JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

Herausgegeben vom
Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V.
und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

SERIE V
CHORWERKE

BAND 2 EIN DEUTSCHES REQUIEM

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

EIN DEUTSCHES REQUIEM

OPUS 45

HERAUSGEGEBEN VON

MICHAEL MUSGRAVE UND MICHAEL STRUCK

2022

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

Editionsleitung:
Forschungszentrum der Johannes Brahms Gesamtausgabe
am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel:
Siegfried Oechsle (Projektleiter), Michael Struck (bis April 2018), Katrin Eich, Johannes Behr, Jakob Hauschildt,
Bernd Wiechert (ab Juni 2018)

Wissenschaftlicher Beirat:
Otto Biba, Gernot Gruber, Robert Pascall †, Wolfgang Sandberger

Die Editionsarbeiten werden 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, Berlin/Bonn,
und des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur des Landes Schleswig-Holstein.
Darüber hinaus wird eine halbe Mitarbeiterstelle von der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien finanziert.
Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ermöglichten
die Erstellung einer Datenbank zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.
Die Erweiterung dieser Datenbank um Rezeptionsnachweise in Wiener Musik- und Tageszeitungen
wird von der Abteilung Kultur, Wissenschafts- und Forschungsförderung der Stadt Wien unterstützt.

HN 6029 · ISMN 979-0-2018-6029-9
Printed in Germany

INHALT

Seite

Vorwort VII

Abkürzungen und Sigel VIII

Einleitung

- Vorbemerkung XIII
- Entstehung XIII
- Die religiöse Dimension: Die vertonten Bibeltexte, ihre Bedeutung und Zielrichtung XVII
- Vorgeschichte und historischer Hintergrund XX
- Persönliche Faktoren XXII
- Zum Ursprung des 2. Satzes und zu möglichen Choral-Vorlagen XXIV
- Zur Hinzufügung des definitiven 5. Satzes XXV
- Brahms' Textautograph und dessen Interpretation durch Kalbeck XXVIII
- Aufführungsgeschichte bis zur Zeit von Brahms' Tod
  1. Sechssätzige Fassung: Teil-Uraufführung in Wien, Uraufführung und Wiederholung in Bremen XXIX
  2. Definitive siebensätzige Fassung: Aufführungsgeschichte ab der Leipziger Uraufführung XXXVIII
- Rezeption bis zur Zeit von Brahms' Tod
  1. Sechssätzige Fassung
     - 1a. Von ersten Reaktionen des Freundeskreises bis zur Rezeption der Wiener Teil-Uraufführung XLV
     - 1b. Rezensionen der Bremer Uraufführung XLVIII
  2. Erste Rezeption der definitiven siebensätzigen Fassung
     - 2a. Rezensionen des gedruckten Werkes XLIX
     - 2b. Rezensionen der Leipziger Uraufführung LI
  3. Rezensionen weiterer früher Aufführungen im deutschsprachigen Raum
     - 3a. Basel, Münster, Hamburg LIII
     - 3b. Karlsruhe, Zürich LV
     - 3c. Weitere Städte 1869/70 LVI
     - 3d. Wien und Bremen 1871 (unter Brahms' Leitung) LVII
     - 3e. Weitere Städte ab 1872 LVIII
  4. Aufführungen außerhalb des deutschsprachigen Raumes LX

Publikation LXII

Spezifika der vorliegenden Edition LXXII

1. Orgel und Kontrafagott als offizielles bzw. semioffizielles Ad-libitum-Instrument LXXII
2. Zur Verwendung der Dämpfer in den Sätzen 2, 5 und 6 LXXVI
3. „Statt" statt „Stadt"? Zu einem Problem des Vokaltextes LXXVII
4. Ein neu entdecktes autographes Fragment des 1. Satzes LXXX

Danksagung LXXXII

Zur Gestaltung des Notentextes LXXXIV

Textvordruck LXXXVIII

Ein deutsches Requiem opus 45

Nr. 1 „Selig sind, die da Leid tragen“.. 1

Nr. 2 „Denn alles Fleisch es ist wie Gras“ 22

Nr. 3 „Herr, lehre doch mich“ 66

Nr. 4 „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ 102

Nr. 5 „Ihr habt nun Traurigkeit“ 121

Nr. 6 „Denn wir haben hie“ 135

Nr. 7 „Selig sind die Toten“ 184

Anhang

Abbildung und Transkription des Skizzenblattes mit drei partiellen Verlaufsskizzen zum 6. und 7. Satz 208

Kritischer Bericht 215

Verzeichnis der Abbildungen 555

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 1926–1928 erschienenen ersten Brahms-Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*), auf breiterer Basis gesucht und koordiniert. Sie führte 1981 zur konkreteren Vorbereitung dieses editorischen Vorhabens durch die Verbindung mit dem G. Henle Verlag, München; daraufhin folgten die Gründung der Vereinigung „Johannes Brahms Gesamtausgabe“, die Einrichtung der wissenschaftlichen Arbeitsstelle an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und 1991 schließlich die Finanzierung seitens der Konferenz (heute: Union) der deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz.

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen Werkverzeichnisses (*BraWV*) 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 Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte 26-bändige Ausgabe 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 ebenso wenig 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. Ebenso blieb ein weiter Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte. Darüber hinaus wurden mehrere Werke und Werkfassungen erst nach Abschluss der alten Gesamtausgabe wiederentdeckt; einige von ihnen sind bis heute unpubliziert.

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 prüft die *JBG* die Authentizität der erwähnten Aufführungsfassungen von Werken anderer Komponisten und ediert sie in exemplarischen Fällen.

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 stellen 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 Brahms' Œuvre eine ebenso verlässliche Grundlage schaffen wie für werktreue künstlerische Interpretationen seiner Musik.

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. Vierhändiger Klaviersatz wird in Partitur wiedergegeben, um das Studium zu erleichtern. 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 der seit August 2006 gültigen Rechtschreibung wiedergegeben. Diese Anpassung erscheint umso mehr gerechtfertigt, als zum einen manche Lesarten der Brahmszeit (*Thal*, *giebt*) schon bald nach dem Tode des Komponisten außer Gebrauch kamen, zum anderen die heutige Orthographie sich teilweise wieder mit den gängigen Lesarten damaliger Notendrucke deckt (*Kuss*, *Brennnessel*). Unangetastet bleiben 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

A	Österreich.
ABS Newsletter	*The American Brahms Society. Newsletter.*
AMz	*Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung.*
AmZ	*Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge*, Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; *(Leipziger) Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 1–17, Leipzig und Winterthur 1866–1882.
Anonym, Requiem 1868	[Anonyme Rezension der Bremer Uraufführung (Sigel ₡), datiert: „20. April“:] *J. Brahms' „Deutsches Requiem“ in Bremen.*, in: *AmZ*, Jg. 3, Nr. 19 (6. Mai 1868), S. 147–149.
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.
A-Wst	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).
Biba/Hofmann/ Neubacher, Brahms-Katalog	Otto Biba, Renate und Kurt Hofmann, Jürgen Neubacher und Mitarbeiter: *„… in meinen Tönen spreche ich.“ Für Johannes Brahms 1833–1897*, Katalog zur Ausstellung, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 5. September – 2. November 1997, Hamburg 1997.
Bibel 1832/33 Handexemplar	*Die Bibel, oder die ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testamentes, sammt den Apocryphen, nach der Deutschen Uebersetzung D. Martin Luthers. Fünfte Auflage, veranstaltet von der Hamburg-Altonaischen Bibel-Gesellschaft*, Hamburg ^{5}1833, darin (mit separatem Titelblatt): *Das Neue Testament unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi, verdeutscht von D. Martin Luther. Fünfte Auflage, veranstaltet von der Hamburg-Altonaischen Bibel-Gesellschaft*, Hamburg ^{5}1832. Exemplar aus dem Besitz von Johannes Brahms, *A-Wgm*, Brahms-Bibliothek, 40.
Blätter MThK	*Blätter für Musik, Theater und Kunst*, Jg. 1–6, Wien 1855–1860; *Blätter für Theater, Musik u. Kunst*, Jg. 7–11, 15–19, Wien 1861–1865, (April) 1869–1873; *Zellner's Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst*, Jg. 12–15, Wien 1866–1869 (März).
Blum, Requiem	Klaus Blum: *Hundert Jahre Ein deutsches Requiem von Johannes Brahms. Entstehung – Uraufführung – Interpretation – Würdigung*, Tutzing 1971.
Brahms, Eigenhändiges Werkverzeichnis	Johannes Brahms: Eigenhändiges Werkverzeichnis (op. 1–79), Heft ohne Titel, Standort: *A-Wst*, Inventarisierungsnummer: H.I.N. 32886.
Brahms, Faksimile 5. Satz	*Johannes Brahms. Ihr habt nun Traurigkeit. 5. Satz aus dem „Deutschen Requiem“. Faksimile der ersten* [sic!] *Niederschrift*, Einleitung von Franz Grasberger, Tutzing 1968.
Brahms, Karlsruhe	*Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe*. Ausstellungskatalog, hrsg. von der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe und der Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V., Karlsruhe 1983.
Brahms-Kongreß Gmunden 1997	*Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001.
Brahms, Requiem – Katalog	*„Ich will euch trösten …“. Johannes Brahms – Ein deutsches Requiem. Symposion – Ausstellung – Katalog*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Lübeck 2012 (= *Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Bd. VI).
Brahms, Requiem – Taschenpartitur Eulenburg	*Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad lib.) von Johannes Brahms*, Vorwort: Siegfried Ochs, Foreword: Anthony Bruno, London etc. (Edition Eulenburg, No. 969, E. E. 6054), o. J.
Brahms, Requiem – Stichvorlage	*Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem. Stichvorlage des Klavierauszuges*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein, Kiel 1994 (= *KulturStiftung* [sic!] *der Länder – Patrimonia* 80).
Brahms-Studien 17	*Brahms-Studien*, Bd. 17, im Auftrag der Johannes-Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. hrsg. von Beatrix Borchard und Kerstin Schüssler-Bach, Tutzing 2014.
BraWV	Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984.
Briefwechsel I–XVI	*Johannes Brahms. Briefwechsel*, 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).
Briefwechsel III	*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. III: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ^{2}1921.
Briefwechsel IV	*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. IV: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm*, hrsg. von Richard Barth, Berlin ^{2}1912.
Briefwechsel VI	*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. VI: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin ^{2}1912.
Briefwechsel VII	*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. VII: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellinger*, hrsg. von Leopold Schmidt, Berlin 1910.
Briefwechsel VIII	*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. VIII: *Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915.

Briefwechsel XIV	*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. XIV: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsch und Robert Lienau*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.
Briefwechsel (Neue Folge) XVII–XIX	*Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge*, hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bde. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.
Briefwechsel (Neue Folge) XVIII	*Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge*, Bd. XVIII: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Stockhausen*, hrsg. von Renate Hofmann, Tutzing 1993.
Briefwechsel Familie	*Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973 (= *Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek*, Bd. 9).
CDN	Canada.
CDN-Vu	University of British Columbia Library, Fine Arts Division, Vancouver.
CH	Schweiz.
CH-Bm	Musik-Akademie Basel, Vera Oeri-Bibliothek.
CH-W	Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek.
Courier	*Courier* [Tageszeitung], Bremen.
D	Deutschland.
D-Bhm	Berlin, Universität der Künste, Universitätsbibliothek (vormals: Hochschule der Künste, Abteilung Musik und Darstellende Kunst, Hochschulbibliothek).
D-Bim	Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Bibliothek.
D-BMs	Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek.
D-Dl	Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB).
D-Gs	Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek.
D-HEI	Heide, Klaus-Groth-Museum.
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.
D-KIjbg	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungszentrum am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.
D-LEsta	Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv.
D-LÜbi	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
Dietrich	Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Leipzig 1898.
Dörffel, Requiem 1869	Alfred Dörffel: *Gewandhausconcert 17 (am 18. Februar)*, in: *Leipziger Nachrichten*, Jg. 9, Nr. 51 (20. Februar 1869), S. 260.
D-Zsch	Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.
Erismann, Brahms und Zürich	Hans Erismann: *Johannes Brahms und Zürich. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte von Zürich*, Zürich 1974.
Feldtmann	Dieter Feldtmann: *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem in Hamburg. Eine Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt am Main etc. 2012.
Festschrift Basler Gesangverein	*Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangvereins 1824–1924*, [hrsg. von Rudolf Thommen], Basel [1924].
Festschrift Biba	*Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2006.
Forner, Brahms/ Leipzig 1986	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, Karl-Marx-Universität Leipzig, Typoskript, Leipzig [1986].
Forner, Brahms/ Leipzig 1987	Johannes Forner: *Johannes Brahms in Leipzig. Geschichte einer Beziehung*, Leipzig 1987 (= *Bilder aus Leipzigs Musikleben*, ohne Bd.-Nr.).
Forner, Brahms/ Leipzig 2007	Johannes Forner: *„In Leipzig war's aber doch am schönsten". Johannes Brahms und seine Beziehung zu Leipzig*, Leipzig 2007.
Frank/Altmann 1936	*Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon. Für Musiker und Freunde der Musik*, begr. von Paul Frank, neu bearb. und erg. von Wilhelm Altmann mit einem Vorwort von Helmut Roesner, 1. Teil: Neudruck der Ausgabe von 1936, Wilhelmshaven ^{15}1971, unveränd. Nachdruck 1983.
GB	Großbritannien.
Gehring, Requiem 1870	Dr. Franz Gehring: [Rezension] *Köln. (Musikalische Gedächtnissfeier für die im Kriege Gefallenen im Gürzenichsaale, Donnerstag*[,] *10. November 1870*, in: *AmZ*, Jg. 5, Nr. 47 (23. November 1870), S. 374 f. (laut abschließender Notiz Übernahme aus der *Kölnischen Zeitung* vom 15. November 1870).
Haas, Brahms und Levi	Frithjof Haas: *Johannes Brahms und Hermann Levi*, in: *Brahms, Karlsruhe*, S. 58–82.
Haas, Levi	Frithjof Haas: *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich und Mainz 1995.
Haine, Belgium/ Brahms	Malou Haine: *Did Nineteenth Century Belgium like Brahms?*, in: *Brahms-Kongreß Gmunden 1997*, S. 227–279.
Hamburgischer Correspondent	*Hamburgischer Correspondent. Morgen-Zeitung der Börsen-Halle.*
Hammes, Brahms gewidmet	Andrea Hammes: *Brahms gewidmet. Ein Beitrag zu Systematik und Funktion der Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2015 (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte*, Bd. 28).

Hancock, Choral Compositions — Virginia Hancock: *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music*, Ann Arbor (1977) 1983 (= *Studies in Musicology*, Nr. 76).

Hanslick, Aus dem Concertsaal — Eduard Hanslick: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz*, Wien 1870 (= *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. II; Reprint Hildesheim 1979).

Hanslick, Requiem 1867 — Eduard Hanslick: [Rezension] *Oper und Concert. (Gastspiel der Frau v. V o g g e n h u b e r. – Quartett-Production von J o a c h i m. – Zweites Gesellschafts-Concert.)*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 1171 (3. Dezember 1867), S. [1]–[3].

Heuberger — Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing ^{2}1976.

Hiller, Briefwechsel II — Reinhold Sietz: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, Bd. II: 1862–1869, Köln 1961 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, H. 48).

Hofmann, Bibliothek — Kurt Hofmann: *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974.

Hofmann, Chronologie — Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing 2006 (= *Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Bd. 6).

Hofmann, Erstdrucke — Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975 (= *Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 2).

Hofmann, Rieter-Biedermann an Brahms — Renate Hofmann: *Vier Briefe des Verlages J. Rieter-Biedermann an Johannes Brahms*, in: *Brahms, Requiem – Stichvorlage*, S. 13–26.

Hofmann, Zeittafel — Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983 (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*, Bd. 8).

Horstmann — Angelika Horstmann: *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880*, Hamburg 1986 (= *Schriftenreihe zur Musik*, Bd. 24).

JBG — *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, bis 2011: hrsg. von der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V., Editionsleitung Kiel, in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ab 2012: hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, München 1996 ff.

JBG, Arrangements fremder Werke II — *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX, Bd. 2: *Arrangements von Werken anderer Komponisten für Klavier zu zwei Händen oder für die linke Hand allein*, hrsg. von Valerie Woodring Goertzen, München 2017.

JBG, Horn- und Klarinettentrio — *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 7: *Horntrio Es-Dur opus 40, Klarinettentrio a-Moll opus 114*, hrsg. von Katharina Loose-Einfalt, München 2016.

JBG, Konzertbearbeitungen Bach-Kantaten — *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX, Bd. 6: *Johann Sebastian Bach: Fünf Kantaten in Wiener Konzertbearbeitungen von Johannes Brahms*, hrsg. von Robert Pascall, München, Druck in Vorb.

JBG, Serenaden — *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 5: *Serenaden*, hrsg. von Michael Musgrave, München 2006.

JBG, Streichquintette und Klarinettenquintett — *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 2: *Streichquintette und Klarinettenquintett*, hrsg. von Kathrin Kirsch, München 2019.

JBG, Symphonie Nr. 2 — *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 2: *Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73*, hrsg. von Robert Pascall und Michael Struck, München 2001.

JBG, Symphonie Nr. 3 — *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 3: *Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90*, hrsg. von Robert Pascall, München 2005.

JBG, Violinkonzert — *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 9: *Violinkonzert D-Dur opus 77*, hrsg. von Linda Correll Roesner und Michael Struck, München 2004.

JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten — *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 9: *Sonaten für Klavier und Violoncello, Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier*, hrsg. von Egon Voss und Johannes Behr, München 2010.

Joachim, Briefwechsel II — *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. II, Berlin 1912.

Jullien, Requiem — Adophe Jullien: *Requiem, de M. Johannes Brahms.– Première audition à Paris, le vendredi saint, 26 mars*, in: *RGMP*, Jg. 42, Nr. 13 (29. März 1875), S. 98–100.

Kalbeck I/1–2 — Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. und 2. Halbband, Berlin ^{4}1921 (Reprint Tutzing 1976).

Kalbeck II/1 — Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. Halbband, Berlin ^{3}1921 (Reprint Tutzing 1976).

Kalbeck, Requiem — Max Kalbeck: *Ein deutsches Requiem von Joh. Brahms*, in: *Die Presse*, Jg. 41, Nr. 352 (Freitag, 21. Dezember 1888), S. 1–3.

Kirsch, Vorabzüge	Kathrin Kirsch: *Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms*, Kassel etc. 2013 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 52).
Litzmann III	Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig [4]1920.
May 1905 I/II	Florence May: *The Life of Brahms*, 2 Bde., London [1]1905.
May 1911 I/II	Florence May: *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, 2 Teile, Leipzig [1]1911.
May 1981 II	Florence May: *The Life of Johannes Brahms. Second Edition revised by the Author, with Additional Matter and Illustrations, and an Introduction by Ralph Hill*, London [1948?], erweiterter Reprint als *Enlarged and Illustrated Edition*, Bd. II, Neptune City, N. J. 1981.
Merian, Basels Musikleben	Wilhelm Merian: *Basels Musikleben im XIX. Jahrhundert*, Basel 1920.
Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag	Theodor Müller-Reuter: *Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde. Nachtrag zu Band I*, Leipzig 1921.
Musgrave, Organ and Contra-Fagott	Michael Musgrave: *The Organ and Contra-Fagott in Brahms's „Ein deutsches Requiem". Performance Issues and a New Source Compared*, in: *Festschrift Biba*, S. 383–404.
Musikalisches Wochenblatt	*Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler* [ab 1872: *Musiker*] *und Musikfreunde.*
Musical Times	*The Musical Times and Singing Class Circular.*
nmz	*neue musikzeitung*, Regensburg.
NZfM	*(Neue) Zeitschrift für Musik.*
Ochs, Gesangverein III	Siegfried Ochs: *Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor*, Bd. 3, Berlin 1926.
oeml 1–5	*Oesterreichisches Musiklexikon*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, 5 Bde., Wien 2002–2006.
Orel, Werkverzeichnis	Alfred Orel: *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.
Pascall, Brahms-Rezeption England	Robert Pascall: *Frühe Brahms-Rezeption in England*, in: *Brahms-Kongreß Gmunden 1997*, S. 293–342.
Perger/Hirschfeld	Richard von Perger, Robert Hirschfeld: *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von der Direktion der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912.
Programm UA Bremen	*Text für das Geistliche Concert am Charfreitag 1868 in der Domkirche zu Bremen.* Programmheft zur Bremer Uraufführung des *Deutschen Requiems* in der sechssätzigen Fassung am 10. April 1868, Bremen 1868.
Reynolds, Choral Symphony	Christopher Reynolds: *A Choral Symphony by Brahms?*, in: *19th Century Music*, Bd. 9, Nr. 1 (Sommer 1985), S. 3–25.
RGMP	*Revue et gazette musicale de Paris.*
Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I/[II]/[III]	*Kalkulationsbuch I* des Verlages J. Rieter-Biedermann, Standort: *D-LEsta*, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 3970 (Verlagsnummern 1–852); *Kalkulationsbuch* [*II*], ebenda, Nr. 3971 (Verlagsnummern 853–2194); *Kalkulationsbuch* [*III*], ebenda, Nr. 3972 (Verlagsnummern 2195–2951/56).
RSW	Margit L. McCorkle: *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003.
Rudolf, Score Requiem	Max Rudolf: *A Recently Discovered Composer-Annotated Score of the Brahms Requiem*, in: *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Bd. 7, Nr. 4 (Oktober 1976), S. 2–13.
Sämtliche Werke	*Johannes Brahms. Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bde., Leipzig [1926–1928] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).
Sämtliche Werke, Requiem	*Johannes Brahms. Sämtliche Werke*, Bd. 17: *Ein deutsches Requiem nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum) op. 45*, Revisionsbericht von Eusebius Mandyczewski, Leipzig [1926].
Schanzlin, Brahms-Brief Requiem	Hans Peter Schanzlin: *Ein unbekannter Brahms-Brief. Zur schweizerischen Erstaufführung des „Deutschen Requiems" in Basel*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 201, Nr. 108 (10./11. Mai 1980), S. 67.
Schelle, Concerte 1867	E.[duard] Schelle: *Concerte. Zweites Gesellschaftsconcert. – Quartett-Production von Hellmesberger. – Letztes Concert von A. Rubinstein*, in: *Die Presse* [Wien], Jg. 20, Nr. 333 (4. Dezember 1867), S. 1 f.
Schubring, Requiem 1868	D.[r] A.[dolf] S.[chubring]: *Charfreitag-Concert in Bremen*, in: *Little Musical Gazette. Kleine Musik-Zeitung*, Jg. 11, Nr. 22 (17. Juni 1868), S. 340–342.
Schubring, Schumanniana Nr. 12	Dr. A.[dolf] Schubring: *Schumanniana Nr. 12. Ein deutsches Requiem, nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum), komponirt von Johannes Brahms*, in: *AmZ*, Jg. 4, Nr. 2 (13. Januar 1869), S. 9–11; Nr. 3 (20. Januar 1869), S. 18–20.
Schumann-Brahms Briefe I/II	*Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
Schumann-Briefedition II/5	*Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner*, hrsg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge (†), Köln 2014 (= *Schumann Briefedition*, Serie II, Band 5).

Signale	*Signale für die musikalische Welt*.
Singacademie Bremen, Protocoll D	*Protocoll für die Singacademie von 1856 – [1944] Li[t]tr. D*, gebunden, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Bremen, Archiv für Bremische Musikgeschichte.
Speidel, Requiem 1871	sp. [Ludwig Speidel]: *Viertes Gesellschafts-Konzert. Deutsches Requiem von B r a h m s.*, in: *Fremden-Blatt. (Morgen-Blatt.)*, Jg. 25, Nr. 68 (9. März 1871), S. 5 f.
Speidel, Schubert-Konzert 1867	sp. [= Ludwig Speidel]: *Ein Schubert-Konzert*, in: *Fremden-Blatt. (Morgen-Blatt.)*, Jg. 21, Nr. 332 (3. Dezember 1867), S. 3.
Struck, Requiem-Gestalten	Michael Struck: *Requiem in wechselnden Gestalten – Werk-, Gebrauchs-, Phantom- und Aufführungsfassungen*, in: *Brahms, Requiem – Katalog*, S. 27–32.
Struck, Works and arrangements	Michael Struck: *Main and shadowy existence(s): Works and arrangements in the oeuvre of Johannes Brahms*, in: *Brahms in the Home and the Concert Hall. Between Private and Public Performance*, hrsg. von Katy Hamilton und Natasha Loges, Cambridge 2014, S. 110–136.
Taschenkalender 1869	*Gemeinnütziger Almanach auf das Jahr 1869. Von F. E. Schuback, Geometer. 324ster Jahrgang*. […] Hamburg o. J., Exemplar aus dem Besitz von Johannes Brahms (*A-Wst*, H.I.N. 55726, Ia 79559).
US, USA	Vereinigte Staaten von Amerika.
US-BER	Berea (Ohio), Baldwin Wallace University, Riemenschneider Bach Institute, Emilie and Karl Riemenschneider Memorial Bach Library.
US-NYpm	New York City, The Morgan Library & Museum (vormals: The Pierpont Morgan Library).
US-Wc	Washington (D. C.), The Library of Congress.
Weser-Zeitung	*Weser-Zeitung* [Tageszeitung], Bremen.
Wiener Abendpost	*Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*.
Zeileis, German Requiem	Friedrich G.[eorg] Zeileis: *Two Manuscript Sources of Brahms' s German Requiem*, in: *Music & Letters*, Bd. 60 (1979), S. 149–155; deutsch (ohne Abbildungen) als: *Ein deutsches Requiem von Johannes Brahms. Bemerkungen zur Quellenlage des Klavierauszuges*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ernst Herttrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 535–540.
Zeileis, Katalog	Friedrich Georg Zeileis: Katalog einer Musik-Sammlung, Gallspach 1992.

EINLEITUNG

Vorbemerkung

Ein deutsches Requiem wird in diesem Band der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* von Johannes Brahms in historisch-kritischer Neuedition vorgelegt. Nach Besetzung und Aufführungsdauer ist es Brahms' umfangreichstes Werk überhaupt und prägt seit der Zeit der frühesten öffentlichen Wiedergaben das Bild seines Schaffens in besonderer Weise. Zusammen mit den *Ungarischen Tänzen*, deren erste Folge für Klavier zu vier Händen fast zeitgleich erschien, war es seit dem Ende der 1860er-Jahre maßgeblich für den nationalen und internationalen Durchbruch seiner Musik verantwortlich.

In der Brahms-Literatur hat sich seit dem Erscheinen des *Deutschen Requiems* in Kirchen, auf Konzertpodien und im Druck an die Auseinandersetzung mit dem Werk ein fast undurchdringliches Gefüge aus nachprüfbaren Tatsachen, Spekulationen und irrtümlichen Vermutungen angelagert. So muss der vorliegende Band neben der quellen- und textkritischen Erarbeitung des Notentextes auch eine ebenso kritische Erörterung der Werkgeschichte (im Hinblick auf Entstehung, Aufführungen, Rezeption und Veröffentlichung) leisten. Bei der Rekonstruktion der Werkgenese wird dabei so deutlich wie möglich zwischen überlieferten entstehungsgeschichtlichen Dokumenten und ebenso reizvollen wie mitunter gewagten, ja fragwürdigen Vermutungen unterschieden, die das weitere Brahms-Schrifttum bis heute entscheidend geprägt haben und insbesondere auf den Brahms-Biographen Max Kalbeck zurückgehen. Dabei sind auch Grenzen zu benennen, die eindeutigen Erkenntnissen und Aussagen über die Entstehung entgegenstehen.

Die vergleichsweise schnelle und bemerkenswert nachhaltige Verbreitung des *Deutschen Requiems* in der musikalischen Öffentlichkeit wurde einerseits durch Aufführungen im deutschsprachigen Raum und im internationalen Musikbetrieb, andererseits durch die Rezeptionsgeschichte dokumentiert, die im Prozess von ersten privaten Urteilen insbesondere des Brahms-Kreises bis zu Aufführungs- und Werkkritiken in Tageszeitungen und Musikzeitschriften zu verfolgen ist. Nach eingehenden Überlegungen entschieden sich die Herausgeber, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte in getrennten Kapiteln der Einleitung zu behandeln. Denn in Ersterer ist die Verbreitung des Werkes im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus zu behandeln, während in Letzterer die Entwicklung von Urteilstendenzen teils chronologisch, teils systematisch zu dokumentieren und zu erörtern ist. Der Nachteil einer gewissen Redundanz im Verhältnis beider Kapitel wird dabei in Kauf genommen, wobei Verweise vom Rezeptions- auf das Aufführungskapitel die Orientierung erleichtern.

Die Einleitung endet mit dem Sammelkapitel „Spezifika der vorliegenden Edition". Dort werden einige Spezialfragen behandelt, die näherer Beleuchtung bedürfen und zum einen direkt auf die Partituredition bezogen sind, zum anderen eine bisher unbekannte Facette der Werkentstehung offenlegen. Zunächst geht es dabei um besetzungs- und spieltechnische Fragen, die auch aufführungspraktisch-klanglich relevant sind und die von Brahms offiziell vorgegebenen oder von ihm inoffiziell angeregten bzw. praktizierten Aufführungsmöglichkeiten betreffen. Weiterhin ist ein orthographisch-inhaltliches Problem des von Brahms vertonten Bibeltextes zu diskutieren. Und schließlich wird eine während der Arbeiten an der Ausgabe entdeckte, rudimentär überlieferte Quelle erörtert, die eine bemerkenswerte Variante zum ersten Einsatz des Chores und dessen orchestraler Vorbereitung wiedergibt.

* * *

Die vorliegende Edition ist das Ergebnis intensiver Forschungen, die beide Herausgeber in langjähriger Arbeit teils gemeinsam, teils separat unternahmen und dann miteinander abstimmten:

Michael Musgrave konzipierte den größten Teil der Einleitung; dieser wurde von Michael Struck übersetzt, redigiert und erweitert. Von den Kapiteln des abschließenden Einleitungsteils „Spezifika der vorliegenden Edition" entstanden die Darlegungen „Orgel und Kontrafagott als offizielles bzw. semioffizielles Ad-libitum-Instrument" im Zusammenwirken beider Herausgeber, während die übrigen drei Kapitel von Struck stammen.

Im Kritischen Bericht wurde das Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung" teils von Musgrave, teils von Struck erarbeitet. Letzterer übernahm auch hier die Übersetzung der englischen Teile sowie die Redaktion und fügte das Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung" hinzu.

Die Quellenvergleiche, die Erstellung und Redaktion des Notentextes sowie die Erarbeitung des Editionsberichtes übernahm Struck.

* * *

Der Rat des hochgeschätzten englischen Brahms-Experten Robert Pascall und die Diskussionen mit ihm haben die Arbeit an diesem Band vielfältig und nachhaltig gefördert. Dem Andenken unseres gemeinsamen Freundes, der am 9. Juni 2018 verstarb, sei dieser Band in großer Dankbarkeit gewidmet.

Entstehung

Dass *Ein deutsches Requiem*[1] in mehreren, zeitlich relativ eng miteinander verknüpften Phasen an die musikalische Öffentlichkeit kam, reflektiert seine komplexe Entstehungsgeschichte. Deren zwei Hauptphasen – die

[1] Im Folgenden wird das Werk – abgesehen von leicht erklärlichen Ausnahmen – lediglich mit dem Kurztitel *Requiem* bezeichnet.

Vollendung der sechssätzigen Fassung und die Erweiterung zur Siebensätzigkeit – sind nicht in allen Einzelheiten zu rekonstruieren. Als sechssätziges Werk wurde das *Requiem* am 10. April 1868 (Karfreitag) in Bremen uraufgeführt. Nach der Hinzufügung eines weiteren, an fünfter Stelle platzierten Satzes und der Publikation von Partitur, Klavierauszug und Stimmen erklang die definitive siebensätzige Fassung erstmals am 18. Februar 1869 in Leipzig. Allerdings hatte es zur Zeit der sechssätzigen Werkexistenz bereits vor der Bremer Wiedergabe eine ausdrücklich als solche bezeichnete Teil-Uraufführung am 1. Dezember 1867 in Wien gegeben. Die definitive siebensätzige Gestalt wurde ihrerseits schon am 3. Januar 1869, also vor der offiziellen Leipziger Uraufführung, in der Klavierauszug-Version in privatem, also inoffiziellem Rahmen in Dessau zu Gehör gebracht. Obwohl man somit von vier Uraufführungsstadien sprechen könnte, gilt die Bremer Wiedergabe der sechssätzigen Werkgestalt im Bremer Dom üblicherweise als die eigentliche Uraufführung.

Die erste überlieferte Erwähnung des *Requiems* findet sich in Brahms' Brief an Clara Schumann vom „April 1865": Damals schickte der Komponist ihr ein in seinem Begleitschreiben nicht näher gekennzeichnetes „Chorstück […] aus einer Art deutschem Requiem, mit dem ich derzeit etwas liebäugelte, in flüchtigem Klavierauszug".[2] Im nächsten Brief vom 24. April ging er näher auf das Werk ein. Er identifizierte den bereits „übersandte[n] Chor" als „Nr. 4", beschrieb das „Chorstück" als das „bis jetzt […] schwächste wohl in besagtem deutschen Requiem", notierte für die Freundin den gesamten vertonten Text des 1. Satzes sowie den Text des großen Eröffnungsteils aus Nr. 2 und charakterisierte die ersten beiden Sätze auch musikalisch näher: Der 1. Satz sei ein „Chor in *F* dur ohne Geigen, aber mit Harfe und andern Schönheiten begleitet"; der 2. Satz gehe „aus *b* moll und in Marschtempo". Noch keinerlei Informationen gab es demgegenüber zum 3. Satz oder auch nur der Arbeit daran. Brahms beschloss die brieflichen Erläuterungen zu seinem Werkprojekt mit der Bemerkung: „Ich hoffe sehr, eine Art Ganzes zusammenzubringen, und wünsche Mut und Lust einmal zu behalten."[3] Clara Schumanns Antwortbrief vom 1. Mai 1865 aus London ging weithin zustimmend auf den übersandten Satz ein („Der Chor aus dem Requiem gefällt mir sehr, ich denke, er muß wunderschön klingen"), äußerte mit Blick auf die Sequenzfolgen der Takte 134–136 ff. aber auch Kritik, die sie mit einem Notenbeispiel untermauerte:



[4]

Aus dem weiteren Verlauf des Jahres 1865 sind keine zusätzlichen Informationen zum *Requiem* überliefert. Dass Brahms am 3. Satz arbeitete, als er von Ende Januar bis zum 18. April 1866 bei Julius Allgeyer in Karlsruhe wohnte, wird durch rückblickende Bemerkungen Georg Henschels (Tagebucheintrag vom 17. Juli 1876) und Allgeyers (Brief an Brahms vom 25. Januar 1869) bestätigt; gegenüber dem Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann, bei dem das *Requiem* schließlich erschien, erwähnte Brahms zudem präzisierend, dass er bei seinen – an die Karlsruher Zeit anschließenden – Aufenthalten „in Winterthur und Baden[-Baden]" an der Orgelpunkt-Fuge des 3. Satzes gearbeitet habe.[5] Ein indirekter Hinweis darauf, dass Brahms in seinem Sommerquartier in Fluntern bei Zürich intensiv mit dem *Requiem* befasst war (wobei sicherlich die Partiturniederschrift gemeint war), findet sich in seinem Brief an Rieter-Biedermann vom 7. Juni 1866: „Chor und Orchester mögen einstweilen pausieren; denn ich habe notwendigst Ihnen und Ihrer lieben F a m i l i e einen recht herzlichen und freundlichen Gruß zu senden."[6] Wie der Biograph Max Kalbeck berichtete, soll Brahms nach Hermann Levis Behauptung „den ‚größten Teil des Requiems' in diesem Karlsruher Winter [Anfang 1866] komponiert haben"[7]. Satz 6 und ein Teil des 7. Satzes seien dann, wie Kalbeck und spätere Autoren angaben, in Zürich entstanden; allerdings sind für die letztgenannten Angaben keine direkten Belege nachweisbar.[8] Auch für die Entstehung des Schlussteils von Nr. 2 fehlen gesicherte Informationen; immerhin könnten Brahms' Erläuterungen für Clara Schumann vom April 1865 zum 2. Satz, die auch den vertonten Bibeltext (Vokaltext) des ersten Hauptteils enthielten und mit der Floskel „etc." schlossen,[9] möglicherweise so gedeutet werden, dass der weitere Satzverlauf damals bereits komponiert oder zumindest geplant war.[10]

Ehe Brahms am 17. August 1866 nach Baden-Baden reiste und dort das Partiturautograph der sechssätzigen Fassung abschließend mit der Orts- und Zeitangabe *Baden-Baden / im Somer 1866* versah, dürfte er zu

2 *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 504.

3 Ebenda, S. 505 f. mit irrtümlichen Lesarten „*C* moll" (statt „*b*-Moll") und „Blumen" statt „Blume"; Korrektur nach Briefmanuskript (*D-B*, Nachlass K. Schumann 7, Nr. 141). Zur Tonartkorrektur siehe bereits *BraWV*, S. 170.

4 *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 508.

5 *Hofmann, Zeittafel*, S. 72, 74; George Henschel: *Personal Recollections of Johannes Brahms. Some of his Letters to and Pages from a Journal kept by George Henschel*, Boston 1907, S. 48; Alfred Orel: *Johannes Brahms und Julius Allgeyer. Eine Künstlerfreundschaft in Briefen*, Tutzing 1964, S. 49; *Briefwechsel XIV*, S. 153, Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 24. Mai 1868.

6 *Briefwechsel XIV*, S. 126 (f.). Siehe dazu unten S. LXII.

7 *Kalbeck II/1*, S. 220.

8 So die auf Kalbeck (ebenda, S. 261) zurückgehenden Vermutungen u. a. in *Erismann, Brahms und Zürich*, S. 24; Joachim Draheim: *Johannes Brahms: „Ein deutsches Requiem" op. 45 in Karlsruhe*, in: *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem in Karlsruhe. Bilderzyklus von Hildegard Neumann. Texte von Joachim Draheim, Christian-Markus Raiser und Wolfgang Rihm*, Karlsruhe 2015, S. 11.

9 Siehe *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 505.

10 Die Ankündigung der Bremer Uraufführung in der dortigen Tageszeitung *Courier* war insofern eher irreführend, als ihr Hinweis auf den „verhängnißvollen Sommer 1866" entstehungsgeschichtlich schon die Abschlussphase der sechssätzigen Fassung zur Zeit des „Deutschen Krieges" betraf, sodass von „Anregungen der großen Zeit" kaum noch die Rede sein konnte, schon gar nicht im Hinblick auf den 2. Satz: „[…] wir hören, daß es im verhängnißvollen Sommer 1866 entstand und wahrscheinlich auch Anregungen der großen Zeit seinen Ursprung verdankt. In den äußeren Formen erinnert daran der Trauermarsch

einem nicht näher bekannten Zeitpunkt (vermutlich etwa im Frühsommer 1866, auf jeden Fall aber vor August) Teile des Partiturmanuskriptes einschließlich des 3. Satzes an seinen ehemaligen Lehrer Eduard Marxsen nach Hamburg geschickt und diesen vor allem im Hinblick auf die Orgelpunkt-Fuge am Ende des 3. Satzes um Stellungnahme gebeten haben.[11] Dass jene Sendung nicht erst auf die Zeit nach der Wiener Teil-Uraufführung der Sätze 1–3 zu datieren ist, wie in der Brahms-Literatur häufiger angenommen wurde, sondern vermutlich kurz vor der Fertigstellung der sechssätzigen Fassung erfolgte, wird durch Brahms' Brief vom 16. August 1866 aus Zürich bestätigt, in dem er seinen Vater bat, Marxsen zu fragen, „ob ihm seinerzeit ein Requiem (geschrieben) von mir zugekommen ist und ob ich's nicht recht bald zurückbekommen kann."[12] Bezieht man Brahms' Briefe an Marxsen und an den Vater aufeinander, was zeitlich und inhaltlich naheliegt, dann lässt sich folgern, dass der Komponist zu der Zeit, als Marxsen Teile des Partiturautographs zur Durchsicht bei sich hatte,[13] die Niederschrift der anderen Sätze beendete. Somit schließt Brahms' Orts- und Zeitangabe am Ende des Partiturautographs keinesfalls aus, dass sich bei Fertigstellung der Partiturniederschrift andere Teile des Manuskriptes möglicherweise noch nicht wieder in seinen Händen befanden.

In einem vermutlich kurz nach dem 17. August 1866 aus Baden-Baden geschickten Brief schrieb Brahms an Albert Dietrich, es wäre ihm „ein Gaudium", wenn er den Freund vor Ende des Sommers „einen Tag hier hätte, um Dir mein sogenanntes ‚deutsches Requiem' vorzuspielen!"[14] Letztlich war jedoch anscheinend Clara Schumann die erste, die es von ihm am Klavier hörte. Dass Brahms sie möglichst früh mit dem Werk bekannt machen wollte und auf ihre Reaktion gespannt war, ist ihrem Baden-Badener Tagebucheintrag vom August 1866 zu entnehmen: „Johannes hat mir einige prachtvolle Sätze aus einem deutschen Requiem von sich vorgespielt, dann auch ein Streichquartett in *C*-moll. Das Requiem hat mich aber noch freudiger bewegt, es ist voll zarter und wieder kühner Gedanken. Wie es klingen wird, das kann ich mir nicht so klar vorstellen, aber in mir klingt es herrlich …".[15] Wann Clara Schumanns Tagebucheintrag erfolgte, ist unbekannt (möglicherweise fixierte sie die

zu den Worten: ‚Denn alles Fleisch ist wie Gras und wie die Blume des Feldes' [sic!] etc." (*Courier*, Jg. 23, Nr. 98 [7. April 1868]; vgl. *Blum*, *Requiem*, S. 52).

11 Die Vermutung, dass sich einige Sätze einschließlich Nr. 3 im Sommer 1866 in Marxsens Händen befanden, beruht auf der zeitlichen Neueinordnung des undatierten Begleitbriefes von Brahms an Marxsen, den Josef Sittard 1889, also nach Marxsens Tod (1887), doch noch zu Brahms' Lebzeiten, ohne nähere Datierung erstmals ausschnittweise mitteilte. Später datierte Max Kalbeck den Brief pauschal auf das Jahr „1867", wobei er offen ließ, ob er ihn zeitlich vor oder nach der Wiener Teil-Uraufführung einordnete. Dagegen bezog Florence May das Schreiben, das sie mit einigen Lesartenabweichungen gegenüber Sittard und Kalbeck zitierte, konkret – aber wohl irrtümlich – auf Brahms' Eindrücke bei der Wiener Uraufführung der Sätze 1–3 am 1. Dezember 1867 und insbesondere auf die klangliche Problematik bei der Wiedergabe der Orgelpunkt-Fuge am Ende von Nr. 3. Siehe Joseph Sittard: *Eduard Marxsen*, in: *Künstler-Charakteristiken. Aus dem Konzertsaal*, Hamburg und Leipzig 1889 (= *Studien und Charakteristiken*, Bd. II), S. 102–105, hier S. 104; *May 1905 II*, S. 62 f.; *May 1911 II*, S. 65 f.; *May 1981 II*, S. 396; *Kalbeck II/1*, S. 235, Anmerkung 1; vgl. *Kalbeck I/1*, S. 35. Brahms schrieb an Marxsen (zitiert nach Sittards Publikation, wobei inhaltlich gravierende, nicht allein orthographische Varianten bei der Wiedergabe durch May in [ ] mitgeteilt werden, während Kalbecks Lesartvarianten unberücksichtigt bleiben): „Ich schicke hier [May: Dir] einige Novitäten und bitte, hast Du Zeit dazu, um ein Wort oder recht viele dafür. Weiter aber lege ich etwas aus meinem Requiem bei; hierfür bitte ich nun recht sehr [May: nun sehr] um einiges Geschreibsel. Es sieht stellenweis etwas kurios aus, und vielleicht nimmst Du, um mein Manuskript zu schonen, einen Notenbogen und zeichnest mir einige nützliche Bemerkungen auf. Das wäre mir gar lieb. Das ewige *D* in Nr. 3! Wenn ich doch einmal keine Orgel mehr gebrauche oder habe, da klingts doch nicht. Ich möchte manches fragen. Hoffentlich hast Du Zeit und einige Lust, dann siehst Du schon was [May: schon, was] zu fragen und zu sagen." Mit den „Novitäten" waren zweifellos neu im Druck erschienene Werke von Brahms gemeint; in Frage kämen vor allem das *Klavierquintett f-Moll op. 34* (erschienen im Dezember 1865), die *Studien für Klavier. Variationen über ein Thema von Paganini op. 35* (Januar 1866) und das *Streichsextett Nr. 2 G-Dur op. 36* (April 1866); die im Juni 1866 erschienene *Sonate Nr. 1 e-Moll für Klavier und Violoncello op. 38* ging Brahms vermutlich erst Ende Juli 1866 zu (siehe *JBG*, *Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XV). Brahms' Formulierung „etwas aus meinem Requiem" stellt klar, dass er Marxsen nicht das vollständige Partiturautograph des *Requiems*, sondern nur Teile daraus schickte (darunter Nr. 3). Der Passus „Wenn ich doch einmal keine Orgel mehr gebrauche oder habe, da klingts doch nicht." lässt zudem vermuten, dass er diese Besetzungsfrage schon früher mündlich oder schriftlich mit Marxsen diskutiert hatte.

Jane Vial Jaffe datierte Brahms' Brief an Marxsen auf die Zeit vor der Bremer Uraufführung der sechssätzigen Fassung und versuchte, einen Brief Marxsens an Brahms vom 5. April 1868 als dessen kompositorischen Diskussionsbeitrag zum *Requiem* zu deuten (Jane Vial Jaffe: *Eduard Marxsen and Johannes Brahms*, Diss. phil., The University of Chicago, Illinois 2009, Typoskript, S. [308–]309 f.). Doch Marxsens Ausführungen beziehen sich entgegen Jaffes Vermutung nicht auf den Notentext des *Requiems*, sondern auf Geldgeschäfte. Zudem ist die Vorstellung abwegig, dass Marxsen den betreffenden Teil der autographen Partitur bis kurz vor der Bremer Uraufführung bei sich behalten hätte. Vgl. S. XXXIV mit Anmerkung 162.

12 *Briefwechsel Familie*, S. 121. Dass Brahms am 17. August 1866 in Baden-Baden ankam, wird durch seinen Brief an den Vater mit Poststempel vom 18. August bestätigt, dem zufolge er „gestern in Baden-Baden angekommen" und unter der Adresse „Baden-Baden, Lichtenthal 136" zu erreichen sei (ebenda). Und da er das Werk gegenüber dem Vater als „ein Requiem (geschrieben)" bezeichnete, scheint der Vater noch nichts von der Existenz des Werkes gewusst zu haben und konnte mit der Information „geschrieben" bei Marxsen zielgerichteter nachfragen. Noch Brahms' Nachricht an den Vater vom 24. Dezember 1867 über die anstehende Bremer Uraufführung wirkt wie eine erste Erwähnung des Werkes: „Ich führe nämlich vermutlich am Karfreitag im Bremer Dom ein Werk auf, ein ‚Deutsches Requiem'." (Ebenda, S. 141 [f.]).

13 Also nicht das gesamte Partiturautograph, wie Kurt Stephenson vermutete (siehe ebenda, S. 121, Anmerkung 24).

14 *Dietrich*, S. (59–)60. Dietrichs Orts- und Zeitangabe „Hamburg 1867" erweist sich aus verschiedenen Gründen als Irrtum: So fiel der von Brahms erwähnte Aufenthalt „in der Schweiz in Zürich" nicht in das Jahr 1867, sondern ins Vorjahr 1866. Auch hätte Brahms zu dem von Dietrich angenommenen späten Zeitpunkt nicht mehr gleichsam einführend von seinem „sogenannten ‚deutschen Requiem' " geschrieben.

15 *Litzmann III*, S. 194. Vermutlich berichtete Clara Schumann daraufhin ihrer Freundin, der Landgräfin Anna von Hessen, über ihre Ein-

Ereignisse vom August erst nachträglich). Ungeklärt ist auch, ob Brahms' Vorspiel auswendig oder aus dem Partiturautograph des *Requiems* erfolgte; im letztgenannten Fall bliebe offen, ob er nur die Sätze spielte, deren Partiturmanuskripte er nicht an Marxsen geschickt hatte, oder ob das Vorspiel erst stattfand, nachdem er die übersandten Sätze zurückerhalten hatte.

Aus den zugänglichen Informationen muss man schließen, dass zum Zeitpunkt jenes Vorspiels noch kein vollständiger Klavierauszug der damaligen sechssätzigen Fassung existierte. (Den 4. Satz hatte Brahms im April 1865 ja nur „in flüchtigem Klavierauszug" an Clara Schumann geschickt.) Vor allem im Herbst 1866 dürfte er die definitive Klavierauszug-Fassung angefertigt haben. Doch lässt der Zustand des Klavierauszug-Manuskriptes, das Clara Schumann zu Weihnachten 1866 von Brahms als Geschenk übersandt erhielt (Quelle A/AB-KAu$_1$), den Schluss zu, dass Teile des kopistenschriftlichen Notats in den Sätzen 1–3 und – ganz oder teilweise – auch die autographen Anteile der Klavierpartie in den Sätzen 1–2 bereits aus der Zeit vor Brahms' Abreise aus Baden-Baden (20. Oktober 1866) stammen.[16] So liegt die Vermutung nahe, dass es möglicherweise niemals ein vollständiges Klavierauszug-Autograph der damals gültigen sechssätzigen Fassung (ob nun mit oder ohne Vokalpartien) gab.[17] Als Vorlage für die Ausarbeitung der Klavierpartie diente Brahms vermutlich das Partiturautograph (Quelle A$^+$).[18] Seine Mühen bei der Erstellung des Klavierauszuges spiegeln sich in Clara Schumanns Brief vom 7. Dezember 1866 aus Berlin an Hermann Levi, in dem sie aus einem verschollenen Schreiben von Brahms an sie zitierte: „Er macht jetzt den Klavierauszug des Requiem, nennt es aber eine bitterböse Arbeit, ‚da er doch keine der vielen Schönheiten auslassen möge.'"[19] In einem (verschollenen) Brief vom ca. 18. Dezember 1866 kündigte Brahms ihr die Übersendung des Klavierauszug-Manuskriptes an. Im Antwortschreiben vom 22. Dezember aus Koblenz bestätigte sie den Erhalt von Brahms' Brief am 20. Dezember („Vorgestern") und äußerte die Hoffnung, das von Brahms Verheißene am 23. Dezember („morgen") in Düsseldorf zu finden, wo sie die Weihnachtstage und die Zeit bis zum 11. Januar 1867 bei ihrer Freundin Rosalie Leser verbrachte.[20] Am 30. Dezember dankte sie Brahms dann für das Klavierauszug-Manuskript und sein beigefügtes (verschollenes) Schreiben: „Der Klavierauszug des Requiem hat mich innig erfreut, und habe ich schon wieder großen Genuß dabei gehabt, möchte nur immer alle Stimmen zugleich singen können – übrigens ist Dein Arrangement [der zweihändige Klaviersatz des Klavierauszuges] wunderschön, spielt sich bequem und ist doch dabei so reichhaltig. Nimm den herzlichsten Händedruck dafür." Zugleich kündigte sie an, sie wolle das *Requiem* mit Max Bruch und Ernst Rudorff, die „nächster Tage […] 'mal herüber" kommen wollten, „durchgehen".[21] Dass dieser Plan am 7. Januar 1867 verwirklicht wurde, bestätigte Bruch (ohne seinen Begleiter Rudorff zu erwähnen) in einem Brief an Hermann Levi vom 9. Januar 1867: „Am Nachmittag des 7. habe ich mit Frau Schumann schöne Stunden verlebt. Wir spielten das ganze Requiem [im Klavierauszug der sechssätzigen Fassung] durch, und ich muß sagen, es imponirte mir in hohem Grade."[22]

Clara Schumanns Brief an Brahms vom 11. Januar 1867 (dem Tag vor ihrer Abreise nach England) bestätigte, dass sie das *Requiem* mit Bruch und Rudorff „neulich […] durchgegangen" sei – „gleich zweimal, und es ging ihnen wie mir, sie waren auch ganz ergriffen." Aufgrund ihrer Eindrücke äußerte sie die Erwartung: „Ich hoffe, Du setzt die Aufführung des Werkes durch – s e h r s c h w e r ist ja eigentlich nur die große Orgelpunkt-Fuge. Ach, könnte ich es hören, was gäb ich wohl darum!" Erneut betonte sie zudem: „Übrigens muß ich Dir doch noch sagen, daß ich den Klavierauszug vortrefflich finde, und nur Dir kann ein solcher mangelhaft erscheinen, weil Du eben alles im Sinn hast." Das *Requiem* hielt sie für „ein ganz gewaltiges Stück", das „den ganzen Menschen in einer Weise wie wenig anderes" ergreife. Vereinzelt übte sie allerdings auch Kritik: „Eines war mir schon mehrmals aufgefallen, und die Herren [Bruch und Rudorff] fanden es auch, nämlich, daß der 5. Satz [Nr. 6] gegen den Schluß hin etwas sehr gedehnt ist, die schöne Steigerung wiederholt sich zweimal, und wirkt das zweitemal nicht mehr als solche."[23] Dies entsprach dem Eindruck, den Bruch im erwähnten Brief an Levi allgemeiner gefasst hatte: „Auch kommt mir (u. selbst Frau Schumann) Einiges zu lang vor."[24]

drücke von den vorgespielten Werkteilen, da die Landgräfin ihrerseits am 22. Oktober in ihrem Antwortschreiben auf einen (verschollenen) Brief Clara Schumanns um Grüße an Brahms bat und hinzufügte: „[…] sein deutsches Requiem kennte ich gern." (*Schumann Briefedition*, Serie II: *Freundes- und Künstlerbriefwechsel*, Bd. 12: *Briefwechsel Clara Schumanns mit Landgräfin Anna von Hessen, Marie von Oriola und anderen Angehörigen deutscher Adelshäuser*, hrsg. von Annegret Rosenmüller, Köln 2015, S. 72).

16 Im 1. Satz notierte Brahms nahezu die gesamte Klavierpartie selbst und scheint nur die Takte 87–94 leergelassen zu haben, die von anderer – vermutlich Hermann Levis – Hand gemäß der Parallelstelle der Takte 54–61 nachgetragen wurden. Im 2. Satz schrieb Brahms folgende Teile der Klavierpartie selbst: b-Moll-Anfangsteil („*Denn alles Fleisch es ist wie Gras*") mit Ausnahme wörtlich wiederkehrender Abschnitte, die in den von ihm leergelassenen Takten später vom Kopisten nachgetragen wurden; Ges-Dur-Teil („*So seid nun geduldig*"). Zu den Schreibern des Klavierauszug-Manuskriptes A/AB-KAu$_1$ siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 244–247.

17 Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 244 ([Autographer Klavierauszug der sechssätzigen Fassung]); S. 246 (Quelle A/AB-KAu$_1$); „Quellengeschichte und -bewertung", S. (269–)270.

18 Hierauf lässt ein Quellenvergleich zwischen Partiturautograph (Quelle A$^+$) und dem überwiegend kopistenschriftlichen Klavierauszug-Manuskript (Quelle A/AB-KAu$_1$) schließen, das Clara Schumann zu Weihnachten 1866 erhielt. Siehe dazu die folgende Darstellung sowie das Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung", S. 270.

19 *Schumann-Briefedition II/5*, S. 497.

20 *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 546. Zum Kontext von Clara Schumanns Düsseldorfer Aufenthalt über Weihnachten und zur Jahreswende 1866/67 siehe *Litzmann III*, S. 199, Anmerkung *.

21 *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 548 f.

22 *Haas, Levi*, S. 116 f. (Faksimile des Briefmanuskriptes) und S. 378 f. (Übertragung).

23 *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 551 f. Vgl. unten S. XLVI.

24 *Haas, Levi*, S. 117 (Faksimile des Briefmanuskriptes) mit S. 379 (Übertragung).

Nachrichten über die Bedeutung des *Requiems* hatten sich in Brahms' Freundes- und Kollegenkreis schnell verbreitet, ohne dass der Komponist selbst nachhaltige Aufführungsvorbereitungen betrieb. So zeigte sich Clara Schumann in ihrem Brief vom 26. Februar 1867, in dem sie ein (verschollenes) Schreiben von Brahms beantwortete, sehr „unangenehm überrascht" von der Nachricht, dass dieser „alle ernsten Schritte zur Aufführung […] in Wien oder Berlin" aufgegeben habe und bestenfalls mit einer „Aufführung in Zürich" liebäugele.[25] Brahms seinerseits bedauerte im März 1867 in zwei Briefen an Rieter-Biedermann, dass er seine jüngsten Wiener Konzerterfolge nicht als Impuls zur Aufführung des *Requiems* genutzt hatte. So schrieb er dem Verleger am 8. März 1867 vor seinem ersten eigenen Wiener Konzert jenes Jahres: „Mein Hauptärger ist, daß ich aus Faulheit oder was (Schüchternheit) mein Requiem nun doch habe liegen lassen." Drei Tage nach jenem erfolgreich absolvierten Konzert konkretisierte er seinen Ärger im Brief vom 20. März: „Für mein ‚Requiem' ist es hier leider jetzt zu spät. Hätte ich mir den Erfolg früher verschafft, ich hätte es so leicht aufführen können. Ich glaube, ich mache mir den Spaß und führe es für mein Geld den Frühling in Zürich oder Basel auf, das mir geeignete Orte für solchen Spaß zu sein scheinen."[26] Doch erst im Herbst 1867 konkretisierten sich schließlich Pläne für eine Aufführung. Dies zeigte sich einerseits in Brahms' Diskussionen mit Joseph Joachim über eine Aufführung des *Requiems* im Rahmen eines der geplanten gemeinsamen Wiener Konzerte – eine Idee, die zwar nicht direkt realisiert, doch durch die Wiener Uraufführung der Sätze 1–3 am 1. Dezember 1867 unter Leitung Johann Herbecks ersetzt wurde. Andererseits konnte der Komponist mit dem Bremer Musikdirektor Carl Martin Reinthaler durch Vermittlung seines Freundes Albert Dietrich eine komplette Aufführung des sechssätzigen *Requiems* in Bremen vereinbaren, die am Karfreitag, dem 10. April 1868, unter Brahms' Leitung stattfand.[27]

Anderthalb Monate nach der Bremer Uraufführung teilte Brahms dem Verleger Rieter-Biedermann in einem Brief vom 24. Mai 1868 mit, es sei „nun eine 7. Nummer hinzugekommen, Nr[.] 5, Sopransolo mit 16 Takt[en] Chor etwa."[28] Allerdings konnte er diesen Satz erst am 17. September 1868 in Zürich im Rahmen einer privaten Durchspielprobe im alten Musiksaal beim Fraumünster klanglich überprüfen, wobei das Orchester der Tonhalle, Mitglieder des „Gemischten Chores" und als Solistin die Sopranistin Ida Suter-Weber unter Leitung von Brahms' Schweizer Anhänger Friedrich Hegar mitwirkten.[29]

Die Drucklegung des gesamten Werkes war mit dem Erscheinen von Partitur, Orchester- und Chorstimmen sowie Klavierauszug zwischen Oktober 1868 und Januar 1869 so weit abgeschlossen, dass alle aufführungsrelevanten Materialien vorlagen. Sie bildeten denn auch die Grundlage für die von Carl Reinecke geleitete Uraufführung der definitiven siebensätzigen Fassung am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus. Das Arrangement für Klavier zu vier Händen, das nicht aufführungsrelevant war, sondern dem häuslichen Musizieren diente, lag erst im Mai 1869 im Druck vor.[30]

Abgesehen von den bekannten Phasen der kompositorischen Arbeit erhellen nur zwei isolierte Aussagen den weithin unbekannten Entstehungshintergrund, die Ausarbeitung und den Abschluss eines bemerkenswert originellen Werkes, das im Hinblick auf seine musikalische Struktur und seine Textgrundlage einzigartig unter den bekannten Requiemkompositionen ist. So bleibt die werkgenetische Erkenntnisbasis vergleichsweise schmal. Gerade deshalb müssen jene zusätzlichen Einzelinformationen – die Aussage, dass der trauermarschartige Beginn des 2. Satzes auf ein verworfenes Instrumentalwerk von 1854 zurückgehe, und die Behauptung, dass „ein bekannter Choral" von Brahms als vereinheitlichendes Moment des gesamten Werkes verwendet worden sei[31] – im Folgenden kritisch erörtert und in einen breiteren Kontext gerückt werden, der das *Requiem* in Zusammenhang mit Brahms' religiösen Anschauungen und mit der Tradition vergleichbarer geistlicher Kompositionen bringt.

Die religiöse Dimension: Die vertonten Bibeltexte, ihre Bedeutung und Zielrichtung

Von Brahms selbst gibt es keine definitive Aussage über die textliche Konzeption des *Deutschen Requiems*.[32] Es wurde weder für eine konkrete Situation oder zu einem speziellen Zweck noch für bestimmte Interpreten komponiert, und es ist unbekannt, wann oder während welcher Zeit Brahms die biblischen Texte zusammenstellte. Freilich eröffnen zum einen die Wahl der Texte, die eine intime Kenntnis der Luther-Bibel belegt, und zum anderen möglicherweise die Rolle, die nach Mitteilung des Dirigenten Siegfried Ochs ein „bekannter", eng mit der lutherischen Choraltradition verbundener Choral[33] im Werk spielen soll, eine breitere Verständnisperspektive.

Die Originalität des von Brahms vertonten Textes reflektiert das Ausmaß seiner Bibelkenntnis. Dies bezeugt zunächst Brahms' private Bibliothek. Die Luther-Bibel ist dort mit einem Exemplar von 1832/33[34] und einem

25 *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 554.
26 *Briefwechsel XIV*, S. 143–146, hier S. 144 und 145 f.
27 Siehe Kapitel „Aufführungsgeschichte bis zur Zeit von Brahms' Tod. 1. Sechssätzige Fassung: Teil-Uraufführung in Wien, Uraufführung und Wiederholung in Bremen", S. XXIX–XXXVIII.
28 *Briefwechsel XIV*, S. 152. Siehe auch unten Kapitel „Zur Hinzufügung des definitiven 5. Satzes", S. XXV–XXVIII.
29 Siehe *Kalbeck II/1*, S. 275. Friedrich Hegar (1841–1927) war seit 1865 Dirigent der Zürcher Orchestergesellschaft (später: Orchester der Tonhalle-Gesellschaft). Siehe auch Kapitel „Publikation", S. LXV mit Anmerkungen 432–435.
30 Zur Publikation siehe S. LXII–LXXII.
31 Siehe dazu das folgende Kapitel „Die religiöse Dimension: Die vertonten Bibeltexte, ihre Bedeutung und Zielrichtung", S. XVII–XX, sowie im Kapitel „Zum Ursprung des 2. Satzes und zu möglichen Choral-Vorlagen" S. XXIV f. mit Anmerkungen 80 und 85.
32 Vgl. oben S. XIII f.
33 Siehe dazu S. XXIV f. mit Anmerkung 85.
34 *Bibel 1832/33 Handexemplar*; das Titelblatt des Alten Testaments trägt die Jahreszahl 1833, diejenige des separat paginierten Neuen Testaments die Jahreszahl 1832.

frühen Druck von 1545 vertreten; hinzu kommen drei Ausgaben des Neuen Testaments: eine in Plattdeutsch, eine in Italienisch und eine französische aus dem 17. Jahrhundert, die mit *Les Pseaumes de David* (Marot-Beze-Ausgabe) zusammengebunden ist.[35] Die Bibel von 1832/33 enthält zahlreiche Eintragungen; diese schließen auch Texte ein, die Brahms niemals vertonte. Nur zwei im *Requiem* verwendete Bibelstellen sind markiert: der vollständige Text des 1. Satzes (Matthäus 5, 4) und der erste Textabschnitt des 2. Satzes (1. Petrus 1, 24).[36]

Neuentdeckte Belege aus dem Bereich von Brahms' Familie verweisen auf eine Verbindung zwischen seiner biblischen Textauswahl für das *Requiem* und Textsammlungen aus drei kleinen Notizbüchern von der Hand seiner Cousine Christine Brahmst (der Tochter von Brahms' in Heide ansässigem Onkel väterlicherseits). Vergleicht man deren Niederschriften mit den Textgrundlagen der einzelnen Sätze des *Requiems*, so zeigen sich Parallelen, die einen gemeinsamen religiösen Hintergrund widerspiegeln: Bemerkenswerterweise zitierte Christine Brahmst die Verse 2–13 aus Psalm 84, dessen Verse 2, 3 und 5 Brahms im 4. Satz vertonte.[37]

Ein direkteres Indiz für Einflüsse und Anregungen bei der Auswahl der Texte sind die gedruckten Querverweise in Brahms' Exemplar der Luther-Bibel von 1832/33 (die sich so oder ähnlich auch in anderen Bibelausgaben jener Zeit finden);[38] dies betrifft insbesondere die Verse 5–6 aus Psalm 126 („Die mit Thränen säen, […] und bringen ihre Garben"),[39] die Brahms in seiner Bibel mit einer Blaustiftlinie markierte.[40] Die gedruckten Querverweise betreffen für Vers 5 zum einen den Text von Matthäus 5, 4 („Selig sind, die da Leid tragen […]"), der im Eröffnungssatz des *Requiems* jener Textpassage vorangeht, zum anderen den Text von Jakobus 5, 7–8, wobei Vers 7 in Nr. 2 vertont wurde („So seid nun geduldig […]"). Für Psalm 126, 6 finden sich Verweise auf Jesaja 35, 10 (Nr. 2: „Die Erlöseten des Herrn […]") und das Evangelium des Johannes 16, 20 und 22, wobei Vers 22 in modifizierter Gestalt für Nr. 5 herangezogen wurde („Und ihr habt auch nun Traurigkeit […]"). Insgesamt sind damit 5 der 15[41] vertonten Bibelstellen, also genau ein Drittel, durch gedruckte Querverweise in Brahms' Handexemplar der Hamburger Luther-Bibel von 1832/33 aufeinander bezogen.[42]

Auf der Grundlage seiner Bibelkenntnis schuf Brahms die originelle geistlich-musikalische Botschaft seines *Requiems*. Bereits für sich genommen ist die Erstellung der Textgrundlage eine bemerkenswerte kreative Leistung. Sie zeichnet sich durch ihr dichtes Gefüge der einzelnen Bibelpassagen aus, die 16 verschiedenen Kapiteln aus 10 Büchern des Alten Testaments (einschließlich apokrypher Schriften) und des Neuen Testaments entstammen. Nur bei zwei Sätzen wurden die Texte jeweils einer einzigen biblischen Quelle entnommen, nämlich einige Verse des 84. Psalms für Nr. 4 sowie ein Vers aus der Offenbarung des Johannes für Nr. 7. Die übrigen Sätze des *Requiems* basieren jeweils auf Texten aus zwei oder drei verschiedenen Büchern der Bibel.

Die vertonten Texte (Vokaltexte) folgen in der Regel der Luther-Übersetzung, wurden indes gelegentlich in Orthographie, Wortformen und Zeichensetzung nach den zu Brahms' Zeit üblichen Regeln aktualisiert. Sie enthalten zudem gegenüber Brahms' Handexemplar der Luther-Bibel aus dem Jahr 1832/33 eine Reihe von Auslassungen und Textänderungen, die offensichtlich vor allem aus rein musikalischen Gründen oder im Hinblick auf die textlogische Stringenz vorgenommen wurden.

Im 2. Satz erweiterte Brahms den Bibeltext „[Denn alles Fleisch] ist wie Gras" zu „[Denn alles Fleisch] es ist wie Gras" (sicherlich zur metrischen Angleichung des Textes an die jambische Umgebung und als Anpassung an das offenbar präexistente Thema des Anfangsteils).[43] Im 3. Satz ließ er bei der Vertonung der biblischen Textpassage „Aber, Herr lehre doch mich" das „Aber" aus. Außerdem setzte er ein „Ach," vor das biblische „Wie gar nichts sind alle Menschen" und änderte (bewusst oder irrtümlich?) die Formulierung „[einer Hand breit] bey dir" zu „vor dir". Im 5. Satz verkürzte und verallgemeinerte er den Bibeltext „Und ihr habt auch nun Traurigkeit" zu „Ihr habt nun Traurigkeit". Ebenso entfielen die in den Psalmtexten mitgedruckten hebräischen Musikzeichen („Sela").[44]

In anderen Fällen gibt es inhaltliche Detailänderungen des Luther-Textes, deren Ursache bzw. Intention nicht zu klären ist und teilweise problematisch erscheint. So muss es der Spekulation überlassen bleiben, ob zu Beginn des 2. Satzes die Singularform des Vokaltextes „[und alle Herrlichkeit] des Menschen"[45] gegenüber dem originalen Plural „der Menschen" beabsichtigt war oder aus einem Irrtum resultierte. In der Fuge des 6. Satzes unterscheidet der Vokaltext zwischen den Begriffsvarianten „denn du hast alle Dinge e r s c h a f f e n" und dem kurz darauf folgenden „und sind g e s c h a f f e n ";[46] in der Luther-Übersetzung wird dagegen beide Male das

[35] Siehe *Hofmann, Bibliothek*, S. 10 f.

[36] *Bibel 1832/33 Handexemplar*, Neues Testament, S. 6 (Matthäus 5, 4) und S. 252 (1. Petrus 1, 24). Beschreibung mit Hinweis auf die von Brahms zu Beginn von Nr. 2 des *Requiems* sowie in Nr. 1–3 der *Vier ernsten Gesänge op. 121* vertonten Texte in *Hofmann, Bibliothek*, S. 11.

[37] Diese Parallelen demonstrierte und erörterte Otto Biba in: *Ein deutsches Requiem: Der lange Weg zur endgültigen Aussage und Gestalt*, in: *Brahms, Requiem – Katalog*, S. 11–19, hier S. 16–19; vgl. von dems.: *Glaube und Religion in Brahms' Familie: Ein Schlüssel zum Verständnis des „Deutschen Requiems"*, in: *Musikblätter der Wiener Philharmoniker*, Jg. 62, Folge 3, Wien 2007, S. 115–119.

[38] Siehe dazu Jan Brachmann: *Stern, auf den ich schaue – Brahms' Arbeit mit der Bibel*, in: *Brahms, Requiem – Katalog*, S. 21–26.

[39] *Bibel 1832/33 Handexemplar*, Altes Testament, S. 602.

[40] Siehe *Brahms, Requiem – Katalog*, S. 23, Abb. 1.

[41] Die in Nr. 2 durch einen Vers aus dem Jakobusbrief unterbrochenen Verse des 1. Petrusbriefes (1, 24–25) werden dabei als e i n e Textstelle gezählt.

[42] Robert Pascall † (Nottingham) sind wir für hilfreichen Austausch herzlich dankbar.

[43] Siehe dazu S. XXIV mit Anmerkungen 80 f.

[44] 3. Satz: Psalm 39, 5–6; 4. Satz: Psalm 84, 5; 5. Satz: Johannes 16, 22.

[45] 2. Satz: 1. Petrus 1, 24.

[46] 6. Satz: Offenbarung des Johannes 4, 11; Hervorhebungen durch die Herausgeber.

Wort „geschaffen“ verwendet, was dem altgriechischen Urtext entspricht, der an beiden Stellen im gleichen Verb wurzelt. Ob Brahms eine solche Variante aus anderen Bibelübersetzungen oder biblischen Schriften kannte und bewusst übernahm oder versehentlich notierte, ist ungeklärt;[47] bezeichnenderweise folgt sein Textautograph (Quelle A-Tx)[48] in dieser Hinsicht genau der Luther-Übersetzung. Editorisch am heikelsten ist eine orthographische und zugleich inhaltliche Diskrepanz im 6. Satz. Während Luthers Übersetzung des griechischen Urtextes,[49] Brahms' eigenhändige Textnotate im Partiturautograph (Quelle A^{+}) und im Textautograph (Quelle A-Tx) sowie die Kopistennotate der beiden erhaltenen Klavierauszüge übereinstimmend die Lesart „bleibende S t a d t “ wiedergeben, erschien die Lesartvariante „bleibende S t a t t “ erstmals im Programmheft zur Bremer Uraufführung und fand von dort aus den Weg in sämtliche Druckausgaben.[50]

In Brahms' Textzusammenstellung spiegelt sich die Beobachtung Joseph Viktor Widmanns, dass Brahms ein „protestantisches Freidenkerbewußtsein“ verkörpert habe.[51] Bekanntlich wollte der Komponist im Hinblick auf seine geistlichen Werke nicht als Christ traditioneller Prägung angesehen werden[52] und befand sich zweifellos in einer gewissen Distanz zu einem konventionellen Glauben. Brahms' Bemerkungen gegenüber Reinthaler bei den Planungen für die Bremer Uraufführung sind kennzeichnend für seine Schwierigkeiten, einer strikt christlichen Deutung seiner Texte beizupflichten. Der Name Christi wird im *Requiem* nicht erwähnt, obgleich die verschiedenen, teilweise anrufenden Hinweise auf den „Herrn“, den „Herrn Zebaoth“ und auf „Gott“ ganz explizit christliches Gedankengut beinhalten und in den Sätzen 1 und 5 Worte Christi verwendet werden. Dass die zusammengestellten Texte eher humanistische als theistische Ansichten und Absichten zum Ausdruck bringen, ist auch Brahms' Bemerkung zum Werktitel *Ein deutsches Requiem* zu entnehmen. Eine solche Konzeption der Vokaltexte zog bei der Rezeption des Werkes dann freilich erhebliche theologisch-musikalische Diskussionen nach sich.[53]

Die vertonten Texte sind ebenso bezeichnend in ihren Aussagen wie im Hinblick auf das, was sie aussparen. Obwohl sie der Luther-Übersetzung der Bibel entnommen sind und somit in unmittelbarem christlichem Kontext stehen, kann sich der Eindruck einstellen, dass Brahms die spezifisch christlichen Bedeutungen durch seine Auswahl und Zusammenstellung beträchtlich abschwächte. Die Texte konzentrieren sich auf den Trost der Hinterbliebenen, auf Hoffnung und auf einen Lohn für alle Mühen des irdischen Daseins. Dagegen vermeiden sie auffallend die Vorstellungen des Gerichtes, der Verdammnis und vor allem die Idee von Christi Opfertod zur Vergebung der auf Erden begangenen menschlichen Sünden. Brahms' Textauswahl berücksichtigt das Alte ebenso wie das Neue Testament und enthält auch zwei Texte aus den Apokryphen, sodass die Weisheitslehre des Alten Testaments und der Apokryphen hier ein ebenso starkes Gewicht hat wie die christliche Lehre des Neuen Testaments.

