

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 II
KAMMERMUSIK

BAND 2 STREICHQUINTETTE UND KLARINETTENQUINTETT

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

**STREICHQUINTETTE
KLARINETTENQUINTETT**

STREICHQUINTETT NR. 1 F-DUR OPUS 88

STREICHQUINTETT NR. 2 G-DUR OPUS 111

KLARINETTENQUINTETT H-MOLL OPUS 115

**HERAUSGEGEBEN VON
KATHRIN KIRSCH**

2019

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 Wissenschaft und Forschung
eine halbe Mitarbeiterstelle, die an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien angesiedelt ist.
Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ermöglichen
die Erstellung einer Datenbank zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	VIII
Einleitung	
Vorbemerkung	XII
Streichquintett Nr. 1 F-Dur opus 88	
Entstehung	XIII
Frühe Proben und Aufführungen	XV
Publikation	XVII
Frühe Rezeption	XIX
Streichquintett Nr. 2 G-Dur opus 111	
Entstehung	XXII
Erste Proben und Aufführungen und das Problem der klanglichen Gestaltung am Kopfsatz-Beginn	XXIII
Publikation	XXVI
Frühe Aufführungen und Rezeption	XXX
Klarinettenquintett h-Moll opus 115	
Entstehung	XXXIV
Frühe Proben und Aufführungen	XXXVI
Publikation	XXXIX
Frühe Rezeption	XL
Danksagung	XLIV
Zur Gestaltung des Notentextes	XLVI
Streichquintett Nr. 1 F-Dur opus 88	
Allegro non troppo ma con brio	1
Grave ed appassionato – Allegro vivace – Tempo I – Presto – Tempo I.. ..	15
Allegro energico	27
Streichquintett Nr. 2 G-Dur opus 111	
Allegro non troppo, ma con brio	41
Adagio	56
Un poco Allegretto	61
Vivace ma non troppo presto	69
Klarinettenquintett h-Moll opus 115	
Allegro	82
Adagio	97
Andantino – Presto non assai, ma con sentimento	111
Con moto	122
Kritischer Bericht	135
Verzeichnis der Abbildungen	236

VORWORT

Seit den späten 1960er Jahren haben intensive Quellenforschungen zum Schaffen von Johannes Brahms zunehmend deutlich gemacht, dass eine neue historisch-kritische Ausgabe seiner Werke notwendig ist. Ab 1976 wurde die Diskussion darüber von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Herausgeberin der 1926–1927 erschienenen 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 Ausgabe in ungewöhnlich kurzer Zeit an die Öffentlichkeit gebracht. Das war nicht zuletzt deshalb möglich, weil sie sich bei ihrer editorischen Arbeit weithin auf die Handschriften und Handexemplare aus dem Nachlass des Komponisten begrenzte, der sich in ihrem Besitz befindet. Zwar umfasst dieser Bestand zahlreiche unverzichtbare Quellen, doch blieben viele weitere überlieferte Autographe unberücksichtigt. Die Herausgeber sparten auch den wichtigen Bereich abschriftlicher Stichvorlagen, die Brahms vor der Publikation revidierte, weitgehend aus. Bei den Drucken wurden spätere Auflagen und Ausgaben oft ebenso wenig konsultiert wie die – zumeist zeitgleich mit den Partituren erschienenen – Stimmen oder die vom Komponisten selbst erstellten Klavierauszüge und Klavierarrangements. So beschränken sich die „Revisionsberichte“ der Bände in vielen Fällen auf die Nennung des Handexemplars und sind insgesamt kaum zureichend. Außerdem ging die alte Gesamtausgabe an Brahms' Bearbeitungen eigener Kompositionen weithin vorbei, obgleich die Fassungen für oder mit Klavier für die Verbreitung seines Schaffens einst höchst bedeutsam waren und sie pianistisch zweifellos attraktiv sind. Die alte Gesamtausgabe ist aber auch deshalb unvollständig, weil eine Reihe von Werken und Werkfassungen erst nach 1927 veröffentlicht wurde; einige weitere sind bis heute unpubliziert. Ebenso blieb ein weiter Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte.

Die neue Johannes Brahms Gesamtausgabe (*JBG*) orientiert sich am heutigen Stand musikwissenschaftlicher Editionstechnik. Sie legt alle musikalischen Werke von Johannes Brahms vor. Darin eingeschlossen sind alternative Werkfassungen, die der Komponist unveröffentlicht ließ, sowie die von ihm angefertigten Bearbeitungen. Ferner wird die *JBG* die Authentizität der erwähnten Aufführungsfassungen von Werken anderer Komponisten prüfen und sie in exemplarischen Fällen edieren.

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

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

Ziel der *JBG* ist die Wiedergabe authentischer Werktexte, die von Schreib-, Kopisten- und Stichfehlern sowie unautorisierten Zusätzen befreit sind und den Intentionen des Komponisten so nahe wie möglich kommen. Die *JBG* soll für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit 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, Brennesel*). 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 Musikalische Zeitung. Neue Folge</i> , Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; (<i>Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , Jg. 1 ff., Leipzig und Winterthur 1866 ff.	Briefwechsel IX/X	<i>Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin ² 1912. <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. IX/X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1/2, Berlin 1917.
AMz	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung</i> .	Briefwechsel XI/XII	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XI/XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3/4, Berlin 1919.
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.	Briefwechsel (Neue Folge) XVII–XIX	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bde. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung.	Briefwechsel (Neue Folge) XVII	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , Bd. XVII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg</i> , hrsg. von Herta Müller und Renate Hofmann, Tutzing 1991.
A-Wst	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).	Bruch-Spitta Briefwechsel	<i>Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel</i> , hrsg. von Dietrich Kämper, Kassel 2013 (= <i>Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte</i> , Bd. 175).
Biba, Brahms und Brüll	Otto Biba: <i>Johannes Brahms und Ignaz Brüll. Zwei Künstlerfreunde im Salzkammergut</i> , in: <i>Brahms-Kongreß Gmunden 1997</i> , S. 571–582.	CDN	Canada.
Billroth-Brahms Briefwechsel	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	CH	Schweiz.
Billroth Briefe	<i>Briefe von Theodor Billroth</i> , hrsg. von Georg Fischer, Hannover ⁹ 1922.	CH-Zz	Zürich, Zentralbibliothek.
Brahms-Keller Correspondence	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.	CZ-Pnm	Praha, Národní muzeum – Muzeum české hudby, hudební archiv (Prag, Nationalmuseum).
Brahms-Kongreß Gmunden 1997	<i>Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht</i> , hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001.	D	Deutschland.
BraWV	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	D-B	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
Brahms-Hanslick Briefwechsel	Christiane Wiesenfeldt: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eduard Hanslick</i> , in: <i>Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte</i> , hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel etc. 2007, S. 275–348.	D-Bhm	Berlin, Universität der Künste, Universitätsbibliothek (vormals: Hochschule der Künste, Abteilung Musik und Darstellende Kunst, Hochschulbibliothek).
Brahms-Mandyczewski Briefwechsel	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski</i> , mitgeteilt von Karl Geiringer, in: <i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i> , Jg. 15, H. 8 (Mai 1933), S. 337–370.	Deutsch, First Editions	Otto Erich Deutsch: <i>The First Editions of Brahms</i> , in: <i>The Music Review</i> , Jg. 1 (1940), Nr. 2, S. 123–143; Nr. 3, S. 255–278.
Brahms, Klari-nettenquintett (Grassi)	<i>Joh. Brahms. Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello h-Moll Opus 115</i> , hrsg. von Andrea Massimo Grassi, München (Henle) 1999.	D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.
Briefwechsel I–XVI	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	D-KIjbg	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungszentrum am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.
Briefwechsel I/II	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. I/II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1/2, Berlin ⁴ 1921.	D-KImi	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.
Briefwechsel VI	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph</i>	D-LEsta	Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv.
		D-LEu	Leipzig, Universitätsbibliothek.
		D-LÜbi	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
		DMZ	<i>Deutsche Musik-Zeitung</i> (1874–1880); <i>Deutsche Kunst- & Musik-Zeitung</i> (1881–1902).

- Ebert, Ungarn** Wolfgang Ebert: *Brahms in Ungarn. Nach der Studie „Brahms Magyarorsagón“ von Lajos Koch*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 37, Tutzing 1986, S. 103–163.
- Ebert, Brahms in Aussee** Wolfgang Ebert: *Brahms in Aussee*, Bad Aussee 1997.
- Fuchs, Fellingner** Ingrid Fuchs: *Brahmsiana in der Sammlung Fellingner. Unbekannte Dokumente von der Hand Maria Fellingners und Bertha von Gasteigers zu den letzten zehn Lebensjahren von Johannes Brahms*, in: *Spätphase(n)?*, S. 204–232.
- Geiringer 1974** Karl Geiringer: *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*, Kassel etc. 1974 (Taschenbuchausgabe der 2. erweiterten Auflage 1955, 1. Auflage: 1934).
- Gellen, Brahms und Ungarn** Adam Gellen: *Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien*, Tutzing 2011.
- Goltz/Müller, Mühlfeld** Maren Goltz, Herta Müller: *Der Brahms-Klarinettist Richard Mühlfeld. Einleitung, Übertragung und Kommentar der Dokumentation von Christian Mühlfeld*, Balve 2007.
- Hanslick, Rezension 20. Februar 1883** Eduard Hanslick: *Feuilleton. Musik*, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, 20. Februar 1883, S. 1 f.; gekürzter und leicht geänderter Wiederabdruck in: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin 1886, S. 386 f.
- Hanslick, Rezension 18. November 1890** Eduard Hanslick: *Feuilleton. Concerte*, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, 18. November 1890, S. 1 f.; Nachdruck in: *AMz*, Jg. 17, Nr. 48 (28. November 1890), S. 595; gekürzter und leicht geänderter Wiederabdruck in: Eduard Hanslick: *Aus dem Tagebuche eines Musikers (Der „Modernen Oper“ VI. Theil). Kritiken und Schilderungen*, Berlin ²1892, S. 316–320.
- Hanslick, Rezension 12. Januar 1892** Eduard Hanslick: *Feuilleton. Concerte*, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, 12. Januar 1892, S. 1 f.; gekürzter und leicht geänderter Wiederabdruck in: Eduard Hanslick: *Fünf Jahre Musik [1891–1895]. (Der „Modernen Oper“ VII. Teil.) Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin ³1896, S. 170–173.
- Hausmann** Friedrich Bernhard Hausmann: *Brahms und Hausmann*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 7, hrsg. im Auftrage der Johannes Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. von Kurt und Renate Hofmann, Hamburg 1987, S. 21–39.
- Heuberger** Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing ²1976.
- 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*, hrsg. von Otto Biba, Bd. 6).
- Hofmann, Erstdrucke** Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975 (= *Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 2).
- Hofmann, Klarinetten-Quintett** Kurt Hofmann: *Brahms' Klarinetten-Quintett. Entstehung und frühe Rezeption*, in: *„Was kümmert die Leute Brahms!“ Ehrung des Komponisten zu seinem 100. Todestag. „Johannes Brahms und Meinigen.“. Sonderausstellung 22. März bis 22. Juni 1997*, Texte: Herta Müller und Kurt Hofmann, Redaktion: Verona Gerasch, Meiningen 1997, S. 11–18.
- Hofmann, Zeittafel** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983.
- JBG** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, bis 2011: hrsg. von der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V., Editionsleitung Kiel, in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ab 2012: hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, München 1996 ff.
- JBG, Chöre und Vokalquartette** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI, Bd. 2: Chorwerke und Vokalquartette mit Klavier oder Orgel II*, hrsg. von Bernd Wiechert, München 2008.
- JBG, Ein deutsches Requiem** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Bd. 2: Ein deutsches Requiem opus 45*, hrsg. von Michael Musgrave und Michael Struck, Druck in Vorb.
- JBG, Horn- und Klarinetten trio** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 7: Horntrio Es-Dur opus 40, Klarinetten trio a-Moll opus 114*, hrsg. von Katharina Loose-Einfalt, München 2016.
- JBG, Klavierquintett** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 4: Klavierquintett f-Moll opus 34*, hrsg. von Carmen Debryn und Michael Struck, München 1999.
- JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Bd. 7: Klavierwerke ohne Opuszahl*, hrsg. von Camilla Cai, München 2007.
- JBG, Orgelwerke** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV: Orgelwerke*, hrsg. von George S. Bozarth unter Mitarbeit von Johannes Behr, München 2015.
- JBG, Streichquartette** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 3: Streichquartette*, hrsg. von Salome Reiser, München 2004.

X

- JBG, Symphonie Nr. 1** Johannes Brahms. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 1: *Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68*, hrsg. von Robert Pascall, München 1996.
- JBG, Symphonie Nr. 3** Johannes Brahms. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 3: *Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90*, hrsg. von Robert Pascall, München 2005.
- JBG, Violinkonzert** Johannes Brahms. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 9: *Violinkonzert D-Dur opus 77*, hrsg. von Linda Correll Roesner und Michael Struck, München 2004.
- JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten** Johannes Brahms. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 9: *Sonaten für Klavier und Violoncello, Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier*, hrsg. von Egon Voss und Johannes Behr, München 2010.
- Kaiserfeld M., Brahms-Erinnerung** Moritz von Kaiserfeld: *Eine Brahms-Erinnerung*, in: *Neue Musik-Zeitung. Illustriertes Familienblatt*, Jg. 19 (1898), Nr. 16, S. 193.
- Kaiserfeld A., Erinnerungen** Antonie von Kaiserfeld: *Aus den Erinnerungen einer 85 Jährigen*. [Wien 1932].
- Kalbeck III/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. III, 1. Halbband, Berlin ²1912, 2. Halbband, Berlin ²1913 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck IV/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. IV, 1. und 2. Halbband, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Kirsch, Vorabzüge** Kathrin Kirsch: *Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms*, Kassel etc. 2013 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 52).
- Litzmann III** Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. III, Leipzig ⁴1920.
- Die Lyra** *Die Lyra. Wiener allgemeine Zeitschrift für die literarische und musikalische Welt*.
- MGG2P** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, Kassel etc. 1999–2007 (Bde. 1–17 und Registerband).
- MGG2S** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, *Sachteil*, Kassel etc. 1994–1999 (Bde. 1–9 und Registerband).
- Musikalisches Wochenblatt** *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler [ab 1872: Musiker] und Musikfreunde*.
- Nzfm** (*Neue*) *Zeitschrift für Musik*.
- Pascall, Brahms Beyond Mastery** Robert Pascall: *Brahms Beyond Mastery. His Sarabande and Gavotte and its Recompositions*, Farnham 2013 (= *Royal Musical Association Monographs*, Bd. 21).
- Pascall, Clarinet Quintet** Robert Pascall: *Brahms underway to the Adagio of his Clarinet Quintet: A story of stylistic assimilations and enrichment*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krümmacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Rotter, Kassel etc. 2001, S. 337–356.
- Sämtliche Werke, Streicher-Kammermusik** Johannes Brahms. *Sämtliche Werke*, Bd. 7: *Kammermusik für Streichinstrumente*, Revisionsbericht von Hans Gál, Leipzig [1927].
- Schumann-Briefedition II/2** Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit Joseph, Amalie, Marie und Herman Joachim sowie Joseph Joachims Schwägerin Ellen Joachim geb. Smart. 1853 bis 1896, hrsg. von Klaus Martin Kopitz (= *Schumann-Briefedition*, Serie II, Band 2), Köln 2019, Druck in Vorb.
- Schumann-Briefedition III/15** Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit den Familien Voigt, Preußner, Herzogenberg und anderen Korrespondenten in Leipzig, hrsg. von Annegret Rosenmüller und Ekaterina Smyka (= *Schumann Briefedition*, Serie II, Band 15), Köln 2016.
- Schumann-Brahms Briefe II** Clara Schumann – Johannes Brahms. *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927.
- Signale** *Signale für die musikalische Welt*.
- Simrock-Brahms Briefe** Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. *Briefe des Verlegers an den Komponisten*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.
- Spätphase(n)?** *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck und der Meiningener Museen*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010.
- Spitzbart, Brahms und Miller I/II** Ingrid Spitzbart: *Johannes Brahms und die Familie Miller-Aichholz in Gmunden und Wien (Dokumente einer großen Freundschaft). Gedenkausstellung zum 100. Todestag des Komponisten Johannes Brahms 6. April 1997–26. Oktober 1997*, Broschüre, 2 Hefte, Gmunden 1997.
- Struck, Unbekannte Schreiben** Michael Struck: *Von Brahms, an Brahms und um Brahms herum. Unbekannte Schreiben von Johannes Brahms, Fritz Simrock sowie Joseph Joachim und ihre ‚Geschichten‘*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 18, im Auftrag der Johannes-Brahms-Gesellschaft Hamburg Internationale Vereinigung e. V. hrsg. von Beatrix Borchard und Kerstin Schüssler-Bach, Hildesheim 2017, S. 141–160.
- US** Vereinigte Staaten von Amerika.

US-NYj New York City, The Juilliard School, Lila
Acheson Wallace Library.

US-Wc Washington (D. C.), The Library of Congress,
Music Division.

Wolf, Rezension Hugo Wolf: *Musik. Oper und Concerte*, in:
23. März 1884 *Wiener Salonblatt*, Jg. 15, Nr. 13 (23. März

Zeileis,
Katalog

1884), S. 7 f.; auch in: *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*, mit Kommentar vorgelegt von Leopold Spitzer unter Mitarbeit von Isabella Sommer, 2 Bde., Wien 2002, Bd. 1, S. 23–25, Bd. 2 [Kommentar], S. 41 f.

Friedrich Georg Zeileis: *Katalog einer Musiksammlung*, Gallsbach 1992.

EINLEITUNG

Vorbemerkung

Als Brahms im Frühling 1882 die Komposition seines *1. Streichquintetts F-Dur op. 88* vorläufig abschloss, lagen bereits mehr als 30 Jahre Schaffenszeit hinter ihm, in denen er sich auch der Streicherkammermusik und der Kammermusik mit Klavier gewidmet hatte. Was die Streicherkammermusik betraf, so rückte er in seinem frühen Schaffen zunächst größere Besetzungen ins Zentrum, bevor er mit Beiträgen zur traditionsreichen Gattung des Streichquartetts an die Öffentlichkeit trat. Ende 1861 erschien sein *1. Streichsextett op. 18* im Druck; dem folgte 1862 der Versuch eines ersten Streichquintetts mit zwei Violoncelli, das jedoch in umgearbeiteter Gestalt erst 1865 als *Klavierquintett op. 34* und 1872 als *Sonate für zwei Klaviere op. 34bis* publiziert wurde.¹ Nachdem 1866 sein *2. Streichsextett op. 36* veröffentlicht worden war, fiel in die 1870er Jahre die Komposition der drei *Streichquartette op. 51 Nr. 1* und *Nr. 2* sowie *op. 67*.² Dieses nach verschiedenen verworfenen Versuchen erfolgreiche kammermusikalische ‚Projekt‘ fiel zusammen mit der lange erwarteten *1. Symphonie op. 68*, deren Gattungsanspruch Brahms offenbar als noch größere Herausforderung empfand,³ verstärkt durch Robert Schumanns im Oktober 1853 öffentlich formulierte Erwartungshaltung.⁴

Mit dem *1. Streichquintett op. 88* wandte sich Brahms einer vergleichsweise flexiblen Besetzungsform zu: Im Jahr 1862 hatte er sich für das geplante Streichquintett am Modell des frühen italienischen Quintetts von Luigi Boccherini bzw. an Franz Schuberts Modell mit zwei Violoncelli orientiert. Schuberts aus dem Jahr 1828 stammendes *Streichquintett C-Dur D 956* war 1850 vom Hellmesberger-Quartett posthum uraufgeführt und 1853 als Stimmendruck im Verlag C. A. Spina erstveröffentlicht worden.⁵ Für sein *Opus 88* wählte Brahms – wie auch für sein *2. Streichquintett G-Dur op. 111* – die zweite gängige

und von den Wiener Klassikern verwendete Besetzung mit zwei Bratschen. Hier kommen die Streichquintette Wolfgang Amadeus Mozarts als Vorbild in Betracht, wie auch dessen Streichquartette für die entsprechenden Brahms'schen Werke.⁶ Im Brahms-Nachlass der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien liegt heute als einzige Ausgabe von Streichquintetten ein Sammelband mit den entsprechenden Werken von Mozart vor.⁷ Mozarts Bedeutung in dieser Hinsicht sprach Brahms brieflich gegenüber Joseph Joachim an:

„Nun wünsche ich herzlich, das Stück [= das *2. Streichquintett op. 111*] möge Dir ein wenig gefallen, aber genieße Dich nicht, mir das Gegenteil zu sagen. In dem Fall tröste ich mich mit dem ersten [*Streichquintett op. 88*] und über beide mit den Mozartschen!“⁸

Alexander von Zemlinsky berichtete von einer Beratung mit Brahms und von dessen Ausspruch, mit dem sich der Komponist im Hinblick auf die Geschichte des Streichquintetts konkret in eine Tradition mit Mozart stellte:

„Und als ich eine Stelle der Durchführung, die mir in Brahmsischem Sinne als ziemlich gelungen erschien, schüchtern zu verteidigen versuchte, schlug er [= Brahms] das Mozartsche Streichquintett auf, erklärte mir die Vollendung dieser ‚noch nicht übertraffenen Formgestaltung‘ und es klang ganz sachlich und selbstverständlich, als er dazu sagte: ‚So macht man's von Bach bis zu mir!‘“⁹

Gerade auch für das *Klarinettenquintett h-Moll op. 115*, das zu denjenigen Werken gehört, zu denen Brahms durch die Bekanntschaft mit dem hervorragenden Klarinettenisten Richard Mühlfeld angeregt wurde, lag Mozart als Anknüpfungspunkt nahe.¹⁰ Insgesamt bietet sich ein vielgestaltiges Bild charakteristischer Werke in Brahms' kammermusikalischem Œuvre, das, wie Wilhelm Seidel es zuspitzte, „nicht mehr das Streichquartett zu seiner Mitte hat, sondern – dies ist modern daran – alle, die

¹ Zur (verschollenen) Urfassung als Streichquintett siehe *JBG, Klavierquintett*, S. XI f., 82–85. Die Erscheinungsdaten des *Klavierquintetts* und der zweiklavierigen *Sonate* konnten inzwischen durch die Auswertung der Kalkulationsbücher des Verlags J. Rieter-Biedermann (*D-LEsta*, Bestand 21070, Nr. 3970) auf den 7. Dezember 1865 (*Klavierquintett op. 34*) bzw. den 17. Januar 1872 (*Sonate für zwei Klaviere op. 34bis*) präzisiert werden.

² Zur kompositorischen Vorgeschichte der Streichquartette siehe *JBG, Streichquartette*, S. XI.

³ Siehe *JBG, Symphonie Nr. 1*, S. IX–XI.

⁴ R.[obert] S.[chumann]: *Neue Bahnen*, in: *NZfM*, [Jg. 20], Bd. 39, Nr. 18 (28. Oktober 1853), S. 185 f.

⁵ Siehe *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie VI, Bd. 2: *Streichquintette*, vorgelegt von Martin Chusid, Kassel etc. 1971, S. XII f. Der Druck ist jedoch nicht in Brahms' Nachlass oder in einem der überlieferten eigenhändigen Verzeichnisse von Brahms belegt (siehe *Hofmann, Bibliothek*; eigenhändige Bibliotheksverzeichnisse in *A-Wst*, H.I.N. 67452, Ia 85.172; H.I.N. 32888, Ic 67.338). Im Nachlass vorhanden ist statt-

dessen ein undatiertes späteres Partiturdruk aus dem Verlag C. F. Peters mit der Plattennummer 5369 (*A-Wgm*, Signatur IX 21826).

⁶ Siehe entsprechende Äußerungen in Brahms' Brief an seinen Verleger Fritz Simrock vom 24. Juni 1869 (*Briefwechsel IX*, S. [74–]75).

⁷ *Hofmann, Bibliothek*, S. 157. Im Brahms-Nachlass befindet sich die Ausgabe: *QUARTETTE / UND / QUINTETTE / von / W. A. Mozart. / PARTITUR. / LEIPZIG & BERLIN. / C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE. / Stich d. Röder'schen Officin, Leipzig (A-Wgm, Inv.-Nr. IX 6249)*. Sie enthält die Quintette KV 406, 515, 516, 593 und 614.

⁸ Brief von Brahms an Joachim vom 27. November 1890 (*Briefwechsel VI*, S. [255–]256).

⁹ Alexander von Zemlinsky: *Brahms und die neuere Generation. Persönliche Erinnerungen*, in: *Musikblätter des Anbruch*, Jg. 4, Nr. 5–6 (März 1922), S. 69 f. Siehe hierzu Johannes Behr: *Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien*, Kassel etc. 2007, S. 200–202.

¹⁰ Zur Rolle von Interpreten für die Komposition von Klarinettenwerken bei Mozart und anderen Komponisten siehe unten S. XXXIV mit Anmerkung 284.

herkömmlichen und die neuen Besetzungen, als gleichberechtigt anerkennt.¹¹

Für das *Quintett F-Dur op. 88* wurde in der Brahms-Forschung vermutet, dass Brahms möglicherweise durch Anton Bruckners *Streichquintett F-Dur* (WAB 112) zur Komposition angeregt wurde.¹² Bruckners Quintett – komponiert zwischen Dezember 1878 und Juli 1879 und bis 1884 immer wieder überarbeitet – wurde in einer ersten Fassung, allerdings ohne den Finalsatz, am 17. November 1881 in Wien halböffentlich uraufgeführt.¹³ Erst später, nach Erscheinen des Quintetts von Bruckner und seines eigenen Quintetts, wies Brahms die Freundin Elisabeth von Herzogenberg darauf hin, Bruckner habe eine neue „Symphonie und ein Quintett“ drucken lassen, und empfahl ihr diese Werke, um „Gemüt und [negatives] Urteil zu stählen“.¹⁴ Ob jedoch die zeitliche Nähe ihrer Entstehung, die gemeinsame Tonart und die fugierten Finali als Ausdruck einer frühzeitigen Kenntnisnahme des Quintetts von Bruckner durch Brahms oder einer kompositorischen Auseinandersetzung gelten können, muss letztlich offen bleiben.¹⁵

Streichquintett Nr. 1 F-Dur opus 88

Entstehung

Wann Brahms mit der Komposition des *1. Streichquintetts op. 88* begann, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Robert Pascall vermutete, dass Brahms' vor dem 17. Oktober 1878 geäußerte Bitte an Clara Schumann, das Manuskript einer Gavotte zurückzusenden,¹⁶ bereits im Zusammenhang mit Überlegungen gestanden haben könnte, solche kompositorischen Formen in neuen Werken aufzugreifen; dies setzte Brahms schließlich im 2. Satz um.¹⁷ Möglicherweise prüfte er seine frühen Sui-

ten-Sätze bzw. Studien alter Stile aus den 1850er Jahren, um eine Auswahl für einen vielleicht schon geplanten Rückgriff zu treffen. Er verwendete dann die *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1 und die *Gavotte A-Dur* WoO posth. 3 Nr. 2¹⁸ im Mittelsatz des *1. Streichquintetts*. Auch sein Brief an den Verleger Fritz Simrock von ca. Ende August 1883, also nach Abschluss der Drucklegung des Quintetts, ist ein Indiz dafür, dass Brahms sich in dieser Zeit mit den barockisierenden Stücken seiner Studienjahre beschäftigt und sie im Manuskript vorliegen hatte: „[W]enn ich etwa noch einmal Notenblätter aus meiner Jugendzeit finde, so will ich sie Ihnen auch schicken.“¹⁹ Tatsächlich befand sich ein Manuskript der *Sarabanden a-Moll/A-Dur* und *h-Moll* WoO posth. 5 Nr. 1 und 2 im Besitz Simrocks, sodass anzunehmen ist, dass Simrock sie im direkten Nachgang der Komposition des Quintetts als Geschenk erhielt.²⁰

In seinem Taschenkalender notierte Brahms im Mai 1882 „Quintett F dur“²¹, und am Ende des überlieferten Partiturautographs, der späteren Stichvorlage, vermerkte er „Frühling 1882“ als Datum der vorläufigen Fertigstellung.²² Frühestens dürfte er mit der konkreten kompositorischen Arbeit begonnen haben, nachdem er von einer von ihm am 7. April 1882 geleiteten Aufführung des *Deutschen Requiems* aus Hamburg zurückgekehrt war.²³ Spätere briefliche Äußerungen zur Entstehung des Quintetts legen als Kompositionsort Ischl und damit den Zeitraum der Hauptarbeit in der zweiten Maihälfte nahe. Brahms' Andeutung, das Quintett sei ein „Frühlingsprodukt“ aus Ischl, das er mit Ignaz Brüll „gemeinsam“²⁴ komponiert habe, bestätigt diese Datierung, denn Brahms verbrachte ab dem 15. Mai²⁵ das Frühjahr und den Sommer in engem Kontakt mit seinem Freund Brüll.²⁶

Die erste Erwähnung des *1. Streichquintetts* findet sich indirekt in einem Brief Clara Schumanns an Brahms

¹¹ Wilhelm Seidel: *Das Streichquintett in F-Dur im Œuvre von Anton Bruckner und Johannes Brahms*, in: *Johannes Brahms und Anton Bruckner* (= *Bruckner-Symposium Linz 1983*), hrsg. von Othmar Wesely, Linz 1985, S. 183–189, hier S. 186.

¹² Hans F. Redlich: *Bruckner and Brahms Quintets in F*, in: *Music & Letters*, Vol. 36 (1955), S. 253–258, hier S. 257 f.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Brief von Brahms an Elisabeth von Herzogenberg vom 12. Januar 1885 (*Briefwechsel II*, S. 53). Dass ein negatives Urteil gemeint war, geht aus dem weiteren Briefwechsel hervor (vgl. ebenda, S. 49, 54 f.).

¹⁵ Marie Sumner Lott sah in Brahms' *Quintett op. 88* eine bewusste Positionierung in Konkurrenz zu Bruckner. Sie stützte ihre Annahme auf analytische Überlegungen, die insbesondere untermauern sollten, dass Brahms' Komposition nicht zuletzt eine „musical response“ auf Kritik an Brahms' Schaffen aus dem Bruckner-Lager sei (Marie Sumner Lott: *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composers, Consumers, Communities, Urbana etc.* 2015, S. 203–206). Siehe im Übrigen auch unten S. XIV f. zu möglichen Bezügen zu einem Werk Heinrich von Herzogenbergs.

¹⁶ Antwortbrief Clara Schumanns vom 17. Oktober 1878 auf ein verschollenes Schreiben des Komponisten: „[...] ich sende Dir heute die bewußte Gavotte, nach der Du neulich frugst – ich bekomme sie doch wohl wieder?“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 155 [f.]).

¹⁷ Pascall, *Brahms Beyond Mastery*, S. 40.

¹⁸ Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Suitensätze siehe ebenda, S. 7–13; *JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl*, S. XXIV–XXVI.

¹⁹ *Briefwechsel XI*, S. 28 f., dort irrtümlich datiert auf den „15. September 1883“. Zur Fehldatierung siehe *JBG, Symphonie Nr. 3*, S. [XI] f., Anmerkung 5.

²⁰ Siehe *JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl*, S. 191 f. mit Anmerkung 102; Pascall, *Brahms Beyond Mastery*, S. 41.

²¹ Brahms' Taschenkalender des Jahres 1882 (*A-Wst*, H.I.N. 55726, Ia 79559). Der Eintrag auf der Höhe der 2. Mai-Woche (gemäß dem auf der gegenüberliegenden Seite gedruckten Kalender) muss sich nicht zwingend auf genau diese Tage im Mai beziehen.

²² Datiert sind auf diese Weise der Kopfsatz und der letzte Satz. Vgl. auch „Quellenbestand und -beschreibung“, Hinweise zu Quelle A⁺, S. 137.

²³ Hofmann, *Zeittafel*, S. 168; Hofmann, *Chronologie*, S. 213.

²⁴ Siehe hierzu ausführlicher unten S. XIV.

²⁵ Hofmann, *Zeittafel*, S. 168.

²⁶ Brülls Eintreffen in Ischl ist in der *Ischler Cur-Liste* vom 1. Juni 1882 für den 26. Mai angegeben. Zum persönlichen Verhältnis beider Komponisten siehe unten S. XIX f. Als mögliche Anregung zur Komposition wurden von Brahms' Biograph Max Kalbeck die Verlobungen Brülls mit Marie Schosberg und Hans von Bülow mit Marie Schanzer

vom 28. Juni 1882 und bezieht sich bereits auf das offenbar weitgehend fertige Werk: „Ach ja, es wäre wohl schön gewesen, hättest Du mir das Frühlings-Quintett im traulichen Stübchen am Berge vorgespielt!“²⁷ Anscheinend hatte Brahms seiner Künstlerfreundin in einem verschollenen Brief aus Ischl, vermutlich zwischen dem 24. und 27. Juni, von der Komposition berichtet.²⁸ Wenig später übersandte er bereits das Partiturautograph an Theodor Billroth:

„Magst Du wohl beifolgendes Frühlingsprodukt von Brüll oder mir – wir arbeiten gemeinschaftlich und zum verwechseln – an Hlawaczek geben, daß er die Stimmen ausschreibt. Du kannst ja einen um den andern Satz behalten – aber laß es schnell gehen.“²⁹

Die angesprochene „gemeinschaftlich[e]“ Arbeit bezieht sich wohl einerseits auf den engen persönlichen Kontakt, den Brahms in Ischl mit Brüll pflegte, der ebenfalls regelmäßig in der Sommerzeit im dortigen Haus seiner Familie wohnte. Brahms schätzte Brüll als Konversationspartner wie als Pianisten, gerade auch für die erste Erprobung größer besetzter Werke am Klavier.³⁰ Andererseits beschwor Brahms gerade im Hinblick auf seine beiden neuen Kammermusikwerke, das *Klaviertrio C-Dur op. 87* und das *Streichquintett op. 88*, mehrfach eine Nähe zu Brülls Kompositionsweise, deren Hauptcharakteristikum in der Dominanz des Liedhaften gesehen wurde.³¹ Billroth, dem Brahms neue Werke oft schon früh zur Kenntnis gab, übernahm die Aufgabe, das Autograph an den Kopisten Hlawaczek weiterzuleiten, und schrieb, er wolle Brahms bei seinem geplanten Besuch in Ischl,

„wenn möglich, die Stimmen mitbringen“.³² Am 10. Juli traf Billroth in Ischl ein³³ und hatte seinen Auftrag erfüllt, denn schon am 13. Juli kündigte Brahms seinem Verleger Simrock die beiden neuen Werke an: „Billroth hat gestern ein Trio [*op. 87*] mit zu meinem Kopisten genommen und ein Streichquintett kommt gerade zurück“.³⁴

In der folgenden Zeit bis zum 27. Juli konnte Brahms sein Arrangement für ein Klavier zu vier Händen erarbeitet haben. An diesem Tag sandte er das Quintett – wahrscheinlich in Gestalt der Partiturniederschrift – an Elisabeth von Herzogenberg nach Graz.³⁵ Nachdem die Freundin das Manuskript an Brahms zurückgeschickt hatte, kommentierte sie das neue Werk in ihrem Schreiben vom 6. August ausführlich aus dem Gedächtnis. Als mögliche Inspirationsquelle für die Komposition benannte sie das *Trio für Violine, Viola und Violoncello F-Dur op. 27 Nr. 2* ihres Mannes Heinrich von Herzogenberg:³⁶

„Heinz hat sich dran amüsiert, daß der [3.] Satz in der Struktur und Behandlung einige Ähnlichkeit mit seinem Schlußsatz vom *F dur*-Trio hat, worüber er ganz stolz ist, nicht allein das erste Thema



sondern auch das zweite, und wie sie sich vermischen, hat solche Spuren, die meinen Heinz aufs höchlichste ergötzen.“³⁷

Immerhin hatte Brahms sich früher – auf seine Weise – lobend über die *Trios op. 27* geäußert, sodass man sein In-

ins Spiel gebracht, wobei Brahms im Fall Brülls hiervon wohl schon seit Anfang 1882 wusste und im Fall von Bülow durch dessen Schreiben vom 24. Mai 1882 Kenntnis erhielt (*Biba, Brahms und Brüll*, S. 574–576; *Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994, S. 38–41, hier S. 40). In einem Brief an Marie Brüll sprach Kalbeck am 12. August 1910 von *Opus 88* als dem „Verlobungs- und Bräutigams-Quintett“ und schloss daran an: „Nun frage ich Sie: konnte Brahms im Mai 1882 schon etwas von Ihrer Verlobung wissen, vielleicht von Ignaz gehört haben, daß dergleichen im Werden war? Eine zweite Marie – Schanzer – ist auch im Spiel. Aber ich gönne ihr und Bülow die Anregung zu *op. 88* nicht gern allein. [...]“ (zitiert nach *Biba, Brahms und Brüll*, S. 574, Brieforiginal in *A-Wgm*). In seiner Brahms-Monographie formulierte Kalbeck nur hypothetisch, es sei „möglich, daß sich Brahms durch die Verlobungen seiner Freunde [...] zu seinem *F-dur*-Quintett anregen ließ.“ (*Kalbeck III/2*, S. 350). Nicht zuletzt sah Kalbeck im *1. Streichquintett*, insbesondere im 2. Satz, den komponierten „Schmerz“ des Komponisten über das „Unglück seines Lebens“, ohne Ehe geblieben zu sein (ebenda, S. 351). Dies ist allerdings allein deshalb fragwürdig, weil gerade der 2. Satz auf kompositorischem Material der 1850er Jahre fußt. Siehe hierzu oben S. XIII.

