

JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

Herausgegeben von der
Johannes Brahms Gesamtausgabe e.V. · Editionsleitung Kiel
in Verbindung mit der
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

SERIE I
ORCHESTERWERKE
BAND 10 DOPPELKONZERT

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

DOPPELKONZERT

A-MOLL OPUS 102

**HERAUSGEBEN VON
MICHAEL STRUCK**

2000

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

Editionsleitung:
Friedhelm Krummacher, Robert Pascall, Otto Biba, Martin Bente
und die Forschungsstelle Kiel: Michael Struck, Salome Reiser

Die Editionsarbeiten wurden gefördert durch
die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn,
und des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein.

Printed in Germany

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	IX
Einleitung	
Entstehung des Doppelkonzertes	XI
Proben und erste Aufführungen	XII
Frühe Rezeption	XVIII
Publikation	XXII
Zur Bedeutung der separaten Solostimmen und des Klavierauszuges für die vorliegende Partituredition	XXIV
Zur Dokumentation der Zusatzeintragungen in Robert Hausmanns Handexemplar der Cello-Solostimme ..	XXV
Danksagung	XXV
Zur Gestaltung des Notentextes	XXVI
Doppelkonzert a-Moll opus 102	
Allegro	1
Andante	97
Vivace non troppo	117
Kritischer Bericht	179
Verzeichnis der Abbildungen	260

VORWORT

Seit den späten 1960er Jahren haben intensive Quellenforschungen zum Schaffen von Johannes Brahms zunehmend deutlich gemacht, daß eine neue historisch-kritische Ausgabe seiner Werke notwendig ist. Ab 1976 wurde die Diskussion darüber von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Herausgeberin der 1926–1927 erschienenen Brahms Gesamtausgabe, auf breiterer Basis gesucht und koordiniert. Sie führte 1981 zur konkreteren Vorbereitung dieses editorischen Vorhabens durch die Verbindung mit dem G. Henle Verlag; daraufhin folgten die Gründung der Vereinigung „Johannes Brahms Gesamtausgabe“, die Einrichtung der wissenschaftlichen Arbeitsstelle an der Christian-Albrechts-Universität Kiel und 1991 schließlich die Finanzierung seitens der Konferenz der deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz.

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen *Werkverzeichnisses* auch der Fachwelt insgesamt offenbar, daß eine historisch-kritische Edition, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, auf einer ungleich größeren Anzahl relevanter Quellen basieren muß als die alte Brahms Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte alte Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*) in ungewöhnlich kurzer Zeit an die Öffentlichkeit gebracht. Das war nicht zuletzt deshalb möglich, weil sie sich bei ihrer editorischen Arbeit weithin auf die Handschriften und Handexemplare aus dem Nachlaß des Komponisten begrenzte, der sich in ihrem Besitz befindet. Zwar umfaßt dieser Bestand zahlreiche unverzichtbare Quellen, doch blieben viele weitere überlieferte Autographe unberücksichtigt. Die Herausgeber sparten auch den wichtigen Bereich abschriftlicher Stichvorlagen, die Brahms vor der Publikation revidierte, weitgehend aus. Bei den Drucken wurden spätere Auflagen und Ausgaben oft ebensowenig konsultiert wie die – zumeist zeitgleich mit den Partituren erschienenen – Stimmen oder die vom Komponisten selbst erstellten Klavierauszüge und Klavierarrangements. So beschränken sich die „Revisionsberichte“ der Bände in vielen Fällen auf die Nennung des Handexemplars und sind insgesamt kaum zureichend. Außerdem ging die alte Gesamtausgabe an Brahms' Bearbeitungen eigener Kompositionen weithin vorbei, obgleich die Fassungen für oder mit Klavier für die Verbreitung seines Schaffens einst höchst bedeutsam waren und sie pianistisch zweifellos attraktiv sind. Die alte Gesamtausgabe ist aber auch deshalb unvollständig, weil eine Reihe von Werken und Werkfassungen erst nach 1927 veröffentlicht wurde; einige weitere sind bis heute unpubliziert. Ebenso blieb ein weiter Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte.

Die neue Johannes Brahms Gesamtausgabe (JBG) orientiert sich am heutigen Stand musikwissenschaftlicher Editionstechnik. Sie legt alle musikalischen Werke von Johannes Brahms vor. Darin eingeschlossen sind alternative Werkfassungen, die der Komponist unveröffentlicht ließ,

sowie die von ihm angefertigten Bearbeitungen. Ferner wird die JBG die Authentizität der erwähnten Aufführungsfassungen von Werken anderer Komponisten prüfen und sie in exemplarischen Fällen edieren.

Die JBG zieht sämtliche erreichbaren Werkquellen heran. Auch fragmentarisch überlieferte Kompositionen, Entwürfe und Skizzen werden gesammelt, in ihrer Bedeutung untersucht und in angemessener Form dokumentiert. Korrekturen innerhalb der Werkniederschriften, die Aufschlüsse über den Kompositionsprozeß geben, werden gleichfalls nachgewiesen. Im Unterschied zu anderen Komponisten hat Brahms die Dokumente seiner kompositorischen Ausarbeitung weithin vernichtet. Gerade deshalb verdienen die erhaltenen Spuren des Arbeitsprozesses, die letztlich zahlreicher sind, als es bei erster Betrachtung erscheint, besonderes Interesse.

Die Geschichtlichkeit der Werke kommt nicht nur in ihrer Genese zum Vorschein. Vor dem jeweiligen gattungshistorischen Hintergrund sind auch der Veröffentlichungsprozeß, die ersten Aufführungen sowie Tendenzen der ersten Rezeption zu erfassen. Der Bestand und die Überlieferung der biographischen Quellen stellt die Forschung in diesem Zusammenhang vor erhebliche Probleme: Ausführliche Tage- oder Notizbücher fehlen bei Brahms, und sein eigenhändiges Werkverzeichnis ist nur eingeschränkt aussagekräftig. Die veröffentlichte Brahms-Korrespondenz kann diese Lücke auch deshalb nur partiell schließen, weil die editorische Zuverlässigkeit vor allem der älteren Briefausgaben stark schwankt und Datierungen fraglich sind. Der gedruckte Briefwechsel wird daher nach Möglichkeit an den Briefmanuskripten überprüft, sofern nicht nach zuverlässigen neuen Ausgaben zitiert werden kann.

Ziel der JBG ist die Wiedergabe authentischer Werktexte, die von Schreib-, Kopisten- und Stichfehlern sowie unautorisierten Zusätzen befreit sind und den Intentionen des Komponisten so nahe wie möglich kommen. Die JBG soll für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Brahms eine ebenso verlässliche Grundlage schaffen wie für werktreue künstlerische Interpretation seiner Musik.

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. Über einzelne weitere behutsame Modernisierungen geben die Ausführungen „Zur Gestaltung des Notentextes“ und der Kritische Bericht Rechenschaft. Gesangstexte und sonstige authentische Worttexte werden bei Wahrung des ursprünglichen Lautstandes in heutiger Orthographie wiedergegeben. Das scheint für die relativ wenigen heute veralteten orthographischen Formen um so mehr gerechtfertigt zu sein, als die älteren Lesarten (*Thal, thun*) schon bald nach Brahms' Tod außer Gebrauch kamen. Unangetastet bleiben dagegen altertümliche Wortformen, die vom Komponisten bewußt gewählt wurden (*trauren, Hülfe*). Sofern notwendig, wird auch die Interpunktion behutsam modernisiert; sinnverändernde Auswirkungen sind dabei ausgeschlossen. Damit sucht die JBG der historischen Stellung der Werke von Johannes Brahms und ihrer heutigen Wirkung gerecht zu werden.

DIE EDITIONSLEITUNG

ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
<i>A-Wn</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek.	<i>Draheim</i>	Joachim Draheim: „...eine musikalische Versöhnung?“ Das „Concert für Violine und Violoncell mit Orchester von Johannes Brahms Op. 102“ und seine „Uraufführung“ in Baden-Baden, in: Joachim Draheim / Ute Reimann: <i>Johannes Brahms in den Bädern Baden-Baden – Wiesbaden – Bad Ischl – Karlsbad</i> [Katalog zur Ausstellung im Alten Dampfbad Baden-Baden, 23. März – 17. April 1997], hrsg. von der Stadt Baden-Baden / Kulturamt, Baden-Baden 1997, S. 43–56.
<i>A-Wst</i>	Wiener Stadt- und Landesbibliothek.	<i>GB</i>	Großbritannien.
<i>Billroth-Brahms Briefwechsel</i>	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	<i>Grove 3, Grove 10</i>	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 8 und Bd. 10, London 1980.
<i>Brahms-Keller Correspondence</i>	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.	<i>Hausmann</i>	Friedrich Bernhard Hausmann: <i>Brahms und Hausmann</i> , in: <i>Brahms-Studien</i> , Bd. 7, hrsg. im Auftrage der Johannes Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. von Kurt und Renate Hofmann, Hamburg 1987, S. 21–39.
<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<i>Hofmann, Baden-Baden</i>	Renate Hofmann, Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms in Baden-Baden</i> , Baden-Baden und Karben 1996.
<i>Briefwechsel I–XVI</i>	Johannes Brahms, <i>Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	<i>Hofmann, Erstdrucke</i>	Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern</i> , Tutzing 1975.
<i>Briefwechsel II</i>	Band II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin ⁴ 1921.	<i>Hofmann, Zeittafel</i>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk</i> , Tutzing 1983.
<i>Briefwechsel V/VI</i>	Band V/VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921; Bd. 2, Berlin ² 1912.	<i>JBG, Klavierquintett</i>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 4: Klavierquintett f-Moll opus 34</i> , hrsg. von Carmen Debryn und Michael Struck, München 1999.
<i>Briefwechsel XI/XII</i>	Band XI/XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3 und 4, Berlin 1919.	<i>JBG, Symphonie Nr. 1</i>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 1996.
<i>Briefwechsel XV</i>	Band XV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.	<i>Joachim, Briefwechsel III</i>	<i>Briefe von und an Joseph Joachim</i> , hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. III, Berlin 1913.
<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVII–XIX</i>	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bd. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.	<i>Kalbeck IV/1</i>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. IV, 1. Halbband, Berlin ² 1915 (Reprint Tutzing 1976).
<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVII</i>	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg</i> , hrsg. von Herta Müller und Renate Hofmann, Tutzing 1991.	<i>Litzmann III</i>	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. III, Leipzig 1908.
<i>Bülow, Briefe VII</i>	<i>Hans von Bülow. Briefe. VII. Band. Höhepunkt und Ende. 1886–1894</i> , hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1908 (= <i>Hans von Bülow. Briefe und Schriften</i> , Bd. VIII).	<i>Neue Musik-Zeitung</i>	<i>Neue Musik-Zeitung. Illustriertes Familienblatt</i> .
<i>Bülow-Brahms Briefe</i>	<i>Hans von Bülow: Die Briefe an Johannes Brahms</i> , hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994.	<i>NZfM</i>	(Neue) Zeitschrift für Musik.
<i>C</i>	Canada.		
<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.		
<i>Deutsch, First Editions</i>	Otto Erich Deutsch: <i>The First Editions of Brahms</i> , in: <i>The Music Review</i> , Jg. 1 (1940), Nr. 2, S. 123–143; Nr. 3, S. 255–278.		
<i>D-Hs</i>	Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.		

X

- | | | | |
|----------------------------------|--|------------------------------|---|
| <i>Sämtliche Werke</i> | <i>Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> , hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bände, Leipzig [1926–1927] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]). | <i>Signale</i> | <i>Signale für die musikalische Welt.</i> |
| <i>Schumann-Brahms Briefe II</i> | <i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989). | <i>Simrock-Brahms Briefe</i> | <i>Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961. |
| | | <i>US-AAu</i> | Ann Arbor (Mich.), University of Michigan, Music Library. |
| | | <i>US-Cn</i> | Chicago (Illinois), The Newberry Library. |

EINLEITUNG

Entstehung des Doppelkonzertes

Die eigentliche Entstehungsgeschichte des *Concertes für Violine und Violoncell mit Orchester op. 102* von Johannes Brahms, des sogenannten *Doppelkonzertes*, liegt größtenteils im dunkeln. Zwar belegt die autographe Partitur, daß Brahms sein letztes konzertantes – und zugleich orchestrales – Werk während des Sommeraufenthaltes 1887 im schweizerischen Thun beendete. Doch um Entstehungszeitraum und nähere Entstehungsumstände ranken sich vorwiegend Spekulationen.

Spekulativ bleiben vor allem die Ausführungen des Brahms-Biographen Max Kalbeck zur Vorgeschichte des Werkes. Daß es „aus ursprünglich symphonischen Gedanken“, nämlich dem „Material zu einer fünften Symphonie“ hervorgegangen sei,¹ ist den überlieferten Werkmanuskripten ebensowenig zu entnehmen wie der definitiven kompositorischen Gestalt: Das thematische Material scheint in Aufstellung und Verarbeitung eher von vornherein auf die doppelkonzertante Anlage hin ausgerichtet zu sein, als daß es sich als genuin „symphonisch“ bezeichnen ließe. Problematisch, zumindest aber einseitig sind zudem Kalbecks Vermutungen über persönliche Hintergründe der Werkentstehung: Einerseits führten Brahms' und Joachims briefliche und persönliche Kontakte während der Proben und Aufführungen des *Doppelkonzertes* zweifellos zu einer nachhaltigen Verbesserung ihres persönlichen Verhältnisses, das seit Ende 1880 weithin unterbrochen gewesen war, nachdem Brahms beim Zerwürfnis des Ehepaars Joachim die Partei der Ehefrau Amalie ergriffen hatte.² Andererseits wirkt Kalbecks Behauptung überzogen, Brahms habe durch die Komposition des *Doppelkonzertes* und durch zitathafte Anspielungen auf das von ihm und Joachim geschätzte *Violinkonzert Nr. 22* Giovanni Battista Viottis (G 97) „den verlorenen Freund seiner Jugend wiedergewinnen“ wollen,³ das Werk also von vornherein als Mittel zum Zweck der Wiederannäherung komponiert. Denn obwohl Joachim maßgeblichen Anteil an der violintechnischen Revision und der Aufführung des *Doppelkonzertes* hatte und Brahms ihm das Werk schließlich zumindest indirekt zueignete,⁴ mahnen andere Aussagen des Komponisten zur Vorsicht gegenüber Kalbecks Darstellung.⁵ Auch bleiben die von Kalbeck angeführten thematisch-motivischen Affinitäten zwischen Viottis und Brahms' Konzert ohne tiefergehende Konsequenzen für die formale Anlage des *Doppelkonzertes*.

Eine mittelbare Anregung zur Komposition des Werkes scheint Brahms dem Cellisten Robert Hausmann verdankt zu haben, der Mitglied des Joachim-Quartetts war. Kalbecks Bericht zufolge hatte Brahms dem rund zwei Jahrzehnte jüngeren Hausmann schon 1884 „halb und halb“ eine Cellokomposition versprochen. Der „hinreißende Vortrag“ der *Cellosonate Nr. 1 e-Moll op. 38* bei Hausmanns Wiener Debütkonzert 1885 habe ihn an jenes Versprechen erinnert, so daß im Sommer 1886 zunächst die *Cellosonate Nr. 2 F-Dur op. 99* entstand, die Hausmann schon im November mit Brahms in

Wien uraufführte.⁶ Durch die Komposition des *Doppelkonzertes* sei Brahms dann Hausmanns Bitte „um ein Konzertstück für sich“ zumindest partiell nachgekommen.⁷ Kalbecks Ausführungen wirken in diesem Fall auch deshalb plausibel, weil Elisabeth von Herzogenberg den Komponisten schon am 4. Dezember 1884 brieflich fragte, ob es wahr sei, daß er ein Cellokonzert schreibe. Außerdem spöttelte Brahms in einem ironischen Brief vom 10. August 1887 an Hausmann, dieser habe nach dem Durchspielen der Solostimmen vielleicht deshalb so lange nicht direkt an ihn geschrieben, weil er es „höchst ungnädig u. übel vermerkt“ habe, daß Brahms „zu einem V'Cell-Concert gar noch eine Solo-Violine nehme“.⁸ Aussagekräftige briefliche Belege für die Zeit der Komposition selbst sind demgegenüber nicht bekannt.⁹

¹ Kalbeck *IV/1*, S. 64; so später beispielsweise auch *Draheim*, S. 44 und (noch dezidiierter) S. 52.