Diese Konstellation trat offen zutage, als Reinthaler die Partitur im Hinblick auf eine mögliche Aufführung durchging und Vorbehalte äußerte, weil das Werk ungeachtet des christlichen Kontextes die Erlösung durch den Tod Christi nicht einbezog. So konstatierte er in seinem Brief vom 5. Oktober 1867 an Brahms: „Sie stehen in dem Werke nicht allein auf religiösem, sondern auf ganz christlichem Boden. Schon die zweite Nummer berührt die Weissagung von der Wiederkunft des Herrn, und in der vorletzten wird das Geheimnis der Auferstehung der Toten ‚und daß nicht alle entschlafen‘ ausführlich behandelt. Es fehlt aber für das christliche Bewußtsein der Punkt, um den sich alles dreht, nämlich der Erlösungstod des Herrn.“ Zugleich schlug er – wenn auch unter Vorbehalt angesichts der „in sich geschlossene[n] musikalische[n] Einheit“ des Werkes – die Einfügung einer entsprechenden Bibelpassage an passender Stelle vor. In seinem Antwortbrief vom ca. 9. Oktober 1867 offenbarte Brahms zum einen seine theologische Unabhängigkeit, zum anderen seine kulturelle Vertrautheit mit dem lutherischen Bibeltext: „Was den Text betrifft, will ich bekennen, daß ich recht gern auch das ‚Deutsch‘ fortließe und einfach den ‚Menschen‘ setzte, auch mit allem Wissen und Willen Stellen wie z. B. Evang. Joh. Kap. 3 Vers 16 entbehrte. Hinwieder habe ich nun wohl

47 Eine solche Variante fand sich weder in den konsultierten Ausgaben der Luther-Übersetzung noch in anderen Übersetzungen, sondern nur in einzelnen, in Brahms' Bibliothek nicht nachweisbaren Schriften mit Bibelzitaten. Siehe beispielsweise Wolfgang Seber: *Biblisches Lust-Gärtlein Erzeugend Die Haupt-Artickel Göttlicher Lehre In kurtzen und wenigen Aphorismis verfasset und sonderlich mit den fürnehmsten Grund-Sprüchen und Zeugnissen der H. Schrifft erläutert und bestätiget durch M. Wolffgang Sebern Superintendenten und Pfarrern zu Schleusingen; Hernachmahls aber mit denen Sprüchen der H. Kirchen-Väter vermehret von M. ADAMO FUSIO, Pfarrern zu Froburg. Nunmehro aber auffs neue übersehen mit deutschen Allegaten herfür gegeben und von denen bißherigen Druckfehlern gäntzlich gesäubert. Mit Churfüstl. Sächs. Gn. Privilegio*, Leipzig 1698, S. 70; Johann Amos Comenius: *Das wiedergefundene Paradies. Aus dem Böhmischen des Herrn Johann Amos Comenius übersetzt. Nebst einem andern vortrefflichen Tractat des Albertus Magnus*, Hamburg etc. 1774, S. 70; [Carl August von] Eschenmayer: *Uebertragung der Eigenschaften Gottes in die konkrete bildliche Anschauung der Offenbarung*, in: *Blätter aus Prevorst. Originalien und Lesefrüchte für Freunde des innern Lebens. Mitgetheilt vom Herausgeber der Seherin aus Prevorst* [Justinus Kerner]. *Zehnte Sammlung*, Stuttgart 1838, S. 1–13, hier S. 8.

48 Siehe dazu Kapitel „Brahms' Textautograph und dessen Interpretation durch Kalbeck“, S. XXVIII; „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 255–259 (Quelle A-Tx); Editionsbericht, 6. Satz, S. 469, „Zum Vokaltext“.

49 Brief an die Hebräer 13, 14.

50 Hervorhebungen durch die Herausgeber. Zu dieser Frage siehe im Einzelnen Kapitel „Spezifika der vorliegenden Edition. 3. ‚Statt‘ statt ‚Stadt‘? Zu einem Problem des Vokaltextes“, S. LXXVII–LXXX.

51 *Johannes Brahms in Erinnerungen von J.[oseph] V.[iktor] Widmann*, Berlin 1898, S. 153; *Johannes Brahms in Erinnerungen von Josef Viktor Widmann*, hrsg. von Willi Reich, Basel 1947, S. 105.

52 *Siehe Briefwechsel I*, S. 200, Anmerkung 1, Kommentar des Herausgebers Max Kalbeck zu Brahms' Brief an Elisabeth von Herzogenberg vom 8. August 1882.

53 Zu Brahms' Bemerkung hinsichtlich des Werktitels siehe S. XIX f. mit Anmerkung 54; zur Rezeption des *Requiems* siehe Kapitel „Rezeption bis zur Zeit von Brahms' Tod“, S. XLV–LXII.

manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte, weil ich meinen ehrwürdigen Dichtern auch ein ‚von nun an' nicht abdisputieren oder streichen kann."[54]

In den ausgewählten Bibeltexten brachte Brahms tief persönlich verwurzelte Themen zum Ausdruck, die auch in anderen seiner Werke offenbar werden: die Vergänglichkeit des Lebens, das Bedürfnis nach Trost und die Hoffnung auf eine glückliche Lösung aller irdischen Seinsbedingungen des Menschen. Die Sätze 1–3 werden bestimmt durch den Gegensatz von Verzweiflung und Hoffnung, während die beiden Binnensätze vor allem die Idee der Hoffnung betonen: Der gesamte 4. Satz ist ein Lobgesang auf den Zustand der Glückseligkeit, während im 5. Satz Christus als Stimme der Vollmacht den Trauernden ganz persönlich Trost zuspricht. Der 6. Satz wendet sich noch einmal zurück zu den Fragen von Nr. 3. Dabei wird die Vorstellung vom grundlegenden Geheimnis, welches das Geschick menschlicher Seelen umgibt, mit der Idee der Auferstehung konfrontiert. Ein Lobpreis auf die Macht Gottes bringt die Klärung. Der Bibeltext des abschließenden 7. Satzes steht in enger Verbindung mit den Texten von Nr. 1, verweist schließlich jedoch eindringlich auf den Lohn allen beschwerlichen irdischen Strebens: Der Mensch darf sich dessen freuen, was er vollbracht hat, und von seinen Mühen ausruhen.

Ungeklärt ist, zu welcher Zeit Brahms die Texte zusammenstellte. Es gibt nur eine ganz für sich stehende Niederschrift aller Teile des Textes von seiner Hand (Textautograph, Quelle A-Tx), die undatiert ist und weder Anlass noch Zweck des Notats eindeutig erkennen lässt; bestimmte inhaltliche und äußere Uneinheitlichkeiten des Textnotats haben dazu geführt, dass über die Datierung dieses Manuskripts immer wieder spekulativ diskutiert wurde.[55]

Vorgeschichte und historischer Hintergrund

Brahms' ersten Hinweisen auf die Existenz des *Deutschen Requiems* im April 1865 war etliche Jahre früher ein Werk ähnlicher inhaltlicher Ausrichtung von weit geringerem Umfang vorangegangen: Der 1858 entstandene *Begräbnisgesang für Chor und Blasinstrumente op. 13* ist eine einsätzige Vertonung eines am Grabe anzustimmenden Beerdigungsgesanges von Michael Weisse nach lutherischem Trauerritus („Nun lasst uns den Leib begraben"). Den Beginn bildet – wie im 2. Satz des *Deutschen Requiems* – eine Betrachtung der unausweichlichen Vergänglichkeit des Menschen. Im Weiteren handelt der Text vom Vertrauen der Gläubigen auf die Auferstehung der Verstorbenen und schließt mit der Hoffnung auf ewige Ruhe in der tröstenden Geborgenheit des Erlösers. Michael Weisses 1531 in *Ein New Geseng buchlen* veröffentlichter Text „NV last vns den leib begrabē" wurde zweifellos für den Gemeindegesang geschrieben, war anfangs aber nicht mit eigener Melodie versehen, sondern konnte auf „einer ley thon" mit dem in jener Sammlung vorangehenden, mit Notentext versehenen Gesang „NV lobē wir mit jnnikeit" gesungen werden.[56] Durchgesetzt hat sich allerdings eine andere, erstmals 1544 in einem Satz von Johannes Stahl überlieferte Melodie.[57] Beide haben keine signifikante Ähnlichkeit mit Brahms' *Begräbnisgesang*. Ähnlich wie Weisses Begräbnislied-Text sind auch mehrere Texte des *Deutschen Requiems* dem evangelisch-lutherischen Trauerritus zuzurechnen – von Psalm 39, 5 („Herr, lehre doch mich") und 1. Korinther 15, 51 („Siehe, ich sage euch ein Geheimnis") bis zur Offenbarung des Johannes 14, 13 („denn ihre Werke folgen ihnen nach"). So steht *Ein deutsches Requiem* in seinem Textinhalt fast zwangsläufig in der Nähe des *Begräbnisgesanges*.

Tatsächlich wurden einige der von Brahms verwendeten Texte bereits früher – innerhalb der langen lutherischen Tradition der ‚Trauermusik' mit ihrer Vertonung außerliturgischer Bibeltexte – in Musik gesetzt. So komponierte Heinrich Schütz „Die mit Tränen säen" zweimal – in den *Psalmen Davids* von 1619 sowie in der *Geistlichen Chormusik* von 1648 – und „Selig sind die Toten" ebenfalls in der *Geistlichen Chormusik*. Seine *Musikalischen Exequien* kombinieren in ihrem 3. Teil den Text des „Nunc dimittis" („Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren") mit „Selig sind die Toten". Bachs *Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (Actus tragicus)* BWV 106 benutzt eine Variante des von Brahms im *Deutschen Requiem* zu Beginn des 3. Satzes vertonten Textes (Psalm 39, 5: „Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss") in Gestalt von Psalm 90, 12 („Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen"), der ebenfalls dem Textbestand protestantischer Trauergottesdienste angehört. In Bachs *Kantate* BWV 27 wird der gleiche Gedanke musikalisch behandelt, diesmal als Vertonung des Textes „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende".

Brahms war mit dieser Tradition eng vertraut durch seine Studien wenig bekannter älterer Musik und insbe-

[54] *Briefwechsel III*, S. 8–13, hier S. 9 f., 12. Bei seinem Verweis auf die biblische Formulierung „von nun an" bezog Brahms sich auf die von Reinthaler zuvor mit Blick auf den letzten Satz des *Requiems* theologisch gedeutete Textpassage aus der Offenbarung des Johannes 14, 13.

[55] Siehe Kapitel „Brahms' Textautograph und dessen Interpretation durch Kalbeck", S. XXVIII; „Quellenbestand und -beschreibung", S. 255–259 (Quelle A-Tx).

[56] [Titel vorn:] *Ein New Geseng buchlen M D XXXI* [Rückseite von Bl. N XII:] *Gedruckt zum Jungen Buntzel inn Behmen. Durch Georgen Wylmschwerer Im̄ Jar M. CCCCC. XXXj. Am zwelftē tag des Mertzen volendet*. Faksimileausgabe unter dem Titel: *Michael Weisse. Gesangbuch der Böhmischen Brüder 1531 in originalgetreuem Nachdruck*, hrsg. von Konrad Ameln, Kassel und Basel 1957, Bl. M V ([Text mit Überschrift „Beym grabe":] „NV last vns den leib begrabē"), Bl. M III iij–M IIII [= Bl. M III verso–M IV] ([Melodie und Text mit Überschrift „Ein anders":] „NV lobē wir mit jnnikeit"), Bl. [5v–6v nach dem Titelblatt] mit Verzeichnis „Anzeigūg welche geseng unter einer ley thon m̄ugen gesungen werdē", hier Bl. [6r].

[57] Siehe dazu Carl von Winterfeld: *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes. Erster Theil: Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung*, Leipzig 1843 (Reprint [mit unvollständigem Titel, ohne Widmungsseiten] Hildesheim 1966), S. (276–)277; Albert Friedrich Wilhelm Fischer: *Kirchenlieder-Lexicon. Hymnologisch-literarische Nachweisungen über ca. 4500 der wichtigsten und verbreitetsten Kirchenlieder aller Zeiten in alphabetischer Folge nebst einer Uebersicht der Liederdichter. Zweite Hälfte, Die Lieder aus den Buchstaben K–Z und das alphabetische Verzeichniß der Dichter umfassend*, Gotha 1879, S. 117–120.

sondere der in den frühen Bänden der Bach-Gesellschaft zu Leipzig seit 1851 neu verfügbaren Kantaten Johann Sebastian Bachs (wobei die erwähnte *Kantate* BWV 27 im Jahr 1855 veröffentlicht wurde). Schon bevor Brahms sich 1865 erstmals über *Ein deutsches Requiem* äußerte, hatte er Bachs *Kantate „Christ lag in Todesbanden“* BWV 4 im November und Dezember 1858 mindestens fünfmal bei privaten Aufführungen mit dem Detmolder Singverein im Detmolder Schloss zu Gehör gebracht.[58] In Wien führte er in der Saison 1863/64 Bachs *Kantaten „Ich hatte viel Bekümmernis“* BWV 21[59] und *„Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“* BWV 8[60] in öffentlichen Konzerten der Wiener Singakademie auf.[61]

Virginia Hancock hat resümierend aufgezeigt, welche Bibeltextstellen Brahms im *Deutschen Requiem* und Schütz gemeinsam verwendeten:[62]

– „Wie lieblich sind deine Wohnungen“: Schütz: *Symphoniae Sacrae III*, Nr. 4, SWV 401 – Brahms: *Requiem*, Nr. 4;

– „Selig sind die Toten“: Schütz: *Geistliche Chormusik*, SWV 391 – Brahms: *Requiem*, Nr. 7;

– „Die mit Tränen säen“: Schütz: *Psalmen Davids*, SWV 42, und *Geistliche Chormusik*, SWV 378 – Brahms: *Requiem*, Nr. 1.

In diesem Zusammenhang argumentierte Hancock, dass Brahms die Verwendung von „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ durch Schütz (SWV 401) bekannt gewesen sein dürfte, da der von Schütz vertonte Bibeltext in dem von Brahms nachweislich intensiv studierten Buch Carl von Winterfelds *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* abgedruckt ist (allerdings ohne den Notentext)[63] und Brahms genau dieselben Verse auswählte wie Schütz.[64] Allerdings gibt es keinen Beleg dafür, dass Brahms Schütz' Vertonung von „Selig sind die Toten“ in der *Geistlichen Chormusik* (SWV 391) kannte, wenngleich dies immerhin möglich war, da die Komposition mindestens zweimal vor 1865 gedruckt wurde. Zwar scheinen beide Ausgaben nicht in Brahms' Besitz gewesen zu sein, waren jedoch gut zugänglich.[65] Für „Die mit Tränen säen“ gibt es überhaupt keine Indizien, dass Brahms die betreffenden Schütz-Vertonungen zur Zeit seiner Arbeit am *Requiem* kannte.[66] Für seine unabhängige Textrecherche spricht auch, dass er Clara Schumann mit Bezug auf „die schönen Worte“ von Nr. 1 ausdrücklich mitteilte: „Den Text habe ich mir aus der Bibel zusammengestellt.“[67]

Zu Bach-Vertonungen gibt es diesbezüglich weniger Gemeinsamkeiten: Brahms kannte zweifellos Bachs Vertonung des Bibeltextes „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an“ aus der *Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“* BWV 60 (Nr. 4 mit Wechsel von Alt-Recitativo und Bass-Arioso). Der betreffende Band der alten Bach-Gesamtausgabe wurde 1863 veröffentlicht,[68] und Brahms hatte möglicherweise bereits damals den abschließenden Choral dieser Kantate (Nr. 5: *„Es ist genug“*) abgeschrieben.[69] Weitere Textüberschneidungen zwischen Werken Bachs und Brahms' *Requiem* gibt es offenbar nicht.

Indes übertrifft Brahms' *Requiem* all jene genannten Kompositionen im Umfang wie in der Reichweite der Ideen und wirft die Frage auf, was den Komponisten bewog, sein Werk als „Requiem“ zu bezeichnen – mit allen Assoziationen an eine umfangreiche Vertonung des lateinischen Requiemtextes als Messe für die Verstorbenen („pro defunctis“) weit über die Dimensionen von „Geistlicher Chormusik“ oder „Trauerkantate“ hinaus. Die Titelwahl mag durch den symphonischen Anspruch und Umfang befördert worden sein sowie durch den Wunsch, das Werk neben die großen Requiemvertonungen der Vergangenheit zu stellen. Es lässt – insbesondere in der definitiven siebensätzigen Fassung – auch einige strukturelle Parallelen zur lateinischen Totenmesse erkennen, die nicht zum protestantischen Erbe gehören. Die meisten lateinischen Requiemvertonungen gliedern sich textlich-musikalisch in sieben Sätze und greifen gegen Ende noch zweimal in verwandter oder identischer Formulierung auf den Anfangstext „Requiem aeternam dona eis, Domine“ zurück: „dona eis requiem sempiternam“ (im *Agnus Dei*) und „Requiem aeternam dona eis, Domine“ (im *Lux aeterna*). Zudem findet sich etwa in der Mitte der lateinischen Totenmesse die Betrachtung der Glückseligkeit

58 Siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 47–49; *JBG, Konzertbearbeitungen Bach-Kantaten* (Druck in Vorb.), Einleitung, Kapitel „Detmold: Brahms' Bach-Aufführungen 1858“.

59 Bachs *Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“* BWV 21 erklang im Konzert vom 15. November 1863 nahezu vollständig. Es entfiel lediglich die Tenorarie Nr. 10 *„Erfreue dich Seele“*, wie die erhaltenen Aufführungsmaterialien, der Programmzettel und die Presserezensionen belegen. Siehe dazu *JBG, Konzertbearbeitungen Bach-Kantaten* (Druck in Vorb.), Einleitung, Kapitel „Wien: Brahms' Bach-Aufführungen mit der Wiener Singakademie 1863–1864“.

60 Bachs *Kantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“* BWV 8 führte Brahms mit der Wiener Singakademie am 6. Januar 1864 ebenfalls fast vollständig auf, jedoch mit Auslassung der Tenorarie Nr. 2 (*„Was willst du dich mein Geist entsetzen“*), wie der Programmzettel und die Presserezensionen bestätigen. Siehe ebenda.

61 Siehe *Hancock, Choral Compositions*, S. 209–211.

62 Ebenda, S. 127 f.

63 C.[arl] von Winterfeld: *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule*, 2. Teil, Berlin 1834, S. (199–)200.

64 Bei Brahms und Schütz fehlt jeweils Vers 4: „Denn der Vogel hat ein Haus funden […].“

65 *Hancock, Choral Compositions*, S. 128. Schütz vertonte den Text „Selig sind die Toten“ auch in den *Musikalischen Exequien* (3. Teil, SWV 281), doch wurde diese Sammlung Brahms erst 1885 im Rahmen der Schütz-Gesamtausgabe zugänglich. Robert Pascall † (Nottingham) sind wir für hilfreiche Hinweise herzlich dankbar.

66 *Hancock, Choral Compositions*, S. 128.

67 *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 505, Brief von Brahms an Clara Schumann vom 24. April 1865.

68 *Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten*, Bd. 6 (Nr. 51–60), hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Leipzig o. J. (= *Johann Sebastian Bach's Werke*, hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Bd. XII/2), S. XVII mit Datierung am Ende von „Vorwort“ und „Inhalt“ durch den Bandherausgeber Wilhelm Rust: „Juli 1863“.

69 Zur Datierung der im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen Niederschrift (*A-Wgm*, Sammelmanuskript, Signatur: A 130, Bl. 17r) siehe *BraWV*, Anh. Va Nr. 4, S. 715–724, hier S. 719; siehe auch *Hancock, Choral Compositions*, S. 27 f. Die alte Bach-Gesamtausgabe und auch das von Brahms annotierte Manuskript modernisierten die ursprüngliche Schreibweise „genung“ zu „genug“.

(*Sanctus*; vgl. Nr. 4 im *Deutschen Requiem*: „*Wie lieblich sind deine Wohnungen*“), und der mittlere Abschnitt von Nr. 6 („*Denn es wird die Posaune schallen*“) lässt – wenn auch an ganz anderer Stelle der textlich-musikalischen Konzeption – eine Verwandschaft mit der Vorstellung des „Tuba mirum“ im *Dies irae* der lateinischen Totenmesse erkennen.

Persönliche Faktoren

Da *Ein deutsches Requiem* weder eine Auftragskomposition war noch für eine bestimmte Gelegenheit geschrieben wurde, stellt sich zwangsläufig die Frage nach der persönlichen Anregung des Werkes. Brahms' eigene Bemerkungen waren anspielungsreich, doch ambivalent. Seine einzige offenkundige Äußerung hinsichtlich einer Beziehung verwies auf Robert Schumann, wenn er dessen Namen auch nur auf den Charakter des *Requiems* bezog. Mit Blick auf eine geplante (doch nicht realisierte) Aufführung des Werkes beim Bonner Schumannfest im August 1873 schrieb Brahms im Juni 1873 an Joachim: „Dächtest Du der Sache und mir gegenüber e i n f a c h , so wüßtest Du, wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört. Wie es mir also in geheimem Grunde ganz selbstverständlich erscheinen mußte, daß es ihm auch gesungen würde.“[70] Doch belässt seine Bemerkung es beim Hinweis auf eine enge innere Beziehung seines Werkes zu Schumann, ohne dass dies näher ausgeführt würde.

Obwohl Schumanns *Projectenbuch* mit Notizen über Kompositionspläne auch den Vermerk „Deutsches Requiem.“ enthält,[71] bestritt Brahms unmissverständlich, von dieser Idee gewusst zu haben: Als Max Kalbeck 1888 in einer ausführlichen Besprechung des *Deutschen Requiems* anlässlich einer Wiener Aufführung unter Leitung Hans Richters auf Schumanns *Projectenbuch*-Vermerk hinwies und als „Vermuthung“ aussprach, Brahms habe in Kenntnis jener Notiz „bald nach dem Heimgange des väterlichen Freundes und Meisters den Beschluß gefaßt, das Gedächtniß des Entschlafenen mit der Ausführung eines Lieblingsplanes zu feiern“,[72] schrieb Brahms an Clara Schumann: „Eben lese ich in einem Kalbeckschen (übrigens sehr schönen) Aufsatz, daß Dein Mann sich den Titel ‚Deutsches Requiem' notiert hatte!! Das ist mir ganz neu und unerwartet, und Du wirst es wohl auch nicht wissen, hast wenigstens dessen nie erwähnt!?“[73] Da Robert Schumann in seinem *Projectenbuch*-Vermerk das Adjektiv „Deutsches“ unterstrich, erschiene zunächst denkbar, dass er den Text der Totenmesse nicht in der traditionellen lateinischen Fassung, sondern in einer deutschen Übersetzung vertonen wollte. Doch ein offensichtlich paralleler Eintrag in seinem *Düsseldorfer Merkbuch* lässt erkennen, dass er in dem geplanten Werk Texte Friedrich Rückerts zu verwenden plante, die allerdings nicht weiter spezifiziert wurden: „Deutsches Requiem (Rückert)“.[74]

Clara Schumann ihrerseits hatte schon bei der Bremer Uraufführung des *Deutschen Requiems* eine direktere Beziehung gesehen, indem sie Schumanns berühmte Prophezeiung über Brahms' zukünftiges Schaffen gerade in Bezug auf dieses Werk hin deutete und dabei sicherlich auch die Besetzung für Chor und Orchester im Sinn hatte: „Ich mußte immer, wie ich Johannes so da stehen sah mit dem Stab in der Hand, an meines teuren Roberts Prophezeihung [sic!] denken ‚laßt den nur mal erst den Zauberstab ergreifen, und mit Orchester und Chor wirken' – welche sich heute erfüllte.“[75]

Zeitlich viel enger begrenzt sind gedankliche Assoziationen im Hinblick auf Christiane Brahms, die Mutter des Komponisten, die etwa zwei Monate vor Brahms' erster Erwähnung des Werkes gegenüber Clara Schumann gestorben war. So formulierte Florence May: „Es ist bekannt, daß Brahms' näch[st]stehende Freunde die Komposition als ein Andenken an seine Mutter betrachteten.“, und berief sich dabei insbesondere auf Clara Schumann, die sich „einige Jahre“ nach Entstehung und Veröffentlichung des *Requiems* – also wohl in den 1870er Jahren – gegenüber May in diesem Sinne geäußert habe: „Wir alle glauben, daß er es zur Erinnerung an sie schrieb, obschon er es nie ausdrücklich gesagt hat“.[76] Es ist unbekannt, ob Brahms gegenüber anderen überhaupt jemals eine solch grundsätzliche Bemerkung machte oder sich entsprechende Vermutungen lediglich auf den Text des 5. Satzes bezogen, in dem vom Trost einer Mutter die Rede ist („Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.“). Bereits vor Mays Mitteilung wurden in der Brahms-Literatur derartige Verbindungen häufig hergestellt; freilich nötigt die vergleichsweise geringe Zeitspanne zwischen dem Tod der Mutter und Brahms' Übersendung des 4. Satzes im Klavierauszug sowie seine relativ weitreichenden Angaben zu den ersten beiden Sätzen

70 *Briefwechsel VI*, S. 88.

71 Robert Schumann: *Projectenbuch*, S. [16] (Manuskript, *D-Zsch*, Signatur: 4871/VII C,8–A3). Vgl. *RSW*, S. 715, Anhang I 2.

72 *Kalbeck, Requiem*, S. 2; vgl. *Kalbeck II/1*, S. 252 f., wo Kalbeck seine Zeitungsrezension irrtümlich ins Jahr 1885 vorverlegte. Seine Mitteilung, Brahms habe die Vermutungen indirekt bestätigt (*Kalbeck II/1*, S. 253 mit Anmerkung 1) wird durch Brahms' Brief an Clara Schumann vom 22. Dezember 1888 widerlegt (siehe unten Anmerkung 73).

73 *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 373, Brief von Brahms an Clara Schumann vom 22. Dezember 1888.

74 Robert Schumann: *Düsseldorfer Merkbuch*, S. 3 (Manuskript, *D-Zsch*, Signatur: 4871/VII C,7–A3). Vgl. *RSW*, S. 715, Anhang I 2; *Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, Serie IV: *Bühnen- und Chorwerke mit Orchester*, Werkgruppe 3: *Geistliche Werke*, Bd. 2: *Missa sacra op. 147*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz etc. 1991, S. XV.

75 *Litzmann III*, S. 219 (Tagebucheintragung für den 10. April 1868). Clara Schumann paraphrasierte hier einen Satz aus Schumanns 1853 erschienenem Aufsatz *Neue Bahnen* über den jungen Johannes Brahms: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“ (R.[obert] S.[chumann]: *Neue Bahnen*, in: *NZfM*, Bd. 39, Nr. 18 (28. Oktober 1853), S. (185–)186.

76 *May 1911 II*, S. 45; so bereits in der englischen Originalausgabe *May 1905 II*, S. 44.

zur Skepsis gegenüber zu pauschalen Annahmen.[77] Eine unmittelbare Verbindung zwischen der Komposition des *Requiems* und dem Tod von Brahms' Mutter lässt sich auch nicht aus einer brieflichen Mitteilung von Hermann Deiters an Florence May folgern, die diese in ihre Brahms-Biographie aufnahm. Demnach habe Brahms das Werk (vermutlich im Juni 1868) Deiters vorgespielt und ihm anvertraut, „daß er die jüngst hinzugekommene fünfte Nummer in Gedanken an die Mutter komponiert habe."[78] Abgesehen davon, dass Deiters' Schreiben vermutlich verschollen ist, geht aus dem Bericht nicht hervor, ob dies eine offensichtliche Assoziation im Hinblick auf den vertonten Bibeltext war oder eine tiefere persönliche Bedeutung für die Entstehungsbedingungen des 5. Satzes hatte. Dagegen scheint eine durch Richard Heuberger überlieferte späte Brahms'sche Äußerung vom 5. Juni 1896 zwar stärkere Zitatqualitäten zu besitzen, doch lässt sie letztlich offen, ob Brahms sich gegen eine Verallgemeinerung des Entstehungshintergrundes von Nr. 5 auf das gesamte Werk aussprach oder sich generell dagegen verwahrte, dass biographische Implikationen der Werkentstehung an die Öffentlichkeit gelangten. Aufschlussreich, wenn auch nicht entscheidend ist dabei sein Vergleich zwischen dem *Requiem* und den kurz vor jener Äußerung entstandenen *Vier ernsten Gesängen*, bei denen seine Bemerkungen ansetzten: „Sie hängen wohl mit der Schumann zusammen. Nicht gerade aus Anlaß ihres Todes habe ich sie komponiert, aber die ganze Zeit her hatte ich eben wieder recht viel über den Tod nachgedacht, […]. Sagen Sie es aber niemandem und bringen Sie's nicht unter die Leute, daß ich die Lieder aus dem Anlaß Schumann schrieb! Ich mag es auch nicht hören, daß ich das ‚Requiem' für meine Mutter geschrieben habe!"[79] Sicherlich reagierte Brahms hier auf die

[77] Zu Brahms' Übersendung von Nr. 4 im Klavierauszug an Clara Schumann und seinen begleitenden Informationen siehe oben S. XIV mit Anmerkungen 2 f. Bereits im März 1871 bezog dagegen Ludwig Speidel in seiner Rezension der ersten vollständigen Wiener Aufführung des *Requiems* dessen Entstehung dezidiert auf den Tod von Brahms' Mutter (*Speidel, Requiem 1871*). Von entsprechenden späteren Äußerungen der Brahms-Literatur seien genannt: Bernhard Vogel: *Johannes Brahms. Sein Lebensgang und eine Würdigung seiner Werke*, Leipzig 1888 (= *Musikheroen der Neuzeit*, Bd. IV), S. 64 („Das Herz voll schweren Kummers über den Heimgang seiner Mutter, an der er mit zärtlichster Liebe gehangen, schöpfte B r a h m s einst Trost in einer frommen, dem Andenken der Unvergeßlichen gewidmeten Kunstthat; er blätterte im Buch der Bücher[,] und ihre heiligen Sprüche, soweit sie Bezug hatten auf seine Stimmung, prägte er sich tief ein; mit ihnen trug er sich Tag und Nacht[,] und so setzten sie sich ganz von selbst in Töne um, in Melodien, die übergossen scheinen wie von einem milden Thränenschleier."). Joseph Joachim: *Festrede Prof. Dr. Joachims zur Enthüllung des Brahms-Denkmals in Meiningen*, in: *AMz*, Jg. 26, Nr. 42 (20. Oktober 1899), S. 622 f. („Wir sind noch unter dem tiefen Eindruck der erschütternden Klänge, die kaum in der Kirche verrauscht. Sind sie doch dem frommen Gemüth eines um die heißgeliebte Mutter Trauernden entquollen, der für seinen Schmerz nach Trost rang. […] In der ganzen Kunstgeschichte giebt es kein edleres Denkmal kindlicher Pietät zu verzeichnen."). Carl Beyer: *Johannes Brahms. Ein Deutsches* [sic!] *Requiem (op. 45). Mit vollständigem Text*, Berlin und Wien o. J. [um 1900] (= *Schlesinger'sche Musik-Bibliothek. Musikführer No. 40/41*), S. 3 („In seinem ‚Deutschen Requiem', jenem erhabenen, dem Andenken seiner entschlafenen Mutter geweihten Tonwerke, das den Weltruf seines Meisters begründete, wandelt Brahms […] ganz neue Pfade."), S. 34 („Hierdurch schließt der Komponist die sieben Sätze seines Werkes zu einem Ringe, gewissermaßen zu einem Kranze zusammen, der bestimmt war, das Grab seiner Mutter zu schmücken […]."); ebenso in: Carl Beyer: *Johannes Brahms, Ein Deutsches Requiem. Op. 45.*, in: *Johannes Brahms. Erläuterung seiner bedeutendsten Werke von C. Beyer, R. Heuberger, Prof. J. Knorr, Dr. H. Riemann, Prof. J. Sittard, K. Söhle und Musikdir. G. H. Witte. Nebst einer Darstellung seines Lebensganges mit besonderer Berücksichtigung seiner Werke. Von A. Morin*, Frankfurt am Main o. J. [1897?], S. 133–164, hier S. 133, 164; leicht paraphrasiert bei A.[ugust] Morin: *Darstellung seines Lebensganges mit besonderer Berücksichtigung seiner Werke*, ebenda, S. VII–XLIV, hier S. VIII, XXXVII. Max Kalbecks Andeutung in seiner auf die Wiener Aufführung vom 15. Dezember 1888 bezogenen Rezension blieb dagegen allgemeiner, vielleicht auf Brahms' Wunsch hin; siehe *Kalbeck, Requiem*, S. 2 („Ein zweiter Todesfall, der den Componisten noch näher anging und noch tiefer bewegte [als 1856 der Tod Robert Schumanns], mag dem allmälig herangedeihenden Werke die entscheidende Wendung gegeben und seinen Abschluß herbeigeführt haben."). Berndt W. Wessling behauptete 1967 in einem Zeitungsaufsatz über das *Requiem*, Brahms habe sich gegenüber Reinthaler sehr emotional über das Werk geäußert („Ich bin nun getröstet! Ich habe das überwunden, was ich glaubte, nie überwinden zu können. Und nun bin ich wie ein Adler, der sich höher und höher schwingen kann …"). Dieses und weitere Zitate sind jedoch teils nachweislich, teils vermutlich frei erfunden, stellen also Fälschungen teilweise plumper Art dar, wobei gelegentlich gefälschte und originale Zitate direkt miteinander kombiniert sind. Siehe Berndt W. Wessling: *„Ich bin nun getröstet". Vor hundert Jahren* [sic!] *vollendete Brahms sein „Deutsches Requiem"*, in: *Weser-Kurier*, Bremen, Jg. 23, Nr. 50 (28. Februar 1967), S. 20. Gegenüber Wesslings Aufsatz äußerte Klaus Blum eher vorsichtige Skepsis; siehe *Blum, Requiem*, S. 26 f. in Verbindung mit S. 143 f., Anmerkungen 2 und 5. Gleichwohl verwendete er weitere (gefälschte) Zitate aus Wesslings Aufsatz: ebenda, S. 27 in Verbindung mit S. 144, Anmerkung 5; S. 30 in Verbindung mit S. 145, Anmerkung 23; S. 31 in Verbindung mit S. 145, Anmerkung 3; S. 129 in Verbindung mit S. 152, Anmerkung 10; vgl. ebenda, S. 18 mit Blums (vermutlich fragwürdiger) Angabe, Reinthalers Tagebücher seien seinerzeit in Wesslings Besitz gewesen.

Fälschungsvorwürfe zogen übrigens auch andere Publikationen Wesslings auf sich. Siehe u. a. Klaus Pokatzky: *Der falsche Schwan. Der Fall Wessling gegen Corino oder: Erfand der Großneffe der Julie Schrader die Schnulzen seiner Tante?*, in: *Die Zeit*, Jg. 44, Nr. 43 (20. Oktober 1989), S. 77, online: *https://www.zeit.de/1989/43/der-falsche-schwan* (Abruf: 18. April 2017); Gert Woerner: *Nichts erfunden, nichts gefälscht? Zu Berndt W. Wesslings Ossietzky-Biographie*, ebenda, S. 61, online: *https://www.zeit.de/1989/43/nichts-erfunden-nichts-gefaelscht* (Abruf: 18. April 2017); Gabriele Stadler: *Julchen Schrader, der welfische Schwan, der eine Ente war*, in: *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik*, hrsg. von Karl Corino, Frankfurt am Main 1990, S. 330–341; Peter P. Pachl: *Klatsch und Tratsch und dies und das. Wesslings Wieland-Wagner-Biographie bleibt hinter ihren Ansprüchen zurück*, in: *nmz*, Jg. 46, Nr. 11 (November 1997), S. 45, online: *https://www.nmz.de/artikel/klatsch-und-tratsch-und-dies-und-das* (Abruf: 18. April 2017); Viktor Otto: *Auf der Suche nach dem Sinn des Nichts*, in: *nmz*, Jg. 47, Nr. 4 (April 1998), S. 11; Werner Fuld: *Das Lexikon der Fälschungen*, Frankfurt am Main 1999, S. 234–237 (Artikel *Julie Schrader*).

[78] *May 1911 II*, S. 83 mit Anmerkung 2; vgl. *May 1905 II*, S. 77 mit Anmerkung *. Behutsamer und möglicherweise zutreffender ist die Darstellung Kalbecks, der zufolge Brahms gegenüber Hermann Deiters (nach dessen persönlicher Mitteilung) 1868 beim privaten Vorspiel des 5. Satzes lediglich „bei den Worten ‚Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet', zu erkennen" gegeben habe, „er habe dabei an seine eigene Mutter gedacht." (*Kalbeck II/1*, S. 251 f.).

[79] *Heuberger*, S. 105.

weitverbreitete Ansicht, das *Requiem* sei dem Andenken der Mutter zugedacht oder durch deren Tod veranlasst worden, und bekundete mit seiner Aussage auch seine grundsätzliche Sensibilität gegenüber jeglicher Annahme eines außermusikalischen oder persönlichen Einflusses auf sein Komponieren.

Dass die Konzeption des *Requiems* zeitlich möglicherweise erheblich weiter zurückreichte, ist sicherlich denkbar – auch auf der Grundlage weiterer, wenngleich spärlicher Informationen, die die Vorgeschichte von Teilen seines musikalischen Materials betreffen. Zwei Aspekte erscheinen bei der weiteren Erkundung des Entstehungshintergrundes bedeutsam: ein Hinweis auf den Ursprung des 2. Satzes und in Verbindung damit Brahms' Äußerungen über die Rolle eines lutherischen Chorals.

Zum Ursprung des 2. Satzes und zu möglichen Choral-Vorlagen

Besonders gewichtig ist die in der Brahms-Literatur allgemein bekannte Tatsache, dass die Trauermarsch-Teile des 2. Satzes entstehungsgeschichtlich offenbar sehr frühe Wurzeln haben. Albert Dietrich teilte in seinen 1898 veröffentlichten Brahms-Erinnerungen mit, das „langsame Scherzo" aus Brahms' 1854 entstandener, schon bald teils verworfener, teils umgearbeiteter Sonate in d-Moll für zwei Klaviere sei „nachher als Trauermarsch im deutschen Requiem verwendet worden."[80] Diese durch keinen anderen Zeitgenossen des Komponisten überlieferte Information findet sich einige Zeit später auch in Dietrichs Beantwortung eines Fragebogens, den Max Kalbeck ihm zur Vorbereitung seiner Brahms-Biographie vorgelegt hatte: „Ein langsames Scherzo in Sarabandentempo wurde später der Anfang des 2ten Satzes des deutschen Requiems."[81]

Zahlreiche Faktoren wirken zusammen und sind zu berücksichtigen, will man den von Dietrich beschriebenen frühen Status auf den späteren choral- und trauermarschartig beginnenden *Requiem*-Satz beziehen. Zunächst ist bereits zu fragen, wie eng die substanzielle Beziehung gewesen sein kann. So erwähnte Dietrich in Verbindung mit dem frühen langsamen Scherzo keinerlei Titel oder ein Textzitat, wie sie die langsamen Sätze der beiden noch älteren *Klaviersonaten Nr. 1 C-Dur op. 1* und *Nr. 3 f-Moll op. 5* aufweisen. Heikler ist die Auseinandersetzung mit der Frage, ob und ggf. in welcher Gestalt die choralartige Melodie des *Requiem*-Satzes bereits im sarabandenartigen Sonaten-Scherzo vorhanden war. Kalbecks Behauptung, der ursprüngliche Sonatensatz sei im *Requiem* mit „dem Kontrapunkt des Chorals ‚Denn alles Fleisch, es ist wie Gras' ausgestattet" worden, scheint zu suggerieren, dass die choralartige Vokalmelodie erst später zu dem präexistenten trauermarschartigen Sarabanden-Scherzo hinzugefügt worden sei. So plausibel dies wirken mag, ist es doch aus heutiger Kenntnis unmöglich zu entscheiden, ob die Melodie schon im Sonaten-Scherzo existierte oder nicht, zumal auch Kalbeck keinen dokumentarischen Beleg für seine Behauptung erbringen konnte.[82] Ebenso wenig ist Dietrichs Erinnerungen zu entnehmen, wie eng das ursprüngliche Sonaten-Scherzo mit dem *Requiem*-Satz verwandt war. Dass der Eröffnungsabschnitt beim Einsatz des Chores (T. 22^3) vom Orchester wörtlich wiederholt wird (wobei die choralartige Melodie nun durch Posaune 2 verstärkt wird), spricht weder für noch dezidiert gegen die Annahme, dass der ‚Choral' möglicherweise erst nachträglich hinzugefügt wurde und somit kein integraler Bestandteil des Sonaten-Scherzos war.[83]

Unbekannt ist auch, ob der ursprüngliche sarabandenartige Trauermarsch der zweiklavierigen Sonate in Brahms' Vorstellung überhaupt mit irgendwelchen text- bzw. wortbezogenen Assoziationen verknüpft war. Dass der Komponist den Bibeltext im 2. Satz des *Requiems* durch Einfügung des einsilbigen Wortes „es [ist wie Gras]" leicht veränderte,[84] ist werkgenetisch möglicherweise, aber nicht zwingend signifikant im Hinblick auf die Vermutung, dass der Text erst nachträglich der präexistenten Melodik unterlegt und dabei angepasst wurde. Das hinzugesetzte „es" kann auch lediglich zur Optimierung der textlich-musikalischen Akzentuierung eingebracht worden sein.

Zusätzlich erhellt wird die Frage des Übergangs von der instrumentalen zur chorsymphonischen Gestalt möglicherweise durch Mitteilungen des Dirigenten Siegfried Ochs. Dieser berichtete, dass Brahms zumindest unausgesprochen die Melodik der ersten beiden Sätze auf einen bekannten lutherischen Choral bezogen habe: Viele

[80] *Dietrich*, S. 45. Der 1. Satz der verworfenen Sonate für zwei Klaviere wurde zunächst zu einem Symphoniesatz und schließlich zum Kopfsatz des *Klavierkonzertes Nr. 1 d-Moll op. 15* umgearbeitet. Siehe *BraWV*, S. 49, 657 f.

[81] Max Kalbeck: *Fragebogen für Herrn Hofkapellmeister Albert Dietrich* [mit den Antworten Dietrichs], in: *Katalog No. 100: Johannes Brahms. Leben und Werk. Seine Freunde und seine Zeit. Musikantiquariat Hans Schneider*, Tutzing 1964, S. 11–18, hier S. 12 (Originalmanuskript: *D-Hs*, Signatur: BRA : Cb1 : 2); *Kalbeck II/1*, S. 253, 260; vgl. *Kalbeck I/1*, S. 166. Siehe dazu Constantin Floros: *Max Kalbecks „Neugierige Fragen eines wissensdurstigen Brahms-Biographen". Die Fragebögen für Joseph Joachim und Albert Dietrich*, in: *Brahms-Kongreß Gmunden* 1997, S. 359–375.

[82] *Kalbeck II/I*, S. 261. Kalbeck bezog sich bei seinen Ausführungen nicht auf Brahms, sondern – im Hinblick auf Informationen aus jener frühen Zeit, in der er Brahms noch nicht gekannt hatte – offensichtlich ganz auf persönliche Erkundigungen und Fragebögen, die er an Zeitgenossen des Komponisten geschickt hatte, wie der Fragebogen für Dietrich (siehe oben mit Anmerkung 81) belegt; die betreffenden Antworten wurden von Kalbeck dann paraphrasiert.

[83] Allerdings ist auch denkbar, dass der Beginn des ursprünglichen langsamen Sonaten-Scherzos nur die Abschnitte umfasste, die im *Requiem* zu Beginn von Nr. 2 vom Orchester allein gespielt werden: T. 0^3–$21^2/22^2$, 42^3–$54^{2(.2.2)}$, außerdem ggf. als dynamischer Höhepunkt mit folgendem klanglichem Abbau T. 54^3–$73^2/74^2$ (ohne den chorischen Anteil).

[84] Im 1. Brief des Petrus 1, 24 heißt es lediglich: „Denn alles Fleisch ist wie Gras […]." Diesen Wortlaut (ohne das von Brahms eingefügte „es") übernahmen das Programmheft der Bremer Uraufführung am 10. April 1868, spätere Programme und Textbücher sowie der Textvordruck in frühen Auflagen von Partitur und Klavierauszug sowie in mindestens einer nachgewiesenen Auflage des vierhändigen Klavierarrangements (Quellen E_{1-4}, E-KAu_{1-3}, E-KAr_2). Siehe dazu Kapitel „Spezifika der vorliegenden Edition. 3. ‚Statt' statt ‚Stadt'? Zu einem Problem des Vokaltextes", S. LXXVII–LXXX, hier S. LXXVIII; Editionsbericht, 2. Satz, S. 316, Bemerkungen „Zum Vokaltext".

Jahre nach der Komposition des *Requiems* habe Brahms bei einem Gespräch eine entsprechende Frage von Ochs „in seiner behäbigen, zugleich etwas sarkastischen Art" folgendermaßen beantwortet: „Tja, wenn's keiner hört, schadet's nicht viel. In den ersten Takten und im zweiten Stück können Sie's finden. Es ist ein bekannter Choral." Daraufhin sei es Ochs leicht gefallen, den Choral als „Wer nur den lieben Gott läßt walten" zu identifizieren.[85] An anderer Stelle behauptete Ochs sogar, Brahms habe ihn „darauf aufmerksam [gemacht], daß dem ganzen Werk eigentlich der Choral ‚Wer nur den lieben Gott läßt walten' zugrunde liege."[86] Offensichtlich war Ochs vollständig von dieser Beziehung überzeugt, da er im Rahmen seiner aufführungspraktischen Ausführungen zum *Requiem* noch ein drittes Mal darauf zurückkam. Doch sind diese Zuschreibungen in mehrfacher Hinsicht problematisch: Zum einen veränderte sich Ochs' Darstellung nicht unwesentlich,[87] sodass aufgrund der mitgeteilten Aussagen offen bleibt, ob Brahms nur einen generellen Hinweis auf einen „bekannten Choral" gab, den Ochs dann identifizierte, oder ob Brahms tatsächlich direkt auf den genannten Choral verwies. Auch die Reichweite des Choraleinflusses schwankt in Ochs' Darstellung zwischen der Geltung für die ersten beiden Sätze und für das gesamte Werk. Zum anderen ist nach der Plausibilität von Ochs' Zuschreibung zu fragen. Denn der Text des Chorals „Wer nur den lieben Gott lässt walten" zielt primär auf die Bewältigung von Beschwernissen des irdischen Lebens im Vertrauen auf Gott, während die Textgrundlage von Brahms' *Requiem* vor allem die Vergänglichkeit des irdischen Daseins, den Trost der Beladenen und Betrübten, die Aufhebung aller Mühen im Jenseits und das Lob Gottes behandelt. Allerdings wurde schon vor Brahms' Zeit auf diese Choralmelodie auch der Choraltext „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" gesungen, der Brahms' *Requiem* textinhaltlich teilweise erheblich näher steht, wie auch Bachs bereits erwähnte gleichnamige *Kantate* BWV 27 zeigt.[88]

Ochs' Darstellung fördert zwei Grundprobleme zutage: So ist Brahms' Melodik im 2. Satz des *Requiems* nicht umfassend identisch mit der Choralmelodie, sondern – in gewissem Maße – nur mit deren erster Phrase. Die zweite Phrase wird bei Brahms erweitert und ist ganz unabhängig von der melodischen Kontur des Chorals, was, wie erwähnt, aus der Anpassung an die Orchesterthematik resultieren dürfte. Obgleich Brahms' Chorthema (ab T. 22^3) choralhaft wirkt, fordert seine Beziehung zum orchestralen Einleitungsthema doch, dass es mit einer auftaktigen Wiederholung der Tonika beginnt und nicht mit dem charakteristischen Dominant-Tonika-Quartauftakt der Choralmelodie. Hinzu kommt, dass Brahms' Melodik beim Abstieg die erniedrigte Sekunde $ces^{(1)}$ verwendet (erstmals in T. 24^3), die nach dem zuvor aufsteigenden leitereigenen $c^{(1)}$ völlig untypisch für Choralmelodien ist. Freilich steht die gemeinsame Melodie der Choräle „Wer nur den lieben Gott lässt walten" und „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" der Stilistik der von Brahms bevorzugten Volkslied-Kompositionen genauso nahe wie der speziellen Melodik im 2. Satz des *Requiems*. Außerdem ist kaum zu leugnen, dass dem Beginn der Sätze 1 und 2 zwar verwandte Tonbewegungen zugrunde liegen, diese thematisch aber stark divergieren, wobei nur Nr. 2 choralartig wirkt. So könnte die durch Ochs überlieferte Brahms'sche Bemerkung ein eher ironischer, von Ochs möglicherweise missverstandener Kommentar gewesen sein, der mehr auf den choralartigen Charakter des 2. Satzes als auf ein direktes Choralzitat zielte. Tatsächlich hatte Brahms lange zuvor Adolf Schubring eher humorvoll auf die „politischen Anspielungen in meinem Requiem" aufmerksam gemacht und dies durch seinen auf den „Deutsch-Österreichischen Krieg" von 1866[89] bezogenen Hinweis („‚Gott erhalte' fängt's gleich an – im Jahr 1866") scheinbar ernsthaft untermauert, was er tags darauf indes als „schlechte[n] Witz" bezeichnete.[90] (Dass der 1. Satz bereits vor 1866 vorlag, wusste Schubring sicherlich nicht.) Ob Brahms gegenüber Ochs einen ähnlichen Scherz machte, ist nicht eindeutig zu entscheiden.[91] Insgesamt bleiben somit Fragen nach möglichen Choral-Wurzeln des *Requiems* offen und sind im Hinblick auf die Entstehung des Werkes bestenfalls spekulativ zu beantworten. Außerdem ist der Zeitpunkt, zu dem die von Brahms angeblich als choralgegründet bezeichneten Sätze zum Teil der Werkkonzeption wurden, ebensowenig zu klären wie die Zeitphase, in der Brahms die Texte für sein *Requiem* zusammenstellte.

Zur Hinzufügung des definitiven 5. Satzes

Brahms' einzige direkte Äußerung im Hinblick auf seinen spät gefassten Entschluss, dem sechssätzigen *Requiem* noch einen weiteren Satz hinzuzufügen, findet sich im Brief an Rieter-Biedermann vom 24. Mai 1868: „Es ist nun eine 7. Nummer hinzugekommen, Nr[.] 5, Sopransolo mit 16 Takt[en] Chor etwa." Ergänzend fügte er im weiteren Verlauf des Schreibens hinzu, dass dieser neue Satz „hoffentlich erst recht ein Ganzes aus dem Werk" machen werde.[92] Zu welchem Zeitpunkt er den Plan zur Erweiterung des Werkes fasste (kurz vor, bei oder kurz nach der Bremer Uraufführung der sechssätzigen

85 Siegfried Ochs: *Vorwort*, in: *Brahms, Requiem – Taschenpartitur Eulenburg*, S. iv; vgl. *Ochs, Gesangverein III*, S. 163.

86 Siegfried Ochs: *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig und Zürich 1922, S. 302.

87 Siehe dazu auch *Reynolds, Choral Symphony*, S. 11.

88 Vgl. S. XX f.

89 Der Krieg wurde auch als „Deutscher Krieg" oder „Preußisch-Österreichischer Krieg" bezeichnet.

90 Siehe *Briefwechsel VIII*, S. 213–218, Brief von Brahms an Adolf Schubring vom 16./17. Februar 1869, hier S. 215–217 mit Anmerkung 2.

91 Allerdings war schon in einer Rezension der Wiener Teil-Uraufführung vom 1. Dezember 1867 darauf hingewiesen worden, dass im 2. Satz „streng und ernst ein Motiv aus dem Choral: ‚Wer nur den lieben Gott läßt walten' fast wie nach Art des *Cantus firmus*" angeschlagen werde. Siehe *Schelle, Concerte 1867*, S. 2. Thematische Analogien zum 1. Satz, dessen eröffnende Melodik in Dur steht, aber auch zu thematischem Material aus weiteren Sätzen des *Requiems* wurden von Christopher Reynolds zur Diskussion gestellt, der die Choralmelodie von „*Freu' dich sehr, o meine Seele*" als Bezugspunkt vorschlug; siehe *Reynolds, Choral Symphony*, S. 12–14.

92 *Briefwechsel XIV*, S. 152 f.

Fassung), bleibt letztlich der Spekulation überlassen. Als er im Zusammenhang mit der Wiener Uraufführung der Sätze 1–3 am 1. Dezember 1867 von der „erste[n] Hälfte“ des *Requiems* schrieb[93] und zur gleichen Zeit mit Reinthaler bereits die Bremer Aufführung für den Karfreitag 1868 plante, dürfte er das Werk in der damaligen sechssätzigen Gestalt jedenfalls noch für abgeschlossen gehalten haben.

In zwei Rezensionen der Bremer Uraufführung finden sich dann jedoch bereits Hinweise, die sicherlich auf Brahms selbst oder auf seine unmittelbare Umgebung zurückgehen. Sie dürften aus der Zeit der letzten Proben, der Uraufführung oder aus den folgenden Tagen stammen und lassen vermuten, dass die Idee einer Erweiterung den Komponisten bereits beschäftigte: In einer anonym veröffentlichten Rezension der *AmZ*, die auf den 20. April 1868 datiert war und am 6. Mai erschien, wurde erwähnt: „[…] ein siebenter Satz in der Mitte steht noch in Aussicht, wie wir hören“, während Adolf Schubring in seiner am 17. Juni 1868 in New York erschienenen, vermutlich aber deutlich früher verfassten deutschsprachigen Rezension für die *Little Musical Gazette / Kleine Musik-Zeitung* ankündigte: „Ein Sopran-Solo mit Frauenchor und Harfe beabsichtigt Brahms noch zwischen No. 3 und 4 einzuschieben“.[94] Nimmt man die anonyme Ankündigung in der *AmZ* wörtlich, dass der „in Aussicht“ stehende Satz „in der Mitte“ des Werkes eingefügt werden solle, dann deckt sie sich genau mit Schubrings Hinweis auf eine Einfügung „zwischen No. 3 und 4“, wenngleich Schubrings Angaben über die Besetzung mit „Frauenchor und Harfe“ zusätzlich zum „Sopran-Solo“ sich lediglich auf vorübergehende Erwägungen des Komponisten – oder auf dessen humorvolle Übertreibung im Hinblick auf den sanften Klangcharakter des neuen Satzes – bezogen haben können. Beide Hinweise scheinen einer Zeit zu entstammen, in der Brahms vorübergehend plante, den neuen Satz („*Ihr habt nun Traurigkeit*“) bereits vor dem ursprünglichen und zugleich definitiven 4. Satz („*Wie lieblich sind deine Wohnungen*“) zu platzieren.[95] Vergleicht man Schubrings Mitteilung in der *Little Musical Gazette / Kleinen Musik-Zeitung* mit der geänderten Satzzählung im Textautograph (Quelle A-Tx) und der irritierenden Tintennummerierung b e i d e r Sätze als *№* 5 im Partiturautograph (Quelle A^+), dann wird klar, dass Schubring die definitive Zählung des hinzugefügten Sopransolo-Satzes nicht gekannt haben kann, sondern nur die zeitweise erwogene Satzfolge, bei der „*Ihr habt nun Traurigkeit*“ direkt an den 3. Satz anschließen sollte.

Ein autographes Manuskript des nachkomponierten 5. Satzes sandte Brahms – wohl eher im Klavierauszug als in Partitur – am 27. Mai 1868 an Hermann Deiters nach Bonn.[96] Kurz darauf spielte er diesem den Satz dort auch vor, nachdem beide sich offenbar schon beim 45. Niederrheinischen Musikfest in Köln (31. Mai bis 2. Juni 1868) getroffen hatten.[97] Vermutlich Ende Mai ließ er Clara Schumann eine autographe Niederschrift des Klavierauszuges in moderner Schlüsselung der Vokalstimmen zugehen (Teil von Quelle A/AB-KAu_1), wofür sie sich am 24. Juni bedankte:

> „[…] mein Dank für Deine ‚Traurigkeit‘ kommt spät, aber nach Deiner schönen erquickenden, kam mir viel andere schwere und damit viele Arbeit und wenig Tatlust und Kraft. Du wirst seitdem längst schon in Köln so viel Tröstliches über Deine ‚Traurigkeit‘ gehört haben, daß mein Trost sehr unnötig geworden, jedoch fühle ich mich gedrungen, zu sagen, daß ich das Stück w u n d e r v o l l finde, sowohl in der Stimmung, als der kunstvollen Ausführung. Es freut mich, daß es im Requiem nicht fehlt und mir in meinem nicht!“[98]

Etwa Anfang Juni 1868 muss Brahms das Partiturautograph von Nr. 5 an Joseph Joachim nach Koblenz zur Kenntnis und Stellungnahme geschickt haben, woraufhin dieser ihm das Manuskript mit kommentierendem Schreiben vom 7. Juni zurücksandte:

> „Ich danke Dir für Nr. 5; es gefiel mir zum 3ten Mal besser als das 2te Mal, und interessierte mich gleich zu Anfang. Der kunstvolle Bau ist trostreich und wohltuend, und die schöne Stille wird dem Ganzen nützen. Hörte ich es schon!“

93 *Briefwechsel III*, S. 12, Brief von Brahms an Reinthaler vom ca. 9. Oktober 1867; vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 151, Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 10. November 1867: „Am 1. Dezember mache ich hier bei H e r b e c k (etwa die Hälfte) von meinem ‚Requiem‘.“

94 *Anonym*, *Requiem 1868*, S. 148; *Schubring*, *Requiem 1868*, S. 341; auszugweise zitiert in *Biba/Hofmann/Neubacher*, *Brahms-Katalog*, S. 54 f., 189. Von besonderem Interesse ist, dass Schubring nach eigener Aussage „sämmtlichen Proben und der Aufführung beigewohnt“ und „auch ein paar Blicke in die Partitur gethan“ habe (*Schubring*, *Requiem 1868*, S. 342). Zudem wird er – neben Clara Schumann, Joseph Joachim, Julius Otto Grimm, Max Bruch und Albert Dietrich – in der anonymen Rezension der *AmZ* unter den „Kunstfreunde[n] und Notabilitäten“ erwähnt, die die Uraufführung besuchten (*Anonym*, *Requiem 1868*, S. 149). Unzutreffend dürfte die Angabe in *Biba/Hofmann/Neubacher*, *Brahms-Katalog* (S. 54, Nr. 49; vgl. S. 189) sein, dass Schubring „Mitwirkender der Bremer Uraufführung“ gewesen sei (vgl. ebenda, S. 189). Denn Schubring schrieb ausdrücklich, dass er bei den „sämmtlichen Proben und der Aufführung“, denen er „beigewohnt“ habe, das Werk „hörte“ (*Schubring*, *Requiem 1868*, S. 342). Abgesehen davon ist eher unwahrscheinlich, dass Schubring als Verfasser einer Uraufführungsrezension zugleich als Chorsänger an der Aufführung mitgewirkt haben könnte.

95 Siehe dazu Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 225, 228 (Quelle A^+); S. 256 f., 259 (Quelle A-Tx).

96 Siehe *Briefwechsel III*, S. 117; die Angabe des Herausgebers Wilhelm Altmann, Brahms habe Deiters „die Handschrift des ‚Deutschen Requiems‘“ – also das gesamte Partiturautograph – geschickt (ebenda), dürfte unzutreffend sein. Am wahrscheinlichsten ist, dass Deiters die autographe Niederschrift des 5. Satzes im Klavierauszug zur Ansicht erhielt, die Brahms dann am 13. Juni als Teil der Klavierauszug-Stichvorlage (Quelle A/AB-KAu_2^+) an den Verleger Rieter-Biedermann schickte. Ein Indiz dafür könnte sein, dass dieser Teil des Manuskriptes eine besonders stark ausgeprägte Knickfalte aufweist, die auf eine separate frühere Versendung schließen lässt. Siehe dazu Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 248 (Quelle A/AB-KAu_2^+).

97 Siehe *Kalbeck II/1*, S. 251 f.; vgl. *Briefwechsel III*, S. 117. Ob das private Vorspiel, wie von Kalbeck angegeben, erst in Bonn stattfand, wo Brahms sich ab dem 8. Juni 1868 längere Zeit aufhielt, oder vielleicht schon während der Kölner Begegnung kurz zuvor, ist nicht zu klären. Zu Brahms' Aufenthalten in Köln und Bonn siehe *Hofmann*, *Zeittafel*, S. 90, 92.

98 *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 583(–586). Clara Schumanns Bemerkung, dass Brahms „seitdem längst schon in Köln so viel Tröstliches“ über den Satz gehört haben werde, macht deutlich, dass Brahms ihr das Manuskript vor der Reise zum Kölner Musikfest, also noch im Mai, zukommen ließ.

Er fügte einige „technische Fragen“ über Instrumentation und chorische Stimmführung an[99] und schloss mit der Bemerkung: „Du siehst, daß ich mit dem besten Willen nichts wesentliches zu sagen weiß, als daß das Stück mir gefällt.“ Brahms fand das Manuskript und Joachims Begleitschreiben vor, als er ab 8. Juni einen mehrwöchigen Aufenthalt „in einer reizenden Gartenwohnung“ in Bonn verbrachte, bedankte sich in einem zwischen dem 9. und 12. Juni geschriebenen Brief für die Anmerkungen und bedauerte rückblickend, dass Joachim die anderen Sätze nicht auch entsprechend durchgesehen und kommentiert hatte:

> „Diese hergelaufne, nachgeborne Nummer 5, schelten alle übrigen, grade diese sieht er an und putzt gar daran! Im Ernst, wie haben die andern sich nach Deinem Anblick gesehnt und nie mehr von Dir gehabt als den höflichen Gruß, den alle Welt sich gibt. Ich habe einmal nicht Dein Auge und Dein Ohr und meine immer, ohne diese nicht fertig werden zu können. Es ist mir als ob die Hauptsache fehle, wenn ich mich nächstens, schwer genug, entschließen muß, das Requiem fortzuschicken.
>
> Ich könnte lange klagen. –“[100]

Das vermutlich Ende Mai an Clara Schumann gesandte autographe Manuskript des Klavierauszuges von Nr. 5 enthält die einzige direkte Zeitangabe für den nachträglich hinzufügten Satz: *Hamburg / Mai 68*.[101] Einen weiteren, hiermit übereinstimmenden, teils indirekt bestätigenden, teils zeitlich präzisierenden Hinweis bietet Brahms' schon erwähntes Schreiben an Rieter-Biedermann vom 24. Mai, in dem erstmals von der als „Nr[.] 5“ hinzugekommenen „7. Nummer“[102] die Rede ist.

Das einzige greifbare Zeugnis einer möglicherweise oder scheinbar früheren Planung des 5. Satzes findet sich in Florence Mays Biographie, wo von Marxsens Durchsicht des *Requiems* berichtet wird: Marxsen habe im Mai 1868 „vor des Komponisten Abreise vom Anscharplatz[103] die Partitur noch einmal“ geprüft und sei „der erste Musiker [gewesen], welcher mit dem neuen Satz bekannt gemacht“ worden sei.[104] May fügte hinzu: „Ein wohlbekannter Hamburger Musiker, dem Marxsen die Partitur des Deutschen Requiems, nachdem er sie ein zweites Mal studiert hatte, anvertraute, um sie von seiner Wohnung in Altona zu Brahms auf den Anscharplatz zu bringen, hat der Verfasserin, als sie Hamburg 1902 besuchte, ausdrücklich mitgeteilt, daß das Sopransolo auf Marxsens Anraten hinzugefügt wurde.“[105] (Dass Brahms seinem einstigen Lehrer die Partitur zeigen wollte, lag wohl

[99] Ein Teil der Vorschläge wurde von Brahms übernommen. So erschienen Joachim die Oboen in T. 6^4–$8^{(1)}$ der ursprünglichen Fassung (ungenau beschrieben als „2ter Takt, 2te Seite“ [T. 7–$8^{(1)}$]) als „zu tief und undurchsichtig für das Gewebe der andern Stimmen“ und „die Verdopplung in der 2ten Flöte“ als „unnütz“, was Brahms zu eigenen Bleistiftänderungen im Verlauf von T. 6–8 bewog; diese erfolgten somit schon mehr als drei Monate vor der Festlegung der Druckfassung von T. 4–8 nach der Zürcher Durchspielprobe (siehe Editionsbericht, 5. Satz, S. 453–456, Bemerkung zu T. 4–8). Direkt umgesetzt wurde Joachims Vorschlag, den Chor-Bass in T. 35^4 statt *d* besser *H* und an der Parallelstelle T. 44^4 entsprechend statt *f* besser *d* singen zu lassen (siehe Editionsbericht, 5. Satz, S. 460 f., Bemerkungen zu T. 35^4 und zu T. 44^4). Dagegen führte Joachims Frage im Hinblick auf T. 73^2 – „Ist der Tenor im 1ten Takt Seite 14 nicht reichlich tief, (ich meine das *E*) und sollte er nicht wenigstens durch die Violoncelli gestützt werden? Geteilte Bratschen allein tun's nicht.“ – zu keiner Änderung. Siehe *Briefwechsel VI*, S. 56 (f.).

[100] Ebenda, S. 56–57 (f.), Brief von Joachim an Brahms sowie Brief von Brahms an Joachim mit ungenau bzw. falsch ergänzten Orts- und Zeitangaben des Herausgebers: Joachims Brief an Brahms (ebenda, Nr. 294, S. 56 f.) muss am Sonntag, dem 7. Juni 1868, in Koblenz geschrieben worden sein, wo Joachim sich mit seiner Frau aufhielt; die Angabe des Herausgebers – „[Hannover] Sonntag [Sommer 1868.]“ – ist somit teils falsch, teils ungenau. Die Datierung ergibt sich aus der Korrelation des Briefes mit Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 24. Juni 1868 (Mittwoch) aus Baden-Baden (siehe *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 583; vgl. oben S. XXVI mit Anmerkung 98) sowie indirekt mit Litzmanns Angaben zu Clara Schumanns Aufenthalten im Frühjahr/Frühsommer 1868: Demzufolge reiste diese nach ihrer Kur in Karlsbad am 30. Mai nach Leipzig und traf am 9. Juni in Baden-Baden ein (*Litzmann III*, S. 219, Fußnote *), von wo aus sie am 24. Juni nach längerer Pause an Brahms schrieb. Wie sie dabei berichtete, hatte sie sich in der Zwischenzeit, also Anfang Juni, mit Joseph und Amalie Joachim in Koblenz getroffen (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 583–586, hier S. 583 f.), ehe sie am 30. Juni nach St. Moritz reiste (ebenda, S. 584; *Litzmann III*, S. 220, Fußnote *). Erst nach dem Koblenzer Treffen mit Joachim erhielt sie Brahms' (verschollenen) „letzten“ Brief „nachgesandt“, den Joachim „wieder 'mal zehn Tage in der Tasche mit herumgeschleppt“ hatte (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 583). Da Brahms die autographe Partitur bereits am 13. Juni 1868 (offenbar laut Poststempel) an Rieter-Biedermann schickte, wobei „Nr. 5 […] an Ort und Stelle“ lag (*Briefwechsel XIV*, S. 154[–156]), muss Joachims an einem „Sonntag“ geschriebener Brief an Brahms mit seinen Reaktionen auf den nachkomponierten 5. Satz und der Angabe „Frau Schumann ist hier“ (also in Koblenz) auf den 7. Juni datiert werden. Obwohl Joachim mehrere Lese- oder Spieldurchgänge erwähnte, macht seine eröffnende Formulierung: „Ich danke Dir für Nr. 5“ deutlich, dass er das Stück erst jetzt kennenlernte; somit hatte es weder eine frühere gemeinsame Diskussion darüber gegeben noch hatte er das Manuskript vor der Rücksendung länger bei sich behalten (*Briefwechsel VI*, S. 56 [f.]).

Brahms' Antwortbrief an Joachim, den der Herausgeber mit der Angabe „[Bonn (?) Sommer 1868.]“ versah, muss in der Zeit zwischen dem 9. und 12. Juni 1868 in Bonn geschrieben worden sein (ebenda, Nr. 295, S. 57 f.): Dieser Zeitrahmen erklärt sich einerseits aus Brahms' Formulierung, Joachims Brief (vom 7. Juni) habe ihn in seiner Bonner „Gartenwohnung“ begrüßt (ebenda, S. 57), die er am 8. Juni bezogen hatte (*Hofmann, Zeittafel*, S. 90), und andererseits aus der Kombination von Formulierung („Heute früh“) und postalischem Absendedatum (13. Juni 1868) der Stichvorlagen von Partitur und Klavierauszug an Rieter-Biedermann (*Briefwechsel XIV*, S. 154). Dass Joachim das *Requiem* in seiner sechssätzigen Fassung bereits im Oktober/November 1866 während einer gemeinsamen Schweizer Konzerttournee mindestens zweimal vorgespielt bekommen und der Wiener Uraufführung der Sätze 1–3 sowie der Bremer Uraufführung beigewohnt hatte, ließ Brahms in diesem Schreiben unerwähnt. Siehe dazu S. XXIX mit Anmerkung 116.

[101] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 244, 247 (Quelle A/AB-KAu_1); „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 270; vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 583 mit Clara Schumanns Dank im Brief an Brahms vom 24. Juni 1868.

[102] *Briefwechsel XIV*, S. 152. Vgl. oben S. XXV mit Anmerkung 92.

[103] Dort wohnte Brahms bei seinem Vater; siehe *May 1911 II*, S. 73, 81.

[104] Ebenda, S. 81.

[105] Ebenda, Anmerkung 1. Die betreffenden, oben in Anmerkungen 103 f. nachgewiesenen Mitteilungen aus der deutschen Erstausgabe von Mays Biographie fehlen noch in der englischen Erstausgabe (vgl. *May 1905 II*, S. 76, mit *May 1911 II*, S. 81). Wie May im Vorwort der deutschen Erstausgabe mitteilte, verstand sie diese als „zweite Auflage“ mit der Möglichkeit zu Korrekturen und Erweiterungen (siehe *May 1911 I*, S. VII f.). Erst die ca. 1948 erstmals publizierte posthume 2. Ausgabe in englischer Sprache bezog die korrigierten und zusätzlichen Informationen der deutschen Erstausgabe ein (*May 1981 II*, S. 412).

auch daran, dass Marxsen die Bremer Uraufführung aus Krankheitsgründen nicht hatte besuchen können.) Mays Datierung von Marxsens Partiturdurchsicht und die Folgerung, dass er als erster den 5. Satz kennengelernt habe, ist insoweit korrekt, dass Brahms sich bis Ende Mai 1868 in Hamburg bei seinem Vater aufhielt, ehe er sich ab 27. Mai zunächst in St. Goar, dann in Köln beim Niederrheinischen Musikfest (31. Mai bis 2. Juni) und ab 8. Juni zu mehrwöchigem Aufenthalt in Bonn befand.[106] Da die auf den 20. April 1868 datierte *AmZ*-Rezension erkennen lässt, dass Brahms offenbar etwa zu jener Zeit – spätestens zur Zeit der Uraufführung oder kurz danach – die Hinzufügung eines neuen Satzes ankündigte, müsste Marxsen einen entsprechenden Vorschlag entweder schon anlässlich seiner ersten Durchsicht des *Requiems* im Sommer 1866, die offenbar nur Teile des Werkes betraf, gemacht oder das Werk doch häufiger studiert haben, als es May bewusst war.[107] Angesichts einer solch unklaren Konstellation stellt sich die Frage nach der Genauigkeit von Mays Jahrzehnte später erhaltener und mitgeteilter Information und auch nach der genauen Bedeutung, die der Aussage ihres ungenannten Informanten zuzumessen ist. Denn es bleibt beispielsweise unklar, ob der Informant speziell den definitiven 5. Satz oder nur eine generelle Anregung Marxsens für einen zusätzlichen Satz meinte, der schließlich zu Nr. 5 wurde.