²⁷ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 256–258, hier S. 256 f.

²⁸ In Clara Schumanns Brief an Brahms vom 24. Juni war von einem Quintett noch nicht die Rede, vielmehr erkundigte sie sich nach den „begonnenen Trios“ (= *Klaviertrio op. 87* und später verworfener 1. Satz eines weiteren Klaviertrios Anh. IIa Nr. 7).

²⁹ Schreiben von Brahms an Billroth mit Absende-Poststempel vom 30. Juni 1882 (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 328 [f.]).

³⁰ Hermine Schwarz: *Ignaz Brüll und sein Freundeskreis*, Wien u. a. 1922, z. B. S. 48 f., 78–81, 84 ff.; *Biba, Brahms und Brüll*.

³¹ Zu diesem Topos siehe im Kapitel „Frühe Rezeption“ S. XIX f.

³² Brief von Billroth an Brahms vom 2. Juli 1882 aus Wien (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 329 [f.]). „Morgen“ wollte er demnach das Autograph an den Kopisten geben und diesen „möglichst treiben“.

³³ Dies geht aus der *Fremden-Liste* (Nr. 22) der *Ischler Cur-Liste* vom 11. Juli 1882 hervor. Unwahrscheinlich erscheint die Vermutung, Brahms habe mit einer bestimmten Bemerkung („Übrigens freue ich mich, wenn Du nach alledem das Quintett anfangen hörst!“) in seinem Brief vom 10. August an Billroth (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 339 [f.]) von diesem noch eine ausführlichere Rückmeldung über das neue Werk erwartet (ebenda, S. 340 mit Anmerkung 8 des Herausgebers Otto Gottlieb-Billroth). Billroth hatte sich brieflich am 2. Juli nur kurz dazu geäußert (ebenda, S. 329 [f.]), aber darüber hinausgehend hatten sich beide sicherlich in Ischl persönlich ausgetauscht. Mit seiner Bemerkung bezog sich Brahms offenbar vielmehr auf einen Vergleich zwischen dem Beginn des Quintetts und dem dazu kontrastierenden Beginn des *Gesangs der Parzen op. 89*. Siehe hierzu unten S. XX.

³⁴ *Briefwechsel X*, S. 216 (f.).

³⁵ *Briefwechsel I*, S. 191. Brahms erbat sich das Manuskript „bei Ihrer Abreise am 1. [August] gütigst wieder“ zurück. Vgl. zur Datierung ebenda, S. 190.

³⁶ Das Werk war im Jahr 1879 bei Rieter-Biedermann im Druck erschienen. Vgl. Bernd Wiechert: *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk*, Göttingen 1997 (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte*, Bd. 1), S. 278.

³⁷ *Briefwechsel I*, S. 191–199, hier S. 197 f.

teresse an dem *F-Dur-Trio* annehmen könnte.³⁸ Brahms entgegnete in seiner Antwort vom 8. August: „Also nicht bloß mit Absicht, sondern auch ohne das schreibe ich ihm nach!“³⁹ Mit der „Absicht“ bezog er sich vermutlich auf sein Vokalquartett *O schöne Nacht! op. 92 Nr. 1*, bei dessen Frühfassung (1877) er das Kopfmotiv eines *Nottornos* von Herzogenberg (aus dessen *Vier Nottornos für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte op. 22*) zum Ausgangspunkt seiner eigenen Komposition gemacht hatte.⁴⁰ Bei seinem *Quintett op. 88* bestätigte Brahms einen solchen Zusammenhang aber nicht. Ein vergleichender Blick auf beide Sätze offenbart immerhin motivisch-thematische und vor allem auch satztechnische Ähnlichkeiten, wie Paul Berry zeigte. Sie betreffen primär, wie Elisabeth von Herzogenberg formulierte, „Struktur und Behandlung“, also beispielsweise die Verwendung des in Achtelketten verlaufenden ersten Themas als Begleitmodell des zweiten. Die etwas herablassende Reaktion von Brahms führte Berry auf dessen Bedürfnis zurück, eine Diskussion über die eigene Schaffensweise im Ansatz zu unterbinden.⁴¹

Frühe Proben und Aufführungen

„Heute fahre ich nach Aussee und probiere Trio und Quintett mit Ludwig Straus usw.“, kündigte Brahms seinem Verleger Simrock am 18. August 1882 brieflich an.⁴² Tatsächlich traf Brahms noch am selben Tag mit Brüll in Aussee ein,⁴³ wo er in der Villa des Budapester Professors Lázló (Ladislav von) Wágner⁴⁴ wohnte und mit der Erprobung seiner neuen Werke am Rande oder im Rahmen der regelmäßig dort stattfindenden Matineen rechnen konnte.⁴⁵ Neben dem Gastgeber an der zweiten Violine standen für das Quintett weitere Stammgäste des Hauses zur Verfügung: Ludwig Strauß, Sologeiger und Quartett-

primarius der Londoner Hofkonzerte, als erster Violinist, der Jurist und Musikschriftsteller Dr. Alois Meyer als erster Bratschist und der Finanzrat Rudolf Lutz als Cellist.⁴⁶ Die Erweiterung zum Quintett leistete Rittmeister Moritz Edler von Kaiserfeld, der spontan von seinem Instrument, der Geige, auf die Viola wechselte. Brahms' gute Stimmung bei dieser Zusammenkunft ist durch Kaiserfelds Erinnerungen und diejenigen seiner Frau überliefert.⁴⁷ Sie fand auch Ausdruck in einem Albumblatt mit einem Ausschnitt aus dem *Quintett op. 88*, das Brahms für Kaiserfeld verfasste.⁴⁸ Auf diesem auf den 19. August 1882 datierten Blatt hob Brahms Kaiserfelds „vortreffliches Viola-Spiel“ hervor. Ein Notenzitat mit den ersten beiden Takten der Seitenthemen-Reprise⁴⁹ in Viola I und II (T. 173 f.) kommentierte der Komponist humoristisch mit „Viola I zweifelhaft! / „ [= Viola] II durchaus zu loben!“

Insgesamt erachtete Brahms die Ausführung bei der Erprobung für gut genug, um in dieser Besetzung das Quintett erstmals halböffentlich aufführen zu lassen. So kam es in einer Matinee vom 25. August 1882 zusammen mit dem *C-Dur-Klaviertrio* zu Gehör. Zwar handelte es sich um eine Veranstaltung in einem Privathaus, doch hatten die musikalischen Darbietungen in Wágners großem Musiksaal durchaus Konzertcharakter. Unter den Gästen waren unter anderem Karl Goldmark,⁵⁰ Joseph Gänsbacher sowie eine ganze Reihe zum Teil hochrangiger Persönlichkeiten aus Diplomatie, Adel und höherem Bildungsbürgertum.⁵¹ Dennoch fand dieses Konzert offenbar keinen Niederschlag in der öffentlichen Presse. Positive Resonanz drang immerhin auf privatem Wege nach außen, wie Billroth, der in Aussee nicht anwesend war, in einem Brief an Brahms vom 31. August berichtete.⁵² Billroth und Brahms planten zu dieser Zeit eine Italienreise, zu der beide am 8. September aufbrachen.⁵³

³⁸ So schrieb Brahms im November 1879 an Elisabeth von Herzogenberg in eigenwilliger Diktion: „In den neuen Trios wuzelt es allerliebste“ (ebenda, S. 105–107, hier S. 106). Herzogenbergs fassten dies jedenfalls offenbar als Lob auf, wie dem Antwortbrief der Freundin vom 28. November 1879 zu entnehmen ist: „Heinz grüßt und dankt für die freundlichen Worte, die Sie den Trios spenden“ (ebenda, S. [107–]108). Vgl. auch *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 450.

³⁹ *Briefwechsel I*, S. 199 (f.).

⁴⁰ Siehe *JBG, Chöre und Vokalquartette mit Begleitung II*, S. XIX f.

⁴¹ Paul Berry: *Brahms Among Friends. Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*, New York 2014, S. 154–159. Ähnlichkeiten lassen sich darüber hinaus auch zwischen Brahms' Finale und Herzogenbergs Kopfsatz ausmachen: Beide Sätze beginnen fugiert mit einem auftaktigen F-Dur-Thema in Achtelbewegungen in Skalen und Dreiklangsbrechungen. In beiden Fällen wird das ‚Fugato‘ als kontrapunktischer Ansatz schnell durch andere, eher orchestral gedachte Entwicklungen überblendet. Eine Rolle spielen jeweils auch zäsurartige Akkordschläge – bei Brahms als Anfangsmarkierung, bei Herzogenberg als Schlussmarkierung des Seitensatzes vor der Schlussgruppe. In beiden Fällen werden diese Akkordschläge im weiteren Verlauf verarbeitend wieder aufgegriffen.

⁴² *Briefwechsel X*, S. 221 (f.).

⁴³ Siehe *Aussee Cur- und Fremden-Liste* vom 23. August 1882, 1. Seite, Abbildung in *Ebert, Ungarn*, S. 114; *Ebert, Brahms in Aussee*, S. 50.

⁴⁴ Zur Person Wágners und zu seinem Verhältnis zu Brahms siehe *Gellen, Brahms und Ungarn*, S. 311–313.

⁴⁵ *Kaiserfeld A., Erinnerungen*, S. 66.

⁴⁶ Ebenda; *Kalbeck III/2*, S. 366 f.; *Ebert, Ungarn*, S. 115; *Ebert, Brahms in Aussee*, S. 46.

⁴⁷ *Kaiserfeld A., Erinnerungen*, S. 66 f.; *Kaiserfeld M., Brahms-Erinnerung*, S. 193. Vgl. *Ebert, Brahms in Aussee*, S. 44–46; *Kalbeck III/2*, S. 367.

⁴⁸ Abgedruckt in: *Kaiserfeld A., Erinnerungen*, nach S. 66 (konsultiertes Exemplar: A-Wst, Signatur: Bibl. Börner | DS-189374 | A-80515/2. Ex). Ein Wiederabdruck erfolgte in *Ebert, Ungarn*, S. 116; *Ebert, Brahms in Aussee*, S. 47. Der Verbleib des Blattes konnte nicht ermittelt werden.

⁴⁹ Brahms notierte den Ausschnitt mit der Vorzeichnung der an dieser Stelle gültigen Tonart D-Dur.

⁵⁰ Siehe auch Karl Goldmark: *Erinnerungen aus meinem Leben*, Wien etc. 1922, S. 90(–92).

⁵¹ *Kaiserfeld M., Brahms-Erinnerung*; siehe auch *Ebert, Ungarn*, S. 115; *Ebert, Brahms in Aussee*, S. 46–54.

⁵² „Heute hörte ich durch einen Brief von Frau Professorin Gomperz aus Aussee an Frau Hartmann, daß Dein Quintett und Trio unter großer Begeisterung dort gespielt worden sind.“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. [342–]343).

⁵³ *Hofmann, Zeittafel*, S. 168.

Nach ihrer Rückkehr nach Wien am 1. Oktober⁵⁴ nahm Brahms die Drucklegung von Quintett und Trio in Angriff. Parallel dazu wurde eine weitere private Probe bzw. Aufführung beider Kammermusikwerke geplant, diesmal bei Billroth mit dem Quartett Hellmesberger. Brahms kündigte Billroth brieflich am Mittwoch, dem 18. Oktober, die Zusendung des Quintetts an. Die Vorbereitungszeit bis zum 20. Oktober, dem mutmaßlichen Termin der Probe bzw. des Hauskonzerts,⁵⁵ war knapp, wie auch Billroths etwas späterer Bericht in einem Brief an Clara Schumann erkennen lässt: „Brahms war in allerbester Laune, nicht gerade, daß Alles schon vollendet gelang, aber die neuen Werke selbst begeisterten die Spieler; beide Stücke wurden gleich zwei Mal hintereinander gespielt.“⁵⁶ Die Aufführung bestritt das erweiterte Quartett Hellmesberger in der Besetzung wie bei der späteren Wiener Erstaufführung (15. Februar 1883): mit Joseph Hellmesberger jr. (Violine II), Josef Maxintsak (Viola I), Joseph Sulzer (Violoncello) sowie H. Kupka (Viola II).⁵⁷ Unrühmliche Erwähnung fand der Cellist in einem Schreiben von Brahms an Simrock im Zuge der Drucklegung: „Hellmesberger hat einen schlechten Cellisten und leider jetzt überhaupt ein schlechtes Quartett.“⁵⁸

Weitere Werkwiedergaben mit dem Quartett Hellmesberger bis zum Ende der Drucklegung sind nicht belegt. Allerdings hatte Brahms, als er am 21. Oktober 1882 Partitur- und Stimmen-Stichvorlagen an den Verlag schickte, gleich nach „Quintettstimmen“ gefragt und betont: „Hellmesberger brennt auf beide Sachen [=Klaviertrio op. 87 und Quintett op. 88], eigentlich für seine erste Soiree“.⁵⁹ Diese erste Aufführung in der Saison 1882/83 fand am 23. November 1882 statt, jedoch ohne Brahms' *F-Dur-Quintett*.⁶⁰ Denkbar ist immerhin, dass es weitere Proben gab, wenngleich diese noch nicht auf eine konkrete Aufführung zielten. Dafür spricht auch ein

Wunsch von Brahms gegenüber Simrock, nachdem die erste Korrekturphase abgeschlossen war.⁶¹ So bat er am 13. November:

„Haben Sie doch ja die Güte, mir sogleich noch eine Partitur und Stimmen vom Quintett schicken zu lassen. Dies zweite brauchte ja nicht exemplarmäßig zu sein. Ich will's gern noch probieren lassen, ehe wir's herausgeben [...]“.⁶²

Beim Schreiben dieses Briefes hatte Brahms zunächst exemplarmäßige Abzüge, also gefaltete, jeweils beidseitig bedruckte Doppelblätter, bestellen wollen, was er jedoch korrigierte.⁶³ Zum Zweck der Erprobung nicht-exemplarmäßige, also nur einseitig bedruckte Einzelblätter zu bestellen, wirkt zunächst widersprüchlich, hatte für Brahms aber womöglich den Sinn, in dieser Phase der Drucklegung ein zügiges Weiterarbeiten zu gewährleisten bzw. keine zusätzliche Mühe zu verursachen. Zugleich wirft dies vielleicht ein Schlaglicht auf die Art der Erprobungen mit dem Hellmesberger-Quartett in diesem Zeitraum, bei denen es Brahms möglicherweise eher um das Probieren einzelner für ihn klanglich noch fraglicher Stellen als um ein vollständiges Durchspielen ging.⁶⁴

Nach Erscheinen des Werks erfolgten weitere Proben des Quintetts bei Clara Schumann in Frankfurt am Main am 24. und 25. Dezember 1882, bei denen Brahms anwesend war.⁶⁵ Die Freundin war vom Verlag auf Brahms' Wunsch hin vermutlich bereits Anfang Dezember mit dem Erstdruck des vierhändigen Klavierarrangements versorgt worden⁶⁶ und hatte am 17. Dezember brieflich angefragt, ob sie für „Heermann und Kollegen“ nicht auch Stimmen erhalten könne.⁶⁷ Brahms überraschte sie schließlich mit seinem Besuch, wie sie im Tagebuch vom 21. Dezember vermerkte.⁶⁸ Die Proben mündeten

⁵⁴ Ebenda, S. 170.

⁵⁵ Entsprechend schrieb Brahms an Simrock am [21. Oktober]: „[...] gestern hatten wir einen sehr hübschen Abend bei Billroth“ (*Briefwechsel X*, S. 227). Die am 18. Oktober abgestempelte Postkarte von Brahms an Billroth legt ebenfalls Freitag, den 20. Oktober, als Proben- bzw. Aufführungstermin nahe: „Unterwegs heute schickte ich Dir das 5^{te}. Ich schrieb schon dazu, daß wir Freitag üben (das 5^{te} brauche ich nicht), aber für das Trio wird's (hoffentlich nach 5 Uhr) nicht mehr lohnen.“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 346). Am selben Tag schrieb Brahms auch an Hellmesberger: „Dürfte ich Sie um d.[ie] Freundlichkeit bitten mir die Trio-Stimmen zu senden; ich wollte gern noch Einiges einzeichnen zur Probe am Freitag [...]“ (ungedruckte Briefkarte von Brahms an Hellmesberger mit Absendestempel vom 18. Oktober 1882, D-B, Signatur: Mus. ep. Johannes Brahms 224). Hellmesberger hatte ursprünglich den 19. Oktober für die Probe vorgeschlagen (siehe Brahms' Schreiben an Billroth vom 15. Oktober 1882 [*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 344]); dem folgte für die Datierung offenbar irrtümlich *Hofmann, Chronologie*, S. 213 f.

⁵⁶ Brief von Theodor Billroth an Clara Schumann vom 24. Oktober 1882 (*Litzmann III*, S. 435[–437]).

⁵⁷ Siehe unten S. XVII. Hanslick schrieb später in seiner Rezension der Wiener Erstaufführung, er habe das neue Werk während dieses Privatkonzerts „von denselben Künstlern weit schöner gehört“ (*Hanslick, Rezension 20. Februar 1883*, S. 2).

⁵⁸ Siehe Brahms' Brief vom 25. Oktober 1882 (*Briefwechsel X*, S. [227–]228).

⁵⁹ Ebenda, S. 225–227, hier S. 225 f. Simrock hatte in seinem Antwortbrief zügig zumindest Stimmenabzüge angekündigt (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 186, vom Herausgeber Kurt Stephenson auf „etwa“ den „23. Oktober“ datiert). Siehe hierzu ausführlicher unten S. XVIII.

⁶⁰ *Quartett Hellmesberger. Sämtliche Programme vom 1. Quartett am 4. November 1849 bis zum 300. Quartett am 19. Dezember 1889 gesammelt und dem Begründer der Quartette Josef Hellmesberger sen. gewidmet von einem der ältesten Quartett-Besucher*, [o. O., um 1890], S. 110 f.

⁶¹ Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 145.

⁶² Zitiert nach *Briefwechsel X*, S. (229–)230.

⁶³ Im Brieforiginal (*US-Wc*, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection, MFM 154) fehlte zunächst der zweite oben zitierte Satz, den Brahms schließlich mit Verweiszeichen am Seitenrand notierte. Stattdessen hatte er vor „schicken zu lassen“ zunächst „Ex-mäßig“, also ‚exemplarmäßig‘ geschrieben, dies dann getilgt und entsprechend mit Verweiszeichen versehen.

⁶⁴ Der erhaltene zweite Stimmen-Korrekturabzug ist jedoch exemplarmäßig hergestellt. Siehe „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 139.

⁶⁵ *Litzmann III*, S. 441.

⁶⁶ Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 146.

⁶⁷ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 264.

⁶⁸ *Litzmann III*, S. 440.

in das Konzert vom 29. Dezember 1882 in Frankfurt am Main, in welchem das *Quintett op. 88* durch den Primarius Hugo Heermann mit Johann Naret-Koning, Ernst Welcker, Valentin Müller und Fritz Bassermann öffentlich uraufgeführt⁶⁹ und „enthusiastisch aufgenommen“⁷⁰ wurde.

Mehrere Quartettformationen integrierten das Werk danach zügig in ihre Programme. Die zweite Aufführung fand am 2. Januar 1883 in Köln durch das erweiterte Quartett Robert Heckmanns statt,⁷¹ die dritte am 13. Januar in Leipzig.⁷² Es folgten Darbietungen in Hamburg mit Carl Bargheer (22. Januar 1883, zweiter Kammermusik-Abend der Philharmonischen Gesellschaft)⁷³ und in Berlin durch das erweiterte Joachim-Quartett (23. Januar 1883).⁷⁴ Nach weiteren Aufführungen in Berlin, Hamburg, Hannover und Bonn wurde das neue Werk nun am 15. Februar 1883 erstmals in Wien vom Hellmesberger-Quartett öffentlich gespielt.⁷⁵ Dieses Konzert wurde zwar wie üblich angekündigt⁷⁶ und rezensiert,⁷⁷ aber in der feuilletonistischen Bedeutung von Richard Wagners Tod am 13. Februar 1883 überlagert; im *Musikalischen Wochenblatt* erschien die entsprechende Rezension erst Monate später.⁷⁸ Früher noch als in Wien erklang das neue Quintett in London, nämlich bereits am 24. Januar 1883 im „Musical Evening“ der Royal Academy of Music mit Henry Holmes.⁷⁹ Die am 1. März für den 5. März angekündigte Erstaufführung im „Monday Popular Concert“⁸⁰ mit dem Joachim-Quartett war daher keine solche, wie der Rezensent einige Tage später richtigstellte.⁸¹

Publikation

Die Publikationsgeschichte des *I. Streichquintetts op. 88* ist durch eine besonders gute Quellenlage umfassend belegt und bietet Einblick in die enge Zusammenarbeit von Verleger, Lektor, ausübenden Musikern und dem Komponisten. Die mehrfachen Proben kurz vor und während der Drucklegung – die offenbar nicht nur das komplette

Quintett betrafen, sondern auch gezielt einzelne Stellen – wurden oben bereits beschrieben.⁸² Die zügigen und routinierten Abläufe von Korrektur und Redaktion lassen sich aus den Eintragungen in den Korrekturabzügen ablesen.

Nachdem Brahms am 13. Juli 1882 seinem Verleger Simrock erstmals sein Streichquintett angekündigt hatte,⁸³ übersandte er die Stichvorlagen von Partitur und Stimmen zunächst noch nicht. Dies hatte sicherlich mehrere Gründe: So benötigte er das Partiturautograph offenbar noch zur Herstellung des Klavierarrangements; außerdem galt es, das Werk Freunden zugänglich zu machen⁸⁴ und zu erproben. Erst nach der halböffentlichen Aufführung des Quintetts in Aussee im August und der anschließenden Italien-Reise mit Billroth im September⁸⁵ rückte ab Anfang Oktober die Drucklegung in die Nähe. Bis spätestens zum 12. Oktober muss auch das Klavierarrangement fertig vorgelegen haben. Am Vortag kündigte Brahms von Wien aus dem Verleger die Übersendung der Arrangement-Stichvorlage für „morgen“ an und verknüpfte diese Ankündigung in typisch ironischem Tonfall mit seiner Honorarforderung:

„Ich hatte gehofft, Sie kämen ein paar Tage her, erst da Hanslick heute kam, schwand das süße Hoffen, und ich eile, endlich ein paar Worte zu sagen, morgen aber einiges zu schicken. Nämlich Chor- und Violinstimmen und Klavier-Auszug zum Parzenlied [= *Gesang der Parzen op. 89*] und vierhändigen Klavierauszug vom Quintett. Übriges folgt mit der Zeit. [...] Nun kommt die gewöhnliche Rede. Sagen Sie, ob Ihnen der Schund das Stück 1000 Taler wert ist? Trio [= *Klaviertrio op. 87*], Quintett, Parzenlied.

[...] Eigentlich könnten Sie die ganze Geschichte für 1000 Mark haben, wenn Sie mir diese gleich schickten.

[...] Das Quintett hat eigentlich nur 3 Sätze – da könnten Sie abziehen [...].“⁸⁶

Wie Simrock auf dem Verlagsschein dokumentierte⁸⁷ und Brahms in seinem Taschenkalender vermerkte,⁸⁸ erhielt der Komponist für das Quintett die gewünschten 1000 Taler.

⁶⁹ Hofmann, *Chronologie*, S. 216.

⁷⁰ Litzmann III, S. 441.

⁷¹ *Briefwechsel XI*, S. 7, Anmerkung 1; *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 5 (25. Januar 1883), S. 58. Die Aufführung fand im Rahmen eines Brahms-Kammermusikabends statt.

⁷² *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 5 (25. Januar 1883), S. 57; *Signale*, Jg. 41, Nr. 7 (Januar 1883), S. 106. Laut den *Signalen* waren neben Engelbert Röntgen und Julius Klengel die Herren „Bolland, Thümer“ und „Pitzner“ an der Aufführung beteiligt.

⁷³ *Hamburger Nachrichten*, 23. Januar 1883, Nr. 19 (Abend-Ausgabe), S. 1; *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 9 (22. Februar 1883), S. 110.

⁷⁴ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 6 (1. Februar 1883), S. 67.

⁷⁵ Siehe oben S. XVI.

⁷⁶ *Die Presse*, Jg. 36, Beilage zu Nr. 44 (15. Februar 1883), S. 9 und 11.

⁷⁷ Hanslick, *Rezension 20. Februar 1883*; *Die Lyra*, Jg. 6, Nr. 12 (15. März 1883), S. 2 (Friedrich Elbogen).

⁷⁸ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 31 (26. Juli 1883), S. 388.

⁷⁹ Dies geht aus der Ankündigung vom gleichen Tag hervor (*The Times*, 24. Januar 1883, S. 1). Holmes wiederholte das Quintett am 7. März 1883 (gemäß der Ankündigung ebenda, 7. März 1883, S. 1).

⁸⁰ *The Times*, 1. März 1883, S. 1.

⁸¹ *The Times*, 7. März 1883, S. 4.

⁸² Siehe S. XV f.

⁸³ *Briefwechsel X*, S. 216 (f.). Zum Quintett schrieb er: „[...] ich sage Ihnen, ein so schönes haben Sie noch nicht von mir, haben Sie vielleicht in den letzten 10 Jahren nicht verlegt!!!“

⁸⁴ So schickte Brahms das Manuskript am 27. Juli an Elisabeth von Herzogenberg (*Briefwechsel I*, S. 191). Siehe oben S. XIV; „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 143.

⁸⁵ Siehe oben S. XV f.

⁸⁶ *Briefwechsel X*, S. 223–225, hier S. 223 f.

⁸⁷ *Sammel-,Verlagscession*, datiert auf den 15. Oktober 1882 (*CZ-Pnm*, č. př. 221/47, 31).

⁸⁸ Brahms' Taschenkalender des Jahres 1882 (*A-Wst*, H.I.N. 55726, Ia 79559), Eintrag für Oktober.

Bei Simrock ging die Stichvorlage zum Klavierarrangement vermutlich am 13. Oktober 1882 ein. Erst nach der weiteren Erprobung des Quintetts bei Billroth, die vermutlich am 20. Oktober stattfand,⁸⁹ übersandte Brahms am 21. Oktober – neben dem *Klaviertrio op. 87* – auch die Stichvorlagen von Partitur und Stimmen des *Quintetts op. 88*; zugleich bat er um Vorabzüge der „Quintettstimmen“ sowie darum, die Werke (in der Hauptfassung) nicht vorschnell zu publizieren:

„Ich schicke hier Quintett und Trio und wüßte gern, bis wann ich namentlich die Quintettstimmen haben könnte, Hellmesberger brennt auf beide Sachen, eigentlich für seine erste Soiree.

Mit der Herausgabe bitte ich aber nicht so *presto* zu sein – sondern von beiden Stücken mir erst ein Exemplar zur Korrektur zu schicken. Das vierhändige Quintett kann ja bald erscheinen.“⁹⁰

Simrock reagierte auf Brahms' Schreiben mit dem Vorschlag, die ersten Stimmenabzüge des Quintetts exemplarmäßig herstellen zu lassen, um sie gleichzeitig zur Erprobung und zur Korrektur verwenden zu können:

„Partitur braucht Hellmesberger doch nit gleich vom Quintett? – Stimmen und Trio schaffe ich bald – und sende Ihnen Revision; – Letztere wohl exemplarmäßig? Da könnten Hellmesberger und Genossen dann draus spielen und's wäre eine gute Korrektur –?“⁹¹

Im selben Schreiben erkundigte sich Simrock nach der gültigen Tempobezeichnung für den Kopfsatz des Quintetts, die in Stimmen- und Partitur-Stichvorlage abweichend angegeben war. Brahms klärte die Frage in seiner Antwort vom 25. Oktober und wies zugleich für die Cellopartie eine weitere Änderung im Notentext an.⁹²

Im überlieferten ersten Korrekturabzug der Partitur datierte der für Simrock tätige Lektor Robert Keller den Abschluss des ersten Korrekturdurchgangs, der auch die Revision eines Stimmen-Korrekturabzugs umfasste, auf den 9. November 1882. Bis zu diesem Tag hatte Keller unter anderem auch Korrekturwünsche des Komponisten eingearbeitet.⁹³ Da Stich und Herstellung der Korrekturabzüge sicherlich mehrere Tage in Anspruch genommen hatten, ist für Brahms und Keller eine Bearbeitungszeit von wahrscheinlich nur wenigen Tagen anzunehmen. Für die Einarbeitung der Korrekturen sah

die Stecherei selbst laut einem internen Vermerk auf dem Partitur-Korrekturabzug nur zwei Tage vor: Bis zum 11. November sollten die Korrekturen auf den Druckplatten umgesetzt und neue Korrekturabzüge hergestellt sein.⁹⁴

Vermutlich an diesem Tag erhielt Keller durch Simrock die zweiten Abzüge von Partitur und Stimmen, die von Keller geprüft und mit Fragen versehen wurden. Brahms wurden die derart vorbereiteten zweiten Abzüge am 13. November 1882 zugeschickt, wie eine Notiz auf dem entsprechenden Partitur-Korrekturabzug belegt.⁹⁵ Am gleichen Tag erbat Brahms brieflich bei Simrock entsprechend „sogleich noch eine Partitur und Stimmen“ und betonte mit Blick auf das Erscheinen: „dies hat doch gewiß keine Eile?“⁹⁶ Nach Erhalt des jeweiligen zweiten Korrekturabzugs beantwortete Brahms die von Keller vermerkten Fragen durch die Eintragung entsprechender Änderungen und nahm darüber hinaus noch weitere Änderungen vor.⁹⁷ Am 18. November sandte Brahms die Korrekturfahnen zurück, vermutlich direkt an Keller,⁹⁸ der sie erneut durchging und einzelne Korrekturen hervorhob, um eine korrekte Umsetzung durch die Stecherei abzusichern. Am 19. November schrieb Brahms an Simrock:

„Ja, sehen Sie, was wären Sie und Ihr Kopist, wenn Keller nicht wäre!! Vorhin schrieb ich eine Karte; gestern schickte ich das Quintett. [...] Herrn Keller aber schönsten Dank. Ich suchte bei seinen ?? unbequeme Griffe in der Bratschenstimme usw.“⁹⁹

Am 20. November erhielt Simrock die zweiten Korrekturabzüge von Partitur und Stimmen von Keller zurück und leitete diese umgehend an die Stecherei weiter. Wie im zweiten Partiturabzug vermerkt, erbat er die Herstellung neuer Abzüge bis zum folgenden Tag. Am 21. November konnte Keller demnach also vermutlich einen weiteren, letzten Korrekturdurchgang vornehmen, bei dem er insbesondere die Stimmen noch einmal mit der Partitur abglich.¹⁰⁰ Brahms selbst war an dieser Korrektur nicht mehr beteiligt. Die Hauptfassung in Partitur und Stimmen konnte somit vermutlich ca. ab dem 21. November zum Druck gehen. Das Klavierarrangement dagegen, zu dem Brahms schon am 21. Oktober geschrieben hatte, es könne „ja bald erscheinen“, kündigte

⁸⁹ Siehe oben S. XVI.

⁹⁰ *Briefwechsel X*, S. 225–227, hier S. 225 f.

⁹¹ Schreiben von Simrock an Brahms vom ca. 23. Oktober 1882 (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 186).

⁹² *Briefwechsel X*, S. (227–)228. Siehe hierzu genauer „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 145; Editionsbericht, 1. Satz, Bemerkungen zur Satzbezeichnung und zu T. 37^{2.2-4.1}, S. 176.

⁹³ Siehe hierzu „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 145.

⁹⁴ Siehe „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 138, Hinweise zu Quelle E_{K01}.

⁹⁵ Siehe ebenda, S. 139, Hinweise zu Quelle E_{K02}.

⁹⁶ *Briefwechsel X*, S. (229–)230. Siehe hierzu oben S. XVI.

⁹⁷ Siehe „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 139 f.; „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 146.

⁹⁸ Dies ließe sich aus Brahms' im Folgenden zitierten Schreiben an Simrock vom 19. November 1882 ableiten.

⁹⁹ *Briefwechsel XI*, S. (7–)8. Was Brahms mit seiner sicherlich ironisch gefärbten Bemerkung zu Fragezeichen Kellers und den „unbequeme[n] Griffe[n] in der Bratschenstimme“ genau meinte, ist nicht eindeutig zu klären. Möglicherweise spielte er auf Kellers längere Anmerkung zu einem Akkord, allerdings im Cello, an, der nicht angemessen zu spielen war und für den Keller eine Alternative vorschlug (siehe Editionsbericht, 1. Satz, S. 178 f., Bemerkung zu T. 133^{2.2}; *Kirsch, Vorabzüge*, S. 203–205). In den Bratschen nahm Brahms zumeist ohne entsprechende Vorschläge Kellers kompositorisch bedingte Notenänderungen vor (siehe z. B. Editionsbericht, 2. Satz, S. 185, Bemerkung zu T. 184^{2.2, 3.2}, 185^{2.2}).