² Brahms' Brief an die Sängerin Amalie Joachim vom Dezember 1880, der das Zerwürfnis auf Joachims Hang zur Eifersucht zurückführte, war im Scheidungsverfahren an die Öffentlichkeit gelangt, was gegen Brahms' Willen geschah und Joachim tief kränkte (siehe Karl Geiringer: *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*, Kassel etc. 1974, S. 155–159, vor allem S. 157 f.; Artur Holde: *Suppressed Passages in the Brahms-Joachim Correspondence Published for the First Time*, in: *The Musical Quarterly*, Jg. 45, Nr. 3 (Juli 1959), S. 312–324, hier S. 317–324). Zwar hatten Brahms und Joachim ihre Korrespondenz im Zusammenhang mit zwei von Brahms Ende Januar 1884 geleiteten Berliner Aufführungen der *Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90* sowie im Hinblick auf Joachims Wiedergabe der *Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98* Anfang Februar 1886 in Berlin zeitweilig wieder aufgenommen, doch führten diese Kontakte noch zu keiner nachhaltigen persönlichen Wiederannäherung (siehe *Briefwechsel VI*, S. 203–229). Die gegenseitige künstlerische Hochachtung blieb von dem persönlichen Zerwürfnis unberührt, wie Andreas Moser schilderte (siehe *Briefwechsel V*, Vorwort, S. VII).

³ Kalbeck *IV/1*, S. 63.

⁴ Siehe unten, S. XXIII mit Anmerkung 109. Das *Violinkonzert D-Dur op. 77* hatte Brahms seinem Freund Joachim dagegen in der Druckausgabe offiziell zugeeignet.

⁵ So schrieb Brahms am 24. Juli 1887 an Joachim, er habe sich diese Komposition „immer wieder auszureden“ versucht (*Briefwechsel VI*, S. 230 [f.]). Noch eindeutiger äußerte er sich am 23. August 1887 gegenüber seinem Verleger Fritz Simrock (siehe S. XIV mit Anmerkung 29). Bei den letzten spiel- und klangtechnischen Diskussionen kurz vor der Veröffentlichung des Werkes konnte Brahms im Brief an Joachim vom 25. April 1888 demgegenüber erfreut resümieren: „Nun denn nochmals Dank für die letzte und alle früheren Guttaten an meinem Stück, das ich wohl zärtlicher als andere ansehen werde, der schönen Erinnerungen wegen, die es mir verschafft.“ (*Briefwechsel VI*, S. 247).

⁶ Kalbeck *IV/1*, S. (31–)33, 35 f.

⁷ Ebenda, S. 63.

⁸ *Briefwechsel II*, S. 43; *Hausmann*, S. 29. Vgl. auch Brahms' Gruß an Hausmann, „der meinen guten Willen anerkennen mag“, im Brief an Joachim vom 26. Juli 1887 (*Briefwechsel VI*, S. 232).

⁹ Brahms' Taschenkalender (*A-Wst*) enthält für die Zeit des Thuner Sommeraufenthaltes keinen Hinweis auf die kompositorische Arbeit: Für die Monate Juni bis August fehlt jegliche handschriftliche Eintragung; erst für September sind die Reise nach Baden-Baden und die Rückkehr nach Wien verzeichnet: „19[.] nach B-Baden / (Joachim, Hausmann / Doppel-Concert) / 26. Wien“.

Gattungshistorisch steht das *Doppelkonzert* zweifellos in der Tradition von Werken wie Mozarts *Sinfonia concertante Es-Dur* KV 364, Beethovens *Tripelkonzert C-Dur op. 56* oder auch Schumanns *Konzertstück für vier Hörner und Orchester F-Dur op. 86*. Wenn Brahms am 20. Juli 1887 Elisabeth von Herzogenberg mitteilte, er schreibe gerade „eine Geschichte auf“, die weder „in seinem Katalog“ noch „in dem anderer Leute“ vorkomme,¹⁰ wird deutlich, daß ihm Werke dieser solistischen Besetzung nicht bekannt waren: Zu nennen wären hier etwa Johann Christian Bachs Beiträge zur Gattung der *Sinfonia concertante (A-Dur, B-Dur)*, Louis Spohrs *Concertante C-Dur* (WoO 11) und mehrere Doppelkonzerte der beiden Vettern Andreas Jacob Romberg und Bernhard Heinrich Romberg für Violine und Violoncello.¹¹

Die erwähnte Mitteilung an Elisabeth von Herzogenberg war der erste substantiellere Hinweis auf das Werk, dessen gedankliche Konzeption damals so weit gediehen war, daß Brahms es vorläufig aufschreiben konnte – wenn auch noch nicht in vollständiger Partiturgestalt.¹² Bereits am 13. Juli hatte er sich aus Thun bei seinem Verleger Fritz Simrock nach Joachims Berliner Anschrift und Ferienadresse erkundigt¹³ und am 19. Juli eine vorfühlende kurze Anfrage an Joachim selbst geschickt:

„Verehrter! Ich hätte Dir gern eine Mitteilung künstlerischer Art gemacht, für die ich mir herzlich Dein Interesse, mehr oder weniger, wünsche. Nun bin ich nicht sicher, ob umstehende Adresse zu dieser sommerlichen Zeit gilt.

Darf ich einstweilen deshalb um ein kurzes Wort bitten – und dann weiteres sagen?

In alter Verehrung
J. Brahms.“¹⁴

Nachdem Joachim am 21. Juli geantwortet hatte, er warte Brahms' Mitteilungen „mit Spannung“ und hoffe auf ein neues Werk, erwiderte der Komponist am 24. Juli:

„Dein freundlicher Gruß läßt mich mein Geständnis viel vergnügter machen als ich gehofft hatte!

Aber mache Dich auf einen kleinen Schreck gefaßt! Ich konnte nämlich derzeit den Einfällen zu einem Konzert für Violine und Violoncello nicht widerstehen, so sehr ich es mir auch immer wieder auszureden versuchte.

Nun ist mir alles Mögliche an der Sache gleichgültig, bis auf die Frage, wie Du Dich dazu verhalten möchtest.

Vor allem aber bitte ich in aller Herzlichkeit und Freundlichkeit, daß Du Dich nicht im geringsten genierst. Wenn Du mir eine Karte schickst, auf der einfach steht: ‚ich verzichte‘, so weiß ich mir selbst alles Weitere und genug zu sagen.

Sonst fangen meine Fragen an: Willst Du eine Probe davon sehen? Ich schreibe jetzt gleich die Solostimmen zusammen; magst du Dir mit Hausmann die Mühe geben, sie auf ihre Spielbarkeit anzusehen? Könntest Du daran denken, das Stück gelegentlich irgendwo mit Hausmann und mir am Klavier zu versuchen und schließlich etwa in irgendeiner beliebigen Stadt mit Orchester und uns?

Ich bitte um ein Wort und wiederhole, daß ich – – Nun, obgedachte Karte schreibst Du vielleicht auch, wenn Du die Probe gesehen hast!

Ich sage nicht laut und ausführlich, was ich leise hoffe und wünsche.

Hausmann aber grüße bestens, und ich bin in alter Verehrung

Dein
J. B.“¹⁵

Proben und erste Aufführungen

Schon am 26. Juli 1887 schickte Brahms die von ihm selbst „rasch so viel wie möglich zusammen geschriebenen[en]“ Solopartien an Joachim,¹⁶ da er dessen und Hausmanns erste Reaktionen abwarten wollte, ehe er „das Ding in ordentliche Partitur“ schrieb.¹⁷ Joachim bestätigte am 27. Juli die Ankunft der „Doppelstimme“ und teilte neben seinem ersten flüchtigen Eindruck

¹⁰ *Briefwechsel II*, S. 159. Vgl. im vorliegenden Band S. XIII, Anmerkung 25.

¹¹ Zu Johann Christian Bach siehe Ernest Warburton: Artikel *Bach, Johann Christian*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil, Bd. 1, Kassel etc. 1999, Sp. 1358–1384, hier Sp. 1373 f. Vgl. den Hinweis bei *Draheim*, S. 52. – Zu Louis Spohr, der auch ein *Potpourri über Themen aus der Oper „Jessonda“ für Violine und Violoncello op. 64* komponierte, siehe Folker Göthel: *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, Tutzing 1981, S. 275 und 113. – Zu Andreas Jacob Romberg und Bernhard Heinrich Romberg siehe Elmar Wulf: Artikel *Romberg, Andreas Jacob und Romberg, Bernhard Heinrich*, in: *Rheinische Musiker – 1. Folge*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Köln 1960 (= *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, H. 43), S. 210–224, hier S. 213 f. und 222. Dort sind folgende Werke nachgewiesen: Andreas Jacob Romberg: *Doppelkonzert C-Dur* (o. Op.). Bernhard Heinrich Romberg: *Doppelkonzert* (o. Op.); *Concertino A-Dur* für zwei Violoncelli oder für Violine und Violoncello op. 72. Gemeinsam komponierten beide ein *Doppelkonzert F-Dur* (o. Op.). – Herrn Herfried Homburg, Louis Spohr-Gedenk- und Forschungsstätte Kassel, sei für hilfreiche Hinweise herzlich gedankt.

¹² Siehe Brahms' Brief an Joachim vom 26. Juli 1887 (*Briefwechsel VI*, S. 232), bei dem unklar bleibt, in welcher schriftlichen Gestalt (vorläufige flüchtige Partiturniederschrift? Particell?) das Werk damals vorlag. Vgl. unten.

¹³ *Briefwechsel XI*, Nr. 604, S. 156 f., vom Herausgeber Kalbeck fälschlich auf „13. August 1887“ datiert; korrigiert laut Poststempel und handschriftlichem Eingangsvermerk nach freundlicher Auskunft von Herrn Dr. Ulrich Drüner, Stuttgart. Vgl. auch das Teil-Faksimile in Sotheby's: *Continental Printed Books, Manuscripts and Music*, Katalog *Donny* zur Auktion am 3.–4. Dezember 1992, London 1992, Nr. 441, S. (176–)177 (oben rechts im abgebildeten Kartenkonvolut ist die Textseite der Postkarte teilweise zu sehen, u. a. mit der Verlagsdatierung „13/7. 87 Thun“). Simrocks Antwortschreiben ist nicht überliefert.

¹⁴ *Briefwechsel VI*, S. 229.

¹⁵ Ebenda, S. 230 f.

¹⁶ Ebenda, S. 231 f. Zur möglichen Anlage der Niederschrift siehe Quellengeschichte, S. 188.

¹⁷ Ebenda, S. (231–)232.

(„das Stück scheint, soviel ich bei flüchtigem Durchnachsen sehen konnte, lebendig und erfreulich“) mit, daß in seiner Partie voraussichtlich nur „vier bis fünf unbedeutende Änderungen von Violinstellen nötig“ sein würden.¹⁸ Nachdem er die Solopartien mit Hausmann durchgespielt hatte, sandte er „die Stimmen“ am 31. Juli „mit einigen unwesentlichen Änderungsvorschlägen“ und der Bitte um „eine gute Stimme zum Üben“ an Brahms zurück. Zugleich bat er um Vorschläge für gemeinsame Proben mit Klavier sowie mit Orchester und wies schon jetzt auf das von Franz Wüllner geleitete Orchester der Gürzenich-Konzerte hin, da dieses früher als sein Berliner Hochschul-Orchester für Proben verfügbar sei.¹⁹

Etwa zwischen dem 6. und 8. August meldete sich auch Hausmann aus seinem Urlaubsort Westerland auf Sylt bei Brahms. Er äußerte neben seiner „Freude [...] über das Stück“ ebenfalls die Bereitschaft zu Proben mit Joachim und Brahms, bat um „eine Abschrift der Stimme, falls eine solche möglich“ sei, und wies darauf hin, daß in der „wenn auch nicht leicht, so doch sehr gut spielbar“ konzipierten Cellopartie nur „unwesentliche Veränderungen“ nötig seien.²⁰ In seiner ironisch gefärbten Antwort vom 10. August bemängelte Brahms die geringe Zahl der von Hausmann und Joachim vorgeschlagenen Änderungen.²¹

Schon etwa Anfang August hatte Brahms aufgrund von Joachims Anregung bei seinem langjährigen Freund Wüllner angefragt, ob mit dem Kölner Orchester „eine überflüssige Probe“ des *Doppelkonzertes* und – „gefällt es uns einigermaßen“ – auch die Uraufführung möglich sei.²² Die Bereitschaft Wüllners und des Kölner Konzertvorstandes, Joachim und Hausmann zum 1. Gürzenich-Konzert am 18. Oktober zu engagieren, ermöglichte dann konkrete Planungen.²³ Vor dem 11. August schickte Brahms seine inzwischen fertiggestellte Partiturniederschrift und die schon vorher separat notierten Solopartien nach Wien an den Kopisten William Kupfer. Dieser schrieb zunächst die Solostimmen ab und ließ sie Joachim und Hausmann umgehend zukommen, ehe er Orchesterstimmen und Partiturabschrift anfertigte.²⁴

Inzwischen erfuhren weitere Freunde von dem neuen Werk, wobei Brahms' Mitteilungen an das Ehepaar von Herzogenberg sowie an Freifrau von Heldburg eher verschleiern ausfielen²⁵ und die Nachricht an Theodor Billroth nur indirekt belegt ist.²⁶ Eingehender wurden dagegen Clara Schumann und der Verleger Simrock informiert. Gegenüber Clara Schumann ließ Brahms zugleich einige Selbstzweifel erkennen, als er zwischen dem (ca.) 5. und 15. August schrieb:

„Von mir kann ich Dir recht Drolliges erzählen. Ich habe nämlich den lustigen Einfall gehabt, ein Konzert für Geige und Cello zu schreiben.

Wenn es einigermaßen gelungen ist, so könnte es uns wohl Spaß machen. Du kannst Dir wohl vorstellen, was man in dem Fall alles angeben kann – aber stelle es Dir nicht zu sehr vor. Ich habe das hinterher auch gedacht, aber da war's fertig.

Ich hätte den Einfall an sich jemandem abtreten sollen, der die Geigen²⁷ besser kennt als ich (Joachim hat das

Schreiben ja leider aufgegeben). Es ist doch 'was anderes, für Instrumente schreiben, deren Art und Klang man nur so beiläufig im Kopf hat, die man nur im Geist hört – oder für ein Instrument schreiben, das man durch und durch kennt, wie ich das Klavier, wo ich durchaus weiß, was ich schreibe und warum ich so und so schreibe. Nun, wir wollen's abwarten. Joachim und Hausmann wollen es probieren. J. nennt Köln als geeigneten Ort und ich Mannheim und Frankfurt!“²⁸

¹⁸ Ebenda, S. 232.

¹⁹ Ebenda, S. 233.

²⁰ Hausmann, S. 29.

²¹ „[...] für Ihren freundl. Gruß habe ich umso mehr zu danken als ich ihn eigentlich schon entbehrt hatte! Sie sind doch ein wenig ‚der kleine Enthusiast in der Westentasche‘ u. ich meinte jetzt annehmen zu müßen, daß die Stimmen Ihnen vorläufig einen trostlosen Eindruck gemacht hätten, oder aber Sie hätten es höchst ungnädig u. übel vermerkt daß ich zu einem V'Cell-Concert gar noch eine Solo-Violine nehme! Mein Copist hat jetzt das Ding u. besorgt zunächst zwei Solostimmen. Wenn Sie mich nun schön in Kenntniß setzen über Aenderungen Ihrer Adreße so soll s. Z. eine Stimme schleunigst zu Ihnen. An etwaigen [sic!] Ruhm der Spielbarkeit etc. scheinen Sie u. Joachim aber nicht Theil nehmen zu wollen! Bedenken Sie daß ich im [sic!] gegentheiligen Fall Sie scharf anklagen kann! Nun, einstweilen besten Gruß u. hoffentlich bringt uns das Stück bald zusammen – u. macht uns nicht verdrießlich!“ (Hausmann, S. 29 f.).

Kurz darauf schlug zumindest Joseph Joachim dem Komponisten eine Artikulationsvariante vor. Andreas Mosers Wiedergabe des Briefes vom 14. August ist zwar bei der Übertragung des (von Joachim falsch niedergeschriebenen) Notenbeispiels korrekt, doch muß es im Anschluß daran heißen: „Deine Bezeichnung \frown \frown ist nicht bequem für jedermann [...]“ (Briefwechsel VI, S. 236, korrigiert nach Briefmanuskript [D-Hs]).

²² Briefwechsel XV, S. 144 f. Die von Wüllner im Schreiben vom 21. August 1887 erwähnte vorläufige „kurze“ Antwortkarte (vgl. ebenda, S. 146) ist nicht überliefert.

²³ Ebenda, S. 145–152.

