

JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

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

SERIE V
CHORWERKE
BAND 5 TRIUMPHLIED

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

TRIUMPHLIED

OPUS 55

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES BEHR UND ULRICH TADDAY

2020

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

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

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

Die Editionsarbeiten werden gefördert durch
die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Berlin/Bonn,
und des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur des Landes Schleswig-Holstein.
Darüber hinaus finanziert das Österreichische Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung
eine halbe Mitarbeiterstelle, die an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien angesiedelt ist.
Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ermöglichten
die Erstellung einer Datenbank zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.

JOHANNES BRAHMS

TRIUMPHLIED

OPUS 55

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES BEHR UND ULRICH TADDAY

2020

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

INHALT

| | <i>Seite</i> |
|--|--------------|
| Vorwort | VII |
| Abkürzungen und Sigel | VIII |
| Einleitung | |
| Vorbemerkung | XIII |
| Entstehungsanlass | XIII |
| Textgrundlage | XIV |
| Werktitel | XIV |
| „Auf den Sieg der deutschen Waffen“? | XIX |
| Widmung | XXV |
| Aufführungen | XXXII |
| Rezeption | XXXVIII |
| Danksagung | XLVI |
| Zur Gestaltung des Notentextes | XLVIII |
| Triumphlied (Offenb. Joh. Kap. 19) für achtstimmigen Chor, Bariton solo und Orchester (Orgel ad libitum) opus 55 | 1 |
| Anhang: Triumphlied opus 55, Frühfassung des 1. Satzes in C-Dur für achtstimmigen Chor und Orchester | 109 |
| Kritischer Bericht | 145 |
| Verzeichnis der Abbildungen | 252 |

VORWORT

Seit den späten 1960er Jahren haben intensive Quellenforschungen zum Schaffen von Johannes Brahms zunehmend deutlich gemacht, dass eine neue historisch-kritische Ausgabe seiner Werke notwendig ist. Ab 1976 wurde die Diskussion darüber von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Herausgeberin der 1926–1928 erschienenen ersten Brahms-Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*), auf breiterer Basis gesucht und koordiniert. Sie führte 1981 zur konkreteren Vorbereitung dieses editorischen Vorhabens durch die Verbindung mit dem G. Henle Verlag, München; daraufhin folgten die Gründung der Vereinigung „Johannes Brahms Gesamtausgabe“, die Einrichtung der wissenschaftlichen Arbeitsstelle an der Christian-Albrechts-Universität Kiel und 1991 schließlich die Finanzierung seitens der Konferenz (heute: Union) der deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz.

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen Werkverzeichnisses (*BraWV*) auch der Fachwelt insgesamt offenbar, dass eine historisch-kritische Edition, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, auf einer ungleich größeren Anzahl relevanter Quellen basieren muss als die alte Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte 26-bändige Ausgabe in ungewöhnlich kurzer Zeit an die Öffentlichkeit gebracht. Das war nicht zuletzt deshalb möglich, weil sie sich bei ihrer editorischen Arbeit weithin auf die Handschriften und Handexemplare aus dem Nachlass des Komponisten begrenzte, der sich in ihrem Besitz befindet. Zwar umfasst dieser Bestand zahlreiche unverzichtbare Quellen, doch blieben viele weitere überlieferte Autographe unberücksichtigt. Die Herausgeber sparten auch den wichtigen Bereich abschriftlicher Stichvorlagen, die Brahms vor der Publikation revidierte, weitgehend aus. Bei den Drucken wurden spätere Auflagen und Ausgaben oft ebenso wenig konsultiert wie die – zumeist zeitgleich mit den Partituren erschienenen – Stimmen oder die vom Komponisten selbst erstellten Klavierauszüge und Klavierarrangements. So beschränken sich die „Revisionsberichte“ der Bände in vielen Fällen auf die Nennung des Handexemplars und sind insgesamt kaum zureichend. Außerdem ging die alte Gesamtausgabe an Brahms' Bearbeitungen eigener Kompositionen weithin vorbei, obgleich die Fassungen für oder mit Klavier für die Verbreitung seines Schaffens einst höchst bedeutsam waren und sie pianistisch zweifellos attraktiv sind. Ebenso blieb ein weiterer Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte. Darüber hinaus wurden mehrere Werke und Werkfassungen erst nach Abschluss der alten Gesamtausgabe wiederentdeckt; einige von ihnen sind bis heute unpubliziert.

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

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

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

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

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. Vierhändiger Klaviersatz wird in Partitur wiedergegeben, um das Studium zu erleichtern. Über einzelne weitere behutsame Modernisierungen geben die Ausführungen „Zur Gestaltung des Notentextes“ und der Kritische Bericht Rechenschaft. Gesangstexte und sonstige authentische Worttexte werden bei Wahrung des ursprünglichen Lautstandes in der seit August 2006 gültigen Rechtschreibung wiedergegeben. Diese Anpassung erscheint umso mehr gerechtfertigt, als zum einen manche Lesarten der Brahmszeit (*Thal, giebt*) schon bald nach dem Tode des Komponisten außer Gebrauch kamen, zum anderen die heutige Orthographie sich teilweise wieder mit den gängigen Lesarten damaliger Notendrucke deckt (*Kuss, Brennessel*). Unangetastet bleiben altertümliche Wortformen, die vom Komponisten bewusst gewählt wurden (*trauren, Hülfe*). Sofern notwendig, wird auch die Interpunktion behutsam modernisiert; sinnverändernde Auswirkungen sind dabei ausgeschlossen. Damit sucht die *JBG* der historischen Stellung der Werke von Johannes Brahms und ihrer heutigen Wirkung gerecht zu werden.

DIE EDITIONSLEITUNG

ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

| | | | |
|--|---|--|---|
| A | Österreich. | 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. |
| Ambros, Triumphlied | August Wilhelm Ambros: <i>Das „Triumphlied“ von Johannes Brahms</i> , in: <i>Wiener Zeitung</i> , 1872, Nr. 284 (11. Dezember), S. 2233 f. | Brahms, Leben und Werk | <i>Johannes Brahms. Leben und Werk</i> , hrsg. von Christiane Jacobsen, Wiesbaden 1983. |
| AMz | <i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung</i> . | BraWV | Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984. |
| AmZ | (<i>Leipziger</i>) <i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , Jg. 1–17, Leipzig und Winterthur 1866–1882. | Briefwechsel I–XVI | <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974). |
| Aringer-Grau, Triumphlied | Ulrike Aringer-Grau: <i>Triumphlied für Chor und Bariton, op. 55</i> , in: <i>Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke</i> , hrsg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Bd. 1, Laaber 2013, S. 381–387. | Briefwechsel I | <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. I: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin ⁴ 1921. |
| A-Wgm | Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen. | Briefwechsel III | <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. III: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ² 1912. |
| A-Wmk | Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Universitätsbibliothek. | Briefwechsel VI | <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin ² 1912. |
| A-Wn | Österreichische Nationalbibliothek Wien. | Briefwechsel VII | <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. VII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner</i> , hrsg. von Leopold Schmidt, Berlin 1910. |
| A-Wst | Wienbibliothek im Rathaus. | Briefwechsel IX | <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. IX: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin 1917. |
| Bauer, Triumphlied | Michael Bauer: <i>Brahms' Triumphlied. Eine musikalische Feier der Reichsgründung 1871</i> , in: <i>Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte</i> , Jg. 44 (1997), S. 993–998. | Briefwechsel X | <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin 1917. |
| Beller- McKenna, Triumphlied | Daniel Beller-McKenna: <i>The Triumphlied, Op. 55, and the Apocalyptic Moment</i> , in: derselbe: <i>Brahms and the German Spirit</i> , Cambridge etc. 2004, S. 98–132. | Briefwechsel XII | <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4, Berlin 1919. |
| Bibel- Handexemplar | <i>Die Bibel, oder die ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testaments, sammt den Apocryphen, nach der Deutschen Uebersetzung D. Martin Luthers</i> , hrsg. von der Hamburg-Altonaischen Bibel-Gesellschaft, 5. Auflage Hamburg 1833 (AT) bzw. 1832 (NT). Exemplar aus dem Besitz von Johannes Brahms (siehe Quellenbeschreibung, S. 149). | Briefwechsel XIV | <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsich und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920. |
| Billroth- Brahms Briefwechsel | <i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935. | Briefwechsel XVII–XIX | <i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bde. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995. |
| Blum, Musikfreunde | Klaus Blum: <i>Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung</i> , Tutzing 1975. | Briefwechsel XVIII | <i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , Bd. XVIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Stockhausen</i> , hrsg. von Renate Hofmann, Tutzing 1993. |
| Bock/Tadday, Bericht | Katrin Bock und Ulrich Tadday: <i>Bericht zum Fund der Bremer Fassung des Triumphliedes in C-Dur von Johannes Brahms</i> , in: <i>Brahms-Studien</i> , Bd. 17, hrsg. von Beatrix Borchard und Kerstin Schüssler-Bach, Tutzing 2014, S. 153–162. | | |
| Brahms- Allgeyer Briefwechsel | Alfred Orel: <i>Johannes Brahms und Julius Allgeyer. Eine Künstlerfreundschaft in Briefen</i> , Tutzing 1964. | | |
| Brahms-Groth Briefe | <i>Johannes Brahms – Klaus Groth. Briefe der Freundschaft</i> , neu hrsg. von Dieter Lohmeier, Heide und Kiel 1997. | | |
| Brahms Handbuch | <i>Brahms Handbuch</i> , hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart etc. und Kassel etc. 2009. | | |

- Briefwechsel (Neue Folge) XIX* Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge, Bd. XIX: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Ernst Frank, hrsg. von Robert Münster, Tutzing 1995.
- Briefwechsel Familie* Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973 (= Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, Bd. 9).
- Caecilia* Caecilia. Algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland.
- CDN-VIu* University of Victoria Library, Canada.
- CDN-Vu* University of British Columbia Library, Canada.
- CH-Bm* Musikakademie der Stadt Basel, Vera Oeri-Bibliothek.
- CH-Bu* Universitätsbibliothek Basel.
- CH-Zz* Zentralbibliothek Zürich.
- D* Deutschland.
- D-B* Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
- D-Bhm* Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek.
- D-Bim* Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Bibliothek.
- D-BMbm* Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Bremen, Archiv für Bremische Musikgeschichte.
- D-BNu* Universitäts- und Landesbibliothek Bonn.
- D-Cl* Landesbibliothek Coburg.
- D-Dl* Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden.
- D-DÜhh* Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf.
- D-HAu* Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle.
- D-Hs* Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg.
- Dietrich, Erinnerungen* Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig 1898.
- D-KIjbg* Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungszentrum am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel.
- D-KII* Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel.
- DK-Kk* Königliche Bibliothek Kopenhagen.
- D-LEsta* Sächsisches Staatsarchiv Leipzig.
- D-LEu* Universitätsbibliothek Leipzig.
- D-LÜbi* Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck.
- D-Mbs* Bayerische Staatsbibliothek München.
- D-MZmi* Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Universität Mainz, Abteilung Musikwissenschaft, Bibliothek.
- D-MZs* Wissenschaftliche Stadtbibliothek Mainz.
- D-W* Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
- D-WRgs* Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv.
- D-WRh* Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Hochschulbibliothek.
- Ehrismann, Brahms-Rezeption* Sibylle Ehrismann: *Engagierte Verehrung und kühles Befremden. Die Brahms-Rezeption in der Schweiz bis 1900*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001 (= *Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Bd. 1), S. 175–198.
- Erismann, Brahms und Zürich* Hans Erismann: *Johannes Brahms und Zürich. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte von Zürich*, Zürich 1974.
- GB* Großbritannien.
- Gehring, Triumphlied AmZ* Franz Gehring: *Triumphlied (auf den Sieg der deutschen Waffen) von Johannes Brahms*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 7 (1872), Nr. 26 (26. Juni), Sp. 409–414.
- Gehring, Triumphlied DZ* Franz Gehring: *Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen. Von Johannes Brahms. (Zum erstenmale aufgeführt in Karlsruhe am 5. Juni 1872.)*, in: *Deutsche Zeitung*, 1872, Nr. 159 (11. Juni), Morgenblatt, S. 1–3.
- Giesbrecht-Schutte, Gründerzeitliche Festkultur* Sabine Giesbrecht-Schutte: *Gründerzeitliche Festkultur – die „Bismarckhymne“ von Karl Reinthaler und ihre Beziehung zum „Triumphlied“ von Johannes Brahms*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 52 (1999), S. 70–88.
- GStA PK* Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem.
- Häfner, Triumphlied* Klaus Häfner: *Das „Triumphlied“ op. 55, eine vergessene Komposition von Johannes Brahms. Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte des Werkes*, in: *Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe. Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe und der Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V.*, Karlsruhe 1983, S. 83–102.
- Hanslick, Concerte* Eduard Hanslick: *Concerte. (Zweites Philharmonie-Concert. – Concerte von Frau Schumann und Frau Joachim, Herrn Breitner, Jean Becker, Fräulein v. Angermeyer. – Außerordentliches Gesellschaftsconcert.)*, in: *Neue Freie Presse*, 1872, Nr. 2981 (10. Dezember), Morgenblatt, S. 1–3.
- Heidrich, Dreikaiserjahr* Jürgen Heidrich: *„... der getreue Eckart des über alles geliebten Vaterlandes“? Johannes Brahms, das „Dreikaiserjahr“ und die „Fest- und Gedenksprüche“ op. 109*, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwis-*

- senschaftliches 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, S. 88–95.
- Henrici, Katalog 88** *Versteigerung LXXXVIII. Autographen. Sammlung Sarrasin[,] Sammlung Wirtz und andere Beiträge aus berliner Privatbesitz. Im Auftrage der Firma Karl Ernst Henrici [...] durch den beidigten und öffentlich angestellten Versteigerer Herrn Werner Haehnel*, Katalog zur Auktion am 13./14. Mai 1924 in Berlin.
- Hiller, Briefwechsel III** Reinhold Sietz: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, Bd. III: 1870–1875, Köln 1964 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, Heft 56).
- Hofmann, Bibliothek** Kurt Hofmann: *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974.
- Hofmann, Chronologie** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing 2006 (= *Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Bd. 6).
- Hofmann, Erstdrucke** Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975 (= *Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 2).
- Hofmann, Zeittafel** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983 (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*, Bd. 8).
- Hofmeister, Monatsbericht** *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*, hrsg. von Friedrich Hofmeister, Leipzig (www.hofmeister.rhul.ac.uk).
- Horstmann, Brahms-Rezeption** Angelika Horstmann: *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880*, Hamburg 1986 (= *Schriftenreihe zur Musik*, Bd. 24).
- JBG** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, bis 2011: hrsg. von der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V., Editionsleitung Kiel, in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ab 2012: hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, München 1996 ff.
- JBG, Arrangements Streichquartette** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IIA, Bd. 3: *Streichquartette, Arrangements für ein Klavier zu vier Händen*, hrsg. von Jakob Hauschildt, München 2015.
- JBG, Chöre und Vokalquartette mit Begleitung I** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VI, Bd. 1: *Chorwerke und Vokalquartette mit Klavier oder Orgel I*, hrsg. von Jakob Hauschildt, München 2020.
- JBG, Chöre und Vokalquartette mit Begleitung II** *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*, hrsg. von Michael Musgrave und Michael Struck (in Vorbereitung).
- 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.
- Kalbeck II/2 erste Auflage** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 2. Halbband, Berlin 1909.
- Kalbeck II/2 zweite Auflage** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 2. Halbband, zweite vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1910.
- Kalbeck II/2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 2. Halbband, dritte vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck IV** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. IV, 1. und 2. Halbband, zweite verbesserte Auflage, Berlin 1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Katalog Ikone** *Johannes Brahms. Ikone der bürgerlichen Lebenswelt?*, Katalog zur Ausstellung im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, 7. Mai–30. August 2008, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Stefan Weymar, Lübeck 2008 (= *Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck*, Bd. 4).
- Katalog Requiem** „Ich will euch trösten ...“. *Johannes Brahms – Ein deutsches Requiem. Symposium – Ausstellung – Katalog*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Lübeck 2012 (= *Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck*, Bd. 6).
- Katalog Sammlung Hoboken 5** Karin Breitner und Thomas Leibnitz: *Johannes Brahms. Frédéric Chopin*, Tutzing 1986 (= *Katalog der Sammlung van Hoboken in der Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek*, Bd. 5).
- Kemper, Monbijou** Thomas Kemper: *Schloss Monbijou. Von der Königlichen Residenz zum Hohenzollern-Museum*, Berlin 2005.
- Knorr, Triumphlied** Iwan Knorr: *Johannes Brahms, Triumphlied für achtstimmigen Chor und Orchester op. 55*, Frankfurt o. J. [ca. 1899] (= *Der Musikführer*, Nr. 143).
- Kretzschmar, Führer III/2** Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Concertsaal*, Abteilung II, Teil 2: *Oratorien und weltliche Chorwerke*, Leipzig 1890.
- Kretzschmar, Neue Werke III** Hermann Kretzschmar: *Neue Werke von Brahms. III.*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 5 (1874), Nr. 9 (27. Februar), S. 107–111; Nr. 12 (20. März), S. 147–150.
- Kross, Chorwerke** Siegfried Kross: *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Berlin 1958.

- Krummacher, Triumphlied** Friedhelm Krummacher: *Eine meiner politischen Betrachtungen über dies Jahr. Eschatologische Visionen im Triumphlied von Brahms*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. von Annegrit Laubenthal, Kassel etc. 1995, S. 635–654.
- La Mara, Brahms** La Mara [= Marie Lipsius]: *Johannes Brahms*, in: *Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte*, Jg. 37 (1874), Heft 12 (Dezember), S. 292–316.
- Leibnitz, Apokalypse und Musik** Thomas Leibnitz: „... zu der Zeit der letzten Posaune“. *Apokalypse und Musik*, in: *Alpha & Omega. Geschichten vom Ende und Anfang der Welt*, hrsg. von Hans Petschar, Wien 2000, S. 125–153.
- Leibnitz, Apokalypse als nationale Manifestation** Thomas Leibnitz: „Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte ...“. *Apokalypse als nationale Manifestation im Triumphlied op. 55 von Johannes Brahms*, in: *Apokalypse. Symposition 1999*, hrsg. von Carmen Ottner, Wien 2001 (= *Studien zu Franz Schmidt*, Bd. 13), S. 135–150.
- Maier, Brahms-Autographen** Elisabeth Maier: *Die Brahms-Autographen der Österreichischen Nationalbibliothek*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 3, hrsg. von Helmut Wirth, Hamburg 1979, S. 7–34.
- 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).
- Mittelrheinisches Musikfest 1884** *Zehntes Mittelrhein:[isches] Musikfest am 6., 7. & 8. Juli 1884. Zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens der Mainzer Liedertafel*, Mainz 1884.
- MWbl** Musikalisches Wochenblatt.
- Neugebauer, Kaiserpalais** Wolfgang Neugebauer: *Funktion und Deutung des „Kaiserpalais“. Zur Residenzstruktur Preußens in der Zeit Wilhelms I.*, in: *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte*, Bd. 18 (2008), Heft 1, S. 67–95.
- NZfM** (*Neue Zeitschrift für Musik*).
- Orel, Werkverzeichnis** Alfred Orel: *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.
- Patrimonia 107** *Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. 32 Stichvorlagen von Werken Johannes Brahms'*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein, Kiel 1995 (= *Kulturstiftung der Länder – Patrimonia 107*).
- Perger/Hirschfeld, Musikfreunde** Richard von Perger und Robert Hirschfeld: *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von der Direktion der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912.
- Petersen, Triumphlied** Peter Petersen: *Über das „Triumphlied“ von Johannes Brahms*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 52 (1999), S. 462–466.
- PL-Kj** Biblioteka Jagiellońska, Krakau (Polen).
- Pyllemann, Triumphlied** Franz Pyllemann: *Erste Aufführung von Johannes Brahms' „Triumphlied“ in Wien*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 7 (1872), Nr. 52 (25. Dezember), Sp. 825–830.
- Ravizza, Triumphlied** Victor Ravizza: *Triumphlied op. 55. Festmusik*, in: derselbe: *Brahms. Spätzeitmusik. Die sinfonischen Chorwerke*, Schliengen 2008, S. 195–229.
- Reichs-Brahmsfest** *Das „Reichs-Brahmsfest“ 1933 in Hamburg. Rekonstruktion und Dokumentation*, hrsg. von der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg, Hamburg 1997 (= *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil*, Bd. 4).
- Reimann, Brahms** Heinrich Reimann: *Johannes Brahms*, Berlin [1897] (= *Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister*, Bd. 1).
- Rosen, Katalog 37** *Gerd Rosen. 37. Auktion. II. Teil. Bücher und Autographen*, Katalog zur Auktion am 13.–15. November 1961 in Berlin.
- RUS-SPsc** Russische Nationalbibliothek St. Petersburg.
- Sämtliche Werke** *Johannes Brahms. Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bde., Leipzig [1926–1928] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).
- Sämtliche Werke, Chorwerke mit Orchester II** *Johannes Brahms. Sämtliche Werke*, Bd. 18: *Chorwerke mit Orchester II* (Triumphlied op. 55, Rinaldo op. 50), Revisionsbericht von Eusebius Mandyczewski (datiert „Wien, im Sommer 1926.“), Leipzig [1927] (laut Vermerk Mandyczewskis im Exemplar A-Wgm: „Eingelangt am 24. März 1927“).
- Sandberger, Spätwerk** Wolfgang Sandberger: *Spätwerk als selbstbezügliche teleologische Konstruktion: Die „Vier ernsten Gesänge“ op. 121*, in: *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 Meinger Museen*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 280–296.
- Schneider, Kaiser Wilhelm** Louis Schneider: *Aus dem Leben Kaiser Wilhelms. 1849–1873*, 2 Bde., Berlin 1888.
- Schneider, Katalog 472** Hans Schneider. *Katalog Nr. 472. Noten, Bücher, Sammelstücke*, Tutzing 2014.
- Schumann-Briefedition II/2** *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie*, hrsg. von Klaus Martin Kopitz, Köln 2019 (= *Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 2 [in 2 Teiltänden]).

XII

- Schumann-Briefedition III/5** *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner*, hrsg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge (†), Köln 2014 (= *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 5).
- Schumann-Briefedition III/17** *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883*, hrsg. von Klaus Martin Kopitz, Eva Katharina Klein und Thomas Synofzik, Köln 2015 (= *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 17).
- Schüssler-Bach, Triumphlied** Kerstin Schüssler-Bach: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie. Brahms' Triumphlied und die Signatur seiner Zeit*, in: *Musik-Kontexte. Festschrift für Hanns-Werner Heister*, hrsg. von Thomas Phleps und Wieland Reich, Münster 2011, S. 861–879.
- Schuster, Triumphlied** Heinrich M. Schuster: *Triumphlied für achtstimmigen Chor und Orchester (Orgel ad libit). Von Johannes Brahms*, in: *Tonhalle. Musikalische Familien-Zeitung*, Jg. 2 (1873), Nr. 40 (3. Oktober), S. 321–323, Nr. 41 (11. Oktober), S. 329–331, Nr. 42 (18. Oktober), S. 337–339.
- Siegmund-Schultze, Brahms-Rezeption** Ute Siegmund-Schultze: *Zur Geschichte der Brahms-Rezeption im deutschsprachigen Raum von 1853–1914*, Diss. masch. Universität Halle-Wittenberg 1982.
- 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.
- Stargardt, Katalog 524** J. A. Stargardt. *Autographen darunter eine Sammlung zur Geschichte der deutschschweizerischen Literatur der Goethezeit*, Katalog Nr. 524 zur Auktion am 28. Oktober 1955 in Marburg.
- Stephenson, Beckerath** Kurt Stephenson: *Johannes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen, Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath*, hrsg. von der Brahms-Gesellschaft in Baden-Baden 1979. Überarbeitung und Ergänzungen von Ursula Jung, Hamburg 1999/2000.
- Tadday, Bremer Triumphlied** Ulrich Tadday: *Brahms' Bremer Triumphlied*, in: *Brahms am Werk. Konzepte – Texte – Prozesse*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck unter Mitarbeit von Katrin Eich, München 2016, S. 150–169.
- US** Vereinigte Staaten von Amerika.
- US-NYpm** The Morgan Library, New York City.
- US-R** University of Rochester, Eastman School of Music, Sibley Music Library.
- US-Wc** The Library of Congress, Washington.
- von der Leyen** Rudolf von der Leyen: *Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen*, Düsseldorf und Leipzig 1905.
- Weber, Triumphlied** Wilhelm Weber: *Triumphlied (Offenbarung Joh., K. 19) von Johannes Brahms. Kleiner Konzertführer*, Leipzig o. J. [ca. 1908] (= *Breitkopf & Härtels Musikbücher*, Abteilung 2, Nr. 614).
- Werra, Münster** Monika Werra: *Zeitgenössische Musik in Münster – Die Brahms-Rezeption 1862 bis 1876 im münsterischen Musikleben*, in: *Stadtgesellschaft im Wandel. Untersuchungen zur Sozialgeschichte Münsters im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Franz-Josef Jakobi unter Mitarbeit von Christine Schendensack, Münster 1995, S. 357–394.
- Winterhager, Triumphlied** Wolfgang Winterhager: *Text und Musik im Triumphlied von Johannes Brahms*, in: *Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber*, hrsg. von Stefan Drees, Hildesheim etc. 2009, S. 135–148.
- Ziegler, Hausbibliothek** Frank Ziegler: *Die Musikaliensammlung der Königlichen Hausbibliothek. Bemerkungen zur zweiten königlichen Bibliothek in Berlin*, in: *Forum Musikbibliothek*, Jg. 15 (1994), Heft 3, S. 253–263.
- Zimmermann, Schweiz** Werner G. Zimmermann: *Brahms in der Schweiz. Eine Dokumentation*, Zürich 1983.

EINLEITUNG

Vorbemerkung

Die vorliegende Edition enthält in ihrem Hauptteil die im November 1872 erschienene dreisätzliche Druckfassung des *Triumphliedes op. 55* und im Anhang die Frühfassung des 1. Satzes, die Brahms am 7. April 1871 in Bremen dirigierte. Dass diese Frühfassung erhalten geblieben ist, wurde im Jahr 2012 bekannt, als im Notenarchiv der Philharmonischen Gesellschaft Bremen die vollständigen Chor- und Orchesterstimmen jener Aufführung wiederauftauchten.¹ Die Entdecker der Quellen, Katrin Bock und Ulrich Tadday, veröffentlichten im Jahr darauf eine erste Ausgabe in Partitur und Stimmen, auf deren Grundlage 2014 eine Wiederaufführung der ‚Bremer Fassung‘ des 1. Satzes stattfand.² Die Edition des *Triumphliedes* innerhalb der *JBG* wird von Ulrich Tadday gemeinsam mit Johannes Behr vorgelegt. Dabei stammen die Edition der Frühfassung des 1. Satzes (auf Grundlage der gemeinsam mit Katrin Bock erarbeiteten ersten Ausgabe) und das Kapitel „Rezeption“ in der Einleitung von Ulrich Tadday, während Johannes Behr für die Edition der dreisätzigen Druckfassung, alle weiteren Worttexte und die Gesamtedition des Bandes verantwortlich zeichnet.

Entstehungsanlass

Unmittelbare Anregung für die Komposition des *Triumphliedes op. 55* war der deutsch-französische Krieg von 1870/71 und die damit verbundene Gründung des Deutschen Kaiserreichs im Januar 1871. Brahms verfolgte den sich im Juli 1870 zuspitzenden Konflikt zwischen Frankreich und Preußen, die französische Kriegserklärung am 19. Juli und den Beginn der Kampfhandlungen am 2. August mit patriotischer Anteilnahme.³ So schrieb er nach den ersten Erfolgen der deutschen Armee am 5. August an seinen Vater: „Jetzt bin ich in Salzburg geblieben und warte begierig darauf, daß die Franzosen gute Schläge kriegen. [...] Heute ist die erste Siegesnachricht (vom 4.) gekommen. Ob Ihr da oben wohl auch etwas erlebt? Ich möchte gar zu gern in Deutschland jetzt sein; man ist hier so draußen und es geht einen doch an. Kann man auch nicht mitschießen, so möchte man doch die Soldaten-Landsleute sehen und zu Hause sein, wenn Sieg verkündet wird.“⁴ Ähnlich heißt es in einem weiteren Brief an den Vater aus Wien vom 8. Oktober 1870: „Ihr habt wohl oft großen Siegesjubel? Wie gern wäre ich dabei – wenn es mir nur bis zur Zurückkunft der Soldaten möglich würde, die Reise nach Deutschland zu machen.“⁵ Dass Brahms zu dieser Zeit bereits über eine Komposition zur Feier des erwarteten Sieges nachdachte, geht aus einem Schreiben vom 9. Oktober an seinen Verleger Fritz Simrock in Berlin hervor: „Gelingt mir ein Lied auf Paris, so sollen Sie es haben, und ich bringe es auch selbst.“⁶ Bis Ende des Jahres 1870 finden sich in noch zwei anderen Briefen Anspielungen auf das entstehende Werk. Am 11. November schrieb Brahms an den Leipziger Verleger Bartholf Senff: „Einstweilen lebt auch

der Musiker gern für das Jahr, und diesem großen muß wohl jeder einen Tribut geben. Ich hoffe den Einzug unserer Soldaten zu sehen – und auch mein eigenes Hurrah dazu zu rufen.“⁷ In einem Brief an den Bremer Musikdirektor Carl Reintaler vom 12. Dezember 1870 heißt es: „Könnte ich was und hätte auch noch Mut, ich schriebe ein gutes Te Deum und dann führe ich nach Deutschland.“⁸ Reintaler, der seit der von ihm vorbereiteten Uraufführung des *Deutschen Requiems op. 45* am 10. April 1868 in Bremen mit Brahms freundschaftlich verbunden war, ahnte, dass der Komponist bereits an einem „Te Deum“ arbeitete. In seiner Antwort vom 14. Dezember suchte er Brahms in diesem Vorhaben zu bestärken und stellte das neue Werk schon jetzt auf eine Stufe mit dem *Requiem*: „Lieber Brahms! Mache Dich auf! in Deinem Gott werde Licht! Schreib das ‚Te Deum‘, was Du schreiben muß. Es ist meine felsenfeste Überzeugung, daß das die zweite große Tat Deines Lebens sein muß! [...] An mich ist auch der Gedanke herangetreten – allein ich könnte es nicht so – und jetzt kann ich’s gar nicht – aber Du kannst es und Du mußt es. Laß es den Zwillingbruder des ‚Requiem‘ sein!! [...] Sollte das ‚Te Deum‘ nicht wirklich schon im Werden sein? Alter schweigsamer Mensch!“⁹ Mit den Bezeichnungen „Lied auf Paris“, „mein eigenes Hurrah“ und „Te Deum“ meinte Brahms nichts anderes als das *Triumphlied*, mit dessen Ausarbeitung er also spätestens Anfang Oktober 1870 – wenn nicht bereits im Vormonat nach der kriegsentscheidenden Schlacht bei Sedan am 1./2. September –

¹ Siehe Bock/Tadday, Bericht; Tadday, Bremer Triumphlied; Jan Brachmann: Kaiserschmarrn in C-Dur, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. Juni 2013, S. 36. Dass Brahms das Triumphlied „selbstironisch seinen ‚Kaiserschmarrn‘ genannt“ habe, wie es im letztgenannten Zeitungsartikel heißt, ist nicht zu belegen. Zwar bezeichnete er tatsächlich mehrfach eigene Werke gegenüber Freunden oder Verlegern wegwerfend als „Schmarrn“ (etwa die *Haydn-Variationen op. 56b*, die *Klavierstücke op. 76* und die *Rhapsodien op. 79*; siehe Brahms-Allgeyer Briefwechsel, S. 95; Briefwechsel I, S. 114; Briefwechsel X, S. 106), für das Triumphlied ist jedoch nur die – ebenfalls grotesk bagatellisierende – Benennung als „kaiserlicher Schnadahüpferl“ überliefert (Briefwechsel IX, S. 143; Sandberger, Spätwerk, S. 280–282). Als „Kaiserschmarrn“ verspottete man dagegen in Wiener Musikkreisen, wie Brahms einmal brieflich erwähnte, den 1894 erschienenen *Sang an Aegir* von Kaiser Wilhelm II. (Briefwechsel XII, S. 157).