Brahms' Textautograph und dessen Interpretation durch Kalbeck

Ein weiteres Dokument, das ein gewisses, wenngleich diffuses Licht auf den nachkomponierten 5. Satz wirft, ist ein undatiertes Notenblatt, dessen eine Seite den vollständigen Vokaltext des siebensätzigen Werkes in Brahms' Handschrift wiedergibt (Quelle A-Tx).[108] Intention und Herkunft der Niederschrift sind unbekannt.[109] Das Textautograph lässt ähnlich wie auch das Partiturautograph (Quelle A^+) erkennen, dass Brahms bei der Platzierung des hinzugefügten Satzes eine Zeit lang unschlüssig war. Die Niederschrift des Vokaltextes von „*Ihr habt nun Traurigkeit*“ steht – im Anschluss an den Text von „*Wie lieblich sind deine Wohnungen*“, der zunächst die Zählung *IV.* erhielt – zwar an fünfter Stelle wie in der definitiven Fassung, doch lautete hier die römische Tintennummerierung offenbar von Anfang an *IV.*; dementsprechend wurde der ursprünglich ebenso gezählte Satz „*Wie lieblich sind deine Wohnungen*“ nun mit gleicher Tinte zu *V.* korrigiert. Später aber änderte Brahms mit Bleistift die Zählung von „*Ihr habt nun Traurigkeit*“ von *IV.* zu *V.* und entsprechend die zwischenzeitlich gültige Zählung *V.* von „*Wie lieblich sind deine Wohnungen*“ zurück zu *IV.* Wären der Entstehungskontext oder die Entstehungskontexte bekannt, aus denen das Textautograph als Ganzes hervorging, dann ließe sich die textliche Konzeption von „*Ihr habt nun Traurigkeit*“ präziser datieren, da das Manuskript den vertonten Text aller sieben Sätze in fortlaufender Folge enthält.

Verschiedene Besonderheiten des Dokuments haben Spekulationen nach sich gezogen – am bezeichnendsten und wirkungsreichsten in Max Kalbecks Brahms-Biographie. Dort wurde das Textautograph in einem Schwarz-weiß-Faksimile erstmals veröffentlicht. Mit seiner Deutung des Manuskriptes beeinflusste Kalbeck die spätere Brahms-Literatur stark, da er hier wichtige Indizien für den entstehungsgeschichtlichen Hintergrund des gesamten Werkes zu erkennen glaubte.[110] Die Tintenabweichungen und die Unterschiede der räumlichen Anordnung, die zwischen den Texten der Sätze 1–4 einerseits und 5–7 andererseits bestehen, ließen ihn folgern, dass die Niederschrift der Texte für Nr. 1–4 in die gleiche Zeit, nämlich auf Juli 1861[111], zu datieren sei wie die Komposition von *Nr. 4* der *Romanzen aus L. Tiecks Magelone op. 33* („*Liebe kam aus fernen Landen*“), deren Schluss sich in Brahms' eigenhändigem Notat auf der Gegenseite des Textautographs zum *Requiem* befindet.[112] Ebenso nahm Kalbeck an, dass die anderen Sätze später hinzugefügt worden seien und die Texte von Nr. 1–4 auf ein Vorstadium des Werkes als „Trauerkantate“ hinwiesen.[113]

Doch diese Deutungen Kalbecks sind rein spekulativ. Es gibt keinen Grund für die Annahme, dass die Notate auf beiden Seiten zum gleichen frühen Zeitpunkt (1861) entstanden seien. Viel eher lässt sich der *Magelone*-Anteil des Blattes auf die Abschlussarbeiten an den ersten beiden Heften (Nr. 1–6) der *Magelone-Romanzen* und auf die Vorbereitung ihrer Publikation beziehen; denn Brahms sandte die überwiegend abschriftlichen Stichvorlagen der sechs Vertonungen im Oktober 1864 an Rieter-Biedermann, in dessen Verlag sie im September 1865 erschienen. Somit wurden die ursprünglichen autographen Arbeitsmanuskripte bzw. Reinschriften[114] nicht länger benötigt. Gegen Kalbecks Vermutung spricht zudem, dass die *Requiem*-Sätze 1–4 tonartlich kein konsistentes musikalisches Ganzes bilden.[115]

[106] Siehe *Hofmann, Zeittafel*, S. 90.

[107] Siehe dazu S. XIV f. mit Anmerkungen 11–13.

[108] Das Textautograph befindet sich in *A-Wst* (Wienbibliothek im Rathaus, vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek) und trägt ausschließlich Stempel und Signatur dieser Bibliothek (siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 255). Zu einem unbekannten Zeitpunkt war das Manuskript zuvor in den Besitz der Familie Racek gekommen, von der es in den frühen 1990er Jahren der Bibliothek überlassen wurde (Brief von Ruth Racek an Michael Musgrave, Wien, 11. Februar 1996).

[109] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 255–259.

[110] Siehe *Kalbeck II/1*, S. 218, 258 f. Kalbecks Deutung bildete später die Basis für die ebenfalls spekulativen Erörterungen Blums (*Blum, Requiem*, S. 19–30, 91–107).

[111] Zur Entstehung der *Magelone-Romanzen op. 33 Nr. 1–4* siehe *Orel, Werkverzeichnis*, S. 535.

[112] Siehe *BraWV*, S. 114, Autograph e (*Magelone-Romanze op. 33 Nr. 4*); S. 174, Autograph d (*Requiem*, Textautograph).

[113] *Kalbeck I/2*, S. 440 f.; *Kalbeck II/1*, S. 218 f., 257, 259, 261 und passim.

[114] Nur die Stichvorlage der *Magelone-Romanze op. 33 Nr. 2* war autograph (siehe *BraWV*, S. 114, Autograph b; S. 117 f., Abschriftenkonvolut a).

[115] Zu näheren Erörterungen des Textautographs siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 255–259 (Quelle A-Tx); „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 274.

Ob andere Belege für die Zusammenstellung der Textvorlage zum *Requiem* einen Bezug zum Textautograph haben, bleibt ungeklärt. Zwei

Aufführungsgeschichte bis zur Zeit von Brahms' Tod

1. Sechssätzige Fassung: Teil-Uraufführung in Wien, Uraufführung und Wiederholung in Bremen

Als Brahms im August 1866 Clara Schumann in Baden-Baden „einige prachtvolle Sätze aus einem deutschen Requiem" vorspielte, war dies die erste überhaupt nachweisbare private Wiedergabe von Teilen des Werkes. Auch seinem Geigerfreund Joseph Joachim muss er bald darauf das *Requiem* ganz oder partiell während der gemeinsamen Schweizer Konzerttournee Ende Oktober und Anfang November 1866 mindestens zweimal am Klavier vorgestellt haben, wie einem Brief Clara Schumanns an Brahms vom 22. Dezember zu entnehmen ist.[116] Dass dieser in der Folgezeit jedoch offensichtlich zögerte, nach Möglichkeiten einer öffentlichen Aufführung zu suchen, irritierte seine Freundin. Schon bald nach ihrer enthusiastischen Reaktion auf die Zusendung des Klavierauszug-Manuskriptes im Dezember 1866 fragte sie Brahms am 26. Februar 1867 brieflich: „Sehr unangenehm überrascht war ich, von Dir zu hören, daß Du alle ernsten Schritte zur Aufführung Deines Requiems aufgegeben? Ich glaubte Dich in vollem Zuge. Was soll denn bei einer Aufführung in Zürich herauskommen? Du sagtest ja immer, es liege Dir gerade an einer Aufführung in Wien oder Berlin."[117]

Dennoch scheint Brahms zunächst keine weiteren Schritte unternommen zu haben. Erst im Sommer 1867 erhielt Albert Dietrich nach eigener Darstellung von Brahms das Partiturautograph. Er „war davon auf das Tiefste ergriffen"[118] und nahm schnell Kontakt zum Bremer Musikdirektor Carl Reinthaler auf, um die Möglichkeit einer Aufführung zu eruieren.[119] Allerdings sind Dietrichs Erinnerungen hinsichtlich des *Requiems* chronologisch ungenau:[120] Nicht im Jahre 1867 aus Hamburg, sondern bereits kurz nach dem 17. August 1866 aus Baden-Baden hatte Brahms ihm zunächst geschrieben: „Mit einer Sinfonie kann ich leider nicht aufwarten, aber ein Gaudium wär mir's, wenn ich Dich, lieber Albert, einen Tag hier hätte, um Dir mein sogenanntes ‚deutsches Requiem' vorzuspielen!"[121] Vermutlich im Mai 1867 (frühestens Ende April) meldete er Dietrich dann konkreter im Hinblick auf dessen Sommerpläne: „Gingst Du nach Düsseldorf, möchte ich Dir fast mein Requiem zur Durchsicht anbieten. Fast auch Dich bitten, es dem Bonner Freund [Hermann] D e i t e r s , dem ich mich ernstlich verpflichtet fühle, mitzutheilen. Ebenso H. Pf. von N o o r d e n ."[122] Doch die Übersendung verzögerte sich bis zum 1. August 1867, als Brahms die Partitur am Tage vor der Oberösterreich-Reise, die er zusammen mit seinem Vater unternahm, an Dietrich schickte und dazu schrieb: „Behalte beifolgendes Requiem, bis ich Dir schreibe. Gieb's nicht aus den Händen. Und schreibe mir

Berichte verweisen darauf, dass Brahms in der Schlussphase seiner Hauptarbeit an dem Werk Hilfe hinsichtlich des Textes erhielt. Obwohl Brahms gegenüber Clara Schumann erklärte, er habe sich den Text selbst zusammengestellt (wobei nicht eindeutig zu klären ist, ob sich die Aussage auf das ganze Werk oder nur auf den 1. Satz bezog), behauptete Kalbeck, dass der Komponist nach Aussage eines Dritten (eines „Herrn C. Brückwald in Leipzig", dessen Name in der Brahms-Forschung sonst unbekannt ist) von verschiedener Seite aus (Luise und Ida Rieter-Biedermann, der Gattin und der Tochter des Verlegers, sowie von Dr. A. Löwe, den er schon aus Hamburg gekannt habe) mehr oder weniger nützliche Hilfe bei der Komplettierung der Textvorlage gehabt und sich schließlich auch noch eine „große Konkordanz" aus der Zürcher Stadtbibliothek ausgeliehen habe (*Kalbeck II/1*, S. 260 mit Anmerkung 1). Schon 1898, also vor Erscheinen von Kalbecks Brahms-Biographie, hatte Adolf Steiner mitgeteilt, dass Dr. Löwe dem Komponisten „vergeblich seine Mitwirkung bei der Auswahl geeigneter Texte" angeboten habe, und weiterhin berichtet: „Brahms schleppte selbst die sog. ‚grosse Konkordanz' (alphabetisches Verzeichnis aller wichtigen Bibelstellen) aus der Stadtbibliothek nach dem Zürichberg hinauf […]." (A.[dolf] Steiner: *Johannes Brahms. I. Teil*, Zürich [1898] [= *Sechsundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1898*], S. 21). Auf diese Darstellung berief sich, ebenfalls noch vor der Publikation von Kalbecks Brahms-Biographie, auch Walter Hübbe: *Brahms in Hamburg*, Hamburg 1902 (= *Hamburgische Liebhaberbibliothek*, hrsg. im Auftrage der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde von Alfred Lichtwark), S. 53 f.

Die genannten Darstellungen sind allerdings insoweit zu modifizieren, als Brahms sich bei seinen Aufenthalten in Winterthur (ab etwa Mitte April 1866) und Zürich (ab Anfang Juni 1866) bereits in den Schlussphasen des Kompositionsprozesses befand und sich die Schilderungen Steiners, Hübbes und Kalbecks somit bestenfalls auf letzte Überprüfungen von Textdetails bezogen haben können. Zu Brahms' Aufenthalten in Winterthur und Zürich siehe *Hofmann, Zeittafel*, S. 74.

[116] *Litzmann III*, S. 194 (Spiel für Clara Schumann); *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 546 (Spiel für Joachim).

[117] *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 554. Vgl. oben S. XVII.

[118] *Dietrich*, S. 61

[119] Siehe die folgenden Ausführungen.

[120] Die Zeitangaben in *Dietrich* (passim) sind teilweise falsch oder ungenau, was sich im Hinblick auf das *Requiem* auch aus dem Zeitabstand von mehr als drei Jahrzehnten zwischen dem damaligen Geschehen und der Publikation seiner Erinnerungen sowie aus der Tatsache erklärt, dass Brahms seine Schreiben oft unvollständig oder gar nicht datierte. Daher müssen Dietrichs Datierungen der zitierten Briefe durch eine genauere Berücksichtigung der Briefinhalte und nach Möglichkeit durch andere Quellen überprüft und ggf. modifiziert werden.

[121] Ebenda, S. (59–)60. Die Datierung ergibt sich aus der Aussage des nachweislich im Sommer geschriebenen Briefes, Brahms sei „bis jetzt in der Schweiz in Zürich wohnhaft" gewesen, was nur für das Jahr 1866 zutrifft. Mit „hier" ist Baden-Baden gemeint, wo der Komponist sich nach dem zweieinhalbmonatigen Zürcher Aufenthalt seit dem 17. August aufhielt (*Hofmann, Zeittafel*, S. 74). Hier beendete er auch die Partiturniederschrift des damals noch sechssätzigen *Requiems*, wie die Schlussdatierung des Partiturautographs zeigt (siehe Kapitel „Quellenbestand und beschreibung", S. 226, Quelle A^{+}).

[122] *Dietrich*, S. (56–)57. Dietrichs pauschale Jahresangabe für das Schreiben („ W i e n 1867") kann präzisiert werden zur Datierung auf Mai (oder Ende April) 1867, da Brahms die sommerlichen Saisonferien ansprach und von seinen ungarischen Konzerten in Preßburg und Budapest (10., 22. und 26. April 1867) berichtete. Siehe dazu auch *Hofmann, Zeittafel*, S. 78, 80; *Hofmann, Chronologie*, S. 95 f. Mit „H. Pf. [Professor] von N o o r d e n " ist der Historiker Carl von Noorden gemeint, der auch als Musikschriftsteller wirkte. Siehe dazu Norbert Meurs: *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868*, Köln 1996 (= *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen*, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 3), S. 88 f., 107–111, 112–121.

schließlich recht ernstlich, was Du davon hältst.“ Obwohl Brahms, wie der vorangehende Brief vom Mai 1867 zeigt, zunächst nur seinen engsten Freundes- und Bekanntenkreis mit dem *Requiem* bekannt machen wollte und um kritische Reaktion ersuchte, äußerte er sich gegenüber Dietrich am 1. August durchaus zwiespältig: Wünschte er einerseits, dass Dietrich die Partitur „nicht aus den Händen“ geben möge, so zeigte er sich zugleich offen für die Einladung zu einer Aufführung in Bremen: „Ein Bremer A n e r b i e t e n wäre mir freilich höchst erwünscht. […] Kurz das Ding müßte wohl R e i n t h a l e r gradezu gefallen, daß er etwas dafür thäte.“[123] Obwohl er für diese Überlegung keinen Grund nannte, dürfte die Wahl Bremens nahegelegen haben, weil die dortige Singakademie und ihr Leiter, der Domorganist und Musikdirektor Reinthaler, einen guten Ruf hatten und Bremen von Brahms' Vaterstadt Hamburg, in der er sich zeitweise immer noch aufhielt, nicht allzu weit entfernt war. Dass der Komponist Bremen und Reinthaler so dezidiert gegenüber Dietrich erwähnte, lässt zudem vermuten, dass beide eine solche Idee bereits früher mündlich oder brieflich erörtert hatten, zumal Dietrich als Oldenburger Hofkapellmeister auch durch die räumliche Nähe zu Bremen als Vermittler agieren konnte.

Nach Beendigung der gemeinsamen Reise, von der der Vater am 18. August 1867 aus Salzburg nach Hamburg zurückkehrte, fuhr Brahms am 19. August wieder nach Wien.[124] Von dort aus bat er Dietrich offenbar bald darauf brieflich um Rücksendung und Kommentierung der autographen Partitur: „Wollest mir anjetzo bald kürzlichst meine Partitur wiederschicken, die schöne Gelegenheit auch weislich benutzen und dies und das beilegen – vor Allem einen langen Brief!“[125] Doch scheint Dietrich Brahms' Schreiben erst nach Mitte September 1867 erhalten zu haben, sodass er das Anfang August 1867 erhaltene Partiturmanuskript gar nicht mehr an Brahms zurücksenden konnte.[126] Da er bei der Durchsicht des Werkes „davon auf das Tiefste ergriffen“[127] worden war, muss er die Partitur (wie von Brahms indirekt nahegelegt) am 15. oder 16. September[128] Reinthaler überlassen haben, „der die hohe Bedeutung des Werkes erkannte und sich auch rasch entschloß, schon den nächsten Charfreitag das Requiem im Dom aufzuführen.“[129] Reinthaler selbst äußerte sich bereits am 18. September 1867 gegenüber Joseph Joachim geradezu überschwänglich über das *Requiem* („[…] es ist sehr großartig und tiefsinnig empfunden und gemacht, eine wahrhaft geniale Arbeit.“); sein Versprechen, Joachim das Partiturautograph „in einigen Tagen“ zuzusenden, kam freilich nicht mehr zur Ausführung.[130]

Dass auch Brahms sich damals eine Durchsicht und Kommentierung der Partitur durch Joachim gewünscht hätte, geht aus seinem Brief an den Freund vom 26. September 1867 hervor. Dort äußerte er die (unzutreffende) Vermutung, dass die Partitur sich bei Joachim befinde, bat dringlich um deren Rücksendung, entschuldigte sich dafür, dass der Freund das *Requiem*-Manuskript im damaligen Zustand zu Gesicht bekommen habe, und kündigte an, nach dessen kritischer Revision Stimmen ausschreiben zu lassen: „Hernach bitte ich um mein Requiem baldmöglichst, umgehend. Ich schäme mich überhaupt, daß Du so genau hineinsehen kannst, da es gar so liederlich aussieht. Ich will es einigermaßen überkritzeln und dann für alle Fälle ausschreiben lassen.“[131] Zugleich schlug er Joachim, der in der Wintersaison 1867/68 in Wien konzertieren wollte, Programme für gemeinsame Konzerte vor. Sollte das erste ein Duokonzert im Musikvereinssaal sein, so sollte als zweites ein Orchesterkonzert im Redoutensaal stattfinden, bei dem er wie auch Joachim je ein Solokonzert spielen würden; für ein drittes, ebenfalls im Redoutensaal geplantes Konzert schlug er Programmalternativen vor, bei denen entweder das ganze (sechssätzige) *Requiem* oder aber Teile daraus aufgeführt werden sollten.[132] Ein solcher Plan entsprach offenkundig seinen früheren Überlegungen, wie sie Clara Schumann in ihrem Brief an Brahms vom 26. Februar 1867 angesprochen hatte.[133]

[123] *Dietrich*, S. 58, dort ebenfalls nur auf „ W i e n 1867“ datiert (vgl. S. XXIX mit Anmerkung 122). Eine genauere Datierung auf vermutlich den 1. August ergibt sich durch Brahms' Formulierung, dass er mit seinem Vater „morgen etc. eine kleine Tour […] durch Ober-Oesterreich“ machen wolle, die offenbar am 2. August 1867 begann. Dies wird bestätigt durch einen Brief von Brahms' Vater an seine Frau vom Donnerstag, dem 1. August, in dem er mitteilte, dass es „Freitag“ (2. August) „nach Steiermark“ gehe (*Briefwechsel Familie*, S. 135). Brahms' Taschenkalender für 1867 nennt allerdings schon den 1. August als Tag des Reisebeginns (*Wiener Taschen-Kalender für 1867*, Wien o. J., Exemplar aus dem Besitz von Johannes Brahms, *A-Wst*, Sammelsignatur: H.I.N. 55726).

[124] Unzutreffend ist Dietrichs Behauptung, Brahms habe „seinen Vater nach Hamburg“ begleitet (*Dietrich*, S. 58 f.). Siehe unten Anmerkung 125.

[125] *Dietrich*, S. 59 (f.); die dortige Datierung des Briefes („ H a m b u r g 1867“), ist teils ungenau, teils falsch: Brahms war nach der mit seinem Vater unternommenen Reise am 19. August nach Wien zurückgekehrt (siehe *Hofmann, Zeittafel*, S. 82), wie auch seine Korrespondenz mit verschiedenen Adressaten in den folgenden Wochen belegt. Siehe seinen Brief an Joachim mit Poststempel vom 22. August 1867 (*Briefwechsel VI*, S. 45 [f.]) sowie das Schreiben von Brahms' Vater an den Sohn vom 23. August 1867 und dessen Brief an den Vater mit Poststempel vom 2. September 1867 (*Briefwechsel Familie*, S. 137 f.).

[126] Anders ist die Zeitlücke zwischen Brahms' Übersendung des *Requiem*-Partiturautographs an Dietrich Anfang August 1867 (*Dietrich*, S. 58; zur Datierung siehe oben Anmerkung 123), seiner Rückforderung vermutlich in der zweiten Augusthälfte (*Dietrich*, S. 59; zur Datierung siehe oben Anmerkung 125) und Dietrichs Aushändigung des Manuskriptes an Reinthaler am 15. oder 16. September (siehe unten mit Anmerkung 128) kaum zu erklären.

[127] *Dietrich*, S. 61.

[128] Die Datierung ergibt sich aus Reinthalers (ungedrucktem) Brief vom 18. September 1867 an Joseph Joachim, dass er „das *Requiem* von *Brahms* […] seit 2–3 Tagen zur Ansicht habe“ (*D-Bim*, Signatur: SM 12 HS003857468).

[129] *Dietrich*, S. 61.

[130] Vgl. oben Anmerkung 128.

[131] *Briefwechsel VI*, S. 47. Wie sehr Brahms es bedauerte, dass Joachim das Werk nicht frühzeitig intensiver kennengelernt und kommentiert hatte, geht noch aus seinem zwischen dem 9. und 12. Juni 1868 aus Bonn an den Freund geschriebenen Brief hervor, in dem er sich für Joachims kritische Durchsicht des nachkomponierten 5. Satzes bedankte (ebenda, S. 57). Zur Datierung jenes Schreibens siehe oben S. XXVII mit Anmerkung 100).

[132] *Briefwechsel VI*, S. 47 f.

[133] *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 554 f. Vgl. auch oben S. XXIX mit Anmerkung 117.

Joachim hatte die *Requiem*-Partitur indes bis dahin niemals in Händen gehabt. Seine unmittelbare Antwort von Ende (30?). September 1867 widersprach Brahms' Annahme, dass er im Besitz des *Requiem*-Manuskriptes sei. Zugleich bildet das Schreiben eine Ergänzung zu den Erinnerungen Dietrichs im Hinblick auf den Verbleib des Manuskriptes und auf die inzwischen – unter maßgeblicher Beteiligung Dietrichs – konkretisierten Aufführungsperspektiven. So schrieb Joachim an Brahms:

> „Dietrich hatte mir seinerzeit gesagt, er wolle Dich fragen, ob er mir's schicken dürfte, ‚es kam aber nicht' […]. Vor zehn Tagen etwa reiste Dietrich ein 2tes Mal hier durch (zu Scholz nach Berlin) und da erzählte er mir, daß das Requiem bei Reinthalern in Bremen sei, der es gründlich mit der Absicht, es im Frühjahr womöglich in der Domkirche aufzuführen, studiert. Auf meine Zweifel ob R[einthaler] ganz der richtige Interpret für Dich sei, meinte unser Freund: die Mittel wären in Bremen herrlich, die Kirche von wunderbarer Akustik, und F l e i ß würde dem Dirigenten jedenfalls nicht fehlen; er wäre sehr hingenommen von Deiner Partitur. *Vederemo*, hoffentlich mit wir werden h ö r e n zu übersetzen!"[134]

Nach Erhalt von Joachims Nachricht wandte sich Brahms umgehend an Reinthaler und bat diesen etwa am 2. Oktober 1867 von Wien aus um Rücksendung der Partitur:

> „Ich erfahre soeben von Joachim, daß Sie im Besitz meines ‚Deutschen Requiems' sind. Darf ich Sie ersuchen, mir dasselbe j e d e n f a l l s u m g e h e n d zukommen zu lassen. Ich erwartete es lange mit Ungeduld von Dietrich oder Joachim zurück, und nur meine Schreibefaulheit läßt mich erst heute erfahren, daß ich es von Ihnen zu erbitten habe.
>
> Ich kann nicht unterlassen, zu bemerken, daß es mir einigermaßen peinlich ist, mein Werk bei Ihnen zu wissen. Es trägt noch so arge Spuren von Flüchtigkeit und eiligem Schreiben, daß es sich nur guten Musikern zeigen kann, die ich zugleich nachsichtige Freunde nennen kann. Wollten Sie dies freundlichst nachträglich bemerken und damit recht vieles einstweilen entschuldigen. Trotzdem wäre es mir nun eine große Freude, wenn Sie mir in kurzem oder langem Ihre aufrichtige Meinung über das Werk sagen möchten."[135]

Somit sprach Brahms in diesem ersten Brief an Reinthaler die Möglichkeit einer Bremer Aufführung, die er gegenüber Dietrich selbst schon in Betracht gezogen hatte und die auch schon von Joachim erwähnt worden war,[136] nicht an. Wie schon gegenüber Joachim wies Brahms nun auch Reinthaler darauf hin, dass er die Partitur noch revidieren und in Ordnung bringen müsse:[137]

> „Möglicherweise habe ich in ganz kurzer Zeit hier [in Wien] eine Aufführung, und deshalb wiederhole ich meine Bitte um sofortige Zusendung des Manuskripts, damit ich es gebührend betrachten und bearbeiten kann."[138]

Reinthaler sandte daraufhin die Partitur am 5. Oktober zurück. In seinem Begleitschreiben erläuterte er die Umstände, unter denen er zu dem Manuskript gekommen sei, und bot Brahms ganz offziell die Möglichkeit einer Aufführung des *Requiems* am Karfreitag (10. April) 1868 an. Den Termin begründete er damit, dass nur noch dieser Tag in der regulären Saisonplanung der Singakademie frei sei. Darüber hinaus äußerte er sich höchst enthusiastisch über das Werk sowie hinsichtlich einer möglichen Bremer Aufführung und bedauerte gerade deshalb, dass es in Wien zur „ersten (für uns leider)" Aufführung kommen werde.[139] Brahms konnte Reinthaler in seinem Wiener Antwortschreiben vom ca. 9. Oktober insofern beruhigen, als die geplante dortige Aufführung nur die Sätze 1–3 umfassen werde: „Ich werde hier (am 1. Dez.) aus mancherlei Gründen die erste Hälfte aufführen und schwerlich Gelegenheit haben, das Ganze zu hören. Mögen Sie sich für eine Aufführung in Ihrer Stadt ernstlich interessieren, so verbinden Sie mich außerordentlich."[140]

In seinem folgenden Brief vom Dezember 1867 schrieb Brahms einerseits, dass ihm die „hiesige (teilweise) Aufführung" vom 1. Dezember hinsichtlich der Bremer Darbietung „große Lust gemacht" habe, und verwies andererseits (auch im Hinblick auf „etwaige Berichte" in der Tages- oder Fachpresse) darauf, dass es bei der Wiener Wiedergabe, „namentlich bei den Orchesterproben, gar eilig" hergegangen sei.[141] Sowohl die damals noch bevorstehende Wiener Teil-Uraufführung als auch die ins Auge gefasste Bremer Aufführung des *Requiems* hatte er zudem am 10. November brieflich an den späteren Verleger des Werkes, Jakob Melchior Rieter-Biedermann, nach Winterthur gemeldet und eine geplante, aber zu diesem Zeitpunkt wohl bereits fragliche Aufführung in Basel im „Frühling" 1868 erwähnt und den konkreten Bremer Planungen gegenübergestellt: „Die Basler sind von einer so unpraktischen Weitläufigkeit, daß wohl nichts wird. Und ich wäre gar gerne zum Frühling in Ihre Gegend gegangen. Dagegen will man das ‚Requiem' in Bremen durchaus aufführen und – drucken!"[142] Die Art der „unpraktischen Weitläufgkeit" des Basler Gesangvereins, dessen Kommission bereits auf einer Sitzung vom 20. August 1867 über eine mögliche Aufführung diskutiert hatte,[143] wird deutlicher in einem Brief mit Wiener

[134] *Briefwechsel VI*, S. 48 f. (dortige Datierung: „Montag [etwa 28. September 1867]", recte: Montag [vermutlich 30. September 1867]); sinngebende Lesarten „erzählte" statt „erzählt" und „Reinthalern" statt „Reinthaler" korrigiert nach Briefmanuskript (*D-Hs*, Signatur: BRA : Be1 : 287).

[135] *Briefwechsel III*, S. 7 f.

[136] Siehe S. XXX f. mit Anmerkungen 123, 134.

[137] Siehe S. XXX mit Anmerkung 131. Vgl. Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 227–229 (Quelle A^+).

[138] *Briefwechsel III*, S. 8, Brief von Brahms an Reinthaler vom ca. 2. Oktober 1867.

[139] Ebenda, S. 8–11.

[140] Ebenda, S. 12.

[141] Ebenda, S. 13 f.

[142] *Briefwechsel XIV*, S. 151; sinngebende Lesart „daß" statt „das" korrigiert nach Briefmanuskript (*CH-W*, Sammlung Winterthur, Dep MK 300). Der Hinweis auf das angebliche Interesse eines Bremer Verlegers war möglicherweise nur ein typischer Brahms'scher Scherz und sollte Rieter-Biedermann in diesem Falle animieren, ein konkretes Verlagsangebot zu unterbreiten oder zu bekräftigen. Die Basler Erstaufführung fand erst am 27. Februar 1869 in der Martinskirche statt; eine zweite Wiedergabe folgte bereits am 24. März 1869 am gleichen Ort; siehe dazu unten S. XXXIX f. mit Anmerkungen 228, 230.

[143] Siehe *Schanzlin*, *Brahms-Brief Requiem*.

Poststempel vom 5. Januar 1868,[144] den Brahms vermutlich an Friedrich (Fritz) Riggenbach-Stehlin[145] schrieb. Dieser war Mitglied der Gesangverein-Kommission und hatte schon früher mit Brahms und Joachim in Kontakt gestanden. In seinem Brief bedauerte Brahms die zeitlichen Verzögerungen der bisherigen Korrespondenz, bei der die Basler Kommission sein vorangehendes Schreiben zunächst offenbar nicht verstanden hatte, rechtfertigte die mit der Aufführung seines Werkes verbundenen „Kosten für Proben, Beleuchtung u. Alles Mögliche“ und machte auch seine „anscheinende Bescheidenheit – eigentlich Ungeschicklichkeit [–] in Geld- u. Geschäftsachen“ dafür verantwortlich, dass das *Requiem* nun zuerst „am Charfreitag in *Bremen* aufgeführt“ werde. Seine Hoffnung, dass der Adressat zusammen mit Theodor Kirchner der dortigen Aufführung beiwohnen werde, verband er mit der Bemerkung: „Wer überhaupt meine Musik gern hört, wird nicht eben unzufrieden sein.“[146]

Brahms' Aufführungsplanungen mit Joachim für Ende 1867 in Wien (und seine frühere, durch Clara Schumann indirekt überlieferte Bemerkung hinsichtlich dieser Stadt[147]) geben keine näheren Hinweise auf den Hintergrund der Wiener Teil-Uraufführung des *Requiems*. So bleibt unklar, wann und von wem die ersten Schritte unter welchen organisatorischen Bedingungen gemacht wurden – ob also Brahms eine Einladung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhielt oder ob die Anregung von ihm selbst kam. Freilich wurde in seinem Brief an Joachim vom 26. September 1867 und dessen Antwortschreiben vom ca. 28. September, die beide eine Aufführung des *Requiems* im Redoutensaal betrafen, nur die Position des Werkes innerhalb alternativer Programmentwürfe (möglicherweise erst für Januar 1868) diskutiert; von den übrigen Werken hatte dabei abhängen sollen, ob das *Requiem* vollständig, also mit allen sechs Sätzen, oder nur teilweise aufgeführt werden würde.[148] So scheint Brahms schon vor Reinthalers ausdrücklichem Bremer Aufführungsangebot konkreter auf eine baldige Wiedergabe hingearbeitet zu haben. Dies belegt auch seine Bitte an Joachim im bereits erwähnten Brief vom 26. September 1867 um schnelle Übersendung der Partiturhandschrift (die dieser aber gar nicht in Händen hatte): „Hernach bitte ich um mein Requiem baldmöglichst, umgehend.“[149] Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der Komponist bereit war, die erste öffentliche Präsentation des Werkes in Wien in einem ‚weltlichen' Aufführungsrahmen stattfinden zu lassen.

Dass in Wien schließlich nur die Sätze 1–3 zur Uraufführung kamen, ging auf einen Beschluss des Dirigenten Johann Herbeck zurück, wie entsprechende Akten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erkennen lassen: „H e r b e c k , der die Eigenheiten seines Publikums recht wohl kannte und eine Gesamtaufführung des ebenso ernsten als umfangreichen Tonwerkes bedenklich fand, hatte von B r a h m s die Einwilligung zur vorläufigen Interpretation eines Torso zu erhalten gewußt […]“.[150] So erfolgte die Teil-Uraufführung im „Zweiten Gesellschafts-Konzert“ am Sonntag, dem 1. Dezember 1867, ab 12.30 Uhr im „k. k. grossen Redouten-Saale“ unter Leitung des „artistischen Directors“ der Gesellschafts-Konzerte Johann Herbeck durch die Ensembles der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Gesellschaftsorchester und Singverein); die Solopartie des 3. Satzes sang „Dr. [Rudolf] Panzer, k. k. Hofkapellensänger“. Die Darbietung war Teil eines Programms, das im Übrigen dem Gedenken an den 39. Todestag Franz Schuberts (19. November 1867) gewidmet war.[151] Gespielt wurden acht Sätze aus Schuberts Schauspielmusik zu dem Drama *Rosamunde* (D 797), von denen drei laut Konzertprogramm ihre „1. Konzert-Aufführung“ erfuhren.[152] Joachim, der die Aufführung miterlebte, berichtete noch am gleichen

144 Datum laut handschriftlichem Vermerk des Empfängers auf der letzten Briefseite (siehe ebenda; zum Manuskript des Briefes siehe Anmerkung 146). Die von Brahms in dem Brief angekündigte Reise nach Hamburg „in etwa 8 Tagen“ (ebenda) scheint sich verzögert zu haben, da er erst am 19. Januar dort eintraf. Siehe dazu *Hofmann*, *Zeittafel*, S. 86.

145 Friedrich (Fritz) Riggenbach-Stehlin (1821–1904) war Bankier in Basel und hatte bedeutsamen Einfluss auf die Programmplanungen des Basler Gesangvereins. Siehe dazu auch *Hofmann*, *Rieter-Biedermann an Brahms*, S. 18.

146 Brief von Brahms an vermutlich Friedrich (Fritz) Riggenbach-Stehlin, handschriftliche Notiz mit roter Tinte auf der letzten Briefseite: *1868. / (Wien 5 Januar ?) / Joh*s*. Brahms / R[ecipisse] 8 id* [= 8. Januar 1868 erhalten], Standort: Universität Basel, Universitätsbibliothek, Abteilung Handschriften und Alte Drucke, Signatur: G V 1, 8; mit minimalen Abweichungen abgedruckt in: *Schanzlin*, *Brahms-Brief Requiem* (dort Datum des Erhalts fälschlich wiedergegeben als „R 58“); Andrea Wiesli: *„Dilettanten … und zwar sehr gute“. Carl Eduard und Marie Burckhardt-Grossmann im Basler Musikleben des Fin de Siècle*, Basel 2010, S. (59–)60. Vgl. auch *Merian*, *Basels Musikleben*, S. 113 f.

147 Siehe S. XXIX mit Anmerkung 117.

148 *Briefwechsel VI*, S. 46–50, vor allem S. 48–50.

149 Ebenda, S. 47. Vgl. oben S. XXX mit Anmerkung 131.

150 *Perger/Hirschfeld*, S. 98.

151 Genannt seien entsprechende Bemerkungen in zwei Wiener Rezensionen: Eduard Schelle, *Die Presse*: „Am 19. des vergangenen Monats waren es gerade 39 Jahre her, daß der Letzte und Jüngste des großen Wiener Componisten-Quartetts, Franz S c h u b e r t , im blühendsten Lebensalter von der Welt schied […]. Das zweite Gesellschafts-Concert am letzten Sonntage hat uns unwillkürlich zu diesen Betrachtungen veranlaßt, indem es die Erinnerung auf den Todestag Schubert's zurücklenkte.“ (*Schelle*, *Concerte 1867*, S. 1). Ludwig Speidel, *Fremden-Blatt*: „Schöner kann man die Geburts- und Sterbetage großer Künstler nicht feiern, als indem man ihre Werke dem festlich versammelten Volke vorführt. Die Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde feierte jüngst Schubert's Todestag in solchem Sinne.“ (*Speidel*, *Schubert-Konzert 1867*).

Hinsichtlich dieser Aufführung ist festzustellen, dass es im Redoutensaal zwar keine fest installierte Orgel gab, dort aber für Konzerte ad hoc auf- und abbaubare Orgeln (mit Pedal) benutzt werden konnten; die Bereitstellung erfolgte meist durch den Orgelbauer Peter Titz (nach freundlicher Mitteilung von Archivdirektor Otto Biba, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Doch legt die Rezension Eduard Schelles die Vermutung nahe, dass damals keine Orgel benutzt wurde, da im Hinblick auf die Orgelpunkt-Fuge des 3. Satzes lediglich vom „tiefliegenden Baß von Posaunen, Hörnern und Bässen unter fortwährendem Wirbel der Pauke“ die Rede ist (*Schelle*, *Concerte 1867*, S. [1–]2).

152 Abbildung des Wiener Programmzettels u. a. in *Blum*, *Requiem*, loses Einlageblatt; *Biba/Hofmann/Neubacher*, *Brahms-Katalog*, S. 181, Abbildung 182; *Brahms*, *Requiem – Katalog*, S. 48, Abbildung Kat. 1. Zum ersten Mal konzertant aufgeführt wurden die *Ballettmusiken in G-Dur* (D 797 Nr. 9) und *h-Moll* (Nr. 2) sowie *Entreact h-Moll* (Nr. 1)

Tage seiner Frau, dass Brahms' *Requiem* unter Leitung Herbecks nur „unvollkommen ausgeführt" worden sei, während die Wiedergabe von Schuberts *Rosamunde*-Stücken „ausgezeichnet" gewesen sei: „Herbeck kann fein und schwungvoll einstudiren. Ein ausgezeichneter Dirigent, der nur auf Schubert allein Mühe verwandte. Es fehlt an Proben wie überall."[153]

Die Aussicht auf die Wiener Aufführung hatte Brahms unter Druck gesetzt, für das notwendige Aufführungsmaterial zu sorgen. Außer der bereits vorhandenen autographen Partitur (Quelle A^+) wurden für die Proben und für die Aufführung am 1. Dezember 1867 folgende Notenmaterialien benötigt: ein Klavierauszug-Manuskript, Abschriften der Chorstimmen (darunter die beiden erhaltenen autographierten kopistenschriftlichen Stimmenexemplare für Sopran und Alt, Quellen AUT-Ch_{Sopr} und AUT-Ch_{Alt}, die zeigen, dass die Kopistennotate durch Autographie vervielfältigt wurden), Abschriften der Orchesterstimmen (die für die Viola- und Bläserstimmen damals nur die Sätze 1–3 umfassten) sowie eine separate Stimme oder ein Klavierauszug für den Solosänger des 3. Satzes. Ob Herbeck aus dem Partiturautograph oder aus dem erwähnten Klavierauszug-Manuskript probte und dirigierte, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Da von den drei in Auftrag gegebenen Klavierauszügen, die Brahms am 24. Mai 1868 gegenüber Rieter-Biedermann erwähnte, das zu Weihnachten 1866 als Geschenk an Clara Schumann geschickte Manuskript nicht in Frage kommt, ist es am wahrscheinlichsten, dass jenes überwiegend abschriftliche Manuskript, das später als Stichvorlage diente und auch Orientierungsbuchstaben enthielt (Quelle A/AB-KAu_2^+), von Herbeck zumindest bei den Chorproben verwendet wurde.[154]

Die Wiener Teil-Uraufführung war im Hinblick auf die Sätze 1 und 2 erfolgreich. Doch die Wirkung des 3. Satzes wurde in der abschließenden Fuge durch die klangliche Massivität des orchestralen Orgelpunktes und insbesondere durch den Übereifer des Paukisten massiv beeinträchtigt, sodass der Chorklang bis zur Unkenntlichkeit übertönt wurde.[155]

Nach der Aufführung schrieb Brahms am 24./25. Dezember 1867 an seinen Vater nach Hamburg und lud diesen sowie seinen Lehrer Eduard Marxsen ein, der geplanten Bremer Uraufführung des gesamten, damals noch sechssätzigen Werkes beizuwohnen: „Ich führe nämlich vermuthlich am Charfreitag im Bremer *Dom* ein Werk auf, ein ‚deutsches *Requiem*'. Da werde ich denn im *Januar* u. *Februar* öfter dort sein u. öfter in *Hamburg*. […] Spaziere doch einmal zu Hrn. *Marxsen* hinaus, laße ihn diesen Gruß schauen u. erzähle ihm von *Bremen* u. *Charfreitag*. Ich hoffe nämlich, wenn Alles gut u. richtig geht[,] daß Du u. aber auch Hr. *Marxsen* zuhört! […] Ich schreibe hier noch *express* für diesen[,] daß es recht der Mühe werth ist[,] mein *Requiem* anzuhören. Hier, wo ich aus verschiednen Gründen nur Theile aufführte[,] hat es bedeutend Lärm gemacht."[156] Allerdings konnte Marxsen die Bremer Uraufführung schließlich wegen eines „Kopfleiden[s]" nicht besuchen.[157]

Trotz der Wiener Aufführungsprobleme war Brahms mit dem Werk insgesamt zufrieden, wenngleich er aufgrund seiner Höreindrücke noch Revisionen in Partitur und Klavierauszug vorgenommen haben dürfte.[158] Dies belegt sein Brief vom Dezember 1867 an Reinthaler, wobei er dessen möglicher Irritation durch skeptisch getönte Rezensionen der Wiener Aufführung vorzubeugen suchte: „Die hiesige (teilweise) Aufführung hat mir große Lust gemacht. Lassen Sie sich durch etwaige Berichte nicht irre machen, denn es ging, namentlich bei den Orchesterproben, gar eilig her." Außerdem kündigte er im Hinblick auf die Bremer Aufführung an, er wolle Reinthaler die „vollständigen Singstimmen […] (wohl durch Buchhändler-Gelegenheit) zukommen lassen".[159] Dabei handelte es sich zweifellos um die

mit *Geisterchor* (Nr. 4). Diese waren 1867 im Wiener Verlag C. A. Spina zusammen mit anderen zuvor unpublizierten Stücken veröffentlicht worden (*OUVERTUREN / und / Entr'actes / für das ORCHESTER componirt / von / Franz Schubert. / Partiturausgabe*. Faksimile des Titelblattes in: *George Grove, Music and Victorian Culture*, hrsg. von Michael Musgrave, Basingstoke 2003, zwischen S. 146/147, Abbildung 12).

153 *Joachim, Briefwechsel II*, S. 450, Brief von Joseph Joachim an seine Frau Amalie vom 1. Dezember 1867.

154 Zum damaligen Zustand der Orchesterstimmen siehe S. XXXV f. mit Anmerkungen 176–184. Im Hinblick auf Manuskripte des Klavierauszuges ist Brahms' Brief an Rieter-Biedermann vom 24. Mai 1868 aufschlussreich, in dem er die hohen Kosten erwähnte, die ihm für die Anfertigung von Stimmen und für „3 Klavier-Auszüge" entstanden seien (*Briefwechsel XIV*, S. 153). Rechnet man darunter vermutungsweise auch das überwiegend kopistenschriftliche Manuskript, das Clara Schumann zu Weihnachten 1866 als Geschenk erhielt, bleiben noch zwei handschriftliche Klavierauszüge übrig: Bei dem einen dürfte es sich um das von Herbeck in Wien und Reinthaler in Bremen vermutlich zumindest bei den Proben benutzte, überwiegend abschriftliche Klavierauszug-Manuskript handeln, das später als Stichvorlage diente und von Brahms durch Bleistiftanmerkung auf der Titelseite ausdrücklich als *Clavierauszug für den Dirigenten* bezeichnet wurde; es enthält vermutlich von Reinthaler mit Bleistift nachgetragene Zeitangaben für Sätze bzw. Satzabschnitte (Quelle A/AB-KAu_2^+). Das andere Klavierauszug-Manuskript ist verschollen; es wurde offenbar zunächst bei den Bremer Proben von dem begleitenden Pianisten benutzt und zudem möglicherweise für die Bremer Uraufführung als Orgelstimme eingerichtet (siehe dazu unten S. XXXVI mit Anmerkung 184; S. LXIII mit Anmerkung 412). – Zu den drei (überwiegend) abschriftlichen Klavierauszug-Manuskripten insgesamt siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 244–247 (Quelle A/AB-KAu_1); S. 247–250 (Quelle A/AB-KAu_2^+); S. 250 (verschollener dritter [teil-?]abschriftlicher Klavierauszug); Stemma, S. 260; Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung", S. 269–271.

155 Siehe dazu Kapitel „Rezeption bis zur Zeit von Brahms' Tod. 1. Sechssätzige Fassung. 1a. Von ersten Reaktionen des Freundeskreises bis zur Rezeption der Wiener Teil-Uraufführung", S. XLV–XLVIII.

156 Zitiert nach dem Briefmanuskript (*D-Hs*, Signatur: BRA : Ba1 : 28); mit leichten Abweichungen und redaktionellen Zusätzen wiedergegeben in *Briefwechsel Familie*, S. 141 f. (die dortige Datierung „24. Dezember" ist ungenau, da das Schreiben am 25. Dezember fortgesetzt wurde, wie der Briefinhalt zeigt).

157 Brief von Eduard Marxsen an Brahms vom 5. April 1868, unveröffentlicht; Standort: *A-Wgm*, Brahms-Nachlass, Briefe Eduard Marxsen an Johannes Brahms 234,3.

158 So änderte Brahms im Partiturautograph (Quelle A^+) zu Beginn der Orgelpunkt-Fuge sicherlich erst jetzt für die Paukenpartie die ursprüngliche Dynamikangabe ***f*** zu ***fp*** und fügte die (im Druck fehlende) Anweisung *piano ma ben marc.* hinzu. Siehe Editionsbericht, 3. Satz, S. 413, Bemerkung zu T. 173–173/174.

159 *Briefwechsel III*, S. 13 f.

autographierten Chorstimmen der sechssätzigen Fassung, die schon bei der Wiener Teil-Uraufführung benutzt worden waren, vermutlich also um die insgesamt 200 Exemplare, die Brahms am 24. Mai 1868 gegenüber Rieter-Biedermann erwähnte.[160] Wie ein weiterer Brief an Reinthaler von Ende Dezember 1867 zeigt, hatte er den in seinem vorangehenden Schreiben angekündigten „v o l l s t ä n d i g e n Singstimmen“ auch „die Partitur der drei letzten Sätze“ (Partiturautograph Quelle A^+, Sätze 4, 6 und 7) beigelegt, da aus diesen noch „die Stimmen (Viola und sämtliche Bläser) kopiert werden“ mussten.[161]

Somit hatten zum Zeitpunkt der Wiener Teil-Uraufführung die Singstimmen sowie die Orchesterstimmen von Violine I und II, Violoncello, Kontrabass (die letzteren zwei möglicherweise bereits als Doppelstimme) und vermutlich auch schon die Harfen- und Paukenstimmen in realer bzw. autographierter Kopistenabschrift der sechs Sätze vorgelegen. Die in den Violastimmen und sämtlichen Bläserstimmen fehlenden Sätze 4, 6 und 7 der späteren siebensätzigen Fassung waren noch von Bremer Kopisten auszuschreiben. In seinem Brief an Reinthaler vom 12. März 1868, mit dem Brahms nun auch „die Partitur der drei ersten Sätze“ schickte, äußerte er zugleich die Hoffnung, dass Reinthaler „das Streichquartett [also die Streicher des Bremer Orchesters oder eine Auswahl von ihnen] sich beteiligen [lasse] an den Singproben; es wäre sehr schön, wenn die Geiger hernach die Sache kennten.“ Ferner erkundigte er sich, ob inzwischen „wohl die [Orchester-]Stimmen der übrigen Sätze fertig und recht korrekt“ seien.[162]

Bereits am 5. Januar 1868 hatte Brahms seinem Verleger Rieter-Biedermann nahegelegt, zur Uraufführung nach Bremen zu kommen, und ihm das Werk ausdrücklich zur Publikation offeriert.[163] Die Uraufführung der damals als vollständig geltenden sechssätzigen Werkgestalt (ohne die spätere Nr. 5) fand wie geplant am Karfreitag, dem 10. April 1868, um 19 Uhr im Bremer Dom statt[164] und bildete zweifellos den Höhepunkt der ablaufenden Konzertsaison. Der Dom war mit einer Zuhörerschaft von etwa 2500 Menschen[165] „bis in die äußersten Regionen gefüllt“.[166] Mitwirkende der vom Komponisten selbst geleiteten Aufführung waren neben dem Bremer Orchester, der Singakademie und dem Sänger Julius Stockhausen die Harfenisten Gerstenberger (Kassel) und Freygang (St. Petersburg) sowie der Organist Louis Rakemann.[167]

Die örtliche Presse kündigte das Ereignis u. a. folgendermaßen an:

> „Die diesjährige Charfreitagsaufführung wird nicht allein für Bremen von besonderer Bedeutung sein, sondern wird auch im ganzen musikalischen Deutschland großes Interesse erwecken, insofern es sich um eine erste Aufführung eines Werks handelt, dessen Bruchstücke bei einer Vorführung vor einigen Monaten in Wien die allgemeinste Bewunderung der Musikfreunde hervorriefen, und dessen Urheber, Johannes Brahms, auf dem Gebiete der Instrumentalmusik als einer der hervorragendsten lebenden Meister von Jahr zu Jahr allgemeiner erkannt wird. Schon Robert Schumann hatte vor 15 Jahren dem damals ganz jungen Mann eine außerordentliche Zukunft zugesprochen. Doch nicht allein deshalb, weil das Besonderste von ihm erwartet wurde, sondern weil in der Zeit der männlichen Reife der Musik auch die Männer nur langsam reifen können, welche die Kunst auf der Höhe zu halten und weiter zu bringen bestimmt sind, hat sich Brahms nur langsam Bahn gebrochen, er gleicht darin Beethoven, daß er sich lange auf die Werke der strengen Kammermusik beschränkte, ehe er mit einem großen Werke für Vocalmusik hervortrat.“[168]

Zur Uraufführung kamen nicht nur Brahms' Verleger Rieter-Biedermann und führende deutsche Berufsmusiker nach Bremen – darunter solche aus Brahms' Freundes- und Kollegenkreis wie Clara Schumann, Albert Dietrich, Julius Otto Grimm,[169] Max Bruch und Adolf Schubring – , sondern auch Brahms' Vater, einige Hamburger Freunde, von denen Mitglieder seines Hamburger Frauenchors sogar im Chor mitwirkten, sowie der englische Musiklehrer, Komponist und Organist John Farmer.[170] Die Wiedergabe des *Requiems* erfolgte in zwei Teilen. Dass nach dem dritten der sechs Sätze (gemäß Druckfassung: Nr. 1–3 und Nr. 4, 6, 7) Violinsoli Joseph Joachims mit Orgelbegleitung erklangen, ging auf einen Vorschlag von Brahms zurück, wie Joachims Brief an

[160] *Briefwechsel XIV*, S. 153. Siehe auch unten Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 237 f. (mit den beiden erhaltenen Exemplaren AUT-$Ch_{Sopr/Alt}$); „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 269.

[161] *Briefwechsel III*, S. (14–)15.

[162] Ebenda, S. 17 f. Zu den in Bremen noch auszuschreibenden Orchesterstimmen siehe oben S. XXXIII mit Anmerkung 154.

[163] Siehe dazu unten Kapitel „Publikation“, S. LXII mit Anmerkungen 403–407.

[164] Siehe etwa (einschließlich Angabe der Uhrzeit) *Blum*, *Requiem*, S. 55; *Hofmann*, *Chronologie*, S. 109 f.

[165] Die Zuhörerzahl ist auf einem in der Bremer Staatsbibliothek archivierten Exemplar des Programms mit Bleistift vermerkt (*Blum*, *Requiem*, S. 59). „Über zweitausend Menschen“ gab Kalbeck an (*Kalbeck II/1*, S. 267), „weit über zweitausend Zuhörer“ verzeichnete die *AmZ* (*Anonym*, *Requiem 1868*, S. 149). Schubring korrigierte seine ursprüngliche Zählung von „3000 Zuhörern“ (*Schubring*, *Requiem 1868*, S. 340) später zur Angabe „2500“ (*Schubring*, *Schumanniana Nr. 12*, S. 9).

[166] Laut *Weser-Zeitung*, Nr. 7601 (12. April 1868, *Morgen-Ausgabe*); vgl. *Blum*, *Requiem*, S. 61 (f.).

[167] Zu Vorschau und Ankündigungen der Aufführung sowie zu dem Ehrenhonorar, das die Singakademie Brahms zukommen ließ, siehe *Blum*, *Requiem*, S. 44–54.

[168] *Weser-Zeitung*, Nr. 7587 (29. März 1868, *Morgen-Ausgabe*), Beilage; zitiert in *Blum*, *Requiem*, S. 44.

[169] Laut *Blum*, *Requiem* (S. 56; vgl. S. 52 f.) waren auch die Ehefrauen Dietrichs und Grimms anwesend, die jedoch in den konsultierten Zeitungs- und Zeitschriftenberichten nicht miterwähnt wurden. Siehe etwa *Anonym*, *Requiem 1868*, S. 149; *Signale*, Jg. 26, Nr. 24 (17. April 1868), S. 454 (zur Frage der Autorschaft dieses Berichtes siehe unten S. XLIX mit Anmerkung 300); *Schubring*, *Requiem 1868*, S. 340 f.

[170] Zu John Farmer (1836–1901) siehe etwa: [Anonym:] *Farmer, J o h n* , in: *Riemann Musik Lexikon*, Personenteil A–K, Mainz etc. [12]1959, S. 490; Bernarr Rainbow: *Farmer, John (ü)*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Bd. 8, Oxford, New York 2001, S. 573 f. Farmer wird auch erwähnt in *May 1905 II*, S. 73, 75; *May 1911 II*, S. 77–79, 116; *May 1981 II*, S. 409 f., 450; *Kalbeck II/1*, S. 267.

Reinthaler von Anfang April 1868 zu entnehmen ist.[171] Abweichend von Joachims Vorschlag und der Angabe im Uraufführungsprogramm wurde hierbei auch der langsame Satz aus Johann Sebastian Bachs *Violinkonzert a-Moll* BWV 1041 nicht vom Streichorchester, sondern von der Orgel begleitet, wie die anonyme Rezension in der *AmZ* erkennen lässt („Zwischen den beiden Hälften des Requiems erfreute J o a c h i m durch den Vortrag des Andante aus dem A moll-Concert von S. Bach, sodann durch ein kleines Andante von Tartini und Schumann's Abendlied – alles mit Orgelbegleitung.").[172] Nach der zweiten Hälfte des *Requiems* wurde zum Abschluss des Konzertes zusätzlich noch geistliche Vokalmusik aufgeführt: Der Altarie mit obligater Violine und Orchester *„Erbarme dich"* aus Bachs *Matthäus-Passion*, interpretiert von Amalie Joachim und ihrem Mann Joseph Joachim, folgten drei Sätze aus Händels *Messias*: der Chor *„Seht*[,] *das ist Gottes Lamm"* (nach dem Evangelium des Johannes 1, 29), die Arie *„Ich weiß, daß mein Erlöser lebet"* (nach dem Buch Hiob 19, 25–26), wiederum gesungen von Amalie Joachim, sowie abschließend das *Halleluja* (nach der Offenbarung des Johannes 19, 6 sowie 11, 15 und 19, 16). Die Sopranarie *„Ich weiß, daß mein Erlöser lebet"* wurde von der Altistin offenbar in einer von E-Dur nach D-Dur transponierten Fassung aufgeführt, wie eine entsprechende Diskussion zwischen Joseph Joachim und Reinthaler vermuten lässt.[173] Durch diese stimmlich bedingte Transposition ergab sich für die nach Brahms' *Requiem* und Bachs Arie *„Erbarme dich"* (h-Moll) aufgeführte Satzgruppe aus Händels *Messias* nunmehr eine stringente Tonartenkonstellation von g-Moll (*„Seht, das ist Gottes Lamm"*) und zweimal D-Dur (transponierte Fassung von *„Ich weiß, daß mein Erlöser lebet"*; Originaltonart des *„Halleluja"*).[174]

Bei einem geistlichen Konzert am Karfreitag dürfte die Erwähnung von Christi Tod und Auferstehung als Voraussetzung für die Erlösung des Menschen unerlässlich gewesen sein. So scheint insbesondere die Einbeziehung der Händel-Arie *„Ich weiß, daß mein Erlöser lebet"* eine Art theologisch-musikalischer Kompromiss, ja eine Reaktion auf vorangehend geäußerte kirchliche Vorbehalte gewesen zu sein, da jener auf Karfreitag und Ostern bezogene Ideenkreis im Text des Brahms'schen *Requiems* nicht berücksichtigt ist. Kalbecks Bericht zufolge soll Brahms selbst in späteren Jahren seinem Freund Gustav Wendt gesprächsweise mitgeteilt haben: „In Bremen wird mein Requiem jährlich im Dome gesungen. Aber da der Name Christus gar nicht darin vorkommt, so wird die Erlaubnis zur Benutzung der Kirche nur unter der Bedingung erteilt, dass diesem Mangel durch eine Einlage abgeholfen werde. In der Regel nehmen sie dazu Händels ‚Ich weiß, daß mein Erlöser lebt'."[175]

Brahms' nachträglichen brieflichen Mitteilungen an Rieter-Biedermann lässt sich annähernd entnehmen, welches Notenmaterial bei den Bremer Proben und bei der Uraufführung benutzt wurde. Denn gegenüber dem Verleger sprach er am 24. Mai 1868 seine finanziellen Aufwendungen an, als er zusätzlich zu den geforderten „100 Napoleons Honorar […] noch 10 Napoleons als kleinen Beitrag zu meinen Kosten" erbat: „Sie können leicht rechnen, wie viel Unkosten ich sonst gehabt, da ich 3 Klavier-Auszüge, 12 faches Quartett[176], 200 Singstimmen[177] nötig hatte."[178] Dabei waren die genannten Stimmen offenbar teils real ausgeschrieben, teils als autographierte Abschriften angefertigt worden.[179] Die Anzahl von „12" Exemplaren der Streicherpartien impliziert die Mitwirkung von 24 Streichinstrumentalisten; hinzu kamen – ohne dezidierte Erwähnung durch Brahms – die betreffenden Holzbläser (2 Flöten und 1 Piccoloflöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte), Blechbläser (4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und 1 Tuba), 2 Harfen sowie Pauken. So ergibt sich insgesamt für die Bremer Aufführung eine errechnete Orchestergröße von maximal 46 Orchestermusikern (ohne Berücksichtigung des Organisten); allerdings ist nicht zu klären, ob bereits für die Wiener Teil-Uraufführung oder für die Bremer Aufführung zusätzliche Streicherdubletten angefertigt und ggf. dem Komponisten in Rechnung gestellt wurden. Über die Anzahl der Mitwirkenden bei der Wiener Aufführung ist nichts bekannt. Doch ist davon auszugehen, dass für die dortige Wiedergabe der Sätze 1–3 bereits die gleiche Anzahl von Orchester- und Chorstimmenexemplaren vorlag wie für die Bremer Aufführung – so-

171 „Brahms' Idee, z w i s c h e n den Requiem-Theilen ein Violin-Solo zum Ausruhen zu haben, ist vielleicht gut, wenn nicht eine Orgelfuge vorzuziehen wäre. Ich überlasse das Euch. Die A dur Sonate von Händel ist ein schönes Stück, das gut mit Orgel geht. Wie denkt Ihr vom A moll Concert mit S t r e i c h o r c h e s t e r von J. Bach? Ich habe allerdings nur 2fache Quartettbegleitung dazu; aber die Stimmen sind gewiß in Bremen aufzutreiben. Vielleicht auch nur den 2ten Satz daraus mit Streichinstrumenten, und dann hinterdrein das kleine F dur Andante v. Tartini und Abendlied [von Schumann] mit Orgel." (*Joachim, Briefwechsel II*, S. 465 f.).

172 *Anonym, Requiem 1868*, S. 149; ein Exemplar des Bremer Uraufführungsprogramms befindet sich in *D-LÜbi* und steht online im dortigen „Digitalen Archiv" unter: *https://www.brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/programme/abh_001_007_005_023_s_001.html* (Abruf: 23. März 2020).

Dass alle solistischen Violinbeiträge Joachims lediglich von der Orgel begleitet wurden, bestätigt auch Max Bruchs Bericht über die Bremer Uraufführung in seinem Brief an Ferdinand Hiller vom 26. April 1868 (*Hiller, Briefwechsel II*, S. 115).

173 Siehe Joachims Brief an Reinthaler von Anfang April 1868: „Meine Frau hat keine D dur Stimmen, das wird ja aber kaum Transpositions-Schwierigkeiten haben." (*Joachim, Briefwechsel II*, S. 465).

174 Siehe Anmerkung 173. Die abweichenden Angaben zur Programmfolge bei *Feldtmann* (S. 77) treffen nicht zu: Eine Formulierung des anonymen Rezensenten der Bremer *Morgenpost* (Jg. 6, Nr. 103 [15. April 1868]) wurde vom Autor missverstanden.

175 *Kalbeck II/1*, S. 238 f., Anmerkung 1. Die (ohne Nachweis) auf Kalbeck fußende Darstellung bei *Erismann, Brahms und Zürich* (S. 29) ist in mehrfacher Hinsicht ungenau.

176 Mit „Quartett" meinte Brahms üblicherweise sämtliche Streicherpartien, also diejenigen von Violine I und II, Viola sowie Violoncello und Kontrabass, wobei die beiden letzteren im Falle der gedruckten Orchesterstimmen des *Requiems* (Quelle E-St) und vermutlich auch schon in den verschollenen kopistenschriftlichen Exemplaren jeweils als Doppelstimme (Violoncello/Kontrabass) wiedergegeben wurden.

177 Gemeint waren die in autographierten Kopistennotaten hergestellten Chorstimmen; vgl. Anmerkung 179.

178 *Briefwechsel XIV*, S. 154–156, hier S. 153.

179 Zu den beiden erhaltenen Exemplaren der autographierten Chorstimmen (Quellen AUT-$Ch_{Sopr/Alt}$: je eine Sopran- und Altstimme) siehe

fern man von der hierfür notwendigen Anfertigung der zuvor noch fehlenden Viola- und Bläserstimmen für die Sätze 4, 6, und 7 absieht, die Reinthaler in Bremen in Auftrag geben sollte.[180] Mit seiner brieflichen Bemerkung an Reinthaler von Ende Dezember 1867, er habe leider nur seine „schlecht geschriebene Partitur und schlechte Klavier-Auszüge", die er ihm möglichst umgehend „in ungefähr brauchbarem Zustand schicken" wolle,[181] bezog Brahms sich einerseits auf das Partiturautograph (Quelle A^+), das Reinthaler schon von seiner Durchsicht Mitte September bis Anfang Oktober 1867 kannte, aber erst nach dem 12. März 1868 wieder vollständig bei sich haben sollte.[182] Anzunehmen ist, dass Brahms an Reinthaler neben der Partiturhandschrift und dem von ihm als *Clavierauszug für den Dirigenten* gekennzeichneten Manuskript, das später als Stichvorlage des Klavierauszuges diente (Quelle $A/AB\text{-}KAu_2^+$),[183] noch einen weiteren Klavierauszug sandte. Immerhin erwähnte er im Brief an Rieter-Biedermann vom 24. Mai 1868 insgesamt „3 Klavier-Auszüge", bei denen es sich vermutlich um das Exemplar für Clara Schumann, die Stichvorlage sowie dasjenige (verschollene) Exemplar handelte, auf das er im Brief an Reinthaler von Mitte Januar 1868 im Hinblick auf die anstehenden Bremer Proben verwies („Wie mag sich denn Ihr Pianist mit dem schlecht geschriebenen Auszug vertragen?"[184]).

Bereits Ende Dezember 1867 hatte Brahms betont, er wolle gern „so viel und oft probieren können, wie ich mag." So sei er bereit, einen Teil seiner Bremer Konzerthonorare[185] dafür aufzuwenden, dass er „Extraproben haben" und „Doppelquartett bei den spätern Singübungen benutzen", also die letzten Chorproben bereits mit kleiner Streicherbesetzung abhalten könne.[186] Dabei muss er angenommen haben, dass die Bremer Proben bereits im Januar 1868 beginnen würden, was jedoch noch nicht der Fall war, wie er am 27. Januar, einem der traditionellen Bremer Proben-Montage, enttäuscht an Joachim meldete: „[…] man denkt einstweilen noch nicht an das Requiem, höre ich jetzt wider Erwarten."[187] Vermutlich am 1., 2. oder 3. Februar schrieb er erneut an Joachim: „Mein *Requiem* wird mich wohl leider so bald nicht nach *Bremen* ziehen, da man es noch nicht versucht hat u.[nd] dies etwas langsam u. mühevoll geht, wie mir *Rheinthaler* [sic!] schreibt."[188] Die erste Bremer Probe fand – anscheinend noch in Abwesenheit des Komponisten – am Montag, dem 10. Februar 1868, statt.[189] Für die zweite Probe am Montag, dem 17. Februar, kündigte Brahms dann in einem höchstwahrscheinlich etwa auf den 12.–14. Februar zu datierenden Schreiben an Reinthaler seine Anwesenheit an.[190] Einem Brief Reinthalers an Ferdinand Hiller vom 14. Februar ist allerdings zu entnehmen, dass Brahms schon zuvor („neulich") – also wohl Ende Januar oder Anfang Februar – zu Vorgesprächen mit Reinthaler in Bremen war.[191] Die Probentermine bis zur Uraufführung sind im Protokollbuch der Singakademie vermerkt.[192] Während unklar ist, ob der Komponist an der Probe am 24. Februar teilnahm,[193] erfolgten die Proben am 2., 9., 16. und

Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 237 f.; „Quellengeschichte und -bewertung", S. 269.

[180] Siehe S. XXXIV mit Anmerkung 162; zur Mitwirkung der Orgel siehe auch unten Anmerkung 184. Die Vermutung, dass womöglich ein nicht rechtzeitiges Ausschreiben der Orchesterstimmen ein Grund für die nur die ersten drei Sätze umfassende Wiener Teil-Uraufführung gewesen sein könnte, lässt sich nicht definitiv widerlegen. Gegen eine solche Vermutung sprechen aber zwei Gründe: So soll der Wiener Dirigent Johann Herbeck damals grundsätzliche Skepsis im Hinblick auf eine vollständige Aufführung des Werkes geäußert haben. Zudem hatte das betreffende Konzert vom 1. Dezember primär die Bedeutung einer Gedenkfeier zum 39. Todestag Franz Schuberts. Siehe dazu S. XXXII mit Anmerkung 151; vgl. S. XLVI mit Anmerkung 283.

[181] *Briefwechsel III*, S. (14–)15.

[182] Siehe S. XXXI mit Anmerkungen 135–140; S. XXXIV mit Anmerkung 162.

[183] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 247–250; vgl. oben S. XXXIII mit Anmerkung 154.

[184] *Briefwechsel III*, S. 16; *Briefwechsel XIV*, S. 152–154, hier S. 153. Zu den anderen beiden Klavierauszug-Manuskripten – demjenigen, das Clara Schumann bereits im Dezember 1866 als Weihnachtsgeschenk erhalten hatte (Quelle $A/AB\text{-}KAu_1$), und dem zunächst als *Clavierauszug für den Dirigenten* und später als Stichvorlage dienenden weiteren (Quelle $A/AB\text{-}KAu_2^+$) – siehe oben S. XVI mit Anmerkungen 16–21; S. XXXIII mit Anmerkung 154. Da Brahms das Partiturautograph der Sätze 1–3 erst am 12. März 1868 an Reinthaler schickte, dürfte dieser die Chorproben (zumindest anfangs) aus dem erwähnten *Clavierauszug für den Dirigenten* geleitet haben. Demzufolge wurde für die unterstützende Klavierbegleitung ein weiteres Klavierauszug-Exemplar benötigt, wie die zitierte Brahms'sche Frage an Reinthaler von Mitte Januar 1868 zeigt. Denkbar, wenn auch nicht belegbar ist, dass es sich bei dem korrepetierenden Pianisten um Louis Rakemann handelte, der bei der Bremer Uraufführung am 10. April Orgel spielte. Dieses dritte Klavierauszug-Manuskript, das möglicherweise auch schon bei den Wiener Proben benutzt wurde, könnte später für die Bremer Uraufführung mit Annotationen zur Wiedergabe der provisorischen Orgelpartie versehen und danach verloren gegangen oder vernichtet worden sein. Vgl. S. XXXIII mit Anmerkung 154; S. XXXVII mit Anmerkung 200; S. LXIII mit Anmerkung 412; Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 250 mit Anmerkung 237; Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung", S. 270 f. mit Anmerkung 336.

[185] Bereits vor der von ihm geleiteten Uraufführung des sechssätzigen *Requiems* trat Brahms als Pianist im Bremer Unionssaal auf („Elftes und letztes Privat-Concert"; siehe *Hofmann*, *Chronologie*, S. 108 f.).

[186] *Briefwechsel III*, S. 15.

[187] *Briefwechsel VI*, S. 53.

[188] Ebenda, korrigiert nach Briefmanuskript (*D-Hs*, Signatur: BRA : Be1 : 293): statt „wird auch wohl leider" recte: „wird mich wohl leider".

[189] *Singacademie Bremen*, *Protocoll D*, S. 73. Für die entsprechende Auskunft seitens des Archivs für Bremische Musikgeschichte sei dessen Leiter Ulrich Tadday herzlich gedankt. Vgl. *Blum*, *Requiem*, S. 54.

[190] Siehe *Briefwechsel III*, S. 16 f. Die vermutete Datierung ergibt sich aus Brahms' Erwähnung der „am Sonntag" stattfindenden „philharmonischen Quartett-Matinee". Damit dürfte die „Dritte Kammermusik-Unterhaltung der Philharmonischen Gesellschaft" im Logensaal am Sonntag, dem 16. Februar 1868, gemeint gewesen sein, in der Brahms seine *Händel-Variationen op. 24* spielte (siehe *Hofmann*, *Chronologie*, S. 103).

[191] Siehe *Hiller, Briefwechsel II*, S. 109.

[192] Siehe Anmerkung 189.

[193] Immerhin reflektiert Brahms' Schreiben an Reinthaler vom 12. März 1868 aus Hamburg eigene Probeneindrücke: „[…] ich wünsche herzlich, die Bremer mögen den Eifer behalten. Gestehen will ich, Sie bewundern zu müssen, wenn wir in der Karwoche recht vergnügt sein können. Mein Werk ist doch recht schwer, und in Bremen geht man doch bedächtiger zum hohen *a* hinauf als in Wien usw." (*Briefwechsel III*, S. 17).

