

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 VI
MEHRSTIMMIGE GESANGSWERKE MIT KLAVIER ODER ORGEL
BAND 1 CHORWERKE UND VOKALQUARTETTE I

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

**CHORWERKE UND VOKALQUARTETTE
MIT KLAVIER ODER ORGEL I**

DER 13. PSALM	OPUS 27
GEISTLICHES LIED	OPUS 30
DREI QUARTETTE	OPUS 31
LIEBESLIEDER. WALZER	OPUS 52
NEUE LIEBESLIEDER. WALZER	OPUS 65

**HERAUSGEGEBEN VON
JAKOB HAUSCHILDT**

2020

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

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

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 finanziert das Österreichische Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung
eine halbe Mitarbeiterstelle, die an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien angesiedelt ist.
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.

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	IX
Abkürzungen und Sigel	X
Einleitung	
Vorbemerkung	XIV
Der 13. Psalm für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel oder Klavier opus 27	
Entstehung	XIV
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XVI
Publikation	XX
Geistliches Lied für vierstimmigen Chor mit Orgel oder Klavier opus 30	
Entstehung	XX
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XXI
Publikation	XXV
Drei Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 31	
Entstehung	XXVI
Publikation	XXVII
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XXVIII
Liebeslieder. Walzer opus 52 – Fassung für Klavier zu vier Händen und Gesang ad libitum sowie Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen	
Entstehung und Publikation	XXXI
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XXXV
Neue Liebeslieder. Walzer für vier Singstimmen und Klavier zu vier Händen opus 65	
Entstehung und Publikation	XLII
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XLV
„Ihr schwarzen Augen“ opus 65 Nr. 4 – Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen	
	XLVII
Danksagung	XLVIII
Zur Gestaltung des Notentextes	XLIX

	<i>Seite</i>
Der 13. Psalm für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel oder Klavier opus 27 ..	1
Geistliches Lied für vierstimmigen Chor mit Orgel oder Klavier opus 30	10
Drei Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 31	
1. Wechsellied zum Tanze: „Komm mit, o Schöner“	15
2. Neckereien: „Fürwahr, mein Liebchen, ich will nun frei'n“	22
3. Der Gang zum Liebchen: „Es glänzt der Mond nieder“	28
Liebeslieder. Walzer opus 52 – Fassung für Klavier zu vier Händen und Gesang ad libitum	
1. „Rede, Mädchen, allzu liebes“	33
2. „Am Gesteine rauscht die Flut“	36
3. „O die Frauen, wie sie Wonne tauen!“	38
4. „Wie des Abends schöne Röte“	39
5. „Die grüne Hopfenranke“	40
6. „Ein kleiner, hübscher Vogel“	42
7. „Wohl schön bewandt war es vorehe“	49
8. „Wenn so lind dein Auge mir“	50
9. „Am Donaustrande, da steht ein Haus“	52
10. „O wie sanft die Quelle sich durch die Wiese windet“	56
11. „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten“	58
12. „Schlosser auf, und mache Schlösser“	60
13. „Vögelein durchrauscht die Luft“	62
14. „Sieh, wie ist die Welle klar“	63
15. „Nachtigall, sie singt so schön“	64
16. „Ein dunkeler Schacht ist Liebe“	66
17. „Nicht wandle, mein Licht, dort außen“	69
18. „Es bebet das Gesträuche“	70
Liebeslieder. Walzer opus 52 – Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen	
1. „Rede, Mädchen, allzu liebes“	74
2. „Am Gesteine rauscht die Flut“	77
3. „O die Frauen, wie sie Wonne tauen!“	78
4. „Wie des Abends schöne Röte“	79
5. „Die grüne Hopfenranke“	80
6. „Ein kleiner, hübscher Vogel“	81
7. „Wohl schön bewandt war es vorehe“	86
8. „Wenn so lind dein Auge mir“	86
9. „Am Donaustrande, da steht ein Haus“	88
10. „O wie sanft die Quelle sich durch die Wiese windet“	90
11. „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten“	92
12. „Schlosser auf, und mache Schlösser“	94
13. „Vögelein durchrauscht die Luft“	95
14. „Sieh, wie ist die Welle klar“	95
15. „Nachtigall, sie singt so schön“	96
16. „Ein dunkeler Schacht ist Liebe“	98
17. „Nicht wandle, mein Licht, dort außen“	100
18. „Es bebet das Gesträuche“	101

Neue Liebeslieder. Walzer für vier Singstimmen und Klavier zu vier Händen

opus 65

1. „Verzicht, o Herz, auf Rettung“	104
2. „Finstere Schatten der Nacht“	106
3a „An jeder Hand die Finger“ in A-Dur	110
3b „An jeder Hand die Finger“ in F-Dur	111
4. „Ihr schwarzen Augen, ihr dürft nur winken“	112
5. „Wahre, wahre deinen Sohn, Nachbarin, vor Wehe“	112
6. „Rosen steckt mir an die Mutter“	114
7. „Vom Gebirge Well’ auf Well’ kommen Regengüsse“	115
8. „Weiche Gräser im Revier“	117
9. „Nagen am Herzen fühl ich ein Gift mir“	120
10. „Ich kose süß mit der und der“	121
11. „Alles, alles in den Wind sagst du mir, du Schmeichler!“	122
12. „Schwarzer Wald, dein Schatten ist so düster!“	123
13. „Nein, Geliebter, setze dich mir so nahe nicht!“	126
14. „Flammenauge, dunkles Haar, Knabe wonnig und verwogen“	128
Zum Schluss: „Nun, ihr Musen, genug!“	134

Anhang 141

Alternative Fassungen

„Ihr schwarzen Augen“ opus 65 Nr. 4 – Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen	143
„Schwarzer Wald“ opus 65 Nr. 12 – Frühfassung in fis-Moll/Fis-Dur	144
„O die Frauen“ opus 52 Nr. 3 in A-Dur	148

Skizzen und Entwürfe

Zur Übertragung der Skizzen	149
Liebeslieder opus 52 Nr. 1–4, 6, 7, 9–12, 17 und 18 sowie Neue Liebeslieder opus 65 Nr. 5 und 14	151
„Flammenauge, dunkles Haar“ opus 65 Nr. 14 – Entwurfsfragment einer Frühfassung in h-Moll/H-Dur	164

Kritischer Bericht 165

Verzeichnis der Abbildungen 268

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 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 Autographie 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 weiterer 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 stellt die Forschung in diesem Zusammenhang vor erhebliche Probleme: Ausführliche Tage- oder Notizbücher fehlen bei Brahms, und sein eigenhändiges Werkverzeichnis ist nur eingeschränkt aussagekräftig. Die veröffentlichte Brahms-Korrespondenz kann diese Lücke auch deshalb nur partiell schließen, weil die editorische Zuverlässigkeit vor allem der älteren Briefausgaben stark schwankt und Datierungen fraglich sind. Der gedruckte Briefwechsel wird daher nach Möglichkeit an den Briefmanuskripten überprüft, sofern nicht nach zuverlässigen neuen Ausgaben zitiert werden kann.

Ziel der *JBG* ist die Wiedergabe authentischer Werktexte, die von Schreib-, Kopisten- und Stichfehlern sowie unautorisierten Zusätzen befreit sind und den Intentionen des Komponisten so nahe wie möglich kommen. Die *JBG* soll für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit 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, Brennessel*). 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.		
AMz	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung.</i>		
AmZ	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung, Neue Folge</i> , Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; (<i>Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , Jg. 1–17, Leipzig und Winterthur 1866–1882.	BraWV	15. November 2010, hrsg. von Urs Fischer, Laurenz Lütteken und Wolfgang Sandberger, Kassel etc. 2014 (= <i>Documenta musicologica, Reihe II: Handschriften-Faksimiles</i> , Bd. XLIX, Begleitheft).
Appel, Textkritik	Bernhard R. Appel: <i>Genetische Textkritik: Vom mehrfachen Schriftsinn musikalischer Werkstattdokumente</i> , in: <i>Brahms am Werk. Konzepte – Texte – Prozesse</i> , hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck unter Mitarbeit von Katrin Eich, München 2016, S. 25–45.		Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.	Briefwechsel I–XVI	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).
A-Wst	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).	Briefwechsel III	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. III: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ² 1912.
Bagge, Gesangscompositionen	S.[elmar] B.[Bagge]: <i>Neue Gesangscompositionen von Johannes Brahms</i> , in: <i>AmZ</i> , Jg. 2, Nr. 34 (24. August 1864), Sp. 573–577.	Briefwechsel IV	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. IV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin ² 1912.
Biba, Brahms in Wien	Otto Biba: <i>Johannes Brahms in Wien</i> , Katalog zur Ausstellung (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 19. April – 30. Juni 1983), Wien 1983.	Briefwechsel VI	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin ² 1912.
Biba/Hofmann/Neubacher, Brahms-Katalog	Otto Biba, Renate und Kurt Hofmann, Jürgen Neubacher und Mitarbeiter: „... in meinen Tönen spreche ich.“ <i>Für Johannes Brahms 1833–1897</i> , Katalog zur Ausstellung, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 5. September – 2. November 1997, Hamburg 1997.	Briefwechsel VII	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. VII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellinger</i> , hrsg. von Leopold Schmidt, Berlin 1910.
Billroth-Brahms Briefwechsel	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	Briefwechsel VIII	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. VIII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915.
Billroth Briefe	<i>Briefe von Theodor Billroth</i> , hrsg. von Georg Fischer, Hannover ⁹ 1922.	Briefwechsel IX	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. IX: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin 1917.
Blätter MThK	<i>Blätter für Musik, Theater und Kunst</i> , Jg. 1–6, Wien 1855–1860; <i>Blätter für Theater, Musik u. Kunst</i> , Jg. 7–11, 15–19, Wien 1861–1865, (April) 1869–1873; <i>Zellner's Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst</i> , Jg. 12–15, Wien 1866–1869 (März).	Briefwechsel X	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin 1917.
Bozarth, Lieder Inventory	George S. Bozarth: <i>Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and other Documents of his Life and Work</i> , in: <i>Fontes Artis Musicae</i> , Jg. 30, Nr. 3 (Juli–September 1983), S. 98–117.	Briefwechsel XII	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4, Berlin 1919.
Brahms, Eigenhändiges Werkverzeichnis	Johannes Brahms: Eigenhändiges Werkverzeichnis (op. 1–79), Heft ohne Titel (A-Wst, H.I.N. 32886).	Briefwechsel XIII	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann</i> , hrsg. von Julius Röntgen, Berlin 1918.
Brahms-Keller Correspondence	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.	Briefwechsel XIV	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.
Brahms, Leben und Werk	<i>Johannes Brahms. Leben und Werk</i> , hrsg. von Christiane Jacobsen, Wiesbaden 1983.		
Brahms-Symposium Zürich 2010	<i>Die Liebeslieder-Walzer von Brahms und die zyklische Chormusik im 19. Jahrhundert. Symposium in der Zentralbibliothek Zürich</i>		

<i>Briefwechsel XV</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.	<i>D-KIjbg</i>	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungszentrum am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.
<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVII–XIX</i>	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bde. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.	<i>D-KImi</i>	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.
<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVIII</i>	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , Bd. XVIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Stockhausen</i> , hrsg. von Renate Hofmann, Tutzing 1993.	<i>D-KIu</i>	Kiel, Universitätsbibliothek der Christian-Albrechts-Universität.
<i>Briefwechsel (Neue Folge) XIX</i>	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , Bd. XIX: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Ernst Frank</i> , hrsg. von Robert Münster, Tutzing 1995.	<i>D-KNa</i>	Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln.
<i>Briefwechsel Familie</i>	<i>Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973 (= <i>Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek</i> , Bd. 9).	<i>D-LEsta</i>	Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv.
<i>CH</i>	Schweiz.	<i>D-Lr</i>	Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv der Stadt Lüneburg, Musikabteilung.
<i>CH-Bps</i>	Basel, Paul Sacher Stiftung.	<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
<i>CH-W</i>	Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek.	<i>D-Mbs</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung.
<i>CH-Zz</i>	Zürich, Zentralbibliothek.	<i>D-Zsch</i>	Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.
<i>Clara Schumann on tour</i>	<i>On tour. Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas</i> , hrsg. von Ingrid Bodsch in Kooperation mit Otto Biba und in Verbindung mit Thomas Synofzik, Bonn 2019.	<i>Ehrismann, Autograph</i>	Sibylle Ehrismann: <i>Zum wiederentdeckten Autograph der „Neuen Liebesliederwalzer“ op. 65</i> , in: Schweizerischer Bankverein (Hrsg.): <i>„Hoch aufm Berg, tief im Thal ...“</i> . <i>Die Schweizer Inspirationen von Johannes Brahms. Eine Publikation zur Ausstellung des SBV-Ausbildungsforums 21. Mai – 29. Juli 1997 im Seepark Thun [...]. Zum 125-Jahr-Jubiläum des Schweizerischen Bankvereins</i> , Zürich 1997, S. 6–10.
<i>Daumer, Polydora I/II</i>	<i>Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch von G.[eorg] Fr.[iedrich] Daumer</i> . 2 Bde., Frankfurt/M. 1855.	<i>F</i>	Frankreich.
<i>Deiters, Beurteilungen</i>	[H.]ermann [D.]eiters: <i>Anzeigen und Beurteilungen</i> , in: <i>AmZ</i> , Jg. 5, Nr. 21 (25. Mai 1870), S. 163–164.	<i>F-Pmlm</i>	Paris, Musée des lettres et manuscrits.
<i>Devrient, Tagebücher II</i>	<i>Eduard Devrient. Aus seinen Tagebüchern</i> , Bd. 2: Karlsruhe 1852–1870, hrsg. von Rolf Kabel, Weimar 1964.	<i>Fuchs, Duette, Quartette in Wien</i>	Ingrid Fuchs: <i>Brahms’ klavierbegleitete Duette und Quartette in Wien. Zwischen Salon und Konzertsaal</i> , in: <i>Brahms-Symposium Zürich 2010</i> , S. 39–50.
<i>Dietrich</i>	Albert Dietrich: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms</i> , Leipzig 1898.	<i>Gádor/Ebert</i>	„In fliegender Eile möchte ich Ihnen sagen ...“. <i>Johannes Brahms. 22 Briefe nach Ungarn</i> , hrsg. von Ágnes Gádor und Wolfgang Ebert, Müzzzuschlag 1993.
<i>D</i>	Deutschland.	<i>GB</i>	Großbritannien.
<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.	<i>Gerber, Musikleben</i>	Mirjam Gerber: <i>Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit. Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben</i> (= <i>Studien und Materialien zur Musikwissenschaft</i> , Bd. 90), Hildesheim etc. 2016 [mit CD-ROM].
<i>D-BNsa</i>	Bonn, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek.	<i>Gotthard, Beziehungen</i>	J.[ohann] P.[eter] Gotthard: <i>Meine persönlichen Beziehungen zu Wiener Künstlern und insbesondere zum Meister Johannes Brahms während seines zeitweisen Wiener Aufenthaltes von 1861 bis 1872. Biographischer Beitrag</i> . Manuskript (21 S.), datiert „Vöslau am 15./9 1902“ (<i>D-Hs</i> , BRA: De: 3).
<i>D-DS</i>	Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung.	<i>Hanslick, Concertbilletto</i>	Ed.[uard] H.[anslick]: <i>Concerte.</i> , in: <i>Neue Freie Presse, Morgenblatt</i> , Nr. 1896 (8. Dezember 1869), S. 1–2.
<i>D-DT</i>	Detmold, Lippische Landesbibliothek.	<i>Heuberger</i>	Richard Heuberger: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897</i> , hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing ² 1976.
<i>D-Ha</i>	Hamburg, Staatsarchiv.		
<i>D-Hmb</i>	Hamburg, Zentralbibliothek, Abteilung Musik & Tanz.		
<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.		
<i>D-KAg</i>	Karlsruhe, Generallandesarchiv.		

XII

- Hiller, Briefwechsel III** Reinhold Sietz: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, Bd. III: 1870–1875, Köln 1964 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, H. 56).
- 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 Wieder- gabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975 (= *Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 2).
- Hofmann, Zeittafel** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983 (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*, Bd. 8).
- Hofmeister, Monatsbericht** *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*, hrsg. von Friedrich Hofmeister, Leipzig (<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/>).
- Hübbe, Hamburg** Walter Hübbe: *Brahms in Hamburg*, Ham- burg 1902.
- 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 Christi- an-Albrechts-Universität zu Kiel in Verbin- dung mit der Johannes Brahms Gesamtausga- be e. V. und der Gesellschaft der Musikfreun- de in Wien, München 1996 ff.
- JBG, Chöre und Vokalquartette mit Begleitung II** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VI, Bd. 2: *Chorwerke und Vo- kalquartette mit Klavier oder Orgel II*, hrsg. von Bernd Wiechert, München 2008.
- JBG, Klavier- stücke** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Bd. 6: *Klavierstücke*, hrsg. von Katrin Eich, München 2011.
- JBG, Orgel- werke** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: *Orgelwerke*, hrsg. von Geor- ge S. Bozarth unter Mitarbeit von Johannes Behr, München 2015.
- Joachim, Briefwechsel III** *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. III, Berlin 1913.
- Kalbeck I/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. und 2. Halbband, Berlin ⁴1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck II/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. und 2. Halbband, Berlin ³1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck III/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. III, 1. Halbband, Berlin ²1912; 2. Halbband, Berlin ²1913 (Reprint Tutzing 1976).
- Liepmannssohn, Auktion 60** Leo Liepmannssohn. *Versteigerung 60. Auto- graphen von Musikern, Schriftstellern, Ge-lehrten, Naturforschern, bildenden Künst- lern, Schauspielern und historischen Persön- lichkeiten [...]*. Katalog zur Auktion am 21./22. Mai 1930 in Berlin.
- Litzmann III** Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig ⁴1920.
- May 1911 I/II** Florence May: *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirsch- baum, 2 Teile, Leipzig ¹1911.
- May 1981 I/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 Illus- trated Edition*, 2 Bde., Neptune City, N. J. 1981.
- Meier, Brahms- Erinnerungen** [Franziska Lentz, geb. Meier:] *Brahms-Erin- nerungen. Aus dem Tagebuch von Frau Was- serbaudirektor Lentz, geb. Meier*, in: *Jahr- buch der Gesellschaft hamburgischer Kunst- freunde*, Bd. 8, Hamburg 1902, S. 41–60.
- Meier, Tagebuch 1859** Franziska Meier: *Tagebuch für den Zeitraum vom 24. März bis zum 26. September 1859*, Abschrift von Anna Lentz, 41 + 5 S. (US-Nsc, Sophia Smith Collection, Women’s History Ar- chive).
- Mies, Werkstatt** Paul Mies: *Aus Brahms’ Werkstatt. Vom Ent- stehen und Werden der Werke bei Brahms*, in: *Simrock-Jahrbuch*, Bd. 1 (1928), S. 42–63.
- Musikalien- und Bücherverzeich- nis 1** Brahms’ frühes, ca. 1856 begonnenes Verzeich- nis von Musikalien, Büchern, Autographen, Widmungen an Brahms, sowie verliehenen Bü- chern und Musikalien (A-Wst, H.I.N. 67452, Ia 85127).
- Musikalien- und Bücherverzeich- nis 2** Brahms’ spätes, ca. 1890 niedergeschriebe- nes Verzeichnis von Musikalien und Büchern (A-Wst, H.I.N. 32886, Ic 67338); veröffent- licht in Orel, *Musikbibliothek*.
- Musikalisches Wochenblatt** *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Ton- künstler* [ab 1872: *Musiker*] und *Musikfreunde*.
- NZfM** (*Neue*) *Zeitschrift für Musik*.
- Orel, Musik- bibliothek** Alfred Orel: *Johannes Brahms’ Musikbiblio- thek*, in: *Simrock-Jahrbuch*, Bd. III (1930– 1934), S. 18–47; Nachdruck in: *Hofmann, Bibliothek*, S. 139–166.
- Orel, Werk- verzeichnis** Alfred Orel: *Ein eigenhändiges Werkverzeich- nis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Bei- trag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.
- Patrimonia 162** *Brahms-Institut an der Musikhochschule Lü- beck. Brahmsiana aus dem Nachlaß Oswald Jonas*, hrsg. von der Kulturstiftung der Län- der in Verbindung mit dem Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein, Kiel 1999 (= *KulturStiftung der Länder – Patrimo- nia 162*).

<i>Pascall, Brahms-Rezeption England</i>	Robert Pascall: <i>Frühe Brahms-Rezeption in England</i> , in: <i>Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht</i> , hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, S. 293–342.	<i>Stargardt, Katalog 626</i>	J. A. Stargardt: <i>Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 8. und 9. Juni 1982, Katalog 626</i> , Marburg 1982.
<i>Rudorff I–III</i>	Ernst Rudorff: <i>Aus den Tagen der Romantik. Bildnis einer deutschen Familie</i> , hrsg. und mit einer Einführung von Katja Schmidt-Wistoff, 3 Bde., Frankfurt am Main 2006 (= <i>Geschichte des Natur- und Umweltschutzes</i> , Bd. 6).	<i>Stargardt, Katalog 634</i>	J. A. Stargardt: <i>Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 26. und 27. November 1985, Katalog 634</i> , Marburg 1985.
<i>Rudorff, Tagebuch 1869/70</i>	Ernst Rudorff: Tagebuch für den Zeitraum vom 28. April 1869 bis zum 28. Februar 1870 (Archiv der Stiftung Naturschutzgeschichte, Königswinter, Bestand Ernst Rudorff).	<i>Stargardt, Katalog 645</i>	J. A. Stargardt: <i>Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 4. und 5. Oktober 1989, Katalog 645</i> , Marburg 1989.
<i>Sämtliche Werke</i>	Johannes Brahms. <i>Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> , hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bde., Leipzig [1926–1928] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).	<i>Stargardt, Katalog 671</i>	J. A. Stargardt: <i>Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 30. und 31. März 1999, Katalog 671</i> , Berlin 1999.
<i>Sämtliche Werke 20</i>	Johannes Brahms. <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 20: <i>Mehrstimmige Gesänge mit Klavier oder Orgel</i> , Revisionsbericht von Eusebius Mandyczewski, Leipzig [1926].	<i>Stargardt, Katalog 680</i>	J. A. Stargardt: <i>Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 23. und 24. November 2004, Katalog 680</i> , Berlin 2004.
<i>Schumann-Brahms Briefe I/II</i>	Clara Schumann – Johannes Brahms. <i>Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).	<i>Stargardt, Katalog 681</i>	J. A. Stargardt: <i>Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 28. und 29. Juni 2005, Katalog 681</i> , Berlin 2005.
<i>Schumann-Briefedition II/2.2</i>	<i>Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie</i> , Teilband 2, hrsg. von Klaus Martin Kopitz (= <i>Schumann-Briefedition</i> , Serie II, Bd. 2.2), Köln 2019.	<i>Stargardt, Katalog 683</i>	J. A. Stargardt: <i>Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 21. und 22. März 2006, Katalog 683</i> , Berlin 2006.
<i>Schumann-Briefedition II/5</i>	<i>Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner</i> , hrsg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge (†) (= <i>Schumann Briefedition</i> , Serie II, Band 5), Köln 2014.	<i>Stargardt, Katalog 703</i>	J. A. Stargardt: <i>Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 5. und 6. April 2016, Katalog 703</i> , Berlin 2016.
<i>Seggermann, Orgeln</i>	Günter Seggermann: <i>Geschichte der Orgeln in der Hamburger Hauptkirche St. Petri vom 16. Jahrhundert bis heute</i> , Lauffen 1992.	<i>Taschenkalender 1869</i>	<i>Gemeinnütziger Almanach auf das Jahr 1869. Von F. E. Schuback, Geometer. 324ster Jahrgang. [...]</i> , Hamburg o. J., Exemplar aus dem Besitz von Brahms (A-Wst, H.I.N. 55726, Ia 79559).
<i>Signale</i>	<i>Signale für die musikalische Welt</i> .	<i>Taschenkalender 1872</i>	<i>Wiener Taschen=Kalender für 1872. Achter Jahrgang</i> , Wien (Verlag von Carl Fromme) o. J., Exemplar aus dem Besitz von Brahms (A-Wst, H.I.N. 55726, Ia 79559).
<i>Simrock-Brahms Briefe</i>	Johannes Brahms und Fritz Simrock – <i>Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.	<i>Taschenkalender 1874</i>	<i>Fromme's Wiener Taschen-Kalender für 1874. Zehnter Jahrgang</i> , Wien (Verlag von Carl Fromme) o. J., Exemplar aus dem Besitz von Brahms (A-Wst, H.I.N. 55726, Ia 79559).
<i>Stargardt, Katalog 321</i>	J. A. Stargardt: <i>Autographen. Neuerwerbungen. Literatur, Wissenschaft, Kunst, Geschichte</i> , Katalog 321, Berlin o. J.	US	Vereinigte Staaten von Amerika.
<i>Stargardt, Katalog 497</i>	J. A. Stargardt: <i>Autographen-Auktion. Versteigerung am 5. und 6. Oktober 1951, Katalog 497</i> , Eutin 1951.	US-LAusc	Los Angeles, CA, University of Southern California, School of Music Library.
		US-NHHub	New Haven, CT, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
		US-Nsc	Northampton, MA, Smith College, Werner Josten Music Library.
		US-NYpm	New York City, The Morgan Library (vormals: The Pierpont Morgan Library).
		US-Wc	Washington (D. C.), The Library of Congress.

EINLEITUNG

Vorbemerkung

Im vorliegenden Band der *Chorwerke und Vokalquartette mit Klavier oder Orgel I* sind Kompositionen versammelt, die Brahms sämtlich selbst in Druck gab. *Der 13. Psalm op. 27*, das *Geistliche Lied op. 30* sowie die *Drei Quartette op. 31* erschienen alle im Jahr 1864; entstanden waren sie teilweise bereits in den späten 1850er Jahren, das *Geistliche Lied* schon um 1856.

Hinsichtlich des Umfangs und der Bekanntheit stehen die im Abstand einiger Jahre 1869 sowie 1875 erschienenen, umgangssprachlich oft als „Liebeslieder-Walzer“ bezeichneten *Liebeslieder op. 52* und die *Neuen Liebeslieder op. 65* im Vordergrund. Besonders „die verliebten Walzer“, wie Brahms die erste der beiden Sammlungen einmal spaßhaft nannte,¹ wurden rasch populär. Bald traten zur Originalfassung für Klavier zu vier Händen und Gesang ad libitum eine zu Lebzeiten ungedruckte Auswahl für Gesang und Orchester (1869/70), eine vierhändige Fassung ohne Gesang (1874) sowie die – hier gleichfalls vorgelegte – Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen (1875).²

Die genannten vier Fassungen der *Liebeslieder op. 52* sind entstehungsgeschichtlich eng verwoben; zwei Quellen aus diesem Kontext enthalten darüber hinaus Notate zu den *Neuen Liebesliedern op. 65*. Die zu den Opera 52 und 65 überlieferten (und im Anhang übertragenen) Skizzen gewähren spezielle Einblicke in die Werkentstehung, da Brahms frühe werkgenetische Zeugnisse nur ausnahmsweise aufhob. Der Entwurf zu *op. 52 Nr. 7* („*Wohl schön bewandt*“) etwa trägt im Klaviersatz Verzierungen, die nicht in die Originalfassung des Werkes, aber in die Fassung ohne Gesang für Klavier zu vier Händen *op. 52a* einfließen.

Zu den *Neuen Liebesliedern op. 65* seien neben den Skizzen (*Nr. 5, 14*) und einem Entwurfsfragment (*Nr. 14*) zwei alternative Fassungen erwähnt, die im Anhang erstmals gedruckt wiedergegeben werden: die in der autographen Partitur enthaltene Fassung in fis-Moll / Fis-Dur von „*Schwarzer Wald*“ *op. 65 Nr. 12* sowie die als autographes Albumblatt überlieferte Fassung von „*Ihr schwarzen Augen*“ *op. 65 Nr. 4* (*Sicilianisches Liedchen*). Während die Frühfassung von „*Schwarzer Wald*“ hauptsächlich in vokaler Hinsicht abweicht (ab T. 25), zeigt das Albumblatt einen auf zwei Hände reduzierten Klavierpart.

Der 13. Psalm für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel oder Klavier opus 27

Entstehung

Brahms schrieb das Werk über Verse aus Psalm 13 im Sommer 1859 für seinen kurz zuvor gegründeten Hamburger Frauenchor (HFC). Im eigenhändigen Werkverzeichnis vermerkte er zum „Psalm XIII f. Frauenchor /

mit Orgel od. Pf.“ als Datum der vorläufigen Fertigstellung „d. 21¹ Aug. 1859 / Hbg.“.³

Die Umstände der Entstehung und der ersten Aufführungen des *13. Psalms* lassen sich – vor allem auf Grundlage von Aufzeichnungen der Chorsängerin Franzisca Meier – detailliert rekonstruieren. Franzisca Meier⁴ stieß am 1. August 1859 zum HFC und führte in dieser Zeit intensiv Tagebuch. Ihre vielfach in wörtlicher Rede verfassten Notizen geben Einblick in Gestalt und Verlauf der Probenarbeit und liefern erhellende Details zur Werkgenese sowie den frühesten Aufführungen.⁵ Meier erfuhr von der Komposition am 22. August, also bereits am Tag nach Abschluss der Niederschrift. Brahms ließ sie wissen, er wolle den *13. Psalm* in der Petrikirche aufführen, deren Klangverhältnisse dem Charakter des Werks entgegenkämen, wie er gegenüber der Sopranistin andeutete:

„[...] Von Mad. Graedner [Grädener] drehte er [Brahms] gerade auf mich los: „Sie sangen damals noch nicht mit, als wir mit Orgel in der Kirche [St. Michaelis] gesungen haben?“⁶ [...] „Ich denke wir wiederholen es nächstens, da es doch gewöhnlich Allen so viel Freude zu machen pflegt mit Orgel Begleitung zu singen“

¹ Von Anfang an wurden die *Liebeslieder op. 52* – wohl nicht zuletzt aufgrund ihres komplexen Originaltitels: *Liebeslieder. / WALZER / für das / Pianoforte zu vier Händen / (und Gesang ad libitum) [...] OP. 52* – in verkürzter, zusammengezogener bzw. modifizierter Form bezeichnet. Brahms selbst nannte sie brieflich „Walzer“ oder eben „Liebeslieder“, sehr selten auch „Liebeslieder-Walzer“, so im Februar 1870 in einem Schreiben an den Vater (*Briefwechsel Familie*, S. [168–]169), dazu einmal „die verliebten Walzer“ (im Juni 1872 gegenüber Johann Nepomuk Dunkl [siehe unten S. XXXIV mit Anmerkung 225]). Aus Brahms’ Umfeld belegt sind ferner die Bezeichnungen „Liebeswalzer“ (Doris Groth, Joseph Joachim, Clara Schumann, Julius Stockhausen, Mary Wurm), „Walzerlieder“ (Jos. Joachim, Ernst Rudorff) und „Liebeslieder in Walzerform“ (*AmZ, Heidelberger Journal*). Aus pragmatischen Gründen werden im Fließtext des vorliegenden Bandes die durch die Erstausgaben autorisierten Haupttitel *Liebeslieder* bzw. *Neue Liebeslieder* verwendet; sie entsprechen den standardisierten Titeln im *BraWV* (S. 212, 275 und passim).

² In den zwei Bänden *Chorwerke und Vokalquartette mit Klavier oder Orgel* der JBG wird insofern von der üblichen Reihenfolge nach Opuszahl abgewichen, als die *Liebeslieder op. 52* und die *Neuen Liebeslieder op. 65* aus praktischen Gründen zusammen im vorliegenden Band erscheinen, während die *Vokalquartette op. 64* bereits im Band *JBG, Chöre und Vokalquartette mit Begleitung II* publiziert wurden.

³ Brahms, *Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [3r]; vgl. Orel, *Werkverzeichnis*, S. 534.

⁴ Franzisca Meier, geb. am 25. Mai 1836 auf Schloss Ritzebüttel bei Cuxhaven als Tochter des Amtmanns und Hamburger Senators August Christian Theodor Meier. Am 1. Juni 1861 heiratete sie den Wasserbauingenieur Bernhard Hugo Lentz, dessen Schwester Emilie (Mimi) Lentz ebenfalls dem HFC angehörte.

⁵ Franzisca Meiers verschollenes Tagebuch von 1859 liegt in Abschrift ihrer Tochter Anna Lentz vor (*Meier, Tagebuch 1859*). Gut 40 Jahre nach der Niederschrift publizierte Meier leicht überarbeitete Auszüge (*Meier, Brahms-Erinnerungen*). Vgl. Sophie Drinker: *Brahms and his Women’s Choruses*, Merion, Philadelphia 1952 (mit englischer Übersetzung von abschriftlichen Tagebucheinträgen, S. 24–41).

⁶ Am 19. Mai 1859 (*Hofmann, Chronologie*, S. 52; vgl. *Hübbe, Hamburg*, S. 18 f.).

Wissen Sie auch schon, was Sie uns singen lassen wollen? „Ein Ave Maria [*op.* 12], was Sie noch nicht kennen und einen Psalm [*op.* 27], der noch nicht fertig ist“

Etwas von Ihrer Composition? „Ja wohl, von mir“

Das ist schön! Denn fangen wir wohl schon nächsten Montag [29. August] damit an? „Wenn es fertig ist, ich bin wohl schon fertig aber die Stimmen müssen noch ausgeschrieben werden, und dann müssen wir doch auch mit unsern gottlosen Liedern [= Volksliedbearbeitungen] erst fertig sein [...] wir singen dieses Mal in der Petrikirche, da klingt es [...] gut, da singt man so durch die Länge der Kirche; diese Sachen sind auch leichter, leichter wie dies von Graedner.“ [...] Dann drehte er sich ebenso plötzlich wieder ab und ließ mich mit meiner Freude allein. Er hat eben nur wissen wollen, was ich wohl eigentlich für ein Geschöpf sei.“⁷

Wenige Tage später berichtete Brahms Clara Schumann von der neuen Komposition und seiner Absicht, sie bald aufzuführen.⁸ Am 29. August begannen bei Wagners in der Pastorenstraße⁹ die Proben zum 13. *Psalm*. Die Chorstimmen waren vorher (vermutlich von Sängerinnen seines HFC) ausgeschrieben worden. Am Beginn der Probe fielen Franzisca Meier in ihrer Stimme einige fehlerhafte Stellen auf:

„Er [Brahms] sprach nur wenige Worte mit uns über unsere Plätze, unsre Stimmen, die Schreibfehler[,] über die Schwierigkeiten und dergl. Avé [= Theodor Avé-Lallemant] war da; in meiner Stimme waren mehrere Fehler, ich zeigte es ihm und stritt mit ihm, er fragte Brahms, und es wurde corrigiert. – [...] Bei dem herrlichen Psalm mussten wir mit I Sopran singen,¹⁰ der Psalm ist nur 3 stimmig, viel leichter und schöner, viel natürlicher und origineller als Graedner [...] da fragte ich, dürfen wir denn Ihren Psalm mitnehmen? [,]Meinen Psalm, ja den dürfen Sie mitnehmen![,] o das ist schön!“¹¹

Die hohe Lage des Soprans stand mehrfach zur Diskussion. Schon Friedrich Wilhelm Grund¹² kam darauf zu sprechen, als er am 1. September 1859 Franzisca Meier eine Gesangsstunde gab und hierbei die ausge-

liehene Stimme erblickte: „Dann erzählte ich ihm von Brahms, zeigte ihm aber dummer Weise die Noten [des 13. *Psalms*], er sagte, so hoch müsse man nicht schreiben, das sei ein Fehler [...]“.¹³

Weitere Proben des 13. *Psalms* fanden am 5.,¹⁴ 12. und 15. September 1859 statt. Ob Brahms von Grund's Bemerkung erfuhr, ist fraglich, doch änderte er wenig später in den Gesangstimmen einige Spitzentöne. Am 9. September besuchte er Franzisca Meier in ihrem Elternhaus,¹⁵ da er sein Notenmaterial einsehen und überarbeiten wollte.¹⁶ Drei Tage später erklärte er der Sängerin, die eben zur Probe eingetroffen war, den Hintergrund seines überraschenden Besuchs:

„Dann, wie ich hineinkam, trat er mir entgegen: „Ach Frln Meier, ich habe Sie ganz umsonst beunruhigt, Sie hatten garnich[t] die Stimme, die ich haben wollte“

Sie wollten Ihren Psalm haben? „Jawohl, in meinen Psalmstimmen habe ich etwas geändert, es thut mir leid, Sie unnötig bemüht zu haben“ [...] Nun wurden die Stimmen vertheilt ich bekam eine erste Sopranstimme und suchte mir meine eigentliche [...] Dann sangen wir Psalm, die hohen Noten sind gestrichen, das ist viel bequemer so! – Wie schön ist dieser Psalm! – wie fromm und andächtig [...]“.¹⁷

Welche Takte Brahms änderte, ist nicht mehr festzustellen, da die handschriftlichen Quellen des HFC zum 13. *Psalm* verschollen sind. In der Probe vom 15. September begutachtete er Ausführung und Wirkung der geänderten Passagen: „Dann sangen wir Psalm Br. [ahms:] „Es geht nun ganz schön. – Es geht viel besser““.