² Johannes Brahms. Triumphlied. Bremer Fassung C-Dur. Praktische Ausgabe, hrsg. von Katrin Bock und Ulrich Tadday, Bremen 2013 (Leihmaterial). Zur Wiederaufführung siehe unten, S. XXXVIII mit Anmerkung 206.

³ Zum Kriegsverlauf siehe Klaus-Jürgen Bremm: 70/71. Preußens Triumph über Frankreich und die Folgen, Darmstadt 2019.

⁴ Briefwechsel Familie, S. 175.

⁵ Ebenda, S. 178.

⁶ Briefwechsel IX, S. 98.

⁷ Briefwechsel XIV, S. 194. Briefautograph (RUS-SPsc, F.956, op.2 Nr.57) offenbar irrtümlich datiert „Oct. 70.“, korrigiert nach Eingangsvermerk von Senff: „d. 11 Novbr. 70. / ang. d. 12. Novb. 70.“

⁸ Briefwechsel III, S. 32.

⁹ Ebenda, S. 34 f.

begonnen hatte. (Zur weiteren Genese und Publikation des Werkes siehe Quellengeschichte, S. 168–187.)

Textgrundlage

Grundlage der Werkkonzeption war der zu vertonende Text, den Brahms wie beim *Deutschen Requiem* selbständig aus der Bibel zusammenstellte. Wiederum stützte er sich dabei offenkundig auf sein eigenes Bibelexemplar von 1832/33,¹⁰ verwendete jedoch (anders als beim *Requiem*) nur ein Kapitel aus einem biblischen Buch, der „Offenbarung des Johannes“. Aus den insgesamt 21 Versen des Kapitels 19 wählte Brahms neun Verse bzw. Verseile aus, ließ (mit einer Ausnahme) ihre Reihenfolge unangetastet und nahm im Zuge der Komposition neben einer Anpassung der Orthographie und Interpunktion nur geringfügige, metrisch bedingte Änderungen des Wortlauts vor. Diese Änderungen und die einzige Umstellung sind in der nachfolgenden Übersicht des vollständigen *Triumphlied*-Textes durch Fettdruck markiert:

| Offb. 19 (Brahms' Bibel) | Triumphlied (Partitur-Autograph) |
|--|--|
| | <i>1. Satz</i> |
| 1. [...] Hallelujah! Heil und Preis, Ehre und Kraft sey Gott, unserm Herrn! | Halleluja! Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserm Herrn! |
| 2. Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, [...] | Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte. |
| 4. [...] Amen, Hallelujah! | |
| | <i>2. Satz</i> |
| 5. [...] Lobet unsern Gott, alle seine Knechte, und die ihn fürchten, beyde klein und groß! | Lobet unsern Gott, alle seine Knechte, und die ihn fürchten, beide Kleine und Große . |
| 6. [...] Hallelujah! Denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen. | Halleluja! Denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen. |
| 7. Lasset uns freuen und fröhlich seyn, und ihm die Ehre geben; [...] | Laßt uns freuen und fröhlich sein und ihm die Ehre geben. |
| | <i>3. Satz</i> |
| 11. Und ich sahe den Himmel aufgethan; und siehe, ein weißes Pferd, und der darauf saß, hieß treu und wahrhaftig, und richtet, und streitet mit Gerechtigkeit. | Und ich sahe den Himmel aufgethan; und siehe, ein weißes Pferd, und der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig , und richtet und streitet mit Gerechtigkeit. |
| 15. [...] Und er tritt die Kelter des Weins des grimmigen Zorns des allmächtigen Gottes. | Und er tritt die Kelter des Weins des grimmigen Zorns des allmächtigen Gottes. |
| 16. Und hat einen Namen geschrieben auf seinem Kleide, und auf seiner Hüfte also: Ein König aller Könige, und ein Herr aller Herren. | Und hat einen Namen geschrieben auf seinem Kleide, und auf seiner Hüfte, also: Ein König aller Könige, und ein Herr aller Herren. |
| | Halleluja, Amen! |

Nach Mitteilung des Brahms-Biographen Max Kalbeck soll der Komponist ursprünglich auch den alttestamentlichen Psalm 22, der später in Nr. 1 („Unsere Väter hofften auf dich“) der *Fest- und Gedenksprüche op. 109* verwendet wurde, für das *Triumphlied* vorgesehen haben: „Er hatte ihn [= Psalm 22] nämlich schon im Jahre 1870 komponiert, als Baritonsolo mit Chor, das zwi-

schen dem zweiten und dritten Teil des ‚Triumphliedes‘ eintreten, die Vision ‚Und ich sahe den Himmel aufgetan‘ vorbereiten und den Sänger zugleich schadlos halten sollte für das ihm zugemutete kurze und undankbare Solo.“¹¹ Einen Beleg dafür bleibt Kalbeck jedoch schuldig. Er verweist in diesem Zusammenhang lediglich auf ein erhaltenes Notizheft, in dem Brahms unter anderem die Texte der *Fest- und Gedenksprüche* (teilweise durch bloße Nennung der Bibelstelle) festhielt.¹² Der Text von Nr. 1 (Ps. 22,5–6 und Ps. 29,11) ist dabei als einziger ausgeschrieben und mit der ungenauen Quellenangabe „Psalm“ versehen. Kalbecks Erklärung dafür lautet: „Der Text zu dem anfangs beabsichtigten ‚Psalm‘ war ihm so geläufig, daß er seine Nummer (22) nicht beifügte.“¹³ An dieser Stelle folgt der oben zitierte Hinweis, der Psalm sei bereits im Jahr 1870 für das *Triumphlied* komponiert worden, was aber durch die Notizheft-Eintragung nicht zu belegen ist. Die Frage nach dem Wahrheitsgehalt von Kalbecks Angabe muss also offenbleiben, solange nicht geklärt werden kann, ob sie sich auf eine heute unbekannt Quelle (sei es ein verschollenes Dokument, sei es eine persönliche Mitteilung von Brahms) bezog. Nicht auszuschließen ist, dass eine einstmals nachweislich existierende eigenhändige Aufzeichnung des *Triumphlied*-Textes jene Quelle war. Hierbei handelte es sich laut Beschreibung in einem Auktionskatalog von 1924 um ein Blatt im Oktavformat, auf dessen „2 Seiten“ sich der von Brahms geschriebene „Text zum ‚Triumphliede‘“ befand.¹⁴ Obwohl es in der knappen Beschreibung nicht erwähnt ist, könnte die Niederschrift auch die fraglichen Psalmverse enthalten haben. In diesem Fall wäre denkbar, dass Kalbeck das Blatt kannte und seine Angabe darauf stützte, ohne die Quelle zu nennen. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass nach derzeitiger Kenntnis kein positiver Beleg für Kalbecks Mitteilung vorliegt.¹⁵

Werktitel

Sollte Brahms tatsächlich einmal erwogen haben, Psalmverse in das *Triumphlied* aufzunehmen, wäre aus einem bestimmten Grund nachvollziehbar, weshalb er diese Idee wieder verwarf: Der Komponist legte erkennbar großen Wert darauf, den Hinweis auf das 19. Kapitel der „Offenbarung“ als Titelzusatz anzugeben, was bei einem gemischten Text nach verschiedenen Bibelstellen

¹⁰ *Bibel-Handexemplar*; siehe Quellenbeschreibung, S. 149; Abbildung 1, S. XV.

¹¹ Kalbeck IV, S. 188 f.

¹² A-Wst, H.I.N. 55731, Bl. 12r.

¹³ Kalbeck IV, S. 188.

¹⁴ Siehe Quellengeschichte, S. 168 f. mit Anmerkungen 116 und 117.

¹⁵ Dennoch wurde Kalbecks Angabe in der Brahms-Literatur verschiedentlich aufgegriffen, siehe etwa Kross, *Chorwerke*, S. 439; Krummacher, *Triumphlied*, S. 652; Giesbrecht-Schutte, *Gründerzeitliche Festkultur*, S. 74, Anmerkung 18; Michael Heinemann: *Geistliche Chorwerke a cappella*, in: *Brahms Handbuch*, S. 303–313, hier S. 303. Im *BraWV* wird der mutmaßliche „Psalm 22 für Baritonsolo, Chor und Orchester“ unter den „Verlorengegangenen Werken“ genannt (S. 662, Anh. IIa Nr. 17).

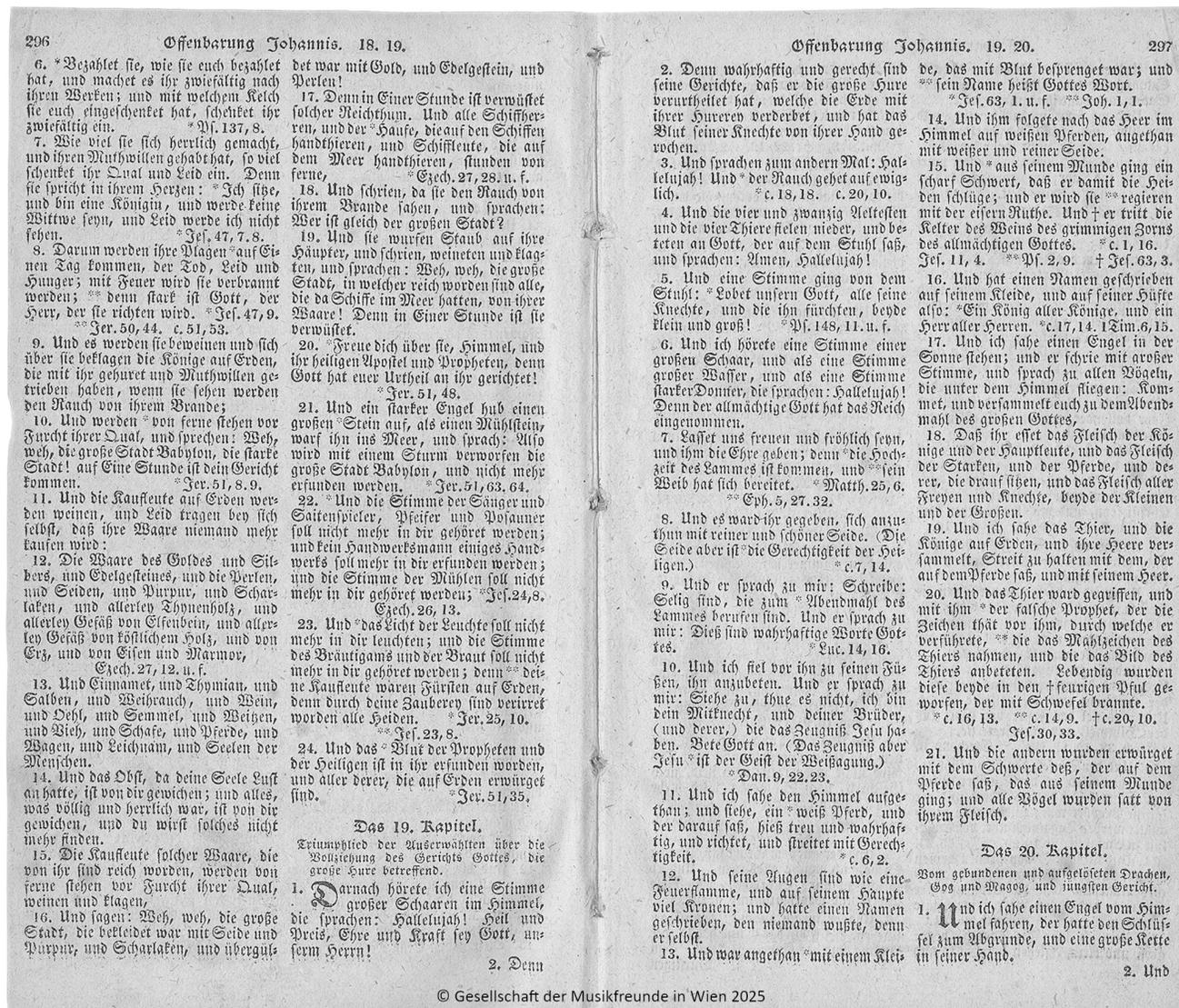


Abb. 1: Die Bibel, Exemplar aus dem Besitz von Brahms, Neues Testament, Offenbarung Johannis, Kapitel 19
 Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

nicht möglich gewesen wäre.¹⁶ Als Brahms Ende Februar 1871 den 1. Satz an Carl Reinthaler schickte, wies er den Bremer Musikdirektor zugleich auf die Textquelle des ganzen Werkes hin: „Den weitem Text findest Du im 19. Kapitel.“¹⁷ Bei der sich anschließenden, von Reinthaler und Brahms vorbereiteten und von Brahms dirigierten Aufführung des 1. Satzes im Bremer Karfreitagskonzert am 7. April 1871 wurde das Stück im Programm ausdrücklich als „Triumphlied nach Offenbarung Johannis, Capitel 19“ bezeichnet, was nur auf Veranlassung des Komponisten geschehen sein kann.¹⁸ Auch bei der ersten vollständigen Aufführung am 5. Juni 1872 in Karlsruhe – geleitet von Hermann Levi, vorbereitet gemeinsam mit Brahms – stand das noch ungedruckte Werk als „Triumphlied (Offenb. Johannis Cap. 19)“ auf dem Programm.¹⁹ Seinem Verleger Fritz Simrock nannte Brahms am 26. Februar 1872 den Titel in der Form „Triumphlied / (Offenb. Joh. cap. 19) / für / achtstimmigen

gen Chor, / Orchester u. Orgel (ad lib.)“, ²⁰ wie dieser dann auch – redaktionell leicht modifiziert – auf der Titelseite der Partitur und des Klavierauszugs erschien.²¹

¹⁶ So werden in Brahms' übrigen Bibeltext-Vertonungen bei Verwendung nur einer Textstelle die Fundorte genannt (*Der 13. Psalm op. 27; Motette „Aus dem 51^{sten} Psalm“ op. 29 Nr. 2; Vier ernste Gesänge op. 121*, jedes einzelne Stück mit Angabe des betreffenden Bibelkapitels im Kopftitel), während sich bei Heranziehung mehrerer Bibelstellen keine Angaben zur Herkunft der Texte finden (*Ein deutsches Requiem op. 45*, nur mit pauschalem Hinweis „nach Worten der heil. Schrift“; *Motette „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?“ op. 74 Nr. 1; Fest- und Gedenksprüche op. 109; Motette „Ich aber bin elend“ op. 110 Nr. 1*).

¹⁷ *Briefwechsel III*, S. 38.

¹⁸ Konzertprogramm: *D-LÜbi*; Abbildung: *Katalog Requiem*, S. 89.

¹⁹ Abbildung: *Häfner, Triumphlied*, S. 95.

²⁰ *Briefwechsel IX*, S. 115; siehe auch unten, S. XX mit Anmerkung 67.

²¹ Siehe S. 154 f. und 162, Quellenbeschreibungen E₁ und E-KA_U; S. XXVI, Abbildung 3a.

Im selben Brief vom 26. Februar hieß es außerdem: „Auf jede Chorstimme wünsche ich ‚Offenb. Joh. cap. 19‘ gesetzt, das hat wohl Levi besorgt.“ Für den Notentisch kam dieser Wunsch offenbar zu spät, denn als Brahms Ende März 1872 die Korrekturabzüge der Chorstimmen an Simrock zurückschickte, schrieb er nochmals: „Noch ein NB.: ich hätte ganz gern in den Singstimmen die Angabe ‚Offenb. Joh. cap. 19‘. Doch sehe ich nicht, wo man es jetzt anbringen kann? Vielleicht vor dem ersten Halleluja, unter den letzten Pausen.“²² Tatsächlich wurde der Hinweis auf die Bibelstelle daraufhin in allen Chorstimmen an der von Brahms genannten Position nachträglich eingefügt.²³ Auch im Partiturdruk (wie bereits im Autograph und in der ab-schriftlichen Stichvorlage) findet sich der Hinweis noch einmal im Chor zu Beginn des Notentextes zwischen den leeren Systemen von Sopran I und Alt I.

Offenkundig war also dem Komponisten beim *Triumphlied* die Nennung der Textquelle ein besonderes Anliegen, was seinen Grund sicherlich in der Absicht hatte, Hörer und Leser sowie Ausführende des Werkes zum Nachschlagen des Kapitels zu ermuntern. Zum einen wies Brahms auf diese Weise indirekt auf die Kapitelüberschrift hin, der er den Werkstitel „Triumphlied“ entnommen hatte,²⁴ zum anderen lenkte er die Aufmerksamkeit auch auf die nicht vertonten Abschnitte des Kapitels. Ganz in diesem Sinne schrieb später etwa August Wilhelm Ambros in seiner Rezension der Wiener Aufführung vom 8. Dezember 1872:

„Den Text dazu hat er dem Lieblingsbuche der ersten Christen, der Apokalypse entlehnt, und zwar dem 19. Capitel. Besitzt der Leser ein ‚neues Testament‘, so bitte ich ihn das Buch aufzuschlagen und Vers 2 des citirten Capitels zu lesen, von dem Brahms nur die Hälfte, und Vers 3, von dem er gar nichts genommen, oder auch nur die Capitelüberschrift anzusehen, um sofort zu begreifen, durch welche Ideenverbindung unser Tondichter dahin gebracht worden sein mag, seinen Text gerade hier zu suchen. Was er wohlweise wegließ, ist so bedeutungsvoll wie das, was er in Musik setzte. Aber auch diese letzteren Stellen sind in ihren Beziehungen so glücklich gewählt und so deutlich, daß schwerlich ein Mensch sich darüber wird täuschen können, was gemeint sei.“²⁵

Im Sinne hatte Ambros hier zweifellos eine „Ideenverbindung“ zwischen dem im 19. Kapitel der „Offenbarung“ beschriebenen Gottesgericht über die „große Stadt Babylon“ (Offb. 18,10) und dem Sieg Deutschlands über Frankreich im Krieg von 1870/71. Die von Brahms vertonten Textpartien stellen diese Assoziation nicht explizit her, denn es wird zwar Gott als gerecht strafender Richter gepriesen, aber das Objekt seines Zorns bleibt unerwähnt. Vordergründig ist das Werk damit ein bloßes Lob des allmächtigen Gottes und kann insofern tatsächlich als „deutsches Te Deum“ bezeichnet werden, wie es Ambros bereits in einem früheren Zeitungsartikel getan hatte.²⁶ Hintergründig zielte Brahms aber durchaus auf jene „Ideenverbindung“, indem er auf versteckte Art doch auf das gestrafte Babylon und damit indirekt auf das besiegte Frankreich hinwies. Eben hierzu diente zum einen die Angabe des biblischen Kapitels, die zur Lektüre auch

der nicht vertonten Textpassagen einladen sollte. Zum anderen nahm Brahms eine dieser Passagen unausgesprochen in sein Werk auf, indem er sie im Orchester rein instrumental ‚deklamierte‘. Es handelt sich um die Worte „daß er die große Hure verurtheilet hat“, die sich in Offb. 19,2 an den Versbeginn „Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte“ anschließen. Unmittelbar nach dem erstmaligen Erscheinen dieses Textteils in einer homophon skandierenden Chorpassage (1. Satz, T. 66³–70³) folgt im Bläsersatz ein ebenfalls homophoner, durch Akzente markierter Abschnitt (T. 70^{3,2}–74¹), dem jene Textfortsetzung genau unterlegt werden kann. Dass dies kein Zufall, sondern ein bewusster Kunstgriff des Komponisten war, ist durch mehrere Quellen zu belegen. Erstens notierte Brahms in seinem Partitur-Handexemplar an der bewussten Stelle (unterhalb des Systems von Horn 3/4) mit Bleistift die Worte: „– daß er die große –“. ²⁷ Auf diese Weise hielt er zumindest für sich selbst fest, dass die ‚verschwiegene‘ Textzeile mitgemeint war, wobei das drastische Wort „Hure“ auch diesmal ausgespart blieb. ²⁸ Zweitens deutete Brahms bei zwei anderen Gelegenheiten durch „etc.“ an, dass der vertonte Anfang des Verses in Gedanken fortzusetzen sei: Im vierhändigen Klavierarrangement ist im Autograph (und von hier ausgehend auch im Druck) den Takten 66–70 der Text „Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte“ unterlegt, an den sich jedoch abweichend von der Partitur noch ein „etc.“ für die nachfolgenden Worte anschließt. In einem Albumblatt vom Februar 1874 notierte Brahms von jenem Chorabschnitt nur die Sopran-I-Stimme und kennzeichnete den unterlegten Text ebenfalls mit „etc.“ als unvollständig. ²⁹

In der Brahms-Literatur wurde die versteckte Textierung erstmals von Max Kalbeck erwähnt. In der ersten Auflage des betreffenden Bandes seiner Brahms-Biographie von 1909 hatte er im Kontext des *Triumphliedes* nur allgemein bemerkt, Brahms habe „das ganze Kapitel aus der Offenbarung Johannes“ im Sinn gehabt, doch sei eine Vertonung insbesondere der „Kraftausdrücke des heiligen Textes“ nicht „statthaft“ gewesen. ³⁰ In der zwei-

²² *Briefwechsel IX*, S. 118 f.

²³ Siehe S. 158, Quellenbeschreibung E-Ch₁.

²⁴ Siehe hierzu unten, S. XVIII f.

²⁵ *Ambros, Triumphlied*, S. 2233.

²⁶ A. W. Ambros: *Wiener musikalische Revue*, in: *Wiener Zeitung*, 1872, Nr. 57 (10. März), S. 1053–1057, hier S. 1054: „Brahms soll, wie ich höre, in ähnlichem Sinne wie sein deutsches Requiem, ein deutsches Te Deum geschaffen haben; mögen wir daran ein ähnlich hohes Meisterwerk begrüßen können!“ Auch Brahms selbst hatte im Dezember 1870 mit der Bezeichnung „Te Deum“ auf sein entstehendes Werk angespielt (siehe oben, S. XIII mit Anmerkung 8) und es damit in die Tradition des Te Deums zur Feier einer gewonnenen Schlacht gestellt, die exemplarisch von Georg Friedrich Händels *Dettinger Te Deum* (HWV 283) repräsentiert wird.

²⁷ Siehe S. XVII, Abbildung 2.

²⁸ In der „Offenbarung“ wird die „große Stadt“ Babylon auch „große Hure“ genannt (siehe etwa Offb. 17, Verse 1 und 18).

²⁹ Siehe S. 165 f. und 167, Quellenbeschreibungen A-KAr⁺ und Alb₁ (mit Abbildungsnachweisen).

³⁰ *Kalbeck III/2 erste Auflage*, S. 343–359, hier S. 348.

spielte, wies er mich darauf hin, dass er die Stelle des Textes, die er dem Chor nicht wohl zumuten konnte, ‚daß er die große Hure gestürzt hat‘ wenigstens instrumental komponiert und als einen integrierenden Teil auf diese Art in das Werk hineingebracht hat. Er hatte darüber eine ganz diebische Freude. Ich habe leider das Triumphlied nicht hier, sonst würde ich Ihnen die Stelle (eine prägnante Figur in den Bassinstrumenten) anzeigen können, sie ist famos charakteristisch deklamirt. Ich meine, Sie müssten sie selbst leicht finden können. Wenn Sie glauben, sie gefunden zu haben u. Sie wollen sie aufschreiben u. mir zusenden, so kann ich Ihnen bestätigen, ob sie es ist.“³⁴

Kalbeck muss daraufhin umgehend brieflich eine Vermutung hinsichtlich der gemeinten Stelle geäußert haben, worauf Scholz am 1. Januar 1909 antwortete:

„Natürlich ist das die Stelle! Es freut mich, dass meine Notiz für die zweite Auflage noch zurecht kommt. Sie selbst wissen ja, wie er über die moderne große ‚Babylon‘ dachte.“³⁵

Die von Kalbeck abgedruckten Noten lassen jedoch erkennen, dass er nicht genau die richtige Stelle gefunden hatte, was Scholz ohne Partitureinsicht offenbar nicht bemerkte. Kalbecks Notenbeispiel ist nicht aus dem Bläusersatz in T. 70^{3.2}–74¹ (dem erstmaligen Auftreten des Motivs) abgeleitet, sondern aus dem Streichersatz in T. 89^{3.2}–92² (wo das Motiv bereits abgewandelt wird). Eine sinnvolle Unterlegung des verschwiegenen Textes ist hier nicht möglich, was Friedhelm Krummacher 1995 zu Recht feststellte.³⁶ Allerdings war in der Literatur bereits von 1927 an mehrfach auf die Textunterlegung hingewiesen worden, die Brahms selbst im Partitur-Handexemplar nicht in T. 89 ff., sondern in T. 70 ff. handschriftlich eingetragen hatte.³⁷ Dass an dieser Stelle die Textfortsetzung zwanglos unterlegt werden kann, wurde 1999 (offenbar unabhängig voneinander) von Peter Petersen und Thomas Leibnitz dargelegt und ist seither in der Forschung nicht mehr angezweifelt worden.³⁸

Gelegentlich wurde vermutet, der erste Eintritt des „Huren“-Motivs mitsamt der geheimen Textierung sei nicht zufällig in T. 70/71 erfolgt, sondern in bewusster Anspielung auf die Kriegsjahre 1870/71.³⁹ Dass ein solcher Hintergedanke für Brahms eine Rolle spielte, ist weder auszuschließen noch zu beweisen. Er könnte sich jedoch gegebenenfalls nur auf die Takt- bzw. Jahreszahl 70 bezogen haben, denn zum einen war der deutsch-französische Krieg im Februar 1871 (als der 1. Satz in Frühfassung abgeschlossen wurde) formal noch nicht beendet, zum anderen reicht der implizit textierte Abschnitt nicht nur bis T. 71, sondern bis T. 74.

Wie bereits erwähnt, entnahm Brahms seinem Bibel-exemplar nicht nur die Textvorlage für das Werk, sondern auch dessen Titel „Triumphlied“. Ähnlich ging er auch in anderen Fällen vor, etwa beim *Geistlichen Lied op. 30* (nach Paul Flemming)⁴⁰ und beim *Schicksalslied op. 54* (nach Friedrich Hölderlin).⁴¹ Beim *Triumphlied* fand Brahms den Werktitel in der Kapitelüberschrift, die in seiner Bibel lautet: „Triumphlied der Auserwählten über die Vollziehung des Gerichts Gottes, die große Hure betreffend.“⁴² Derartige Überschriften (auch „Summarien“ genannt), die nicht zum eigentlichen Bi-

beltext gehören und jeweils eine knappe Inhalts-Zusammenfassung der einzelnen Kapitel geben, sind bis heute in vielen Bibelausgaben als Lesehilfen zu finden. Die Überschrift des Kapitels Offb. 19 wurde in der Brahms-Literatur schon seit dem 19. Jahrhundert mehrfach im Kontext des *Triumphliedes* zitiert;⁴³ auf den direkten Bezug zu Brahms’ Biblexemplar wies allerdings erst Thomas Leibnitz in zwei jüngeren Publikationen ausdrücklich hin.⁴⁴

Die Textfassung der Summarien in Brahms’ Bibel von 1832/33 lässt sich bis zu ihrem Ursprung in einer Bibelausgabe von 1630 zurückverfolgen. In der von Brahms genutzten fünften Auflage der Ausgabe der Hamburg-Altonaischen Bibelgesellschaft werden die Kapitelüberschriften in der Vorrede eigens erwähnt, denn sie waren in den drei vorangegangenen Auflagen weggelassen und nun nach der ersten Auflage wiederhergestellt worden: „Wir haben, wie auch bei der Auflage von 1818, diese Kapitel=Ueberschriften aus der Hallischen Ausgabe abdrucken lassen, mit einigen unwesentlichen Veränderungen [...]“⁴⁵ In der genannten Ausgabe der Canstein’schen Bibelanstalt in Halle, erstmals 1713 erschienen, lautet jene Kapitelüberschrift: „Triumphlied der auserwählten über die vollziehung des gericht-

³⁴ Robert Münster: *Bernhard und Luise Scholz im Briefwechsel mit Max Kalbeck und Johannes Brahms (Zugleich ein Beitrag zur Musik in Breslau 1871–1883)*, in: *Musik in Bayern*, Jg. 81 (2016), München 2017, S. 185–257, hier S. 241.