23. März ohne ihn, da er sich zu jener Zeit zusammen mit dem Sänger Julius Stockhausen auf Konzertreise in Berlin, Dresden, Lübeck, Hamburg, Kiel und Kopenhagen befand.[194] Das *Requiem* war im Übrigen nicht das einzige Chorwerk, das damals geprobt wurde, da auch noch Reinthalers Elegie für Chor und Orchester *Das Mädchen von Kola op. 16* und das Finale aus Felix Mendelssohn Bartholdys unvollendeter Oper *Loreley* für das „Neunte Privat-Concert" am Dienstag, dem 3. März 1868, vorzubereiten waren.[195] Nach Brahms' Rückkehr von der mit Stockhausen unternommenen Tournee, deren letztes gemeinsames Konzert am Dienstag, dem 24. März, in Kopenhagen stattgefunden hatte,[196] standen laut Protokoll der Singakademie folgende Proben unter der Leitung des Komponisten: Extraprobe am Freitag, dem 27. März; reguläre Probe am Montag, dem 30. März; Extraprobe am Freitag, dem 3. April; „erste Generalprobe im Dom" am Montag, dem 6. April; weitere Generalproben am Mittwoch, dem 8. April, und Gründonnerstag, dem 9. April.[197] Am Karfreitag, dem 10. April, erfolgte dann um 19 Uhr die Uraufführung in der St. Petri-Domkirche.[198]

Ein Vergleich der von Brahms genannten Anzahl von 200 (autographierten abschriftlichen) Singstimmen-Exemplaren mit den Aufzeichnungen über Mitgliederzahlen der Bremer Singakademie könnte möglicherweise darauf hinweisen, dass weitere Sängerinnen bzw. Sänger beteiligt waren. Tatsächlich sang nach Angabe Kalbecks Brahms' „getreues Hamburger Frauenquartett" aus vier Mitgliedern seines früheren „Hamburger Frauenchores" bei der Aufführung mit.[199] Ungeklärt ist dagegen, ob und in welchem Maße Sängerinnen und Sänger aus der weiteren Umgebung Bremens mitwirkten, ob alle Exemplare der Chorstimmen benutzt wurden und ob jedes Chormitglied aus einem separaten Exemplar sang. Im Hinblick auf die Aufführungsörtlichkeiten zeigen Abbildungen und Beschreibungen, dass Chor, Solist und Orchester im Ostteil vor dem Altar platziert gewesen sein müssen, der Chor vielleicht auch auf den Altarstufen, während sich die große Orgel an der Westseite befand. Dass diese bei der Aufführung zum Einsatz kam, ist erwiesen, doch muss eine – vielleicht aus dem Klavierauszug abgeleitete – provisorische Fassung gespielt worden sein, da Brahms erst einige Monate nach der Übersendung der Stichvorlagen von Partitur, Stimmen und Klavierauszug die definitive Orgelpartie ausarbeitete, die ausschließlich in der separaten gedruckten Orgelstimme wiedergegeben ist, während die Erstausgabe der Partitur nur pauschale verbale Angaben zum Einsatz und Pausieren der Orgel enthält.[200]

Der Uraufführung des *Requiems* in der sechssätzigen Fassung folgte 18 Tage später ebenfalls in Bremen noch eine von Carl Reinthaler geleitete Wiederholungsaufführung in Anwesenheit des Komponisten („Dienstag, den 28. April 1868, im grossen Saale der Union: Zweites Concert zum Besten der Musiker-Wittwen- und Unterstützungs-Casse, unter gütiger Mitwirkung der Frau v. Voggenhuber[…], des Herrn Krolop, sowie der Singacademie. […] Anfang $6^1/_2$ Uhr.").[201] Der Wechsel des Aufführungsortes bedingte den Verzicht auf die Orgelpartie, und „auch die Harfen waren, wie es hieß, nicht aufzutreiben gewesen".[202] Im ersten Teil des Programmes erklangen Ludwig van Beethovens *Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92* und die Arie „*Wie nahte mir der Schlummer*" aus Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* mit der Sopranistin Vilma von Voggenhuber.[203]

Aus Brahms' Brief an Berta Faber vom 6. April geht hervor, dass die Bremer Folgeaufführung nicht erst ein Ergebnis der Uraufführung, sondern schon vorher geplant war: „Es werden in einigen Wochen hier Theile meines Requiems wiederholt, und da ich diesmal[204] Takt schlage, so muß ich jedenfalls dann zuhören."[205] Dass der Komponist der zweiten vollständigen Aufführung nur als Zuhörer beiwohnen wollte, war nicht ungewöhnlich; auch in anderen Fällen war er bestrebt, vor der Drucklegung insbesondere größer besetzter Werke das Klangre-

[194] Siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 104–108. Die Angabe in *Singacademie Bremen, Protocoll D* (S. 73), schon die Probe am 23. März 1868 habe „unter der persönlichen Leitung des Componisten" stattgefunden, kann nicht zutreffen, weil Brahms erst am 24. März sein letztes Konzert mit Stockhausen in Kopenhagen gab (siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 108; vgl. schon *Blum, Requiem*, S. 54 mit Anmerkung *; Michael Struck: *Skandal in Kopenhagen? Johannes Brahms' Aufenthalt in der dänischen Hauptstadt anno 1868*, in: *Brahms-Studien 17*, S. 51–78).

[195] Zuvor war der „II. Teil" aus Schumanns *Scenen aus Göthe's „Faust"* geprobt worden, den die Singakademie im „Siebenten Privat-Concert" am 4. Februar aufführte. Siehe *Singacademie Bremen, Protocoll D*, S. 73; vgl. *Blum, Requiem*, S. 43, 54. Vgl. oben S. XXXVI, Anmerkung 189. Zum „Protocoll"-Band „Lit. D" siehe auch die Dokumentation von Hellmut Schnackenburg: *150 Jahre Philharmonischer Chor Bremen 7. November 1815 – 7. November 1965*, hrsg. von der Philharmonischen Gesellschaft Bremen, [Bremen 1965], S. 7 (Erwähnung des betreffenden Bandes) und S. 23 (Teilabbildung der die Uraufführung des *Requiems* betreffenden „Protocoll"-Seite).

[196] Siehe Anmerkung 194.

[197] *Singacademie Bremen, Protocoll D*, S. 73; vgl. *Blum, Requiem*, S. 54. Siehe zudem oben Anmerkung 194.

[198] *Singacademie Bremen, Protocoll D*, S. 73; vgl. *Blum, Requiem*, S. 55; *Hofmann, Chronologie*, S. 109 f.

[199] *Kalbeck II/1*, S. 267; zum „Hamburger Frauenchor" siehe auch *Kalbeck I/2*, S. 357–368. Zu dem „von Brahms bevorzugte[n] Quartett" (Betty von Königslöw geb. Völckers, Marie Böie geb. Völckers, Laura Garbe, Marie Reuter) siehe ebenda, S. 361; May nannte dagegen „Fräulein [Marie] Seebohm" anstelle Betty von Königslöws (*May 1911 II*, S. 76; zum Vornamen von „Fräulein Seebohm" siehe *May 1911 I*, S. 314).

[200] Zur Platzierung der Orgel siehe die Ausführungen und Abbildungen bei Hans-Christoph Hoffmann: *Die Erhaltung des St. Petri Doms zu Bremen im 19. Jahrhundert*, Bremen 2007, S. 37–40. Zu Brahms' Diskussion mit dem Verleger über die Publikation der Orgelstimme siehe unten Kapitel „Publikation", S. LXIV mit Anmerkung 424; S. LXVI mit Anmerkung 444; Kapitel „Spezifika der vorliegenden Edition. 1. Orgel und Kontrafagott als offizielles bzw. semioffizielles Ad-libitum-Instrument", S. LXXII–LXXVI.

[201] Ankündigung laut Programmzettel, Standort: *A-Wgm*, Signatur: 9112/105 – Bremen; vgl. *Blum, Requiem*, S. 68 f. (mit Text der Anzeige in Bremer Tageszeitungen). Dass Reinthaler dirigierte, belegt die Rezension der Bremer Tageszeitung *Morgenpost* (Jg. 6, Nr. 118 [30. April 1868]; ausschnittweise zitiert in *Blum, Requiem*, S. 69).

[202] *Signale*, Jg. 26, Nr. 28 (15. Mai 1868), S. 548.

[203] Zur Solistin Vilma von Voggenhuber siehe *Blum, Requiem*, S. 15, 67 f., 70.

[204] „diesmal": bei der Uraufführung am 10. April.

[205] Nach Kalbecks Abschrift von Brahms' unveröffentlichtem Brief an Berta Faber vom 6. April 1868, Standort: *D-LÜbi*, Briefabschriften Kalbecks.

sultat unbeeinflusst von eigenen dirigentischen Aktivitäten zu überprüfen.[206] Das Programm der zweiten Bremer Aufführung musste relativ kurzfristig noch modifiziert werden. Auf einem nicht datierten, aber zweifellos auf jenes Konzert bezogenen vorläufigen Programmzettel einer Aufführung des sechssätzigen Requiems mit dem Druckvermerk „Bremen. Druck von Heinrich Strack." wird als abschließendes Werk nach Brahms' *Requiem* noch die lange Zeit Johann Sebastian Bach zugeschriebene Arie („Cantate für eine Altstimme") „*Schlage doch, gewünschte Stunde*" (BWV 53) vermerkt.[207] Aus Bremer Presseankündigungen der Wiederholungsaufführung und dem vorläufigen Programmzettel ist zu ersehen, dass auch hier ursprünglich die Altistin Amalie Joachim mitwirken sollte.[208] So scheint jener Programmzettel ein erstes Stadium der Konzertplanungen zu dokumentieren, bei deren weiterer Konkretisierung die dort noch gar nicht erwähnte und danach anscheinend vorübergehend vorgesehene *8. Symphonie* Beethovens schließlich durch dessen *7. Symphonie* ersetzt wurde.[209]

2. Definitive siebensätzige Fassung: Aufführungsgeschichte ab der Leipziger Uraufführung

Sobald *Ein deutsches Requiem* in Gestalt von Chorstimmen (Oktober 1868), Partitur (November 1868), Klavierauszug (wohl ebenfalls November 1868) und Orchesterstimmen (Januar 1869) gedruckt vorlag,[210] bestand schon vor der offiziellen Uraufführung der nunmehr siebensätzigen Fassung in Leipzig am 18. Februar 1869 die Möglichkeit zu Gesamt- und Teilaufführungen in kleinerem und größerem Rahmen. So fand bereits am 3. Januar 1869 in Dessau eine „Privataufführung des Requiems mit Klavier und einem Chor von 6 Damen und 6 Herren" unter Leitung von Brahms' Freund Adolf Schubring statt, die dieser auch in seiner ausführlichen Werkbesprechung in der *AmZ* vom 13. und 20. Januar 1869 erwähnte.[211] In einem Brief an Brahms vom 9. Februar vermerkte Schubring zudem die Zahl von „einigen 50 Zuhörern".[212] Bei jener Wiedergabe, die – wenn auch nur in Klavierauszug-Gestalt, mit kleinem Chor und gleichsam halböffentlich – die erste komplette Aufführung des siebensätzigen Werkes darstellte, muss neben den gedruckten Vokalstimmen (Chor-, vielleicht auch Solostimmen) der vermutlich bereits im November 1868 im Druck erschienene Klavierauszug[213] verwendet worden sein. In seinem Brief äußerte sich Schubring „sehr zufrieden" mit der Sopransolistin und „noch weit mehr" mit dem Baritonsänger, der „seine Sache besser gemacht" habe „als eine gewisse Europaische [sic!] Berühmtheit seiner Zeit in *Bremen*, der ich beiläufig nur ein hübsches Talent, keineswegs aber Genie zuschreibe", womit der in Bremen etwas indisponierte Julius Stockhausen gemeint war.[214] Max Bruch informierte Brahms am 25. Februar 1869 über eine private Leipziger Wiedergabe des *Requiems*, die Livia Frege, angeregt durch die Leipziger Uraufführung der siebensätzigen Fassung, „in acht Tagen", also etwa am 5. März 1869, „mit ihrem Gesangverein, in ihrem Hause, mit Klavier, doppeltem Streichquartett und Orgel" aufführen wolle.[215]

Der Leipziger Uraufführung der siebensätzigen Fassung ging aber auch noch eine öffentliche Wiedergabe mit Orchester unmittelbar voran, wobei jedoch lediglich die Sätze 1, 2, 4 und 6 am 16. Februar im 8. Kölner Gürzenichkonzert unter der Leitung Ferdinand Hillers erklangen, sodass u. a. der für die definitive Fassung signifikante 5. Satz fehlte.[216] Dass Brahms von Hillers Plan einer Teilaufführung wusste, belegt sein Brief an diesen vom Januar 1869: „Und wirklich liegt jetzt, hoffentlich bescheiden erröthend, meine Requiem-Partitur auf Ihrem Pult? Recht begierig bin ich doch[,] welche Sätze Sie gewählt[,] und am liebsten hörte ich im schönen Gürzenich zu."[217] Nachdem ihm Hiller seine Satzauswahl mitgeteilt haben muss, antwortete Brahms mit leicht ironisch gefärbter Zustimmung: „In m[einem] Requiem ha-

[206] Beispielhaft sei die jeweilige Aufführungsgeschichte der *Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73* und des *Violinkonzertes D-Dur op. 77* genannt (siehe *JBG*, *Symphonie Nr. 2*, S. XVI; *JBG*, *Violinkonzert*, S. XV mit Anmerkung 51).

[207] Exemplar des gedruckten ursprünglichen Programms in *A-Wst*, „Johannes Brahms – Konvolut von Zeitungsausschnitten, Programmen und Textbüchern", Signatur: C-77974.

[208] Anmerkung auf dem Programmzettel (siehe Anmerkung 201): „Frau v. Voggenhuber hat die dankenswerthe Gefälligkeit, für die erkrankte Frau Joachim einzutreten." Vgl. *Blum*, *Requiem*, S. 66–68. Der *Courier* hatte sogar gemeldet, dass „das Künstler- und Gattenpaar Joachim in diesem Concerte ihre Mitwirkung definitiv angezeigt" habe (*Courier*, Jg. 23, Nr. 114 [25. April 1868]; zitiert in *Blum*, *Requiem*, S. 66).

[209] Siehe die Konzertrezension der *Weser-Zeitung*, Nr. 7621 (3. Mai 1868, *Morgen-Ausgabe*); zitiert in *Blum*, *Requiem*, S. 69.

[210] Siehe dazu Kapitel „Publikation", S. LXII–LXXII, hier S. LXVIII. Das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen erschien dagegen erst im Mai 1869 (siehe ebenda, S. LXVIII, LXX).

[211] *Schubring*, *Schumanniana Nr. 12*, S. 20 (bei „nur 5 Proben von je $1^1/_2$ Stunden Dauer").

[212] Brief von Schubring an Brahms vom 9. Februar 1869 aus Dessau (Incipit: „Durch eine gemeinschaftliche Wiener Freundin"), Standort: *D-Hs*, Brahms-Archiv, Signatur: BRA : Bil : 14. – Zu Schubring siehe auch Renate Federhofer-Königs: *Adolf Schubrings Beziehung zu Robert Schumann*, in: *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*, Nr. 37 (= *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 121. Jahrgang 1984), Wien 1985, S. 350–368, hier S. 366, Anmerkung 67 (zur Dessauer Aufführung des *Requiems* in der Klavierauszug-Fassung).

[213] Zum fehldatierten Erscheinen des Klavierauszuges in *Müller-Reuter*, *Lexikon-Nachtrag*, S. 173, siehe unten S. LXVIII mit Anmerkung 462.

[214] Brief von Schubring an Brahms vom 9. Februar 1869, siehe Anmerkung 212. Zu Stockhausens Mitwirkung bei der Bremer Uraufführung siehe S. XLVIII mit Anmerkung 299. – Spätere öffentliche Dessauer Aufführungen des *Requiems* wurden ohne Nennung von Aufführungsdetails nachgewiesen in *Kalbeck II/1*, S. 284 (angegebenes Aufführungsdatum: 26. März 1869; so auch in Brahms' Übersicht im *Taschenkalender 1869*, Innenseite des Vorderumschlages; vgl. dazu unten Anmerkung 221). Siehe dagegen *Horstmann*, S. 154 in Verbindung mit S. 390, Konzertkritik Nr. 33 (angegebene Aufführungsdaten: 4. Juni 1869, Wiederholungskonzert am 13. Juni 1869 gemäß *NZfM*, Bd. 65, Nr. 26 [25. Juni 1869], S. 216).

[215] *Briefwechsel III*, S. 95–97, hier S. 96. Dass die private Aufführung stattfand, belegt die unter dem Sigel „–*ff*–" erschienene Sammelrezension in der *AmZ*, Jg. 4, Nr. 14 (7. April 1869), S. 109 (f.). Vgl. unten S. LII mit Anmerkung 324.

[216] Siehe etwa *Horstmann*, S. 154 in Verbindung mit S. 389, Konzertkritiken Nr. 11, 12, 16, 19.

[217] *Hiller*, *Briefwechsel II*, S. 128 (f.).

ben Sie ausgezeichnet gewählt – wie eine Versicherungs-Gesellschaft gegen Durchfall!“[218] Zwar ist anzunehmen, wenngleich nicht eindeutig zu belegen, dass sich unter den am 20. Januar veröffentlicht vorliegenden Orchesterstimmen auch schon die Orgelstimme befand[219] und, falls vorhanden, vom Kölner Konzertkomitee mitgekauft worden war, doch scheint die Orgel des Gürzenichsaals bei dieser Aufführung nicht verwendet worden zu sein, da sie damals gerade umgebaut wurde.[220] Kalbeck erwähnte noch eine weitere Kölner Aufführung nur des 2. Satzes am 23. Februar 1869.[221]

In seinem Brief vom [13.] November 1868 aus Hamburg kündigte Brahms dem Verleger Rieter-Biedermann an, er werde sein *Requiem* „im Januar“ [1869] in Basel, wo eine Aufführung ja schon früher ins Auge gefasst worden war,[222] und „hier“, also in Hamburg, „im März […] einstudieren“; beide Aufführungen fanden dann allerdings unter fremder Leitung statt, wobei es zur Basler Aufführung erst am 27. Februar kam.[223] Vielleicht mit Blick auf die geplante Hamburger Erstaufführung im März 1869 fragte Brahms den Verleger im erwähnten Brief zugleich, ob dieser „nicht jetzt (vor Weihnacht) das ‚Requiem‘ etwa in den ‚Hamburger Nachrichten‘ und dem ‚Wiener Fremdenblatt‘ anzeigen lassen“ wolle.[224]

Die stärkste Initiative zur Aufführung der siebensätzigen Fassung kam freilich aus Leipzig: Von der Direktion der Gewandhauskonzerte wurde Brahms eingeladen, sein Werk selbst zu dirigieren, was gerade deshalb besonders bedeutsam war, weil der Aufführungsort Leipzig für ihn problematischer war als Bremen. Denn die Leipziger Erstaufführung des *Klavierkonzertes Nr. 1 d-Moll op. 15* zehn Jahre zuvor war für ihn als Komponisten und Pianisten ein eklatanter Misserfolg gewesen,[225] und auch gegenüber Brahms’ Kammermusik hatte es verschiedentlich Widerstände beim Publikum und bei Rezensenten gegeben. Obwohl Brahms die Leipziger Einladung nicht annehmen konnte, da er zu dieser Zeit in Wien mit den Vorbereitungen zur Uraufführung seiner Kantate *Rinaldo op. 50* beschäftigt war,[226] setzte die Konzertdirektion die Aufführung für den 18. Februar 1869 an. Damit wurde die von Carl Reinecke geleitete Wiedergabe im 17. Gewandhauskonzert der Saison zur Uraufführung der siebensätzigen Fassung. Das Programm umfasste Niels Wilhelms Gades *Schottische Ouvertüre „Im Hochland“ op. 7*, Max Bruchs Ballade *Schön Ellen op. 24* für Soli, Chor und Orchester, die der Komponist selbst leitete, sowie nach der Pause Wolfgang Amadeus Mozarts *Maurerische Trauermusik* KV 477 (479a) und abschließend Brahms’ *Requiem*; die Soli sangen Emilie Bellingrath-Wagner und der Kasseler Sänger Dr. Franz Krückl.[227]

Bei den folgenden frühen Wiedergaben des *Requiems* in den Monaten bis zum Ende der Konzertsaison 1868/69 werden zwei Hauptstränge von Aufführungsbestrebungen erkennbar: Interessiert waren zum einen Musiker des Brahms-Kreises (darunter etliche Freunde des Komponisten), die schon früh von der Fertigstellung und von der bevorstehenden Publikation des Werkes erfahren hatten, und zum anderen Dirigenten und Konzertorganisationen führender Orchester und Chöre, die nicht in persönlichem Kontakt mit Brahms standen.

Die zunächst erheblich früher geplante Basler Aufführung fand als Schweizer Erstaufführung nunmehr am 27. Februar 1869, also neun Tage nach der Leipziger Uraufführung der siebensätzigen Werkgestalt, in einem Konzert des Basler Gesangvereins unter der Leitung von Ernst Reiter in der Martinskirche statt; die Soli sangen Magdalena Reiter und Eduard Kern.[228] Rieter-Biedermann ging in seinem Brief vom 3. März 1869 an Brahms auf die endlich realisierte Wiedergabe mit Anspielungen auf Gottfried van Swietens deutsche Textfassung für Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* und auf die biblische Schöpfungsgeschichte ein, wobei er mit seiner Kritik an der Aufführungsqualität nicht hinter dem Berge hielt:

[218] Ebenda, S. 129. Mit dieser Formulierung könnte Brahms darauf angespielt haben, dass der 3. Satz mit der vieldiskutierten Orgelpunkt-Fuge bei der Kölner Teilaufführung ausgespart blieb.

[219] Siehe Kapitel „Publikation“, S. LXII–LXXII, hier S. LXVIII.

[220] Franz-Josef Vogt: *Zur Geschichte der Kölner Gürzenich-Orgel im 19. Jahrhundert*, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere das alte Erzbistum Köln*, H. 189, Bonn 1986, S. 119–125, hier S. 122.

[221] Siehe *Kalbeck II/1*, S. 284, ebenso die Liste in Brahms’ *Taschenkalender 1869* (siehe oben S. XXXVIII, Anmerkung 214). Kalbecks Liste von 85 Aufführungen im Zeitraum 1867–1876, die wohl teilweise auf Brahms’ Aufzeichnungen im *Taschenkalender 1869* fußt, enthält allerdings zahlreiche Ungenauigkeiten (*Kalbeck II/1*, S. 284–286). Ausführliche Aufführungsnachweise finden sich in der Datenbank des Kieler Brahms-Forschungszentrums (*D-Kljbg*).

[222] Siehe S. XXXI f. mit Anmerkungen 144–146.

[223] Zu den Erstaufführungen in Basel und Hamburg siehe *Festschrift Basler Gesangverein*, S. 37; *Merian, Basels Musikleben*, S. 113 f.; *Feldtmann*, S. 31–39. Siehe auch unten sowie S. XL.

[224] *Briefwechsel XIV*, S. 166.

[225] Die Geschichte der Leipziger Brahms-Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts behandelte insbesondere Johannes Forner in mehreren Publikationen; zu den Reaktionen auf die erste Wiedergabe des *1. Klavierkonzertes* siehe *Forner, Brahms/Leipzig 1986*, S. 24 f., 94–103; *Forner, Brahms/Leipzig 1987*, S. 22–27; *Forner, Brahms/Leipzig 2007*, S. 31–37.

[226] Siehe Brahms’ undatierten Brief an ein nicht genanntes Mitglied des Leipziger Konzertkomitees (möglicherweise Bernhard Limburger), der vermutlich Ende Dezember 1868 geschrieben wurde, da Brahms zweifelte, ob er „nächstes Jahr […] nach Leipzig kommen“ könne. Siehe *Forner, Brahms/Leipzig 1986*, S. 167; *Forner, Brahms/Leipzig 2007*, S. 55. In beiden Publikationen wurde das Schreiben auf „Januar 1869“ datiert, wenngleich der Autor in *Forner, Brahms/Leipzig 2007* (S. 55) auch „Ende Dezember“ in Erwägung zog. Erst bei einer weiteren Wiedergabe des Briefes korrigierte er das Briefdatum zu „in den letzten Dezembertagen 1868“ und stellte klar, dass die „Eintragung ‚Jan: 69‘ […] den Posteingang bei der Direktion“ betreffe; siehe Johannes Forner: *„Mir graut vor diesem Leipzig!!“ Brahms im Briefwechsel mit der Gewandhaus-Konzertdirektion*, in: *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft*, Jg. 2, Nr. 2 (April 2008), S. 158–177, hier S. 161.

[227] Zum Programm sowie zum Vornamen der Sängerin siehe etwa *Forner, Brahms/Leipzig 2007*, S. 56; *Signale*, Jg. 27, Nr. 19 (22. Februar 1869), S. 293 (f.); *Dörffel, Requiem 1869*; *BraWV*, S. 171. Zum Vornamen des Baritonisten siehe Hugo Riemann: *Musik-Lexikon*, Leipzig ^{4}1894, S. 575.

[228] Siehe *Festschrift Basler Gesangverein*, S. 37. Vgl. auch den kurzen anonymen, auf den 28. Februar datierten Bericht über die „Gestern Abend“ erfolgte Basler Erstaufführung in *AmZ*, Jg. 4, Nr. 10 (10. März 1869), S. 79. Die Aufführung fand „wegen Schwierigkeiten mit dem erforderlichen Gerüst nicht im Münster, wie beabsichtigt, sondern in der Martinskirche“ statt (*Merian, Basels Musikleben*, S. 113 f.).

„‚Vollendet ist das große Werk! Der Schöpfer sieht's und und freuet sich.' Nicht weniger mochte [Ernst] Reiter sich gefreut haben, als er endlich am 27[.] Februar die Aufführung Ihres Requiems zu Stande brachte. Jedenfalls trug er zum Gelingen derselben bei, so viel nur in seinen Kräften lag, aber ‚der Geist Gottes schwebte eben über den Wassern', statt über ihm und so geschah es, daß es auch in der Martinskirche zu Basel nicht ganz Licht wurde. Man kann keineswegs sagen[,] daß das Werk schlecht ging; es war im Gegentheile sehr fleißig einstudirt, aber das rechte Verständniß schien mir zu mangeln. Zudem war unbedingt das Orchester zu schwach im Verhältnisse zu dem Chore. Schon die Einleitung kam durch bloß 3 Violen, 2 Violoncelle und 2 Bässe nicht zur gehörigen Geltung und in Folge zu weniger Violinen klang noch manche andere Stelle etwas matt. Die zweite Harfe wurde kurz vor der Aufführung krank und fühlte sich dann nur noch berufen, in den Armen ihres auserwählten David zu erklingen, statt das zahlreich versammelte Publikum durch ihre zauberischen Akkorde zu begeistern. Trotz aller dieser Mängel machte es mir doch Freude, das herrliche Werk wieder zu hören; auch im Allgemeinen soll es Intresse [sic!] erweckt haben, so daß schon von einer baldigen Wiederholung gesprochen wurde. Ich möchte nur wünschen, daß dieselbe dann unter Ihrer Direcktion [sic!] Statt fände. Könnten Sie im Mai kommen, wenn so lange verschoben würde?"[229]

Entgegen Rieter-Biedermanns Hoffnung wurde das *Requiem* allerdings nicht im Mai 1869 unter Leitung von Brahms in Basel wiederholt, sondern erklang dort schon am 24. März des Jahres, wobei erneut Reiter dirigierte.[230]

Brahms' enger Freund Julius Otto Grimm leitete am 18. März 1869 im 9. Konzert des Musikvereins die lange geplante Erstaufführung in Münster mit dem dortigen Musikverein; die Solopartien übernahmen die Sängerin A. Schlun sowie Assessor Leesemann; das Programm endete mit Beethovens *Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67*.[231]

In Brahms' Heimatstadt Hamburg erlebte das *Requiem* seine Erstaufführung am Abend des 23. März 1869 im 2. Konzert der Singakademie unter Leitung von Julius von Bernuth in der großen St. Michaelis-Kirche, in der Brahms einst getauft worden war. Solistisch wirkten Elisabeth Avé-Lallemant (die Nichte von Brahms' großem Förderer Theodor Avé-Lallemant)[232] und der hannoversche Opernsänger August Keller sowie als Organist G. D. W. Osterholdt mit; vor dem *Requiem* erklang Johann Sebastian Bachs Kantate *„Bleib' bei uns, denn es will Abend werden"* BWV 6.[233]

Zwei Tage später (Gründonnerstag, 25. März 1869) fand in der Weimarer Schlosskapelle unter Leitung von Karl Müller-Hartung eine Aufführung des *Requiems* durch die dortige Singakademie statt, die indes „nur einen privaten Charakter hatte"; „am ersten Osterfeiertage" [28. März] folgte eine Teil-Wiederholung in der Stadtkirche.[234]

Brahms' Verbindungen zu den Städten Karlsruhe und Zürich sowie deren Musikdirektoren führten auch dort zu frühen Aufführungen, denen in beiden Fällen kurz darauf jeweils noch eine Wiederholung folgte: In Karlsruhe erklang das *Requiem* am 9. März und 12. Mai, in Zürich am 26. und 28. März 1869. Hermann Levi, damals noch ein Anhänger und enger Freund von Brahms, leitete die Karlsruher Erstaufführung am 9. März 1869 in einem Konzert des Philharmonischen Vereins mit Marie Hausmann und Joseph Hauser in den Solopartien.[235] Kenntnis von dem Werk hatte er vermutlich schon in der Zeit von Brahms' Karlsruher Aufenthalten im Herbst 1865 und in den ersten Monaten des Jahres 1866 erhalten und nicht erst, als Clara Schumann ihn am 7. Dezember 1866 über Brahms' Arbeit am Klavierauszug und am 30. Dezember über den Erhalt ihres Klavierauszug-

229 *Hofmann, Rieter-Biedermann an Brahms*, S. 16 (Übertragung), S. 19 (Faksimile der Anfangsseite).

230 Siehe *Festschrift Basler Gesangverein*, S. 37, sowie ebenda, „2. Nachtrag zur Jubiläums-Festschrift", o. S. (Korrekturangabe, dass die Wiederholungsaufführung nicht, wie auf S. 37 angegeben, „mit denselben Solisten" erfolgt sei, sondern mit dem Baritonsolisten Karl Frey).

231 Zum Programm siehe die kurze, die Vokalsolisten nicht namentlich erwähnende Rezension der *AmZ*, Jg. 4, Nr. 14 (7. April 1869), S. 111. Zu den Vokalsolisten siehe Grimms Brief an Brahms vom 19. März 1869 über die „gestern" erfolgte Aufführung. Während der Baritonsolist „Assessor Leesemann" von Grimm mit Nachnamen erwähnt und vom Herausgeber als „Assessor Leesemann, ein sehr musikalischer, stimmbegabter Dilettant" bezeichnet wurde, blieb der Name der Sopranistin ungenannt (*Briefwechsel IV*, S. [115–]116 mit Anmerkung 1); zu ihrem Nachnamen siehe Monika Werra: *Zeitgenössische Musik in Münster – Die Brahms-Rezeption 1862 bis 1876 im münsterischen Musikleben*, in: *Stadtgesellschaft im Wandel. Untersuchungen zur Sozialgeschichte Münsters im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Franz-Josef Jakobi unter Mitarbeit von Christine Schedensack, Münster 1995, S. 357–394, hier S. 389.

232 Siehe Peter Clive: *Brahms and His World. A Biographical Dictionary*, Lanham/Maryland etc. 2006, S. 14.

233 Zur Hamburger Erstaufführung siehe *Feldtmann*, S. 31–39. Dass eine Orgel bei dieser Aufführung eingesetzt wurde, geht unstreitig nur aus dem Brief des Vaters Johann Jakob Brahms an seinen Sohn Johannes vom 25. März 1869 hervor. Diesem teilte er mit, dass nach Aussage der Familie Völkers das „Orchester [in dem der Vater mitspielte] vorzüglich und die Chöre und die Orgel von mehr wirkung [sic!]" gewesen seien als bei der Bremer Uraufführung („*Ganz Dein zärtlicher Sohn Johannes*". *Johannes Brahms' Briefwechsel mit seinem Vater 1864–1871*. Einführung von Constantin Floros, Hamburg 1998, S. 44[–46], Faksimile; S. 47, Übertragung).

Demgegenüber ist den Rezensionen zweier Hamburger Tageszeitungen (*Hamburger Nachrichten*, *Hamburgischer Correspondent*) wie auch der *Signale* die Mitwirkung der Orgel nicht eindeutig zu entnehmen: Eine in den *Hamburger Nachrichten* veröffentlichte Konzertankündigung nennt unter den Mitwirkenden zwar einen Organisten, doch ist dadurch noch nicht zweifelsfrei geklärt, ob dieser nur in der eröffnenden Bach-Kantate oder auch im *Requiem* zum Einsatz kam. In der Rezension der *AmZ* wurde der Einsatz der Orgel in der Orgelpunkt-Fuge des 3. Satzes generell erörtert, ohne dass dadurch schon unwiderlegbar geklärt wäre, ob das Instrument bei der Hamburger Aufführung tatsächlich verwendet wurde (zu Nachweisen der erwähnten Zeitungen und Zeitschriften siehe unten S. LIII–LV mit Anmerkungen 332–341). Eine Probe für Chor und Orchester fand am 21. März „im kl. Sagebiel'schen Saale", die Hauptprobe am 22. März „in der gr. St. Michaelis-Kirche" statt (*Feldtmann*, S. 33, Abbildung).

234 A.[lexander] W.[ilhelm] Gottschalg: [Weimarer Sammelrezension, Schlussteil], in: *NZfM*, Bd. 65, Nr. 22 (28. Mai 1869), S. 184 (f.). Zum Vornamen des Dirigenten siehe *Frank/Altmann 1936*, S. 415.

235 Siehe *Haas, Brahms und Levi*, S. (65–)68 (dort irrtümlich mit Datum „6. März" statt 9. März für die Karlsruher Erstaufführung durch Levi). Haas' Angabe, dass Levi „Unmittelbar nach der Bremer Aufführung […] in Karlsruhe mit seinem Philharmonischen Chor das Werk einzustudieren" begonnen habe (ebenda, S. 66), kann schon aufgrund der Veröffentlichungsgeschichte und Quellenlage des *Requiems* nicht zutreffen. Zu den ersten beiden Karlsruher Aufführungen und den Mitwirkenden siehe auch *Brahms, Karlsruhe*, S. 134, 168–170.

Manuskriptes informiert hatte (Quelle A/AB-KAu$_1$ in der sechssätzigen Fassung).[236] Kurz nach dem Erscheinen von Chorstimmen, Klavierauszug und Orchesterstimmen zwischen Oktober 1868 und Januar 1869 müssen dann die Karlsruher Proben begonnen haben. Wie enthusiastisch Levi die Aufführung vorbereitete, belegen neben seinem Brief an Brahms vom 22. Februar 1869 auch die (in einem Abstand von rund fünfzig Jahren veröffentlichten) Erinnerungen Anna Ettlingers. Diese sah in ihrem Elternhaus Brahms und Levi regelmäßig zu Gast und wirkte zusammen mit ihren Schwestern in beiden Aufführungen des *Requiems* als Chorsängerin mit. Rückblickend berichtete sie: „Unter Levi dies edle Werk zu studieren, war ein hoher Genuß, und alle Mitwirkenden waren in einer feierlichen Stimmung.“[237] Gern hätte Levi die Karlsruher Erstaufführung am 9. März von Brahms dirigieren lassen, doch war dieser damals wegen einer mit Julius Stockhausen unternommenen Konzertreise nicht abkömmlich und konnte erst die zweite Karlsruher Aufführung am 12. Mai leiten.[238] Clara Schumann, die von Baden-Baden aus zu diesem zweiten Karlsruher Konzert reiste, hielt in ihrem Tagebuch fest: „[…] den 12. [Mai] fuhren wir alle zur Requiemaufführung nach Carlsruhe. Johannes dirigirte selbst sehr schön, Levi hatte das Werk auch mit aller Liebe und Sorgfalt einstudirt, aber die Wirkung der Massen, die in Bremen so wundervoll war, fehlte…“.[239]

Die Zürcher Erstaufführung leitete Friedrich Hegar am 26. März 1869 (Karfreitag) in einem Konzert des Gemischten Chores und des Tonhallenorchesters mit der Sopranistin Fräulein B. Menner und dem Baritonisten Musikdirektor Carl Attenhofer im großen Tonhallensaal, wobei dem *Requiem* der Trauermarsch aus Ludwig van Beethovens *Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55* („*Eroica*“) voranging.[240] Da die große Zahl der Interessenten die Anzahl der verfügbaren Plätze weit überstieg, wurde die Aufführung am Ostersonntag (28. März) „zu Gunsten der Hülfskasse des Orchesters“ wiederholt.[241] Von den beiden Zürcher Aufführungen hatte sich Brahms' Verleger Rieter-Biedermann bereits im Voraus mehr erhofft als von der zuvor miterlebten Basler Erstaufführung: „Auf die Aufführung in *Zürich* bin ich gespannt. Dort wird jedenfalls das Orchester verstärkt, so dass sich bessere Wirkung erwarten lässt. Auch wird *Hegar*, der doch in hohem Grade für das Werk eingenommen ist, gewiss auch mit mehr Verständniss alles auffassen.“[242]

Während des „Deutsch-Französischen Krieges“ 1870/71 nahm die Aufführungshäufigkeit tendenziell ab.[243] Die nachgewiesenen Aufführungen von November 1870 bis Ende 1871 wurden sämtlich dem Gedenken der im Kriege Gefallenen gewidmet. So war die von Friedrich Gernsheim geleitete erste vollständige Kölner Aufführung des *Requiems*[244] am 10. November 1870 im Gürzenich (mit einem 160-köpfigen Chor, der Sopranistin Sophie Vagedes und dem Frankfurter Sänger Christian Ossenbach) ein „Gedächtniskonzert für die im Deutsch-Französischen Krieg gefallenen Deutschen“.[245] Hier eröffnete sich mit dem Ausdruck des kollektiven nationalen Gedächtnisses angesichts eines gewichtigen Zeitereignisses eine neue Dimension in der öffentlichen Wirkung des Werkes. Freilich war das *Requiem* zuvor schon zum Gedenken an den 100. Todestag (13. Dezember 1869) des Dichters Christian Fürchtegott Gellert in dessen Geburtsort, der sächsischen Kleinstadt Hainichen, sowie im November 1869 zum

[236] Zu Levis möglicher Kenntnis von Brahms' Arbeit am *Requiem* siehe S. XIV mit Anmerkung 7. Zu Brahms' Karlsruher Aufenthalten im Herbst 1865 und Anfang 1866 siehe auch *Hofmann, Zeittafel*, S. 68–74. Zu Clara Schumanns Brief an Levi vom 7. Dezember 1866 siehe *Schumann-Briefedition II/5*, S. (496–)497 f. mit Anmerkung 9, dort mit mehreren irrtümlichen Angaben: Der Klavierauszug erschien nicht „1869“, sondern Anfang Dezember 1868 im Druck; Clara Schumann erhielt zu Weihnachten 1866 nicht „das Manuskript“, sondern das heute in *D-Hs* befindliche Klavierauszug-Manuskript (Quelle A/AB-KAu$_1$) als Geschenk, und die von ihr zitierte Brahms'sche Bemerkung über die mühsame Erstellung eines Klavierauszuges stand nicht im verschollenen „Übersendungsbrief“ zum Manuskript, sondern in einem ebenfalls verschollenen Schreiben von Brahms an Clara Schumann, auf das diese dann im Brief an Levi vom 7. Dezember Bezug nahm (siehe auch ihren Brief an Levi vom 30. Dezember 1866, ebenda, S. [503–]505).

[237] Siehe *Briefwechsel VII*, S. 33–36, hier S. 34 f.; Anna Ettlinger: *Lebenserinnerungen für ihre Familie verfaßt*, o. O. [ohne Verlag, gedruckt in Leipzig], o. J. [ca. 1921], S. 61; vgl. *Haas, Brahms und Levi*, S. 66.

[238] Siehe *Briefwechsel VII*, S. 33–36, hier S. 34 f. (Brief von Levi an Brahms vom 22. Februar 1869); S. 36–47 (Brahms' Briefe an Levi vom [frühen] März, vom [8.] und 22. April sowie Levis Briefe an Brahms vom 6. und 19. April 1869); S. 118 f. (Brief von Brahms an Levi, vom Herausgeber Leopold Schmidt irrtümlich auf „Sept. 72“ datiert, doch dem Inhalt zufolge vermutlich Ende April oder Anfang Mai 1869 geschrieben).

[239] *Litzmann III*, S. 228 (Tagebucheintrag für den 12. Mai 1869). Levi hatte am 9. Mai an Clara Schumann geschrieben (und dabei auf eine Verstimmung zwischen beiden angespielt): „Kommen Sie morgen zur Probe! Die herrlichen Klänge des ersten Chores tönen wie Friede und Versöhnung; finden wir uns wieder auf dem Alles vereinigenden und aussöhnenden Boden unsrer Kunst!“ (*Schumann-Briefedition II/5*, S. 542).

[240] Zu den beiden Zürcher Aufführungen siehe *Erismann, Brahms und Zürich*, S. 30–39; zum Programm und den Namen der Vokalsolisten siehe ebenda, S. 39, 41. Vgl. *Horstmann*, S. 154.

[241] *AmZ*, Jg. 4, Nr. 15 (14. April 1869), S. 119; vgl. *Erismann, Brahms und Zürich*, S. 30.

[242] *Hofmann, Rieter-Biedermann an Brahms*, S. (16–)17 (Brief von Rieter-Biedermann an Brahms vom 3. März 1869), minimal korrigiert nach Briefmanuskript, Standort: *D-LÜbi*, Inv.-Nr. 1993.93, Sign. Bra : B2 : Rie : 2. Rieter-Biedermann änderte die ursprüngliche Lesart „gewiss auch mehr mit Verständniss“ sogleich durch Umstellungszeichen.

[243] Dies belegen die Aufführungsnachweise in der Rezeptionsdatenbank des Kieler Brahms-Forschungszentrums für die Musikzeitschriften *AMz*, *AmZ*, *NZfM* und *Signale* insbesondere für das Jahr 1870. Zahlreiche weitere, im vorliegenden Band nicht erfasste Aufführungen bis 1882 werden aufgelistet in der 2020 erschienenen Untersuchung von R. Allen Lott: *Brahms's A German Requiem. Reconsidering Its Biblical, Historical, and Musical Contexts*, Rochester (N. Y.) 2020 (= *Eastman Studies in Music*, Bd. 162), S. 333–341.

[244] Zur früheren Kölner Teilaufführung der Sätze 1, 2, 4 und 6 am 16. Februar 1869 unter Leitung Hillers siehe S. XXXVIII f. mit Anmerkungen 216–220.

[245] Zur ersten vollständigen Kölner Aufführung siehe *Kalbeck II/1*, S. 285 (siehe dazu oben Anmerkung 221); *Signale*, Jg. 28, Nr. 54 (28. November 1870), S. 853 (ohne Angabe der Solisten); *AmZ*, Jg. 5, Nr. 47 (23. November 1870), S. 374 f. (mit falscher Namensangabe „Offenbach“ für den Baritonsolisten); ebenda, Nr. 48 (30. November 1870), S. 383 (mit korrekter Namensangabe „Ossenbach“); *Horstmann*, S. 154 (ebenfalls

„Totenfeste“ in der Magdeburger Johanniskirche aufgeführt worden.[246] Dass Brahms Darbietungen seines *Requiems* zum Gedenken der im Kriege Gefallenen befürwortete, geht aus seinem Brief an Friedrich Gernsheim vom November 1870 hervor, in dem er diesem für die erwähnte Kölner Aufführung des kompletten Werkes dankte:

> „Lieber H[er]r. Gernsheim,
> Sie können sich denken eine wie große Freude u.[nd] Auszeichnung es mir ist[,] daß man mein *Requiem* zur Feier der Opfer dieser großen Zeit aufführt. Der Gedanke daran bewegt mich tief, daß ich fast scheue mich darüber auszusprechen.
>
> Ich wäre in Cöln als Zuhörer dabei gewesen[,] wenn es irgend m.[eine] augenblicklichen Verhältniße erlaubten[,] und hätten wir nicht in nächster Zeit Ihr Kom̄en zu erwarten – das Papier sollte sich doch wundern[,] wie langen Brief ich schreiben kann.
>
> So denn für Heute nur einige Bitten. Ich besäße gern ein Andenken an Ihre Aufführung u.[nd] hoffe[,] Sie können mir als solches das betreffende Program̄ noch verschaffen. Dann möchte ich wünschen[,] Sie hätten Gelegenheit u.[nd] fänden es angemessen[,] den Herrschaften[,] die sich mit dem schweren Werk so viele Mühe gegeben, auch von meiner Seite den herzlichsten Dank zu sagen. Da haben Sie nun natürlich an Sich die längste Rede zu halten! Denn Ihnen verdanke ich ja vor Allen[,] daß die Aufführung entschieden besser u.[nd] zweifelsohner war als es leider das Werk selbst ist.“[247]

Am 18. November 1870 (Bußtag) erlebte Dresden die erste, ebenfalls den Kriegsgefallenen gewidmete Aufführung in der Kreuzkirche durch die Dresdner Singakademie und das durch das Stadtmusikcorps verstärkte Pufholdsche Orchester unter Leitung von Musikdirektor Christian Robert Pfretzschner mit der Sopranistin Zeibig und dem Baritonisten Degele.[248] Albert Dietrich, der schon die frühe Sonatenexistenz des 2. Satzes gekannt und später die Bremer Uraufführung des *Requiems* vermittelte hatte, leitete in Oldenburg am 9. Dezember 1870 eine Aufführung mit dem Oldenburger Singverein und der Hofkapelle. Sopransolistin war die Oldenburger Sängerin Catharina Engel (Gattin des Konzertmeisters Wilhelm Engel); der Baritonsolist blieb in den nachweisbaren Rezensionen ungenannt.[249] In Kassel wurden am 11. Dezember 1870 lediglich zwei nicht näher spezifizierte Sätze mit Klavierbegleitung durch den Weidt’schen Gesangverein unter Leitung von Albrecht Brede in der „Lutherischen Kirche“ dargeboten.[250]

Von den beiden von Brahms geleiteten Erstaufführungen der definitiven Werkgestalt in Wien am 5. März 1871 (im 4. Philharmonischen Konzert mit dem Singverein sowie Marie Wilt und Dr. Emil Kraus in den Solopartien[251]) sowie in Bremen am Karfreitag, dem 7. April 1871 (Singakademie mit Marie Wilt und Otto Schelper), diente Letztere ebenfalls dem Gedenken an die Kriegsgefallenen. Allerdings wurde das *Requiem* bei der Bremer Aufführung nicht nur mit Gesangsstücken von Händel und Carl Heinrich Graun, sondern auch mit dem abschließend uraufgeführten 1. Satz aus dem neu entstandenen *Triumphlied op. 55* gekoppelt; dieser erklang in einer (erst 2012 wiederentdeckten) formal und tonartlich von der späteren Druckgestalt deutlich abweichenden Frühfassung und feierte mit der Vertonung eines Textes aus der Offenbarung des Johannes den kurz bevorstehenden Sieg des von Preußen angeführten Norddeutschen Bundes und seiner Verbündeten über Frankreich.[252] In Wien, wo Brahms zu dieser Zeit als Artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde amtierte, hatte seine Reputation stark zugenommen. Dennoch blieb das Rezeptionsklima der Stadt im Hinblick auf neue Musik problematisch, und so wurde die Wiener Erstaufführung des vollständigen Werkes nur kühl aufgenommen: Die Reaktionen standen offenbar noch unter dem Eindruck der nicht unumstrittenen Teil-Uraufführung dreieinviertel Jahre zuvor. Im Vergleich dazu war die Bremer Wiedergabe, bei der die Hörerschaft wie schon 1868 über 2000 Personen und der Chor fast 300 Mitwirkende umfasste, weit erfolgreicher.[253]

Schon im ersten Jahrzehnt nach der Publikation wurde das *Requiem* vollständig oder in Teilen in zahlreichen großen und kleineren Städten – teilweise mehrfach – aufgeführt. Die Aufführungshäufigkeit blieb zu Lebzeiten des Komponisten insgesamt konstant, und das Werk ist bis heute im Konzertleben unvermindert präsent.[254]

irrtümlich mit „Offenbach“). Zur korrekten Schreibweise und zum Vornamen des Sängers siehe *http://www.bmlo.uni-muenchen.de/o0316* (Abruf: 23. März 2020).

246 Siehe *Kalbeck II/1*, S. 285 (auf der Grundlage von Brahms’ *Taschenkalender 1869*; siehe oben S. XXXIX, Anmerkung 221).

247 *Briefwechsel VII*, S. 207 f. (Brief von [nach dem 10.] November 1870), Wiedergabe nach dem Briefmanuskript (2012 im Besitz von Eric van Lauwe [Paris], dem für die Überlassung einer Kopie herzlich gedankt sei).

248 Siehe *NZfM*, Bd. 66, Nr. 52 (23. Dezember 1870), S. 485; *Horstmann*, S. 154; zum Dirigenten siehe auch *Frank/Altmann 1936*, S. 460 (dort „Pfretschner“).

249 Siehe u. a. *AmZ*, Jg. 5, Nr. 52 (28. Dezember 1870), S. 414 f.; *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 1, Nr. 52 (23. Dezember 1870), S. (838–)839. Zur offenkundig falschen Angabe bei *Horstmann* (S. 155), das *Requiem* sei in Oldenburg ohne die Sätze 3 und 6 aufgeführt worden, siehe unten S. LVII mit Anmerkung 353.

250 Siehe *Horstmann*, S. 155; *Signale*, Jg. 29, Nr. 4 (16. Januar 1871), S. (55–)56; zum Vornamen des Dirigenten siehe *Frank/Altmann 1936*, S. 76.

251 Siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 124. Ein Exemplar des Wiener Programmzettels befindet sich in *D-LÜbi* und steht online im dortigen „Digitalen Archiv“ unter: *https://www.brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/programme/abh_001_007_005_028_s_001.html* (Abruf: 23. März 2020).

252 Siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 125. Zur Frühfassung des *Triumphliedes* siehe Katrin Bock, Ulrich Tadday: *Bericht zum Fund der Bremer Fassung des Triumphliedes in C-Dur von Johannes Brahms*, in: *Brahms-Studien 17*, S. 153–162; Ulrich Tadday: *Brahms’ Bremer Triumphlied*, in: *Brahms am Werk. Konzepte – Texte – Prozesse*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck unter Mitarbeit von Katrin Eich, München 2016, S. 150–169.

253 Siehe die Rezension der *AmZ*, Jg. 6, Nr. 22 (31. Mai 1871), Sp. 349 (f.).

254 Exemplarisch sei hier Dieter Feldtmanns 2012 erschienene Studie zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des *Requiems* in Brahms’ Geburtsstadt Hamburg genannt (*Feldtmann*). Einige weitere, im vorliegenden Kapitel nicht nachgewiesene Städte, in denen das *Requiem* 1872 „zum ersten Male aufgeführt“ wurde (Gießen, Königsberg, Lübeck, Riga, Halle, zudem irrtümlich Weimar), wurden in der folgenden musikalischen Jahresübersicht genannt: Franz Gehring: *Musik*, in: *Meyers Deutsches Jahrbuch*, Jg. 2 [1872], hrsg. von Max Wirth, Hildburghausen 1873, S. 227–236, hier S. 228. Zur Weimarer Erstaufführung samt Wiederholungsaufführung einiger Sätze Ende März 1869 siehe oben S. XL mit Anmerkung 234.

Unter größeren Städten, in denen das *Requiem* erst in den 1870er Jahren erklang, sind Berlin und München mit Erstaufführungen im Jahr 1872 zu nennen.[255] Dabei erlebte Berlin in jenem Jahr gleich zwei Wiedergaben mit dem Cäcilienverein: am 26. März in der Garnisonkirche (mit Anna Holländer, dem königlichen Hofsänger Julius Schmock und der Berliner Symphonie-Kapelle) sowie am 29. November in der Hof- und Domkirche (mit derselben Sopranistin, Georg Henschel als Baritonsolisten und einem nicht näher spezifizierten Orchester).[256] Dem Dirigenten beider Aufführungen, dem Cäcilienvereins-Direktor Alexis Holländer, wurde dabei „das hohe Verdienst" attestiert, „zuerst die Initiative ergriffen zu haben, um dieses Werk, welches in einer grossen Anzahl viel kleinerer Städte glänzende Aufführungen schon erlebt, nun auch in Berlin einzuführen."[257] In München leitete Franz Wüllner die Erstaufführung im 1. Abonnementskonzert der „musikalischen Akademie" am 10. März, wobei die Solopartien von zwei Opernkräften übernommen wurden (Frau Possart und Herr Niklitschek); eine wiederum von Wüllner dirigierte Wiederholung erfolgte am 31. Juli 1875 im Rahmen des dritten Prüfungskonzertes der königlichen Musikschule in München mit deren Ensembles und Solisten (Frl. Görtz und Herrn Hofmann).[258] Die ersten beiden Aufführungen in Frankfurt am Main bestritt der Rühl'sche Gesangverein am 21. April 1873 sowie am 11. November 1874.[259]

Unter weiteren Leipziger Aufführungen waren auch die ersten beiden Wiedergaben in der Thomaskirche am 14. März und am 21. November 1873 durch den von Karl Riedel geleiteten „Riedel'schen Verein" sowie eine erneute im Gewandhaus am 13. November 1873 im 5. Abonnementskonzert, wie schon 1869 unter Kapellmeister Carl Reinecke.[260]

Brahms selbst bemühte sich weiterhin, durch eigene Dirigate des *Requiems* eine Aufführungstradition in seinem Sinne zu stärken: Er leitete drei Wiener Darbietungen am 28. Februar 1875 (3. Gesellschaftskonzert) im Großen Musikvereins-Saal sowie am 2. und 3. November 1879 in der Hofoper, außerdem die Aufführungen am 13. Januar 1880 in Köln (6. Abonnementskonzert im Großen Gürzenich-Saal) und am 7. April 1882 im Hamburger Stadttheater.[261]

Auch weiterhin erklang das Werk in Gedenkkonzerten. So war das Programm des vorangehend erwähnten 5. Abonnementskonzertes im Leipziger Gewandhaus am 13. November 1873 insgesamt „als Gedächtnißfeier des edlen Königs Johann von Sachsen" gestaltet,[262] und die von Friedrich Gernsheim geleitete Berliner Wiedergabe am 24. April 1897 war nur eines der zahlreichen Konzerte, die dem Gedächtnis an den am 3. April verstorbenen Komponisten gewidmet waren.[263]

Brahms' Anhänger in Holland planten ebenfalls bereits frühzeitig Aufführungen. Doch der erste Hinweis vom Herbst 1869 auf ein entsprechendes Vorhaben war ein negativer, da die Amsterdamer „Matschappij tot Bevordering der Toonkunst" das *Requiem* „nach einigen Proben […] zu düster" befand und durch Schumanns *Das Paradies und die Peri op. 50* ersetzte.[264] Immerhin kam es einige Jahre später laut Kalbecks Aufführungsliste schließlich doch zu einer Wiedergabe durch den genannten Verein (18. Januar 1876);[265] eine weitere Amsterdamer Aufführung ist für 1883 unter der Leitung von (vermutlich Daniel) de Lange nachweisbar.[266] Für Holland listete Kalbeck außerdem Utrecht („6. Juni", recte: 7. Juni 1872), Dordrecht (1874) und Rotterdam (1875) als Konzertorte auf.[267]

Die erste Wiedergabe außerhalb des deutschsprachigen Raumes erfolgte offenbar im Rahmen einer Privataufführung vor geladenen Gästen am 7. Juli 1871 im Hause des Ehepaares Lady Kate Thompson (geb. Loder)

[255] Für Berlin und München siehe die Nachweise bei *Horstmann*, S. 155.

[256] Siehe ebenda; *AmZ*, Jg. 7, Nr. 17 (24. April 1872), Sp. 276; Jg. 8, Nr. 1 (1. Januar 1873), Sp. 12; zum Baritonsänger Schmock siehe *Frank/Altmann 1936*, S. 550. Für 1876 konnten ebenfalls zwei (jeweils von Julius Stockhausen geleitete) Berliner Aufführungen nachgewiesen werden (*Horstmann*, S. 156).

[257] *AmZ*, Jg. 7, Nr. 17 (24. April 1872), Sp. 276.

[258] Zur Münchner Erstaufführung siehe *NZfM*, Bd. 68, Nr. 18 (26. April 1872), S. 184; *AmZ*, Jg. 7, Nr. 22 (29. Mai 1872), Sp. 354 f. (Sängername hier „Nicklitscheck", falsches Aufführungsdatum „24. März"); *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 26, Nr. 13 (27. März 1872), S. 102 (mit korrektem Aufführungsdatum); zur Aufführung 1875 siehe ebenda, Jg. 10, Nr. 39 (29. September 1875), Sp. 622.

[259] Siehe *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 4, Nr. 20 (16. Mai 1873), S. 299; *Signale*, Jg. 31, Nr. 26 (Mai 1873, dritte von vier Mai-Ausgaben), S. 411 ohne nähere Angaben zu den Mitwirkenden, mit falschem Aufführungsdatum „27. April"; vgl. die ebenfalls pauschale Ankündigung in *NZfM*, Bd. 68, Nr. 44 (25. Oktober 1872), S. 435. Zur zweiten Frankfurter Aufführung 1874 siehe die beiden nahezu identischen Berichte in *NZfM*, Bd. 70, Nr. 49 (4. Dezember 1874), S. 507; Nr. 50 (11. Dezember 1874), S. 518.

[260] Zu den beiden Aufführungen in der Thomaskirche am 14. März und 21. November 1873 siehe die folgenden Rezensionen: Hermann Kretzschmar: *„Ein deutsches Requiem" von J. Brahms*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 4, Nr. 12 (21. März 1873), S. 181–183 (dabei S. 181 mit korrekter Datierung „Am vergangenen s.[ogenannten] Busstage, Freitag d. 14. d.[ieses Monats]"); Nr. 13 (28. März 1873), S. 198 f.; *NZfM*, Bd. 69, Nr. 14 (28. März 1873), S. 143 f. (mit falschem Datum „12." [März 1873]); *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 4, Nr. 48 (28. November 1873), S. 673; *NZfM*, Bd. 69, Nr. 50 (5. Dezember 1873), S. 507 f. Zur Aufführung im Gewandhaus am 13. November 1873 siehe *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 4, Nr. 47 (21. November 1873), S. 663; *NZfM*, Bd. 69, Nr. 49 (28. November 1873), S. 495 f. Zu den Dirigenten der drei Leipziger Aufführungen siehe zudem *Horstmann*, S. 155 f.

[261] Siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 151 (Wien, 28. Februar 1875), S. 182 f. (Wien, 2. und 3. November 1879), S. 185 (Köln, 13. Januar 1880), S. 213 (Hamburg, 7. April 1882). Zu den Wiener Konzerten siehe auch Kapitel „Spezifika der vorliegenden Edition. 1. Orgel und Kontrafagott als offizielles bzw. semioffizielles Ad-libitum-Instrument", S. LXXII–LXXVI, hier S. LXXV f. mit Anmerkungen 528 f.

[262] *NZfM*, Bd. 69, Nr. 49 (28. November 1873) S. 495.

[263] Siehe *AMz*, Jg. 24, Nr. 18 (30. April 1897), S. 272. – Die Rezeptions-Datenbank des Kieler Brahms-Forschungszentrums weist für Brahms' Todesjahr 1897 zahlreiche weitere Aufführungen zum Gedenken an den Komponisten in folgenden Orten nach (alphabetisch geordnet): Breslau, Frankfurt am Main, Glarus (Schweiz), Halberstadt, Hamburg, Innsbruck, Karlsruhe, Leipzig, Nürnberg, Posen, Straßburg, Zürich.

[264] *NZfM*, Bd. 65, Nr. 48 (26. November 1869), S. 412.

[265] *Kalbeck II/1*, S. 286; vgl. die pauschale Bestätigung durch den *Rückblick auf das Musikjahr 1876*, in: *Signale*, Jg. 35, Nr. 7 (Januar 1877, siebte von neun Januar-Ausgaben), S. 98 f.

[266] Siehe *NZfM*, Jg. 50 / Bd. 79, Nr. 34 (17. August 1883), S. 380. Zu Daniel de Lange siehe *Frank/Altmann 1936*, S. 336.

[267] *Kalbeck II/1*, S. 285 f.; Aufführungsdatum korrigiert u. a. gemäß *Signale*, Jg. 30, Nr. 29 (4. Juni 1872), S. 461; *NZfM*, Bd. 68, Nr. 26 (21. Juni 1872), S. 266.

und Sir Henry Thompson in London (35 Wimpole Street). Zusammen mit dem 79-jährigen Komponisten, Pianisten und Musiklehrer Cipriani Potter spielte die Gastgeberin Brahms' Arrangement des *Requiems* für ein Klavier zu vier Händen zur Begleitung eines etwa 30-köpfigen, wohl aus Mitgliedern der Royal Academy of Music bestehenden Chores sowie der Sopranistin Anna Regan und des Baritonisten Julius Stockhausen, der auch die Einstudierung und Leitung der Aufführung übernahm. Das aus dem Besitz von Lady Thompson stammende Druckexemplar des vierhändigen Arrangements zeigt Bleistiftstreichungen im Klaviersatz, durch die einige Verdopplungen rein chorischer oder vokalsolistischer Partien durch das Klavier vermieden werden sollten; viele weitere solcher Verdopplungen blieben jedoch ungetilgt.[268]

Dass eine solche Aufführungsweise vom Komponisten legitimiert worden sein könnte, ist nicht anzunehmen; zumindest ist keine entsprechende Bemerkung aus dem Brahms-Kreis überliefert. Ohnehin stellt Brahms' vierhändiges Arrangement ja eine Klavierübertragung des g e s a m t e n vokalen und orchestralen Satzes und nicht nur der Orchesterpartie dar; somit konnte es prinzipiell nicht als ‚Ersatz' für einen Klavierauszug gelten, bei dem allein die Orchesterpartien in einen zweihändigen Klaviersatz transformiert und zur Begleitung der real gesungenen Chor- und Solopartien verwendet werden. So war die im Hause von Lady und Sir Thompson aufgeführte Klanggestalt des *Requiems*, die bis heute oft als „Londoner Fassung" („London version") des *Requiems* bezeichnet wird, keine von Brahms autorisierte ‚Fassung'. Vielmehr handelte es sich lediglich um eine aufführungspraktisch seinerzeit hilfreiche, satztechnisch-klanglich jedoch, wie erwähnt, problematische ‚private' Aufführungsgestalt des anspruchsvollen, in England noch unbekannten Werkes, das in London erst zwei Jahre später in der originalen Besetzung mit Orchester zu Gehör kommen sollte. Nähere Informationen zu der Privataufführung lieferten insbesondere George Macfarren und Florence May. Während Macfarren in seinem Bericht von 1884 die Darbietung, der er beigewohnt hatte, irrtümlich auf den 10. Juli 1871 datierte, nannte er an anderer Stelle den korrekten Zeitpunkt (7. Juli), der von Florence May und George Grove bestätigt wurde.[269] Stockhausen als Mitwirkender erwähnte die Aufführung gegenüber Brahms erst ein Dreivierteljahr später in einem Brief vom 11. März 1872, in dem er noch von weiteren aktuellen Londoner Darbietungen Brahms'scher Werke berichtete.[270]

Die erste öffentliche Aufführung der Fassung mit Orchester erfolgte in England am 2. April 1873 in der Londoner St. James's Hall unter Leitung von William Cusins durch die Philharmonic Society mit Sophie Ferrari und Charles Santley; hier wurden die von Brahms vertonten Texte bereits in englischer Übersetzung gesungen.[271] Diese Wiedergabe schuf die Voraussetzungen für eine weit positiver aufgenommene, wiederum von Cusins geleitete Aufführung am 6. April 1876 (Solopartien: Mrs. Osgood und Mr. Wadmore). Noch zwei andere frühe englische Aufführungen konnten nachgewiesen werden: eine für 1874 in Manchester unter Leitung von Charles Hallé, eine weitere für 1876 in Cambridge unter Charles Villiers Stanford.[272]

Frühester Beleg für eine geplante amerikanische Darbietung ist deren Ankündigung durch die „St. Cecilia Society" von Cincinnati unter Leitung von Georg Schneider für die zweite Hälfte der Saison 1868/69,[273] doch ließ sich kein Nachweis dafür finden, dass das Vorhaben tatsächlich realisiert wurde. Die erste gesicherte Aufführung in den USA (in englischer Übersetzung) erfolgte am 15. März 1877 unter Leitung von Leopold Damrosch durch die etwa 400-köpfige New Yorker „Oratorio Society", das New York Philharmonic Orchestra sowie in den Solopartien Damroschs Schwägerin Marie von Heimburg und A. E. Stoddard.[274]

Von weiteren europäischen Ländern erlebte Russland das *Requiem* – vermutlich jeweils in deutscher Sprache – 1872 in St. Petersburg kurz hintereinander in zwei Aufführungen: am 21. März im Palais des Großfürsten Constantin unter Leitung von Eduard Naprawnik (die weiteren Mitwirkenden sind unbekannt) sowie im Mai im

[268] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 253 f. (Quelle E-KAr$_1$, Exemplar aus der Poltun-Sternberg Musiksammlung Wien, *A*).

[269] George A.[lexander] Macfarren: *Philharmonic Society* [London]. *Sixtieth Season. Analytical and Historical Programme of the First Concert, Wednesday March 20th, 1872*, S. 3; ders.: *Cipriani Potter: His Life and Work*, in: *Proceedings of the Musical Association*, Bd. 10 (1883/84), Nr. 1 (7. Januar 1884), S. 41–56, hier S. 52; *May 1905/II*, S. 87; *May 1911/II*, S. 100 (f.); Charles L. Graves: *The Life & Letters of Sir George Grove C.B.*, London und New York 1903, S. 193. Zur Klärung der Datierung und zu den Aufführungsumständen siehe *Michael Musgrave: The "London Version" of Ein deutsches Requiem: Further Perspectives*, in: *ABS Newsletter*, Bd. 33, Nr. 2 (Herbst 2015), S. 1–6. Vgl. *Pascall, Brahms-Rezeption England*, S. 296, 313 (jeweils noch mit der nicht zutreffenden Datierung der Aufführung auf den 10. Juli 1871). Zur Problematik des Begriffes „Londoner Fassung" bzw. „London Version" siehe *Struck, Works and arrangements*, S. 122–128 mit Abbildungen auf S. 124–126; *Struck, Requiem-Gestalten*, S. 29–31 mit Abbildungen auf S. 29, 84 f. Das mit Anmerkungen versehene, bei der Londoner Privataufführung am 7. Juli 1871 benutzte und in den beiden vorangehend genannten Publikationen in Ausschnitten abgebildete Druckexemplar von Brahms' vierhändigem Arrangement des *Requiems* aus dem Besitz von Lady Kate Thompson befindet sich in der Poltun-Sternberg Musiksammlung Wien, *A* (vgl. oben Anmerkung 268).

[270] *Briefwechsel (Neue Folge) XVIII*, S. 79(–81).

[271] Im Dezember 1872 war der erste englischsprachige Klavierauszug im Druck erschienen (Groß-Oktavformat); siehe unten Kapitel „Publikation", S. LXXI f. mit Anmerkung 491. Zur Datierung siehe *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I*, S. 500.

[272] Siehe *Pascall, Brahms-Rezeption England*, S. 313 mit weiteren Detailinformationen.

[273] *AmZ*, Jg. 3, Nr. 50 (9. Dezember 1868), S. 397.

[274] Siehe die Rezension von „H. D." in: *Dwight's Journal of Music*, Nr. 939 / Bd. 37, Nr. 1 (14. April 1877), S. 4. Präzisere Angaben zu den Mitwirkenden finden sich in: *An Historical Sketch of Thirty-seven* [sic!] *Seasons of the Oratorio Society of New York 1873-1874* [–] *1908-1909*, erarbeitet von William Burnet Tuthill unter Mitarbeit von E. P. Rice, F. H. Comstock und H.[enry] E.[dward] Krehbiel, [New York] 1909, mit *Addendum to the Historical Sketch of Thirty-Seven Seasons of the Oratorio Society of New York completing the record to the end of the Thirty-Ninth Season 1911-1912*, o. O., o. D., o. S., hier Angaben zur 4. Saison, 13. Konzert, 15. März 1877; H.[enry] E.[dward] Krehbiel: *Notes on the Cultivation of Choral Music and the Oratorio Society of New York*, New York 1884 (Reprint New York 1970; Reprint Wrocław o. J.), S. (91–)92.

Hotel Demuth durch die „hiesige Singakademie“ unter Leitung von Theodor Beggrow, der das Werk mit dem gleichen Chor auch am 16. Dezember 1875 in der dortigen Schwedischen St. Katharinenkirche dirigierte; im letztgenannten Konzert sangen Frau Raab und Herr Soboleff die Soli.[275]

Für Frankreich ist als früheste Wiedergabe die Pariser Teilaufführung am Karfreitag (26. März) 1875 im Rahmen von Jules-Étienne Pasdeloups „Concerts populaires“ mit Emma Fursch-Madier und Herrn Lepers (statt des zuvor angekündigten Herrn Colini) in den Solopartien nachweisbar.[276] Dass hier bereits auf Französisch gesungen wurde, ging offenbar auf eine Initiative des Dirigenten zurück, die ihrerseits dazu führte, dass Rieter-Biedermann wenige Wochen vor der Aufführung den französischsprachigen Klavierauszug auf den Markt brachte.[277] Eine vollständige Wiedergabe scheint erst am 24. März 1891 in der Schlosskapelle von Versailles durch die „Société chorale l’Euterpe“ erfolgt zu sein.[278] Zur ersten nachweisbaren vollständigen Darbietung des *Requiems* in Brüssel kam es am 21. August 1882 im Palais des Beaux Arts im Rahmen eines Musikfestes durch Chor (Leitung: Henri Warnots) und Orchester (Leitung: Joseph Dupont) der „Nouvelle Société de Musique“ mit Marie Schröder-Hanfstängl und Hypolite (Hippolyte) Belhomme in den Solopartien.[279] In Prag war das Werk schon Ende März 1877 in einem Konzert der „Tonkünstler-Gesellschaft“ unter Mitwirkung „zweier Theater-Orchester“ und „der Konservatoriums-Zöglinge“ unter Leitung von Theaterkapellmeister Ludwig Slansky erstmals erklungen; die beiden „Solisten vom deutschen Landestheater“ waren Frau v. Moser-Steinitz und Herr Schebesta.[280]

Rezeption bis zur Zeit von Brahms’ Tod

1. Sechssätzige Fassung

1a. Von ersten Reaktionen des Freundeskreises bis zur Rezeption der Wiener Teil-Uraufführung

Die erste überlieferte Fremdäußerung über das *Requiem* war Clara Schumanns weithin enthusiastische Reaktion auf den 4. Satz vom 1. Mai 1865.[281] Nachdem Brahms rund anderthalb Jahre später einen Klavierauszug der sechssätzigen Fassung erarbeitet und ein überwiegend von Kopistenhand, partiell aber auch von ihm selbst geschriebenes Manuskript desselben zu Weihnachten 1866 an die Freundin geschickt hatte, begann die allmähliche Verbreitung des Werkes innerhalb des Brahms-Kreises. In ihrem Schreiben vom 11. Januar 1867 teilte Clara Schumann dem Komponisten mit, dass sie kurz zuvor

[275] Zu den St. Petersburger Aufführungen 1872 siehe *Signale*, Jg. 30, Nr. 25 (6. Mai 1872), S. 391 (Naprawnik); ebenda, Nr. 32 (25. Juni 1872), S. 502 (Beggrow); vgl. den Rückblick auf Beggrows Aufführung mit Angabe des (abgekürzten) Vornamens ebenda, Jg. 32, Nr. 3 (Januar 1874, dritte von sieben Januar-Ausgaben), S. 38. Zur Aufführung 1875 siehe ebenda, Jg. 34, Nr. 7 (Januar 1876, siebte von acht Januar-Ausgaben), S. 103 (hier „Begrow“). Zum Vornamen Naprawniks siehe *Frank/Altmann 1936*, S. 420.

[276] Einer Ankündigung der Pariser Aufführung sowie Adolphe Julliens Rezension in der *Revue et gazette musicale de Paris* sind die Namen der Solisten zu entnehmen; aus Julliens Besprechung geht zudem hervor, dass bei der Wiedergabe neben dem 4. und 7. Satz auch „le grand chœur avec solo de baryton qui forme le développement et la conclusion du troisième morceau“ des 3. Satzes entfielen, also vermutlich dessen Takte 105–208 (*RGMP*, Jg. 42, Nr. 12 [21. März 1875], S. 93; *Jullien, Requiem*, S. 99). Entsprechend wurde in einer Aufführungsnotiz der *Signale* (Jg. 33, Nr. 23 [April 1875, letzte von fünf April-Ausgaben], S. 359) die Wiedergabe von „fünf (oder fünftehalb) Sätze[n]“ erwähnt. Der anonyme Autor der *Wiener Abendpost*, der ausdrücklich auf Julliens Rezension Bezug nahm, meldete dagegen ungenauer, in Paris seien „vier Stücke aus dem sieben Nummern zählenden Werke“ aufgeführt worden; die Namen der Solisten sind hier als „Madier-Fursch“ und „Legers“ angegeben (*Wiener Abendpost* 1875, Nr. 89 [20. April], S. 3). – Siehe außerdem ankündigende und resümierende Meldungen der Pariser Teilaufführung in *NZfM*, Bd. 70, Nr. 12 (20. März 1874), S. 122 (Ankündigung für eine Aufführung „in der Osterzeit“ [1874], die sich jedoch bis Karfreitag 1875 verschob); *AmZ*, Jg. 10, Nr. 10 (10. März 1875), Sp. 158 (Ankündigung der Pariser Aufführung und der „Ausgabe mit französischem Text“); *NZfM*, Bd. 71, Nr. 14 (2. April 1875), S. 143 (Meldung der erfolgten Aufführung); *Signale*, Jg. 34, Nr. 10 (Februar 1876, zweite von acht Februar-Ausgaben), S. 146 (Jahresresümee von Aufführungen 1875).

[277] Dass auf Französisch gesungen wurde und Pasdeloup die Übersetzung veranlasste, geht aus *Jullien, Requiem* (S. 99) hervor (vgl. *Wiener Abendpost* 1875, Nr. 89 [20. April], S. 3); einen entsprechenden Zusammenhang stellte auch eine kurze Notiz der in Rieter-Biedermanns Verlag erscheinenden *AmZ* her (*AmZ*, Jg. 10, Nr. 10 [10. März 1875], S. 158). Das Fertigstellungsdatum des französischen Klavierauszuges („1875. März 3“) und die Verbindung mit der von Pasdeloup geleiteten Pariser Erstaufführung („Honorar[:] Setze dafür den Saldo bei *Pasdeloup*“) ist belegt in *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I*, S. 492 (Nr. 822). Zum französischsprachigen Klavierauszug siehe auch unten S. LXXI f. mit Anmerkung 491.