¹⁰⁰ Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 146.

Brahms nun – vermutlich in Gestalt eines zweiten Korrekturabzugs – erst am 26. November „wohl“ für „übermorgen“, also den 28. November, zur Rücksendung an.¹⁰¹ Dass das Arrangement dadurch etwas später als Partitur und Stimmen im Druck vorlag, ist jedoch nicht wahrscheinlich. Die Verlagsankündigung in den *Signalen für die musikalische Welt* von Ende November stellte die Neuheit in Stimmen, Partitur und Arrangement „in 8 Tagen“ in Aussicht, zusammen mit dem *Klaviertrio op. 87* sowie dem von Robert Keller stammenden Arrangement des 2. *Klavierkonzerts B-Dur op. 83* für ein Klavier zu vier Händen.¹⁰² Zum Jahresende erschien eine weitere Sammel-Verlagsanzeige,¹⁰³ in der das Quintett nun zusammen mit mehreren anderen neueren Brahms-Werken und -Bearbeitungen angeboten wurde. Alle Druckausgaben des Quintetts weisen jedoch im Titel die Jahresangabe 1883 auf, vermutlich um das neue Verlagserzeugnis nicht schon kurze Zeit nach der Veröffentlichung als Produkt des Vorjahres erscheinen zu lassen.¹⁰⁴

Frühe Rezeption

Die frühe Rezeption des 1. *Streichquintetts* war insgesamt weitgehend positiv. Dabei kristallisierten sich bald einige Kernaspekte der Wahrnehmung und Bewertung heraus. Beeinflusst offenbar durch Brahms selbst, wurde das Quintett früh und nachhaltig mit Vokabeln aus dem Wortfeld ‚Frühling‘ verbunden. Brahms hatte sich brieflich gegenüber Theodor Billroth und wohl auch Clara Schumann über sein „Frühlingsprodukt“¹⁰⁵ geäußert und das erhaltene Partiturautograph an zwei Stellen entsprechend datiert. Dies wurde bereits von Billroth in seinem Schreiben an Clara Schumann vom 24. Oktober 1882 über die kurz zuvor in seinem Hause veranstaltete Aufführung¹⁰⁶ des Werks weitergegeben und sogar verstärkt.¹⁰⁷ In die Öffentlichkeit getragen wurde diese semantische Verknüpfung etwa durch Eduard Hanslick, der bei der Privataufführung im Hause Billroth anwesend gewesen war. So schrieb Hanslick nach der Wiener Erstaufführung (15. Februar 1883) zum Mittelsatz:

„Freunde poetischer Auslegung mögen an diesem seltsamen und doch nirgends willkürlichen Wechsel von Stim-

mungen ihre Kunst versuchen. Wir können ihnen dabei nicht helfen, freilich auch nicht widersprechen, wenn sie sich in eine veilchenduftende stille Frühlingsnacht versetzt wähen, am offenen Fenster freudvoll und leidvoll in das mondbeglänzte Gärtchen blickend.“¹⁰⁸

Üblicherweise wurde insbesondere der Kopfsatz mit Begriffen wie „Heiterkeit“¹⁰⁹, „Schönheit“¹¹⁰ und „Einfachheit“¹¹¹ bedacht, die mit diesem Bild des Frühlings Schnittmengen aufweisen. Theodor Billroth äußerte sich bereits vor Abschluss der Drucklegung in dieser Hinsicht mit Blick auf das gesamte Werk äußerst positiv:

„Wohllaut, Wonne, Musik von Rafaelischer Schönheit! und doch in ihrer Einfachheit wie herrlich kunstvoll Alles gemacht. Drei knappe Sätze und in allen steigert die contrapunctische Kunst nur die Schönheit des musikalischen Klanges; es fließt Alles so natürlich, daß man es gleich behalten muß und die Empfindung hat, es kann nicht anders sein.“¹¹²

Sogar der gegenüber Brahms in der Regel negativ eingestellte Hugo Wolf schätzte aus diesem Grund insbesondere den Kopfsatz des *F-Dur-Quintetts*, zu dem er schrieb:

„Die Phantasie des Componisten schwelgt nur in pitoresken Bildern; die frostigen Novembernebel, die sonst über seine Compositionen sich lagern und jedem warmen Herzenslaut, noch ehe er erklingen kann, den Athem benehmen, – hier entdecken wir keine Spur davon; alles ist sonnig, bald heller bald dämmeriger; ein zauberhaftes Smaragdgrün gießt sich über dieses märchenhafte Frühlingsbild aus; alles grünt und knospet, ja, man hört förmlich das Gras wachsen [...].“¹¹³

Eng verknüpft ist der Frühlings-Topos auch mit der konstatierten Liedhaftigkeit vor allem des Hauptthemas im Kopfsatz. Auch hier hatte Brahms die Rezeption gewissermaßen bereits vorgeprägt: Einerseits hatte er im Juli 1882 das neue Werk Elisabeth von Herzogenberg brieflich als „kleines Liedchen“¹¹⁴ angekündigt. Andererseits hatte er gegenüber Billroth auf eine Zusammenarbeit mit Brüll angespielt und damit indirekt auf eine Beziehung zu Brülls liedorientiertem bzw. melodiebentem Œuvre („[...] wir arbeiten gemeinschaftlich und zum verwechseln“).¹¹⁵ Diese postulierte Nähe zu Brüll umfasste allerdings auch das zeitgleich entstandene *Klaviertrio C-Dur*

¹⁰¹ *Briefwechsel XI*, S. 9.

¹⁰² *Signale*, Jg. 40, Nr. 63 (November 1882) [= letzte von neun November-Ausgaben], S. 1008.

¹⁰³ *Signale*, Jg. 40, Nr. 68 (Dezember 1882) [= letzte Nummer des Jahrgangs], S. 1080.

¹⁰⁴ Dies trifft auch für das *Klaviertrio C-Dur op. 87* zu. Das Keller'sche Arrangement des 2. *Klavierkonzerts op. 83* wurde dagegen mit der Jahreszahl 1882 versehen, zumal das Konzert in seiner Originalfassung bereits früher im Jahr 1882 erschienen war. Vgl. *BraWV*, S. 345 f.

¹⁰⁵ Siehe oben S. XIV.

¹⁰⁶ Siehe oben S. XVI.

¹⁰⁷ *Litzmann III*, S. 435–437, hier S. 436. Siehe hierzu „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 143 mit Anmerkung 71.

¹⁰⁸ *Hanslick, Rezension 20. Februar 1883*, S. 2.

¹⁰⁹ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 5 (25. Januar 1883), S. 57.

¹¹⁰ Brief von Billroth an Clara Schumann vom 24. Oktober 1882 (*Litzmann III*, S. 435–437, hier S. 436).

¹¹¹ Ebenda; vgl. Billroths Brief an Prof. Lübke vom 6. August 1882: „Ein Streichquintett [*op. 88*] und ein Trio [*op. 87*] sind fertig; beide einfacher, kürzer, heiterer als seine [= Brahms'] früheren Sachen; er strebt bewußt nach größerer Kürze und Einfachheit.“ (*Billroth Briefe*, S. [235–]236).

¹¹² Brief von Billroth an Clara Schumann vom 24. Oktober 1882 (*Litzmann III*, S. 435–437, hier S. 436).

¹¹³ *Wolf, Rezension 23. März 1884*, S. 7 (Kritik im *Wiener Salonblatt* zum Konzert des Rosé-Quartetts vom 17. März 1884).

¹¹⁴ Brahms' Schreiben an Elisabeth von Herzogenberg vom 27. Juli 1882 aus Ischl (*Briefwechsel I*, S. 191). Siehe auch oben S. XIV.

¹¹⁵ Schreiben von Brahms an Billroth mit Absende-Poststempel vom 30. Juni 1882 (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 328 [f.]); siehe auch

op. 87, das Brahms bei der ersten Probe in Aussee im August 1882 spaßeshalber zunächst als Brülls Werk ausgegeben haben soll.¹¹⁶

Jene konstatierte ‚Einfachheit‘ wurde ihrerseits gelegentlich als Ausdruck des späten Schaffens betrachtet. Schon nach der ersten öffentlichen Aufführung in Frankfurt am Main hieß es, der Komponist trete dem Publikum „thatsächlich in einer neuen Gestalt“ entgegen, und frei von „dem tiefensten, dem strengen, mitunter harten Zuge, der in den bisher bekannten Kompositionen zumeist vorwaltete“, fließe „die Melodie ungezwungen“.¹¹⁷ Nach der Wiener Erstaufführung schrieb Hanslick:

„In dem neuen Quintett (F-dur, Op. 88) tritt uns eine der vollkommensten Schöpfungen Brahms' entgegen, eine der klarsten zumal und liebenswürdigsten. Seine neueren Compositionen bringen wol weniger Ueberraschendes, im Vergleich zu seinen revolutionären Jugendwerken, [...] aber das Schöne concentrirt sich mehr in ihnen und ihre Gesamtstimmung wird heiterer, befriedigter.“¹¹⁸

Auch entkräftete die wahrgenommene ‚Einfachheit‘ die von Brahms-Gegnern gern angeführte Kritik, Brahms' Musik sei zu ‚vergrübelt‘. Ein Rezensent des *Musikalischen Wochenblatts* resümierte, Brahms habe „den Boden des Grübelns verlassen“ und verdiene „nun anerkannt zu werden“.¹¹⁹ Hugo Wolf sah eine späte Rückwendung zum früheren Schaffen, indem ihm das Quintett als „herrliches Seitenstück zu dem reizenden Sextett in G-dur [op. 36]“ vorkam.¹²⁰ Auch Billroth verwies vergleichend auf das frühe Sextett-Schaffen, allerdings auf das *1. Sextett B-Dur op. 18*.¹²¹ Das Hauptthema des Quintett-Kopfsatzes benannte noch Theodor W. Adorno als beispielhaft für den Typus des „Einfalls“ als „subjektive[s] Moment“ gegenüber der „Arbeit“ als objektiviertem Prozess im weiteren Satzverlauf.¹²²

Von Max Kalbeck wurde die Kategorie ‚Spätwerk‘ nicht nur für das *1. Streichquintett*, sondern auch für die späten kammermusikalischen Werke generell herangezogen. Ihm zufolge habe Brahms gegen Ende einer „Epoche“, in der er „seine großen Chor- und Orchesterwerke schrieb“, ein „Rückverlangen nach den intimeren Reizen der Kammermusik, der er die reinsten Freuden seiner Jugend verdankte“, beschließen, „wie eine Art musikalischen Heimwehs.“¹²³ Obwohl Brahms auch in den 1870er Jahren mit der Komposition von Kammermusik beschäftigt war,¹²⁴ erschienen das *2. Klaviertrio C-Dur op. 87* und das *1. Streichquintett F-Dur op. 88* rückblickend als Beginn einer neuen kammermusikalischen Schaffensphase, in die unter anderem auch die kompositorische Umarbeitung des frühen *Klaviertrios H-Dur op. 8* und dessen Neu-Veröffentlichung im Jahr 1891 sowie die späten, von Richard Mühlfeld inspirierten Werke mit Klarinette fielen.

Der 2. Satz des Quintetts stand vornehmlich im Hinblick auf seine formale Anlage im Fokus, insbesondere im Hinblick auf die Frage, ob und wie die darin gesehene Zusammenführung von langsamem Satz und Scherzo zu einem einzigen Satz gelungen sei.¹²⁵ „Das *Adagio* wird wiederholt von einem *Allegretto* unterbrochen und ist doch ein so schönes Ganzes“, schrieb Billroth an Clara Schumann¹²⁶ und fasste den Satz somit als Einheit auf. Der von der Hamburger Aufführung vom 22. Januar 1883 berichtende Rezensent E. Schweizer beschrieb den Satz als einen Verbund aus sich abwechselndem „*Adagio* und Scherzo“,¹²⁷ und die englische Kritik sah darin den Versuch, die symphonische Viersätzigkeit in der Kammermusik einzuschränken.¹²⁸ Zugleich wurde der im Satz angelegte Wechsel der Ausdrucksebenen betont: Der zweite Satz verbinde „merkwürdig kühn die verschiedenartigsten Seelenstimmungen“, hieß es im *Musikalischen*

oben S. XIII f. Zum Schaffen von Ignaz Brüll siehe insbesondere Hartmut Wecker: *Der Epigone Ignaz Brüll. Ein jüdischer Komponist im Wiener Brahms-Kreis*, Pfaffenweiler 1994.

¹¹⁶ Kalbeck III/2, S. 367; Ebert, *Brahms in Aussee*, S. 46. Einen weiteren indirekten Vergleich zwischen eigenen und Brüll'schen Werken zog Brahms in seinem Schreiben an Billroth vom 9. August 1882 (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 338). Indem Brahms seinen ebenfalls in dieser Zeit entstandenen *Gesang der Parzen op. 89*, an dem Billroth harmonische Härten kritisiert hatte (siehe Billroths Schreiben an Brahms vom 3. August 1882 [ebenda, S. 332–334]), ironisch als „Einlage“ für Brülls „neue Oper“ bezeichnete, hob er auf eine gewisse ‚Harmlosigkeit‘ der Brüll'schen Kompositionsweise ab. Den Kontrast, den auch der liedhafte Beginn seines *1. Streichquintetts* gegenüber dem Beginn des *Parzengesangs* bildet, sprach er in seinem Schreiben an Billroth vom 10. August an: „Übrigens freue ich mich, wenn Du nach alledem das Quintett [op. 88] anfangen hörst!“ (ebenda, S. 339).

¹¹⁷ *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Jg. 27, Nr. 364 (30. Dezember 1882), *Abendblatt*, S. 2. Für die Erruierung dieser Rezension danke ich Dr. Bernd Wiechert herzlich.

¹¹⁸ Hanslick, *Rezension 20. Februar 1883*, S. 1.

¹¹⁹ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 6 (1. Februar 1883), S. 67.

¹²⁰ Wolf, *Rezension 23. März 1884*, S. 8.

¹²¹ Brief von Billroth an Clara Schumann vom 24. Oktober 1882 (*Litz-*

mann III, S. 435–437, hier S. 436). Da Brahms' konkrete Rückwendung zum frühen Schaffen durch seine Verwendung eigener Suitensatz-Kompositionen aus den 1850er Jahren, nämlich der *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1 und der *Gavotte A-Dur* WoO posth. 3 Nr. 2 im 2. Satz, allenfalls seinem engstem Umfeld bekannt war, konnte dies in Rezensionen des Werks nicht aufgegriffen werden. Auch unabhängig vom konkreten Selbstzitat wurde der Einsatz barockisierender Suitensatz-Typen in diesem Satz nicht angesprochen.

¹²² Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Darmstadt 1998 (= *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 12), S. (73–)74 mit Anmerkung 23.

¹²³ Kalbeck III/2, S. 349.

¹²⁴ In den 1870er Jahren erschienen auch das *Klavierquartett op. 60* (1875), das *Streichquartett op. 67* (1876) und die *1. Violinsonate op. 78* (1879) im Druck.

¹²⁵ Siehe die alternierenden Abschnitte *Grave ed appassionato* (3/4) – *Allegretto vivace* (6/8) – *Tempo I* (3/4) – *Presto* (♩) – *Tempo I* (3/4).

¹²⁶ Brief von Billroth an Clara Schumann vom 24. Oktober 1882 (*Litzmann III*, S. 435–437, hier S. 436).

¹²⁷ *AMz*, Jg. 10, Nr. 5 (2. Februar 1883), S. 48.

¹²⁸ *The Times*, 7. März 1883, S. 4 (Rezension der Joachim'schen Aufführung in London vom 5. März 1883).

Wochenblatt.¹²⁹ Der Londoner Rezensent warf die Frage auf, ob die Stimmungs-Kontraste des Satzes nicht zu einem Zerfall der Einheit führten, antwortete jedoch mit einer Legitimation durch Shakespeares Dramen und die darin ausgeprägten charakteristischen Gegensätze.¹³⁰ Und Kalbeck meinte: „Der Kontrast gleicht sich allmählich aus, eine Versöhnung von Adagio und Scherzo findet statt, auf die es von vornherein angelegt war.“¹³¹ Nicht immer wurde die Verbindung verschiedener Satztypen positiv beurteilt: Als „zerrissenes, phantasirendes Adagio“ falle er deutlich vom „plastische[n] Character“ und von der „geistreiche[n] Arbeit“ des Kopfsatzes ab, befand Friedrich Elbogen.¹³² Dagegen hatte Elisabeth von Herzogenberg schon im Sommer 1882 gegenüber Brahms geäußert, „das erste Largostück von dem zweiten Satz“ gehöre für sie „zum Ergreifendsten“, was sie kenne, und sie ergänzte zu den schnellen Abschnitten: „Wie unglaublich geistreich sind diese Trios“.¹³³

Ein weiteres Charakteristikum des Werkes, nämlich der fugierte Beginn des Finalsatzes, löste unterschiedliche, sogar gegensätzliche Bewertungen aus: Eine der Perspektiven war dabei diejenige, dass Brahms in diesem Satz dem ihm eigenen Hang zum Gekünstelt-Gelehrten wieder verfallen sei – gewissermaßen als Ausgleich zu dem ungewöhnlich heiteren Kopfsatz bzw. dem vorangegangenen Verlauf des Werkes. So schrieb Wolf in seiner ironisch-bissigen Art:

„Dem Componisten, der sich an dem Duft der blauen Blume zwei Sätze hindurch berauscht, schien es im Zaubergarten der Romantik unheimlich geworden zu sein, denn mit einem plötzlichen Ruck sitzt er auf der Schulbank zu Altona und erinnert sich im Finale mit vieler Freude seiner contrapunktischen Studien bei Marxsen, wohin wir ihm aber nicht folgen wollen.“¹³⁴

Im Gegensatz zum restlichen Werk ließe sich dieser Satz „beim ersten Mal Hören nicht leicht in seiner Form verfolgen“, fand ein Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik*.¹³⁵ Das Finale könne sich „höchstens als Contrapunct-Studie [...] behaupten“, so Elbogen, der das Werk insgesamt und besonders diesen Satz als Ausdruck dafür wertete, dass Brahms’ „Zenith überschritten“ sei.¹³⁶ Walter Niemann wiederum sah gerade im Finalsatz die

beiden Charakteristika Einfachheit – für ihn die Haupteigenschaft der ersten beiden Sätze – und Kunstfertigkeit ideal verbunden:

„Die Krone dieses Werkes ist das Finale: ein Meister- und Prachtstück kontrapunktischen, fugierten Stils und dionysisch-extatischen, froh und hoch erregten Charakters. Wie dieser Satz in brausendem, kräftigem Fugentil einsetzt, [...] und zum Schluß mehr und mehr in friedevolle Abendstimmung zurücklenkt, das ist alles so unwiderstehlich und natürlich [...].“¹³⁷

Aus nochmals anderem Blick auf den Finalsatz und seinen kontrapunktischen Beginn wurde im „kecken *Allegro energico*“ ein humoristischer Zug gesehen, wobei der Satz als Beispiel „wahrhaft Beethoven’schen Humor[s]“ zu verstehen sei.¹³⁸ Dieser Humor wurde nicht als Weiterführung der Heiterkeit im Kopfsatz betrachtet, sondern vielmehr als Gegenentwurf hierzu.¹³⁹

Die Stimmungswechsel, die zwischen Kopf- und Finalsatz sowie zwischen den Teilen des Mittelsatzes wahrgenommen wurden, bezog ein englischer Rezensent auf einen historisch gewachsenen ‚Nord-Süd‘-Topos, in dem Brahms sich bewege:

„In Brahms’s compositions, as we have more than once pointed out, two distinct moods may be recognized – the one, imbued with deep, almost melancholy thought, being traceable to his North-German origin; the other, joyous and full of humour, to his Viennese surroundings. In the first movement of the quintet now under discussion the last named principle reigns supreme without intermission. [...] The second movement [...] is of a different character. [...] Brahms [had] the idea of interrupting an opening melody of a sombre character by an extremely lively episode [...]. The finale [...] is cast in the mould of a fugue. But, in spite of this learned dress, its music is sparkling enough, and certainly more skin to the opening movement than to the melancholy strains of the *grave*.“¹⁴⁰

Insgesamt erfuhr das *1. Streichquintett*, das bald nach Erscheinen zu einem festen Bestandteil des Streichquintett-Repertoires avancierte, auch in späteren Jahren eine überwiegend positive Rezeption. Mitunter wurde es rückblickend aus dem Abstand einiger Jahre als „eines der schönsten Werke des Meisters“ betrachtet.¹⁴¹ Erhalten blieben dabei Kernaspekte der früheren Rezep-

¹²⁹ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 31 (26. Juli 1883), S. 388. Die Rezension stammt von Theodor Helm (siehe ebenda, Nr. 38 [13. September 1883], S. 466). Siehe in ähnlicher Weise auch *Hanslick, Rezension 20. Februar 1883; Signale*, Jg. 41, Nr. 18 (Februar 1883), S. 281; *Wolf, Rezension 23. März 1884*.

¹³⁰ *The Times*, 7. März 1883, S. 4.

¹³¹ *Kalbeck III/2*, S. 351.

¹³² *Die Lyra*, Jg. 6, Nr. 12 (15. März 1883), S. 2.

¹³³ Brief vom 6. August 1882 (*Briefwechsel I*, S. 191–199, hier S. 192).

¹³⁴ *Wolf, Rezension 23. März 1884*, S. 8.

¹³⁵ *NZfM*, Jg. 50 / Bd. 79, Nr. 13 (23. März 1883), S. 146 („Fr.“, Rezension der Wiener Erstaufführung vom 15. Februar 1883). Vgl. *NZfM*, Jg. 50, Bd. 79, Teil 2, Nr. 34 (17. August 1883), S. 380 (J. Hartog, Rezension einer Aufführung in Amsterdam); *Signale*, Jg. 41, Nr. 7 (Januar 1883), S. 106 (anonyme Rezension der Leipziger Aufführung vom 13. Januar 1883).

¹³⁶ *Die Lyra*, Jg. 6, Nr. 12 (15. März 1883), S. 2.

¹³⁷ Walter Niemann: *Brahms*, Berlin 1920, S. 240.

¹³⁸ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 5 (25. Januar 1883), S. 57. Vgl. *AMz*, Jg. 10, Nr. 5 (2. Februar 1883), S. 48 (E. Schweizer).

¹³⁹ Victor Ravizza erklärte den Humor in dem sich letztlich als dysfunktional erweisenden, am Ende in einen Presto-Kehraus mündenden Satz nicht nur durch die seine fugenartigen Passagen betreffenden karikierenden ‚Unzulänglichkeiten‘, sondern auch durch die Kontraste, die sich durch die Gegenüberstellung des Fugenhaften und Derbtänzerischen ergeben (Victor Ravizza: *Möglichkeiten des Komischen in der Musik. Der letzte Satz des Streichquintetts in F dur, op. 88 von Johannes Brahms*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 31 [1974], S. 137–150).

¹⁴⁰ *The Times*, 7. März 1883, S. 4.

¹⁴¹ *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, 29. Januar 1891, S. 6.

tion wie die Liedhaftigkeit im Kopfsatz, der Wechsel von Stimmungen im Mittelsatz oder der Humor im Finale: „[...] the combined strength and delicacy of its melodious first movement, the pathos of the *grave*, which is so finely alternated with two sections of more rapid tempo, and the brilliant humour of its finale are surpassed in non of the master's chamber compositions.“¹⁴²

Streichquintett Nr. 2 G-Dur opus 111

Entstehung

Zur frühen Entstehungsgeschichte des 2. *Streichquintetts G-Dur op. 111* ist nur wenig bekannt. Florence May berichtete von einer möglichen Anregung, die sie auf den Beginn des Jahres 1890 datierte:

„Die Verfasserin war bei einem Souper zugegen, das in Wien im Januar 1890 nach einem Konzert des Joachim-Quartetts stattfand und bei dem Brahms mit Joachim und dessen Kollegen die Hauptgäste waren. ‚Was kommt jetzt daran?‘ sagte Joachim im Lauf des Soupers zu Brahms; ‚ein Quintett; wir haben eins, ein sehr schönes; wir wollen noch eins haben.‘“¹⁴³

Ob dies für Brahms tatsächlich ein Anstoß zur Komposition des 2. *Streichquintetts* gewesen sein könnte, muss jedoch Spekulation bleiben. Max Kalbeck brachte die Entstehung des Werks mit der Italienreise in Verbindung, die der Komponist im April 1890 mit Joseph Viktor Widmann unternahm,¹⁴⁴ genauer mit dem Besuch Cremonas. Nicht nur die Aura der dort angesiedelten berühmten Geigenbaukunst, sondern auch der Gedanke an seinen Freund, den Geiger und berühmten Quartett-Primarius Joseph Joachim, könnten laut Kalbeck bei Brahms den Gedanken an ein neues Kammermusikwerk ausgelöst haben.¹⁴⁵ Widmann berichtete allerdings nur Folgendes:

„So besuchten wir das fröhliche Kirchlein S. Pietro al Po (1850), mit Bildern Antonio Campis und Bernardino Gattis geschmückt, und namentlich das schöne, ernste S. Agostino, einen gotischen Bau aus dem 14. Jahrhundert, woselbst ein *Ecce-homo*-Fresco, angeblich von Cor-

regio, und eine Madonna von Perugino zu bewundern sind, und wo Brahms zu seiner ganz besondern persönlichen Genugthuung eine Statue des heiligen Joachim entdeckte. Seines ältesten Freundes, des Geigerkönigs Joachim, gedenkend sagte er schmunzelnd: ‚Das ist nicht mehr als recht und billig, daß unser Joachim in der altherühmten Geigenstadt sein Monument hat.‘“¹⁴⁶

Eine konkrete Inspirationsquelle für ein Streichquintett leitet sich auch daraus jedoch nicht ab. Der tatsächliche Arbeitsbeginn am 2. *Streichquintett* und dessen vorläufige Fertigstellung lassen sich nicht genau rekonstruieren. Am 4. Juli 1890 sandte Brahms einen Brief an Eusebius Mandyczewski, auf dessen vorderer Umschlagseite er das Kopfmotiv des 1. Satzes als musikalische Signatur notiert hatte.¹⁴⁷ Kalbeck schloss daraus, dass das Werk zu diesem Zeitpunkt „fertig war und nur noch aufgeschrieben zu werden brauchte“.¹⁴⁸ Jedenfalls ist anzunehmen, dass Brahms an dem Werk während seines Sommeraufenthaltes in Ischl ab dem 16. Mai arbeitete.¹⁴⁹ In einem nicht näher datierten Brief vom August 1890 stellte der Komponist Clara Schumann andeutungsweise „ein Streichquintett“ in Aussicht.¹⁵⁰ Spätestens zu dieser Zeit dürfte zumindest die Partiturfassung aber weitgehend vorgelegen haben, wenn sie nicht sogar bereits vorläufig fertiggestellt war.

Eine spätere Äußerung Clara Schumanns könnte darauf hindeuten, dass Brahms auch bei der Komposition seines 2. *Streichquintetts* – wie im Fall des 1. *Streichquintetts* und des *Klarinettenquintetts* nachweisbar¹⁵¹ – auf frühere eigene Materialien zurückgriff: In einem Brief, in dem sie über ihre Beschäftigung mit dem neuen Werk anhand des vierhändigen Arrangements berichtete, formulierte sie eine entsprechende Ahnung:

„Der 2. und 3. Satz sind wieder neue Perlen in der Kette, mit der Du die musikalische Welt umschlungen hältst. Wie ernst, melancholisch, ist der Anfang [des 2. Satzes] (ich meine, ich hätte ihn schon gekannt, habe ich ihn vielleicht auf früheren Notizblättern schon von Dir gesehen?), wie so wundervoll sich fortspinnend [...]“¹⁵²

Offenbar im Zusammenhang mit dem 1. *Streichquintett op. 88* hatte Brahms selbst eine entsprechende An-

¹⁴² *The Times*, 9. November 1897, S. 10 (Rezension des Konzerts vom 8. November 1897 mit dem Heermann-Quartett in London).

¹⁴³ Florence May: *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, 2 Teile, Leipzig ²1925, Teil 2, S. 271. May spielte offenbar auf die beiden Quartettabende an, die Joachim mit seinem Ensemble im Januar 1890 in Wien veranstaltete. Am ersten Abend wurde Brahms' *Streichquartett Nr. 3 B-Dur op. 67* gespielt. Siehe *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, Jg. 1890, Nr. 19 (24. Januar 1890), S. 2; ebenda, Nr. 20 (25. Januar 1890), S. 1.

¹⁴⁴ Hofmann, *Zeittafel*, S. 212–214.

¹⁴⁵ Kalbeck IV/I, S. 207 f.

¹⁴⁶ Joseph Viktor Widmann: *Sizilien und andere Gegenden Italiens. Reiseerinnerungen*, Frauenfeld 1898, S. 221 f.

¹⁴⁷ Abbildung des vorderen Briefumschlags unter anderem in: Geiringer 1974, S. [11] des Abbildungsteils zwischen Seite 192 und 193.

¹⁴⁸ Kalbeck IV/I, S. 208. Karl Geiringer vermerkte zu dem Briefumschlag, Brahms habe die Noten geschrieben, „um den Freund von der Vollen-

dung des neuen Werkes in Kenntnis zu setzen.“ (Geiringer 1974, wie Anmerkung 147). Auch Renate und Kurt Hofmann verzeichneten für Juni 1890 „die Beendigung des 2. Streichquintetts“ (Hofmann, *Zeittafel*, S. 214 f.). Im Übrigen notierte Brahms im Jahr 1897 den Satzbeginn auch auf einem Holzfächer (Empfänger unbekannt, Abbildung in Dorotheum: *II. Autographen-Versteigerung. Musiker, Dichter, Gelehrte[,] Bildende Künstler, Schauspieler[,] Historische Persönlichkeiten*, 6.–10. Juni 1922, Nr. 421, S. 24).

¹⁴⁹ Hofmann, *Zeittafel*, S. 214.

¹⁵⁰ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 418–420, hier S. 419. Am 8. September 1890 schrieb Clara Schumann an Elisabeth von Herzogenberg: „Von Brahms weiß ich nur, daß er arbeitet (ich glaube ein Quintett)“ (*Schumann-Briefedition III/15*, S. 741[–743]).

¹⁵¹ Siehe Pascall, *Brahms Beyond Mastery; Pascall, Clarinet Quintet* sowie im vorliegenden Band S. XIII, XXXV f.

¹⁵² Brief von Clara Schumann an Brahms vom 21. Februar 1891 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 439 [f.]).

deutung gemacht, indem er seinem Verleger Simrock schrieb: „[...] und wenn ich etwa noch einmal Notenblätter aus meiner Jugendzeit finde, so will ich sie Ihnen auch schicken.“¹⁵³ Konkretere Hinweise zu möglichen älteren Vorlagen auch für das 2. *Streichquintett* finden sich jedoch nicht.

Vermutlich im September, vor der Abreise aus Ischl am 2. Oktober nach Wien,¹⁵⁴ beauftragte Brahms seinen Wiener Kopisten William Kupfer mit der Abschrift von Partitur und Klavierarrangement sowie der Ausschrift der Stimmen. Der Umfang des Auftrags geht aus der überlieferten Rechnung Kupfers hervor.¹⁵⁵ Die Fertigstellung der abschriftlichen Stimmen datierte Kupfer auf den 9. Oktober 1890.¹⁵⁶ Am 12. Oktober meldete Brahms an Simrock: „Mein Kopist schreibt übrigens das *H dur*-Trio ab und hat auch ein Streichquintett aus- und abgeschrieben.“¹⁵⁷

Am 27. Oktober 1890 sandte Brahms die Partiturabschrift an Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg und bat sie um einen ersten Eindruck.¹⁵⁸ Max Kalbeck, der Herausgeber des gedruckten Briefwechsels, gab einen der Sendung von Brahms beigelegten scherzhaften Lieferschein wieder, in dem dieser eine „Quinkelei“ ankündigte – „zur Ansicht“, „zur Fortsetzung?“ bzw. als „Rezensionsexemplar!“ – und bemerkte, dass „Stimmen leider nicht vorhanden“, also der Sendung nicht beigelegt seien.¹⁵⁹ Letzteren Punkt bedauerte Heinrich von Herzogenberg in seinem Antwortbrief vom 31. Oktober und leitete daraus die Annahme ab, Brahms habe das Quintett zunächst ausdrücklich nur den beiden Herzogenbergs zur Kenntnis geben und Joachim vorenthalten

wollen. Wegen einer geplanten Reise und gesundheitlicher Probleme seiner Frau¹⁶⁰ erfolgte die erhoffte ‚Rezension‘ des neuen Werks in einem etwas späteren, vermutlich am 9. November verfassten Brief von Elisabeth von Herzogenberg.¹⁶¹

*Erste Proben und Aufführungen
und das Problem der klanglichen Gestaltung am
Kopfsatz-Beginn*

Bereits gegen Ende Oktober 1890 schrieb Brahms an Clara Schumann: „Heute früh haben wir mein neues Streichquintett probiert, und es war nicht unlustig.“¹⁶² Näheres zu dieser Probe, die spätestens am 26. Oktober stattfand, ist nicht bekannt, doch dürfte es sich bereits um eine Zusammenkunft mit dem Quartett Rosé gehandelt haben. Die erste halböffentliche Probe des neuen Streichquintetts war für Mittwoch, den 5. November 1890, mit dem Quartett Rosé bei „Herrn Bela Haas, Elisabethstraße 10, III“ in Wien geplant,¹⁶³ zu der Brahms unter anderem Theodor Billroth sowie Max Kalbeck und dessen Frau eingeladen hatte.¹⁶⁴ Richard Heuberger, der als Datum der Probe allerdings den 4. November angab, berichtete, dass auch „[Eusebius] Mandyczewski, Gustav Walter, Hans Richter mit Frau und Tochter, [...] [Ignaz] Brüll und [Anton] Door“ zugegen waren.¹⁶⁵ Nach einem Bericht des ebenfalls anwesenden Victor von Miller zu Aichholz vermerkte dessen Frau Olga im Tagebuch zum 5. November „etwa 20–25“ Personen, darunter neben den bereits Genannten noch Eduard Hanslick und Wilhelm Gericke.¹⁶⁶ Zu dieser Probe gab es offenbar eine

¹⁵³ Brief von Brahms an Simrock von ca. Ende August 1883 (*Briefwechsel XI*, S. 28 f., dort irrtümlich datiert auf den 15. September). Der zu vermutende Zusammenhang zwischen dieser Äußerung und dem Ende 1882 erschienenen *Opus 88* wird dadurch bekräftigt, dass Simrock von Brahms ein Autograph der *Sarabanden a-Moll/A-Dur* und *h-Moll* WoO posth. 5 Nr. 1 und 2 erhalten hatte, wie erst seit einiger Zeit bekannt ist (siehe hierzu *JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl*, S. 191 f. mit Anmerkung 102). Auf die *Sarabande a-Moll/A-Dur* hatte Brahms für den Mittelsatz des 1. *Streichquintetts* zurückgegriffen. Siehe oben S. XIII.