²⁴ Hausmann, S. 30; Briefwechsel VI, S. 235 (dort irrtümlich: „[...] und ich denke, die Solostimme [recte: Solostimmen] sehr bald Euch zugehen lassen zu können“; korrigiert nach dem Briefmanuskript [D-Hs]), 237. Am 31. August bestätigte Joachim, „die Stimme aus Wien“ sei „längst eingetroffen“ (Briefwechsel VI, S. 237). Auch Hausmann war damals zweifellos längst im Besitz einer spielfähigen Solostimme.

²⁵ Brief an das Ehepaar von Herzogenberg vom 20. Juli 1887: „Von dem mitunterzeichneten Musiker kann ich nichts Gescheidtes melden. Jetzt schreibt er allerdings eine Geschichte auf, die noch nicht in seinem Katalog vorkommt – in dem anderer Leute aber auch nicht! Nun raten Sie, was das für eine Dummheit ist!“ (Briefwechsel II, S. 159). Brief an Freifrau von Heldburg vom 11. August 1887: „[...] grade jetzt, da ein neues größeres Werk fertig vor mir liegt, freue ich mich doch ein wenig seiner u. muß mir sagen: ich hätte es nicht geschrieben, wenn ich mich am Rhein u. in Berchtesgaden noch so schön des Lebens gefreut hätte.“ (Briefwechsel [Neue Folge] XVII, S. 76).

²⁶ Siehe Billroths kurze Antwort vom 27. August 1887, er sei auf „das neue Doppelkonzert [...] natürlich sehr gespannt“ (Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 420).

²⁷ „Geigen“ hier im Sinne von „Streichinstrumente“.

²⁸ Schumann-Brahms Briefe II, S. 322. Clara Schumann antwortete am 25. August: „Wunderbar und wohl nie dagewesen (?) ist diese Zusammenstellung! Mit Joachim, der mich neulich besuchte, sprach ich viel davon, und riesig freuen wir uns auf das Werk. Ich denke, wer solche Symphonien geschrieben, solche Sonaten für Violine und Violoncell, der kennt diese Instrumente bis in ihre feinste Charakteristik, entlockt ihnen ungeahnte Klänge!“ (ebenda, S. 323; Lesart korrigiert gemäß Briefmanuskript, eingesehen von Herrn Kurt Hofmann, 1994).

Am 23. August wurde auch Simrock über das neue Werk in Kenntnis gesetzt. Bezeichnenderweise äußerte sich der Komponist gegenüber dem Verleger (den Joachim für den Hauptschuldigen seines ehelichen Zerwürfnisses gehalten hatte, während Brahms ihn bedingungslos gegen solche Verdächtigungen in Schutz genommen hatte) ausführlicher über die heiklen persönlichen Hintergründe der Komposition und der anstehenden Proben:

„Dann muß ich Ihnen doch meine letzte Dummheit melden. Das ist nämlich ein Konzert für Geige u n d Cello!

Namentlich meines Verhältnisses zu Joachim wegen, wollte ich immer die Geschichte aufgeben, aber es half nichts. In künstlerischen Sachen sind wir ja zum Glück immer im freundlichen Zusammenhang geblieben, ich hätte aber nicht gedacht, daß wir je noch einmal persönlich zusammenkommen würden. Eine kurze, ihm alle Freiheit lassende Mitteilung griff er aber so erfreut und begierig auf, daß ich jetzt richtig das Stück mit ihm und Hausmann nächstens am Klavier zunächst versuchen werde. Vermutlich in Frankfurt. Wüllner rechnet für den 18ten Oktober auf das Konzert. Ich möchte Ihnen (wie ich denke, in den ersten Tagen September) die Quartett=Stimmen [Streicherstimmen] schicken und Sie bitten, sie auf meine Kosten und Gefahr stechen zu lassen – bis ich einen für solchen Bissen geeigneten Verleger gefunden habe. Falls davon überhaupt die Rede sein wird! Das ist wohl rasch geschehen? (Das Stechen und Drucken der fünf Stimmen.) In beiläufig 14 Tagen? Denn im September sind Joachim und Hausmann noch frei, und könnte vielleicht eine Orchesterprobe in Mannheim oder Köln sein.“²⁹

Da Brahms das Werk vor den Kölner Orchesterproben mit Joachim und Hausmann am Klavier studieren wollte, suchte er nach einer geeigneten Probenmöglichkeit. Daß er auf Clara Schumanns Anwesenheit drängte, geschah wohl nicht nur, um die Freundin mit dem neuen Werk bekannt zu machen, sondern auch, damit sie Brahms' Wiederbegegnung mit Joachim als Vermittlerin beiwohnte. Zunächst hatten Brahms und Joachim ein Durchspiel mit Klavier in Clara Schumanns Frankfurter Haus in der Zeit um den 18. September ins Auge gefaßt und zudem für Mitte September die Möglichkeit einer ersten Probe mit Orchester in Mannheim oder Köln erwogen.³⁰ Da Clara Schumann sich jedoch im September weitgehend in Baden-Baden aufzuhalten gedachte, wurde nunmehr eine dortige Klavierprobe für den 18. September vereinbart.³¹ Zu diesem Termin sollten aus Wien die benötigten handschriftlichen Notenmaterialien nach Baden-Baden geschickt werden; dorthin bestellte Brahms außerdem die vorläufig gestochenen Stimmen der Orchester-Streicher, da mittlerweile eine Orchesterprobe für den 22. September in Köln geplant war.³² Diese Pläne änderten sich, weil Clara Schumann wegen ihres kranken Sohnes Ferdinand länger als vorgesehen in München bleiben mußte. Da sie um eine Verlegung des Probentermins bat³³ und Brahms sehr an ihrer Anwesenheit lag, setzte er alles daran, Joachim und Hausmann zur Verschiebung der Probe zu bewegen.³⁴ So trafen sich Brahms und Hausmann schließlich am 20. September in Baden-Baden und probten das *Doppelkonzert*

zunächst ohne Joachim, wie Clara Schumann in ihrem Tagebuch notierte:

„20. [September] Vormittags kam Brahms. Joachim aber ließ ihn im Stich, kommt erst Morgen. Brahms spielte sein Concert mit Hausmann allein ein paar Mal durch, aber es war mir unmöglich, einen Begriff zu bekommen, da Johannes so unrein spielte, daß ich nur ein furchtbares Chaos empfand bis auf wenige melodische Stellen.... Leider kommt nun noch mein entschieden krankes Gehör dazu. Ich kann seit einiger [Zeit] schnell aufeinander folgende Harmonien, wenn ich sie nicht kenne, nicht unterscheiden, höre oft ganz andere Töne, als gespielt werden.“³⁵

Zu den Baden-Badener Proben der folgenden Tage, bei denen auch Joachim mitwirkte, gehörte eine kurzfristig angesetzte Durchspielprobe mit dem städtischen Orchester.³⁶ Clara Schumann berichtete in ihrem Tagebuch darüber:

„21. September. [...] Abends wurde das Concert probirt und nun wurde es bei weitem klarer, und erwärmte mich

²⁹ *Briefwechsel XI*, S. 158 f.

³⁰ Siehe Brahms' zwischen dem (ca.) 5. und 15. August an Clara Schumann geschriebenen Brief, bei dessen Planungen noch offen blieb, wieweit Orchester- oder Klavierproben gemeint waren (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 322). In Joachims Brief an Brahms vom 14. August war dann ausdrücklich von einer „Klavier=Probe in der Mylius=Straße“ bei Clara Schumann die Rede (*Briefwechsel VI*, S. 235). Vgl. Brahms' Schreiben an Simrock vom 23. und 31. August (*Briefwechsel XI*, S. 158 f.) sowie an Wüllner vom ca. 1. September (*Briefwechsel XV*, S. 149).

³¹ Siehe Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 25. August, in dem sie von ihrem geplanten Baden-Badener Aufenthalt berichtete (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 322–324), und Joachims Brief an Brahms vom 31. August, in dem er seinen Vorschlag an Clara Schumann für eine Frankfurter Klavierprobe „etwa am 18ten September“ und ihre Antwort erwähnte, „daß sie in Baden=Baden sein werde, und meint, letzterer Ort würde Dir noch besser passen“ (*Briefwechsel VI*, S. 237, korrigiert gemäß Briefmanuskript [D-Hs]); das erwähnte Schreiben Clara Schumanns an Joachim scheint nicht überliefert zu sein. Brahms stimmte dieser Lösung im Brief an Joachim vom 2. September zu (*Briefwechsel VI*, S. 238), bestätigte sie ebenfalls am 2. September gegenüber Clara Schumann (*Schumann-Brahms Briefe*, S. 325; datiert gemäß Poststempel auf dem Manuskript [D-B]) und benachrichtigte am gleichen Tag Robert Hausmann von dem geänderten Plan (*Hausmann*, S. 30).

³² Siehe Brahms' Briefe an Joachim vom 2. September (*Briefwechsel VI*, S. 238), an Clara Schumann vom 2. und 11. September (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 325–327) sowie an Simrock vom 3. und 8. September (*Briefwechsel XI*, S. 159 f.). Vgl. die ausführlicheren Erörterungen zur Quellengeschichte, S. 188.

³³ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 325 f.; vgl. Clara Schumanns Tagebucheintragung vom 12. September in *Litzmann III*, S. 494.

³⁴ Siehe Joachims Brief an Brahms vom ca. 12. September (*Briefwechsel VI*, S. 238 f.), die Brahms'schen Schreiben an Hausmann vom 12. und 13. September (*Hausmann*, S. 31 f.), an Joachim vom 13. September (*Briefwechsel VI*, S. 239 f.) sowie an Clara Schumann aus der Zeit zwischen dem (ca.) 12. und 16. September (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 328 f.). Vgl. seine Schreiben an Simrock vom 16. September (*Briefwechsel XI*, S. 160), an Wüllner vom 21. September (*Briefwechsel XV*, S. 149 f.) sowie Clara Schumanns Tagebuchaufzeichnungen vom 17. bis 20. September (*Litzmann III*, S. 495).

³⁵ *Litzmann III*, S. 495.

³⁶ Die Möglichkeit zu einer Probe mit dem städtischen Orchester Baden-Baden hatte Brahms schon im Brief vom 13. September 1887 an Joachim angedeutet (*Briefwechsel VI*, S. 240). Siehe auch *Hofmann, Zeittafel*, S. 200.

ganz und gar [...]. Morgen wollen wir es mit Orchester hören. Es ist dies Concert gewissermaßen ein Versöhnungswerk – Joachim und Brahms haben sich seit Jahren zum ersten Mal wieder gesprochen.³⁷

d. 22. September am Morgen beruhigendes Gespräch mit Joachim in Bezug auf seine Frau und sein Verhältniß zu ihr.... Ich finde ihn recht erholt und zuweilen wieder heiter aussehend, wie lange nicht....

Heute Morgen haben sie das Concert noch mal gespielt [...].

d. 23. September wurde das Concert mit Orchester im Kursaal probiert. [...] um 6 Uhr reisten Hausmann und Joachim ab.³⁸

Bei der Orchesterprobe am 23. September 1887, für die das Baden-Badener Kurkomitee das städtische Orchester und den neuen Ballsaal „Louis quinze“ des Kurhauses zur Verfügung gestellt hatte,³⁹ wurde das *Doppelkonzert* unter Leitung des Komponisten zweimal mit Joachim und Hausmann in Anwesenheit von Freunden und Bekannten durchgespielt. Ein ehemaliger Schüler von Brahms' Karlsruher Freund Gustav Wendt, der spätere Journalist Gustav Manz, berichtete 1897 rückblickend darüber:

„Brahms hatte einen kleinen Kreis von Bekannten eingeladen, der ersten privaten Versuchsaufführung seines Konzerts für Violine und Cello beizuwohnen. Es war an einem herrlichen Septembertage, als sich die Geladenen in dem Saal ‚Louis quinze‘ des Badener Kurhauses zusammenfanden. [...] Das Badener Kurorchester hatte sich dem Meister mit Freuden zur Verfügung gestellt, und als Brahms den Saal betrat, gab der wackere Kapellmeister Könnemann diesem Gefühl Ausdruck. Die Musiker, zum Teil hervorragende Künstler, empfanden es als Erquickung im gleichmäßigen Tagesdienst, einmal unter Brahms' Leitung zu spielen. Joachim und Hausmann waren als Solisten herbeigeeilt, und in der ersten Reihe der zwanglos sitzenden Hörer bemerkte man die ehrwürdige Gestalt einer Greisin, die der Schimmer ewiger Künstlerjugend umwebte – Frau Klara Schumann. Vor ihr auf einem Notenpult lag die Handschrift des neuen Werkes, und als kleine Nebensonne saßen ihr zur Linken und Rechten der bieder gutmütige Vinzenz Lachner und der orientalisches bewegliche Komponist Jacques Rosenhain. Um diese Mittelgruppe scharten sich noch ein oder zwei Dutzend Herren und Damen, meist musikalischen Berufs. Da sah man eine Tochter der Frau Schumann, ferner die bildschöne Enkelin Felix Mendelssohns, den Cellisten Hugo Becker, den Geheimrat Wendt, Professoren des Stuttgarter Konservatoriums, Hofmusiker aus Karlsruhe. Dazwischen trippelte ein graues Männchen hin und her, bald da, bald dort in seinem geliebten Sächsisch witzige Bemerkungen hinwerfend, Richard Pohl, der älteste Parteigänger Richard Wagners, das musikalische Faktum der Bäderstadt. Wie er sich wohl bei den ‚Brahminen‘ gefühlt haben mag? Ich erinnere mich leider nicht mehr an sein Urteil über das Konzert,⁴⁰ das zweimal hintereinander unter Brahms' energischer Leitung gespielt wurde und dem Tondichter nebst dem rauschenden Freundesbeifall einen Orchestertusch einbrachte. Meine eigenen Aufzeichnungen aus jener Zeit verraten, daß mir das Werk ziemlich fremd blieb, und nur der Mittelsatz mit seinem innigen Melisma gleich das Herz bewegte.“⁴¹

Über die Baden-Badener Orchesterprobe wurde nicht nur im örtlichen *Badeblatt*,⁴² sondern auch in einigen

Musikzeitschriften berichtet.⁴³ Brahms selbst informierte Simrock und Wüllner über die „allerliebste“, „recht hübsche und animierte Orchesterprobe“.⁴⁴ Gegenüber Joachim äußerte er sich Anfang Oktober erfreut, wie „sehr wert und lieb mir unser Zusammensein in Baden war und wie sehr dankbar ich Dir für alles mögliche bin“. Außerdem empfahl er dem Geiger einige Stellen im 2. und 3. Satz „zu geneigter Überlegung“, da er selbst das Konzert „immer noch recht bedenklich anschau“:

- „1. die kleine Kadenz im Andante,
2. den Schluß des Rondo (wo ich gern das Violoncell stehen ließe und die Violine *ad lib.*),
3. im Rondo die *F-* und *D dur*-Stellen, wo ich meine, daß mindestens die Geige ein wenig anders und amüsanter sein müßte?“⁴⁵

Zugleich äußerte er erneut ähnliche Bedenken wie schon früher gegenüber Clara Schumann:

„Ach, wieviel angenehmer und gescheuter ist es, für ein Instrument schreiben, das man durch und durch kennt – wie ich meine das Klavier zu kennen! Verzeih', daß Dich das Stück nicht zur Ruhe kommen läßt.“⁴⁶

³⁷ Vgl. Clara Schumanns Äußerung im Brief an Rosalie Leser vom gleichen Tage (21. September): „Ich will Ihnen in aller Kürze mitteilen, daß wir heute Nachmittag Brahms und Joachim erwarten(!); es gibt eine musikalische Versöhnung...“ (*Litzmann III*, S. 495).

³⁸ Ebenda, S. 496. Zu Clara Schumanns Einschätzungen des neuen Werkes, die einen merklichen Urteilswechsel erkennen lassen, siehe den Abschnitt „Frühe Rezeption“ in der vorliegenden Einleitung (S. XVIII).

³⁹ Siehe den in Anmerkung 40 erwähnten anonymen Bericht Richard Pohls im *Badeblatt*; vgl. *Hofmann, Baden-Baden*, S. 130.