[278] Siehe Hugues Imbert: *Étude sur Johannès* [sic!] *Brahms. Avec le catalogue de ses œuvres*, Paris 1894, S. 11; ders.: *Johannès* [sic!] *Brahms. Sa vie et son œuvre*, Vorwort von Édouard Schuré, Paris 1906, S. 125 (jeweils ohne weitere Angaben über die Mitwirkenden). Als Leiter der Aufführung nannte Malou Haine „Dutiel d’Ozanne“ [sic!] (*Haine, Belgium/Brahms*, S. 247). Gemeint war wohl der Dirigent und Komponist Abel(-Jean-Joseph) Duteil d’Ozanne (1858–1928); *siehe https://data.bnf.fr/en/16346547/abel_duteil_d_ozanne/#rdt510* (Abruf: 23. März 2020). Vgl. auch Max Vignal: *Brahms und Frankreich*, in: *Brahms-Kongreß Gmunden 1997*, S. 281–288, hier S. 287. Weitere Kurzmeldungen im Hinblick auf geplante bzw. erfolgte Pariser Wiedergaben des *Requiems* betrafen die Ankündigung einer – vermutlich nicht zustande gekommenen – Aufführung bei einem geplanten großen Musikfest im August 1882 (*NZfM*, Bd. 78, Nr. 24 [9. Juni 1882], S. 260) und die resümierende Erwähnung einer Aufführung im vorletzten Pariser Conservatoire-Konzert der Saison 1899/1900 (*Signale*, Jg. 58, Nr. 34 [27. April 1900], S. [531–]532).

[279] Siehe *Haine, Belgium/Brahms*, S. 245–247, 275. Vgl. *NZfM*, Bd. 78, Nr. 36 (1. September 1882), S. 385 f. Brahms war zu dieser Aufführung eingeladen, mochte der Einladung aber auch deshalb nicht Folge leisten, weil als Sopransolistin des Konzertes die Sängerin Marie Schroeder-Hanfstängl (und nicht Kufferaths Tochter Antonia) angekündigt war, wie sein (ungedruckter) Brief an Ferdinand Hubert Kufferath vom [6.] Juli 1882 verrät (siehe Katalog *Swann Auction Galleries*, Auktion *Autographs*, 22. März 2018, New York [2018], Nr. 167, S. 106 mit Abbildung von Briefseite 2r; Briefseiten 1v–2r vorübergehend online unter: *https://catalogue.swanngalleries.com/asp/fullCatalogue.asp?saleot=2470+++++167+&refno=++742816&saletype=* (Abruf: 1. März 2018; bei einem späteren Abruf am 23. März 2020 dagegen nicht mehr verfügbar).

[280] Siehe *AMz*, Jg. 4, Nr. 15/16 (13. April 1877), S. 124. Zum Vornamen des Dirigenten siehe *Frank/Altmann 1936*, S. 586.

[281] Siehe S. XIV mit Anmerkung 4.

den Klavierauszug mit Max Bruch und Ernst Rudorff durchgegangen sei; neben großer genereller Zustimmung äußerte sie dabei in einem Fall auch Kritik (die Brahms allerdings nicht zu einer Änderung bewog):

> „[…] sagen muß ich Dir noch, daß ich ganz und gar erfüllt bin von Deinem Requiem, es ist ein ganz gewaltiges Stück, ergreift den ganzen Menschen in einer Weise wie wenig anderes, Der [sic!] tiefe Ernst, vereint mit allem Zauber der Poesie, wirkt wunderbar, erschütternd und besänftigend. Ich kann's, wie Du ja weißt, nie so recht in Worte fassen, aber ich empfinde den ganzen reichen Schatz dieses Werkes bis ins Innerste, und die Begeisterung, die aus jedem Stücke spricht, rührt mich tief, daher ich mich auch nicht enthalten kann, es auszusprechen. – Mit Bruch und Rudorff habe ich es neulich auch durchgegangen, gleich zweimal, und es ging ihnen wir mir, sie waren auch ganz ergriffen. Eines war mir schon mehrmals aufgefallen, und die Herren fanden es auch, nämlich, daß der 5. Satz [= Nr. 6 der siebensätzigen Fassung] gegen den Schluß hin etwas sehr gedehnt ist, die schöne Steigerung wiederholt sich zweimal, und wirkt das zweitemal nicht mehr als solche.“[282]

Als Brahms' nicht nur bis zu diesem Zeitpunkt, sondern auch mit Blick auf sein gesamtes Schaffen umfangreichste Komposition traf das *Requiem* im Kontext seiner ersten öffentlichen Aufführungen auf außerordentliche Erwartungen. Diese bezogen sich nicht allein auf den Charakter des Werkes selbst und seine hohen aufführungsspezifischen Anforderungen. Brahms' zunehmende Reputation stand auch im Zusammenhang mit der wachsenden musikästhetischen, ja musikpolitischen Auseinandersetzung um ‚neue' Musik und die Beanspruchung der musikalischen Fortschrittskompetenz durch Liszt, Wagner und ihre Parteigänger, wobei Begriffe wie „Zukunftsmusik“ und „Neudeutsche Schule“ die Diskussion prägten. Die kompositionstechnischen Charakteristika und insbesondere die historischen Kompositionstechniken des Werkes wurden in diesem Kontext immer wieder erörtert.

Die Wiener Uraufführung der Sätze 1–3 vom 1. Dezember 1867 fand bereits breitere Beachtung. Allerdings dürfte die öffentliche Aufmerksamkeit von Ausführenden, Publikum und Teilen der Presse primär der konzertanten Uraufführung einiger Sätze aus Schuberts Schauspielmusik zu dem Drama *Rosamunde* gegolten haben; von einigen Rezensenten wurde das Konzert sogar ausdrücklich als Gedenkkonzert zu Schuberts 39. Todestag gewürdigt.[283] Als prägend für die Rezeption des *Requiems* erwies sich insbesondere die weithin zustimmende Rezension von Brahms' bedeutendstem musikkritischem Unterstützer Eduard Hanslick, dem Hauptkritiker der Wiener *Neuen Freien Presse*. Indem dieser ebenso auf die historischen Wurzeln wie auf die kompositionstechnische Kunstfertigkeit und Ausdruckskraft des Werkes verwies, führte er u. a. aus:

> „Das ‚Deutsche Requiem' ist ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und großer Meisterschaft. Es dünkt uns als eine der reifsten Früchte, welche aus dem Styl der letzten B e e t h o v e n 'schen Werke auf dem Felde geistlicher Musik hervorgewachsen. Seit den Todtenmessen und Trauercantaten unserer Classiker hat kaum eine Musik die Schauer des Todes, den Ernst der Vergänglichkeit mit solcher Gewalt dargestellt. Die harmonische und contrapunktische Kunst, die Brahms in der Schule Sebastian B a c h ' s erwarb und mit dem lebendigen Athem unserer Zeit durchhaucht, tritt für den Hörer ganz zurück hinter dem von rührender Klage bis zum vernichtenden Todesgrauen sich steigernden Ausdruck.“[284]

Im Folgenden betonte Hanslick die Besonderheit der einzelnen Sätze und konstatierte: „Während die beiden ersten Sätze des ‚Requiem' trotz ihres düstern Ernstes mit einhelligem Beifall aufgenommen wurden, war das Schicksal des dritten Satzes ein sehr zweifelhaftes.“ Den Grund dafür sah er in der abschließenden Orgelpunkt-Fuge:

> „Dieser Orgelpunkt hat die unbarmherzige Länge von 72 Viervierteln-Tacten (*tempo moderato*) und wird von den (nach *D* herabstimmenden) Contrabässen, Hörnern, Posaunen und einer ununterbrochen in Sextolen schlagenden (nicht wirbelnden) Pauke ausgehalten. Der Componist hat diese in der Partitur imponirende Stelle in ihrer äußeren Wirkung nicht richtig berechnet. Einmal verschlingt der dröhnende Orgelpunkt das Geflechte der Singstimmen, das[285] man nicht mehr zu erkennen vermag, sodann versetzt das unaufhörliche Paukengehämmer auf Einem Ton den Zuhörer in eine nervöse Aufregung, die jede ästhetische Aufnahme vereitelt. Jemand verglich die Wirkung dieses Orgelpunktes mit der beängstigenden Empfindung, die man beim Fahren durch einen sehr langen Tunnel hat.“[286]

In seinem Resümee unterstrich Hanslick die grundsätzliche Bedeutung des Werkes und konstatierte im Hinblick auf die bei der Teil-Uraufführung mehr oder weniger deutlich geäußerten Vorbehalte des Publikums gegen diese Musik:

> „ B r a h m s braucht sich darob nicht zu grämen, – er kann warten. Daß eine so schwerfaßliche, nur in Todesgedanken webende Composition keinen populären Erfolg erwartet und viele Elemente eines großen Publicums unbefriedigt lassen wird, ist begreiflich. Aber selbst dem Widerstreben, so glaubten wir, müßte sich eine Ahnung von der Größe und dem Ernste des Werkes beimischen und Respect auferlegen.“[287]

Ludwig Speidel verwies in seiner Rezension für das Wiener *Fremden-Blatt* auf die originell zusammengestellten Bibeltexte und die musikalische Ausdruckskraft; zugleich fragte er nach dem hierfür angemessenen Aufführungsort: „Wo aber ist die Kirche erbaut, in welcher ein solches Requiem aufzuführen wäre? Es ist der Konzertsaal, in welchem sich eine Gemeinde versammelt, die sich vor allen Dingen ästhetisch erbauen will.“ Er hob die „innige Melancholie“ des 1. Satzes hervor, die er als

[282] *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 551(–553).
[283] Siehe S. XXXII mit Anmerkung 151.
[284] Zitiert nach *Hanslick*, *Aus dem Concertsaal*, S. 426; fast wortgleich erstveröffentlicht als Rezension in der *Neuen Freien Presse* (*Hanslick*, *Requiem 1867*, S. [2 f.]); zitiert in *AmZ*, Jg. 2, Nr. 51 (18. Dezember 1867), S. 408 f.
[285] In *Hanslick*, *Aus dem Concertsaal* (S. 427) irrtümlich: „daß“.
[286] Ebenda; *Hanslick*, *Requiem 1867*, S. [3].
[287] Zitiert nach *Hanslick*, *Aus dem Concertsaal*, S. 427, dort mit umgestellten und teilweise veränderten Textpassagen gegenüber *Hanslick*, *Requiem 1867*, S. [3].

„evangelische Traurigkeit“ bezeichnete, und charakterisierte die Mollteile des 2. Satzes mit der Bemerkung, es sei „Einem zu Muth, als werde da ein tiefer Blick in die Abgründe der Schöpfung geworfen“. Ebenso beeindruckt war er von der Kontrastanlage des Satzes und resümierte: „Wie hier Brahms die Harmonien aufwühlt, wie er die reichen Quellen der Polyphonie springen und spielen läßt, das erinnert an Sebastian Bach, aber darüber schwebt etwas vom Geiste der *D*-Messe und der neunten Symphonie Beethoven's – dieser beiden Werke, in welchen das höchste und tiefste lebt, was die Brust eines modernen Menschen bewegen kann.“ Angesichts der Wiener Publikumsreaktion auf den 3. Satz, der „gegen die beiden vorhergehenden nicht Stich“ halte, da Brahms sich „hier in der Wirkung verrechnet“ habe, konstatierte er: „Ein Theil des Publikums kühlte an diesem dritten Satz sein Müthchen, aber das persönliche Erscheinen des Komponisten beschwor[288] rasch das Unwetter, welches sich zusammenzuziehen begann.“ Dem Dirigenten der Teil-Uraufführung wurde abschließend bescheinigt: „Johann H e r b e c k aber, der bedeutend genug ist, um neidlos sein zu können, hat sich durch die Aufführung des bisher noch nirgends gehörten Requiems von Brahms ein Verdienst erworben.“[289]

Andere Wiener Zeitungskritiken waren insgesamt weniger zustimmend. So äußerte sich Eduard Schelle in der Tageszeitung *Die Presse* nach der weitgehend positiven Beurteilung des 1. und vor allem des 2. Satzes noch kritischer als Hanslick und Speidel über den 3. Satz:

> „Leider sinkt gegen ihn [2. Satz] Nummer 3 unverhältnißmäßig zurück; der Text verlangte nach einer mächtigen Steigerung des Effects, den der Componist unvermögend war, zu geben. Das vorkommende Baßsolo war nicht glücklich für die Stimme behandelt, und in der Chorpartie drängten sich manche bizarre Züge unerquicklich hervor. Durchaus verfehlt aber war der seltsame Schlußeffect, einen fugirten Satz von Anfang bis zum Ende unter einem Orgelpunkt sich abspinnen, und diesen tiefliegenden Baß von Posaunen, Hörnern und Bässen unter fortwährendem Wirbel der Pauke aushalten zu lassen. […] Der Satz hat mißfallen […].“[290]

Von Seiten der offen und grundsätzlich gegen Brahms' Musik opponierenden Wiener Presse ergriff die *Wiener Zeitung* durch ihren Rezensenten R.[udolf] H.[irsch][291] die Gelegenheit zu grundlegender Kritik, sprach dabei im Hinblick auf den 3. Satz von „einem wahren Heidenlärm der Kesselpauke“ und fügte abschließend „in lauterer Wahrheit hinzu, daß die Opposition die ungeheure Majorität“ gebildet habe.[292]

Die überregionalen Musikzeitschriften in Deutschland bezogen sich zumeist auf Hanslicks Darstellung. Die *AmZ* ging gleich in drei Ausgaben auf die Wiener Teil-Uraufführung ein. Zunächst gab es eine kürzere Meldung über den „nach übereinstimmenden Berichten Wiener Blätter […] bedeutenden und tiefen Eindruck“ der „zwei ersten Sätze“, während „der dritte Satz, eine Fuge mit beständigem Orgelpunkt, weniger Anklang“ gefunden habe. In der folgenden Nummer wurden Ausschnitte aus den bereits erwähnten Rezensionen Hanslicks und Speidels – „zweier Kritiker Wiens […], die sonst selten übereinstimmen“ – mitgeteilt. Da der Bericht des regulären (anonymen) Wiener *AmZ*-Korrespondenten in seinem „Urtheil […] ganz […] mit dem der beiden Wiener Kritiker“ übereinstimmte, aus deren Rezensionen die Zeitschrift bereits ausführlich zitiert hatte, teilte die Redaktion zum Konzert vom 1. Dezember 1867 vor allem noch diejenigen Teile der Besprechung mit, die Schuberts Musik betrafen, und beließ es mit Blick auf das *Requiem* bei dem Fazit des Kritikers, dass dieses Werk „zu den bedeutendsten musikalischen Schöpfungen der Gegenwart“ zähle.[293] Der erste Bericht der *Signale* bezog sich bei der Einschätzung, es handele sich um „ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und großer Meisterschaft“, ausdrücklich auf Hanslicks Rezension. Auch in einem ausführlicheren zweiten Bericht stimmte der Wiener *Signale*-Korrespondent mit den Einschätzungen Hanslicks und Speidels weithin überein und schilderte eingehend seinen Eindruck von der Wirkung der Orgelpunkt-Fuge des 3. Satzes:

> „Den großen Eindruck, den die zwei ersten Sätze machten, verwischte leider der Schluß des dritten Satzes, in welchem die Pauke auf einem Orgelpunkt der Tonica durch 70–80 Tacte [sic!] ununterbrochen in Sextolen losschlägt, während die Chormassen mit fugirten [sic!] Auf- und Niederwogen von dem schließlich nervos [sic!] aufregenden Paukengewirbel wahrhaft verschlungen werden. Der Componist wird wohl selbst sich überzeugt haben, daß er hier zu weit gegangen und sein Werk von diesem ‚schwarzen Punkt' befreien.“[294]

Wie Herbeck, der Leiter der Wiener Aufführung, vorausgesehen hatte,[295] war Wien nicht der ideale Ort für eine erste öffentliche Darbietung des Werkes. Brahms' engere Freunde äußerten sich in ihrer privaten Kommunikation etwas pointierter zu den Publikumsreaktionen als der mit Brahms' Musik sympathisierende Teil der Presse. So berichtete Joseph Joachim gleich am Tage der Aufführung seiner Frau Amalie, dass

> „[…] die 3 ersten Sätze von Brahms' Requiem im Gesellschafts-Concert, wenn auch unvollkommen ausgeführt, gemacht wurden. […]. Wer weiß, wie lange Brahms noch wird schmachten müssen, ehe er's hört, wie sich's gebühr-

288 Im Sinne von: bannte.

289 *Speidel, Schubert-Konzert 1867*, zitiert in *AmZ*, Jg. 2, Nr. 51 (18. Dezember 1867), S. 409.

290 *Schelle, Concerte 1867*, S. [2].

291 Zur Identifizierung des Kürzels, das in späteren Jahren auch von Robert Hirschfeld (1857–1914) benutzt wurde, siehe Siegfried Kross: *Brahms-Bibliographie*, Tutzing 1983, S. 267; zu Hirschfelds Kürzel siehe ebenda, S. 176. Zu Rudolf Hirsch siehe *oeml 2*, S. 757.

292 *Wiener Zeitung*, 1867, Nr. 286 (4. Dezember), S. (802–)803. Vgl. dagegen die Beschreibung Joachims im Brief an seine Frau vom 1. Dezember 1867 (*Joachim, Briefwechsel II*, S. 449–451, hier S. 450). Vgl. oben S. XXXII f. mit Anmerkung 153; unten S. XLVII f. mit Anmerkung 296.

293 Erster Bericht: *AmZ*, Jg. 2, Nr. 50 (11. Dezember 1867), S. 403; zweiter Bericht (mit Teilen der Rezensionen Hanslicks und Speidels): ebenda, Nr. 51 (18. Dezember 1867), S. 408 f.; dritter Bericht (mit Fazit des anonymen Wiener Korrespondenten): ebenda, Jg. 3, Nr. 1 (1. Januar 1868), S. 7 mit Anmerkung * der Redaktion.

294 Erster Bericht (mit Bezug auf Hanslick): *Signale*, Jg. 25, Nr. 51 (6. Dezember 1867), S. 1017; zweiter Bericht: ebenda, Nr. 52 (13. Dezember 1867), S. 1040.

295 Zu Herbecks Sicht siehe *Perger/Hirschfeld*, S. 98. Vgl. oben S. XXXII mit Anmerkung 150.

te. – Das Publikum hörte mit Theilnahme zu – eine kompakte kleine Partei mit Weihe und E n t h u s i a s m u s ; einiges zischendes Gesindel konnte doch den Sieg nicht erringen, Brahms wurde laut gerufen, und der Beifall hielt an, obwohl er 5 Minuten lang brauchte, um vom Saal über die Treppe in's Orchester zu kommen. – Von Schuberts [*Rosamunde*-]Musik ist einzelnes entzückend schön und graziös populär. Die Ausführung war ausgezeichnet; Herbeck kann fein und schwungvoll einstudiren. Ein ausgezeichneter Dirigent, der nur auf Schubert allein Mühe verwandte. Es fehlt an Proben wie überall."[296]

Der mit Brahms befreundete Chirurg Theodor Billroth, der gerade erst im Herbst 1867 einem Ruf nach Wien gefolgt war, schrieb am 24. Dezember 1867 an seinen Stuttgarter Freund Wilhelm Lübke:

„ B r a h m s wird mir immer lieber, je öfter ich mit ihm zusammenkomme. H a n s l i c k sagt sehr richtig von ihm, er hat denselben Fehler wie B a c h und B e e t h o v e n : er hat zu wenig Sinnliches in seiner Kunst, sowohl als Componist wie als Spieler. Ich glaube, es ist mehr Absicht, Alles [sic!] Sinnliche zu vermeiden, als Mangel. Sein Requiem, von welchem neulich die erste Hälfte aufgeführt wurde, ist freilich so übersinnlich erhaben und so protestantisch-bachisch, daß es hier nur mit Mühe durchgebracht wurde. Das Zischen und Klatschen wurde zur förmlichen Leidenschaft, es war ein Kampf der Parteien; endlich siegten die Klatscher."[297]

1b. Rezensionen der Bremer Uraufführung

Nach jenem ersten Schritt in die musikalische Öffentlichkeit wurde die vollständige Aufführung des (noch sechssätzigen) *Requiems* am 10. April 1868 im Bremer Dom außerordentlich gespannt erwartet. Verglichen mit Herbecks offensichtlich nur halbherzigem Einsatz, engagierte Reinthaler sich ganz uneingeschränkt für das Werk, sodass in der protestantischen Stadt Bremen von vornherein ein weit größeres Interesse an der Komposition und ihrer Wiedergabe herrschte als in Wien. Dies zeigten bereits die örtlichen Presseankündigungen,[298] und die Aufführung selbst stieß auf ein viel breiteres nationales und ansatzweise bereits internationales Interesse.

Unter den Uraufführungsrezensionen der Bremer Tageszeitungen unterstrich der *Courier* am 12. April 1868 den Ernst und die historische Verwurzelung des *Requiems*:

„Das Requiem von Brahms ist eine Kunstleistung von großem Werthe. Um sie genügend taxiren zu können, muß man den Geist Schumann'scher Compositionen bereits verstanden haben. Unsrer Meinung nach ist Brahms berufen, den Geist und die specielle Richtung seines Meisters weiter zu entwickeln. Nicht, daß er schon auf der Höhe desselben stände; aber wir haben Viel von ihm zu erwarten. Keineswegs haben wir [es] in seinem Requiem mit äußern Imitationen zu thun. Brahms ist durchaus selbstständig geblieben, wenn auch Modulation, Accente, R[h]ythmik, ja selbst in gewissem Grade die Combination und Durchführung an den Vorgänger erinnern."

Die einzigen Vorbehalte des Rezensenten betrafen die musikalische Sprache und aufführungspraktische Fragen:

„Zu den Schattenseiten gehören die zu knappen und wirklich undankbaren Soli, ein oft zu grelles Colorit der Instrumentation, eine gewisse Sprödigkeit der Verbindung der Sätze unter einander, ein oft zu wenig vermittelter Harmonienwechsel, überhaupt eine etwas bemerkbare Unruhe in der Modulation."

Die Leistungen des Orchesters und des Organisten im Hinblick auf „Sauberkeit und Genauigkeit" wurden als „vortrefflich" bezeichnet. Auch die Qualität des Chorgesanges wurde entsprechend gewürdigt, wenn auch kleine Einwände gegen die Intonation der „überaus hoch" liegenden chorischen Sopranpartie und ganz generell gegenüber der „vocale[n] Stärke" erhoben wurden, die „der orchestralen im Allgemeinen nicht ebenbürtig" gewesen sei. Bemerkt wurde auch, dass Julius Stockhausen seinen „kleinen, aber unbequem hoch liegenden Part zu einer Bedeutung" gebracht habe, die „in etwas durch seine Indisposition, sowie die Kürze der Zeit für die Durchsicht beeinträchtigt" worden sei.[299]

Überregionale Rezensionen erschienen insbesondere in den *Signalen*, in der *AmZ* und, wenngleich nur als kurze Notiz, in der *NZfM*. Die *Signale* werteten die Aufführung als „Höhepunct und glänzenden Abschluß" der „diesjährige[n] Concertsaison" und suchten abschließend das Werk im historischen Kontext zu verorten: „Im Character läßt dies Werk Mendelssohn'sche und Schumann'sche Formen bei Seite und schließt sich stammverwandt an die Beethoven'sche *Missa solemnis* an." Die „sorgfältige, in allen Theilen vorzüglich besetzte Ausführung" habe insgesamt „wenig zu wünschen übrig" gelassen; dadurch habe sie den Hörern „einen klaren Blick in den Organismus des Werkes" mit „seinem Bau" und „dem vollen Reichthum des Colorits" ermöglicht. Im Hinblick auf die Orgelpunkt-Fuge von Nr. 3 wurde den skeptischen Urteilen der Wiener Teil-Uraufführung der Eindruck der Bremer Wiedergabe gegenübergestellt: Es handele sich um „eine klar hervortretende Fuge der Singstimmen in reicher Umschlingung durch die Streich-

[296] *Joachim*, *Briefwechsel II*, S. 449–451, hier S. 450, Brief Joseph Joachims an seine Frau Amalie vom 1. Dezember 1867.

[297] *Briefe von Theodor Billroth*, hrsg. von Georg Fischer, Hannover [9]1922, S. 73.

[298] Siehe Kapitel „Aufführungsgeschichte bis zur Zeit von Brahms' Tod. 1. Sechssätzige Fassung: Teil-Uraufführung in Wien, Uraufführung und Wiederholung in Bremen", S. XXIX–XXXVIII, hier S. XXXIV mit Anmerkung 168.

[299] *Courier*, Jg. 23, Nr. 102 (12. April 1868), Beilage; mit leichten Abweichungen zitiert in *Blum*, *Requiem*, S. 60 f. Zur Kürze von Stockhausens Vorbereitungszeit siehe auch *Briefwechsel (Neue Folge) XVIII*, S. 46 (Brief von Stockhausen an Brahms vom 28. März 1868 aus Kopenhagen, in dem der Sänger noch offenließ, ob er überhaupt an der Aufführung teilnehmen werde, da er in Kopenhagen und danach möglicherweise auch in Stockholm weitere finanziell ertragreiche Konzerte geben könne); S. 47 f. (Brief von Stockhausen an Brahms vom 1. April 1868 aus Kopenhagen, der zeigt, dass Stockhausen aufgrund einer zwingenden Hamburger Konzertverpflichtung am Dienstag, dem 7. April, nun doch an der Bremer Uraufführung teilnehmen könne, „die Stimme zum Requiem" indes erst nach seiner Rückkehr nach Hamburg bei seiner Frau vorfinden werde; die Rückkehr erfolgte offenbar am 6. April). Zur Hamburger Konzertverpflichtung am 7. April siehe ebenda, S. 47, Anmerkung 1. Zu Stockhausens Indisposition siehe auch Julia Wirth geb. Stockhausen: *Julius Stockhausen. Der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargestellt*, Frankfurt am Main 1927, S. 312.

instrumente“, bei der der – „wohl durch die Textesworte veranlaßt[e]“ – Orgelpunkt aus „große[m] und Contra-*D*“ lediglich „sanft und in der mächtigen Tiefe des Orgeltones und der Contrabässe“ sowie von „leisem Paukenschlage begleitet“ zu hören gewesen sei. Hinsichtlich der Aufführungsqualität bezeichnete der anonyme Rezensent Brahms als „umsichtigen, ganz vorzüglichen Dirigenten.“[300]

In der ebenfalls anonymen Rezension der *AmZ* sah der Berichterstatter die „hochgespannten Erwartungen […] nicht nur erfüllt“, sondern „übertroffen“. Dabei sei die „überhaupt zum erstenmal zur Ausführung“ gekommene „zweite Hälfte des Requiem[301] […] vielleicht noch schöner und wirkungsvoller als die erste“. Der „nach deutschen Bibelworten frei zusammengestellt[e]“ Text habe „mit den Worten des officiellen Requiems nichts gemein, als die allgemeinen Berührungspunkte, Leben – Tod, Hoffnung für das Jenseits, Trost auf der Erde etc.“ Sowohl generell wie auch bei der Erörterung der einzelnen Sätze hob der Rezensent die variable, facettenreiche Behandlung des Orchesterklanges immer wieder hervor. Mit Blick auf die historisch-ästhetische Position des *Requiems* konstatierte er: „An Grossartigkeit, mächtiger Wirkung und kunstvollem Aufbau behauptet es neben den Altmeistern Bach und Beethoven noch einen Platz, der durchaus nicht den Namen des Epigonenthums verdient.“ Auch hier wurde betont, dass die Schlussfuge des 3. Satzes „nicht allein als eine geistvolle Intention, sondern als ein ganz reales und kunstwürdig durchgeführtes Gebilde“ erscheine; dabei habe der „mehrfach besprochene“, „von Contrabässen, Posaunen und Paukenklängen gebildet[e]“ Orgelpunkt bei dieser Aufführung „ein besonders schönes Fundament in dem sanften unendlich tiefen Orgelton (32’)“ erhalten, „durch den sich die Bremer Orgel bekanntlich“ auszeichne.[302]

Die *NZfM* zeigte sich dagegen reserviert. Ihre kurze anonyme Notiz vom 24. April 1868 erschien lediglich in der Abteilung „Kleine Zeitung“ unter „Musikfeste, Aufführungen“ und teilte lakonisch mit: „Am 10. [April] ‚deutsches Requiem‘ von Brahms, in der Domkirche unter Leitung des Componisten mit bedeutendem Erfolge aufgeführt von der Singakademie.“[303] Allerdings war die Aufführung bereits in der Ausgabe vom 13. März in einer von B.[odo] Krollmann verfassten Bremer Sammelrezension angekündigt worden.[304] In der gerade am Aufführungstag erschienenen Ausgabe der *NZfM* fand sich in einem aus den Leipziger *Monatsheften für Theater und Musik* übernommenen, mit dem Pseudonym „Musicus pugnans“ gezeichneten Artikel *Musikalische Tugendbündler* bezeichnenderweise ein Absatz über Brahms, in dem zwar das *Requiem* ungenannt blieb, jedoch die „Subjectivität“ des „beinahe ascetischen, christlich-germanischen Componisten“ bedauert wurde:

> „Wir ergreifen die Gelegenheit, hier in Kürze von dem bedeutendsten Nachfolger Robert Schumann’s zu sprechen, von J o h a n n e s B r a h m s , vor dessen ernstem Streben und tiefen musikalischen Kenntnissen wir die größte Achtung aussprechen; aber – man verzeihe uns unsere Ansicht – wir vermögen uns wo[h]l hoch für den jungen Tondichter zu interessiren, jedoch liegt etwas in der Richtung und dem Wesen dieses beinahe ascetischen, christlich-germanischen Componisten, was die Erwärmung und Begeisterung für seine Muse in uns verhindert. – Er vermag es nicht, uns vollends zu überzeugen. Wollen wir hoffen, daß er im Laufe der Zeit mehr aus seiner Subjectivität heraustritt!“[305]

2. Erste Rezeption der definitiven siebensätzigen Fassung

2a. Rezensionen des gedruckten Werkes

Nachdem das *Requiem* zwischen Oktober 1868 und Januar 1869 in Chorstimmen, Partitur, Klavierauszug und Orchesterstimmen seiner definitiven siebensätzigen Gestalt im Druck erschienen war[306] und somit uneingeschränkt für öffentliche Aufführungen zur Verfügung stand, wurden in mehreren Zeitschriften spezifische Werkrezensionen veröffentlicht. Diese bezogen sich nicht auf bestimmte Aufführungen, waren also nicht primär vom jeweiligen Höreindruck und bestenfalls von kurzen Einblicken in ein Notenmanuskript bestimmt, sondern entstanden nach intensiverem Studium des Notentextes und erlaubten eine detailliertere, analytisch fundierte Einschätzung der kompositorischen Qualität und künstlerischen Bedeutung des *Requiems*. Die schon in den Aufführungskritiken beobachtbaren Urteilsdivergenzen traten auch in solchen Werkbesprechungen zutage und schwanden erst später, als das *Requiem* zunehmend etabliert und Ausführenden, Publikum sowie Rezensenten stärker vertraut war.

Die ausführlichsten und fundiertesten Besprechungen lieferten Adolf Schubring in zwei aufeinander folgenden Nummern der *AmZ* im Januar 1869 – also noch vor der Uraufführung der siebensätzigen Fassung – und ein Jahr später A.[madeus] Maczewski in vier Ausgaben des *Musikalischen Wochenblattes*.[307]

[300] *Signale*, Jg. 26, Nr. 24 (17. April 1868), S. 454. Da dieser auf den 14. April datierte Bericht in Gedankengang und Formulierungen eine gewisse Verwandtschaft mit der Uraufführungsrezension erkennen lässt, die unter dem Kürzel „A. D.“ in den *Hamburger Nachrichten* (1868, Nr. 94 [20. April 1868]) erschien, liegt die Vermutung nahe, dass in beiden Fällen Brahms’ Freund Albert Dietrich der Autor war.

[301] Nr. 4, 6 und 7 der definitiven siebensätzigen Fassung.

[302] *Anonym*, *Requiem 1868*, S. 147 f. Eine weitere anonym unter dem Kürzel „~“ veröffentlichte Aufführungsrezension des „stehenden Bremer Correspondenten“ der *AmZ* erschien in der Rubrik „Berichte“ eine Woche später (*AmZ*, Jg. 3, Nr. 20 [13. Mai 1868], S. 159).

[303] *NZfM*, Bd. 64, Nr. 18 (24. April 1868), S. 158. In *Blum*, *Requiem* (S. 64 in Verbindung mit S. 18) wird der Bremer Pianist und Musiklehrer Bodo Krollmann als Autor dieser Aufführungsnotiz genannt, was plausibel erscheint, weil Krollmann Bremer Korrespondent der *NZfM* war.

[304] *NZfM*, Bd. 64, Nr. 12 (13. März 1868), S. 100.

[305] Ebenda, Nr. 16 (10. April 1868), S. 135–137, hier S. 136.

[306] Siehe S. LXVIII mit Anmerkung 462; vgl. S. XXXVIII mit Anmerkung 210.

[307] Beide Rezensionen wurden ausführlich und mit Zitaten resümiert in *Horstmann*, S. 130–136 (Schubring), S. 145–152 (Maczewski). Zum Vornamen Maczewskis siehe ebenda, S. 145, 379; sein vollständiger Name sowie Lebensdaten, Ausbildung und berufliche Aktivitäten (Amadeus Carl Ludwig von Maczewski, *3. April 1828, †7. Juni 1879, u. a. in Bergen und Kaiserslautern als Musikdirektor tätig) sind online nachgewiesen unter *https://www.geni.com/people/Amadeus-von-*

Schubring, ein Anhänger von Brahms seit dessen frühen Düsseldorfer Tagen, veröffentlichte seine Rezension des *Requiems* als 12. Teil seiner Aufsatzreihe *Schumanniana*. Er äußerte gegenüber dem Werk keine Vorbehalte, sondern griff Hanslicks Sicht auf, dass das Werk sich durch Originalität der Tonsprache und der Kompositionstechnik und zugleich durch seine Verwurzelung in der älteren Musik auszeichne. Am Ende der ausführlichen Besprechung resümierte er:

> „Brahms' Deutsches Requiem wird überall, wo es in gelungener Aufführung gehört wird, durchschlagen. Eine Musik von unbeschreiblicher Neuheit, Kraft und Frische, bald rührend elegisch, bald lieblich lyrisch, bald erschütternd dramatisch, die feinste kontrapunktische Kunst eingekleidet in volksthümliche Weisen, dabei eine Harmonik und Orchestrirung, so prächtig und effektvoll, wie sie bisher in einem Werke der Kirchenmusik noch nicht dagewesen […]."

Schubring sah das Brahms'sche *Requiem* in direkter Erbfolge des Bach'schen Schaffens und der *Missa solemnis* Beethovens, verwies sowohl auf die strenge kontrapunktische Schreibweise der Fugenteile wie auf die Flexibilität kontrapunktischer Satztechniken in ‚freieren' Abschnitten und belegte seine Erörterungen mit zahlreichen Notenbeispielen. Von innovativen Tendenzen erwähnte er insbesondere harmonische Kühnheiten wie den Beginn des Werkes:

> „Schon die ersten Takte lassen uns nicht in Zweifel, dass wir ein durchaus modernes Werk vor uns haben: [Notenbeispiel mit einzeiligem Kurznotat der Takte 1–5 samt Instrumentationsangaben]
>
> Anfänglich glaubt man festen Grund zu haben, man ist nur zweifelhaft, ob F-dur oder -moll kommen wird. Das anscheinend so sichere *F* der Bässe wird indessen schon im zweiten Takte zur Dominante des Hauptseptimenakkords von *B*. Richtig, wir sind im dritten Takte in B-dur, im vierten Takte aber schon wieder in C-moll[308], bis endlich im fünften Takte mit dem vollständigen F dur-Dreiklange die Bestätigung kommt, dass unsere erste Vermuthung, das *F* der Hörner, Celli und Bässe sei der Grundton, vollkommen richtig gewesen ist."

Eine ähnliche Beobachtung harmonischer Ambivalenz machte er zu Beginn des 6. Satzes, der für ihn zum „Gipfelpunkte des ganzen Werkes" wurde. Dem 5. Satz attestierte Schubring, er sei „sowohl lieblich als grossartig. Hier herrscht durchaus der tiefste, mildeste Ernst und die feinste kontrapunktische Kunst."[309]

Maczewski teilte in seiner Besprechung für das *Musikalische Wochenblatt* Schubrings Ansicht im Hinblick auf die historische Abstammung des Werkes von Bach und Beethoven und stellte von hier aus weitergehende Überlegungen zur damaligen kompositorisch-ästhetischen Situation mit ihrem musikalischen Parteienstreit an. Er hob zudem die Bedeutung der thematischen Integration und Vereinheitlichung innerhalb des *Requiems* hervor. Auch auf die Harmonik ging er wiederholt ein, wobei er einerseits Besonderheiten und unerwartete Fortschreitungen in ihrer Beziehung zum vertonten Text würdigte, an anderer Stelle aber auch Kritik übte, so im 2. Satz an der „vulgären Harmonik" der „etwas lahm" mit dem Vorangehenden verknüpften Überleitung zum „breiten Schlusssatz".[310]

Einen Beitrag über *Johannes Brahms' geistliche Compositionen*, der an die große öffentliche Resonanz des *Requiems* anknüpfte und dessen Beziehung zum bisherigen geistlichen Schaffen von Brahms erörterte, veröffentlichte Hermann Deiters im August und September 1869 in der *AmZ*, also in der gleichen Musikzeitschrift des Verlages J. Rieter-Biedermann, in der schon Schubrings ausführliche Werkrezension im Januar des gleichen Jahres erschienen war.[311] Als einer der engagiertesten Anhänger von Brahms befasste er sich zunächst eingehend mit dessen früheren geistlichen Kompositionen, ehe er das *Requiem* selbst behandelte und die immense Bedeutung sowie die innovativen Tendenzen des Werkes hervorhob:

> „Der grosse Eindruck, welchen das zu Anfang des vorigen Winters erschienene und bereits an den meisten Hauptorten des musikalischen Deutschlands zur Aufführung gebrachte Deutsche Requiem von Johannes Brahms aller Orten hervorgebracht hat, konnte nicht verfehlen, die Aufmerksamkeit in einem neuen und verstärkten Maasse auf diesen Künstler zu lenken und die Zahl der Verehrer desselben auch in Kreisen, welche sich dem Neuen und nicht sofort Zugänglichen gegenüber ablehnend zu verhalten lieben, in erheblichem Maasse zu vermehren."[312]

Auf das innovative Potential des *Requiems* verwies auch Paul Kleinert bei seiner Besprechung in der *Neuen Evangelischen Kirchenzeitung* vom März 1869; seine Erörterungen waren von offenkundiger Polemik gegen die „Neudeutsche Schule" geprägt, etwa bei der Aussage, dass „die Zukunftsmusik" für Brahms „bereits eine Vergangenheitsmusik" sei.[313]

Maczewski/6000000038095958930 (Abruf: 23. März 2020). Horstmann wies außerdem noch die weniger eingehenden Besprechungen in der *Neuen Evangelischen Kirchenzeitung* (Paul Kleinert), in der *AmZ* (Hermann Deiters) und in der *Neuen Berliner Musikzeitung* (Heinrich Ehrlich) nach, die sämtlich 1869 erschienen (*Horstmann*, S. 136–145). Zu Kleinerts Rezension siehe unten mit Anmerkung 313; zu Deiters' Rezension siehe unten mit Anmerkungen 311 f.

308 Recte: B-moll.

309 *Schubring*, *Schumanniana Nr. 12*, S. 9 f., 19 (f.). Zu Schubrings erster brieflicher Kontaktaufnahme mit Brahms siehe *Briefwechsel VIII*, S. 166.

310 A.[madeus] Maczewski: *Ein deutsches Requiem. Nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester von J. Brahms. Op. 45. Verlag von Rieter-Biedermann*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 1, Nr. 1 (1. Januar 1870), S. 5; Nr. 2 (7. Januar 1870), S. 20 f.; Nr. 3 (14. Januar 1870), S. 35 f.; Nr. 4 (21. Januar 1870), S. 52–54; Nr. 5 (28. Januar 1870), S. 67–69; direktes Zitat: S. 53.

311 Brahms hatte sich ausdrücklich eine Besprechung des *Requiems* durch Deiters gewünscht (siehe *Briefwechsel XIV*, S. [178–]179, Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 13. April 1869).

312 H.[ermann] D.[eiters]: *Johannes Brahms' geistliche Compositionen*, in: *AmZ*, Jg. 4, Nr. 34 (25. August 1869), S. 266–268; Nr. 35 (1. September 1869), S. 275–278, hier S. 266. Vgl. das Resümee bei *Horstmann*, S. 139–142.

313 P.[aul] Kleinert: *Ein deutsches Requiem*, in: *Neue Evangelische Kirchenzeitung*, Jg. 11, Nr. 11 (13. März 1869), Sp. 161–165, hier Sp. (162–)163. Zu Hugo Wilhelm Paul Kleinert siehe *Kalbeck II/1*, S. 276, Anmerkung 1; *Meyers Deutsches Jahrbuch*, hrsg. von Otto Dammer, Jg. 1 [1871], Hildburghausen 1872, S. 917.

2b. Rezensionen der Leipziger Uraufführung

War die Bremer Uraufführung der sechssätzigen Fassung insgesamt auf ausgesprochen positive öffentliche Resonanz gestoßen, so markierten die Urteile nach der Leipziger Uraufführung der definitiven siebensätzigen Werkgestalt vom 18. Februar 1869 im Gewandhaus einen Rezeptionsumschwung zu einer oft weit kritischeren Haltung, von der aus sich im Folgenden wiederum ein erheblich breiteres Urteilsspektrum eröffnete. Trotz des großen Renommees der Leipziger Gewandhauskonzerte war der Gewandhaussaal, verglichen mit dem Bremer Dom, kein adäquater Ort für die Darbietung groß besetzter Werke mit Chor, und wie schon bei der Wiener Teil-Uraufführung fehlte auch im Gewandhaus die Orgel.[314] Zudem galt die von Carl Reinecke geleitete Aufführung allgemein, wenn auch vermutlich nicht ganz zu Recht, als wenig erfolgreich und als nicht optimal vorbereitet.[315] Der Schwerpunkt der Aufführungsrezensionen wechselte und betraf teils das Werk, teils die Aufführungsqualität. In Leipziger Tageszeitungen gab es sowohl zustimmende Urteile als auch gravierende Einwände. In den *Leipziger Nachrichten* spielte der Musikkritiker und Herausgeber Alfred Dörffel, ein Schüler Schumanns, auf dessen einstige Prophezeiung über die große Zukunft des jungen Brahms an: „Das schwerwiegende Wort des Meisters konnte der Jüngling nicht erfüllen, es richtete sich auf die That des Mannes.“ Gleich zu Beginn seiner Besprechung des *Requiems* konstatierte Dörffel: „Das Werk von Johannes Brahms hat in seinem Totale auf uns einen wahrhaft erhebenden Eindruck hinterlassen, uns ausgesöhnt mit den Widersprüchen des Lebens, daß wir nicht Anstand nehmen, es als die bedeutendste Tonschöpfung der sechziger Jahre hinzustellen“.[316] Im *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* bekräftigte der junge Albert Thierfelder zwar die „größte Achtung vor dem großen Talente und vor dem künstlerischen Ernste des Autors“, beurteilte das *Requiem* indes durchaus zwiespältig: Es enthalte „fast in jedem Einzelabschnitt manches Schöne, das uns für die in Kauf zu nehmenden Mängel entschädigt“, und wo Brahms’ Musik „einfach“ sei, sei sie „auch schön“, doch wo sie „complicirt“ werde, erscheine sie „oft gekünstelt“. So hielt der Rezensent das Werk in seiner „contemplative[n], in sich gekehrte[n] Richtung […] für die Weiterentwicklung des protestantischen Kirchenmusikstils nicht eben für geeignet“; „weit eher noth“ tue „unserem Zeitalter […] eine kräftige, gesunde Kost, einfach, klar und formgefestigt“.[317]

Ähnlich ambivalent fielen auch die Urteile der deutschen Musikzeitschriften aus. Im Bericht der *Signale* überrascht zunächst die generelle Einschätzung des gegenüber Brahms zumeist sehr skeptisch eingestellten Eduard Bernsdorf, dass man das *Requiem* „zu den bedeutsamsten Thaten […] unsrer jüngern und jüngsten Componisten-Generation“ zählen und „die bedeutendste der Brahmss’chen [sic!] Hervorbringungen selbst nennen“ müsse. Allerdings schwanke das Werk wie die „meisten Productionen unsrer Zeit […] zwischen Anziehendem und Abstoßendem, zwischen Schlichtheit und Extravaganz“.[318]

Die Polarität und interne Ambivalenz vieler Reaktionen auf das *Requiem* traten deutlich sogar in den untereinander auffallend gegensätzlichen Leipziger Konzertrezensionen der *AmZ* zutage, deren erste ausdrücklich der wenige Monate zuvor im gleichen Blatt publizierten Werkbesprechung Adolf Schubrings widersprach. Der Verleger Rieter Biedermann hatte in seinem Schreiben an Brahms vom 3. März 1869 bereits seinen Unmut darüber geäußert, dass in der *AmZ*-Ausgabe vom 24. Februar 1868 („N° 8. meiner Zeitung“) noch kein „Bericht über die Leipziger Aufführung“ erschienen war.[319] Im nicht überlieferten nächsten Schreiben muss er seinen Unmut über die erst verspätet[320] am 17. März erschienene Besprechung bekundet haben, wie Brahms’ Antwortbrief vom 25. März zeigt („Mir muß ein Brief von Ihnen nicht zugekommen sein, denn ich vernehme heute zum ersten Mal Ihr gewaltiges Geschrei über die Leipziger ‚Requiem‘-Beurteilung. Ich habe sie gelesen, aber sie war mir gar nicht weiter aufgefallen –. Sie kennen mein rohes Gemüt wohl!“[321]). Der anonyme Kritiker „*PS.*“ hatte sich daran gemacht, gegen Adolf Schubrings ausführliche enthusiastische Werkrezension zu argumentieren, und gleich zu Beginn seiner Ausführungen eingestanden, „fast in keinem Punkte“ mit dem Werk selbst und „mit jenem Aufsatze übereinstimmen“ zu können. Zwar räumte er zunächst ein, dass Brahms’ *Requiem* von „ganz anderem Kaliber“ sei als Max Bruchs im gleichen Konzert erstmals in Leipzig aufgeführte Ballade *Schön Ellen op. 24*, un-

314 Zur Wiener Teil-Uraufführung ohne Orgel vgl. S. XXXII, Anmerkung 151. Zu Brahms’ Überlegungen zur Verwendung der Orgel im *Requiem* siehe auch S. XIV f. mit Anmerkung 11. Vgl. Kapitel „Spezifika der vorliegenden Edition. 1. Orgel und Kontrafagott als offizielles bzw. semioffizielles Ad-libitum-Instrument“, S. LXXII–LXXVI.

315 Zu dem vergleichsweise positiven Bericht Max Bruchs über die von Reinecke geleitete Leipziger Aufführung siehe S. LII f. mit Anmerkung 326.

316 *Dörffel, Requiem 1869*; zitiert in *Forner, Brahms/Leipzig 1987*, S. 41 (dort irrtümlich „Abstand“ statt „Anstand“).

317 Dr. A.[lbert] Thierfelder: *Siebenzehntes Gewandhaus-Concert*, in: *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, [Jg. 63], Nr. 51 (20. Februar 1869), S. (1511–)1512; teilweise zitiert in *Forner, Brahms/Leipzig 1987*, S. 41. Zum Vornamen Thierfelders siehe *Frank/Altmann 1936*, S. 629. – Im Zusammenhang mit der Leipziger Aufführung des *Requiems* am 14. März 1873 durch den „Riedel’sche[n] Verein“ in der Thomaskirche wurde im *Musikalischen Wochenblatt* Hermann Kretzschmars Rezension, die vor allem die ambivalente Rezeption des Werkes bei der Wiedergabe im Gewandhaus vier Jahre zuvor kritisch reflektierte, unter dem Kürzel „D.[ie] Red.[aktion]“ eine Fußnote hinzugefügt. Diese verwies in pointierter Formulierung auf die „zumeist verständnisslosen oder leichtsinnigen Recensenten“ und erinnerte insbesondere an die „unreifen kritischen Aepfel, mit welchen damals u. A. ein Hr. Dr. A. Thierfelder ber.[edetes] Werk bewarf“ (Hermann Kretzschmar: *„Ein deutsches Requiem“ von J. Brahms*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 4, Nr. 12 [21. März 1873], S. 181–183; Nr. 13 [28. März 1873], S. 198 f.; hier S. 182, Anmerkung * der Redaktion).

318 E.[duard] Bernsdorf: *Siebenzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. Donnerstag den 18. Februar 1869*, in: *Signale*, Jg. 27, Nr. 19 (22. Februar 1869), S. (293–)294.

319 *Hofmann, Rieter-Biedermann an Brahms*, S. 17.

320 Der reguläre Berichterstatter war erkrankt; siehe *AmZ*, Jg. 4, Nr. 14 (7. April 1869), S. 109.

321 *Briefwechsel XIV*, S. 174 f.

terzog das Werk dann jedoch einer scharfen Kritik: „Wo M. Bruch das Nächstliegende nahm, da wählte Brahms das Fernste und Fremdeste, war Jenes Musik zu billig, so erschien Brahms' Werk im Gegentheile zu theuer." Obgleich der Rezensent konstatierte, das *Requiem* enthalte viel „des Interessanten, besonders für den Fachmann", insbesondere durch Brahms' kontrapunktische Kunst, urteilte er über das Werk als Ganzes:

> „[…] mit Ausnahme vielleicht des ersten Chores und einiger Theile des zweiten ist der Eindruck des Ganzen auf mich der einer so absoluten Stillosigkeit gewesen, dass ich das Hören mit einer leider schlecht belohnten Anstrengung erkaufen musste. Hier erschien mir einmal der oft gehörte Vorwurf eines maasslosen Subjektivismus vollberechtigt. Ihr Referent erkennt sehr wohl das Recht des künstlerischen Subjekts an, aber es muss als das Resultat einer ernsten und vorurtheilslosen künstlerischen Arbeit erscheinen. Der Gefahr, unter allen Umständen bedeutend sein zu wollen, ist Brahms am meisten ausgesetzt, und wenn es wahr ist, dass das wahrhaft Bedeutende oft eine die grosse Masse abschreckende herbe und harte Schale hat, so ist darum noch nicht Alles bedeutend, was herb und hart und ungeniessbar erscheint."

Die Aufführung selbst wurde vom Rezensenten weithin positiv beurteilt: „Die Solisten […] lösten ihre schwere Aufgabe mit anerkennenswerther Tüchtigkeit. Dasselbe muss vom Chor und vom Orchester gesagt werden, das Werk war vortrefflich einstudirt; nur in der Wahl einiger Tempi stimmen wir nicht mit dem Dirigenten überein". Dagegen wurde die Publikumsreaktion als negativ beschrieben: „Das Publikum war still und müde, wir theilten diesmal seine Stimmung und sein schweigsames Urtheil, wenn auch vielleicht aus theilweise anderen Gründen."[322] Da Rieter-Biedermann verärgert über eine derartige Besprechung des in seinem Verlag erschienenen *Requiems* in seiner Hauszeitschrift war,[323] dürfte er den Herausgeber der *AmZ*, Friedrich Chrysander, veranlasst haben, in einer der Folgenummern eine Replik zu veröffentlichen. Tatsächlich enthielt die drittnächste Ausgabe vom 7. April 1869 nach einem redaktionellen Hinweis auf die Erkrankung des regulären Leipziger Berichterstatters eine aktuelle Sammelrezension unter dem Sigel „–*ff*–". In deren ausgedehntem Vorspann suchte der anonyme Rezensent die nach seiner „persönlichen Ueberzeugung ungerechte Ablehnung" der beiden in jenem Konzert aufgeführten und am 17. März entsprechend rezensierten Novitäten zu entkräften. Indem er eingestand, „dass der elegante Gewandhaussaal kaum der Ort sein dürfte, in welchem das Publikum die gehörige Sammlung" zum angemessenen Erfassen des *Requiems* „finden oder bewahren" könne, verwies er zugleich auf die kurz nach der Wiedergabe im Gewandhaus erfolgte Leipziger Privataufführung im Hause der (nicht namentlich erwähnten) Sängerin Livia Frege. Dort habe der Hörerkreis, „in dem keine unserer Leipziger musikalischen Notabilitäten fehlte, […] von Anfang an jene gesammelte Stimmung" mitgebracht, „deren jedes ernstgemeinte und tiefempfundene Werk" bedürfe. Das Sopransolo im 5. Satz sei „von Frau F l i n s c h in so wunderbar schöner Weise gesungen" worden, „dass der ganze Satz ungleich poetischer" als bei der Gewandhaus-Aufführung gewirkt habe. Ähnlich sei der Eindruck hinsichtlich der Chorpartien gewesen: „Die Chöre waren vortrefflich studirt, sangen mit grösster Hingebung und feinster Nüancirung und kamen der Begleitung gegenüber (welcher ausser der Orgel aus doppelt besetztem Streichquartett – die Blasinstumente wurden am Flügel gespielt – bestand) vortrefflich zur Geltung, während bei der Aufführung im Gewandhause der an sich schwache Chor meistens durch die Wucht des Orchesters erdrückt wurde und der äussersten Anstrengung bedurfte, um sich in den reicher instrumentirten Nummern Geltung zu verschaffen." Dadurch hätten „nicht wenige Stellen den Eindruck des Gewaltsamen" gemacht.[324]

Der anonyme Rezensent der *NZfM* bezeichnete das *Requiem* zwar als „geniale[s] Werk", das „eine […] Fülle theils bedeutender, theils widerstreitender Eindrücke und Urtheile" anrege, auf die er im Folgenden zumindest umrisshaft einging. Aus der Perspektive der exklusiven ästhetischen Zukunftsgewissheit der „Neudeutschen Schule" und Richard Wagners sowie mit Blick auf deren Verständnis einer innovativen Wort-Ton-Relation aber konstatierte er, Brahms habe „noch nicht den Muth gehabt […], sich zu der Freiheit der Gestaltung, namentlich der r h y t h m i s c h e n und d e c l a m a t o r i s c h e n , aufzuschwingen, mit der Wagner und Berlioz, und besonders Liszt in so Epoche machender Weise reformirend vorgegangen" seien, „vorzüglich zu jener sich von früherer Stabilität emancipirenden Freiheit der Rhythmik, wie sie unsere Zeit fordert oder doch unzweifelhaft sehr bald fordern wird." Als kompositorische Qualitäten des Werkes galten dem Rezensenten u. a. „sein ächt deutscher Styl, die Schönheit seiner oft großartigen und plastischen Gedanken" und die „meisterhafte Beherrschung der Formen und Mittel, besonders in Bezug auf prächtige Polyphonie und ächt orchestralische Anlage". Zugleich wurde jedoch bedauert, dass Brahms die Bibeltexte, so geeignet zur Vertonung sie auch generell seien, nicht „in poetischem wie musikalischem Interesse überarbeitet und von erkältenden Allegorien befreit" habe.[325]

In Brahms' eigenem Umfeld wurden in privaten Berichten an den Komponisten eher Aufführungsdetails erörtert. Dabei schätzten Bruch und Schubring Reineckes

[322] „*PS.*": *Leipzig. (Siebenzehntes Abonnementkonzert im Gewandhause am 18. Febr.)*, in: *AmZ*, Jg. 4, Nr. 11 (17. März 1869), S. (85–)86.

[323] Siehe S. LI f. mit Anmerkungen 320–322.

[324] *AmZ*, Jg. 4, Nr. 14 (7. April 1869), S. 109 (f.). Dass es sich bei der Sängerin, die die Leipziger Privataufführung offenbar Anfang März 1869 ausrichtete, um Livia Frege handelte, geht aus Bruchs Brief an Brahms vom 25. Februar 1869 hervor (siehe *Briefwechsel III*, S. 95–97, hier S. 96). Ob Bruchs Ankündigung, die Darbietung werde „in acht Tagen" stattfinden, tatsächlich auf den 5. März 1869 als Aufführungstermin schließen lässt (siehe Mirjam Gerber: *Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit. Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben*, Hildesheim 2016, CD-ROM-Beilage, Konzertprogramme, Kapitel „Livia Frege", S. 19–44, hier S. 42) oder eher eine pauschale Angabe war, muss offen bleiben.

[325] „H.….n.": [Leipziger Sammelrezension], in: *NZfM*, Bd. 65, Nr. 9 (26. Februar 1869), S. 73–75, hier S. 73 f.

Leipziger Gewandhausaufführung auffallend gegensätzlich ein. Bruch schilderte Brahms zugleich seine Eindrücke von Hillers Kölner Teilaufführung, die er sehr negativ beurteilte. Beide Freunde verwiesen insbesondere auf Abweichungen der gewählten Tempi von Brahms' Metronomangaben, Satz- und Ausdrucksbezeichnungen. An der Leipziger Aufführung lobte Bruch Reineckes „sehr gewissenhaft[e] und gut[e]" Einstudierung sowie Chor und Orchester; Schubring dagegen äußerte sich einerseits kritisch über die beiden Solisten, da er den „kleinen hohen *Sopran* […] lange nicht" ausreichend „für getragenen Kirchengesang" fand und dem Baritonsänger „zwar nicht der Ton, wohl aber jedes Verständniß" gefehlt habe und seine Stimme „auf eine unangenehme Weise gebebt u[n]d gemeckert" habe. „Das Böseste" sei aber der Dirigent gewesen, dem er – abgesehen von den Ecksätzen – ein unerklärliches „Vergreifen der *tempi*" vorwarf, das er im Folgenden detailliert mit Rückgriff auf die in Partitur und Klavierauszug mitgeteilten Metronomzahlen beschrieb. Bruch dagegen äußerte derartige Vorbehalte gerade nicht gegenüber Reineckes Leipziger Dirigat, sondern mit Blick auf Hillers Kölner Aufführung, wobei er sich allerdings anders als Schubring nicht auf Metronomzahlen bezog.[326] Da Brahms anscheinend nicht nur von Bruch, sondern auch von anderen Ohrenzeugen vergleichsweise günstig lautende Nachrichten über die Leipziger Aufführung erhalten und durch gedruckte Rezensionen ebenfalls ein positives Bild von der Wiedergabe gewonnen hatte, dankte er Reinecke in einem vermutlich auf den 2. oder 3. März 1869 zu datierenden Schreiben ausdrücklich für die „sehr gute" Aufführung,[327] die eine Art ersten Wendepunkt in der zuvor überwiegend negativen Leipziger Brahms-Rezeption markiert zu haben scheint.[328]

3. Rezensionen weiterer früher Aufführungen im deutschsprachigen Raum

3a. Basel, Münster, Hamburg

Weitere Aufführungen, die schon früh geplant und Brahms bekannt wurden, waren wechselnd erfolgreich, was auch durch die jeweilige Vorbereitungszeit und -intensität sowie die ausführenden Kräfte, finanziellen Ressourcen und Aufführungsörtlichkeiten bedingt war. Die lange Zeit aufgeschobene Basler Aufführung vom 27. Februar 1869 fand unter den führenden deutschsprachigen Musikzeitschriften nur in der *AmZ* und in den *Signalen* relativ kurze Erwähnungen. Dabei wurde in der *AmZ* die Wiedergabe des „für eine Zeit wie die unserige […] sehr bedeutend[en]" Werkes als „im Ganzen recht gut" bezeichnet. Bemängelt wurde dagegen, dass „das Orchester für den Kirchenraum und den an 200 Köpfe starken Chor viel zu schwach" gewesen sei.[329] Ähnlich wertete der Berichterstatter der *Signale* die Basler Wiedergabe des *Requiems*, die dessen „Einzug in die Schweiz" bedeutet habe. In Ermangelung der Leitung durch den Komponisten selbst habe „Musikdirector Reiter […] sein Möglichstes" getan, „dieses schwierige Werk in würdiger Weise zur Aufführung zu bringen." „Im Ganzen" habe man daher „auch mit den Leistungen des Chors und Orchesters, sowie der beiden Solisten […] sehr zufrieden sein" können. Das Publikum sei der Aufführung „mit sichtlichem Antheil" gefolgt und habe, „trotz der verschiedensten Meinungen" herausgefühlt, „daß man es hier mit einer hochbedeutenden Schöpfung der Neuzeit zu thun habe."[330]

Die von Brahms' Freund Julius Otto Grimm dirigierte Aufführung am 18. März 1869 in Münster hielt der Berichterstatter der *AmZ* für sehr gelungen, räumte jedoch auch die Möglichkeit kontroverser Einschätzungen des Werkes selbst ein: „Chor, Soli und Orchester wetteiferten unter G r i m m ' s Leitung in erfreulichem Ehrgeiz zu schwungvollem Vortrage; nirgends machte sich (nach den immerhin anstrengenden Proben) eine Ermüdung der Stimmen bemerkbar." In Anspielung auf frühere Urteile stellte der Rezensent fest: „Wer Ohren hat zu hören, hat den erhabenen Ernst, die tiefe Herzens-Innigkeit, die mächtig ergreifende Gewalt dieser Musik empfunden. Die Chöre ‚Selig sind die da Leid tragen', ‚Wie lieblich sind deine Wohnungen' und ‚Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben' gelangten am unmittelbarsten zum Verständniss. Möge über Einzelnes Meinungsverschiedenheit laut werden, dürften auch Gegner des ganzen Werkes nicht ausbleiben, – im Allgemeinen ist der Eindruck desselben als ein günstiger, seines Inhalts würdiger zu bezeichnen."[331]

Die Hamburger Erstaufführung am 23. März 1869 hatte für Brahms offenkundig besondere persönliche Bedeutung, hatte er sich doch in früheren Jahren gewünscht, in seiner Heimatstadt eine feste Dirigentenstelle zu erlangen. Von den Hamburger Tageszeitungen würdigten die

[326] *Briefwechsel III*, S. 95–97, hier S. 95 f., Brief von Bruch an Brahms vom 25. Februar 1869 (mit anonymisierter Ortsangabe bei den kritischen Bemerkungen zu Hillers Kölner Aufführung; entsprechend urteilte Bruch bei der Schilderung der beiden Aufführungen in seinem Brief an Philipp Spitta vom 1. März 1869; siehe *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, hrsg. von Dietrich Kämper, Kassel 2013 [= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, Bd. 175], S. 11–14, hier S. 12 f.); Brief von Schubring an Brahms vom 19. Februar 1869, ungedruckt, Standort: *D-Hs*, Signatur: BRA : Bil : 15. Schubring war möglicherweise durch seine Dessauer Privataufführung der Klavierauszug-Fassung vom 3. Januar 1869 in seinen Einschätzungen erheblich voreingenommen; siehe dazu oben S. XIV sowie S. XXXVIII mit Anmerkungen 211–214.

[327] *Briefwechsel III*, S. 135 (f.). Die dortige Datierung auf „[c. 25.] Febr. 69" dürfte unzutreffend sein, weil Brahms die Ankunft Hillers in Wien für „Morgen" ankündigte; da Hiller Köln am 3. März verließ, dürfte er spätestens am 4. März in Wien eingetroffen sein. Siehe dazu *Hiller, Briefwechsel II*, S. 128.

[328] Siehe dazu *Forner, Brahms/Leipzig 1987*, S. 39–42; *Forner, Brahms/Leipzig 2007*, S. 52–59.

[329] *AmZ*, Jg. 4, Nr. 10 (10. März 1869), S. 79 (Bericht datiert auf den 28. Februar); Autor der anonymen Rezension war möglicherweise Selmar Bagge (siehe *Merian, Basels Musikleben*, S. 114).

[330] *Signale*, Jg. 27, Nr. 24 (11. März 1869), S. 376 (Bericht datiert auf den 28. Februar).

[331] *AmZ*, Jg. 4, Nr. 14 (7. April 1869), S. 111, abschließendes Rezensentenkürzel „y." (Bericht datiert auf den 19. März 1869).

Hamburger Nachrichten[332] die Aufführung selbst nur knapp,[333] wobei vor allem die „Reizend“ über dem Chor „schwebende Sopranstimme der [sic!] Frl. Avé-Lallemant“ hervorgehoben, aber auch der Baritonsänger Keller lobend erwähnt wurde.[334] Im Hinblick auf das Werk selbst und seine Bezeichnung als „Requiem“-Komposition verwies der Rezensent auf frühere bewundernde Besprechungen in der gleichen Zeitung sowie in der *AmZ*,[335] betonte jedoch, dass er diesen Enthusiasmus nicht vollständig teile – zumindest „nicht gleich bei dem ersten Anhören“; daher sei sein „Urtheil zuvörderst noch ein enderes [sic!] und ein kühleres“. Erst „von den späteren Abschnitten“ sei der Rezensent „in einem höheren Grade ergriffen“ worden, wenngleich er selbst dort „eine rechte Requiemsstimmung […] nicht gefunden“ habe. Es wehe „ein zarter Duft der Romantik über dem Ganzen“, man höre erstaunlicherweise „in der Kirche etwas wie Elfenmusik, wie Melodien von Feenchören“. So fehle „die Erschütterung des Gemüthes […], die Zerknirschung vollends[,] die den Charakter eines Requiems in dem Ringen des ohnmächtigen Fleisches mit dem Tode, mit der Hölle und in der Sehnsucht nach seliger Erlösung“ kennzeichne. Aber auch „für ein deutsches und für ein protestantisches Requiem“ mache sich Brahms, „im Text und in der Musik, die Arbeit zu aufgeklärt leicht. Gehen wir einmal an diese gewaltigsten Fragen des menschlichen Daseins heran, so müssen auch in der künstlerischen Behandlung derselben furchtbarere Kräfte und Gefühle wider einander prallen. Allein die Stimmung des Brahms'schen Requiems gipfelt in der Hoffnung auf die ‚lieblichen Wohnungen Zebaoths'[,] und sein Weltgericht ist ein Nachspiel, zu dessen Schmuck die Posaune des letzten Tages erschallt, anstatt daß sie die Pforten der Unterwelt sprengen sollte.“ So lautete das kritische Resümee: „Die Composition geht für die Größe ihrer Aufgabe mit allzu zierlichen Strichen zu Werke.“[336] Ob dieser Eindruck auch durch die klangliche Wirkung in der nicht allzu gut besuchten Kirche bedingt war, muss offenbleiben.

Die „Leere so vieler Bänke“ wurde ausdrücklich im *Hamburgischen Correspondenten* angesprochen (und auf die hohen Eintrittspreise zurückgeführt).[337] Der anonyme Autor der vergleichsweise ausführlichen, recht poetisch-manieriert formulierten Besprechung suchte sich anfangs ebenfalls merklich von den bereits früher erschienenen enthusiastischen Rezensionen und insbesondere von der ausführlichen *AmZ*-Rezension Schubrings abzugrenzen, den er zwar nicht namentlich erwähnte, doch unverkennbar meinte. So nahm er ausdrücklich Abstand davon, „mit Einigen in die verhimmelnde Posaune der Ueberschwenglichkeit zu stoßen, von Harmonik und Instrumentirung zu reden, wie sie ‚bisher in einem Werke der Kirchenmusik noch nicht dagewesen'“ sei, und das *Requiem* mit Bach und mit Beethovens *Missa solemnis* zu vergleichen.[338] Zugleich war er indes durchaus geneigt, „im Einverständniß mit fast allen von uns gelesenen Kritiken das ‚deutsche Requiem' nicht nur für eines [sic!] der bedeutendsten Tondichtungen der Gegenwart zu erklären, sondern – sofern nur Werke Lebender gemeint sind – musikalisch geradeaus für das bedeutendste von allen“. Es sei „ein Werk, welches jedem Mendelssohn'schen, jedem Schubert'schen, jedem Schumann'schen dreist[339] sich an die Seite stellen“ dürfe. Sein „Stil“ sei „zum großen Theil ächt Brahms'sch“. Anders als der Rezensent der *Hamburger Nachrichten* sah der Kritiker des *Hamburgischen Correspondenten* das *Requiem* als ein Werk, das ihn – im Unterschied zum „streng Puritanische[n]“ der Bach'schen Musik – „an's Katholische“ gemahne. Obgleich es – gemäß dem „eigenen Naturell“ des Komponisten – überwiegend „lyrisch“ und „im Großen und Ganzen mehr elegisch-weich als kühn, mehr innig-rührend als erhaben, mehr fein-ausmeißelnd als plastisch-groß“ sei, gehörten doch manche „Modulationen“, „Rückungen“ und „Orgelpunkte […] zum Kühnsten und Großartigsten in unserer musikalischen Literatur“. Ungeachtet kleinerer Einwände folgerte der Autor: „*In Summa:* freuen wir uns, daß unsere Gegenwart und in derselben unser Landsmann Brahms die Kunst mit einem Werk beschenkt hat, von welchem – so hoffen wir – so[340] Publikum als Musiker nicht sobald[,]

[332] Wie Dieter Feldtmann in seiner eingehenden Untersuchung der Hamburger Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des *Requiems* resümierte, wurde die „relative knappe Konzertbesprechung in den *Hamburger Nachrichten* […] bezeichnenderweise in der Rubrik *Kleine Mitteilungen* veröffentlicht.“ (*Feldtmann*, S. 34). Allerdings ging die Besprechung durchaus näher auf das Werk ein.

[333] *Hamburger Nachrichten*, 1869, Nr. 72 (25. März).

[334] Ebenda. Missverständlich ist die Angabe Feldtmanns im Hinblick auf die Beurteilung der Leistungen von Chor und Orchester in dieser Rezension: „Der Chor sei gut einstudiert gewesen und habe im Geiste des Meisters gesungen, das Orchester habe vortrefflich begleitet.“ (*Feldtmann*, S. 34). Jene Aussagen bezogen sich indes auf die Wiedergabe von Bachs Kantate „*Bleib' bei uns, denn es will Abend werden*“ BWV 6. Im Hinblick auf die anschließende Aufführung des *Requiems* beließ der Rezensent es im Hinblick auf Chor und Orchester dann bei dem pauschalen Satz: „Die Ausführung des Requiems verdient dasselbe Lob wie die der Cantate.“ (*Hamburger Nachrichten*, 1869, Nr. 72 [25. März]).

[335] Feldtmann schrieb die in den *Hamburger Nachrichten* (1868, Nr. 94 [20. April 1868]) unter dem Kürzel „A. D.“ veröffentlichte Besprechung der Bremer Uraufführung wohl mit Recht Albert Dietrich zu (*Feldtmann*, S. 34); vgl. dazu auch oben S. XLVIII f. mit Anmerkung 300. In der *AmZ* waren zwei Rezensionen der Bremer Uraufführung erschienen; hinzu kam die ausführliche Werkbesprechung Schubrings (*Anonym*, *Requiem 1868*; anonyme Besprechung unter Kürzel „~“ in: *AmZ*, Jg. 3, Nr. 20 [13. Mai 1868], S. 159; *Schubring*, *Schumanniana Nr. 12*). Siehe dazu oben S. XLIX mit Anmerkung 302; S. L mit Anmerkung 309.

[336] *Hamburger Nachrichten*, 1869, Nr. 72 (25. März).

[337] *Hamburgischer Correspondent*, 1869, Nr. 72 (25. März).

[338] Ebenda. Hier zitierte der Hamburger Rezensent Schubrings Werkbesprechung teils wörtlich, teils sinngemäß; vgl. *Schubring*, *Schumanniana Nr. 12*, S. 20 („[…] dabei eine Harmonik und Orchestrirung, so prächtig und effektvoll, wie sie bisher in einem Werke der Kirchenmusik noch nicht dagewesen“); S. 9 („eine Musik, so kunstvoll und ernst wie die Sebastian Bach's, so erhaben und gewaltig wie Beethoven's *Missa solemnis*“).

[339] Das Adverb „dreist“ wurde hier zweifellos im älteren Sinne von „kühn“, „zuversichtlich“, „beherzt“ verwendet, bei *Feldtmann* (S. 35) dagegen dahingehend fehlinterpretiert, dass der Rezensent des *Hamburgischen Correspondenten* „das Werk für maßlos überschätzt“ gehalten und „Vergleiche mit Kompositionen Bachs und Beethovens sowie Mendelssohns, Schuberts und Schumanns […] *dreist*“ genannt habe.