³⁵ Ebenda, S. 242.

³⁶ Krummacher, *Triumphlied*, S. 639.

³⁷ *Sämtliche Werke, Chorwerke mit Orchester II*, S. [III] f. (Revisionsbericht von Eusebius Mandyczewski); Karl Geiringer: *Johannes Brahms. Leben und Schaffen eines deutschen Meisters*, Wien 1935, S. 284; Kross, *Chorwerke*, S. 323; Häfner, *Triumphlied*, S. 93 f.; siehe auch Krummacher, *Triumphlied*, S. 638, Anmerkung 22; S. 649 mit Anmerkung 72.

³⁸ Petersen, *Triumphlied*; Leibnitz, *Apokalypse als nationale Manifestation*, S. 142 f.; siehe auch Beller-McKenna, *Triumphlied*, S. 102–104.

³⁹ Wohl erstmals: Häfner, *Triumphlied*, S. 94.

⁴⁰ Textvorlage: *Geist- und Weltliche POËMATA*, Paul Flemmings, Naumburg 1685, hier S. 281 f.: „D. Paull Flemmings Erstes Buch Der ODEN/ In welchem Geistliche Lieder begriffen. // Der Oden I. [folgt der Text von op. 30]“. Siehe JBG, *Chöre und Vokalquartette mit Begleitung I*, S. 169.

⁴¹ Textvorlage: *Friedrich Hölderlin’s sämtliche Werke*, hrsg. von Christoph Theodor Schwab, 2 Bände, Stuttgart und Tübingen 1846, hier Bd. 1, Abteilung 2, S. 132 f.: „Ich wollte mich stärken, ich nahm mein längst vergessenes Lautenspiel hervor, um mir ein Schicksalslied zu singen, das ich einst in glücklicher unverständiger Jugend meinem Adamas nachgesprochen. [folgt der Text von op. 54]“. Siehe Alexander Lotzow: *Das sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert. Studien zu einsätzigen weltlichen Chorwerken mit Orchester von Beethoven bis Brahms*, Kassel etc. 2017 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 55), S. 288.

⁴² *Bibel-Handexemplar*, S. 296. Siehe Quellenbeschreibung, S. 149; Abbildung 1, S. XV.

⁴³ Ambros, *Triumphlied*, S. 2233 (siehe Zitat oben, S. XVI); Kretzschmar, *Neue Werke III*, S. 147; Kalbeck *III/2*, S. 348; Giesbrecht-Schutte, *Gründerzeitliche Festkultur*, S. 76.

⁴⁴ Leibnitz, *Apokalypse als nationale Manifestation*, S. 142; Leibnitz, *Apokalypse und Musik*, S. 137.

⁴⁵ *Bibel-Handexemplar*, S. [3].

Gottes die grosse hure betreffend.⁴⁶ Vorlage für die „Hallische Ausgabe“, und damit auch für deren Summarien, war „eine Stade'sche Bibel von 1703, nach der vom Gen.=Sup. Dr. Dieckmann besorgen Ausgabe“.⁴⁷ Die „Stade'sche Bibel“, deren erste drei Auflagen 1690, 1698 und 1703 herauskamen, enthält die Kapitelüberschrift im Wortlaut: „Triumphlied der auserwehltten/ über die vollziehung des gerichtts Gottes/ die grosse hure betreffend.“⁴⁸ Zur Herkunft der Summarien heißt es in der Vorrede: „Die Summarien/ so uns ihrer Kürtze und deutlichen Richtigkeit halber vor andern gefallen/ sind aus der A. 1647. von den Sternen/ Gebrüdern/ zu Lüneburg gedruckten Bibel entlehnet.“⁴⁹ In dieser Lüneburger Bibelausgabe lautet die Überschrift zu Offb. 19: „Triumphlied der außerwehltten/ über die vollziehung des gerichtts Gottes/ die grosse hure betreffend.“⁵⁰ Die Quelle der Summarien ist der Lüneburger Bibel selbst nicht zu entnehmen, doch findet sich hierzu in einem einschlägigen Sammlungskatalog die Angabe: „Benedikt Groß, Kurze Merckstücke zum Inhalt jeden Kapitels“, verbunden mit dem Hinweis auf eine ältere Straßburger Bibelausgabe mit denselben Kapitelüberschriften.⁵¹ Tatsächlich lautet die Überschrift in der letzteren, 1630 erschienenen Ausgabe: „Triumphlied der außerwehltten/ vber die vollziehung des Gerichtts Gottes die grosse Hure betreffend.“⁵² Wie der Vorrede zu entnehmen ist, wurden die Summarien von Benedikt Groß eigens für diese Bibelausgabe geschrieben: „Es ist vns aber zu beförderung dieses Wercks in einem vnd dem andern/ sonderlich was die neuen Vorreden vnd zweyfachen Summarien anlangt/ behofften gewesen/ vnser in dem HERRN werther Freund/ Herr M. BENEDICTUS Groß/ Freyprediger/ vnd Professor der Hebraischen Sprach vnserer Kirchen vnd Schul zu Straßburg/ der auff vnser freundlich ansuchen/ vns nicht allein die kurtzen Summarien/ die er hievor seiner Gedächtnuß zum besten gefasset/ lassen zukommen [...]“.⁵³

Die Summarien der von Brahms verwendeten Bibelausgabe und damit auch die Bezeichnung des Kapitels Offb. 19 als „Triumphlied“ standen demnach um 1870 bereits in einer 240-jährigen Tradition. Bei späteren Revisionen der Lutherbibel durch die evangelischen Bibelgesellschaften wurden teilweise auch die Summarien verändert. In der 1883 vorgelegten Neufassung war das Kapitel Offb. 19 überschrieben: „Triumphlied über Babels Fall. Die Hochzeit des Lammes. Erscheinung Christi, Sturz des Tiers und des falschen Propheten.“⁵⁴ Diese Version des Summariums überdauerte die Revision von 1912⁵⁵ und wurde erst im Zuge der 1956 abgeschlossenen Überarbeitung des Neuen Testaments durch zwei knappe Abschnittsüberschriften über den Versen 1 und 11 ersetzt: „Der Jubel im Himmel“ bzw. „Christus der Sieger“.⁵⁶ Die abermals revidierte Fassung des Neuen Testaments von 1975 blieb bei Abschnittsüberschriften, formulierte sie jedoch wieder ausführlicher und fügte in Offb. 19 drei solcher Überschriften vor den Versen 1, 11 und 17 ein: „Jubel über den Untergang Babels“, „Der Reiter auf dem weißen Pferd“ und „Das Ende des Tiers und des falschen Propheten“.⁵⁷ Die 1984 vorgelegte Neuausgabe der vollständigen Bibel behielt diese drei

Überschriften bei und ersetzte nur „Babels“ durch „Babylons“.⁵⁸ Bei der bislang letzten Revision von 2017 blieben die drei Abschnittsüberschriften, in denen der Begriff „Triumphlied“ nicht mehr vorkommt, gegenüber 1984 unverändert stehen.⁵⁹

„Auf den Sieg der deutschen Waffen“?

In der Literatur zum *Triumphlied* ist immer wieder zu lesen, Brahms habe das Werk ursprünglich „Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen“ genannt und den Titelzusatz erst vor der Drucklegung gestrichen. Ei-

⁴⁶ *BIBLIA, Das ist: Die gantze H. Schrift Altes und Neues Testaments/ Nach der Teutschen Übersetzung D. Martin Luthers/ Mit iedes Capitels kurtzen Summarien und nöthigsten Parallelen [...] Nebst einer Vorrede Hrn. Baron Carl Hildebrands von Canstein. Die zweyte Auflage. HALLE/ Zu finden im Waysenhouse/ Im Jahr M DCC XIII.* (Exemplar: D-HAu, AB K 427; Digitalisat: urn:nbn:de:gbv:3:1-447555).

⁴⁷ Oswald Bertram: *Geschichte der Cansteinschen Bibelanstalt in Halle*, Halle 1863, S. 24.

⁴⁸ *BIBLIA, Das ist: Die gantze Heil. Schrift Altes und Neues Testaments/ Verteutschet durch Doct. Martin. Luther. Und mit kurtzen Summarien und Concordantien/ [...] nützlich zugerichtet. [...] Nebst Einer hiervon ausführlichen Bericht ertheilenden/ [...] Vorrede H. JOHANNIS Dieckmanns/D. [...] STADE/ Gedruckt und verlegt durch Caspar Holwein/ Im Jahr Christi 1698.* (Exemplar: D-Dl, Biblia.1986; Digitalisat: <http://digital.slub-dresden.de/id405309937/1488>).

⁴⁹ Ebenda, Vorrede, S. 34.

⁵⁰ *BIBLIA, Das ist/ Die gantze Heilige Schrift/ Altes vnd Neues Testaments Teutsch/ D. Martin. Luthers: Mit außgehenden Versiculn, kurtzen/ deutlichen vnd richtigen Summarien/ von neuen in diese geschmeidige Form gebracht/ [...] Lüneburg/ Bey Johan vnd Heinrich den Sternen/ Gebrüdern. Im Jahr Christi M. DC. XLVI.* (Exemplar: D-W, Bibel-S. 57).

⁵¹ *Die Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, 2. Abteilung, 2. Band: *Deutsche Bibeldrucke 1601–1800*, beschrieben von Stefan Strohm [...], Teil 1, 1601–1700, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 136, vgl. S. 109.

⁵² *BIBLIA, Das ist: Die gantze H: Schrift Alten vnd Neuen Testaments. Verteuscht: Durch D. Martin Luther. [...] Mit Vorreden vber jede Bücher/ Zweyfachen/ so wol zum Gedächtnuß/ als Verstand der Hauptsach dienenden Summarien vber alle Capitel: [...] Straßburg/ In Verlegung Lazari Zetzners Seligen Erben. Anno M. DC. XXX.* (Exemplar: D-LEu, Biblia.165; Digitalisat: urn:nbn:de:bsz:15-0008-174144).

⁵³ Ebenda, Vorrede [unpaginiert].

⁵⁴ *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Erster Abdruck der im Auftrage der Eisenacher deutschen evangelischen Kirchenkonferenz revidierten Bibel. (Sogenannte Probibibel.)*, Halle 1883.

⁵⁵ *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Nach dem 1912 vom Deutschen Evangelischen Kirchengausschuß genehmigten Text. Taschenausgabe*, Stuttgart o. J.

⁵⁶ *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart 1972.

⁵⁷ *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. Revidierter Text 1975*, Stuttgart 1978.

⁵⁸ *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen.* [Revidierte Fassung von 1984], Stuttgart 1999.

⁵⁹ *Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel. Revidiert 2017. Mit Apokryphen*, Stuttgart 2016.

nige Beispiele aus dem jüngeren Schrifttum mögen dies belegen und zugleich veranschaulichen, dass das vermeintliche Faktum heute als ‚belastend‘ für das Werk und seinen Komponisten empfunden wird: „Auch der Titel machte Brahms Mühe. Wollte er erst die Untertitelung ‚auf den Sieg der Deutschen Waffen‘ angebracht sehen, kam ihm das später dann doch zu martialisch vor.“⁶⁰ „Auf den Sieg der deutschen Waffen‘: Der (solcherart isolierte) krude preußisch-martialische Trinkspruch, der wahrscheinlich als Untertitel respektive Titelergänzung vorgesehen war und aus unbekanntem Gründen fallen gelassen wurde, irritiert.“⁶¹ „In diesem Fortissimo-Manifest, dessen ursprüngliche, martialische Zweckbestimmung ‚Auf den Sieg der Deutschen Waffen‘ wenigstens nicht in den Notentext aufgenommen wurde, zeigt sich unleugbar eine weniger konsensfähige Seite: Brahms, der begeisterte Patriot, ja aggressive Nationalchauvinist.“⁶² „Besonders kritisch liest sich zudem der zunächst geplante Zusatz ‚Auf den Sieg der deutschen Waffen‘.“⁶³ Auch wenn meist darauf hingewiesen wird, dass Brahms den angeblich geplanten Titelzusatz letztlich gestrichen habe, hängt dieser dem *Triumphlied* heute fest an.⁶⁴ Die nähere Betrachtung der Quellen und eine Rekonstruktion der Überlieferung jenes Zusatzes lassen jedoch erkennen, dass dieser nicht von Brahms stammte, sondern vom Musikschriftsteller Franz Gehring als schlagwortartige Charakterisierung des Werkes eingeführt wurde und sich hiervon ausgehend bei späteren Autoren zu einem vermeintlichen Titelzusatz ‚verfestigt‘ hat.

Festzustellen ist zunächst, dass sich in primären Quellen keinerlei Hinweise darauf finden, dass der Komponist die genannte Titelerweiterung jemals erwogen hätte. Keine der überlieferten handschriftlichen Notenquellen zeigt eine Spur des Zusatzes; Anhaltspunkte für dessen einstiges Vorhandensein in einer verschollenen Quelle liegen nicht vor. In seinen Taschenkalendern und im eigenhändigen Werkverzeichnis notierte Brahms stets nur den Titel „Triumphlied“.⁶⁵ Die Programme der beiden Aufführungen vor der Drucklegung (am 7. April 1871 in Bremen und am 5. Juni 1872 in Karlsruhe), an deren Vorbereitung Brahms beteiligt war, nannten das Werk ebenfalls ohne jenen Titelzusatz.⁶⁶ Auch in seinen Briefen sprach Brahms durchweg nur vom „Triumphlied“ und äußerte sich bei zwei Gelegenheiten ausdrücklich zur Formulierung des Titels: Nachdem der Verleger Fritz Simrock in einem (nicht erhaltenen) Brief nach dem Werktitel gefragt haben muss, gab Brahms diesen in seiner Antwort vom 26. Februar 1872 genau an:

„Der Titel zu [op.] 55 lautet
 Triumphlied
 (Offenb. Joh. cap. 19)
 für
 achtstimmigen Chor,
 Orchester u. Orgel (ad lib.)
 *von
 Johannes Brahms.

[Zusatz am Rand:] *das ‚komponiert‘ kann wegbleiben.“⁶⁷

Der einzige von Brahms gewünschte Titelzusatz war also die eingeklammerte Nennung der Textquelle, die auch in der angegebenen Weise erfolgte. Von jenem anderen vermeintlichen Zusatz war im April 1872 im Briefwechsel mit Hermann Levi die Rede. Am 7. April 1872 schrieb Levi, der gerade die Uraufführung des *Triumphliedes* in Karlsruhe vorbereitete, an Brahms: „Wie ist der offizielle Titel des Hallelujah?? Die Deutsche Zeitung sagte etwas von ‚Sieg der deutschen Waffen‘??“⁶⁸ Der Dirigent bezog sich hier auf eine Notiz aus der *Deutschen Zeitung* vom 15. März 1872, in der die genannte Formulierung vorkam.⁶⁹ Brahms beantwortete Levis Frage in seinem Brief vom April 1872 nur beiläufig, aber dennoch eindeutig: „In einige Verlegenheit wäre ich doch gekommen, wenn wir mein ‚Triumphlied‘ (wie es natürlich bloß heißt) nicht fertig gebracht hätten.“⁷⁰ In aller Kürze stellte Brahms auf diese Weise nicht nur klar, dass die Bezugnahme auf den „Sieg der deutschen Waffen“ nichts mit dem Titel seines Werkes zu tun hatte, sondern gab außerdem zu verstehen, dass er einen solchen Titelzusatz für abwegig hielt.

Wie jene Wendung sich in der Literatur dennoch mit dem *Triumphlied* verbinden und allmählich von einer bloßen Charakterisierung zum ursprünglich vorgesehenen Titelzusatz mutieren konnte, ist detailliert rekonstruierbar. Zum ersten Mal tauchte der Zusatz in der bereits erwähnten Notiz aus der (in Wien erscheinenden) *Deutschen Zeitung* vom 15. März 1872 auf:

„Johannes Brahms‘ ‚Triumphlied‘ auf den Sieg der deutschen Waffen wird nun leider doch nicht auf dem nächsten Niederrheinischen Musikfest aufgeführt werden. Das Comité desselben in Düsseldorf hat sich nicht in der Lage befunden, dem deutschen Componisten die Direction seiner Composition zu gestatten, um dadurch nicht dem Hauptleiter des Festes, Herrn Rubinstein, zu nahe zu treten. Herr Brahms hatte sein noch ungedrucktes Werk nur unter der Bedingung zur Verfügung gestellt, daß ihm selbst die Direction desselben überlassen werde, wie es in ähnlichen Fällen bei den niederrheinischen Festen schon öfters üblich gewesen ist und in diesem Falle bei dem patriotischen Charakter des Triumphliedes besonders angezeigt ward.“⁷¹

⁶⁰ Bauer, *Triumphlied*, S. 997.

⁶¹ Ravizza, *Triumphlied*, S. 195.

⁶² Schüssler-Bach, *Triumphlied*, S. 862.

⁶³ Aringer-Grau, *Triumphlied*, S. 385.

⁶⁴ Bezeichnend hierfür ist auch die vereinzelt begegnende umstandslose Nennung des Werkes mit erweitertem Titel: „Mit dem ‚Triumphlied auf den Sieg der Deutschen Waffen‘ op. 55 ist das Verfahren der Verwendung von Bibeltext zur Sanktionierung patriotischer Motive allerdings auf die Spitze getrieben“ (Heidrich, *Dreikaiserjahr*, S. 93).

⁶⁵ A-Wst, H.I.N. 55726 (30 Taschenkalender, unveröffentlicht; ein Beispiel ist die Eintragung zum Verlagshonorar im Januar 1872: „130 Fr.[iedrichsdor] für Triumphlied“); H.I.N. 32886 (Werkverzeichnis, siehe Orel, *Werkverzeichnis*).

⁶⁶ Abbildungen: *Katalog Requiem*, S. 88 f.; Häfner, *Triumphlied*, S. 95.

⁶⁷ *Briefwechsel IX*, S. 115 (hier mit Datierung „Februar 1872“, präzisiert nach Briefautograph mit Simrocks Empfangsnotiz [D-B, Mus. ep. Johannes Brahms 5]).

⁶⁸ *Briefwechsel VII*, S. 110.

⁶⁹ Siehe unten mit Anmerkung 71.

⁷⁰ *Briefwechsel VII*, S. 111.

⁷¹ *Deutsche Zeitung*, 1872, Nr. 74 (15. März), Morgenblatt, S. 8, Rubrik „Theater und Kunst“ (Sperrungen im Original).

Dass diese Meldung vom Musikredakteur der *Deutschen Zeitung* Franz Gehring stammte, geht aus einem Brief von Brahms an Hermann Levi hervor, dem die Notiz als Zeitungsausschnitt beilag: „Zufällig war Gehring bei mir, als ich Deinen und den betr. Düsseldorfer Brief bekam – Du siehst beiliegend die Folgen, und wie vorsichtig man mit Zeitungschreibern sein muß.“⁷² Hintergrund der Meldung war der Umstand, dass seit etwa November 1871 eine Aufführung des *Triumphliedes* beim 49. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf (19.–21. Mai 1872) in Aussicht stand, die jedoch im März 1872 abgesagt wurde. Wie mehreren Briefen von Brahms aus dieser Zeit zu entnehmen ist, wollte der Komponist das Dirigat seines ungedruckten Werkes nicht dem künstlerischen Festleiter Anton Rubinstein überlassen, den er als Dirigenten geringschätzte.⁷³ Brahms sprach den Wunsch, das *Triumphlied* selbst zu dirigieren, jedoch zunächst nicht aus, sondern erwartete, dazu eingeladen zu werden. Schließlich muss er seine Bedingung aber vorgebracht haben und berichtete wenig später in einem Brief an Julius Allgeyer über das Resultat: „Erzähle Levi, daß mein Düsseld.[orfer] Geschäft einen schlechten Verlauf nimmt. Rubinstein will, wenn ich mein Stück dirigiere auch *nur* seines dirigieren und als Leiter des Festes zurücktreten. Die Logik sehe ich nicht ein, und da das Comité ihn halten muß, so ist mein Stück natürlich gefallen – was mir übrigens keine Schmerzen macht.“⁷⁴ Während sich also Brahms selbst über das Scheitern der geplanten Aufführung demonstrativ gleichgültig äußerte, kommentierten die Freunde Allgeyer und Levi den Vorgang drastischer und kritisierten vor allem das Verhalten Rubinsteins. Am 27. Februar 1872 schrieb Allgeyer an Brahms: „Der Verlauf Deiner Düsseldorfer Angelegenheit ist schon kläglich, der beste Russe ist immer halb Mensch, halb Bestie und da hört die redliche Berechnung auf. Du wirst Dein Werk wohl solchen Händen nicht vertrauen wollen? [...] Levi will noch Etwas abwarten und Dir in einigen Tagen schreiben. Er ist empört über Rubinsteins Verhalten.“⁷⁵ In Levis Brief vom 9. März 1872 heißt es dazu knapp: „Daß Rubinstein so klein, hätte ich nimmer gedacht.“⁷⁶ Vor diesem Hintergrund ist nun auch Gehrings Zeitungsnotiz als öffentliche Kritik an Rubinstein und Parteinahme für Brahms zu verstehen. Franz Gehring gehörte zum Freundeskreis des Komponisten und war erst im Herbst 1871 auf dessen Vermittlung von Bonn nach Wien übersiedelt, um das Musikreferat an der neugegründeten *Deutschen Zeitung* zu übernehmen.⁷⁷ Als die definitive Absage der *Triumphlied*-Aufführung aus Düsseldorf eintraf, war Gehring gerade bei Brahms und erfuhr von der Angelegenheit; dass er diese anschließend öffentlich machte, scheint jedoch ohne Wissen und Willen des Komponisten erfolgt zu sein. Auch die Stoßrichtung der Kritik an Rubinstein war bei Gehring eine andere als bei Brahms: Während dieser sein Werk dem Dirigenten Rubinstein nicht anvertrauen mochte, kritisierte jener (wenn auch implizit) den Russen Rubinstein dafür, dem „deutschen Componisten“ das Dirigat ausgerechnet des *Triumphliedes* zu verwehren. Um den „patriotischen Charakter“ des Stücks für die Leser

der deutsch-national ausgerichteten *Deutschen Zeitung* schlagwortartig zu beschreiben, bezeichnete Gehring es als „Triumphlied“ auf den Sieg der deutschen Waffen“. Der Zusatz war somit eine bloße Charakterisierung des Werkes durch Angabe seines Entstehungsanlasses und nicht etwa Teil eines (ursprünglichen) Originaltitels; dementsprechend ist er in der Zeitungsnotiz auch nicht in die Anführungszeichen eingeschlossen.

Die Formulierung „Sieg der deutschen Waffen“ stammte im Übrigen nicht von Gehring selbst; es handelte sich vielmehr um eine damals gängige Wendung, die während des deutsch-französischen Krieges in der Tagespresse häufig vorkam:⁷⁸ „Der [bayerische] König soll bei der Nachricht über den ersten Sieg der deutschen Waffen Thränen der Freude vergossen haben“.⁷⁹ „Der Sieg der deutschen Waffen bei Weißenburg hat die Herzen aller Deutschen im Lande hoch erfreut, dagegen die schwarzen Czechen sehr betrübt.“⁸⁰ „Und wieder ein Sieg der deutschen Waffen auf französischem Boden [bei Wörth], und zwar ein glänzender, ruhmvoller Sieg.“⁸¹ „Die zweite Hälfte der Mittagsbörse verkehrte auf die jüngsten Berichte vom Kriegsschauplatze hin, die einen neuerlichen Sieg der deutschen Waffen melden, in sehr animierter Stimmung“.⁸² „Am gestrigen Tage neuer entschiedener Sieg der deutschen Waffen bei Sedan.“⁸³ Auch Siege der französischen Armee sowie Niederlagen beider Seiten wurden mit analogen Formulierungen beschrieben: „Abendbörse. Das Abendgeschäft verkehrte zu festeren Coursen, da von einem Sieg der französischen Waffen die Rede war.“⁸⁴ „Mit der gestrigen Niederlage der französi-

⁷² *Briefwechsel VII*, S. 103, mit vollständigem Zitat der Zeitungsnotiz in Anmerkung 2.

⁷³ Brahms an Levi, [Ende Januar 1872]: „Mein Schicksalslied ging hier Sonntag [21. Januar 1872] recht schlecht. Rubinstein ist eben ein mäßiger Dirigent, und er bot mir die Leitung nicht an, folglich ließ ich das Ding laufen. Dafür aber werde ich mir Düsseldorf und Triumphlied noch eins überlegen!“ (*Briefwechsel VII*, S. 97). Brahms an Levi, April 1872: „Nicht bloß bei Dir, sondern auch bei manchen Andern ist es mir – nicht bloß einerlei, wer von uns dirigiert, sondern ich höre lieber zu. Bei Rubinstein liegt die Sache anders. Er ist ein sehr mäßiger Dirigent und unverantwortlich roh und leichtsinnig.“ (ebenda, S. 112). Rubinstein war in der Saison 1871/72 artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und dirigierte als solcher am 21. Januar 1872 Brahms' *Schicksalslied op. 54* (siehe *Perger/Hirschfeld, Musikfreunde*, S. 142–146, 304).

⁷⁴ Brahms an Allgeyer, [Februar 1872] (*Brahms-Allgeyer Briefwechsel*, S. 76).

⁷⁵ Ebenda, S. 77.

⁷⁶ *Briefwechsel VII*, S. 117 (hier aufgrund eines Lesefehlers falsch datiert auf 9. August 1872, korrigiert nach Briefautograph [US-Wc, MFM 64]).

⁷⁷ Siehe hierzu Renate und Kurt Hofmann: *Einige Splitter aus dem „Faber-Nachlaß“*, in: *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2006, S. 357–382, hier S. 365–370.

⁷⁸ Die im Folgenden angeführten Belegstellen stammen sämtlich aus Wiener Tageszeitungen, die sich mit Hilfe des Rechercheportals ANNO (<http://anno.onb.ac.at>) zu großen Teilen im Volltext durchsuchen lassen.

⁷⁹ *Neues Fremden-Blatt*, 1870, Nr. 214 (5. August), Abendblatt, S. [4].

⁸⁰ *Neue Freie Presse*, 1870, Nr. 2136 (9. August), Morgenblatt, S. 5.

⁸¹ *Die Presse*, 1870, Nr. 221 (12. August), Abendblatt, S. [2].

⁸² *Wiener Geschäftszeitung*, 1870, Nr. 193 (25. August), S. [3].

⁸³ *Neue Freie Presse*, 1870, Nr. 2164 (6. September), Abendblatt, S. 1.

⁸⁴ *Neues Fremden-Blatt*, 1870, Nr. 215 (6. August), Morgenblatt, S. 7.

schen Waffen dürfte das Schicksal des jetzigen Feldzuges wohl entschieden sein“.⁸⁵ „Wir haben heute zum ersten Male in diesem Feldzuge, der so reich an über-raschenden Ereignissen ist, eine Niederlage der deutschen Waffen zu verzeichnen“.⁸⁶ Die heute vielfach als „martialisch“ und damit anstößig empfundene Redewendung wurde also um 1870 in der Wiener Tagespresse mit Selbstverständlichkeit verwendet.

Nach der Uraufführung des *Triumphliedes* am 5. Juni 1872 unter Leitung Levis in Karlsruhe⁸⁷ veröffentlichte Franz Gehring zwei längere, mit seinem Namen gezeichnete Besprechungen des Werkes in der *Deutschen Zeitung* und in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. In beiden Artikeln bediente er sich sowohl in der Überschrift als auch im Text wiederum jener charakterisierenden Wendung:

Deutsche Zeitung:

„Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen.

Von Johannes Brahms.

(Zum erstenmale aufgeführt in Karlsruhe am 5. Juni 1872.)

Schon seit geraumer Zeit war bekannt geworden, daß Johannes Brahms auf den Sieg der deutschen Waffen ein Triumphlied componirt hatte, zu welchem der Text von dem Componisten selbst aus der Offenbarung Johannis ausgewählt worden war. [...] Wer Brahms' deutsches Requiem kannte, mußte ahnen, daß es sich hier um etwas Außergewöhnliches handle, der mußte wissen, daß damit zum wahren Ausdrucke gelangen sollte die tiefempfundene Freude über die deutschen Siege.“⁸⁸

Allgemeine Musikalische Zeitung:

„Triumphlied (auf den Sieg der deutschen Waffen)

von Johannes Brahms.