Trotz seines starken Engagements lehnte der Komponist eine finanzielle Vergütung für die geleistete Chorarbeit ganz entschieden ab:

„Er hat das Geld durchaus nicht nehmen wollen. Diese Gesangübungen hätten ihm so viel Freude gemacht, und dies könnte ihm die ganze Freude verderben! – Wenn er nur wirklich wiederkommt [...]“.¹⁸

⁷ Meier, *Tagebuch 1859*, S. 14–17. Dass Brahms für sein *op.* 27 hauptsächlich an eine Wiedergabe mit Orgel dachte, schrieb er später auch Albert Dietrich: „Sonst erscheint der Zeit: [...] ein Psalm für Frauenchor und Orgel [...]“ (Dietrich, S. [53–]54, Brief überschrieben: „Wien 1864“).

⁸ „Morgen probiren meine Mädchen einen neuen Psalm [*op.* 27] von mir den ich fñhnen componierte. Grade vor 8 Tagen, am Sonntag Abend schrieb ich ihn u. war ganz vergnügt bis nach Mitternacht. Es ist der 13^{te} wenn Du Dir einstweilen den Text beschen willst. Da er mit Orgel-Begl[eitung] ist so werden wir noch einmal in der Kirche singen [...]“. Oben datierte Brahms: „Sonntag Nachm.[ittag.] An Göthes Geburtstag, d. 28^{te} Aug: 59“ (*D-B*, Mus. Nachl. Schumann, K. 7,110; vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 273–276, hier S. 273 f.).

⁹ „Wagner, Herm., Auctionarius, Pastorenstr. 16“ (*Hamburgisches Adreßbuch für 1859*, Hamburg [1858], Zweiter Abschnitt, S. 266).

¹⁰ Dass Franzisca Meier im 13. *Psalm* Sopran I sang, bestätigte sie an anderer Stelle: „Brahms kam auf mich zu und gab mir die 2. Stimme, obgleich wir erste sangen freute ich mich doch“ (Meier, *Tagebuch 1859* [15. September], S. 29); vgl. hierzu schließlich Meier, *Brahms-Erinnerungen*, S. 44.

¹¹ Meier, *Tagebuch 1859* (29. August), S. 18–21.

¹² Gründer und Leiter der Sing-Akademie sowie der philharmonischen Gesellschaft.

¹³ Meier, *Tagebuch 1859* (1. September), S. 22. – Zur entsprechenden Kritik Rudolf Labrès vgl. S. XIX mit Anmerkung 47.

¹⁴ „Wir machten uns auf den Weg zu Avé! [...] Sangen Psalm von Brahms, dann nach vielem Ueben Pause“ (Meier, *Tagebuch 1859* [5. September], S. 22).

¹⁵ „Meier, August Christian Theodor, Dr. der Rechte, Senator, gr. Theaterstraße 45“ (*Hamburgisches Adreßbuch für 1859*, Hamburg [1858], Zweiter Abschnitt, S. 163).

¹⁶ „Johann brachte eine Karte ‚der Herr ist draussen‘ ob er sich wohl die Noten ausbitten dürfte, Johannes Brahms! Kaum glaubte ich mir zu trauen, ich sagte[:] Brahms? – Sah hinaus, bat ihn einen Augenblick hereinzutreten, er kam gleich in die kleine Stube, ich sprach mein Bedauern aus, dass er sich selbst habe bemühen müssen [Brahms:] ‚o, ich bitte, das hat garnichts zu bedeuten, Avé ist auch draußen, nicht wahr, Sie haben sie doch?‘ ich bat zu den Aeltern hinein zu gehen, er kuckte um die Ecke und sagte ‚ich habe wohl keinen Augenblick Zeit‘ suchte mit mir im Dunkeln die Noten vom Clavier dann eilte er schnell davon [...] – Ich Dummkopf, hätte ich doch ruhig erst Licht angezündet! –“ (Meier, *Tagebuch 1859*, S. 24 f.).

¹⁷ Ebenda, S. 25 f. (12. September, Probe bei Wagners in der Pastorenstraße 16).

¹⁸ Ebenda, S. 29 f. („Donnerstag d. 15. Sept.“). Zunächst dachten die Sängerinnen des HFC an goldene Portugalöser, wie sie in Hamburg als Ehrengeschenk vergeben wurden. So hielt Meier am 5. September fest: „Wir wollen zu Montag jede 5 [Zeichen für: Mark Courant] mitbringen, Er soll dann hoffentlich 2 Portugaleuser haben“ (ebenda, S. 23). Vgl. auch unten S. XVIII mit Anmerkung 32.

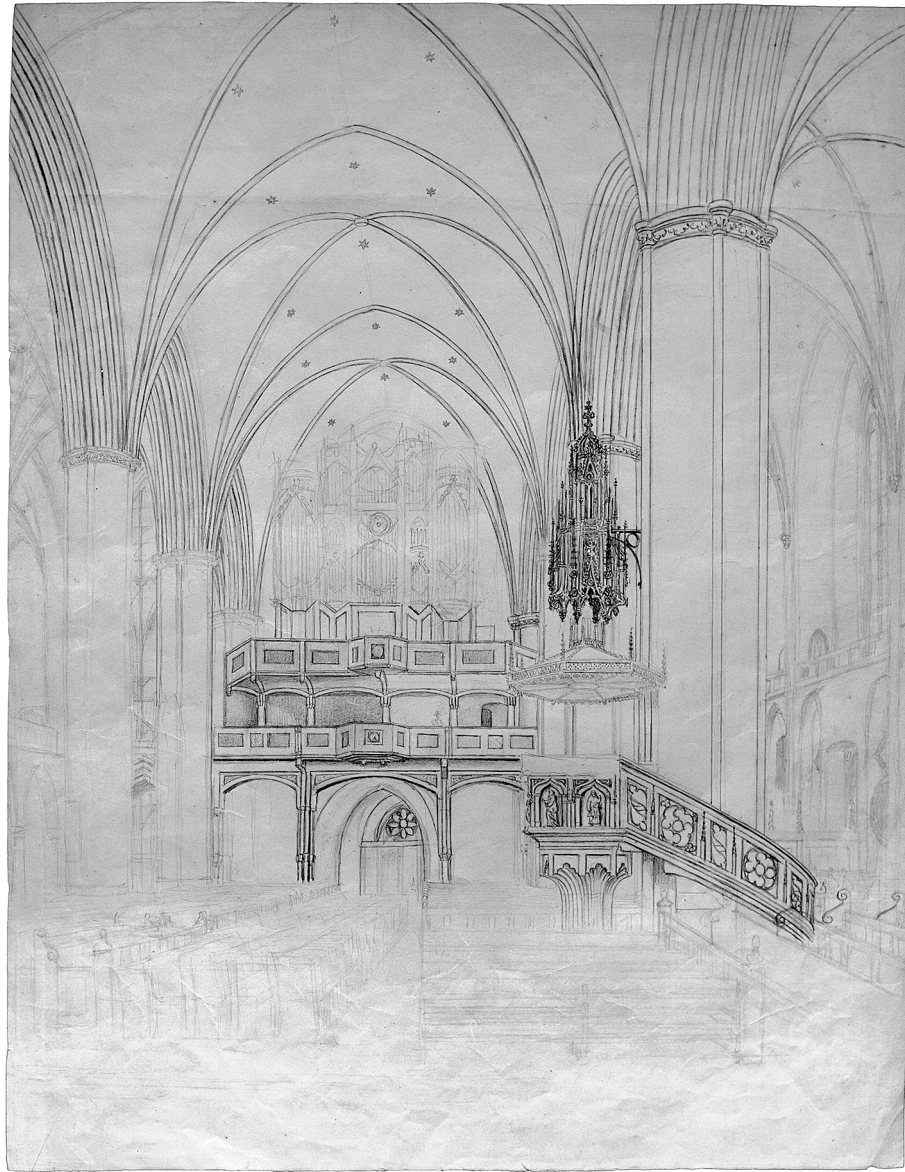


Abb. 1: Hauptkirche St. Petri in Hamburg, Blick nach Westen auf Wolfsteller-Orgel mit Orgelempore, darunter der Singlektor. Anonyme Zeichnung ca. 1860, rückseitig notiert: „St. Petri-Kirche (die neue Kirche)“ D-Ha, 131-5 4/201

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Eine erste ‚halböffentliche‘ Darbietung des 13. *Psalms* fand am 19. September 1859 in der Hamburger Petri-kirche statt. Hierbei handelte es sich eher um eine Auf-führung als um eine weitere Probe,¹⁹ denn der HFC sang „vor geladenem Publikum“.²⁰ Für Brahms, der für das letzte Quartal 1859 wie in den beiden Jahren zuvor am Detmolder Hof engagiert war, rückte sein Fortgang nahe. So ließen zumal die Abschiedsworte des Komponisten vom 15. September den besonderen Charakter der Ver-anstaltung als einen Zielpunkt der Probenarbeit deutlich werden.²¹

Die Hauptkirche St. Petri war nach dem Brand von 1842 mit Spenden wiedererrichtet worden. Sie besaß seit

¹⁹ Vgl. aber Hofmann, *Chronologie*, S. 55; Hofmann, *Zeittafel*, S. 42.

²⁰ May 1911 I, S. 240. McCorkle führte aus: „Brahms dirigierte seinen Hamburger Frauenchor nach dem Manuskript (laut Originalprogramm [...])“ (*BraWV*, S. 92); ein solches „Originalprogramm“ war leider nicht nachzuweisen. Hübbe zitierte entsprechend aus einem unbezeichneten Brief: „Am Montag den 19. September fand als Abschluß noch eine ‚kleine Aufführung des Geübten in der Petrikirche‘ statt“ (*Hübbe, Hamburg*, S. 21; vgl. ebenda, S. 19).

²¹ „Dann nahm er Abschied: ‚Wir sehen uns ja freilich Montag noch, aber ich will Ihnen doch lieber heute schon Lebewohl sagen, ich danke Ihnen, dass Sie mich bei dieser Gelegenheit so freundlich mit Ihrer Hil-

1849 eine für den weiten Kirchenraum etwas schwache Orgel von Johann Gottlieb Wolfsteller (1794–1867), die in den folgenden Jahren mehrfach erweitert wurde und auch bei den frühesten Aufführungen des *13. Psalms* zum Einsatz kam. Das Instrument stand erhöht „auf einer zweiten Empore direkt unter dem Kirchengewölbe“.²² Darunter befand sich mit dem „Singlektor“ die eigentliche Chorempore.²³ So war zunächst unklar, auf welchem Platz der Chor singen sollte. Franzisca Meier erkundigte sich am 15. September nach der Probe bei Brahms:

„Dann gingen wir und zogen uns zögernd an; ich fragte noch einmal, ob wir [in St. Petri] ganz oben bei der Orgel sitzen sollten? ‚Nein auf dem andern Platz!‘ Auf dem Singlektor? ‚Ja auf dem Singlektor‘. Ein merkwürdiges Gefühl, ein Gemisch von Traurigkeit und übergroßer Freude hatte sich meiner bemächtigt“.²⁴

Am 19. September versammelte sich der Frauenchor auf dem Singlektor; der Organist Georg Armbrust spielte auf der Höhe der darüber liegenden Orgelempore, wobei sich die Verständigung der Mitwirkenden – vermutlich aufgrund der räumlichen Gegebenheiten – zunächst offenbar als problematisch erwies. Der *13. Psalm* wurde unter diesen Voraussetzungen mehrfach wiederholt:

„Susanne [Schmaltz] und ich um ½ 10 zur Kirche, wir waren die ersten, [...] wir legten gleich unsere Hüte ab [...]. Die Zeit verging, der [Kirchen-]Saal ward voll. [...] Brahms kam herunter [von der Orgel] und grüßte und sagte ‚über 8 Tage singen wir wieder hier!‘ herrlich! [...] sie [Brahms und Armbrust] probierten die Orgel, [...] – Susanne und ich die ersten Plätze in der 2^{ten} Reihe, Brahms sah uns unverwandt an. Armbrust spielte zu langsam, behauptete, er könne das Dirigieren nicht sehen. Brahms sagte: ‚Ich kann ihn ja sehen, so muss er mich auch sehen können.‘ Noch einmal – aber dieser langweilige Armbrust konnte nicht spielen, es klang entsetzlich einen Takt hinterher. Brahms wurde kreideweiss, seine Lippen bleich, er ballte die linke Faust um uns gegenüber ruhig zu scheinen, er dauerte mich unbeschreiblich [...] sollen wir [zur Orgel] hinaufgehen, Herr Brahms? wenn wir alle stehen, ist oben wohl Platz genug‘, Brahms: ‚wir können es wenigstens versuchen!‘ Also wir wanderten, es war sehr eng, aber es ging sehr gut, Camilla kroch zwischen uns herum, zog Register heraus, schlug Armbrust

[die Seiten] um, wurde geneckt und war selig, selig, wie wir!‘²⁵

Brahms sah uns an, wie immer, wir sangen den Psalm 2 Mal durch [...]‘²⁶ Dann noch einmal zum Schluß den Psalm [...] Vater, Mutter und Schwester Brahms wurden so viel angeredet, das hätte ich auch so gern getan, mit Mad. Avé habe ich noch ein wenig geplauscht, ich war gar zu selig [...]‘.²⁷

In dieser Zeit äußerte sich Brahms gegenüber seiner Detmolder Klavierschülerin Laura von Meysenbug zur musikalischen Arbeit mit dem HFC:

„Ich bin hier [in Hamburg] u. bleibe auch wohl hier bis ich nach Detmold gehe.

Einige sehr angenehme Schülerinnen halten mich und sonderlich auch ein Frauenverein der unter meiner Leitung sind singt; bis jetzt nur, was ich ihm componiere. Mir gefällt der helle, silberne Klang außerordentlich u. namentlich in der Kirche, mit Orgel klingen die Frauenstimmen ganz reizend.“²⁸

Am 22. und 25. September wurde nochmals geprobt,²⁹ am 26. September 1859 schloss sich dann die letzte Zusammenkunft in St. Petri an. Der nun unmittelbar bevorstehende Aufbruch des umschwärmten und verehrten Komponisten beschäftigte die Sängerinnen, wie Franzisca Meier am Vorabend resümierte:

„Morgen zu Letzt Brahms in der Kirche[,] heute Mittag war es zu wundervoll [...]. Die ganze Woche war voll unruhiger Aufregungen. Morgen Abschied von dem lebenswürdigen ungewöhnlichen Menschen, der uns jetzt so in Anspruch nimmt, ich sage mit Avé ‚Wie wird er uns fehlen!‘ Wie lieb haben wir ihn gewonnen, wie war er gefällig, freundlich, geduldig und nachsichtig gegen uns! Ich hoffe, wenn er an seine Academie [= HFC] denkt, so denkt er speziell an uns; – und wir werden sehr speciell an ihn denken.“³⁰

Bei diesem letzten gemeinsamen Auftritt trugen die Mitglieder des HFC als Zeichen der Trauer schwarz. Brahms überließ das Dirigit des *13. Psalms* Carl Grädener und stieg von der Empore herab, um seine Komposition aus der Distanz zu hören. Hierbei ging es ihm vermutlich auch darum, die Wirkung des Werks vom unteren Kirchenraum aus zu erfassen.³¹

fe unterstützt haben. Montag um 10 sehen wir uns in der Petrikirche, wenn Sie es dann wünschen, so werden wir gewiss das eine oder andere noch einmal wiederholen und denn denke ich, wir fangen dann, wenn ich wiederkomme, gleich wieder an, wenn es Ihnen Vergnügen macht“ (Meier, *Tagebuch 1859*, S. 29 und 31). – Einen Hinweis auf Brahms’ Verpflichtung in Detmold enthält Meiers Tagebuch nicht.

²² Seggermann, *Orgeln*, S. 18. „Die Wolfstellerorgel [...] wurde [1885] an die St. Thomaskirchengemeinde im Stadtteil Rothenburgsort verkauft, später noch einmal von Paul Rother (Hamburg) vergrößert und mit dem Kirchengebäude im 2. Weltkrieg zerstört“ (ebenda, S. 23), mit Abbildung des von Alexis de Chateauf entworfenes Prospekts auf S. 2; vgl. außerdem Dorothea Schröder: *Gloria in excelsis Deo. Eine Geschichte der Orgeln in der Hauptkirche St. Petri, Hamburg*, Neumünster 2006, besonders S. 38–41 (mit erwähnter Abbildung auf S. 39).

²³ Nach Abbau der Wolfsteller-Orgel 1885 wurde sie durch ein Werk der Firma E. F. Walcker & Cie. ersetzt: „Um den nötigen Platz zur Aufstellung und zur ungehinderten Klangentfaltung zu schaffen, ließ man die obere Orgelempore gänzlich herausbrechen [...]“ (Seggermann, *Orgeln*, S. 19).

²⁴ Meier, *Tagebuch 1859*, S. 31 f.

²⁵ Camilla, jüngere Schwester Franzisca Meiers, sang ebenfalls im HFC (Erstdruck-Exemplar des *13. Psalms op. 27* mit persönlichem Besitzvermerk „Camilla Meier“ in *D-LÜbi*, ABH 1.7.6.73; siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 168).

²⁶ Es folgten das *Ave Maria op. 12*, Carl Grädeners *Wenn Gott ein Haus nicht selber baut* und nochmals *Ave Maria op. 12*.

²⁷ Meier, *Tagebuch 1859*, S. 32–36.

²⁸ Brahms an Laura von Meysenbug, undatiert, vermutlich September 1859 (*D-DT*, Mus-h 10 B 30); vgl. Hermann von Meysenbug: *Aus Johannes Brahms’ Jugendtagen*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 35, Nr. 126 (9. Mai 1901), S. 1–3, und Nr. 128 (11. Mai 1901), S. 1 f., mit Teilzitat des Briefes in Nr. 128, S. 1.

²⁹ Meier, *Tagebuch 1859*, S. 36–39.

³⁰ Ebenda, S. 36.

³¹ „Wir liessen unten aufschliessen – da kam Brahms: ‚Alle in Schwarz?‘ wir gehen wohl hinauf[,] Camilla holte den Bälgetreter [Brahms:] ‚Ihr Frln Schwester scheint hier gut Bescheid zu wissen‘ Wir waren sehr heiter. Brahms öffnete des Paradieses Pforte. Die Damen alle flau, ka-

Am Tag darauf brach Brahms früh in Richtung Detmold auf. Von dort aus zog er ein persönliches Resümee der vergangenen Zeit mit dem HFC und bewertete gegenüber Clara Schumann die Aufführung vom 26. September deutlich positiv: „Montag in der Kirche! Das war ein rührender Abschied! Alles wurde noch einmal gesungen, die Zuhörer konnten sich über solch Konzert freuen.“³²

Zwar beabsichtigte er zunächst, seinen *13. Psalm* auch in Detmold einzustudieren,³³ doch ist eine dortige Probe oder Aufführung nicht nachgewiesen. Clara Schumann bat der Komponist, den *13. Psalm* „für Frauenchor mit kleinem Orchester“ neben anderen Opera an Ferdinand Hiller in Köln zu empfehlen.³⁴ Einige Wochen später – Brahms hatte ihr inzwischen verschiedene Manuskripte gesandt – äußerte sich die Künstlerfreundin eingehend zum Werk, das sie als „tief und bedeutend“ charakterisierte:

„[...] gleich am Anfang des Psalms entzückt mich immer das dritte ‚Herr‘, Ddur, dann, wie’s weitergeht, wunderbar ‚schaue und erhöhe mich‘ ‚Erleuchte meine Augen‘, das Allegro $\frac{3}{4}$, wo’s so kräftig zu den Worten geht, und wieder sanfter wird ‚mein Herz freuet sich, daß Du so gerne, so gerne (wie schön ist das) hilfst‘. Jetzt kommt aber eine der schönsten Stellen, mit den immer wechselnden Stimmen ‚Ich will dem Herrn singen‘ bis zum ganzen Chor. Ach, könnte ich es hören, das und so vieles!“³⁵

In der Folge ging Brahms auf Carl Grädener, Georg Dietrich Otten und Julius Otto Grimm zu, um die Musiker für Aufführungen des *13. Psalms*, des *Ave Mariae op. 12* und des *Begräbnisgesangs op. 13* zu gewinnen. Die öffentliche Verbreitung dieser noch ungedruckten Kompositionen behinderte jedoch ein Disput um den *Begräbnisgesang* – jenen hatte Brahms zunächst Otten

und wenig später auch Grädener zum Zweck der Uraufführung in Aussicht gestellt.³⁶ Daraufhin begann Grädener, ihn einzustudieren, und bot Otten, wie Brahms es vorgeschlagen hatte, den *13. Psalm* als Ersatz an. Otten wollte sich auf diesen Tausch aber nicht einlassen, was Grädener sehr verärgerte:

„Lieber Brahms!
Der verd___ Otten stört mir meine ganze Freude. [...] Vergebens, daß ich ihm den Psalm als Ersatz bot, der brillanter, effectvoller, länger [Otten:] ‚Ich könne den Psalm nicht auch bringen, da er auch nur für weibl. Stimmen, u. ich meine Männer beschäftigen mußte [...]‘“³⁷

Letztendlich dirigierte Brahms seinen *Begräbnisgesang* am 2. Dezember 1859 selbst,³⁸ während spätere Aufführungen des *13. Psalms op. 27* durch Grädener oder Otten in Hamburg nicht nachgewiesen sind.

Julius Otto Grimm erhielt indes im Dezember 1859 von Brahms neben Manuskripten zum *Ave Maria* und zum *Begräbnisgesang* eine Partitur des *13. Psalms* zur Ansicht,³⁹ woraufhin er ankündigte, diese Werke einüben und aufführen zu wollen:

„[...] hast Du die Chor= und Orchesterstimmen Deines Psalms XIII ausgeschrieben? Willst Du sie mir schicken? – ich habe die größte Lust, den Todtengesang, Ave Maria u. Psalm einzustudiren und, wenn sich mein Orchester versammelt, ganz durchzumachen, und – wenn Du nichts dagegen hast – wenigstens zwei der Stücke in das Programm meines Concertes zu setzen.“⁴⁰

Erschien Grimm nach einer ersten Probe die Stimmenbehandlung der „hohen Soprane im Psalm“ als „nicht ganz praktisch“, so war ihm das Werk insgesamt doch „sehr sympathisch, so warm und belebt und immer inbrünstiger“.⁴¹ Später bekräftigte er sein positives Urteil:

men spät und waren nicht eifrig. [...] Dann Brahms['] Psalm, er ging hinunter [in den Kirchenraum]. Graedner dirigierte etwas unruhig. 2 Mal, das zweite Mal schlechter wie das erste. Der Alt und 2^{te} Sopran so schleppend. – [...] Morgen früh um 1/2 6 reist Brahms[,] um 1/2 8 [Otto von] KönigsLöw, um 8 ich, Alles wat so’n bütten wat is“ (ebenda, S. 40, 42). Zum Datum der Abreise (27. September 1859) vgl. *Hofmann, Zeit-
tafel*, S. 42.

³² *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 280–282, hier S. 281 (Brief vom 30. September 1859). Ebenda berichtete Brahms Clara Schumann von einem silbernen Schreibzeug, das er, unter „Blumen reizend versteckt [...] ‚zum Andenken an den Sommer 59 vom Frauenchor!‘“ erhalten hatte (vgl. Brahms’ Dankschreiben an Friedchen Wagner in: *Hübbe, Hamburg*, S. 22). – Franzisca Meier notierte hierzu bereits am 19. September 1859: „[...] sie [Bertha Porubszky] hat bei Brahmfeld ein silb.[ernes] Tintenfaß beschen, für etwa 90 [Zeichen für: Mark Courant] oben mit einem Lorbeerkrantz! ich finde gerade ein Tintenfaß allerliebste passend für einen Componisten“ (*Meier, Tagebuch 1859*, S. 32 f.). Das Schreibzeug ist als Leihgabe der Johannes-Brahms-Stiftung im Brahms-Museum Hamburg ausgestellt (Exponat Nr. 33).

³³ „Hier wird mit den drei letzten Sachen [*Ave Maria op. 12, Begräbnisgesang op. 13, 13. Psalm op. 27*] angefangen“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [280–]282, Brief vom 30. September 1859).

³⁴ Ebenda, S. 281 f.

³⁵ Ebenda, S. 284–287, hier S. 285 (Brief vom 7. November 1859). Auch wollte sie „die Sachen“ Hiller zeigen (ebenda, S. 286). Brahms dankte am 9. November und bekräftigte mit einem Zitat aus dem *13. Psalm* seinen Wunsch, das Werk aufführen zu lassen: „Herzliche Clara, Dein Brief hat mir Gestern die größte Freude gemacht! [...] Du sollst auch

wohl verstehen können wie man ‚dem Herren singt, daß er so wohl, so wohl an Einem thut‘. Hat er doch sehr wohl an Dir gethan! [...] Auch das Ave Maria u. 1 Psalm steht Jedem zu Dienste, der die Stimmen ausschreiben lassen will (die aber nicht sein Eigenthum wären![])“ *D-B, Mus. Nachl. K. Schumann 7*, 113 (vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 287–289, hier S. 287 f.).

³⁶ „Du kannst Trauergesang, *Ave Maria*, Psalm XIII in Sing= u. Orchester Stimmen bekommen. Der Trauergesang wird wohl nicht mißfallen, er singt sich gut u. die Stimmen klingen. Aber ich wünschte, Du sprächst deshalb mit Otten, der kann ja dafür *Ave Maria* u. den Psalm bekommen, welche Sachen am Ende Effect machen“ (Brahms an Grädener am 20. November 1859). Styra Avins und Joseph Eisinger: *Sechs unveröffentlichte Briefe von Brahms*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 13, im Auftrag der Johannes Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e.V. hrsg. von Martin Meyer, Tutzing 2002, S. 25–50, hier S. 41.

³⁷ *A-Wgm*, Brahms-Nachlass, Briefe C. G. P. Grädener an Brahms 132, 3 (Brief vom 16. November 1859).

³⁸ *Hofmann, Chronologie*, S. 58. Gegenüber Otten erklärte Brahms seine Haltung brieflich (vgl. Ingrid Zinnow: *Hochgeehrter Herr! – Lieber Freund! Unveröffentlichte Briefe an Georg Dietrich Otten*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 9, im Auftrag der Johannes Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e.V. hrsg. von Martin Meyer, Hamburg 1992, S. 36–47, hier S. 45).

³⁹ *Briefwechsel IV*, S. 89.

⁴⁰ Stadtarchiv Münster, Nachlass Julius Otto Grimm (vgl. *Briefwechsel IV*, S. 91[–92], Brief vom 31. Dezember 1859).

⁴¹ Ebenda, S. (93–)94, Brief vom 25. März 1860 [Datum erschlossen].

„Der dreistimmige Psalm wurde von meinen Mädchen mit Passion und recht gut gesungen, – auch im Klange ist mir darin alles höchst recht – die tiefen Altstellen in den Quinten⁴² – herrlich; – überhaupt ist mir das Stück sehr ans Herz gewachsen [...]“.⁴³

Insgesamt waren die frühen Aufführungen des 13. *Psalm*s vor der Drucklegung im Jahr 1864 auf Brahms' persönlichen Einsatz angewiesen. Nach dessen Publikation sah er von weiteren Aufführungen ab, obwohl die Psalmversion im Freundes- und Bekanntenkreis teilweise auf lebhaftes Interesse stieß. Adolf Schubring hob sie hervor, als er verschiedene neu erschienene Werke des Komponisten kennenlernte, und führte aus, einige Passagen erschienen ihm vielleicht eher klaviergemäß als für die Orgel geeignet:

„[...] für das schönste und frischeste halte ich op 27, wo ich dich aber frage, ob die Oktaven im Manual orgelmäßig sind, und ob gleichzeitige Duolen und Triolen im Manual resp. Pedal sich auf der Orgel gut machen. Ich habe es noch nicht versucht, auf dem Klavier ist's hat man's durch Schumann freilich schon auszuführen gelernt.“⁴⁴

Im April 1870 erklang der 13. *Psalm* in Potsdam,⁴⁵ Anfang Dezember 1875 fand – wahrscheinlich im Hause Billroths – eine erste Wiener Privat-Aufführung statt.⁴⁶ Die „offizielle“ Wiener Erstaufführung erfolgte am 2. April 1876 unter Johann Herbeck, zu der Streicherstimmen ausgeschrieben wurden. Rudolf Labrès lobte den Psalm in der *NZfM* daraufhin als „interessant und gut gearbeitet“, doch nannte er „die Behandlung der Singstimmen [...] erstaunlich ungeschickt“. Besonders kritisierte er die Führung des Soprans, der sich „fortwährend in den

höchsten Lagen bewegt“.⁴⁷ Darüber hinaus beeinträchtigte die Aufführung offenbar, „daß die Orgel mit ihren schrillen Registern vielfach die Singstimme übertönte“.⁴⁸

Ein von August Walter am 9. November 1878 im Basler Münster veranstaltetes „geistlichhistorisches Concert“ ordnete den 13. *Psalm* musikgeschichtlich ein. Aus dem von Walter an Friedrich Hegar übersandten dreiteiligen Programmwurf („16 bis 18 Jahrhundert“, „18–19 Jahrhundert“ und „Neuste Zeit“) geht hervor,⁴⁹ dass Brahms' *op.* 27 den letzten Teil eröffnen sollte, um an dieser Stelle gleichsam den zeitgenössischen kompositionstechnischen Entwicklungsstand zu dokumentieren. Walter selbst bezeichnete rückblickend das Konzert als „sehr gelungen“ und „gut besucht“ – und gewiss sprach es auch musikalisch an, da es bald wiederholt wurde.⁵⁰

Hermann Deiters sah sich in seiner umfangreichen Rezension des Werkes „an ältere kirchliche Weise mit Absicht erinnert“ und wies darauf hin, dass „in den Harmoniefolgen und -Abschlüssen [...] mehrfach die leere Quinte begegnet“. Hierbei unterstrich er den „Grundcharakter der Zurückhaltung, Mässigung, des Ernstes, der Hervorhebung des Wortsinnes innerhalb der Tongestaltung“, während ein ungenannter Rezensent „den schönen Aufbau der Singstimmen [...] und die kunstvolle und klare Stimmführung des echt kirchlichen Chores“ hervorhob.⁵²

In späten Jahren wurde das Werk dem Komponisten noch einmal in Erinnerung gerufen: Als Julius Otto Grimm ihn 1890 um Übersendung seiner „Orchestration“ für eine beabsichtigte Aufführung des 13. *Psalm*s bat,⁵³ teilte Brahms leicht sarkastisch mit, dass „Parti-

⁴² Vermutlich T. 54 ff.

⁴³ *Briefwechsel IV*, S. 96–100, hier S. 98 f. (Brief vom 7. Mai 1860).

⁴⁴ Schubring an Brahms, Brief vom 9. März 1865 (*D-Hs*, BRA: B1: 6).

⁴⁵ „Am 16. geistliches Concert in der Garnison-Kirche: 13. Psalm für Frauenchor von Brahms“ (*NZfM*, Bd. 66, Nr. 18 [29. April 1870], S. 174).

⁴⁶ Eduard Hanslick berichtete: „Von Brahms existirt eine Anzahl schöner und dankbarer Chor-Compositionen früheren Datums, welche, hier noch unaufgeführt, den Singvereinen auf das wärmste zu empfehlen wären. Vor Allem ‚der dreiundzwanzigste Psalm‘ [sic] mit Orchester (*op.* 27) [...]. Wir hatten jüngst Gelegenheit, uns von der Wirkung dieser Tondichtungen zu überzeugen – freilich nicht im Concertsaal, aber in einer unvergleichlichen musikalischen Hausandacht, zu welcher die besten Künstler und Kunstfreunde pilgern und die schon mit manchem kleinen Wunder unserer officiellen Hierarchie zuvorgekommen ist“ (*Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 4056 [10. Dezember 1875], S. 3).

⁴⁷ Weiter hieß es, Brahms werde sich „wohl oder übel dazu entschließen müssen, die Singstimmen einer gründlichen Revision zu unterziehen“ (Rudolf F. A. Labrès in: *NZfM*, Bd. 72, Nr. 17 [21. April 1876], S. 172).

⁴⁸ *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 4169 (4. April 1876), S. 5. Ganz ähnlich war in der *Morgen-Post* zu lesen: „Das Werk interessirte vielfach, zur begeisterten Aufnahme konnte es jedoch nicht kommen. Wir wissen nicht, ob die starke Registrirung vom Komponisten vorgeschrieben ist oder ob es in Herrn [Leopold Alexander] Zellner's (der den Orgelpart vertrat) persönlichem Belieben lag, alle Pfeiffen loszulassen, die Wirkung war namentlich gegen den Schluß hin, wo das brausende [Orgel-]Werk Chorstimmen und Orchester verschlang, nichts weniger als angenehm“ (*Morgen-Post*, Jg. 26, Nr. 95 [6. April 1876], S. [2]).

⁴⁹ *D-LÜbi*, Wal: B 1: Wal: 3 (Brief vom 4. Oktober 1878).

⁵⁰ „Am 9. Nov. gab ich im Münster ein sehr gelungenes und trotz abscheulichem Wetter gut besuchtes Konzert (Brutto Einnahmen 1700 fr). [...] Nach dem Konzert Souper bei uns, auch Fr.[iedrich]

Hegar anwesend. [...] Am 29. Dez. fand im Münster eine Wiederholung des Konzertes vom 9. Nov. statt und zwar zum Besten des Waisenhauses und des Orchester-Pensionsfonds“ (August Walter: *Wahrheit ohne Dichtung aus meinem Leben*, masch., 3 Bde., hier Bd. 3 [1875–1881], S. 15). Aufführungserwähnung in: *NZfM*, Bd. 74, Nr. 47 (15. November 1878), S. 488. Vgl. weiterhin E.[dgar] Refardt, *Die Programme der von August Walter in Basel veranstalteten Konzerte*, Basler Jahrbuch 1931, S. 239–258, hier S. 248 f.

Eine aus dem Nachlass des Basler Altphilologen und Musikwissenschaftlers Georg Walter (1878–1966) stammende abschriftliche Partitur des 13. *Psalm*s ließ sich durch Schriftvergleich dessen Vater August Walter zuweisen (*CH-Zz*, Mus NL 101.11.2). Für jene (zur Entlastung der Soprane) einen Ganzton tiefer notierte Abschrift diente die Erstausgabe als Vorlage. Einige der fehlerhaften Lesarten trägt sie weiter, andere wurden von August Walter offenbar aufgrund textkritischer Kriterien geändert. Vermutlich diente die transponierte Abschrift 1878 als Grundlage für die beiden genannten Basler Konzerte.

⁵¹ 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. 276.

⁵² *Das Vaterland*, Jg. 30, Nr. 114 (27. April 1889), S. (5–)6, gezeichnet „-n.“, Rezension des ersten außerordentlichen Gesellschaftskonzertes unter Hans Richter am 28. März 1889.

⁵³ „Am 3. Januar möchte ich Deinen Psalm XIII mit Deiner Orchestration aufführen [...]. Hast Du sie nicht veröffentlicht, so bitte ich Dich um die Gewogenheit mir Deine Manuscript-Partitur u. die geschriebenen Orchesterstimmen baldmöglichst zu schicken u. mir ob dieser Zumutung nicht böse zu sein [...]. Kann das Packet (des Psalm)s bis 2. Janr. (Probe) hier sein? – Wenn nicht, bitte ich Dich um die Erlaubniß, den Psalm mit meiner Instrumentierung aufführen zu dürfen – wie vor zwei Jahren, – solches selbstredend nur, wenn Du mir die Deine nicht zu

tur und Stimmen [...] längst nicht mehr existieren. Ich habe nicht, wie Du, ein eigenes Palais, um so unnütze Sachen aufbewahren zu können. Aber dabei wäre ich gern [...]“.⁵⁴ Ob Grimm den *13. Psalm* danach nochmals aufführte, ist nicht bekannt.

Publikation

Seit Brahms' erstem Wiener Auftritt mit dem Quartett Hellmesberger, bei dem am 16. November 1862 sein *Klavierquartett op. 25* erklang, wuchs das Interesse von Wiener Verlegern an Werken des jungen Komponisten. Brahms reagierte zunächst abwartend,⁵⁵ doch neigte er bald dem Verlag C. A. Spina zu, wie er seinem Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann mitteilte: „Vorerst werde ich wohl hier, wenigstens Herrn Spina, einiges lassen müssen, der schon vergebens die ‚Quartette‘ [op. 25 und 26] gewünscht hatte“. Denn Spina agierte großzügig, stellte er doch, wie Brahms ausführte, gelegentlich sogar „Schubertsche Manuskripte [...] als Beilage“ zum Honorar in Aussicht.⁵⁶ Zusätzlich gefördert wurde die Herausgabe des *13. Psalms* in Wien offenbar durch J. P. Gott- hard. Jener erinnerte sich:

„Gelegentlich eines Geschäfts über Verlagsangelegenheiten lenkte ich die Aufmerksamkeit meines liebenswürdigen Chefs Spina auf Brahms's Bedeutung als Tonsetzer und bewog ihn, sich bei diesem Meister um möglicherweise vakante Manuscriptwerke zu bewerben. In der That erhielt Brahms [...] ein in ehrenden Worten abgefasstes Schreiben mit der Bitte um Überlassung einiger Werke für C. A. Spina's Verlag. Der Meister sandte ihm den 23. [sic] Psalm [...] und ‚Duette für Alt und Bariton mit Pianoforte[‘] (op. 28), die [...] dem Spina'schen Musikalien-Verlage viel Ehre eingetragen haben.“⁵⁷

Ob die Anfrage Carl Anton Spinas nicht zunächst durch das erwähnte Konzert des Hellmesberger-Quartetts vom 16. November 1862 initiiert wurde, ist freilich kaum zu entscheiden. Jedenfalls wurde man 1863 handelseinig, wie Brahms im Brief vom 18. Februar an Rieter-Biedermann andeutete, und ein Jahr später ging der *13. Psalm*

in Druck.⁵⁸ Abzüge oder eine Korrespondenz, die über die Publikation nähere Auskunft geben könnten, sind nicht überliefert. Als Brahms im Juli 1864 ein Druckexemplar des *13. Psalms* an Albert Dietrich übersandte, war er unsicher, ob er dem Freund nicht „schon früher“ eines geschickt hatte.⁵⁹ Im ‚Ablieferungsbuch‘ des Verlags C. A. Spina ist „Brahms op. 27 23 Psalm“ [sic!] unter dem 6. Mai 1864 verzeichnet,⁶⁰ im eigenhändigem Werkverzeichnis notierte der Komponist lediglich „Mai 64“.⁶¹ In den *Signalen* und in *Hofmeister, Monatsbericht* wurde das Erscheinen des *13. Psalms* erst im Januar 1865 gemeldet.⁶² Eine genauere Angabe über das Honorar als die durch Gotthard überlieferte Gesamtsumme von „90 Thalern in Silber“⁶³ für den *13. Psalm* und die *Vier Duette op. 28* war nicht zu ermitteln.