[340] Im Sinne von „sowohl“.

als die im Uebrigen durchaus besonnene Wiener Kritik dafürhält, sich abwenden wird.“[341]

Die *AmZ*, die weiterhin danach trachtete, durch kontinuierliche Rezensionen ein wachsendes Verständnis des neuen Werkes zu fördern, seine Aufführungen zu erfassen und dabei seine künstlerischen Anforderungen zu thematisieren, widmete der Hamburger Erstaufführung erhebliche Aufmerksamkeit. Im Bemühen, die inhaltlichen Ansprüche der Komposition – und dabei vor allem den Ernst und die Erhabenheit ihrer Intentionen sowie ihre Traditionsbezüge – zu unterstreichen, gab der anonyme Rezensent einerseits zu, dass es keinen mühelos leichten Zugang zum *Requiem* gebe. Andererseits konstatierte er dessen Eindringlichkeit und Einprägsamkeit, die er auch ohne jeden Blick in die Partitur „nach zweimaligem Anhören dieses umfangreichen Chorwerkes“ erfahren habe und die aus der „innere[n] Konsequenz“ des *Requiems* resultiere. Unter den einzeln erörterten Sätzen zog wiederum Nr. 3 die besondere Aufmerksamkeit des Berichterstatters im Hinblick auf das Verhältnis von künstlerischer Wirkung und Aufführungsproblematik auf sich. Indem er auf die heikle Wiedergabe des Satzes ohne Orgel in „kleinen, der Aufführung chorischer Werke ungünstigen Lokalitäten (wie u. a. das Leipziger Gewandhaus ist)“ hinwies, würdigte er zwar die Konzeption der Orgelpunkt-Fuge in ihrem Bezug auf den hier vertonten Bibeltext, musste aber konstatieren, dass auch die Hamburger Aufführung an unzureichender Klangbalance gelitten habe:

> „Hier, in einer grossen Kirche[342], ging es in der Probe recht gut, nur war der Chor nicht stark oder vielmehr nicht innerlich kräftig genug; bei der Aufführung aber drängte sich die Pauke so hervor, dass wohl noch eine singende Stimmmasse, aber kein Gesang mehr gehört wurde, und nur etwa diejenigen dem Laufe der Stimmen folgen konnten, welche die Musik im Druck oder im Kopfe mitgebracht hatten. Es ist nicht anzunehmen, dass der Komponist sich hinsichtlich der Ausführbarkeit hier verrechnet haben sollte, aber immerhin wird es namentlich zu Anfang für die Praxis schwer sein, bei diesem Orgelpunkte das Richtige zu treffen.“

In der Hoffnung auf eine baldige zweite Aufführung kündigte der Rezensent abschließend für eine solche „(oder sonst bei einer anderen passenden Gelegenheit) noch einige Bemerkungen […] über die Wahl und Zusammenstellung des Textes“ an, „da diese Seite des grossen Werkes eine gesonderte Betrachtung“ verdiene.[343]

Der Rezensent der *Signale* sprach anfangs die „außergewöhnlichen Erwartungen“ an, auf die „ein neues Erzeugniß von Brahms […] wohl stets“ rechnen könne. Denn dieser sei „doch nun einmal einer von den Wenigen der Neuzeit, dessen urwüchsige Productionskraft die bei so vielen bestehende Meinung – daß, etwas Schönes und zugleich Originelles zu liefern, heutzutage fast immer mehr zu den Seltenheiten“ gehöre – „gründlich“ widerlege. Er gestand, „daß wir nie einen so wohlbefriedigenden Eindruck von einer Brahms’schen Composition davongetragen, wie vom Requiem“, und bezeichnete es als „ein höchst bedeutungsvolles, epochemachendes Werk“. Dieses huldige „keineswegs durchgängig dem streng kirchlichen Styl“, den es „im Ganzen nur wenig hervortreten“ lasse, erhebe sich indes „voll Brahms’scher Eigenthümlichkeiten, so recht auf dem Boden der neu-romantischen Schule, so daß wir uns beim Anhören einer vorwiegend weltlichen Stimmung erledigen konnten.“ Der Chor habe „Ausgezeichnetes“ geleistet und nur „theilweise in der Fuge“ des 6. Satzes insbesondere bei den Männerstimmen Ermüdungserscheinungen gezeigt. Das Sopransolo habe „schwerlich schöner gesungen werden“ können, und auch die Baritonsoli seien „in mustergültiger Weise zur Geltung“ gebracht worden.[344]

3b. Karlsruhe, Zürich

Brahms’ künstlerische Beziehungen zu den Städten Karlsruhe und Zürich hätten eine gewichtige Begleitung durch die örtliche Musikkritik erwarten lassen. Doch der Karlsruher Berichterstatter der *AmZ*, der selbst eine sehr zustimmende Besprechung der dortigen Erstaufführung durch den „philharmonischen Verein“ lieferte, verwies zugleich darauf, dass die *Karlsruher Zeitung* „zunächst eine ziemlich ungünstige Recension“ veröffentlicht habe. Deren Autor habe sich „auf den geringen Eindruck, den das Werk in Köln gemacht habe“, berufen, dabei „freilich übersehen, dass man dort seltsamer Weise nur vier Sätze aufgeführt“ habe. Während man nach jener Teilaufführung „über eine Ermüdung der Stimmen“ geklagt habe, sei von einer solchen „bei dem hiesigen viel kleineren Chor Nichts zu spüren“ gewesen. Nach einer „Erklärung von Mitgliedern des Vereins, welche sich entschieden gegen die Ansicht des ersten Recensenten“ verwahrt hätten, sei in der gleichen Zeitung noch „eine eingehende Würdigung des Werks aus anderer Feder“ erschienen, „welche dasselbe mit wärmster Anerkennung“ besprochen habe. Dabei sei es auch um eine Diskussion der vertonten Bibeltexte gegangen, deren Auswahl eine kontroverse Beurteilung gefunden habe. Auf den im Zuge solcher Diskussion geäußerten Vorwurf, dass in den vertonten Texten „zu wenig eigentlich dramatisches Fortschreiten“ zu finden sei, reagierte der *AmZ*-Rezensent mit der Bemerkung: „Als ob das nicht bei dem althergebrachten lateinischen Requiems-Text genau eben so wäre!“ In seinen Ausführungen zum Werk selbst verwies er zunächst darauf, dass „die Komposition hier in Karlsruhe entstanden“ sei (was so pauschal freilich nicht zutraf). Sodann räumte er ein, dass „der Chor in den ersten Proben dem Werke etwas befremdet“ gegenübergestanden habe und ein „so tiefer Ernst durch alle Chöre[345]“ gehe, „dass der Hörer nur durch wirkliches Eingehen auf den Sinn und Geist der einzelnen Nummern zum Genuss durchdringen“ könne. Doch sei „der Ausdruck der

[341] *Hamburgischer Correspondent*, 1869, Nr. 72 (25. März). Zur teilweise problematischen inhaltlichen Zusammenfassung der Rezension bei *Feldtmann* (S. [34–]35]) siehe S. LIV, Anmerkung 339.
[342] Die Hamburger Hauptkirche St. Michaelis.
[343] *AmZ*, Jg. 4, Nr. 13 (31. März 1869), S. 103.
[344] *Signale*, Jg. 27, Nr. 30 (8. April 1869), S. 469 (f.) (Bericht datiert auf den 28. März 1869).
[345] „Chöre“ hier im Sinne von „Sätze“.

meisten Chöre, wenn einmal richtig erfasst, ein ausserordentlich bestimmter und deshalb klarverständlicher“. Dabei hätten die „harmonischen Fügungen […] etwas ganz Eigenartiges – hin und wieder erinnern sie an den alten Eccard, dann klingt wohl einmal Beethoven oder Bach an; allein von eigentlicher Nachahmung kann doch kaum die Rede sein.“ Gleich zu Beginn der Besprechung wurde konstatiert, diese erste Karlsruher Aufführung des *Requiems* sei das „erheblichste musikalische Ereigniss der letzten Wochen“ gewesen: „Das schwierige Werk“ sei „mit der grössten Liebe unter Levi’s Leitung von allen Mitwirkenden einstudirt“ worden und habe „denn auch einen tiefen Eindruck gemacht“. Auch die Leistung der beiden Solisten habe daran Anteil gehabt, wobei die Wiedergabe des 5. Satzes durch die junge Viardot-Schülerin Marie Hausmann ein „wahrer Lichtpunkt der Aufführung“ gewesen sei.[346]

In Zürich hatte Friedrich Hegars besonderer Einsatz für das *Requiem* bereits mit der von ihm geleiteten Durchspielprobe des nachkomponierten 5. Satzes am 17. September 1868 begonnen. Die beiden von ihm dirigierten Zürcher Aufführungen des vollständigen *Requiems* am 26. (Karfreitag) und 28. März (Ostersonntag) 1869 bezeugten erneut sein Engagement für das Werk und für eine besondere Aufführungsqualität. Die *Neue Zürcher Zeitung* lobte sehr, „daß der G e s a m m t e i n d r u c k der Aufführung vom 26. März ein ü b e r r a s c h e n d e r und g e w a l t i g e r gewesen“ sei. Besonders hervorgehoben wurden einerseits die Sätze 1, 2 und 7, „welche theils in Folge der zu Grunde liegenden melodiösen Motive, theils vermöge der charakteristisch ausgeprägten Wiedergabe des Textes offenbar den tiefsten Eindruck gemacht“ hätten; bewirkt habe dies in den Ecksätzen die trostvoll „freudig-selige Stimmung“, und der 2. Satz „in seiner dramatischen Gestaltung, mit dem grabverwandten *unisono*, dem wunderbar wohlthuenden Mittelsatz in *ges-dur* und der wonnigen Freude“ des Schlussteils sei „von durchschlagender Wirkung“ gewesen. „Sehr wohlthuend“ erschienen dem anonymen Rezensenten andererseits „der Chor Nr. IV, die einfachste oder besser gesagt – am wenigsten schwierige Komposition des ganzen Werkes, welche in einer lieblichen Melodie in *es-dur* dahinfließt[,] und daran anschließend die Trostarie für Sopransolo (Nr. V), welche so innig und beruhigend von dem Chore unterstützt“ werde. Dagegen galt ihm die Orgelpunkt-Fuge von Nr. 3 als „schwerverständlich“: als „geistreiche Tonmalerei“, bei der indes „selbst bei der präzisesten Ausführung dieses qualvolle Durcheinanderwogen der Stimmen und Motive mehr den Eindruck der ewigen Qual, als denjenigen der Ruhe in Gottes Hand […] zu machen geeignet“ sei. Die Anforderungen an den Chor wurden als teilweise grenzwertig beschrieben und auch kleinere Mängel der vokalen Ausführung angesprochen. Dennoch wurde gleich anfangs „ein bekannter Fachmann“ mit der Aussage zitiert, „daß von 7 Aufführungen des deutschen Requiem[s], welche er mit angehört, diejenige vom 26. März 1869 [in Zürich] die vollendetste gewesen sei.“ Die Aufführungsqualität wurde insbesondere „der genialen Auffassung und Energie eines Direktors wie Hegar“ zugeschrieben und abschließend gefolgert: „In Summa sind wir allen Mitwirkenden (an ihrer Spitze Frln. Menner und Hrn. Attenhofer, die mit Hingebung und wahrem Verständniß ihre Aufgabe gelöst haben) – vorab dem verdienten Direktor Hrn. Hegar – für den unvergeßlichen Abend des Charfreitags 1869 dankbar; sie haben Alle mit Aufopferung und edlem Wetteifer ein musikalisches Kunstwerk reproduzirt, das in so wunderbarer Weise die religiösen Anschauungen der Gegenwart mit denjenigen der klassischen Vorzeit zu vereinigen scheint.“[347]

3c. Weitere Städte 1869/70

Anlässlich einer kürzeren Besprechung der eher „privaten“ Weimarer Aufführung durch die dortige Singakademie am Gründonnerstag 1869 in der Schlosskapelle samt Wiederholung „einige[r] der besten Nummern dieser sehr beachtenswerthen Schöpfung in der Stadtkirche am ersten Osterfeiertage“ wurde erneut eine gewisse Reserviertheit der *NZfM* gegenüber dem Werk und seinem Komponisten erkennbar: Neben der aufführungsspezifischen Beobachtung, dass die „Chöre […] sehr gut vorbereitet worden“ seien, während „das Orchester […] hinsichtlich der feineren Nüancen Einiges zu wünschen“ übrig gelassen habe, schloss sich der Rezensent Alexander Wilhelm Gottschalg pauschal „einer früheren ausführlichen Analyse des betreffenden Werkes in d.[iesem] Bl.[att] bezüglich der Leipziger [Erst-]Aufführung im Wesentlichen“ an und fügte hinzu, dass in Weimar vor allem die Sätze 2 und 6 „einen hervorragenden Eindruck“ gemacht hätten. Zudem betonte er, dass die „großartige“ Orgelpunkt-Fuge von Nr. 3 „mit ihrem gewaltigen, fast möchte ich sagen: beispiellosen Orgelpuncte auf D“ seiner Ansicht nach „einen mehr eigenthümlichen als schönen Eindruck“ gemacht habe. Leicht ambivalent, wenngleich keinesfalls negativ fiel das Resümee aus, dass „eine Wiederholung des allerdings durch einige Längen und Einförmigkeit der Stimmungen etwas ermüdenden Werkes mit Dank“ begrüßt werden würde.[348]

Mit der von Gernsheim geleiteten ersten vollständigen Kölner Aufführung im Gürzenich am 10. November 1870 kam das *Requiem* wieder in eines der größeren Musikzentren Deutschlands. Zugleich verband sich mit seiner Wiedergabe nun eine neue gesellschaftliche Rolle, da es im Folgenden häufiger zum Andenken an die Opfer des „Deutsch-Französischen Krieges“ 1870/71 erklang. Die *AmZ* übernahm die sehr ausführliche Rezension Franz Gehrings aus der *Kölnischen Zeitung* vom 15. November

[346] *AmZ*, Jg. 4, Nr. 14 (7. April 1869), S. 110 f.

[347] „–f–“: *Ein deutsches Requiem in der Tonhalle in Zürich*, in: *Neue Zürcher-Zeitung*, Jg. 49, Nr. 89 (31. März 1869), S. 2 f.; Nr. 90 (1. April 1869), S. 2 f.; in kleinen Ausschnitten mit leichten Abweichungen zitiert in: *Erismann, Brahms und Zürich*, S. 39. Zu der von Hegar geleiteten Durchspielprobe des 5. Satzes siehe oben S. XVII mit Anmerkung 29.

[348] A.[lexander] W.[ilhelm] Gottschalg: [Weimarer Sammelrezension, Schlussteil], in: *NZfM*, Bd. 65, Nr. 22 (28. Mai 1869), S. 184 (f.).

1870, die häufiger und intensiver auf Ausdrucksdetails hinwies als vorangehende Kritiken und somit auch ein Indiz für die wachsende Vertrautheit der Musikkritik mit dem Werk war. Zu Beginn seines Berichtes verwies Gehring darauf, dass es sich bei dem Konzert, in dem anfangs Mozarts *Maurerische Trauermusik* KV 477 (479a) und die Bassarie „*Gott sei mir gnädig*“[349] aus Mendelssohns Oratorium *Paulus op. 36* erklungen waren, um eine „Musikalische Gedächtnissfeier für die im Kriege Gefallenen“ gehandelt habe. Seine Rezension schloss mit der Bemerkung, dass „die Theilnahme des Publikums […] eine sehr warme und aufmerksame“ gewesen sei, sowie mit dem Wunsch, „dass die Erinnerung an die schöne Feier noch lange und oft allen, die dabei betheiligt waren, eine Quelle des Trostes werden möge“; dabei charakterisierte er die Aufführung der drei Kompositionen als „Stunden der Weihe“. Indem er das *Requiem* als „das bedeutendste Chorwerk, welches im strengen Kirchenstil nach Beethoven geschaffen“ sei, bezeichnete, wertete er es zugleich als Erfüllung von Schumanns einstiger Prophezeiung im Artikel *Neue Bahnen*. Dies wurde überhaupt zu einem Topos der frühen *Requiem*-Rezeption und war auch bereits im Kontext der Bremer Uraufführung von Clara Schumann in ihrem Tagebuch bemerkt worden.[350] Zur Wiedergabe selbst, die er immer wieder direkt auf Eigentümlichkeiten der Komposition bezog, hob Gehring den „schön[en], mitunter vorzüglich zu nennen[den]“ Chorklang und die „sehr sorgfältig geleitet[e]“ Einstudierung hervor, die „besonders an den *crescendi* und *diminuendi* so wie an den Accentuationen“ zu bemerken gewesen sei. Ebenso lobte er Details wie die im 1. Satz bei der Rückführung zum „Hauptmotiv […] herrlich ausgeführt[en …] *pianissimi*“. [351]

Die Dresdner Erstaufführung durch die dortige Singakademie sowie das verstärkte „Stadtmusikcorps unter Hinzuziehung einiger anderer künstlerischen Kräfte“ im November 1870 wurde vom *NZfM*-Rezensenten B. Pohl dagegen hinsichtlich der Qualität der Aufführung nur mit der Pauschalbemerkung gewürdigt, diese sei „recht gelungen“ gewesen, wofür dem Dirigenten Pfretzschner „der Dank aller Kunstfreunde“ gebühre. Auch hier ist wieder eine gewisse ästhetische Reserve spürbar: Nach dem Hinweis auf die „schnell[e] Verbreitung“ des *Requiems* konfrontierte Pohl seine „höchstgespanntesten Erwartungen“ mit der Feststellung, diese seien „keineswegs ganz erfüllt worden“. Während er zugestand, dass man es „hier mit einem tiefernsten und weihevollen Werke zu thun“ habe, konstatierte er doch, das *Requiem* sei von „einer gewissen Monotonie […] nicht freizusprechen.“ Dies liege teils am Text, „der zu wenig wirklich gegensätzliche Elemente“ enthalte, „wesentlich aber in den musikalischen Themen selbst, die nicht prägnant und zwingend genug sich erweisen“. Zudem fänden sich „zu wenig wirklich bedeutende und mächtige Höhepunkte, wie beispielsweise die Stelle ‚Nun Herr, weß soll ich mich trösten‘“ einer sei. Positiv beurteilt wurde „die Factur dieses Werkes“, die „durchsichtiger und weit weniger launenhaft“ sei, „als der Name Brahms erwarten“ lasse; demgegenüber wird auf einzelne „wunderlich“ wirkende „Declamationen“ und einige „für musikalische Behandlung“ eher bedenkliche Vokaltextpassagen hingewiesen. „Trotz alledem“ plädierte der Rezensent für „eine Wiederholung dieses Werkes“.[352]

Demgegenüber begrüßte die *AmZ* die von Dietrich geleitete erste Oldenburger Aufführung mit dem dortigen Singverein am 9. Dezember 1870. Der anonyme Kritiker resümierte in seinem kurzen Bericht:

> „Dieses Werk ist bereits als eins der bedeutendsten der Neuzeit öffentlich anerkannt. Die Wirkung der Aufführung war eine dem Werke angemessene, eine wahrhaft erhebende, tief ergreifende. Frau Catharina E n g e l , welche die Sopransolopartie übernommen hatte, zeichnete sich abermals als eine Sängerin aus, die mit Hingebung und tiefer Empfindung die Schönheit und Bedeutung zur Geltung zu bringen versteht. Die Aufführung war im Ganzen eine sehr gelungene.“[353]

3d. Wien und Bremen 1871 (unter Brahms' Leitung)

Wenngleich Brahms' künstlerisches Ansehen in Wien mittlerweile so stark gestiegen war, dass er ein knappes Dreivierteljahr nach der von ihm am 5. März 1871 geleiteten ersten vollständigen Wiedergabe des *Requiems* im Gesellschaftskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zu deren Artistischem Direktor berufen wur-

[349] In Gehrings Rezension irrtümlich: „Gott sei mir Sünder gnädig“ (*Gehring*, *Requiem 1870*, S. 374).

[350] Ebenda, S. 374 f. Zum Rezeptionstopos, Brahms habe mit dem *Requiem* Schumanns Prophezeiung erfüllt, siehe oben S. XXII mit Anmerkung 75; S. LI mit Anmerkung 316.

[351] *Gehring*, *Requiem 1870*, S. 374 (f.).

[352] B. Pohl: [Dresdner Sammelrezension], in: *NZfM*, Bd. 66, Nr. 52 (23. Dezember 1870), S. 485.

[353] *AmZ*, Jg. 5, Nr. 52 (28. Dezember 1870), S. (414–)415. Auch die anonyme Rezension der *Oldenburger Zeitung* hob die Leistung der Solosopranistin besonders hervor, der die „Palme des Abends gebührt“ habe, und urteilte über die Aufführung im Übrigen: „Die Chöre setzten nach Ueberwindung der ersten Aengstlichkeit frisch ein und führten ihre Parthien sicher, und soweit möglich, klar und eingehend durch, während das theilweise neu zusammengesetzte Orchester siegreich die außergewöhnlichen Schwierigkeiten überwand und dabei die Charakteristik der einzelnen Nummern ins hellste Licht stellte […]. Der Gesangverein hat sich durch diese Aufführung unter der sichern und eingehenden Leitung seines gefeierten Meisters, Herrn Hofcapellmeister A. Dietrich[,] den Dank des anwesenden Publikums erworben […].“ (*Oldenburger Zeitung*, 1870, Nr. 290 [14. Dezember], S. 3; vgl. Dietrichs einführenden Artikel, ebenda, Nr. 285 [8. Dezember], S. 2 f.). – Die Angabe bei *Horstmann* (S. 155 in Verbindung mit S. 390), in Oldenburg seien nur die Sätze 1, 2, 4, 5 und 7 aufgeführt worden, erscheint unzutreffend, denn die beiden vorangehend genannten Texte der *Oldenburger Zeitung* sowie die Rezensionen in der *AmZ* (siehe oben) und im *Musikalischen Wochenblatt* (Jg. 1, Nr. 52 [23. Dezember 1870], S. [838–]839, anonymer Autor „S.“) lassen auf eine Wiedergabe des gesamten Werkes schließen. Dass das *Requiem* in Oldenburg „ungekürzt […] geboten“ wurde, wird zudem bestätigt durch Georg Linnemann: *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, Oldenburg 1956 (= *Oldenburger Forschungen*, H. 8), S. 250. Horstmanns Fehlangabe dürfte daraus resultiert haben, dass in den genannten Berichten jeweils nur die Sopransolistin erwähnt wurde, nicht aber der Solosänger in den Sätzen 3 und 6; so ist zu vermuten, dass dessen Leistungen unzureichend waren oder aus anderen Gründen nicht erwähnt wurden.

de,[354] blieb die Stadt ein problematischer Aufführungsort für neue Musik. So wurde das Werk von den Kritikern teilweise auch jetzt noch eher kühl aufgenommen, während die Publikumsreaktion offenbar zumeist ausgesprochen positiv war. Vermutlich waren die Presseberichte zumindest latent immer noch von der Erinnerung an die rund dreieinviertel Jahre zurückliegende, nicht unproblematisch verlaufene Teil-Uraufführung geprägt. Dennoch wurde in mehreren Rezensionen – ungeachtet unterschiedlicher Urteile über die Komposition – einhellig der große Erfolg konstatiert, den das *Requiem* und Brahms' Dirigat erzielen konnten.[355] Im Hinblick auf die Komposition deutete der anonyme Berichterstatter der *Blätter für Theater, Musik u.*[*nd*] *Kunst* dabei noch kritische Einwände an, ohne die Qualitäten des „wahrhaft Erbauenden, Ergreifenden, ja wirklich Imponirenden" zu verschweigen.[356] Entsprechendes gilt für die Rezension Schelles in der Tageszeitung *Die Presse*: Einerseits stellte er Brahms' Werk kritisch der (katholischen) Requiem-Tradition gegenüber, erhob erneut – wie schon anlässlich der Wiener Teil-Uraufführung 1867[357] – Einwände gegen die Orgelpunkt-Fuge von Nr. 3 und bemängelte in Nr. 6 nach den „gewaltigen Steigerungen den ehrwürdigen Zopf einer langen, künstlich ausgesponnenen Fuge". Doch andererseits attestierte er dem Werk, es enthalte „eine wahrhaft eigenthümliche Natur" und kennzeichne sich „als die bedeutendste Erscheinung auf dem Gebiete der geistlichen Musik in neuer Zeit".[358] Weithin positiv urteilten der Rezensent der *Wiener Abendpost* und der Korrespondent der *Signale* in kurzen Berichten sowie Ludwig Speidel in einer längeren, vor allem auf die Sätze 2 und 6 eingehenden Besprechung für das *Fremden-Blatt*. Speidel brachte wohl als einer der ersten (wenn auch werkgenetisch nur sehr begrenzt plausibel[359]) die Entstehung des *Requiems* mit dem Tod von Brahms' Mutter in Verbindung.[360]

Während die *AmZ* die Wiener Aufführung unkommentiert ließ, lieferte sie einen ausführlichen Bericht über die ebenfalls von Brahms geleitete Bremer Wiedergabe am 7. April 1871 (Karfreitag), die zusätzliche Bedeutung dadurch erfuhr, dass der 1. Satz aus dem *Triumphlied op. 55* uraufgeführt wurde.[361] Neben dem Hinweis auf die drei Jahre zuvor erfolgte Uraufführung des damals noch sechssätzigen *Requiems* und auf den „tiefen, nachhaltigen Eindruck", den es damals bereits hinterlassen habe, bedauerte der anonyme Rezensent in seinen rezeptionsspezifisch aufschlussreichen Überlegungen, dass man das Werk nicht häufiger zu hören bekomme, was freilich bei „jeder Oratorienmusik" nur „selten zu erfüllen" sei. Immerhin verbreite und vertiefe sich das Verständnis auch dadurch, dass derartige Werke notwendigerweise eine „beträchtliche Zahl der Mitwirkenden" forderten, die „bei ihren Studien dem Geist des Kunstwerkes näher zu treten hinreichend Gelegenheit haben und zugleich nicht unwichtige Vermittler auch für die Werthschätzung Seitens [sic!] des grösseren Publikums bilden." Bei dieser nunmehr dritten Bremer Aufführung des *Requiems*, die zugleich die erste der siebensätzigen Fassung war, gehörten nach Mitteilung des Rezensenten dem „begeisterten zahlreichen und wohlgeübten Chor […] nahe an 300" Mitwirkende an, und „auch für das Orchester hatten detailirte [sic!] Proben und Studien stattgefunden, so dass unter der sicheren und vortrefflichen Führung des Componisten eine nahezu vollendete Wiedergabe zu Stande kam." Dabei seien „weit über 2000 Zuhörer gegenwärtig" gewesen; selten sei dabei „über den Werth einer Composition die Tage nach dem Concerte die öffentliche Stimmung so einmüthig gewesen, wie diesmal über das Requiem." Auch das *Triumphlied* in seiner damaligen Gestalt wurde eingehend gewürdigt, wenngleich der Rezensent konstatierte, dass es „die übermächtige Wirkung des sechsten Satzes aus dem Requiem nicht ganz" erreiche. Dies liege „vielleicht darin, dass es doppelchörig" sei und „die musikalische Bewegung ähnlich dem ruhigen[,] aber unwiderstehlichen Fortgange eines tiefen Stromes" erscheine, was der Rezensent als „Abbild der Idee des Volkes" deutete.[362] Zumindest latent fiel der Vergleich beider Werke also zugunsten des *Requiems* und seines breiteren Spektrums im Hinblick auf Musik, Text und Ideengehalt aus.

3e. Weitere Städte ab 1872

In weiteren größeren Musikzentren fanden sich nun zunehmend anerkennende Pressereaktionen im Hinblick auf das *Requiem* und auf diejenigen Wiedergaben, die ein größeres Verständnis des Werkes und eine vor allem durch wiederholte Darbietungen wachsende Sicherheit der Mitwirkenden erkennen ließen. Dabei wurden auch Details schärfer beobachtet und Urteile stärker differenziert. So berichtete die *AmZ* in einer anonymen Besprechung der Berliner Aufführung vom 26. März 1872 durch den Cäcilien-Verein und die Berliner Symphonie-Kapelle, „die Aufnahme des Werkes" sei „von Seiten des Publikums wie auch von der Kritik (ausgenommen den Kritikern der hiesigen Tagespresse, die durch gewisse Persönlichkeiten veranlasst, gegen das Werk voreingenommen waren) eine sehr günstige" gewesen. Die Auf-

354 Siehe *Hofmann, Zeittafel*, S. 104, 106. Diese erste vollständige Wiener Darbietung und die Wiedergabe am 7. April (Karfreitag) in Bremen, wo das *Requiem* nun bereits zum dritten Mal erklang, waren die einzigen beiden Aufführungen des Werkes, die Brahms im Jahre 1871 dirigierte (siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 124–127).

355 *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 1871, Nr. 53 (6. März), S. 210; *Speidel, Requiem 1871*; *Signale*, Jg. 29, Nr. 14 (14. März 1871), S. 212. Siehe zudem die unten in den Anmerkungen 356, 358 genannten Rezensionen.

356 „Dr. L.": *(Viertes Gesellschaftsconcert.)*, in: *Blätter MThK*, Jg. 17, Nr. 19 (7. März 1871), S. 75.

357 Siehe S. XLVII mit Anmerkung 290.

358 E.[duard] Schelle: *Concerte*, in: *Die Presse*, Jg. 24, Nr. 70 (11. März 1871), S. (1–)3.

359 Siehe dazu Kapitel „Persönliche Faktoren", S. XXII–XXIV.

360 *Speidel, Requiem 1871*, S. 5 (f.). Zum Rezeptionstopos, der Tod von Brahms' Mutter habe die Entstehung des Requiems maßgeblich veranlasst, vgl. oben S. XXII f. mit Anmerkungen 77 f.

361 Dass der Satz damals in einer Frühfassung in C-Dur erklang, ist in der Brahms-Forschung erst seit 2012 bekannt. Vgl. S. XLII mit Anmerkung 252.

362 *AmZ*, Jg. 6, Nr. 22 (31. Mai 1871), Sp. 349 f.

führung selbst habe „von sehr sorgfältiger Einstudirung“ gezeugt. Die Chöre seien „alle recht gut“ gegangen, doch sei „die Stärke der einzelnen Stimmen nicht gleich“ gewesen; „besonders schwach“ hätten die Altstimmen gewirkt, „was oft empfindlich“ aufgetreten sei. Das Orchester habe „hier und da […] etwas zu derb“ aufgetragen, worunter insbesondere die Orgelpunkt-Fuge in Nr. 3 gelitten habe.[363] Auch bei der anonymen *AmZ*-Besprechung der zweiten Münchner Aufführung unter Leitung Wüllners (31. Juli 1875 im dritten Prüfungskonzert der königlichen Musikschule) wurde im Hinblick auf die „wohl vorbereitet[e]“, „unter Wüllner's Leitung in fast allen Theilen vortrefflich[e]“ Aufführung, bei der vor allem „Chor und Orchester […] Vorzügliches“ geleistet hätten, doch bemängelt, dass das Orchester „im Klange manchmal etwas zu stark“ gewesen sei.[364]

Bezeichnende, wenngleich sehr verschiedenartige, teilweise sogar gegensätzliche Urteilsaspekte hatten zwei frühere Besprechungen betont: Anlässlich der Frankfurter Aufführung vom 11. November 1874 attestierte der *NZfM*-Rezensent Gotthold Kunkel dem *Requiem*, es verdiene, „den hervorragendsten musikalischen Erzeugnissen der Gegenwart an die Seite gestellt zu werden“, und befasste sich eingehender mit formalen, rhythmischen, harmonischen und klanglich-instrumentatorischen Charakteristika.[365] Demgegenüber verglich der Leipziger *NZfM*-Rezensent „V. B.“ zunächst die „bekannten starken räumlichen Beschränkungen unseres Gewandhauschores“ im Gewandhaussaal, in dem schon die Leipziger Uraufführung der siebensätzigen Werkgestalt 1869 stattgefunden hatte, mit dem Ort der aktuellen Wiedergabe durch den Riedel'schen Verein am 14. März 1873: Die „ebenso bekannten akustischen und räumlichen Mißverhältnisse unserer ehrwürdigen Thomaskirche“ seien „durch einen so imposanten Chor wie den Riedel'schen“ derart kompensiert worden, dass „in so abgerundeter Darstellung nunmehr die Großartigkeit“ in der Anlage des „geniale[n], hochbedeutsame[n] Werk[es]“ in „ganz anderem Grade“ hervorgetreten sei. Gemäß der ästhetischen Tendenz der *NZfM* wurde einmal mehr bedauert, dass Brahms sich „noch nicht zu jener Freiheit der Gestaltung, namentlich der rhythmischen und declamatorischen“, aufgeschwungen habe, „mit der Wagner und Berlioz, und besonders Liszt in so Epoche machender Weise reformirend vorgegangen“ seien; dies sei es, „was sein Requiem trotz aller Bedeutung als ein von neudeutschem Geiste noch fast unberührtes ächtes Epigonenwerk“ kennzeichne. „Hohe Vorzüge“ seien demgegenüber „sein echt deutscher Styl, die Schönheit seiner oft großartigen und plastischen Gedanken, der hohe, würdevolle Ernst der gesammten Auffassung, sein Adel weihevoller Melodik (nach dieser Seite ist namentlich der erste Satz von wunderbarer Schönheit) wie der ebenso gewählten als vielfach kernig kraftvollen oder characteristischen Harmonik, ferner meisterhafte Beherrschung der Formen und Mittel besonders in Bezug auf prächtige Polyphonie und ächt orchestrale Anlage, welche allerdings wegen höchst glanzvoller Entfaltung der instrumentalen Gewalten Aufführungen des Werkes in Sälen von mäßiger Größe leider unzulässig“ machten.[366]

Auch weiterhin gab es in Deutschland zahlreiche Aufführungen des *Requiems*, die wegen dessen Bedeutung und Umfanges wie auch aufgrund des Aufwandes an Mitwirkenden und Probenzeit vielfach Beachtung seitens der Musikkritik fanden. Oft wurde die Einlösung der aufführungspraktischen Anforderungen kritisch betrachtet, sogar anlässlich eines Prestigeprojektes wie der erheblich späteren Aufführung am 7. April (Karfreitag) 1882 im Stadttheater von Brahms' Geburtsstadt Hamburg. Dort bestand der Chor aus „200 Damen u. Herren der Bach-Gesellschaft (Direction: Hr. Ad.[olph] Mehrkens)“, Mitgliedern des „Chorpersonals“ sowie mehreren Solistinnen und Solisten des Stadttheater-Ensembles; weitere Mitwirkende waren das Stadttheater-Orchester („verstärkt auf 76 Musiker“), „Capellmeister [Joseph] Sucher“ an der Orgel sowie Minna Peschka-Leutner und E.[mil] Krauß in den Solopartien.[367] In der anonym publizierten[368] Rezension der *AmZ* wurde moniert, dass das Orchester trotz seiner Aufstockung „für den grossen Chor und grossen Raum entschieden zu schwach besetzt“ gewesen sei, wobei „besonders die Violinen […] oft im Stimmenchaos verschwanden, anstatt zu dominiren.“ Auch die zu geringe Anzahl der Proben wurde bemängelt, obgleich Brahms „vortrefflich“, nämlich „ruhig und doch energisch“, dirigiert habe: „Eine solche Masse lässt sich aber selbst durch den besten Dirigenten nicht in zwei oder drei Proben umschmelzen, und das[369] wäre nöthig gewesen, um die Aufführung zu einer wirklich guten zu machen.“ Die Besprechung schloss mit der Bemerkung: „Manche Feinheit kam natürlich dadurch an den Tag, dass der Meister sein Werk selbst dirigirte, dies war aber auch für mich fast der einzige Genuss, den ich dabei hatte.“[370]

[363] Ebenda, Jg. 7, Nr. 17 (24. April 1872), Sp. 276.

[364] Ebenda, Jg. 10, Nr. 39 (29. September 1875), Sp. 620–624, hier Sp. 622. Zur ersten, ebenfalls von Wüllner geleiteten Münchner Aufführung siehe oben S. XLIII mit Anmerkung 258.

[365] Gotthold Kunkel: [Frankfurter Rezension], in: *NZfM*, Bd. 70, Nr. 49 (4. Dezember 1874), S. 507 (f.).

[366] „V. B.“: [Leipziger Rezension], in: *NZfM*, Bd. 69, Nr. 14 (28. März 1873), S. 143 f. (S. 143 mit Fehldatierung der Aufführung auf den „12.“ März; siehe dazu oben S. XLIII, Anmerkung 260). Vgl. die auffallend ähnliche *NZfM*-Rezension der Leipziger Aufführung vom 18. Februar 1869 (siehe oben S. LII mit Anmerkung 325).

[367] Siehe *Feldtmann*, S. 50–55, dabei S. 51 mit Abbildung der Konzertanzeige aus dem *Hamburgischen Correspondenten* (1882, Nr. 97 [7. April, *Morgen-Ausgabe*]); zum Vornamen des Baritonsängers siehe *Feldtmann*, S. 316, Aufführung 005.

[368] Kurt Hofmann vermutete, möglicherweise sei Friedrich Chrysander, damals verantwortlicher Redakteur der *AmZ*, der anonyme Rezensent (Sigel „Δ.“) gewesen. Dagegen könnte allerdings die an die Redaktion der *AmZ* gerichtete Formulierung der Einstiegssätze sprechen (sofern diese nicht gerade den Autor verschleiern sollten). Siehe Kurt Hofmann: *Brahms' Hamburger Aufenthalt im April 1882 in den Erinnerungen der Sängerin Emma Wooge*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 7, hrsg. im Auftrage der Johannes Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. von Kurt und Renate Hofmann, Hamburg 1987, S. 41–50, hier S. 44; vgl. *Feldtmann*, S. 52.

[369] Gemeint ist: eine größere Zahl von Proben mit Brahms.

[370] *AmZ*, Jg. 17, Nr. 15 (12. April 1882), Sp. (236–)238.

Andere führende Dirigenten, die im Laufe der Jahre für eine zunehmende Aufführungsqualität des *Requiems* sorgten, waren beispielsweise der Meininger Hofkapellmeister Fritz Steinbach mit einem „aus sechs Vereinen zusammengesetzten Chor von 378 Personen“ und der durch auswärtige Musiker auf 86 Mitwirkende aufgestockten Hofkapelle beim II. Sachsen-Meiningischen Landesmusikfest (7.–10. Oktober 1899) und Arthur Nikisch im 17. Leipziger Gewandhauskonzert am 13. Februar 1896. In diesen Fällen scheinen die Vorbereitung des Chores und entsprechend ausgearbeitete Feinheiten der Darbietung ein neues interpretatorisches Niveau erreicht zu haben. Die Rezension von Steinbachs Meininger Aufführung vermerkte ausdrücklich den orchestralen Beginn, der „mit wunderbar gesättigtem Ton […] die gedämpfte Grundstimmung des ersten Satzes“ vorgegeben habe, und den ersten Choreinsatz „im leisesten Pianissimo“.[371] Auch der Rezensent der Leipziger Aufführung unter Nikisch lobte den „trefflich vorbereitet[en]“ Chor und konstatierte, dass „sogleich die Einleitung […] tiefen Eindruck auf die Hörerschaft“ gemacht habe, woraufhin diese „ihrer Begeisterung und Dankbarkeit keine Zurückhaltung“ auferlegt, „jedem Abschnitt[372] warmen Beifall“ gezollt und den Dirigenten „am Schluß stürmisch hervorgerufen“ habe.[373] Dass aus den Anforderungen des Werkes nach wie vor Probleme bei der Wiedergabe resultierten, belegen die Aufführungsempfehlungen, die Siegfried Ochs aufgrund seiner Erfahrungen mit dem Philharmonischen Chor Berlin seit den 1880er Jahren veröffentlichte; dabei hob er hervor, dass auch bei größeren Chören eingehende Vorbereitungen notwendig seien, wolle man angemessene Aufführungen erreichen.[374]

Zwar kann und soll eine nähere Untersuchung der kompositorischen Rezeption von Brahms' *Requiem* nicht Gegenstand der vorliegenden Edition sein,[375] doch sei abschließend ein vergleichsweise frühes Rezeptions-Kuriosum erwähnt. Bereits in der ersten Hälfte der 1870er Jahre schrieb der Mühlhäuser Kantor Theodor Günzel zum Andenken an seine verstorbene Schwester *Ein deutsches Requiem nach Worten der heiligen Schrift* (für Chor, Soli und Begleitung eines nicht näher bezeichneten Tasteninstrumentes), das Brahms' Textauswahl und Titel unmittelbar übernahm. Als „Verehrer Ihrer Compositionen“, der sich „auch in den Besitz Ihres Requiems gesetzt“ habe, wandte er sich am 18. Oktober 1875 brieflich an Brahms und schilderte diesem die Entstehungsumstände seines Werkes: „Der Tod meiner Schwester stimmte mich so, daß ich meine schwachen Kräfte der Composition eines Trauertextes zu widmen gedachte. Der Text Ihres Requiems umgab mich zu aller Zeit, so daß ich an die Bearbeitung desselben ging.“ Da er das Werk gern mit dem von ihm geleiteten „Verein für Kirchengesang a. c.“[376] aufführen wollte, richtete er an Brahms als Urheber der Textauswahl „die ergebene und herzliche Bitte, die Genehmigung freundlichst mir gewähren zu wollen.“ Weiterhin äußerte er den Wunsch: „Eine große Freude würde mir werden, wollten Sie die Übersendung der Arbeit zu einer Durchsicht derselben erlauben. In diesem Falle dürfte ich wohl auch um genaue Angabe der Adresse bitten.“[377] Brahms scheint zustimmend geantwortet zu haben, da sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ein Manuskript von Günzels Komposition befindet,[378] die „am Totensonntag, den 21. November 1880, […] anlässlich des 25-jährigen Bestehens des Chorvereins in der Mühlhäuser Marienkirche zur (wahrscheinlich ersten) Aufführung“ gelangte.[379]

4. Aufführungen außerhalb des deutschsprachigen Raumes

Nur in einzelnen ausgewählten Fällen können im Folgenden Rezensionen von Aufführungen außerhalb des deutschsprachigen Raumes berücksichtigt werden. So würdigte die *NZfM* an der erfolgreichen Amsterdamer Aufführung im Jahre 1883,[380] der Chor habe „wirklich schön, rein und mit farbigem Vortrag“ gesungen, während das Orchester zwar „sein Bestes“ getan habe, es aber „an gleicher reiner Stimmung“ habe fehlen lassen.[381]

In England waren die Reaktionen auf die erste öffentliche Londoner Aufführung mit Orchester[382] durch die Philharmonic Society am 2. April 1873 vergleichsweise

[371] „W–r.“: *Das II. S.-Meiningische Landesmusikfest vom 7. bis einschließlich 10. October 1899*, in: *NZfM*, Jg. 66 / Bd. 95, Nr. 43 (25. Oktober 1899), S. 467–469; Nr. 44 (1. November 1899), S. 479–482, hier S. 468.

[372] Gemeint ist sicherlich: jedem Satz.

[373] Bernhard Vogel: *Concertaufführungen in Leipzig*, in: *NZfM*, Jg. 63 / Bd. 92, Nr. 14 (1. April 1896), S. (160–)161.

[374] *Ochs, Gesangverein III*, S. 155–176, vor allem S. 158–176.

[375] Der Teilaspekt der kompositorischen Rezeption von Brahms' *Requiem* insbesondere nach dem Tod des Komponisten wird behandelt in *Hammes, Brahms gewidmet*, S. 382–394.

[376] „a. c.“: a cappella.

[377] Brief von Theodor Günzel („Cantor zu Mühlhausen $^{i}/_{Th.}$“) an Brahms vom 18. Oktober 1875, Standort: *A-Wgm*, Signatur: Brahms-Nachlass, Briefe Th. Günzel an Johannes Brahms 135, 1; kontextualisiert und teilzitiert in: *Hammes, Brahms gewidmet*, S. 383 f. (zu korrigieren sind dort die Datierung „1878“ zu recte: „1875“ und in der Briefübertragung „für ein [?] seit Jahren unter meiner Leitung stehenden Verein“ zu recte: „für den seit Jahren unter meiner Leitung stehenden Verein“). Vgl. unten Anmerkung 379.

[378] *Ein / deutsches Requiem / nach / Worten der heiligen Schrift / componirt / und / Herrn Joh. Brahms / dankbarlichst zugeeignet / von / Theodor Günzel.*, Standort: *A-Wgm*, Signatur: III 36099. Für die Überlassung sei Archivdirektor Otto Biba herzlich gedankt. Hammes' Angabe, Günzels Werk habe „keine Dedikation“ erhalten (*Hammes, Brahms gewidmet*, S. 384), erscheint missverständlich: Es wurde zwar nicht ‚stellvertretend' einer bzw. einem Hinterbliebenen (siehe ebenda) oder dem Andenken an Günzels verstorbene Schwester gewidmet, doch enthält die Titelseite des erwähnten Werkmanuskriptes ja ausdrücklich eine Zueignung an Brahms.

[379] Sven Hiemke: *„Ein (anderes) deutsches Requiem“. Eine unbekannte Trauermusik des Mühlhäuser Kantors Karl Theodor Günzel*, in: *Musik und Kirche*, Jg. 88, H. 3 (Mai/Juni 2018), S. 196–200, hier S. 196. Hiemke, dem für wertvolle Hinweise und frühzeitige Überlassung des Textes herzlich gedankt sei, setzt sich in seinem Beitrag intensiver mit Günzels Komposition auseinander.

[380] Zu den frühesten holländischen Aufführungen und einem nicht realisierten Amsterdamer Aufführungsplan im Jahre 1869 siehe S. XLIII mit Anmerkungen 264–267.

[381] *NZfM*, Jg. 50 / Bd. 79, Nr. 34 (17. August 1883), S. 380.

[382] Zur von Julius Stockhausen geleiteten Londoner Privataufführung mit Klavier am 7. Juli 1871 im Hause von Sir und Lady Thompson siehe S. XLIII f. mit Anmerkungen 268–270.

reserviert, woraufhin das Werk erst am 6. April 1876 erneut auf dem Programm stand. Während *The Musical Times* 1873 „the un-emotional character of the subjects, notwithstanding the brilliancy of the instrumentation“ vermerkte,[383] würdigte der Berichterstatter 1876 insbesondere die konzeptionelle Originalität des *Requiems* und seine Unabhängigkeit von Vorbildern.[384] Weit bessere Kritiken ernteten erst die Aufführungen des neu gegründeten „Bach Choir“. So hatte dieser das Werk am 16. März 1880 unter Leitung Otto Goldschmidts im bis dahin „best rendering […] that has yet been given in this country“ dargeboten; der Baritonsänger George Henschel sei dabei „perfectly at home with the work of his friend and countryman“ gewesen. Die Musik sei zwar „of enormous difficulty, and severely taxes the powers of the best performers“, doch „the Bach Choir did not measure their strength against it rashly.“ Wenn auch „some movements were less well given than others“, sei die Aufführung doch „of remarkable merit“ gewesen, „reflecting the highest credit on all concerned.“ Der Beifall wurde als „hearty, but not more hearty than just“ bezeichnet, und dem Werk selbst wurde attestiert, es habe „taken its place, and a high place, in English estimation.“[385]

Derartige Erfolge riefen aber auch Widerspruch bei englischen Gegnern von Brahms' Musik hervor. Besonders stark opponierte der Dramatiker George Bernard Shaw, der seine Karriere als Londoner Musikkritiker mit einem ausgesprochenen Hang zum Schaffen Wagners und unverblümter Abneigung gegen Brahms begann. In seinem legendären Verriss aus dem Jahr 1891 bezog er das *Requiem* auf die Oratorientradition in England, die ihm mittlerweile als genuin akademisch und musikalisch zum Aussterben verurteilt erschien. Daran habe auch eine so professionelle Wiedergabe wie die von Hans Richter geleitete Aufführung am 15. Juni 1891 nichts ändern können. Nach dem nur scheinbar anerkennenden Beginn („His [Brahms's] German Requiem was done from end to end, and done quite well enough to bring out all its qualities.“) machte er sich nicht nur über Hörer lustig, die aus der Tatsache, dass gute Musik sie langweile, irrtümlich schlössen, dass langweilige Musik gut sei, sondern auch über „the learned musicians“, die die Orgelpunkt-Fuge des 3. Satzes schätzten und bewunderten. In ironischer Überspitzung stellte er Brahms als Teilnehmer eines Wettbewerbs mit Mozart, Beethoven und Bach um die Länge von Orgelpunkten dar. Dass die Fuge andererseits in bestimmter Hinsicht „in an elaborately modernised manner“ komponiert sei, lasse „the whole operation […] more desperately old-fashioned and empty“ erscheinen.[386]

Die musikkritischen Reaktionen in New York erschienen weit weniger voreingenommen. Gleich anfangs war die Aufnahme des *Requiems* nicht so zurückhaltend wie in England; sie betraf die erste belegbare, in englischer Übersetzung gesungene Wiedergabe in den USA[387] durch die New Yorker „Oratorio Society“ unter Leitung von Leopold Damrosch am 15. März 1877.[388] In seinem Bericht für *Dwight's Journal of Music* konstatierte der Rezensent „H. D.“ zu Beginn des Werkes „an exceedingly simple, though noble and elevated style“ und verwies auf „many beautiful passages, which arise from the use of pleasing harmonic changes and the introduction of old hymns.“ Neben besonderem Lob für die Sätze 4 und 6 wurde auch der 5. Satz für Sopran solo und Chor hervorgehoben, der „holds us spell-bound with its charming development of the touching theme, principally where it is taken up in an idealized and comforting form by the tenors. The solo is beautifully interwoven and very effective.“ Nr. 7 galt dem Rezensenten zwar als „an anti-climax“, erschien ihm mit seinem „happy peaceful sentiment pervading its tone“ aber doch als passender Abschluss „of a work at once so elevating and sympathetic.“[389]

Außerhalb des deutsch- und englischsprachigen protestantischen Kulturkreises blieben die Reaktionen gegenüber dem *Requiem* reservierter und stärker eingeschränkt. Obwohl das Werk beispielsweise in St. Petersburg zwischen 1872 und 1875 mindestens dreimal aufgeführt wurde,[390] kam die Berichterstattung kaum über knappe, teilweise negative Notizen hinaus; noch 1895 meldete die *NZfM* über eine weitere Wiedergabe in jener Stadt lediglich: „Der St. Petri-Kirchenchor brachte eine Aufführung von Brahms' ‚Deutschem Requiem'; Chor wie Solisten waren der schwierigen Aufgabe nicht gewachsen.“[391]

Über Aufführungen in Frankreich brachte die konsultierte deutschsprachige Tages- und Fachpresse nur vereinzelte kurze Ankündigungen und Konzertberichte,[392] die nicht frei von Widersprüchen waren und im Einzelfall von der Berichterstattung in Frankreich relativiert wurden: In der *Revue et gazette musicale de Paris* bewertete Adolphe Jullien bei seiner eingehenden Rezension der frühesten nachweisbaren Pariser (Teil-)Wiedergabe unter Pasdeloup am Karfreitag, dem 26. März 1875,

383 *Musical Times*, Bd. 16 (1. Mai 1873), S. 75.
384 Ebenda, Bd. 17 (1. Mai 1876), S. 460.
385 Ebenda, Bd. 21 (1. April 1880), S. 174.
386 G.[eorge] B.[ernard] S.[haw]: [Londoner Sammelrezension], in: *The World. A Journal for Men and Women*, Nr. 886 (24. Juni 1891), S. 27 f.; ebenso in: *The Bodley Head Bernard Shaw. Shaw's Music. The complete musical criticism in three volumes. Second Revised Edition*, hrsg. von Dan H. Lawrence, Bd. 2, London 1981, S. 376–378, hier S. 376 f.; *Bernard Shaw. Music in London 1890–94. Criticisms contributed week by week to The World*, Bd. 1, London 1931 (= *The works of Bernard Shaw*, Bd. 26), S. 227–229, hier S. 227 f.
387 Die in Anmerkung 389 genannte Rezension zitiert etliche Textpassagen nach der ursprünglichen englischen Übersetzung von E. M. Traquair. So ist als sicher anzunehmen, dass bei dieser Aufführung aus der ursprünglichen Version der Ende 1872 im Verlag von J. Rieter-Biedermann erschienenen englischsprachigen Ausgabe gesungen wurde, deren Text später von R. H. Benson überarbeitet wurde. Siehe hierzu unten Kapitel „Publikation“, S. LXXI f. mit Anmerkung 491; Stemma, S. 262 in Verbindung mit S. 267, Anmerkung ***.
388 Vgl. S. XLIV mit Anmerkungen 273 f.
389 „H. D.“: *New York Oratorio Society. Bach, Gluck, and Brahms*, in: *Dwight's Journal of Music*, Bd. 37, Nr. 1 = Gesamt-Nr. 939 (14. April 1877), S. 4.
390 Siehe S. XLIV f. mit Anmerkung 275.
391 *NZfM*, Jg. 62 / Bd. 91, Nr. 12 (20. März 1895), S. 139 (f.).
392 Zu Aufführungen in Frankreich siehe S. XLV mit Anmerkungen 276–278.

Werk und Wiedergabe insgesamt positiv, zog Verbindungen zwischen dem *Requiem* und Schumanns einstiger Prophezeiung über den jungen Brahms und bedauerte, dass lediglich Teile des Werkes dargeboten wurden.[393] Unter den deutschsprachigen Musikzeitschriften meldeten die *Signale* über die gleiche Aufführung, die *Requiem*-Sätze seien für die Pariser Hörer „augenscheinlich mehr Gegenstand der Verblüffung als des Vergnügens gewesen.“[394] Dagegen teilte die *Wiener Abendpost* mit, die „Tondichtung“ habe auf das Publikum „einen tiefen und höchst feierlichen Eindruck“ gemacht, „wozu übrigens auch die durch den kirchlichen Tag [Karfreitag] hervorgerufene Stimmung das Ihrige“ beigetragen habe. Dem gleichen Bericht ist zu entnehmen, dass jene Pariser Darbietung noch in einem politisch aufgeheizten Rezeptionsklima stattfand: „Man hatte, offenbar nicht in wohlwollender Absicht, das Gerücht verbreitet: das Werk sei [,]zu Ehren der im deutsch-französischen Kriege gefallenen Soldaten componirt‘, – zum Glück für den Tonsetzer widerlegte Adolphe Jullien in der ‚Gazette musicale‘ diese Angaben, indem er nachwies, daß die Composition um mehrere Jahre älter sei, als von einem Kriege noch keine Rede war.“[395] Hier waren also die Entstehungsumstände und die Tatsache, dass das *Requiem* Anfang der 1870er Jahre wiederholt zu Ehren der im Kriege Gefallenen aufgeführt worden war, absichtlich oder unabsichtlich verwechselt worden.

Publikation

Brahms’ Kontakt zu dem in Winterthur lebenden Schweizer Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann, der ab Mitte Juli 1856 belegbar ist,[396] schlug sich zunächst einerseits in der Publikation von sechs kleineren Chorwerken einschließlich des *Begräbnisgesanges op. 13*, von Liedern, zwei- und vierhändiger Klaviermusik sowie dem *Klavierquintett op. 34* nieder. Ein verlegerisch besonders aufwändiges Projekt war für Rieter-Biedermann andererseits die Übernahme von Brahms’ *1. Klavierkonzert op. 15*, das zuvor vom großen Leipziger Verlagshaus Breitkopf & Härtel abgelehnt worden war. Zur Zeit der Fertigstellung des *Requiems* in seiner sechs Sätze umfassenden Gestalt war Brahms mit Rieter-Biedermann und dessen Familie bereits eng befreundet. Als früheste nachweisbare, lediglich verschleierte briefliche Erwähnung des *Requiems* gegenüber Rieter-Biedermann gilt Brahms’ Brief vom 7. Juni 1866: Die Art der Formulierung („Chor und Orchester mögen einstweilen pausieren; denn ich habe notwendigst Ihnen und Ihrer lieben F a m i l i e einen recht herzlichen und freundlichen Gruß zu senden.“[397]) lässt vermuten, dass Rieter-Biedermann zumindest mündlich bereits näher über das Werk informiert war, dessen sechssätzige Fassung Brahms im Sommer des gleichen Jahres abschloss.[398] Diese Vermutung wird durch spätere konkrete Erwähnungen des Werkes in Brahms’ Briefen an den Verleger vom 8. und 20. März 1867 bestärkt.[399] Erst im Zusammenhang mit der Planung der Aufführungen in Wien und Bremen konnte der Komponist den Verleger dann in seinem Schreiben vom 10. November 1867 aus Wien einerseits konkret über den Weg des Werkes an die Öffentlichkeit, andererseits über das vorläufige Scheitern der Basler Aufführungsabsichten informieren: „Am 1. Dezember mache ich hier bei H e r b e c k (etwa die Hälfte) von meinem ‚Requiem‘. Die Basler sind von einer so unpraktischen Weitläufigkeit, daß wohl nichts wird. Und ich wäre gar gern zum Frühling in Ihre Gegend[400] gegangen. Dagegen will man das ‚Requiem‘ in Bremen durchaus aufführen und – drucken! Für heute Addio – kommen Sie doch über hier! Überlegen Sie es!“[401] Ob der Hinweis auf den Wunsch eines Bremer Musikverlages, das *Requiem* zu drucken, eher ein typisch Brahms’scher Scherz war oder auf eine konkrete Anfrage zurückging, ist unklar; immerhin befanden sich zu jener Zeit Musikverlage in Bremen (Cranz, Praeger & Meier[402]).

Brahms’ Schreiben vom 5. Januar 1868 an Rieter-Biedermann enthielt dann bereits präzisere Aussagen zur Bremer Aufführung und auch zur möglichen Publikation des *Requiems*:

> „Am Charfreitag (10[.] *April*) soll m. *Requiem* im *Bremer* Dom aufgeführt werden, könnten Sie da nicht zuhören u. es sich dann gleich mit nehmen? Haben können Sie es nämlich ~~doch~~[403] noch u. ich wünsche mir[,] daß Sie es nehmen. Ist auch Alles in schönster Ordnung[:] Partitur, Clavier-Auszug u. Stim̃en. Auch einen 4händ. Auszug kann ich Ihnen nöthigenfalls machen[,] aber bis jetzt kostet mich das Stück schon ein Erklekliches, es ist als ob ich ein Kind zu erhalten hätte!“[404]

Dies war das erste nachweisbare konkrete schriftliche Veröffentlichungsangebot an Rieter-Biedermann, der die Bremer Aufführung denn auch gemäß Brahms’ Vor-

393 *Jullien, Requiem*. Vgl. oben S. XLV mit Anmerkung 276.

394 *Signale*, Jg. 33, Nr. 23 (April 1875, letzte von fünf April-Ausgaben), S. 359.

395 *Wiener Abendpost*, 1875, Nr. 89 (20. April), S. 3. Der Verweis auf Jullien betraf zweifellos *Jullien, Requiem*. Auf das (deutlich vor dem „Deutsch-Französischen Krieg“ liegende) Uraufführungsjahr 1868 war auch schon bei der Ankündigung der Pariser Teilaufführung in der *Revue et gazette musicale de Paris* hingewiesen worden (*RGMP*, Jg. 42, Nr. 12 [21. März 1875], S. 93).

396 Rieter-Biedermanns erste Anfrage nach Brahms’schen Werken vom 18. Juli 1856 (ungedruckter Brief, Standort: *D-Hs*, Signatur: BRA : Bm2 : 16) wurde von Brahms erst am 3. September beantwortet (siehe *Briefwechsel XIV*, S. 23 f.).

397 *Briefwechsel XIV*, S. 126 (f.).

398 Vgl. S. XIV f. mit Anmerkungen 11–13.

399 *Briefwechsel XIV*, S. (143–)144, 145 f.; siehe dazu oben S. XVII.

400 Gemeint ist: in die Schweiz.

401 *Briefwechsel XIV*, S. (150–)151, korrigiert nach Briefmanuskript (*CH-W*, Sammlung Winterthur, Dep MK 300): „das wohl nichts wird“ zu recte: „daß wohl nichts wird“; „gerne“ zu recte: „gern“; „über heuer“ zu recte: „über hier“.

402 Siehe Klaus Blum: *Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung. Veröffentlicht anläßlich des 150. Jubiläums der Zusammenarbeit zwischen Philharmonischer Gesellschaft und Philharmonischem Staatsorchester*, Tutzing 1975, S. 285. Der dort ebenfalls genannte Verlag Schweers & Haake existierte zu jener Zeit noch nicht.

403 Tintenstreichung, möglicherweise ein Scherz.

404 Unveröffentlichter Brief (Absendedatum Wien laut Rieter-Biedermanns Vermerk), Standort: *CH-W*, Sammlung Winterthur, Dep MK 300.

schlag besuchte.[405] Später teilte der Komponist dem Verleger mit, dass sich auch „Beide S i m r ö c k e r[406] […] redlich Mühe gegeben“ hätten, Rieter-Biedermann „um das ‚Requiem‘ zu bringen.“[407]

Für die Bremer Uraufführung der sechssätzigen Fassung benötigte Brahms die im vorangehend zitierten Brief aufgelisteten Proben- und Aufführungsmaterialien in Gestalt von Partitur, Klavierauszug, Chor- und Orchesterstimmen. Zum größten Teil waren diese bereits bei der Wiener Teil-Uraufführung verwendet worden.[408] Dabei handelte es sich zunächst um die autographe Partitur, die später als Stichvorlage diente (Quelle A^+), sowie um einen überwiegend abschriftlichen Klavierauszug, der durch Brahms' Bleistiftvermerk als *Clavierauszug für den Dirigenten* klassifiziert wurde.[409] Letzterer wurde bei den Bremer und vermutlich auch schon bei den Wiener Proben benutzt und fungierte schließlich als Stichvorlage der Klavierauszug-Ausgabe, obwohl er anscheinend einer der von Brahms gegenüber Reinthaler erwähnten „schlechte[n] Klavier-Auszüge“[410] war. Ein weiterer der von Brahms im Brief an Rieter-Biedermann vom 24. Mai 1868 im Zusammenhang mit seinen bisherigen „Unkosten“ genannten „3 Klavier-Auszüge“[411] könnte das zu Weihnachten 1866 Clara Schumann geschenkte Manuskript gewesen sein. Bei dem dritten Exemplar dürfte es sich dann um jenes Klavierauszug-Manuskript gehandelt haben, das, wie von Brahms Mitte Januar 1868 gegenüber Reinthaler erwähnt, bei den Bremer Chorproben zur Begleitung verwendet worden sein muss („Wie mag sich denn Ihr Pianist mit dem schlecht geschriebenen Auszug vertragen?“); bei der Uraufführung am 10. April könnte es zudem als Grundlage einer provisorischen Orgelstimme gedient haben, bevor es verloren ging.[412]

Bei den Aufführungen in Wien und Bremen müssen darüber hinaus die von Kopistenhand geschriebenen und per Autographieverfahren vervielfältigten Chorstimmen verwendet worden sein, von denen jeweils noch ein Exemplar der Sopran- und der Altstimme erhalten sind (Quelle AUT-$Ch_{Sopr/Alt}$). Gegenüber den bereits „ v o l l s t ä n d i g e n Singstimmen“[413] war der Zustand der Orchesterstimmen nach der Wiener Teil-Uraufführung uneinheitlich, wie Brahms' Schreiben an Reinthaler von Ende Dezember 1867 zeigt. Denn für „Viola und sämtliche Bläser“ waren noch Orchesterstimmen der letzten drei Sätze (Nr. 4, 6, 7 der Druckfassung) auszuschreiben.[414] Doch nicht nur für die Bremer Aufführung, sondern auch angesichts des wachsenden Interesses anderer Konzertveranstalter musste Brahms die Erstellung vollständiger Aufführungsmaterialien bzw. Stichvorlagen im Hinblick auf die Drucklegung und Veröffentlichung beschleunigen, wobei er den Verleger nunmehr intensiv einzubeziehen hatte. So schrieb er am 27. Februar – mit Blick auf die Bremer Uraufführung, mögliche weitere Aufführungsinteressenten und die Publikation – als Antwort auf einen oder zwei vorangegangene (verschollene) Briefe Rieter-Biedermanns, der mittlerweile auf einen baldigen Druck gedrängt zu haben scheint:

> „Das Requiem denke ich gern in Ihrem Besitz, aber der Charfreitag muss erst vorüber sein. Uebrigens fürchte ich nicht zu sehr[,] dass es durchaus Makulatur sein werde! Hören Sie[415] doch zu, wäre das gar nicht möglich? […]
>
> Es ist leicht möglich[,] dass man m.[ein] *Requiem* sehr bald wieder braucht. Wie schnell können wohl die Singstimen gestochen sein?“[416]

Der konkrete Veröffentlichungsprozess begann damit, dass Brahms mit Begleit- oder Vorausbrief vom 24. Mai 1868 – also etwa anderthalb Monate nach der Bremer Uraufführung im Dom und knapp vier Wochen nach der dortigen Folgeaufführung im großen Saal der Union – die „[Chor- und Orchester-]Stimmen gut korrigiert“ an Rieter-Biedermann schickte. Außerdem versprach er: „Die Partitur und den Klavier-Auszug [schicke ich] von Köln aus, wohin ich zu Pfingsten gehe, Sie vielleicht auch sehe?“ Schließlich informierte er den Verleger erstmals über die Erweiterung des Werkes zur Siebensätzigkeit (während die zugleich übersandten Stichvorlagen der Chor- und Orchesterstimmen nur die sechssätzige Fassung enthielten):

> „Es ist nun eine 7. Nummer hinzugekommen, Nr[.] 5, Sopransolo mit 16 Takt[en] Chor etwa. Diese werde ich überhaupt erst später schicken, da ich sie erst ausschreiben lassen muß und einen Ort suchen, wo ich sie für Geld und gute Worte mir vorspielen lassen kann.

[405] Siehe *Kalbeck II/1*, S. 267.

[406] Nachdem Fritz Simrock sich mit seinem Vater Peter Joseph überworfen hatte, führte er seit 1864 in Berlin einen eigenen Verlag als „Simrock'sche Musikhandlung“, während der Vater bis zu seinem Tode (13. Dezember 1868) den Verlag „N. Simrock“ am Stammsitz Bonn weiterführte. Siehe dazu auch *BraWV*, S. XXVIII.

[407] *Briefwechsel XIV*, S. (156–)157, Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 26. Juni 1868.

[408] Siehe S. XXXIII mit Anmerkung 154.

[409] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 247–250 (Quelle A/AB-KAu_2^+).

[410] *Briefwechsel III*, S. (14–)15.

[411] *Briefwechsel XIV*, S. 152–154, hier S. 153.

[412] Zitat in *Briefwechsel III*, S. 16. Zu diesem (verschollenen) dritten Klavierauszug-Exemplar siehe auch oben S. XXXVI mit Anmerkungen 181–184 sowie Kapitel „Spezifika der vorliegenden Edition. 1. Orgel und Kontrafagott als offizielles bzw. semioffizielles Ad-libitum-Instrument“, S. LXXII–LXXVI, hier S. LXXIII f.; Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 250; Stemma, S. 260; Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 270 f. Denkbar wäre, dass der bei der Bremer Uraufführung eingesetzte Organist Louis Rakemann (siehe S. XXXIV mit Anmerkung 167) zuvor die Bremer Proben am Klavier begleitete und somit der von Brahms erwähnte „Pianist“ war; dies könnte wiederum die Vermutung stützen, dass Rakemann bei der Uraufführung die Orgelpartie aus dem gleichen, nun entsprechend präparierten Manuskript spielte.

[413] *Briefwechsel III*, S. 13 (f.), Brief von Brahms an Reinthaler vom Dezember 1867 (d. h. nach der Wiener Teil-Uraufführung vom 1. Dezember 1867). Die ‚Vollständigkeit‘ der Singstimmen bezog sich natürlich auf die damals noch sechssätzige Werkgestalt.

[414] Ebenda, S. (14–)15. Demnach müssten nicht nur die Stimmen von Violine I und II sowie von Violoncello und Kontrabass schon für alle sechs Sätze vorgelegen haben, sondern auch die Stimmen für Harfe und Pauken.

[415] Korrigiert aus „sie“.

[416] Unveröffentlichter Brief (Absendedatum Hamburg laut Rieter-Biedermanns Vermerk), Standort: *A-Wgm*, Briefe Johannes Brahms an Jakob Rieter-Biedermann 1.

> Deshalb notiere ich, daß sie in meiner Partitur 17[417] und im Klavier-Auszug 6 Seiten lang ist; also können Sie sich danach einrichten.
>
> […]
>
> *NB.* 10 Napoleons darf ich ja einfach für den neuen Satz annehmen, der hoffentlich erst recht ein Ganzes aus dem Werk macht.
>
> […]
>
> Schließlich wünsche ich Ihnen recht viel Freude an dem neuen Verlagswerk; ich habe mir mein Teil Mühe redlich gegeben.“[418]

Um die Abgabe des Werkes an Rieter-Biedermann voranzutreiben, schickte Brahms die Partiturhandschrift des 5. Satzes vermutlich Anfang Juni zu kritischer Durchsicht an Joachim, der ihm das Manuskript samt kommentierendem Brief am 7. Juni 1868 zurücksandte. Im folgenden, auf die Zeit zwischen dem 9. und 12. Juni zu datierenden Schreiben bedauerte Brahms, dass Joachim nicht auch die anderen Sätze hatte kritisch durchsehen können, und entschloss sich nicht zuletzt deshalb „schwer genug […], das Requiem fortzuschicken.“[419]

Allerdings hatte er den 5. Satz noch nicht gehört und musste daher vor der Veröffentlichung möglichst bald die Möglichkeit für ein Probedurchspiel finden. Während er im Brief vom 24. Mai noch geplant hatte, die hierfür notwendigen Stimmen „ausschreiben“ zu lassen,[420] entschloss er sich kurz darauf, den Verleger um vorläufig gestochene Aufführungsmaterialien von Partitur, Stimmen und Klavierauszug dieses Satzes zu bitten. Als er am 13. Juni von Bonn aus, wo er sich seit dem 8. Juni zu längerem Aufenthalt befand,[421] nunmehr auch die Stichvorlagen von Partitur und Klavierauszug (Quellen A^+ und $A/AB\text{-}KAu_2^+$) an Rieter-Biedermann schickte, schrieb er im Begleitbrief:

> „Heute früh gehen Partitur und Klavier-Auszug des ‚Requiem‘ an Sie ab. Nr[.] 5 liegt an Ort und Stelle; in Oldenburg, Karlsruhe u. a. war jetzt keine Probe möglich, und so will ich die Sache nicht aufhalten. Dagegen ersuche ich Sie, von dieser Nummer mir vor der Ausgabe des Werks eine Probe möglich zu machen, d. h. schaffen Sie mir Partitur, Klavierauszug, Orchester- und Chorstimmen, sobald Sie können, damit ich, falls es nötig, korrigieren kann. Violinen und Chor 2- oder 3 fach.
>
> Ich bitte, daß Sie dies nicht vergessen und möglichst zeitig mich wissen lassen, wann ich das Nötige bekomme.
>
> […]
>
> Ich erinnere nochmal an einen Probeabzug von Nr[.] 5 […].“[422]

Brahms’ Wunsch wurde von Rieter-Biedermann wohl brieflich an die Stecherwerkstatt (Röder’sche Officin, Leipzig) weitergegeben, denn auf der Titelseite des Partiturautographs findet sich in fremder, nicht von Rieter-Biedermann stammender Handschrift der Blaustifthinweis: „№ 5 muß zuerst gestochen werden“.[423]

Als Brahms Partitur und Klavierauszug am 13. Juni 1868 an den Verleger schickte, fehlte noch die Orgelpartie, deren Anfertigung die Übersendung erheblich verzögert, möglicherweise aber auch Platzprobleme beim Partiturstich verursacht hätte. Daher schlug Brahms mit Hinweis auf Präzedenzfälle in den Partituren von Mendelssohns Oratorien *Paulus* und *Elias* vor, auf die Wiedergabe dieser Partie innerhalb der Partitur zu verzichten und lediglich eine separate Orgelstimme zu publizieren.[424]

Ein Hauptproblem blieb in den folgenden Monaten die klangliche Erprobung des 5. Satzes. Doch auch die Fragen der Werkzählung, der Orgelstimme und der Anfertigung eines vierhändigen Klavierarrangements waren noch nicht geklärt, wie die weiteren Schreiben des Komponisten an Rieter-Biedermann belegen. Am 26. Juni teilte Brahms mit, dass er noch keine Gelegenheit für eine Probeaufführung des 5. Satzes gefunden habe, und bat: „Schreiben Sie mir ja zeitig, wann es fertig ist. Partitur brauchte ich wohl nicht.“ Nachdem der Verleger im vorangehenden (verschollenen) Schreiben im Hinblick auf die noch nicht festgelegte Werkzählung anscheinend die markante Opuszahl „50“ vorgeschlagen hatte, lehnte Brahms diese ab und schlug für den Fall, dass „45“ schon vergeben sei, als Alternative „48“ vor.[425] Am 5. Juli brachte er gegenüber Rieter-Biedermann erstmals Zürich als Ort einer Probeaufführung von Nr. 5 ins Gespräch: „Können Sie nicht erfahren, ob eine Probe in Zürich möglich ist. Das Orchester vollzählig (Holzbläser und 2 Hörner). Ein s e h r h o h e r Solo-Sopran wäre nötig.“[426] Im Brief vom 9. August bat er in Erwartung „eine[r] Revision vom ‚Requiem‘“ um „2 Exemplare […] in spielbarem Zustand“, womit zweifellos Abzüge der kompletten Partitur gemeint waren. Von diesen sollte eines als Korrekturabzug dienen und nach der Korrekturlesung an den Verlag zurückgehen, doch erhielt Brahms letztlich wohl zu verschiedenen Zeitpunkten separate Fahnen der einzelnen Sätze als Korrekturabzüge und nur ein komplettes Exemplar, das die einzelnen Sätze in unterschiedlichem Korrekturzustand zeigte; dieser Vorabzug (Quelle E_{VO}) verblieb bei ihm und wurde von ihm, wie geplant, als Vorlage für die Anfertigung der noch ausstehenden Orgelstimme und des vierhändigen

[417] In der autographen Partitur, die als Stichvorlage diente (Quelle A^+), umfasst Nr. 5 nur 15 Seiten, sodass Brahms sich entweder im Brief an Rieter-Biedermann irrte oder sich auf ein früheres, nach Anfertigung der definitiven Niederschrift von Nr. 5 für A^+ vernichtetes Partiturnotat bezog.