¹⁵⁴ Hofmann, *Zeittafel*, S. 214.

¹⁵⁵ Die Rechnung umfasst außerdem das „Trio in H. in Partitur“ (*A-Wst*, H.I.N. 165.672, Sammlung Truxa). Diese belegt zugleich, dass eine Kopistenabschrift des Klavierarrangements existierte, während Margit McCorkle irrtümlich davon ausging, dass das Arrangement nicht abgeschrieben wurde und das Autograph als Stichvorlage diente (*BraWV*, S. 447).

¹⁵⁶ Siehe Kupfers Datierung am Ende der Violoncello-Stimme der Stimmenabschrift („Quellenbestand und -beschreibung“, S. 149).

¹⁵⁷ *Briefwechsel XII*, S. 30 (f.). Brahms' Frage in seinem Brief an Simrock vom 1. Oktober 1890 („Wenn ich Ihnen das *H dur*-Trio oder etwas dem Ähnliches schicke, ist es Ihnen nicht unangenehm, Kirchnern [= Theodor Kirchner] mit dem vierhändigen Arrangement zu beauftragen?“) schließt wohl noch keine Andeutung des 2. *Streichquintetts* ein, wie Kalbeck annahm (ebenda, S. [28–]29 mit Anmerkung 1), sondern bezieht sich offensichtlich nur auf die erhebliche Überarbeitung des *Klaviertrios op. 8*. Dessen Bearbeitung für Klavier zu vier Händen übernahm dann jedoch nicht Kirchner, sondern Robert Keller (ebenda, S. 29 mit Anmerkung 1, vgl. *BraWV*, S. 27).

¹⁵⁸ Siehe ein weiteres Schreiben von Brahms an Heinrich von Herzogenberg vom 27. Oktober 1890 (*Briefwechsel II*, Nr. CCLII, S. 243 f.).

¹⁵⁹ Ebenda, Anmerkung 1.

¹⁶⁰ Ebenda, Nr. CCLIII, S. 244 f.

¹⁶¹ Ebenda, Nr. CCLI, S. 238–243, hier datiert auf „Berlin, 9. Oktober 1890“. Der Brief ist inhaltlich allerdings erst nach Heinrich von Herzogenbergs Brief an Brahms vom 31. Oktober 1890 (Nr. CCLIII, vgl. oben mit Anmerkung 160) einzuordnen, sodass er vermutlich vom 9. November stammt. Siehe bereits *BraWV*, S. 445. Zum ersten Urteil, das Elisabeth von Herzogenberg in diesem Brief formulierte, siehe unten S. XXXI–XXXIII.

¹⁶² *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 424 (f.), dort datiert auf „Wien, Ende Oktober 1890“. Aus Clara Schumanns Brief an Joachim vom 27. Oktober 1890, in dem sie von Brahms' Hinweis auf die Quintettprobe berichtete (*Schumann-Briefedition II/2*, Druck in Vorb.), lässt sich ableiten, dass Brahms' Brief bis zu diesem Tag bei ihr in Frankfurt eingegangen sein muss.

¹⁶³ Nachdem Brahms die Abschriften Kupfers erhalten hatte, verging also noch ein knapper Monat bis zu dieser Probe. Möglicherweise stand das Quintett früher nicht zur Verfügung, zumal Brahms evtl. zwischenzeitlich nach Zürich gereist war, um am 19. und 20. Oktober an der Jubiläumsfeier für Friedrich Hegar teilzunehmen. Siehe Brahms' Schreiben an Billroth vom 17. Oktober 1890 (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 457) sowie den Kurzbericht über die Feier in: *Bündner Nachrichten*, Jg. 5, Nr. 249, 23. Oktober 1890, S. 1 f.

¹⁶⁴ Siehe die Korrespondenzkarte von Brahms an Billroth vom 3. November 1890 (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 458, Zitate ebenda) sowie die entsprechende Karte von Brahms an Kalbeck vom gleichen Tag (*Struck, Unbekannte Schreiben*, S. 157–160; teiltitiert in *Heuberger*, S. 45 mit Anmerkung 31).

¹⁶⁵ *Heuberger*, S. 45.

¹⁶⁶ *Spitzbart, Brahms und Miller I*, S. 79.

„überaus heitere“ Rezension, die Heuberger Brahms am 10. November zukommen ließ.¹⁶⁷ Am 10. November fand eine weitere Probe des Rosé-Quartetts mit dem neuen Quintett statt, bei der neben dem Komponisten das Ehepaar von Miller zu Aichholz, das Ehepaar Epstein, Helene von Hornbostel, Max Kalbeck und andere anwesend waren.¹⁶⁸ Bei den Proben lag Brahms das Partiturograph vor, während sich die Partiturabschrift noch bei dem Ehepaar Herzogenberg befand.

Bereits zu dieser Zeit, also im Vorfeld der Uraufführung, begann zwischen Brahms und den Musikern die Diskussion um die klangliche Gestaltung der ersten acht Takte im Kopfsatz. Das Grundproblem bestand darin, das Hauptthema im Violoncello, eine Kantilene mit weitem Ambitus, sowohl in den tiefen, obertonärmeren, als auch in den hohen, dicht in den Violin- und Viola-Satz eingebundenen Lagen trotz der *forte*-Bezeichnung aller Stimmen klanglich ausreichend hervortreten zu lassen. Reinhold Hummer, Cellist des Rosé-Quartetts, sei diesbezüglich laut Kalbecks Bericht in „der ersten Probe“ sehr unzufrieden gewesen, habe sich jedoch zunächst nicht offen beschwert. Stattdessen habe der Bratschist Sigismund Bachrich vorgeschlagen, Brahms möge die hohen Streicher auf *mf* beschränken.¹⁶⁹ Wie Kalbeck weiter angab, habe Brahms daraufhin gebrummt: „So'n Bratschist will immer was Extra's haben“, ließ sich aber die Stimmen reichen, schrieb *mf* hinein und für die erste Bratsche ein *all'unisono*, damit die Violoncellmelodie in der Tenorlage vom vierten Takt an von der Viola gestützt werde.¹⁷⁰ Hummer soll schließlich vorgeschlagen haben, die oberen Streicher mit Dämpfern spielen zu lassen, worauf Brahms aber nicht eingegangen sei.¹⁷¹

Tatsächlich enthalten die Violin- und Viola-Stimmen des erhaltenen abschriftlichen Stimmensatzes am Beginn Bleistift-Eintragungen von Brahms, die die Dynamik betreffen. Diese dokumentieren aber nicht die von

Kalbeck angeführte Lösung, sondern eine andere dynamische Differenzierung zur Rücknahme der Begleitung (mit *fp* am Beginn von T. 5 und *cresc.* im Folgetakt). In der Stimme von Violine I kommentierte Brahms diese Version mit dem Hinweis: „nur für das 4^{te} Rosé u. auf Wunsch des Hrn. Hummer! / JB“. Eine weitere Version des Satzbeginns, die vermutlich ebenfalls in die Zeit der ersten Erprobung und Uraufführung fällt, ist auf einem Einzelblatt erhalten; darauf notierte Brahms die ersten acht Takte für Violine I/II und Viola I/II mit einem durch Pausen durchbrochenen Klangteppich, was ebenfalls dem Ziel der Lautstärkereduktion der hohen Streicher gegenüber dem Cello dienen sollte.¹⁷²

Die Uraufführung fand am 11. November 1890 im Bösendorfer-Saal des Palais Liechtenstein im 1. Kammermusikabend des Rosé-Quartetts statt.¹⁷³ Neben Arnold Rosé, Sigismund Bachrich und Reinhold Hummer waren als 2. Violinist August Siebert und als zusätzlicher Bratschist Franz Jelinek beteiligt.¹⁷⁴ Das *G-Dur-Quintett* bildete den Schlusspunkt des Programms nach Beethovens *Streichquartett B-Dur op. 18 Nr. 6* und Anton Rubinssteins *Klaviertrio g-Moll op. 15 Nr. 2*. Wie der Satzbeginn bei der Uraufführung gespielt wurde, ist nicht zu rekonstruieren. Unwahrscheinlich ist jedoch, dass die klanglich durchbrochene Alternativlösung erklang, zumal deren Erarbeitung vermutlich zusätzliche Probenzeit erfordert hätte.¹⁷⁵

Das Zusatzblatt mit der von Pausen durchbrochenen Alternativfassung sandte Brahms wahrscheinlich zusammen mit den abschriftlichen Stimmen bald nach dem Konzert an Kupfer, um die Alternativfassung für die hohen Streicher in die bestehenden Stimmen übertragen und neue abschriftliche Stimmen samt angefügter Alternativfassung anfertigen zu lassen. Am 12. November 1890, dem Tag nach der Wiener Uraufführung, kündigte Brahms gegenüber Joachim an, dass „in wenigen Tagen

¹⁶⁷ Karte von Heuberger an Brahms vom 10. November 1890, unpubliziert (Original: A-Wst, H.I.N. 203.384). Vermutlich handelte es sich dabei um eine private handschriftliche ‚Rezension‘ etwa in einem Brief an Heuberger von einem der Anwesenden, die Heuberger daher als ‚Unikat‘ wieder zurückforderte. Eine entsprechende gedruckte Rezension konnte nicht ermittelt werden.

¹⁶⁸ Spitzbart, *Brahms und Miller I*, S. 79–81 (Olga von Miller zu Aichholz, Tagebucheinträge vom 9. und 10. November 1890).

¹⁶⁹ Zu Sigismund (Sigmund) Bachrich, dem Solo-Bratschisten der Wiener Philharmoniker seit 1869, siehe Hilde Hellmann-Stojan: Art. *Bachrich*, in: *MGG2P*, Bd. 1, Sp. 1570 f. Dessen Sohn Albert wurde als Geiger später ebenfalls Mitglied des Rosé-Quartetts (ebenda).

¹⁷⁰ Kalbeck IV/1, S. 208 f.

¹⁷¹ Ebenda, S. 209.

¹⁷² Siehe „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 147 f.; Editionsbericht, 1. Satz, S. 191 f., Bemerkung zu T. 1(2⁴)–8¹.

¹⁷³ *Neue Freie Presse*, 1. November 1890, S. 14; 5. November 1890, S. 6 (jeweils Ankündigung); *Das Rosé-Quartett. Fünfzig Jahre Kammermusik in Wien. Sämtliche Programme vom 1. Quartett am 22. Januar 1883 bis April 1932*, mit einem Vorwort von Julius Korngold, Wien 1932, S. 19. Siehe auch Brahms' Schreiben an Simrock vom 25. Oktober 1890 (*Briefwechsel XII*, S. [31–]32). Brahms war, wie Heuberger

berichtete, offenbar nicht anwesend, weil er keine Eintrittskarte erhalten hatte (*Heuberger*, S. 46).

¹⁷⁴ Die Besetzung gab Robert Hirschfeld in seiner Rezension an: „Die Sicherheit, Umsicht und der markige Edeltou des Primarius Rosé, die Kunst Hummer's, Herr Siebert, der in jeder Hinsicht tüchtige neue Secundarius, und schließlich Bachrich, der Poët auf der Bratsche, mit seinem Adlatus Jelinek – das gab einen Künstlerbund, dem Brahms sein Meisterwerk wol anvertrauen durfte.“ (*Die Presse*, Jg. 43, Nr. 316 [18. November 1890], S. 1–3, hier S. 2).

¹⁷⁵ Heuberger schrieb am Folgetag zwar über die Aufführung: „Kolossaler Erfolg“. Zugleich berichtete er hinsichtlich der Aufführungsqualität: „Die Aufführung des Quartetts war nicht vollkommen. Hummer, der Cellist, wollte nicht recht und verhunzte mancherlei. [...] Hummer hatte in die Cellostimme kindische Notizen geschrieben, wie: Das klingt nicht gut auf dem Cello, oder: Die C-Saite spricht piano nicht an, Reinhold Hummer! Es ist unglaublich!“ (*Heuberger*, S. 46). Dies lässt eher darauf schließen, dass sich die Durchsetzung der Cellopartie gegenüber den hohen Streichern problematisch gestaltete und weniger darauf, dass es rhythmische Koordinationsprobleme gab, eine naheliegende Schwierigkeit der Alternativfassung. In dem erhaltenen abschriftlichen Stimmensatz finden sich solche Eintragungen nicht.

[...] eine zweite Abschrift fertig“ sein werde und dann „nirgend lieber hingeht als zu Dir.“¹⁷⁶ Am Tag zuvor hatte er Joachim wegen des bisher ‚vorenthaltenen‘ Werks und der Geheimniskrämerei des Ehepaars Herzogenberg zu beschwichtigen versucht:

„Wenn mein neues Quintett Herzogenbergs durchaus nicht gefällt, so ist es sehr hübsch von ihnen, wenn sie auch Dir gegenüber diskret sind.

Wenn sie dagegen in einem günstigeren Fall das Werk selbst und ihre Freude daran Dir und wem sie wollen, mitgeteilt hätten – muß ich wirklich ausdrücklich sagen, daß mir dies recht und lieb gewesen wäre?

[...]

Soll ich wirklich noch mehr ganz Selbstverständliches schreiben? Daß ich bei einem neuen Stück nicht weiß, ob ich ja oder nein dazu sagen darf? Daß ich eher Herzogenbergs als Dir zumute, einen Brief zu schreiben?“¹⁷⁷

Joachim befand sich jedoch zu jener Zeit auf Konzertreise und schrieb am 21. November:

„Mir tut’s zu leid, daß ich gerade unterwegs bin, und so erst am 1 ten Dezember die Aussicht habe, Dein Quintett kennen zu lernen, das ich mir dann sogleich von den Herzogenbergs geben lassen will. [...] Dürfen wir denn das Quintett am 10 ten Dezember öffentlich bringen?“¹⁷⁸

Die Herzogenbergs waren also noch immer im Besitz der Partiturabschrift, die Joachim von ihnen, zusätzlich zu dem neuen abschriftlichen Stimmensatz aus Wien, erhalten sollte.

Am 27. November 1890 schickte Brahms Joachim dann die neuen abschriftlichen Stimmen (die verschollene spätere Stimmen-Stichvorlage), wobei der Komponist den Beginn des 1. Satzes ausführlich kommentierte:

„Über eines muß ich ausdrücklich und recht sehr bitten, mir ein deutliches Wort zu sagen. Wir sind hier mit den ersten Takten des Stückes nicht in Ordnung gekommen. Ich hatte den vier oberen Stimmen einfach ein *F* vorgegeschrieben. Nun ist man hier, meiner Meinung nach, gar zu sehr gewohnt, jedes Solo *p* zu begleiten. Der Cellist Hummer meinte auch hier gleich, daß er über sich ein *p* haben müßte. Ich gab nicht nach, aber zum rechten Klang ist es auch nicht gekommen.

Jetzt habe ich für die Wiederholung [= eine erneute Aufführung] (wie Du siehst) zwei Versuche vor. Ein *fp* – *cresc.* – *f* oder die Änderung der Figur, wie sie auch Deinen Stimmen angeklebt ist.

Willst Du nun so gut sein, von diesen Lesarten zunächst ganz abzusehen und zu hören, wie Hausmann mit Eurem *F* und *Euren* breiten Strichen auskommt. Dann schreibe

mir, ob das *fp* – *cresc.* – *f* genügt oder ob man es sonst besser machen kann.

Verzeih das, aber die Kleinigkeit war mir recht ärgerlich.

Noch bitte ich, daß Du diesen ersten Satz (wenigstens einstweilen und bis er sehr ruhig geht) recht mäßig nimmst, im *f* und im *p* wie angehalten.

Falls Du das Stück nur bis zum 10 ten gebrauchst, möchte ich bitten, es mir dann gleich zurück zu schicken, da ich gerade dann nach Pest muß. Möchtest Du es aber für Hamburg oder sonst wo haben, so bitte ich nur, daß Du es mir möglichst zeitig sagst, dann kann ich mich danach einrichten, da Deine Stimmen ein 2tes Exemplar sind.“¹⁷⁹

Zur Diskussion standen also drei Optionen: erstens die durchgehende *f*-Bezeichnung für alle Streicher, falls Robert Hausmann, der Cellist des Joachim-Quartetts, damit weniger Schwierigkeiten haben sollte als Hummer, zweitens die zeitweise Zurücknahme des *forte* zu einem *subito* einsetzenden *piano* mit anschließendem *cresc.* und drittens die „angeklebt[e]“ Alternativfassung mit durch Pausen durchbrochener Begleitung der oberen Streicher. Dabei sah Brahms als Teil der Schwierigkeit die Wahl des richtigen Tempos an, was – neben Joachims späterem Vorschlag – zu der Änderung der ursprünglich im Partiturautograph vermerkten Satzbezeichnung *Allegro con brio* zur Zwischenfassung *Allegro non troppo* geführt haben mag.¹⁸⁰ Um eine weitere Meinung einzuholen, bat er zusätzlich Heinrich von Herzogenberg um besondere Aufmerksamkeit für das Problem der Klangbalance am Kopfsatzbeginn:

„Ich darf wohl annehmen, daß Sie zuhören, wenn das Quintett probiert wird.

Möchten Sie sich von Joachim meinen letzten Brief geben lassen. Was ich über den Anfang des Stückes schreibe und frage, ist auch an Sie gerichtet, und ich bitte recht schön, daß Sie hübsch zuhören und hernach mir deutlich schreiben!“¹⁸¹

Anfang Dezember bestätigte Joachim den Empfang der abschriftlichen Stimmen:

„Ich danke Dir von Herzen für die Bekanntschaft mit Deinem Quintett, das wir heute abend ganz unter uns Fünfen zuerst bei mir durchnehmen wollen. [...] Über die gewünschten Details gebe ich dann Bericht. Das Stück ist nicht leicht, umso interessanter zu üben!“¹⁸²

Am 10. Dezember 1890 folgte schließlich die Berliner Erstaufführung des Quintetts durch das Joachim-

¹⁷⁶ Briefwechsel VI, S. (253–)254.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 252 f. In seinem Schreiben vom Folgetag betonte Brahms: „Ganz selbstverständlich stehen Dir die Stimmen für Probe oder Aufführung zu Diensten.“ (Ebenda, S. 253 [f.]). Siehe in diesem Zusammenhang auch Joachims Schreiben an Clara Schumann vom 30. Oktober 1890; darin schrieb er, er habe von Elisabeth von Herzogenberg „Gestern“ erfahren, dass Brahms an Herzogenbergs eine „Partitur geschickt habe“ (*Schumann-Briefedition III/2*, Druck in Vorb.).

¹⁷⁸ Briefwechsel VI, S. 254 (f.).

¹⁷⁹ Ebenda, S. 255 f.

¹⁸⁰ Siehe Editionsbericht, 1. Satz, S. 191, Bemerkung zur Satzbezeichnung.

¹⁸¹ Brief von Brahms an Heinrich von Herzogenberg von [Anfang] Dezember 1890 (*Briefwechsel II*, S. 245 [f.]).

¹⁸² Undatiertes Brief von Joachim an Brahms, im gedruckten Briefwechsel datiert auf „[Berlin, Anfang Dezember 1890]“ (*Briefwechsel VI*, S. 257). Der Brief muss vor dem 5. Dezember geschrieben worden sein, da Brahms an diesem Tag für den „freundliche[n] Gruß der Quintett-Genossen“ und Joachims „Brief“ dankte (ebenda, S. 258).

Quartett im Saal der Singakademie Berlin als Teil des 3. Joachim'schen Quartettabends der Saison.¹⁸³ Das Programm enthielt außerdem Beethovens *Streichquartett Es-Dur op. 74* und Louis Spohrs *Doppelquartett e-Moll*. In einer Aufführungsrezension bemängelte Otto Lessmann allerdings eine unzureichende Vorbereitung des Quintetts, was sich auch in Intonationsschwierigkeiten bemerkbar gemacht habe.¹⁸⁴ Joachim selbst berichtete Brahms am 11. Dezember brieflich zunächst etwas verhalten:

„So gerne ich Dir recht ausführlich über den Genuß berichtete, den mir Dein neuestes Werk in Proben und Aufführung gewährte, muß ich mich heute darauf beschränken, Dir zu sagen, daß der Anteil bei mir und den Mitspielenden ein steigender war. Wir machten vier Proben, und es ging zuletzt ungeachtet der rhythmischen Schwierigkeiten, die Du bietest, gut, denke ich. Natürlich würde man das Stück nun immer freier und besser bieten können – schade, daß es zurückwandern muß.“¹⁸⁵

In demselben Schreiben schlug Joachim auch Änderungen vor, die die Satzbezeichnung in Kopfsatz und Finale sowie eine Vortragsangabe für die Viola-Stimmen im Kopfsatz betrafen und von Brahms später teilweise aufgegriffen wurden.¹⁸⁶ Hinsichtlich des Satzbeginns bestätigte Joachim prinzipiell die ursprüngliche Dynamik, nämlich das durchgehende *forte* für alle Stimmen, schlug dazu aber eine leichte Modifikation vor:

„Und nun noch die gewünschte Auskunft über die Anfangsstelle des Werks. Man möchte da ja freilich drei Cellisten in einem haben; aber schön hörbar war Hausmann zuletzt. Wir haben sie auf verschiedene Weise probiert, sind aber zuletzt zu Deiner ursprünglichen Version zurückgegangen, nur daß wir das *forte* vom Ende des 2ten Taktes ab etwas mäßigten, und von dem eingeklammerten *fp* ab wieder crescendierten. Unmaßgeblich würde ich vorschlagen, so zu bezeichnen:



¹⁸³ *Signale*, Jg. 48, Nr. 74 (Dezember 1890), S. 1174.

¹⁸⁴ *AMz*, Jg. 17, Nr. 51 (19. Dezember 1890), S. 637(–639).

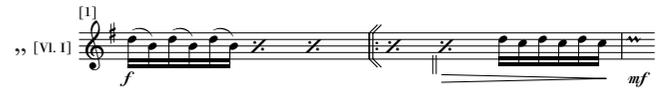
¹⁸⁵ *Briefwechsel VI*, S. 258(–260).

¹⁸⁶ Ebenda, S. 259 f. Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 156; „Verschiedenes“, S. 173, Bemerkungen zu Abweichungen der Stimmen gegenüber der Partitur im 1. Satz, T. 26 und 30.

¹⁸⁷ *Briefwechsel VI*, S. 259, Notenbeispiel korrigiert nach dem Brieforiginal (*D-Hs*, BRA : Be1 : 489). Ähnlich äußerte sich Elisabeth von Herzogenberg in ihrem Schreiben an den Komponisten vom 16. Dezember 1890: „Entweder die vier andern halten sich krampfhaft zurück, um dem Cello seine Führerrolle nicht ganz zu verpfuschen, oder dieses muß ganz unmaßig schrammen, um durchzudringen, und dann klingt's erst recht nicht. Die ursprüngliche Fassung ist wohl unbedingt die beste, nur dürfen die begleitenden Instrumente beileibe nicht über *mezzo forte* hinaus. [...]“ (*Briefwechsel II*, S. 247–250, hier S. 247 f.). Mit diesem Schreiben erfüllte die Freundin Brahms' gegenüber Heinrich

Der Unterschied darf freilich nicht sehr hörbar sein. Besser a u s s e h e n t u t D e i n *fp cresc.*! Die Unterbrechung durch Pausen scheint mir unbedingt zu verwerfen.“¹⁸⁷

Erst am 22. Dezember 1890, als sich die Stichvorlagen von Partitur und Stimmen bereits im Verlag befanden, griff Brahms dieses Problem wieder auf, indem er in seinem Schreiben an Simrock für den Beginn des Kopfsatzes eine differenzierte Dynamik im Sinne von Joachims Vorschlag wünschte:



Schließlich können Sie oder Hr. Keller sich damit amüsieren, obiges mf in die vier oberen Stimmen des Quintetts zu malen. Anfang des ersten Satzes und nicht in dem Violoncello!¹⁸⁸

Damit beauftragte er also für die Partien von Violine I/II und Viola I/II die Rücknahme der Dynamik ab T. 2⁴ statt der im Partiturotograph angedeuteten Rücknahme durch *fp* in T. 5¹, wo das Cello in das hohe Register wechselt. Dabei äußerte er sich in diesem Brief nicht darüber, ob diese zusätzlichen Angaben ausschließlich für die Stimmen oder für Partitur und Stimmen vorgesehen seien.¹⁸⁹ Möglicherweise gab er erst zu einem späteren Zeitpunkt vor, die zusätzliche Bezeichnung auf das Stimmenmaterial zu beschränken. Im zitierten Brief an Simrock vom 22. Dezember erwähnte Brahms auch nicht die Rückführung zum *forte*-Niveau, wie sie in den überlieferten abschriftlichen Stimmen und im Partiturotograph dokumentiert und in den Stimmen gestochen ist und von Joachim ähnlich vorgeschlagen worden war.¹⁹⁰ Auch dies muss Brahms zu einem späteren Zeitpunkt angewiesen haben.¹⁹¹

Publikation

Bereits am 14. November 1890 schrieb Simrock an Brahms aus Berlin:

„Sehnsüchtig nach dem 5^{tett} bin ich hier angekommen, u.[nd] [e]s wäre nett[,] wenn ich d.[en] 4h. Auszug bald

von Herzogenberg geäußerten Wunsch, nach der Berliner Erstaufführung eine Rückmeldung zu erhalten (siehe oben Anmerkung 181).

¹⁸⁸ *Briefwechsel XII*, S. (37–)38, Notenbeispiel korrigiert nach dem Brieforiginal (*D-Hs*, BRA : Bf2 : 215).

¹⁸⁹ In anderen Fällen differenzierte Brahms deutlicher, siehe z. B. seinen Brief an Simrock vom 13. Dezember 1890: „Hr. Keller möchte achtgeben, daß ich in Stimmen und Partitur öfter verschieden bezeichne!“ (*Briefwechsel XII*, S. 36 [f.]). Zu weiteren Beispielen siehe *Kirsch, Vorabzüge*, S. 230–238.

¹⁹⁰ In Joachims Schreiben: *sempre più f* ab T. 6¹ (siehe hierzu oben mit Abbildung); im Erstdruck der Stimmen: *f* ab T. 8¹.

¹⁹¹ Siehe Editionsbericht, 1. Satz, S. 191 f., Bemerkung zu T. 1(2⁴)–8¹. Nicht zutreffend ist Kalbecks Behauptung, Brahms sei „anfangs gewillt“ gewesen, „auf den Vorschlag“ Joachims „einzugehen“, habe aber „in der gedruckten Partitur wie in den Stimmen alles beim alten“ gelassen (*Kalbeck IV/1*, S. 209); vgl. auch Kalbecks Kommentare zu

hätte – einstweilen ja ohnehin lediglich für mich (u.[nd] zur gelegentl.[ichen] Stichpräparation). Mit der Erinnerung an das reizende Stück konnte ich in D[resden] [= Dresden] mich nur mit der Sistina verständigen [...].¹⁹²

Simrock war offenbar zur Uraufführung extra nach Wien gereist¹⁹³ und von dort mit Eindrücken vom neuen Quintett über Dresden nach Berlin gefahren. Am 1. Dezember kündigte Brahms die Zusendung des umgearbeiteten *Klaviertrios op. 8* und des Arrangements für ein Klavier zu vier Händen vom 2. *Streichquintett* für die Zeit nach seiner Rückkehr aus Budapest gegen Weihnachten 1890 an; zugleich bat er um einen Vorschuss von 1000 Mark:

„Also [...] heute nur die banale Bitte um 1 M. Vorschuß. Wenn ich zu Weihnacht von Pest zurückkomme, schicke ich wenigstens das Trio und das vierhändige Quintett. Letzteres werden Sie am 10. Dezember in Berlin hören können. [...] Ich fahre erst etwa den 14ten.“¹⁹⁴

Tatsächlich erkundigte sich Brahms aber bereits vier Tage später bei Simrock: „Ein Kattermäng ist angekommen?“¹⁹⁵ Entgegen dem Plan, die Stichvorlage des Quintett-Arrangements erst nach der Rückkehr aus Budapest an Simrock zu senden, scheint er also das Arrangement ‚a quatre mains‘ bereits kurz nach seiner brieflichen Ankündigung an den Verleger geschickt zu haben. Am 11. Dezember 1890, noch vor der Abreise nach Budapest, sandte er Simrock noch eine Änderungsanweisung auf einem separaten Blatt:

„Die Beilage ist der Schluß vom 1sten Satz à 4 ms. Sie können mit dem Zettel Abschied nehmen von meinen Noten – weil es überhaupt Zeit ist, aufzuhören, und dann, aufrichtig: daß Sie das Quintett haben, ist ein Streich, den mir meine Bescheidenheit gespielt hat. Ich dachte, den Sommer recht hübsche Sachen für Peters zu schreiben. Es scheint nur das Quintett zu bleiben, und das meinte ich Peters, dem ersten Quintett gegenüber, nicht anbieten zu können.“¹⁹⁶

Abgesehen vom ironischen Tonfall des Schreibens, der sich auf ein halbernstes Dauerscharmützel zwischen Brahms und Simrock bezieht – bei dem Brahms immer wieder drohte, neue Kompositionen auch an den Peters-

Verlag zu geben, und sich über die hohen Preise der Simrock-Drucke mokierte –, scheint es sich bei der Sendung tatsächlich bereits um einen Nachtrag zur Stichvorlage des Klavierarrangements gehandelt zu haben.¹⁹⁷

Ab ca. dem 12. Dezember 1890 befasste sich Brahms offenbar mit Joachims Vorschlägen, die dieser – nach den Erfahrungen bei den Proben und der Berliner Erstaufführung am 10. Dezember – in seinem Brief vom Vortag unterbreitet hatte.¹⁹⁸ So schrieb Brahms an Joachim am 13. Dezember:

„Vor allem sage ich kurz, daß Dir das Quintett jederzeit zu Diensten steht, wahrscheinlich übrigens bald gestochen. Vor allem aber danke ich herzlichst, daß Du zu einem so guten Brief Zeit gefunden hast.

Wenn Du gesehen hättest, mit welcher Liebe ich heute früh Dein Weniges in Partitur und Stimmen eingetragen habe, Du hättest sicher mehr angemerkt.“¹⁹⁹

Noch am selben Tag sandte er außer dem umgearbeiteten *Klaviertrio op. 8* nun auch die abschriftliche Partitur und den von Joachim verwendeten abschriftlichen Stimmensatz des Quintetts als jeweilige Stichvorlage an Simrock. In seinem Begleitschreiben bat er um baldige Herstellung gestochener Stimmen für eine geplante Aufführung mit dem Quartett Hubay-Popper in Budapest:

„Ich schicke heute Trio und Quintett, Stimmen und Partitur, alles. Möchten Sie freundlichst zunächst die Stimmen vom Quintett und Geige und Cello vom Trio stechen lassen. Mein Abend in Pest ist erst gegen den 8 ten oder 10 ten Januar, kann ich dazu wohl schon die Stimmen haben?“²⁰⁰

In dem Schreiben gab Brahms auch Hinweise zur Einrichtung der Stimmen an Keller, die vor allem hinsichtlich der Portatobezeichnung von der Partitur abweichen sollten, und machte einen Vorschlag zum abbreviatorischen Stich von Repetitionsnoten.²⁰¹ Außerdem wies er die von Joachim vorgeschlagenen Änderungen bei der Satzbezeichnung des 1. und 4. Satzes, die er in den Stichvorlagen zur Hauptfassung eingetragen haben dürfte, auch für das bereits Anfang Dezember bei Simrock eingegangene Klavierarrangement an: „Wenn das Vierhän-

Joachims Brief an Brahms vom 11. Dezember 1890 (*Briefwechsel VI*, S. 258–260, hier S. 259 mit Anmerkung 1) und zu Brahms' Brief an Simrock vom 22. Dezember 1890 (*Briefwechsel XII*, S. [37–]38 mit Anmerkung 1). Zu dem gesamten Problemkomplex siehe bereits Michael Struck: *Bedingungen, Aufgaben und Probleme einer neuen Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms*, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997*, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck in Verbindung mit Constantin Floros und Peter Petersen, München 1999, S. 213–229, hier S. 223, 229; Salome Reiser: *Brahms' Notentext zwischen Werkgestalt und Aufführungsanweisungen*, in: *Musikeditio. Mütter zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. von Helga Lühning, Tübingen 2002 (= *Beihefte zu editio*, Bd. 17), S. 329–346, hier S. 343–345.

¹⁹² Unpublizierter Brief, Standort: *A-Wst*, H.I.N. 165.551.

¹⁹³ Neben dem Interesse des Hauptverlegers für ein neues Werk ‚seines‘ Komponisten könnte ein weiterer Grund für diesen Aufwand gewesen sein, dass Joachim nach persönlichen Auseinandersetzungen mit Simrock diesem den Kontakt verweigerte und der von Brahms vorgeschla-

gene Besuch des Quartettabends in Berlin (siehe das folgende zitierte Schreiben von Brahms an Simrock) wohl möglich, aber unerwünscht gewesen wäre. Siehe *Kalbeck III/1*, S. 263; *Kalbeck III/2*, S. 298–304.

¹⁹⁴ *Briefwechsel XII*, S. 34. Am 29. Dezember erörterte Brahms gegenüber Simrock die Honorarfrage für *Klaviertrio* und *Streichquintett*: „Ich [...] weiß wirklich nicht, was ich für das Kastrieren [des *Trios*] verlangen soll. Vielleicht die Hälfte wie für das neu gezeugte Quintett? Und wollen Sie an dieses noch einmal 3 M. wenden?“ (ebenda, S. [38–]39). Insgesamt erhielt Brahms also für beide Werke 4500 Mark (vgl. *Simrock-Brahms Briefe*, S. 252).

¹⁹⁵ Brahms' Schreiben an Simrock vom 5. Dezember 1890 (*Briefwechsel XII*, S. [34–]35).

¹⁹⁶ Ebenda, S. 35 (f.).

¹⁹⁷ Siehe „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 151 f.; „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 156.

¹⁹⁸ *Briefwechsel VI*, S. 258–260. Siehe hierzu oben S. XXVI.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 260 (f.).

²⁰⁰ *Briefwechsel XII*, S. 36 f.