⁴⁰ Richard Pohl, der bereits 1855 in der *NZfM* über den jungen Brahms berichtet hatte, galt als Parteigänger der „Neudeutschen Schule“. Er war nach Mitteilung von Paul Hein nicht zur Orchesterprobe gebeten worden, erschien jedoch „zum Erstaunen von Brahms und Joachim im Blumensaale des Kurhauses“. Er „machte Brahms heftige Vorwürfe, daß er ihn nicht eingeladen habe. Brahms entgegnete aber in ruhigem Tone: ‚Sie einzuladen habe ich für unnötig gehalten, Sie machen meine Werke doch nur schlecht.‘“ (Paul Hein: *Erinnerungen an Richard Pohl und Felix Mottl*, in: *Baden-Badener Bühnenblatt*, Jg. 2, Nr. 148 [16. Dezember 1922]; ausschnittsweise zitiert in: *Hofmann, Baden-Baden*, S. 130). Pohl berichtete im *Baden-Badener Badeblatt* unter der Rubrik *Verschiedenes* anonym über die „erste Leseprobe“ des Werkes und faßte seine Eindrücke in der ironischen, auf die Auseinandersetzung mit Brahms reagierenden Bemerkung zusammen: „Da diese Probe keine öffentliche war, sind wir auch nicht befugt, über das Werk ein Urtheil abzugeben, welches indessen ein in jeder Hinsicht äußerst günstiges sein würde. Wir können nur sagen, daß man von diesem Doppelconcert, welches in Baden=Baden zuerst gehört worden ist, bald allerwärts viel Schönes vernehmen wird.“ (*Badeblatt. Amtliche Fremdenliste der Grossherzoglichen Stadt Baden-Baden*, Jg. 73, Nr. 146 [Samstag, 24. September 1887]).

⁴¹ Gustav Manz: *Brahms-Erinnerungen*, in: *Pester Lloyd*, 11. April 1897, zitiert nach *Kalbeck IV/1*, S. 74 f.

⁴² Zu Richard Pohls anonymem Bericht im *Badeblatt* siehe Anmerkung 40.

⁴³ Siehe etwa *Signale*, Jg. 45, Nr. 54 (Oktober 1887), S. 857; *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 8 (1887), Nr. 19, S. 226.

⁴⁴ Siehe die Brahms'schen Schreiben aus Baden-Baden an Simrock vom 27. September (*Briefwechsel XI*, S. 161) sowie aus Wien an Wüllner vom ca. 28. September (*Briefwechsel XV*, S. 150 f.).

⁴⁵ *Briefwechsel VI*, S. 241.

⁴⁶ Ebenda. Zu Brahms' Äußerung gegenüber Clara Schumann vgl. oben, S. XIII mit Anmerkung 28.

Die Kölner Uraufführung fand am Dienstag, dem 18. Oktober 1887, im Rahmen des von Franz Wüllner geleiteten „I. Gürzenich=Concertes“ statt, das um „6¹/₂ Uhr abends“ begann; Brahms selbst dirigierte das *Doppelkonzert* und seinen *Gesang der Parzen op. 89*. Das Programm umfaßte insgesamt folgende Werke:

1. Mendelssohn: Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ op. 27
2. Brahms: Doppelkonzert [op. 102] (Solisten: Joseph Joachim und Robert Hausmann; Ltg.: Johannes Brahms), Uraufführung
3. Brahms: *Gesang der Parzen op. 89* (Ltg.: Joh. Brahms)
4. Spohr: Adagio aus dem 9. Violinkonzert [op. 55] (Jos. Joachim)
5. Schubert: „Gott in der Natur“ für weiblichen Chor mit Klavierbegleitung (op. 133 [D 757]), für gemischten Chor bearbeitet und orchestriert von Franz Wüllner (Sopransolo: Emma Wittenhaus), „zum ersten Male“
6. Boccherini: Adagio und Allegro für Violoncell mit Streichorchester (Rob. Hausmann)
7. Beethoven: Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67.⁴⁷

⁴⁷ Laut Programmblatt (eingesehene Kopie im Brahms-Haus, Baden-Baden); vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 200. Die Uraufführung wurde von verschiedenen deutschsprachigen Musikzeitschriften angekündigt, wobei anfangs vereinzelt irrtümlich von einem „Trio für Clavier, Violine und Violoncell mit Orchesterbegleitung“ bzw. einem „Triple-Concert“ die Rede war (siehe *Signale*, Jg. 45, Nr. 53 [Oktober 1887], S. 837; *NZfM*, Jg. 54, Bd. II, Nr. 40 [5. Oktober 1887], S. 455). Zur Rezeption der Uraufführung in Kölner Tageszeitungen sowie in Musikzeitschriften siehe S. XIX f.

Von rein anekdotischem Wert ist Victor Schnitzlers Bericht, nach der Uraufführung habe „im Künstlerzimmer des Gürzenichs alle Welt wie verzückte Kaninchen“ um Brahms herumgestanden: „Brahms wußte nicht, wie er sich in dem engen Raum vor den vielen wohlgemeinten Phrasen retten sollte, da erlöste ihn meine Kusine Margret Roß, indem sie ihn gönnerhaft auf die Schulter klopfte und sagte: ‚Recht talentvoll, Herr Brahms, aus Ihnen kann noch mal was werden‘ – fassungsloses Erschrecken der Umstehenden, große Heiterkeit bei Brahms, Joachim und Hausmann [sic!] über diesen befreienden Scherz.“ (Victor Schnitzler: *Erinnerungen aus meinem Leben*, Köln 1935, S. 51 f.).

⁴⁸ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 420 f.

⁴⁹ Siehe dazu Quellengeschichte, S. 189 mit Anmerkung 21.

⁵⁰ Siehe Brahms' Korrespondenz mit dem Ehepaar von Herzogenberg vom 15. und 18. Oktober sowie vom 4. November 1887 (*Briefwechsel II*, S. 165–167). Eigentlich hätte Wüllner das Partiturmanuskript unmittelbar nach der Kölner Uraufführung an Herzogenbergs senden sollen (ebenda, S. 167). Etwa am 17. oder 18. Dezember bat Brahms Herzogenbergs, das Manuskript nach Meiningen zu senden, so daß er es zum Neujahrskonzert nach Leipzig mitnehmen könne (*Briefwechsel II*, S. 168, dort datiert auf „16. Dezember“; vgl. aber Brahms' Briefe an Joachim vom 16. und 17. Dezember). Vgl. Joseph Joachims Brief an Heinrich von Herzogenberg vom 14. oder 15. Oktober (*Joachim Briefwechsel III*, S. 311; vgl. S. XVIII der vorliegenden Edition).

⁵¹ Laura von Beckerath hatte an Brahms am 12. Dezember 1887 geschrieben, es seien „wahre Tantalus-Qualen, das herrliche Doppelkonzert so halber im Kopf zu haben und die Hände dabei müßig in den Schoß legen zu müssen... Denken Sie nur die Freude der ganzen Familie, wenn das Werk auf Rudolfs [Rudolf von Beckeraths] Weihnachtstisch prangte! Lieberes und Schöneres gibt's ja nicht für ihn und für uns! Und welche Anregung zum Studium! Viel zu viel ruht mir die [= seine] Geige noch im Kasten...“ (in: Kurt Stephenson: *Johan-*

Zur Zeit der folgenden Aufführungen machte Brahms weitere Freunde mit dem neuen Konzert bekannt: Theodor Billroth ließ er am 27. Oktober ein Manuskript des Klavierauszuges zugehen,⁴⁸ das Ehepaar Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg erhielt auf seine Veranlassung etwa Anfang November von Wüllner eine Partiturschrift (vermutlich das Partiturotograph, Quelle A⁴⁹) zu näherem Studium,⁵⁰ und Laura von Beckerath schenkte er zu Weihnachten 1887, also ein halbes Jahr vor dem Druck des Werkes, eine Kopistenabschrift des 2. Satzes im Klavierauszug mit eigenhändiger Widmung (Quelle AB-KA).⁵¹

Inzwischen erfuhr das *Doppelkonzert* vier weitere Aufführungen, bei denen Joachim und Hausmann jeweils unter Brahms' Leitung spielten: Anders als die Konzerte am 17. November in Wiesbaden und am 18. November in Frankfurt am Main kam dabei die Wiedergabe am 20. November in Basel offenbar erst kurzfristig zustande;⁵² relativ spät wurde auch Brahms' Dirigat beim Leipziger Neujahrskonzert am 1. Januar

nes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen und den Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath, hrsg. von der Brahms-Gesellschaft in Baden-Baden, Hamburg 1979, S. 53 mit S. 75, Anmerkung 30). Das *Doppelkonzert* lag damals freilich noch gar nicht gedruckt vor. Brahms schenkte Laura von Beckerath deshalb William Kupfers Abschrift des 2. Satzes im Klavierauszug mit einer humorvollen eigenhändigen Widmung und versteckte das Manuskript zur Irreführung der Empfängerin in einem Heft mit fremder Klaviermusik (siehe Quellenbeschreibung, S. 184 [f.], Quelle AB-KA).

⁵² Zu den von Brahms geleiteten Aufführungen des *Doppelkonzertes* vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 200, 202, 206. Auf dem Programmzettel der Wiesbadener Aufführung im Curhaus zu Wiesbaden („Cyklus von 12 Concerten unter Mitwirkung hervorragender Künstler. / Donnerstag den 17. November 1887, Abends 7¹/₂ Uhr: / IV. CONCERT“) wurde mitgeteilt, daß neben Brahms, Joachim und Hausmann das „auf circa 60 Musiker verstärkte städtische Curorchester unter Leitung des Capellmeisters Herrn Louis Lüstner“ mitwirke (eingesehenes Exemplar: *D-LÜbi*).

Zur Baseler Aufführung am 20. November siehe die Ankündigung in: *Signale*, Jg. 45, Nr. 65 (November 1887), S. 1085; dort war nur von Joachims Mitwirkung und noch nicht von einer Aufführung des *Doppelkonzertes* die Rede. Die Erklärung lieferte Theodor Müller-Reuter: „In sämtlichen musikalischen Zeitungen, die der Verfasser auf diese E[rst-]A[ufführung] studiert hat, wird für das betreffende Konzert ein anderes Programm gegeben und das Doppelkonzert nicht erwähnt. Die Erklärung dafür ist: Joachim war als einziger Solist engagiert, die Programme waren bereits gedruckt, als er mitteilte, dass Hausmann in der Nähe sei und bereit wäre, mit ihm das Doppelkonzert aus dem Manuskript zu spielen und dass in diesem Falle auch Br[ahms] kommen und die Leitung übernehmen würde. Das geschah und es wurden andere Programme gedruckt. Die Musikzeitungen hatten aber schon die ersten Programme erhalten und veröffentlicht, wurden dann offenbar von der Änderung nicht verständigt. In einigen biographischen Werken ist fälschlich der 21. November als Konzerttag genannt. An diesem spielte Brahms mit Joachim und Kahnt sein C-moll-Trio op. 101 in der Kammermusik, deren Programm ebenfalls verändert war.“ (Theodor Müller-Reuter: *Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriststeller und Musikfreunde*, Nachtrag zu Band I, Leipzig 1921, S. 167; Exemplar des Programmzettels mit definitiver Angabe von Programm und Mitwirkenden in *D-LÜbi*).

1888 vereinbart.⁵³ Danach dirigierte der Komponist das Werk nur noch einmal am 3. Januar 1889 in Meiningen mit den gleichen Solisten und der Meininger Hofkapelle.⁵⁴ Vor der Drucklegung spielten Joachim und Hausmann das Konzert allerdings noch mehrfach unter Leitung anderer Dirigenten: Hans von Bülow leitete am 6. Februar 1888 die Berliner Erstaufführung,⁵⁵ während die beiden ersten englischen Wiedergaben am 15.⁵⁶ und 21. Februar 1888 in London von George Henschel dirigiert wurden.⁵⁷ Etwa zur Zeit, als der Klavierauszug im Druck erschien, führte dann Hans Richter das *Doppelkonzert* am 22. Mai 1888 beim 65. Niederrheinischen Musikfest in Aachen auf.⁵⁸ Kurz nachdem etwa Anfang

Juni die Partitur und vermutlich auch die Stimmen gedruckt vorlagen,⁵⁹ stand Brahms' neues konzertantes Werk am 25. Juni 1888 ebenfalls auf dem Programm des „2. großen Musikfestes“ in Stuttgart, wobei Joachim diesmal mit dem Cellisten Julius Klengel unter Leitung Paul Klengels spielte.⁶⁰ Nach weiteren Aufführungen in Bonn (8. November), Moskau (ca. Ende November), Mannheim (13. Dezember) und Breslau (18. Dezember)⁶¹ sowie der von Hans Richter geleiteten Wiener Erstaufführung mit Joachim und Hausmann am 23. Dezember 1888 setzte sich vor allem Hans von Bülow mehrfach für das von ihm sehr geschätzte Werk ein.⁶² Außerdem wurde 1889 die erste „überseeische“ Aufführung in

⁵³ Im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (*D-LÜbi*) befindet sich ein von Bernhard Limburger im Namen der Konzertdirektion der Leipziger Gewandhauskonzerte an Joseph Joachim gerichtetes Schreiben vom 14. November 1887 mit einer vertraulichen Anfrage hinsichtlich der finanziellen Probleme, die sich bei einer Mitwirkung des Komponisten für die Veranstalter ergäben: „Bei Aufführungen neuer Werke von *Brahms*, die der Componist selbst geleitet hat, haben wir demselben die beiden letzten Male für Reisekosten und Zeitaufwand die nicht unbeträchtliche Summe von je 600 M eingehändigt. Rücksichtlich des am 1. Januar bevorstehenden ähnlichen Falles befinden wir uns in einiger Verlegenheit. Wenn wir Herrn *Brahms* einladen sollten, so könnten wir natürlich eine Reduction des genannten Honorars nicht eintreten lassen. Das Concert, in welchem auch der Thomaner-Chor gegen eine Entschädigung mitwirken wird, würde dann aber ein so enorm theures werden, daß der Unterzeichnete es vor seinen Herrn Kollegen nicht glaubt verantworten zu können und dieselben schwerlich ihre Zustimmung geben werden. Ich erlaube mir daher die ergebene Anfrage, ob Sie es für unumgänglich halten, Herrn *Brahms* zur Direction einzuladen; wenn ja, so würden wir natürlich mit größtem Vergnügen dazu bereit sein, indem es uns eine Freude sein würde, ihn wieder einmal bei uns zu begrüßen, aber wie bemerkt die Geldfrage?“ Die Mitteilung des Schreibens erfolgt mit freundlicher Erlaubnis des Brahms-Instituts. Brahms' eigenes Schreiben an Bernhard Limburger, das am 21. Dezember 1887 in Leipzig einging und den Dank für die Einladung sowie Fragen zur Terminierung von Extra- und Hauptprobe betrifft, ist mitgeteilt in: Johannes Forner: *Johannes Brahms und seine Beziehung zur Stadt Leipzig. Ein Beitrag zum Leipziger Konzertleben in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Dissertation zur Promotion B, Leipzig [1936], mschr., S. 180 f.

⁵⁴ Im gleichen Konzert spielte Eugen d'Albert Brahms' *Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15*; siehe dazu Hofmann, *Zeittafel*, S. 206; Programmzettel des Meininger Konzertes (eingesehenes Exemplar: *D-LÜbi*); *Briefwechsel (Neue Folge) XVII*, S. 96 f. mit Anmerkung 5. Somit ist Kalbecks Angabe, das *Doppelkonzert* sei statt des *1. Klavierkonzertes* gespielt worden (*Kalbeck IV/1*, S. 120), zu korrigieren.

⁵⁵ 6. Philharmonisches Konzert; siehe *NZfM*, Jg. 55, Bd. I, Nr. 22 (30. Mai 1888), S. 253; *Signale*, Jg. 46, Nr. 14 (Februar 1888), S. 218; vgl. den anekdotischen Bericht in: *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 9 (1888), Nr. 5, S. 59 f.

⁵⁶ Die Angabe im *BraWV* (S. 413: „16. Februar“) muß gemäß Programmheft der Aufführung korrigiert werden zu: „15. Februar“ (siehe Anmerkung 57); vgl. Michael Musgraves Rezension des *BraWV* in: *Music & Letters*, Bd. 71, Nr. 1 (Februar 1990), S. 115–120, hier S. 118.

⁵⁷ Siehe *Signale*, Jg. 46, Nr. 21 (März 1888), S. 326; Nr. 22 (März 1888), S. 344. Die eingehenden analytischen Anmerkungen im Programmheft zum Konzert vom 15. Februar stammten von Joseph Bennett. Eine für den 3. März 1888 geplante dritte Londoner Aufführung mit Joachim und Hausmann unter Leitung von August Manns im Crystal Palace kam nicht zustande, weil Hausmann vorher abreiste (siehe *Briefwechsel XI*, S. 172, *Briefwechsel VI*, S. 244).

⁵⁸ Ankündigungen in: *Signale*, Jg. 45, Nr. 71 (Dezember 1887), S. 1131; Jg. 46, Nr. 7 (Januar 1888), S. 107. Konzertberichte in: *Signale*, Jg. 46, Nr. 33 (Juni 1888), S. 521; *NZfM*, Jg. 55, Bd. I, Nr. 25 (20. Juni 1888), S. 286 (f.). Brahms war längere Zeit unschlüssig gewesen, ob er zur Aachener Aufführung seine Zustimmung geben sollte, und hatte zudem vorübergehend nicht gewußt, ob die Wiedergabe überhaupt zustande kommen würde (siehe *Briefwechsel XI*, S. 168 f., 171 f., 179 f., 183).