[418] *Briefwechsel XIV*, S. 152–154.

[419] *Briefwechsel VI*, S. 56–57 (f.). Zur Datierung der Schreiben siehe oben S. XXVII mit Anmerkung 100. Schon kurz vor der Übersendung von Nr. 5 im Partiturmanuskript an Joachim sandte Brahms den Satz – in Partitur oder Klavierauszug – an Hermann Deiters; siehe dazu S. XXVI mit Anmerkungen 96 f.

[420] Siehe S. LXIII f. mit Anmerkung 418.

[421] Siehe *Hofmann, Zeittafel*, S. 90–92.

[422] *Briefwechsel XIV*, S. 154–156.

[423] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 223 (Quelle A^+).

[424] Siehe *Briefwechsel XIV*, S. (152–)154 (Brief vom 24. Mai 1868); S. 154–156 (Brief vom 13. Juni 1868), hier S. 155; S. 156 f. (Brief vom 26. Juni 1868); S. 159(–161) (Brief vom 9. August 1868). Vgl. unten Kapitel „Spezifika der vorliegenden Edition. 1. Orgel und Kontrafagott als offizielles bzw. semioffizielles Ad-libitum-Instrument“, S. LXXII–LXXVI.

[425] *Briefwechsel XIV*, S. 156 f.; vgl. ebenda, S. 159. Siehe dazu auch unten Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 230 (Quelle E_{VO}); S. 250 (Quelle $E\text{-}KAu_1$, Exemplar *D-HEI*).

[426] *Briefwechsel XIV*, S. 158 (f.), orthographisch korrigiert nach Briefmanuskript (*CH-W*, Sammlung Winterthur, Dep MK 300).

Klavierarrangements benutzt. Im gleichen Schreiben legte Brahms auch die Opuszahl „45“[427] fest; unerwähnt ließ er hier noch die angestrebte Probeaufführung des 5. Satzes und die dafür notwendigen Notenmaterialien.[428] Am 10. August bat er dann jedoch um Übersendung der Aufführungsmaterialien von Nr. 5 an seine Bonner Adresse, da er „in Köln die Probe haben zu können“ hoffte, und äußerte die Befürchtung, der Verleger könne womöglich schon „Exemplare versenden“, ehe er „Revision gehabt habe“.[429]

Brahms' Brief an Rieter-Biedermann vom 31. August 1868 macht deutlich, dass der Komponist mittlerweile „von Satz 1 u. 5 die Correktur“ erhalten hatte, die er „der Tage“[430] zusammen mit der „Orgelstim̃e“ zurücksenden wolle.[431] Die Probeaufführung des 5. Satzes am 17. September in Zürich erfolgte somit, wie von Brahms am 13. Juni gewünscht, aus den vorläufig gestochenen Materialien. Dass dies nicht nur die Chor- und Orchesterstimmen betraf, belegen Brahms' Briefe an Rieter-Biedermann vom 18. und vom 21. September, in denen er bestimmte Seiten der Druckausgaben von Partitur und Klavierauszug angab.[432] So bat er aufgrund seiner Zürcher Höreindrücke im Schreiben an den Verleger vom 18. September um einige Änderungen im 5. Satz. Betroffen waren vor allem die Takte 4–7, in denen Brahms einen im Partiturautograph vorgenommenen und beim Stich der Partitur berücksichtigten instrumentatorischen Eingriff wieder rückgängig machte: Oboe 1 erhielt ihre Gegenstimme zum Beginn des Sopransolos zurück, die zwischenzeitlich Fagott 1 in der Unteroktave hatte übernehmen sollen (was eine entsprechende Modifikation des Klavierauszuges nach sich zog). Außerdem wurde der Schlussakkord des Satzes durch Hinzufügung der Fagotte klanglich stärker grundiert.[433] Im Schreiben vom 21. September verwies Brahms zudem auf eine durch Redaktionsfehler falsch gestochene Note, erbat dynamische Ergänzungen in zwei Bläserpartien der Takte 79^4–81 und kündigte die Durchsicht der Korrekturfahnen von Nr. 2 und 4 an.[434] Nur einen Teil der in beiden Schreiben genannten Änderungswünsche für den 5. Satz vermerkte er auch in dem bei ihm verbliebenen kompletten Vorabzug der Partitur (Quelle E_{VO}). Einen eigentlichen Korrekturabzug des 5. Satzes hatte er zu jener Zeit nicht bei sich,[435] sodass er die gewünschten Änderungen brieflich meldete.

Rieter-Biedermanns Verlagsprokurist Robert Seitz schickte dem inzwischen in Hamburg weilenden Brahms mit Schreiben vom 24. September sowohl „einen Abzug des nunmehr revidierten 5ten Satzes“ als auch „wieder ein Stück Revision“ des *Requiems*, wobei es sich um den „Klavierauszug von Nr[.] 3“ handelte, wie Brahms' Antwort an Rieter-Biedermann vom 27. September zeigt. Zugleich stellte Seitz in Aussicht, in „einigen Tagen […] den Rest senden [zu] können“, und gab seiner Hoffnung Ausdruck, „sonach das Werk bald herauszubringen.“[436] In seiner gleich unterhalb von Seitz' Schreiben für den Verleger Rieter-Biedermann selbst notierten Antwort, die eine gewisse Ungehaltenheit nicht verkennen lässt, bemängelte Brahms die in seinen Augen schleppende Drucklegung wie auch die unvollständige Korrekturausführung im 5. Satz und forderte eine Aufbewahrung der Korrekturfahnen:

[427] Der Partitur-Vorabzug (Quelle E_{VO}) enthält im Kopftitel noch die Opuszahl „48“, die ebenfalls in einem Exemplar des Klavierauszuges aus dem Besitz des Dichters Klaus Groth und seiner Frau Doris auf der Titelseite zu sehen ist, hier evtl. aufgrund einer aufgebrochenen Korrektur (Quelle E-KAu_1, Exemplar *D-HEI*, Signatur: 39.3.22). Vgl. S. LXIV, Anmerkung 425.

[428] Siehe *Briefwechsel XIV*, S. 159(–161). Zur Vermutung, dass Brahms möglicherweise, anders als gewünscht, nur einen kompletten Partiturabzug erhielt, siehe auch Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 271 mit Anmerkungen 342–344.

[429] *Briefwechsel XIV*, S. 161.

[430] Im Sinne von „in den nächsten Tagen“.

[431] Unveröffentlichter Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 31. August 1868 (Absendedatum Bonn laut Rieter-Biedermanns Vermerk), Standort: *US-NYpm*, Signatur: MFC B8 135.R 563. Vgl. Brahms' Mitteilung von etwa Mitte (vermutlich 11.–15.) August 1868, er werde „Heute“ den 5. Satz „in gestochener Partitur und in Stimmen“ erhalten (*Briefwechsel III*, S. 23–25, hier S. 24, Brief von Brahms an Reinthaler). Zur Datierung vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 159–161, Briefe von Brahms an Rieter-Biedermann vom 9. und 10. August 1868 (Poststempel bzw. inhaltlich erschlossen).

[432] Die Angabe im *BraWV* (S. 171), der 5. Satz sei in Zürich „aus dem Manuskript“ geprobt worden, ist somit irreführend, selbst wenn eine solche Bezeichnung zu Brahms' Zeit primär signalisieren sollte, dass ein Werk noch nicht publiziert war.

[433] Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 18. September 1868 (ohne Orts- und Datierungsvermerk Rieter-Biedermanns), Standort des Briefmanuskripts: *D-Dl*, Abteilung Sammlungen, Signatur: Mscr. Dresd. App. 722, 9. Das in *Briefwechsel XIV* nicht enthaltene Schreiben wurde erstmals im Druck mitgeteilt von Styra Avins: *Revising the Requiem: A Letter in Dresden and Brahms in Switzerland with His Father*, in: *ABS Newsletter*, Bd. 31, Nr. 1 (Frühjahr 2013), S. 5–10, hier S. 6 (Brief-Faksimile), S. 8 f. (englische Übersetzung und Begründung der Datierung); revidierte deutsche Fassung als: *Revision des Requiems: Ein Brief in Dresden und Brahms' Schweizer Reise mit seinem Vater*, in: *Brahms-Studien 17*, S. 135–152, hier S. 138 f. (Brief-Faksimile), S. 146 f. (Brieftext), S. 149 f. (Begründung der Datierung). Die Datierung auf den 18. September 1868 erschloss Avins aus einem Vergleich des Briefschlusses mit Brahms' Nachschrift an die Stiefmutter im Brief des Vaters aus Zürich an dieselbe vom gleichen Tag und mit dem Reisetagebuch des Vaters (*Briefwechsel Familie*, S. 151 f.). Vgl. auch *Hofmann, Zeittafel*, S. 94. – Zu den von Brahms im Schreiben vom 18. September 1868 erbetenen Änderungen siehe Editionsbericht, 5. Satz, S. 453–456, Bemerkung zu T. 4–8; S. 467 f., Bemerkung zu T. $81^{(3)}$–82.

[434] *Briefwechsel XIV*, S. 161 f., wobei S. 161 im Notenbeispiel für Fl. 2 irrtümlich den von Brahms im Briefmanuskript (*CH-W*, Sammlung Winterthur, Signatur: Ms fol 692/5) erst versehentlich notierten, dann ansatzweise durch Tintenverwischung getilgten Verlängerungspunkt nach 𝅗𝅥 wiedergibt. Dieses Schreiben nimmt ebenfalls auf die Seitenzahlen der gedruckten Partitur (in Gestalt des bei Brahms verbliebenen Vorabzuges, Quelle E_{VO}) Bezug. Zu den erbetenen Änderungen siehe Editionsbericht, 5. Satz, S. 458 f., Bemerkung zu T. 26^1; S. 467, Bemerkung zu T. 79^4–81^3.

[435] Die am 31. August 1868 erwähnte „Correktur“ der Sätze 1 und 5 (siehe oben mit Anmerkung 431) hatte Brahms, wie angekündigt, zur Ausführung an den Verleger zurückgeschickt. Erst am 27. September meldete er die Ankunft der Korrekturfahne von Nr. 5 samt entsprechendem Abzug des „Klavierauszug[es] von Nr[.] 3“ (*Briefwechsel XIV*, S. 163). Siehe dazu die weiteren Ausführungen.

[436] Ebenda, S. 162 f., Nr. 137 (Seitz' Schreiben an Brahms vom 24. September 1868); S. 163, Nr. 138 (Brahms' Antwort an Rieter-Biedermann vom 27. September). Da Brahms seine Antwort gleich unterhalb von Robert Seitz' Schreiben notierte, befinden sich die beiden als Nr. 137 und 138 gezählten Schriftstücke auf dem gleichen Blatt.

„Das klingt doch eher, als würde man ausgelacht, aber nicht, als wenn wir das ‚Requiem' wirklich nun im Laufe des ganzen Winters herausbrächten!

Für Nr[.] 5 muß ich Sie sehr ersuchen, meine 2 Briefe[437] anzusehen. Es ist ja überhaupt manches früher Angezeichnete gar nicht korrigiert!

Die diesjährigen Aufführungen werden wohl überhaupt ins Wasser fallen, denn jeder Kapellmeister muß sich doch das Werk erst ansehen können.

Die Revisionen werden doch aufbewahrt? Ich möchte sie mir zur Ansicht dann zeigen lassen, ob und wie korrigiert wird."[438]

Brahms' folgendes Schreiben an Rieter-Biedermann vom 1. Oktober scheint keine Korrekturfahne begleitet, sondern in seinem ersten Teil eine (verschollene) Frageliste des Verlegers beantwortet zu haben, die die Partitur von Nr. 5 und den Klavierauszug von Nr. 2 betraf.[439] Die Diskussionen während der Drucklegung behandelten ganz unterschiedliche Fragen, beispielsweise das Layout des Textvordruckes in Partitur und Klavierauszug,[440] die Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung des Vokaltextes,[441] die Gestaltung der Satztitel (bei der Rieter-Biedermann dem Wunsch des Komponisten überwiegend nicht entsprach)[442] und die Ergänzung einzelner Metronomzahlen.[443] Bei dem Werk für Chor und großes Orchester waren zudem die Anzahl und die Verteilung der Notensysteme zu bedenken. Vor allem aus Zeit-, doch womöglich auch aus Platzgründen wollte Brahms, wie erwähnt, darauf verzichten, die Ad-libitum-Orgelstimme in der Partitur selbst wiederzugeben, und beließ es bei generellen verbalen Angaben unter dem Kontrabass-System, die den Einsatz (*col Org.* bzw. *con Org.*) und das Pausieren der Orgel (*Org. tacet.*) sowie die Art ihrer Verwendung (*Org. t.*[*asto*] *s.*[*olo*]) betrafen. Der Notentext der Orgelpartie lag somit allein in Gestalt der separaten Orgelstimme vor, die Teil der Orchesterstimmen (Quelle E-St) war.[444] Auch die Notation von Posaunen und Tuba wurde erörtert. So teilte Brahms dem Verleger am 24. Mai 1868, also noch vor der Übersendung der autographen Partitur (Quelle A^+) mit: „Die Posaunen können oft auf ein System kommen, müssen bisweilen 2 einnehmen." Letzteres betraf die Verwendung eines zweiten Systems für Posaune 3 (Bassposaune) und Tuba im 3. Satz sowie in Teilen des 6. Satzes. Da Rieter-Biedermann möglicherweise nochmals nachfragte, wiederholte Brahms seine Aussage bei der Übersendung der Stichvorlagen von Partitur und Klavierauszug am 13. Juni in ironisch zugespitzter Form: „Die Posaunen können meistens mit einem System fertig werden, aber auch bisweilen auf 2 oder 3 oder 4 sich breit machen."[445] Der Partiturstich folgt hier im Wesentlichen dem Tintennotat im Partiturautograph A^+ oder den dort nachträglich vermerkten Bleistiftanweisungen zur Wiedergabe von Posaunen und Tuba.

Im Hinblick auf die gewünschte klangliche Präsenz der Harfe forderte Brahms gleich bei der Übersendung des Partiturautographs an Rieter-Biedermann: „Bei der Harfe muß bemerkt werden, daß eine mindestens 2fache Besetzung wünschenswert und nötig ist.", und fragte am 21. September ausdrücklich noch einmal nach: „In Nr[.] 1 fehlt doch ja nicht die Bezeichnung zur Harfe: ‚mindestens doppelt zu besetzen'?!"[446]

Intensive Diskussionen gab es während der Vorbereitung des Stiches auch im Hinblick auf die Schlüsselung der Vokalpartien: Im Partiturautograph wie in den beiden erhaltenen, überwiegend von Kopistenhand geschriebenen Klavierauszug-Manuskripten sind Chor- und Solo-Sopran, Alt und Tenor jeweils in den betreffenden C-Schlüsseln notiert.[447] Am liebsten hätte der

[437] Gemeint sind die oben erwähnten Schreiben vom 18. und vom 21. September 1868 (siehe S. LXV mit Anmerkungen 432–435).

[438] *Briefwechsel XIV*, S. 163.

[439] Siehe ebenda, S. 164 f.

[440] Siehe ebenda, S. 162 (im Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 21. September 1868). Die Diskussion betraf zu diesem Zeitpunkt lediglich Partitur und Klavierauszug. Allerdings fand sich unter den konsultierten Exemplaren des vierhändigen Klavierarrangements ebenfalls eines mit Textvordruck (Quelle E-KAr_2); siehe dazu unten S. LXXVIII mit Anmerkung 554; Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 254.

[441] *Briefwechsel XIV*, S. 155 f., 158 (in Brahms' Briefen an Rieter-Biedermann vom 13. und 26. Juni sowie vom 5. Juli 1868).

[442] Die von Brahms an Rieter-Biedermann übersandten Stichvorlagen von Partitur und Klavierauszug hatten eine arabische Satzzählung samt Vokaltext-Incipits enthalten, was Rieter-Biedermann zur römischen Zählung ohne Vokaltext-Incipits änderte. Brahms' Protest blieb erfolglos: „Darf ich Sie sehr bitten statt der römischen Ziffern über den Sätzen, wie im Mscript № 1 *etc.* zu setzen u. die ersten Textworte. Diese – doch es muß Ihnen nothwendig auch besser gefallen als die nackte Zahl. Für eine Sinfonie verbitte ich mir auch schon im Voraus diese Zahl." (Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 31. August 1868, Absendedatum Bonn laut Rieter-Biedermanns Vermerk, ungedruckt, Standort: *US-NYpm*, Signatur: MFC B8135.R563). Erst das Arrangement für Klavier zu vier Händen (Quellengruppe E-KAr) enthält Satzüberschriften mit arabischer Zählung und Textincipits, wie Brahms sie im Brief vom 31. Januar 1869 zumindest für diese Fassung nochmals ausdrücklich erbeten hatte (siehe *Briefwechsel XIV*, S. 172 [f.]). Vgl. Editionsbericht, passim (jeweils Bemerkung zur Satzüberschrift).

[443] *Briefwechsel XIV*, S. 164 (im Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 1. Oktober 1868).

[444] Siehe S. LXIV f. mit Anmerkungen 424, 431 sowie Kapitel „Spezifika der vorliegenden Edition. 1. Orgel und Kontrafagott als offizielles bzw. semioffizielles Ad-libitum-Instrument", S. LXXII–LXXVI.

[445] *Briefwechsel XIV*, S. 152–156, hier S. 153, 155.

[446] Ebenda, S. 154–156, hier S. 155; S. (161–)162. Freilich bekundete Brahms im Februar 1869 gegenüber Hiller – vermutlich auf dessen Bekenntnis hin, dass er bei seiner Kölner Teilaufführung am 16. Februar keine zwei Harfen verwenden werde oder verwendet habe – resignierend in ironischer Zuspitzung: „Natürlich denke ich gar nie m e h r als eine Harfe zu hören!" (*Hiller, Briefwechsel II*, S. 129, Brief von Brahms an Hiller vom Februar 1869). Brahms' Formulierung lässt im Unklaren, ob Hillers vorangehender (verschollener) Brief vor oder nach der Kölner Aufführung vom 16. Februar geschrieben wurde. Für die Beachtung von Brahms' Forderung nach der Verwendung von mindestens zwei Harfen – laut Instrumentenvorsatz für Nr. 1 in der Partitur-Erstausgabe (Quellengruppe E): *Harfe. / (Wenigstens / doppelt besetzt.)* – trat auch Ochs ein, der bei den von ihm selbst geleiteten Aufführungen „die Harfe gewöhnlich vierfach" besetzte und sogar „öfters […] sechs Harfen auf dem Podium" hatte (*Ochs, Gesangverein III*, S. 157 [f.], vgl. S. 176).

[447] Eine Ausnahme bildet Brahms' eigenhändige Niederschrift des nachkomponierten 5. Satzes im Klavierauszug-Manuskript für Clara Schumann (Quelle A/AB-KAu_1): Hier sind zur leichteren Lesbarkeit alle Vokalstimmen in moderner Schlüsselung wiedergegeben und die Chorpartien dabei in zwei Systemen zusammengefasst (Sopran/Alt im Violinschlüssel, Tenor/Bass im Bassschlüssel). Siehe dazu Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 247.

Komponist es gesehen, wenn im Druck nicht nur die Partiturausgabe, sondern auch der Klavierauszug die Vokalpartien in ‚alter' Schlüsselung wiedergegeben hätte. Doch scheint er von Beginn an skeptische Reaktionen seines Verlegers erwartet zu haben, zumal dieser bei den in seinem Verlag posthum erschienenen Werken Schumanns für Soli, Chor und Orchester[448] die oberen drei Vokalpartien durchweg im ‚modernen' (für Tenor transponierenden) Violinschlüssel-Notat wiedergegeben hatte. Daher bereitete Brahms eine Art Kompromiss vor, indem er schon am 24. Mai an Rieter-Biedermann anlässlich der Übersendung der separaten Orchester- und Chorstimmen schrieb: „Soll im Klavierauszug der *C*-Schlüssel für Sopran, Alt und Tenor beibehalten werden? d. h. darf er? kann er? Mir wär's lieb."[449] Doch Rieter-Biedermann muss in seinem (verschollenen) Antwortbrief dafür plädiert haben, das Werk möglichst in allen Ausgaben nur in ‚moderner' Schlüsselung wiederzugeben. Daraufhin arbeitete Brahms nun auf einen für ihn akzeptablen Kompromiss hin, als er am 13. Juni bei Übersendung der Stichvorlagen von Partitur und Klavierauszug schrieb:

> „Die Chorstimmen werden natürlich im Violinschlüssel gestochen.
>
> In der Partitur bleibt aber durchaus der *C*-Schlüssel für Sopran, Alt und Tenor. Dagegen werden Sie nichts haben.
>
> Ich wünschte dies nun auch für den Klavierauszug. Deshalb aber frug ich Sie!"

Am Schluss des Briefes kam er nochmals auf die Schlüsselung zu sprechen und signalisierte dabei im Hinblick auf den Klavierauszug indirekt Kompromissbereitschaft:

> „Ich erinnere nochmal an einen Probeabzug von Nr[.] 5, an die *C*-Schlüssel in der Partitur ohne ?[450] und *C*-Schlüssel im Klavierauszug mit ?."[451]

Nachdem Rieter-Biedermann erneut dafür plädiert hatte, auch im Partiturdruck die oberen drei Chorpartien im Violinschlüssel wiederzugeben, entgegnete Brahms am 26. Juni: „Der *C*-Schlüssel muß in der Partitur durchaus stehen bleiben! Den ‚Paulus' [Mendelssohns] habe ich grade zu Haus, und ich bitte weiter bei anständigen Leuten nachzusehen."[452] Damit hatte er seine Position für den Partiturdruck durchgesetzt und demgegenüber beim Klavierauszug nachgegeben.

Ausdrücklich wünschte Brahms, dass die von ihm zusammengestellten Bibeltexte in Partitur und Klavierauszug vor Beginn des Notentextes zusammenhängend wiedergegeben werden sollten, was bei vergleichbaren Werken anderer Komponisten für Gesang und Orchester bereits früher praktiziert wurde.[453] So schrieb er am 24. Mai 1868 an Rieter-Biedermann: „Ich meine, der Text muß der Partitur und dem Klavier-Auszug v o r g e d r u c k t werden. Und zwar genau nach beiliegendem Textbuch – strophenweise!!"[454] Zwar ist das erwähnte „Textbuch"-Exemplar nicht erhalten, das Brahms damals zusammen mit den Chor- und Orchesterstimmen an den Verleger schickte, doch dürfte es sich um ein Exemplar des Programmheftes zur Bremer Uraufführung vom 10. April 1868 gehandelt haben, da der Textvordruck in Partitur und Klavierauszug dem Layout des Programmheftes entspricht und eine problematische Lesartänderung des Vokaltextes einführt.[455]

Vergleichsweise scharf reagierte Brahms zunächst auf die (brieflich nicht überlieferte) Frage des Verlegers nach einer Übersetzung des Vokaltextes ins Lateinische und hob umso mehr die Möglichkeit einer englischen Übersetzung hervor, die er anscheinend schon mit Joachim diskutiert hatte. Die Notwendigkeit einer französischen Übersetzung für Frankreich und Belgien schien ihm vorläufig ebenfalls nicht einsichtig zu sein:

> [13. Juni 1868:] „Ein l a t e i n i s c h e r Text ist nun durchaus nicht am Platz bei diesem Stück. Sie werden das selbst einsehen, wenn Sie ein wenig die Sache überlegen. Anstatt des lateinischen [Requiems] kann es ja überhaupt in den Kirchen nicht gesungen werden. In Holland singt man alles deutsch. An Frankreich denken wir nicht. So bleibt nur England und ein englischer Text, der freilich ganz gut anginge und schon von selbst allerwärts paßt. J o a c h i m will das gern besorgen. Im Fall Sie es also wünschen, wenden Sie sich an ihn. Ich meine zwar nicht zu sehr auf eine englische Aufführung rechnen zu dürfen."

[448] Es handelte sich um Schumanns Balladen *Vom Pagen und der Königstochter op. 140* und *Das Glück von Edenhall op. 143* sowie um das *Neujahrslied op. 144*, die *Messe op. 147* und das *Requiem op. 148*, die zwischen 1857 und 1864 erschienen waren. Siehe Rieter-Biedermanns Stichanweisungen für die Partitur von Brahms' *Deutschem Requiem*, die ausdrücklich auf die Partiturausgabe von Schumanns *Messe op. 147* verweisen und lediglich die abweichende Schlüsselung der Partien von Sopran, Alt und Tenor erwähnen (Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 223, Quelle A⁺).

[449] *Briefwechsel XIV*, S. 152–154, hier S. 153.

[450] Im Sinne von: ohne dass dies noch einmal in Frage gestellt wird.

[451] *Briefwechsel XIV*, S. 154–156, hier S. 155 f.

[452] Ebenda, S. 156 (f.).

[453] Entsprechende Textvordrucke finden sich u. a. bereits in Werken von Mendelssohn (*Paulus op. 36*, *Die erste Walpurgisnacht op. 66*, *Elias op. 70*) und Schumann (*Das Paradies und die Peri op. 50*, *Der Rose Pilgerfahrt op. 112*, Schauspielmusik *Manfred op. 115*). Außer dem *Requiem* weisen auch noch einige weitere Brahms'sche Kompositionen mit Chor einen entsprechenden Textvordruck auf: *Rinaldo op. 50*, *Schicksalslied op. 54*, *Zwei Motetten op. 74*, *Gesang der Parzen op. 89*, *Tafellied op. 93b*; einen Sonderfall bilden die *Liebeslieder – Walzer op. 52a* und die *Neuen Liebeslieder – Walzer op. 65a*, die als gesanglose Alternativfassungen die von Brahms in den Fassungen mit Gesang vertonten Gedichte nunmehr über den einzelnen Walzern im Druck wiedergeben (deutsch über der Primo-, englisch über der Secondopartie).

Übrigens entfiel im *Requiem* der Textvordruck in späteren Auflagen von Partitur und Klavierauszug sowie im Erstdruck und späten Auflagen von Brahms' vierhändigem Klavierarrangement; siehe dazu Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 231–237, 250–252, 253–255 (Quellengruppen E, E-KAu und E-KAr). Ralf Wehner (Forschungsstelle der Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy) sei für wertvolle Hinweise zum Textvordruck in Werken Mendelssohns herzlich gedankt.

[454] *Briefwechsel XIV*, S. 152–154, hier S. 153.

[455] *Programm UA Bremen*. Das Programmheft ist online abrufbar unter: *https://www.brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/programme/abh_001_007_005_023_s_001.html* (Abruf: 23. März 2020). Zu der durch das Programmheft eingeführten Lesartänderung im Vokaltext des 6. Satzes siehe unten Kapitel „Spezifika der vorliegenden Edition. 3. ‚Statt' statt ‚Stadt'? Zu einem Problem des Vokaltextes", S. LXXVII–LXXX; Editionsbericht, 6. Satz, S. 469, Abschnitt „Zum Vokaltext"; S. 474 f., Bemerkung zu T. 7^{1-2}, 22^{1}, 25^{1-2}, 26^{1}, 28^{1}.

[26. Juni 1868:] „Daß der lateinische Text wegbleibt, will ich nicht noch dankbar anerkennen müssen! Ich habe nur nicht Geduld viel zu schreiben – aber, bester Herr R i e t e r , wofür heißt's denn ‚Deutsches Requiem'? Wer braucht den lateinischen Text, und wo wollen Sie ihn hernehmen? Den kann man nicht beliebig übersetzen, und er paßt schwer unter die gleichen Noten etc. etc. Der englische paßt dagegen leicht, und wenn's nötig werden sollte, wie gesagt, erbietet sich J o a c h i m ."

[5. Juli 1868:] „Ich glaube sicher, Belgien und Frankreich sind keine Verschimpfierung des Werks wert. Wollen Sie jedoch, falls das Stück einigermaßen nach unserm Wunsch einschlägt – einen Klavierauszug und Stimmen mit englischem und lateinischem Text zusammen – herausgeben?"[456]

In der Erstausgabe von Partitur, Klavierauszug sowie separaten Chor- und vokalen Solostimmen wurde das *Requiem* schließlich nur mit deutschem Vokaltext publiziert. Spätere Neuausgaben mit englischem (Dezember 1872) und französischem Vokaltext (März 1875) beschränkten sich auf Klavierauszug und Vokalstimmen.[457]

Partitur und Klavierauszug enthielten in den Ausgaben und Auflagen ab 1868 mehr als 25 Jahre lang Metronomzahlen.[458] Überwiegend befinden sie sich schon in den entsprechenden Stichvorlagen (Quellen A^+ und A/AB-KAu_2^+), wo sie zumeist von fremder Hand (vermutlich Reinthaler sowie – später bestätigend oder ändernd – Rieter-Biedermann), gelegentlich aber offenbar auch von Brahms hinzugefügt wurden.[459] Sowohl die von Reinthaler wie die von Brahms geschriebenen Metronomzahlen dürften aus den Beratungen beider hervorgegangen sein. Dagegen scheint Brahms die beiden Metronomangaben, die er am 1. Oktober 1868 brieflich an Rieter-Biedermann meldete, ohne Konsultation mit Reinthaler festgelegt zu haben.[460] Somit trifft seine nachträgliche Behauptung, dass die Metronomzahlen nicht von ihm, „sondern von Reinthaler" stammen würden,[461] so pauschal nicht zu.

Die Veröffentlichung des *Requiems* im Druck erfolgte in mehreren Phasen: „Fertig" war der Erstdruck (1. Auflage der Erstausgabe) der Chorstimmen gemäß den Vermerken im betreffenden Kalkulationsbuch des Verlages J. Rieter-Biedermann am 17. Oktober 1868. Es folgten die Partitur und vermutlich auch der Klavierauszug am 9. November 1868, die beiden Solostimmen („Sopran Solo." und „Bariton Solo.") am 3. Dezember 1868 sowie die Orchesterstimmen am 20. Januar 1869 (vermutlich schon einschließlich der Orgelstimme, die laut Plattennummer und Partienzählung hierzu gehörte). Das von Brahms erst im Herbst 1868 in Angriff genommene Arrangement für Klavier zu vier Händen lag erst am 22. Mai 1869 vor.[462] Ein Belegabzug der Partitur ging Brahms als persönliches Handexemplar (Quelle E_{1H}) am 13. November 1868, also unmittelbar nach dem Erscheinen, in Hamburg zu, wie sein Brief vom gleichen Tage an Rieter-Biedermann bestätigt. Dort schlug er dem Verleger zugleich vor, „jetzt (vor Weihnacht) das ‚Requiem'

[456] *Briefwechsel XIV*, S. 155 (13. Juni 1868), S. 156 (26. Juni), S. 158 (5. Juli).

[457] Vgl. S. LXXI f. mit Anmerkung 491; Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung", S. 273 mit Anmerkung 376.

[458] Zu Brahms' Bitte um Tilgung der Metronomzahlen siehe S. LXXII.

[459] Siehe Editionsbericht, passim.

[460] *Briefwechsel XIV*, S. 164. In diesem Schreiben beantwortete Brahms offenbar eine (verschollene) Frageliste Rieter-Biedermanns, teilte dabei auch Metronomzahlen für den nachkomponierten 5. Satz und für den fugenähnlichen Schlussteil von Nr. 2 („*Die Erlöseten des Herrn*", T. 206 ff.) mit und stellte im letztgenannten Fall die Metronomzahl gleich wieder ironisch in Frage: „Nr[.] 2 ‚Die Erlöseten' ♩ = 108. Aber hier muß in meiner Partitur schon eine Zahl stehn! Die, ich wette, ganz anders ausschaut." Korrigiert nach Briefmanuskript (*CH-W*, Sammlung Winterthur, Dep MK 300).

[461] *Briefwechsel XIV*, S. 412 (Kartenbrief von Brahms an Edmund Astor vom 14. Februar 1894).

[462] *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I*, S. 366 (Platten- und Verlags-Nr. 592: Partitur; Nr. 593: Klavierauszug), S. 367 (Nr. 594: Orchesterstimmen; Nr. 595: Chor- und Solostimmen), S. 368 (Nr. 596: Arrangement für Klavier zu vier Händen).

Der Erstdruck des Klavierauszuges erhielt im Kalkulationsbuch keine eigene Datierung. Da sich die Dokumentation der frühesten Auflagen unterhalb der entsprechenden Angaben zur Partitur auf der gleichen Seite (366) befindet, kann man eher von einer Datierung beider Ausgaben auf den gleichen Tag (9. November 1868) als vom irrtümlichen Fehlen einer separaten Angabe zum Erstdruck des Klavierauszuges ausgehen. Die tagesgenauen Angaben zur Veröffentlichung von Partitur, Orchester- und Chorstimmen sowie Klavierauszug in *Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag* (S. 173) gehen offensichtlich auf die Kalkulationsbücher des Verlages J. Rieter-Biedermann zurück (vgl. den generellen Dank an die Verleger für Informationen über die „Erscheinungstermine" in Theodor Müller-Reuter: *Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde*, Leipzig 1909, S. X). Da, wie oben vermerkt, in *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I* (S. 366) der Klavierauszug-Erstdruck nicht explizit datiert ist, sondern erst die 2. Auflage („1868 Dec. 3 2r Druck"), dürfte Müller-Reuters Fehlangabe zum Erscheinen des Erstdruckes (*Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag*, S. 173: „3. Dezember 1868") aus einer Verwechslung beider Auflagen resultieren. Dass der Klavierauszug v o r Dezember 1868 erschien, belegt auch das Exemplar aus dem Besitz Klaus und Doris Groths, das auf dem Umschlag eine handschriftliche Datierung auf den 17. November 1868 enthält (Quelle E-KAu_1, Exemplar *D-HEI*, Signatur: 39.3.22; siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 251).

Zur gedruckten Orgelstimme vgl. S. LXXIII mit Anmerkungen 501–504. Die Angabe im *BraWV* (S. 172), die Orgelstimme sei „noch später" als die Orchesterstimmen, wenngleich „vor März 1871" erschienen, resultiert aus einem Missverständnis von Brahms' Formulierung im Brief an Reinthaler vom März 1871: „Die Orgelstimme zum ‚R[equiem]' ist gedruckt." (*Briefwechsel III*, S. 38 [f.]). Die Aussage bedeutet nur, dass die Orgelstimme gedruckt vorlag, nicht aber, dass sie erst im März 1871 erschienen oder überhaupt später als die Orchesterstimmen publiziert worden wäre. Von den übrigen gedruckten Orchesterstimmen unterscheidet sich die Orgelstimme äußerlich nur durch das Fehlen des Punktes hinter der die Reihe der Orchesterstimmen abschließenden Nummer (*26*). *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I* (S. 367) liefert keinen Anhaltspunkt für die Annahme, dass die Orgelstimme später erschienen sein könnte: Im Hinblick auf die 1. Auflage werden für die Streicherpartien gestaffelte Zahlen angegeben („[jeweils] 100 Vln 1.2, 80 Vla Vcllo & B."), während die übrigen Partien (Bläser, Pauken, Harfe, Orgel) lediglich durch die pauschale Angabe „50 Rest" erfasst sind. Vgl. Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 242 f. (Quelle E-St).

etwa in den ‚Hamburger Nachrichten' und dem ‚Wiener Fremdenblatt' anzeigen [zu] lassen", und bat ihn, an Hanslick „einen Klavierauszug" zu schicken.[463]

Die Frage des Honorars wurde von Brahms brieflich erstmals am 24. Mai 1868 anlässlich der ersten Teilsendung der Stichvorlagen (Orchester- und Chorstimmen) angesprochen.[464] Demzufolge schlug er für Partitur und Klavierauszug mit einer gewissen Dringlichkeit ein Gesamthonorar von „100 Napoleons" sowie „noch 10 Napoleons als kleinen Beitrag zu meinen Kosten" vor, wobei er die Berechtigung des Zusatzhonorars zunächst auf die Auslagen für die Anfertigung von Klavierauszug-Abschriften, Chor- und Orchesterstimmen,[465] im gleichen Schreiben später überdies auf die Erweiterung des Werkes durch den nachkomponierten 5. Satz bezog. Die abschließende Bitte zur Übermittlung des Honorars ist sicherlich leicht ironisch gefärbt, zeigt indirekt aber auch, wie bedeutsam für Brahms die Veröffentlichung dieses gewichtigen Werkes war: „Recht sehr möchte ich bitten, mir leibhafte Napoleons zu schicken. Ehrensold muß Gold sein, nicht Papier."[466]

Zeitlich weithin separat erfolgten Erstellung, Drucklegung und Honorierung des Arrangements für Klavier zu vier Händen. Zur Zeit des Stich- und Korrekturprozesses von Stimmen, Partitur und Klavierauszug muss Rieter-Biedermann den Komponisten um diese zum häuslichen Spiel ohne Gesang dienende Bearbeitung des *Requiems* gebeten haben, was Brahms in seinem Brief vom 26. Juni 1868 positiv beantwortete: „Das 4händige Arrangement will ich wohl besorgen und mache es doch wohl so gut oder besser wie andre." Im Schreiben vom 9. August aus Bonn bat er den Verleger dann mit Blick auf die anstehende Korrekturlesung und die geplante Arbeit am Arrangement, er möge ihm von der Partitur „gleich dann 2 Exemplare abziehen […] lassen": „Ich könnte dann sofort den 4händigen Klavierauszug und die Orgelstimme machen! […] Kurz, veranlassen Sie doch, daß ich 2 Exemplare kriege." Am 13. November 1868 – dem Tag, an dem er sein Handexemplar des Partitur-Erstdruckes erhielt – konnte er Rieter-Biedermann bereits berichten: „Vom 4händigen Auszug habe ich 1½ Satz gemacht." Da der Verleger Brahms' Angabe offenbar bezweifelte und eine Verzögerung der Fertigstellung befürchtete, bekräftigte Brahms am 19. Januar 1869 den Stand seiner Arbeit, klagte zugleich aber über die mühsame Arrangieraufgabe und verknüpfte damit erstmals die Frage nach dem Honorar für diese Fassung, über die im Weiteren nicht ganz spannungsfrei korrespondiert wurde: „Vom 4händigen Arrangement des ‚Requiem' habe ich wirklich 1½ Satz gemacht. Es ist eine verdrießliche Arbeit. […] Mögen Sie mir sagen, was Sie etwa dafür bezahlen wollten?"[467]

Rieter-Biedermann muss weiter auf eine Fertigstellung des Arrangements gedrängt haben, sodass Brahms am 31. Januar 1869 teils ironisch, teils ernsthaft über die Fortsetzung seiner Arbeit berichtete und sich abschließend auch konkret über seine Honorarvorstellung äußerte:

> „Etwas gelacht habe ich bei Ihrem Brief, der so tut, als ob Sie den Baslern für Ihre Aufführung nicht bloß die Orchesterstimmen, sondern auch das 4händige [Arrangement des *Requiems*] schaffen wollen. Doch hat er meine Freundschaft warm gekitzelt und mich an dem Schreibtisch festgehalten. Ich habe mich der edlen Beschäftigung hingegeben, mein unsterbliches Werk auch für 4händige Seele genießbar zu machen. Jetzt kann's nicht untergehen."

Seine folgende humorvolle Umschreibung des fortgeschrittenen Arbeitsstandes – „Die Hölle ist absolviert, und ich denke, der Tage es Ihnen zuzuschicken." – bezog sich auf das Ende des *Vivace*-Teils im 6. Satz („Tod, wo ist dein Stachel! Hölle, wo ist dein Sieg!") und erlaubte somit die Zusage einer baldigen Übersendung des fertigen Arrangements. Mit Blick auf das Honorar fügte er hinzu: „Wenn ich mir nun 30 Napoleons dafür ausbäte, so scheint mir, es hätte auch kein Schlechtester die vielen Noten dafür geschrieben oder vielmehr die wenigen aus den vielen herausgesucht."[468] Tatsächlich war das Arrangement bereits vor dem 10. Februar in Rieter-Biedermanns Händen, wie dessen Antwortbrief von jenem Tage zeigt. Brahms' Honorarforderung wurde nun, wenngleich nicht ganz klaglos, akzeptiert: „Ihren letzten Brief erhielt [ich] richtig, eben so das vierhändige *Requiem*, in welchem ich gleich den Text unterlegt, um es Heute Früh nach Leipzig zum Stiche zu senden. […] Das gewünschte Honorar von 30 *Napoleons*, wenn es mir auch ehrlich gestanden nicht gerade zu wenig scheint, sage ich Ihnen hiermit zu. Sie müssen mir dann aber doch gestatten, dass ich auf dem Titel setze: ‚Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten.' Es ist diess [sic!] immer eine Empfehlung für ein Arrangement und weiß ich dass Viele Werth darauf setzen."[469] Mit leicht ironischer Rechtfertigung griff Brahms im Brief vom 1. März die Bemerkung des Verlegers über die Höhe des Honorars auf und verteidigte seine Forderung: „Ist dies Honorar ‚nicht wenig', so kann es auch nicht viel sein […]. Übrigens ist es so gut spielbar, daß es Ihnen gewiß hernach lieb sein

463 *Briefwechsel XIV*, S. 165(–166).

464 Zuvor hatte Brahms am 2. Februar 1868 bei Clara Schumann nach den Honoraren gefragt, die seinerzeit für vergleichbare Werke Robert Schumanns wie etwa das Oratorium *Das Paradies und die Peri op. 50* oder das *Requiem op. 148* gezahlt worden waren, und fügte hinzu: „Ich habe nämlich keine Idee, was ich für mein Requiem (in- oder exklusive 2- und 4händiges Arrangement) verlange." In ihrem Antwortschreiben aus London vom 19. März 1868 konnte Clara Schumann die Frage nicht beantworten, da sie „die Honorare […] erst zu Haus im Buch nachsehen" müsse (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 575–581, hier S. 577, 580).

465 Siehe dazu S. XXXIII mit Anmerkung 154.

466 *Briefwechsel XIV*, S. 152–154, hier S. 153 f. Wie Brahms' Bleistiftnachtrag in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis belegt, wurde das von ihm vorgeschlagene Honorar für Partitur, Klavierauszug und anteilige Kostenerstattung vom Verleger akzeptiert (siehe *Brahms, Eigenhändiges Werkverzeichnis*, S. [10]; gedruckt in: *Orel, Werkverzeichnis*, S. 537).

467 *Briefwechsel XIV*, S. (156–)157 (26. Juni 1868), S. 159(–161) (9. August), S. 165 (f.) (13. November), S. 167–169 (19. Januar 1869), hier S. 168.

468 Ebenda, S. 172 (f.), leicht korrigiert nach Briefmanuskript (*D-LÜbi*, Inv.-Nr.: 2012.068, Signatur: Bra : B 1 : Rie : 1).

469 *Hofmann, Rieter-Biedermann an Brahms*, S. 14 (f.), Brief von Rieter-Biedermann an Brahms vom 10. Februar 1869, korrigiert nach Briefmanuskript (*D-LÜbi*, Inv.-Nr.: 1993.92, Signatur: Bra : B2 : Rie : 1).

wird.“[470] Da Brahms zu dieser Zeit offenbar nicht gegen Rieter-Biedermanns Absicht protestierte, den Komponisten offiziell als Arrangeur zu nennen, erschienen die ersten Auflagen des vierhändigen Arrangements zwar nicht auf der Titelseite[471], doch auf dem Umschlag mit dem Vermerk: „Clavierauszug zu vier Händen. / vom Componisten.“[472] Erst nach Brahms' energischer Aufforderung vom 15. Oktober 1870 („Kassieren Sie die vorrätigen Titelblätter, und ich zahle gern, was die neuen kosten. Ich kann das ‚Requiem' nicht sehen, ohne mich zu ärgern.“[473]) dürfte der Verleger den Vermerk getilgt haben.[474] Zum Korrekturlesen des Arrangements erbat sich Brahms am 25. März 1869 eine „Revision in exemplarmäßigem Zustand“ mit der Begründung, er müsse diese „durchaus spielen können.“[475] Am 22. Mai lag das Arrangement dann gedruckt vor.[476] Das Honorar von 30 Napoleons, das auf Brahms' Wunsch hin an dessen Vater nach Hamburg geschickt wurde,[477] ist im eigenhändigen Werkverzeichnis mit dem umgerechneten Betrag von 160 Reichsthalern vermerkt.[478]

Im Nachgang zur Publikation von Stimmen, Partitur und Klavierauszug drängte Brahms den Verleger in Briefen vom 3. und vom 13. April 1869, dass Reinthaler endlich ein Partiturexemplar erhalten müsse. In beiden Schreiben sowie nochmals im Februar und März 1870 fragte er zudem nach dem Verbleib des Partiturautographs (Quelle A^+), das als Stichvorlage gedient hatte, und mahnte dessen Rücksendung an.[479]

Nachträgliche Änderungen gegenüber den Erstdrucken von Stimmen, Partitur und Klavierauszug konzentrierten sich im Wesentlichen auf vier Stadien: zwei frühe Phasen mit einzelnen kompositorischen Detailänderungen und eine zeitlich dazwischen liegende frühe Phase redaktioneller Nachbesserungen, später dann die 1894 von Brahms für Partitur und Klavierauszug gewünschte und in späteren Auflagen ausgeführte Tilgung der Metronomzahlen.

Die früheste Änderung war kompositorisch motiviert und betraf Chorstimmen sowie Klavierauszug hinsichtlich der Tenorpartie von Nr. 7: Während Erstdruckexemplare der Chorstimmen (Quelle E-Ch_1, erschienen am 17. Oktober 1868) und des Klavierauszuges (Quelle E-KAu_1, erschienen vermutlich am 9. November 1868) am Ende von T. 131 noch die ursprüngliche Lesart des Partiturautographs (Quelle A^+) wiedergeben, enthält der Partitur-Erstdruck (Quelle E_1 einschließlich Handexemplar E_{1H}, erschienen am 9. November 1868) bereits die geänderte definitive Fassung. Diese Änderung findet sich bereits im Stich der nächstfolgenden konsultierten Auflagen von Klavierauszug und Chorstimmen (Quellen E-KAu_2 und E-Ch_2), die einer der in Rieter-Biedermanns Kalkulationsbuch vermerkten, dort als 2., 3., 4. etc. „Druck“ bezeichneten Folgeauflagen zuzuordnen sind.[480]

Eine zweite, auf den Partiturdruck beschränkte Änderungsphase (ab Quelle $E_{2(H)}$[481]) umfasste eine Reihe redaktioneller Korrekturen. Dabei wurde beispielsweise in einem von zwei gleichen Instrumenten (Fl. 1/2, Ob. 1/2 etc.) gemeinsam genutzten Bläsersystem in einigen Fällen für das später einsetzende Instrument eine separate dynamische Angabe hinzugefügt.[482] Zudem wurden die drei Posaunen nunmehr einheitlich mit arabischen Zahlen bezeichnet, während die Zählung im Partitur-Erstdruck (Quelle E_1 einschließlich Handexemplar E_{1H}) noch uneinheitlich gewesen war, nämlich überwiegend römisch (1., 6. Satz, vereinzelt im 2. Satz), teilweise aber auch arabisch (3. Satz, überwiegend im 2. Satz). Vermutlich betrafen diese und weitere redaktionelle Korrekturen, die wohl das Resultat abschließender Arbeiten an den erst am 20. Januar 1869 fertiggestellten Orchesterstimmen waren, bereits den in Rieter-Biedermanns Kalkulationsbuch auf den 8. April 1869 datierten 2. Druck der Partitur.[483]

Eine dritte, nunmehr wiederum kompositorisch relevante, Partitur, Klavierauszug und Chorstimmen umfassende Änderungsphase betraf den 2. Satz. Hier war – erst nach Anfertigung des Partitur-Vorabzuges (Quel-

[470] *Briefwechsel XIV*, S. (173–)174.

[471] Brahms bezog sich auf die Umschlagtitel, schrieb aber ungenau von „Titelblätter[n]“ (siehe ebenda, S. 190–193, hier S. 190 [f.], Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 15. Oktober 1870).

[472] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 253 f. (Quelle E-KAr_1); Abbildung in: *Hofmann, Erstdrucke*, S. 395.

[473] *Briefwechsel XIV*, S. 190–193, hier S. 190 f. und 193.

[474] Ein entsprechendes Exemplar mit Umschlag lag den Herausgebern nicht vor; siehe aber *Hofmann, Erstdrucke*, S. 95 in Verbindung mit S. XXXI; *BraWV*, S. 179.

[475] *Briefwechsel XIV*, S. 174–176, hier S. 175.

[476] Siehe S. LXVIII mit Anmerkung 462.

[477] Siehe *Briefwechsel XIV*, S. 173–175, Briefe von Brahms an Rieter-Biedermann vom 1. März 1869 (Bitte um Übersendung des Arrangement-Honorars an den Vater nach Hamburg) und vom 25. März (Dank für die „prompte Besorgung“); *Hofmann, Rieter-Biedermann an Brahms*, S. (16–)17, Brief von Rieter-Biedermann an Brahms vom 3. März 1869.

[478] *Brahms, Eigenhändiges Werkverzeichnis*, S. [10]; gedruckt in: *Orel, Werkverzeichnis*, S. 537.

[479] Siehe Brahms' Briefe an Rieter-Biedermann in *Briefwechsel XIV*, S. (176–)177 (3. April 1869: „Aber R e i n t h a l e r hat ja immer noch keine Partitur des ‚Requiems'! Und meine Handschrift habe ich auch noch nicht!“); S. (178–)179 (13. April 1869: „Haben Sie an R e i n t h a l e r gedacht? und mein Manuskript bitte ich mir aufzubewahren.“); S. (183–)184 (12. Februar 1870: „Vielleicht legen Sie das Manuskript meines ‚Requiems' bei, was Sie, so viel ich weiß, noch haben.“); S. (184–)186 (10. März 1870: „Also die Partitur erbitte, wenn Sie sie nicht mehr gebrauchen, zurück.“).

[480] Klavierauszug: 2. Druck: 3. Dezember 1868, 3. Druck: 14. Januar 1869, 4. Druck: 17. Februar 1869; Chorstimmen: 4. Druck: 29. September 1869 (früheste Neuauflage Tenor). Siehe *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I*, S. 366 f.; die dortigen „Druck“-(Auflagen-)Differenzierungen sind nicht zwangsläufig identisch mit den für die vorliegende Edition konsultierten Auflagen, die den im Kalkulationsbuch vermerkten oft gar nicht eindeutig zugeordnet werden können.

Zur Änderung der Tenorpartie in T. $131^{4.2}$ des 7. Satzes siehe Editionsbericht, 7. Satz, S. 545–548, Bemerkung zu T. $131–132^1$. Sofern die Erstdrucke von Partitur (Quelle E_1) und Klavierauszug (Quelle E-KAu_1) wirklich gleichzeitig am 9. November 1868 erschienen, dürfte es sich bei der Lesart des Klavierauszuges um einen Redaktions- bzw. Korrekturfehler gehandelt haben (fehlende Übertragung der in der Tenorpartie des Partiturdruckes vorgenommenen Änderung in die Tenorpartie des gedruckten Klavierauszuges).

[481] Das Quellensigel $E_{2(H)}$ bezeichnet die konsultierte Auflage E_2, die nur in Gestalt von Brahms' zweitem, dieser Auflage zuzuordnenden Handexemplar nachgewiesen werden konnte.

[482] Beispiel: 1. Satz, T. 39^3, Oboe 2 in E_1 ohne, in $E_{2(H)}$ mit separatem ***p***. Siehe Editionsbericht, 1. Satz, S. 287, Bemerkung zu T. 39^3.

[483] *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I*, S. 366. Zur Fertigstellung der Orchesterstimmen siehe S. LXVIII mit Anmerkung 462.

le E_{VO}) und somit erst in einem fortgeschrittenen Stadium der Druckkorrektur – in der Sopranpartie der Takte 219 und 221 jeweils eine Note zu einer Zwischenfassung geändert worden, die sich daraufhin übereinstimmend im Erstdruck von Partitur, Klavierauszug und Chorstimmen findet (Quellen E_1, E-KAu_1, E-Ch_1). Auch in der redaktionell überarbeiteten Folgeauflage der Partitur (Quelle $E_{2(H)}$) sowie in zwei konsultierten Folgeauflagen des Klavierauszuges (Quellen E-$KAu_{2–3}$) behielt diese Zwischenfassung Gültigkeit, ehe sie jeweils zur definitiven Fassung geändert wurde, die wieder der ursprünglichen Lesart entsprach.[484]

Diese drei frühen Änderungsphasen sind in der Brahms-Korrespondenz teils direkt, teils indirekt nachweisbar: Die von der Zeitfolge her spätere kompositorische Änderung, die die Sopranpartie in Nr. 2 betrifft, ist durch eine Notenbeilage mit der von Brahms notierten Änderungsanweisung für den Klavierauszug belegt, die zweifellos zu seinem Schreiben an den Verleger vom 17. Juni 1869 gehört.[485] Dort bat Brahms mit ausdrücklichem Hinweis auf eine „Beilage“:

> „Darf ich Sie dringend bitten, noch eine kleine Konfusions-Pille zu verschlucken. Möchten Sie, wenn, wie ich hoffe, noch Zeit ist, im ‚Requiem‘ Partitur Seite [Seitenzahl fehlt] nach der Beilage zu [sic!] ändern. Natürlich im Klavierauszug und in der Singstimme[486] dasselbe.
>
> Bis jetzt stimmen Partitur und Chorstimmen auch nicht, einer nachträglichen Änderung wegen. Diese zweite nachträgliche wünsche ich dringendst.
>
> Ich würde in dem Werk gewiß gern mit dem Rotstift einiges wüten – zu Ihrem Glück habe ich es aber nicht da.“[487]

Für die in Rieter-Biedermanns Kalkulationsbuch vermerkte 2. Auflage („Druck“) der Partitur (8. April 1869) kam diese Meldung jedoch ebenso zu spät wie für den 5. Druck des Klavierauszuges (6. März 1869) und den oben erwähnten 3. Druck der Chorstimmen (24. Februar 1869). So konnte die Änderung für die Partiturausgabe frühestens in der am 18. April 1871 fertiggestellten Auflage (3. Druck), für den Klavierauszug frühestens am 23. Februar 1871 (6. Druck), für die Chorstimmen dagegen vermutlich schon am 29. September 1869 (4. Druck) berücksichtigt werden.[488] Dafür spricht auch ein (unveröffentlichtes) Schreiben von Brahms an Rieter-Biedermann vom 20. September 1869 mit der Bemerkung: „Anbei die Revision.“[489] Da zu jener Zeit seitens des Verlages keine „Revision“ eines neuen Brahms’schen Werkes anstand, dürfte es sich um die vorangehend beschriebene Änderung gehandelt haben.[490]

Offenbar ohne direkte Beteiligung des Komponisten erschienen weitere Ausgaben des *Requiems*: Hiervon seien genannt die jeweils im Groß-Oktavformat erschienene englischsprachige („Fertig“ am 13. Dezember 1872) und französischsprachige (3. März 1875) Ausgabe des Klavierauszuges sowie die neu gestochene, nunmehr ebenfalls im Groß-Oktavformat publizierte zweite deutschsprachige Ausgabe des Klavierauszuges, die vom Zeitpunkt ihrer Fertigstellung an (17. November 1879) die hauptsächlich verlangte und gedruckte deutschsprachige Klavierauszug-Ausgabe war. Die Erstausgabe im Folioformat wurde zwar weiterhin neu aufgelegt, doch in weitaus größeren Zeitabständen und erheblich kleineren Stückzahlen.[491]

[484] Siehe Editionsbericht, 2. Satz, S. 349, Bemerkung zu T. $219^{2–3}$, $221^{2–3}$.

[485] Bis zum 12. April 2018 war die autographe Notenbeilage (Standort: *CH-W*, Sammlung Winterthur, Dep MK 300, Brahms-Archiv, Nr. 144) irrtümlich dem Manuskript des Briefes von Brahms an Rieter-Biedermann vom 13. April 1869 zugeordnet (Brief-Absendedatum Wien laut Rieter-Biedermanns Vermerk), Standort: *CH-W*, Sammlung Winterthur, Dep MK 300. Für freundliche Auskunft danken wir Sammlungsleiter Andres Betschart. Druckfassung der Briefe von Brahms an Rieter-Biedermann vom 13. April und 17. Juni 1869 (jeweils ohne Wiedergabe der Notenbeilage) in: *Briefwechsel XIV*, S. 178–181. Vgl. unten Anmerkung 487.

[486] Gemeint war die gedruckte Chorstimme. Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 238 f. (Quellen E-Ch_1, E-Ch_2).

[487] *Briefwechsel XIV*, S. 180 f., Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 17. Juni 1869 aus Baden-Baden, überprüft anhand des Briefmanuskriptes, Standort: *A-Wgm*, Bibliothek Renate und Kurt Hofmann, Briefe Johannes Brahms an Jakob Melchior Rieter-Biedermann 1. Dass in diesem Brief die Seitenangabe für die Partitur fehlt, dürfte ein Hinweis darauf sein, dass Brahms in Baden-Baden nur ein Exemplar des Klavierauszuges (möglicherweise aus dem Besitz Clara Schumanns) zur Hand hatte; dies würde begründen, warum er in seiner Notenbeilage nur die Seitenzahl des gedruckten Klavierauszuges angab, während er im Brief selbst die Seitenangabe des Partiturdruckes an der vorgesehenen Stelle ausließ. – Der Hinweis auf eine weitere, noch unbereinigte Divergenz zwischen „Partitur und Chorstimmen“, die sich aus „einer nachträglichen Änderung“ ergeben habe, dürfte sich auf die Tenorpartie in T. $131^{4.2}$ des 7. Satzes bezogen haben. Siehe dazu oben S. LXX mit Anmerkung 480.

[488] Siehe *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I*, S. 366 f.

[489] Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 20. September 1869 (Absendedatum Baden-Baden laut Rieter-Biedermanns Vermerk), unveröffentlicht, Standort: *CH-W*, Sammlung Winterthur, Dep MK 300.

[490] Die dem *Requiem* vorangehenden Brahms’schen Werke in Rieter-Biedermanns Verlag (*op. 41*, *43* und *44*) waren zwischen Oktober 1866 und Dezember 1868 erschienen, während die dem *Requiem* folgenden Kompositionen (*op. 57* und *58*) im Dezember 1871 gedruckt vorlagen (siehe *BraWV*, S. 150, 159, 165, 242, 248). Zum Zeitpunkt des Erscheinens der genannten Neuauflagen siehe unten Stemma, S. 262.

[491] *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I*, S. 500 (Plattennummer 715: englischsprachiger Klavierauszug); S. 492 (Plattennummer 822: französischsprachiger Klavierauszug). Zum Verhältnis von Erst- und Zweitausgabe des deutschprachigen Klavierauszuges in unterschiedlichen Formaten vgl. unten Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 250–253 (Quellengruppen E-KAu, Z-KAu); Stemma, S. 260–267. Im englischsprachigen Klavierauszug wurde die von E. M. Traquair stammende Übersetzung später durch R. H. Benson revidiert, was in der Ausgabe eine neue Textunterlegung und damit verbunden auch Änderungen im Notentext erforderlich machte (Verhältnis von Fähnchen und Balkensetzung bei Achtelnoten, Bogensetzung). Da in *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I* (S. 556) direkt unterhalb der Angaben zum 7. Druck (14. September 1878) ohne separate Datierung Kosten für eine „Unterl.[egung] d.[es] engl.[ischen] Textes (Roeder)“ vermerkt sind, scheint die geänderte Übersetzung entweder schon ab dem 7. Druck oder ab dem – hier nur die Sätze 1 und 4 umfassenden – 8. Druck (15. Mai 1879) in den Handel gelangt zu sein. Die Annahme dieses frühen Zeitpunktes wird dadurch bekräftigt, dass von den in *D-KIjbg* im Original bzw. in Ablichtung vorhandenen drei Exemplaren des englischsprachigen Klavierauszuges auch dasjenige mit dem von Benson revidierten Vokaltext noch die zwei Verlagsorte Leipzig und Winterthur auf der Titelseite nennt. So dürfte der Wechsel des Textes auf jeden Fall noch vor 1884 erfolgt sein. Siehe dazu unten Stemma, S. 262 in Verbindung mit S. 267, Anmerkung ***; Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 273 mit Anmerkung 376. Vgl. auch oben S. LXI mit Anmerkung 387. – Vor der englischen Übersetzung

Zu nennen sind außerdem zwei Klavierbearbeitungen ohne Gesang: das von Theodor Kirchner angefertigte Arrangement für Klavier zu zwei Händen (25. Februar 1885) und das von August Grüters erstellte Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen (29. September 1908); hinzu kommt das in Erstauflage am 31. Januar 1881 gedruckte Textbuch.[492]

Ein gutes Vierteljahrhundert nach dem Erscheinen des *Requiems* wünschte Brahms schließlich eine letzte Änderung: In drei Schreiben vom 14. und 22. Februar sowie vom 1. März 1894 (jeweils Poststempel) bat er den damaligen Verlagsinhaber Edmund Astor (Schwiegersohn des Anfang 1876 verstorbenen Jakob Melchior Rieter-Biedermann) um die Tilgung der Metronomzahlen in Partitur und Klavierauszug.[493] Sein Argument, dass die betreffenden Angaben „nicht von mir, sondern von R e i n t h a l e r“ seien, trifft freilich nicht vollständig zu.[494] So wichtig ihm die Metronomangaben in den ersten Jahren und Jahrzehnten nach der Veröffentlichung des *Requiems* als aufführungspraktische Anhaltspunkte gewesen sein mögen, so entbehrlich schienen sie ihm nach der Durchsetzung des Werkes sowie zahlreichen eigenen Proben und Aufführungen zu sein, in denen er möglicherweise mehr oder weniger stark abweichende Tempi erprobt hatte. Die frühesten metronomzahllosen deutschsprachigen Auflagen von Partitur sowie kleinformatigem Klavierauszug erschienen allerdings erst in Brahms' Todesjahr 1897, während entsprechende Neuauflagen der Klavierauszüge mit französischem bzw. englischem Text bereits im Verlauf des Jahres 1895 verfügbar gewesen sein dürften. In den nach 1894 erschienenen letzten beiden Auflagen des großformatigen Klavierauszuges scheint Brahms' Bitte dagegen nicht berücksichtigt worden zu sein.[495]

Spezifika der vorliegenden Edition

In den folgenden abschließenden Kapiteln werden einige Aspekte erörtert, die für die vorliegende historisch-kritische Neuausgabe des *Deutschen Requiems* editionsphilologisch bezeichnend sind und teilweise neues Licht auf die Entstehungs-, Veröffentlichungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes werfen. Mit der Diskussion dieser Aspekte im Rahmen der Einleitung wird ihre besondere Bedeutung unterstrichen und zugleich der Editionsbericht entlastet, der sich auf resümierende Darlegungen beschränken kann.

1. Orgel und Kontrafagott als offizielles bzw. semioffizielles Ad-libitum-Instrument

So wie das *Requiem* zu Brahms' Lebzeiten im Druck von Partitur und Stimmen in der Hauptgestalt mit Orchester vorlag, konnte es je nach Aufführungsgegebenheiten mit oder ohne Orgel dargeboten werden. Demzufolge lautete der offizielle Werktitel: *Ein deutsches Requiem nach Worten der heil. Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum)* […] *Op. 45*. Dabei konnte die Orgel für eine klangliche Verstärkung der Chor- und Orchesterstimmen und insbesondere der jeweiligen Basslinie sorgen. Dies zeigt der Beginn des 1. Satzes mit der Tasto-solo-Verwendung des Pedals ebenso wie der Einsatz des Pedals in der Orgelpunkt-Fuge des 3. Satzes.

Auch das Kontrafagott wurde in Werken mit groß besetztem Orchester traditionell gern zur Profilierung der Basslinienführung eingesetzt. In der von Brahms autorisierten Druckfassung des *Requiems* ist zwar keine Kontrafagottpartie vorgesehen, doch finden sich irritierenderweise in der Erstausgabe der Partitur (ein-

E. M. Traquairs hatte Rieter-Biedermann übrigens schon eine andere Übertragung ins Englische anfertigen lassen, die Hermann Levi „so miserabel schlecht“ fand, dass er dem Verleger von der Publikation abriet (siehe *Briefwechsel VII*, S. 125, Brief von Levi an Brahms vom 15. Dezember 1872, also zwei Tage nach dem 1. Druck des englischsprachigen Klavierauszuges). Im *BraWV* (S. 177 f.) blieb die Revision von Traquairs Übersetzung durch Benson unerwähnt.

[492] *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch [II]*, S. 218 (Plattennummer 1351: Theodor Kirchners zweihändiges Klavierarrangement); *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch [III]*, S. 119 (Plattennummer 2679: August Grüters' vierhändiges Arrangement für zwei Klaviere). Zum Druck des deutschsprachigen Textbuches siehe *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I*, S. 761 (Bleistiftnachtrag: „V.N. 10078“) mit Abrechnung für den 1.–11. Druck. Die folgende Abrechnung für den 12.–53. Druck findet sich ungewöhnlicherweise bereits ebenda, S. 758; demzufolge wurden bis zum 42. Druck (22. Oktober 1902) insgesamt 89.150 Textbuch-Exemplare fertiggestellt. Die abschließenden Druckauflagen 54–65 sind nachgewiesen in *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch [II]*, S. 799. Die ohne offizielle Endabrechnung zu erschließende Gesamtauflage der Drucke 1–61 und 63–65 (65. Druck vom 18. Februar 1916) betrug 369.600 deutschsprachige Exemplare; zusätzlich sind als 62. Druck (2. April 1914) noch 3.000 „englisch[e]“ Exemplare verzeichnet. Zu Auflagenzahlen der Notenausgaben siehe unten Stemma, S. 260–267.

Im *BraWV* (S. 179) werden außerdem folgende zu Brahms' Lebzeiten bei Rieter-Biedermann erschienene Bearbeitungen nachgewiesen: Arrangement von Nr. 1, 4 und 7 für Klavier und Harmonium oder zwei Klaviere von Fritz Stade (1888); Arrangement von Nr. 5 für Klavier und Violoncello von Norbert Salter (1896).

[493] Siehe *Briefwechsel XIV*, S. 412 f.

[494] Siehe S. LXVIII mit Anmerkungen 458–461.

[495] Die frühesten metronomzahllosen Neuauflagen der deutschsprachigen Ausgaben dürften die folgenden gewesen sein: 7. April 1897 (Partitur, Plattennummer 592, 11. Druck, siehe *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I*, S. 570); 27. April 1897 (Zweitausgabe des Klavierauszuges im Groß-Oktavformat, Plattennummer 1081, 5. Druck, siehe *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch [II]*, S. 90). Die beiden fremdsprachigen Klavierauszüge (siehe oben S. LXXI f. mit Anmerkung 491) erschienen vermutlich schon früher in Neuauflagen ohne Metronomangaben: 10. Januar 1895 (französischsprachiger Klavierauszug, Plattennummer 822, 2. Druck, siehe *Rieter-Biedermann, Kalkulationsbuch I*, S. 492); 23. Dezember 1895 (englischsprachiger Klavierauszug, Plattennummer 715, 30. Druck, siehe ebenda, S. 643). Der Befund des spätesten zugänglichen Exemplars des großformatigen Klavierauszuges legt in der Kombination der Angaben auf der Titelseite (Plattennummern, Verlagsort) und des Wasserzeichens die Vermutung nahe, dass der Abzug dem am 30. September 1897 fertiggestellten 14. Druck zuzuordnen ist (siehe ebenda, S. 605). Dies würde bedeuten, dass die Metronomzahlen in der nur noch in geringer Stück- und Auflagenzahl nachgedruckten Erstausgabe des Klavierauszuges absichtlich oder versehentlich nicht getilgt wurden. Siehe dazu unten Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 252 mit Anmerkungen 248–255 (Quelle E-KAu$_4$); Stemma, S. 260–267, vor allem S. 264–267.

Zu Brahms' ambivalentem Verhältnis zur Mitteilung von Metronomzahlen siehe u. a. Michael Struck: *Johannes Brahms, das Metronom und die Wiedergabe seiner Musik. Aspekte einer gestörten Beziehung*, in: *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2006, S. 447–470, vor allem S. 449–452.

schließlich posthumer Auflagen) im 2. Satz unter dem Kontrabasssystem zwei gedruckte verbale Angaben zum Einsatz sowie zum Pausieren des Kontrafagotts. Diese resultierten indes offensichtlich aus redaktionellen Irrtümern im Zusammenwirken des Komponisten, des Verlegers und möglicherweise auch der Stecherwerkstatt bei der Vorbereitung und Korrekturlesung des Partiturdruckes.[496] Die beiden versehentlich mitgedruckten Angaben stehen im Zusammenhang mit einer Reihe vergleichbarer Tintenanweisungen in der autographen Stichvorlage der Partitur (Quelle A⁺), die Brahms vor der Absendung des Manuskriptes an den Verlag nahezu vollständig mit Bleistift[497] tilgte.

In ihrer Gesamtheit sind die letztlich getilgten und die versehentlich ungetilgt gebliebenen[498] Angaben Indizien dafür, dass der Komponist zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt erwogen hatte, zumindest im 2. und 3. Satz ein Kontrafagott mitwirken zu lassen. Für Nr. 2 finden sich im Partiturautograph derartige Tintenangaben kontinuierlich vom anfänglichen Instrumentenvorsatz bis zur Anweisung zum Pausieren des Kontrafagotts in der Schlussphase des Satzes.[499] In Nr. 3 gibt es dagegen nur einen vergleichbaren Eintrag im Instrumentenvorsatz und eine Anweisung zum Pausieren des Kontrafagotts am Satzbeginn[500] ohne weitere Vermerke im Satzverlauf. So ist zu vermuten, dass Brahms seinen Plan, das Kontrafagott verbindlich mitwirken zu lassen, bereits während der Niederschrift des 3. Satzes oder entsprechender Tintennachträge aufgab.

Vermutlich erst im Zusammenhang mit der (irrtümlich nicht ganz vollständigen) Bleistifttilgung der Tintenvermerke zum Einsatz und Pausieren des Kontrafagotts trug Brahms im Partiturautograph ebenfalls mit Bleistift verbale Angaben zum Einsatz der Orgel ein. Diese wurden in die Erstausgabe der Partitur übernommen, stimmen weithin mit dem Verlauf der Orgelpartie in der gedruckten Orgelstimme überein[501] und betreffen die Sätze 1–4 sowie 6–7. Dass Brahms die orgelspezifischen Vermerke, die im 2. Satz erheblich zahlreicher als die früheren Angaben zur Verwendung des Kontrafagotts sind, vor der Übersendung des Partiturautographs an den Verlag nachtrug, erscheint unstrittig, wenngleich der genaue Zeitpunkt der Nachträge nicht zu klären ist.

Nachdem Brahms mit seinem Verleger Rieter-Biedermann vereinbart hatte, dass die Orgelstimme nicht in der Partitur abgedruckt, sondern nur als Einzelstimme veröffentlicht werden sollte,[502] dienten die erwähnten, unterhalb des Kontrabasssystems (bzw. unterhalb des gemeinsamen Systems von Violoncello und Kontrabass) notierten verbalen Angaben zum Einsatz und Pausieren der Orgel der generellen Orientierung des Dirigenten. Der Hauptgrund für diese Lösung war offenbar, dass Brahms bei Übersendung der Stichvorlagen von Partitur und Klavierauszug am 13. Juni 1868 noch gar keine definitive Orgelpartie ausgearbeitet hatte, den Beginn des Partiturstiches aber nicht weiter verzögern wollte. Möglicherweise wäre zudem in den orchestral besonders groß besetzten Sätzen 2, 3 und 6 die Aufnahme zweier zusätzlicher Orgelsysteme[503] ins Partiturbild platz- und stichtechnisch problematisch gewesen. So hatte Brahms dem Verleger bereits am 24. Mai angekündigt, als er ihm die Stichvorlagen der Chor- und Orchesterstimmen schickte: „Die Orgelstimme fehlt noch, und bin ich zweifelhaft, ob sie auch in die Partitur kommen soll.“ Als er dann mit Schreiben vom 13. Juni die Stichvorlagen von Partitur und Klavierauszug nachlieferte, konkretisierte er seine Absicht: „Die Orgelstimme fehlt einstweilen, ist aber bei Gelegenheit der Korrektur zu beschaffen und kann ja gern nachgeliefert werden.“ Nachdem der Verleger nach dem Grund für die Verzögerung gefragt zu haben scheint, antwortete Brahms am 26. Juni 1868: „Die Orgelstimme kann ich nicht schicken, weil ich ja keine Noten vom ‚Requiem‘ da habe. Sie ist übrigens auch zum ‚Paulus‘ und ‚Elias‘ erst n a c h t r ä g l i c h erschienen.“[504]

Die drei Bemerkungen verdeutlichen, dass die Verwendung der Orgel bei der Bremer Uraufführung der sechssätzigen Fassung am 10. April 1868 offenbar nur eine behelfsmäßige Lösung war, der Organist Louis Rakemann damals also nicht aus einer von Brahms speziell ausgearbeiteten Orgelstimme gespielt haben dürfte. Am plausibelsten erscheint die Vermutung, dass dafür ein entsprechend annotiertes, heute verschollenes[505] Klavierauszug-Manuskript benutzt wurde und Rakemann im Extremfall vielleicht nur bestimmte Basslinien mitspielte. Konkret belegt ist lediglich, dass im 3. Satz der Orgelpunkt der abschließenden Fuge „ein besonders schönes Fundament in dem sanften unendlich tiefen Orgelton (32’), durch den sich die Bremer Orgel bekanntlich auszeichnet“, erhielt.[506] Ob die vermutete Einrich-

[496] T. 271³: *Contra-Fagott col Basso.*; T. 297²: *senza Contra-Fagott*. Siehe dazu Editionsbericht, 2. Satz, S. 318, Bemerkung zum Instrumenten-/Vokalvorsatz; S. 360, Bemerkung zu T. 271³, 297²; S. 369, Bemerkung zu T. 297².