Geistliches Lied für vierstimmigen Chor mit Orgel oder Klavier opus 30

Entstehung

Das *Geistliche Lied op. 30* „f.[ür] gem.[ischten] Chor mit Orgel“ über eine Ode von Paul Flemming vermerkte Brahms im eigenhändigen Werkverzeichnis mit dem Entstehungsdatum („April 1856“) und dem Zeitpunkt der Publikation („Juli 64“).⁶⁴ Am Beginn eines vor 1860 genutzten Notizbuches listete er unter verschiedenen projektierten oder vollendeten Kompositionen „Lieder aus Flemming für Chor. canonisch“.⁶⁵ Unter den überlieferten Kompositionen wäre diese Notiz einzig auf das *Geistliche Lied op. 30* zu beziehen, doch plante Brahms möglicherweise, weitere Texte Flemmings kanonisch auszuarbeiten.

Den April 1856 verbrachte Brahms hauptsächlich in Düsseldorf. Der Ursprung des Werks fällt in die Zeit seiner kontrapunktischen und kanonischen Studien, die der Komponist damals intensiv betrieb, insbesondere im Austausch mit dem befreundeten Geiger und Komponis-

schicken vermagst. –“ (A-Wst, H.I.N. 165.333, Brief vom 21. Dezember 1890).

⁵⁴ *Briefwechsel IV*, S. 152 (Brief nach dem 21. Dezember 1890).

⁵⁵ Brahms an seine Eltern am 30. November 1862 (Datum erschlossen): „Die hiesigen Verleger, namentlich Spina u. Lewy drängen mich seit dem Quartett um Sachen, indeß gefällt mir in Norddeutschland manches besser u. sonderlich die Verleger u. für's Erste entbehre ich lieber die paar Ldrs. [= Louisdors] die diese vielleicht mehr zahlen würden“ (Brief-Faksimile in: Heinrich Reimann: *Johannes Brahms. Dritte verbesserte und vermehrte Auflage* (= *Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister*, Bd. 1) Berlin 1903, nach S. 28).

⁵⁶ *Briefwechsel XIV*, S. 77(–78), Brief vom 18. Februar 1863.

⁵⁷ *Gotthard, Beziehungen*, S. 8.

⁵⁸ „[...] ich will nicht verschweigen daß dieser Herr [Spina] überhaupt weit mehr bezahlt als ich draußen im Reich oder in Ihrer Republik bekommen kann, was ich an zwei Kleinigkeiten [op. 27 und 28] erfahren die bei ihm erscheinen“ (Brahms an Rieter-Biedermann, Brief vom 18. Februar 1864; *CH-W*, Sondersammlungen, Dep MK 300; vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 90[–91]).

⁵⁹ „Habe ich Dir den Psalm schon (u. die Duette [op. 28]) schon früher geschickt so sende sie doch in m. Namen an Grimm in Münster, ich habe

sie nicht weiter“ (Brahms an Albert Dietrich, ca. 16. Juli 1864 [Datum ermittelt], *D-Hs*, BRA: Bm1: 26).

⁶⁰ *A-Wst*, H.I.N. 171 554. Zu diesem Zeitpunkt wurden Pflichtexemplare folgenden staatlichen Zensurstellen bzw. Institutionen vorgelegt, worauf der Vorgang im „Ablieferungsbuch“ abgezeichnet wurde: k.k. Ministerium des Inneren; Bibliothek der k.k. Obersten Polizei-Behörde; k.k. Polizei-Direktion; k.k. Staatsanwaltschaft [ohne Unterschrift]; k.k. Hofbibliothek; Wiener Universität Bibliothek.

⁶¹ *Brahms, Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [3r]; vgl. *Orel, Werkverzeichnis*, S. 534.

⁶² *Signale*, Jg. 23, Nr. 4 (5. Januar 1865), S. 63; *Hofmeister, Monatsbericht*, Jg. 37, Januar 1865, S. 12; beide Anzeigen fälschlich (gemäß irrtümlichem Titelblatt-Druck) mit Titel: „Der 23. Psalm“.

⁶³ „Das Honorar von 90 Thalern in Silber überbrachte ich dem über das erste Erscheinen beider Werke hocherfreuten Meister an einem Tage, da ihm, wie er mir versichert hat, alles Geld ausgegangen war“ (*Gotthard, Beziehungen*, S. 8).

⁶⁴ *Brahms, Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [3v]; vgl. *Orel, Werkverzeichnis*, S. 534.

⁶⁵ *A-Wst*, MH 15801, Bl. [1r]. Eine Notiz von unbekannter Hand auf dem rückseitigen Vorsatz legt nahe, dass Brahms das Notizbuch Anfang 1860 verschenkte: „Montag d: 20^{te} Febr. / 1860. von Joh. Brahms“.

ten Joseph Joachim. Am 5. Juni 1856 sandte Brahms neben der *Fuge as-Moll* WoO 8 sowie *Präludium und Fuge a-Moll* WoO posth. 9⁶⁶ eine frühe Fassung des *Geistlichen Liedes* an Joachim. Über das hinzugesetzte „Amen“ reflektierte Brahms, ohne die musikalische Qualität des Schlusses in Zweifel zu ziehen. Joachim sollte freimütig urteilen, ob ihm eine solche textliche Erweiterung angemessen schien:

„Ich habe nämlich in letzter Zeit Orgel geübt, daher kommen sie [= die Orgelwerke]. Der Kanon gefällt Dir wohl nicht sonderlich? Die Zwischenspiele usw. sind wohl schauerlich?

Paßt das Amen (ich meine das Wort überhaupt); mir will der Satz am besten gefallen.“⁶⁷

Am 17. Juni sandte Joachim die Manuskripte zurück und besprach im Begleitbrief das *Geistliche Lied* eingehend und differenziert. Bei aller Zustimmung übte der Freund doch auch Kritik, wobei er einige tonale Härten monierte und fragliche Stellen im Manuskript markierte. Das Amen fand seine Zustimmung:

„Das Flemmingsche Lied ist sehr schön im ganzen; ich habe gar nichts gegen das Amen am Schluß, im Gegenteil gefällt es mir; der Orgelpunkt muß von heiliger, andächtig stimmender Wirkung sein. Aber Härten sind auch für mein Ohr große darin! Z. B. gerade im Amen bildet die an und für sich so schöne Tenorstimme bei der mit F bezeichneten Stelle gar zu harte Zusammenstöße mit Alt und Sopran!⁶⁸ Dein Ohr ist so an rauhe Harmonie gewöhnt, von so polyphoner Textur, daß Du selten die Stimmen, im gegenseitigen Zusammenstoß allein, erwägst – weil sich eben bei Dir gleich das Gehörige, Ergänzende dazu gesellt. Das kannst Du aber von einem Zuhörer, selbst vom musikalischsten, nicht verlangen; und da denn alle Kunst schließlich zum Mitgenuß beseligen soll, da das ihr heiligster Vorzug ist, so bitte ich Dich, darüber nachzudenken. [...]

Die zwei Takte in Klammern, im Mittelsatz, finde ich leer. Auch gefällt mir gleich die erste Septime im Tenor nicht. Überhaupt glätte hie und da noch im Stück – es verdient's wahrlich; die Stimmung, so herrlich durch das schöne Vorspiel eingeleitet, bewundere ich von Herzen. Gar lieb ist mir auch, wie die Orgel nach dem Moll wieder einfällt und zurückführt usw. usw.“⁶⁹

Zwar ist keine Quelle dieser Frühfassung überliefert, doch dürfte Brahms auf Joachims Urteil hin die entsprechenden Stellen genau geprüft haben. Im Dankschreiben vom 22. Juni 1856 ging er allerdings auf Joachims Kritik am *Geistlichen Lied* nicht weiter ein,⁷⁰ wie überhaupt im Briefwechsel der folgenden Jahre jeder Hinweis auf das Werk fehlt.

Vier Jahre später aber, im September 1860, sandte Brahms verschiedene bis dahin ungedruckte Kompositionen als einen musikalischen Geburtstagsgruß an Clara Schumann, darunter neben dem *Wechselied zum Tanze op. 31 Nr. 1* auch das *Geistliche Lied*. Hierin bat er die Pianistin um eine ausführliche Reaktion, denn „es ist mir das das Angenehmste und Wichtigste“.⁷¹ Auf diesen Appell reagierte die befreundete Künstlerin mit ihren eingehenden Ausführungen:

„Wie hast Du Dich wieder in den tiefsten Regionen der Kunst bewegt, z. B. in dem Doppelkanon, den ich mit Staunen ansehe, weniger mit Behagen, da er mir doch hier und da steif klingt, wie es in solcher Kunst wohl

kaum anders möglich. Das Präludium [= Vorspiel] muß schön klingen, daß aber die Viertel=Bewegung so plötzlich wieder aufhört, stört mich, obgleich allerdings der Wiedereintritt derselben sich dann um so schöner annimmt. Der Eintritt des Chors ist wunderschön, aber bei den Worten ‚wie Gott es fügt‘ da wird es harmonisch steif, dann wieder die Stelle im zweiten Teile, ‚was willst Du sorgen von Morgen auf Morgen‘ [recte: ‚Was willst du heute sorgen auf morgen‘] – später wird's wieder schön, auch der Übergang in das erste Präludium, nur tut mir der Baß, c, b, c, weh, wenn ich es auch noch so sehr versuche, das B im Pedal in mir fortklingen zu lassen. Das ‚Amen‘ klingt schön, ist's aber nicht etwas lang im Verhältnis zum Ganzen? Die Orgel vermittelt übrigens gewiß vieles, was auf dem Klavier trocken erscheint.“⁷²

Im Ergebnis empfand auch Clara Schumann das Werk in seiner frühen Gestalt – darin Joachim nicht unähnlich – stellenweise als etwas „steif“. Allerdings kritisierte sie andere Stellen als dieser, und es muss offen bleiben, wieviel Brahms in den Jahren zwischen 1856 und 1860 bereits geändert hatte. Ebenso dürfte der Komponist die von der Künstlerin diskutierten Bassnoten an der Überleitung zum Vorspiel überarbeitet haben, welche in dieser Form nicht mehr zu identifizieren sind.

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Als Clara Schumann die ihr zum Geburtstag 1860 zugesandten Manuskripte durchgesehen hatte, fiel es ihr schwer, sie nach wenigen Tagen, wie von Brahms gefordert, wieder aus der Hand zu geben. Umso mehr hoffte sie auf eine baldige Vorführung der Werke: „Daß ich Dir die Sachen schon wieder schicken muß, tut mir sehr leid, doch tröste ich mich damit, daß Du sie mir gewiß vorsingen läßt, wenn ich nach Hamburg komme, was doch wohl einmal diesen Winter geschehen wird [...]“.⁷³

Zwar sollte es während des avisierten Aufenthalts der Künstlerin in Hamburg im Januar 1861 zu keiner Aufführung von *op. 30* kommen, doch mochte Clara Schumann dem Komponisten inzwischen eine andere Option vorgeschlagen haben. So berichtete der befreundete Ernst Rudorff, dass im großzügigen Wohnhaus⁷⁴

⁶⁶ Siehe *JBG, Orgelwerke*, S. XII f.

⁶⁷ *Briefwechsel V*, S. 142–144, hier S. 143.

⁶⁸ Evtl. ein Hinweis auf T. 59¹ der späteren Druckfassung (vgl. David Brodbeck: *The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange; or, Robert, Clara, and „the Best Harmony between Jos. and Joh.“*, in: *Brahms Studies*, Bd. 1, Lincoln und London 1994, S. 30–80, hier S. 53).

⁶⁹ *Briefwechsel V*, S. 144–149, hier S. 147 f. Zur Präzisierung der Datierung „Heidelberg, Juni [1856]“ siehe *JBG, Orgelwerke*, S. XIII mit Anmerkung 10.

⁷⁰ *Briefwechsel V*, S. 149–151; die angegebene Datierung „[Düsseldorf, Juni 1856]“ ist gemäß Poststempel präzisiert (*D-Hs*, BRA: Be1: 107).

⁷¹ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 321–324, hier S. 323 (Brief vom 11. September 1860). Im Nachsatz des Schreibens bat Brahms nochmals um einen recht „langen Brief über meine Sachen“, um launig fortzufahren: „und schimpfe auf all die schlechten Klänge und auf die Langeweile und auf die hinkende Künstlichkeit und das kalte Gemüt.“ (ebenda, S. 324).

⁷² Ebenda, S. 324–329, hier S. 325 (Brief vom 16. September 1860). Brahms' Antwortbrief von Ende September ist verschollen.

⁷³ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 327.

⁷⁴ „Bahnhofstr. 6, [...] abgebrochen im Winter 1892/93“ (*Gerber, Musikleben*, S. 88 [mit Abbildung]).

der Leipziger Sängerin und Mäzenatin Livia Frege das *Geistliche Lied* im November 1860 geprobt und – unter Brahms’ und Clara Schumanns Beteiligung – auch aufgeführt wurde. Die Freges verfügten über einen Musiksaal, dessen „stattliche Orgel“ nur Monate vorher eingeweiht worden war.⁷⁵ Alles in allem boten die neue Orgel des Hauses, die langjährige Freundschaft zwischen Clara Schumann und Livia Frege sowie ein dort regelmäßig musizierender gemischter Chor ideale Voraussetzungen für die künstlerische Erprobung des *Geistlichen Liedes*. In Freges Musiksaal fanden

„für gewöhnlich alle Mittwoche Übungen für gemischten Chor statt [...]. Seit Jahren versammelte sich hier auf Anregung von Livia Frege eine Gesellschaft von etwa sechzig singenden Damen und Herren, die [...] Werke bester Art studierten, um sie von Zeit zu Zeit vor geladenen Gästen zur Aufführung zu bringen.“⁷⁶

Rudorff studierte zwischen 1859 und 1861 am Leipziger Konservatorium und nahm zu jener Zeit an den wöchentlichen Chortreffen teil. Er durfte an der Orgel der Freges üben und berichtete über die Vorbereitungen u. a. zur Aufführung des *Geistlichen Liedes*:

„Brahms hatte an Frau Frege eine Reihe von A-cappella-Chören kleineren Umfanges auf geistliche Textworte geschickt, an denen wir seit einigen Wochen in ihrem Verein studierten. Anfangs konnte sich niemand mit der Musik befreunden, auch Frau Frege nicht. Ihr wie mir kamen sie zwar sehr kunstvoll, aber kalt und gemacht vor. Die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunkts waren hier gelöst. So z. B. gab es da einen Satz, der einen Doppelkanon in der None⁷⁷ darstellte. Daß dabei nicht gerade viel von inniger religiöser Lyrik zu spüren war, ist ja nicht verwunderlich. Mit der Zeit merkte ich jedoch, daß der Zwang strenger Formen nicht innere Lebendigkeit auszuschießen braucht [...].“⁷⁸

So stellte sich ein musikalischer Zugang bei den Ausführenden erst allmählich ein. Offenbar war Brahms mit Livia Frege übereingekommen, seine nach Leipzig übersandten Chorsätze gelegentlich⁷⁹ selbst zu dirigieren („Am Mittwoch abend sollten die Sachen unter Leitung des Komponisten im Fregeschen Saal gesungen werden“).⁸⁰ Rudorffs Ausführungen lassen vermuten, dass die Orgel bei den Proben kaum einbezogen war, da sie für die übrigen A-cappella-Chöre nicht benötigt wurde und nur zum *Geistlichen Lied* erklingen sollte. So wäre es begreiflich, dass am Abend der ersten privaten Aufführung am Mittwoch, dem 28. November 1860, das Orgelspiel auf Hindernisse stieß. Laut Rudorff probierten Brahms und Clara Schumann nachmittags das Instrument,

„weil unter den Brahms’schen Chorstücken sich eins befand, bei dem die Mitwirkung der Orgel vorgesehen war. [...] Am Abend entstanden für die Ausführung der Orgelpartie zu dem Brahms’schen Stück einige Schwierigkeiten. Ich war nicht gewandt genug als Orgelspieler, um die Sache vom Blatt zu wagen, vollends nach geschriebenen Noten. Brahms aber konnte auch nicht mit Manual und Pedal zugleich fertig werden und Frau Schumann noch weniger. So entschloß man sich zu geteilter Arbeit. Ich mußte links auf der Orgelbank Platz nehmen, um von da aus das Pedal zu besorgen, während zuerst Brahms zur Rechten neben mir das Manual spielte und dann bei der Wiederholung Frau Schumann für ihn eintrat. Zu wieviel

komischen Gliederverrenkungen diese Einrichtung Anlaß gab, kann man sich denken.“⁸¹

Offenbar zog sich Brahms für den nochmaligen Vortrag des *Geistlichen Liedes* in den Saal zurück, um es aus der reinen Hörerperspektive zu beurteilen. Insgesamt erschwerten mitunter die „oft herben kontrapunktischen Verschlingungen“ der „gesungenen geistlichen Chöre“ manchen Anwesenden die Aufnahme, wie Rudorff andeutete.⁸²

Am folgenden Mittwoch, dem 5. Dezember, erklang unter anderen Werken Brahms’ *Geistliches Lied* erneut im Musiksaal der Freges, wie Clara Schumann dem bereits abgereisten Komponisten am 8. Dezember berichtete („Der Mittwoch abend war ein sehr schöner [...] Also erst begann Paul Flemming mit Orgel [...]).“⁸³ Im Anschluss daran übernahm es die Pianistin, die Manuskripte rasch an Brahms zu übersenden. Zum *Geistlichen Lied* befanden sich darunter vermutlich die autographe Partitur sowie eine größere Anzahl abschriftlicher Vokalstimmen, die Livia Frege für ihren Chor hatte ausschreiben lassen. Hinzu kam womöglich eine handschriftliche Orgelstimme:

„Lieber Johannes, ich konnte mich nicht entschließen, Dir die Noten zu schicken, ohne einige Zeilen beizulegen, und das war mir bis jetzt unmöglich, so sehr ich auch immer daran dachte. Du erhältst also die Noten, Frau Frege hat die Stimmen mit beigelegt und mir gesagt, Du sollst sie behalten, jedoch, wenn sie sie einmal haben möchte, ihr dann leihen.“⁸⁴

Ob Brahms nach den zwei Leipziger Privataufführungen bis zur Drucklegung 1864 noch Änderungen an dem Werk vornahm, ist kaum nachzuvollziehen. Ähnlich wie im Fall des *13. Psalms op. 27* sind auch bei diesem Werk nach Drucklegung keine weiteren Aufführungen unter Brahms’ Leitung oder Mitwirkung dokumentiert.

Die erste nachgewiesene öffentliche Aufführung erfolgte am 19. November 1864 im Casino Elberfeld durch Hermann Schornstein und den Elberfelder Gesangverein.⁸⁵ Hierzu sind in der *Elberfelder Zeitung* zwei Re-

⁷⁵ Rudorff II, S. 56 mit Anmerkung IX. Das Instrument wurde zu einer Aufführung der *Johannespassion* BWV 245 am 14. Mai 1860 angeschafft (vgl. Gerber, *Musikleben*, S. 140). Joseph Joachim war zugegen, wie er Brahms am Folgetag schrieb: „Gestern hört’ ich durch Frau Frege in ihrem Hause eine recht gute Aufführung der Johannes-Passion, viel Herrliches darin, mir ganz neu.“ (*Briefwechsel V*, S. 281–283, hier S. 282 [Brief vom 15. Mai 1860]).

⁷⁶ Rudorff II, S. 32.

⁷⁷ *Geistliches Lied*. In Quelle A hatte Brahms notiert: „Doppel-Canon in der None“ (siehe Abbildung 2, S. XXIII, sowie Quellenbestand und -beschreibung, S. 174).

⁷⁸ Rudorff II, S. 77 f.

⁷⁹ Am 26. November 1860 leitete Brahms im Leipziger Gewandhaus seine *Serenade op. 16* (Hofmann, *Chronologie*, S. 62).

⁸⁰ Rudorff II, S. 78.

⁸¹ Ebenda (vgl. Gerber, *Musikleben*, S. 141).

⁸² Rudorff II, S. 81.

⁸³ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 339–341, hier S. 339 f. (Brief vom 8. Dezember 1860).

⁸⁴ Ebenda, S. 339.

⁸⁵ Den Orgelpart übernahm J.[ohannes] A.[lbertus] van Eyken. Ein Programmblatt (mit Vokaltext des *Geistlichen Liedes*) ist in Clara



Abb. 2: Geistliches Lied op. 30, autographe Partitur
Seite [1] (Blatt 1r): Takte 1–7, oben mit Hinweis auf „Doppel-Canon in der None“
Quelle A – D-Hs

zensionen überliefert, die von einer eher reservierten Aufnahme zeugen („Von den Chorgesängen schien der zweite, M.[ax] Bruchs Flucht nach Aegypten, mehr anzusprechen als der erste, ein Gebet von J. Brahms“).⁸⁶ Ähnliches war in der etwas umfangreicheren Rezension vom Folgetag zu lesen:

„Außerdem kamen zur Aufführung zwei geistliche Gesänge für gemischten Chor. Zuerst: ‚Laß dich nur nichts nicht dauren mit Trauren‘ von Joh. Brahms, dann: ‚Die Flucht der heiligen Familie‘ von Max Bruch. Jener Gesang hatte Orgel-, dieser Orchesterbegleitung. Letzterer [...] athmet in allen seinen Theilen warme Empfindung. Ein Gleiches vermögen wir nicht vom Brahms'schen Liede zu sagen. Möglich, daß bessere Kenner an ihm Genuß finden, uns aber wollte es bedünken, als ob das Tongemälde noch ein gut Stück Gestaltungsproceß berge, als ob der

Gedanke noch mit seinem musikalischen Ausdrucke ringe und den Hörer mit in den Conflict hineinziehe.“

Folglich blieb der Rezensent der *Elberfelder Zeitung* distanziert, wenngleich er sein Urteil zum *Geistlichen Lied* in gewisser Hinsicht relativierte, da die Aufführung an-

Schumanns Programmblattsammlung überliefert (*D-Zsch*, 10463, 715-C3), da die Pianistin in Elberfeld anwesend war und dort auch selbst musizierte (Schubert, Hiller und Weber). Die Angabe des *BraWV* zur frühesten nachweisbaren Aufführung ist demzufolge zu revidieren. – Der Elberfelder Musiker Hermann Schornstein hatte mit Brahms als Pianist bereits im Februar 1857 konzertiert (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 42).

⁸⁶ *Elberfelder Zeitung*, Zweite Ausgabe Nr. 323 (22. November 1864), S. [2].

scheinend unter praktischen Mängeln litt: „Ob ein öfter bemerkliches, wenn gleich geringes Schwanken zwischen Orgel und Chor nicht auch das Seine zu diesem Eindruck beigetragen hat, lassen wir dahingestellt sein.“⁸⁷

Innerhalb der frühen Rezeption waren es Selmar Bagge und vor allem Hermann Deiters, die sich gründlicher zur Komposition äußerten. Bagge rezensierte als Redakteur der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* dort im August 1864 Brahms' eben erschienene Kompositionen *op. 29–31*: „Lust am Contrapunktischen“ hätte die *Motetten op. 29* sowie das *Geistliche Lied op. 30* inspiriert. Dabei ließ Bagge offen, ob hierin „die höchste künstlerische und religiöse Wirkung [...] erreicht wird“. Denn scheinbar sei es „dem Componisten mehr um die Lösung technisch schwieriger Aufgaben zu thun gewesen, als um jene Wirkung“. Obwohl Bagge abschließend das *Geistliche Lied* wiederum als ein „erstaunliches Kunststück“ ansprach, ließ er zugleich ästhetische Vorbehalte durchblicken: „Dass bei so künstlicher Arbeit nicht Alles vollkommen natürlich und wohlklingend sein kann, versteht sich beinahe von selbst, auch S. Bach's derartige Arbeiten sind nicht immer Milch und Honig vergleichbar.“⁸⁸

Einige Jahre später hatte Hermann Deiters die Komposition wohl bereits in musikalischer Praxis erlebt und befand, dass die artifizielle Faktur „das Stück zu einem bewunderungswürdig künstlichen Gewebe“ verdichtet habe und dessen klangliche Qualitäten und emotionale Wirkung nicht behindere. Im Gegenteil sei es Brahms, stärker noch als in älteren geistlichen Kompositionen (*op. 12, 13, 22, 27, 29*) im *Geistlichen Lied* gelungen,

„den Ausdruck der Stimmung zur Herrschaft zu bringen und das Kunststück vor demselben zurücktreten zu lassen, so dass der Hörer ergriffen wird, ohne die wunderbare Kunst zu ahnen, die diese Wirkung erzeugt. Neben dem weichen, ruhigen Motiv ist es besonders die selbständig neben dem Stimmengewebe hergehende Begleitung, welche zur Hervorbringung der Stimmung mit beiträgt; eine weit sich ausspannende, gebundene Viertelbewegung, die namentlich in den Pausen des Gesanges eintritt, hebt den sanften, tröstlichen Ausdruck in schöner Weise; auch in ihr erscheint die canonische Behandlung, gleichsam spielend, bereits angedeutet. So tritt dieses Stück aus dem Kreise blosser Studien entschieden heraus und bildet ein in sich geschlossenes, einheitliches Stimmungsbild, in welchem Ernst und Würde durch die Strenge der formellen Behandlung gehoben scheinen.“⁸⁹

Gelegentlich wurde das *Geistliche Lied*, wie in der Presse angekündigt, in Gottesdienste eingebunden, so in Chemnitz am 2. Juli 1865 in St. Johannis und zum Sonntag darauf in St. Jakobi.⁹⁰ Kirchenmusikdirektor Theodor Schneider, der es am 24. November des Jahres in der Chemnitzer Jakobikirche im Rahmen eines Kirchenkonzertes zu Gehör brachte, leitete qua Amt vermutlich auch die beiden vorangehenden gottesdienstlichen Aufführungen;⁹¹ ein viertes Mal erklang das Chorstück in der dortigen Jakobikirche am 26. Februar 1869. Anders als die Darbietungen im liturgischen Kontext wurden die beiden konzertanten Aufführungen in der örtlichen Presse nicht nur am Vortag angezeigt,⁹² sondern danach auch rezensiert. Hierbei zählte ein Rezensent der Aufführung vom

November 1865 das *op. 30* in blumig-poetischer Diktion unter „echte Perlen, deren Glanz auf dem Grunde der menschlichen Seele widerspiegelt“,⁹³ wogegen der Kritiker der zweiten konzertanten Aufführung für das Werk, um „größere Popularität zu erlangen, [...] eine etwas mehr zusammengedrückte, gerundete Form“ wünschte. Doch hinterließ das diesmal offenbar als Schlussnummer musizierte Opus insgesamt einen positiven Eindruck: „Das geistliche Lied [...] v. Brahms legte Zeugniß ab von dem eigenartigen hohen Talente des Componisten.“⁹⁴

Sammelrezensionen, die das *Geistliche Lied* berührten, boten wenig Raum zu ausführlicher Diskussion. Oft waren diese Texte eher kritisch-distanziert gehalten, doch fielen sie hinsichtlich des vorliegenden Werkes meist zustimmend bis enthusiastisch aus, und die Komposition erfuhr nicht selten besonderes Lob. Einem ungenannten Autor der *AmZ* etwa erschien nach einer Aufführung durch den Riedel'schen Chorverein am 14. Juli 1867 in der Leipziger Nikolaikirche „der Doppelcanon von Brahms [...] sehr werthvoll“, und der Rezensent der *NZfM* hob nach demselben Konzert das *Geistliche Lied* „wegen seiner nobeln Haltung und technischen Vollen- dung“ hervor.⁹⁵

Teilweise erklang das Opus in geistlichen Konzerten wie jenem des Haßler'schen Gesangvereins am 20. Juni 1870 in der Hallenser Marktkirche. Maßgeblich war dort die Idee, dem Publikum anhand beispielhafter Werke „eine historische Entwicklung des a capella-Gesanges vorzuführen“, um diesen „wieder zu Ehren zu bringen“. Zum Erfolg der Aufführung erklärte der Rezensent:

„[...] an Mühe und Arbeit kann es nicht gefehlt haben, sonst wären so vollendete ja zum Theil ideale Leistungen wie z. B. die Wiedergabe des *Alta trinità* und des geistlichen Liedes von Brahms nicht möglich. Die tiefe Auffassung, sorgfältige Nuancirung, stetige Reinheit und schöne

⁸⁷ Ebenda, Erste Ausgabe Nr. 324 (23. November 1864), S. [1], gezeichnet „—t.“.

⁸⁸ Bagge, *Gesangscompositionen*, Sp. 576 f.

⁸⁹ H.[ermann] D.[eiters]: *Johannes Brahms' geistliche Compositionen*, in: *AmZ*, Jg. 4, Nr. 34 (25. August 1869) und 35 (1. September 1869), S. 266–268 und 275–278, hier S. 276.

⁹⁰ Mitgeteilt unter „Kirchen=Nachrichten. [...] Musik nach der Predigt: Geistliches Lied von J. Brahms. (Mit Orgelbegleitung)“ (*Chemnitzer Tageblatt und Anzeiger*, Jg. 18, Nr. 154 [1. Juli 1865], S. 1689); wortgleich ebenda, Nr. 160 (8. Juli 1865), S. 1759.

⁹¹ Vgl. Werner Kaden: *Theodor Schneider – erster Kirchenmusikdirektor von Chemnitz*, in: *Mitteilungen des Chemnitzer Geschichtsvereins*, Jb. 68, Neue Folge VII (1998), hrsg. vom Chemnitzer Geschichtsverein e. V. in Zusammenarbeit mit dem Stadtarchiv Chemnitz, S. 157–186, hier S. 167.

⁹² *Chemnitzer Tageblatt und Anzeiger*, Jg. 18, Nr. 280 (23. November 1865), S. 3128 („Musik-Aufführung des städtischen Kirchenmusik=Sängerchores, unter gefälliger Mitwirkung von Mitgliedern der Singacademie“); ebenda, Jg. 23, Nr. 48 (25. Februar 1869), S. 8 („I. geistliche Musikaufführung des städtischen Kirchenmusik=Sängerchores“).

⁹³ Ebenda, Jg. 18, Nr. 283 (26. November 1865), S. 3156, gezeichnet „—g—“.

⁹⁴ Ebenda, Jg. 22, Nr. 51 (28. Februar 1869), S. 12, gezeichnet [mit Symbol:] „=“.

⁹⁵ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 30 (24. Juli 1867), S. (242–)243; *NZfM*, Bd. 63, Nr. 30 (19. Juli 1867), S. 265(–266), gezeichnet „L.“.

Fülle des Tons bis zum *pp* waren von ergreifender Wirkung“.⁹⁶

Nannte die *AmZ* Brahms' Werk zunächst „altdeutsch ankliegend“ sowie „ein beredtes Zeugnis seiner Begabung auf dem Gebiet des ernstesten und tiefstinnigsten Chorgesangs“,⁹⁷ so verkündete sie einige Jahre später, „dass eine Regeneration unserer neuesten Musikrichtung“ nur auf Grundlage des „ernste[n] Studium[s] der alten Musik“ möglich sei – wofür unter anderem das *Geistliche Lied* in Anspruch genommen wurde.⁹⁸

Insgesamt überwog die positive Aufnahme also deutlich und gipfelte darin, in Brahms' *Geistlichem Lied* ein in der Reflexion der musikalischen Vergangenheit vorbildliches Werk zu erblicken. Wenn Einwände geäußert wurden, dann nur vorsichtig und ohne die grundsätzliche Qualität der Komposition in Frage zu stellen. So zählte ein Kritiker der *NZfM* das *Geistliche Lied* „zu dem Besten und Interessantesten, was uns in neuerer Zeit auf dem Gebiete kirchlicher Musik von lebenden Componisten vorgeführt worden ist“, erwog dann aber, ob etwa „ein wenig zu viel Aufwand an musikalischen Mitteln zur Illustration des Textinhaltes und der Stimmung“ getrieben worden sei.⁹⁹ Diesen Einwand teilte Otto Blauhuth als Rezensent einer anderen Aufführung nicht, indem er urteilte, Brahms habe „seine spezifische Originalität wol zur Geltung zu bringen verstanden [...]. Die Stelle: ‚Steh' feste, was Gott beschleußt etc.‘ machte vermöge ihrer schönen Auffassung auf uns einen unvergeßlichen Eindruck“.¹⁰⁰

Publikation

Im Februar 1864 bot Brahms das *Geistliche Lied* zusammen mit den *Zwei Motetten op. 29* dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel an und setzte hinzu, „daß die Sachen recht gefälligen Charakters sind, unschwer zu singen, nicht lang und einiges Interessante an künstlichen Formen haben wie z. B. Doppel=Canon in der None [...]“.¹⁰¹ Der Verlag, der im Dezember 1863 bei Brahms nach neuen Werken angefragt hatte,¹⁰² nahm „die Sachen“ umgehend an und teilte sogleich mit: „Wir empfangen vorgestern Ihren Brief und soeben auch das Manuskript der drei geistlichen Stücke. Diese heißen wir jedenfalls willkommen“.¹⁰³ Anbei lag der ausgefüllte Zessionsschein für beide Opera, den der Komponist am 28. Februar 1864 abzeichnete.¹⁰⁴

Nicht in den Stimmen, wohl aber im Partitur-Druck wünschte Brahms für Alt und Tenor die damals für geistliche Musik bevorzugten C-Schlüssel.¹⁰⁵ Umgesetzt wurde diese Vorgabe allerdings nur für *op. 29*, während deren Ausführung im Fall des *Geistlichen Liedes op. 30* trotz Zusage unterblieb.¹⁰⁶ Ungefähr am 11. Mai fragte Brahms nach der Korrekturfahne,¹⁰⁷ die ihm (mit derjenigen zu *op. 31 Nr. 3*) am 26. Mai zuzuging: „In beifolgendem Pakete erhalten Sie [...] das Geistliche Lied von P[aul] Flemming nebst dem Manuscript zur Revision und ersuchen wir Sie ergebenst um baldige Rücksendung nach erfolgter Durchsicht, damit wir auch diese Hefte zum Druck bringen können.“¹⁰⁸

Bei dieser Gelegenheit dürfte Brahms die G-Schlüssel für Alt und Tenor in der Partitur zweifellos bemerkt

haben, die er bei Rücksendung der Revision unkommentiert passieren ließ.¹⁰⁹ Möglicherweise nahm er die moderne Schlüsselung zum Anlass, die „Bemerkung an der Spitze des ‚Liedes‘ von Flemming“ vom Kopftitel zu streichen, womit der Hinweis auf den Doppelkanon in der None gemeint war. Zur Sicherheit erkundigte sich Brahms einige Zeilen später: „Auf dem Titel[blatt] des ‚Flemming‘ steht die Bemerkung doch keinesfalls?“¹¹⁰ – Denkbar wäre indes ebenso, dass der Vermerk zur kanonischen Anlage des *Geistlichen Liedes* das Werk lediglich in der Entstehungsphase näher bezeichnen sollte und danach beiläufig bis in den Korrekturabzug wanderte, ohne dass die Absicht bestand, ihn zu publizieren.

Als Zeitpunkt der Herausgabe ist der 9. Juli 1864 zu nennen, an dem der Verlag erste Exemplare verschickte: „Wir benutzen diese Gelegenheit, Ihnen die üblichen Freiemplare derer Ihrer drei Werke [*op. 29–31*] zu übersenden, welche soeben zur Versendung kommen und hoffen, daß die Ausstattung derselben Ihnen nicht mißfallen möge.“¹¹¹ Brahms dankte und erwiderte, „daß mir diesmal wie jedesmal die Ausstattung derselben die größte Freude machte“.¹¹² In der *AmZ* wurde das Opus am 13. Juli angezeigt, in der *NZfM* am 22. Juli, im Hofmeister-Monatsbericht dann im August des Jahres.¹¹³ Als Honorar für *op. 29* und *30* zusammen wünschte Brahms „15 Friedrichsdors“ und setzte humorvoll hinzu, er habe

⁹⁶ *NZfM*, Bd. 66, Nr. 26 (24. Juni 1870), S. 248 f., gezeichnet „F. W. E.“.

⁹⁷ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 35 (28. August 1867), S. (279–)282, gezeichnet „St.“.