[...] Johannes Brahms hat durch sein Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen bewiesen, dass Händel'sche und Bach'sche Kraft auch heute noch den Chören und dem Orchester verliehen werden können und in einer doch unserem Fühlen und Empfinden eigenthümlichen Weise – kurz, Brahms hat mit diesem Werke alle Zweifel an der Fortentwicklung der Musik in dem Sinne, wie sie unsere grossen Meister successive weiter geführt haben, beseitigt.“⁸⁹

Schon im Artikel für die *Deutsche Zeitung* stellte Gehring das *Triumphlied* als Werk des größten deutschen Komponisten der Gegenwart dar, in dessen Schaffen „speciell ein deutscher Ausdruck unserer Zeit“ liege und „der seine Kunst in einer Reinheit, Unverfälschtheit und Erhabenheit zu üben weiß, wie wenige Deutsche, vielleicht nur einer vor ihm [...], der Sebastian Bach heißt“.⁹⁰ In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* trieb er diese Sichtweise auf die Spitze und ließ den Artikel in einem Absatz kulminieren, der die Komposition des *Triumphliedes* zu einem ebenso epochalen Ereignis für die deutsche Musik erklärte, wie es der „Ruhm der Waffen“ und die Reichsgründung für die deutsche Politik gewesen seien:

„Wir Deutsche können stolz sein, dass ein solcher Künstler wie Brahms gerade jetzt unter dem Eindrucke der bedeutendsten Ereignisse, welche unsere Geschichte aufzuweisen hat, zu einem solchen Triumphliede begeistert wurde. Es knüpft sich an das Jahr 1870 nicht nur der Ruhm der Waffen, sondern auch eine neue Epoche unserer Kunst, wenig-

tens der Musik, und diese neue Epoche ist wie die unseres geeinigten politischen Lebens keine zufällig entstandene, sondern lang vorbereitete und von dem Künstler mit derselben Zuversicht ins Leben gerufene. Sie basirt auf der zeitgemässen Entwicklung längst bekannter Formen und Ausdrucksweisen. Dass diese Entwicklung sich als eine so gesunde und wahre erweisen werde [...], das ist das Verdienst des deutschen Meisters Brahms, des grössten in der Gegenwart.“⁹¹

Angesichts dieser Einordnung des Werkes in die deutsche (Musik-)Geschichte (von der sich die Redaktion der *AmZ* in einer Anmerkung distanzierte⁹²) ist nachvollziehbar, weshalb Gehring weiterhin durch den Zusatz „auf den Sieg der deutschen Waffen“ den patriotischen Entstehungshintergrund des *Triumphliedes* hervorhob. Wie schon in der Zeitungsnotiz vom März, so war auch hier aber durchaus zu erkennen, dass es sich nicht um einen originalen Titelzusatz, sondern um eine Hinzufügung Gehrings handelte, die mit oder ohne Klammern erscheinen konnte, im Satz umstellbar war („daß Johannes Brahms auf den Sieg der deutschen Waffen ein Triumphlied componirt hatte“) und nie in Anführungszeichen gesetzt wurde.

Nach der Wiener Aufführung des *Triumphliedes* am 8. Dezember 1872 unter Brahms' eigener Leitung war in zwei Presseberichten erstmals von einem „ursprünglichen“ Titel-Zusatz die Rede. Zum einen handelte es sich um Eduard Hanslicks Rezension für die *Neue Freie Presse*, zum anderen um Franz Pyllemanns Besprechung für die *Allgemeine Musikalische Zeitung*:

Hanslick (Neue Freie Presse, 10. Dezember 1872)

„Das Triumphlied hatte ursprünglich den Beisatz: ‚auf den Sieg der deutschen Waffen‘, und dieser glorreiche Anlaß spricht vernehmlich für alle Zeiten aus dem Werke selbst. Eine directe Tendenz wollte Brahms nicht ausgesprochen wissen, man kann sie auch unmöglich einer Composition unterschieben, deren Text über tausend Jahre vor der Schlacht bei Sedan geschrieben ist. Die Textworte sind nämlich

Pyllemann (AmZ, 25. Dezember 1872)

„Das Werk führte ursprünglich den Titel ‚Triumphlied über den Sieg der deutschen Waffen‘; mit richtigem Takt wurde von dem Beisatze beim Druck abgesehen. Wozu sollte er auch dienen? Ist doch der Zusammenhang des Werkes mit den ruhmvollsten Blättern der deutschen Geschichte genügend darin ausgedrückt, dass es unmittelbar im Gefolge der grossen Ereignisse entstand und dass es dem erhabenen Be-

⁸⁵ *Wiener Handelsblatt*, 1870, Nr. 189 (20. August), S. [2].

⁸⁶ *Neues Wiener Tagblatt*, 1870, Nr. 313 (12. November), S. [1].

⁸⁷ Siehe Aufführungsgeschichte, S. XXXII, Konzertliste, Nr. 2.

⁸⁸ *Gehring, Triumphlied DZ*, S. 1.

⁸⁹ *Gehring, Triumphlied AmZ*, Sp. 409, 411.

⁹⁰ *Gehring, Triumphlied DZ*, S. 1.

⁹¹ *Gehring, Triumphlied AmZ*, Sp. 414.

⁹² „[...] Wir halten [...] dafür, dass ein so weit gehendes Urtheil über einen Künstler und seine Werke zu fällen der Gegenwart durchaus nicht zukommt, sondern dass dieses der Geschichte einzig und allein überlassen werden muss [...].“ (ebenda).

| | |
|--|--|
| Hanslick (<i>Neue Freie Presse</i> , 10. Dezember 1872) | Pyllemann (<i>AmZ</i> , 25. Dezember 1872) |
| der Offenbarung Johannes, Capitel 19, entnommen. ⁹³ | gründer des neuen deutschen Reiches, dem Kaiser Wilhelm, gewidmet ist. Den Text nahm der Componist aus der ‚Apokalypse‘. ⁹⁴ |

Auffällig ist eine gewisse Ähnlichkeit der beiden Passagen: Beide Autoren zitieren den „ursprünglich“ vorhandenen „Beisatz“ (wenn auch in einem Wort abweichend), versuchen dessen Wegfall im Druck zu begründen (wenn auch unterschiedlich) und weisen auf die Textquelle hin (wenn auch unter Verwendung verschiedener Bezeichnungen des biblischen Buches). Schon diese Übereinstimmungen lassen vermuten, dass Pyllemann die Information über den vermeintlichen „Beisatz“ aus Hanslicks Rezension übernommen haben könnte, die zwei Wochen vor seinem eigenen Artikel erschienen war. Dass tatsächlich eine Abhängigkeit zwischen beiden Texten bestanden haben muss, ist durch eine weitere Beobachtung zu bestätigen: Robert Schumann hatte 1853 in seinem Artikel *Neue Bahnen* über den jungen Brahms geschrieben: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“⁹⁵ Dieser Ausspruch wird von beiden Autoren in sehr ähnlicher Weise ungenau zitiert:

| | |
|--|---|
| Hanslick (<i>Neue Freie Presse</i> , 10. Dezember 1872) | Pyllemann (<i>AmZ</i> , 25. Dezember 1872) |
| „In diesen beiden Werken [<i>Deutsches Requiem</i> und <i>Triumphlied</i>] realisieren sich die wunderbaren Wirkungen, welche Schumann vorausgesagt, ‚wenn Brahms seinen Zauberstab über die Vereinigung von Chor und Orchester richten werde‘.“ ⁹⁶ | „Was Rob. Schumann einst prophezeit [sic]: ‚Brahms werde wunderbare Wirkungen erzielen, wenn er seinen Zauberstab über die Vereinigung von Chor und Orchester richten würde‘ – ist nun herrlich in Erfüllung gegangen.“ ⁹⁷ |

Dass an zwei Stellen so deutliche Übereinstimmungen zwischen beiden Texten bestehen, ist wohl nur dadurch zu erklären, dass Pyllemann die Rezension Hanslicks kannte und teilweise als Vorlage für seine eigene Besprechung nutzte. Pyllemanns Hinweis auf einen ursprünglichen Titel des *Triumphliedes* geht also höchstwahrscheinlich auf die entsprechende Angabe bei Hanslick zurück und hat somit keinen eigenen Quellenwert.

Woher nahm aber Hanslick die Information über einen ursprünglichen Zusatz „auf den Sieg der deutschen Waffen“? Prinzipiell denkbar wäre, dass der Kritiker eine Handschrift des Werkes gesehen oder eine persönliche Auskunft von Brahms erhalten hatte, mit dem er bereits damals eng befreundet war.⁹⁸ Keine der beiden Möglichkeiten ist jedoch quellenmäßig zu belegen. Eindeutig kann dagegen gezeigt werden, dass sich Hanslick in seiner Rezension der Wiener *Triumphlied*-Aufführung vom 8. Dezember 1872 auf Gehring's Besprechung des Werkes in der *Deutschen Zeitung* vom 11. Juni 1872 stützte. Mehrere Abschnitte beider Texte stimmen in Formulierungen und fehlerhaften Zitaten so deutlich

miteinander überein, dass die Abhängigkeit Hanslicks von Gehring noch klarer erkennbar ist als diejenige Pyllemanns von Hanslick:

| | |
|--|---|
| Gehring (<i>Deutsche Zeitung</i> , 11. Juni 1872) | Hanslick (<i>Neue Freie Presse</i> , 10. Dezember 1872) |
| „Das Triumphlied besteht aus drei großen Doppelchören, [...]“ | „Der erste von den drei großen Doppelchören, aus welchen das Triumphlied besteht, [...]“ |
| „Der Text ist der Offenbarung Johannis, Capitel 19, entnommen [...]“ | „Die Textworte sind nämlich der Offenbarung Johannes, Capitel 19, entnommen.“ |
| „Lobet den Herrn, unsern Gott, [...] hat das Reich eingenommen,‘ sind die Worte, auf denen der zweite Chor zunächst aufgebaut ist.“ | „Lobet unsern Gott, [...] hat das Reich eingenommen,‘ das sind die Worte, auf welchen der zweite Chor zunächst aufgebaut ist; [...]“ |
| „Er fängt mit dem Solo an: ‚Und ich sahe den Himmel aufgethan und siehe (und siehe‘ wiederholen beide Chöre nacheinander dazwischen) ein weißes Pferd, der darauf saß [1] (hiemit hörte die Solostimme auf und beide Chöre setzten ein:) Der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig und richtet und streitet mit Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit. [2] ‚Und er tritt,‘ lautet es weiter in wunderbarer Weise, ‚die Kelter des Weines, des grimmigen Zornes des allmächtigen Gottes.‘ Die Solostimme übernimmt dann wieder: ‚Und hat einen Namen geschrieben auf seinem Kleide und auf seiner Hüfte, der also lautet: [3] ‚Ein König aller Könige und ein Herr aller Herren.‘ Damit tritt wieder in etwas anderem Rhythmus als im ersten Chore das ‚Heil Dir im Siegeskranze‘ ein als Halleluja.“ ⁹⁹ | „Er beginnt mit dem Bariton-Solo: ‚Und ich sah den Himmel aufgethan und siehe, ein weißes Pferd; der darauf saß‘ [1] (hier hört die Solostimme auf und beide Chöre setzen ein:) ‚der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig und richtet und streitet mit Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit.‘ [2] ‚Und er tritt,‘ lautet es weiter mit wunderbarer Gewalt, ‚die Kelter des Weines, des grimmigen Zornes des allmächtigen Gottes.‘ Die Solostimme übernimmt dann wieder: ‚Und hat einen Namen geschrieben auf seinem Kleide und auf seiner Hüfte, der also lautet: [3] ‚Ein König aller Könige und ein Herr aller Herren!‘ Damit tritt wieder in etwas verändertem Rhythmus das Hallelujah ein [...]“ ¹⁰⁰ |

Die eingeklammerten Nummern markieren drei übereinstimmend falsche Textzitate, die korrekt lauten: „und der darauf saß“ [1], „streitet mit Gerechtigkeit.“ [2] und „Hüfte, also:“ [3]. Auch der erwähnte Ausspruch Schumanns, dessen ungenaue Wiedergabe Pyllemann of-

⁹³ Hanslick, *Concerte*, S. 3. Leicht überarbeiteter Nachdruck in: Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken*, Berlin 1886, S. 51–54 (*Brahms „Triumphlied“ und „Schicksalslied“*).

⁹⁴ Pyllemann, *Triumphlied*, Sp. 827.

⁹⁵ Robert Schumann: *Neue Bahnen*, in: *NZfM*, Bd. 39, Nr. 18 (28. Oktober 1853), S. 185 f., hier S. 186.

⁹⁶ Hanslick, *Concerte*, S. 3.

⁹⁷ Pyllemann, *Triumphlied*, Sp. 828.

⁹⁸ Siehe *Brahms-Hanslick Briefwechsel*.

⁹⁹ Alle Zitate: *Gehring, Triumphlied DZ*, S. 3.

¹⁰⁰ Alle Zitate: *Hanslick, Concerte*, S. 3.

fenbar von Hanslick übernahm, findet sich in nahezu identischer Formulierung bereits bei Gehring.¹⁰¹

Vor diesem Hintergrund ist die Annahme plausibel, dass auch die Wendung „auf den Sieg der deutschen Waffen“ aus dem Artikel Gehrings stammte und von Hanslick als „ursprünglicher Beisatz“ missverstanden wurde. Vor allem die Überschrift jenes Artikels – „Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen. / Von Johannes Brahms.“ – mag das Missverständnis begründet haben, wirkt sie doch tatsächlich auf den ersten Blick wie eine vollständige Titelwiedergabe. Als das Werk dann im November 1872 nur als „Triumphlied“ erschien, dürfte Hanslick daraus fälschlich den Schluss auf einen ursprünglich vorhandenen und vor dem Druck entfernten „Beisatz“ gezogen haben.

Ausgehend von den 1872 erschienenen Besprechungen Gehrings, Hanslicks und Pyllemanns wurde in der Literatur der folgenden Jahrzehnte der Titel „Triumphlied“ immer wieder mit der Wendung „auf den Sieg der deutschen Waffen“ in Verbindung gebracht. Dabei verwendeten einige Autoren den Zusatz weiterhin (wie Gehring) nur im Sinne einer Nennung des Entstehungsanlasses: „Gerade darum ist es aber hochehrfrohlich, schon heute auf eine Tonschöpfung hinweisen zu können, die hervorgerufen durch den Sieg der deutschen Waffen nicht nur zu den bedeutendsten Werken deutscher Tonkunst überhaupt zählt, sondern auch jedenfalls die großartigste Feier in Tönen ist, die jemals den Erfolgen deutscher Nation zu Theil wurde“.¹⁰² „Nur wenige Jahre später hat er diesem Werke [dem *Deutschen Requiem*] ein zweites, gleichfalls erhabener Intention entsprungenes, weltliches Chorwerk folgen lassen, zu welchem ihn nichts geringeres als die Siege der deutschen Waffen im Jahre 1870 begeistert haben“.¹⁰³ „Das Triumphlied verdankt seine Entstehung den Siegen der deutschen Waffen; denn die große Zeit von 1870, an Ereignissen so bedeutungsvoll und unvergesslich, konnte unmöglich spurlos an unseren Dichtern wie Componisten vorübergehen“.¹⁰⁴ „Brahms hat das ‚Triumphlied‘ nach den grossen Siegen der deutschen Waffen, 1870–1871, geschrieben und Kaiser Wilhelm I. gewidmet.“¹⁰⁵

Andere Autoren – und gerade die einflussreicheren in der Brahms-Literatur – stellten den Zusatz dagegen (wie Hanslick und Pyllemann) als ursprünglich vorgesehenen Untertitel dar: „Das ‚Triumphlied‘ ist ein großartiges Gelegenheitsgedicht, das, wie dies auch ursprünglich auf dem Titel bemerkt werden sollte, dem ‚Sieg der deutschen Waffen‘ seine Entstehung dankt.“¹⁰⁶ „Ursprünglich trug der Titel noch die Worte: ‚auf den Sieg der deutschen Waffen‘. Brahms beseitigte sie, um dem Werke eine allgemeinere Geltung zu geben.“¹⁰⁷ „[...] das Triumphlied, mit dem Brahms [...] einem aktuellen politischen Ereignis, dem ‚Sieg der deutschen Waffen‘, wenn auch erst post festum, eine künstlerische Huldigung darbrachte. Das Werk trug auch wirklich ursprünglich diesen Dedikationsvermerk, der aber, um ihm eine allgemeinere Geltung zuzuschreiben, unterdrückt wurde“.¹⁰⁸ „Das gigantische Werk ist im Herbst 1870 unter dem frischen Eindruck der deutschen Siege konzipiert und begonnen und im Sommer 1871 nach der

Kaiserproklamation und dem Friedensschlusse beendet worden. Ursprünglich führte es den Untertitel ‚Auf den Sieg der deutschen Waffen‘.“¹⁰⁹

Spätestens um 1910 war somit in der Literatur der unterstellte ursprüngliche Titelzusatz als vermeintliches Faktum etabliert. Eine weitere ‚Verfestigung‘ erfolgte im Lauf des 20. Jahrhunderts, indem einzelne Autoren konkrete (aber verschollene) handschriftliche Quellen anführten, die den Zusatz enthalten haben sollen. So schrieb Florence May in ihrer Brahms-Biographie von 1905/1911: „Der Originaltitel, der auf der Handschrift des Werkes stand – ‚Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen‘ –, wurde beim Erscheinen abgekürzt zu dem einfachen ‚Triumphlied‘.“¹¹⁰ Bezeichnenderweise ließ May offen, auf welche „Handschrift“ (im englischen Original „manuscript“) sie sich hier bezog. Es gibt tatsächlich keinerlei Hinweise darauf, dass sie irgendeine handschriftliche Quelle des Werkes mit eigenen Augen gesehen hatte; vermutlich übernahm sie den Hinweis auf den „Originaltitel“ schlicht der Literatur¹¹¹ und formulierte ihn nur etwas ‚stärker‘.

Siegfried Kross sorgte in seiner 1958 vorgelegten umfangreichen Monographie über Brahms' Chorwerke für eine weitere scheinbare Bestätigung eines ursprünglichen Titels, indem er diesen ausdrücklich mit der „handschriftlichen Stichvorlage“ in Verbindung brachte: „‚Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen‘ [...] lautete auf der handschriftlichen Stichvorlage der Titel des Werkes; eindeutiger – aber auch ein bißchen nationalistischer.“¹¹² Als Belege nannte Kross neben der einschlägigen Stelle bei May den oben zitierten Brief Hermann Levis an Brahms vom 7. April 1872,¹¹³ aus dem aber im Gegenteil zu schließen ist, dass die abschriftliche Partitur-Stichvorlage, die sich gerade bei Levi befand, den Titelzusatz damals nicht enthielt. Brahms' Antwortbrief mit der Klarstellung, das Werk heiße „natürlich“ nur „Triumphlied“,¹¹⁴ blieb bei Kross

¹⁰¹ „Schumann hatte wunderbare Wirkungen vorausgesagt, wenn Brahms seinen Zauberstab über die Vereinigung von Chor und Orchester richten werde.“ (*Gehring, Triumphlied* DZ, S. 1).

¹⁰² Schuster, *Triumphlied*, S. 321.

¹⁰³ Hermann Deiters: *Johannes Brahms*, Leipzig 1880, S. 319–374 (= *Sammlung Musikalischer Vorträge*, Nr. 23/24), hier S. 353.

¹⁰⁴ Emil Krause: *Johannes Brahms' Vocalwerke mit Orchester*, in: *NZfM*, Jg. 55 (1888), Bd. 84, Nr. 18/19 (8. Mai), S. 206–208; Nr. 20 (16. Mai), S. 233–234; Nr. 22 (30. Mai), S. 251–253, hier S. 234.

¹⁰⁵ Kretzschmar, *Führer II/2*, S. 373.

¹⁰⁶ *La Mara, Brahms*, S. 314.

¹⁰⁷ *Reimann, Brahms*, S. 44.

¹⁰⁸ *Weber, Triumphlied*, S. 2.

¹⁰⁹ *Kalbeck II/2 erste Auflage*, S. 346.

¹¹⁰ Florence May: *Johannes Brahms. Aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum*, Teil 2, S. 130 (entsprechend in der englischen Originalfassung: *The Life of Johannes Brahms*, Bd. 2, London 1905, S. 116).

¹¹¹ Insbesondere Franz Pyllemanns Rezension von 1872 (*Pyllemann, Triumphlied*) wird von May (S. 131 [dt.] bzw. S. 117 f. [engl.]) ausführlich zitiert.

¹¹² *Kross, Chorwerke*, S. 315.

¹¹³ Siehe oben, S. XX mit Anmerkung 68.

¹¹⁴ Siehe oben, S. XX mit Anmerkung 70.

unerwähnt. Die Partitur-Abschrift selbst konnte er im Jahr 1958 jedenfalls noch nicht kennen, denn sie tauchte erst 1992 aus dem Besitz der Erben des Verlegers Fritz Simrock wieder auf.¹¹⁵

Als 1995 Friedhelm Krummachers Studie über das *Triumphlied* erschien,¹¹⁶ war die abschriftliche Partitur-Stichvorlage der Forschung bereits bekannt. Krummacher wies denn auch zutreffend darauf hin, dass in diesem Manuskript, wie auch im Autograph und im Handexemplar, ein Titelaufsatz fehle,¹¹⁷ hielt aber dessen einstige Existenz weiterhin für möglich. Die wohl von Clara Simrock stammende handschriftliche Bemerkung „Titelblatt liegt gerahmt i.[m] Schrank“, die sich tatsächlich auf Blatt 2r der Stichvorlage befindet, führte ihn zu der Mutmaßung, ein heute verschollenes Titelblatt könne den Zusatz enthalten haben: „Brahms überließ Gehring die Partitur, die vielleicht noch das fragliche Titelblatt enthielt“. „Dieses abgetrennte Titelblatt könnte zur Klärung beitragen.“¹¹⁸ Dabei blieb jedoch unberücksichtigt, dass dem Manuskript das originale Titelblatt (= Blatt 1) separat beiliegt und dass dieses nachträglich leicht beschnitten wurde, was durch eine zwischenzeitliche Einrahmung plausibel zu erklären ist.¹¹⁹ Der Hinweis auf die damalige Aufbewahrung in einem „Schrank“ des Hauses Simrock bezog sich also offenkundig auf das vorliegende Titelblatt, welches von einem Zusatz „auf den Sieg der deutschen Waffen“ keine Spur zeigt.¹²⁰

Widmung

Das *Triumphlied* erschien im November 1872 mit der Widmung: „Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser Wilhelm I ehrfurchtswoll zugeeignet vom Componisten“.¹²¹ Brahms selbst hatte sein Werk allerdings zunächst weniger auf Wilhelm I. als vielmehr auf Otto von Bismarck bezogen. Dass er den deutschen Reichskanzler aufs höchste verehrte, ist vielfach belegt: An der Wand seines Wohn- und Musikzimmers hing ein lorbeerumkränzt Bronze-Relief von Bismarck im Profil;¹²² er besaß in seiner Bibliothek einige Bände mit Reden und Briefen Bismarcks, die er auch zur Lektüre auf Reisen mitgenommen haben soll;¹²³ er beschäftigte sich bis in die letzten Lebensstage mit den Blättern des „Bismarck-Kalenders“, den ihm (ebenso wie das „Bismarck-Jahrbuch“ 1897) sein Verleger Fritz Simrock bzw. dessen Frau geschenkt hatte.¹²⁴ Mehrere briefliche Äußerungen aus den Jahren 1871/72 lassen erkennen, dass Brahms den gewonnenen Krieg und die deutsche Reichseinigung dem Wirken Bismarcks zuschrieb und sein *Triumphlied* in erster Linie mit dessen Namen in Verbindung brachte. So schrieb er im März 1871 an den Bremer Musikdirektor Carl Reinthaler, der die Voraufführung des 1. Satzes vorbereitete:

„Lieber, im Notfall treiben wir etwas Schwindel beim ‚Triumphlied‘ – lassen den Chor singen, was er will, Du spielst auf der Orgel dazu, so laut, als es nur Bismarck verdient, und ich schlage den Takt dazu auf die Melodie



Im Rückblick auf das Bremer Konzert vom 7. April 1871, in dem der *Triumphlied*-Satz einer Aufführung des *Deutschen Requiems* gefolgt war, schrieb Brahms an Hermann Levi:

„Hier [in Hamburg] beabsichtigt man auch eine unentgeltliche Aufführung des Requiems. Neulich haben wir noch ein *ff* zum Schluß gemacht, ich habe das als Veranlassung genommen, nach Deutschland zu gehen. Du hast Recht, daß ich eben durchaus nach Deutschland mußte. Ich mußte mein Theil vom Jubel haben, es litt mich nicht länger in Wien. Ich habe nur flüchtige Minuten, aber hätte ich auch Stunden, ich möchte nicht anfangen zu schwatzen. Es lebe Bismarck, darin gipfle sich, was uns außer uns bewegt.“¹²⁶

In mehreren Briefen nannte Brahms sein Werk kurz „Bismarck-Gesang“,¹²⁷ „Lied auf Bismarck“¹²⁸ bzw. „Bismarck-Lied“.¹²⁹ Die letztere Bezeichnung wurde zumindest einmal auch von seinem Verleger Simrock verwendet.¹³⁰ Es überrascht darum nicht, dass Hermann Levi im August 1871 offenkundig davon ausging, das *Triumphlied* werde im Druck mit einer Widmung an Bismarck erscheinen: „Caeterum censeo, Te Deum esse perficiendum et Bismarckio dedicandum.“¹³¹

Auch die Person von Kaiser Wilhelm I. war jedoch für das Werk und insbesondere dessen Textauswahl von Bedeutung, was etwa aus Brahms' Schreiben an Sim-

¹¹⁵ Siehe hierzu *Patrimonia 107* und Michael Struck: *Wenn das Forscherherz höher schlägt. Aufsehenerregende Brahms-Funde der jüngsten Zeit*, in: *Traunsteiner Sommerkonzerte 1995. 1. bis 8. September im Landratsamt Traunstein*, Traunstein 1995, S. 49–54.

¹¹⁶ *Krummacher, Triumphlied*.

¹¹⁷ Ebenda, S. 641.

¹¹⁸ Ebenda, S. 641, Anmerkungen 37, 32.

¹¹⁹ Siehe Quellenbeschreibung AB⁺, S. 153 f.

¹²⁰ Dass Fritz und Clara Simrock das Titelblatt der *Triumphlied*-Stichvorlage offenbar einmal rahmten und aufhängten, kann sicherlich als Beleg für eine besondere Hochschätzung dieses Werkes gelten. Ein weiteres Zeugnis dafür ist ein in Brahms' Nachlass erhaltener Lederklappsessel mit einer von Clara Simrock auf die Rückenlehne gestickten Chorpharie aus dem 3. Satz des *Triumphliedes*, dessen (nicht mitgestickter) Text lautet: „und der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig“ (Wien Museum, Inv.-Nr. 199566/1). Das Verleger-Ehepaar sandte Brahms den Sessel als Geschenk zu Weihnachten 1875 nach Wien (*Briefwechsel IX*, S. 214).

¹²¹ Siehe S. XXVI, Abbildung 3b.

¹²² Abbildung: *Brahms, Leben und Werk*, S. 180; zur Platzierung des Reliefs an der Wand hinter dem Flügel siehe *Katalog Ikone*, S. 25, 31 (Ansichten des Musikzimmers als Aquarell bzw. Fotografie).

¹²³ *Hofmann, Bibliothek*, S. 13 f., Nr. 79, 80; *von der Leyen*, S. 29 f.

¹²⁴ *Kalbeck IV*, S. 487 f.; *Briefwechsel XII*, S. 215 (Brahms an Simrock, 13. März 1897); *Hofmann, Bibliothek*, S. 14, Nr. 81.

¹²⁵ *Briefwechsel III*, S. 39.

¹²⁶ *Briefwechsel VII*, S. 71.

¹²⁷ Brahms an Fritz Simrock, 24. September 1871 (*Briefwechsel IX*, S. 104).

¹²⁸ Brahms und Clara Schumann an Joseph Joachim, Oktober 1871 (Briefautograph: *D-Zsch*, 6137-A2).

¹²⁹ Brahms an Hermann Levi, 24. November 1871 (*Briefwechsel VII*, S. 84; Briefzitat und Hinweis zur Datierung siehe Quellengeschichte, S. 174 mit Anmerkung 130); Brahms an Fritz Simrock, 3. Mai 1872 (*Briefwechsel IX*, S. 121).

¹³⁰ Fritz Simrock an Brahms, 26. September 1871 (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 51).

¹³¹ Hermann Levi an Brahms, 11. August 1871 (*Briefwechsel VII*, S. 78).