⁵⁹ Siehe *Briefwechsel XI*, S. 185, 188; *Simrock-Brahms Briefe*, S. 211.

⁶⁰ Siehe *NZfM*, Jg. 55, Bd. II, Nr. 29 (18. Juli 1888), S. (325–)326; *Signale*, Jg. 46, Nr. 35 (August 1888), S. 549; *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 9 (1888), Nr. 14, S. 165–167, hier S. 166. – Bei einem Vergleich der Cellisten Hausmann und Klengel wurde von Teilnehmern des Stuttgarter Musikfestes Klengels Wiedergabe als „müheloser“ und „brillanter“, Hausmanns Spiel dagegen als „wärmer“, „breiter und erster“ bezeichnet; siehe *Briefwechsel VI*, S. (247–)248 (Brief Joachims an Brahms vom 3. Juli 1888); *Johannes Brahms – Klaus Groth. Briefe der Freundschaft*, neu hrsg. von Dieter Lohmeier, Heide und Kiel 1997, S. 36 f. (Brief von Minna Spies an Klaus Groth vom 28. Juni 1888).

⁶¹ In Bonn spielten Marie Soldat und Robert Hausmann die Solopartien (siehe *Signale*, Jg. 46, Nr. 60 [November 1888], S. 953), in Moskau „die Professoren Grimály und Fitzenhagen“ (*Signale*, Jg. 46, Nr. 69 [Dezember 1888], S. 1093). Solisten des von Emil Paur geleiteten Mannheimer Konzertes waren der Geiger „Herr Concertmeister H. Schuster“ und der Cellist „Hr. Hofmusicus K. Kündinger“ (*Signale*, Jg. 47, Nr. 4 [Januar 1889], S. 62; Nr. 17 [März 1889], S. 258), während in der von Max Bruch dirigierten Breslauer Aufführung R. Himmelstoss und Julius Klengel die Solopartien spielten (siehe *Signale*, Jg. 47, Nr. 3 [Januar 1889], S. 45; Nr. 17 [März 1889], S. 258).

⁶² In Hamburg brachte Bülow das Werk 1889 gleich zweimal zur Aufführung: am 10. Januar mit Joachim und Hausmann, am 12. Dezember mit Ernst Skalitzky und Wilhelm Kufferath (siehe *Signale*, Jg. 47, Nr. 12 [Februar 1889], S. [182–]183; Jg. 48, Nr. 14 [Februar 1890], S. 213; *Bülow-Brahms Briefe*, S. 69 [Bülow an Brahms, 7. Dezember 1889]). Am 29. Januar 1889 dirigierte er es mit den Solisten Skalitzky und Kufferath in Bremen (siehe *Bülow-Brahms Briefe*, S. 65 [Bülow an Brahms, 31. Januar 1889] mit S. 126, Anm. 2) und am 3. März 1890 zum zweiten Mal in Berlin mit den Konzertmeistern Bleuer und Steindel als Solisten (siehe *Signale*, Jg. 48, Nr. 22 [März 1890], S. 344). Schon ehe Bülow im Brief an Hermann Wolff vom 15. Januar 1888 das *Doppelkonzert* als „so zu sagen eine Symphonie“ charakterisierte (*Bülow, Briefe VII*, S. 179), hatte er es gegenüber Wolff tags zuvor als „Höchst bedeutend – allerdings nicht ‚reizvoller für hysterische Frauenohren als das Violinconcert“ bezeichnet (ebenda, S. 178). In einem Schreiben an Marie von Bülow vom 7. Februar 1888 nannte er es eine „famose Composition“ (ebenda, S. 180) und schrieb am 7. Dezember 1889 an Brahms, er habe bei einer Probe für die zweite Hamburger Aufführung (12. Dezember) „den sphärenhimmlichen Schluß durch u. durch ‚ciselirt‘“, da das *Doppelkonzert* in Hamburg „z.[um] e.[ersten] M.[ale] zünden“ solle (*Bülow-Brahms Briefe*, S. 69).

einem der New Yorker Thomas-Konzerte⁶³ und für den 15. März 1890 eine weitere Londoner Wiedergabe gemeldet.⁶⁴ Daß im übrigen die Münchner Erstaufführung des Doppelkonzertes im Oktober 1897, also nach Brahms' Tod, in der Klavierauszug-Version im Rahmen eines Kammermusikabends erfolgte, ist eine – für die damalige Brahms-Pflege jener Stadt freilich bezeichnende – Ausnahme.⁶⁵

Frühe Rezeption

Die frühe Rezeption des *Doppelkonzertes* ist durch bemerkenswerte Urteilsgegensätze gekennzeichnet, die andere Brahms'sche Kompositionen jener Zeit kaum mehr so offensichtlich hervorriefen. Die kontroverse Einschätzung betraf zum einen die generelle Beurteilung des Werkes in Brahms' Freundeskreis sowie in der öffentlichen Resonanz der Tageszeitungen und Fachzeitschriften. Auffallend uneinheitlich waren zum anderen die Aussagen über die konzertante Konzeption (insbesondere über das Verhältnis zwischen Soloinstrumenten und Orchester) und über die Wirksamkeit und Eingängigkeit des *Doppelkonzertes*.

Symptomatisch sind zunächst die entgegengesetzten Urteilswandlungen, die sich in den Äußerungen Joseph Joachims und Clara Schumanns abzeichnen: Joachim hatte dem Komponisten gegenüber zwar von vornherein generelle Zustimmung signalisiert, doch Mitte Oktober 1887, also kurz vor der Uraufführung, gegenüber Heinrich von Herzogenberg gewisse Vorbehalte gegenüber Werkdetails geäußert: „Der erste Satz ist doch besonders schön und kräftig. Im letzten Satz stört mich, daß die Nebenthemen nicht so bedeutend sind, auch einige Härten haben mich nicht angemuthet; aber bei Brahms warte ich gerne einen zweiten Eindruck ab. Habe mich schon manchmal getäuscht!“⁶⁶ Während er Brahms tatsächlich am 29. Februar 1888 nach der zweiten Londoner Aufführung versicherte, das Werk gefalle ihm „immer besser“, rechtfertigte der Komponist noch unmittelbar vor der Publikation gegenüber Joachim die Beibehaltung eines von diesem monierten harmonischen Details.⁶⁷ Gegen Ende seines Lebens (1903) neigte Joachim, wie Andreas Moser berichtete, schließlich sogar dazu, Brahms' *Doppelkonzert* über das *Violinkonzert D-Dur op. 77* zu stellen: „Was Brahms anlangt, so möchte ich seinem Doppelkonzert fast den Vorrang vor dem Violinkonzert zugestehen. Doch darüber könnt ihr Jüngeren euch ja den Kopf zerbrechen.“⁶⁸

Entgegengesetzt verlief der Urteilsprozeß bei Clara Schumann: Nach den ersten Baden-Badener Klavierproben bezeichnete sie das *Doppelkonzert* in ihren Tagebucheinträgen vom 21. und 22. September als „ein ganz durch und durch originelles Werk“, das ihr „immer lieber“ werde.⁶⁹ Im Anschluß an die Orchesterprobe vom 23. September notierte sie in ihrem Tagebuch:

„Das war eine unverhoffte Freude und ein großer Genuß; es ist doch eine ganz andere Sache noch mit Orchester. Es ist ein frisches Werk voller interessanter Motive und Durcharbeitung. Am liebsten ist mir der erste Satz, dann der letz-

te, das *Adagio* schön klingend wohl, aber nicht so recht zu Herzen gehend; interessant aber wie die anderen Sätze durch die schöne Instrumentation. Einige störende Stellen fehlen nicht, das muß man eben mit in den Kauf nehmen. Er könnte sie leicht ändern, aber das wird er wohl nicht; es ist manchmal, als ob es ihm Vergnügen mache, dem Hörer es nicht zu wohl werden zu lassen.“⁷⁰

Dagegen lautete ihr Resümee nach der Frankfurter Aufführung vom 18. November 1887 weit skeptischer:

„Ich habe nun das Concert oft gehört, daß ich für mich ein Urtheil feststellen kann. Mir scheint die Idee Cello und Violine als Soloinstrumente zusammen keine ganz glückliche. ... Und da es für die Instrumente auch nicht brillant ist ... so glaube ich nicht[,] daß das Concert eine Zukunft hat. Als Composition ist es höchst interessant, geistvoll ... es ist aber nirgends ein so frischer warmer Zug als in Vielen andern seiner Sachen. Der Beifall des Publicums war getheilt ... Joachim und Hausmann spielten es, wie es wohl schöner kaum möglich wäre ...“.⁷¹

Ungleich schärfer urteilte Brahms' Freund Theodor Billroth, der das *Doppelkonzert* schon früh im Klavierauszug, später auch in der Partitur kennengelernt hatte⁷² und es vor der Wiener Erstaufführung „eifrig und wiederholt“ mit der Gattin des Malers Andreas Groll am Klavier durchspielte.⁷³ Er charakterisierte das

⁶³ Siehe die wenig präzise Notiz in: *Signale*, Jg. 48, Nr. 5 (Januar 1890), S. 68 (Solisten: Bendix und Victor Herbert, Dirigent: Theodore Thomas).

⁶⁴ Siehe *Signale*, Jg. 48, Nr. 34 (April 1890), S. 533.

⁶⁵ Siehe *Signale*, Jg. 55, Nr. 55 (16. November 1897), S. 368. Vgl. die Münchner Aufnahme der *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68* in den späten 1870er Jahren (siehe *JBG, Symphonie Nr. 1*, S. XII).

⁶⁶ *Joachim, Briefwechsel III*, S. 311. Einen ähnlichen Eindruck hatte zunächst der für den Simrock-Verlag als Lektor tätige Robert Keller gehabt, der am 23. April 1888 während des Korrekturlesens an Brahms schrieb: „Ihr Concert wächst mit der nähern Bekanntschaft immer tiefer ins Herz, beim ersten hören [sic!] schien mir der letzte Satz nicht brahmsig genug.“ (*Brahms-Keller Correspondence*, S. [115–]116).

⁶⁷ Siehe Joachims Brief vom 29. Februar 1888 und Brahms' Brief vom 25. April 1888 (*Briefwechsel VI*, S. 244 f. und 246 f.); vgl. Quellengeschichte, S. 190.

⁶⁸ Andreas Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*. Neue, umgearbeitete und erweiterte Ausgabe, Bd. 2, Berlin 1910, S. 242 f.

⁶⁹ *Litzmann III*, S. 496.

⁷⁰ Ebenda.

⁷¹ Ebenda, S. 499 f. (mit Auslassungen Litzmanns).

⁷² Vgl. oben, S. XIII mit Anmerkung 26; S. XVI mit Anmerkung 48. Siehe auch *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 421 (Brahms an Billroth, Wien, 27. Oktober 1887, mit Manuskript des Klavierauszuges); *Briefe von Theodor Billroth*, hrsg. von Georg Fischer, Hannover 1922, S. 350 (Billroth an Wilhelm Lübke, Wien, 5. Februar 1888: „[Brahms] gab mir die Partitur zum Durchlesen“).

⁷³ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. (420–)421, Anmerkung 1; die Bemerkung des Herausgebers Otto Gottlieb-Billroth, Billroth habe die „vierhändige Bearbeitung“ des *Doppelkonzertes* studiert, trifft möglicherweise nicht zu, da Robert Kellers vierhändiges Arrangement vermutlich erst Anfang 1889 im Druck erschien (siehe dazu S. XXIII f. mit Anmerkung 113). In diesem Fall dürften Billroth und seine Klavierpartnerin das Werk aus dem im Mai 1888 erschienenen Klavierauszug studiert haben.

Werk im Dezember 1888 kurz vor dem Konzerttermin in einem Brief an Eduard Hanslick: „Trostlos, langweilig, die reine Greisenproduktion. Wären die Zigeunerlieder nicht später komponiert, ich glaubte, es sei aus mit unserem Johannes! ... ich kenne kein unbedeutenderes Werk unseres lieben Freundes – und doch ist ihm gerade dieses Werk besonders ans Herz gewachsen, aus dem Herzen entsprungen. Unbegreifliche Menschenseele! ... Am liebsten ginge ich gar nicht ins Konzert, doch das geht auch nicht!“⁷⁴

Richard Heuberger schätzte dagegen das *Doppelkonzert* und die Reaktion des Publikums auf die Wiener Erstaufführung äußerst positiv ein: „Es war eine herrliche Aufführung. Das Werk ist ziemlich leicht verständlich, überaus phantastisch, gemütsreich, wundervoll instrumentiert und sehr gut für die Solisten. Ein beispielloser Erfolg. Brahms mußte selbst 7–8mal erscheinen. Einige Lausbuben zischten allerdings; um so lauter applaudierten sie als Demonstration bei Mendelssohns nachfolgender A-Dur-Symphonie.“⁷⁵

Die öffentliche Presseresonanz auf die frühen Aufführungen war gespalten und schwankte zwischen ausdrücklich zustimmenden und harsch ablehnenden Urteilen. Auffällig ist darüber hinaus, daß die Aussagen über die konzertante Anlage merklich divergierten. Dies belegen schon die zwei anonymen Rezensionen der Kölner Tagespresse, die übereinstimmend vom großen Erfolg des Werkes beim Uraufführungs-Publikum berichteten: So stellte die insgesamt eher poetisierende Rezension der *Kölnischen Volkszeitung* das *Doppelkonzert* ausdrücklich in die Tradition von Liszts „Symphonie-Concerten“ [*Concertos Symphoniques*], „in denen dem Orchester gleiche Berechtigung mit dem Solo-Instrument zugestanden war, die Rechte des Solisten dagegen eingeschränkt wurden. In ähnlichem Sinne ist das neue Werk von Brahms gedacht.“⁷⁶

Ganz im Gegensatz dazu wurde die konzertante Anlage von dem Berichterstatter der *Kölnischen Zeitung* (möglicherweise Otto Neitzel⁷⁷) gewertet. Er problematisierte in seiner eingehenden Rezension zunächst „die Form eines Doppelconcerts zweier vorzugsweise melodischen Instrumente wie Geige und Violoncell“, da diese sich darauf beschränken müßten, „der musicalischen Zwiesprache zu pflegen, einander beizustimmen, sich zu entgegnen, zu ergänzen“. Hierzu könne nur „eine Stimmung passen, welche dem Ausmalen kleinster und zarterster Gefühlsbewegungen günstig“ sei. Dabei sei das Orchester „nicht [...] Nebenbuhler, sondern mehr nach Art des griechischen Chors“ ein „teilnehmender Zuhörer der beiden Hauptinstrumente“, so daß das Werk „ein wirkliches Concert geblieben“ sei „und nicht eine Symphonie mit zwei Hauptinstrumenten“. „Concert“ sei es allerdings „mehr der Zartheit der in ihm ausklingenden Gefühlswelt als des virtuosen Beiwerks wegen.“⁷⁸ Erhebliche Schwierigkeiten zeigen sich nirgends, die Passage wird nicht zum Phrasengeklänge; selbst der kleinste Umstand ist von Bedeutung, was jeder desto mehr wahrnimmt, je tiefer er in das Werk eindringt.“⁷⁹ Aufschlußreich sind die folgenden Charakterisierungen der drei Sätze in dieser Rezension:

„Am großartigsten in seinem Aufbau, dem Reichtum und der Bedeutung der Motive, ihrer spielend und doch sinngemäß behandelten Verwendung, doch auch am schwersten faßlich ist der erste Satz, der nach einem kurzen Anschlagen der beiden Hauptmotive zunächst dem Violoncell, dann der Violine das Wort vergönnt, um dann in längerer kerniger Orchesterausführung das Stimmungsgebiet des Satzes abzugrenzen. Nun erst nehmen die Solo-Instrumente den Faden der musicalischen Entwicklung auf; der ganze Satz bildet eine Folge reizvoller Einzelheiten, welche durch das feinste Formgefühl zusammengehalten werden. Sie finden ihren Höhepunkt in der Durchführung an der Stelle, an welcher sich die zwei Viertel des Viervierteltacts in eine Vierteltriole verwandeln, ähnlich wie es Tschaiakoffsky [sic!] im ersten Satze seines *B-moll-Clavierconcerts* gethan hat. Nach dieser stetig vorbereiteten Steigerung tritt eine Ruhepause ein, die von einer langsamen wundervollen Accorderfolge im Orchester und vorsichtig aufsteigenden Arpeggien in den Solo-Instrumenten ausgefüllt wird und die den Wiedereintritt des mächtigen ersten Motivs wirksam vorbereitet. Befremdend mag beim ersten Hören das öftere kurze Abreißen und das barsche Unterbrechen der musicalischen Phrase sein. Doch grade hierdurch wird die Gegensätzlichkeit der Motive treffend gekennzeichnet, welche im Verlauf des Satzes mehr und mehr miteinander ausgeglichen und versöhnt werden und dem Satz ein wahrhaft pragmatisches Gepräge geben. Der zweite Satz, ein einfach gehaltenes Idyll mit zwei Gruppen, die einander ergänzen, ist am durchsichtigsten. Die Art, wie Brahms hier die einfache Liedform erweitert und rhythmisch durch Einschlebung eines kleinen Nachsatzes, der den Zweitact zu einem Dreitact ausdehnt, hebt, ist bewundernswert. Von größter Genialität ist die Wiedereinführung des ersten Themas, das sich wie im Anfang durch das Signal *A D E A*, das übrigens auch den ersten Noten des ersten Themas entspricht, ankündigt und durch sein Einsetzen an ganz unerwarteter Stelle, in ganz entlegener Modulation, wie ein plötzliches Zauberlicht wirkt. Einen ungemein befriedigenden Abschluß gibt dem reizenden Satz schließlich wieder das behäbige *A D*. Auch im dritten Satz ist es erstaunlich, wie eine alte, von den Musikern

⁷⁴ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 421, Anmerkung 1.