[497] Die einzige Tintenstreichung einer auf das Kontrafagott bezogenen Anweisung erfolgte zweifellos zu einem früheren Zeitpunkt als die Bleistiftstreichungen. Vgl. Editionsbericht, 2. Satz, S. 345, Bemerkung zu T. 198¹.

[498] Siehe Anmerkung 496.

[499] Siehe Editionsbericht, 2. Satz, S. 318, Bemerkung zum Instrumenten-/Vokalvorsatz; vgl. oben Anmerkung 496.

[500] Siehe Editionsbericht, 3. Satz, S. 379, Bemerkungen zum Instrumenten-/Vokalvorsatz sowie zu T. 1⁽³⁾–2³.

[501] Siehe Editionsbericht, passim. Vier Divergenzfälle, die vor allem den Einsatz der Orgel nach längerem Pausieren betreffen, resultieren vermutlich daraus, dass Brahms bei der späteren Erstellung der Orgelpartie minimal von den früheren verbalen Angaben abwich und während des Korrekturlesens keine Angleichung mehr vornahm. Siehe Editionsbericht, 1. Satz, S. 293, Bemerkung zu T. 65¹–104¹; 2. Satz, S. 373, Bemerkung zu T. 323¹, 325¹; 3. Satz, S. 401, Bemerkung zu T. 142¹, 144¹; 6. Satz, S. 494, Bemerkung zu T. (145²–)150¹.¹.

[502] Siehe Anmerkung 504.

[503] Die separate gedruckte Orgelstimme, die Teil der Orchesterstimmen (Quelle E-St) war, ist auch dort, wo das Pedal mitwirkt, nur auf zwei Systemen notiert.

[504] *Briefwechsel XIV*, S. 152–157, hier S. 154–157, Briefe von Brahms an Rieter-Biedermann vom 24. Mai, 13. und 26. Juni 1868. Vgl. oben S. LXIV f. mit Anmerkungen 424 f.

[505] Zum Bestand an Klavierauszug-Manuskripten siehe S. XXXIII mit Anmerkung 154; S. XXXVI mit Anmerkung 184; Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 269–271 mit Anmerkungen 321–339.

[506] *Anonym*, *Requiem 1868*, S. 148. Vgl. oben S. XLIX mit Anmerkung 302.

tung eines Klavierauszug-Manuskriptes auch aufgrund von Probenerfahrungen erfolgte, ist ebenso ungeklärt wie die Frage, ob Brahms' Bleistifteintragungen im Partiturautograph (Quelle A^+) zum Einsatz und Pausieren der Orgel zur Zeit der Bremer Uraufführung überhaupt schon existierten.[507]

Dass Anfang August 1868 immer noch keine Orgelstimme ausgearbeitet war, zeigt Brahms' Schreiben vom 9. August an Rieter-Biedermann: „Da ich nun wohl bald eine Revision vom ‚Requiem' erwarten kann, so möchte ich Sie ersuchen, doch gleich dann 2 Exemplare abziehen zu lassen und zwar in spielbarem Zustand. Ich könnte dann sofort den 4händigen Klavierauszug[508] und die Orgelstimme machen!"[509] Erst am 31. August kündigte der Komponist dem Verleger an, er werde ihm „der Tage" die Orgelstimme schicken.[510] Im Druck erschien die Orgelpartie als Nr. 26 der Orchesterstimmen vermutlich zeitgleich mit den übrigen gedruckten Partien am 20. Januar 1869.[511]

Brahms selbst scheint keine – oder zumindest keine schriftlich überlieferte – Begründung dafür gegeben zu haben, warum im gedruckten Werktitel die Nennung der Orgel in Klammern und mit dem Zusatz *ad libitum* erfolgte.[512] Nach einem Bericht von Siegfried Ochs soll Edmund Astor, der als Schwiegersohn Rieter-Biedermanns erst Mitarbeiter, dann Mitinhaber und schließlich Alleininhaber des Verlages war, ihm zu einem nicht bekannten Zeitpunkt mitgeteilt haben, „daß man, als das Deutsche Requiem erschien, noch nicht darauf rechnen konnte, daß jeder größere Konzertsaal auch über eine Orgel verfüge[,] und infolgedessen befürchtete, das Deutsche Requiem würde in vielen Städten mangels eines solchen Instrumentes nicht zur Aufführung gelangen."[513] Diese Darstellung erscheint jedoch zumindest in chronologischer Hinsicht als zu einseitig, bedenkt man, dass Brahms selbst schon vor der Fertigstellung des *Requiems* in der Frage der Verwendung von Orgel und/oder Kontrafagott geschwankt und das Orgelproblem auch mit seinem einstigen Lehrer Eduard Marxsen erörtert haben muss.[514] Dass er an einer möglichst starken Verbreitung des Werkes interessiert war, was auch die Möglichkeit der Aufführung einzelner Sätze einschloss,[515] ist allerdings ebenso unbestreitbar wie die Tatsache, dass das *Requiem* nach seinem Erscheinen sowohl in Konzertsälen wie in Kirchen aufgeführt wurde.

Der Zusatz *ad libitum* zur Verwendung der Orgel bezieht sich somit primär darauf, dass das *Requiem* mit und ohne Orgel aufgeführt werden kann. Die Orgelstimme selbst enthält lediglich Anweisungen zur Dynamik sowie zur Verwendung des Pedals und des oberen Manuals, nicht aber hinsichtlich der Registrierung, bei der die Ausführenden je nach Instrument und Aufführungssituation gewisse Wahlfreiheiten hatten (ohne dass der Hinweis *ad libitum* auch hierauf gezielt zu haben scheint).

Die erste Aufführung nach Erscheinen der Orchesterstimmen, die vermutlich sogleich auch schon die Orgelstimme enthielten, war die von Hiller geleitete Kölner Erstaufführung der Sätze 1, 2, 4 und 6 am 16. Februar 1869 im Gürzenich. Da die dort befindliche Orgel damals aber gerade umgebaut wurde,[516] war die von Gernsheim geleitete Aufführung des gesamten Werkes am 10. November 1870 offenbar die erste, bei der das Instrument in jener Stadt nachweislich mitwirkte.[517] Bei der Leipziger Uraufführung der siebensätzigen Fassung am 18. Februar 1869 konnte keine Orgel eingesetzt werden, da der Gewandhaussaal kein solches Instrument besaß. Dagegen war in der Basler Martinskirche eine Orgel vorhanden, doch scheint eine solche weder bei der dortigen Erstaufführung am 27. Februar 1869[518] noch bei den folgenden Darbietungen am gleichen Ort bzw. in anderen Räumlichkeiten eingesetzt worden zu sein, da das *Requiem* in dieser Stadt erklärtermaßen bei der Hauptprobe am 3. April 1897 (Brahms' Todestag) und bei der Aufführung am 4. April im Basler Münster „Zum ersten Male mit Orgel" erklang.[519] Die früheste Wiedergabe des *Requiems*, bei der nach der Publikation der Orchesterstimmen nachweislich eine Orgel eingesetzt wurde, war somit die von Julius von Bernuth geleitete Aufführung in der Hamburger St. Michaelis-Kirche am 23. März 1869.[520] Überblickt man die frühen Darbietungen des Werkes,

[507] Im *Clavierauszug für den Dirigenten*, der später als Stichvorlage diente, gibt es keine derartigen Vermerke (siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 247–250, Quelle A/AB-KAu_2^+).

[508] Gemeint ist das Arrangement für Klavier zu vier Händen (ohne Gesang). Siehe dazu S. LXIX mit Anmerkungen 467–478.

[509] *Briefwechsel XIV*, S. 159 (f.). Brahms erhielt einen kompletten, vermutlich schon damals gebundenen Vorabzug (Quelle E_{VO}), der bei ihm verblieb und, wie geplant, als Grundlage für die Erstellung von Orgelstimme und vierhändigem Klavierarrangement diente. Doch statt des zweiten erbetenen Exemplars „in spielbarem Zustand" wurden ihm anscheinend nur Korrekturfahnen einzelner oder mehrerer Sätze zugeschickt. Siehe dazu oben S. LXIV f. mit Anmerkung 428; Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung", S. 271 mit Anmerkung 343.

[510] Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 31. August 1868 (Absendedatum Bonn laut Rieter-Biedermanns Vermerk), unveröffentlicht, Standort: *US-NYpm*, Signatur: MFC B8 135.R 563. Vgl. oben S. LXV mit Anmerkungen 430 f.

[511] Siehe S. LXVIII mit Anmerkung 462; vgl. Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 242 f. (Quelle E-St); „Quellengeschichte und -bewertung", S. 273.

[512] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 248 (Quelle A/AB-KAu_2^+ mit dem verbindlichen Titelseitenentwurf); S. 231 (Quelle E_1, Beschreibung der gemeinsamen Titelseite der Erstausgaben von Partitur, Klavierauszug, Orchesterstimmen und vierhändigem Klavierarrangement).

[513] *Ochs, Gesangverein III*, S. 158.

[514] Siehe dazu S. XIV f. mit Anmerkungen 11–13 sowie die Ausführungen auf S. LXXV f. mit Anmerkungen 521–532.

[515] Siehe *Briefwechsel XIV*, S. 152–154, hier S. 153, Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 24. Mai 1868.

[516] Siehe S. XXXVIII f. mit Anmerkung 220.

[517] Siehe S. XLI f. mit Anmerkungen 244 f. In einer in der *Kölnischen Zeitung* vom 15. November 1870 erschienenen und von der *AmZ* übernommenen Rezension Franz Gehrings (*Gehring, Requiem 1870*) wurde die Mitwirkung der Orgel ausdrücklich erwähnt: Diese sei „bei dem Orgelpunkte des dritten Chors" von „bedeutender Wirkung" gewesen, während der 1. Satz mit „seiner durchweg sehr zart gehaltenen Instrumentation" ihre „vollen Töne" nicht vertragen habe (ebenda, S. 374). Vgl. oben S. LVI f. mit Anmerkungen 349–351.

[518] Siehe S. XXXIX f. mit Anmerkungen 228–230.

[519] *Festschrift Basler Gesangverein*, S. (37–)56.

[520] Siehe dazu S. XL mit Anmerkungen 232 f.; S. LIII–LV mit Anmerkungen 332–344.

kann aus der Tatsache, dass in einer Kirche oder einem Konzertsaal eine Orgel vorhanden war, also nicht zwingend geschlossen werden, dass diese bei der betreffenden Aufführung auch verwendet wurde, sofern sich nicht dezidierte Hinweise in Rezensionen oder anderen Berichten finden. Den Einsatz des Instrumentes könnte auch dessen jeweiliger Standort in der betreffenden Lokalität erschwert oder verhindert haben, sofern er zu weit von den übrigen Ausführenden entfernt war.

Obwohl das Kontrafagott, wie erwähnt, durch die Tilgung der betreffenden verbalen Einsatzbezeichnungen im Partiturautograph wieder aus dem Kreis der offiziell berücksichtigten Instrumente ausgeschieden war, zeigen unterschiedliche Belege, dass Brahms Freunden und Kollegen nach der Veröffentlichung des *Requiems* für Aufführungen des Werkes an Orten ohne Orgel den Einsatz des Kontrafagotts empfahl. Als früheste nachweisbare Gelegenheit ist die von Levi vorbereitete und vom Komponisten selbst geleitete zweite Karlsruher Aufführung am 12. Mai 1869 zu nennen, vor der Brahms an Levi schrieb: „Habt Ihr ein Kontrafagott in C[arlsruhe]? Und, da doch keine Orgel im Saal[521], magst Du etwa dafür eine Stimme schreiben? Namentlich Nr. 2, 3 und 6.“[522] Hier war Levi die Ausführung der Kontrafagottpartie, die das Fehlen der Orgel zumindest im Hinblick auf die Bassregion kompensieren sollte, also weithin freigestellt. Bereits im Februar 1869 hatte Brahms im Zusammenhang mit der orgellosen Kölner Erstaufführung der Sätze 1, 2, 4 und 6 ironisch übertreibend an Hiller geschrieben: „Ja, ich werde auch Contrafagott und ihrer zwei schreiben, nur weil ich finde wir sollten sie haben o[der] entbehren einen schönen Baß – nicht bloß bei meinem D.“[523]

Konkreter waren Brahms' eigenhändige Vermerke zum Einsatz eines Kontrafagotts in drei Druckexemplaren der Partitur: In seinem eigenen Handexemplar des Partitur-Erstdruckes (Quelle E_{1H}) notierte er mit Bleistift, in einem weiteren Erstdruck-Exemplar, das vermutlich aus dem Nachlass Julius Spengels stammt (Quelle E_{1Sp}), mit Blaustift detailliertere Angaben zum Einsatz und Pausieren dieses Instrumentes. In seinem zweiten Handexemplar, das der redaktionell leicht revidierten zweiten nachweisbaren Auflage der Partitur-Erstausgabe angehört (Quelle $E_{2(H)}$), stammen dagegen nur zwei Bleistifteintragungen zu Beginn des 1. und 2. Satzes zweifelsfrei von Brahms' Hand.[524]

Keines der erwähnten Partiturexemplare kann jedoch mit seinen mehr oder weniger sporadischen Eintragungen zum Einsatz des Kontrafagotts hinreichend die Anlage einer von Kopistenhand in Wien angefertigten Kontrafagottstimme zum *Requiem* (Quelle AB-St_{Kfg}) erklären, die vermutlich erstmals bei der von Brahms geleiteten Wiener Aufführung am 28. Februar 1875 zum Einsatz kam, also spätestens kurz vor diesem Datum angefertigt worden sein muss.[525] Als Vorlage konnte bei den Arbeiten an der vorliegenden Edition ein entsprechend annotiertes Exemplar der gedruckten Doppelstimme von Violoncello/Kontrabass aus dem Erstdruck der Orchesterstimmen ausfindig gemacht werden, das sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet (Quelle E-St, Bestand *A-Wgm*, Exemplar E-St_{Prp}).[526] Es enthält Bleistifteintragungen von Brahms' Hand, die den Verlauf der Kontrafagottpartie durch entsprechende Anweisungen zur Orientierung an der Violoncello- oder Kontrabasspartie bzw. zum Pausieren lückenlos vorgeben und somit die Authentizität der zusammen mit dem genannten Orchesterstimmensatz aufbewahrten abschriftlichen Kontrafagottstimme zweifelsfrei belegen.

Voreilig wäre es, nähme man aufgrund der erwähnten Äußerungen und Partituranmerkungen an, dass das Kontrafagott nach Brahms' Willen nur dann zum Einsatz kommen sollte, wenn keine Orgel zur Verfügung stand. Schon Brahms' überspitzte Bemerkung gegenüber Hiller über die wünschenswerte Verwendung zweier Kontrafagotte zur Erzielung eines „schönen“ Basses könnte erste Zweifel an einer solchen Annahme wecken.[527] Entscheidend ist jedoch, dass nachweislich bei drei von Brahms dirigierten Wiener Aufführungen Kontrafagott u n d Orgel gemeinsam verwendet wurden. Dies ist der erwähnten kopistenschriftlichen Kontrafagottstimme (Quelle AB-St_{Kfg}) zu entnehmen: Eine Spielereintragung am Ende des Manuskriptes weist ausdrücklich darauf hin, dass das Kontrafagott bei der Wiener Aufführung des *Requiems* am 28. Februar 1875 „unter Brahms“ im 3. Gesellschafts-Konzert im Großen Musikvereins-Saal, in dem auch der Organist Rudolf Bibl mitwirkte, zum Einsatz kam.[528] Ein weiterer Spielervermerk verweist auf die Aufführung am 2. November 1879 und damit indirekt auch auf das Wiederholungskonzert am 3. November, in denen Brahms das Werk in der 222. und 223. Abonnementsvorstellung des K. k. Hof-Operntheaters leitete. Mitwirkende waren Orchester und Chor der Hofoper, verstärkt durch Mitglieder des Singvereins, Anna d'Angeri und Louis von Bignio in den Solopartien

[521] Gemeint war der Große Museums-Saal in Karlsruhe; siehe *Hofmann*, *Chronologie*, S. 121.

[522] *Briefwechsel VII*, S. (118–)119, Brief von Brahms an Levi von Ende April oder Anfang Mai 1869, vom Herausgeber irrtümlich auf „Sept. 72“ datiert (vgl. oben S. XLI mit Anmerkung 238).

[523] *Hiller*, *Briefwechsel II*, S. 129; vgl. oben S. XXXVIII f. mit Anmerkung 218; S. LXVI, Anmerkung 446. Mit der Formulierung „bei meinem D“ war die Orgelpunkt-Fuge des 3. Satzes gemeint.

[524] Zu den drei genannten Partiturexemplaren siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 232 f. (Quelle E_{1H}); S. 233 (Quelle E_{1Sp}; vgl. auch S. LXXVI mit Anmerkung 530); S. 233 f. (Quelle $E_{2(H)}$); Editionsbericht, passim. Zu den beiden Eintragungen von Brahms' Hand in Quelle E_{2H} siehe Editionsbericht, 1. Satz, S. 282, Bemerkung zu T. 1^1; 2. Satz, S. 318 f., Bemerkung zu T. 0^3 (ff.); vgl. dagegen S. 340, Bemerkung zu T. $108^{1–2}$ (mit nicht von Brahms stammender Eintragung zur Verwendung des Kontrafagotts).

[525] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 241 f. (Quelle AB-St_{Kfg}).

[526] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 242 f. (Quelle E-St, Exemplare *A-Wgm*); S. 243 f. (Quelle E-St_{Prp} = Doppelstimme Violoncello/Kontrabass, Violoncello-Exemplar 5 aus dem E-St-Bestand in *A-Wgm* mit Brahms' Bleistifteintragungen: Präparationsexemplar als Vorlage für den Kopisten zur Anfertigung der abschriftlichen Kontrafagottstimme AB-St_{Kfg}).

[527] Siehe oben mit Anmerkung 523.

[528] Zum Konzert siehe *Hofmann*, *Chronologie*, S. 151.

sowie der Organist Emil Rotter (Mitglied des Hofopern-Orchesters);[529] auch in diesen beiden Konzerten wurden also Kontrafagott und Orgel gemeinsam eingesetzt. Freilich könnte diese Kombination bei den drei genannten Wiener Aufführungen eine Ausnahme gewesen sein. Doch scheint Brahms selbst ins Auge gefasst zu haben, das Kontrafagott sowohl s t a t t als auch m i t Orgel spielen zu lassen. Darüber hinaus finden sich im Exemplar des Partitur-Erstdruckes, das vermutlich aus Spengels Besitz stammt,[530] einerseits Brahms'sche Eintragungen zur Verwendung des Kontrafagotts und andererseits Markierungen von unbestimmbarer Hand zum Einsatz und Pausieren der Orgel; demzufolge ist denkbar, dass auch in von Spengel geleiteten Aufführungen des *Requiems* beide Instrumente zum Einsatz kamen.

So existieren letztlich vier teils offizielle, teils semioffizielle, das heißt vom Komponisten einerseits direkt, andererseits zumindest indirekt autorisierte Aufführungsmöglichkeiten: 1. mit Orgel (offiziell); 2. ohne Orgel (offiziell); 3. mit Kontrafagott statt Orgel (semioffiziell); 4. mit Kontrafagott und Orgel (semioffiziell).[531]

Da die Kontrafagottpartie von Brahms nicht zur Veröffentlichung bestimmt war, kann sie lediglich als semioffizielle Aufführungsoption gelten, die in bestimmten Aufführungssituationen statt oder zusätzlich zur Orgel praktiziert wurde. Überdies scheint Brahms, wie sein Brief an Levi zeigt, damit gerechnet zu haben, dass Dirigenten derartige Partien ggf. selbst erstellten.[532] Unter diesen Voraussetzungen gibt die vorliegende Edition die Kontrafagottpartie nicht im Notentext der Partitur wieder, sondern durch entsprechende Zuordnungsvermerke über dem Violoncello- bzw. Kontrabasssystem, die, wenn nötig, auf jeder Seite wiederholt werden, oder durch die Anweisung „Kfg. tacet" (ohne Wiederholung auf den Folgeseiten).

2. Zur Verwendung der Dämpfer in den Sätzen 2, 5 und 6

Seit Erscheinen des *Deutschen Requiems* im Rahmen der alten Brahms-Gesamtausgabe im Jahre 1926 (*Sämtliche Werke, Requiem*) und der hieraus abgeleiteten Aufführungsmaterialien hat eine editorische Fehlentscheidung des Herausgebers Eusebius Mandyczewski weltweit die Aufführungspraxis des Werkes wie auch spätere praktische Editionen[533] beeinträchtigt.

Das jener Fehlentscheidung zugrunde liegende textkritisch-aufführungspraktische Problem betrifft die Verwendung des Dämpfers (*con sord.*) in der Violapartie in den Sätzen Nr. 2, 5 und 6. Nach den Forderungen der autographen Partitur-Stichvorlage (Quelle A^+) und aller konsultierten Auflagen der Partitur-Erstausgabe (Quellen $E_{1–7}$ einschließlich E_6 als Hauptquelle der vorliegenden Edition) wird in den Anfangsteilen des 2. und 6. Satzes sowie im gesamten 5. Satz nur für die Partien von Violine I und II das Spiel mit Dämpfer gefordert (Nr. 2 und 6: *con sordini/sord.*; Nr. 5: *col Sord.*), nicht dagegen für die tieferen Streicherpartien (Viola, Violoncello, Kontrabass). Demgegenüber schreibt die alte Gesamtausgabe in den genannten drei Sätzen auch für die Violapartie *con sordini* bzw. *con sord.* vor.

Ausgangspunkt für Mandyczewskis Entscheidung dürfte eine irrtümliche Bezeichnungs-Inkonsistenz von Partiturautograph und Partitur-Erstdruck im 2. Satz gewesen sein, die von der Erstausgabe der Orchesterstimmen verschärft und von Mandyczewski später unzulässigerweise auf die Sätze 5 und 6 übertragen wurde: Im Partiturautograph hatte Brahms die Anweisung *con sordini* zwar zu Beginn des 2. Satzes unmissverständlich nur für Violine I und II notiert, doch die spätere Anweisung *senza sord.*[534] zum Spiel ohne Dämpfer ab T. $200^{2.1.1}$ auch für Viola eingetragen;[535] diese Inkonsistenz wurde von der Partitur-Erstausgabe übernommen. Brahms' Versehen scheint dafür verantwortlich gewesen zu sein, dass in der Erstausgabe der Orchesterstimmen (Quelle E-St) für Viola – im Widerspruch zu den genannten Partiturquellen – nunmehr auch schon zu Beginn des 2. Satzes *con Sordini* vorgeschrieben ist.[536] Für den 5. und 6. Satz for-

[529] Siehe ebenda, S. 182 f.; Richard von Perger: *Fünfzig Jahre Wiener Philharmoniker 1860–1910. Denkschrift zur Feier des fünfzigjährigen ununterbrochenen Bestandes der Philharmonischen Konzerte in Wien. Mit einem statistischen Anhang*, Wien und Leipzig 1910, S. 89 f. in Verbindung mit S. 95, 97; *Signale*, Jg. 37, Nr. 61 (November 1879, vierte von sieben November-Ausgaben), S. 963 f.; [Theaterzettel] *K. k. Hof-Burgtheater und K. k. Hof-Operntheater*, 2. und 3. November 1879, online: *http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18791102&seite=1&zoom=33* bzw. *http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18791103&seite=1&zoom=33* (Abruf: 23. März 2020).

[530] Das vermutlich von Spengel benutzte Exemplar (Quelle E_{1Sp}; siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 233; vgl. oben S. LXXV mit Anmerkung 524) wird beschrieben und verglichen mit dem Exemplar der ersten revidierten Partiturauflage (siehe ebenda, S. 233 f., Quelle $E_{2(H)}$) in *Musgrave, Organ and Contra-Fagott*. Die in diesem Beitrag (in Anlehnung an die Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 6054) irrtümlicherweise als „tenuto sempre" übertragene Abkürzung „t. s." (ebenda, S. 392) ist korrekt als „tasto solo" zu lesen. Zu korrigieren bzw. zu modifizieren ist auch die Aussage (ebenda, S. 384), dass die Orgelstimme „was not published with the orchestral parts (21 [sic!] January 1869)": Sie wurde zwar erst nach Absendung von Stimmen, Partitur und Klavierauszug an den Verlag von Brahms ausgearbeitet, scheint jedoch zusammen mit den übrigen am 20. Januar 1869 erschienenen Orchesterstimmen, zu denen sie der Plattennummer und der Partienzählung nach gehört, oder kurz danach ausgegeben worden sein (siehe oben S. LXVIII mit Anmerkung 462; S. LXXIV mit Anmerkung 511).

[531] Siehe hierzu im Einzelnen *Struck, Requiem-Gestalten*, S. (27–)32.

[532] Siehe S. LXXV mit Anmerkungen 521 f.

[533] Siehe neben den unmittelbar aus *Sämtliche Werke, Requiem* abgeleiteten Partitur- und Stimmenausgaben des Verlages Breitkopf & Härtel auch noch *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem op. 45*, hrsg. von Günter Graulich, Stuttgart 2008, S. 22, 47 (2. Satz), S. 135 (5. Satz), S. 150, 159 (6. Satz); S. XV und XVIII der letztgenannten Edition geben im Übrigen bei der Ablichtung von Titelseite und erster Notenseite nicht, wie behauptet, den „Erstdruck" der Partitur wieder, sondern eine irreführende (ungekennzeichnete) Montage unterschiedlicher späterer Auflagen.

[534] Sie wurde bereits im Übergang der vorangehenden Pausentakte 198/199 platziert.

[535] Dass es sich um einen Irrtum handelt, ist auch daran zu erkennen, dass Brahms im Partiturautograph die ursprünglich schon für das Spiel ab T. 42^3 bzw. T. 166^3 erwogene Entfernung der Dämpfer (*senza sord.*) und deren erneute Verwendung ab T. 91^1 bzw. T. 92^1 (*con sord.*) jeweils nur für Violine I und II notiert hatte. Siehe Editionsbericht, 2. Satz, S. 328, Bemerkungen zu T. 42^3 \\$166^3$; S. 337, Bemerkung zu T. 91^1, 92^1.

[536] Vgl. Editionsbericht, 2. Satz, S. 319, Bemerkung zu T. $(0^3–)2^3$, $(198/199–)200^{2.1.1}$; S. 345, Bemerkung zu T. $(198/199–)200^{2.1.1}$.

dern demgegenüber alle Manuskript- und Druckquellen von Partitur und Stimmen einheitlich nur für Violine I und II das Spiel mit Dämpfern. Mandyczewskis Edition des *Requiems* in der alten Brahms-Gesamtausgabe aber schreibt nicht nur im 2. Satz, sondern – ohne jegliche Quellenstützung – auch in den Sätzen 5 und 6 für die Violapartie *con sordini/sord.* vor. Diese nicht-authentische Klangkonstellation hat sich durch die direkt oder indirekt aus der alten Gesamtausgabe abgeleiteten praktischen Ausgaben von Partitur und Stimmen in der Aufführungspraxis durchgesetzt.[537]

Dass Mandyczewskis editorische Entscheidung in allen drei Sätzen verfehlt war, wird durch drei Argumente untermauert:

1. Aufgrund von Brahms' Platzierung in der autographen Partitur (Quelle A^+) sind die Anweisungen *con sordini/sord.* bzw. *col Sord.* in allen drei Sätzen unmissverständlich nur Violine I und II zugeordnet, was von der Partitur-Erstausgabe übernommen wird.

2. Brahms' autographe Korrektur im Partitur-Vorabzug (Quelle E_{VO})[538] zu Beginn von Nr. 6 zeigt ebenfalls, dass dort nur die Anweisung für Violine II, die zunächst irrtümlich nicht gestochen worden war, ergänzt wurde.

3. Die klangliche Differenzierung zwischen Violinen, die mit Dämpfern spielen, und ungedämpften Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen war als Klangkonstellation bereits im 18. Jahrhundert gebräuchlich, beispielsweise in den langsamen Sätzen etlicher Symphonien Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts,[539] findet sich aber auch verschiedentlich bei Brahms, insbesondere in Werken für Chor und Orchester[540] und ebenso im langsamen Satz des *1. Klavierkonzertes*.[541] Der aus dem differenzierten Einsatz der Dämpfer entstehende, für Brahms' Musik bezeichnende und zugleich in der Tradition der Wiener Klassik verwurzelte Klang war auch in den Sätzen 2, 5 und 6 des *Requiems* vom Komponisten intendiert.

Die vorliegende Edition folgt – in Korrektur von Mandyczewskis klangverfälschenden editorischen Eingriffen in der alten Brahms-Gesamtausgabe und deren Auswirkungen auf die Aufführungspraxis – Brahms' Absichten und somit den von ihm autorisierten handschriftlichen und gedruckten Partiturquellen; die kleine Bezeichnungs-Inkonsistenz des 2. Satzes, die zu Brahms' Lebzeiten unkorrigiert blieb, wird dabei bereinigt.[542]

3. „Statt" statt „Stadt"? Zu einem Problem des Vokaltextes

Die von Brahms im *Requiem* vertonten und vom Chor oder solistisch gesungenen Bibeltexte (Vokaltext) folgen in der Regel der Luther-Übersetzung in Brahms' Handexemplar der Bibel von 1832/33. Divergenzen zwischen Vokaltext und Luther-Übersetzung betreffen vor allem Details der Zeichensetzung und Wort-Orthographie (etwa Groß- und Kleinschreibung), in einigen wenigen Fällen aber auch Wortlaut und Wortbedeutung.

Ob es sich bei den Varianten in Brahms' Niederschrift um bewusste Änderungen oder um Irrtümer beim Abschreiben aus einem Bibelexemplar bzw. beim Notat aus der Erinnerung handelt, ist zwar oft, aber nicht immer eindeutig zu klären.[543] In den meisten Fällen[544] sind die Divergenzen editorisch unproblematisch, weil sie die vom Komponisten fixierte und intendierte Lesart nicht in Frage stellen. Grundsätzlich war Brahms offenbar bestrebt, die vertonten Bibeltexte möglichst genau wiederzugeben. So schrieb er am ca. 9. Oktober 1867 an Reinthaler, er habe bei seiner Textauswahl „wohl manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte, weil ich meinen ehrwürdigen Dichtern auch ein ‚von nun an'[545] nicht abdisputieren oder streichen kann."[546]

Problematisch in ihrer Entwicklung und hinsichtlich der Frage nach Brahms' letztgültiger Intention ist demgegenüber eine Lesartendivergenz zu Beginn des 6. Satzes. Der dortige Bibeltext lautet nach Brahms' Handexemplar der Luther-Übersetzung (1832/33): „Denn wir haben hie keine bleibende Stadt, sondern die zukünftige suchen wir."[547] Das Wort „Stadt" ist dabei die adäquate

[537] Siehe *Sämtliche Werke*, *Requiem*, 2. Satz, S. 21–41; 5. Satz, S. 114–126; 6. Satz, S. 127–134. Die aus dem Gesamtausgabenband gewonnenen Aufführungsmaterialien (Dirigierpartitur, Chor- und Orchesterstimmen, Klavierauszug) veröffentlichte der Verlag Breitkopf & Härtel im Februar 1928. Für freundliche Auskunft danken wir Matthias Otto, Wiesbaden (Archiv des Musikverlages Breitkopf & Härtel).

[538] Vgl. Editionsbericht, 6. Satz, S. 470, Bemerkung zu T. 1^1 (ohne Erwähnung des Stecherfehlers für Vl. II).

[539] Genannt seien beispielsweise die langsamen Sätze aus Haydns *Symphonien D-Dur* Hob. I:4, *e-Moll* Hob. I:44 und *F-Dur* Hob. I:67 sowie aus Mozarts *Symphonien C-Dur* KV 220, *A-Dur* KV 201 und *C-Dur* KV 551.

[540] Siehe *Ave Maria op. 12*, *Rinaldo op. 50*, *Alt-Rhapsodie op. 53*, *Schicksalslied op. 54*. Im Schlussteil des *Schicksalsliedes* verfälschte Mandyczewski Brahms' Intentionen sogar noch stärker: Entgegen den Anweisungen der Manuskript- und Frühdruckquellen, die (entsprechend T. 1–101) nur für Violine I und II Dämpfer fordern, erhielten in der alten Gesamtausgabe nunmehr nicht nur die Bratschen (ab T. 360), sondern auch die Violoncelli (ab T. $380^{3.2}$) die Anweisung *con sord.* Anders als bei den stillschweigenden Ergänzungen im *Requiem* wurde der editorische Eingriff in diesem Fall im Revisionsbericht immerhin indirekt erwähnt („in der Originalausgabe ohne Dämpfer"). Siehe *Johannes Brahms. Sämtliche Werke*, Bd. 19: *Chorwerke mit Orchester III*, Revisionsbericht von Eusebius Mandyczewski, Leipzig [1926]; Revisionsbericht, S. [III]; Notentext, S. 37 f. (57 f.).

[541] Im *Gesang der Parzen op. 89* spielen dagegen im Schlussteil alle Streicher außer Kb. mit Dämpfer (T. 161^3/162–176), während in der *Symphonie Nr. 3 op. 90* am Ende des Finalsatzes Violine I (ab T. 255^4), Violine II (ab T. 258^3) und Viola (ab T. 252) mit, Violoncello und Kontrabass dagegen ohne Dämpfer spielen. Ein anders gelagertes Beispiel findet sich im Bereich der Kammermusik im 3. Satz des *Streichquartetts Nr. 3 op. 67*, wo die drei mit Dämpfer gespielten Stimmen von Violine I/II und Violoncello die unsordinierte Bratsche begleiten.

[542] Vgl. Editionsbericht, 2. Satz, S. 319, Bemerkung zu T. $(0^3–)2^3$, $(198/199–)200^{2.1.1}$; S. 328, Bemerkung zu T. 42^3 \\$166^3$; S. 337, Bemerkung zu T. 91^1, 92^1; S. 345, Bemerkung zu T. $(198/199–)200^{2.1.1}$; 5. Satz, S. 453, Bemerkung zu T. $0^{3.2}$; 6. Satz, S. 470, Bemerkung zu T. 1^1.

[543] *Bibel 1832/33 Handexemplar*. Siehe dazu oben Kapitel „Die religiöse Dimension: Die vertonten Bibeltexte, ihre Bedeutung und Zielrichtung", S. XVII–XX, hier S. XVIII f.

[544] Siehe Editionsbericht, Sätze 1–7, passim: „Zum Vokaltext".

[545] Siehe dazu im Kapitel „Die religiöse Dimension: Die vertonten Bibeltexte, ihre Bedeutung und Zielrichtung" S. XIX f. mit Anmerkung 54.

[546] *Briefwechsel III*, S. 11–13, hier S. 12.

[547] *Bibel 1832/33 Handexemplar*, Neues Testament, S. 275 (Brief an die Hebräer 13, 14).

Übersetzung des altgriechischen Urtextes πόλιν (Akkusativ von πόλισ) und bezieht sich auf Vers 22 des vorangehenden 12. Kapitels, wo von der „Stadt des lebendigen Gottes, […] dem himmlischen Jerusalem," die Rede ist.[548] Auch die gegenwärtige Schreibweise der Luther-Übersetzung lautet dementsprechend „Stadt".

Die folgenden von Brahms selbst angefertigten oder von ihm in Auftrag gegebenen Manuskripte übernehmen die bibelkonforme Lesart „Stadt" in ihrem definitiven oder bei Ablieferung an den Verlag gültigen Notat:

– das Partiturautograph, das als Stichvorlage der Partitur-Erstausgabe diente (Quelle A^+);

– das Textautograph mit dem Vokaltext aller sieben Sätze (Quelle A-Tx);

– der Clara Schumann zu Weihnachten 1866 geschenkte, überwiegend von Kopistenhand stammende Klavierauszug (Quelle $A/AB\text{-}KAu_1$);

– die ebenfalls weithin kopistenschriftliche Stichvorlage des Klavierauszuges (Quelle $A/AB\text{-}KAu_2{}^+$);

– zwei erhaltene, in autographierter Kopistenschrift angefertigte Chorstimmen-Exemplare der sechssätzigen Fassung (Quellen $AUT\text{-}Ch_{Sopr/Alt}$), die bei den ersten drei Aufführungen in Wien (Teil-Uraufführung am 1. Dezember 1867) und Bremen (Uraufführung der sechssätzigen Fassung am 10. April 1868, zweite Aufführung am 28. April) verwendet wurden.[549]

Mit dieser Lesart schickte Brahms die Stichvorlagen von Partitur (A^+) und Klavierauszug ($A/AB\text{-}KAu_2{}^+$) samt Brief vom 13. Juni 1868 an den Verleger Rieter-Biedermann. Auch die bereits mit Brief vom 24. Mai zusammen mit den Orchesterstimmen übersandten Stichvorlagen aller vier Chorstimmen dürften diese Lesart enthalten haben, wie die beiden vorangehend erwähnten Chorstimmenexemplare in autographierter Kopistenschrift ($AUT\text{-}Ch_{Sopr/Alt}$) annehmen lassen.[550]

Allerdings war zum Zeitpunkt der Bremer Uraufführung (10. April 1868) durch den Abdruck der vertonten Bibeltexte im gedruckten Programmheft bereits eine orthographische und zugleich inhaltlich relevante Änderung in die Überlieferung des Vokaltextes eingeführt worden.[551] Denn anstelle der dem altgriechischen Urtext entsprechenden Wortkombination „bleibende Stadt" der Luther-Übersetzung war dort nun „bleibende Statt" zu lesen. So kam es dazu, dass die Besucher der Bremer Uraufführung in ihrem Programmheft die Lesart „Statt" vor Augen hatten, während für den Chor sowie den Dirigenten in Chorstimmen und Partiturautograph (und ebenso in den Klavierauszug-Manuskripten) weiterhin „Stadt" zu lesen war.

Vom Bremer Programmheft aus fand die geänderte Lesart Eingang in die Druckausgabe: Als Brahms mit Brief vom 24. Mai 1868 zunächst die Chor- und Orchesterstimmen an Rieter-Biedermann schickte, sprach er auch die Frage des Textvordruckes, also der Wiedergabe der kompletten vertonten Bibeltexte vor dem Notentext, an: „Ich meine, der Text muß der Partitur und dem Klavier-Auszug v o r g e d r u c k t werden. Und zwar genau nach beiliegendem Textbuch – strophenweise!!"[552] Bei dem somit vor allem zur Veranschaulichung der Text g l i e d e r u n g mitgesandten „Textbuch" handelte es sich zweifellos um ein Exemplar des Programmheftes zur Bremer Uraufführung.[553] Tatsächlich folgt der Textvordruck, der lediglich in den frühesten Auflagen von Partitur und Klavierauszug sowie in einer der konsultierten Folgeauflagen des vierhändigen Klavierarrangements enthalten ist,[554] in der strophischen Aufteilung der Bibeltexte unverkennbar dem Bremer Programmheft und übernimmt im 6. Satz nun dessen Lesart „Statt". Auch im Übrigen entspricht der Textvordruck weithin den kleinen Abweichungen des Vokaltextes vom Bibeltext, lässt aber im 2. Satz das von Brahms eingefügte Wort „es" fort („Denn alles Fleisch e s ist wie Gras"), das Brahms im Textautograph (Quelle A-Tx) entsprechend seiner Vertonung wiedergegeben hatte.

Entscheidend für das vorliegende Lesartproblem ist, dass Rieter-Biedermann die abweichende Lesart „Statt" bei seiner intensiven redaktionellen Vorbereitung der Stichvorlagen auch in den Vokaltext der Chorpartien übertrug: Mit Bleistift änderte er in den Stichvorlagen von Partitur (Quelle A^+) und Klavierauszug (Quelle $A/AB\text{-}KAu_2{}^+$) an den betreffenden zehn Stellen jeweils das von Brahms bzw. vom Kopisten geschriebene Wort „Stadt" zu „Statt". Ebenso dürfte er bei den (verschollenen) Exemplaren der autographierten Chorstimmen verfahren sein, die als Stichvorlagen dienten.[555] Bei der späteren Redaktion von Brahms' Autograph des vierhändigen Klavierarrangements (Quelle $A\text{-}KAr^+$) nahm Rieter-Biedermann zwei vergleichbare Änderungen vor, als er nach Erhalt des Manuskriptes im 6. Satz die Satzüberschrift und den zur Orientierung der Spieler dienenden Vokaltext für die Takte 3–16 nachtrug.[556] Alle zu Brahms Lebzeiten und posthum erschienenen deutschsprachigen Druckausgaben enthalten daraufhin die Lesart „Statt".

Da keine entsprechenden schriftlichen Äußerungen überliefert sind, lässt sich nicht rekonstruieren, wie es im Bremer Programmheft zu der orthographisch-inhaltli-

[548] Ebenda.

[549] Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", passim.

[550] Siehe S. LXIII f. mit Anmerkungen 408–418.

[551] *Programm UA Bremen*, S. 6.

[552] *Briefwechsel XIV*, S. 152–154, hier S. 153. Vgl. dazu oben S. LXVII mit Anmerkungen 453–455.

[553] Da das *Programm UA Bremen* den Text des nachkomponierten 5. Satzes noch nicht enthielt, musste über dessen Wiedergabe im Textvordruck von Partitur und Klavierauszug (sowie im vierhändigen Klavierarrangement) mit der Unterscheidung von solistischem und chorischem Vokaltext später noch brieflich diskutiert werden. Siehe *Briefwechsel XIV*, S. (161–)162, Brief von Brahms an Rieter-Biedermann vom 21. September 1868.

[554] Unter den für die vorliegende Edition ausgewerteten Druckquellen sind dies für die Partitur die Plattendruck-Auflagen $E_{1–3}$ und die Flachdruck-Auflage E_4, für den Klavierauszug die Plattendruck-Auflagen $E\text{-}KAu_{1–2}$ und die Flachdruck-Auflage $E\text{-}KAu_3$ sowie für das vierhändige Klavierarrangement, dessen Erstdruck ($E\text{-}KAr_1$) keinen Textvordruck enthält, die Flachdruck-Auflage $E\text{-}KAr_2$. Siehe dazu Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", passim; „Quellengeschichte und -bewertung", S. 272 mit Anmerkungen 359–361.

[555] Siehe oben mit Anmerkungen 549 f.

[556] Quelle $A\text{-}KAr^+$, S. 32 (f.); siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 253.

chen Änderung des biblischen Wortes „Stadt“ zu „Statt“ kam. Einerseits könnte man vermuten, dass die vom Bibeltext abweichende Lesart aus einem Irrtum beim Satz des Bremer Programmheftes oder bei der Niederschrift der hierfür verwendeten (verschollenen) Satzvorlage von fremder oder auch von Brahms’ Hand resultierte.[557] Andererseits ist nicht auszuschließen, dass die Änderung das Ergebnis einer inhaltlichen Diskussion unter Beteiligung des Komponisten war; dabei müsste der auch damals schon gültige Bedeutungsunterschied zwischen der „Stadt“ als größerer sozial und wirtschaftlich organisierter Kommunität und der „Statt“ im Sinne von „Stätte“ als lokal wie sozial nicht näher definierter Örtlichkeit bewusst in Betracht gezogen worden sein.[558] Sollte es sich um eine irrtümliche, unentdeckt gebliebene Lesartvariante bei der Erstellung des Programmheftes gehandelt haben, wäre Brahms beim Korrekturlesen des gestochenen Notentextes die orthographische und inhaltliche Divergenz nicht aufgefallen oder bewusst gewesen, obwohl er im Partiturautograph (A⁺) und im Textautograph (A-Tx) übereinstimmend „Stadt“ geschrieben hatte. Wenig plausibel wäre demgegenüber die Vorstellung, dass er eine fremde, ohne seine Zustimmung vorgenommene Änderung zwar bemerkt, doch toleriert hätte. Immerhin ließe sich die Änderung, sowenig sie von der biblischen Überlieferung her begründet ist, doch mit Blick auf den textdramaturgisch-musikalischen Zusammenhang des 6. Satzes als existenzielle Zuspitzung deuten.

Außer Frage steht, dass „Stadt“ und „Statt“ zu Brahms’ Zeit orthographisch und in ihrer jeweiligen Bedeutung eindeutig voneinander unterschieden waren, während sie sich in früheren Jahrhunderten vor allem orthographisch teilweise überschnitten hatten. Dessen ungeachtet war bereits im 19. Jahrhundert eine erhebliche inhaltliche Durchlässigkeit beider Wörter bzw. Begriffe zu beobachten. So wurde im Artikel „STATT“ des *Deutschen Wörterbuches von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* 1919 eine „*verwechslung*“ der beiden Begriffe konstatiert, die gerade „*in der häufigen, noch heute üblichen sprichwörtlichen redeweise*: nirgends keine [sic!] bleibende statt haben“ erfolgt sei.[559] Zugleich ist festzustellen, dass die ursprüngliche Bedeutung der „bleibenden Stadt“ sich offenbar schon im 19. Jahrhundert im allgemeinen Sprachgebrauch so stark aus dem ursprünglichen frühchristlichen Bedeutungskontext gelöst hatte, dass weithin nur noch die übertragene säkulare Bedeutung mit orthographisch abweichender Schreibweise als „bleibende Statt/Stätte“ geläufig war und bis heute ist.[560]

Für die editorische Diskussion und Lösung des Lesartenproblems im Rahmen einer historisch-kritischen Ausgabe des *Deutschen Requiems* ist der Aspekt der generellen Bedeutungsverschiebung im deutschen Vokaltext freilich kaum relevant. Denn zu der Zeit, als Brahms die Bibeltexte zusammenstellte und vertonte, ist ebenso wie noch heute die Luther-Übersetzung des griechischen Wortes πόλιν als „Stadt“ gültig.

So sind zwei Deutungsmöglichkeiten für das Zustandekommen der Lesartendivergenz gegeneinander abzuwägen und zur Grundlage der notwendigen editorischen Entscheidung zu machen:

– Möglichkeit 1: Brahms war im Zusammenhang mit der Erstellung des Programmheftes zur Bremer Uraufführung in irgendeiner Weise an der orthographisch-inhaltlichen Änderung des bibelkonformen Wortes „Stadt“ zum bedeutungsdifferenten, umgangssprachlich verbreiteten Wort „Statt“ beteiligt. Trotz seiner Beteiligung unterließ er es, die von ihm initiierte oder zumindest gebilligte Änderung in die Stichvorlagen von Partitur, Klavierauszug und (vermutlich) Chorstimmen zu übertragen. Stattdessen übernahm Rieter-Biedermann die neue Lesart aus dem Bremer Uraufführungsprogramm, das er von Brahms erhalten hatte, sowohl für den Textvordruck als auch für den Vokaltext der Chorpartien in Partitur, Klavierauszug und Chorstimmen sowie später für die Satzüberschrift und den Orientierungs-Vokaltext im vierhändigen Klavierarrangement.

– Möglichkeit 2: Die Änderung der Lesart im Bremer Programmheft erfolgte irrtümlich oder willkürlich ohne Wissen des Komponisten, der seinerseits im Partiturautograph und im Textautograph stets das bibelkonforme Wort „Stadt“ geschrieben und dieses auch in den beiden erhaltenen Klavierauszügen unverändert gelassen hatte. Da Brahms durch die letzten Proben, die Leitung der Uraufführung und die Überlegungen zur Ein-

[557] Die Satzvorlage für die Erstellung des Bremer Programmheftes dürfte eher von fremder Hand als von Brahms selbst angefertigt worden sein, da Brahms selbst sowohl im Partiturautograph (Quelle A⁺) wie auch im Textautograph (Quelle A-Tx) konsequent die bibelkonforme Schreibweise *Stadt* verwendete und diese in den beiden überwiegend kopistenschriftlichen Klavierauszügen unangetastet ließ (Quellen A/AB-KAu$_1$, A/AB-KAu$_2$⁺).

[558] Brahms selbst hatte die vergleichbare Orthographie- und Bedeutungsdifferenz von „Stadt“ und „Stätte“ bereits früher in anderem Zusammenhang aufgegriffen, als er im Brief an Clara Schumann vom 18. November 1862 seiner Enttäuschung darüber Ausdruck gab, dass nicht er, sondern sein Freund Julius Stockhausen als Leiter der Hamburger Philharmonischen Konzerte vorgesehen war: „Wie selten findet sich für unsereinen eine bleibende Stätte, wie gern hätte ich sie in der Vaterstadt gefunden.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 412–414, hier S. 413). Dieses Wortpaar griff Clara Schumann in ihrem Antwortbrief vom 21. November auf: „Welchem Künstler ist es aber so wohl geworden, seinen häuslichen Herd in der Vaterstadt aufschlagen zu können? […] Doch, Du bist noch so jung, lieber Johannes, Du findest schon eine bleibende Stätte […].“ (ebenda, S. 414–418, hier S. 415). Für den Hinweis sei Katrin Eich (*D-KIjbg*) herzlich gedankt.

[559] *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 17 (= Bd. 10, Abteilung II, Teil I): *Sprecher – Stehuhr*, bearb. von M. Heyne, Br. Crome, H. Meyer, H. Seedorf, Leipzig 1919, Fotomechanischer Nachdruck, München 1984, Sp. 969 (f.). Im oben wiedergegebenen Textausschnitt wurden die für das *Deutsche Wörterbuch* charakteristische Kleinschreibung und die Differenzierung zwischen Kursivschrift für den Kommentar und gerader Schrift für Zitate beibehalten.

[560] Siehe dazu Gerhard Augst: *Statt Stadt Statt. Ein sprachliches Problem mit der Jahreslosung 2013 der Evangelischen Kirche*, in: *Sprachreport: Informationen und Meinungen zur deutschen Sprache*, Jg. 29 (2013), H. 1/2, S. 27–29. In der Literatur über Brahms’ *Requiem* sowie in theologischer Literatur, die auch die Vertonung von Bibeltexten behandelt, wird die Divergenz von „Stadt“ und „Statt“ nur selten erörtert. Meist bleibt es bei einer nicht weiter problematisierten Gleichsetzung; siehe etwa Paul-Gerhard Nohl: *Geistliche Oratorientexte. Entstehung – Kommentar – Interpretation. Der Messias / Die Schöpfung / Elias / Ein deutsches Requiem*, Kassel/Basel etc. 2001, S. 394–477 (Kapitel *Ein deutsches Requiem*), hier S. 460–462, 468.

fügung eines weiteren Satzes (Nr. 5) stark in Anspruch genommen war, fiel ihm die Lesartänderung im Bremer Programmheft nicht auf. Das an Rieter-Biedermann gesandte Programmheft-Exemplar, das nach Brahms' Willen vor allem die gewünschte strophische Wiedergabe der Bibeltexte im Textvordruck vorgeben sollte, wurde dann ohne Brahms' Wissen vom Verleger bei dessen redaktioneller Arbeit nicht nur als Vorlage für den Textvordruck, sondern auch als Kontrollinstanz bei der Überprüfung des Vokaltextes in Partitur, Klavierauszug und Chorstimmen genutzt, woraufhin dort das ursprüngliche „Stadt" zur Lesart „Statt" geändert wurde. Diese Änderung ging später zudem in das vierhändige Klavierarrangement ein (Satzüberschrift, Orientierungs-Vokaltext). Beim Korrekturlesen, das unter erheblichem Zeitdruck erfolgte,[561] galt Brahms' Augenmerk zweifellos vor allem dem Notentext. So übersah er bei dieser Gelegenheit die geänderte Lesart an den insgesamt zehn Stellen des Vokaltextes. Möglicherweise waren ihm in dieser Situation die bibelkonforme Orthographie und der Bedeutungsunterschied zu der geänderten Lesart auch gar nicht präsent; zudem ist fraglich, ob ihm beim Korrekturlesen die Stichvorlagen von Partitur und Klavierauszug mit den Änderungen von Rieter-Biedermanns Hand vorlagen.[562]

Keine der beiden Möglichkeiten ist eindeutig zu belegen oder zu widerlegen. Nach Prüfung der dargelegten Fakten und Vermutungen, angesichts editionsphilologischer Erfahrungen mit publikationsspezifischen Lesartenproblemen anderer Brahms'scher Werke[563] und unter Berücksichtigung der theologischen Implikationen des Lesartenproblems entschieden sich die Herausgeber, die ursprüngliche bibelkonforme, von Brahms selbst notierte und zum Abschreiben in Auftrag gegebene Lesart „Stadt" zu restituieren. Ausschlaggebend dafür waren insbesondere zwei Aspekte: Zum einen gibt es keinerlei positiven Beleg dafür, dass die Änderung vom Komponisten beabsichtigt oder gebilligt war. Zum anderen waren Wahrscheinlichkeiten abzuwägen: Die Vermutung, dass Brahms es unterließ, eine von ihm initiierte oder mitgetragene, inhaltlich substanzielle Lesartänderung in zumindest eine der druckrelevanten Quellen zu übertragen, erschien dabei letztlich weniger plausibel als die entgegengesetzte Annahme: Ihr zufolge gelangte eine irrtümliche Lesartänderung des Bremer Programmheftes durch Rieter-Biedermanns redaktionelle Arbeit in die Druckausgaben und wurde von Brahms beim Korrekturlesen nicht bemerkt.

4. Ein neu entdecktes autographes Fragment des 1. Satzes

Als früheste erhaltene autographe Notentext-Quellen des *Requiems*[564] galten bisher das zweifellos vor dem Sommer 1866 entstandene, jedoch nicht näher datierbare Skizzenblatt zum 6. und 7. Satz (Quelle Sk_2) sowie das im Sommer 1866 beendete Partiturautograph (Quelle A^+) der damals noch sechssätzigen Werkgestalt.[565]

Unbekannt war bisher ein lediglich bruchstückhaft erhaltenes autographes Werkfragment mit einer Partiturskizze, vielleicht auch nur Particellskizze zum 1. Satz des *Requiems* (Quelle Sk_1; siehe S. LXXXI mit Abbildung 1 und Transkription). Es besteht aus den Rückseiten zweier im 1. Satz verwendeter Tekturen in der Stichvorlage des Klavierauszuges ($A/AB\text{-}KAu_2^+$): Auf der zuvor leer gebliebenen Gegenseite des ersten Partiturskizzen-Rudiments notierte Brahms dabei die definitive Fassung der Takte 134–140, auf der Gegenseite des zweiten, in zwei oder drei Leertakte[566] auslaufenden Rudiments befinden sich die definitiven Takte 109–114 (jeweils Chor und Klavier). Schnittkanten und Schriftbild beider Rudimente scheinen sich zwar annähernd zu ergänzen, doch zeigen die vor und nach dem Schnitt in den Chorsystemen von Alt und Tenor nicht identisch platzierten Pausenrudimente sowie der Lesartbefund im untersten System, dass beim Zurechtschneiden der beiden Teilstücke von Sk_1 als Tekturen für $A/AB\text{-}KAu_2^+$ unterschiedlich große Abschnitte zweier Sk_1-Takte (f, g) verloren gingen.[567]

Die fragmentarische Partitur- oder Particellskizze betrifft offenkundig einen Ausschnitt aus der Anfangsphase des 1. Satzes mit dem ersten Einsatz des Chores (auf den mitnotierten Vokaltext *Se = lig* [*sind*]) samt drei vorangehenden orchestralen Takten sowie abschließenden Basstakten samt zwei oder drei Leertakten. Der Ausschnitt entspricht weithin dem Verlauf der definitiven Takte 11–19, gibt jedoch statt der dortigen 9 Takte samt chorisch dominierter Fortsetzung vermutlich nur 8 Takte samt folgenden zwei bzw. drei Leertakten wieder.[568]

[561] Die beiden Stichvorlagen von Partitur und Klavierauszug (Quellen A^+, $A/AB\text{-}KAu_2^+$) sandte Brahms mit Brief vom 13. Juni 1868 an Rieter Biedermann, der daraufhin mit der zeitaufwendigen redaktionellen Arbeit an beiden Manuskripten begann. Bereits am 9. November des gleichen Jahres lagen die Partitur und vermutlich auch der Klavierauszug des umfangreichen Werkes gedruckt vor. Siehe S. LXVIII mit Anmerkung 462.

[562] Es fanden sich keine Belege dafür, dass Brahms die Stichvorlagen von Partitur, Klavierauszug und Stimmen beim Korrekturlesen zur Verfügung standen, zumal ihm die Sätze offenbar erst nach und nach zugingen. Siehe dazu S. LXXIV mit Anmerkung 509; Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 230 f. (Vorabzug, Quelle E_{VO}); „Quellengeschichte und -bewertung", S. 271.

[563] Siehe die zahlreichen editorischen Eingriffe zur Korrektur unentdeckt gebliebener Kopisten- und Stecherfehler in den bisher erschienenen Bänden der *JBG*.

[564] Als weitere durchweg eigenhändige Werkquellen des *Requiems* sind die Stichvorlage des vierhändigen Klavierarrangements (Quelle $A\text{-}KAr^+$) sowie das Textautograph (Quelle A-Tx) zu nennen, bei dem Datierung und Funktion nicht eindeutig zu klären sind. Siehe dazu jeweils Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 253 ($A\text{-}KAr^+$); S. 255–259 (A-Tx); „Quellengeschichte und -bewertung", S. 273 ($A\text{-}KAr^+$); S. 274 (A-Tx).

[565] Siehe Anhang, S. 208–214; Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung", S. 220 f. (Quelle Sk_2); S. 221–229 (Quelle A^+).

[566] Unklar ist, ob der bis zur rechten Schnittkante reichende Freiraum nach den zwei durch Taktstriche begrenzten Leertakten ursprünglich ebenfalls noch ein Leertakt (T. k) war, dessen schließender Taktstrich durch den Beschnitt entfiel, oder das Notat nach T. j bereits endgültig abbrach.

[567] Bernd Wiechert (*D-KIjbg*) sei für die Anregung zur Diskussion der Befunde herzlich gedankt.

[568] Unwahrscheinlich ist dagegen, dass es sich bei dem autographen Fragment stattdessen um den Beginn des Dacapoteils in einer frühen, von der Druckfassung tonartlich noch stark abweichenden Fassung handeln könnte (vgl. in der Druckfassung T. 100 ff.).



Abb. 1: Fragmentarische autographe Partitur- oder Particellskizze
Quelle Sk_1 – D-LÜbi

Segment 1: Tektur-Rückseite von A/AB-KAu$_2^+$, S. 10, obere Akkolade
(Tektur-Vorderseite mit Nr. 1, T. 134–140, Chor, Klavier)

Segment 2: Tektur-Rückseite von A/AB-KAu$_2^+$, S. 8, untere Akkolade
(Tektur-Vorderseite mit Nr. 1, T. 109–114, Chor, Klavier)



* Auf Segment 1 (= A/AB-KAu$_2^+$, S. 10, Tektur-Rückseite) mit T. a–f ist die oberste Notenlinie des obersten erhaltenen Systems abgeschnitten; dagegen sind auf Segment 2 (= A/AB-KAu$_2^+$, S. 8, Tektur-Rückseite) mit T. g/h–k das komplette System und der darüber liegende Leerraum mit nach oben führenden Taktstrichen sichtbar.

** T. d^1 ist vermutlich als  notiert, evtl. als Abbreviaturnotat: T. a–c nur für Vc., ab T. d Vc. und Kb. (anderenfalls nur Schreibproblem). T. d^2 evtl. ursprünglich , das durchgestrichen und zu  geändert wurde.

Transkription der Partitur- oder Particellskizze Sk_1, Takte a–j?/k?

Der erhaltene Teil der Skizze umfasst (von unten nach oben) ein Notensystem mit separaten Taktstrichen, das zweifellos Violoncello und Kontrabass gemeinsam zugedacht war, die vier Notensysteme der Chorpartien mit durchgehenden Taktstrichen, ein optisch gliederndes, rudimentär mit dem Vokaltext beschriebenes System ohne Taktstriche sowie ein leer gelassenes System mit ansatzweise weiter aufwärts führenden Taktstrichen.[569]

Von der späteren Druckfassung weicht die Skizze in mehrfacher Hinsicht charakteristisch ab: Eine kleine Differenz betrifft den Chorsatz: In dessen Anfangstakt (T. d) haben Alt (c^1) und Tenor (a) die Töne gegenüber T. 15 der Druckfassung vertauscht, sodass für beide Partien auch die Stimmführung der Takte d–e bzw. 15–16 abweicht. Bedeutsamer sind die Abweichungen im Verlauf der orchestralen Basslinie. So erfolgt in der Partiturskizze der erste Choreinsatz der Takte $d–f^1$ im Gegensatz zu den Takten $15–17^1$ der Druckfassung nicht kurzzeitig a cappella (Takte $15^3–16^4$); stattdessen setzen genau hier die Viertelnoten-Repetitionen (wieder?) ein, nachdem in der orchestralen Basslinie der drei dem Choreinsatz vorangehenden Takte längere Notenwerte dominiert hatten. Während in der Druckfassung hier und im weiteren Verlauf die längeren Notenwerte der Vokaltext-Vertonung *Selig sind* und die Viertelnoten-Repetitionen wechselweise nacheinander auftreten, überlagern sie sich in der Partiturskizze.

Wie die ersten drei Takte der Skizze (a–c) nahelegen, unterschied sich auch die orchestrale Vorbereitung des ersten Choreinsatzes teilweise von der Druckfassung: Sie war offensichtlich etwas kürzer und wich in der Bassführung und in der harmonischen Entwicklung von ihr ab, wie ein Vergleich zwischen den Takten a–f der Skizze und den Takten 11–17 der Druckfassung zeigt.

Dass die Niederschrift ursprünglich bereits mit T. 1 begann, erscheint möglich, lässt sich aber nicht belegen.[570] Da die Gegenseite des Blattes zunächst leer blieb, sodass sie später für die Tekturen des Klavierauszuges genutzt werden konnte, scheint Brahms das Notat entweder gleich nach den Leertakten (T. i–j, evtl. T. k) oder zumindest kurz danach endgültig abgebrochen zu haben. Demzufolge handelte es sich vermutlich nicht um ein umfangreicheres, den Satz noch erheblich weiter ausführendes Partitur- oder Particellnotat. Ungeklärt bleibt, ob Brahms in der Skizze das vermutlich der Violapartie zugeordnete System oberhalb des Chores ab T. a nur vorläufig leer ließ oder ob in diesen Takten ausschließlich die Bläser im Einsatz waren, deren Partien in den beiden erhaltenen Manuskriptrudimenten nicht mehr sichtbar sind.[571]

Höchstwahrscheinlich ist die Partitur- oder Particellskizze Sk_1 früher zu datieren als die im Partiturautograph A^+ fixierte definitive Fassung. Dass es sich um eine erst später zwischenzeitlich erwogene, doch wieder verworfene Alternativfassung handeln könnte, ist kaum anzunehmen. So zog Brahms für die beiden irgendwann zwischen Ende 1866 und Herbst 1867[572] angefertigten Tekturen des Klavierauszuges $A/AB\text{-}KAu_2^+$ älteres Notenpapier heran. Dessen fragmentarisches Notat des 1. Satzes, das nur in Gestalt der beiden Tektur-Rückseiten Sk_1 erhalten ist, erfolgte vermutlich schon vor April 1865, also ehe Brahms seine Freundin Clara Schumann in zwei Briefen erstmals über das *Requiem* und die Sätze 1, 2 und 4 informierte,[573] vielleicht sogar schon vor dem Jahr 1865.

Danksagung

Während der Arbeit an der vorliegenden Edition erfuhren wir vielfältige Hilfe, für die wir herzlich danken.

Zahlreiche 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.

In erster Linie sind dabei zu nennen: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen (mit besonderem Dank an Prof. Dr. Otto Biba, bis Juni 2021 Archivdirektor, für zahlreiche wertvolle Diskussionen und Informationen sowie in dankbarer Erinnerung an freundliche Unterstützung, die wir durch Prof. Dr. Ingrid Fuchs, Ilse Kosz und in der Phase der Korrekturlesung durch den jetzigen Archivdirektor Mag. Dr. Johannes Prominczel erhielten); Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (mit großem Dank an Institutsleiter Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, Musikbibliothekar Stefan Weymar M. A. und Projektmitarbeiter/Bibliothekar Dr. Fabian Bergener für vielfältige Hilfe); Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky (wobei wir Dr. Jürgen Neubacher für hilfreiche Hinweise dankbar sind); Musik-Akademie Basel, Vera Oeri-Bibliothek (mit herzlichem Dank an Martina Wohlthat M. A., die unsere Bitten stets freundlich, umsichtig und zeitnah erfüllte); The Library of Congress, Music Division, Washington, D. C.; Wienbibliothek im Rathaus, Wien.

569 Zur detaillierten Beschreibung von Quelle Sk_1 mit Erörterung ihres Quellenstatus (Partitur- oder Particellskizze?) siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 220.

570 Vgl. ebenda.

571 Dass Brahms ursprünglich geplant haben könnte, auch im 1. Satz Violinen einzusetzen, ist unwahrscheinlich, da er in seinem Brief an Clara Schumann vom 24. April 1865 den 1. Satz bereits als „Chor in *F*dur ohne Geigen“ beschrieb (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 504–506, hier S. 505).

572 Die Datierung ergibt sich aus folgender Konstellation: Die beiden zusammengehörigen Teile von Sk_1 befinden sich, wie erwähnt, in der überwiegend kopistenschriftlichen Stichvorlage des Klavierauszuges (Quelle $A/AB\text{-}KAu_2^+$) auf den Rückseiten von Tekturen, die Brahms erst nach der Fertigstellung des Manuskriptes durch den Kopisten (frühestens Ende 1866) zu einem nicht genauer bestimmbaren Zeitpunkt mit den nahezu definitiven Fassungen der Takte 109–114 und 134–140 beschrieb. Das von den Tekturen überdeckte Kopistennotat hatte dort im Prinzip den Lesarten des zu Weihnachten 1866 an Clara Schumann geschickten Klavierauszuges (Quelle $A/AB\text{-}KAu_1$) entsprochen. Andererseits geben die autographierten kopistenschriftlichen Chorstimmen, die bei der Wiener Teil-Uraufführung am 1. Dezember 1867 und bei den zwei Bremer Aufführungen im April 1868 verwendet wurden, in beiden Fällen bereits die nahezu definitive Fassung wieder, wie die erhaltenen Einzelexemplare der Sopran- und der Altstimme belegen (Quellen $AUT\text{-}Ch_{Sopr/Alt}$). Vgl. Editionsbericht, 1. Satz, S. 300–302, Bemerkung zu $T. 106–117^2$; S. 308–310, Bemerkung zu $T. 130^4–140$.

573 Siehe *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 504–506.

Auch einer Reihe weiterer Institutionen und deren Teams sind wir zu großem Dank verpflichtet (in alphabetischer Reihenfolge der Orte): Brahms-Gesellschaft Baden-Baden (insbesondere Ilka Hecker, Imo Quero-Lehmann und Ute Blumeyer für inspirierende Aufenthalte im Brahmshaus); Riemenschneider Bach Institute, Baldwin Wallace University, Berea, OH; The Boston Public Library, Music Department, Boston, MA; Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Bremen, Archiv für Bremische Musikgeschichte (Prof. Dr. Ulrich Tadday); Staats- und Universitätsbibliothek Bremen; The Newberry Library, Chicago, IL; Landesbibliothek Coburg (Leiterin Frau Dr. Silvia Pfister); Robert-Schumann-Forschungsstelle e.V. Düsseldorf (Dr. Michael Beiche); Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Leipzig (Dr. Ralf Wehner und Dr. Clemens Harasim); Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig (Referatsleiterin Dr. Thekla Kluttig); The British Library, London; Royal Academy of Music, Library, London; Royal College of Music, Library, London; Meininger Hofkapelle (Hartmut Müller, Frank Below); The Juilliard School, New York City, NY; New York Public Library, Research Division, Lincoln Center, New York City, NY; The Morgan Library & Museum, New York City, NY; Musikverlag Breitkopf & Härtel, Archiv, Wiesbaden (Matthias Otto); Winterthurer Bibliotheken (Harry Joelson-Strohbach, Dr. Andres Betschart); Robert-Schumann-Haus Zwickau.

Für intensive musikwissenschaftlich-philologische, theologische und sprachwissenschaftliche Diskussionen, vielfältige organisatorische Hilfen, inhaltliche Auskünfte sowie für die Bereitschaft, Werk- und Briefquellen im Original oder in Ablichtung zur Verfügung zu stellen, danken wir darüber hinaus sehr herzlich (in alphabetischer Reihenfolge der Namen): Ernst Baumeler (Neue Zürcher Zeitung, Archiv); Silke Becker (Stadtbibliothek Bremen); Katrin Bock (seinerzeit Universität Bremen, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik); Prof. Dr. Friedhelm Debus (Germanistisches Seminar, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel); Dieter Feldtmann (Hamburg); Prof. Dr. Valerie Woodring Goertzen (Loyola University, College of Music and Media, New Orleans, LA); Prof. Dr. Sven Hiemke (Hochschule für Musik und Theater, Hamburg); Prof. Renate und Prof. Kurt Hofmann (Lübeck); Dr. Ann Kersting-Meuleman (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Goethe-Universität, Frankfurt am Main, zuvor Staats- und Universitätsbibliothek Bremen); Luisa Klaus M. A. (Sophie Drinker Institut Bremen); Pastor Lars Klehn (Wattenbek/Rendsburg); Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Konrad Klek (Institut für Praktische Theologie, Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen); Eric van Lauwe, Paris; Markus Mungay (ConBrio Verlags GmbH, Regensburg); Prof. Dr. Dr. Robert Pascall † (University of Nottingham und Bangor University); Ruth Peterek (Staats- und Universitätsbibliothek Bremen); Peter Poltun (Poltun-Sternberg Musiksammlung Wien); Prof. Dr. Dr. Johannes Schilling (Institut für Kirchengeschichte, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel).

Folgende Dirigenten erprobten und bestärkten dankenswerterweise im Zusammenhang mit Proben und Aufführungen des *Requiems* die editorische Entscheidung im Hinblick auf die Verwendung der Dämpfer im 2., 5. und 6. Satz:[574] Rolf Beck (seinerzeit Intendant des Schleswig-Holstein Musik Festivals); Prof. Hubert Buchberger (seinerzeit Leiter des Landesjugendorchesters NRW); Universitätsmusikdirektor Prof. Bernhard Emmer (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel); Generalmusikdirektor Prof. Georg Fritzsch (Philharmonisches Orchester Kiel); Maestro Paavo Järvi (Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen); Kirchenmusikdirektor Volkmar Zehner (St. Nikolai zu Kiel).

Unverzichtbare Hilfen in Gestalt zahlreicher wertvoller Quellenhinweise, wichtiger Hilfen bei Quellenermittlungen und stetiger freundschaftlicher Diskussionsbereitschaft verdanken wir den Mitgliedern der Editionsleitung der Johannes Brahms Gesamtausgabe (Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel): Dr. Johannes Behr, Dr. Katrin Eich und Dr. Jakob Hauschildt sowie den Mitarbeiterinnen der Wiener Arbeitsstelle Dr. Katharina Loose-Einfalt (bis 2014) und Dr. Vasiliki Papadopoulou (ab 2014). In ganz besonderem Maße sei Dr. Bernd Wiechert (ab Juni 2018 Nachfolger von Dr. Michael Struck am Brahms-Forschungszentrum) und Dr. Katrin Eich für die kritische Lektüre von Teilen des Bandes sowie für hilfreiche Recherchen, Anregungen und Diskussionen herzlich gedankt. Prof. Dr. Siegfried Oechsle (Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) beförderte als Projektleiter eine Reihe richtungweisender Entscheidungen im Hinblick auf die vorliegende Edition tatkräftig und nachhaltig.

Angenehm und vertrauensvoll gestaltete sich auch bei diesem Band die Zusammenarbeit mit dem G. Henle Verlag, München. Dankbar genannt seien insbesondere der stellvertretende Verlagsleiter Dr. Norbert Gertsch, Lektor Dr. Dominik Rahmer und Herstellungsleiterin Gabi Lamprecht. Der Notensatz lag in Händen von Notengrafiker Michael Zimmermann und seinem Mitarbeiter Paul Hangstein (Freiburg im Breisgau), denen für die bewährte Kooperation herzlich gedankt sei. Dankbar sind wir zudem Yvonne Elling-Senke M. A., Yvonne Schink M. A. und insbesondere Erko Petersen M. A. sowie Anna-Lena Bach M. A. (Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) für Quellenrecherchen, zusätzliche Quellenvergleiche und vielfältige organisatorische Hilfen in verschiedenen Stadien der editorischen Arbeit. Unverzichtbare Hilfe bei der Korrektur von Noten- und Worttexten leistete Almut Jedicke (Kiel); Claus Woschenko M. A. (Geesthacht) sei für die intensive Mitwirkung beim Korrekturlesen von Editionsbericht und Einleitung ebenfalls herzlich gedankt.

New York City und Kiel, Januar 2022

Michael Musgrave und Michael Struck

[574] Siehe Kapitel „Spezifika der vorliegenden Edition. 2. Zur Verwendung der Dämpfer in den Sätzen 2, 5 und 6“, S. LXXVI f.