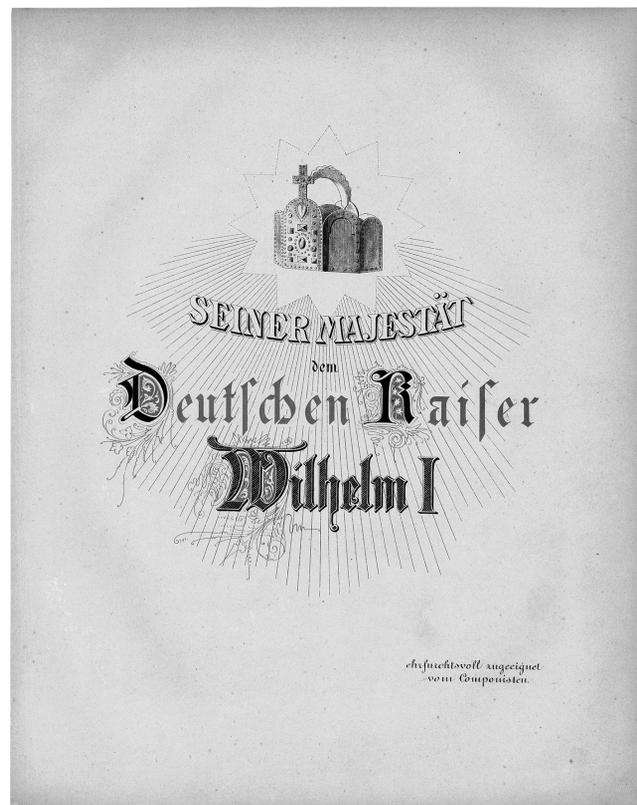
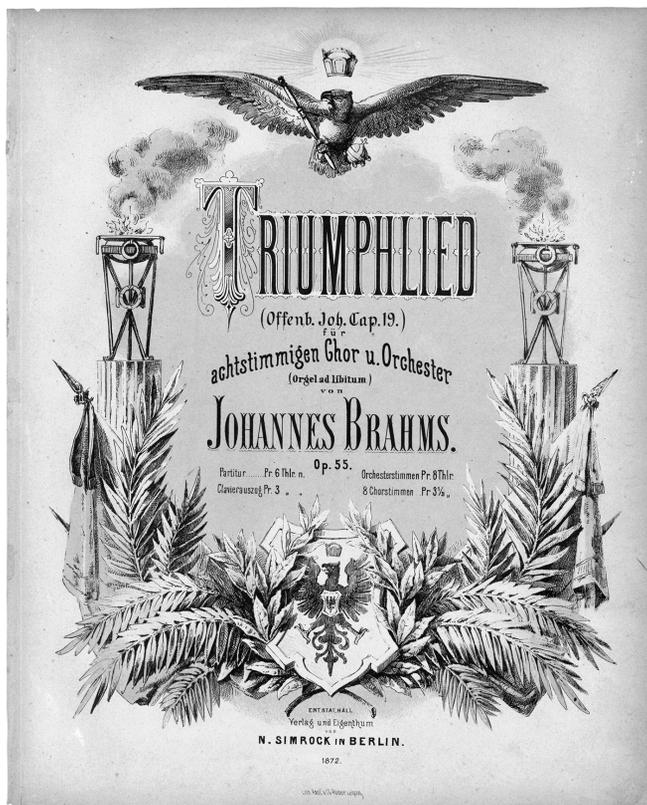


Abb. 3a/b: Erstdruck der Partitur (Quelle E₁), Titelseite und Widmungsseite Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel

rock vom 26. November 1871 hervorgeht: „Der biblische Text soll zwar auf unsern Kaiser gehen, aber man kann’s so gut ins Englische übersetzen wie jetzt mein Requiem.“¹³² Zeitweise scheint Brahms geschwankt zu haben, welchem der beiden Staatsmänner er das *Triumphlied* widmen sollte. So schrieb er am 26. Februar 1872 an Simrock: „Eine Widmung liegt nah an Kaiser und Reichskanzler. Ich habe eigentlich keine, hätten Sie aber, bitte ich mir’s zu sagen.“¹³³ Die endgültige Entscheidung, das Werk dem Kaiser zu widmen, fiel offenbar erst im Sommer 1872 und resultierte wohl aus einer persönlichen Beratung der Angelegenheit mit Fritz Simrock, der sich im Juli/August 1872 mit seiner Familie in Baden-Baden aufhielt, wo auch Brahms den Sommer verbrachte.¹³⁴ Offensichtlich anknüpfend an eine solche vorausgegangene Besprechung schickte der Komponist am 6. September 1872 ein sorgfältig formuliertes Schreiben, in dem er Wilhelm I. um Annahme der Widmung bat, zur Weiterleitung an den Berliner Verleger:

„Anbei der Brief an Se. Maj., hoffentlich kann er so passieren. Sollte die Sache rasch genug gemacht werden können, so ist es ja gut, Sie brauchen aber meinetwegen nicht zu warten. Herzlich danke ich natürlich Joachim, wenn er sich der Sache annimmt, und Sie haben im gegebenen Moment das nötige Kuvert und den Titel zu liefern.
[...]

Wenn es geht, hätte ich wohl am liebsten auf dem Widmungsblatt simpel:

Dem Deutschen Kaiser
(ad lib. Wilhelm I.)

Darüber die Krone, den Adler oder das Reichswappen – das, was nicht auf dem Titel ist.“¹³⁵

Der Wortlaut des Schreibens an den Kaiser ist ebenfalls bekannt, da Simrock vor dessen Weiterleitung eine Abschrift anfertigte oder anfertigen ließ und diese gemeinsam mit dem Brief von Brahms archivierte:

„Allerdurchlauchtigster,
Großmächtigster,
Allernädigster Kaiser und Herr.

Die Errungenschaften der letzten Jahre sind so groß und herrlich, daß es demjenigen, dem es nicht vergönnt war, die gewaltigen Kämpfe für Deutschlands Größe mitzukämpfen, um so mehr ein Herzensbedürfnis sein muß, zu sagen und zu zeigen: wie beglückt er sich fühlt, diese große Zeit erlebt zu haben.

¹³² Briefwechsel IX, S. 108.

¹³³ Ebenda, S. 116.

¹³⁴ Siehe Brief von Brahms an Jakob Melchior Rieter-Biedermann vom 17. Juli 1872: „Simrock kommt mit seiner Familie morgen an, um hier 6 Wochen zu bleiben.“ (Briefwechsel XIV, S. 211).

¹³⁵ Briefwechsel IX, S. 125 f.

Durchaus gedrängt von diesen lebhaften Gefühlen des Dankes und der Freude, habe ich versucht, ihnen in der Komposition eines Triumphliedes Ausdruck zu geben.

Meine Musik ist auf Worte aus der Offenbarung Johannes gesetzt, und wengleich wohl nicht zu verkennen, was sie feiern soll, so kann ich doch den Wunsch nicht unterdrücken, durch ein äußeres Zeichen – womöglich durch die Vorsetzung des Namens Eurer Majestät, die besondere Veranlassung und Absicht des Werkes zu nennen.

So wage ich denn ehrfurchtsvoll die Bitte auszusprechen, Eurer Majestät das Triumphlied bei seinem Erscheinen im Druck verehrend zueignen zu dürfen.

Eurer Kaiserlichen und Königlichen Majestät alleruntertänigster

(gez.) Johannes Brahms¹³⁶

Wie aus Brahms' Brief an Simrock hervorgeht, war auch eine mögliche Vermittlung des Kontaktes zum kaiserlichen Hof durch Joseph Joachim bereits zuvor erwogen worden. Der mit Brahms eng befreundete Joachim, einer der angesehensten Geiger seiner Zeit und seit 1869 Direktor der „Königlich Akademischen Hochschule für ausübende Tonkunst“ in Berlin, kam für diese Aufgabe wohl vor allem aufgrund seiner persönlichen Bekanntschaft mit Robert von Keudell in Frage. Dieser war als Vertrauter Bismarcks, als Geheimer Legationsrat im Auswärtigen Amt und als Parlamentarier ein einflussreicher Politiker; daneben war er auch als Pianist und Komponist aktiv und stand als Musiker unter anderen mit Fanny Hensel, Robert und Clara Schumann sowie Joseph Joachim in Verbindung.¹³⁷

Brahms' Widmungsanfrage gelangte tatsächlich durch die Hände von Joachim und Keudell an die zuständige Stelle, das königlich-kaiserliche Zivilkabinet. Zur Übermittlung der Angelegenheit von Simrock an Joachim und von Joachim an Keudell sind keine Quellen bekannt; der weitere Fortgang aber ist aus den „Journalen“ des Zivilkabinetts, die im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (in Berlin-Dahlem) überliefert sind, sowie aus erhaltenen Briefen zwischen den Beteiligten rekonstruierbar. Im „Journal“ von September 1872 finden sich diesbezüglich zwei aufeinanderfolgende Eintragungen:

„N^o [257]85. 2 Anl.[agen]

Behörden und Namen der Bittsteller. *Johannes Brahms.*

Wohnort. –

Datum. –

Inhalt der Sache. *Annahme der Widmung seines Werkes ‚Triumphlied‘. Anbei Schreiben des Geh. Legationsraths von Keudell vom 14/9.*

Was verfügt ist. *Schreiben an p von Keudell.*

Datum der Verfügung. Tag, Monat. 17. [Septbr.]

Akten-Zeichen und Bemerkungen. *Musikalische Werke.*

N^o [257]86.

Behörden und Namen der Bittsteller. *von Keudell. Geh. Legationsrath.*

Wohnort. *Berlin.*

Datum. *18 Septbr.*

Inhalt der Sache. *An den HE Chef. dankt für die Vermittlung der Annahme des ‚Triumphliedes‘ von Johannes Brahms.*

Was verfügt ist. *ad acta.*

Datum der Verfügung. Tag, Monat. 18. [Septbr.]

Akten-Zeichen und Bemerkungen. *desgl. [= Musikalische Werke.]*¹³⁸

Demnach war Keudell spätestens am 14. September (= Samstag) im Besitz von Brahms' Gesuch an den Kaiser und verfasste an diesem Tag einen Begleitbrief, um anschließend beide Schriftstücke beim Zivilkabinet einzureichen. Am 17. September (= Dienstag) erging eine Mitteilung des Kabinetts über die Annahme der Widmung an Keudell, der seinerseits am 18. September in einem weiteren Schreiben an den „Chef“ des Zivilkabinetts für die Vermittlung dankte. Also hatte der Kabinettschef, der Geheime Kabinettsrat Karl von Wilmowski, die Angelegenheit offenbar am 16. September (= Montag) dem Kaiser persönlich vorgetragen und dessen Zustimmung entgegengenommen.¹³⁹ Alle vier Schreiben von Brahms (6. September), Keudell (14./18. September) und Wilmowski (17. September, in diesem Fall eine Archivabschrift) wurden damals unter „Musikalische Werke“ ad acta gelegt, konnten aber im Geheimen Staatsarchiv bislang nicht wieder aufgefunden werden.¹⁴⁰ Erhalten ist dagegen ein weiterer Brief, mit dem Keudell ebenfalls am 18. September Joseph Joachim über den Erfolg seiner Bemühungen informierte:

„Berlin, den 18. September 1872

Alsenstr. N^o 7.

Verehrter Freund!

Anbei das Schreiben des Geh. Kabinettsrathes, welches bezeugt, daß die Widmung des Brahms'schen ‚Triumphliedes‘ von Sr. Majestät dem Kaiser u. König angenommen ist. Sie werden hiedurch in den Stand gesetzt sein, bei Simrock sofort das Erforderliche zu veranlassen, und Brahms zu benachrichtigen. Das Schreiben selbst ihm zu übersenden,

¹³⁶ Ebenda, S. 126 f. Für die standesgemäße Anrede und Schlussformel hatte Brahms vermutlich auf einen Briefsteller zurückgegriffen; vgl. etwa L. Kiesewetter: *Neuer praktischer Universal-Briefsteller für das geschäftliche und gesellige Leben* [...], 18. Aufl., Glogau 1866, S. 50 („A. Fürsten- und Adelsstand. 1. An einen Kaiser. a) [Anrede zu Beginn:] Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster Kaiser! Allergnädigster Kaiser und Herr! b) [Anrede im Kontext:] Eure Kaiserliche Majestät [...] c) [Submissions-Ausdruck am Ende:] allerunterthänigster“).

¹³⁷ Günter Richter: *Keudell, Robert von*, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 11, Berlin 1977, S. 560 f.; Brigitte Richter: *Freunde zu Gast im Hause Felix Mendelssohn Bartholdys in Leipzig*, Leipzig 2011, S. 155–160; *Schumann-Briefedition II/17*, S. 307–317; *Schumann-Briefedition II/2*, S. 1038, 1054.

¹³⁸ *GStA PK*, I. HA Rep. 89, Journale H XXX, A 126. Im Original handelt es sich um acht Spalten. Deren Überschriften werden hier gerade, die Eintragungen in der betreffenden Zeile kursiv wiedergegeben; aufgelöste Abkürzungen erscheinen in eckigen Klammern. *p* steht generell für den Titel der betreffenden Person; *HE* ist die Abkürzung für „Hochlöbliche Excellenz“ (laut Auskunft der Archivmitarbeiter). Sämtliche Recherchen im Geheimen Staatsarchiv für die vorliegende Edition wurden von Bernd Wiechert durchgeführt.

¹³⁹ „Die Vorträge des Chefs des Zivilkabinetts fanden im Palais am Montag, Mittwoch und Sonnabend, in der Regel ab 11 Uhr, statt.“ (*Neugebauer, Kaiserpalais*, S. 80).

¹⁴⁰ In den vorhandenen Akten „Musikalische Werke“ von 1871 bis 1873/74 (*GStA PK*, I. HA Rep. 89, Nr. 20968–20970), die von Bernd Wiechert durchgesehen wurden, war kein Dokument mit Bezug zu Brahms zu finden.

möchte ich nicht empfehlen, da der kühle Ton desselben ihn vielleicht unangenehm berühren kann. Sie selbst sind in dieser Beziehung an die Schreibweise der Behörden bereits gewöhnt. Ich denke, es wird für Brahms genügen, zu wissen, daß die Sache so schnell als möglich nach Wunsch erledigt worden ist.

Ich reise morgen ab, um meine Frau zu holen und denke in acht Tagen wieder hier zu sein.

Ganz der Ihrige
Keudell¹⁴¹

Das von Keudell beigelegte Originalschreiben Wilmowskis wurde von Joachim offenbar umgehend (mit einem eigenen Begleitbrief) an Simrock weitergeleitet, der in einem Brief an Brahms vom 20. September einen Teil daraus paraphrasierte und anschließend auf die Gestaltung der Widmung im Druck zu sprechen kam:

„Joachim wollte Ihnen gleich schreiben, daß der Kaiser die Widmung huldvollst sofort entgegengenommen hat, und zwar, wie das Hofmarschall-Amt bemerkt, gegen alle Gewohnheit ohne vorherige Einsicht des Manuskripts durch die betr. Behörden, sich einzig und allein (und mit Recht) auf die Bedeutung Ihres Namens und Ihres Schaffens stützend. Ich gratuliere; halten Sie nur die Knopflöcher auf, die Vögel schwirren schon in der Luft umher, habe mich aber sehr für Sie gefreut, in dieser Weise angenommen ist es wirklich ‚huldvoll‘.

Nun wegen dem [Widmungs-]Blatt; es muß doch heißen

Seiner Majestät
dem deutschen Kaiser
Wilhelm I.

ehrfurchtsvoll zugeeignet.

Die ‚Majestät‘ können wir nicht fortlassen, es ist einmal Stil; auf dem zu überreichenden Partitur-Exemplar, welches ich für Sie hier binden etc. etc. lassen werde, muß dasselbe stehen – Golddruck natürlich – oder einfach:

Dem deutschen Kaiser
Wilhelm I.

Hier wird die Majestät wohl fortbleiben können? Bitte nur Ihre Willensäußerung, damit ich gleich vorgehe!¹⁴²

Ebenfalls am 20. September erwähnte Joachim die Angelegenheit auch in einem Brief an Clara Schumann: „Brahms Dedication ist vom König schon angenommen.“¹⁴³ An Brahms selbst scheint er jedoch nicht geschrieben zu haben, denn auch der Komponist dankte Joachim zunächst nur indirekt, indem er am 22. September an Simrock schrieb: „Widmung ehrfurchtsvoll! Daß wir nicht renommierend mit der neuen Freundschaft erscheinen. [...] Grüßen Sie Joachim recht sehr und sagen ihm meinen besten Dank – seiner und Ihrer Frau ditto [...].“¹⁴⁴ Als Brahms am 6. Oktober in einem Brief an Joachim seinen Dank auch direkt aussprach, war (dem Kontext zufolge) kein Schreiben Joachims unmittelbar vorausgegangen: „Die Widmungsangelegenheit ist denn ja vortrefflich leicht und einfach verlaufen, ich bin Dir sehr dankbar dafür!“¹⁴⁵

Nach erfolgter Einigung mit Brahms über den Widmungstext dürfte Simrock umgehend die Lithographie der Widmungsseite in Auftrag gegeben haben, die sicherlich ebenfalls – wie die Lithographie des Innen- und Umschlagtitels sowie der Notenstich und Druck – von der Firma Röder in Leipzig besorgt wurde. Vom Erscheinen

des Werkes im November 1872 an war die Widmungsseite¹⁴⁶ über drei Jahrzehnte hinweg in allen Auflagen der Partitur und des Klavierauszugs enthalten, zunächst zweifarbig (rot/schwarz) gedruckt, nach 1902 nur noch einfarbig (schwarz). Zu einem nicht genauer bestimmbareren Zeitpunkt vor ca. 1920 wurde die Seite in Partitur und Klavierauszug entfernt.¹⁴⁷ Ein bemerkenswertes ikonographisches Detail ist die Krone, die auf der Widmungsseite den Text ‚überstrahlt‘ und auf der Titelseite zweimal als Attribut des Reichsadlers vorkommt.¹⁴⁸ Es handelt sich hier um die alte Krone des ‚Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation‘, die heute in der Wiener Hofburg verwahrt wird.¹⁴⁹ Offenbar hatte man zunächst erwogen, diese traditionsreiche Krone für das 1871 gegründete Deutsche Reich als Symbol zu übernehmen. So ist sie auf dem Wappenzeichen, das bei der Kaiserproklamation am 18. Januar 1871 in Versailles verwendet wurde, zu sehen¹⁵⁰ und findet sich in der ersten Jahreshälfte 1871 mehrfach als „Krönungskleinod“ bzw. als Bestandteil des neuen Reichswappens abgebildet.¹⁵¹ Noch im selben Jahr wurde dann aber eine neue Kaiserkrone „in der Form der Krone Karl’s des Großen, jedoch mit zwei sich kreuzenden Bügeln“ entworfen und in das definitive Wappen integriert.¹⁵² Der *Triumphlied*-Druck von 1872 zeigt die Krone somit nicht in ihrer damals bereits offiziell festgelegten Form.

Neben der ersten Partituraufgabe ließ Simrock wohl ebenfalls im November 1872 ein Prachtexemplar für den Widmungsträger Kaiser Wilhelm I. herstellen, wie er es bereits am 20. September gegenüber Brahms angekündigt hatte.¹⁵³ Derartige Partitur-Einzelexemplare in besonders repräsentativer und hochwertiger Ausstattung (starkes Papier, breitrandiger Plattendruck, mehrfarbige Titelseite, Ledereinband mit Goldprägung) ließ Simrock auch später noch mehrfach für Brahms herstellen,

¹⁴¹ Briefautograph: *D-Bim*, Briefnachlass Joseph Joachim, Doc. orig. Robert von Keudell 32; 18.

¹⁴² *Simrock-Brahms Briefe*, S. 53.

¹⁴³ *Schumann-Briefedition II/2*, S. 1085.

¹⁴⁴ *Briefwechsel IX*, S. 128 f.

¹⁴⁵ *Briefwechsel VI*, S. 67 f.

¹⁴⁶ Siehe S. XXVI, Abbildung 3b.

¹⁴⁷ Siehe Quellenbeschreibung, S. 165 (Z-KAu₇), S. 156 f. (E_{5/6}).

¹⁴⁸ Siehe S. XXVI, Abbildung 3a.

¹⁴⁹ Siehe hierzu Reinhart Staats: *Die Reichskrone. Geschichte und Bedeutung eines europäischen Symbols*, völlig überarbeitete neue Ausgabe, Kiel 2006.

¹⁵⁰ *Kemper, Monbijou*, S. 170, Abbildung 157.

¹⁵¹ *Illustrierte Zeitung* (Leipzig), 1871, Nr. 1442 (18. Februar), S. 121 („Die deutschen Reichs- und Krönungskleinodien. Originalzeichnung von L. Clericus.“); Nr. 1459 (17. Juni), S. 429 („Der neue deutsche Reichsadler.“).

¹⁵² *Illustrierte Zeitung* (Leipzig), 1871, Nr. 1483 (2. Dezember), S. 414 („Das neue deutsche Reichswappen.“); Rudolf Graf Stillfried: *Die Attribute des neuen Deutschen Reiches. Abgebildet, beschrieben und erläutert*, Berlin 1872, S. 22 f. und Abbildung [2]. Die Krone selbst existierte lediglich als Modell, das nie ausgeführt wurde (*Kemper, Monbijou*, S. 218, Abbildung 222).

¹⁵³ Siehe oben mit Anmerkung 142.

sei es für den Komponisten selbst,¹⁵⁴ sei es für die jeweiligen Widmungsempfänger.¹⁵⁵ Das Widmungsexemplar des *Triumphliedes* traf am 2. Dezember 1872 im Zivilkabinett ein, was wiederum einer Eintragung im betreffenden Band der „Journale“ zu entnehmen ist:

„N^o [315]86.
Behörden und Namen der Bittsteller. *Johannes Brahms*.
Wohnort. [Berlin]
Datum. [2/12]
Inhalt der Sache. *überreicht eine Composition. (Triumphlied)*
Vom Herrn Chef zurück.
Was verfügt ist. *Bescheid*.
Datum der Verfügung. Tag, Monat. 10. [Dezbr.]
Akten-Zeichen und Bemerkungen. *musikalische Werke*.“¹⁵⁶

Der (in Abbeviatur angegebene) Absender-Wohnort „Berlin“ weist darauf hin, dass das Exemplar offenkundig von Simrock für Brahms eingereicht wurde. Der erwähnte „Bescheid“ ging jedoch in diesem Fall direkt an den Komponisten nach Wien. Es handelte sich um ein Dankschreiben des Zivilkabinett-Chefs Karl von Wilmowski, das in einer Abschrift überliefert ist:

„Abschrift.
Berlin, den 10. Dezember 1872.
Des Kaisers und Königs Majestät haben das in diesen Tagen von Ew. Wohlgeboren eingereichte Dedikations-Exemplar Ihrer Composition ‚Triumphlied‘ huldreichst entgegenzunehmen und mich zu beauftragen geruht, Sie unter dem Ausdrücke des Dankes für die Einsendung zu dem nach sachverständigem Urtheile mit dieser Composition von neuem errungenen künstlerischen Erfolge in Allerhöchst Ihrem Namen zu beglückwünschen.
Es gereicht mir zu besonderem Vergnügen, mich dieses Auftrages hiermit zu entledigen.
Der Geheime Kabinetts-Rath
(gez.) v. Wilmowski.
An
den Componisten Herrn Johannes Brahms
Wohlgeboren
in/
Wien.
(31.586.)“¹⁵⁷

Vorlage dieser Abschrift war vermutlich eine erste Archivkopie von 1872, die gemeinsam mit dem (wohl von Simrock stammenden) Begleitschreiben zum eingereichten Widmungsexemplar unter der jeweils angegebenen Nummer „31586“ bei den Akten „Musikalische Werke“ lag; beide Schriftstücke sind nach bisheriger Kenntnis verschollen. Auch das Originalschreiben Wilmowskis ist nicht erhalten und wurde möglicherweise von Brahms, der sich später enttäuscht über das „Dankesformular“ äußerte, nicht aufbewahrt.¹⁵⁸ Der Wortlaut von Wilmowskis Brief wurde erstmals 1909 von Max Kalbeck mitgeteilt, der nach eigener Angabe „[e]ine Kopie dieses Schreibens“ vom „Vortragenden Rat[...] im Geheimen Zivilkabinett, Herrn v. Eisenhart in Berlin“ erhalten hatte.¹⁵⁹ Geringfügige Unterschiede im Text und die Herkunft aus dem Zivilkabinett könnten darauf hindeuten, dass die Kopie für Kalbeck nach der ursprünglichen Abschrift im Zivilkabinett und nicht nach derjenigen des Unterrichtsministeriums von 1875 angefertigt worden war.

Der Verbleib des *Triumphlied*-Prachtexemplars war trotz einiger Nachforschungen bislang nicht zu klären. Im Hinblick auf künftige weitere Recherchen soll an dieser Stelle berichtet werden, welche Überlieferungswege möglich erscheinen und wie weit sie bisher jeweils verfolgt werden konnten.

Sofern Wilmowskis Schreiben an Brahms wörtlich zu nehmen ist, hatte der Kaiser die Partitur persönlich „entgegenzunehmen [...] geruht“. Naheliegender wäre die Annahme, dass der Zivilkabinett-Chef selbst sie ihm bei einem seiner regelmäßigen Vorträge überreicht hatte, was am 4., 7. oder 9. Dezember 1872 geschehen sein müsste.¹⁶⁰ Anschließend könnte Wilhelm I. das Exemplar aufbewahrt oder an eine andere Person bzw. Institution weitergegeben haben. Im ersteren Fall wäre es in die Privatbibliothek des Kaisers eingegangen, die in seinem Berliner Palais (Unter den Linden) in einem Durchgangsraum zwischen Arbeitszimmer und Schlafzimmer untergebracht war.¹⁶¹ Nach dem Tod Wilhelms I. 1888 ging das Palais in den Besitz seines Enkels Wilhelm II. über, während dessen jüngerer Bruder, Prinz Heinrich von Preußen, die Bibliothek übernahm und sie in seiner damaligen Wohnung im Kieler Schloss aufstellte.¹⁶² In den 1890er Jahren übergab Prinz Hein-

¹⁵⁴ 1. *Symphonie op. 68*, *Violinkonzert op. 77*, *Akademische Festouvertüre op. 80*, *Tragische Ouvertüre op. 81*, *Gesang der Parzen op. 89* (alle A-Wgm) und 2. *Symphonie op. 73 (D-LÜbi)*.

¹⁵⁵ *Akademische Festouvertüre op. 80* für die Universität Breslau (verschollen), *Gesang der Parzen op. 89* für Herzog Georg von Sachsen-Meiningen (verschollen), *Fest- und Gedenksprüche op. 109* für den Hamburger Bürgermeister Carl Petersen (Brahms-Gesellschaft Hamburg).

¹⁵⁶ *GStA PK*, I. HA Rep. 89, Journale H XXX, A 128.

¹⁵⁷ *GStA PK*, I. HA Rep. 76, VIII, Sekt. 50, Lit. B, Nr. 48. Es handelt sich hierbei um eine Personalakte des „Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- u. Medicinal-Angelegenheiten“ zu Brahms, angelegt 1875 für eine geplante Ordensverleihung, die (aus nicht ersichtlichen Gründen) letztlich nicht erfolgte. Die zitierte Abschrift des Briefes vom 10. Dezember 1872 ist eine Beilage zu folgendem Schreiben Wilmowskis an den Königlichen Senats-Minister Dr. Falk vom 14. Dezember 1875: „Eurer Excellenz beehre ich mich in Folge einer von dem Herrn Ministerial-Direktor Greiff gegebenen Anregung nachträglich ganz ergebenst mitzuteilen, daß Seine Majestät der Kaiser und König die Widmung des ‚Triumphliedes‘ von Johannes Brahms im September 1872 auf den Antrag des Componisten zu genehmigen geruht haben, und daß dem Letzteren nach Einsendung des Dedications-Exemplars der Allerhöchste Dank dafür durch das in Abschrift hier beigefügte Schreiben vom 10. Dezember 1872 von mir ausgesprochen worden ist. v. Wilmowsky“.

¹⁵⁸ Rudolf von der Leyen schrieb in seinen Erinnerungen: „als Kuriosum erzählte mir Brahms, er habe aus dem Kabinett des Kaisers für seine Widmung nur ein Dankesformular, unterzeichnet ‚von Wilmowski‘ erhalten. ‚Wie gerne hätte ich statt dessen ein vom Kaiser selbst unterzeichnetes Schriftstück für meine Autographensammlung besessen!‘ fügte er hinzu.“ (von der Leyen, S. 12).

¹⁵⁹ *Kalbeck II/2*, S. 352; vgl. *Kalbeck II/2 erste Auflage*, S. 351.

¹⁶⁰ Zu den Wochentagen dieser Vorträge siehe oben, Anmerkung 139.

¹⁶¹ *Neugebauer, Kaiserpalais*, S. 76; Helmut Engel: *Das Haus des deutschen Kaisers. Das „Alte Palais“ Unter den Linden in Berlin*, Berlin 2004, S. 16, 25 f. (mit Foto des Bibliotheksraumes).

¹⁶² *Neugebauer, Kaiserpalais*, S. 94; *Ziegler, Hausbibliothek*, S. 262, Anmerkung 13; Christina Schmidt: *Repräsentationsraum und privater*

rich Teile seiner Büchersammlung an die Königliche Bibliothek in Berlin und an die Universitätsbibliothek in Kiel. Die letztere Institution erhielt in drei Schenkungen zwischen 1890 und 1897 insgesamt 1854 Bände.¹⁶³ Ob Akzessionsbücher erhalten sind, die nähere Auskunft über die Inhalte dieser Schenkungen geben könnten, war bislang nicht zu ermitteln. Jedenfalls ist aber im heutigen Katalog der Universitätsbibliothek Kiel keine Partitur des *Triumphliedes* nachgewiesen. Unter den Beständen, die Prinz Heinrich 1890 der Königlichen Bibliothek in Berlin übergab, befanden sich auch Musikalien, die 1893 in die Musiksammlung aufgenommen wurden.¹⁶⁴ Derartige Zugänge wurden üblicherweise im regulären Katalog verzeichnet.¹⁶⁵ Da dort aber nur zwei gewöhnliche Partiturrexemplare des *Triumphliedes* nachgewiesen sind,¹⁶⁶ dürfte das Prachtexemplar nicht Teil der Schenkung Heinrichs gewesen sein. Die verbliebenen Teile der Bibliothek des Prinzen Heinrich gelangten nach dessen Tod 1929 auf Veranlassung Wilhelms II. ins Berliner Palais zurück, das seit dem Ableben Wilhelms I. und seiner Frau als Erinnerungsstätte an das Kaiserpaar diente. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Gebäude weitgehend zerstört; der Verbleib des Inventars ist unbekannt.¹⁶⁷ Die erhaltenen Inventarbücher erfassen zwar detailliert das Mobiliar und sonstige Gegenstände, erwähnen aber nur vereinzelt Bücher und bieten somit keinen Bibliothekskatalog.¹⁶⁸ Nach der Schilderung Louis Schneiders, der von 1851 an Privat-Bibliothekar des Prinzen und später des Königs und Kaisers Wilhelm I. war,¹⁶⁹ war die Bibliothek damals nicht katalogisiert, sondern systematisch aufgestellt. Eigens erwähnt werden drei Bücherschränke, von denen hier insbesondere einer relevant ist: „Der dritte dieser Schränke enthält alle die Festgedichte, Widmungen, Huldigungen, welche dem Prinzen und Könige bei sehr verschiedenen Gelegenheiten dargebracht worden sind, meist in besonders kostbaren Einbänden und mit künstlerischen Verzierungen.“¹⁷⁰ Auch das Prachtexemplar des *Triumphliedes* dürfte hier aufbewahrt worden sein, wenn es tatsächlich in die Privatbibliothek des Kaisers einging.