²⁰¹ Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 156.

dige noch bei Ihnen ist, so können Sie den ersten Satz *Allegro energico* und den letzten *Vivace ma non troppo presto* überschreiben“.²⁰² Die angekündigte Budapester Aufführung wurde allerdings schließlich auf den 19. Januar 1891 verschoben.²⁰³

Voraus ging aber noch eine andere Konzertreise nach Budapest, die Brahms am 15. Dezember 1890 antrat.²⁰⁴ Zurück in Wien, erhielt er vermutlich am 20. Dezember eine Postkarte von Simrock,²⁰⁵ auf der der Verleger wegen eines fehlenden Taktes in der Partitur-Stichvorlage des *Streichquintetts op. 111*²⁰⁶ sowie wegen einer Differenz zwischen Stimmen und Partitur in der Neufassung des *Klaviertrios op. 8* nachfragte. In der vom 22. Dezember stammenden Antwort wies Brahms schließlich einen Teil der später nur in den Stimmen umgesetzten dynamischen Differenzierung für den Beginn des Kopfsatzes an.²⁰⁷

Gestochene Stimmen lagen Brahms am 7. Januar 1891 noch nicht vor, da er Simrock an diesem Tag um Stimmenabzüge für die Konzertvorbereitung in Budapest bat, obwohl er diese noch nicht korrigieren konnte: „Die Quintettstimmen lassen Sie wohl ohne meine Korrektur nach Pest gehen und halten die Weltgeschichte nicht auf. Es kommt mir auf ein paar Noten dort nicht an [...].“²⁰⁸ Auftragsgemäß wurde ein „exemplarmäßige[r] Abzug der Stimmen“ am Folgetag nach Budapest geschickt, zugleich wurde Brahms angekündigt, dass am 10. Januar ein „Revisionsabzug“ der Stimmen an ihn gehen würde.²⁰⁹ Diesen ersten exemplarmäßigen Vorabzug der Stimmen erhielt das Quartett um Jenő Hubay also ohne vorherige Durchsicht des Komponisten. Die ange-

kündigten parallelen Stimmenabzüge und möglicherweise auch einen kurz darauf sicherlich vorliegenden Partitur-Korrekturabzug prüfte Brahms vermutlich noch vor seiner erneuten Abreise nach Budapest am 17. Januar. In dieser Zeit, am 15. Januar, fragte Joachim bei Brahms an, ob er am 2. März oder „auch später (bis zum 23. März)“²¹⁰ das neue Quintett in London geben dürfe und dafür rechtzeitig vor seiner Abreise aus Berlin am 6. Februar Notenmaterial bekommen könne: „Am Ende sind bis dahin schon Stimmen gedruckt?“²¹⁰

Am 17. Januar 1891 kündigte Brahms Joachim von Wien aus noch die Zusendung der „Quintett-Stimmen“ nach Berlin an.²¹¹ Doch erst nach seiner Rückkehr aus Budapest schrieb der Komponist am 27. Januar an Simrock: „Sobald Sie können, bitte ich mir ein Quintett mit Stimmen zu schicken (für Joachim).“²¹² Nur wenig später, am 31. Januar, bekräftigte er diesen Wunsch nachdrücklich.²¹³ Da wegen Joachims Zerwürfnis mit Simrock²¹⁴ die Noten nicht direkt vom Verlag an Joachim gesandt werden sollten, war eine pünktliche Lieferung bis zum 6. Februar schon unwahrscheinlich geworden. Brahms schrieb wohl deshalb, ebenfalls am 31. Januar, an Joachim, dass diesem die Noten direkt in London zugehen würden; auch bemerkte er, dass nicht alle Vorschläge Joachims in den Druck eingegangen seien:

„Ich habe leider etwas mehr versprochen als ich halten kann. Zum Mitnehmen kann ich die Quintettstimmen nicht schicken, aber sei so gut, mir Deine Londoner Adresse auf einer Korrespondenzkarte zu schreiben, und ich hoffe, sie kommen Dir in aller kürzester Zeit nach. Nun aber: wundere Dich nicht, wenn es genau so aussieht wie früher!“

²⁰² Die Tempobezeichnung des 1. Satzes änderte Brahms schließlich im weiteren Revisionsprozess zur Druckfassung *Allegro non troppo, ma con brio*. Siehe Editionsbericht, 1. Satz, Bemerkung zur Satzbezeichnung, S. 191; 4. Satz, Bemerkung zur Satzbezeichnung, S. 206.

²⁰³ Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. 335 f.

²⁰⁴ Brahms dirigierte im Rahmen des 3. Philharmonischen Konzerts am 17. Dezember 1890, das unter der Leitung Alexander Erkels stand, sein 2. *Klavierkonzert B-Dur op. 83* und seine *Akademische Festouvertüre op. 80* (Hofmann, *Zeittafel*, S. 214; Hofmann, *Chronologie*, S. 282 f.; Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. 332–335). Laut Gellen, *Brahms und Ungarn* (S. 332) traf Brahms am Morgen des 16. Dezember 1890 in Budapest ein.

²⁰⁵ Unpublizierte Postkarte Simrocks an Brahms vom 19. Dezember 1890 (heutiger Standort unbekannt), Text teilweise wiedergegeben in Scientia Antiquariat Aalen: *Antiquariatskatalog 60*, Aalen 2005, S. 110, Nr. 1698 (Sammelversteigerung), demnach: „L(ieber) B(rahms): in 5tett Partitur fehlte ein ganzer Tact. – Im Trio stimmen Viol. Voll [recte: Vcell.?] nicht mit d. Partitur – ich nehme letztere als maßgebend an...“. Laut Katalog notierte Brahms selbst auf der Karte mit Blaustift: „N.M. (oder B) [recte vermutlich: N.B.] bin mit it(al.) Dichter Bild, Alex.(?)“. Mit Hilfe dieser Notizen hielt er offenbar fest, was er in seinem Antwortschreiben an Simrock ansprechen wollte. Am 22. Dezember erkundigte sich Brahms unter anderem entsprechend, ob Simrock noch „ein oder mehrere große Bilder [aus Brahms' Besitz] in Verwahrung“ habe und sie gelegentlich schicken könne. Außerdem bat er um ein „gebundenes Exemplar der ‚Hosen des Herrn von Bredow‘“, eines Romans von Willibald Alexis. Zu *Opus 111* vermerkte er scherzhaft: „Und Sie schwindeln einen Takt mehr heraus, als ich fürs Geld geben will!“ (Briefwechsel XII, S. 37 f.).

²⁰⁶ Nicht eindeutig zu klären ist, inwieweit dieser Hinweis Simrocks im Zusammenhang mit in den überlieferten Quellen vorliegenden Takt-Divergenzen zwischen Hauptfassung und Klavierarrangement steht. Zu diesen Divergenzen siehe „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 152.

²⁰⁷ *Briefwechsel XII*, S. (37–)38. Siehe hierzu ausführlich oben S. XXVI mit Anmerkung 188. Die „Verlagscession“ unterschrieb Brahms am 26. Dezember 1890 (*CZ-Pnm*, č. p. 221/47, 40).

²⁰⁸ *Briefwechsel XII*, S. 39 f.

²⁰⁹ Unpublizierte Postkarte vom 8. Januar 1891, Original in A-Wst, H.I.N. 165.560, Sammlung Truxa, laut Katalog der Bibliothek von Hans Simrock stammend. Dessen Handschrift ist – im Vergleich mit nachweislich von diesem geschriebenen Briefen – auf der Karte jedoch nicht eindeutig zu identifizieren, sodass sie eher von einem anderen Mitarbeiter des Verlages stammen könnte. Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 157.

²¹⁰ *Briefwechsel VI*, S. 261 (f.).

²¹¹ Brahms' Schreiben an Joachim vom 17. Januar 1891 (ebenda, S. 262).

²¹² *Briefwechsel XII*, S. 40. Sein ebenfalls in dem Schreiben enthaltener Hinweis, die „Korrektur schicke“ er „heute oder morgen zurück“, dürfte sich nicht nur auf Korrekturabzüge zum anschließend erwähnten überarbeiteten *Trio op. 8*, sondern auch zum *Quintett op. 111* beziehen. Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 157.

²¹³ *Briefwechsel XII*, S. 41: „Ich bitte recht dringend: können Sie mir nicht recht rasch einen Abzug der Quintettstimmen und womöglich auch der Partitur verschaffen? Für Joachim, der am 6ten Februar nach London reist. Falls Sie sie ihm zu dem Tag ins Haus schicken könnten (ohne Ihre Firma gar zu bemerklich zu machen, vielleicht durch Hausmann?), so wäre mir dies ein großer Gefallen. Oder wann kann ich sie hier haben?“

²¹⁴ Siehe oben S. XXVII mit Anmerkung 193.

Es ist mir eine alte Erfahrung, daß bei ersten Proben mancherlei an Bezeichnungen usw. nötig scheint, das überflüssig wird und nachteilig auf den Vortrag einwirkt, wenn ein Stück mehr gekannt ist und ruhig gespielt wird.

Namentlich das Tempo angehend, ärgert mich manche genauere Angabe (*rit.* usw.) in meinen frühern Sachen.

Im Quintett aber bezeichne Du nur einstweilen frisch und ungeniert drauf los!²¹⁵

Ganz „genau so [...] wie früher“, also wie in der ursprünglichen Version der von Joachim kommentierten Stimmen-Abschrift, dürften die Abzüge zwar nicht ausgesehen haben, denn Brahms hatte ja bereits am 13. Dezember 1890 gegenüber Joachim betont, er habe dessen „Weniges in Partitur und Stimmen eingetragen“, bevor er die Stichvorlagen von Partitur und Stimmen am selben Tag Simrock zuschickte; darüber hinaus hatte er insbesondere Teile der von Joachim vorgeschlagenen Tempoänderungen und dynamischen Differenzierungen am 22. Dezember brieflich an Simrock nachgereicht.²¹⁶

Simrock schlug Brahms in seinem Schreiben vom 1. Februar 1891 vor, die Stimmen zur Zeitersparnis ohne den Umweg über Wien doch direkt, aber ohne Verlagsabsender an Joachim zu schicken:

„Wollen Sie nicht (.zu dem Ex[em]pl[ar] des 5^{ten} für *Joachim*.) einfach mir ein paar Zeilen (Couvert an J.[oachim] adressirt) schicken? ich lasse es dann einfach mit Ihrem Brief abgehen (ohne irgend was von mir oder m.[einer] Firma.) – das ist doch bequemer für Sie?? u. rascher? ich hoffe bis z.[um] 9^{ten} liefern zu können!“²¹⁷

Einen Tag später, am 2. Februar, erklärte Simrock den Stand der Dinge und den Vorteil, der in einer direkten Übergabe innerhalb Berlins durch einen „Ausläufer“ bestünde:²¹⁸

„Es mußte noch eine Revision gelesen werden die Heute Mittag v. *Keller* zurückkommt u.[nd] sofort z.[um] Druck geht! Ich werde es jedenfalls möglich machen *Joach.[im]* am 5^{ten} spätestens 1 Ex[em]pl[ar] v.[on] Part. [itur] u.[nd] Stimmen zu schicken; – bitte, geben Sie mir

gleich 2 Zeilen dazu - es bedarf dann keines gedruckten Scheines m.[einer] Firma!! der Ausläufer gibt's direct hin.“²¹⁹

Aber auch dieser Plan wurde hinfällig; so musste sich Simrock, nachdem er Nachricht von Keller erhalten hatte, korrigieren:

„*Keller* läßt eben (5 Uhr) sagen, daß er d.[as] 5^{te} ganz unmöglich vor morgen fertig haben könne (gestern erhielt er den Revisionsabzug (d.h. also den Abzug, der, nachdem Ihre Corr.[ektur] in d.[en] Platten gemacht war, abgezogen ist). Nun kommt diese letzte Rev.[ision] also erst d.[en] 4^{ten} n.[ach] Leipzig. Vielleicht ist es möglich, sofort 1 Abzug dann zu machen den ich am 5^{ten} hier hätte. Falls dies nicht wäre (ich stecke ja nicht drin!), so würde ich's an J.[oachim]. direct n.[ach] London nachschicken, so daß er's gleich nach Ankunft hätte?“²²⁰

Nun befürchtete Brahms, dass die Eile wegen Joachims Konzertplanung zu einer übereilten und womöglich fehlerhaften Publikation führen könnte:

„Ich danke bestens, daß Sie sich so bemühen um die Stimmen für Joachim. Nur fürchte ich, Sie benutzen die Gelegenheit und übereilen die ganze Geschichte, d. h. die Herausgabe überhaupt. Für J. hätte natürlich ein Abzug v o r der letzten Korrektur genügt. [...] Sie schicken ihm ja Partitur und Stimmen, und darf das, wie gesagt, ein Abzug vor der letzten Korrektur sein. Es waren sehr viele, so viele Fehler noch darin, daß ich für meine Korrektur nicht einsehen kann, sondern annahm, daß Keller noch gründlich revidiert!“²²¹

Partitur, Stimmen und Klavierarrangement des Quintetts lagen schließlich vor Mitte Februar 1891 im Druck vor.²²² So berichtete Adolf Brodsky am 13. Februar aus Leipzig an Brahms: „Soeben habe ich Ihr neues Quintett (*Partitur* und *Stimmen*) gedruckt von einer hiesigen Musikalienhandlung zugesick[t] erhalten.“²²³ Die Angabe, dass das Arrangement „etwas früher“ als Partitur und Stimmen erschien, lässt sich nicht belegen.²²⁴ Spätere Partitur-Auflagen des Quintetts sind nicht nachweisbar.

²¹⁵ Brahms' im Druck auf den 31. Januar datiertes Schreiben an Joachim (*Briefwechsel VI*, S. 263, leicht korrigiert gemäß Briefmanuskript in *D-Hs*, Signatur: BRA : Bel : 493).

²¹⁶ Siehe oben S. XXVI.

²¹⁷ Unpublizierte Postkarte von Simrock an Brahms mit Absendestempel vom 1. Februar und Ankunftsstempel vom 2. Februar 1891, *A-Wst*, H.I.N. 165.555. Vermutlich hatte Simrock Brahms' Schreiben vom 31. Januar – mit Hinweis auf Joachims Abreise am 6. Februar – noch nicht erreicht.

²¹⁸ Mit „Ausläufer“ ist ein ‚Diener zum Ausschicken‘, also eine Art Bote oder Kurier gemeint. Siehe *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 1, Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1854, München 1984, Sp. 905.

²¹⁹ Unpublizierte Postkarte von Simrock an Brahms mit Absendestempel vom 2. Februar (v o r 17:00 Uhr) und Ankunftsstempel vom 3. Februar 1891, *A-Wst*, H.I.N. 165.556.

²²⁰ Unpublizierte Postkarte von Simrock an Brahms mit Absendestempel vom 2. Februar (n a c h 17:00 Uhr) und Ankunftsstempel vom 3. Februar 1891, *A-Wst*, H.I.N. 165.553.

²²¹ Brahms' Schreiben an Simrock vom 4. Februar 1891 (*Briefwechsel XII*, S. 41). Brahms hatte demnach also Sorge, dass Kellers Korrektur unter Zeitdruck nicht gründlich genug ausfallen könnte, zumal anschei-

nend kein weiterer Korrekturgang eingeplant war. Keller war darüber hinaus zu dieser Zeit möglicherweise bereits gesundheitlich stark eingeschränkt: Am 25. Mai 1890 hatte er Brahms von „Schmerzen [...] rheumatischer oder nervöser Natur“ berichtet, und am 4. März 1891 antwortete Brahms betrübt auf ein nicht überliefertes Schreiben Simrocks mit schlechten Nachrichten zum Gesundheitszustand Kellers, der am 16. Juni des Jahres starb. Siehe *Brahms-Keller Correspondence*, S. xli und S. (147–)148; *Briefwechsel XII*, S. 42 (f.).

²²² Siehe die entsprechende Anzeige in: *Signale*, Jg. 49, Nr. 13 (Februar 1891) [= dritte von neun Februar-Ausgaben], S. 208.

²²³ Brief von Adolf Brodsky an Brahms vom 13. Februar 1891, *A-Wgm*, Brahms-Nachlass, Briefe A. Brodsky an Johannes Brahms 40, 1.

²²⁴ *BraWV*, S. 445. Dies ist offenbar aus Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 21. Februar 1891 abgeleitet, in dem sie schrieb: „ich kann doch nicht warten, bis ich das Quintett in seiner wahren Gestalt gehört, ich muß Dir schon jetzt, nachdem ich es à 4/m kennen gelernt, sagen, wie sehr es mich erfreut hat.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 439 [f.]). Tatsächlich schien es der Freundin in dem Brief aber primär um den Höreindruck der Originalversion zu gehen, der ihr noch fehlte. Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 158. Noch am 27. Februar schrieb sie an Elisabeth von Herzogenberg: „Brahms['] Quintett lernte ich nur à 4/m kennen [...]“ (*Schumann-Briefedition*

Eine zweite Ausgabe der Partitur erschien ca. 1901 im Simrock-Verlag; die Stimmen wurden etwas später, ca. 1902, in unveränderter Auflage nachgedruckt.²²⁵

Frühe Aufführungen und Rezeption

Nach den frühesten halböffentlichen und öffentlichen Aufführungen aus abschriftlichen und später vorläufig gedruckten Stimmen wurde das neue *Streichquintett* nach dem Erscheinen im Druck (Februar 1891) von vielen Quartett-Vereinigungen zügig ins Programm genommen. Auf die Wiener Uraufführung mit dem Rosé-Quartett im Bösendorfer-Saal am 11. November 1890²²⁶ folgten zunächst am 10. Dezember 1890 die Berliner Erstaufführung im 3. Quartettabend des Joachim-Quartetts²²⁷ und am 19. Januar 1891 die Budapester Erstaufführung in der 3. Kammermusik-Soiree des Quartetts Hubay-Popper,²²⁸ in der Brahms als Pianist in seinem *Horntrio op. 40* mitwirkte.²²⁹ Joachim wiederholte das *Quintett* anlässlich der vom 31. Mai bis 3. Juni veranstalteten 28. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Berlin am vorletzten Tag (2. Juni 1891) der Veranstaltung.²³⁰ Die englische Erstaufführung besorgte ebenfalls Joachim mit seinem Londoner Quartett am 2. März 1891 im „Monday Popular Concert“;²³¹ in London wurde das neue Werk gleich am 7. und 23. März²³² wiederholt. Am 26. März 1891 erfolgte die von Clara Schumann lange ersehnte Aufführung in Frankfurt am Main im 10. Kammermusikabend der

Museumsgesellschaft, in dem Brahms selbst mitwirkte, durch Hugo Heermann mit Johann Naret-Koning, Fritz Bassermann, Ernst Welcker und Hugo Becker.²³³

Es folgten in dem Jahr weitere Aufführungen im Leipziger Gewandhaus durch das Brodsky-Quartett²³⁴ sowie in Köln,²³⁵ Stuttgart,²³⁶ Hamburg,²³⁷ Kassel,²³⁸ St. Petersburg,²³⁹ München,²⁴⁰ Dresden,²⁴¹ Amsterdam und Prag.²⁴² Auch im Folgejahr 1892 sind, offenbar durch die Neuheit des Werks bedingt, noch neun Aufführungen belegbar. Danach blieb das 2. *Streichquintett* im Kanon der Kammermusik-Reihen und war dort jeweils ca. zweibis sechsmal pro Jahr vertreten.²⁴³

Die Aufnahme war weitgehend positiv, wobei sich zu diesem relativ späten Zeitpunkt in Brahms' Schaffen verschiedene Brahms-Bilder bereits verfestigt hatten, die die Rezeption merklich mitprägten. Bereits nach der ersten halböffentlichen Probe des Quintetts im November 1890 mit dem erweiterten Rosé-Quartett formulierte Theodor Billroth in seinem auf den „6. November 1890, morgens 1 Uhr“ datierten Brief an Brahms einen ersten Eindruck bzw. allgemeinere Überlegungen zu Brahms' Werken:

„Wohl hörte ich heute begeisterte Rufe: das Schönste, was er je geschrieben! – Ich habe in meinem lieben Garten in St. Gilgen Rosenstöcke in vollster Kraft. Sie tragen wohl 100 Rosen im Jahr. Und wenn ich am Morgen wieder eine neue Knospe erblüht sehe, meine ich, das ist nun die Schönste! Doch dabei tut man den früheren Unrecht. Es gibt eine Kraft der Blüte und Schönheit, wo es kein schön, schöner, am schönsten gibt.“

III/15, S. [747–]748), obwohl zu diesem Zeitpunkt die Partitur definitiv verfügbar und sicherlich in ihren Händen war.

²²⁵ Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 158.

²²⁶ Rezensionen dieses Konzerts u. a. in: *Signale*, Jg. 48, Nr. 67 (November 1890), S. 1061; *Wiener Salonblatt*, Jg. 21, Nr. 46 (15. November 1890), S. 7 f. („de Joux“ = Otto Rudolf Podjuki, siehe unten Anmerkung 252); *Hanslick, Rezension 18. November 1890; Die Presse*, Jg. 43, Nr. 316 (18. November 1890), S. 1–3 (Robert Hirschfeld); *DMZ*, Jg. 17, Nr. 34 (1. Dezember 1890), S. 307 f. („E.“ = Eusebius Mandyczewski, siehe *Kalbeck IV/1*, S. 205–207), mit Notenbeispielen. Nach der Identität von „E.“ fragte auch Clara Schumann in ihrem Schreiben an Brahms vom 22. Dezember 1890 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 430 [f.]).

²²⁷ Rezensionen in: *Signale*, Jg. 48, Nr. 74 (Dezember 1890), S. 1174; *AMz*, Jg. 17, Nr. 51 (19. Dezember 1890), S. 637(–639) (Otto Lessmann).

²²⁸ Erweitert durch [Antal] Kunwald, siehe *Pesti Napló*, Jg. 42, Nr. 20 (20. Januar 1891), Rezension von „i-l.“, zitiert nach *Gellen, Brahms und Ungarn*, S. 615(–616).

²²⁹ *Hofmann, Chronologie*, S. 283, Meldung in: *NZfM*, Jg. 58 / Bd. 87, Nr. 5 (4. Februar 1891), S. 54 f., Rezensionen in: *Pester Lloyd*, 20. Januar 1891, von A.[ugust] B.[eer]; *Fővárosi lapok*, 20. Januar 1891, S. 135, von „M-r“; *Pesti Napló*, Jg. 42, Nr. 20 (20. Januar 1891), von „i-l.“; alle abgedruckt und ggf. übersetzt in: *Gellen, Brahms und Ungarn*, S. 611–616.

²³⁰ Rezensionen in: *AMz*, Jg. 18, Nr. 25 (19. Juni 1891), S. 330–333, hier S. 331 (Otto Lessmann); *NZfM*, Jg. 58 / Bd. 87, Nr. 25 (24. Juni 1891), S. 297 (f.) (William Wolf).

²³¹ *The Daily News*, London, 3. März 1891, S. 3.

²³² *Signale*, Jg. 49, Nr. 29 (April 1891), S. 454; Nr. 32 (April 1891), S. 501.

²³³ *Hofmann, Chronologie*, S. 284.

²³⁴ *Signale*, Jg. 49, Nr. 32 (April 1891), S. 499; demnach waren an der Aufführung Adolph Brodsky, Hugo Becker, Ottokar Nováček und Julius Klengel, ergänzt durch Hans Sitt, beteiligt.

²³⁵ Je eine Aufführung durch Robert Heckmann und durch Gustav Holländer, vor dem 12. April 1891, siehe *Signale*, Jg. 49, Nr. 35 (Mai 1891), Bericht aus Köln vom 12. April, S. (547–)548.

²³⁶ Quartetto-soiree von Singer-Cabisius am 13. April 1891, siehe *Signale*, Jg. 49, Nr. 36 (Mai 1891), Bericht aus Stuttgart vom 15. April 1891, S. (563–)564.

²³⁷ Soiree von Marweges Quartettverein, vor dem 12. April 1891, siehe ebenda, Bericht aus Hamburg vom 12. April 1891, S. 564 (f.).

²³⁸ 9. Kammermusik-Abend in Kassel, siehe *NZfM*, Jg. 58 / Bd. 87, Nr. 17 (29. April 1891), S. 199.

²³⁹ 3. Quartettabend der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft am 2. (laut in Russland gültiger julianischer Datierung) bzw. 14. November 1891, Auer-Quartett mit den Herren Auer, Krüger, Galkin und Verschilovitsch [sic!], erweitert um einen unbekanntes Bratschisten, siehe *Signale*, Jg. 49, Nr. 71 (Dezember 1891), S. 1121–1123, hier S. 1122 f. („G. E.“, Bericht vom 18./30. November 1891); *NZfM*, Jg. 59 / Bd. 88, Nr. 20 (18. Mai 1892), S. 229; *Signale*, Jg. 50, Nr. 3 (Januar 1892), S. 36.

²⁴⁰ 2. Quartett-Soiree des Walter-Quartetts mit Benno Walter, Hans Ziegler, Ludwig Vollnhals und Franz Bennat, erweitert um einen unbekanntes Bratschisten, 5. November 1891, siehe *NZfM*, Jg. 58 / Bd. 87, Nr. 48 (2. Dezember 1891), S. (519–)520 (P. von Lind). Vornamen ergänzt bzw. Namen teilweise korrigiert gemäß *Das Streich-Quartett in Wort und Bild*, hrsg. von A. Ehrlich, Leipzig 1898, S. 48 f.

²⁴¹ 4. Übungsabend im Tonkünstlerverein am 16. November, Vorführung durch die Herren Feigerl, Brückner, Wilhelm, Schmid und Böckmann), siehe *NZfM*, Jg. 58 / Bd. 87, Nr. 50 (16. Dezember 1891), S. 546.

²⁴² Aufführungen in Amsterdam und Prag (Kammermusikverein) sind erwähnt in: *Signale*, Jg. 50, Nr. 3 (Januar 1892), S. 36.

²⁴³ Dies ergab eine im Rahmen der *JBC* vorgenommene systematische Auswertung der *Signale*, *NZfM*, *AmZ* und *AMz* sowie ausgewählter

Könnte man bei den Werken Michelangelos, Raphaels, Beethovens, Mozarts auf der Höhe ihres Schaffens von einer Steigerung sprechen? Doch nur im Sinne einer ganz beschränkt subjektiven Sympathie. Ist das *F*-Dur-Quartett von Beethoven schöner als sein *B*-Dur-Trio? Lächerliche Frage! Verlange also nicht, daß ich sage, Dein neues *G*-Dur-Quintett sei schöner als das *F*-Dur-Quintett. Beides ist wunderschön, und damit basta!²⁴⁴

Die Verbindung zwischen einer auf Brahms projizierten Genieästhetik mit einem ‚Spätwerk‘-Status seines Schaffens seit den 1880er Jahren begründete bei einigen Zeitgenossen des Brahms-Umfeldes eine Euphorie, die scheinbar keine Kritik und auch keine Wertung einzelner Kompositionen mehr zuließ. Perspektiven weiterer Entwicklung sah Billroth ausschließlich im Bereich weiterer Abstraktion und Verdichtung zu einer Art Substrat des Klassischen:²⁴⁵ „Soll ich eins sagen, so ist es das: Du konzentrierst Dich in Deiner Form jetzt so, als wenn man ein schönstes Werk von Lessing, Goethe und Schiller zugleich lesen könnte.“²⁴⁶ Eusebius Mandyczewski zog in der *Deutschen Kunst- & Musik-Zeitung* ebenfalls den Vergleich mit der Weimarer Klassik:

„[I]n beiden Ecksätzen des neuen Quintetts ist gerade diese Partie [die Überleitung zum Seitenthema] von besonderer Schönheit, ist gerade das Schwierigste mit Leichtigkeit überwunden. In solchen Dingen zeigt sich erst der wahre Genius, und Formen auszufüllen nicht zu zerstören ist Aufgabe der Kunst. Ganz ernsthaft mahnt uns das neue Quintett an Goethe's gewichtiges Wort:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.“²⁴⁷

Auch Elisabeth von Herzogenberg sah eine wesentliche Qualität des Werks in der ‚Kondensierung‘:

„Und wie kommt es [= das 2. *Streichquintett*] dem Verständnis entgegen in seiner wundervollen Übersichtlichkeit und gedrängten Knappheit, wie deutlich sind die Formglieder, weil immer nur das Wesentliche gesagt wird, und jedes so ganz der Funktion entspricht, die es auszudrücken hat.“²⁴⁸

Ähnlich schrieb Eduard Hanslick über die Uraufführung: „Immer mehr scheint sich Brahms zu concentri-

ren“.²⁴⁹ Hier klingen auch die alten Partei-Bildungen zwischen der Neudeutschen Schule und dem für die ‚konservative‘ Partei vereinnahmten Brahms an:

„Die Schönheit, die sich ja mit dem Herben wie mit dem Leidenschaftlichen verträgt, tritt bei Brahms immer bewußter, immer reiner in den Vordergrund. Darin bildet er den Gegensatz zu der Liszt-Wagner'schen, sammt der jungrossischen Schule [...]“.²⁵⁰

Billroth allerdings äußerte sich zu dem 2. *Streichquintett* nur wenige Monate später gegenüber Eduard Hanslick deutlich kritischer als gegenüber dem Komponisten:

„Der erste Satz gehört für mich zu den schwierigsten zu bewältigenden Brahms'schen Stücken. Die Form ist ja, wenn man sie einmal herausgefunden hat, einfach und klar; doch die Langathmigkeit des ersten Bass-Themas und die rhythmisch und harmonisch überreiche, fast möchte ich sagen überladene fünfstimmige Führung macht den Satz doch nur bei starker geistiger Anspannung genießbar. [...] – Trotzdem das Quintett in allen seinen Sätzen der Zeit nach kürzer und in der Form gedrungener ist, als ältere Werke unseres Freundes, so ist es dafür um so viel dicker und rhythmisch verschnörkelter geworden: classisches Rococo.“²⁵¹

Diese Charakterisierung steht einem anderen bereits verfestigten Brahms-Topos nahe, nämlich demjenigen von Brahms als ‚akademischem‘ Komponisten für das gelehrte Bildungsbürgertum. Dieses Bild zeigt sich auch sehr deutlich in der polemischen Rezension des Autors „de Joux“ im *Wiener Salonblatt* zur Uraufführung am 11. November 1890:

„Herr Brahms macht bekanntlich nur mehr Kammermusik für Hofräthe oder solche, welche es werden wollen. Man denke sich die ‚Wiener Zeitung‘ da wo sie am schwärzesten ist, in Musik gesetzt und man hat ungefähr eine Vorstellung von den Empfindungen, welche dieses bedeutende Hofrath-Quintett hervorruft.“²⁵²

Gelegentlich wurde auch die hohe technische Schwierigkeit erwähnt bzw. moniert.²⁵³ Die insgesamt positive Aufnahme wurde in auffälliger Weise vor allem von zwei Wiener Autoren nicht geteilt, nämlich vom eben zitierten Rezensenten des ohnehin polemisch-boulevardesk ausge-

Jahrgänge weiterer Zeitschriften (mit Schwerpunkt auf der Rezeption in Wien), die allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann.

²⁴⁴ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 458–460, hier S. 459.

²⁴⁵ Auch Brahms selbst stellte sein 2. *Streichquintett* in einem Schreiben an Joachim seinem 1. *Streichquintett* und beide Werke dem ‚Klassikerkanon‘, insbesondere Mozarts *Streichquintetten*, gegenüber. Siehe oben S. XII.

²⁴⁶ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 458–460, hier S. 459.

²⁴⁷ DMZ, Jg. 17, Nr. 34 (1. Dezember 1890), S. (307–)308 („E.“ = Eusebius Mandyczewski, siehe oben Anmerkung 226).

²⁴⁸ Brief Elisabeth von Herzogenbergs an Brahms, vermutlich vom 9. November 1890 stammend (*Briefwechsel II*, S. 238–243, hier S. 239; im Druck irrtümlich auf den 9. Oktober datiert, siehe hierzu oben S. XXIII mit Anmerkung 161).

²⁴⁹ Hanslick, *Rezension 18. November 1890*, S. 1.

²⁵⁰ Ebenda.

²⁵¹ Brief von Billroth an Hanslick vom 18. März 1891 (*Billroth Briefe*, S. 418 f.). Zugleich schränkte Billroth ein: „Doch wir haben gut reden; wir wollen immer Neues, immer etwas, was uns noch mehr interessiert, als das frühere; es kann uns Keiner etwas ganz recht machen!“ (ebenda, S. 419).

²⁵² *Wiener Salonblatt*, Jg. 21, Nr. 46 (15. November 1890), S. (7–)8. „De Joux“ ist das Pseudonym von Otto Rudolf Podjekl. Siehe Mark Lehstedt: *Bücher für das „dritte Geschlecht“*. Der Max Spohr Verlag in Leipzig. *Verlagsgeschichte und Bibliographie (1881–1941)*, Wiesbaden 2002 (= *Veröffentlichungen des Leipziger Arbeitskreises zur Geschichte des Buchwesens. Schriften und Zeugnisse zur Buchgeschichte*, Bd. 14), S. 44.

²⁵³ Siehe z. B. *Die Presse*, Jg. 43, Nr. 316 (18. November 1890), S. 1–3, hier S. 2 (Robert Hirschfeld); DMZ, Jg. 17, Nr. 34 (1. Dezember 1890), S. (307–)308 („E.“ = Eusebius Mandyczewski, siehe oben Anmerkung 226); *The Daily News*, London, 3. März 1891, S. 3; *Signale*, Jg. 49, Nr. 71 (Dezember 1891), S. 1121–1123, hier S. 1122 f. („G. E.“, Be-

richteten *Wiener Salonblatts*²⁵⁴ und von dem Rezensenten „F. W.“ in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.²⁵⁵ Aber auch an anderer Stelle kam zur Sprache, dass die Begeisterung des Publikums größer gewesen sei als die des anwesenden Kritikers.²⁵⁶

Ein lange diskutiertes Problem blieb das Cello-Thema am Kopfsatzbeginn. Brahms selbst hatte im Kontext der ersten Proben und Aufführungen in Wien und Berlin die Frage, wie sich das Cello-Thema gegenüber den begleitenden Violin- und Violapartien durchsetzen kann, nicht nur mit den Mitgliedern des Rosé-Quartetts diskutiert, sondern auch Joachim und das Ehepaar Herzogenberg um ihre Meinung hierzu gebeten.²⁵⁷ Sowohl Joachim als auch Elisabeth von Herzogenberg hatten sich in dieser Hinsicht ähnlich lautend geäußert.²⁵⁸ Obwohl Brahms das Problem durch die entsprechende dynamische Rücknahme der begleitenden Parteien in den gedruckten Stimmen relativiert hatte,²⁵⁹ blieb die Rolle des Cellos Gegenstand der frühen Rezeption. So äußerte Billroth gegenüber Hanslick:

„Sowohl der Anfang dieses Satzes, wie auch die zweite *Cello*-Sonate [*op.* 99] scheinen mir instrumental insofern vergriffen, als ein *Cello* gegenüber den vier anderen Saiteninstrumenten, sowie auch das *Cello* gegenüber dem Clavier unmöglich s o g e h ö r t werden kann, wie es zum Auffassen durch's Ohr nöthig ist [...]. Gedacht ist es sehr schön und klingt mir auch schön in dem inneren Erinnerungsbild; doch sollte die Wirklichkeit, ich meine die physiologische Wahrnehmung dem entsprechen, so müßte man das *Cello* etwa durch ein Horn ersetzen.“²⁶⁰

Auch Kalbeck vertrat die Auffassung, das Hauptthema „hätte vielleicht noch besser eine dritte Violoncellsonate eröffnet als das *G-Dur*-Quintett, [...] am besten aber [...] das Allegro einer Symphonie.“²⁶¹

Besonders die Mittelsätze erfuhren große Aufmerksamkeit und positive Reaktionen.²⁶² Schon Heinrich von Herzogenberg schrieb nach der Berliner Erstaufführung

richt vom 18./30. November 1891). Es wurde auch erwähnt, dass die Erstaufführung in Berlin durch das Joachim-Quartett (10. Dezember 1890) hinsichtlich der Ausführung durch das Ensemble zu wünschen übrig ließ. Siehe *AMz*, Jg. 17, Nr. 51 (19. Dezember 1890), S. 637(–639); *AMz*, Jg. 18, Nr. 25 (19. Juni 1891), S. 330–333, hier S. 331 (jeweils Otto Lessmann).