⁹⁸ Ebenda, Jg. 8, Nr. 43 (22. Oktober 1873), Sp. (262–)683.

⁹⁹ *NZfM*, Bd. 67, Nr. 19 (5. Mai 1871), S. 183, gezeichnet „–e–“ (Rezension eines Konzerts der königlichen Vocalcapelle am 18. März 1871 in München).

¹⁰⁰ Ebenda, Bd. 65, Nr. 30 (23. Juli 1869), S. 246–248, hier S. 247 (Rezension eines Konzerts des Riedel'schen Vereins in der Leipziger Thomaskirche am 10. Juli 1869).

¹⁰¹ *Briefwechsel XIV*, S. 87–89, hier S. 88 (am 13. Februar 1864 in Leipzig eingetroffen).

¹⁰² Ebenda, S. 81 (Brief vom 10. Dezember 1863).

¹⁰³ Breitkopf & Härtel an Brahms, 16. Februar 1864 (Kopierbuch: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 140).

¹⁰⁴ *D-DS*.

¹⁰⁵ „*op. 29* und *30* angehend bemerke [ich] jedoch, daß es mir sehr erwünscht wäre, wenn in den Partituren mindestens der Alt- und Tenor-Schlüssel beibehalten würde!“ (*Briefwechsel XIV*, S. 92[–93], am 29. Februar 1864 in Leipzig eingetroffen).

¹⁰⁶ „Wegen der Schlüssel richten wir Alles nach Ihren Angaben ein; bei den geistlichen Stücken ist es in solcher Weise schon geschehen“ (Breitkopf & Härtel an Brahms, 1. März 1864 [Kopierbuch: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 140]).

¹⁰⁷ „Ich [...] habe wohl das 3. ‚Quartett‘ [*op. 31*] und den ‚Flemming‘ [*op. 30*] noch zu erwarten“ (*Briefwechsel XIV*, S. 98).

¹⁰⁸ Breitkopf & Härtel an Brahms (Kopierbuch: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 141).

¹⁰⁹ *Briefwechsel XIV*, S. 101 (am 4. Juni 1864 in Leipzig eingetroffen).

¹¹⁰ Ebenda.

¹¹¹ Breitkopf & Härtel an Brahms, 9. Juli 1864 (Kopierbuch: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 141).

¹¹² Brahms an Breitkopf & Härtel, ca. 16. Juli 1864 (*Briefwechsel XIV*, S. 102).

¹¹³ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 28 (13. Juli 1864), Sp. 487; *NZfM*, Bd. 60, Nr. 30 (22. Juli 1864), S. 268; *Hofmeister, Monatsbericht*, Jg. 36, August 1864, S. 165.

„ihr geistlich Gewand bedacht“, da er sie „sonst für recht umgänglich und praktisch halte“.¹¹⁴

Drei Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 31

Entstehung

Über die näheren Entstehungsumstände der *Drei Quartette op. 31* ist wenig bekannt. Laut eigenhändigem Werkverzeichnis stellte Brahms das „Wechsel lied zum Tanz v. Göthe“ im „November 1859“ vorläufig fertig,¹¹⁵ als er letztmals saisonal am Detmolder Hof wirkte. Der Komponist fühlte sich damals dort künstlerisch weithin isoliert und nutzte Mußestunden kompositorisch, wie er Joseph Joachim andeutete: „Ich sitze wieder in Detmold. [...] Ich will nicht mehr Egoist werden als ich bin, u. hier muß ich gar in mich hinein musiciren! Thue u. denke Alles für mich. etc. etc.“¹¹⁶ Ganz ähnlich formulierte er wenig später gegenüber Carl Grädener: „Ueberhaupt benutze ich die Zeit u. vertreibe mir oft herrlich die langweilige u. trübselige Atmosphäre. Ei, so ein Hof –!“¹¹⁷ Ob manche Eindrücke des Hoflebens die Textwahl des *Wechsel lieds zum Tanze* oder dessen Konzeption als Menuett beeinflussten, bleibt letztlich Spekulation;¹¹⁸ von einer Probe des Werkes in Detmold ist nichts bekannt.

Anlässlich von Clara Schumanns Geburtstag am 13. September 1860 legte Brahms seinem Glückwunsch-Schreiben verschiedene Manuskripte noch ungedruckter Werke bei, worunter sich auch sein *Wechsel lied zum Tanze* befand, auf das der Komponist seine Freundin hinwies: „Was sagst Du zu dem Wechsel lied? Ist das so gut? Ich möchte wohl glauben“.¹¹⁹ Doch war die Künstlerin von dem Quartett offenbar nicht vollständig überzeugt. Sie fand zu diesem Stück nur wenige Worte und erwiderte leicht zurückhaltend:

„Mit dem Wechselgesang bin ich ganz einverstanden, nur der allerletzte Schluß



der ist nicht Johannes Brahms. Das ganze Stück ist doch, namentlich der erste Theil, so eigenthümlich bei aller Gefälligkeit, warum am Schluß noch eine Trivialität? bitte, mache das anders, Du findest es leicht.“¹²⁰

Den beiden Vokalquartetten *Neckereien op. 31 Nr. 2* und *Der Gang zum Liebchen op. 31 Nr. 3* liegen zwei von Joseph Wenzig ins Deutsche übertragene tschechische Volkslieder zugrunde. Im Vorwort seiner „Blumenlese aus der böhmischen Kunst- und Naturpoesie“ wünschte der Prager Schriftsteller, dass seine Übersetzungen bzw. Nachdichtungen der Verständigung zwischen den Völkern dienen sollten:

„Schon in meinen Jünglingsjahren begeisterte mich der Gedanke, ein Dolmetscher zu sein zwischen dem deutschen und böhmischen Volke. [...] Nur aus wechselseitiger Erkenntnis, Würdigung und Achtung kann Segen und Gedeihen kommen, dachte ich, und dieser Gedanke beseelt mich noch gegenwärtig.“¹²¹

Das Gedicht Wenzigs „Der Gang zum Liebchen“ hatte früh das Interesse des Komponisten geweckt: 1859 oder kurz darauf schrieb er zunächst einen melodisch eigenständigen Chorsatz für seinen HFC,¹²² auf dessen Grundlage er später das Klavierlied *Der Gang zum Liebchen op. 48 Nr. 1* schuf.

Op. 31 Nr. 2 und *3* vertonte Brahms offenbar erst einige Jahre nach dem *Wechsel lied zum Tanze*. Im eigenhändigen Werkverzeichnis sind beide Vokalquartette mit dem Hinweis „2 u. 3 am 24^{ten} Dec: 1863 / Wien“ festgehalten.¹²³ Ob Breitkopf & Härtels vorangegangene Anfrage nach neuen Kompositionen vom 10. Dezember 1863 Brahms als Anregung diente, die Quartette auszuarbeiten,¹²⁴ ist unklar; frühere Skizzen oder Entwürfe sind nicht überliefert. Als auffällige entstehungsgeschichtliche Parallele sei erwähnt, dass ein Jahr zuvor das Vokalquartett *An die Heimat op. 64 Nr. 1* am ersten von Brahms in Wien verlebten Weihnachtsabend konzipiert wurde;¹²⁵ insofern hätten die Vokalquartette *op. 31 Nr. 2* und *3* darin ein werkgenetisches Vorbild.

In textlicher wie in musikalischer Hinsicht könnte der *Gang zum Liebchen op. 31 Nr. 3* auf älteren Modellen aufgebaut sein. Bekanntlich ist der *Walzer op. 39 Nr. 5* thematisch eng mit *op. 31 Nr. 3* verbunden, wie es schon Adolf Schubring auffiel, als er im September 1866 die gerade erschienenen vierhändigen *Walzer op. 39* empfing und Brahms fragte: „Ist denn der Gang zum Liebchen eher geschrieben als nro 5?“¹²⁶ Eine Antwort des Komponisten ist nicht überliefert, doch wurden die *Walzer op. 39* laut eigenhändigem Werkverzeichnis erst im Januar 1865 in Wien abgeschlossen.¹²⁷ Allerdings erinnerte sich Carl von Meysenbug rückblickend, Brahms habe bereits in Detmold „einige der Walzerthemen“ aus *op. 39*

¹¹⁴ Briefwechsel XIV, S. 87–89, hier S. 88 (Brief ca. vom 11. Februar 1864).

¹¹⁵ Brahms, *Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [3v]; vgl. Orel, *Werkverzeichnis*, S. 534.

¹¹⁶ D-Hs, BRA: Bel: 181; vgl. Briefwechsel V, S. (249–)250, Brief von Oktober 1859.

¹¹⁷ D-LÜbi, Bra: B1: 14 (Brief vor 9. November 1859); vgl. Biba/Hofmann/Neubacher, *Brahms-Katalog*, S. 145.

¹¹⁸ Vgl. Kalbeck I/2, S. 395 f.

¹¹⁹ Schumann-Brahms Briefe I, S. 321–324, hier S. 323 (Brief vom 11. September 1860).

¹²⁰ Litzmann III, S. 84–87, hier S. 86 (Brief vom 16. September 1860). Der originale Brief ist verschollen, die Wiedergabe des Notenbeispiels in Schumann-Brahms Briefe I, S. 326, ist fehlerhaft. Von einer Änderung der fraglichen Stelle (T. 139 f.) hat Brahms letztlich abgesehen.

¹²¹ Joseph Wenzig: *Blumenlese aus der böhmischen Kunst- und Naturpoesie*, Prag 1854, S. I; zitiert nach Natasha Loges: *Brahms and His Poets. A Handbook*, Padstow (Cornwall) 2017, S. 418 mit Anmerkung 27.

¹²² *Folk Songs for Women's Voices. Arranged by Johannes Brahms*, hrsg. von Vernon Gotwals und Philip Keppler, Northampton, Mass. 1968 (= *Smith College Music Archives XV*), S. 13.

¹²³ Brahms, *Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [3v]; vgl. Orel, *Werkverzeichnis*, S. 534.

¹²⁴ Briefwechsel XIV, S. 81.

¹²⁵ Vgl. JBG, *Chöre und Vokalquartette mit Begleitung II*, S. XIV f.

¹²⁶ Schubring an Brahms, 14. September 1866 (D-Hs, BRA: B1: 12). Die Vokalquartette *op. 31* waren im Juli 1864 erschienen.

¹²⁷ Brahms, *Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [4r]; vgl. Orel, *Werkverzeichnis*, S. 536.

gespielt.¹²⁸ Da kaum zu klären ist, ob hierzu die spätere Nr. 5 gehörte, muss offen bleiben, inwieweit auch die Walzerthematik des *Gangs zum Liebchen* auf die Detmolder Zeit zurückgeht.

Der Werktitel *Neckereien* war von Wenzig für das betreffende Gedicht nicht vorgesehen. Brahms wählte ihn vermutlich, um eine Ähnlichkeit von Wenzigs Originaltitel gegenüber dem *Gang zum Liebchen op. 31 Nr. 3* zu umgehen.¹²⁹ Offenbar entschied sich der Komponist erst kurz vor der Drucklegung für den endgültigen Titel: Im Programmblatt der Uraufführung vom 11. Januar 1864 ist das Opus allgemein mit „Volkslied.“ angekündigt, auf dem Anschlagzettel der nächstfolgenden Aufführung vom 17. April 1864 dann etwas bezeichnender mit „Liebeständeleien“. ¹³⁰ Der Eintrag im eigenhändigen Werkverzeichnis, den Brahms sicher vor Publikation des Werks im Juli 1864 notierte,¹³¹ nennt als dritte, der endgültigen Gestalt bereits angenäherte Variante: „Liebes-Neckereien“. ¹³²

Publikation

Als Brahms ca. am 11. Februar 1864 in Verbindung mit den *Zwei Motetten op. 29* und dem *Geistlichen Lied op. 30* gegenüber Breitkopf & Härtel feststellte, „heute präliediere ich nur“, ¹³³ mochte er beabsichtigt haben, seine *Drei Quartette op. 31* möglichst bald folgen zu lassen. Kurz vor dem 29. Februar 1864 sandte er das Werk daraufhin als „einen kleinen Epilog zu *op. 29* und *30*, der sich, lustig und verliebt wie er ist, ganz wohl schicken wird, denke ich“. ¹³⁴ Als Stichvorlage legte er seinem Schreiben die autographe Partitur samt Stimmen bei („Nun, da die Bemerkungen so konfus durcheinander stehn, wie die ‚Quartett‘-Stimmen liegen“) und bat für „die Unordnung des Übersandten [...] sehr um Entschuldigung“. Gern hätte er „eine reinliche Abschrift von allem besorgen“, also herstellen lassen, wenn er „nicht die Kopisten, die ich aufreiben kann, gar zu nötig anderweitig zu beschäftigen hätte“. Einige Hinweise zur Umsetzung im Stich fügte Brahms an: Partitur und Stimmen „können wohl dem Publikum zu Gefallen [...] durchweg im G-Schlüssel stehn, bis auf den Baß natürlich“. Zudem sollten die „Wiederholungen im 1. ‚Quartett‘ [...] in der Partitur wohl besser nicht ausgeschrieben [gemeint: ausgestochen]“ werden. ¹³⁵

Breitkopf & Härtel meldeten am 1. März den Empfang und die Annahme des Werks („Ihre Singquartette sind gekommen“) und bestätigten die Vorgabe hinsichtlich der Schlüsselung („Wegen der Schlüssel richten wir Alles nach Ihren Angaben ein“). ¹³⁶ Der Zessionsschein ist auf den 2. März 1864 datiert;¹³⁷ am 16. März traf ein Schreiben von Brahms in Leipzig ein, worin er sich unter anderem für die Übernahme der *Quartette op. 31* durch Breitkopf & Härtel bedankte. ¹³⁸

Etwas später bat er den Verlag für ein am 17. April angesetztes Konzert der Wiener Singakademie um Vorabzüge von *op. 31 Nr. 1* und 2, insbesondere fragte er nach gedruckten Singstimmen:

„Ich wünschte nun an besagtem 17^{ten} die beiden ersten der Quartette [*op. 31*] zu machen, habe jedoch leider weder Partitur noch Stimmen. [...]“

Wäre es wohl möglich daß ich zum 10^{ten} oder 11^{ten} einen Abzug der *Stimmen* haben könnte? Es ist natürlich einerlei wie sie aussehen u. wie fehlerhaft sie sind, jedenfalls lesen sie sich besser als wenn ich sie noch einmal schreiben würde.

Die Partitur würde ich wohl nicht gebrauchen, wenn Sie [sic!] Ihnen indeß entbehrlich ist, möchte ich darum bitten.

Vor allen Dingen ersuche ich Sie freundlichst mir doch umgehend schreiben zu wollen ob ich in einigen Tagen gedruckte Stimmen haben kann, oder ob meine geschriebenen, die Sie in Händen haben.

Im Fall keines von beiden gut möglich, würde ich die lustigen Lieder höchst unlustig noch einmal meinem Kopf abfragen. ¹³⁹

Breitkopf & Härtel bemühten sich, die benötigten Materialien schnell herzustellen, und teilten am 8. April mit:

„Nach Wunsch [...] werden wir Ihnen morgen unter Kreuzband ein Exemplar der Stimmen der beiden ersten Quartette, zugleich auch wahrscheinlich des Klavierauszugs [= der Partitur] übersenden. Sie werden also das Ihnen Erforderliche jedenfalls am 10^t oder 11^t erhalten.“ ¹⁴⁰

Vermutlich empfing Brahms in Verbindung mit den Stimmen auch die Partituren von *op. 31 Nr. 1* und 2, deren baldige Korrektur er daraufhin in einem verschollenen Dankschreiben angekündigt haben muss. Entsprechend erinnerte der Verlag am 6. Mai an „die schon früher in Aussicht gestellten Correcturen [...] der Quartette No. 1. 2.“, ¹⁴¹ die Brahms daraufhin ca. am 11. Mai verschickte. Seinerseits wies er auf den fehlenden Korrekturabzug von *op. 31 Nr. 3* hin („habe wohl das 3. ‚Quartett‘ [...] noch zu erwarten“), ¹⁴² der für das Konzert vom 17. April nicht benötigt und wohl erst später hergestellt wurde. Am 26. Mai 1864 erklärten Breitkopf & Härtel zum weiteren Fortgang der Drucklegung:

„Mit Ihrem geehrten letzten Schreiben [...] empfangen wir die Correcturen [...] der Quartette No 1. 2., welche wir

¹²⁸ Carl von Meysenbug: *Aus Johannes Brahms' Jugendtagen*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 36, Nr. 91 und 92 (3. und 4. April 1902), jeweils S. 1–3, hier Nr. 92, S. 1 (vgl. *JBG, Klavierstücke*, S. XXI mit Anmerkung 151).

¹²⁹ Siehe Zu den Textquellen, S. 178 mit Anmerkung 61.

¹³⁰ Beide Programmblätter in *A-Wgm*.

¹³¹ Das Publikationsdatum wurde von Brahms mit breiterer Feder und hellerer Tinte nachgetragen (*Brahms, Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [3v]).

¹³² Ebenda.

¹³³ *Briefwechsel XIV*, S. 87–89, hier S. 88 (am 13. Februar 1864 in Leipzig eingetroffen).

¹³⁴ Ebenda, S. 92(–93), am 29. Februar 1864 in Leipzig eingetroffen.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Breitkopf & Härtel an Brahms (Kopierbuch: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 140).

¹³⁷ Von Brahms unterzeichnet, heute in *D-DS*.

¹³⁸ „Ihre freundliche Antwort samt klingenden Inhalt, die ‚Quartette‘ angehend, habe ich zu meinem Vergnügen empfangen und danke bestens“ (*Briefwechsel XIV*, S. 94[–95]).

¹³⁹ Brahms an Breitkopf & Härtel, am 4. April 1864 in Leipzig eingetroffen (*D-B, Mus. Samml. Härtel* 26).

¹⁴⁰ Breitkopf & Härtel an Brahms (Kopierbuch: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 140).

¹⁴¹ Ebenda.

¹⁴² *Briefwechsel XIV*, S. 98 (am 13. Mai 1864 in Leipzig eingetroffen).

bereits zum Druck gegeben haben [...]. In beifolgendem Pakete erhalten Sie nun noch das 3. Quartett [...] zur Revision“.¹⁴³

Anfang Juni hatte Brahms diese Korrektur abgeschlossen,¹⁴⁴ nach deren Umsetzung auch Nr. 3 gedruckt werden konnte. Kurz vor Erscheinen sprach er gegenüber Adolf Schubring beiläufig vom neuen Werk („Die Solo=Quartette bei Härtel machen Dir hoffentlich Spaß“).¹⁴⁵ Um den 10. Juli erhielt Brahms vom Verlag die üblichen Erstdruck-Freixemplare der *Drei Quartette op. 31*,¹⁴⁶ wovon er offenbar jeweils ein Heft an Albert Dietrich¹⁴⁷ und Julius Otto Grimm¹⁴⁸ weitergab.

In der *AmZ* wurden die *Drei Quartette op. 31* bereits im März 1864 mit dem Zusatz „heiteren Inhalts“ angekündigt. Ihr Erscheinen wurde dort am 13. Juli angezeigt, in der *NZfM* am 22. Juli, im Hofmeister-Monatsbericht schließlich im August des Jahres.¹⁴⁹ Tatsächlich veröffentlicht wurde *op. 31* (zusammen mit *op. 29* und *30*) in den Tagen um den 9. Juli 1864;¹⁵⁰ das Honorar betrug gemäß Brahms’ Forderung „12 Friedrichsdors“.¹⁵¹

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Obwohl Brahms sein *Wechsel lied zum Tanze op. 31 Nr. 1* bereits im November 1859 vorläufig fertiggestellt hatte und im folgenden September an Clara Schumann verschickte, ließen sich keine Proben aus dieser Frühzeit nachweisen. Doch brachte Brahms gegenüber Breitkopf & Härtel zum Ausdruck, dass die Vokalquartette bereits mehrfach musiziert worden waren: „Die ‚3 Quartette‘, namentlich das erste, haben sich beim Exekutieren immer erstaunlich warme Freunde erworben.“¹⁵²

Erstmals öffentlich erklang das *Wechsel lied* innerhalb einer „Privat-Soirée, zum Vortheile eines hilfsbedürftigen Künstlers“ am 18. Dezember 1863 im Salon Bösendorfer in Wien.¹⁵³ Auf dem zugehörigen Anschlagzettel als „Wechselgesang beim Tanze“ betitelt,¹⁵⁴ begleitete Brahms es vermutlich selbst aus dem Manuskript am Klavier. In der Rezension des *Fremden-Blattes* wurde diese Komposition besonders hervorgehoben:

„Dieses Tonstück ist in der reizendsten Tanzstimmung gehalten; während die sich haschenden Stimmen wie Arm in Arm sich wiegen, läßt die Klavierbegleitung von Zeit zu Zeit eine Art *Valse noble* erklingen. Der volle Reiz des Goethe’schen Gedichtes ist uns erst durch diese Komposition aufgegangen.“¹⁵⁵

Die *Neckereien op. 31 Nr. 2* wurden laut überliefertem Programmblatt gemeinsam mit dem *Wechsel lied* am 11. Januar 1864 in einem Konzert der Wiener Singakademie erstmals aufgeführt.¹⁵⁶ Auf dem Programmblatt ist der mit „Volkslied.“ bezeichnete Text abgedruckt; Ankündigungen oder Rezensionen waren indes nicht zu ermitteln.¹⁵⁷ Die frühesten öffentlichen Aufführungsbelege für den *Gang zum Liebchen op. 31 Nr. 3* aus dem 1. Halbjahr 1865 weisen nach Aachen und Lübeck.¹⁵⁸

Am 17. April 1864 gab die Wiener Singakademie ein „außerordentliches Konzert“, wofür Brahms als deren Leiter ausschließlich eigene, meist chorisch besetzte Kompositionen auswählte.¹⁵⁹ Seine solistisch besetzten Vokalquartette *op. 31 Nr. 1* und *2* begleitete der Komponist vermutlich am Klavier. Insgesamt fielen die Kritiken verhalten aus, doch wurden die beiden Vokalquartette günstiger beurteilt,¹⁶⁰ darunter besonders das *Wechsel lied*:

¹⁴³ Breitkopf & Härtel an Brahms (Kopierbuch: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 141).

¹⁴⁴ *Briefwechsel XIV*, S. 101 (am 4. Juni 1864 in Leipzig eingetroffen).

¹⁴⁵ *Briefwechsel VIII*, S. (202–)204 (Brief vom 19. Juni 1864). Zu Schubrings Beurteilung der Komposition siehe S. XXX mit Anmerkung 182.

¹⁴⁶ Breitkopf & Härtel an Brahms, 9. Juli 1864 (Kopierbuch: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 141).

¹⁴⁷ „Ich sende hier einige Neuigkeiten [*op. 29–31*] u. bitte dafür um eine Zeile Neuigkeit von Dir“ (Brahms an Albert Dietrich, ca. 16. Juli 1864 [Datum ermittelt], *D-Hs*, BRA: Bm1: 26).

¹⁴⁸ „Bist Du auf die Härtels-Bagge-Zeitung [*AmZ*] abonniert, sonst schicke ich Dir eine Beilage von mir [*Fuge as-Moll WoO 8*] und lege Mo- und Quartette [*op. 29, 31*] bei“ (*Briefwechsel IV*, S. 111[–112], Brief vom 16. Juli 1864 [Datum ermittelt]).

¹⁴⁹ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 10 (9. März 1864), Sp. 184; ebenda, Nr. 28 (13. Juli 1864), Sp. 487; *NZfM*, Bd. 60, Nr. 30 (22. Juli 1864), S. 268; *Hofmeister, Monatsbericht*, Jg. 36, August 1864, S. 166.

¹⁵⁰ Siehe oben S. XXV mit Anmerkung 111.

¹⁵¹ *Briefwechsel XIV*, S. 92(–93), am 29. Februar 1864 in Leipzig eingetroffen.

¹⁵² Ebenda.

¹⁵³ So angekündigt in: *Die Presse*, Jg. 16, Nr. 347 (18. Dezember 1863), S. [5]. Es handelte sich um den erkrankten Geigenvirtuosen Heinrich Wilhelm Ernst (*Fuchs, Duette, Quartette in Wien*, S. 43).

¹⁵⁴ *A-Wgm*, Bibliothek Renate und Kurt Hofmann (vgl. zur frühen Wiener Rezeption von *op. 31*: *Fuchs, Duette, Quartette in Wien* [mit Abbildung des Anschlagzettels auf S. 44]).

¹⁵⁵ *Fremden-Blatt*, Jg. 17, Nr. 349 (20. Dezember 1863), S. [5], ungezeichnet. Es sangen Ottilie Hauer, Ida Flatz, Eduard Tisch und Emil Förchtgott.

¹⁵⁶ *A-Wgm*, Theaterzettelsammlung Kalbeck; vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 78.

¹⁵⁷ Es liegt nahe, dass besagtes Konzert vom 11. Januar kurzfristig ausfiel: Das erwähnte Programmblatt in *A-Wgm* trägt handschriftlich den Namenszug der Pianistin Julie von Asten, deren nachfolgendes Konzert vom 12. Januar 1864 jedenfalls wegen „fortdauernden Unwohlseins [...] für unbestimmte Zeit verschoben“ werden musste, wie bereits am Vortag, dem 10. Januar 1864, gleichlautend gemeldet wurde (*Die Presse*, Jg. 17, Nr. 10, S. [5]; *Wiener Zeitung*, Nr. 7, S. 99).

¹⁵⁸ Aachener Aufführungsnachweis ohne Nennung des *Gangs zum Liebchen*: „Der Instrumentalverein brachte u. A. neue reizende Vocalquartette von J. Brahms“ (*NZfM*, Bd. 61, Nr. 6 [3. Februar 1865], S. 51). – In Lübeck leitete Musikdirektor Gottfried Herrmann das „Wechsel lied zum Tanze“, „Neckereien“ und „Gang zum Liebchen“ von F. [sic!] Brahms (neu)“ (*NZfM*, Bd. 61, Nr. 20 [12. Mai 1865], S. [173–]174, gezeichnet „N.“).

¹⁵⁹ Musiziert wurden: *Motette op. 29 Nr. 1, 1. Streichsextett op. 18, Gesänge op. 42 Nr. 1* und *2 (Abendständchen und Vineta)*, *Ave Maria op. 12, Sonate für zwei Klaviere op. 34bis, Wechsel lied zum Tanze* und „Liebeständeleien“ [= *Neckereien*] *op. 31 Nr. 2* und *3, Marienlieder op. 22 Nr. 5* und *2*, schließlich *In stiller Nacht WoO 34 Nr. 8* (Anschlagzettel in *A-Wgm*, abgebildet in: *Fuchs, Duette, Quartette in Wien*, S. 46). An Joachim schrieb Brahms Anfang April 1864 zur Auswahl seiner Stücke recht unverblümt: „Ehe ich als bloßer Kapellmeister mich prostituieren und das Publikum mit einer langen Reihe Chöre langweile, lasse ich’s lieber als Komponisten über mich ergehen; wer hinein geht, weiß ja, welchen Spaß er mitmachen soll“ (*Briefwechsel VI*, S. 27–29, hier S. 28).

¹⁶⁰ Dies gestand sogar Rudolf Hirsch in seiner ansonsten harschen Rezension zu: „Die Gesangscompositionen Herrn Brahms’, von frischen, hellen Stimmen ausgeführt, wirkten erquickend und belebend und sind

„Das Bedeutendste von den neugehörten Sachen sind unstreitig die beiden Sing-Soloquartette mit Clavierbegleitung: ‚Wechsellied beim Tanze‘ und ‚Neckereien.‘ Namentlich dem ersteren möchten wir den Preis als einer wirklich ebenso geistreich combinirten, als lebendig und geschmackvoll erfundenen Composition zuerkennen. Ergab sich die originelle Form auch theilweise aus der Anlage des Goethe’schen Gedichtes, so ist die richtige Betonung der Contraste, die musikalische Zeichnung der Paare und charakteristische Anwendung der Nachahmungsformen, endlich der sehr wirksame Zusammentritt am Schlusse durchaus dem Componisten als ausschließliches Verdienst anzurechnen.“¹⁶¹

Im Anschluss an das Konzert bezeichnete ein Rezensent das *Wechsellied* wie die „Liebeständeleien“ [= *Neckereien*] neben wenigen anderen¹⁶² als „tiefpoetische, reizende Sachen, die [...] den lebhaftesten Beifall ernteten“,¹⁶³ und die *AmZ* befand ganz ähnlich, dass die „reizenden Gesangsquartette [...] mit rauschendem Beifall aufgenommen“ wurden.¹⁶⁴

Ob als „neue reizende Vocalquartette“,¹⁶⁵ „eine wahrhaft reizende Komposition“¹⁶⁶ oder als die „neu erschienenen sehr reizenden Vocalquartette“¹⁶⁷ angesprochen – das charakterisierende Attribut „reizend“ bestimmte die frühe Rezeption. Verschiedentlich bekundete die Kritik außerdem die eigene Qualität des *Wechselliedes* gegenüber Goethes Dichtung: Es sei dies, so Alexis Hollaender in der *NZfM*, „eine Composition, dem Götthe’schen Texte an Laune und Anmuth ebenbürtig“. ¹⁶⁸ Und in einer späteren Rezension der gleichen Zeitschrift war zu lesen:

„Brahms’ Vocalquartette sind wahrhaft reizende, duftige Blüthen. Ganz vornehmlich charakteristisch-symbolisch wirkt das ‚Wechsellied zum Tanze‘ nach Goethe’s bekanntem, an schlagenden Contrasten überreichem Texte, dem die überaus feingefühlte Tondichtung in jedem Zuge gerecht geworden.“¹⁶⁹

Auf den Schriftsteller Joseph Wenzig gab die Erstausgabe der *Drei Quartette op. 31* hingegen keinen Hinweis; so erklärt es sich, dass Wenzigs Name auch in den frühen Rezeptionsdokumenten zu *op. 31* keine Erwähnung fand. Die Qualität seiner Übertragungen als Grundlage der *Neckereien* und *Des Gangs zum Liebchen* wurde kaum diskutiert. Als einziger Beleg ist Leopold Alexander Zellner zu nennen, der sich hinsichtlich von *op. 31 Nr. 3* hierzu äußerte und urteilte, die Gesamtwirkung des Quartetts würde durch das „etwas linkische Gedicht“ und den „bis zur Unklarheit schwatzhafte[n] Schluß“ beeinträchtigt.¹⁷⁰

Selmar Bagges Besprechung in der *AmZ* erschien im August 1864 und war die erste publizierte Werkkritik. Bagge befand, dass sich das Opus „durch die Seltenheit der Form, eigenartigen Inhalt und interessante Behandlung“ auszeichne und empfahl es „der Beachtung aller Musikfreunde“. Doch machte er verschiedene Einwände; so würde es die Aufnahme erleichtern, wenn Brahms „mit der alten Einfalt nicht auch die alten Ecken und Härten nachahmte, oder sich in Besonderheiten gefiele“. ¹⁷¹ Hierzu führte Bagge aus:

„Im obigen ‚Wechselliede‘ muss es etwas gewagt genannt werden, wenn der Componist einen Theil aus C-moll mit Orgelpunkt auf C₁ wiederholt eintreten lässt nach dem

Dominantaccord von G-moll. Wohlklingend im höchsten Sinne können wir auch den Anfang des zweiten Theils mit dem *basso ostinato* nicht finden. Dagegen freilich erhebt sich der Gesang der ‚Zärtlichen‘ über das blos ‚wohlklingende‘ bis zum Reizenden, und so mögen jene Härten darob verschmerzt werden.“¹⁷²

Schwerer wag, dass Bagge den Notentext erheblich missdeutete:

„Im zweiten Theil der zweiten Melodie hätte Brahms vielleicht besser das Singen in Octaven vermieden; überlassen wir dergleichen lieber ganz den italienischen Maëstro’s!“¹⁷³

Tatsächlich bewegen sich in T. 41 ff. und 91 ff. Sopran und Tenor nicht in Oktaven – vielmehr löst in der Wiederholung der Sopran den Tenor ab.¹⁷⁴ Zwar schwieg Brahms zunächst zur fehlerhaften Kommentierung des *Wechselliedes* – wohl auch gegenüber Joseph Joachim, welcher sich an der Kritik gestoßen und den Autor einen „Philister“ genannt hatte.¹⁷⁵ Ein Jahr später aber, als Brahms im Zusammenhang mit der Kontroverse um sein *Streichsextett op. 36*¹⁷⁶ den Scheidebrief an Breitkopf & Härtel aufsetzte, erinnerte er sich an Bagges Zeilen. Und da die *AmZ* bei Breitkopf & Härtel erschien, zweifelte er zugleich das Urteilsvermögen des Verlages an und hielt seinen Unmut nicht zurück:

„Als curioser Beweis für scharfe Auge u. aufmerksames Betrachten mag auch gelten wie mir in Ihrer Zeitung (bei Beurtheilung der Solo=Quartetten), ich weiß nicht mehr ob mehr höhnend oder belehrend, Oktaven aufgemuzt werden die gar nicht da stehen!“¹⁷⁷

in kleinen [sic!] Rahmen bei weitem das Beste seiner wohlgezähmten Muse“ (*Wiener Zeitung*, Nr. 111 [30. April 1864], S. 356, gezeichnet „R. H.“).

¹⁶¹ *Blätter für Theater, Musik und Kunst*, Jg. 10, Nr. 32 (19. April 1864), S. [125], gezeichnet „[Leopold Alexander] Z.[ellner]“.

¹⁶² Und zwar: *Abendständchen op. 42 Nr. 1*, *Ave Maria op. 12*, *Ruf zur Maria op. 22 Nr. 5*.

¹⁶³ *Die Presse*, Jg. 17, Nr. 109 (20. April 1864), S. 2, gezeichnet „h.“.

¹⁶⁴ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 18 (4. Mai 1864), Sp. (319–)320.

¹⁶⁵ *NZfM*, Bd. 61, Nr. 6 (3. Februar 1865), S. 51.

¹⁶⁶ *Neues Fremden-Blatt*, Jg. 3, Nr. 97, 2. Beilage (9. April 1867), S. [1], gezeichnet „h.“ [= Theodor Helm].

¹⁶⁷ *AmZ*, Jg. 3, Nr. 4 (25. Januar 1865), Sp. 70.

¹⁶⁸ *NZfM*, Bd. 63, Nr. 15 (5. April 1867), S. 132(–)133).

¹⁶⁹ Ebenda, Nr. 37 (6. September 1867), S. 322.

¹⁷⁰ Wie Anmerkung 161.

¹⁷¹ Bagge, *Gesangscompositionen*, Sp. 575.

¹⁷² Ebenda.

¹⁷³ Ebenda.

¹⁷⁴ Durch geteilte Notation, Pausensetzung sowie Differenzierung in I^{mo}, II^{do} kenntlich gemacht.

¹⁷⁵ Joseph Joachim hatte die Rezension in der *AmZ* gelesen (gezeichnet „S. B.“) und fragte ob deren Signatur im September 1864 hintersinnig: „Wie wunderschön sind Deine Singquartette mit Klavier, [*op. 31*] und wie heißt denn der Baggische Philister, der sie rezensiert hat?“ (*Briefwechsel VI*, S. 35[–]36).

¹⁷⁶ Vgl. Peter Schmitz: *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte*, Bd. 20), Göttingen 2009, S. 131 ff.

¹⁷⁷ Brahms an Breitkopf & Härtel, am 7. Oktober 1865 in Leipzig eingetroffen (*D-DS*, Breitkopf & Härtel-Archiv, Nr. 2682).