Gegen eine Aufnahme in die Privatbibliothek könnte allerdings sprechen, dass Wilhelm I. speziell an musikalischen Widmungswerken wenig Interesse gehabt zu haben scheint. So heißt es bei Schneider an anderer Stelle: „Ich hatte die Weisung, musikalische Kompositionen an die große Musikaliensammlung der königlichen Bibliothek abzugeben.“¹⁷¹ Welche Musikalien bereits zu Lebzeiten Wilhelms I. an die (dem Kaiserpalais unmittelbar benachbarte) damalige Königliche Bibliothek (die heutige Staatsbibliothek zu Berlin) gelangten, könnte anhand der vollständig erhaltenen Akzessionsjournale der Musikabteilung geprüft werden.¹⁷² Wiederm spricht jedoch das Fehlen eines Katalognachweises dagegen, dass das *Triumphlied*-Prachtexemplar tatsächlich in diese Bibliothek gelangte.¹⁷³

Neben der Königlichen Bibliothek standen Wilhelm I. grundsätzlich noch andere Institutionen zur Verfügung, an die ein Widmungsdruck abgegeben werden konnte. Die wichtigste von ihnen war die Königliche Hausbi-

bliothek im Berliner Stadtschloss, die 1862 gegründet worden war, um überlieferte Privatbibliotheken früherer preußischer Regenten zusammenzuführen. Die Monarchen Wilhelm I., Friedrich III. und Wilhelm II. überließen dieser Bibliothek bereits zu Lebzeiten zahlreiche Einzelstücke aus ihren Privatsammlungen, darunter „hauptsächlich Dedikationsexemplare und Gelegenheitskompositionen zu feierlichen Anlässen“.¹⁷⁴ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Bestände vollständig in die Sowjetunion verbracht und in den 1950er Jahren nur partiell zurückgegeben. Darunter befand sich auch ein großer Teil der Musikalien, die heute in der Berliner Staatsbibliothek verwahrt werden.¹⁷⁵ Die einstigen Zettelkataloge der Hausbibliothek sind – mit Ausnahme einiger Bände des systematischen Kataloges, die nicht die Musikalien betreffen – nicht erhalten geblieben.¹⁷⁶ Bereits 1895 war jedoch ein gedruckter Katalog der damaligen Musiksammlung innerhalb der Königlichen Haus-

Rückzugsort – *Das Kieler Schloss als Residenz von Prinz Heinrich von Preußen und seiner Familie 1880 bis 1918*, in: *Das Kieler Schloss. Residenz im Herzen der Stadt*, hrsg. von Rüdiger Andreßen, Kiel und Hamburg 2017, S. 319–345, hier S. 328 (Foto des Bibliotheksraumes).

¹⁶³ *Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland*, Bd. 1: *Schleswig-Holstein, Hamburg, Bremen*, hrsg. von Paul Raabe, bearbeitet von Alwin Müller-Jerina, Hildesheim etc. 1996, S. 90.

¹⁶⁴ Ziegler, *Hausbibliothek*, S. 262, Anmerkung 13.

¹⁶⁵ Auskunft von Roland Schmidt-Hensel (*D-B*).

¹⁶⁶ Siehe S. 154 f., 156, Quellenbeschreibungen E₁ und E₄.

¹⁶⁷ Auskunft von Sabine Hahn (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg).

¹⁶⁸ Von Bernd Wiechert durchgesehene Inventare: *GStA PK*, BPH, Rep. 113, Nr. 2441 („Inventarium des Königlichen Palais. Mobiliar. Souterain und Erdgeschoß“); Nr. 2442 („Inventarium des Königlichen Palais Ites und IItes Stockwerk“); Nr. 2443 („Inventarium der Seiten- und Neben-Gebäude vom Königlichen Palais und der diversen Gegenstände“); Nr. 2807 („Bibliothek und Einsendung von Büchern“); Nr. 2811 („Inventar der Königlichen Hausbibliothek, ausschließlich Gemälde“).

¹⁶⁹ Schneider, *Kaiser Wilhelm*, Bd. 1, S. 61–69, Bd. 2, S. 38–40.

¹⁷⁰ Ebenda, Bd. 1, S. 65.

¹⁷¹ Ebenda, Bd. 2, S. 40.

¹⁷² Auskunft von Roland Schmidt-Hensel (*D-B*). Mehrere solcher Schenkungen zwischen 1880 und 1885 sind erwähnt in: Ziegler, *Hausbibliothek*, S. 256.

¹⁷³ Ein Beispiel für ein vorhandenes „Pracht-Exemplar“ mit Widmung an Wilhelm I., das sicherlich zunächst an den Kaiser selbst gesandt worden war, ist eine Partitur von Carl Reineckes *Friedensfeier. Fest-Ouvertüre für großes Orchester op. 105*, die im Katalog der Musiksammlung nachgewiesen ist (*D-B*, Mus. 5396). Vgl. hierzu unten, Anmerkung 183.

¹⁷⁴ Ziegler, *Hausbibliothek*, S. 255.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 259–261. Zur weiteren Suche nach Beständen der Königlichen Hausbibliothek und anderer deutscher Bibliotheken in Russland siehe Helmut Hell, Ingo Kolasa, Wolfgang Rathert, Willem de Vries: *Wiederentdeckt – Eine Sammlung von Musikhandschriften und Musikdrucken deutscher Provenienz am Staatlichen Zentralen Glinka-Museum für Musikkultur in Moskau*, in: *Forum Musikbibliothek*, Jg. 24 (2003), Heft 4, S. 416–425; Karl Wilhelm Geck, Helmut Hell, Ingo Kolasa: *Spuren – Auf der Suche nach Musikhandschriften deutscher Provenienz in der Handschriftenabteilung der Russischen Staatsbibliothek in Moskau*, in: *Forum Musikbibliothek*, Jg. 27 (2006), Heft 4, S. 333–345.

¹⁷⁶ Auskunft von Sabine Hahn (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg).

bibliothek erschienen.¹⁷⁷ Der einschlägige Abschnitt „Kaiser und König Wilhelm I. und Kaiserin und Königin Augusta“ in der Abteilung „Königshaus und Vaterland (Vaterlandsklänge und Widmungen)“ führt zwar etliche Fest- und Widmungskompositionen für Wilhelm I. an, nicht aber das *Triumphlied*.¹⁷⁸ Es ist somit unwahrscheinlich, dass das gesuchte Widmungsexemplar jemals Teil der Königlichen Hausbibliothek war.

Prinzipiell könnte Wilhelm I. ein solches Prachtexemplar auch an das Hohenzollernmuseum abgegeben haben. Dieses wurde 1877 im Berliner Schloss Monbijou gegründet, das im heutigen Monbijoupark an der Spree gelegen war und nach Teilzerstörung im Zweiten Weltkrieg 1958–1960 abgerissen wurde.¹⁷⁹ Es enthielt reichhaltige Sammlungen von Alltags- und Kunstgegenständen aus dem Besitz mehrerer Generationen des regierenden Hauses Hohenzollern. Der größte Teil der Exponate, die Museumsbibliothek, das Museumsarchiv und zwei Sammlungsinventare von 1877 bzw. 1899 sind seit Kriegsende verschollen. Das letzte, in den Jahren 1919–1945 geführte Inventar ist in abschriftlicher Form erhalten, verzeichnet aber die damals vorhandenen Bestände nicht vollständig.¹⁸⁰ In dieses Inventar konnte bislang kein Einblick genommen werden; es ist allerdings unwahrscheinlich, dass sich das *Triumphlied*-Exemplar dort angeführt findet. Offenbar verwahrte das Museum Musikalien nicht als gesonderte „Material- und Sammlungsgruppe“, sondern im Kontext der Exponate zu einzelnen Persönlichkeiten.¹⁸¹ Der *Triumphlied*-Druck hätte also in den Wilhelm I. gewidmeten Räumen seinen Platz gefunden. Voraussetzung wäre gewesen, dass der Kaiser das Exemplar eigens zu diesem Zweck dem Museum gestiftet hätte. Eine solche Identifikation gerade mit diesem Werk ist jedoch anderweitig nicht zu belegen; eher dagegen spricht zudem die Tatsache, dass Wilhelm I. keiner der (vermutlich) zwei Einladungen zu Aufführungen des *Triumphliedes* in Berlin Folge leistete.¹⁸² Das Hohenzollernmuseum kommt somit als einstiger Aufbewahrungsort des Widmungsexemplars kaum in Frage.

Sollte der Kaiser im Dezember 1872 (entgegen dem Wortlaut des Briefes Wilmowskis an Brahms) das Exemplar nicht persönlich entgegengenommen haben, könnte dieses auch bei den Akten des Zivilkabinetts im Geheimen Staatsarchiv geblieben sein. Wie den drei oben zitierten Journal-Einträgen zu entnehmen ist, wurde der Schriftwechsel zum Widmungsvorgang in der Rubrik „Musikalische Werke“ zu den Akten gelegt. Noch heute sind im Geheimen Staatsarchiv solche Akten aus dem fraglichen Zeitraum vorhanden. Diese enthalten neben Korrespondenzen und Gutachten zu Widmungswerken anderer Komponisten durchaus auch eingereichte Notenhandschriften und -drucke, jedoch keinerlei Zeugnisse zu Brahms' *Triumphlied*.¹⁸³ Zumindest die diesbezüglichen Schriftstücke müssen also früher oder später an einen anderen Ort verlagert worden sein. Für eine solche Verlagerung kommt in erster Linie das Königliche Hausarchiv in Frage. Dieses Archiv wurde 1852 gegründet und verwahrte Bestände mit direktem Bezug zum regierenden Haus Hohenzollern, die aus dem Geheimen Staatsarchiv ausgegliedert worden waren.¹⁸⁴ Es

befand sich zunächst im Berliner Schloss und bezog 1895 ein eigenes Gebäude an der Ecke Luisenplatz/Spandauer Straße. Die zugehörige Bibliothek diente sowohl als Dienstbibliothek dem Archivbetrieb als auch der Aufnahme zahlreicher Widmungsdrucke an die preussischen Regenten. Von 50.000 Bänden (im Jahr 1943) existieren nach Auslagerungen und Kriegszerstörungen heute noch 6.500 Bände.¹⁸⁵ Darunter finden sich zwar etliche (literarische, musikalische und andere) Widmungen an Wilhelm I., nicht aber das gesuchte *Triumphlied*-Exemplar, das auch im erhalten gebliebenen Zettelkatalog des einstigen Gesamtbestandes bei partieller Durchsicht nicht nachzuweisen war.¹⁸⁶

Die bisher durchgeführten Recherchen in institutionellen Sammlungen konnten den Verbleib des Widmungsexemplars also nicht aufklären.¹⁸⁷ Grund dafür könnte der Umstand sein, dass alle einschlägigen Bestände von Zersplitterungen und Verlusten vor allem infolge des Zweiten Weltkriegs betroffen waren. Möglich wäre jedoch auch, dass Wilhelm I. das gesuchte Exemplar nicht an eine Bibliothek, ein Archiv oder ein Museum gab, sondern informell verschenkte, wie es sein Bibliothekar Louis Schneider allgemein beschrieb: „Andere, namentlich große Pracht- und Bilderwerke gelangten oft garnicht einmal in die Bibliothek. Der König nahm sie entweder mit zu Ihrer Majestät der Königin hinauf, oder gab sie als Muster für irgend etwas an hohe Beamte, Künstler u. s. w., so daß ich oft nicht Red' und Antwort geben konnte, wenn nach einem bestimmten Buche, einer musikalischen Komposition oder einem Plane gefragt wurde.“¹⁸⁸ Auch die *Triumphlied*-Partitur könnte auf diese Weise in den Besitz einer Person aus dem Umfeld des Kaisers gelangt sein. In diesem Fall würde sie

¹⁷⁷ Georg Thouret: *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 258 f.

¹⁷⁹ Kemper, *Monbijou*, S. 86, 143.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 294–299.

¹⁸¹ Ebenda, S. 295; Ziegler, *Hausbibliothek*, S. 253 (zu den Musikalien-sammlungen Friedrichs II. und Friedrich Wilhelms II.).

¹⁸² Siehe hierzu unten, S. XXXVII.

¹⁸³ Siehe oben, Anmerkung 140. Vorhanden ist hier etwa eine gedruckte Partitur von Carl Reineckes *Friedensfeier. Fest-Ouvertüre für großes Orchester op. 105*, von der sich in D-B auch ein Prachtexemplar mit Widmung an Kaiser Wilhelm I. befindet (siehe oben, Anmerkung 173). Vermutlich war jenes Exemplar zuvor mit der Bitte um Widmungserlaubnis eingereicht worden und bei den Akten geblieben.

¹⁸⁴ Herzeleide Henning: *Die Dienstbibliothek des Brandenburg-Preussischen Hausarchivs. Katalog*, Berlin 2015 (= *Veröffentlichungen aus den Archiven Preussischer Kulturbesitz. Arbeitsberichte*, Bd. 17), S. [IX]–XI (Einleitung).

¹⁸⁵ Katalog: ebenda sowie im Internet (www.gsta.spk-berlin.de).

¹⁸⁶ Von insgesamt 57 Katalogkästen (GStA PK) konnte Bernd Wiechert (mit Genehmigung der Bibliotheksleiterin Gudrun Hoinkis) diejenigen beiden durchsehen, in denen ein Nachweis am ehesten zu erwarten wäre: einen Kasten mit der Rubrik „Gelegenheitsschriften König u. Kaiser Wilhelm I. (bis 1885)“, einen weiteren mit der Rubrik „Hofmusik“.

¹⁸⁷ In der Burg Hohenzollern und im ‚Haus Doorn‘, dem Exilwohnsitz Kaiser Wilhelms II., befindet sich das Exemplar ebenfalls nicht (Auskunft von Stefan Schimmel bzw. Wendy Landewé-van der Veen).

¹⁸⁸ Schneider, *Kaiser Wilhelm*, Bd. 2, S. 39.

wohl nur durch glückliche Umstände einmal wiederauftauchen.

Aufführungen

Bei den Forschungen für die vorliegende Edition konnten insgesamt 94 Aufführungen des *Triumphliedes* bis zum Zweiten Weltkrieg nachgewiesen werden. Grundlage war dabei die systematische Auswertung zeitgenössischer Musik- und Tageszeitungen in Bezug auf Brahms, die am Forschungszentrum der JBG kontinuierlich erfolgt; ergänzend wurden umfangreiche weitere Recherchen nach Presse-Erwähnungen speziell des *Triumphliedes* vorgenommen. Da dieses Werk vor allem aufgrund seiner außergewöhnlichen Anforderungen an den Chor von musikalischen Kräften an kleineren Orten kaum zu bewältigen war, dürften nur wenige Aufführungen jener Zeit ohne publizistische Resonanz geblieben sein. Es ist somit anzunehmen, dass zwischen 1871 und 1945 insgesamt nicht viel mehr als die ermittelten 94 Aufführungen stattfanden. Ein solcher Überblick über eine annähernd vollständige Aufführungsgeschichte ermöglicht aussagekräftige Feststellungen zu Aufführungsorten und -anlässen sowie zur wechselnden Aufführungsdichte im zeitlichen Verlauf. Darum werden in diesem besonderen Fall sämtliche nachgewiesenen Aufführungen im Folgenden chronologisch aufgelistet. Dabei bleiben andere Werke, die in den betreffenden Konzerten erklangen, unerwähnt. Genannt werden jeweils Zeit und Ort, Art des Konzerts und Ausführende; wo einzelne dieser Angaben fehlen, waren sie den herangezogenen Quellen nicht zu entnehmen. Am jeweiligen Folgetag wiederholte Aufführungen werden nur einmal gezählt (siehe Nr. 69, 74, 88). Bei den Dirigenten zusätzlich in Klammern genannte Personen sind örtliche Musikdirektoren, welche das Werk einstudierten, bevor dieses im Konzert von einem anderen (meist Brahms) dirigiert wurde. Als Belege angeführt werden Programmzettel („Prog.“) und Rezensionen („Rez.“), in manchen Fällen auch Ankündigungen („Ank.“) oder rückblickende Erwähnungen („Erw.“) der betreffenden Konzerte. Angekündigte Aufführungen, von denen nicht nachzuweisen war, dass sie tatsächlich stattfanden, wurden nicht in die Liste aufgenommen.

1 7.4.1871 (nur 1. Satz in Frühfassung), Bremen, Domkirche St. Petri, Karfreitagskonzert „zum Andenken an die im Kampfe Gefallenen“, Konzertorchester, Singakademie, (Carl Reinthaler)/Johannes Brahms (Dir.). – Prog.: *D-LÜbi; Katalog Requiem*, S. 88 f. – Rez.: *Weser-Zeitung*, 1871, Nr. 8687 (12. April), Morgen-Ausgabe, S. 2; *Courier*, 1871, Nr. 101 (12. April), Zweite Ausgabe, Beilage, S. 1 („*D.“); *MWbl*, Jg. 2 (1871), Nr. 16 (14. April), S. 251 („H. S.“); *Signale*, Jg. 29 (1871), Nr. 24 (16. Mai), S. 375 f.; *AmZ*, Jg. 6 (1871), Nr. 22 (31. Mai), Sp. 349 f.

2 5.6.1872, Karlsruhe, großherzogliches Hoftheater, „Großes Concert. Zur Abschiedsfeier des Hofkapellmeisters Herrn Hermann Levi“, Hoforchester, Philharmonischer Verein, Hoftheaterchor, „hiesige Dilettanten“, Julius Stockhausen (Bar.), Hermann Levi (Dir.). – Prog.: *Häfner, Triumphlied*, S. 95. – Rez.: *Gehring, Triumphlied DZ; MWbl*, Jg. 3 (1872), Nr. 25 (14. Juni), S. 396 („J. S.“); *Gehring, Triumphlied AmZ*.

3 8.12.1872, Wien, großer Musikvereinsaal, 1. außerordentliches Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde, Gesellschaftsorchester, Singverein, Emil Kraus (Bar.), Samuel de Lange (Org.), Johannes Brahms (Dir.). – Prog.: *A-Wgm.* – Rez.: *Die Presse*, 1872, Nr. 340 (10. Dezember), Lokal-Anzeiger, S. 15 (Eduard Schelle); *Hanslick, Concerte; Deutsche Zeitung*, 1872, Nr. 340 (10. Dezember), Morgenblatt, S. 6 (Franz Gehring); *Ambros, Triumphlied; Neues Fremdenblatt*, Jg. 8 (1872), Nr. 341 (11. Dezember), Morgenausgabe, S. 18 („h –“ [= Theodor Helm]); *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Jg. 10 (1872), Nr. 105 (16. Dezember), S. 1 („Florestan“); *Pyllemann, Triumphlied; MWbl*, Jg. 4 (1873), Nr. 1 (3. Januar), S. 10 f. (Theodor Helm); *NZfM*, Jg. 40 (1873), Bd. 69, Nr. 3 (10. Januar), S. 22 („R. B.“); *Signale*, Jg. 31 (1873), Nr. 4 (Januar), S. 52 f.

4 14.12.1872, München, großer Odeonssaal, 4. Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie, kgl. Vokalkapelle, obere Gesangsklassen der kgl. Musikschule, Franz Thoms (Bar.), Franz Wüllner (Dir.). – Rez.: *Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie*, Jg. 13 (1872), Nr. 357 (29. Dezember), S. 2; *NZfM*, Jg. 40 (1873), Bd. 69, Nr. 3 (10. Januar), S. 22; *AmZ*, Jg. 8 (1873), Nr. 18 (30. April), S. 280 f. („St.“).

5 27.2.1873, Leipzig, Saal des Gewandhauses, 18. Gewandhauskonzert, Gewandhausorchester, Gewandhauschor, Carl Reinecke (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 31 (1873), Nr. 14 (März), S. 211 (Eduard Bernsdorf); *NZfM*, Jg. 40 (1873), Bd. 69, Nr. 12 (14. März), S. 121 („Z.“).

6 28.4.1874, Bremen, großer Saal des Künstlervereins, 3. Abonnementskonzert „zum Besten der Musiker-Wittwen- und Unterstützungs-Casse“, Konzertorchester, Singakademie, Herr Fischer (Bar.), (Carl Reinthaler)/Johannes Brahms (Dir.). – Prog.: *Blum, Musikfreunde*, S. 298. – Ank.: *Courier*, 1874, Nr. 114 (26. April), Zweites Blatt; *Weser-Zeitung*, 1874, Nr. 9789 (26. April). – Rez.: *Bremer Nachrichten*, 1874, Nr. 118 (30. April), Zweites Blatt; *Courier*, 1874, Nr. 118 (30. April), Morgen-Ausgabe; *Weser-Zeitung*, 1874, Nr. 9796 (3. Mai); *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 28 (1874), Nr. 23 (4. April [recte: Juni]), S. 180 („W.“); *Signale*, Jg. 32 (1874), Nr. 28 (Juni), S. 438.

7 24.5.1874, Köln, großer Gürzenich-Saal, 51. Niederrheinisches Musikfest, 133 Orchestermusiker, 500 Chorsänger, Georg Henschel (Bar.), Franz Weber (Org.), (Ferdinand Hiller)/Johannes Brahms (Dir.). – Rez.: *AmZ*, Jg. 9 (1874), Nr. 24 (17. Juni), Sp. 370 f. („E. K.“); *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 28 (1874), Nr. 24 (11. Juni), S. 188 f. (August Guckeisen); *MWbl*, Jg. 5 (1874), Nr. 24 (12. Juni), S. 295; Nr. 26 (19. Juni), S. 320 f. (August Guckeisen).

8 9.6.1874, Basel, Münster, Konzert zum 50-jährigen Jubiläum des Gesangvereins, verstärktes Orchester des Kapellvereins, Gesangverein, Julius Stockhausen (Bar.), Theodor Kirchner (Org.), (Ernst Reiter)/Johannes Brahms (Dir.). – Rez.: *Basler Nachrichten*, 15. Juni 1874 (*Zimmermann, Schweiz*, S. 47 f.); *Schweizerisches Sängerbblatt*, Jg. 14 (1874), Nr. 12 (22. Juni) (*Ehrismann, Brahms-Rezeption*, S. 187).

9 12.7.1874, Zürich, Tonhalle, Musikfest Zürich, verstärktes Orchester der Tonhalle-Gesellschaft, Cäcilienvereine von Aarau, Bern, Lausanne und Luzern, gemischte Chöre von Schaffhausen, Winterthur und Zürich, Liedertafel von Bern, Société de chant sacré aus Genf sowie Sängerverein Harmonie, Männerchor und Studentengesangverein von Zürich, Karl Hill (Bar.), Gustav Weber (Org.), (Friedrich Hegar)/Johannes Brahms (Dir.). – Rez.: *Deutsche Zeitung*, 1874, Nr. 915

- (21. Juli), Morgenblatt, S. 1 f. (Johann Jakob Honegger); *AmZ*, Jg. 9 (1874), Nr. 32 (12. August), Sp. 507–509 (Heinrich Schulz-Beuthen).
- 10** 17.12.1874, Berlin, Saal der Singakademie, 2. Konzert des Stern'schen Gesangvereins, Berliner Sinfoniekapelle, Julius Stockhausen (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 33 (1875), Nr. 1 (Januar), S. 12; *AmZ*, Jg. 10 (1875), Nr. 2 (13. Januar), Sp. 28 („A. D.“).
- 11** 18.1.1875, Berlin, Saal der Singakademie, Konzert zum „Krönungsfest“, Berliner Sinfoniekapelle, Stern'scher Gesangverein, Julius Stockhausen (Dir.). – Rez.: *AmZ*, Jg. 10 (1875), Nr. 5 (3. Februar), Sp. 78 („G. E.“); *AMz*, Jg. 2 (1875), Nr. 7 (12. Februar), S. 52 („Dr. H. B.“); *Deutsche Rundschau*, Bd. 3 (April–Juni 1875), S. 143–148 (Otto Gumprecht).
- 12** vor 29.1.1875, Barmen, Anton Krause (Dir.). – Rez.: *AMz*, Jg. 2 (1875), Nr. 5 (29. Januar), S. 41; *AmZ*, Jg. 10 (1875), Nr. 45 (10. November), Sp. 716 f.
- 13** 19.2.1875, Hamburg, gemeinsames Konzert der Philharmonischen Gesellschaft und der Singakademie, Georg Henschel (Bar.), Julius von Bernuth (Dir.). – Rez.: *Reform. Ein Volksblatt*, Jg. 28 (1875), Nr. 46 (23. Februar), S. 2 („St.“); *AmZ*, Jg. 10 (1875), Nr. 10 (10. März), Sp. 157 („P.“); *AMz*, Jg. 2 (1875), Nr. 11 (12. März), S. 88 („L. B.“).
- 14** 20.2.1875, Elberfeld, Casino, 5. Abonnementskonzert, Hermann Schornstein (Dir.). – Erw.: *AMz*, Jg. 2 (1875), Nr. 11 (12. März), S. 91.
- 15** 11.5.1875, Cincinnati, zweites großes Musikfest, 800 Chorsänger, 102 Orchestermusiker, M. W. Whitney (Bar.), (Otto Singer)/Theodor Thomas (Dir.). – Rez.: *Inter Ocean* (Chicago), 1875, Nr. 42 (12. Mai); *NZfM*, Bd. 71, Nr. 26 (25. Juni 1875), S. 260 (C. A. Honthumb).
- 16** 5.2.1876, Münster, Rathaus-Festsaal, 7. Vereinskonzert, Orchester und Chor des Musikvereins, Georg Henschel (Bar.), (Julius Otto Grimm)/Johannes Brahms (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 34 (1876), Nr. 12 (Februar), S. 181 f.
- 17** 5.6.1876, Aachen, Kursaal, 53. Niederrheinisches Musikfest, 124 Orchestermusiker, 378 Chorsänger, Adolf Wallnöfer (Bar.), Max Winkelhaus (Org.), Ferdinand Breunung (Dir.). – *AMz*, Jg. 3 (1876), Nr. 27 (29. Juni), S. 112 (Hugo Riemann); *NZfM*, Bd. 72, Nr. 30 (21. Juli 1876), S. 299 f.; Nr. 30 (28. Juli), S. 307 f. („a..e“).
- 18** 18.10.1876, Erfurt, Predigerkirche, Konzert zum 50-jährigen Jubiläum des Erfurter Musikvereins, Erfurter Musikverein, Singakademie, Georg Henschel (Bar.), Georg Mertel (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 34 (1876), Nr. 60 (Oktober), S. 948.
- 19** 23.6.1877, Kassel, kgl. Theater, Konzert zum Besten des Spohr-Denkmal, kgl. Orchester, Mitglieder der Hofkapellen von Braunschweig, Sondershausen, Oldenburg und des Stadttheater-Orchesters Frankfurt, Kasseler Oratorienverein, Musikverein und Mündener Gesangverein, Franz Krüekl (Bar.), Carl Reiß (Dir.). – Rez.: *AMz*, Jg. 4 (1877), Nr. 28/29 (13. Juli), S. 222 („H. M. Z.“)
- 20** 28.7.1877 (nur 1. Satz), Würzburg, kgl. Musikschule, Schlussproduktion, die vereinigten Chor- und Orchesterklassen. – Erw.: *AMz*, Jg. 4 (1877), Nr. 33/34 (17. August), S. 262.
- 21** 30.11.1877, Rotterdam, Konzert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, Otto Schelper (Bar.), Friedrich Gernsheim (Dir.). – Rez.: *Caecilia*, Jg. 34 (1877), Nr. 24 (15. Dezember), S. 215 f.; *MWbl*, Jg. 9 (1878), Nr. 3 (11. Januar), S. 38.
- 22** 7.12.1877, Weimar, Stadtkirche, Hofkapelle und Streichinstrumentalklassen der Musikschule, Singakademie und Kirchenchor, Franz von Milde (Bar.), Carl Müller-Hartung (Dir.). – Erw.: *AMz*, Jg. 5 (1878), Nr. 3 (18. Januar), S. 34.
- 23** 7.3.1878, Mannheim, Konzert des Musikvereins, August Knapp (Bar.), Johann Naret-Koning (Dir.). – Erw.: *AMz*, Jg. 5 (1878), Nr. 12 (22. März), S. 111; *Signale*, Jg. 36 (1878), Nr. 22 (März), S. 343.
- 24** 24.4.1879, Innsbruck, k.k. Nationaltheater, Festkonzert des Musikvereins anlässlich der Silberhochzeit des [österreichischen] Kaiserpaars, Orchester des Musikvereins, verstärkt durch Mitglieder der k.k. Regiments-Musik, Liedertafel, Akademischer Gesangverein, Alois Billunger (Bar.), Josef Pembaur (Dir.). – Rez.: *Innsbrucker Nachrichten*, Jg. 26 (1879), Nr. 96 (28. April), S. 1263; *Bote für Tirol und Vorarlberg*, Jg. 65 (1879), Nr. 97 (29. April), Extra-Beilage, S. 773.
- 25** 2.12.1879, London, St. James Hall, Konzert von Georg Henschel zum Besten des Victoria-Kinderspitals in Chelsea, 80 Orchestermusiker, 200 Chorsänger der Royal Albert Hall Choral Society, Georg Henschel (Dir.). – Rez.: *The Times*, 1879, Nr. 29741 (3. Dezember), S. 10; *Signale*, Jg. 38 (1880), Nr. 3 (Januar), S. 41.
- 26** 2.12.1879, Altona, 1. Konzert der Altonaer Singakademie, Mohrbutter'sches Orchester, John Böie (Dir.). – Rez.: *MWbl*, Jg. 11 (1880), Nr. 21 (14. Mai), S. 257 f. („s-r.“).
- 27** 20.1.1880, Krefeld, großer Saal der Stadthalle, 4. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft, 65 Orchestermusiker, Singverein (120 Damen und 60 Herren), „ein Dilettant“ (Bar.), (August Grüters)/Johannes Brahms (Dir.). – Ank.: *Crefelder Zeitung*, 1880, Nr. 12 (14. Januar). – Rez.: *Crefelder Zeitung*, 1880, Nr. 19 (22. Januar), S. 1 f.
- 28** 18.12.1880, Amsterdam, Konzert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, Johannes Verhulst (Dir.). – Rez.: *Nieuwe Amsterdamsche Courant*, 1880, Nr. 15811 (23. Dezember), S. 5.
- 29** 4.3.1882, Leipzig, Matthäikirche, Konzert zum Besten einer neu errichteten Kinderbewahranstalt im Nordviertel der Stadt, Theaterkapelle, ca. 150 Chorsänger, Herr Wollersen (Bar.), Paul Homeyer (Org.), Heinrich Klesse (Dir.). – Rez.: *MWbl*, Jg. 13 (1882), Nr. 12 (16. März), S. 137 („ff“).
- 30** 1.9.1882, Birmingham, Musikfest zum Besten des allgemeinen Krankenhauses, Orchester „aus den besten Künstlern Englands (speziell Londons) zusammengesetzt“, F. King (Bar.), Michael Costa (Dir.). – Rez.: *The Times*, 1882, Nr. 30602 (2. September), S. 7; *Signale*, Jg. 40 (1882), Nr. 48 (September), S. 753–756 („H. G.“).
- 31** 3.2.1883 (nur 1. Satz), Hannover, Logenhaus des kgl. Theaters, 6. Abonnementskonzert des kgl. Theaterorchesters, (Ernst Frank)/Johannes Brahms (Dir.). – Prog.: *Briefwechsel (Neue Folge) XIX*, S. 151. – Rez.: *Neue Hannoversche Zeitung*, 5. Februar 1883 (*Briefwechsel (Neue Folge) XIX*, S. 150–152); *Signale*, Jg. 41 (1883), Nr. 14 (Februar), S. 216.
- 32** 16.6.1883, Leiden, Musikfest der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, Fritz Lißmann (Bar.), Daniel de Lange (Dir.). – Rez.: *De Amsterdammer. Dagblad voor Nederland*, 1883, Nr. 164 (18. Juni), S. 2. – Erw.: *Caecilia*, Jg. 40 (1883), Nr. 15 (1. Juli), S. 134.
- 33** 7.7.1884, Mainz, Stadthalle, 10. Mittelrheinisches Musikfest, zugleich 50-jähriges Jubiläum der Mainzer Liedertafel,

150 Orchestermusiker aus Mittel- und Süddeutschland, über 1000 Chorsänger aus Mainz, Mannheim, Darmstadt, Wiesbaden, Offenbach, Gießen und Bingen, Josef Staudigl (Bar.), Friedrich Lux (Dir.). – Prog.: *D-MZs.* – Rez.: *NZfM*, Jg. 51 (1884), Bd. 80, Nr. 32 (1. August), S. 349 f. („π“); *Signale*, Jg. 42 (1884), Nr. 40 (August), S. 631.