⁷⁵ Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing 1976, S. 41.

⁷⁶ *Kölnische Volkszeitung*, Donnerstag, 20. Oktober 1887, Erstes Blatt (Morgen-Ausgabe), *Feuilleton der Kölnischen Volkszeitung*, Rubrik *Welt und Wissen*. Vgl. die Bemerkung Hans von Bülow gegenüber seinem Konzertagenten Hermann Wolff im Schreiben vom 15. Januar 1888, das *Doppelkonzert* sei „so zu sagen eine Symphonie“ (*Bülow, Briefe VII*, S. 179).

⁷⁷ Otto Neitzel wurde 1887 Musikreferent der *Kölnischen Zeitung* (siehe Hugo Riemann: *Musik-Lexikon*, fertiggestellt von Alfred Einstein, Berlin 1919, S. 813). Neitzels namentlich gekennzeichnete Bericht *Musikbrief aus Köln* (in: *NZfM*, Jg. 54, Bd. II, Nr. 50 [14. Dezember 1887], S. 564 f.) weist zwar kaum wörtliche Übereinstimmungen mit der Rezension der *Kölnischen Zeitung* auf, ähnelt dieser jedoch im Inhalt verschiedentlich, etwa beim Hinweis auf Brahms' Behandlung der Rondoform im Finalsatz oder in der Bemerkung, daß zum genaueren Verständnis die mehrfache Auseinandersetzung mit dem Werk notwendig sei.

⁷⁸ Vgl. L. Heilborns Hinweis auf die „dialoghafte Behandlung von Geige und Cello“, der sich das Orchester „im Rahmen diskreter Begleitung [...] im wesentlichen“ unterordne (siehe S. XX mit Anmerkung 82).

⁷⁹ *Kölnische Zeitung*, Freitag, 21. Oktober 1887, Abendausgabe.

der heutigen Zeit längst über Bord geworfene Form, die des Rondos, unter Brahms' Händen jeden schematischen Anstrich verliert und sich zu bisher nicht dargestellter Bedeutung erhebt. Im Rondo kehrt bekanntlich ein Hauptsatz, in diesem Falle das fein rhythmisierte, prickelnde Anfangsthema des Violoncell, dreimal wieder, das erste und dritte Mal von dem gleichen, das zweite Mal von einem ganz neuen Seitensatz abgelöst. Dieser letztere ist es, der sich [sic!] durch die Art, wie er von kräftigen Rhythmen in *D-moll* eingeleitet und später wieder zum Hauptsatz zurückgeführt wird, so wie durch den sanften Fluß und die Klarheit seines harmonischen Gefüges dem ganzen Satz eine ungeahnte und bedeutsame Bereicherung gewährt. Hier ist auch die einzige Stelle, an der wir vom Orchester, das in den Clarinetten das von den Solo=Instrumenten umspielte Thema bringt, ein stärkeres Hervortreten gewünscht hätten. Ganz meisterhaft, stets vorwärtsdrängend und doch versöhnend ist der Schluß. Dies einige der Hauptschönheiten des Werkes, dessen genauere Analyse wir uns an dieser Stelle versagen müssen, das aber nicht verfehlen kann, im musicalischen Publicum solches Aufsehen zu machen, wie es Brahms' beste Compositionen erregt haben. Die Würdigung seitens des vollständig gefüllten Saales war eine einhellige und begeisterte, besonders nach dem zweiten und dritten Satz, und der anwesende Componist, der das Werk selbst geleitet hatte, mußte mehrere Male vor den beifallspendenden Zuhörern erscheinen. Auf die Gefahr hin, uns einer Barbarei schuldig zu machen, möchten wir bei einem so bedeutenden Werke das Beispiel Bülow's, der Beethovens neunte Symphonie in Meiningen zweimal nach einander aufführte, als ganz besonders angemessen in Vorschlag bringen. [...] Zumal der erste Satz muß beim erstmaligen Hören spröde und zerstückelt erscheinen, und dennoch waltet in den scheinbar widerstrebenden, fast bruchstückartigen Tonsätzen ein innerster Zusammenhang, eine Logik der Entwicklung, wie sie seit Beethoven kein Tonsetzer aufzuweisen hat.⁸⁰

Gespalten reagierten die musikalischen Fachzeitschriften auf die Uraufführung: Der anonyme Berichterstatter der *Signale* konstatierte angesichts der „ungewöhnlichen Erwartungen“ gegenüber dem „neuen Werke unseres größten Symphonikers“ den Effekt „einer kleinen Enttäuschung“, so daß der „Eindruck des Ganzen [...] nur ein getheiltes“ habe sein können. „Am bedeutendsten“ gebe sich – „trotz manches Rhapsodischen in der Anlage und Kurzathmigen in der Erfindung“ – der „breit ausgeführte erste Satz“, während im zweiten die Soloinstrumente „nach einem vielversprechenden Anfang merkwürdig einsilbig“ würden und „auch im Rondo=Finale bei aller geistreicher Beredsamkeit und manchen pikanten Einfällen eine warme Herzensempfindung nicht zum Durchbruch kommen“ ließen.⁸¹ Weit positiver urteilte in der *Neuen Musik-Zeitung* L. Heilborn, der die führende Rolle der Soloinstrumente hervorhob, im Werk also eine eher konzertante als symphonische Anlage verwirklicht sah:

„Die hohen Erwartungen wurden nicht enttäuscht; sagen wir kurzweg: Brahms hat mit seinem Konzert eines seiner besten Werke geschaffen und für seine unerschöpfliche, geniale Schaffenskraft einen neuen erfreulichen Beweis erbracht. Die dialoghafte Behandlung von Geige und Cello, Sopran und Tenor, verleiht dem Werke einen äußerst liebenswürdigen Charakter, es klingt daraus eine Gefühlswelt

voll duftiger Poesie. Das Orchester ordnet sich den beiden Hauptinstrumenten im wesentlichen unter und bleibt meist im Rahmen diskreter Begleitung, hier und da spricht es ein kerniges Wort mit.“⁸²

Im Hinblick auf die konträren Einschätzungen der Werkkonzeption nahm Carl Wolff im *Musikalischen Wochenblatt* eine vermittelnde Position ein:

„Dass man es da nicht mit einem Concert im alten Stile zu thun hatte, war eigentlich klar; wer dies erwartete, sah sich getäuscht; aber auch geirrt hatte sich, wer da geglaubt, eine Symphonie zu hören, bei welcher die beiden Solostimmen verhältnismässig selten zu Wort kämen, sich vielmehr im Allgemeinen darauf beschränkten, hier einen Gedanken des Orchesters zu unterstreichen, dort ein Ausrufungszeichen oder einen Gedankenstrich zu bilden u. dgl. Das Concert wandelt die goldene Mittelstrasse; es ist, wie alle Schöpfungen Brahms', ein staunenerregendes Meisterstück musikalischer Composition, dabei von erheblicher poetischer Schwere.“⁸³

Mit diesem Meinungsspektrum waren die Markierungspunkte für die Rezensionen der folgenden Aufführungen abgesteckt, die trotz teilweise gleicher Solisten bei Publikum und Kritikern auf sehr unterschiedliche Resonanz stießen.⁸⁴

⁸⁰ Ebenda.

⁸¹ *Signale*, Jg. 45, Nr. 61 (November 1887), S. 966.

⁸² *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 8 (1887), Nr. 21, S. 253.

⁸³ Carl Wolff: *Musikbrief. Köln, Mitte November*, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde*, Jg. 18, Nr. 48 (24. November 1887), S. 576. Ähnlich charakterisierte später Theodor Helm anlässlich der Wiener Erstaufführung die konzertante Anlage: „Uebrigens würde der sehr irren, der von den beiden Soloinstrumenten dieses Konzertes etwa erwarten sollte, daß sie sich in virtuoson Kunststücken überbieten, sie wetteifern nur, häufig einen förmlichen Dialog anstimmend, in Aussprache ihres musikalischen Wesens und die mit Beethoven'scher Wucht einerschreitende Orchesterbegleitung ist mindestens ebenso wichtig, als sie.“ (Dr. Theodor Helm: *Wiener Musikbrief*, in: *Pester Lloyd*, Jg. 35, Nr. 355 [Dienstag, 25. Dezember 1888], o. S.).

⁸⁴ Von der Frankfurter Erstaufführung am 18. November berichteten die *Signale*, daß sich „die Hörschaft nicht so recht für das neue Werk, dem es nicht an Schönheiten, aber auch nicht an Bizarrerien fehlt, erwärmen“ konnte (*Signale*, Jg. 46, Nr. 9 [Januar 1888], S. 134), während sie für die Baseler Erstaufführung „einen durchschlagenden Erfolg“ konstatierten, „wie dies übrigens bei allen Erzeugnissen der Brahms'schen Muse in Basel der Fall zu sein pflegt, wo seit langen Jahren der Meister verstanden und geliebt ist.“ (ebenda, Nr. 8 [Januar 1888], S. 118).

Die Leipziger Erstaufführung am 1. Januar wurde von Bernhard Vogel in der *NZfM* relativ positiv und mit dem Hinweis auf die „echt symphonische Anlage und Ausgestaltung“ des Werkes beurteilt, wobei der Hinweis nicht fehlte, daß dem Werk „die bequeme Tugend der ‚Eingänglichkeit‘ [...] nicht eigen“ sei (*NZfM*, Jg. 55, Bd. I, Nr. 2 [11. Januar 1888], S. 21). Der gegenüber Brahms' Musik wie gewohnt äußerst ablehnend eingestellte Eduard Bernsdorf tadelte in den *Signalen* dagegen, das *Doppelkonzert* enthalte „in seinen drei Sätzen für unsern Geschmack viel zu viel des Abrupten und Corrupten und viel zu wenig des Blühenden und Spontanen der Erfindung; außerdem will uns die Behandlung der beiden Principal=Instrumente gar wenig wirksam und dankbar erscheinen“ (*Signale*, Jg. 46, Nr. 3 [Januar 1888], S. 39).

Prägend für die weitere Rezeption des *Doppelkonzertes* war zweifellos Eduard Hanslicks ausführliche Besprechung anlässlich der Wiener Erstaufführung (23. Dezember 1888), die in ihrer skeptischen Tendenz durchaus repräsentativ für die Urteile der Wiener Kritik war:⁸⁵ Nach kurzem Hinweis auf die „souveräne Beherrschung und vollendete Noblesse“ im Spiel beider Solisten sowie auf den „außerordentlichen Beifall“ für „Composition und Ausführung“ führte die Rezension so gleich ins Zentrum von Hanslicks kritischer Auseinandersetzung mit dem Werk:

„Es thut mir leid genug, gestehen zu müssen, daß mir persönlich das Doppelconcert keinen so hohen Genuß gewährt hat, wie die früheren großen Werke von Brahms. Gedenke ich seiner Symphonien, seiner beiden Klavierconcerte, seiner Kammermusiken, so vermag ich jenes nicht in die erste Reihe von Brahms' Schöpfungen zu stellen. Schon die Gattung hat von Haus aus etwas Bedenkliches. So ein Doppelconcert gleicht einem Drama, das anstatt eines Helden deren zwei besitzt, welche, unsere gleiche Theilnahme und Bewunderung ansprechend, einander nur im Wege stehen. Wenn man aber von einer Musikform behaupten darf, daß sie auf der Uebermacht eines siegreichen Helden beruht, so ist's das Concert. Haben wir nicht etwas Aehnliches in der Malerei? Die Künstler wehren sich gegen Doppelporträts, mögen nicht gern Mann und Frau auf Einer Leinwand ewigen. Gleiche Instrumente (zwei Violinen, zwei Klaviere) fügen sich, wie die ältere Musikkritik uns zeigt, schon leichter zu einem Concert, als zwei Prinzipalstimmen von so verschiedener Tonhöhe, wie Violine und Violoncell. Ist bereits gegen das Violinconcert von Brahms die Bemerkung gefallen, es sei darin der Sologeige nicht die ihr zukommende Herrscherstellung eingeräumt, so verschärft sich noch dieser Einwand gegen das Doppelconcert, worin beide Soloinstrumente nicht bloß vom Orchester, sondern obendrein von einander in den Schatten gedrängt werden. Das Violoncell ist gegen die Violine mit einiger Vorliebe bedacht; doch scheinen mir hier die Instrumente Dinge zugemuthet, die von Virtuosen zwar ausführbar, aber nicht in der eigenen Natur des Instrumentes gelegen sind. Die Solovioline

wird gleich im ersten Satz von den dreifach getheilten Geigen des Orchesters, welche wie Feuerfarben die Luft durchschneiden, verdunkelt. Beide Solisten haben keine entscheidende, führende Rolle in dieser ganz symphonistisch behandelten Composition; nur selten schwingen sie sich für längere Zeit siegreich über die mächtige Orchesterfluth, in welche sie alsbald wieder untertauchen. So gleicht das Doppelconcert mehr einer Symphonie, welche von einer Geige und einem Violoncell mit feinem Passagenwerk ausgeschmückt wird. Um ein bedeutendes Kunstwerk sind wir jedenfalls reicher, das versteht sich bei Brahms von selbst. Dieses Kunstwerk dünkt mir jedoch mehr die Frucht eines großen combinatorischen Verstandes zu sein, als eine unwiderstehliche Eingebung schöpferischer Phantasie und Empfindung. Wir vermissen daran die Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung, den melodischen und rhythmischen Zauber. Wie geistreich Brahms jedes Motiv zu wenden, zu variiren, auszunutzen versteht, ist bekannt; auch in seinem Doppelconcert bewundern wir die Kunst der Durchführung. Allein das, was durchgeführt wird, der thematische Stoff, scheint mir für ein so großes Werk nicht bedeutend genug. So empfangen wir denn nachgerade den Eindruck eines Theaterstückes, in welchem alle Personen sehr geschickt und geistreich sprechen, wo es aber zu keiner Handlung kommen will. Dies gilt vornehmlich von den beiden äußeren Sätzen. Der erste Satz, der kunstreichste von allen, kommt aus der halb trotzig, halb gedrückten Stimmung und aus der *A-moll*-Tonart nicht hinaus. Durch seine vielen Vorhölle, Synkopen und rhythmischen Rückungen, seine übermäßigen und verminderten Intervalle bricht nur selten das helle Tageslicht. Fast werden wir an Schumanns spätere Manier erinnert. Auch das Thema des letzten Satzes steht nicht auf der Höhe von Brahms' Genius; ein kleines, in engen Maschen zappelndes Motiv, mehr verdrießlich als heiter. Der Hörer hofft nach diesem kleinlichen Anfang auf eine kräftige, glänzende Steigerung; aber wo diese Miene macht, einzusetzen (*F-dur*, fortissimo), erlahmt der Rhythmus und bewegt sich, von den Bleikugeln schwerer Triolen gefesselt, nur stockend vorwärts. Ein Labsal zwischen diesen beiden Sätzen ist das Andante in *D-dur*. Das Thema, eine lieblich einfache Melodie, von beiden Soloinstrumenten *all' ottava* gesungen, breitet ein wohliges Behagen über

Die Berliner Erstaufführung am 6. Februar 1888 führte nach Aussage des Rezensenten W.[ilhelm] Langhans „nur zu einem *Succès d'estime*“ des „jedem sinnlichen Reiz ängstlich aus dem Wege gehenden“ Werkes (*NZfM*, Jg. 55, Bd. I, Nr. 22 [30. Mai 1888], S. 253) und war für den anonymen Berichterstatter der *Signale* und viele, „die mit großen Erwartungen gekommen waren, eine herbe Enttäuschung“, da sich in dem Werk „zwei Soloinstrumente ohne Zweck und Ziel abmühen und nur die Folie einer merkwürdig gedankenarmen Orchester=Rhapsodie bilden“ (*Signale*, Jg. 46, Nr. 14 [Februar 1888], S. 218).

