

Hofmann: Johannes Brahms als Pianist und Dirigent

Tutzing (Schneider) 2006

Der Programmzettel dient der Musikforschung zum 19. Jahrhundert seit jeher als unverzichtbare Auskunftsquelle. Große Programmzettelsammlungen von berühmten Interpreten – wie sie etwa im Zwickauer Schumann-Haus zu Clara Schumann existieren – bündeln wie kaum eine andere Dokumentengattung Informationen, die über den Interpreten, seine gesellschaftliche Einbindung bzw. Rolle sowie die sozial-, kultur- und entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge des zeitgenössischen Konzertlebens gleichzeitig Auskunft geben. Dass das zugrunde liegende Dokument aber oft ein unsicherer Faktor ist, wird leider nur selten zur Kenntnis genommen, zumal die Folgen dieser Erkenntnis mehr als unbequem sind. Zu leicht erweckt das gedruckte Wort den Anschein von Eindeutig- und Verlässlichkeit.

Um sich über die Unsicherheitsfaktoren klarzuwerden, bedenke man nur die folgenden drei beispielhaften, im 19. Jahrhundert alltäglichen Situationen: Ein oder mehrere Musiker des Konzertes (oder gar der Hauptakteur selbst) fallen kurzfristig aus, die Vertretung (falls es überhaupt eine gibt und das Programm nicht ganz oder partiell gestrichen wird!) kann nicht mehr auf dem bereits gedruckten Programmzettel notiert werden. Handelt es sich um einen prominenten Ersatzmann, wird u. U. ein ergänzender Zettel gedruckt und an das Publikum verteilt, der aber überlieferungsgeschichtlich – wie die Erfahrung lehrt – leider nur selten eine Chance hat. Oder: Bis zum Druck des Programms steht die Reihenfolge der Stücke nicht fest, und man einigt sich deswegen darauf, dem Publikum, das die Details der gedruckten Übersicht entnehmen kann, die Werke mündlich anzusagen. Oder: Kleinere Stücke wie Lieder werden häufig nicht konkret benannt, da der Sänger nur kurzfristig entscheiden kann oder möchte, welche(s) er je nach Tagesform singen wird. Im Programm wird vermerkt: »Lied(er)« oder – ebenso häufig: »Klavierstück(e)«, oder – ganz »anonym:« »Pièce(n)«. Diese drei Beispiele genügen, um zu verdeutlichen, dass Programmzettel nicht als *do-*

cumenta absoluta verstanden werden dürfen, sondern immer auf eine Verifizierung und / oder Konkretisierung angewiesen sind, um den Status einer philologisch einwandfreien Referenzquelle zu erlangen. Von »Schrullen« großer Künstler, das Publikum das Programm spontan entscheiden zu lassen oder ohne Einverständnis der Veranstalter einfach etwas ganz anderes (oder auch gar nichts) zu spielen, sei hier einmal ganz abgesehen.

Diese wahrlich unbequeme, aufwändige und geduldfordernde Arbeit, Programmzettel und darüber hinaus noch halböffentliche sowie Privatkonzerte akkurat zu überprüfen, haben Renate und Kurt Hofmann für ihr neues Buch *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent* nicht gescheut, das die 791 Konzerte des Komponisten exakt verzeichnet. Nach den in der Brahms-Forschung bereits zu unverzichtbaren Standardwerken avancierten Verzeichnissen *Die Bibliothek von Johannes Brahms* (1974) und *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk* (1983) liegt damit das dritte große Hofmannsche Kompendium zu Brahms vor. Eine etwa 300-seitige Liste verzeichnet chronologisch sämtliche Konzertveranstaltungen, in denen Brahms aktiv mitwirkte, mit den Original-Programmen oder – falls es sich um private oder halböffentliche Konzerte handelt – mit den aus der Sekundärliteratur ermittelbaren Werken. Kompositionen, an deren Darbietung Brahms beteiligt war, werden durch Kursiva hervorgehoben; Opusnummern, Namen der Musiker und Werktitel (insbesondere bei Liedern) werden ergänzt bzw. spezifiziert, Programm-Änderungen in den Fußnoten kommentiert. Jedes Konzertprogramm wird mit einem beistehenden Quellenhinweis in der Brahms-Literatur, zeitgenössischen Musik- oder Tagespresse sowie anderen Primärquellen (wie Briefen oder Erinnerungen von Zeitgenossen) nachgewiesen und verankert. Hierbei wurden nach Möglichkeit mehrere Hinweise zusammengetragen, um die z. T. unsicheren Datierungen aus der Brahms-Biographik zu stützen. Es finden sich nur sehr wenige Einträge, wo schließlich doch »Programm nicht bekannt« eingesetzt werden musste.