34 9.12.1884 (nur 1. Satz), Hamburg, großer Conventgarten-saal, Brahms-Konzert des Cäcilien-Vereins, Mitglieder der Hamburger Musiker-Verbindung, (Julius Spengel)/Johannes Brahms (Dir.). – Prog.: *D-LÜbi.* – Rez.: *Signale*, Jg. 43 (1885), Nr. 18 (März), S. 277 f.

35 27.1.1885 (nur 1. Satz), Krefeld, großer Saal der Stadthalle, 4. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft, zugleich 50-jähriges Jubiläum des Krefelder Singvereins, Louis Brüning (Org.), (August Grüters)/Johannes Brahms (Dir.). – Prog.: *Stephenson, Beckerath*, S. 61. – Rez.: *Signale*, Jg. 43 (1885), Nr. 10 (Februar), S. 156.

36 30.7.1885, Würzburg, kgl. Musikschule, Karl Kliebert (Dir.). – Erw.: *NZfM*, Jg. 52 (1885), Bd. 81, Nr. 32 (7. August), S. 328; *Signale*, Jg. 44 (1886), Nr. 5 (Januar), S. 70.

37 24.9.1885, Rostock, Jakobikirche, 9. Mecklenburgisches Musikfest, 95 Orchestermusiker (Verein Rostocker Musiker, großherzogliche Hofkapelle Neustrelitz, Mitglieder der Schweriner Hofkapelle, auswärtige Musiker), 460 Chorsänger (Gesangvereine aus Rostock, Schwerin, Wismar, Güstrow, Bützow), Franz Krolop (Bar.), Hermann Kretzschmar (Dir.). – Prog.: *NZfM*, Jg. 52 (1885), Bd. 81, Nr. 38 (18. September), S. 388. – Rez.: *Signale*, Jg. 43 (1885), Nr. 53 (Oktober), S. 840; *NZfM*, Jg. 52 (1885), Bd. 81, Nr. 45 (6. November), S. 454.

38 20.10.1885, Bristol, Colston Hall, Fifth Triennial Musical Festival, Festival Choir (knapp 400 Chorsänger), Montague Worlock (Bar.), (Daniel Rootham)/Charles Hallé (Dir.). – Rez.: *The Times*, 1885, Nr. 31583 (21. Oktober), S. 9.

39 9.4.1886 (nur 2. Satz), Hamburg, großer Conventgarten-saal, 3. Abonnementskonzert (Brahms-Konzert) des Cäcilien-Vereins, (Julius Spengel)/Johannes Brahms (Dir.). – Prog.: *D-LÜbi.* – Rez.: *Hamburgischer Correspondent*, 1886, Nr. 100 (10. April) (Josef Sittard); *Hamburger Nachrichten*, 1886, Nr. 86 (10. April); *MWbl*, Jg. 17 (1886), Nr. 20 (13. Mai), S. 253 („s-r.“); *Signale*, Jg. 44 (1886), Nr. 38 (Mai), S. 596; *NZfM*, Jg. 53 (1886), Bd. 82, Nr. 44 (29. Oktober), S. 472.

40 6.6.1886 (nur 1. Satz), Dordrecht, Musikfest der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, Orchester von Cornelis Coenen aus Utrecht, Willem Kes (Dir.). – Rez.: *Caecilia*, Jg. 43 (1886), Nr. 15 (1. Juli), S. 150 f. („N. N.“); *AMz*, Jg. 13 (1886), Nr. 28/29 (9./16. Juli), S. 293.

41 17.12.1886, Berlin, Philharmonie, Konzert des Stern'schen Gesangvereins anlässlich des 100. Geburtstages Carl Maria von Webers, Philharmonisches Orchester, Felix Schmidt (Bar.), Ernst Rudorff (Dir.). – Rez.: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 40 (1886), Nr. 51 (23. Dezember), S. 405 (Ferdinand Gumbert); *Signale*, Jg. 45 (1887), Nr. 6 (Januar), S. 88.

42 9.1.1887, Wien, großer Musikvereinssaal, 3. Gesellschaftskonzert, Gesellschaftsorchester, Singverein, Eduard Gärtner (Bar.), Rudolf Dittrich (Org.), Hans Richter (Dir.). – Prog.: *D-LÜbi.* – Rez.: *Neue Freie Presse*, 1887, Nr. 8040 (15. Januar), Morgenblatt, S. 1 (Eduard Hanslick); *Wiener Salonblatt*, Jg. 18 (1887), Nr. 3 (16. Januar), S. 10 (Hugo Wolf); *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 1887, Nr. 13 (18. Januar), S. 1 („dr. h. p.“ [= Hans Paumgartner]).

43 29.6.1887, Köln, großer Gürzenich-Saal, 24. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, verstärktes städtisches Orchester Köln, Chor der Gürzenich-Konzerte, Konservatoriumschor, Schwickerath'scher Gesangverein, Kölner Männergesangverein, Liedertafel, Carl Mayer (Bar.), Franz Wüllner (Dir.). – Rez.: *AMz*, Jg. 14 (1887), Nr. 28/29 (8./15. Juli), S. 278–281 (Otto Lessmann); *NZfM*, Jg. 54 (1887), Nr. 29 (20. Juli), S. 331 f. (Wilhelm Langhans); *MWbl*, Jg. 18 (1887), Nr. 32/33 (11. August), S. 390 (Richard Pohl).

44 20.12.1888, Leipzig, Saal des neuen Gewandhauses, 11. Gewandhauskonzert, Ernst Hungar (Bar.), Paul Homeyer (Org.), Carl Reinecke (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 46 (1888), Nr. 70 (Dezember), S. 1106 (Eduard Bernsdorf); *NZfM*, Jg. 56 (1889), Bd. 85, Nr. 1 (2. Januar), S. 7 (Bernhard Vogel).

45 6.12.1891 (zweimalige Aufführung, am Anfang und Ende des Konzerts), Meiningen, Kirchenkonzert anlässlich der Verleihung des Ritterkreuzes 1. Klasse des Sächsisch-Ernestinischen Hausordens an Hofkapellmeister Fritz Steinbach, verstärkte Meininger Hofkapelle, Meininger Singverein, Gesangvereine Hildburghausen und Sonneberg, Salzunger Kirchenchor (insgesamt 320 Mitwirkende), Fritz Steinbach (Dir.). – Rez.: *NZfM*, Jg. 58 (1891), Bd. 87, Nr. 51 (23. Dezember), S. 556; *Signale*, Jg. 49 (1891), Nr. 73 (Dezember), S. 1160.

46 5.6.1892, Köln, großer Gürzenich-Saal, 69. Niederrheinisches Musikfest, 151 Orchestermusiker, 667 Chorsänger aus Köln, Darmstadt, Leipzig, Berlin, Hannover, Schwerin, Brüssel, Kopenhagen etc., Carl Perron (Bar.), Franz Wüllner (Dir.). – Prog.: *D-LÜbi; Katalog Ikone*, S. 48 f. – Rez.: *NZfM*, Jg. 59 (1892), Bd. 88, Nr. 24 (15. Juni), S. 269 f. (Albert Tottmann); *AMz*, Jg. 19 (1892), Nr. 25 (17. Juni), S. 303 f. (Otto Lessmann).

47 12.1.1894, Berlin, Konzert der Singakademie, Martin Blumner (Dir.). – Textheft: *D-B, Mus. Tb 1166.* – Rez.: *Signale*, Jg. 52 (1894), Nr. 7 (Januar), S. 107.

48 9.7.1894, Darmstadt, Festhalle auf dem Exerzierplatz, 12. Mittelrheinisches Musikfest, 150 Orchestermusiker, 950 Chorsänger, Johannes Messchaert (Bar.), Willem de Haan (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 52 (1894), Nr. 38 (Juli), S. 599; *AMz*, Jg. 21 (1894), Nr. 28 (13. Juli), S. 386 f. (Fritz Volbach).

49 10.3.1895 (nur 1. Satz), Wien, großer Musikvereinssaal, 4. Gesellschaftskonzert, Gesellschaftsorchester, Singverein, Wilhelm Gericke (Dir.). – Prog.: *A-Wgm.* – Rez.: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 1895, Nr. 66 (20. März), S. 6 („dr. h. p.“ [= Hans Paumgartner]); *Signale*, Jg. 53 (1895), Nr. 25 (März), S. 388 f.; *NZfM*, Jg. 62 (1895), Nr. 37 (11. September), S. 404 f. („F. W.“).

50 29.9.1895, Meiningen, Marienkirche, 1. Sachsen-Meinisches Landesmusikfest, 80 Orchestermusiker (Meininger Hofkapelle, verstärkt durch Mitglieder der Hofkapellen von Hannover, Weimar, Sondershausen, Coburg), 400 Chorsänger (gemischte Chorvereine aus Meiningen, Sonneberg, Hildburghausen, Saalfeld, Salzungen, außerdem Salzunger Kirchenchor und Knabenchor Meiningen), Carl Perron (Bar.), Richard Oppel (Org.), Fritz Steinbach (Dir.). – Prog.: *AMz*, Jg. 22 (1895), Nr. 36 (6. September), S. 452. – Rez.: *AMz*, Jg. 22 (1895), Nr. 40 (4. Oktober), S. 502 f. (Otto Lessmann); *Signale*, Jg. 53 (1895), Nr. 48 (Oktober), S. 761.

51 20.10.1895, Zürich, großer Saal der neuen Tonhalle, Musikfest zur Eröffnung der neuen Tonhalle, verstärktes Ton-

- halle-Orchester, gemischter Chor und Lehrergesangverein Zürich, Harmonie und Männerchor Zürich, Anton van Rooy (Bar.), Gustav Weber (Org.), (Friedrich Hegar)/Johannes Brahms (Dir.). – Prog.: *Erismann, Brahms und Zürich*, S. 119. – Rez.: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 49 (1895), Nr. 44 (31. Oktober), S. 401 („F.“); *Schweizerische Musikzeitung*, Jg. 35 (1895), Nr. 20 (31. Oktober) (Arnold Niggli) (*Ehrismann, Brahms-Rezeption*, S. 188 f.); *Signale*, Jg. 53 (1895), Nr. 52 (Oktober), S. 817 f. („H. M.“).
- 52** 20.1.1896, Frankfurt, 2. Abonnementskonzert des Cäcilienvereins, zugleich Festkonzert zum 25-jährigen Jubiläum der Reichsgründung/Kaiserkrönung, August Grütters (Dir.). – Rez.: *AMz*, Jg. 23 (1896), Nr. 5 (31. Januar), S. 67; *Signale*, Jg. 54 (1896), Nr. 12 (7. Februar), S. 182 f.
- 53** 22.2.1896, Elberfeld, Casino, 4. Abonnementskonzert. – Erw.: *Signale*, Jg. 54 (1896), Nr. 18 (29. Februar), S. 282.
- 54** 21.6.1897, Görlitz, Festhalle, 13. Schlesisches Musikfest, kgl. Kapelle Berlin (119 Orchestermusiker), Singakademie, Lehrergesangverein und Helwig'scher Chorgesangverein aus Görlitz, Verstärkung aus mehreren umliegenden Orten (ca. 800 Chorsänger), Carl Perron (Bar.), Karl Muck (Dir.). – Rez.: *AMz*, Jg. 24 (1897), Nr. 27 (2. Juli), S. 400 („B.“).
- 55** 2.4.1898, Amsterdam, großer Saal des Concertgebouw, Konzert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, zugleich Gedächtnisfeier für Johannes Brahms, Concertgebouw-Orchester, Joseph Orelia (Bar.), Julius Röntgen (Dir.). – Rez.: *Nieuwe Amsterdamsche Courant. Algemeen Handelsblad*, Jg. 71 (1898), Nr. 21860 (5. April), S. 1; *Nieuws van den Dag*, 1898, Nr. 8655 (5. April), S. 6; *Caecilia*, Jg. 55 (1898), Nr. 8 (15. April), S. 66.
- 56** 15.5.1898, Dortmund, Saalbau Fredenbaum, 5. Westfälisches Musikfest, 114 Orchestermusiker (aus Köln, Düsseldorf, Bremen, Oldenburg, Kassel, Münster, Osnabrück, Bückeburg, Hannover, Sondershausen), 733 Chorsänger (aus Bochum, Dortmund, Gütersloh, Hagen, Hamm, Haspe, Recklinghausen, Soest, Unna, Wetter, Witten), Carl Perron (Bar.), Julius Janssen (Dir.). – Rez.: *AMz*, Jg. 25 (1898), Nr. 20 (20. Mai), S. 296 f. (Otto Lessmann).
- 57** 11.12.1898, Wien, großer Musikvereinssaal, 2. außerordentliches Gesellschaftskonzert, zum Besten des Wiener Brahms-Denkmalfonds, Gesellschaftsorchester, Singverein, Leopold Demuth (Bar.), Georg Valker (Org.), Richard von Perger (Dir.). – Rez.: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 1898, Nr. 291 (22. Dezember), S. 1 f. (Robert Hirschfeld); *NZfM*, Jg. 66 (1899), Bd. 95, Nr. 42 (18. Oktober), S. 462 f. („F. W.“).
- 58** vor 16.12.1898, Münster, Cäcilienfest, Musikverein Münster, Julius Otto Grimm (Dir.). – Rez.: *AMz*, Jg. 25 (1898), Nr. 50 (16. Dezember), S. 762 („P.“); *Signale*, Jg. 57 (1899), Nr. 2 (2. Januar), S. 23.
- 59** 9.3.1899, Leipzig, Gewandhaus, 20. Gewandhauskonzert, Gewandhausorchester, Gewandhaus-Chorverein, Otto Kahmann (Bar.), Paul Homeyer (Org.), Arthur Nikisch (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 57 (1899), Nr. 22 (13. März), S. 338 (Eduard Bernsdorf); *NZfM*, Jg. 66 (1899), Bd. 95, Nr. 13 (29. März), S. 143 f. (Edmund Rochlich).
- 60** 7.10.1899, Meiningen, Stadtkirche, 2. Sachsen-Meiningerisches Landesmusikfest, anlässlich der Einweihung des Brahms-Denkmal, 80 Orchestermusiker, 400 Chorsänger, Felix Kraus (Bar.), Richard Opperl (Org.), Fritz Steinbach (Dir.). – Prog.: *D-LÜbi*. – Rez.: *AMz*, Jg. 26 (1899), Nr. 41 (13. Oktober), S. 606 f.; Nr. 42 (20. Oktober), S. 621 f. (Otto Lessmann); *NZfM*, Jg. 66 (1899), Bd. 95, Nr. 44 (1. November), S. 479–482 („W-r.“).
- 61** 16.2.1900, Hamburg, großer Conventgartensaal, 8. Abonnementskonzert der Philharmonischen Gesellschaft und der Singakademie, Richard Barth (Dir.). – Prog.: *D-Hs*. – Rez.: *Altonaer Nachrichten*, 1900, Nr. 82 (17. Februar), Abend-Ausgabe, S. 2 („J. N-n.“); *Signale*, Jg. 58 (1900), Nr. 28 (24. März), S. 438.
- 62** vor 30.1.1901, Mannheim, 2. Konzert des Musikvereins, Ferdinand Langer (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 59 (1901), Nr. 10 (30. Januar), S. 150.
- 63** 3.2.1902, Frankfurt, 2. Konzert des Cäcilienvereins, Hans Schütz (Bar.), Fritz Volbach (Dir. [für den erkrankten August Grütters]). – Rez.: *Signale*, Jg. 60 (1902), Nr. 26 (30. April), S. 478.
- 64** 1.10.1902, Sheffield, Albert-Hall, Musical Festival, 320 Chorsänger, in London zusammengestelltes Orchester, Henry Wood (Dir.). – Rez.: *The Times*, 1902, Nr. 36888 (2. Oktober), S. 8; *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 4 (1902), Heft 2, S. 49–53 (Otto Lessmann).
- 65** 26.–27.10.1902, Krefeld, Musikfest zum 50-jährigen Jubiläum der Abonnementskonzerte der Konzertgesellschaft, Johannes Messchaert (Bar.), Theodor Müller-Reuter (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 60 (1902), Nr. 51/52 (29. Oktober), S. 995; *Neue Freie Presse*, 1902, Nr. 13714 (28. Oktober), Abendblatt, S. 1.
- 66** vor 5.11.1902, Darmstadt, 1. Musikvereinskonzert, Willem de Haan (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 60 (1902), Nr. 53/54 (5. November), S. 1027.
- 67** 27.11.1902, Manchester, 7. Konzert der Hallé Concert Society, Hans Richter (Dir.). – Erw.: *Signale*, Jg. 60 (1902), Nr. 60/61 (3. Dezember), S. 1151.
- 68** 23.5.1904, Köln, Gürzenich, 81. Niederrheinisches Musikfest, 141 Orchestermusiker, Felix von Kraus (Bar.), Fritz Steinbach (Dir.). – Rez.: *NZfM*, Jg. 71 (1904), Nr. 24 (8. Juni), S. 453–455 (Paul Hiller).
- 69** 16./17.2.1905, Berlin, Singakademie, Georg Schumann (Dir.). – Erw.: *NZfM*, Jg. 72 (1905), Nr. 9 (22. Februar), S. 189. – Rez.: *NZfM*, Jg. 72 (1905), Nr. 10 (1. März), S. 206 f. (Hugo Leichtentritt).
- 70** 2.3.1905, Leipzig, 19. Gewandhauskonzert, verstärkter Gewandhauschor, Arthur Nikisch (Dir.). – Rez.: *NZfM*, Jg. 72 (1905), Nr. 11 (8. März), S. 225 f. („Dr. A. S.“).
- 71** 22.3.1905, Leeds, Philharmonisches Konzert, Charles Villiers Stanford (Dir.). – Erw.: *NZfM*, Jg. 72 (1905), Nr. 16 (12. April), S. 346.
- 72** 2.4.1905, Wien, großer Musikvereinssaal, 4. Gesellschaftskonzert, Orchester des Wiener Konzertvereins, Mitglieder des Wiener Männergesangvereins, Akademischer Gesangverein, Singverein, Leopold Demuth (Bar.), Franz Schalk (Dir.). – Rez.: *Reichspost*, Jg. 12 (1905), Nr. 88 (16. April), S. 10 („G. v. B.“); *Pester Lloyd*, Jg. 52 (1905), Nr. 103 (22. April), S. 2 f. (Theodor Helm).
- 73** 3.12.1906, Hamburg, großer Conventgartensaal, 5. Abonnementskonzert (Brahms-Abend) der Philharmonischen Gesellschaft gemeinsam mit der Singakademie, Richard Barth (Dir.). – Prog.: *D-Hs*. – Rez.: *MWbl/NZfM*, Jg. 38/74 (1907), Nr. 3 (17. Januar), S. 61 f. (Gottlieb Tittel).

- 74** 24./25.3.1907 (nur 1. Satz), Wien, großer Musikvereinsaal, Konzert des Wiener Schubertbundes anlässlich des 10. Todestages von Brahms, Orchester des Wiener Konzertvereins, Männer- und Damenchor des Wiener Schubertbundes, Josef Böhm (Org.), Hans Wagner (Dir.). – Prog.: *A-Wgm.* – Rez.: *Das Vaterland*, Jg. 48 (1907), Nr. 83 (26. März), S. 5; *Reichspost*, Jg. 14 (1907), Nr. 74 (30. März), S. 7 („G. v. B.“); *MWbl/NZfM*, Jg. 38/74 (1907), Nr. 16 (18. April), S. 373 („Th. H.“).
- 75** vor 15.8.1907, Gießen, Stadtkirche, Festakt anlässlich der 300-Jahr-Feier der Universität Gießen, Symphoniekapelle des Zoologischen Gartens in Frankfurt, verstärkter akademischer Gesangverein (ca. 150 Chorsänger), Herr Leimer (Bar.), Gustav Trautmann (Dir.). – Rez.: *MWbl/NZfM*, Jg. 38/74 (1907), Nr. 33/34 (15. August), S. 690; *Frankfurter Musik- und Theaterzeitung*, Jg. 2 (1907), Nr. 32/33 (16. August), S. 10.
(vor 6.1.1908 Wiederholung in öffentlichem Konzert, siehe *Frankfurter Musik- und Theaterzeitung*, Jg. 3 [1908], Nr. 1 [6. Januar], S. 7)
- 76** 18.11.1908, Frankfurt, Abschiedskonzert von August Grüters als Dirigent des Frankfurter Cäcilienvereins. – Rez.: *Frankfurter Musik- und Theaterzeitung*, Jg. 3 (1908), Nr. 23 (24. November), S. 1 f.
- 77** 4.3.1909, Oxford. – Erw.: *The Times*, 1909, Nr. 38912 (20. März), S. 13. (Datum gemäß handschriftlichem Vermerk „Oxford. March 4. 1909.“ in einem Exemplar des vierhändigen Arrangements; siehe S. 167, Quellenbeschreibung E-Kar₄, Exemplar Pascall.)
- 78** 14.9.1909, München, Odeon, Brahmsfest der Deutschen Brahmsgesellschaft, Münchener Tonkünstlerorchester und Mitglieder der Meininger Hofkapelle, Gürzenich-Konzertchor aus Köln, Johannes Messchaert (Bar.), Fritz Steinbach (Dir.). – Prog.: *D-LÜbi.* – Rez.: *Neues Wiener Journal*, Jg. 17 (1909), Nr. 5713 (16. September), S. 1 f. (Felix Adler); *Salzburger Chronik*, Jg. 45 (1909), Nr. 217 (25. September), S. 1–3 (Antonie Lehmkuhler).
- 79** 20.10.1909, Newcastle, Music Festival, London Symphony Orchestra, Kennerley Rumford (Bar.), Wassily Safonoff (Dir.). – Rez.: *The Times*, 1909, Nr. 39096 (21. Oktober), S. 11.
- 80** vor 10.3.1910, London, Konzert der Handel Society. – Erw.: *The Times*, 1910, Nr. 39217 (11. März), S. 12.
- 81** 10.3.1910, London, Konzert der Royal Choral Society, Harry Dearth (Bar.). – Rez.: *The Times*, 1910, Nr. 39217 (11. März), S. 12.
- 82** 9.11.1910, Wien, großer Musikvereinsaal, 1. Gesellschaftskonzert, Robert Wyss (Bar.), Rudolf Dittrich (Org.), Franz Schalk (Dir.). – Prog.: *D-LÜbi.* – Rez.: *Arbeiter-Zeitung*, Jg. 22 (1910), Nr. 311 (12. November), S. 8 („D. B.“); *Neue Freie Presse*, 1910, Nr. 16608 (16. November), Morgenblatt, S. 1 f. (Julius Korngold); *MWbl*, Jg. 41 (1910), Nr. 35 (1. Dezember), S. 391 f. (Theodor Helm); *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 1910, Nr. 279 (7. Dezember), S. 6 f. („r. h.“ [= Robert Hirschfeld]).
- 83** 13.12.1911, Prag, Brahms-Abend zum 50-jährigen Jubiläum des Deutschen Männergesangvereins, Deutscher Männergesangverein, Singverein, Hans Pokorny (Bar.), Gerhard von Keußler (Dir.). – Rez.: *Montagsblatt aus Böhmen*, Jg. 33 (1911), Nr. 51 (18. Dezember), S. 7 („yy.“).
- 84** 25.3.1912, New York, 221st Concert, Brahms Festival, Symphony Society und Oratorio Society of New York, über 300 Ausführende, Gwylm Miles (Bar.), Frank Damrosch (Dir.). – Rez.: *The Times* (London), 1912, Nr. 39872 (13. April), S. 11.
- 85** 20.10.1913, Dresden, Konzert des Martin-Luther-Kirchenchores, Albert Römhild (Dir.). – Ank.: *NZfM*, Jg. 80 (1913), Nr. 40 (2. Oktober), S. 556. – Rez.: *Signale*, Jg. 71 (1913), Nr. 45 (5. November), S. 1655 f. (Georg Kaiser).
- 86** vor 20.11.1913, Berlin, Konzert der Berliner Mozart-Gemeinde, verstärkt durch den Chor des Brahms-Vereins und den Zehlendorfer Gesangverein, Fritz Rückward (Dir.). – Rez.: *NZfM*, Jg. 80 (1913), Nr. 47 (20. November), S. 656 f. (Walter Paetow).
- 87** 19.2.1915, Berlin, 4. Aufführung der Singakademie, zugleich 2. Abonnementskonzert des Philharmonischen Orchesters, Otto Teichmann (Bar.), Bernhard Irrgang (Org.), Georg Schumann (Dir.). – Prog.: *D-KIjbg* (Kopie). – Rez.: *Signale*, Jg. 73 (1915), Nr. 8 (24. Februar), S. 120.
- 88** 25./26.5.1929, Basel, Münster, 3. Saisonkonzert des Gesangvereins, Orchester der Basler Orchestergesellschaft, Basler Gesangverein, Willy Rössel (Bar.), Adolf Hamm (Org.), Hans Münch (Dir.). – Prog.: *Jahresbericht Basler Gesangverein 1928/29* (CH-Bu, Mus. Zs. 352), S. 16.
- 89** 8.6.1929, Basel, großer Saal der Mustermesse, Volkskonzert der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen (Ausführende wie Nr. 88). – Prog.: *Jahresbericht Basler Gesangverein 1928/29*, S. 17.
- 90** 7.5.1933, Königsberg, Stadthalle, Brahms-Fest zum 100. Geburtstag, Königsberger Lehrerengesangverein, Funkchor, Orchester des Königsberger Opernhauses, Erwin Roß (Bar.), Erich Seidler (Dir.). – Prog.: *D-LÜbi.* – Rez.: *NZfM*, Jg. 100 (1933), Nr. 6 (Juni), S. 632 f. (Traugott Fedtke).
- 91** 9.5.1933, Hamburg, großer Saal der Musikhalle, volkstümliches Brahms-Konzert im Rahmen des „Reichs-Brahms-Festes“, zugleich Abschiedskonzert Alfred Sittards als Dirigent des St. Michaelis-Kirchenchores, Philharmonisches Orchester, St. Michaelis-Kirchenchor, Mathieu Ahlersmeyer (Bar.), Alfred Sittard (Dir.). – Ank.: *Hamburger Nachrichten*, 6. Mai 1933; *Hamburger Tageblatt*, 7. Mai 1933 (*Reichs-Brahmsfest*, S. 58 f.). – Rez.: *Hamburger Nachrichten*, 1933, Nr. 216 (10. Mai), Abend-Ausgabe, S. 1 f. („R. Mk.“); *Hamburger Anzeiger vereinigt mit Neue Hamburger Zeitung*, Jg. 46 (1933), Nr. 108 (10. Mai), S. 2, 7 („H. E.“).
- 92** 15.5.1933, Berlin, Saal der Philharmonie, 3. Abonnementskonzert, 11. Aufführung der Singakademie, zugleich Brahms-Feier zum 100. Geburtstag, Berliner Funkorchester, Karl Oskar Dittmer (Bar.), Fritz Heitmann (Org.), Georg Schumann (Dir.). – Prog.: *D-KIjbg* (Kopie). – Rez.: *Signale*, Jg. 91 (1933), Nr. 21 (24. Mai), S. 378 f.; *NZfM*, Jg. 100 (1933), Nr. 6 (Juni), S. 600 f. (Fritz Stege).
- 93** 15.5.1933, Jena, 4. Jenaer Musikfest, Weimarerische Staatskapelle, Philharmonischer Chor, Jenaer Männergesangverein, Jenaer Liederkranz, Stadtkirchenchor (450 Chorsänger), Rudolf Volkmann (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 91 (1933), Nr. 21 (24. Mai), S. 377 f. (Fritz Merseberg); *NZfM*, Jg. 100 (1933), Nr. 6 (Juni), S. 632 (Heinrich Funk).
- 94** 25.5.1933, Zerbst, 22. Anhaltisches Musikfest, Friedrichstheater-Orchester Dessau, Leipziger Sinfonieorchester, Chöre des Anhaltischen Musikfest-Verbandes, Albert Fischer (Bar.), Artur Rother (Dir.). – Rez.: *Signale*, Jg. 91 (1933), Nr. 25/26 (21. Juni), S. 485; Nr. 27/28 (5. Juli), S. 500 f. (Friedrich Böttger); *NZfM*, Jg. 100 (1933), Nr. 7 (Juli), S. 755 (Hans Georg Bonte).