Die *Neckereien op. 31 Nr. 2* bewertete Bagge hingegen deutlich positiv, herrsche in ihnen doch „ein entschieden anderer Ton, anderes Colorit“. Insbesondere hob er hervor, der Satz sei „nicht in einfach strophisch wiederholender Weise“ gebildet, „sondern in auffallend fleissiger contrapunktischer Verarbeitung und zugleich scherzhafter Verwendung der Motive. [...] Das Ganze aber nimmt fast scenische Lebendigkeit an“.¹⁷⁸

Der Dessauer Jurist und Musikschriftsteller Adolf Schubring beabsichtigte im Frühjahr 1864 zunächst, in der *NZfM* einen aktuellen Aufsatz über Brahms' jüngste Werke zu publizieren („Ich warte nur noch auf op 29–31 von Härtels, um mal wieder etwas loszulassen“),¹⁷⁹ doch konnte er diese Absicht wegen Überlastung nicht verwirklichen.¹⁸⁰ Stattdessen schrieb er am 9. März 1865 an Brahms, verband dies gleichsam mit einer nachgeholtten Rezension von *op. 27 bis 31* und führte aus, er habe die Vokalquartette – vermutlich im Familienkreis bei sich zu Hause – geprobt und auch komplett aufgeführt. Hierbei handelt es sich um die erste nachgewiesene private Aufführung aller drei *Quartette op. 31*. Da Schubring hinzufügte, er „habe im letzten Vierteljahr so viel Amtsgeschäfte gehabt“, dass er „nicht einmal zum Klavierspielen gekommen“ sei,¹⁸¹ könnte diese Aufführung bereits im Dezember 1864 oder eher stattgefunden haben. Zur Komposition selbst sowie zur musikalischen Ausführung gab Schubring folgenden Kommentar:

„Ich halte diese drei Quartette für das Beste, was Du uns bis jetzt gegeben und bin nur im Zweifel, welchem ich den Vorzug geben soll. Ich denke aber, das Häschen [*op. 31 Nr. 2*] wird mir das liebste werden. Neulich haben wir sie mal vor Zuhörern aufgeführt [...] und mußten alle drei auf Verlangen wiederholen.“

Beim Gang zum Liebchen wollten die Damen ein langsames Tempo haben als die Herren. Was hast Du Dir eigentlich unter *con moto e grazioso* für ein Tempo gedacht? Ich habe es vielleicht Anfangs doch zu schnell genommen, die Viertel etwa 88 nach Mälzel, die langen Noten gegen den Schluß hin verlangen aber freilich wieder ein schleunigeres Tempo.“¹⁸²

Brahms sandte dem Freund für seine „Rezensionen besten Dank“ und ging „Schritt für Schritt“ auf sie ein; zur Tempofrage von *op. 31 Nr. 3* lautete seine kurze, doch aussagekräftige Replik:

„Gang zum Liebchen“ geht wie ein anmutiger mäßiger Walzer, näher kann ich's nicht beschreiben.“¹⁸³

In den folgenden Jahrzehnten verlief die Rezeption der *Drei Quartette op. 31* nicht immer kontinuierlich, denn während öffentliche Darbietungen ab 1870 seltener wurden, nahmen sie etwa ab 1880 tendenziell wieder zu.¹⁸⁴ Möglicherweise überlagerten die 1869 bzw. 1875 publizierten Sammlungen der *Liebeslieder op. 52* und der *Neuen Liebeslieder op. 65* zeitweilig die Rezeption der *Drei Quartette op. 31*, bevor sie – zumeist in Auswahl – wieder häufiger Eingang in den Konzertbetrieb fanden. Bezieht man Brahms' Wirken als Pianist ein, scheint sich dieses Bild zu bestätigen: Nach den beiden frühen Konzerten im Saal der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien am 17. April 1864 (*Nr. 1* und 2) und 7. April 1867 (*Nr. 1*) begleitete er einzelne Nummern aus

op. 31 erst wieder am 28. Januar 1885 in der Stadthalle Krefeld (*Nr. 1*), am 22. März 1890 im Saalbau Frankfurt (*Nr. 3* und *1*) und schließlich am 28. September 1895 im Hoftheater Meiningen (*Nr. 1*).¹⁸⁵ Wenn Brahms öffentlich aus *op. 31* musizierte, setzte er das von ihm besonders geschätzte *Wechsellied zum Tanze* jeweils mit aufs Programm.

Als Fritz Simrock im Jahr 1888 die Verlagsrechte aller ursprünglich bei Breitkopf & Härtel verlegten Werke des Komponisten erwarb, war dieser von dem Geschäft nur mäßig angetan. Brahms befürchtete wohl eine reale Verteuerung der Druckausgaben, auch mochte ihn gelegentlich der Umgang mit seinen Werken als Handelsware irritiert haben. So erinnerte er in diesem Zusammenhang an seine frühen Vokalquartette *op. 31* und erkundigte sich sarkastisch bei Simrock:

„Mich wundert, daß Sie z. B. das gute ‚Wechsellied zum Tanze‘ nicht populärer zu machen suchen, indem Sie es in 2 Bänden herausgeben: die Zärtlichen und die Gleichgültigen für sich à 4 Mark.“¹⁸⁶

¹⁷⁸ Bagge, *Gesangscompositionen*, Sp. 575 f.

¹⁷⁹ Schubring an Brahms, 29. April 1864 (D-Hs, BRA: B1: 5).

¹⁸⁰ „Für ~~Mus~~ die Brendelsche Musikzeitung habe ich noch Nichts wieder schreiben können, da ich seit 3/4 Jahren wegen des Anfalls von Bernburg ~~über doppelte~~ Arbeitslast habe“ (Schubring an Brahms, 9. März 1865 [D-Hs, BRA: B1: 6]). Das Fürstentum Anhalt-Bernburg fiel nach 1863 an das Herzogtum Anhalt.

¹⁸¹ Ebenda.

¹⁸² Ebenda.

¹⁸³ *Briefwechsel VIII*, S. 205–208, hier S. 205 f. (Brief vom 25. Juni 1865).

¹⁸⁴ Ermittelt nach einer in *D-KIjbg* erarbeiteten Datenbank zur Brahms-Rezeption bis 1902 in den Musikzeitschriften *NZfM*, *Signale*, *AmZ* und *AMz*, punktuell ergänzt um Aufführungsbelege aus anderen Periodika.

¹⁸⁵ Vgl. Hofmann, *Chronologie*, S. 79 f., 94 f., 247 f., 282, 305.

¹⁸⁶ *Briefwechsel XII*, S. 18 f. (Brief vom 5. März 1890). Später nannte Brahms in ähnlichem Kontext sein *Wechsellied* „das Beste und Teuerste“ (ebenda, S. 47–49, hier S. 48 [Brief vom 10. August 1891]).

Liebeslieder. Walzer opus 52
Fassung für Klavier zu vier Händen
und Gesang ad libitum sowie
Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen

Entstehung und Publikation

Die *Liebeslieder op. 52* komponierte Brahms über Gedichte aus Georg Friedrich Daumers *Polydora, ein welt-poetisches Liederbuch*.¹⁸⁷ Brahms hatte das Opus so konzipiert, dass es wahlweise mit oder ohne Gesang ausgeführt werden konnte. Somit erschien es im Oktober 1869 zunächst in der bekannten optionalen Werkgestalt für Klavier zu vier Händen und Gesang ad libitum. Später folgten im Dezember 1874 eine in den Klavierpartien modifizierte Fassung ohne Gesang für Klavier zu vier Händen *op. 52a* sowie im Mai 1875 die Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen. Bereits im Winter 1869/70 wählte Brahms darüber hinaus acht der 18 Nummern aus, um deren Klavierpartien für Orchester zu bearbeiten (die Vokalstimmen ließ er unberührt).¹⁸⁸ Diese Orchesterfassung der *Liebeslieder* wurde am 19. März 1870 unter der Leitung von Ernst Rudorff im Saal der Berliner Singakademie uraufgeführt.¹⁸⁹

Laut eigenhändigem Werkverzeichnis stellte Brahms die *Liebeslieder* in „Baden-Baden Aug. 69“ vorläufig fertig,¹⁹⁰ doch dürfte er sie bereits im Jahr zuvor entworfen haben, wie sich Rosa Girzick rückblickend erinnerte – offenbar hatte Brahms gegenüber der Wiener Sopranistin im Juli 1868 bei einem Spaziergang im Ahrtal bei Bad Neuenahr angedeutet, dass er solche Walzerlieder komponiere: „Nächstens“, beteuerte er, „werden Sie was davon zu singen bekommen!“¹⁹¹ In jener Zeit entstanden wohl die werkgenetisch aufschlussreichen Skizzen, die zu zwölf Nummern der *Liebeslieder op. 52* überliefert sind.¹⁹²

Die Ausarbeitung der Stücke schloss sich bald an, und als Brahms im Mai 1869 in Karlsruhe bei Hermann Levi logierte, um dort eine von ihm geleitete Aufführung des *Deutschen Requiems* vorzubereiten,¹⁹³ soll er diesem „eine Reihe Walzer für vier Singstimmen und Klavier zu vier Händen“ gezeigt haben. Levi sei entzückt gewesen „und sagte zu, sie baldigst mit seinen Solisten einzustudieren“.¹⁹⁴ Fraglos förderte Hermann Levi in seiner Zeit als Karlsruher Hofkapellmeister ganz maßgeblich die frühesten Aufführungen sowie die Druckvorbereitung der *Liebeslieder*, und allmählich verbreitete sich im Freundeskreis das Wissen um die neue Komposition. Clara Schumann stellte Brahms das Werk Anfang Juli 1869 in Baden-Baden vor:

„Johannes brachte mir im Anfang dieses Monats reizende Walzer zu vier Händen mit vier Singstimmen, abwechselnd zwei und zwei, zuweilen alle vier, nach sehr hübschen, meist volkstümlichen Texten ... sie sind von ganz besonderem Liebreiz (auch sogar ohne den Gesang schon reizend) und spiele ich sie mit großer Freude“.¹⁹⁵

Der gemeinsame Freund Joseph Joachim hörte die *Liebeslieder op. 52* um den 19. August, als er Brahms in Baden-Baden besuchte. Dort hatte Joachim, wie er Ernst Rudorff berichtete, „ganz herrliche Walzer mit mehr-

stimmigem Sologesang (also eigentlich Walzerlieder) von ihm [Brahms] kennen gelernt. Originell und schön!“¹⁹⁶

Die Herstellung der (heute verschollenen) Stichvorlagen ist nur umrisshaft zu rekonstruieren. Ein von Brahms an Levi gerichteter Brief, der auf die *Liebeslieder op. 52* zu beziehen ist, zeigt an, dass der befreundete Dirigent diese Arbeit besorgen sollte; möglicherweise wirkte Levi auch unmittelbar am Ausschreiben mit. Brahms lag daran, dass die Walzerlieder jeweils einzeln auf getrennten Blättern geschrieben wurden, um die spätere definitive Reihenfolge noch offenzuhalten:

„Lieber Levi, willst Du so gut sein, beifolgende Kleinigkeiten recht bald copiren zu lassen und mir wieder zurückzuschicken. Jedes auf ein besonderes Blatt, also mit Raum- und Papierverschwendung, wie ich sie soeben durch Vorliegendes zeige.“¹⁹⁷

Ein kurz vor dem 24. August von Brahms an den Dirigenten gesandtes Schreiben¹⁹⁸ enthielt zu den Titeln aller Nummern bereits eine vorläufige Gliederung in zwei Heften. Offenbar waren die weitgehend fertiggestellten Stichvorlagen damals noch in Levis Obhut:

„Vielleicht kannst Du die Walzer wie folgt numeriren?

I. [Heft:] Rede Mädchen. [1]¹⁹⁹ – Am Gesteine. [2] – O die Frauen. [3] – Wie des Abends. [4] – Die grüne Hopfenranke. [5] – Ein kl. hübsch. Vogel. [6] – O wie sanft. [10] – Nein es ist nicht. [11] – Schlosser auf. [12]

¹⁸⁷ Frankfurt 1855 (zwei Bände in einem). Zu Brahms' Vorliebe für Daumer siehe unten S. XLV mit Anmerkungen 359–362. Vgl. außerdem Quellenbestand und -bewertung, S. 182 (zu *op. 52*), sowie Quellengeschichte und -bewertung, S. 207 (zu *op. 65*).

¹⁸⁸ *Op. 52 Nr. 1, 2, 4, 6, 5, 11, 8 und 9* (dazu eine frühe Fassung des Sopranliedes „Nagen am Herzen“ *op. 65 Nr. 9*). – Brahms sandte das Autograph der Orchesterfassung mit einem erläuternden Hinweis an Rudorff: „Ich brauche nicht zu sagen, daß das Tempo eigentlich das des Ländlers ist: mäßig. Sonderlich die lebhaftern mäßig (*cmoll* [*op. 52 Nr. 11*], *a moll* [*op. 52 Nr. 2*]), die sentimentalern bitte nicht schleppend (Hopfenranke [*op. 52 Nr. 5*]).“ *Briefwechsel III*, S. (159–)160 (Brief vom 2. Februar 1870 [Poststempel]).

¹⁸⁹ „Die Mitwirkenden waren Frau Joachim, Fräulein von Asten, die Herren [...] Burchard und Putrich (Tenor und Baß) und die Sinfoniecapelle“ (*Signale*, Jg. 28, Nr. 21 [28. März 1870], S. 324). Die Orchesterfassung wurde erst 1938 publiziert (vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 194 mit Anmerkung 179).

¹⁹⁰ Brahms, *Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [5r]; vgl. Orel, *Werkverzeichnis*, S. 538.

¹⁹¹ Kalbeck III/1, S. 273.

¹⁹² Übertragung im Anhang, S. 151–163.

¹⁹³ Brahms dirigierte es am 12. Mai 1869, siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 121.

¹⁹⁴ So überlieferte es (ohne Quellenangabe) Frithjof Haas: *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich und Mainz 1995, S. 136.

¹⁹⁵ Litzmann III, S. 230 (Tagebucheintrag vom 16. Juli 1869).

¹⁹⁶ Joachim, *Briefwechsel III*, S. 26–28, hier S. 27 (zum Datum des Besuchs vgl. Litzmann III, S. 230). Am 2. September entgegnete Rudorff: „Auf Brahms's Walzerlieder bin ich sehr begierig; schon die Idee an sich finde ich reizend, und so neu sie ist, doch eigentlich natürlich.“ (Joachim, *Briefwechsel III*, S. [28–]29).

¹⁹⁷ *Briefwechsel VII*, S. 49 (undatiert, vermutlich Ende Juli oder Anfang August 1869).

¹⁹⁸ Vgl. S. XXXV mit Anmerkung 243.

¹⁹⁹ Gemäß Druckfassung nummeriert.

II. [Heft:] Wohl schön bewandt. [7] – Wenn so lind. [8] – Am Donaustrand. [9] – Vögelein. [13] – Sieh wie ist. [14] – Nachtigall. [15] – Ein dunkler Schacht. [16] – Nicht wandle. [17] – Es bebet. [18]

3 Hefte mit je 6 wäre freilich passender, doch geht's auch wohl mit 2 à 9.²⁰⁰

Kurz vor dem 28. August 1869 dürften Brahms die Abschriften vorgelegen haben, so dass er sie prüfen und dem Verleger Fritz Simrock ankündigen konnte („für 1. September sind die Walzer da“). Hierbei überdachte Brahms die geplante Reihenfolge, und es zeichnete sich ab, die Nummern 7–12 gemäß der späteren Druckfassung aufzustellen. Simrock teilte er mit:

„Da dächte ich zwei Hefte mit je 9?

Auch kommen sie wohl zusammen in ein Heft? Oder wollen Sie drei Hefte mit je 6 machen?

Dann bäte ich Nummer 7–12 so zu ordnen:

10, 11, 12, 7, 8, 9.

Ich weiß nicht, wie umfangreich sie sind. Schreiben Sie mir doch hierüber.²⁰¹

Neben der Gliederung berührte Brahms im selben Brief die Ausführung der Stücke. Wie erwähnt, hatte er den vierhändigen Klavierpart so konzipiert, dass dieser nicht an die Vokalstimmen gebunden war. Diese Konzeption, die sich im Probespiel mit Clara Schumann bewährt hatte,²⁰² sollte entweder auf dem Titel selbst oder in Anzeigen mitgeteilt werden. Hierbei unterbreitete Brahms seinem Verleger verschiedene Vorschläge, darunter auch bereits jene Wendung, die später im Druck realisiert werden sollte. Der Komponist rang um die passende Formulierung und ging grundsätzlich von einer optionalen Stellung des Vokalparts aus:

„Über den Titel und die Heftordnung bin ich wenig im Reinen. Sie können ‚Liebeslieder‘ streichen. Wollen Sie lieber ‚Walzer‘ für das Pianoforte zu 4 Händen und in Parantese [sic] (mit Gesang) oder (und Gesang *ad lib.*)?

Oder meinen Sie, daß es genügt, wenn man bei Annoncen meldet, sie könnten ohne Gesang genossen werden?

Es sieht wohl nicht gut aus. [...]

Nun möchte ich aber bedingen, daß sie binnen 2 Jahr wenigstens, nicht in anderer Gestalt erscheinen! [...]

Die Partitur wird gestochen, wie sie geschrieben ist, Singstimmen klein, und die beiden Spieler müssen ihre Systeme leicht finden können.²⁰³

Leider sind Simrocks Gegenbriefe aus dieser Zeit nicht erhalten. So fehlt die unmittelbare Reaktion des Verlegers auf Brahms' Schreiben vom 28. August, worin er sich möglicherweise für Brahms' Vorschlag zum ‚ad libitum‘ aussprach. Ferner empfahl er vermutlich die Publikation aller Stücke in einem Heft und befürwortete die präferierte Reihenfolge der Nummern 7–12. Weiter dürfte sich Simrock zur Anzahl der Seiten geäußert haben, da Brahms darauf einging: „Ist das Ganze nicht zu umfangreich so ist es mir natürlich lieb wenn es nicht in Hefte geteilt wird.“²⁰⁴ Entsprechend wurde beim Stich verfahren.

Die Gestaltung der geplanten Ausgaben insgesamt sowie insbesondere die Disposition des Notentextes innerhalb der ad-libitum-Fassung warfen mithin Fragen auf. Möglicherweise hatte Simrock in seinem verschollenen Brief auf die bei gedruckten Klavierwerken zu vier Händen übliche stimmenmäßige Anordnung hingewiesen

(rechts Primo, links Secondo), da die Originalfassung der *Liebeslieder op. 52* als eine von zwei Optionen die vierhändige Ausführung ohne Gesang vorsah. Allerdings hätten sich die Vokalpartien bei stimmenmäßiger Anordnung nicht mehr adäquat darstellen lassen, weshalb eine solche Aufteilung für Brahms nicht in Betracht kam. Die *Liebeslieder op. 52* sollten als Partitur in die Öffentlichkeit treten und andere Ausgaben erst später folgen:

„Bester,

Da heißt's freilich sich gleich hinsetzen!

Ich bitte daß Sie keine Confusion machen! Die Walzer müssen eben so erscheinen wie sie da sind. Ich dachte hoch Format, das Clavier wie in meiner Partitur unter die Stimmen – aber eben nur Partitur. Wer sie ohne Gesang spielen will, muß doch eben aus für's Erste aus der Partitur spielen.

Durchaus dürfen S sie für's Erste nicht ohne Singstimmen gedruckt werden. So müssen sie den Leuten vor die Augen kommen. Und hoffentlich ist das ein Stück Hausmusik u. wird rasch viel gesungen. [...]

Also – keine Confusion! Nur eine Ausgabe, übrige Geschäfte sparen Sie auf.²⁰⁵

Einmal mehr formulierte Brahms, dass die Originalfassung der *Liebeslieder* auch für das Spiel ohne Singstimmen vorgesehen war. Unter diesen Maßgaben strebte er eine optimale Gestaltung der gedruckten Partitur an, die „durchaus für die beiden Spieler praktisch, deutlich u. bequem zu lesen u. spielen sein“ sollte. Während der Komponist die Stichgröße der Singstimmen „ja klein!“ wünschte (gesungen wurde aus Stimmheften), waren seine Vorgaben zur Verdeutlichung des Klavierparts entgegengesetzt: Sie betrafen die „reichlich“ zu wählenden Zwischenräume zwischen Primo und Secondo sowie deren durchgehende Kennzeichnung mit Klammern und I, II. Das Spielen aus der Partitur sollte durch Lesehilfen erleichtert werden, um den Verlust der vertrauten stimmenmäßigen Anordnung zu kompensieren. Brahms resümierte, es wäre doch schade, wenn „das lausige Arrangement [= das spätere *op. 52a*] aus [spiel-]praktischen Gründen nöthig wäre. Der Text, die ganze artige Liebelei ist so nett.“ Und um

²⁰⁰ Briefwechsel VII, S. 50 f. („Undatiert, Baden 1869“).

²⁰¹ Briefwechsel IX, S. 76–78, hier S. 76 f. (Brief vom 28. August 1869); Simrocks Antwort ist nicht erhalten. – Seinem Verleger Carl Jacob Melchior Rieter-Biedermann teilte Brahms mit: „Ich wollte Ihnen noch eine Art Bekenntniß ablegen. Den Sommer hatte ich gelegentlich eine Sammlung Walzer geschrieben u. zwar für 4 Hände u. 4 Singstimmen. Ich dachte gar nicht anders als ich schriebe sie für Sie. Da kam Simrock u. wollte energisch meine Schubladen plündern. Ich konnte u. wollte ihm nichts Andres geben, konnte doch auch nicht behaupten, daß Sie jene Walzer von denen er hörte, schon besäßen u. so – habe ich Ihnen Geld erspart. Aber wenn Ihnen diese Walzer s. Z. auch nur 1 oder 1½ Thaler kosten, sehen Sie sie doch freundlich an, sie klingen ganz lustig.“ (CH-W, Sondersammlungen, Ms AS 3/1, am linken Rand von Bl. 2v Rieter-Biedermanns Eingangsvermerk in Tinte: „1869. / Joh. Brahms in Baden. / den 20[.] September“).

²⁰² Vgl. S. XXXI mit Anmerkung 195.

²⁰³ Briefwechsel IX, S. 76 f.

²⁰⁴ D-Hs, BRA: Bf2: 13; vgl. Briefwechsel IX, S. (80–)82, Brief vom 31. August 1869.

²⁰⁵ D-Hs, BRA: Bf2: 13 (vgl. Briefwechsel IX, S. 80 und 82).

seine Wünsche zu bekräftigen, setzte er hinzu: „Also den Kontrakt [sic] behalte ich noch vorsichtig hier.“²⁰⁶

Am 4. und 13. September fragte Brahms nach Bögen der ersten Druckseiten, am 13. September bat er außerdem um „einen exemplarmäßigen Abzug [...]“. Damit man das 4händige probieren kann“.²⁰⁷ Als der erwartete Abzug dann am 4. Oktober in Baden-Baden eintraf, reagierte der Komponist am Tag darauf hocherfreut:

„Ich will gestehen, daß ich bei dieser Gelegenheit zum erstenmal gelächelt habe beim Anblick eines gedruckten Werkes – von mir! Übrigens möchte ich doch riskieren, ein Esel zu heißen, wenn unsere Liebeslieder nicht einigen Leuten Freude machen.“²⁰⁸

Der exemplarmäßige Korrekturabzug ging, nachdem dieser im Karlsruher Konzert vom 6. Oktober auch praktisch erprobt worden war,²⁰⁹ am 7. Oktober an Simrock zurück.²¹⁰ Am 15. Oktober wünschte Brahms „op. 52 nach Wien“, womit gewiss Freixemplare des Erstdrucks gemeint waren.²¹¹ Erste Exemplare müssen kurz darauf ausgeliefert worden sein, wie aus Clara Schumanns Zeilen an Brahms vom 23. Oktober 1869 hervorgeht: „Deine Walzer erhielt ich, und betrachte sie mir immer mit wahrem Pläsier, so reizend sind sie ediert.“²¹²

Ernst Rudorff erhielt von Fritz Simrock ein druckfrisches Exemplar, als er seinen Verleger am 25. Oktober 1869 in Begleitung von Max Bruch in Berlin aufsuchte:

„Mit ihm [Max Bruch] zu Simrock, der mir Walzerlieder von Brahms und a moll Quartett von [Friedrich] Kiel mitgibt.“²¹³

Am Folgetag musizierten Bruch und Rudorff die Stücke am Klavier, wie letzterer im Tagebuch festhielt („ich spielte mit Bruch die neuen Walzerlieder von Brahms“).²¹⁴ Dass beide Komponisten die Gelegenheit nutzten, um die *Liebeslieder* ihrem Verleger vorzuspielen, berichtete Max Bruch wenig später Philipp Spitta: „Die neuen Walzer von Brahms spielte ich kürzlich mit Rudorff bei Simrock“.²¹⁵

Aus der Korrespondenz ist zu ersehen, wer aus Brahms' Umfeld außerdem mit Erstdruckexemplaren bedacht wurde: Die Musikschriftsteller Hermann Deiters

und Adolf Schubring versorgte Simrock,²¹⁶ Albert Dietrich²¹⁷ und Karl Reinthaler²¹⁸ erhielten ihre Exemplare wohl gleichfalls auf diesem Wege. Eduard Marxsen wartete gespannt auf das Eintreffen der *Liebeslieder*, wie er Brahms am 10. Oktober mitteilte:

„Auf die vierhändigen Walzer bin ich sehr neugierig namentlich auf den Gesang ad libitum dabey. Werde ich sie bald erhalten? [...] Daß nicht Neugierde allein mich den Wunsch aussprechen läßt Deine Kinder recht frühzeitig zu erhalten weist Du ja hinlänglich.“²¹⁹

Vermutlich Ende Oktober traf das Opus bei Marxsen ein, der es eingehend studierte, bevor er sich dazu äußerte. Hierbei verpackte Brahms' früherer Klavierlehrer seine Würdigung in launig gereimte Zitate aus op. 52: „Die schöne Sendung ohne eine Zeile von lieber Hand! Nein es nicht auszuhalten mit den Leuten, wenn sie verliebt sind und gar am Donaustrand!“ Im Weiteren hob er die heiteren Züge des Werkes hervor und ließ sich zu einigen Versen anregen:

„Die Liebeslieder sind die Ausgeburt einer reichen, harmlosen und glücklichen Phantasie[,] die mit der Kunst im Uebermuth tändelt, und lächelnd auf die in Schweiß gebadeten trockenen Studien der großmäuligen Fachgenossen hinabschaut. Diese Walzer werden aber viel Böses anstiften. Denn sogar nachste[he]nde Herzensergießung haben sie verschuldet:

Das Herz im Busen zittert
Vor Wonne und vor Lust,
So neu sind diese Weisen
So herzlich, fein und lieb;
Und jedermann wird preisen
Den Dichter, der sie schrieb,
Und lebhaft sich erinnern
Was einst Susanna sang:
„Wenn den die Mädchen lieben
So wissen Sie warum!“²²⁰

Trotz ihrer Neuheit verortete Marxsen die *Liebeslieder* zugleich in historischer Vergangenheit, wofür u. a. das abschließende Zitat aus Mozarts *Hochzeit des Figaro* stehen mochte. Wie eingehend er musikalische Details wahrnahm, belegt eine beiläufige Rückfrage: „(àpropos N^o 7

²⁰⁶ Stargardt, *Katalog 683*, S. 328, Nr. 758 (mit Abbildung auf S. 329); vgl. *Briefwechsel IX*, S. 82–84, hier S. 83 (Brief vom 4. September 1869).

²⁰⁷ Ebenda, S. 82(–84) und 84.

²⁰⁸ Ebenda, S. 84–86, hier S. 85 (Brief vom 5. Oktober 1869).

²⁰⁹ Siehe unten S. XXXVI.

²¹⁰ „Die Partitur op. 52 ist gestern, den 7ten, an Sie abgegangen“ (*Briefwechsel IX*, S. 86[–87], Brief vom 8. Oktober 1869).

²¹¹ Ebenda, S. (88–)89. Brahms bestätigte Simrock den Empfang am 7. November: „Nur eilig danken will ich für die erhaltenen Exemplare op. 52“ (ebenda, S. 89[–90]).

²¹² *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 607–609, hier S. 608.

²¹³ Rudorff, *Tagebuch 1869/70* (Notiz vom 25. Oktober 1869).

²¹⁴ Ebenda (Notiz vom 26. Oktober 1869).

²¹⁵ Max Bruch und Philipp Spitta im *Briefwechsel*, hrsg. von Dietrich Kämper, Kassel 2013 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, Bd. 175), S. 54–56, hier S. 55 (Brief vom 3. November 1869).

²¹⁶ Brahms an Simrock am 13. September 1869: „Darf ich Sie bitten, auch die Walzer an Deiters und Schubring zu schicken. Wir überspringen

dadurch nur die Redaktionen. Ich kümmere mich sonst nicht um derlei Sachen, und von mir bedeutet's nur persönliche Freundlichkeit, da ich die Herren kenne“ (*Briefwechsel IX*, S. 84). Zu Deiters' und Schubrings Reaktion siehe unten S. XLI f.

²¹⁷ „Nächstens kommen wieder Walzer von mir, diesmal mit Gesang! Schreibe mir dann, wie sie Dir gefallen. Ich war den Sommer in Baden, und werde die Hochzeit von Julie Schumann abwarten.“ (Baden-Baden, vor dem 22. September 1869 [Julie Schumanns Hochzeitstag], in: *Dietrich*, S. 66).

²¹⁸ „Zu op. 52 kommt noch ein Postludium op. 53.“ (*Briefwechsel III*, S. 28[–29], Brief vom Oktober 1869). – Gemeint war die *Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester op. 53*.

²¹⁹ A-Wgm, Brahms-Nachlass, Briefe Eduard Marxsen an Johannes Brahms 234, 5.

²²⁰ A-Wgm, Brahms-Nachlass, Briefe Eduard Marxsen an Johannes Brahms 234, 4 (Brief vom 26. Januar 1870). Am Briefende („Altona 26/01 69“) von Marxsen fälschlich (rück)datiert, wie dies zu Jahresbeginn vorkommt.

der Walzer, 2¹ System, 2 & 3 Tact: sind diese in der Ordnung oder soll es umgekehrt zweymal *f*–*e* statt *e*–*f* heißen?“²²¹

In den *Signalen* wurden die „Liebeslieder-Walzer“ am 11. Oktober (vermutlich leicht verfrüht) als „Soeben erschienen [...]“ gemeldet, Hofmeisters *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* listete das Opus erst im Dezember auf.²²²

Dass die *Liebeslieder op. 52* zunächst in der vierhändigen Originalfassung mit Gesang ad libitum wirken und andere Ausgaben erst später folgen sollten, erklärte Brahms am 28. August 1869 nachdrücklich: „Nun möchte ich aber bedingen, daß sie binnen 2 Jahr wenigstens, nicht in anderer Gestalt erscheinen!“²²³ Und obwohl er am 31. August moderat erklärte, die Fassung ohne Gesang könnte bereits „im Lauf des Winters“ erscheinen und später „natürlich gern für 2 Hände“, so hielt er daran fest, der Publikation der ersteren zunächst Raum zu lassen: „Nur verderben Sie mir oder uns den Effekt nicht.“²²⁴

Ob sich Brahms von Beginn an festgelegt hatte, seine projektierte zweihändige Fassung der *Liebeslieder op. 52* mit obligatem Gesang zu erstellen, ist unbekannt. Gegenüber Simrock äußerte sich der Komponist hierzu erst in Verbindung mit deren Publikation (siehe unten). Tatsächlich verstrichen bis zur Auslieferung der beiden übrigen von Brahms publizierten Fassungen einige Jahre, auch gab es dazu mehrere Anläufe. Einem Schreiben an Johann Nepomuk Dunkl vom Juni 1872 ging offenbar eine (heute verschollene) Anfrage des Budapester Pianisten und Musikverlegers hinsichtlich eines mitgeschickten (zweihändigen) Arrangements der *Liebeslieder* voraus, wofür er Brahms um Vermittlung zur Publikation bei Simrock bat. Der Komponist verwies in diesem Zusammenhang auf eigene Verpflichtungen gegenüber dem Verleger, an die ihn Dunkls Anfrage erinnert haben mochte:

„Verehrtester,

Ich bin Ihnen u. Hrn. [Rudolf] Altschul herzlich dankbar, daß Sie sich so eingehend für die verliebten Walzer interessieren. Desto mehr thut es mir leid, daß ich für das Uebersandte nicht thun kann, was Sie wünschen. Hr. Simrock erwartet seit langer Zeit ein Arrangement der Walzer von mir u. wollte ich noch so lobend von anderer Arbeit u. noch so bescheiden von meiner reden, wie ich ihn kenne, würde das nichts nützen u. er würde auf seinem [Zessions-]Schein bestehen.“²²⁵

Die Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen abzutreten, hatte Brahms gleichwohl zeitweilig erwogen. Hierbei hatte er an Hermann Levi gedacht, der bereits die Stichvorlage der Originalfassung besorgt sowie mehrere der frühesten Aufführungen einstudiert und geleitet hatte.²²⁶ Darüber hinaus hatte Levi 1871 den Klavierauszug des *Schicksalslieds op. 54* erstellt.²²⁷ Im November 1873 wandte sich der Komponist an den befreundeten Dirigenten und bezog sich offenbar auf eine vorangegangene Übereinkunft:

„Vergiß nicht, daß Du mir einen Versuch schicken willst, die Liebeslieder für 2 Hände zu setzen! Mir wäre es besonders lieb, ich habe Dir gesagt, aus welcher schnöden Ursache. Fange aber bei Nr. 1 und 2 an, hernach findet man weiter.

Vergiß nicht und laß es bald sein.“²²⁸

Levi bezweifelte, eine überzeugende Fassung erarbeiten zu können („Die Liebeslieder werde ich demnächst vornehmen; es wird aber nur eine Skizze werden, ein Knochengeriippe, das Du erst mit lebendigem Fleisch versehen muß.“). Das Haupthindernis sah er darin, das Material in eine flüssig spielbare und dennoch musikalisch überzeugende zweihändige Gestalt umzuformen, was er auf die kurze Formel brachte:

„Virtuosentück mit Einzwängung des ganzen musikalischen Inhaltes, oder simpler zweihändiger Satz mit Auslassungen und Reductionen werde ich wohl zum Letzteren greifen, zumal ich mich auf virtuoson Klaviersatz nicht verstehe. Es hat doch wohl keine Eile? Ansonsten ich es nicht übernehmen könnte.“²²⁹

Brahms war sich der spezifischen Schwierigkeiten einer solchen Reduktion bewusst: Zu den *Ungarischen Tänzen* WoO 1 hatte er sich früher ähnlich geäußert,²³⁰ und bei den *Liebesliedern* waren zusätzlich die Verhältnisse zu den Singstimmen zu berücksichtigen. Ein Beleg dafür, dass Levi die besagte Fassung tatsächlich skizziert oder vorbereitet hätte, ließ sich nicht erbringen.

Brahms selbst nahm sich der schriftlichen Ausführung vermutlich nicht vor November 1874 an, auch wenn er die *Liebeslieder* wohl gelegentlich zweihändig am Klavier musiziert oder improvisiert haben mochte. Als Vorlage der Niederschrift griff er auf sein ursprüngliches Handexemplar der Originalfassung zurück, nachdem er es zur Stichvorlage für die Fassung ohne Gesang *op. 52a* eingerichtet hatte.²³¹ So hatte Brahms sich bereits wiederum in den Stoff vertieft, um auf dieser Grundlage die pianistisch anspruchsvolle zweihändige Reduktion auszuarbeiten.

Sukzessive enthüllte der Komponist seine Arbeit dem stets drängenden Verleger. Deutete er am 1. November

²²¹ Ebenda. Gemeint war die $\frac{1}{2}$ -Folge e^1-f^1 in T. 9²⁻³, 10²⁻³, II^{do}, o. Sys. (mit Quintparallelen zum $\frac{1}{2}h^1-\frac{1}{2}c^2$ in T. 9¹⁻³, 10¹⁻³, I^{mo}, o. Sys.). Eine Antwort ist nicht überliefert (die Stelle blieb in späteren Auflagen unverändert).

²²² *Signale*, Jg. 27, Nr. 52 (11. Oktober 1869), S. 830; *Hofmeister, Monatsbericht*, Jg. 41, Dezember 1869, S. 204 (unter der Rubrik „Musik für Pianoforte zu vier Händen“). Als Honorar wünschte Brahms 100 Friedrichsdors (*Briefwechsel IX*, S. 77). Im Kalender vermerkte er: „op. 52 Simrock Walzer mit Gesang / 100 Fr. = 566 Rtl. 20 sgr.“ (*Taschenkalender 1869*, Septemberseite).

²²³ *Briefwechsel IX*, S. 76–78, hier S. 77.

²²⁴ Ebenda, S. 80–82, hier S. 81.

²²⁵ *Gádor/Ebert*, S. 26, Nr. 12.

²²⁶ Siehe unten S. XXXVII.

²²⁷ *BraWV*, S. 226.

²²⁸ *Briefwechsel VII*, S. 140–142, hier S. 141.

²²⁹ *US-Wc*, MFM 87; vgl. *Briefwechsel VII*, S. 142–146, hier S. 142 f. (Brief vom 21. November 1873).

²³⁰ Gegenüber Simrock schrieb er im April 1870: „Apropos ‚Schreibtisch‘, habe ich an diesem versucht, von den Ungarischen für 2 Hände zu schreiben. Es ist dies eine üble Arbeit. Einige spiele ich allein, jedoch so frei – in jeder Beziehung, daß man schwer aufschreiben kann. Andere habe ich so entschieden 4händig gesetzt, daß ich – ditto.“ (*Briefwechsel IX*, S. 93[–94]).

²³¹ Vgl. Quellenbestand und -beschreibung, S. 186 (Quelle 4-E_{Ha}), sowie Quellengeschichte und -bewertung, S. 194.

verhalten an, „Das 2händige will ich dann sehen baldmöglichst zu fördern“²³² so äußerte er am 2. November, „Das Zweihändige habe ich nun wirklich oft machen wollen, es ist nicht leicht. Doch jetzt will ich ernstlich daran.“, während er bei Fertigstellung desselben Briefes energisch hinzusetzte: „Ich saß den Morgen eifrig beim Zweihändigen!“²³³ Tatsächlich ging die autographe Stichvorlage für den Klavierpart der zweihändigen Fassung dann bereits am 3. November 1874 an Simrock ab: „Das Zweihändige liegt bei“.²³⁴

Explizite Hinweise zur Druckkorrektur sind dem überlieferten Briefwechsel nicht zu entnehmen. Ob der Vokalpart wiederum ‚ad libitum‘ zu verstehen sei, muss Simrock in einem verschollenen Brief bei Brahms angefragt haben. In diesem Zuge mochte der kaufmännisch kalkulierende Verleger hinsichtlich des Absatzes dafür plädiert haben, die Spielbarkeit des Klavierparts auch ohne Gesang zu gewährleisten. Eine Option ohne Gesang lag für seine zweihändige Fassung nicht in Brahms’ Absicht, der sich auf musikalische Gründe berief:

„Ad libitum Gesang geht freilich durchaus nicht! Sie sehen beim ersten Blick, daß ich mir eben Mühe gegeben, eine ganz leichte ‚Begleitung‘ zu schreiben! Eine eigentliche Übertragung kann nicht so leicht werden und möchte als Begleitung zu schwer werden. Lassen Sie es einstweilen (oder sofort) liegen oder überlegen Sie es.“²³⁵

Die technischen Hürden einer solchen Transformation hatte bereits Hermann Levi gegenüber Brahms angesprochen. Und obwohl Brahms’ Klaviersatz tatsächlich weit mehr war als eine „ganz leichte Begleitung“, hätte eine „eigentliche Übertragung“ des gesamten Materials auf zwei Hände doch eine stärkere Integration der Vokalstimmen erfordert.²³⁶ Entsprechend vermerkte Brahms in der Stichvorlage unmissverständlich: „Titel: für Gesang mit Begleitung des Pf. zu 2 Hdn“.