Abgesehen von den zahlreichen Fakten, die als wertvolle Ergänzung zum Brahms-Werkeverzeichnis (BraWV) fungieren, wie etwa detaillierte Proben-Chronologien zu neu komponierten Werken oder gar neue Uraufführungstermine (z. B. eine frühere Aufführung der *Walzer für Klavier* op. 39 in der Fassung zu zwei Händen durch Brahms höchstselbst am 22. Februar 1867 in Graz) bietet das Buch in seinen zahlreichen Registern den direkten Zugriff auf Namen, Orte und Werke. Einem Ortsregister mit Orten und Konzertstätten in ihren historischen Bezeichnungen (S. 319–324) folgt ein Ensemble-Register (nach Städten geordnet, S. 325–330), eines mit Konzert-Institutionen (alphabetisch, also *Gesellschaft der Musikfreunde vor Gewandhaus Konzertdirektion*, S. 331f.) und schließlich ein Personenregister mit allen mitwirkenden Musikern bzw. den in den Konzertprogrammen vermerkten Komponisten mit ihren Werken (S. 333–382). Die von Brahms aufgeführten Werke sind zusätzlich noch in einer separaten Liste verzeichnet (S. 383ff.). In dieser aufwändigen Partitionierung der rein statistischen Fakten, die von den Autoren in mühevoller Kleinstarbeit die Mehrfach-Registrierung von Personen (als Musiker, Namensgeber eines Ensembles und / oder Komponist) und Orten (als Sitz von Ensembles, Institutionen, Wohnungen von Privatleuten oder Spielstätten) nötig machte, gelingt nicht nur ein erstmals zusammenhängender Blick auf den Interpreten Brahms (was an sich schon beachtlich ist und forschungsgeschichtlich seine Konsequenzen haben wird). Überdies werden angrenzende Forschungsgebiete mit neuem Informationsmaterial versorgt. Hier wären zunächst rezeptionsgeschichtliche Fakten zu zahlreichen anderen Komponisten zu nennen: Neben – wie erwartet – Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann nehmen auch heute eher unterrepräsentierte Zeitgenossen wie Raff, Reinecke, Bruch, Rubinstein, Lachner, Volkmann, Grädener, Hiller oder auch Joseph Joachim, den man kaum als Komponist kennt, einen festen Platz auf den Programmen ein. Und auch Georg Friedrich Händel, Franz Liszt und Felix Mendelssohn sind vielfach und vor allem unerwartet vielseitig vertreten. In zweiter Linie erlauben die Inhalte der öffentlichen Konzerte, die Brahms in seiner 53-jährigen Interpreten-Tätig-

keit mitgestaltet hat, einen Einblick in den Wandel einer Konzertkultur, die zunehmend homogene Programme favorisierte und sich somit von einer Genre-übergreifenden Abfolge der dargebotenen Werke langsam verabschiedete. Während in frühen Programmen (wie etwa in Celle am 12. Mai 1853) noch scheinbar wahllos Kammermusik, Männerquartette, Violinkonzerte und Klavier-Solostücke an einem Abend kombiniert wurden, sind solche volkskonzerthaften Potpourris unter den späteren Programmen nicht mehr zu finden. Und schließlich dienen die Register als Auskunftsmittel für verschiedenste Recherchen nach Musikern, Ensembles und Institutionen, die das Musikleben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich geprägt haben. Wer wissen will, seit wann es die *Wiener Philharmoniker* gab, wie sich das *Gürzenich-Orchester* selbst nannte, welche Musiker in den wechselnden Streichquartett-Besetzungen mitwirkten oder auch, wie ein schon lange verzweifelt gesuchter Bratschist denn mit Vornamen heißt, der kann dieses Buch in Zukunft als Informationsquelle nutzen.

Angesichts der zahlreichen Vorteile dieses sehr gut redigierten und mit für eine solche Faktensammlung erstaunlich wenigen Tipp- und Setzfehlern versehenen Grundlagenwerkes kann man sich ähnliche Verzeichnisse zu anderen interpretierenden Komponisten nur wünschen. Bedenkt man hingegen, dass Brahms im Gegensatz etwa zu Franz Liszt eine quantitativ noch *sehr* übersichtliche Konzerttätigkeit als Pianist und Dirigent ausgeübt hat, wird dieser Wunsch vorerst wohl ein frommer bleiben. [Christiane Wiesenfeldt]

Anzeige



Johannes-Brahms-Gesellschaft
Internationale Vereinigung e.V.

www.brahms-hamburg.de