²⁵⁴ *Wiener Salonblatt*, Jg. 21, Nr. 46 (15. November 1890), S. (7–)8 („de Joux“ = Otto Rudolf Podjuki, siehe oben Anmerkung 252).

²⁵⁵ *NZfM*, Jg. 58 / Bd. 87, Nr. 8 (25. Februar 1891), S. 91 (f.).

²⁵⁶ *Signale*, Jg. 49, Nr. 32 (April 1891), S. 499.

²⁵⁷ Siehe oben S. XXIII–XXVI; „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 156.

²⁵⁸ Siehe ebenda. Elisabeth von Herzogenberg war im November 1890 nach Erhalt eines Partitur-Manuskripts in einer ersten brieflichen Reaktion gegenüber Brahms besonders vom Beginn des Stücks begeistert: „Gleich der Anfang nahm mich gefangen; ich fühlte mich beinahe in die Atmosphäre des *G dur*-Sextetts versetzt und fing mit einem so frohen Vorurteil die Bekanntschaft an, die einen denn auch nirgends enttäuscht.“ (*Briefwechsel II*, S. 238–243, hier S. 239; zur Datierung siehe oben S. XXIII mit Anmerkung 161). Ihrer späteren Kritik der Klangbalance am Satzbeginn, die auf den Eindruck der Berliner Erstaufführung am 10. Dezember 1890 zurückging, fügte sie in ihrem Brief an Brahms vom 16. Dezember hinzu: „Aber können Sie, lieber Meister, die Stelle nicht noch schöner machen? N a c h e r wird's doch so

an Clara Schumann: „Die Seitenpartien des I. Satz [sic!], und die beiden Mittelsätze mit Haut und Haaren gehören zum Schönsten was wir in der ganzen Kammermusik haben.“²⁶³ Am ausführlichsten unter den frühen Rezensenten äußerte sich dazu Robert Hirschfeld:

„Der schönste Theil des Werkes, in Stimmung und Ton-satz gleich erfreuend, ist dem ersten Satze als Adagio (D-moll) zur Seite gestellt. Aus der ersten Viola blüht ein echt Brahms'sches Thema, durch seine zweimalige Erhebung an einen früheren Symphoniesatz erinnernd, hervor. Die empfindsame Melodie durchschlendert mit graziöser, in geschmeidigen Rhythmen sich schaukelnder Bewegung die Regionen der anderen Instrumente. [...] Auch der folgende Theil (Un poco allegretto) verharret in beschaulicher Grundstimmung. Es ist ein Scherzo, das schelmisch zum alten Menuett hinüberblickt, nicht gerade von überlustigen Empfindungen geschwellt, aber so lieblich erfunden und gefällig, daß man's auf der Stelle hätte zweimal hören mögen.“²⁶⁴

Eine solche Wiederholung des 3. Satzes nach insistierendem Applaus wurde bei der Erstaufführung durch das Joachim-Quartett am 10. Dezember 1890 in Berlin tatsächlich gespielt, wie Joachim dem Komponisten berichtete:

„Die Aufnahme war eine e n t h u s i a s t i s c h e; das ausverkaufte Haus jubelte jedem der Sätze zu, und ich mußte *nolens volens* meine Charakterstärke vor dem Schmelz Deines lieblichen Intermezzos die Waffen strecken lassen, und wiederholte es. Anmut verpflichtet!“²⁶⁵

Diese Wiederholung wurde im Zusammenhang mit der Erstaufführung in London eigens erwähnt,²⁶⁶ und in der Folge scheint sie sich zeitweise fast als ‚übliche‘ Aufführungspraxis durchgesetzt zu haben.²⁶⁷ Auch Clara Schumann schrieb am 22. Dezember 1890 an Brahms, mit einer Anspielung auf den 3. Satz:

„Mit großem Interesse und nicht ohne Neid gegen die, die das Quintett bereits kennen, habe ich die Motive etc. studiert,

schön! Muß man erst ein bißchen g e p r ü f t werden, ehe Sie einem die Wonne des zweiten Themas mit den herrlichen vorausgehenden Takten gönnen?“ (*Briefwechsel II*, S. 247–250, hier S. 248).

²⁵⁹ Siehe hierzu oben S. XXVI.

²⁶⁰ Brief von Billroth an Hanslick vom 18. März 1891 (*Billroth Briefe*, S. 418 f.).

²⁶¹ *Kalbeck IV/1*, S. 208.

²⁶² So schrieb z. B. Elisabeth von Herzogenberg am 16. Dezember 1890 an Brahms: „[...] aber Sie sind nicht böse, wenn die zwei Mittelsätze doch meine Lieblinge sind, weil ich da Erfindung, Kraft und Wirkung völlig als Einheit empfinde.“ (*Briefwechsel II*, S. 247[–251]). Siehe auch *Die Presse*, Jg. 43, Nr. 316 (18. November 1890), S. 1–3, hier S. 2 (Robert Hirschfeld); *Signale*, Jg. 48, Nr. 74 (Dezember 1890), S. 1174.

²⁶³ Brief Heinrich von Herzogenbergs an Clara Schumann vom 16. Dezember 1890 (*Schumann-Briefedition II/15*, S. [743–]744).

²⁶⁴ *Die Presse*, Jg. 43, Nr. 316 (18. November 1890), S. 1–3, hier S. 2.

²⁶⁵ Brief von Joachim an Brahms vom 11. Dezember 1890 (*Briefwechsel VI*, S. 258–260, hier S. 258 f.); siehe auch *AMz*, Jg. 17, Nr. 51 (19. Dezember 1890), S. 637(–639) (Otto Lessmann).

²⁶⁶ *The Daily News*, London, 3. März 1891, S. 3.

²⁶⁷ Siehe z. B. *Signale*, Jg. 49, Nr. 29 (April 1891), S. 456 (bezogen auf die Frankfurter Aufführung am 26. März 1891).

wie schwer ist es aber, sich dazu die Harmonien zu denken! Ich weiß aber doch schon einen Satz, für den ich sehr schwärmen werde mit seinem sanften Anfang und Schluß.²⁶⁸

Sogar das bissige *Salonblatt* vermerkte neben überspitzter Kritik positive Aspekte, denn der 3. Satz habe, obwohl er „der musikalisch ärmlichste“ sei, „doch wenigstens einige Spuren von Natürlichkeit“ und wirke „erfrischend“.²⁶⁹

Das Finale erhielt im Verhältnis zum Kopfsatz und zu den Mittelsätzen relativ wenig Aufmerksamkeit und wurde eher zurückhaltend besprochen. Elisabeth von Herzogenberg berichtete Brahms nach der Berliner Erstaufführung, sie habe – „die ganz aus Silber und Gold gegossenen Mittelsätze ausgenommen“ – „doch stellenweise eine klangliche Enttäuschung empfunden“, und erklärte im Hinblick auf das Finale einschränkend: „im letzten [Satz] – nun da wollten Sie ja rau, geistreich, klug und kehraußig sein; da ist aber auch die klangliche gelegentliche Rauigkeit zu rechtfertigen.“²⁷⁰ Nach der Wiener Uraufführung hatte schon Robert Hirschfeld das Finale am skeptischsten rezensiert:

„Die Freude an diesem keck dahinstürmenden Finale hat Brahms den Hörern schwerer gemacht. In knappem Rahmen drängt sich eine Fülle von Combinationen zusammen. Die Logik dieser Musikthatsachen fühlt man; wer wollte sie aber vom ersten Hören beweisen? Am Ende ist selbst diese befremdliche Zigeunermusik, welche im Schlusse aus den Strängen schlägt, thematisch aus dem Vorangehenden entwickelt. Die Partitur wird's lehren.“²⁷¹

Hirschfeld spielte damit einmal mehr auf das Brahms-Bild des konservativen, akademischen Komponisten

an, dessen Kunst sich erst in der Kombination aus Hören und Lesendem, analytischem Verstehen erschließt.²⁷² Wie Hirschfeld hob – neben anderen Rezensenten – auch Eduard Hanslick die „leicht ungarische[...] Färbung“ des Finales hervor.²⁷³ Diese nutzte Kalbeck dann sogar für eine Art ‚Programm‘ des Finales, wobei der „idealisierte Praterstag in der ‚Csarda‘“ ausklinge.²⁷⁴ An diese Wahrnehmung des Exotischen im Finalsatz knüpfte indirekt auch der Rezensent „F. W.“ an: „[B]esonders macht sich im Finale eine Reminiscenz aus Goldmark's ‚Königin von Saba‘ in einer fast citatmäßigen Genauigkeit bemerkbar.“²⁷⁵

Auch darüber hinaus wurden für das 2. *Streichquintett* diverse Vorbilder und Bezugspunkte bis hin zu potentiellen Zitaten und Selbstzitaten ausgemacht.²⁷⁶ Vergleiche mit früheren Schaffensphasen des Komponisten – generell bzw. im Hinblick auf die Kammermusik – sind dabei ein weiteres Kennzeichen der Rezeption, wobei es hier wechselnde Akzentuierungen gab. So schrieb etwa William Wolf im Rahmen seiner sehr positiven, auf die Berliner Aufführung vom 2. Juni 1891 bezogenen Rezension: „Würde der letzte Satz nicht hin und wieder etwas an's Bizarre streifen, es wäre von dem Brahms früherer Jahrzehnte, der stets geistreich, aber nicht immer genießbar war, keine Spur vorhanden.“²⁷⁷ Und Elisabeth von Herzogenberg bemerkte launig, nachdem sie bereits die „Atmosphäre des *G dur*-Sextetts“ heraufbeschworen hatte: „Wie lustig muß demjenigen zu Mute gewesen sein, der all das ausdachte, – man hat das Gefühl, als sollte man Ihnen etwa zum dreißigsten Geburtstage dabei gratulieren.“²⁷⁸

²⁶⁸ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 430 (f.).

²⁶⁹ *Wiener Salonblatt*, Jg. 21, Nr. 46 (15. November 1890), S. (7–)8 („de Joux“, siehe oben Anmerkung 252).

²⁷⁰ Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Brahms vom 16. Dezember 1890 (*Briefwechsel II*, S. 247–250, hier S. 248).

²⁷¹ *Die Presse*, Jg. 43, Nr. 316 (18. November 1890), S. 1–3, hier S. 2.

²⁷² Elisabeth von Herzogenberg hoffte indes in ihrem vermutlich vom 9. November 1890 stammenden Brief an Brahms auf den entgegengesetzten Erkenntnisweg: „Das Finale würde ich erst ganz würdigen, wenn ich es höre; denn Augenmusik ist es nicht, sondern lebensvolle Klangmusik, aber zu reich, als daß ich mir alles ganz vorstellen kann“ (*Briefwechsel II*, S. 238–243, hier S. 240 f.; im Druck irrtümlich auf den 9. Oktober datiert; siehe hierzu oben S. XXIII mit Anmerkung 161).

²⁷³ *Hanslick, Rezension 18. November 1890*, S. 2.

²⁷⁴ *Kalbeck IV/1*, S. 215 (f.).

²⁷⁵ *NZfM*, Jg. 58 / Bd. 87, Nr. 8 (25. Februar 1891), S. 91 (f.).

²⁷⁶ Elisabeth von Herzogenberg fühlte sich im Finale im „Rhythmus und in der Melodieführung [...] an das Scherzo [recte offenbar: Finale, T. 972 ff.] des *B dur*-Klavierenkonzerts [op. 83] erinnert – [kursorisches Notenbeispiel mit T. 17²–19, VI. I]“ (*Briefwechsel II*, S. 238–243, hier S. 241). Zur Datierung des Schreibens siehe oben S. XXIII mit Anmerkung 161. Hanslick sah eine „Aehnlichkeit“ im „Gesamt-Charakter“ und eine „innere[...] Verwandtschaft“ von „Brahms' Kammermusiken aus den letzten zehn bis fünfzehn Jahren [...] mit dem „Beethoven der zweiten Periode“ (*Hanslick, Rezension 18. November 1890*), und William Wolf vermerkte: „Im langsamen Satz fällt als interessant die Verwandtschaft des Themas mit demjenigen des Beethoven'schen Adagios aus dem großen *F dur*-Quartett auf“ (*NZfM*, Jg. 58 / Bd. 87, Nr. 25 [24. Juni 1891], S. 297 [f.]). Ausführlich äußerte sich zu diesem

Komplex auch Kalbeck und meinte: „Schon einmal hat Brahms sich gestattet, Johann Strauß und Richard Wagner zusammen zu zitieren, und die schönste Romanze zu dieser unverhofften Begegnung gesungen (im *a-Moll*-Quartett op. 51). Nun macht er einen ähnlichen guten ‚Witz‘, verkuppelt irgendeine Walzer-Introduktion mit der Einleitung zum Liebeslied aus der Walküre und schmuggelt, als Konkurrent Büllows, des Revolutionärs im Konzertsale, die Wiener Tanzmusik in die Camera ein.“ Auch Schuberts *Quintett C-Dur* D 956 führte Kalbeck unter anderem als Bezugspunkt an (*Kalbeck IV/1*, S. 210 f., 213 f.). Schon Hirschfeld hatte konstatiert: „Die Themen des neuen Quintetts treten so plastisch ins Licht, daß sie den unvermeidlichen Reminiscenzjägern offene Ziele bieten.“ (*Die Presse*, Jg. 43, Nr. 316 [18. November 1890], S. 1–3, hier S. 2).

²⁷⁷ *NZfM*, Jg. 58 / Bd. 87, Nr. 25 (24. Juni 1891), S. 297 (f.).

²⁷⁸ *Briefwechsel II*, S. 239, 241 (zur Datierung des Schreibens siehe oben S. XXIII mit Anmerkung 161). Brahms selbst soll wenige Wochen vor seinem Tod im Zusammenhang mit einer Wiener Aufführung des 2. *Streichquintetts* durch das Joachim-Quartett geäußert haben, „es sei doch das Beste, was er geschrieben habe.“ (Gemäß einer „Notiz“ von Helene Hausmann, der Ehefrau Robert Hausmanns, zitiert nach *Hausmann*, S. 26). Mit der Aufführung vom 2. Januar 1897 durch das Joachim-Quartett erlebte Brahms in Wien einen seiner letzten triumphalen Publikumserfolge. Einen anschaulichen Bericht davon, wie Brahms bei der Gelegenheit „mit Jubel überschüttet“ worden sei, gab der anwesende Edvard Grieg in seinem Brief an Julius Röntgen vom 3. Januar 1897: „Brahms hielt sich während des ganzen Konzerts im Künstlerzimmer auf, der Beifall war aber so enorm, dass er schließlich mit dem Quartett herausgeholt wurde und zwar 4 Mal nach einander [...]. Es war einfach überwältigend. Alles bewegbare flog in der Luft he-

Klarinettenquintett h-Moll opus 115

Entstehung

Nach Einsendung der Manuskripte zum Druck seines 2. Streichquintetts op. 111 und der revidierten Fassung des Klaviertrios op. 8 im Dezember 1890 bei Fritz Simrock hatte Brahms seinem Verleger angekündigt, mit dem Komponieren aufhören zu wollen.²⁷⁹ Im Mai 1891 verfasste er außerdem sein sogenanntes „Ischler Testament“, das er an Simrock als seinen ‚Finanzverwalter‘ zur Aufbewahrung schickte.²⁸⁰ Doch Brahms wurde schließlich nochmals produktiv und gab in seinem Schreiben an Simrock vom 20. August 1891 einen verklausulierten Hinweis auf seine *Opera 114* und *115*: „Wenn Sie aber dort in den Bergen soviel Klarinette hören, so achten Sie darauf, ob’s besser als Trio mit Klavier oder als Quintett mit Streichquartett klingt!“²⁸¹

Folgenreich wurde vor allem, dass Brahms im März 1891 Richard Mühlfeld, den Klarinettenisten der Meininger Hofkapelle, als Solisten näher kennen und sehr schätzen lernte. So schwärmte er gegenüber Clara Schumann im selben Monat: „[...] man kann nicht schöner Klarinette blasen, als es der hiesige Herr Mühlfeld tut.“²⁸² Und ähnlich schrieb er ihr im Sommer: „Du hast keine Idee von einem Klarinettenisten wie dem dortigen Mühlfeldt [sic!]. Er ist der beste Bläser überhaupt, den ich kenne.“²⁸³

Durch ihn wurde Brahms zu seinen späten Kammermusikwerken mit Klarinette, nämlich dem *Klarinetten trio op. 114*, dem *Klarinettenquintett op. 115* und den *Klarinettensonaten op. 120 Nr. 1* und *2*, angeregt.²⁸⁴

Einen ersten Hinweis²⁸⁵ auf die Beschäftigung mit einem neuen Quintett könnte bereits Brahms’ Brief vom 26. Juni 1891 an Joseph Joachim enthalten. Darin reagierte der Komponist auf Joachims brieflich mitgeteilte Begeisterung für das 2. Streichquintett op. 111 nach der ersten Konzertsaison mit diesem neuen Werk:²⁸⁶

„Nun habe ich noch herzlich zu danken, daß Du neulich so freundlich Dein Lob meines Quintetts wiederholtest. Deine Freude an dem Stück ist mir die größte. – Hier darf ich nun aber wieder nicht weiterschreiben, weil ich sonst wieder auf mich und gar auf meine Noten komme. Ich kann mich nur freuen, wenn andre besser darüber denken als ich – mich auch wundern, daß ich bei so wenig Aufmunterung meinerseits immer noch mit mir konkurrieren kann!“²⁸⁷

Klarinetten trio und *Klarinettenquintett* entstanden wohl weitgehend parallel im Sommer 1891, jedoch war das Trio bereits am 12. Juli 1891 so weit fertiggestellt, dass Brahms seinem Freund Eusebius Mandyczewski das Partiturmanuskript zur Abschrift durch William Kupfer ankündigte.²⁸⁸ Mit dem Quintett dagegen scheint sich Brahms erst danach verstärkt befasst zu haben. Nach der Übersendung des *Klarinettentrios* an Mandyczewski

rum: Taschentücher, Hüte, Stöcke, Programme [...]“ (*Edvard Grieg und Julius Röntgen. Briefwechsel 1883–1907*, hrsg. von Finn Benestad und Hanna de Vries Stavland, Amsterdam 1997, S. 180 f.).

²⁷⁹ Brief von Brahms an Simrock vom 11. Dezember 1890 (*Briefwechsel XII*, S. 35 f.). Auch im Sommer 1891 soll Brahms noch Eusebius Mandyczewski gegenüber geklagt haben, dass aktuelle Kompositionsprojekte „nichts werden“ wollen und er zukünftig „einmal recht faul sein“ wolle (Äußerung überliefert bei Heuberger, S. 100).

²⁸⁰ Brief von Brahms an Simrock vom Mai 1891 (*Kalbeck IV/1*, S. 228–230). In einem separaten Schreiben fragte Brahms nach, ob Simrock die Testamentsbewahrung recht sei (*Briefwechsel XII*, S. 51, dort irrtümlich datiert auf den 20. August, während das Original in US-Wc einen Absende-Poststempel vom 20. Mai und einen Ankunfts-Poststempel vom 21. Mai aufweist; vgl. *Johannes Brahms. Life and Letters. Selected and Annotated by Styra Avins. Translations by Josef Eisinger and Styra Avins*, Oxford und New York 1997, S. 682 mit korrigierter Datierung). Das Testament wird heute im Wiener Stadt- und Landesarchiv aufbewahrt (Akt 3.1.4.A1.B26.1).

²⁸¹ *Briefwechsel XII*, S. 49 f. Bereits am 10. August 1891 hatte er dem Verleger von zwei neuen „recht anständigen Werken“ geschrieben (ebenda, S. 47–49, hier S. 48).

²⁸² Brief von Brahms an Clara Schumann vom 17. März 1891 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. [446–]447).

²⁸³ Brief von Brahms an Clara Schumann, nach dem 28. Juli 1891 (ebenda, S. [455–]456). Zum Verhältnis zwischen Brahms und Mühlfeld sowie zu Mühlfelds Rolle bei der Entstehung der späten Klarinettenwerke von Brahms siehe ausführlich Goltz/Müller, *Mühlfeld*; JBG, *Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XXV f.; JBG, *Horn- und Klarinetten trio*, S. XXV f.

²⁸⁴ Bestimmte Solisten spielten insbesondere für die Entstehung von Bläserkonzerten und Bläserkammermusik mitunter eine auffallend wichtige Rolle, zumal im Fall der Klarinette. Sie regten z. B. zur Komposition in den eher ungewöhnlicheren Besetzungen erst an oder berieten die Komponisten im Hinblick auf die optimale klangliche Nutzung der technisch bzw. mechanisch aufwändigen und erst spät standardisierten

Instrumente im solistischen Kontext. Enge derartige Verbindungen sind etwa bei Carl Maria von Weber und dem Klarinettenisten Heinrich Joseph Baermann oder bei Wolfgang Amadeus Mozart und dem Klarinettenisten Anton Stadler bekannt. Vgl. z. B. Ernst Fritz Schmid: *Zum vorliegenden Band*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Quintette mit Bläsern* (= *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie VIII, Werkgruppe 19, Abteilung 2), hrsg. von dems., Kassel etc. 1958, S. IX; Harald Strebelt: *Die Blasinstrumente in Mozarts Kammermusik*, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, hrsg. von Matthias Schmidt, Laaber 2006 (= *Mozart-Handbuch*, Bd. 2), S. 285–394; Wolfgang Sandner: *Die Klarinette bei Carl Maria von Weber*, Wiesbaden 1971 (= *Neue Musikgeschichtliche Forschungen*, Bd. 7), S. 52–59; Gerhard Allroggen, Knut Holtsträter und Joachim Veit: *Zur Dokumentation der Freundschaft Webers mit dem Klarinettenisten Heinrich Joseph Baermann*, in: *Carl Maria von Weber. Sämtliche Werke*, Serie VI, Band 3: *Kammermusik mit Klarinette*, hrsg. von dems., Mainz 2005, S. XV–XIX.

²⁸⁵ Die von Margit McCorkle angeführte, wenngleich relativierte Möglichkeit einer Vorform des Quintetts in e-Moll Ende des Jahres 1888 (*BraWV*, S. 463) geht auf einen doppelten Übertragungsfehler von Berthold Litzmann in dessen Ausgabe der Schumann-Brahms-Briefe zurück (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 370 und 372) und ist daher gegenstandslos, siehe Michael Struck: *Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann. Auswirkungen irrtümlicher oder lückenhafter Überlieferung auf werkgenetische Bestimmungen* (mit einem unausgewerteten Brahms-Brief zur *Violinsonate op. 78*), in: *Die Musikforschung*, Jg. 41 (1988), S. 235–241, hier S. 238. Die betreffenden Briefstellen beziehen sich nicht auf ein Quintett mit Klarinette, sondern auf das *Klavierquintett f-Moll op. 34*.

²⁸⁶ *Briefwechsel VI*, S. 264 (f.).

²⁸⁷ Ebenda, S. (265–)266.

²⁸⁸ Brief von Brahms an Mandyczewski vom 12. Juli 1891 mit der Bitte, das Autograph von *Opus 114* an Kupfer zur Abschrift weiterzuleiten (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 348; siehe auch JBG, *Horn- und Klarinetten trio*, S. XXVI).

bestellte Brahms bei ihm am 21. Juli Notenpapier, das für die Niederschrift des *Klarinettenquintetts* vorgesehen war:

„Ich kann Lob u. Trio einstweilen um so mehr auf sich beruhen lassen, als dieses der Zwilling einer viel größeren Dummheit ist, die ich jetzt versucht bin heraus zu päppeln. Damit ihre Gefälligkeit nicht zu kurz kommt: möchten Sie mir dazu 6 Bogen quer Format mit 12 System besorgen [...]“²⁸⁹

Immerhin waren zu diesem Zeitpunkt beide Werke so weit fortgeschritten, dass Brahms bereits am 25. Juli bei Freifrau Helene von Heldburg für eine erste Erprobung mit Mühlfeld in Meiningen anfragte:

„Ich möchte mich [...] auf das Zudringlichste nach Meiningen einladen! Es ist aber diesmal nicht purer Egoismus. Ganz vertraulich erlaube ich mir zu erzählen, wie sehr ich für Sie gedacht u. gar gearbeitet habe.

Es ist mir (immer unter uns) nicht entgangen, wie sehr Sie dem Herzogl. K-M. u. M-Dir. Mühlfeld geneigt sind, ich habe oft mit Wehmuth gesehen, wie mühsam u. ungenügend Ihr Auge ihn an seinem Orchesterplatz zu suchen hatte.

[...] [I]ch bringe ihn in Ihre Kemmenate, er soll auf Ihrem Stuhl sitzen, Sie können ihm die Noten umwenden u. die Pausen, die ich ihm gönne, zu traulichstem Gespräch benutzen!

Das Weitere wird Ihnen gleichgültig sein, nur der Vollständigkeit halber sage ich noch daß ich für diesen Zweck ein Trio u. ein Quintett geschrieben habe, in denen er mitzublasen hat u. die ich Ihnen zur Verfügung stelle – zur Benutzung anbiete. Nebenbei ist nun Ihr M. der beste Meister seines Instruments u. mag ich für diese Stücke an gar keinen andern Ort denken als an Meiningen.

Einen Wunsch hätte ich in dem Fall noch, ich möchte einen vortrefflichsten Cellisten dazu haben, etwa Hrn. Hausmann aus Berlin. Wäre Ihnen dessen Kommen nicht unangenehm?“²⁹⁰

Helene von Heldburg antwortete Brahms am 27. Juli und gab ihm für Proben in Meiningen ab Ende November freie Hand: „Wie Sie wollen, wann Sie wollen, was Sie wollen!“²⁹¹

Zu dieser Zeit setzte er auch Clara Schumann über die neuen Werke in Kenntnis²⁹² und machte am 2. August 1891 gegenüber Mandyczewski eine weitere briefliche Andeutung;²⁹³ ihm sandte er mit seinem Schreiben vom 6. August oder etwas später das Partiturotograph – oder zunächst Teile davon²⁹⁴ – ironisch kommentiert nach Wien:

„Hier denn eine Probe. Mich wundert wirklich daß Sie nicht darauf verfielen.²⁹⁵ Adagio – ‚habe ich nicht, borge mir eins‘ – das behielt ich aus der Rechenstunde u. kommt mir Heute zugut. Vielleicht sagen Sie zu jenem wie ich zu diesem ‚Brr!‘“²⁹⁶

Mandyczewski fertigte zunächst eine Partiturabschrift des Kopfsatzes an²⁹⁷ und übergab vermutlich später, nachdem Kupfer die parallel angefertigten Abschriften zum *Klarinettentrio* fertiggestellt hatte,²⁹⁸ die weitere Kopistentätigkeit, also die restliche Abschrift der Quintett-Partitur und die Ausschrift der Stimmen samt Abschrift und Einrichtung der Solo-Violestimme, an Kupfer. Wann genau die abschriftlichen Materialien vollständig hergestellt waren, ist unklar, sie dürften aber wesentlich vor den für November anberaumten ersten Proben vorgelegen haben und nach Meiningen gesandt worden sein.²⁹⁹

Brahms' Anspielung auf das ‚geborgte‘ Adagio bezieht sich möglicherweise darauf, dass er sich beim 2. Satz kompositorisch anregen ließ. Dessen Kopfmotiv in H-Dur ähnelt zum Beispiel dem adagioartigen Beginn des Kopfsatzes aus Mozarts *Klarinettenquintett*.³⁰⁰ Der Rezensent „P.“ einer frühen Aufführung von *Opus 115* bemerkte: „Reminiscenzenjäger fanden Gelegenheit, im zweiten Satze einen sich wiederholenden Anklang an das Adagio in Beethoven's neunter Symphonie herauszuspüren“,³⁰¹ eine Allusion, die sich aber wohl eher auf die klanglich dominante Klarinette im Orchestersatz zu beziehen scheint. Robert Pascall verwies auf ein mittelbares Selbstzitat mit Reflexion älterer musikgeschichtlicher Schichten, indem Brahms eigene frühe Suitensätze aufgegriffen habe: im 2. Satz die *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1

²⁸⁹ *Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 350; siehe auch *Kalbeck IV/2*, S. 237. Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 167.

²⁹⁰ *Briefwechsel (Neue Folge) XVII*, S. 113–115, hier S. 114.

²⁹¹ Ebenda, S. 115 (f.).

²⁹² Antwortbrief von Brahms auf Claras Schumanns Schreiben vom 28. Juli 1891 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. [455–]456), siehe auch oben Anmerkung 283. Zudem schrieb Brahms im selben Brief: „Es ist schade, dass Du des vielen Transponierens wegen die Stücke nicht selbst lesen kannst.“ (Ebenda, S. 456).

²⁹³ „Mich wundert daß Sie die Zwilling-Dummheit nicht längst genannt haben! Es liegt so nahe! Aber ich fürchte, so simpel wie diesmal ist es nicht u. Sie werden nicht Haydn u. Mozart citiren! (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 350).

²⁹⁴ Zu dieser Frage siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 167.

²⁹⁵ Diese Bemerkung bezieht sich darauf, dass Brahms den Wiener Freund über die Besetzung des neuen Werkes zunächst im Unklaren gelassen hatte.

²⁹⁶ *Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 351.

²⁹⁷ Siehe „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 160 f.; „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 167.

²⁹⁸ „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 167; siehe auch *JBG, Horn- und Klarinettentrio*, S. 93 f.

²⁹⁹ Siehe „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 167 f.

³⁰⁰ Zu dieser Ähnlichkeit siehe z. B. Andrea Massimo Grassi: *Fräulein Klarinette. La genesi e il testo delle opere per clarinetto di Johannes Brahms*, Pisa 2006 (= „Diverse voci...“ *Collana del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche, Università di Pavia*, Bd. 7), S. 163. Bei Brahms' Besuch in Meiningen im März 1891 hatten Mühlfeld und das Fleischhauer-Quartett dem Komponisten im Übrigen wohl auf dessen besonderen Wunsch hin Mozarts *Klarinettenquintett* vorgespielt (*Goltz/Müller, Mühlfeld*, S. 32). Vgl. hierzu auch oben Anmerkung 293.

³⁰¹ *NZfM*, Jg. 60 / Bd. 89, Nr. 24 (14. Juni 1893), S. 274.

und im 1. Satz die *Gavotte a-Moll* WoO posth. 3 Nr. 1.³⁰² Dies stellt eine Nähe gerade zum 1. *Streichquintett op. 88* her,³⁰³ die ebenfalls wenigstens andeutungsweise bereits von Eduard Hanslick gesehen wurde: „Die Clarinette intonirt [im Adagio] eine sanft melancholische Liedweise, die in den Anfangstakten und ihrer ganzen Stimmung an das Adagio des F-dur-Quintetts op. 88 erinnert.“³⁰⁴ Darüber hinaus finden sich Anspielungen des Komponisten in seinem Brief an Clara Schumann vom 2. Oktober 1891, in dem er auch auf die geplante Erprobung der neuen Klarinettenwerke in Meiningen zu sprechen kam:

„Zudem [...] müßte ich [...] zu meinen besten Melodien schreiben: Eigentlich von Cl. Sch.! – Denn wenn ich an mich denke, kann mir doch nichts Gescheiters oder gar Schönes einfallen! Dir verdanke ich mehr Melodien, als Du mir Passagen und derlei nehmen kannst. Und dabei muß ich wieder denken, wie schade es doch ist, daß ich nicht hoffen kann, Du mögest Deine neuesten Adagios in Meiningen anhören! Ich glaube wirklich, Trio und Quintett würden Dir Dein sonstiges Vergnügen in M. nicht stören, und Dir die Sachen bloß am Klavier vorspielen, möchte ein zweifelhafter Genuß sein.“³⁰⁵

Der Brief enthält zwar keinen direkten Hinweis auf zitat-hafte Übernahmen im langsamen Satz des *Klarinettenquintetts*, jedoch eine allgemeine Andeutung, die die Inspiration durch die langjährige Künstlerfreundin Clara Schumann betraf.

Ein relativ konkreter Hinweis stammt von dem mit Brahms bekannten Musiker Emil Heß.³⁰⁶

Wiegenlied Dobrisch 1872 Emil Heß



Abb. 1: Emil Heß: *Altösterreichisches Bilderbuch* (siehe Anmerkung 306), Notenbeispiel auf S. 69

Dieser gab an, Brahms im Januar 1891, also vor der Komposition von *Opus 115*, mehrere Manuskripte, darunter sein bereits 1872 komponiertes *Wiegenlied* „Schliesse, mein Kind, schliesse die Auglein zu“, zugesandt zu haben, und betonte die deutliche Ähnlichkeit mit dem Thema des langsamen Satzes aus Brahms’ *Klarinettenquintett*. Ob die zeitliche Nähe zwischen der Manuskript-Zusendung durch Heß³⁰⁷ und Brahms’ Komposition sowie die dokumentierte musikalische Ähnlichkeit korrekt wiedergegeben sind oder im Rahmen des anekdotischen Erzählens rückblickend entsprechend angepasst wurden, kann jedoch nicht mehr nachgeprüft werden.³⁰⁸

Frühe Proben und Aufführungen

Ende September 1891 verdichteten sich die Planungen für die erste Erprobung von *Klarinetten trio* und *-quintett* in Meiningen. Bereits am 9. September signalisierte Joachim, der über Clara Schumann von den neuen Werken erfahren hatte, gegenüber Brahms sein Interesse und bat um baldige Terminplanung.³⁰⁹ Brahms bedankte sich hierfür zunächst ohne nähere Angaben.³¹⁰ Schließlich meldete er sich am 28. September, dem Tag vor seiner Rückreise von Ischl nach Wien, mit einer konkreten Anfrage bezüglich der Erprobung der neuen Stücke, für die er auch den Cellisten des Berliner Joachim-Quartetts, Robert Hausmann, hinzuziehen wollte:

„Also: magst Du einstweilen mit Hausmann sprechen und überlegen – ob überhaupt – und im freundlichen Fall das Weitere.“

Es könnte ein Konzertengagement in M[einingen] damit verbunden sein; aber ich fürchte, das brächte uns um unsere Behaglichkeit, und es zählt und z a h l t auch wohl nicht viel mit?!

Zunächst geht Dich eigentlich nur das Quintett an; aber ich hätte gern mit Dir und B r a t s c h e (statt Klarinette) auch das Trio probiert. Ich würde jedenfalls einige Tage früher in M. sein, (vielleicht Hausmann auch? Das wäre sehr hübsch und mir gar lieb!)