Letztlich blieb für den Druck der zweihändigen Ausgabe der ursprüngliche Generaltitel der Komposition samt ad-libitum-Vermerk stehen, ergänzt um den Untertitel: „Dieselben mit Begleitung des Pianoforte solo [...]“. Möglicherweise sollte diese etwas inkonsistente Lösung das Verlegerinteresse an vielseitiger Nutzbarkeit wenigstens äußerlich berücksichtigen. Nach Brahms’ Intention stellte der Begriff der Begleitung allerdings klar, dass das Verhältnis zwischen Klavierpart und Vokalstimmen nicht demjenigen der vierhändigen Originalfassung mit Gesang ad libitum entsprach: Die zweihändige Fassung mit Gesang war für das solistische Spiel nicht vorgesehen.²³⁷ Am 13. April 1875 erbat sich der Komponist aus Wien von „den Liebesliedern [...] 2 Exemplare“;²³⁸ die *Signale* meldeten die besagte Ausgabe Ende Mai 1875 als „soeben“ erschienen.²³⁹

Sobald Brahms seine zweihändige Bearbeitung mit Gesang fertiggestellt hatte, dachte er daran, eine weitere Bearbeitung für Klavier solo niederzuschreiben. Simrock gegenüber erklärte er zielstrebig: „Das dritte Arrangement, das mich anginge (zweihändig ohne Chor) macht sich nun besser gelegentlich, wenn dies Zweihändige vorliegt.“²⁴⁰ Hierzu kam es jedoch nicht: Die Bearbeitungen für Klavier solo zu den beiden *Liebeslieder*-Sammlungen op. 52 und 65 wurden schließlich von Theodor Kirchner

angefertigt. Sie erschienen Anfang 1881 bei Simrock und verzichteten zu Brahms’ Missfallen auf die Wiedergabe der Gedichttexte. So bedauerte der Komponist, nachdem er die Bearbeitungen erhalten hatte,²⁴¹ im März 1881 gegenüber seinem Verleger: „Daß Sie bei den Kirchner’schen Liebesliedern nicht den Text dazu haben drucken lassen, verstehe ich gar nicht! Das ist ja das Beste an der ganzen Geschichte!“²⁴²

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Die frühesten Aufführungen der *Liebeslieder* für vierhändiges Klavier und Gesang ad libitum waren zumeist Teilaufführungen mit Vokalsolisten. Hermann Levi bereitete eine erste Probe des Werks in Karlsruhe aus Manuskripten vor, die Brahms als Korrektiv für mögliche Änderungen und den mitwirkenden Musikern zur Vorbereitung späterer Aufführungen dienen sollte. Clara Schumann war eingebunden, und so wandte sich Brahms von Baden-Baden aus kurz vor dem 24. August 1869 brieflich an Levi, der mit den beteiligten Solistinnen und Solisten des Karlsruher Hoftheaters einen Probetermin finden sollte:

„Lieber Levi,
Wolle so gut sein und m. Sache möglichst fördern. Ist irgend eine Probe am Montag od. Dienstag [23. oder 24. August 1869] möglich, so telegrafire oder schreibe.
Eine Nachmittagsstunde wäre für Frau Schumann gelegen, die Abends zurück müßte.

[...]
Also nochmals: möglichst bald!“²⁴³

Levi legte den 24. August fest, doch hatte Brahms für diesen Tag bereits zugesagt, in Baden-Baden im kleinen Theatersaal der Villa Viardot eine Vorstellung von Pauline Viardots Operette *Le Dernier Sorcier* („Der letzte Zauberer“) zu leiten.²⁴⁴ Als er von dem Termin erfuhr,

²³² *Briefwechsel IX*, S. 182 (Postkarte vom 1. November 1874).

²³³ Ebenda, S. 182–184, hier S. 183 f. (Brief vom 2. November 1874 [Poststempel], von Brahms fälschlich auf „Oktober 1874“ [rück]datiert, wie es ihm am Monatsanfang gelegentlich unterlief).

²³⁴ Ebenda, S. 184–185, Brief vom 3. November 1874.

²³⁵ Ebenda, S. 185–186, Brief vom 5. November 1874.

²³⁶ Siehe oben S. XXXIV mit Anmerkung 229.

²³⁷ Eine (etwas spätere) Sammelanzeige des Simrock-Verlags warb dennoch fälschlich für „Op. 52. Liebeslieder. Walzer für Pfte. solo (m. Gesang ad libitum)“ (*Signale*, Jg. 33, Nr. 32 [letzte von fünf Juni-Ausgaben 1875], S. 508).

²³⁸ *Briefwechsel IX*, S. 191.

²³⁹ „Op. 52. Liebeslieder. Walzer für Pianoforte solo mit Gesang. Preis 3 Mk. 60 Pf.“ (*Signale*, Jg. 33, Nr. 27 [letzte von vier Mai-Ausgaben 1875], S. 431). Das Honorar betrug auch für diese Fassung 100 Friedrichsdors (vgl. *Taschenkalender 1874*, Novemberseite).

²⁴⁰ *Briefwechsel IX*, S. (184–)185, Brief vom 3. November 1874.

²⁴¹ *A-Wgm*, Brahms-Nachlass, VII 32490/5, 1. und 2. Heft (ohne Eintragungen).

²⁴² *Briefwechsel X*, S. (170–)171.

²⁴³ *Briefwechsel VII*, S. 50 f. (undatiert, ca. 20. August 1869).

²⁴⁴ Vgl. Kalbeck II/1, S. 168 f.; Hofmann, *Chronologie*, S. 121 f.; Nicholas G. Zekulin: *The Story of an Operetta: Le dernier sorcier by Pauline Viardot and Ivan Turgenev* (= *Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik*, Bd. 15), München 1989, S. 90, Endnote 11.

antwortete er Levi auf einem eilig beschriebenen Kärtchen,²⁴⁵ ohne eine Verschiebung der Probe der *Liebeslieder* in Betracht zu ziehen:

„Wenn ich morgen den Zauberer dirigiere, kann ich doch nicht wohl m. Walzer hören? Übrigens ist mir jeder Aufschub sehr leid u. werde ich mir unterwegs die Geschichte überlegen. Ich darf doch m. Kommen ungewiß lassen? Und mir nächstens d. Liebeslieder extra ausbitten.

Besten Gruß

J. Br.²⁴⁶

So blieb der Komponist der angesetzten Karlsruher Probe seiner *Liebeslieder* vermutlich fern, doch fanden in diesen Tagen offenbar weitere Proben unter Brahms' Mitwirkung statt.²⁴⁷ Letztlich ungeklärt ist, ob Clara Schumann bei der Probe am 24. August in Karlsruhe neben Hermann Levi den Klavierpart ausführte. Die Pianistin, die das Opus bereits vierhändig mit Brahms erprobt hatte, reiste für diesen Termin extra aus Baden-Baden an; dass sie anwesend sein sollte, war schon bei der Festlegung des Probertermins ein bestimmender Faktor gewesen. Gesichert ist, dass sie mit Levi den Klavierpart erstmals öffentlich am 6. Oktober in Karlsruhe spielte, wofür die besagte Probe als Vorbereitung gedient haben könnte. Der bei Litzmann mitgeteilte Auszug des Tagebuchs verrät nur, dass es die Absicht der Künstlerin war, die *Liebeslieder* nunmehr mit Gesang kennenzulernen. Vermutlich hatte sie das Opus in dieser Form noch nicht gehört:

„Ich fuhr nach Karlsruhe, um Johannes' Tänze mit Singstimmen zu hören, von Fr. Murrjahn [recte: Murjahn], Hausers und Herrn Stolzenberg. Es war ein wundervoller Genuß. Diese Stücke sind von entzückender Lieblichkeit und Anmuth, ganz bedeutend an musikalischem und melodischem Gehalt ... Es wurde Alles ganz reizend, namentlich von der Murrjahn, die eine ganz besonders liebliche Sängerin ist, ausgeführt. Levi bei solcher Musik zu sehen ist noch ein ganz besonderes Vergnügen! ...“²⁴⁸

Nach diesem gewinnenden Eindruck erwog die Pianistin, die *Liebeslieder* mit Vokalquartett anlässlich der Hochzeit ihrer Tochter Julie mit Graf Marmorito zu präsentieren, die für den 7. September 1869 in Baden-Baden geplant war.²⁴⁹ Brahms hatte angeboten, einige der Karlsruher Solisten bei sich einzuquartieren,²⁵⁰ doch fiel die Aufführung aufgrund eines Trauerfalls aus.²⁵¹

Erstmals öffentlich aufgeführt wurde eine Auswahl der *Liebeslieder* am 6. Oktober 1869 in Karlsruhe im „großen Museums-Saale“ als Programmnummer des ersten „Abonement-Concert[s] des Grossh.[erzoglichen] Hof-Orchesters“, es erklangen *op. 52 Nr. 1, 6, 5, 11, 7, 13–15, 17, 9*.²⁵² Solistin des Abends war Clara Schumann, die, wie erwähnt, gemeinsam mit Levi auch den Klavierpart übernahm.²⁵³

Die Probe fand am Vortag, dem 5. Oktober, statt; zu diesem Zweck brachte Brahms seine am 4. Oktober eingetroffenen Korrekturabzüge nach Karlsruhe mit:

„Die Korrektur ist denn sehr zu rechter Zeit (gestern) gekommen, ich muß sie heute mit nach Karlsruhe nehmen, wo die Walzer morgen im Konzert gemacht werden, und Frau Schumann denn jetzt die Angst vor Manuskriptlesen los ist.“²⁵⁴

Die Resonanz auf die Veranstaltung war fast ausnahmslos positiv. Rückblickend schwärmte Clara Schumann

gegenüber Joseph Joachim („Die neuen Walzer haben wir neulich in Karlsruhe gemacht u. haben sie das Publikum entzückt [...]. Sie sind zu reizend.“),²⁵⁵ wie auch der Rezensent der *AmZ* abschließend bemerkte, dass „einige Lieder wiederholt werden mussten und der gerade anwesende Componist stürmisch gerufen wurde“. Zur literarischen Vorlage und zum Werk selbst urteilte er:

„Es sind kleine, sehr ansprechende Gedichte von Daumer, zum Theil nur etwa acht Zeilen lang, [...] welche [...] in Walzerform gebracht sind. Die Composition enthält einen solchen Reichthum der glücklichsten musikalischen Gedanken und einen so anmuthigen Wechsel von einfacher Melodie und eingehenderer Durchführung, dass der Beifall sehr lebhaft war“.²⁵⁶

Ganz ähnlich berichtete Clara Schumann an ihre vertraute Freundin Rosalie Leser:

„Johannes' wahrhaft entzückende Walzer ... waren reizend einstudirt und gefielen so, daß wir einige wiederholten. Er wurde auch dann gerufen, wollte aber nicht allein hinauf, und ich mußte ihn führen.“²⁵⁷

²⁴⁵ Brahms nutzte einen Karton der *Photographischen Anstalt von J. & L. Allgeyer in Karlsruhe*.

²⁴⁶ *US-Wc*, MFM 27 (vgl. *Briefwechsel VII*, S. 51 [undatiert, vermutlich 23. August 1869]).

²⁴⁷ Simrock teilte er am 31. August im Kontext der *Liebeslieder* ausdrücklich mit: „Wären Sie nur hier bei den Proben gewesen!“ (*Briefwechsel IX*, S. 80–82, hier S. 81).

²⁴⁸ *Litzmann III*, S. 231. Es musizierten Hermann Levi (Klavier), Magdalene Murjahn (Sopran), Magdalena Hauser (Alt), Benno Stolzenberg (Tenor), Joseph Hauser (Bariton), die alle als Solisten am Karlsruher Hoftheater engagiert waren.

²⁴⁹ Vgl. den Brief Clara Schumanns an Hermann Levi vom 2. September 1869 (*Schumann Briefedition II/5*, S. 553).

²⁵⁰ So schrieb Clara Schumann an Hermann Levi: „Und was denken Sie von Johannes Walzern? Johannes meint, Hausers könnten bei ihm die Nacht bleiben, vielleicht auch Stolzenberg, Fr. Murrjahn könnte neben uns an bei Fr. Leser schlafen, aber, kann man es den Herrschaften zumuthen?“ (ebenda).

²⁵¹ Siehe ebenda, S. 554, Anmerkung 5.

²⁵² Die ausgewählten *Liebeslieder* wurden „von Fräulein Hausmann, Frau Hauser, Herrn Kürner und Herrn Brulliot“ gesungen. Ihre Texte ließ Brahms auf dem Programmblatt, fortlaufend nummeriert, abdrucken (*D-Zsch*, 10463, 932-C3).

²⁵³ Clara Schumann im Tagebuch: „Liebeswalzer von Johannes wurden aufgeführt. Levi und ich begleiteten sie“ (*Litzmann III*, S. 232); vgl. auch *May 1911 II*, S. 106 f. Ferner spielte die Künstlerin Beethovens *Klavierkonzert Nr. 4 op. 58* sowie aus den *Fantasiestücken op. 12 (Aufschwung, Traumes Wirren)* und den *Nachstückchen op. 23* von Robert Schumann.

²⁵⁴ *Briefwechsel IX*, S. 84–86, hier S. 84 f. (Brief vom 5. Oktober 1869). Vgl. oben S. XXXIII.

²⁵⁵ *Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 996 (Brief vom 22. Oktober 1869).

²⁵⁶ *AmZ*, Jg. 4, Nr. 45 (10. November 1869), S. 359. Ähnlich günstig wurde die Uraufführung in der *Karlsruher Zeitung* beurteilt: „dazwischen fiel eine Reihe neuer Liebeslieder für gemischtes Quartett mit Klavierbegleitung [sic!] zu 4 Händen von dem Jünger Schumann's, Hr. J. Brahms [...] Alle Nummern des Programms fanden reichlichen Beifall, was auch von den Brahms'schen Liedern gilt. Hr. Brahms selbst, der anwesend war, wurde gerufen.“ (*Karlsruher Zeitung*, Nr. 236 [8. Oktober 1869], S. [3]).

²⁵⁷ *Litzmann III*, S. 232, Fußnote (dort fälschlich auf „8. Sept.“ datiert, recte vermutlich 8. Oktober [Brief verschollen]).

Lediglich Eduard Devrient, der kurz vor der Demission stehende Generaldirektor des Karlsruher Hoftheaters, blieb reserviert und fand zur Aufführung kritische Worte. Verdrossen hielt er am 6. Oktober im Tagebuch fest: „Eine Reihe vierstimmiger Liebeslieder von Brahms fand ich leer und gesucht, klangen nicht einmal“.²⁵⁸

Im Brief vom 15. Oktober, worin Brahms seinem Verleger vom schönen Erfolg der Premiere berichtete („Die Karlsruher haben so hitzig geklatscht, bis noch 2 gesungen wurden“), machte der Komponist eine spezielle Andeutung zum besseren Verständnis des Titels der *Liebeslieder op. 52*:

„Ein ‚ad libitum‘ auf dem Programm würden aber die Sänger doch wohl einige Ursachen, übelnehmen zu dürfen haben nicht ermangeln sollen sein!!!“²⁵⁹

Brahms’ Bemerkung bezog sich zunächst auf das Programmblatt der Karlsruher Premiere vom 6. Oktober, das keinen Hinweis auf ein ‚ad libitum‘ des Gesangsparts enthielt.²⁶⁰ Grundsätzlich und im weiteren Sinne sollte offenbar unterschieden werden zwischen dem generellen Werktitel, der die Beteiligung des Vokalparts offen ließ, und konkreten Aufführungssituationen mit Sängerinnen und Sängern, bei denen ein Hinweis im Programm auf das ‚ad libitum‘ ihrer Partien als kränkend und unangemessen gelten musste. Alles dies verpackte Brahms in jene kurios verquere Formulierung, ohne dass deswegen ihre Intention zu relativieren wäre.

Im Anschluss an die Karlsruher Uraufführung plante das Ensemble Auftritte in Heidelberg und Mannheim,²⁶¹ wobei Levi dieses Unternehmen ohne die Unterstützung Devrients vorantrieb. In Heidelberg wurden die *Liebeslieder* am 4. November vorgestellt, den Klavierpart übernahmen Hermann Levi und Karl Boch.²⁶² Ein ungenannter Kritiker des *Heidelberger Journals* würdigte die Komposition ausführlich und bezog die Atmosphäre dieser frühen Aufführung mit ein:

„[...] so kommen wir zum Haupt- und Glanzpunkt des Abends, den [...] Liebesliedern in Walzerform von Brahms, die unseres Wissens noch nicht im Drucke erschienen sind und für deren frühe Bekanntschaft wir alle Ursache haben, sehr dankbar zu sein. Es sind diese Quartette ein wunderbar feines und liebenswürdiges Werk, [...] das unter dem leichten Spiele des Humors, der Grazie und Anmuth eine Tiefe verbirgt, welche erst dem näheren Studium alle ihre Schätze öffnen wird. Wie erfreulich dies mit voller Ueberzeugung von einem noch lebenden, noch jungen Componisten sagen zu können! [...]“

Das Publikum war im ersten Moment von dem feinen fremden Klange betroffen und konnte sich nicht zurecht finden. Allmählich aber schien der Zauber zu wirken und am Schlusse wurde mit großem Sturme *da capo* verlangt.“²⁶³

Die in Mannheim geplante Aufführung verzögerte sich mehrfach. War sie anfangs für den 18. November angesetzt,²⁶⁴ wurde sie zweimal kurzfristig verschoben, zunächst – und dies offenbar infolge von Devrients Einwänden²⁶⁵ – auf den 4. Dezember;²⁶⁶ schließlich wurde das Konzert erst am 7. Dezember realisiert.²⁶⁷ Der Rezensent des *Mannheimer Journals* sprach danach von einem „schönen Erfolg [der *Liebeslieder*], so daß einige derselben wiederholt werden mußten. Die vierhändige Clavierbegleitung hatten die Herren Capellmeister Lachner²⁶⁸ und Levy [recte: Levi] von Carlsruhe übernommen.“²⁶⁹

Ernst Rudorff nahm am 19. November 1869 in Berlin an einer „großen Abendgesellschaft“ im Hause Carl Eckerts teil, des Kapellmeisters an der Berliner Hofoper. Das musikalische Programm war hinsichtlich der *Liebeslieder op. 52* äußerst bemerkenswert: Nachdem Joseph Joachim und Clara Schumann mit Robert Schumanns *1. Violinsonate* den Anfang gemacht hatten, wurde Brahms’ neues Opus gleich mehrfach präsentiert, und zwar zunächst rein instrumental ohne Gesang, „wobei

²⁵⁸ Devrient, *Tagebücher II*, S. 556.

²⁵⁹ *Briefwechsel IX*, S. 88(–89), Brief vom 15. Oktober 1869. Im Verzeichnis notierte er zur Besetzung: „f.[ür] 4 St.[immen] u. Pf. 4h[ändig]“ (Brahms, *Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [5r]; vgl. Orel, *Werkverzeichnis*, S. 538).

²⁶⁰ *D-Zsch*, 10463, 932-C3.

²⁶¹ Brahms an Simrock: „[...] und jetzt geht das Quartett damit auf Reisen und singt die Walzer den begehrenden Heidelbergern und Mannheimern vor“ (*Briefwechsel IX*, S. 88[–89], Brief vom 15. Oktober 1869).

²⁶² Im Heidelberger Museumssaal sangen Frl. Hausmann, Frau Hauser, Herr Kürner und Herr Hauser, am Klavier die Kapellmeister Levi und Boch (*Heidelberger Journal*, Nr. 260 [6. November 1869], S. [3]).

²⁶³ Ebenda. Eine Rezension in der *Heidelberger Zeitung* fiel kürzer, aber nicht weniger positiv aus: „Die so ausgezeichnet schön componirten Liebeslieder von Brahms erndeten [sic] ungetheilten Beifall und wurden seelenvoll und mit tiefem Verständniß vorgetragen“ (ebenda, Nr. 261 [6. November 1869], S. [1]). Vgl. schließlich die Aufführungserwähnung in den *Signalen*, Jg. 27, Nr. 61 (12. November 1869), S. 971.

²⁶⁴ Innerhalb der „II. Musikalischen Academie im großen Saale des Hoftheaters“, auf dem Programm standen unter anderem „Liebeslieder. Walzer [...], gesungen von Frl. Hausmann, Frau Hauser, Herrn Kürner und Herrn Hauser“ – so gleichlautend beworben in verschiedenen Ausgaben des *Mannheimer Journals*, etwa in Nr. 275 (16. November

1869), S. [4]; Nr. 276 (17. November 1869), S. [4] und Nr. 277 (18. November 1869), S. [4]. Am Tag darauf wurde im *Mannheimer Journal* hierzu lediglich mitgeteilt, das angekündigte Gesangsquartett von Mitgliedern des Karlsruher Hoftheaters sei „zu kommen verhindert“ (ebenda, Nr. 278 [19. November 1869], S. [2]).

²⁶⁵ Eduard Devrient notierte am 15. November 1869: „Mit Levi ein unangenehmes Gespräch, er wollte wieder mit dem Gesangsquartett der Brahms’schen [Liebes-]Lieder nach Mannheim. Gerade jetzt in diesem Gedränge sollte ich die Verantwortung einer solchen Expedition auf mich nehmen. Er war sehr empfindlich darüber. Ich versprach ihm alles nach dem 3. Dezember“ (*Devrient, Tagebücher II*, S. 558).

²⁶⁶ Als Programmpunkt der „Dritten Musikalischen Academie“. Siehe Ankündigungen im *Mannheimer Journal*, Nr. 287 (30. November 1869), S. [4], und Nr. 289 (2. Dezember 1869), S. [4].

²⁶⁷ Auch dieser Termin wurde im *Mannheimer Journal* mehrfach angekündigt, so in Nr. 290 (3. Dezember 1869), S. [3], Nr. 291 (4. Dezember 1869), S. [4], und Nr. 293 (7. Dezember 1869), S. [4]; vgl. außerdem die Aufführungserwähnung in der *NZfM*, Bd. 66, Nr. 2 (7. Januar 1870), S. 22. Die Vokalbesetzung war identisch mit der des Heidelberger Konzertes vom 4. November.

²⁶⁸ Wohl der in Mannheim wirkende Vinzenz Lachner (1811–1893).

²⁶⁹ *Mannheimer Journal*, Nr. 294 (8. Dezember 1869), S. [2], gezeichnet „*g“.

Frau Schumann die obere Partie spielte“ und Rudorff „den Baß besorgte“. Als später die Vokalsolisten eingetroffen waren,

„kamen die Brahms'schen Walzer, auf deren Titel ja stand ‚mit Gesang ad libitum‘, nochmals, nicht nur gespielt sondern auch gesungen, an die Reihe, und die Stimmung wurde immer übermütiger.“²⁷⁰

Spät am Abend sollten die Walzer schließlich erneut vierhändig erklingen, wie Rudorff im Tagebuch pointiert festhielt:

„Die Eckert quält mich u. [Max] Bruch noch länger zu bleiben, nachdem Schumann und Joachim fort. Mit Bruch noch einmal die Walzer, die ohne Gesang zwanzig Mal besser.“²⁷¹

Eine Ausführung beider Optionen der Originalfassung im Rahmen einer Veranstaltung stellte innerhalb der frühen Rezeption gleichwohl eine seltene Ausnahme dar, die sich vermutlich zunächst in künstlerischen und Musikerkreisen realisieren ließ. Dass Rudorff selbst die Ausführung ohne Gesang präferierte, machte er gegenüber den Mitwirkenden des Konzerts deutlich.²⁷²

Die frühesten Wiener Aufführungen am 5. Dezember 1869 und am 5. Januar 1870 fanden im großen bzw. kleinen Redoutensaal der Hofburg statt. Im *Fremden-Blatt* wurden die *Liebeslieder* als eine „Zierde des Programms“ angekündigt, als „reizend-duftige Gebilde, bei denen sich die anmuthigste, dem heimischen Boden entstammende Melodie mit dem kunstvollsten musikalischen Aufbau verbindet und die als eigentliches Bijou dieses Konzertes ihre Wirkung gewiß nicht verfehlen werden“.²⁷³ Allerdings sollten die neun aufgeführten Walzerlieder²⁷⁴ am 5. Dezember ihre Wirkung nicht voll entfalten, wofür nicht zuletzt die Wahl des Ortes verantwortlich gemacht wurde. Allgemein wurde bemerkt, dass sich die *Liebeslieder* „für den großen Redoutensaal und für ein großes Konzert nicht recht eignen [...], obwohl einzelne Num-

mern der Walzer von ungewöhnlichem Reize sind“.²⁷⁵ Ähnlich äußerte sich Eduard Schelle, der festhielt, dass verschiedene Nummern „durchschlugen“, am meisten Nr. 4, 8, 15 sowie 9, die wiederholt werden musste: „Allein sie verlieren im weiten Raum des großen Redoutensaales; die vierhändige Clavierbegleitung [...] reicht hier für den Effect nicht aus“.²⁷⁶ Eine Rezension in den *Signalen* hob das breite Rezeptionsangebot der *Liebeslieder* zwischen Hausmusik und Konzert hervor und versuchte zugleich eine historische Einordnung des Opus:

„18 Liebeslieder [...] bilden einen anmuthigen Kranz von theils ein-, theils mehrstimmigen Tanzliedern im Volkston [...]. Es weht ein Franz Schubert'scher Geist in diesen Liebesliedern – man sehe sich nur z. B. die reizenden Nummern 6, 9 und 11 an – und wir dürfen dieses Heft allen Gesangsvereinen, allen musikalischen Gesellschaftskreisen überhaupt, aufs Wärmste empfehlen; die anspruchslos auftretenden Walzer werden den Sängern und Spielern, wie den Zuhörern Freude machen.“²⁷⁷

Die zweite Wiener Aufführung ermöglichte Clara Schumann, die Brahms' neues Opus in ein von ihr am 5. Januar 1870 im kleinen Redoutensaal veranstaltetes Konzert aufnahm.²⁷⁸ An jenem Abend waren – neben Klavierwerken von Beethoven, Robert Schumann, Schubert und Chopin – in zwei Abschnitten 14 der 18 *Liebeslieder op. 52* zu hören, Brahms saß neben Clara Schumann am Klavier. Das Programmblatt enthält (im 1. Teil) die Liedtexte zu Nr. 1, 5, 4, 3, 11, 12, 6 und (im 2. Teil) zu Nr. 8, 17, 18, 13, 14, 15 und 9.²⁷⁹ Die Wahl des kleineren Saales als Veranstaltungsort wurde hierbei allgemein begrüßt:

„Im kleinen Redoutensaale traten die feinen Details dieser reizenden Miniaturbildchen viel klarer hervor, als im großen, die Aufnahme der Novität war daher diesmal eine ungleich wärmere. Gerade eine der das erste Mal nicht vorgeführten Nummern, das humoristische ‚Nein, es ist

²⁷⁰ Rudorff III, S. 36 f. Es sangen „Fräulein Anna von Asten [...], Frl. Brandt, Herr von Woworsky und Herr Salomon“ (ebenda, S. 37).

²⁷¹ Rudorff, *Tagebuch 1869/70* (Notiz vom 19. November 1869).

²⁷² Siehe unten S. XLI mit Anmerkungen 308–311.

²⁷³ *Fremden-Blatt* (Morgenblatt), Jg. 23, Nr. 331 (1. Dezember 1869), S. 4.

²⁷⁴ Es sangen Louise Dustmann, Frau Leder, Adolf von Schultner und Ferdinand Maas, Carl Nawratil und Hans Paumgartner wirkten am Klavier mit. Musiziert wurden Nr. 1, 2, 4, 8, 7, 14, 15, 9, 6 (*A-Wgm*, Theaterzettelsammlung Kalbeck).

²⁷⁵ *Blätter MThK*, Jg. 15, Nr. 99 (10. Dezember 1869), S. 396. Ganz ähnlich urteilten die *Signale*: „Die neuen Walzer [...] hörten sich wohl gut an, waren aber hier nicht an ihrem Platz“ (*Signale*, Jg. 27, Nr. 70 [17. Dezember 1869], S. 1110) sowie Eduard Hanslick, der gleichfalls einräumte, dass im „großen Redoutensaal [...] die Composition nicht recht paßt“ (*Hanslick, Concertbillette*, S. 2).

²⁷⁶ *Die Presse*, Jg. 22, Nr. 344 (14. Dezember 1869), S. 2. Weiter hieß es: „ein gut instrumentirtes Orchester würde ohne Zweifel diesen musikalischen Bildern ein wirksames Relief gegeben haben“ (ebenda). Möglicherweise nahm Brahms die Zeilen Schelles zum Anlass, die schon im Sommer erwogene Orchestrierung einiger *Liebeslieder* nun zu realisieren (vgl. *Briefwechsel IX*, S. 80–82, hier S. 81 [Brief vom 31. August 1869]). Entsprechend schrieb der Komponist im Dezember 1869 an Simrock: „Ich habe einige instrumentiert für ein späteres Konzert. Doch muß das Orchester die Singstimmen begleiten“ (ebenda, S. 90–92, hier S. 91).

²⁷⁷ *Signale*, Jg. 28, Nr. 16 (10. März 1870), S. 243, gezeichnet „A. H.“. Auch Eduard Hanslick prognostizierte ihre Beliebtheit in „Sängerkreisen“ (*Hanslick, Concertbillette*, S. 2).

²⁷⁸ Clara Schumann veranstaltete im Winter 1869/70 fünf Konzerte im Rahmen ihrer Konzertreise nach Wien, dasjenige vom 5. Januar 1870 war das dritte. Vgl. Otto Biba: *Clara Schumanns Reisen nach Wien*, in: *Clara Schumann on tour*, S. 111–143, hier S. 128–130, 142 f. – Ursprünglich waren die *Liebeslieder* unter Brahms' und Clara Schumanns Mitwirkung schon für das zweite Konzert Clara Schumanns am 22. Dezember 1869 im Wiener Musikvereinssaal geplant, wie ein gedruckter Ankündigungszettel verrät. Siehe Hartmut Krones: *Ich ersuche um Überlassung des Gesellschaftssaales für Mittwoch den 19. Jänner. Clara Schumanns „Eröffnung“ des Brahms'saales*, in: Elena Ostleitner und Ursula Simek (Hrsg.): *Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann: Fakten, Bilder, Projektionen* (= *Musikschriftenreihe Frauentöne*, Bd. 3), Wien 1996, S. 41–60, mit Abbildung des Ankündigungszettels auf S. 48: „Liebeslieder zu vier Händen mit vier Singstimmen op. 52 [...] vorgetragen von: Frau Dustmann, Fräulein Bosse, Herren: Müller, Dr. Schmid, J. Brahms, Frau Clara Schumann“. Vgl. auch Ingrid Fuchs: *Clara Schumann spielt Brahms*, in: *Clara Schumann on tour*, S. 305–323, hier S. 309 mit Anmerkung 11.

²⁷⁹ Im Programm (Doppelblatt) ohne Nummern abgedruckt (*A-Wgm*, Programmsammlung, sowie *D-Zsch*, 10463, 936-C3). Das Programm enthält ferner den Text zu op. 65 Nr. 9.

nicht auszukommen mit den Leuten‘, zündete am meisten und wurde zur Wiederholung verlangt“.²⁸⁰

Ein ungenannter Rezensent urteilte in der *Presse* ähnlich hochgestimmt über das ausverkaufte Konzert, in dem außerdem einige Lieder Schumanns vorgetragen wurden:

„Ein besonderes Interesse gewährten die Liebeslieder von Brahms [...] Hier in diesem Raume machten sie einen unvergleichlich größeren Effect als neulich im großen Redoutensaale. Es sind reizvolle, überaus fein und geistreich gearbeitete Genrestücke, welche überall dem Componisten einen so schönen Erfolg, wie er ihn hier fand, eintragen werden [...]; die Damen [Louise] Dustmann, Girzich [= Rosa Girzick] und die Herren [Gustav] Walter und [Emil] Kraus sangen vorzüglich, und in Betreff der Pianoforte-Begleitung bedarf es keiner weiteren Andeutung, als daß Frau Schumann und Herr Brahms sie ausführten. Eine der Nummern mußte sogar auf stürmisches Verlangen wiederholt werden.“²⁸¹

Die *Signale* schlossen sich dem Urteil an: „Die Liebeslieder [...] fanden eine sehr warme Aufnahme, so wie überhaupt der bis weit in die Garderobe hinein überfüllte Saal an diesem Abend an Applaus überschäumte“.²⁸² Clara Schumann bemerkte am 5. Januar 1870 in ihrem Tagebuch:

„Drittes Concert im kleinen Redoutensaal mit Johannes‘ Liebesliedern. Es war überfüllt, auf dem Orchesterpodium so, daß ich nie wußte, wie ich an’s Clavier kommen sollte. Ich spielte sehr glücklich, das Publicum war in wahrem Enthusiasmus [...] – Die Liebeslieder (Johannes spielte sie mit mir vierhändig) gingen reizend und gefielen sehr, zwei davon wiederholten wir. Was das erste Verständniß etwas zurückhält, ist die Kürze der einzelnen Lieder ...“.²⁸³

Erst gut zwei Jahre später musizierte Brahms erneut aus *op.* 52 – in öffentlichen Konzerten ebenso wie zu eher privaten Anlässen. Insgesamt sind dreizehn solcher Auftritte zwischen 1873 und 1885 belegt,²⁸⁴ wobei der Komponist wiederum meist eine Auswahl traf. Mitunter überließ er dies auch dem Veranstalter; so erklangen am 5. Februar 1874 wahrscheinlich zwölf Nummern aus *op.* 52 im Saal des Gewandhauses in Leipzig.²⁸⁵ Auf den

vorangegangenen Vorschlag Carl Reineckes, die *Liebeslieder* vollständig zu geben, entgegnete Brahms: „Da Sie gar sämtliche vorschlagen so bitte ich um die ersten 6 u. die letzten 6.“²⁸⁶ Ganz ähnlich verlief einige Jahre später die Korrespondenz zwischen Ernst Frank und dem Komponisten.²⁸⁷ Dachte Frank zunächst daran, zwei Abteilungen „Liebeslieder 9 Stück“ auf das Programm zu setzen,²⁸⁸ so riet Brahms zu einer Auswahl mit dem Schluss von *op.* 65 am Ende („Suche hübsche Liebeslieder aus! Als Schluß-Nummer ist der Epilog empfehlenswert“).²⁸⁹ Franks daraufhin überarbeiteter (nicht überlieferter) Programmvorschlag fand Brahms‘ Zustimmung.²⁹⁰

Ein ‚Durchsingen‘ der kompletten Serie wünschte Brahms durchaus nicht. Vielmehr stellte er für die von ihm selbst disponierten Programme die Lieder entweder individuell oder in Folgen von sechs oder (selten) neun Nummern zusammen. Wohl nicht umsonst sprach er in Verbindung mit den *Liebesliedern* gelegentlich von einer „Sammlung“, womit der Komponist eine Auswahl offenließ bzw. nahelegte.²⁹¹ Richard Heuberger schilderte hinsichtlich dieser Frage einen regelrechten Disput, in dem Brahms seine Position verdeutlichte. Anlass war eine von Eusebius Mandyczewski geleitete Aufführung der *Liebeslieder op.* 52 im Wiener Tonkünstlerverein am 7. November 1892:

„Brahms verlangte, daß nicht das ganze Heft in einem herabgesungen werde und sagte, daß er sonst fortgehe. Darauf sagte Mandy: ‚Nun, dann gehen Sie fort!‘ – Brahms: ‚Wissen Sie, wenn dergleichen ein Esel tut, so begreife ich es, aber Sie, den ich bisher für gescheit gehalten habe, sollten so was nicht tun.‘ Mandyczewski: ‚Nun, dann teilen wir’s.‘ Epstein vermittelte. Brahms war über Mandyczewskis heftige Rede entschieden verschnupft. Er äußerte sich, wenn auch recht ruhig, nochmals darüber. ‚Ich habe die Lieder doch zu sechs und sechs gruppiert. Man solle derlei nach Gusto repetieren können.‘“²⁹²

Anlässlich einer Abendgesellschaft in Frankfurt bei Stockhausens²⁹³ spielte Brahms die *Liebeslieder* mit Mary Wurm aus dem Stegreif.²⁹⁴ Später erinnerte sich die Musikerin an dieses Zusammentreffen:

mushaus – Haus der Bücher AG: *Katalog 873. Musikalisches Quodlibet. Autographen und gedruckte Musikalien des 16.–20. Jahrhunderts*, Basel o. J., S. 22 f., Nr. 90, mit Abbildung S. 23). Hierbei schien Brahms an seine Idee anzuknüpfen, die *Liebeslieder* in 3 Heften à 6 Lieder publizieren zu lassen.

²⁸⁷ Zu einem Konzert in Hannover am 24. Januar 1880 vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 187.

²⁸⁸ *Briefwechsel XIX*, S. 134(–135), Brief vom 8. Januar 1880.