Über die Londoner Erstaufführung berichtete ein anonymes Korrespondent der *Signale*, das Werk sei „Vielen aus dem Publicum recht langweilig erschienen, trotz der vortrefflichen Executirung“ (*Signale*, Jg. 46, Nr. 21 [März 1888], S. 326). Anlässlich der Aufführung beim Niederrheinischen Musikfest in Aachen am 22. Mai 1888 sprach der anonyme Berichterstatter der *Neuen Musik-Zeitung* bereits von dem „bekannte[n], jetzt ‚Doppelkonzert‘ genannte[n] neueste[n] Opus von Brahms“ (*Neue Musik-Zeitung*, Jg. 9 [1888], Nr. 11, S. 136); die Aufführung beim Stuttgarter Musikfest am 25. Juni 1888 ließ den

Korrespondenten „K.“ der *NZfM* resümieren, nur der zweite und dritte Satz hätten den Zuhörer fesseln können, „während dem ersten Satz wohl eine höchst interessante Faktur nachgerühmt wurde, aber auch der Mangel an Einheit in der Stimmung und an Klangreiz bemerkt wurde“ (*NZfM*, Jg. 55, Bd. II, Nr. 29 [18. Juli 1888], S. [325–]326).

⁸⁵ Max Kalbeck konstatierte im Gegensatz zu Hanslick lediglich einen „Achtungserfolg“ und zog folgendes Resümee zur Presseresonanz: „Die Kritik verhielt sich kühl, wenn nicht absprechend – die meinige leider mit inbegriffen!“ (*Kalbeck IV/1*, S. 120 f.). Dies wird durch die Urteile der Musikzeitschriften bestätigt: Zog der anonyme Wiener Korrespondent der *Signale* lediglich den Schluß, trotz der Wiedergabe „in denkbarster Vollendung“ könne man das *Doppelkonzert* den „glücklichst inspirirten Schöpfungen von Brahms [...] nicht beizählen“ (*Signale*, Jg. 47, Nr. 8 [Januar 1889], S. [117–]118), so kritisierte Dr. [Graf Ferdinand Peter] Laurencin das Werk in der *NZfM* als „bestürzend leere, gedankenarme und stimmungseintönige Composition“ (*NZfM*, Jg. 56, Bd. I, Nr. 26 [26. Juni 1889], S. 307). Zu Theodor Helms Rezension im *Pester Lloyd* siehe S. XX, Anmerkung 83.

Spieler und Hörer. Das knapp begrenzte Stück zählt zwar nicht zu den bedeutendsten Andantesätzen von Brahms, gewiß aber zu den gefälligsten; es dürfte überall entscheidend werden für den Erfolg des ganzen Werkes.“⁸⁶

Dies war sicherlich ein Extremfall in Hanslicks Beurteilung neuer Brahms'scher Werke. Allerdings stand Hanslick mit seiner Ansicht unter Brahms' Freunden nicht allein, wie die Einschätzungen Clara Schumanns und Theodor Billroths zeigen.⁸⁷ So erscheint die durch Kalbeck überlieferte Mitteilung Eusebius Mandyczewskis plausibel, daß Brahms nach Fertigstellung des *Doppelkonzertes* zunächst, „von der ungewöhnlichen Arbeit angeregt, ein zweites Werk dieser Art“ begonnen habe, da er meinte, „erst jetzt könne er ein solches Konzert schreiben, erst jetzt fühle er sich darin geübt“. Doch habe der „geringe Erfolg“ seiner Komposition ihn abgeschreckt: „die ausübenden Künstler griffen nicht danach, und so meinte er, man brauche kein zweites, da schon das erste niemand spielen wolle.“⁸⁸ Brahms' Aussage dürfte freilich ironisch pointiert gewesen sein, da die vorangehend dokumentierten Aufführungen das Interesse namhafter Orchester und Dirigenten bezeugen. Daß allein Joachim und Hausmann die Solopartien übernahmen, solange das *Doppelkonzert* noch ungedruckt war, erklärt sich aus der Quellsituation. Nach Erscheinen des Werkes zog insbesondere Hans von Bülow auch andere Solisten heran.⁸⁹

Im übrigen gab es durchaus Gegenmeinungen zu den durch Hanslicks Rezension repräsentierten Einwänden. So setzte sich der Musikkritiker Alexander Berrschke 1917 anlässlich einer Münchner Aufführung des *Doppelkonzertes* kritisch mit Hanslicks Einschätzung und deren Auswirkungen auseinander:

„Seit Hanslick dieses musikalisch so reiche, mit so viel Geist und Wohlklang getränkte Werk in einer besonders schwachen Stunde als grau und vergrübelt freundlich abgelehnt hat, ist es Sitte geworden, daß diesem Doppelkonzert alles angerechnet wird, was unzureichende Solisten verschuldet haben. Es ist ja leider Tatsache, daß sich sogar sehr bedeutende Musiker als Brahms-Interpreten wie Dilettanten benehmen, und gerade im Doppelkonzert zeigt sich immer wieder das beschämende Versagen vor der Brahms'schen Phrasierung und der Aufgabe, Figurationen als auseinandergelegte Melodien vorzutragen. Der harmlose Hörer langweilt sich dann, weil es ihm vorkommt, als würde da oben eine Etüde geübt; weil er aber meist auch Hanslick gelesen hat, gibt er seiner Unzufriedenheit eine falsche Richtung und schlägt auf den Sack anstatt auf den Esel. Ein so tiefgeistiges, feingliedriges Werk sollte man Orchesterroutiniers nicht anvertrauen.“⁹⁰

Daß das *Doppelkonzert* zwischen 1887 und 1900 weniger häufig aufgeführt wurde als die anderen drei Konzerte von Brahms,⁹¹ dürfte nicht zuletzt auf organisatorisch-finanzielle Gründe zurückzuführen sein, waren hier doch zwei Solisten zu verpflichten und zu honorieren. So scheint in der Rezeptions- und Aufführungsgeschichte eine gewisse Kluft zu bestehen: Das Werk traf zwar teilweise auf ungewöhnliche Skepsis in Brahms'

Freundeskreis sowie im öffentlichen Urteil und erfuhr mit seiner konzertanten Konzeption erstaunlich kontroverse Einschätzungen. Doch war und ist es im Musikleben kontinuierlich – wenn auch verglichen mit Brahms' anderen Konzerten in statistisch geringerem Maße – präsent, was auf beträchtliche Wertschätzung bei Musikern und Hörern schließen läßt.

Publikation

Als Brahms seinem Verleger Fritz Simrock am 23. August 1887 erstmals über das *Doppelkonzert* berichtete, bat er ihn zugleich, vorläufige Stimmen der Orchesterstreicher für die Orchesterproben und die Kölner Ur-aufführung stechen zu lassen; dieses Verfahren hatte sich zwischen dem Komponisten und seinem Verleger bei neuen Werken mit Orchester eingebürgert.⁹² Zu jenem Zeitpunkt befanden sich die Autographe der Solostimmen (verschollen), der Partitur (Quelle A) und wohl auch schon des Klavierauszuges (verschollen) bei Brahms' Wiener Kopisten William Kupfer,⁹³ der spielfä-

⁸⁶ Eduard Hanslick: *Aus dem Tagebuche eines Musikers* (= *Der „Modernen Oper“ VI. Theil*), Berlin 21892, S. 264–267; die Rezension war am 28. Dezember 1888 in der *Neuen Freien Presse* (Wien) erschienen (siehe Siegfried Kross: *Brahms-Bibliographie*, Tutzing 1983, S. 274).

⁸⁷ Siehe S. XVIII f. mit Anmerkungen 69–74.

⁸⁸ *Kalbeck IV/1*, S. 75.

⁸⁹ Siehe S. XVII mit Anmerkung 62. Außerdem hatte Bülow im Januar 1890 im Hinblick auf eine für den folgenden Herbst geplante Königsberger Aufführung eine Probe mit dem Violinisten Max Brode und dem Cellisten Heberlein (Vorname unbekannt) abgehalten; diese Aufführung kam nicht zustande (siehe *Bülow-Brahms Briefe*, S. 74 samt S. 136, Anmerkungen 3–5).

⁹⁰ Wiederabdruck in: Alexander Berrschke: *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 1942, S. 292 f. Ähnlich in der Tendenz ist die Werkeinführung Georg Hendrik Wittes, der einmal mehr auf das „symphonische Gepräge“ des Werkes hinwies und im Rahmen seiner eingehenden Werkbesprechung beim Vergleich der vier Brahms'schen Solokonzerte urteilte: „Ohne den längst anerkannten hohen Wert der beiden Klavierkonzerte und des Violinkonzertes von Brahms irgendwie schmälern zu wollen, möchte ich doch beinahe behaupten, dass dem Doppelkonzert die Palme gebührt. Reich an schönen Gedanken und geistreichen Kombinationen, kühn entworfen und formvollendet sind sie alle [...]! Aber das Doppelkonzert scheint mir freundlicher, äusserlich gefälliger und für den Laien leichter verständlich als seine drei Vorgänger.“ (Georg Hendrik Witte: *Johannes Brahms, Konzert für Violine und Violoncell mit Orchester. [Doppelkonzert.] op. 102*, in: *Johannes Brahms. Erläuterung seiner bedeutendsten Werke*, Frankfurt am Main [1897], S. 296–307, hier S. 296, 306).

⁹¹ Für Brahms' Instrumentalkonzerte wies Siegfried Kross aufgrund seiner Auswertung des *Musikalischen Wochenblattes* für den Zeitraum 1890–1902 folgende Aufführungszahlen nach: *Violinkonzert op. 77*: 128; *2. Klavierkonzert op. 83*: 67; *1. Klavierkonzert op. 15*: 58; *Doppelkonzert op. 102*: 40 (Siegfried Kross: *The establishment of a Brahms repertoire 1890–1902*, in: *Brahms 2: biographical, documentary and analytical studies*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge, London etc. 1987, S. 21–38, hier S. 37). Eine entsprechende Auswertung der *Signale* durch den Herausgeber erbrachte ein annähernd vergleichbares Aufführungsprofil.

⁹² *Briefwechsel XI*, S. 158 f. (vgl. oben, S. XIV). Die Proben waren damals noch für Köln oder Mannheim vorgesehen.

⁹³ Siehe S. XIII.

hige Abschriften der Solostimmen (verschollen), die Partiturabschrift (Quelle AB⁺) sowie Abschriften der Orchesterstimmen und des Klavierauszuges⁹⁴ (beide verschollen) anfertigte. Die genannten Notenmaterialien wurden bei den folgenden Proben und den ersten Aufführungen verwendet. Die Planungen für den Stich erörtere Brahms erstmals im Brief vom 16. Dezember 1887 an Simrock und faßte dafür zunächst die Zeit zwischen den beiden Londoner Wiedergaben (15.⁹⁵ und 21. Februar 1888) und der Aufführung beim Niederrheinischen Musikfest in Aachen (22. Mai 1888) ins Auge.⁹⁶ Dennoch sandte er Klavierauszug und Solostimmen bereits am 16. Februar 1888 zum Stich an Simrock.⁹⁷ Während es sich bei der Stichvorlage des Klavierauszuges um die (heute verschollene) Wiener Abschrift William Kupfers gehandelt haben dürfte, muß als Stichvorlage der Solostimmen eine von Brahms durch Vermittlung Robert Hausmanns in Auftrag gegebene, ebenfalls verschollene Abschrift eines namentlich nicht genannten (Berliner?) Kopisten verwendet worden sein,⁹⁸ da Joachim und Hausmann zur gleichen Zeit das *Doppelkonzert* zweimal in London aufführten.⁹⁹ Die abschriftliche Stichvorlage der Partitur und die (vermutlich immer noch teils abschriftlichen, teils vorläufig gestochenen) Orchesterstimmen erhielt Simrock wohl erst in der zweiten Märzhälfte.¹⁰⁰ Am 26. März betonte Brahms gegenüber Simrock, für die Aachener Aufführung am 22. Mai 1888 brauche die gestochene Partitur noch nicht fertig zu sein, da er sein „Manuskript [Partiturotograph A] hergeben“ könne.¹⁰¹ Außerdem bot er dem Verleger am 2. April an, er könne vor seiner für Ende April geplanten (schließlich aber erst am 6. Mai begonnenen) Italienreise noch Korrektur lesen.¹⁰² Tatsächlich ist für die

zweite Aprilhälfte eine letzte Diskussionsphase über Details des Notentextes belegt, die offensichtlich mit dem Korrekturlesen einherging.¹⁰³

Etwa am 20. Mai 1888, also kurz vor der Aachener Aufführung vom 22. Mai, erschien der Klavierauszug des *Doppelkonzertes* (samt Solostimmen) im Druck; ein für Brahms bestimmtes Exemplar schickte Simrock an Widmann.¹⁰⁴ Möglicherweise lagen zu dieser Zeit und für die Aachener Aufführung auch schon die Orchesterstimmen gedruckt vor.¹⁰⁵ Anfang Juni muß die Publikation der Partitur erfolgt sein, wie sich Simrocks Schreiben an Brahms vom 7. Juni entnehmen läßt;¹⁰⁶ schon am 5. Juni hatte Brahms den Verleger gebeten, an einige Freunde Belegexemplare zu senden.¹⁰⁷ Er selbst schickte von seinem Schweizer Sommeraufenthalt aus¹⁰⁸ ein Partiturexemplar mit eigenhändiger Widmung („An den[,] für den es geschrieben[,] mit herzlichen Grüßen J. Br.“) an Joachim,¹⁰⁹ wofür dieser ihm am 3. Juli 1888 nach der Aufführung des *Doppelkonzertes* beim Stuttgarter Musikfest dankte: „Und nun möchte ich sagen, wie dankbar ich für die Partitur und die unerwartet lieben Worte darauf bin; zu so herrlichem Kunstwerk Anlaß zu bieten, ist etwas, auf das meine Geige stolz sein darf! Möchten wir bald Neues zu sehen und hören kriegen.“¹¹⁰

In der Folgezeit monierte Brahms am 8. Oktober 1888 bei Simrock einen Stichfehler im Klavierauszug (Partie von Violoncello solo) und bat um Belegexemplare von Partitur und Klavierauszug.¹¹¹ Die Höhe des Honorars für das *Doppelkonzert* einschließlich des Klavierauszuges ist nicht eindeutig zu ermitteln, doch sprechen Indizien dafür, daß es sich um 10 000 Mark gehandelt haben könnte.¹¹² Ein Arrangement des Werkes für Klavier zu

⁹⁴ Siehe *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 328.

⁹⁵ Zum Termin der Londoner Erstaufführung vgl. S. XVII mit Anmerkung 56.

⁹⁶ *Briefwechsel XI*, S. (168–)169.

⁹⁷ Ebenda, S. 172 f.

⁹⁸ Siehe Brahms' Dank an Hausmann im Brief vom Januar oder Anfang Februar 1888 (*Hausmann*, S. 32). Vgl. Quellengeschichte, S. 189.

⁹⁹ Vgl. S. XVII.

¹⁰⁰ Zu den Verzögerungen siehe Quellengeschichte, S. 189.

¹⁰¹ *Briefwechsel XI*, S. 180; vgl. *Briefwechsel VI*, S. (244–)245.

¹⁰² *Briefwechsel XI*, S. 182 f.

¹⁰³ Siehe im einzelnen Quellengeschichte, S. 189 f.

¹⁰⁴ Siehe Simrocks Brief an Brahms vom 23. Mai: „Klavierauszug op. 102 seit einigen Tagen aus der Presse: ich schicke vorläufig ein Exemplar Ihnen dorthin (Widmann).“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 210). Vgl. *BraWV*, S. 413, 415. Die Angabe in *Hofmann, Erstdrucke* (S. 217) zum Erscheinen der „Solostimmen mit Klavierbegleitung“ ist demzufolge zu korrigieren.

¹⁰⁵ Vgl. dagegen *BraWV*, S. 413 („Zur Herausgabe“).

¹⁰⁶ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 211; vgl. *BraWV*, S. 413, 415. Die Angabe in *Hofmann, Erstdrucke* (S. 217) ist zu korrigieren.