Ich wüßte weiter nichts zu sagen, kann also nur bitten, einen Tag vorzuschlagen. Je früher es sein kann, desto lieber; namentlich auch weil man mich in Wien drängt, und ich gar zu gern die Stücke zuerst recht behaglich

³⁰² Pascall, *Clarinet Quintet*, S. 345–356.

³⁰³ Siehe im vorliegenden Band die Ausführungen zu *Opus 88*, S. XIII.

³⁰⁴ Hanslick, *Rezension 12. Januar 1892*.

³⁰⁵ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 462–463).

³⁰⁶ Emil Heß: *Altösterreichisches Bilderbuch. Der Lebenserinnerungen erster Teil: Die Jugend*, hrsg. von Martha Heß, Wien 1958, S. 68 f. Ich danke Dr. Johannes Behr und Claus Woschenko M. A. für den Hinweis auf diese Publikation.

³⁰⁷ Ein bereits am 9. April 1888 von Brahms an Heß gesandtes Schreiben thematisiert Heß’ Liedkompositionen: „Sie kömten wohl öfters nach Wien und so erlaube ich mir hier nur in Kürze zu sagen: daß es mir unter allen Umständen praktisch erscheinen will, wenn Sie mit der He-

rausgabe von Liedern warten bis Sie eine Ihrer Opern beendet und dadurch Aufmerksamkeit erregt haben.“ (Brahms-Sammlung des Stadtmuseums Gmunden, 75-Br/75).

³⁰⁸ Weder das Lied-Manuskript noch ein entsprechender Brief von Heß an Brahms oder ein Antwortbrief von Brahms konnten nachgewiesen werden. Die Vorgehensweise, Anfangsmaterial eines fremden Werkes als Ausgangspunkt für eine eigene ‚verbessernde‘ Komposition aufzugreifen, kommt in Brahms’ Schaffen allerdings gelegentlich vor. Siehe hierzu z. B. oben S. XIV f.

³⁰⁹ *Briefwechsel VI*, S. (266–)267.

³¹⁰ Brief von Brahms an Joachim vom 13. September 1891 (ebenda, S. 267).

und gründlich in M. versuchte. Kann es im November sein?³¹¹

Joachim schlug daraufhin den 23. und 24. November 1891 als Probestermine vor, an denen er und Hausmann zur Verfügung stünden, und lehnte zugleich eine größere Konzertverpflichtung in Meiningen ab.³¹² So kündigte Brahms die Proben auch der Freifrau von Heldburg an,³¹³ die die Planung freudig bestätigte.³¹⁴ Bereits kurz darauf wandte er sich an Robert Hausmann mit der Bitte, bereits am 21. November in Meiningen zu erscheinen, denn „[n]amentlich das 5^{te} ist nicht eben leicht. Eine erste Probe ist oft unerquicklich, zudem fehlt es in M. grade an einem Cellisten. Kurz, wir wären dann hübsch vorbereitet u. fertig wenn Joachim am 23¹ kommt.“³¹⁵ Hausmann stimmte offenbar zu. Er und Brahms trafen am 21. November in Meiningen ein und begannen die Proben mit Mühlfeld.³¹⁶ Die Hauptprobe musste aber wegen einer zusätzlichen Konzertverpflichtung Joachims auf den 24. November verschoben werden.³¹⁷ Nachdem Joachim über Nacht nach Meiningen gereist war, konnte das *Klarinettenquintett* vormittags geprobt und zusammen mit dem *Klarinettentrio* am Abend in einem Konzert für die Hofgesellschaft privat uraufgeführt werden.³¹⁸

Während seines Meininger Aufenthaltes schlug Joachim Brahms vor, beide neuen Werke bereits am 12. Dezember 1891 im Rahmen des 3. Joachim'schen Quartettabends in Berlin öffentlich uraufzuführen – als besetzungsmäßige Ausnahme im sonst auf Streicher-Kammermusik beschränkten Repertoire der renommierten Konzertreihe. So berichtete es Joachim Clara Schumann brieflich noch aus Meiningen am 25. November.³¹⁹ Brahms selbst eröffnete am selben Tag seinem Verleger Fritz Simrock diese Neuigkeit:

„In aller Eile danke ich für Ihren Brief und melde, daß das Joachimsche Streichquartett leider durch mich seine Jungfernschaft verliert! Am 12ten Dezember dringe ich mit Klarinette und Klavier in das keusche Heiligtum. Ich rate vergebens ab. Joachim will durchaus Trio und Quintett machen (dazwischen ein Quartett von Mozart).“³²⁰

Mit ähnlichen Worten kündigte er den Plan auch Eduard Hanslick an³²¹ und erkundigte sich nach den vorbereitenden Proben zu diesem Konzert bei Joachim.³²² Die Aufnahme von Kammermusik mit Klarinette und – im Fall des Trios – mit Klavier in das Programm wurde im konservativen Berliner Umfeld der Joachim'schen Quartettsoireen tatsächlich als außergewöhnlich angesehen und später von Max Kalbeck als „revolutionäre[r] Staatsstreich“ bezeichnet.³²³ Der Aufführung gingen vermutlich Streicherproben am 5. und 6. Dezember voraus.³²⁴ Am 6. oder 7. Dezember traf Brahms in Berlin ein,³²⁵ am 10. Dezember fand die öffentliche Generalprobe in Anwesenheit von Adolph Menzel und Hans von Bülow statt,³²⁶ und die öffentliche Uraufführung folgte am 12. Dezember. Es musizierten neben dem Joachim-Quartett einschließlich Hausmann wieder Mühlfeld als Klarinetist und Brahms am Klavier. Das *Klarinettenquintett* bildete den Abschluss des Programms, das mit dem *Klarinettentrio* eröffnet wurde. In der Mitte erklang, wie von Brahms angekündigt, ein „Quartett“ von Mozart, vermutlich das *Streichquartett G-Dur* KV 387 aus den „Haydn-Quartetten“.³²⁷

Nachdem Brahms und Joachim von Berlin nach Wien gereist waren, erfolgte dort am 16. Dezember 1891 eine Probeaufführung des Quintetts in der Besetzung mit Solo-Bratsche statt Klarinette im Hause von Victor von Miller zu Aichholz. Dort spielte Joachim die Partie für

³¹¹ Ebenda, S. 268 (f.).

³¹² Brief von Joachim an Brahms von Ende September (ebenda, S. 269).

³¹³ Brief von Brahms an Freifrau von Heldburg vom 5. Oktober 1891 (*Briefwechsel [Neue Folge] XVII*, S. 116 [f.]).

³¹⁴ Brief von Freifrau von Heldburg an Brahms vom 7. Oktober 1891 (*Briefwechsel [Neue Folge] XVII*, S. 117 [f.]).

³¹⁵ Brief von Brahms an Hausmann vom 14. Oktober 1891 (*Hausmann*, S. 35).

³¹⁶ *Hofmann, Zeittafel*, S. 216.

³¹⁷ Siehe den Brief von Joachim an Brahms vom 22. November 1891 (*Briefwechsel VI*, S. 270). Möglicherweise bezieht sich schon Brahms' Schreiben an Hausmann vom 16. Oktober auf eine entsprechende Ankündigung Hausmanns hinsichtlich Joachims Verpflichtung, denn Brahms schrieb darin „Der 24¹ statt 23¹ ist mir sehr recht u. in dem Fall vollauf genügend wenn ich Sie den 21¹ Nachmittags erwarten darf.“ (*Hausmann*, S. 36).

³¹⁸ Dieses Vorgehen hatte Joachim in seinem Brief an Brahms aus Darmstadt vom 22. November angesichts seines nur kurzen möglichen Aufenthaltes in Meiningen vorgeschlagen (*Briefwechsel VI*, S. 270). Siehe auch *Hofmann, Chronologie*, S. 284 f.

³¹⁹ Brief von Joachim an Clara Schumann mit einer Nachschrift von Brahms (*Litzmann III*, S. [550–]551). Clara Schumann war zwar zur Meininger Aufführung eingeladen worden, hatte aber wegen gesundheitlicher Einschränkungen nicht dorthin reisen können.

³²⁰ Brief von Brahms an Simrock vom 25. November 1891 (*Briefwechsel XII*, S. 53 f.).

³²¹ Brief von Brahms an Hanslick vom 27. November 1891, in dem Brahms schrieb, „daß Joachim die Jungfräulichkeit seines Quartetts meiner neuesten Sache preisgegeben hat! Bis jetzt hat er das keusche Heiligtum sorglich gehütet, und jetzt, so sehr ich dagegen gesprochen, verlangt er, daß ich mit Clarinette und Clavier eindringe, mit Trio und Quintett.“ (*Brahms-Hanslick Briefwechsel*, S. 331 [f.], dort datiert auf den 30. November und mit Übertragungsfehler „das deutsche Heiligtum“). Zur Datierung und Korrektur des Schreibens siehe *JBG, Horn- und Klarinettentrio*, S. XXVIII mit Anmerkung 182.

³²² So schrieb Brahms an Joachim am 1. Dezember 1891: „Ich bin begierig, wie Deine Quartettkollegen das Eindringen der Fremdlinge aufgenommen haben [...]“ (*Briefwechsel VI*, S. [270–]271).

³²³ *Kalbeck IV/2*, S. 260.

³²⁴ Brief von Joseph Joachim an Brahms vom 2. Dezember 1891: „Ich denke, wir machen am Sonnabend und Sonntag Vorproben.“ (*Briefwechsel VI*, S. 271).

³²⁵ Brief von Brahms an Joachim vom 1. Dezember 1891 (ebenda, S. 270).

³²⁶ *Hofmann, Chronologie*, S. 286; *Kalbeck IV/2*, S. 261.

³²⁷ Vgl. Brahms' Brief an Simrock vom 25. November 1891 (*Briefwechsel XII*, S. 53 f.); *Hofmann, Chronologie*, S. 286. Siehe auch *Goltz/Müller, Mühlfeld*, S. 125.

Viola solo gemeinsam mit dem Quartett Rosé im Beisein des Komponisten zwei Mal.³²⁸

Bereits frühzeitig, nämlich am 26. September 1891, hatte sich der Konzertveranstalter Albert Gutmann um die Aufführungsmöglichkeit der neuen Klarinetten-Werke in Wien bemüht.³²⁹ Während das *Klarinetten trio* im fünften Kammermusik-Abend des Hellmesberger-Quartetts am 17. Dezember zu Gehör kam, übernahm das Rosé-Quartett die Wiener Erstaufführung des *Klarinettenquintetts*.³³⁰ Im November wurde Letzteres in der Presse angekündigt: „Rosé verspricht als Novitäten [für die Saison] ein Klarinettenquintett (Manuscript) in Hmoll von Brahms, eine Violoncellosonate von Goldmark (ebenfalls Manuscript), eine Violinsonate von [Robert] Fischhof, ein Quintett in Ddur von [Friedrich] Gernsheim.“³³¹ Im dritten Quartett-Abend des Ensembles, am 5. Januar 1892, fand diese Aufführung mit dem Klarinetten Franz Steiner statt.³³² Als Notenmaterial lagen noch immer die abschriftlichen Stimmen vor.³³³ Auch bei einer weiteren Aufführung mit dem Joachim-Quartett in Wien am 19. Januar 1892 wurde aus diesen Stimmen gespielt. Hier war offenbar zunächst unklar, wer die virtuose Klarinettenpartie spielen konnte: „Ob das neue Brahms Quintett u[nd] Trio gemacht wird, ist

leider noch fraglich, weil es sich um einen Klarinettenisten handelt, wir hoffen aber sehr, dass man einen zu Stande bringt“, so Maria Fellingner in einem Brief an Bertha von Gasteiger.³³⁴ Diese Aufgabe übernahm schließlich wieder Mühlfeld.³³⁵

Nach diesen ersten Aufführungen erhöhte sich durch die baldige Drucklegung und durch zahlreiche öffentliche Konzerte die Kenntnis des neuen Werks rasant. Allein in der ersten Saison, zwischen Dezember 1891 und Mai 1892, erklang das Werk mindestens 11 Mal öffentlich,³³⁶ darunter – wie schon im Fall der beiden *Streichquintette* – bereits sehr früh in London mit Joachim. Joachim bemühte sich im März 1892 von England aus um die Teilnahme Mühlfelds an dem Londoner Engagement, was wegen knapper Gagen, Mühlfelds Verpflichtungen in Meiningen und des auf den britischen Inseln abweichenden höheren Kammertons³³⁷ nicht ganz unkompliziert war.³³⁸ Lange blieb Mühlfeld der dominierende Klarinettenist: Von den 113 eruierten Aufführungen des *Klarinettenquintetts* zwischen November 1891 und Sommer 1902 bestritt er allein 45 mit allen wichtigen Quartett-Ensembles.³³⁹ Ab 1894 trat mit Oskar Schubert ein zweiter Klarinettenist hervor, der mehrfach bei Aufführungen des *Klarinettenquintetts* mitwirkte,

³²⁸ Olga von Miller zu Aichholz beschrieb das Ereignis in ihrem Tagebuch (*Spitzbart, Brahms und Miller I*, S. 93 f.). Siehe auch *Kalbeck IV/2*, S. 264.

³²⁹ Telegramm von Gutmann an Brahms, das der Empfänger mit einem launigen Kommentar über den enthaltenen Schreibfehler an Mandyczewski weiterleitete: „Hochverehrter Meister Beglücken Sie das Hellmesberger Quartett und mich durch Überlassung Ihres neunten Klarinettenquintetts und Trios [„neunten“ von Brahms mit Blaustift unterstrichen und mit „Hurrah“ kommentiert]“ (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 351). Die Datierung des Telegramms geht zurück auf *J. Brahms. Zentener-Ausstellung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien [1933]. Beschreibendes Verzeichnis von H. Kraus, K. Geiringer und V. Luthlen*, Nr. 143, S. 68 f.

³³⁰ Entsprechend schrieb Maria Fellingner an Bertha von Gasteiger am 20. Oktober 1891: „Die Hellmesberger machen das Trio, u. die Rosé’s das Quintett“ (*Fuchs, Fellingner*, S. 216). Siehe auch *JBG, Horn- und Klarinetten trio*, S. XXVII f. mit Anmerkung 188.

³³¹ *Signale*, Jg. 49, Nr. 63 (November 1891), S. 996 (f.).

³³² Robert Hirschfeld bemerkte in seiner ausführlichen Werk- und Aufführungsrezension, dass mit Steiner ein „fernstehender Klarinettenist eingeladen werden mußte“, während die „engeren philharmonischen Kollegen“ des Rosé-Quartetts eine „wunderliche Abstinenz“ an den Tag gelegt hätten, dass aber Steiners Spiel „der Aufführung nicht im Geringsten geschädigt“ habe (*Die Presse*, Jg. 45, Nr. 12 [12. Januar 1892], S. [1–2]).

³³³ Die abschriftliche Partitur hatte Brahms dagegen bereits am 24. Dezember an Simrock geschickt (*Briefwechsel XII*, S. 55 [f.]); siehe unten S. XXXIX sowie „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 168.

³³⁴ Brief von Maria Fellingner an Bertha von Gasteiger vom 27. Dezember 1891 (*Fuchs, Fellingner*, S. 216 f.).

³³⁵ Die Aufführung des *Quintetts* fand im Rahmen des Joachim’schen 1. Quartett-Abends im Musikverein statt (*Kalbeck IV/2*, S. 265; *Goltz/Müller, Mühlfeld*, S. 177; siehe auch die Briefe von Maria Fellingner an Bertha von Gasteiger vom 13. und 20. Januar 1892 [*Fuchs, Fellingner*, S. 217]). Beim 2. Quartett-Abend am 21. Januar stand das *Trio* mit Brahms am Klavier auf dem Programm; am 18. Januar war im Hause Fellingner eine Probe beider Werke abgehalten worden (ebenda; *Hofmann, Chronologie*, S. 288). Die Rezensenten der Tagespresse erwähnten beide Konzerte zusammen ohne Angabe der genauen Daten. Siehe *Neue*

Freie Presse, 26. Januar 1892, Morgenblatt, S. 1(–3) (Eduard Hanslick); *Die Presse*, Jg. 45, Nr. 30 (30. Januar 1892), S. 1 f. (Robert Hirschfeld).

³³⁶ 12. Dezember 1891, Berlin, Joachim-Quartett mit Mühlfeld (*AMz*, Jg. 18, Nr. 61 [18. Dezember 1891], S. 658); – 5. Januar 1892, Wien, Rosé-Quartett mit Franz Steiner (*Die Presse*, Jg. 45, Nr. 12 [12. Januar 1892], S. 1 f. [Robert Hirschfeld]); – 19. Januar 1892, Wien, Joachim-Quartett mit Mühlfeld (*Neue Freie Presse*, 26. Januar 1892, Morgenblatt, S. 1[–3] [Eduard Hanslick]); – 28. März 1892, London, Joachim-Quartett mit Mühlfeld (*Signale*, Jg. 50, Nr. 31 [April 1892], S. 487); – 2. April 1892, London, Joachim-Quartett mit Mühlfeld (*Signale*, Jg. 50, Nr. 32 [April 1892], S. 504); – 4. April 1892, London, Joachim-Quartett mit Mühlfeld (*Signale*, Jg. 50, Nr. 31 [April 1892], S. 487); – April 1892, Berlin, Joachim-Quartett mit Mühlfeld (*AMz*, Jg. 19, Nr. 17/18 [22./29. April 1892], S. 217 [Otto Lessmann]); – Frühjahr 1892, Budapest, Joachim-Quartett mit Mühlfeld (*Signale*, Jg. 50, Nr. 34 [Mai 1892], S. 531 f.); – Frühjahr 1892, Köln, Holländer-Quartett mit „Herrn Friede“ (*Signale*, Jg. 50, Nr. 35 [Mai 1892], S. 549 [f.]); – 8. Mai 1892, Leipzig, Emil Paur (Vl.), Herr Unkenstein (Va.), Herr Hansen (Vc.), Herr Keßner (Klar.) (*Signale*, Jg. 50, Nr. 36 [Mai 1892], S. 564); – Frühjahr 1892, Frankfurt am Main, vermutlich Hugo Heermanns Quartett mit Mühlfeld (*Signale*, Jg. 50, Nr. 38 [Mai 1892], S. 599).

³³⁷ Die lokale Presse erwähnte das Problem für das Londoner Joachim-Quartett: „It may be a matter of interest to add that, for the sake of Herr Mühlfeld, the clarinetist, the French pitch was used, probably for the first time at the Popular Concerts.“ (*The Graphic*, Jg. 45, Nr. 1166 [2. April 1892], S. 434). 1885 wurde in Wien auf einer internationalen Konferenz beschlossen, den 1858 in Paris festgelegten Kammerton ($a^1 = 435$ Hz) zu empfehlen, nachdem zuvor größere Schwankungen den internationalen Musikbetrieb erschwerten und tendenziell steigende Stimmtonhöhen insbesondere Sängern und Bläsern Schwierigkeiten bereitet hatten (Hugo Riemann: *Musiklexikon*, Leipzig⁴1894, Art. A, S. [1–]2 und Art. *Kammerton*, S. 510 f.; siehe auch Bruce Haynes, übersetzt von Thomas M. Höpfner: Art. *Stimmton*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1813–1831).

³³⁸ Siehe z. B. Joachims Brief an Mühlfeld vom 8. März 1892 (*Struck, Unbekannte Schreiben*, S. 151 f.).

³³⁹ Hanslick beschrieb in seiner Rezension der zweiten Wiener Aufführung Mühlfelds Spiel ausführlich (*Neue Freie Presse*, 26. Januar 1892, Morgenblatt, S. 1[–3]).

vor allem gemeinsam mit dem Halir-Quartett.³⁴⁰ In zwei Saisons führte Franz Bartholomey das Werk mit dem Rosé-Quartett und später mit dem Prill-Quartett auf.³⁴¹ Mehrere weitere Klarinettenisten ließen sich der überregionalen Presse zufolge jeweils nicht mehr als einmal mit dem anspruchsvollen Werk hören. Der Klarinettenist der Wiener Erstaufführung, Franz Steiner, wurde später zum Beispiel nicht mehr in Verbindung mit dem *Klarinettenquintett* erwähnt.

Im Herbst des Jahres 1892 gelangte das Werk auch aus einem feierlichen Anlass zur Aufführung, nämlich im Rahmen des dreitägigen Musikfestes zur Eröffnung des Bechstein-Saales in Berlin.³⁴² Auch in der Zeit unmittelbar nach Brahms' Tod spielte das *Klarinettenquintett* eine besondere Rolle bei Kammermusikkonzerten, die explizit oder implizit als Brahms-Gedenkkonzerte stattfanden.³⁴³

Publikation

Nach früheren Andeutungen über zwei neue Kammermusikwerke mit Klarinette³⁴⁴ und nach der Berliner Ur-aufführung des *Klarinettenquintetts* am 12. Dezember 1891³⁴⁵ übersandte Brahms seinem Verleger Simrock am 24. Dezember 1891 zusammen mit den Stichvorlagen zum *Klarinettentrio* die abschriftliche Partitur des *Klarinettenquintetts*. Diese war zunächst nur als Vorlage für die Erarbeitung eines Arrangements für ein Klavier zu vier Händen durch Theodor Kirchner gedacht:

„Ich schicke nun heute – aber unter allem Vorbehalt! – Trio samt Stimmen und Quintett, bloß Partitur. Letztere bitte ich also an Kirchner zu schicken behufs 4 ms. Aber sagen Sie ihm ausdrücklich dazu, daß die Sache alle Zeit hat! Wir müssen nämlich die hiesigen Aufführungen (eine mit Rosé und vermutlich noch eine mit Joachim) abwarten, ehe wir Partitur und Stimmen stechen lassen.“³⁴⁶

Kurz nach der zweiten Aufführung des *Klarinettenquintetts* in Wien, die am 19. Januar 1892 stattfand,³⁴⁷ sandte Brahms dann auch die nicht mehr unmittelbar benötigten abschriftlichen Stimmen an Simrock zur Vorbereitung des Stichts. Mit der Sendung verband er den Wunsch, für das *Quintett* die Alternativbesetzung mit Bratsche statt Klarinette – anders als beim *Trio* – nicht im Titel, sondern nur in der angegebenen Preisliste aufzuführen:

„Ich sende heute die Quintettstimmen und bitte zunächst, diese zu stechen, damit ich im Wunschfall ein vorläufiges Exemplar habe. Auch Ihre Partitur kann dann dem Stecher gegeben werden. [...] Titel: Trio für Klarinette (Bratsche) Violoncell und Pianoforte von J. B. op. 114

Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell von J. B. op. 115.

Hier könnte wohl die Bratsche (statt Klarinette) unten bei den Preisen angegeben werden?

Partitur:	250 M.	} oder wie beim Trio?
Stimmen:	380 M.	
(Solo-Bratsche): } (statt Klarinette)}	590 M.	

Weiter wäre wohl nichts zu sagen [...].“³⁴⁸

Die ironisch übertriebenen Geldbeträge, mit denen Brahms indirekt kritisch auf die hohen Simrock-Preise anspielte, könnten zusätzlich Brahms' Gewichtung der Fassungen betonen: Der hohe Preis für die „Solo-Bratsche“ lässt sich dahingehend lesen, dass Brahms am Verkauf dieser Stimme wenig gelegen war und er die Originalbesetzung gegenüber der für den privaten Gebrauch naheliegenden und aus Verlagssicht ökonomisch praktikablen Besetzung mit Solo-Bratsche offenbar deutlich vorzog. Die vorgeschlagene Titelei ohne Erwähnung der Solo-Bratsche konnte er allerdings – wahrscheinlich aufgrund des verlegerischen Interesses an der Alternativfassung – nicht durchsetzen. Auf eine vermutlich von

³⁴⁰ 26. Januar 1894, Berlin (*AMz*, Jg. 21, Nr. 5 [2. Februar 1894], S. 67–69, hier S. 68 f. [Otto Lessmann]); – 22. Februar 1895, Berlin, Quartett Waldemar Mayer (*AMz*, Jg. 21, Nr. 51/52 [21. Dezember 1894], S. 674); – Saison 1896/97, Neapel und Rom (*AMz*, Jg. 24, Nr. 15 [9. April 1897], S. 235); – 28. Mai 1897, Mannheim (*NZfM*, Jg. 64 / Bd. 93, Nr. 24 [16. Juni 1897], S. 291). Wie sehr Mühlfeld die Rezeption des Stücks mit prägte und als Vergleichsmaßstab diente, zeigt die Besprechung des Berliner Konzerts im Januar 1894: „Zum ersten Male erschien übrigens für dieses Werk in einem Berliner Konzertsaal am Klarinettenpult ein anderer Künstler als Herr Mühlfeld aus Meinungen, für den Brahms wohl die Stimme geschrieben hat. Herr Schubert fasste seine Aufgabe ein wenig zaghafter, zurückhaltender an, als sein Meinungen'scher Bruder in Apoll, dadurch ordnete sich der eigenartige Klang seines Instrumentes zwar dem Klang des Streichquartetts intimer ein, aber manche Klangwirkung, die sich dem Ohr von früher her eingepägt hat, erschien verändert, vielleicht abgeschwächt an ihrer Eigenart.“ (*AMz*, Jg. 21, Nr. 5 [2. Februar 1894], S. 67–69, hier S. 68 [Otto Lessmann]).

³⁴¹ 17. Januar 1893, Wien, Rosé-Quartett (*Die Presse*, Jg. 46, Nr. 24 [24. Januar 1893], S. 1 f. [Robert Hirschfeld]); – Dezember 1893, Graz, Rosé-Quartett (*NZfM*, Jg. 61 / Bd. 90, Nr. 1 [3. Januar 1894], S. 4 [C. M. von Savenau]); – Dezember 1899, Wien, Prill-Quartett (*NZfM*, Jg. 66 / Bd. 95, Nr. 50 [13. Dezember 1899], S. 559 [J. B. K.],

hier irrtümlich „Clavierquintett“); – Prag, Prill-Quartett (*Signale*, Jg. 58, Nr. 13 [3. Februar 1900], S. [195–]196).

³⁴² *Signale*, Jg. 50, Nr. 53 (Oktober 1892), S. 835. Dieser Saal für Kammermusik hatte 520 Plätze und war mit „electrische[m] Glühlicht“ ausgestattet (ebenda).

³⁴³ 21. April 1897, Wien, Rosé-Quartett mit Franz Bartholomey (*DMZ*, Jg. 24, Nr. 9 [1. Mai 1897], S. 108 [O. v. Kapff]); – 2. Mai 1897, Köln (*NZfM*, Jg. 64 / Bd. 93, Nr. 33 [18. August 1897], S. 378); – 7. Mai 1897, Berlin, Joachim-Quartett mit Mühlfeld (*NZfM*, Jg. 64 / Bd. 93, Nr. 21/22 [26. Mai 1897], S. 252 [Eugenio von Pirani]); – 25. Mai 1897, Bonn (*AMz*, Jg. 24, Nr. 24 [11. Juni 1897], S. 361); – 28. Mai 1897, Mannheim (*AMz*, Jg. 24, Nr. 25 [18. Juni 1897], S. 372[–373] [Wilh. Klatt]); – vor Mai 1897, Brüssel, Zimmer-Quartett mit „Herrn Poncelet“ (*Signale*, Jg. 55, Nr. 31 [25. Mai 1897], S. 484); – vor Juni 1897, Frankfurt a. M. (*Signale*, Jg. 55, Nr. 32 [2. Juni 1897], S. 499). Siehe auch unten die Ausführungen zur Rezeption, S. XL ff.

³⁴⁴ Briefe von Brahms an Simrock vom 10. und 20. August 1891 (*Briefwechsel XII*, S. 47–49, hier S. 48; S. 49–51, hier S. 49 f.). Siehe auch oben S. XXXIV mit Anmerkungen 280 f.

³⁴⁵ Siehe oben S. XXXVII.

³⁴⁶ *Briefwechsel XII*, S. 55 (f.).

³⁴⁷ Siehe oben S. XXXVIII.

³⁴⁸ Brahms' Brief vom 23. Januar 1892 (*Briefwechsel XII*, S. 58).

Simrock daraufhin erfolgte Nachfrage in einem heute verschollenen Brief antwortete Brahms am 30. Januar: „Titel und alles recht, wie Sie angeben“.³⁴⁹ Die Stimme der Solo-Bratsche wurde schließlich auch nicht separat angeboten, wie von Brahms nahegelegt, sondern sämtliche Stimmen erschienen als gemeinsamer Stimmensatz.³⁵⁰

Zunächst erhielt Brahms das schließlich nicht von Theodor Kirchner, sondern von Paul Klengel angefertigte Klavierarrangement zur Ansicht (noch ohne den Adagio-Satz). Dieses kommentierte er am 5. Februar 1892 brieflich gegenüber Simrock, außerdem wies er in dem Schreiben eine Änderung für die Partitur gemäß den Stimmen an³⁵¹ und antwortete offenbar auf eine vorangegangene Honorar-Anfrage des Verlegers:

„Wie hoch Sie mein Konto belasten sollen für Trio und Quintett? Ja, wie gewöhnlich für derartige Chosen? Oder was minder? Oder was mehr? Aber dann könnte ich nächstens Fagott statt Cello setzen, und es wäre ein Präjudiz!“³⁵²

In diesem Schreiben vermerkte Brahms auch, dass er soeben die Korrektur des *Klarinettentrios* erhalten habe.³⁵³ Wann er das *Klarinettenquintett* Korrektur las, lässt sich nicht genauer rekonstruieren, wenngleich anzunehmen ist, dass dies erst nach der Korrektur des *Trios* geschah. Am 25. Februar reagierte er verärgert auf eine (verschollene) Nachricht Simrocks:

„Herzlich wünsche ich gute Besserung, und daß der liebe Herrgott gnädiger mit Ihnen umgehe, als Sie mit Quintetten. Mir ist ganz unfaßlich, wie die Stimmen zum Druck gehen konnten und nicht 3 Tage auf die Korrektur der Partitur warten?! So unfaßlich wie Ihre Preisansätze – hinter denen ich den schönsten Schabernack vermute.“³⁵⁴

Bis zu diesem Zeitpunkt muss Brahms also mindestens einen Korrekturabzug von Stimmen und Partitur durchgesehen haben.

Partitur und Stimmen des *Klarinettenquintetts* wurden in den *Signalen* im Februar angekündigt³⁵⁵ und erschienen im März 1892.³⁵⁶ Kurz vor bzw. Anfang März erbat Brahms bei Simrock die Zusendung von gedruckten Stimmen an Joachim für geplante Aufführungen in London und an Arnold Rosé für ein geplantes Konzert in

Graz.³⁵⁷ Außerdem bat er am 6. März, Belegexemplare an Clara Schumann zu schicken (wohl je ein Exemplar der Partitur und des Klengel'schen Klavierarrangements), je eine Partitur an Franz Wüllner, Philipp Spitta, Richard Barth und Heinrich von Herzogenberg sowie je ein Exemplar des Klavierarrangements an Eduard Hanslick, Gustav Wendt und Joseph Viktor Widmann. Für sich selbst erbat er jeweils zweifach die Partitur und das Klavierarrangement. Heinrich von Herzogenberg meldete Brahms den Empfang der „Notenrolle von Simrock mit Trio und Quintett“ am 12. März aus Rom.³⁵⁸

Frühe Rezeption

Die halböffentliche Aufführung des *Klarinettenquintetts* im November 1891 in Meiningen fand in der öffentlichen Rezeption allem Anschein nach nur im „Rückblick auf das Musikjahr 1891“ der *Signale* einen Niederschlag.³⁵⁹ Im Umfeld der Berliner Uraufführung vom 12. Dezember und der folgenden europäischen Erstaufführungen wurde das neue Werk dann aber sehr breit rezipiert. Das Echo spiegelte – wie auch schon beim 2. *Streichquintett* – Brahms' Status als einen bereits kanonisierten Meister in später Schaffenszeit. Kritik wurde – insbesondere dem *Klarinettenquintett* gegenüber – kaum artikuliert. Eher wurde das parallel entstandene *Klarinetten trio op. 114* aufgrund seiner im Vergleich als weniger homogen wahrgenommenen Klanglichkeit zurückgesetzt. Besonders eindrücklich ist in dieser Hinsicht Richard Heuberger's Erinnerung an die Wiener Erstaufführungen des *Trios* am 17. Dezember 1891 und des *Quintetts* am 5. Januar 1892:

„17. Dezember [...]. Im Ganzen gefiel das Trio nicht. Applaus natürlich bedeutend, da der Saal voller Brahmsverehrer war. [...] 5. Jänner. Erste Aufführung des Brahms'schen Klarinettenquintetts in Wien. Beispielloser Erfolg, die Leute jubelten minutenlang.“³⁶⁰

Auch Max Bruch beschied in einem Brief an Philipp Spitta: „Das Trio ist ein gutes Werk, wie man es von Brahms erwarten kann. Das Quintett aber scheint mir zu dem Hervorragendsten zu gehören, was er überhaupt geschrieben hat.“³⁶¹ Weitere Stimmen im unmittelbaren

³⁴⁹ Ebenda, S. 58 (f.).

³⁵⁰ Siehe die Preisangaben im Titel der gedruckten Partitur („Quellenbestand und -beschreibung“, Hinweise zu Quelle E₁), S. 164; siehe auch *Thematisches Verzeichniss sämtlicher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms. Nebst systematischem Verzeichniss und Registern*, Berlin 1897 (erweiterter Reprint als: *The N. Simrock Thematic Catalog of the Works of Johannes Brahms*, New Introduction, including Addenda and Corrigenda by Donald M. McCorkle, New York 1973), S. 120.

³⁵¹ Siehe hierzu „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 168.

³⁵² Brief von Brahms an Simrock vom 5. Februar 1892 (*Briefwechsel XII*, S. 59 f.). Was Klengels Arrangement betraf, schrieb Brahms am 9. Februar zum nun auch erhaltenen Adagio-Satz an Simrock: „Das Adagio geht jetzt mit ab und ist wie das ganze Arrangement nur zu loben – trotz meiner vielen Krakelfüße darin!“ (ebenda, S. 60).

³⁵³ Die von Brahms mit Blaustift vorgenommene Nachschrift „Eben kömmt die Trio=Corr.[ektur]“ (gemäß Original in Privatbesitz, Paris [Ablichtung in *D-KlJbg*]) ist nicht im gedruckten Briefwechsel enthalten.

³⁵⁴ Brief von Brahms an Simrock vom 25. Februar 1892 (*Briefwechsel XII*, S. 61).

³⁵⁵ *Signale*, Jg. 50, Nr. 14 (Februar 1892), S. 224.

³⁵⁶ Siehe den Kritischen Bericht, S. 164 f., 169. Den Verlagsschein für *Klarinetten trio* und *-quintett* unterschrieb Brahms allerdings erst am 23. Mai 1892 (*CZ-Pnm*, č. př. 221/47, 41).

³⁵⁷ Siehe die Schreiben von Brahms an Simrock vom 25. Februar sowie 1., 5. und 6. März 1892 (*Briefwechsel XII*, S. 61–63).