²⁸⁹ Ebenda, S. 136, Brief vom 10./11. Januar 1880 (Poststempel). Zur Funktion des Epilogs von *op.* 65 vgl. S. XLIV mit Anmerkung 356.

²⁹⁰ *Briefwechsel XIX*, S. 136(–137), Brief vom 14. Januar 1880.

²⁹¹ So äußerte sich Brahms gegenüber Rieter-Biedermann am 20. September 1869 (siehe oben Anmerkung 201) und gegenüber Simrock am 30. Mai 1875 (*Briefwechsel IX*, S. 192–194, hier S. 193).

²⁹² *Heuberger*, S. 162 f.

²⁹³ Am Sonntag, 16. Januar 1881; vgl. Henry S. Drinker: *Destiny and a Brahms Autograph*, in: *The Etude*, Jg. 51, Nr. 7 (Juli 1933), S. 441, 486 (dort zum fraglichen Datum).

²⁹⁴ Mary Wurm studierte 1880–1882 am Frankfurter Hoch’schen Konservatorium bei Clara Schumann und Joachim Raff (vgl. Monika Tibbe: „*Emanzipation der Tat*“. *Mary Wurm – Pianistin, Komponistin, Di-*

²⁸⁰ *Neues Fremden-Blatt*, Jg. 6, Nr. 8 (9. Januar 1870), S. 6–7, gezeichnet „-h.“ (= Theodor Helm). Ob dort allerdings „zum ersten Male die vollständige Sammlung (18 Nummern)“ zur Aufführung kam, wie Helm bemerkte (ebenda, S. 6), erscheint aufgrund des überlieferten Programmblattes fraglich. Der entsprechende Hinweis im *BraWV*, S. 215, ist demzufolge zu revidieren.

²⁸¹ *Die Presse*, Jg. 23, Nr. 7 (8. Januar 1870), S. 14.

²⁸² *Signale*, Jg. 28, Nr. 5 (17. Januar 1870), S. 70.

²⁸³ *Litzmann III*, S. 234. An Joseph Joachim schrieb die Künstlerin aus Wien: „Vorgestern gab ich mein 3^{tes} Concert, wo Alles ausverkauft war, und eine Aufnahme die man nur eine enthusiastische nennen kann. Es hat mich sehr gefreut. Johannes Liebeslieder führten wir auch auf, sie gingen vortrefflich. Zweie wiederholten wir, und wurde der Componist gerufen.“ (*Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1004(–1005) [Brief vom 7. Januar 1870]).

²⁸⁴ Siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 388.

²⁸⁵ Carl Reinecke leitete das Konzert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds, wobei Brahms mit ihm die Klavierpartien übernahm (*Hofmann, Chronologie*, S. 137 f.).

²⁸⁶ Konzertprogrammwurf Reineckes mit Kommentaren von Brahms zu zwei Konzerten am 1. und 5. Februar 1874 in Leipzig (siehe Eras-

„Ich spielte sie vom Blatt; ich den Diskant, er [Brahms] den Baß. Fräulein Tiedemann, Jenny Hirsch, von zur Mühlen und Stockhausen sangen. Brahms war auf mich zugekommen und hatte mich gefragt, ob ich mit ihm spielen wolle – ich scheute mich zu bekennen, daß ich seine Liebeswalzer nicht kannte und vertraute – musikalisch keck, wie ich war, auf mein gutes sicheres ‚Vom-Blatt-lesen‘. Ich spielte also ab.“²⁹⁵

Zwar kritisierte Clara Schumann ihre Schülerin daraufhin,²⁹⁶ doch erhielt die junge Pianistin von Brahms ein persönlich gestaltetes Albumblatt mit dem Anfang von *op. 52 Nr. 9*.²⁹⁷

In der Überschau deutet die Fülle der Rezeptionsdokumente auf eine rasche und anhaltende Verbreitung der *Liebeslieder op. 52*.²⁹⁸ Obwohl in den frühen Rezensionen solistische Interpretationen dominierten, waren chorische Besetzungen im Bereich der Musikvereine und Gesellschaften doch bald weit verbreitet. Brahms selbst ging zunächst wohl von solistischer Besetzung aus, ohne sich in dieser Frage dauerhaft festlegen zu wollen:

„Auch passen manche [der *Liebeslieder*] trefflich für klein Chor u. Orchester als zierliche Concertnummern. Einstweilen auch heißt es nicht Chor=Gesang, sondern bloß Gesang.“²⁹⁹

Theodor Storm führte die *Liebeslieder op. 52* am 15. Dezember 1873 mit dem von ihm gegründeten Gesangsverein in Husum auf. Hierbei war der Schriftsteller gewiss persönlich dafür verantwortlich, dass dem Programmblatt des Husumer Konzertes ein ausführlicher Hinweis zur vertonten Quelle beigelegt wurde.³⁰⁰ Im Vorhinein äußerte sich der Dichter zudem brieflich zur Komposition, deren Eigenart er wie folgt charakterisierte:

„Unsern Gesangsverein haben wir schon 2 Dienstage gehalten; die Brahm[s]schen Liebeslieder mit den 4händigen Walzern darunter sind überaus neu und reizend.“³⁰¹

Storms Äußerung berücksichtigte den spezifischen doppelten Charakter der Originalfassung mit eigenständigem Klavierpart. Dagegen nahmen Redakteure und

Rezensenten in der allgemeinen Tagespresse den ad-libitum-Hinweis im Werktitel vielfach kaum wahr. Teilweise wurde das Opus dort in Anzeigen wie in Kritiken geradezu als eine Komposition für „4 Singstimmen mit 4 händiger Clavierbegleitung“ (oder ähnlich) bezeichnet,³⁰² obwohl dies den tatsächlichen Verhältnissen zwischen Klavier- und Gesangspart nicht entsprach.

In Fachkreisen wurde der ad-libitum-Hinweis durchaus wahrgenommen und kontrovers diskutiert; verschiedene ansonsten den *Liebesliedern* zugeneigte Rezensenten übten an dieser Stelle mehr oder weniger deutliche Kritik – so etwa Eduard Hanslick, der in diesem Zusammenhang kaufmännische Interessen erwog:

„Dieses ‚ad libitum‘ dürfte mehr den Anschauungen des Verlegers als des Componisten entsprungen sein, denn wenn sich auch die Walzerbegleitung ohne den Gesang spielen und recht gut anhören läßt, seinen Reiz und seine Bedeutung gewinnt das Werk erst durch den Hinzutritt der Singstimmen.“³⁰³

Auf verlegerische Aspekte ging ein Rezensent der *Signale* („A. H.“) nicht ein, der gleichwohl von einer Ausführung ohne Gesang nicht gänzlich überzeugt war:

„Nur daß der Gesang ‚ad libitum‘ sein soll, hat sein Bedenkliches. Ohne den Gesang dürften die Walzer, als Pianofortestücke für sich betrachtet, weniger effectuiren, obgleich sie auch recht gut für sich allein spielbar sind.“³⁰⁴

Dass die Mitwirkung der Vokalstimmen ins Belieben gestellt sein sollte, irritierte mithin verschiedene Kritiker. Ein Rezensent des *Musikalischen Wochenblattes* („St.“), der dem Werk insgesamt „einen bedeutenden musikalischen Werth“ zumaß, bestand darauf, auch den Gesangspart als essentiell zu begreifen:

„Noch schwerer aber kann sich der Hörer für die Annahme entscheiden, der Componist habe das vocale Element als eine bloss Beigabe zum instrumentalen betrachtet wissen wollen. Allerdings spricht für diese Annahme der Umstand, dass das Hinzutreten des Gesanges dem Belieben anheimgestellt ist.“³⁰⁵

rigentin, *Musikschriststellerin*, Oldenburg 2018 [= *Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts*, Bd. 15], S. 12, 61).

²⁹⁵ Mary Wurm: *Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann*, in: *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 40 (1919), Nr. 23, S. 280–284, hier S. 282 f.

²⁹⁶ „Nachher ... kam Frau Schumann auf mich zu und frug: ‚Kanntest Sie dieses Werk schon?‘ – Ich: ‚Nein, Frau Schumann‘ – Sie (in strengem Ton): ‚Mein Vater hätte zu mir gesagt: ‚Gehe in eine stille Ecke und sieh dir die Noten eine Stunde lang an und dann wage es, mit einem Meister zu spielen!‘“ Sprach’s und ließ mich beschämt stehen, worauf ich [...] weinend nach Hause floh“ (ebenda, S. 283).

²⁹⁷ Mary Wurm erinnerte sich: „Afterwards Brahms wrote some bars of manuscript into a book for me with his autograph [...]“ (Mary Wurm: *On „Turning Over“, and Something about Brahms*, in: *The Magazine of Music*, Jg. 12, Nr. 12 [Dezember 1895], S. 274). Vgl. außerdem Mary Wurm: *Playing Duets with Brahms*, in: *The Etude*, Jg. 51, Nr. 7 (Juli 1933), S. 441 (mit Abbildung des Albumblattes), sowie *Stargardt, Katalog* 321, S. 26, Nr. 201 (mit gleicher Abbildung). Der originale Text lautet: „Am Donaustrande – [dann jeweils ein System für:] Primo / Secondo [darunter:] Meiner liebenswürdigen Partnerin zur Erinnerung an einen schönen musikalischen Abend. / J. Brahms [links:] Frankfurt / Jan: 81“.

²⁹⁸ Für deren Popularität sprechen auch die zahlreichen bei Simrock publizierten fremden Bearbeitungen; vgl. *BraWV*, S. 220, und die

Verlagsanzeige in den *Signalen*, Jg. 33, Nr. 49 (siebte von neun Oktober-Ausgaben 1875), S. 783.

²⁹⁹ *D-Hs*, BRA: Bf2: 13; vgl. *Briefwechsel IX*, S. 80–82, hier S. 81 (Brief an Fritz Simrock vom 31. August 1869).

³⁰⁰ „Liebeslieder, Walzer zu 4 Händen für Pianoforte mit Gesang von Johannes Brahms. (Texte aus ‚Polydora‘, weltpoetisches Liederbuch v. Daumer)“. Zitiert nach Robert Wendt: *Die Musik in Theodor Storms Leben*, Diss. Greifswald 1914, S. 85. Auf dem Husumer Programmblatt standen ferner „5 Lieder“ sowie „Ungarische Tänze“ von Brahms, schließlich das „Finale des ersten Actes aus der unvollendeten Oper Loreley, gedichtet von Geibel; Musik von Mendelssohn-Bartholdy“ (ebenda).

³⁰¹ Theodor Storm an Ernst und Hans Storm, Brief vom 17. Oktober 1873, in: *Theodor Storm – Ernst Storm, Briefwechsel*, hrsg. von David A. Jackson (= *Storm-Briefwechsel* Bd. 17), Berlin 2007, S. (145–)146.

³⁰² So etwa im *Mannheimer Journal*, Nr. 287 (30. November 1869), S. [4]. Oder ähnlich: „Liebeslieder für gemischtes Quartett mit Klavierbegleitung zu 4 Händen“ (*Karlsruher Zeitung*, Nr. 236 [8. Oktober 1869], S. [3]) bzw. „Walzer für Solostimmen mit Klavierbegleitung“ (*Wiener Zeitung*, Nr. 274 [28. November 1869], S. 719).

³⁰³ *Hanslick, Concertbillet*, S. 2.

³⁰⁴ *Signale*, Jg. 28, Nr. 16 (10. März 1870), S. 243.

³⁰⁵ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 4, Nr. 9 (28. Februar 1873), S. 133–(134).

Einen ganz anderen Standpunkt vertrat hingegen Hermann Deiters in einer ausführlichen Rezension der *Liebeslieder* in der *AmZ*. Brahms habe in diesem Werk den Gesang, „so selbständig und ausdrucksvoll er ihn auch behandelt, doch für nur willkürlich betrachtet“ und

„deutlich genug gesagt, dass ihm zur Aussprache seiner künstlerischen Intention [...] das Instrument vollkommen genüge, [...] dass zum vollständigen Hervortreten der künstlerischen Idee das Hinzukommen des Gesanges durchaus unwesentlich sei.“³⁰⁶

Darüber hinaus zog Deiters den ad-libitum-Hinweis heran, um prinzipielle Erwägungen zu Rang und Geltung zeitgenössischer Vokal- und Instrumentalmusik anzustellen. Dass er hierbei den üblichen Rahmen einer Rezension verließ, nahm er bewusst in Kauf („Brahms möge uns verzeihen“). Der Herausgeber Friedrich Chrysander wollte Deiters' Besprechung daraufhin nicht kommentarlos abdrucken, sondern ließ ihr eine kritische *Bemerkung* folgen, um darin unter anderem festzustellen, er habe „von anderer Seite äussern hören, der Titel [der *Liebeslieder*] sei irreleitend – für die musikalische Praxis jedenfalls.“³⁰⁷

Eingehend bezog sich schließlich Ernst Rudorff auf die Disposition des Vokalparts. Rudorff hatte die *Liebeslieder* von seinem Verleger Fritz Simrock „unmittelbar nach ihrem Erscheinen geschenkt“ bekommen und spielte sie „bald mit diesem, bald mit jenem Partner“, denn die Musik nahm ihn „ganz und gar gefangen“.³⁰⁸ Der Musiker kannte die beiden Ausführungsoptionen der Originalfassung aus der Praxis³⁰⁹ und erklärte hierzu:

„Wenn ich auch [...] einen reinen Genuß im Spielen dieser Liebeslieder-Walzer ohne gesangliche Zutat empfand, so stand mir doch [...] die Musik [...] zu hoch, als daß ich nicht zu verschiedenen Malen gern bereit gewesen wäre, mich an ihrer öffentlichen Vorführung mit Solosängern oder einem kleinen auserlesenen Chor tätig zu beteiligen. Ja ich mußte zugeben, daß das Hinzutreten des Gesanges die äußerliche Wirkung der Musik ohne Frage steigerte, mochten darüber auch eine Reihe feiner Züge mehr oder weniger verloren gehen.“³¹⁰

Den Gesang sah Rudorff in verschiedenen Nummern als „nachträgliche Zutat“ an, die wirke, „als ob man eine feine, in sich vollkommene Bleistiftzeichnung übermalen wollte.“ Über diesen Punkt diskutierte er mit befreundeten Musikern und stieß dabei auf unterschiedliche Reaktionen: Clara Schumann, so Rudorff, meldete „entschiedenen Widerspruch“ an. Die Künstlerin wollte nichts von seinen „theoretischen Einwänden wissen und wurde sehr erregt bei der Diskussion“; Joseph Joachim dagegen „verhielt sich zurückhaltender, wenn die Rede auf den Gegenstand kam“; Max Bruch blieb indifferent und „wollte nicht recht [...] einstimmen“, während besonders Friedrich Kiel die Meinung Rudorffs teilte.³¹¹

Jenseits der speziellen ad-libitum-Frage fand das Verhältnis von melodischer Erfindung und Harmonik in den Rezensionen der *Liebeslieder* vielfache Beachtung. Die Melodik, „manchmal an volksthümlich Oesterreichisches anklingend“, beschrieb Hanslick weiterhin als „charaktervoll, frisch und anmuthig“;³¹² ein anderer

Rezensent erkannte in den Walzern „anziehende musikalische Gedanken [...], die wir von diesem mehr speculativen Componisten nicht oft zu erwarten haben“.³¹³ Harmonische Details wurden dagegen mitunter moniert. Vermerkte Hanslick lediglich, „einige Sonderbarkeiten in der Harmonie nimmt man von Brahms gerne hin“;³¹⁴ schrieb Hermann Deiters, Brahms' *Liebeslieder* würden „einigemale [...] in harmonischen Kühnheiten etwas herbe an[muten], so gleich im zweiten Theile des ersten Stückes“.³¹⁵ Hierzu urteilte ein Rezensent in den *Signalen*, der Komponist habe gar „fortwährend zu Disharmonien gegriffen [...], welche sich durchaus nicht immer in Wohlgefallen auflösen und dem Zuhörer schließlich die Freude an der Sache entleiden“.³¹⁶ Adolf Schubring war schließlich von der Schlussnummer nicht vollständig überzeugt. Dies ließ er in einen an Brahms gerichteten Brief einfließen, worin er anfangs von zwei privaten Auführungen der *Liebeslieder* in seinem Hause berichtete („zweimal ganz leidlich und mit großem Beifall und Dacapareif“):

„Ich hatte sie in 2 Theile getheilt, Nro 1–9 und N. 10–18 unter Wiederholung der schönen blauen Donau“³¹⁷, da es mir nicht recht passend schien, mit der fast dämonischen N. 18 zu schließen. Ich wußte erst gar nicht, was ich zu diesen Quintengängen³¹⁸ sagen sollte; entweder, so erklärte ich sie mir, hat Br. die Vögelein quinquiliren lassen, wollen, oder er hat unter Nro 18 sagen wollen: Ich bin des

³⁰⁶ Deiters, *Beurteilungen*, S. 164.

³⁰⁷ Ebenda.

³⁰⁸ Rudorff III, S. 36–40, hier S. 37.

³⁰⁹ Siehe oben S. XXXVIII mit Anmerkung 270.

³¹⁰ Rudorff III, S. 39.

³¹¹ Ebenda, S. 37–39.

³¹² Hanslick, *Concertbilletto*, S. 2.

³¹³ *NZfM*, Bd. 66, Nr. 29 (15. Juli 1870), S. 273.

³¹⁴ Hanslick, *Concertbilletto*, S. 2.

³¹⁵ Deiters, *Beurteilungen*, S. 164.

³¹⁶ *Signale*, Jg. 37, Nr. 57 (letzte von acht Oktober-Ausgaben 1879), S. 904. Dieser Einlassung sei eine andere (ebenso stark polarisierende) gegenübergestellt, die an der Komposition umgekehrt ein Übermaß an Wohlklang feststellte: „Die Brahms'schen ‚Liebeslieder‘ gefielen natürlich sehr; streng genommen sind sie bloß eine Nippesarbeit, ‚Blümchen voll Duft und – Honig‘“ (*NZfM*, Bd. 71, Nr. 18 [30. April 1875], S. 186). Richard Wagner polemisierte gegen die *Liebeslieder op. 52* bald nach Erscheinen als das Werk einer „Enthaltsamkeitsschule des von uns besprochenen musikalischen Mäßigkeitsvereines“ und fuhr fort: „Die ‚Liebeslieder-Walzer‘ des heiligen Johannes, so albern sich schon der Titel ausnimmt, könnten noch in die Kategorie der Uebungen der unteren Grade gesetzt werden: die inbrünstige Sehnsucht nach der ‚Oper‘ jedoch, in welche schließlich alle religiöse Andacht der Enthaltamen sich verliert, zeichnet unverkennbar die höheren und höchsten Grade aus“ (*Ueber das Dirigieren* [Fortsetzung], in: *NZfM*, Bd. 66, Nr. 3 [14. Januar 1870], S. 25–27, hier S. 26).

³¹⁷ Nr. 9 („Am Donaustrande“); Johann Strauss' *An der schönen blauen Donau* war 1867 bei Spina erschienen. – Für die *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892* wurde ein *Album der Wiener Meister* vorbereitet, für das Brahms „Am Donaustrande“ beisteuern wollte („Der Text [...] macht die Nummer besonders geeignet, und der Abdruck kann doch gewiß nicht das Geschäft beeinträchtigen“). Simrock gab den Druck jedoch nicht frei (*Briefwechsel XII*, S. 64 [Brief an Simrock vom 20. März 1892]).

³¹⁸ Vermutlich Achtelbewegung im Primo (vgl. T. 3¹, 4¹).

süßen Tons nun satt, will wieder ganz einmal den Teufel spielen.“³¹⁹

Insgesamt blieben kritische Anmerkungen allerdings sehr in der Minderzahl. Viel repräsentativer für die frühe Rezeption waren etwa Deiters' Ausführungen, wenn er auf die qualitätvolle Ausarbeitung des Werks zurückverwies und an die Urteilsfähigkeit seiner Leserschaft appellierte:

„[...] wenn irgendwo müssen wir [hier] den Leser auf das eigene Hören und Geniessen hinweisen, und darauf verzichten, mit dem kalten und trockenen Worte kleinen Gebilden von höchster seelischer Feinheit, von wahrstem, innigsten, concentrirtesten Gefühlsausdrucke zu nahen.“³²⁰

So populär die *Liebeslieder op. 52* in der Originalfassung bald wurden, so wenig verbreitete sich die pianistisch anspruchsvollere Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen im Konzertleben. Obwohl sie in mehreren Auflagen gedruckt wurde, ließ sich nur eine einzige zeitgenössische Rezension nachweisen.³²¹ Vergleichbare private Aufführungen waren nicht zu ermitteln.

Neue Liebeslieder. Walzer für vier Singstimmen und Klavier zu vier Händen opus 65

Entstehung und Publikation

Vieles deutet darauf hin, dass Brahms die im September 1875 publizierten *Neuen Liebeslieder op. 65* überwiegend im Frühjahr und Sommer 1874 in Wien sowie in Nidelbad bei Rüschlikon komponierte.³²² Entsprechende Angaben enthalten das eigenhändige Werkverzeichnis („Wien u. Rüschlikon 1874“)³²³ sowie der Taschenkalender: „12 [geändert:] 13 Liebeslieder (Walzer) v. Daumer“ bzw. „Göthe ‚zum Schluß[‘]“. ³²⁴ Brahms vertonte wie für die *Liebeslieder op. 52* Gedichte aus Georg Friedrich Daumers Sammlung *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*.³²⁵ Das über die letzten Verse aus Goethes Elegie *Alexis und Dora* komponierte Schlussquartett („Nun, ihr Musen, genug!“) nahm dabei eine – die beiden Liebeslieder-Sammlungen verbindende – Sonderstellung ein.³²⁶

Mindestens drei der Walzerlieder aus *op. 65* hatte Brahms allerdings schon einige Jahre zuvor im Kontext der ersten Liebeslieder-Sammlung entworfen: Mehrtaktige Incipits zu *Nr. 5* („Wahre, wahre“) und *Nr. 14* („Flammenauge“, in h-Moll) finden sich unter den 1868/69 entstandenen Skizzen zu *op. 52*; beide Nummern waren im Juli 1869 möglicherweise bereits ausgearbeitet.³²⁷ Ein stark abweichender Schluss von *Nr. 14* (h-Moll/H-Dur) ist innerhalb der autographen Partitur von *op. 52* überliefert.³²⁸ Ferner existierte das Sopranlied *op. 65 Nr. 9* („Nagen am Herzen“) bereits zu dieser Zeit in verschiedener Gestalt: Hatte Brahms es 1869 vermutlich zunächst für Klavier zu vier Händen mit Sopran komponiert, bearbeitete er es im Winter 1869/70 – innerhalb einer Auswahl von Walzerliedern aus *op. 52* – für Orchester. Beide frühen Werkgestalten von *op. 65 Nr. 9* wurden Anfang 1870 aufgeführt, wobei die heute verschollene frühe Fassung mit vierhändiger Klavierpartie unter Brahms' Beteiligung erklang.³²⁹

Ob der Komponist einige seiner Lieder in Walzerform 1869 zurückgehalten hatte, um auf *op. 52* bald eine zweite Sammlung folgen zu lassen, ist denkbar, aber nicht zu belegen; der große künstlerische Erfolg der *Liebeslieder* dürfte das Nachfolge-Projekt jedenfalls befördert haben.

Im September 1874, gegen Abschluss der kompositorischen Hauptarbeit, gab Brahms zunächst Joseph Joachim (noch aus Rüschlikon) und etwas später Fritz Simrock in seiner typischen Diktion erste Hinweise. Beiläufig äußerte er gegenüber Joachim: „Wenn Deine Frau im Januar neue Liebeslieder-Walzer singen will, so steht der Unsinn leider zu Diensten“, ³³⁰ und ähnlich am Ende eines Briefes an Simrock: „Die neuen Liebeslieder sind mir wirklich wider Willen aus der Feder geflossen!“³³¹

Im Oktober 1874 überließ Brahms dem Mediziner Theodor Billroth größere Teile der *Neuen Liebeslieder* für Tage zur Ansicht:

„Lieber Freund!

Ich halte es zwar für ein Versehen und ein Malheur, daß mir Beiliegendes eingefallen ist –. Nachher aber ist's einmal da!

Gelegentlich können wir es vielleicht einmal durchspielen, und hörte ich gerne ein Wort dann. Einige und der Schluß fehlen. Darf ich bitten, auf einer Korrespondenzkarte ein Wort zu schreiben, daß Dir die Noten zugekommen?“³³²

Billroth war „sehr stolz darauf“, dass er die „neuen Liebeslieder noch *avant la lettre* gesehen habe“. Er studierte die Noten eingehend und dankte Brahms ausführlich.³³³ Unklar ist, ob in den folgenden Tagen ein Probe-spiel am Klavier stattfand, wie Brahms es angeregt hatte.

³¹⁹ D-Hs, BRA: B1: 16 (Brief vom 27. Februar 1870). Brahms antwortete Schubring im März 1870, ohne auf dessen kritische Bemerkungen einzugehen (*Briefwechsel VIII*, S. 219–221).

³²⁰ Deiters, *Beurteilungen*, S. 164.

³²¹ In Hamburg sangen „Frl. [Hedwig] Sicca, Frau [Amalie] Joachim, Hr. [Raimund] v. Zur-Mühlen und Hr. [Rudolf] Schmahlfeldt. [...] Auch die am Schlusse dargebotene Auswahl der Brahms'schen ‚Liebeslieder‘-Walzer fand eine angeregte Hörerschaft. Der Clavier-spieler Hr. [Theodor] Bohlmann hat weder als Accompagnateur, noch als Solist Bemerkenswerthes geleistet“ (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 20, Nr. 10 [28. Februar 1889], S. 119), gezeichnet „-s-r“.

³²² Brahms wohnte während des Sommers vom 11. Juni bis zum 15. September 1874 am Zürichsee (vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 120–122).

³²³ Brahms, *Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [5v]; vgl. Orel, *Werkverzeichnis*, S. 540.

³²⁴ *Taschenkalender 1874*, Juni- bzw. Juliseite.

³²⁵ Frankfurt 1855 (zwei Bände in einem).

³²⁶ Vgl. unten S. XLIV mit Anmerkung 355.

³²⁷ So ließe sich eine Bemerkung Florence Mays interpretieren, dass Brahms damals nicht nur die 18 Nummern aus *op. 52*, sondern „zwan-zig der reizenden Kompositionen vollendet [hatte], die uns jetzt als die ‚Liebeslieder‘ bekannt sind“ (*May 1911 II*, S. 105).

³²⁸ Siehe Anhang, S. 164.

³²⁹ Vgl. unten S. XLV.

³³⁰ *Briefwechsel VI*, S. (98–)100, (Rüschlikon, etwa 10.) September 1874.

³³¹ *Briefwechsel IX*, S. (179–)180, Wien, 25. September 1874.

³³² *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 206 (Brahms an Billroth, vor dem 15. Oktober 1874 [Datum erschlossen]).

³³³ Ebenda, S. 206–209 (Brief vom 16. Oktober 1874). Zu Billroths Beurteilung der *Neuen Liebeslieder* siehe unten S. XLV.

Billroth zog stattdessen eine Probe unter Einschluss der Vokalstimmen vor, da er auf den Gesang nicht verzichten wollte. Gleichwohl ist von einer solchen Spiel- bzw. Hörprobe nichts bekannt:

„Willst Du mir die Freude machen, die neuen Lieder mit mir zu spielen, so richte ich mich gewiß mit meiner Zeit darauf ein; doch schöner wäre es noch, wenn wir die schönen Klänge dazu hörten aus schönen Kehlen; es kommt mir vor, als wenn zu dem neuen Heft die Bezeichnung ‚Gesang *ad libitum*‘ noch weniger paßte als zu dem früheren.“³³⁴

Die Phase der Druckvorbereitung und Drucklegung zog sich längere Zeit hin. Vermutlich überarbeitete Brahms im Herbst 1874 vor allem jene Teile der *Neuen Liebeslieder*, die er gegenüber Billroth noch zurückgehalten hatte – darunter den erst im Juli 1874 komponierten Epilog auf Goethes Text „*Nun, ihr Musen, genug!*“ aus *Alexis und Dora*. Dass für *op. 65* die Singstimmen nicht, wie bei *op. 52*, ‚ad libitum‘ zu verstehen seien,³³⁵ äußerte Brahms explizit: „Die neuen Liebeslieder muß ich expreß [= ausdrücklich] mit und ohne Gesang schreiben, man arbeitet nicht jeden Tag so fein“.³³⁶ Möglicherweise hatte ihn Billroths oben zitierte Äußerung zu dieser Klarstellung angeregt.

Unbekannt ist, wann Brahms seine autographe Partitur in Wien zum Abschreiben gab, um die Stichvorlage erstellen zu lassen; vermutlich geschah dies im Spätherbst oder im Winter 1874/75. Auch legte er, wie im Fall von *op. 52*, die endgültige Reihenfolge der Lieder erst spät fest. Nachdem die abschriftliche Stichvorlage vorläufig fertiggestellt war, vertauschte Brahms „*Flammenauge*“ und „*Schwarzer Wald*“ und nahm an der späteren *Nr. 12* neben der Transposition erhebliche kompositorische Änderungen vor.³³⁷ An solchen und ähnlichen Aufgaben arbeitete er noch bis zum Mai 1875, als er von Ziegelhausen³³⁸ aus Simrock die Zusendung der aus Wien mitgebrachten Stichvorlage ankündigte:

„Endlich schicke ich hier die neuen Liebeslieder. Es wäre wirklich zu weitläufig, wollte ich versuchen, Ihnen auseinander zu setzen, weshalb ich so schwer zum Entschluß komme, sie Ihnen zu senden“.³³⁹

Über die optische Gestaltung der gedruckten Partitur diskutierte Brahms mit Simrock. Auf der Rückseite eines Programmblattes zur Karlsruher Uraufführung vom 8. Mai 1875³⁴⁰ hatte er seinem Verleger größere Abstände zwischen Primo, Secondo und Singstimmen sowie stärkere, deutlichere Klammern vorgeschlagen.³⁴¹ Simrock erzog dies eingehend und bezog die aus *op. 52* gewonnenen Erfahrungen ein:

„Ich will sehen, wie sich's einrichten läßt mit der Partitur, daß sie den Spielern I und II bequem sei – aber wenn ich mir die Partitur *op. 52* ansehe, so weiß ich wirklich nicht recht wie? [...] die I resp. II könnten allenfalls noch etwas größer sein; jede Seite enthält durchschnittlich zwei Systeme: ein System [zu vier] Singstimmen und Pianoforte, *weniger* läßt sich nicht draufbringen und mehr auch nicht [...]. Es liegt eben alles nur an der ‚Ungewohnheit‘ des Publikums, aus vierhändiger Partitur zu spielen: – an *op. 52* haben sie's nun geübt – bei [op.] 65 werden sie's können oder doch besser machen wie bei ersterem? Und in einigen Jahren wissen sie [es] nicht mehr besser – zum

reinen Vierhändigspielen wird sowieso das Arrangierte nachher genommen.“³⁴²

Mit seinen von verlegerischer Praxis geleiteten Zeilen gelang es ihm, die Bedenken des Komponisten zu zerstreuen, der daraufhin zustimmend befand:

„Die Leute haben sich doch daran gewöhnt, es wäre auch schade, wenn diese [*Neuen Liebeslieder*] den vorigen nicht (äußerlich zunächst) einigermaßen ähnlich sehen – und dann sind in diesem Heft weit mehr Soli, die leichter zu lesen sind“.³⁴³

Im Druck von *op. 65* entsprachen Einteilung und Abstände der Systeme *op. 52*. Die Kennzeichnung der Klavierparts wurde hingegen hervorgehoben: Im Vorsatz jedes Liedes erschien nun der Schriftzug *Pianoforte*, die Ziffern für Primo und Secondo wurden fett und in nahezu doppelter Größe gestochen. Neben technischen Details standen musikalische Aspekte weiterhin im Mittelpunkt von Brahms' Erörterungen mit Simrock. So bat der Komponist, das Sopranlied *Nr. 3* („*An jeder Hand*“, A-Dur, Ambitus *gis'–a²*) zusätzlich in tieferer Fassung stechen zu lassen, wie es ihm zuvor Otto Dessoff empfohlen hatte:

„Liebster S.,

Eine recht große, dringende und wichtige Bitte habe ich an Sie. Solange die Dinger (die neuen Liebeslieder) existieren, ärgere ich mich, daß *Nr. 3* gar so gute Sopranistin verlangt, d. h. unvernünftig hoch liegt. Endlich hat Dessoff eben heute früh den gescheiten Einfall: man könne ja gleich zwei Lesarten nebeneinander geben! [...] 3a für Sopran (wie er steht), 3b für Mezzosopran in F dur.“

Brahms schlug weiter vor, die tiefere Fassung unmittelbar anzuhängen: „Ich meine, *Nr. 3* wird gerade eine Seite ausmachen, da ginge es jawohl [sic!], daß man jetzt noch eine Seite einfügte und darauf die Transposition stäche?“³⁴⁴ Da er über den genauen Umfang von *Nr. 3* kei-

³³⁴ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 208.

³³⁵ Zum ad-libitum-Hinweis der Originalfassung der *Liebeslieder op. 52* vgl. vor allem S. XXXVII mit Anmerkungen 259 f. und S. XL f.

³³⁶ Briefwechsel IX, S. 182–184, hier S. 183 (Brief an Simrock vom „Oktober 1874“, Poststempel vom 2. November 1874). Ganz ähnlich formulierte er es gegenüber Simrock nochmals am 30. Mai 1875: „Das ‚ad libitum‘ auf dem Titel muß diesmal wegbleiben — so fein arbeitet man nicht jedesmal“ (ebenda, S. 192–194, hier S. 193).

³³⁷ Dies zeigt der Vergleich mit der autographen Partitur: *Nr. 12* („*Schwarzer Wald*“) in fis-Moll/Fis-Dur weicht im Vokalpart (Bass und Ten., T. 25–41) so stark von der Druckfassung in g-Moll/G-Dur ab, dass erstere in vorliegender Edition als eigenständige Frühfassung ediert wird (siehe Anhang, S. 144–147). Anders im Fall von *Nr. 14* („*Flammenauge*“) in h-Moll/H-Dur, die im Zuge der Transposition nach a-Moll/A-Dur inhaltlich weniger gravierend verändert wurde (siehe Editionsbericht, S. 260, Bemerkung zum Satzbeginn).

³³⁸ Brahms wählte sein Sommerquartier für 1875 in Ziegelhausen bei Heidelberg, wo er sich zwischen dem 20. Mai und Mitte September aufhielt (vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 126).

³³⁹ Briefwechsel IX, S. 192–194, hier S. 192 f. (Brief vom 30. Mai 1875).

³⁴⁰ Siehe unten S. XLV.

³⁴¹ Briefwechsel IX, S. 191–192 (Brief vom 9. Mai 1875).

³⁴² Simrock-Brahms Briefe, S. (68–)69, Brief vom 31. Mai 1875.

³⁴³ Briefwechsel IX, S. 194(–195), Brief vom 2. Juni 1875.

³⁴⁴ Ebenda, S. 197–198 (Brief vom 16. Juni 1875).

ne Kenntnis hatte, konnten ihm bis zu jenem Zeitpunkt keine Vorabzüge zugegangen sein. Am 14. Juni war seine Bitte um Abzüge an Simrock ergangen, wobei er ein Exemplar explizit zur Korrektur erbat, „das andre, um Ihnen sofort das Arrangement ohne Gesang zu machen“.³⁴⁵

Dieser Umstand ist bemerkenswert, da Brahms wiederum – wie schon im Fall der *Liebeslieder op. 52* – kompositorische Synergieeffekte nutzte: Hatte er im November 1874 die vierhändige Fassung ohne Gesang *op. 52a* und die zweihändige Fassung mit Gesang *op. 52* hintereinander in einem Zuge realisiert, so nahm er ein halbes Jahr später im Sommer 1875 die Druckkorrektur von *op. 65* zum Anlass, um sogleich die Ausarbeitung der vierhändigen Fassung ohne Gesang *op. 65a* anzuschließen.