¹⁰⁷ Siehe *Briefwechsel XI*, S. 185; *Simrock-Brahms Briefe*, S. 211: Clara Schumann, die Partitur und Klavierauszug erhielt, dankte Brahms am 14. Juni (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 350). Dem Cellisten Hausmann schickte Simrock ebenfalls beide Ausgaben und erfüllte vermutlich auch Brahms' Wunsch nach Übersendung einer Partitur an das Ehepaar Herzogenberg (*Briefwechsel XI*, S. 190; vgl. *Briefwechsel II*, S. 192). Brahms' Bitte vom 24. September 1888 um ein Exemplar der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen für Gustav Wendt (*Briefwechsel XI*, S. 199) konnte Simrock damals noch nicht nachkommen, da Robert Kellers Klavierarrangement vermutlich erst Anfang 1889 erschien (vgl. S. XXIII f. mit Anmerkung 113).

¹⁰⁸ Brahms ließ sich das Partiturexemplar an die Berner Adresse seines

Freundes Josef Viktor Widmann senden, den er von Thun aus häufiger besuchte.

¹⁰⁹ Siehe dazu Frontispiz, unten (Titelblatt von Joachims Handexemplar der Partitur mit Brahms' eigenhändiger Widmung); S. XI, Anmerkung 4; Quellenbeschreibung, S. 183. Die Mitteilung von Brahms' Widmungstext in *Briefwechsel VI* (S. 248, Anmerkung 2) ist ungenau.

¹¹⁰ *Briefwechsel VI*, S. (247–)248.

¹¹¹ *Briefwechsel XI*, S. 201. Vgl. Quellengeschichte, S. 190 f.

¹¹² Nachdem Brahms Simrock im Brief vom 24. Februar geschrieben hatte: „Was Sie mir Honorar gönnen, weiß ich nicht, und wieviel weniger als in ähnlichen Fällen. Ich warne genug, daß Sie sich nicht ruinieren! Bieten Sie mal recht wenig!“, antwortete er am 9. März auf einen (nicht überlieferten) Honorarvorschlag Simrocks: „Das Honorar kann mir schon recht sein. Mir ist aber auch ein andres recht! Aber Sie haben mich nicht zum Hüter Ihrer Kasse gemacht – was geht's mich an, wenn sie nächstens leer ist und meine nicht mehr zu schließen ist, weil sie zu voll. Ich verstehe nichts vom Geschäft, aber wenn das mit meinen Sachen und meinem Honorar nicht etwa ganz einfach ist, so möchte ich mir einen Vorschlag erlauben. Sie zahlen etwa die Hälfte meines Honorars, und auf die andre behielte ich Anspruch für den Fall, daß ich durch irgend was um mein Vermögen kommen sollte.“ Im folgenden Brief vom 14. März kam er noch einmal auf seinen Vorschlag zurück: „Über mein Geldprojekt schreiben Sie höchst verächtlich – gar nicht! Es war aber ganz einfach und ernst gemeint!“ Er fügte hinzu: „Lassen Sie jedenfalls einstweilen so beiläufig 5000 M. für mich liegen. Ich brauche sie im April für Italien und sonst!“ (ebenda, S. 174–177, 179). Demzufolge ist denkbar, daß die erwähnten 5000 Mark „die Hälfte“ des Honorars waren, das demnach 10 000 Mark betragen haben könnte. Dafür spricht auch, daß Brahms für das *Violinkonzert D-Dur op. 77* und das *Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83* jeweils 9000 Mark erhalten hatte, wobei das Honorar stets auch den Klavierauszug oder das Klavierarrangement umfaßte (siehe *BraWV*, S. 326 und 344).

vier Händen wurde von Robert Keller angefertigt und erschien vermutlich Anfang 1889 bei Simrock.¹¹³

Zur Bedeutung der separaten Solostimmen und des Klavierauszuges für die vorliegende Partituredition

Die Quellen des *Doppelkonzertes* umfassen zum einen die Partitur – als Hauptgestalt des Werkes – sowie die Klavierauszug-Version, zum anderen die Teilausgaben der Orchesterstimmen und der separaten Solostimmen (Violine solo, Violoncello solo). Daß die vorliegende Edition, die das Werk in Partiturgestalt vorlegt, neben den Partiturquellen auch den Erstdruck der Orchesterstimmen heranzieht, erklärt sich daraus, daß diese Teilausgabe den Orchestermusikern für Aufführungen diente. Demgegenüber ist der Klavierauszug für die Partiturausgabe nur in begrenztem Maße relevant, da Brahms seine Klavierübertragungen von Werken für und mit Orchester sowie von Kammermusik relativ frei gestaltete, so daß bei editorischen Detailproblemen in vielen Fällen keine direkten Vergleiche möglich sind.¹¹⁴

Eine differenzierte Bewertung erfordert der Notentext der beiden Solopartien: Er wird nicht allein von den Partiturquellen wiedergegeben, sondern auch von den separaten gedruckten Solo(-Doppel)stimmen¹¹⁵ und im Rahmen des Klavierauszuges. Zwar bildeten die separaten Solostimmen und der Klavierauszug im Erstdruck und in den Folgeauflagen insofern eine Einheit, als beide die gleiche Plattennummer erhielten und die Solostimmen üblicherweise in den Klavierauszug eingelegt wurden. Doch dienten die Solostimmen nicht nur zum vorläufigen Einstudieren des Werkes mit Klavier, sondern lieferten auch die – direkt benutzte oder memorierte – Basis für Proben und Aufführungen mit Orchester. Somit sind sie als aufführungsrelevante Teilausgabe für die vorliegende Partituredition gewichtig. Weniger verbindlich sind die im Klavierauszug über der Klavierstimme in kleinerem Stich plazierten Solopartien, die lediglich ergänzend herangezogen werden.

Beim Vergleich der genannten Quellen zum *Doppelkonzert* stellte sich heraus, daß die gedruckten separaten Solostimmen auf einen eigenständigen Überlieferungsstrang zurückgehen müssen.¹¹⁶ Dies belegen bereits Details der Notenorthographie wie etwa die stellenweise signifikant abweichende Balkensetzung. Gravierender ist indes, daß die Solostimmen – in erster Linie diejenige der Solovioline – erheblich mehr spieltechnische Bezeichnungen als die Partitur-Hauptquelle und die Partiturmanuskripte aufweisen; hinzu kommen einzelne alternative Lesarten. Die zusätzlichen Spielanweisungen betreffen vor allem Fingersätze (einschließlich Leersaiten-Zeichen) und Strichart-Bezeichnungen. Sie müssen auf Vorschläge zurückgehen, die die beiden Ur-aufführungs-Solisten, Joseph Joachim und Robert Hausmann, in ihre (verschollenen) Manuskript-Stimmen eintrugen. Von dort aus dürften sie über die – gleichfalls verschollene(n) – Stichvorlage(n) der Solostimmen in den Druck gelangt sein. Ähnlich wie entsprechende Bezeichnungen in der Violin-Solostimme des *Violinkonzer-*

tes D-Dur op. 77 müssen sie als Spielanweisungen gelten, die Brahms wünschte und durch den Druck autorisierte.

Freilich sind solche Spielanweisungen nicht ausschließlich auf die separaten Solostimmen beschränkt, sondern finden sich in unterschiedlichem Ausmaß auch in den handschriftlichen und gedruckten Partiturquellen: Im Partiturotograph notierte Brahms zunächst einige Fingersätze mit Tinte, die er wohl aus den von Joachim und Hausmann durchgespielten und bezeichneten ursprünglichen Solostimmen übernommen hatte, strich sie aber teilweise wieder. In der abschriftlichen Stichvorlage der Partitur wurden demgegenüber vom Lektor Robert Keller für die Solopartien etliche Fingersätze nachgetragen, die wahrscheinlich aus der Stichvorlage der Solostimmen stammten. Während diese Applikaturen nur zu einem kleinen Teil in den Partiturdruk übergingen, finden sie sich in den separaten gedruckten Solo(-Doppel)stimmen. Beide Solostimmen-Drucke enthalten darüber hinaus weitere Spielanweisungen, die in allen anderen erhaltenen Quellen fehlen. Die Wiedergabe der Solopartien im Klavierauszug schließt nur vereinzelt entsprechende Spielanweisungen ein.

Aus dieser Situation ergab sich für die Edition folgende Problematik: Die Fingersätze und die übrigen zusätzlichen Spielanweisungen stellen einerseits autorisierte Bezeichnungen von hohem aufführungshistorischem und aufführungspraktischem Interesse dar, die in der vorliegenden historisch-kritischen Edition dokumentiert werden müssen. Andererseits ist ihre Überlieferung uneinheitlich. Denn die Hauptquelle der Edition – Brahms' Handexemplar des Partitur-Erstdruckes – enthält zwar längst nicht so viele Zusatzangaben wie die gedruckten Solostimmen, doch sind hier die zahlreichen Applikaturen, die in der abschriftlichen Partitur-Stichvorlage nachgetragen worden waren, auch nicht durchweg getilgt. Vielmehr bleibt unklar, ob im Partitur-Erstdruck überhaupt eine vollständige Eliminierung jener Angaben beabsichtigt war. Da die vorliegende Edition dem Notentext der Hauptquelle möglichst getreu folgt, ist eine grundsätzliche Tilgung der verbliebenen Applikaturen ausgeschlossen.

¹¹³ Siehe *BraWV*, S. 415; vgl. Otto Erich Deutsch: *Musikverlags Nummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710-1900*, Berlin ²1961 (= zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe), S. 27: Gemäß der Plattennummer (9072) dürfte Kellers Arrangement spätestens Anfang 1889 erschienen sein, wie ein Vergleich mit Brahms' Werken *op. 104* (Plattennummern 9053/9054), *op. 105* (9042), *op. 106* (9043) und *op. 107* (9064) nahelegt, die sämtlich im Oktober 1888 erschienen. – Kalbecks Angabe, das in Brahms' Brief an Simrock vom 30. Mai 1890 erwähnte „Arrangement von Keller“ betreffe das *Doppelkonzert (Briefwechsel XII, S. 23, Anmerkung 4)*, beruhte dagegen auf einem Irrtum; gemeint war dort Kellers Arrangement der *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68* für zwei Klaviere (vgl. ebenda, S. 24 f.; siehe auch *Brahms-Keller Correspondence*, S. 147 f. sowie S. xxxiv f.).

¹¹⁴ Umgekehrt ist die Partiturgestalt für die Edition des Klavierauszuges (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IA, Band 7) nur eingeschränkt aussagekräftig.

¹¹⁵ In der gedruckten Stimme für Violine solo ist der Violinpart im Großstich, die Violoncellopartie im Kleinstich wiedergegeben; in der Stimme für Violoncello solo wird umgekehrt verfahren.

¹¹⁶ Siehe Quellengeschichte, S. 188; Quellenbewertung, S. 192.

In Abwägung dieser Voraussetzungen übernimmt der vorliegende Notentext die von der (Partitur-)Hauptquelle im Druck mitgeteilten Fingersätze, während die in den separaten Solostimmen und im Klavierauszug abgedruckten zusätzlichen Spielanweisungen unten auf der betreffenden Notenseite im Kleinstich wiedergegeben und im Editionsbericht kommentiert werden.

Weichen die separaten Solostimmen und die Solopartien des Klavierauszuges in Noten oder anderen gravierenden Details von der Hauptquelle ab, ohne daß die Abweichungen eindeutig auf Kopisten- oder Stecherfehler zurückzuführen sind, so werden die divergierenden Lesarten im Editionsbericht diskutiert. Weniger gravierende Abweichungen werden im Abschnitt „Verschiedenes“ dokumentiert, der dem Editionsbericht vorangeht. Rein orthographische Divergenzen, die zu keiner Bedeutungsverschiebung führen, bleiben unerwähnt.

Zur Dokumentation der Zusatzeintragungen in Robert Hausmanns Handexemplar der Cello-Solostimme

Für die vorliegende Edition konnten jeweils zwei Exemplare des Klavierauszuges und des Solostimmen-Satzes aus dem Nachlaß Robert Hausmanns herangezogen werden.¹¹⁷ Von besonderem Interesse ist ein Exemplar der Cello-Solostimme, das ganz oder weitgehend von Hausmanns Hand bezeichnet ist, seinen Namensstempel trägt und offensichtlich häufig benutzt wurde. Es enthält eine Reihe von Fingersätzen sowie einige wenige Bogenmodifikationen, die Hausmann mit Bleistift notierte. Einerseits sind diese Zusatzeintragungen von erheblichem künstlerischem und aufführungshistorischem Interesse. Denn sie dokumentieren die speziellen spiel- und klangtechnischen sowie artikulatorischen Vorstellungen des Cellisten, der an der Uraufführung und weiteren Aufführungen unter Leitung des Komponisten mitwirkte. Andererseits kommt diesen Eintragungen – im Gegensatz zu den oben erwähnten Fingersätzen und sonstigen Spielbezeichnungen der gedruckten Cello-Solostimme, für die Hausmann ebenfalls verantwortlich war – kein offizieller Rang zu, zumal nicht zu klären ist, wann Hausmann die Eintragungen vornahm.

Daher werden die handschriftlichen Spielanweisungen aus Hausmanns Handexemplar der Cello-Solostimme nicht im Notentext und im Editionsbericht dokumentiert, sondern im Abschnitt „Verschiedenes“ vor dem eigentlichen Editionsbericht. Die dort in Kurzform wiedergegebenen Zusätze und Modifikationen Hausmanns erlauben eine eindeutige Zuordnung zur Solocello-Partie; dadurch ist die Voraussetzung für eine entsprechende spielpraktische Umsetzung gegeben.

Danksagung

Während der Arbeit an der vorliegenden Edition erfuhr der Herausgeber vielfältige Hilfe, für die er herzlich danken möchte.

Folgende Institutionen sowie ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter gewährten großzügige Arbeitsmöglichkeiten, stellten Ablichtungen von Quellen zur Verfügung, gaben die Erlaubnis zu deren Auswertung und Abbildung und förderten die Arbeit durch weiterführende Informationen: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; G. Henle Verlag, München; Klöckner & Co. KGaA, Duisburg; The Newberry Library, Chicago, Illinois; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Louis Spohr-Gedenk- und Forschungsstätte, Kassel; Universitäts- und Stadtbibliothek, Köln; Stadtbibliothek, Baden-Baden. Wertvolle Hilfestellungen leisteten dabei insbesondere Prof. Dr. Otto Biba (Wien), Prof. Renate und Prof. Kurt Hofmann (Lübeck), Dr. Martin Bente und Dr. Wolf-Dieter Seiffert (München), AR Ingeborg Pechotsch-Feichtinger (Wien) und Herfried Homburg (Kassel).

Für die Bereitschaft, Werk- und Briefquellen zur Verfügung zu stellen und ggf. Ablichtungen zu überlassen, danke ich außerdem herzlich: Familie Henle (Duisburg), Dr. Andreas von Beckerath (Icking bei München), Dr. Joachim Draheim (Karlsruhe), Dr. Ulrich Drüner (Stuttgart), Dr. Friedrich Bernhard Hausmann (Bonn) und Wilhelm Voß (Rendsburg). Freundliche Hilfe bei der Lösung inhaltlicher und organisatorischer Probleme kam von Eva M. Gehann (Brahmshaus, Baden-Baden), Alexandra Gruber (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), Ingrid Marie Theres Knierbein † (Köln), Prof. Kolja Lessing (Würzburg/Leipzig), Dr. Gerd Nauhaus (Robert-Schumann-Haus, Zwickau) und Dr. Wolfgang Rathert (Hochschule der Künste, Berlin). Cand. phil. Katrin Eich (Kiel) wirkte bei den abschließenden redaktionellen Korrekturen sehr engagiert und umsichtig mit. Dr. Wolf-Dieter Seiffert (München) sei für die konstruktive verlagstechnische Betreuung, Michael Zimmermann (Freiburg i. Brsg.) und Eva-Marie Hantel (München) für die angenehme Kooperation bei der Erstellung und Korrektur der Wort- und Notentexte gedankt.

Meiner Kollegin an der Brahms-Forschungsstelle, Dr. Salome Reiser (Kiel), danke ich herzlich für ihr stetiges, in jeder Hinsicht förderndes Interesse an dieser Edition. Ein ganz besonderer Dank gilt schließlich dem guten Geist der JBG, meinem Freund Prof. Dr. Robert Pascall (Bangor und Nottingham): für seine kreativen Anregungen und die Bereitschaft, editorische Probleme in intensiver, fruchtbarer Diskussion einer Lösung zuzuführen, sowie für die Bereitstellung von Quellen. Gewidmet ist die vorliegende Edition meiner Mutter und dem Andenken meines Vaters.

¹¹⁷ Siehe Quellenbeschreibung, S. 185 f.