³⁵⁸ *Briefwechsel II*, S. (262–)263.

³⁵⁹ *Signale*, Jg. 50, Nr. 3 (Januar 1892), S. 33–39, hier S. 36.

³⁶⁰ Heuberger, S. 50. Weitere Ausführungen zur vergleichenden frühen Rezeption der beiden Schwesterwerke in *JBG, Horn- und Klarinetten trio*, S. XXX–XXXIII.

³⁶¹ Brief von Bruch an Philipp Spitta vom 14. Dezember 1891 (*Bruch-Spitta Briefwechsel*, S. 227). Dieser Ausspruch fand sein Echo in einem wenige Tage später verfassten Brief von Spitta an Heinrich von Herzogenberg: „Über das Quintett, das ich ganz genau kennen lernen konnte, war gleich alle Welt einig: es gehöre zu dem Schönsten, was

Brahms-Umfeld formulierten differenzierter, zogen aber merklich ebenfalls das Quintett vor. Bereits am 25. November 1891, im Nachgang zu den ersten Proben und der Aufführung beider Werke in Meiningen, berichtete Joachim Clara Schumann überschwänglich von seinen Eindrücken:

„Sie hätten das Trio und das Quintett recht mitgenossen. Beides sind Werke durchweg ihres Urhebers ganz würdig, dessen Schaffensfrische in nichts nachläßt!³⁶² [...] Letzteres ist vielleicht tiefer, ersteres freundlicher; namentlich sind beide *Adagios* von breitem Atem, immer reichster Empfindung. In dem des Quintetts ist sie so tief, das Ganze [...] so meisterlich, so musikalisch dahinflutend, daß man dem Schöpfer solcher Tongestalten aufs wärmste dankbar ist. Unvergleichlich anmuthend sind auch die beiden das *Scherzo* vertretenden Allegrettoartigen Sätze, das im Trio mehr österreichisch ländlernd, das Andere eher slavisch angehaucht.“³⁶³

Joachim hatte jedoch offenbar auch schon früh, vermutlich im Rahmen der ersten Proben und Aufführungen mit Brahms im Detail über eine konkrete Stelle diskutiert. Erst im Zuge der dritten Londoner Aufführung scheint er dabei zu einem für ihn plausiblen Verständnis gekommen zu sein, wie er Brahms gegenüber bemerkte: „An das *Cis* und (*F dur*) im Quintett habe ich mich ganz gewöhnt, ich höre es als *Kambrate*. Wenn man die treibende Kraft einer Kühnheit erkannt, tut die Sturzwelle wohl und kräftigt. Nur Willkür verletzt [...]“.³⁶⁴ Vermutlich bezog sich Joachim hier auf die Modulation vor Eintritt des Seitenthemas im Kopfsatz in T. 33/34,³⁶⁵ eine Wendung, die ihn offenbar bereits länger beschäftigt hatte und die er sich durch eine historisierende stimmführungsmäßige Lizenz zu erklären versuchte.

Die Uraufführung in Berlin am 12. Dezember 1891 „gestaltete sich zu einer grossartigen Huldigung für Dr. Joh. Brahms“.³⁶⁶ Kalbeck überlieferte, das Publikum habe „nichts weniger als ein *da capo* des ganzen Quintetts“ gefordert.³⁶⁷ Auch in Wien wurde das neue Werk bei seiner Erstaufführung stürmisch gefeiert:

„Das Quintett hat einen ganz ungewöhnlichen Erfolg gehabt, wie ihn, so weit wir uns erinnern, noch kein Kammermusikstück von Brahms nach der ersten Aufführung verzeichnen konnte. Nach dem zweiten Satz mußte Brahms, der sich nur schwer dazu entschloß, selbst erscheinen und wurde mit tosendem Beifall begrüßt. Von da

an standen die Zuhörer so sehr unter dem Bann dieser eigenartig schönen und fesselnden Musik, daß sie sich nicht enthalten konnten, die Aufführung mehrmals an besonders ergreifenden Stellen mit halblauten Beifallskundgebungen zu begleiten.“³⁶⁸

Die erste ausführliche Rezension des Werks erschien anonym in der *AMz*.³⁶⁹ Auch darin wurde die Besetzung des Quintetts als besonders glücklich und das *Adagio* als besonders gelungen gelobt, nicht zuletzt im historischen Vergleich:

„Im Trio nahm der Ton der mehr in hoher als in tiefer oder mittlerer Lage geschriebenen Klarinette etwas die Gehörnerven Ermüdendes an, während in dem Quintett das Zusammenwirken der Streichinstrumente mit der Klarinette zu den wundervollsten, entzückendsten Klangkombinationen geführt hat. Ohne Zweifel ist das Quintett das bedeutendere der beiden neuen Werke, ja es ist vielleicht das bedeutendste Kammermusikwerk von Brahms und das *Adagio* aus demselben der schönste Kammermusiksatz, der seit dem letzten Beethoven geschrieben worden ist.“³⁷⁰

Neben dem Beethoven-Vergleich wurden Kriterien einer überzeitlichen Klassizität aufgerufen, die auch bei der Rezeption des 2. *Streichquintetts* bereits typisch waren und in der Folge die Rezeption des *Klarinettenquintetts* mitbestimmten:

„Die melodischen Linien dieses Satzes sind von idealer Schönheit und die Klangwirkung der gedämpften Streichinstrumente und der Klarinette von fast überirdischem Reiz. In der Form ist der Satz ungewöhnlich frei. [...] Der erste Satz ist bei allem Ernst doch von äusserst weicher Stimmung, der dritte, ein von einem *Presto con assai* unterbrochenes *Andantino* fesselt durch interessante Melodik und der vierte, ein mit *con moto* bezeichneter Variationensatz, dem ein einfaches, klares und empfindungsvolles Thema zu Grunde liegt, zeigt die ausserordentliche Fertigkeit des Komponisten in der Handhabung der kontrapunktischen Künste. Das ganze Werk aber fesselt nicht sowohl durch die geistreiche, kunstvolle Arbeit, als vielmehr durch die bedeutenden und schönen Gedanken und die tiefe, edle Empfindung, welche alle Sätze durchweht.“³⁷¹

Die ‚ideale Klangschönheit‘, der ‚überirdische[...] Reiz‘, die ‚Freiheit‘ in der Form oder die angesprochenen Aspekte ‚Einfachheit‘, ‚Klarheit‘ oder ‚Tiefe‘ rückten das Werk in der Rezeption in eine Sphäre universeller Kunst. Zugleich wurde dadurch dem Vorwurf des ‚Aka-

Brahms überhaupt gemacht habe.“ (unveröffentlichter Brief von Spitta an Herzogenberg vom 21. Dezember 1891, *D-B*, N. Mus. Nachl. 59, A 155). Für den Hinweis auf diesen Brief Spittas danke ich Dr. Bernd Wiechert.

³⁶² Auch spätere Rezensenten betonten explizit die ‚Frische‘ des Quintetts, z. B. in *NZfM*, Jg. 59 / Bd. 88, Nr. 46 (16. November 1892), S. 517 (Bernhard Vogel): „Jeder Satz ist erfüllt von frischzuckender Phantasie“.

³⁶³ Brief von Joachim an Clara Schumann vom 25. November 1891 (*Litzmann III*, S. 550 f.; *Schumann-Briefedition II/2*, Druck in Vorb.).

³⁶⁴ Brief von Joachim an Brahms vom 5. April 1892 (*Briefwechsel VI*, S. [275–]276).

³⁶⁵ T. 33 mit seiner zunächst noch auf h-Moll bezogenen Harmoniefolge mündet in einen E-Klang samt folgendem ambivalentem Klang (E-Dur

mit Sexte *cis*^{2/3} bzw. *cis*-Moll mit Terz im Bass), um dann – melodisch im Abwärtssprung von *cis*^{2/3} nach *a*^{1/2} in den Oberstimmen – abrupt nach F-Dur zu kippen (T. 34²). Es folgen die harmonischen Stationen C-Dur und – bei chromatischer Bewegung im Cello – A-Dur (T. 35^{1–2}), das über weitere Stationen schließlich im Hinblick auf das in T. 37⁶ einsetzende Seitenthema als Dominante bestätigt wird.

³⁶⁶ *AMz*, Jg. 18, Nr. 51 (18. Dezember 1891), S. 658.

³⁶⁷ *Kalbeck IV/2*, S. 261. Letztlich wurde laut Kalbeck der *Adagio*-Satz wiederholt.

³⁶⁸ *DMZ*, Jg. 19, Nr. 2 (10. Januar 1892), S. 13 („E.“ = Eusebius Mandyczewski, siehe *Kalbeck IV/1*, S. 205–207).

³⁶⁹ *AMz*, Jg. 18, Nr. 51 (18. Dezember 1891), S. 658.

³⁷⁰ Ebenda.

³⁷¹ Ebenda.

demismus‘ die Transzendierung der bloßen Techniken, einschließlich des Kontrapunkts, entgegengehalten.

Auch Robert Hirschfeld, der nach der Wiener Erstaufführung eine ausführliche Analyse der einzelnen Sätze in seiner Rezension vorlegte, schloss mit einem Fazit, das das Werk über die musikalische Gegenwart in Richtung einer spezifischen Modernität und zugleich Klassizität hinaushob:

„Die eigenthümliche Mischung der Klangfarben und des Lichtes, das Helldunkel der Tonalität, welche gern unausgesprochen *Moll* und *Dur* in sich trägt; die Wechselstimmung, welche nie erschläft und den Hörer beständig in Spannung hält, nicht zum Mindesten aber die ausdrucksvolle, in ihrer Schlichtheit und in ihrer natürlichen Gliederung den Offenbarungen der Volksseele verwandte Thematik – damit sind die Vorzüge des neuen Brahms-Werkes, welches modernes Empfindungsleben in klassische, aber frei gebildete Formen bindet, noch keineswegs erschöpft.“³⁷²

Anlässlich einer wiederholten Aufführung im Januar 1893 wurde Hirschfeld noch grundsätzlicher, indem er das *Klarinettenquintett* als eines jener Werke bezeichnete, die

„die klassischen Geister sammeln und zusammenhalten [...]. Ihre geheimnisvolle Kraft ruht darin, daß sie lebenskräftig aus dem Geiste der Zeit geschaffen sind, modern anmühen im Ausdruck, in der Technik, und doch innig zusammenhängen mit den Musterformen ruhmvoller Kunstvergangenheit. Die Phantasie entzündet sich an dem klassischen Vorbild, schafft aber aus der Gegenwart heraus. [...] So wurde durch eine glückliche Fügung das Quintett op. 115 geradezu classisch in der Klarheit und Knappheit der Führung, beeinflusst freilich von der Harmonik und einer gewissen Formfreiheit der Zeit; in der Stimmung aber ist es ganz modern, und wieder nicht so individuell, daß spätere Geschlechter nicht mit diesem Werke fühlen könnten. Es ist in seiner Thematik und Durcharbeitung populär genug, um Jedem zu gefallen, tief genug um durch geistvolle Züge immer neu und frisch anzuregen. Ich halte es für die reinste Blüthe moderner Kammerkunst.“³⁷³

Der überzeitliche Status ist auch erkennbar in der zum Topos verfestigten Komponistenfolge ‚Bach-Beethoven-Brahms‘, die schon früher von der Symphonik auf die Kammermusik übertragen wurde. Diese Komponistenfolge schlug sich in entsprechenden Programmgestaltungen nieder, wobei nun auch Brahms‘ Klarinettenwerke einschließlich der späteren *Klarinettensonaten op. 120* eine wesentliche Rolle spielten.³⁷⁴

Im Zusammenhang mit den semantischen Feldern des ‚Spätwerks‘ und der ‚Klassizität‘ lässt sich auch die Feststellung einer besonderen Dichte des Zyklus sehen. Einheitlichkeit, Maß und Abgeklärtheit erhalten dabei gegenüber klar abgegrenzten Satzcharakteren ein deutlich höheres Gewicht. So führte Eduard Hanslick in seiner Rezension des Werks anlässlich der Wiener Erstaufführung aus:

„Eine Styl-Eigenthümlichkeit, die sich in fast allen neueren Kammermusiken von Brahms ausprägt, erscheint besonders auffällig in dem H-moll-Quintett: der viel engere Zusammenhang, das Einheitliche im Charakter aller vier Sätze. In dem Quintett gehört Alles einer Farbscala an, so mannigfaltiges Leben auch darin herrscht. [...] [Wir sehen] Brahms bemüht, die vier Sätze in leiseren Stimmungsübergängen [im Vergleich zu Haydn, Mozart und dem frühen Beethoven] einander zu nähern. [...] Daß manchem Hörer nach einem wenig bewegten ersten Satz ein herzlich fröhliches Scherzo, nach einem düsteren Adagio ein feurig fortstürmendes Finale erwünschter schiene, soll weder verschwiegen noch getadelt werden. Aber das Gefühl der Enttäuschung, wo es überhaupt eintrat, wird schnell verschwinden. Wer sich ernst und liebevoll mit Brahms beschäftigt hat, dem wird auch der maßvollere, abgeklärte Styl seiner späteren Epoche mit all seinen Eigenheiten bald lieb und vertraut werden.“³⁷⁵

Auch Philipp Spitta brachte eine spezifische Knappheit mit dem ‚späten‘ Brahms in Verbindung und betonte zugleich, dass der Eindruck von Kraft gegenüber dem einer möglichen Schwäche des Alterswerks überwiegt:

„Die Stücke sind im Charakter der späteren, nach der e-moll-Sinfonie erschienenen Kammermusik, von knappem Ausmaß und schöner innerer Harmonie. Der Mann scheint erst jetzt in seinen Herbst zu treten, und vom Winter ist er noch weit entfernt. [...] Bewunderungswürdig ist die Kraft, von der alles zeugt, was er thut und sagt. Der ist noch lange nicht fertig, und wer weiß, womit er uns demnächst überrascht?“³⁷⁶

Kritische Stimmen³⁷⁷ beharrten dagegen gerade in diesem Zusammenhang auf dem mehr oder weniger deutlichen Vorwurf der Überkomplexität.³⁷⁸ So bemerkte der Rezensent der ersten Aufführung mit Mühlfeld und Meiminger Kollegen in Eisenach:

„Dasselbe [das *Klarinettenquintett*] ist durch maßgebende Kritiker warm empfohlen und glänzend beurtheilt, aber wir müssen gestehen, daß der einmalige Genuß uns die Schönheiten desselben nur wenig zum Bewußtsein gebracht hat; das Werk bietet zu viel und ist zu wenig

³⁷² *Die Presse*, Jg. 45, Nr. 12 (12. Januar 1892), S. (1–)2.

³⁷³ *Die Presse*, Jg. 46, Nr. 24 (24. Januar 1893), S. (1–)2.

³⁷⁴ So hieß es beispielsweise zum Meiminger Landesmusikfest vom 27. bis 29. September 1895: „Dem aufgestellten Programm nach hätte man das Musikfest auch ein Bach-Beethoven-Brahms-Fest nennen können, denn jeder andere Componist war ausgeschlossen.“ Von Brahms erklangen am 29. September während eines Kammermusikabends eine der *Klarinettensonaten* (evtl. *Opus 120 Nr. 2*), das 2. *Streichquintett* und das *Klarinettenquintett* zusammen mit Streichquartetten Beethovens (*Signale* Jg. 53, Nr. 48 [Oktober 1895], S. 761).

³⁷⁵ *Hanslick, Rezension 12. Januar 1892*.

³⁷⁶ Unveröffentlichter Brief von Spitta an Herzogenberg vom 21. Dezember 1891 (*D-B, N. Mus. Nachl.* 59, A 155; vgl. oben S. XL f. mit Anmerkung 361).

³⁷⁷ Auch in grundsätzlich positiven Besprechungen wurde oft die Notwendigkeit mehrfachen Hörens oder gar Lesens der Musik betont, um die Schönheiten des Werks angemessen würdigen zu können. Siehe z. B. *Die Presse*, Jg. 45, Nr. 12 (12. Januar 1892), S. (1–)2 (Robert Hirschfeld).

³⁷⁸ Siehe z. B. *NZfM*, Jg. 61/Bd. 90, Nr. 1 (3. Januar 1894), S. 4 (C. M. von Savenau).

durchsichtig, um auf einmal verstanden zu werden; der Eindruck desselben blieb infolge dessen nach unserer Beobachtung hinter den Erwartungen zurück. Warm wurden wir erst bei den Variationen des ‚Con moto‘. – Weit wirkungsvoller als der moderne Brahms waren die klassischen Meister Mozart und Beethoven, welche uns in dem innigen Larghetto a. d. Quintett in A und dem Quartett Op. 18 Nr. 2 in G vorgeführt wurden.“³⁷⁹

Dabei erscheint der Klassiker-Vergleich hier unter umgekehrten Vorzeichen als bei den Brahms-Verehrern.

In den Rezensionen klingt mit Begriffen wie ‚Volksseele‘³⁸⁰ und ‚Natürlichkeit‘³⁸¹ auch ein weiterer, nicht nur das *Klarinettenquintett* betreffender Rezeptionstopos an, nämlich derjenige der Volkstümlichkeit *alla zingarese*. Konkret sprach zum Beispiel Hirschfeld davon, dass der zweite Satz „sich bald nach echter Zigeunerart in melancholischem Phantasieren ergeht.“ Und das Thema des dritten Satzes mit der plagalen Kadenzwendung wurde von ihm als ein „volksmäßiges“³⁸² wahrgenommen. Auch Joseph Joachim,³⁸³ ein Rezensent der *AMz*³⁸⁴ und Eduard Hanslick³⁸⁵ merkten entsprechende Anmutungen des Adagio-Satzes an.

Insgesamt erfuhr das Adagio den größten Zuspruch. In der *AMz* wurde es an die Spitze der bisher komponierten Kammermusik überhaupt gesetzt.³⁸⁶ Bei der Berliner Uraufführung wurde es nach besonders heftigem Zwischenapplaus wiederholt.³⁸⁷ Brahms schrieb Hanslick dazu, dass „das Quintett=Adagio con sordini so oft und lange gespielt wurde, wie es der Clarinettist nur aushalten konnte.“³⁸⁸ Max Bruch hob in einem Brief an Philipp Spitta nach der Uraufführung zusätzlich den Kopfsatz hervor: „Alle Welt sprach mir schon nach der Probe von dem Adagio des Brahms’schen Quintetts; mir hat aber der I. Satz nicht weniger gefallen.“³⁸⁹

Die Aufführungen in England Ende März und Anfang April 1892 durch Joachim im Rahmen der „Monday“ und „Saturday Popular Concerts“³⁹⁰ standen hinsichtlich ihrer Aufnahme unter ähnlichen Vorzeichen wie diejenigen im deutschsprachigen Raum. Auch hier spielte etwa die Kategorie des späten Schaffens³⁹¹ eine Rolle, und auch hier wurde das Adagio als ‚ungarisch‘ beschrieben³⁹² und in seiner Schönheit besonders hervorgehoben:

„Of the four movements [...] the second, an adagio in B major, with an important middle section, in which the clarinet plays certain florid and most difficult passages in embroidery of the principal theme, is beyond doubt the best. Here the audience at once recognised the surpassing ability of Herr Mühlfeld, and a determined, but absurd, attempt was made to encore the movement.“³⁹³

Von dem ersten der Konzerte, in das Joachim bewusst nicht zusätzlich das *Klarinettentrio* einbezogen hatte, berichtete der Freund aus London an Brahms: „Der Erfolg war durchschlagend, wir wurden drei Male, statt einmal, wie üblich, gerufen.“³⁹⁴ Das Interesse blieb auch über beide Wiederholungen erhalten, wie Joachims Schilderung zu entnehmen ist: „Gestern war die 3te Aufführung Deines Quintetts bei mehr als ausverkauftem Hause; denn schon Sonnabend mußten eintrittsuchende Leute zurückgewiesen werden, und ebenso war’s gestern abend.“³⁹⁵

Auch die besondere historische Einordnung des *Klarinettenquintetts* stimmte mit der im deutschsprachigen Raum dominierenden Sichtweise überein:

„It is a work which, for invention and beauty of thematic material, for exquisite charm of expression, and for the consummate skill with which the several instruments are handled, has had no equal in musical literature since the time of Beethoven.“³⁹⁶

³⁷⁹ *NZfM*, Jg. 59 / Bd. 88, Nr. 51 (21. Dezember 1892), S. 576.

³⁸⁰ *Die Presse*, Jg. 45, Nr. 12 (12. Januar 1892), S. (1–)2 (Robert Hirschfeld), siehe oben S. XLLI.

³⁸¹ Hirschfeld verwendete in diesem Zusammenhang Ausdrücke wie „Schlichtheit“ oder „natürliche Gliederung“ des Werks (ebenda).

³⁸² *Die Presse*, Jg. 45, Nr. 12 (12. Januar 1892), S. 1 f.

³⁸³ So hielt Joachim das Adagio in seinem Brief an Clara Schumann vom 25. November 1891 für „slavisch angehaucht“ (*Litzmann III*, S. 550 f.; *Schumann-Briefedition III/2*, Druck in Vorb.; siehe auch oben S. XLI).

³⁸⁴ *AMz*, Jg. 18, Nr. 51 (18. Dezember 1891), S. 658: „[Die] melodische Gestalt des [2.] Satzes ist ein wenig national-ungarisch angehaucht und die freie Figuration der Klarinettenstimme erscheint wie der leicht melancholisch gefärbte Gefühlserguss eines Zigeuners, der in der Fremde der fernen Heimath gedenkt.“

³⁸⁵ *Hanslick, Rezension 12. Januar 1892*: „Gleichsam improvisierend, durchmißt sie [= die Klarinette im 2. Satz] in frei schweifenden Passagen wiederholt den ganzen Umfang ihres Tonreiches. Ihre Emancipation vom regelmäßigen Rhythmus, ihr Schluchzen und Klagen hat sie von den Zigeunern.“

³⁸⁶ So schrieb ein dortiger Rezensent: „das Adagio aus demselben [Quintett ist] der schönste Kammermusiksatz, der seit dem letzten Beethoven geschrieben worden ist. [...] Die Wirkung des Adagio’s wird mir unvergesslich bleiben.“ (*AMz*, Jg. 18, Nr. 51 [18. Dezember 1891], S. 658; siehe auch oben, S. XLI).

³⁸⁷ *Kalbeck IV/2*, S. 261.

³⁸⁸ Brief von Brahms an Hanslick vom 27. November 1891 (*Brahms-Hanslick Briefwechsel*, S. [331–]332; zur Datierung siehe oben S. XXXVII mit Anmerkung 321). Ob und inwiefern die doppelte Unterstreichung

des „con“ vor „sordini“ evtl. auf eine vorangehende Diskussion dieser Vortragsbezeichnung mit Hanslick oder dem im Brief erwähnten Mandyczewski zurückgeht, lässt sich nicht mehr klären.

³⁸⁹ Brief von Bruch an Spitta vom 14. Dezember 1891 (*Bruch-Spitta Briefwechsel*, S. 227). Diese Position trug Spitta in ähnlicher Weise Heinrich von Herzogenberg vor: „Einzelne Sätze herauspflücken und als das Beste darin bezeichnen, können nur Berliner Kritiker, deren Stupidität und Arroganz auch bei dieser Veranlassung in harmonischem Verein erschien. Das Ganze ist von einer Schönheit, wie sie in dieser Art bei Brahms bisher nicht zu finden war, eine edle Schwermuth, welche alle Kraft überflort (H-moll), ein durchaus herrlicher Wohlklang.“ (Unveröffentlichter Brief von Spitta an Herzogenberg vom 21. Dezember 1891, *D-B*, N. Mus. Nachl. 59, A 155).

³⁹⁰ Diese fanden am 28. März sowie am 2. und 4. April 1892 statt. Siehe oben S. XXXVIII mit Anmerkung 336.

³⁹¹ So hieß es etwa: „The work as a whole is an excellent example of Brahms’ ripest and most advanced style.“ (*The Graphic*, Jg. 45, Nr. 1166 [2. April 1892], S. 434).

³⁹² *The Times*, 29. März 1892, S. 11. Diese Rezension erwähnte Joachim in seinem Brief an Brahms vom 30. März 1892 (*Briefwechsel VI*, S. 273 f.).

³⁹³ *The Graphic*, Jg. 45, Nr. 1166 (2. April 1892), S. 434.

³⁹⁴ Brief von Joachim an Brahms vom 30. März 1892 (*Briefwechsel VI*, S. 273 [f.]).

³⁹⁵ Brief von Joachim an Brahms vom 5. April 1892 (ebenda, S. 275 [f.]).

³⁹⁶ *The Times*, 14. Dezember 1892, S. 14. Bezogen ist die Rezension auf ein Konzert mit derselben Besetzung wie bei der Londoner Erstaufführung, nun jedoch mit Lady Hallé statt Joachim.

Und auch hier wurde die enge motivisch-thematische und auch stimmungsmäßige Verzahnung der Sätze als besonderes Kennzeichen dieser Klassizität im Spätwerk betrachtet:

„The quality which first strikes the hearer is that of homogeneity. The key, B minor, is hardly departed from during the whole work, the thematic material is welded together by the use of a phrase which appears, in various modifications, in nearly every section [...].“³⁹⁷

Abweichend sah man in London allerdings die Frage, welches der beiden neuen Klarinettenwerke höher zu bewerten sei. Die Rezension im *Graphic* beruhte anscheinend zunächst auf einem Missverständnis: „The quintet produced on Monday is said in Germany to be less popular than the trio we are to hear this afternoon, which is in Brahms’ simpler and more genial manner.“³⁹⁸ Jedoch berichteten die *Signale* aus London zur Erstaufführung des *Quintetts* tatsächlich in diesem Sinne: „Sie [die Novität] schien den Leuten noch nicht recht zu munden, trotzdem die Executirung eine vortreffliche war“.³⁹⁹ Und zur Wiederholung des Konzerts hieß es:

„Das jüngste *Saturday Popular* und dito *Monday Popular* brachten nebst Wiederholungen von Brahms’ neuem Clarinetten-Quintett auch dessen neues Trio mit Clarinette, welches letztere Stück besser zu gefallen schien als das Quintett.“⁴⁰⁰

In England gab es also Stimmen, bei der in umgekehrter Wertung zur breiten Überzeugung im deutschsprachigen Raum das *Klarinetten trio* dem *Klarinettenquintett* vorgezogen wurde.

In den folgenden Jahren blieben die Hauptaspekte der Rezeption, die teilweise auch schon im Zusammenhang mit dem früheren Schaffen von Brahms zur Sprache gekommen waren, ziemlich konstant, wobei es zwar in der Gewichtung unterschiedliche, doch insgesamt betrachtet meist sehr positive Wertungen gab. Darüber hinaus spielte das *Klarinettenquintett* bei Gedächtnis-Aufführungen zur Ehren des im April 1897 verstorbenen Komponisten eine wesentliche Rolle. Das dritte Kammermusikfest des Vereins Beethoven-Haus Bonn wurde im Mai 1897 – mit entsprechend angekündigter Programmänderung – zu einer Gedächtnis-Feier für Brahms.⁴⁰¹ Aufgeführt wurden nun Kammermusikwerke ausschließlich von Beethoven und Brahms, darunter das 2. *Streichquintett op. 111* und das *Klarinettenquintett op. 115*.⁴⁰² Zu einem ebenfalls dem Brahms-Gedenken gewidmeten Konzert des Quartetts Rosé, in dem das *Klarinettenquintett* zur Aufführung kam, bemerkte der Rezensent „O. v. Kapff“:

„Dem todtten Meister Brahms wurde zuerst die Ehre gegeben, indem das Quartett im Vereine mit Herrn Bartholomey Brahms[?] Clarinettenquintett H-moll op. 115

vortrug, bekanntlich eines seiner reichsten Werke, dessen Adagio wie ein ergreifender Trauergesang sich anhörte, den Brahms sich selbst geschrieben.“⁴⁰³

Danksagung

Während der Entstehung und Drucklegung der vorliegenden Edition erhielt ich vielfältige Hilfe, für die ich an dieser Stelle herzlich danken möchte. Der Impuls, die Edition der *Streichquintette* und des *Klarinettenquintetts* im Rahmen der Johannes Brahms Gesamtausgabe zu übernehmen, geht auf Vorarbeiten im Rahmen des Forschungsprojektes „Ein neuentdeckter Quellentypus in der Brahms-Philologie. Rekonstruktion später werkgenetischer Stadien in Johannes Brahms’ 2. Klavierkonzert B-Dur op. 83“ zurück. Dessen Bearbeitung wurde im Oktober 2006 von Dr. Johannes Behr begonnen, von mir ab Februar 2008 weitergeführt und im Oktober 2010 abgeschlossen. In seinem Verlauf wurde das Projekt um ein weiteres einschlägiges Beispiel später Korrekturphasen erweitert, dargestellt am 1. *Streichquintett*, zu dem bereits drei Vorabzüge aus der Zeit der Drucklegung bekannt waren und zu dem im Jahr 2006 ein weiterer aufschlussreicher Vorabzug (E_{KO2}) zugänglich geworden war. Aus dieser Beschäftigung mit Brahms’ Korrekturarbeit gingen Resultate und Erfahrungen hervor, die in die Edition eingeflossen sind. Darum ist an dieser Stelle Dr. Michael Struck und Dr. Katrin Eich für die Idee zu diesem Forschungsprojekt, Prof. Dr. Dr. h. c. Friedhelm Krummacher und Prof. Dr. Siegfried Oechsle für dessen erfolgreiche Etablierung am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel und der Fritz Thyssen Stiftung für die großzügige finanzielle Förderung zu danken. Den Arbeiten Dr. Johannes Behrs im Rahmen des Projekts und dem kontinuierlichen Austausch mit ihm während und noch lange nach der Projektlaufzeit verdankt die vorliegende Edition wichtige Impulse.

Für diese stellten zahlreiche Institutionen Reproduktionen von Quellen zur Verfügung, gaben die Erlaubnis zu deren Auswertung und Abbildung, gewährten großzügige Arbeitsmöglichkeiten und förderten die Arbeit durch weiterführende Informationen. In dieser Hinsicht sind vornehmlich zu nennen: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V.; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (einschließlich seiner digitalen Ressourcen); The Juilliard Manuscript Collection, New York; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky; Sächsisches Staatsarchiv, Leipzig; Wienbibliothek im Rathaus; Österreichische Nationalbibliothek (Musik-

³⁹⁷ *The Times*, 29. März 1892, S. 11.

³⁹⁸ *The Graphic*, Jg. 45, Nr. 1166 (2. April 1892), S. 434.

³⁹⁹ *Signale*, Jg. 50, Nr. 31 (April 1892), S. 487.

⁴⁰⁰ *Signale*, Jg. 50, Nr. 32 (April 1892), S. 504.

⁴⁰¹ *AMz*, Jg. 24, Nr. 18 (30. April 1897) S. 277.

⁴⁰² Das 1. *Streichquintett op. 88* fand dagegen als „Frühlingsprodukt“ keine Aufnahme. Siehe oben S. XIII und XIX f.

⁴⁰³ *DMZ*, Jg. 24, Nr. 9 (1. Mai 1897), S. 108.

sammlung); Zentralbibliothek Zürich. Wertvolle Hilfestellungen leisteten dabei insbesondere Archivdirektor Prof. Dr. Dr. h. c. Otto Biba und Prof. Dr. Ingrid Fuchs (Wien); Dr. Christof Maisch, Ilka Hecker und Ute Blumeyer (Baden-Baden); Prof. Dr. Wolfgang Sandberger und Stefan Weymar M. A. (Lübeck); Jane Gottlieb (New York); Dr. Jürgen Neubacher (Hamburg); Dr. Thekla Kluttig (Leipzig) sowie Dr. Thomas Aigner (Wien). Weitere Hilfe durch vielfältige Auskünfte zu ihren privaten Sammlungen kam von Prof. Renate und Prof. Kurt Hofmann (Lübeck), Prof. Dr. Michael Musgrave (New York) und Christian Lambour (Wien). Die Poltun-Sternberg Musiksammlung Wien überließ dem Kieler Brahms-Forschungszentrum dankenswerterweise zeitweilig Druckexemplare, wofür ihr sehr herzlich gedankt sei.

Während verschiedener Forschungsaufenthalte war es eine große Freude und Hilfe, dass ich an unterschiedlichen Orten herzlichste Gastfreundschaft erfahren durfte: Prof. Dr. Michael Musgrave trug zum Erfolg der Reise nach New York bei; ihm und seiner Frau Liza sei für Kost und Logis herzlich gedankt. Die Brahmsgesellschaft Baden-Baden ermöglichte neben der mehrfachen Einsichtnahme in das Autograph des *1. Streichquintetts* zwei damit verbundene längere Studienaufenthalte im Brahms-Haus. Die angenehme Atmosphäre des Brahms-Haus-Studios und die liebenswürdige Betreuung durch Imo Quero-Lehmann haben die dortigen Arbeiten sehr befördert.

Für die freundliche und umsichtige Kooperation seitens des G. Henle Verlages, München, danke ich insbesondere dem stellvertretenden Verlagsleiter Dr. Norbert Gertsch, der Lektoratsassistentin Maren Zwank, den Notengraphikern Michael Zimmermann und Paul Hangstein sowie der Layouterin Gabi Lamprecht.

Im Lauf der editorischen Arbeit unterstützten mich als wissenschaftliche Hilfskräfte jeweils in verschiedenen Phasen Hanna Gaulke M. A., Yvonne Schink M. A., Anna-Lena Bach M. A. und Erko Petersen M. A. Mit viel Engagement und Problembewusstsein erledigten sie Recherchen, Briefübertragungen, redaktionelle Arbeiten sowie Korrekturlesungen. Weitere Korrekturarbeiten übernahm dankenswerterweise Rüdiger Bornhöft (Bremen). Darüber hinaus leisteten Dr. Katharina Loose-Einfalt und Dr. Vasiliki Papadopoulou, frühere bzw. jetzige Mitarbeiterin an der Wiener Arbeitsstelle der Brahms-Gesamtausgabe, durch die Vorbereitung von Quellen-Autopsien sowie durch Briefübertragungen und Recherchen in Wiener Archiven und Bibliotheken wichtige Unterstützung.

Vom Beginn der Arbeiten an haben die Kollegen des Kieler Brahms-Forschungszentrums den Fortschritt der Edition in Diskussionen und durch die Klärung vieler Einzelfragen befördert. Ich danke dafür, neben Dr. Johannes Behr, auch Dr. Michael Struck, Dr. Jakob Hauschildt und Dr. Bernd Wiechert. Ein besonderer Dank geht schließlich an Dr. Katrin Eich: Sie hat die Edition von Anfang an begleitet und durch viele wichtige Hinweise, Ergänzungen und Anregungen wesentlich verbessert. Ohne ihre unermüdliche Unterstützung und Ermunterung, insbesondere in der letzten, in vielerlei Hinsicht entscheidenden Arbeitsphase, hätte ich die Edition neben dem Lehrbetrieb am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel nicht in dieser Form und nicht zu diesem Zeitpunkt vorlegen können.

Kiel, im Frühling 2019

Kathrin Kirsch