Wann die hierfür erbetenen Abzüge in Ziegelhausen eintrafen, ist nicht überliefert, doch dürfte die Revision des Korrekturabzugs zu *op. 65* maßgeblich im Juli erfolgt sein. In zwei Korrespondenzkarten vom 2. August forderte Brahms für *Zum Schluss* eine Änderung bzw. Noten-Korrektur, woraus hervorgeht, dass er die eigentliche Überprüfung schon erledigt hatte und ihm der Korrekturabzug nicht mehr zur Verfügung stand. So bemerkte Brahms diese im Vokalpart zu ändernde Note offensichtlich erst bei der Einrichtung der Stichvorlage für *op. 65a*:

„Auf S. 38, 2tes System, 2ter Takt heißt die 5te Note im Alt *F* . Verzeihen Sie die ewige Quängelerei [sic], aber da ich's gerade vorhabe, so fallen mir die Fehler nachträglich auf.“³⁴⁶

Einige Tage später stellte Brahms die Stichvorlage für *op. 65a* fertig: Am 12. August meldete er darauf an Simrock, er habe die „Singstimmen“³⁴⁷ [...] bereits nach Berlin geschickt und die Bearbeitung à 4ms., ohne Gesang, beigelegt“.³⁴⁸

Es folgte die Drucklegung von *op. 65*, das im September 1875 in den Handel kam. In den *Signalen* wurden „Neue Liebeslieder [...] von Johannes Brahms“ zur Monatsmitte als „soeben erschienen“ gemeldet,³⁴⁹ während Hofmeisters *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* die Ausgabe erst im November 1875 anzeigte.³⁵⁰ Das vierhändige *op. 65a* wurde auf Brahms' Bitte hin zunächst zurückgehalten³⁵¹ und schließlich im April 1877 veröffentlicht, da es der Verbreitung der Fassung mit Gesang nicht im Wege stehen sollte. Eine „zweihändige Begleitung“, die Brahms im Mai 1875 für 500 Taler zu schreiben angeboten hatte, wurde nicht realisiert.³⁵²

Nachdem Brahms bereits Anfang August 1875 Franz Wüllner mit einem Vorabzug erfreut hatte,³⁵³ bat er Simrock launig um Freiexemplare für nahestehende Personen:

„Exemplar bitte ich vor allem den Fräulein Schumann, aber persönlich in Frack und weißer Binde mit meinen devotesten Empfehlungen zu übergeben. Dann bitte Herrn Marxsen in Altona, Kirchner in Würzburg, Reinthaler, Dietrich, Schubring und, wem Sie wollen, eins zu geben.“³⁵⁴

So versorgte Brahms auch Julius Stockhausen, dessen Dank als Randnotiz eines Briefes vom 18. September 1875 überliefert ist. Offenbar traf das Notenexemplar ein,

als Stockhausen sein eigentliches Schreiben an Brahms schon fertiggestellt hatte. Daraufhin setzte der befreundete Sänger abschließend hinzu: „Die neuen Liebeslieder heute v. Simrock erhalten. Dieser Schluß! Du bist ein lieber Poet.“³⁵⁵

Stockhausen lobte in seiner spontanen Reaktion das Schlussquartett aus Goethes *Alexis und Dora* („Nun, ihr Musen, genug!“), ohne sein Urteil näher zu begründen. Allerdings war der Epilog angelegt, das in den beiden Liebeslieder-Sammlungen so facettenreich entfaltete Generalthema textlich wie musikalisch zu vertiefen: Den Liebeswirren wurde hiermit gleichsam eine tröstlich-reflektierte Sicht beigegeben. Schon zu Beginn der Drucklegung von *op. 65* hatte Brahms gegenüber Simrock angedeutet, er würde den im 9/4-Takt komponierten Satz weniger als Teil der Liederfolge ansehen: „Das letzte Stück hat natürlich keine Nummer, sondern kommt hübsch darüber: / Zum Schluß. / (Goethe.)“.³⁵⁶ In diesem Zusammenhang stellte der Komponist den Epilog aus *op. 65* gelegentlich auch an das Ende von Auswahl-Aufführungen aus den *Liebesliedern op. 52*, die unter seiner Mitwirkung stattfanden.³⁵⁷

³⁴⁵ Ebenda, S. (196–)197 (Brief vom 14. Juni 1875).

³⁴⁶ Ebenda, S. 199 (Korrespondenzkarte vom 2. August 1875). Im erhalten gebliebenen Vorabzug von *op. 65*, den Brahms als Stichvorlage für die Fassung ohne Gesang *op. 65a* einrichtete, korrigierte er die entsprechende Note. Zu Evo siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 201; siehe außerdem Editionsbericht zu *op. 65, Zum Schluss*, S. 266, Bemerkung zu T. 21⁵.

³⁴⁷ Gemeint waren vermutlich die von Brahms revidierten Korrekturabzüge der Singstimmen zu *op. 65*, siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 207 mit Anmerkung 260.

³⁴⁸ *Briefwechsel IX*, S. 200(–201).

³⁴⁹ *Signale*, Jg. 33, Nr. 39 (dritte von sechs September-Ausgaben 1875), S. 623; vgl. *Brahms, Eigenhändiges Werkverzeichnis*, Bl. [5v]: „Erschienen Herbst Oct. 75“.

³⁵⁰ *Hofmeister, Monatsbericht*, Jg. 47, November 1875, S. 260. Als Honorar für *op. 65* und *op. 65a* dachte Brahms an jeweils 1000 Taler: „Haben sich die ersten Liebeslieder anständig genug aufgeführt, daß ich für diese mit und ohne Gesang 2000 Taler (à 1000) erbitten darf?“ (*Briefwechsel IX*, S. 192–194, hier S. 193 [Brief vom 30. Mai 1875]).

³⁵¹ „Nun wünschte ich, daß die Ausgabe ohne nicht früher als etwa ein Jahr später erschiene, wenn es Ihnen recht.“ (ebenda).

³⁵² „Ob wir sie auch mit 2händiger Begleitung geben, zeigt sich wohl, wenn die der ersten Sammlung verlangt werden“ (ebenda). 1881 erschien dagegen im Pariser Verlag Brandus eine von Aloys Carel arrangierte zweihändige Bearbeitung mit Gesang, von der Brahms Heft II besaß (vgl. Quellenbestand und -beschreibung, S. 198 mit Anmerkung 208). Eine zweihändige Fassung ohne Gesang von *op. 65* erstellte Theodor Kirchner 1880 (vgl. oben S. XXXV mit Anmerkung 242). Brahms' 1869/70 komponierte Orchesterfassung der *Liebeslieder* in Auswahl mit *op. 65 Nr. 9* schließlich wurde posthum 1938 von Wilhelm Weismann bei Peters publiziert (vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 194 mit Anmerkung 179).

³⁵³ Vgl. unten S. XLVII mit Anmerkung 389.

³⁵⁴ *Briefwechsel IX*, S. 203–205, hier S. 204 (Brief an Simrock vom 21. September 1875).

³⁵⁵ *D-Hs*, BRA: Bh1: 51 (vertikal notiert); vgl. *Briefwechsel XVIII*, S. (114–)115.

³⁵⁶ *Briefwechsel IX*, S. 194(–195), Brief vom 2. Juni 1875.

³⁵⁷ So am 24. Januar 1880 in Hannover mit Ernst Frank (siehe oben S. XXXIX mit Anmerkung 287) oder am 28. Januar 1885 in Krefeld mit August Grüters (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 247 f.).

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Die früheste Reaktion auf die *Neuen Liebeslieder* ist von Theodor Billroth überliefert, der ihren größeren Teil noch im Manuskript kennengelernt hatte³⁵⁸ und urteilte: „Das neue Heft Liebeslieder dürfte weniger fürs große Publikum sein als das erste. Texte und Musik sind spezifisch poetischer und spezifisch musikalischer als die früheren.“ Daumers Texte seien dabei, wie Billroth meinte, „mehr musikalisch schön als schön in der Wortgestaltung des Ausdrucks“, einige davon sogar „nahezu unverständlich“. Doch würde Brahms mit seiner Kunst Daumers Poesie, in der „zuweilen eine äußerste Grenze des Wortausdruckes für Vorstellungen und Empfindungen gestreift und überschritten ist, [...] aus der Hyperromantik in das Gebiet der schönsten musikalischen Klarheit zurück[führen]“. So resümierte Billroth schließlich:

„Ich möchte niemand[em] raten, Dir auf diesem Gebiet der Lyrik zu folgen; dazu gehört eine riesige innerliche Gesundheit und ein schöpferisches und formelles Können, wie es eben Dir eigen ist, lieber Freund!“³⁵⁹

Obwohl Billroth sich zur eigentlichen Komposition positiv geäußert hatte, ließ Brahms dessen Kritik an der Qualität der vertonten Texte nicht unbeantwortet:

„Aber über Daumer müssen wir ein Wort reden! Darin bin ich kitzlich – ob ich mich gleich durchaus [als] Laie in der Verskunst weiß. Ich werde Dir nächstens einige Gedichte mitbringen, woraus Du sehen kannst, was ich schön finde.“³⁶⁰

Der Komponist war den Dichtungen bzw. Übertragungen Georg Friedrich Daumers eng verbunden³⁶¹ und reagierte empfindlich auf alle Vorbehalte. Allerdings blieb der Mediziner bei seiner Position, die er wenig später gegenüber Wilhelm Lübke bekräftigte.³⁶²

Wie angedeutet, entstanden zumindest drei der *Neuen Liebeslieder* bereits in Verbindung mit der ersten Sammlung.³⁶³ Eine frühe Fassung von *op. 65 Nr. 9* („Nagen am Herzen“) erklang am 5. Januar 1870 im kleinen Redoutensaal der Wiener Hofburg, gesungen von Louise Dustmann als Einlage zu den *Liebesliedern op. 52*, am Klavier von Brahms und Clara Schumann begleitet.³⁶⁴ Ebenfalls in Verbindung mit einer Aufführung von *op. 52* sang Minna Peschka-Leutner am 13. Februar 1875 im Gewandhaus Leipzig zwei nicht näher bezeichnete Sopranlieder aus *op. 65*, am Klavier begleitet von John Jeffery und Carl Steinhauer.³⁶⁵ Bekannt ist, dass die Sopranistin seit 1874 mehrfach unter Brahms' Leitung sang,³⁶⁶ ihr einziges überliefertes Schreiben an Brahms (vom 16. März 1875) enthält gleichwohl keinen Hinweis etwa zur Übermittlung von Manuskripten oder zum Gelingen des besagten Konzertes.³⁶⁷ In der *AMz* und den *Signalen* wurde hierzu nur knapp von „zwei neuen Sopraneinlagen“ bzw. „zwei neuen derartigen, annoch handschriftlichen Zugaben“ berichtet.³⁶⁸

So gingen Aufführungen einzelner Nummern der im Mai 1875 erfolgten Uraufführung voran. Insgesamt folgte Brahms bei den ersten Darbietungen der *Neuen Liebeslieder* dem Muster, das sich im Herbst 1869 in Verbindung mit *op. 52* bewährt hatte. Er stellte aus *op. 65* eine Auswahl zusammen, die er dann in Konzerten in Karls-

ruhe und Heidelberg aus dem Manuskript vorführte. Der – als Nachfolger Levis – neu ernannte Kapellmeister der Badischen Hofkapelle, Otto Dessooff, begleitete zusammen mit Brahms am 8. Mai 1875 in Karlsruhe die Uraufführung der *Neuen Liebeslieder* am Klavier.³⁶⁹ Solistinnen und Solisten der Hofoper sangen zehn Walzerlieder in der Reihenfolge des Druckes (1–2, 4, 6–8, 12–14 und *Zum Schluss*), wobei die Auswahl (abgesehen von „*Ihr schwarzen Augen*“) ausschließlich die Quartettsätze des Opus vorstellte.³⁷⁰

Die Rezension der *Badischen Landeszeitung* würdigte Brahms daraufhin als „bedeutenden, ja genialen Künstler“. Dennoch wurden dabei die *Neuen Liebeslieder* ambivalent beurteilt, und vor allem die Komplexität vieler Nummern stieß auf Vorbehalte:

„Mit Jubel wurde Johannes Brahms empfangen, der hier als Mensch und Künstler seit Jahren bekannt und beliebt ist. Neue Liebeslieder, Walzer für 4 Stimmen und Klavier zu 4 Händen (im Manuscripte), hatte er freundlich zur Aufführung gestattet. Der Ideengehalt dieser Komposi-

³⁵⁸ Siehe S. XLII f.

³⁵⁹ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 206–209, hier S. 207–208 (Brief vom 16. Oktober 1874).

³⁶⁰ Ebenda, S. 210, Brief vom 18. Oktober 1874.

³⁶¹ Vgl. Natasha Loges: *Brahms and his Poets. A Handbook*, Padstow (Cornwall) 2017, S. 80–91.

³⁶² „Von Manuscripten hat mir Brahms ein neues Heft Liebeslieder mitgeteilt, das vieles Schöne enthält; doch ist es gefährlich, ein so außergewöhnliches Genre zu sehr zu kultivieren. Daumer hat ihn auch in diesem Heft ganz gefangen genommen; manche Verse könnte R. Wagner geschrieben haben, so unverständlich sind sie“ (*Billroth Briefe*, S. 144–148, hier S. 146–147 [Brief an Wilhelm Lübke vom 1. Januar 1875]).

³⁶³ Siehe oben S. XLII.

³⁶⁴ Im überlieferten Programmblatt ist der Text zu „Nagen am Herzen“ zwischen *op. 52 Nr. 3* („O die Frauen“) und *Nr. 11* („Nein, es ist nicht auszukommen“) abgedruckt (*D-Zsch.*, 10463, 936-C3); vgl. S. XXXVIII mit Anmerkung 279. Am 19. März 1870 wurde es im Rahmen der Orchesterfassung in Berlin aufgeführt (vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 203).

³⁶⁵ Gerhard Steinhauer berichtete, dass sein Vater „als Leipziger Konservatorist [...] und John Jeffery aus Plymouth zum ersten Male Brahms['] Liebeswalzer [*op. 65*] aus dem Manuskript“ gespielt hätten. Ders.: *Carl Steinhauer. Biographische Skizze*, S. 11–14, hier S. 12 (Kopie in *D-Kljb* ohne bibliographische Angabe zur ca. 1929/30 erschienenen Publikation).

³⁶⁶ Vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 366 (Register).

³⁶⁷ *A-Wgm.*, Brahms-Nachlass, Briefe Peschka-Leutner an Johannes Brahms 264,1.

³⁶⁸ *AMz*, Jg. 2, Nr. 10 (5. März 1875), S. 80; *Signale*, Jg. 33, Nr. 14 (erste von fünf März-Ausgaben 1875), S. 212.

³⁶⁹ Vgl. Joachim Draheim: *Otto Dessooff in Karlsruhe (1875–1880)*, in: *Otto Dessooff (1835–1892). Ein Dirigent, Komponist und Weggefährte von Johannes Brahms*, hrsg. von Joachim Draheim, Gerhard Albert Jahn und dem Verein der Freunde der Wiener Philharmoniker anlässlich der Otto-Dessooff-Ausstellung in Karlsruhe, Wien, Baden-Baden etc., München 2001, S. 62–135, insbesondere S. 90–93.

³⁷⁰ Musiziert wurde laut überliefertem Programmblatt aus dem „Manuskript [...]“. Gesang: die Damen [Johanna] Schwartz und [Luise] Walter, die Herren [Benedikt] Kürner und [Joseph] Hauser. Klavier: die Herren Brahms und Dessooff“. Ferner erklangen unter Dessooffs Leitung: *Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52* von Schumann, eine Arie aus Händels *Messias*, die *Ouvertüre zur Schönen Melusine op. 32* von Mendelssohn und schließlich Beethovens *5. Symphonie op. 67* (*D-KAg*, 57 Nr. 594).

tionen ist, wie bei Brahms selbstverständlich, bedeutend und vornehm; aber Lieder sind die wenigsten; die Gruppierung der 4 Singstimmen mit der reich ausgeführten, üppig modulierten Pianofortebegleitung ist an sich der Gesamtwirkung wenig günstig und die polyphone Führung der Gesangstimmen verhindert den freien lyrischen Erguß, der das Wesen des Liedes bildet. (In der Konzertaufführung standen zudem die ausführenden Stimmen unter sich in keinem vorteilhaften Verhältniß.) Auch die Texte widerstreben vielfach der vom Komponisten gewollten und mit staunenswerthem Erfindungsreichtum durchgeführten Behandlung im Walzerrhythmus.“

Die in ihrer ästhetischen Tendenz dezidiert konservative Kritik schloss mit dem Hinweis, dass Brahms „in seinen neuesten Liebesliedern, trotz einzelner hinreißenden Schönheiten, der einfachen gesanglichen Lyrik viel zu wenig Recht einräumt“.³⁷¹ Ein Rezensent der *Karlsruher Zeitung* begegnete den *Neuen Liebesliedern* aufgeschlossener, welche, „wenn auch nicht mit derselben Ursprünglichkeit komponiert, wie seine früheren ähnlichen Werke, doch neben ihrem eigenthümlichen Gepräge große Schönheiten besitzen“. Als besonders anziehend hob er die späteren Nummern 4, 6 und 8 hervor.³⁷²

Zwei Tage später erklang die gleiche Liederauswahl im „Musiksaal: Gebrüder Trau. 10. Mai 1875“ in Heidelberg.³⁷³ Das zugehörige Heidelberger Programmblatt mit den Liedertexten nutzte Brahms rückseitig wenig später für einen Brief an Adolf Schubring (datiert: „Mai 75“).³⁷⁴ – Kalbeck lokalisierte das überlieferte Programmblatt irrtümlich nach Mannheim statt Heidelberg („Rückseite des Mannheimer Konzertprogramms“),³⁷⁵ obwohl dort um 1875 kein Musiksaal der Gebrüder Trau nachgewiesen ist.³⁷⁶ Ob Brahms also wirklich „dieselbe Serie von neun Nummern nebst Epilog in Mannheim“ wiederholte, wie Kalbeck behauptete, ist unter diesen Umständen sehr fraglich.³⁷⁷

Für die Wiener Erstaufführung am 8. Dezember 1875 im kleinen Musikvereinssaal wurde die in Karlsruhe und Heidelberg erprobte Auswahl der Nummern ebenfalls beibehalten.³⁷⁸ Die Kritik zu diesem Konzert beurteilte die Komposition unterschiedlich. Eduard Schelle fand

diese mit wenigen Ausnahmen kühler als *op.* 52, in ihnen sei „die Leidenschaft geflohen und nur die Liebe geblieben“.³⁷⁹ Zu einer detaillierteren Analyse gelangte Theodor Helm, der zunächst feststellte, die *Neuen Liebeslieder* seien den älteren „vollkommen ebenbürtig“, und daraufhin ausführte:

„In dem ersten Cyklus [*op.* 52] sticht allerdings noch die Melodie hervor, die neue Folge [*op.* 65] überragt dafür beinahe noch an meisterlichster, leichtester und dabei sicherster Stimmführung, sowie an harmonischen und modulatorischen Reizen, auch geht der Text nicht gar so widerstandslos im rein musikalischen Wohlklang auf [...], es ist hier entschieden mehr Charakteristik. [...] Brahms's Sologruppe gehören namentlich durch die kunstvoll ineinander greifende, mehr instrumental als vocal gedachte Polyphonie und die oft unerwartete Modulation zu dem Schwierigsten, was für Singstimmen geschrieben wurde“.

Manche Freiheiten des Satzes waren Helm indes suspekt. Insbesondere *Nr. 14* („*Flammenauge*“) sei „durch harmonisches Beiwerk geradezu gewagt und unklar“. So hatte die Novität, wie der Autor resümierte, alles in allem „nur einen Achtungserfolg“.³⁸⁰ Johann Georg Woerz erkannte „Stimmverschlingungen“ sowie „Schwierigkeiten, und zwar nicht bloß für die Sänger, sondern auch für die Hörer“. Die *Neuen Liebeslieder* seien überwiegend „wahre Cabinetsstücke“, doch der „Styl, in welchem Brahms seine Gesangsquartette [sic] componiert, steht nicht selten in Widerspruch mit der Forderung absoluter Klangschönheit und assimiliert sich dem Streichquartette“. Auch habe es den Vokalsolisten an „homogenem Klange“ gefehlt. Als Voraussetzung dafür, dass sich die *Neuen Liebeslieder* im Konzertleben würden etablieren können, nannte er „vollständige Treffsicherheit, verbunden mit künstlerischer Freiheit der Auffassung und des Vortrags, und die reinste Klangharmonie der vier concertirenden Stimmen“.³⁸¹

Eduard Hanslick plädierte vor diesem Hintergrund für eine baldige Wiederholung, würde damit doch „die Ausführung [...] noch besser gelingen“ sowie die Aufnahme der Lieder erleichtert; denn ihr „feines Geäder

³⁷¹ *Badische Landeszeitung*, Nr. 109, I. Blatt (12. Mai 1875), S. [3].

³⁷² *Karlsruher Zeitung*, Nr. 110 (12. Mai 1875), S. [2].

³⁷³ Leider fand sich in den Beständen der *Heidelberger Zeitung* vom Mai 1875 kein Hinweis auf besagtes Konzert. Für die Durchsicht danke ich Beate Ellbrück, Stadtarchiv Heidelberg. Vgl. Ilse Rohnacher: *Johannes Brahms in Ziegelhausen*, in: *Musik in Heidelberg 1777–1885. Eine Ausstellung des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg* [Heidelberg 1985], S. 207–222.

³⁷⁴ *A-Wst*, H.I.N. 32.195; vgl. *Briefwechsel VIII*, S. 228.

³⁷⁵ Ebenda, Fußnote 2.

³⁷⁶ Für diese Auskunft danke ich Susanne Vogt, Stadtarchiv Mannheim.

³⁷⁷ Zum von Kalbeck fälschlich lokalisierten Heidelberger Programmblatt kommt noch hinzu, dass er für das postulierte Mannheimer Konzert weder Lokalität noch Datum nannte (*Kalbeck III/1*, S. 55). – Die auf Kalbeck gestützte Angabe in *Hofmann, Chronologie*, S. 153, wäre zu korrigieren.

³⁷⁸ Dies ist Theodor Helms Kritik zu entnehmen, worin die Incipits der erwähnten Lieder („Der neuen Liebeslieder sind ihrer zehn“) ebenso nummeriert sind wie in den Programmblättern der vorangegangenen Aufführungen in Karlsruhe und Heidelberg. Vgl. *Neues Fremden-*

Blatt, Jg. 11, Nr. 341 (11. Dezember 1875), Beilage, S. [1]. Die *Neuen Liebeslieder* wurden „gesungen von den Damen Anna Riegel und Marie Leeder, den Herren H.[ermann] Deckner und L. Buchholz, auf dem Piano accompagnirt von den Herren [Joseph] Pottje und [Arthur] Nikisch“ (ebenda).

³⁷⁹ *Die Presse*, Jg. 28, Nr. 344 (14. Dezember 1875), Beilage, S. [1]. – Brahms selbst meinte zu dieser Differenz gegenüber Billroth halb im Scherz: „Leider habe ich ein zu gutes Talent zum Textfinden. Das Beste, Leidenschaftlichste, Volkstümlichste usw. habe ich doch gleich damals [für *op.* 52] gefunden“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 210 [Brief vom 18. Oktober 1874]).

³⁸⁰ *Neues Fremden-Blatt*, Jg. 11, Nr. 341 (11. Dezember 1875), Beilage, S. [1]. Einige Zeit später veröffentlichte Helm seine Rezension innerhalb eines fortgesetzten „Musikbriefes“ leicht gekürzt erneut (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 7, Nr. 5 [28. Januar 1876], S. 57 f.).

³⁸¹ *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Jg. 13, Nr. 104 (12. Dezember 1875), S. [2]–[3]. Den Autor „Florestan“ [= Johann Georg Woerz] identifizierte David Brodbeck, in: *Defining Deutschtum. Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna*, Oxford 2014, S. 86.

durchschaut man freilich nicht auf den ersten Blick, so genußreich dieser auch sei“. Insgesamt fiel Hanslicks Urteil höchst positiv aus:

„[Die *Neuen Liebeslieder*] zählen mit zu dem Schönsten, was wir von Brahms kennen. Welche Fülle von wechselnden Stimmungen, Bildern, Szenen, welche Mannichfaltigkeit musikalischen Ausdrucks hat er in diesen engen Rahmen gebannt! Die Liebe kann nicht zarter singen, als in dem Sopransolo ‚Rosen‘, nicht ungestümer, als in dem Quartett ‚Vom Gebirge‘, nicht sinnlich verlangender, als in dem Frauen-Duo ‚Flammenauge, dunkles Haar!‘ Als Ganzes ist dieser Cyclus das würdigste Nach- und Seitenstück zu Schumann’s in gleicher Form gefaßtem ‚Spanischen Liederspiel‘. Jedes dieser kleinen, anscheinend so leicht skizzierten Bildchen verräth den großen Meister.“³⁸²

Brahms selbst wirkte nur an wenigen späteren Aufführungen mit, so am 23. März 1876 in Breslau und am 26. Januar 1878 in Utrecht.³⁸³ Der Vortrag durch ein Vokalensemble des Utrechter *Collegium Musicum Ultrajectinum* erfreute ihn sehr („Meine neuen Liebeslieder sang ein kleiner Chor ganz musterhaft und wiederholte sie 2 Tage darauf“).³⁸⁴

Ein repräsentatives Hauskonzert veranstaltete Theodor Billroth am 14. März 1881 unter der Leitung des Komponisten. Dem Briefwechsel ist zu entnehmen, dass sich Brahms für den Abend eher eine gesellige musikalische Zusammenkunft wünschte. Das von Billroth geplante gewaltige Programm mit der *1. Violinsonate op. 78*, Klavierstücken, Rhapsodien sowie den *Vokalquartetten op. 31* und *op. 64* und darüber hinaus den *Liebesliedern op. 52* und *op. 65* sollte nach Brahms’ Intention verringert und mit „Für heute und für weitere schöne frohe Abende!“ überschrieben werden, wobei „vielleicht Dvořáksche Duette zur Abwechslung“ gesungen werden könnten.³⁸⁵ Doch wollte Billroth darauf nicht eingehen und half sich, indem er die Auswahl schließlich Brahms überließ.³⁸⁶

Der artifizellere Charakter der *Neuen Liebeslieder* dürfte mitunter ihre Verbreitung in der Öffentlichkeit erschwert haben. Bei aller Anerkennung der Komposition wurden, wie dargelegt, der reichhaltige Satz sowie die melodische Ausgestaltung in der frühen Rezeption nicht durchweg positiv aufgenommen, sondern mitunter geradezu als (zu) schwierig und verworren getadelt. Ein ästhetisches Ideal von ‚liedhafter Schlichtheit‘ mochte wirksam gewesen sein, etwa wenn der neuen Sammlung in einer Rezension der *NZfM* ein Mangel an „zündender Eingänglichkeit“³⁸⁷ beschieden wurde. Andererseits wurde in Rezensionen wie brieflich fast durchgängig ihr gesteigerter Anspruch gewürdigt. Neben Billroth³⁸⁸ brachte dies auch Franz Wüllner zum Ausdruck, dem die Sammlung um den 3. August 1875 vermutlich noch als Vorabzug zugegangen war.³⁸⁹ Wollte Wüllner die Nummern zunächst proben lassen, um Brahms „gleich darüber zu schreiben“, so ließ sich das Vorhaben „in dieser schönen Sommerzeit“ nicht umsetzen, weshalb er nach Partiturlektüre urteilte und zusammenfassend an den Komponisten schrieb:

„Der Ton in der zweiten [Sammlung] scheint mir ein noch gehobenerer, ernsthafterer; er fällt etwas mehr aus dem Walzerhaften heraus; aber das ist kein Nachteil, im Gegenteil, es kommt dadurch noch mehr Mannigfaltigkeit

und Reichtum hinein. Ich freue mich, diese neue Sammlung diesen Winter zu hören und hoffentlich auch aufzuführen.“³⁹⁰

„Ihr schwarzen Augen“ opus 65 Nr. 4 Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen

Eine eigene Fassung für Gesang und Klavier zu zwei Händen von *op. 65 Nr. 4* schrieb Brahms in Verbindung mit der Publikation der *Neuen Liebeslieder* vermutlich im September 1875 nieder.³⁹¹ Sie ist in Gestalt eines Albumblattes mit der Überschrift *Sicilianisches Liedchen* überliefert, das Brahms der Sängerin Antolka Hiller widmete, der Ehefrau Ferdinand Hillers. Im September 1875 gehörte die Niederschrift zu einer Sendung an das Ehepaar Hiller, die zudem ein Autograph der *Fuge a-Moll* WoO 7 enthielt – und ferner vermutlich ein druckfrisches Exemplar der *Neuen Liebeslieder op. 65*. Die Fuge über „*O Traurigkeit, o Herzeleid*“ war für Ferdinand Hillers Autographen-Sammlung bestimmt,³⁹² und in diesem Zusammenhang entstand das *Sicilianische Liedchen* für Antolka Hiller.³⁹³

Der Komponist erlaubte sich hierbei eine Neckerei, indem er – sich gleichsam in einen jugendlichen Schwärmer zurückverwandelnd – auf dem Albumblatt am Ende der Widmung zahlenspielerisch „Sept: 57“ notierte. Das fiktive Datum verstand er offenbar als einen Wink, dass solche Geschenke eigentlich der Jugendzeit angehörten, womit er die Gabe des feurigen Liedes („*Ihr schwarzen Augen*“) in historische Distanz rückte. Im Begleitbrief

³⁸² *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 4056 (10. Dezember 1875), S. 3.

³⁸³ In Breslau wurden an jenem Abend die Nummern 1, 2, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14 samt Epilog *Zum Schluss* aufgeführt (es sangen Doniges, Kräncke, Seidelmann, Franck, am Klavier: Brahms und Bernhard Scholz). In Utrecht erklang das gesamte Opus, dort am Klavier: Brahms und Th. L. van der Wurff (*A-Wgm*, Theaterzettelsammlung Kalbeck).

³⁸⁴ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 132–134, hier S. 133 (Brief von Januar 1878). Brahms dirigierte an jenem Abend seine *1. Symphonie* und wurde danach zum Ehrenmitglied des Kollegiums ernannt (vgl. *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 9, Nr. 6 [1. Februar 1878], S. 77).

³⁸⁵ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 306 (Brief an Billroth vom 11. März 1881).

³⁸⁶ Das Programmblatt vom 14. März 1881 enthielt weiterhin alle genannten Opera, das wie folgt überschrieben war: „Die Auswahl und Reihenfolge der Programm-Nummern wird vom Componisten bestimmt.“ (Exemplar *D-LÜbi* online: www.brahms-institut.de); vgl. *Fuchs, Duette, Quartette in Wien*, S. 43.

³⁸⁷ Bernhard Vogel in: *NZfM*, Bd. 84, Nr. 3 (18. Januar 1888), S. 34.

³⁸⁸ Vgl. oben S. XLV.

³⁸⁹ So ist es dem Briefwechsel zu entnehmen: Wüllners auf den 3. August datierter „letzter Brief über das Requiem und Ihre [= Brahms’] freundliche Sendung der Walzer haben sich gekreuzt“, wie Wüllner Brahms am 10. September 1875 mitteilte (*Briefwechsel XV*, S. 61[–62]).

³⁹⁰ Ebenda, S. 62.

³⁹¹ Siehe Anhang, S. 143.

³⁹² So hatte es Brahms auf dem Doppelblatt am Ende der Fuge festgehalten: [unten rechts, mit Tinte:] *Für das Album seines Freundes / Ferdinand Hiller. / Joh: Brahms*. [links:] *Wien / Sept: 75. (D-KNa, Bestand 1051, A1, [N] 373/374)*.

³⁹³ Der Titel ist zugleich als eine verborgene Reminiszenz an Goethe zu verstehen; vgl. Zu den Textquellen, S. 197 mit Anmerkung 202.

verwies er wohl auf seinen „Schreibfehler“, doch lag es ihm fern, ihn zu entschlüsseln. Seine hintergründigen Zeilen dienten eher dazu, den Spaß noch etwas weiter zu treiben:

„Lieber Freund,
Du mußt Dich doch auch einmal über mich wundern. Nicht was ich schicke, sondern daß ich schicke wird Dich u. noch mehr Deine ungläubige Frau verwundert lächeln lassen! Ein kleiner Schreibfehler auf dem Blatt für Deine Frau – macht wohl nur die Situation begreiflicher?“³⁹⁴

Dass Ferdinand Hiller zunächst nur zitierter Brief nachgesandt worden war, berichtete er Brahms in seinem Dankschreiben: „Deinen Brief schickte mir die Gattin nach Leipzig nach – natürlich war ich sehr gespannt auf die Sendung“. Nach Köln zurückgekehrt, wurde Hiller weiterhin im Unklaren gelassen, denn dort „hieß es, von Dir sei Nichts da, aber alle Walzer seien, unter Anderm, eingetroffen, ich roch etwas Lunte“.³⁹⁵ Die schließlich in Empfang genommene Geschenk-Sendung enthielt, wie Hiller ausführte, „die beiden Blätter [*Fuge a-Moll* und das Albumblatt zu *op. 65 Nr. 4*] aufs Glücklichste eingeschlossen“, und dazu wohl besagtes Exemplar der eben erschienenen *Neuen Liebeslieder op. 65* mit der vierhändigen Werkgestalt von *op. 65 Nr. 4* („alle Walzer [...] eingetroffen“). Das Ehepaar war hocherfreut, und Ferdinand Hiller reagierte seinerseits mit Humor und Phantasie auf Brahms’ „Schreibfehler“:

„In mehr als einer Weise hast Du uns aufs Schönste und Heiterste überrascht, lieber Brahms, und ich sage Dir in meinem Namen und dem meiner Frau den herzlichsten Dank dafür. [...] Deine Choralfuge ist vortrefflich, so etwas schreibt Dir heutigen Tages Niemand nach. Bei dem Liedchen für meine Frau hast Du wohl eine retrospective Ahnung gehabt! Das wäre eigentlich ein guter Ausdruck für alle Wagnerianer – sie könnten auf solche Weise die gesamte Musik für ihren Chef in Anspruch nehmen.“³⁹⁶

Danksagung

Während der Entstehung und Drucklegung der vorliegenden Edition erfuhr der Herausgeber vielfältige Hilfe und Unterstützung, wofür an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

Folgende Institutionen stellten Reproduktionen von Quellen bereit, erlaubten deren Auswertung und Abbildung, gewährten großzügige Arbeitsmöglichkeiten oder förderten die Edition durch fruchtbare Informationen: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Prof. Dr. Dr. Otto Biba, Prof. Dr. Ingrid Fuchs, Ilse Kosz, Mag. Günther Faimann); Zentralbibliothek Zürich (Dr. Heinrich Aerni, Angelika Salge, lic. phil.); Paul Sacher Stiftung, Basel (Dr. Heidy Zimmermann); Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, Stefan Weymar M. A.); Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky (Dr. Jürgen Neubacher, Ulrich Hagenah); Staatsarchiv Hamburg (Alexandra Quauck, Thomas Walter); Zentralbibliothek Hamburg (Ute Marquard); Ratsbücherei Lüneburg (Claudia Bußjäger); Prof. Dr. Michael Musgrave, New York; The Library of Congress, Washington (Susan Clermont).

Mit Informationen, Reproduktionen oder Recherchen halfen ferner: Stadtarchiv Aachen (Nicole Brillo); Musik-Akademie Basel, Vera Oeri Bibliothek (Martina Wohlthat); Stadtarchiv Chemnitz (Dr. Paolo Cecconi); Lippische Landesbibliothek, Detmold (Dr. Joachim Eberhardt); Schumann-Briefedition, Arbeitsstelle Dresden (Dr. Klaus Martin Kopitz); Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Cornelia Pfordt); Stadtarchiv Göttingen (Oliver Schröer); Brahms-Museum Hamburg (Joachim Kossmann); Nordkirchenbibliothek Hamburg (Dr. Joachim Stüben); Stadtarchiv Heidelberg (Beate Ellbrück); Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe (Sara Dietrich, Christiana Scheuble); Landeskirchliches Archiv, Kiel (Laura Kohlmeyer); Sächsisches Staatsarchiv, Leipzig (Dr. Thekla Kluttig); Stiftung Naturschutzgeschichte, Königswinter (Jürgen Rosebrock); Paul van Kuik, Kranenburg; Stadtarchiv Mannheim (Susanne Vogt); Universitätsbibliothek Mannheim (Katharina Rave); Universitäts- und Landesbibliothek Münster (Burkard Rosenberger); Stadtarchiv Münster (Irmgard Pelster); Wienbibliothek im Rathaus (Dr. Thomas Aigner); Wiener Konzerthaus (Dr. Erwin Barta); Stadtarchiv Würzburg (Sabine Blank); Yale University Library (Dr. Michael Printy); Robert-Schumann-Haus Zwickau (Dr. Thomas Synofzik, Dr. Hrosvith Dahmen und Dr. Annegret Rosenmüller). – Freundliche Auskünfte gaben darüber hinaus: Mag. Dr. Elisabeth Hilscher, Wien; Prof. Renate und Prof. Kurt Hofmann, Lübeck; Bernd Katzbichler, Wiesenfelden; Robert Lentz, Nürnberg; Alexander Röder, Hamburg.

Dr. Vasiliki Papadopoulou, Mitarbeiterin an der Wiener Arbeitsstelle der Brahms-Gesamtausgabe, übernahm wertvolle Recherchen zu Wiener Quellen; Anna-Lena Bach M. A., Rüdiger Bornhöft, Almut Jedicke und Jana Kinast wirkten während der Drucklegung mit viel Engagement beim Korrekturlesen mit. – An den Projektleiter der Johannes Brahms Gesamtausgabe, Prof. Dr. Siegfried Oechsle, sowie an meine Kolleginnen und Kollegen, Dr. Johannes Behr, Dr. Katrin Eich, Prof. Dr. Kathrin Kirsch, Dr. Michael Struck und Dr. Bernd Wiechert richte ich meinen besonderen Dank für alle Unterstützung und ihren stets freigiebig gewährten wissenschaftlichen Rat.

Den an der Herstellung des Bandes beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des G. Henle Verlages, München, danke ich schließlich für die stets angenehme und vertrauensvolle Kooperation sowie Michael Zimmermann und Paul Hangstein, Freiburg, für die umsichtige Erstellung der Notengraphik.

Kiel, im Frühjahr 2020

Jakob Hauschildt

³⁹⁴ Brahms an Ferdinand Hiller, nach dem 15. September 1875 (*D-LÜbi*, Briefabschrift von Max Kalbeck).

³⁹⁵ Ferdinand Hiller an Brahms, Brief vom 21. Oktober 1875 (*Hiller, Briefwechsel III*, S. 179).

³⁹⁶ Ebenda.