Die weitaus meisten nachgewiesenen Aufführungen umfassten das vollständige dreisätzigige *Triumphlied*. Der 1. Satz allein erklang bei seiner Voraufführung am 7. April 1871 in Frühfassung (Nr. 1) und nach der Publikation des Werkes sieben weitere Male (Nr. 20, 31, 34, 35, 40, 49, 74). Der 2. Satz wurde nur einmal separat aufgeführt, nachdem 16 Monate zuvor am selben Ort nur der 1. Satz erkungen war (Nr. 39, vgl. Nr. 34).

Brahms selbst dirigierte zwischen 1871 und 1895 dreizehn Aufführungen (Nr. 1, 3, 6–9, 16, 27, 31, 34, 35, 39, 51), von denen er eine als Chor- und Orchesterleiter selbst einstudiert hatte (Nr. 3). Als Zuhörer anwesend war der Komponist außerdem bei der Uraufführung am 5. Juni 1872 in Karlsruhe (Nr. 2),¹⁸⁹ bei der Tonkünstlerversammlung in Köln 1887 (Nr. 43)¹⁹⁰ und beim Landesmusikfest in Meiningen 1895 (Nr. 50).¹⁹¹

Zwei Drittel der Aufführungen fanden im damaligen Deutschen Reich statt. In 31 verschiedenen Städten erklang das *Triumphlied* insgesamt 63 Mal, wobei wiederholte Darbietungen meist von denselben Institutionen veranstaltet wurden. Nur in den drei großen Städten Berlin, Hamburg und Leipzig wurde das Werk von verschiedenen Konzertveranstaltern aufgeführt. Für England sind zehn Aufführungen nachgewiesen (Nr. 25, 30, 38, 64, 67, 71, 77, 79–81), für das damalige Österreich-Ungarn neun Konzerte (Nr. 3, 24, 42, 49, 57, 72, 74, 82, 83), von denen allein sieben im Wiener Musikverein stattfanden. In Holland erklang das Werk fünfmal (Nr. 21, 28, 32, 40, 55), in der Schweiz ebenfalls fünfmal (Nr. 8, 9, 51, 88, 89) und in den USA zweimal (Nr. 15, 84).

Hinsichtlich der Konzertanlässe ist festzustellen, dass nur bei vier Aufführungen des *Triumphliedes* ein ausdrücklicher Bezug zum deutsch-französischen Krieg bzw. zur Gründung des Deutschen Kaiserreichs hergestellt wurde. Die Voraufführung des 1. Satzes in Bremen stand am Ende eines Konzerts „zum Andenken an die im Kampfe Gefallenen“ (Nr. 1). Die von Julius Stockhausen geleitete Berliner Aufführung durch den Stern'schen Gesangsverein am 18. Januar 1875 wurde auf das „Krönungsfest“ gelegt, um an die „Proclamierung des deutschen Reichs in Versailles“ am 18. Januar 1871 zu erinnern (Nr. 11).¹⁹² Beim Meininger Landesmusikfest im September 1895 erklang das Werk „zugleich zur Erinnerungsfeier“, da das Musikfest „in die Zeit der fünfundzwanzigjährigen Wiederkehr der Tage von Sedan, Straßburg und Metz“ fiel (Nr. 50).¹⁹³ Das „Festkonzert“ des Frankfurter Cäcilienvereins am 20. Januar 1896 unter August Grüters fand zwar kurz nach dem Jahrestag der Kaiserkrönung statt, bezog sich aber ebenfalls auf das (nunmehr fünfundzwanzigste) „Jubiläum der Gründung des deutschen Reiches“ (Nr. 52).¹⁹⁴ Anlässlich des ‚Sedantags‘ am 2. September und des ‚Kaisergeburtstags‘ am 22. März (Wilhelm I.) bzw. 27. Januar (Wilhelm II.), die als Nationalfeiertage des Deutschen Kaiserreichs galten,¹⁹⁵ sind keine Aufführungen des *Triumphliedes* nachzuweisen.

Zum Berliner Konzert von 1875 (Nr. 11) sollte Kaiser Wilhelm I. persönlich eingeladen werden, was aus einem Brief Stockhausens an Brahms vom 3. Januar 1875 her-

vorgeht: „Bei'm 18 Januar bleibt es. S.M. d. Kaiser wird eingeladen. Der Weg zu Hofe ist durch Grafen Lehn-dorff. Wenn aber Freund Billeroth [sic] ein Wort aussprechen laßen könnte durch einen Competenten wäre es um so beßer. Simrock ließ so 'was verlauten aber er selbst thut nichts!“¹⁹⁶ Falls die Einladung tatsächlich erfolgte, nahm der Kaiser sie ebensowenig an wie elf Jahre später, als er nochmals zu einer *Triumphlied*-Aufführung eingeladen wurde. Am 17. Dezember 1886 erklang das Werk erneut in einem Konzert des Stern'schen Gesangsvereins in Berlin, der nunmehr unter der Leitung von Ernst Rudorff stand (Nr. 41). Dieser schrieb am Tag darauf an Brahms: „Wir hatten den Kaiser eingeladen; er kam nicht, ließ aber recht freundlich mit Angabe mehrerer Gründe für sein Fehlen sein Bedauern darüber aussprechen.“¹⁹⁷ Wie der Widmungsträger die betreffenden beiden Abende verbrachte, ist den überlieferten Journalen der Flügel-Adjutanten zu entnehmen. Unter dem 18. Januar 1875 heißt es dort: „Diner 2 Couverts; Abends Oper, zum Thee 4 Personen.“ Unter dem 17. Dezember 1886 ist festgehalten: „Das Diner nahmen die Majestäten allein. Nach dem Theater kleiner Thee.“¹⁹⁸

Häufiger als bei patriotischen Gedenkfeiern wurde das *Triumphlied* in Festkonzerten zu verschiedenen Anlässen aufgeführt. So wählte man dieses Werk mehrfach für Jubiläen von Gesang- oder Musikvereinen (Nr. 8, 18, 33, 35, 65, 83), für Abschiedskonzerte von Dirigenten (Nr. 2, 76, 91) sowie für manche andere Gelegenheiten: Es erklang 1879 in Innsbruck anlässlich der Silberhochzeit des österreichischen Kaiserpaares (Nr. 24), 1891 in Meiningen zur Feier einer Ordensverleihung an Hofkapellmeister Fritz Steinbach (Nr. 45), 1895 in Zürich zur Eröffnung der neuen Tonhalle (Nr. 51) und 1907 in Gießen beim Festakt anlässlich der 300-Jahr-Feier der Universität (Nr. 75). Noch häufiger waren Aufführungen

¹⁸⁹ Brahms überließ das Dirigat Hermann Levi, der sich mit diesem Konzert von seiner Karlsruher Wirkungsstätte verabschiedete. Siehe hierzu Levis Brief an Brahms vom 7. April 1872 und Brahms' Antwort (*Briefwechsel VII*, S. 109 f., 112).

¹⁹⁰ Brahms schlug Franz Wüllners Einladung zum Dirigat aus, um der befürchteten Nachrede zu entgehen, er habe den Tod Franz Liszts abgewartet, bevor er erstmals bei einer Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins aufgetreten sei. Siehe hierzu den Briefwechsel mit Wüllner von Februar bis April 1887 (*Briefwechsel III*, S. 136–143).

¹⁹¹ Siehe hierzu *Kalbeck IV*, S. 406–412.

¹⁹² *Signale*, Jg. 32 (1874), Nr. 42 (September), S. 663; Jg. 33 (1875), Nr. 27 (Mai), S. 426.

¹⁹³ *Neue Freie Presse*, 1895, Nr. 11085 (6. Juli), Morgenblatt, S. 6 f.

¹⁹⁴ *AMz*, Jg. 23, Nr. 5 (31. Januar 1896), S. 67.

¹⁹⁵ Siehe hierzu Fritz Schellack: *Sedan- und Kaisergeburtstagsfeste*, in: *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, hrsg. von Dieter Düding, Peter Friedemann und Paul Münch, Reinbek 1988, S. 278–297; Ute Schneider: *Einheit ohne Einigkeit. Der Sedantag im Kaiserreich*, in: *Inszenierungen des Nationalstaats. Politische Feiern in Italien und Deutschland seit 1860/71*, hrsg. von Sabine Behrenbeck und Alexander Nützenadel, Köln 2000, S. 27–44.

¹⁹⁶ *Briefwechsel (Neue Folge) XVIII*, S. 107.

¹⁹⁷ *Briefwechsel III*, S. 185.

¹⁹⁸ *GStA PK, BPH*, Rep. 51 F III, Nr. 1, Band 7 bzw. Band 14.

des Werkes bei großen städtischen oder regionalen Musikfesten.¹⁹⁹ Es erklang bei Musikfesten in Zürich (Nr. 9), Cincinnati (Nr. 15), Birmingham (Nr. 30), Bristol (Nr. 38), Münster (Nr. 58), Sheffield (Nr. 64), Newcastle (Nr. 79) und Jena (Nr. 93), außerdem bei vier Niederrheinischen Musikfesten (Nr. 7, 15, 46, 68), bei zwei Mittelrheinischen Musikfesten (Nr. 33, 48), bei zwei Sachsen-Meiningischen Landesmusikfesten (Nr. 50, 60) und bei jeweils einem Mecklenburgischen Musikfest (Nr. 37), Schlesischen Musikfest (Nr. 54), Westfälischen Musikfest (Nr. 56) und Anhaltischen Musikfest (Nr. 94). Ebenfalls in diese Gruppe gehören Aufführungen bei zwei Musikfesten der holländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst (Nr. 32, 40) und bei einer Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (Nr. 43). Am weitaus häufigsten – in rund der Hälfte aller Fälle – stand das *Triumphlied* jedoch in regulären Abonnements- oder Saisonkonzerten lokaler Konzertveranstalter auf den Programmen. Manche dieser Aufführungen dienten zugleich als Benefizkonzerte wohltätigen Zwecken (Nr. 6, 25, 29) oder der Sammlung für Komponisten-Denkmäler (Nr. 19: Spohr; Nr. 57: Brahms). Mit dem Gedenken an Brahms waren noch mehrere weitere Darbietungen verbunden: 1898 erklang das Werk zum ersten Todestag in Amsterdam (Nr. 55), 1899 wurde es in Meiningen anlässlich der Einweihung des Brahms-Denkmal aufgeführt (Nr. 60) und 1907 stand der 1. Satz anlässlich des 10. Todestages in Wien auf dem Programm (Nr. 74). 1933 schließlich erklang das *Triumphlied* in Konzerten zum 100. Geburtstag des Komponisten in Königsberg, Hamburg, Berlin, Jena und Zerbst (Nr. 90–94).

Ein Überblick über die Aufführungsdichte im chronologischen Verlauf lässt erkennen, dass das *Triumphlied* von 1871 bis 1915 nahezu durchgehend im Konzertleben präsent war. Innerhalb dieser 45 Jahre sind nur für sechs Jahre keine Aufführungen des Werkes nachgewiesen (1881, 1889/90, 1893, 1903, 1914). Eine erste Aufführungsspitze ist erwartungsgemäß in den Jahren 1874–1877 festzustellen, also kurze Zeit nach Erscheinen des Notenmaterials 1872. Eine kleinere Häufung um die Mitte der 1880er Jahre und jeweils erhöhte Aufführungszahlen in einzelnen späteren Jahren (1898, 1902 und 1905) sind wohl kaum mit bestimmten äußeren Ursachen zu erklären. Dagegen ist das gänzliche Fehlen von Aufführungen zwischen 1916 und 1928 mit Sicherheit auf den Ersten Weltkrieg und dessen Folgen vor allem für Deutschland zurückzuführen. Erstmals nach dem Krieg erklang das Werk 1929 in der Schweiz. Anlässlich des 100. Geburtstages von Brahms im Jahr 1933 gab es in Deutschland nicht weniger als fünf Aufführungen, so dass ein Kritiker jener Zeit vom „heute oft zu hörende[n] Triumphlied“ sprechen konnte.²⁰⁰ Nach dieser letzten Häufung sind bis 1945 keine weiteren Aufführungen nachgewiesen; es gibt somit auch keine Anhaltspunkte für eine nationalsozialistische Vereinnahmung des *Triumphliedes* im ‚3. Reich‘. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Werk dennoch aufgrund seines deutsch-patriotischen Entstehungshintergrundes als belastet empfunden und im Konzertleben für Jahrzehnte

gemieden.²⁰¹ Erst in jüngerer Zeit fanden vereinzelt Aufführungen statt, beispielsweise 1983 in Wien, 1995 in Zürich und 2018 in Würzburg.²⁰² Auch auf Tonträgern stand das *Triumphlied* lange Zeit nicht zur Verfügung. Eine Rundfunkaufzeichnung von 1976 kam nicht als Schallplatte heraus.²⁰³ Erst 1983 wurde das Werk innerhalb einer Gesamtaufnahme des Oeuvres von Brahms auf Tonträger zugänglich;²⁰⁴ zwei weitere Einspielungen folgten in den Jahren 1999 bzw. 2004.²⁰⁵ Die Frühfassung des 1. Satzes, die 2012 in Bremen aufgefunden und im Folgejahr veröffentlicht wurde, erlebte ihre erste Wiederaufführung 2014 in Lübeck.²⁰⁶

Rezeption

Die Rezeptionsgeschichte des *Triumphliedes*²⁰⁷ soll innerhalb der vorliegenden Einleitung über die Lebenszeit des Komponisten hinaus geschrieben werden. Der historisch-politischen Veranlassung des Werkes folgend, erstreckt sie sich auf die Jahre von 1871 bis 1918, also auf die Zeit des Deutschen Kaiserreichs.

Die Erforschung der Rezeptionsgeschichte des *Triumphliedes* findet ihre vornehmliche Voraussetzung in der Aufführungsgeschichte, so dass es das Bestreben war, Verlagsanzeigen, Konzertankündigungen, Werk-

¹⁹⁹ Siehe hierzu Samuel Weibel: *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen Fachpresse. Mit inhaltsanalytisch erschlossenem Artikelverzeichnis auf CD-ROM*, Kassel 2006.

²⁰⁰ *NZfM*, Jg. 100 (1933), Nr. 7 (Juli), S. 755 (Hans Georg Bonte, Rezension der Aufführung am 25. Mai 1933 in Zerbst; siehe Konzertliste, S. XXXVI, Nr. 94).

²⁰¹ Der dem *Triumphlied* zugeschriebene „ursprüngliche“ Titelzusatz „auf den Sieg der deutschen Waffen“, der jedoch in Wirklichkeit nicht von Brahms stammte, trug zur negativen Beurteilung des Werkes sicherlich bei; siehe hierzu oben, S. XIX–XXV.

²⁰² www.musikverein.at/konzertarchiv (16. Oktober 1983); *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. Oktober 1995, S. 41; *Main-Post*, 14. November 2018. Die Aufführung in Zürich fand im Rahmen einer Wiederholung des Konzertprogramms zur Eröffnung der Neuen Tonhalle 100 Jahre zuvor statt (siehe Konzertliste, S. XXXIV f., Nr. 51).

²⁰³ Radio-Sinfonieorchester Frankfurt, Frankfurter Kantorei, Kammerchor der Indiana University (Bloomington), Wolfgang Schöne (Bar.), Helmuth Rilling (Dir.), 1976 (Studioproduktion, Hessischer Rundfunk Frankfurt).

²⁰⁴ Tschechische Philharmonie, Prager Philharmonischer Chor, Wolfgang Brendel (Bar.), Giuseppe Sinopoli (Dir.), 1983 (Deutsche Grammophon, LP 2560 089).

²⁰⁵ Dresdner Philharmonie, Philharmonischer Chor Dresden, Ernst-Senff-Chor Berlin, Dietrich Henschel (Bar.), Michel Plasson (Dir.), 1999 (EMI, CD 7243 5 56807 2 3); Danish National Symphony Orchestra, Danish National Choir, Bo Skovhus (Bar.), Gerd Albrecht (Dir.), 2004 (Chandos, CD 10156).

²⁰⁶ 5./6. Juli 2014, Eröffnungskonzert des Schleswig-Holstein Musik Festivals, NDR Sinfonieorchester, NDR Chor, Rundfunkchor Berlin, Michael Nagy (Bar.), Thomas Hengelbrock (Dir.). Eine Aufzeichnung des Konzerts wurde am 17. April 2016 im NDR-Fernsehen gesendet und ist im Internet zugänglich (www.ndr.de).

²⁰⁷ Siehe hierzu in der bisherigen Literatur: *Siegmund-Schultze, Brahms-Rezeption*, S. 159–163; *Häfner, Triumphlied*; *Horstmann, Brahms-Rezeption*, S. 199–206, 370–373, 399–400; *Beller-McKenna, Triumphlied*; *Ravizza, Triumphlied*; *Schüssler-Bach, Triumphlied*; *Aringer-Grau, Triumphlied*.

und Aufführungskritiken, Korrespondenznachrichten und kürzere wie längere Konzertberichte, die in der zeitgenössischen Presse erschienen sind, möglichst vollständig zu erfassen. Darüber hinaus galt es aufführungsunabhängige Werkbesprechungen und -analysen selbständiger wie unselbständiger Provenienz, sei es aus Zeitungen, Zeitschriften oder Büchern, zu berücksichtigen, wodurch überblicksartige Kurzbesprechungen, wie die von La Mara,²⁰⁸ mehrteilige Artikel, wie der in der *Tonhalle* (1873) abgedruckte von Heinrich M. Schuster,²⁰⁹ oder Broschüren, wie die von Iwan Knorr oder Wilhelm Weber,²¹⁰ gleichermaßen inbegriffen sind.

Erwartungsgemäß ist die Informationsdichte in der frühen Phase der Rezeption eines Werkes höher als in den späteren Phasen. Im Falle des *Triumphliedes* zeichnet sich etwa zwei bis drei Jahre nach der Uraufführung eine Sättigung ab: „Eine Analyse dieses Werkes zu geben, ist für Ihre Leser überflüssig“, heißt es bereits 1874 im *Musikalischen Wochenblatt*, „da dies schon von anderer Seite in fachmännischer eingehender Weise besorgt ist.“²¹¹ Die Konstanten, die fortan die Rezeption des *Triumphliedes* bestimmen, sind zu dieser Zeit angelegt und werden im Laufe der Zeit weiter ausgebildet. Sie werden im Folgenden durch drei Begriffspaare strukturiert und exemplarisch für den Diskurs über das *Triumphlied* vorgestellt: 1. Nationalität und Religiosität, 2. Komplexität und Monumentalität, 3. Historizität und Modernität.

Wollte man die Rezeption des *Triumphliedes* von ihrem Anfang bis zum Ende des Deutschen Kaiserreiches, also von 1871 bis 1918,²¹² auf einen Punkt bringen, so könnte man sagen, dass die Kritiker niemals einer, sondern immer geteilter Meinung waren, so dass das ästhetische Urteil über die Komposition insgesamt ambivalent erscheint, und dies in unterschiedlicher Hinsicht. Unstrittig war der nationale Anlass der Komposition, der politisch zwar nicht hinterfragt wurde, jedoch ästhetisch, weil der Anspruch bestand, eine Komposition müsse über ihre unmittelbare Veranlassung hinaus als Kunstwerk bestehen können, sich quasi über die eigene Zeit erheben, um nicht dem Verdikt der „Gelegenheitskomposition“ zu verfallen. Die Frage, ob der nationale Anlass im *Triumphlied* religiös überhöht bzw. sublimiert wird, erschien dabei von nachgeordnetem Rang. Im Deutschen Kaiserreich stand das Werk weniger als Manifestation einer protestantischen Vaterlandsreligion zur Diskussion als vielmehr sein (vermeintlicher) Atavismus.

1. Nationalität und Religiosität. Unter der Überschrift „Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen“ hob Franz Gehring 1872 in der *Deutschen Zeitung* Brahms' „kerngesunde[n] Realismus“ im Allgemeinen hervor, vergaß über „die tiefempfundene Freude über die deutschen Siege“ aber im Besonderen nicht die künstlerische Machart des Werkes lobend zu erwähnen: „Freilich hat das Stück den Vorzug, zur Verherrlichung eines wirklich großen Ereignisses geschrieben zu sein. Aber darin, daß Brahms diese Aufgabe so mit vollem

Herzen und Bewußtsein erfaßt und mit Anwendung seiner gewaltigen Technik für Behandlung von Chormassen ausgeführt hat, sehe ich einen Ausdruck Desjenigen, was die Zeit bewegt, deutlich und klar, edel und schön, vollkommen der großen Zeit ebenbürtig.“²¹³ Gehring war es auch, der wahrscheinlich als erster öffentlich auf das Kopfmotiv des 1. Satzes als Anspielung auf „Heil dir im Siegerkranz“ hinwies.²¹⁴

Als Gegenstück zum *Triumphlied* galt vielen Richard Wagners *Kaisermarsch*,²¹⁵ der nicht selten als Machwerk in die Kritik geriet.²¹⁶ „Wagner's ‚Kaisermarsch‘ lebt und stirbt als Gelegenheitskomposition mit seinen nationalen und politischen Voraussetzungen; Brahms' ‚Triumphlied‘ ist ohne alle äußerlichen Beziehungen ein sehr werthvolles Musikstück durch sich selbst“,²¹⁷ hieß es schon 1872 im Wiener *Neuen Fremden-Blatt*, in dem anlässlich zweier Aufführungen ein direkter Vergleich zwischen den Werken angestellt wurde. Die *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* hingegen hielt es fast für „kindisch, dieses Werk in was immer für einer Beziehung mit dem ‚Kaisermarsch‘ R. Wagner's zu vergleichen, obschon Brahms den äußeren Anstoß zu seiner Composition immerhin so gut wie Wagner von den deutschen Siegen über Frankreich erhalten haben mag. Damit ist aber auch die ganze Vergleichung vollständig zu

²⁰⁸ La Mara, *Brahms*, S. 314–316; vgl. La Mara: *Johannes Brahms. Neubearbeiteter Einzeldruck aus den Musikalischen Studienköpfen*, 8. Auflage, Leipzig 1911, hier S. 32 f.

²⁰⁹ Schuster, *Triumphlied*.

²¹⁰ Knorr, *Triumphlied; Weber, Triumphlied*.

²¹¹ *MWbl*, Jg. 5, Nr. 24 (12. Juni 1874), S. 295 (August Guckeisen, Rezension der Aufführung am 24. Mai 1874 in Köln; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 7). Ähnlich in: *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 39 (24. Januar 1875), Morgen-Ausgabe, S. 4 (anonyme Rezension der Aufführung am 18. Januar 1875 in Berlin; siehe Konzertliste, S. XXXIII, Nr. 11).

²¹² Siehe Katharina Hottmann: *Musik im Kontext von deutsch-französischem Krieg und Reichsgründung. Das Musikerpaar Ingeborg und Hans von Bronsart*, in: *Reichsgründung 1871. Ereignis – Beschreibung – Inszenierung*, hrsg. von Michael Fischer, Christian Senkel und Klaus Tanner, Münster etc. 2010, S. 119–138.

²¹³ Gehring, *Triumphlied* *DZ*, S. 1, 3 (Rezension der Aufführung am 5. Juni 1872 in Karlsruhe; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 2).

²¹⁴ Ebenda, S. 3; vgl. Gehring, *Triumphlied* *AmZ*, Sp. 412 (Rezension derselben Aufführung, siehe vorige Anmerkung); Franz Gehring: *Musik*, in: *Meyers Deutsches Jahrbuch*, hrsg. von Max Wirth, Jg. 2 (1873), S. 227–236, hier S. 227 f.

²¹⁵ Michael Fischer: „Heil, Heil dem Kaiser!“ *Der Kaisermarsch Richard Wagners als nationalprotestantisches Symbol*, in: *Reichsgründung 1871. Ereignis – Beschreibung – Inszenierung*, hrsg. von Michael Fischer, Christian Senkel und Klaus Tanner, Münster etc. 2010, S. 104–118; Ryan Minor: *Songs and states in Brahms's Triumphlied and Wagner's Kaisermarsch*, in: derselbe: *Choral Fantasies. Music, Festivity, and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge etc. 2012, S. 110–162; Christoph Wolff: *Brahms, Wagner, and the Problem of Historicism in Nineteenth-century Music: an essay*, in: *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*, hrsg. von George S. Bozarth, Oxford 1990, S. 7–11.

²¹⁶ *AmZ*, Jg. 6 (1871), Nr. 22 (31. Mai), Sp. 350 („S.“, Rezension einer Aufführung am 18. April 1871 in München).

²¹⁷ *Neues Fremden-Blatt*, Jg. 8 (1872), Nr. 841 (11. Dezember), Morgenausgabe, S. 18 („h.“ [= Theodor Helm], Rezension der Aufführung am 8. Dezember 1872 in Wien; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 3).

Ende“.²¹⁸ Eduard Hanslick teilte die Auffassungen seiner Wiener Kollegen, indem er im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse* feststellte: „Das Triumphlied hatte ursprünglich den Beisatz: ‚auf den Sieg der deutschen Waffen‘, und dieser glorreiche Anlaß spricht vernehmlich für alle Zeiten aus dem Werke selbst. Eine directe Tendenz wollte Brahms nicht ausgesprochen wissen, man kann sie auch unmöglich einer Composition unter-schieben, deren Text über tausend Jahre vor der Schlacht bei Sedan geschrieben ist. Die Textworte sind nämlich der Offenbarung Johannes, Capitel 19, entnommen.“²¹⁹ August Wilhelm Ambros war zwar auch der Meinung, dass Brahms' Komposition für sich bestehe, hob aber im Unterschied zu Hanslick die politische Tendenz des Werkes geradezu hervor:

„Von den großen Ereignissen der Zeit, die noch in jedermanns Erinnerung sind, freudig angeregt, über ihre Folgen staunend gab Brahms nach Künstler- und Musikerweise dem, was er empfand, durch Musik Ausdruck. Es ist also, wenn man will, Gelegenheitsmusik, aber Gelegenheitsmusik wie Händels Dettinger Te-Deum. Was kümmert uns heute noch die Bataille bei Dettingen? Aber Händels Werk steht wie in Erz gegossen und monumental für alle Zeiten da. Und so auch das neue Werk von Brahms – das ist ein Monument in Tönen! Den Text dazu hat er dem Lieblingsbuche der ersten Christen, der Apokalypse entlehnt, und zwar dem 19. Capitel. Besitzt der Leser ein ‚neues Testament‘, so bitte ich ihn das Buch aufzuschlagen und Vers 2 des citirten Capitels zu lesen, von dem Brahms nur die Hälfte, und Vers 3, von dem er gar nichts genommen, oder auch nur die Capitelüberschrift anzusehen, um sofort zu begreifen, durch welche Ideenverbindung unser Tondichter dahin gebracht worden sein mag, seinen Text gerade hier zu suchen. Was er wohlweise wegließ, ist so bedeutungsvoll wie das, was er in Musik setzte. Aber auch die letzteren Stellen sind in ihren Beziehungen so glücklich gewählt und so deutlich, daß schwerlich ein Mensch sich darüber wird täuschen können, was gemeint sei.“²²⁰

Von hier aus war es für den Brahms-Biographen Max Kalbeck nur noch ein kleiner Schritt – einem Hinweis von Bernhard Scholz folgend –, auf die Appellstruktur des Notentextes im I. Satz des *Triumphliedes* hinzuweisen.²²¹ Brahms hatte auf Seite 13 seines Partitur-Hand-exemplars in den Takten 70/71 über dem Notensystem der pausierenden Trompetenstimmen den handschriftlichen Eintrag gemacht: „– daß er die große –“, eine Marginalbemerkung, die Mitte/Ende der 1990er Jahre in der deutschen Musikwissenschaft eine Diskussion über den nationalen Charakter des *Triumphliedes* hervorrufen sollte.²²² In seiner Brahms-Biographie ging Kalbeck sehr ausführlich auf das *Triumphlied*, den historischen Kontext seiner Entstehung und Aufführungen und seiner Aufnahme durch die Kritik ein. Kalbeck, der der nationalen Gesinnung Brahms' bekanntlich nahestand, kam dann an anderer Stelle (in einem Artikel zum 20. Todestag des Komponisten im Kriegsjahr 1917) auf den „negative[n], abstoßende[n] Pol seines edlen Patriotismus“ mit folgenden, so deutlichen wie befremdlichen Worten zu sprechen: „Johannes [der Verfasser der ‚Offenbarung‘] hatte den Untergang des neuen Babylons prophezeit, als er den des alten feierte, und sein Täufling,

der Hamburger Bürgersohn, jubelte, als das Blut seiner Väter gerochen wurde. Er haßte die leichtblütigen, espritvollen Franzosen als aufgeblasene Windbeutel und großsprecherische Phrasenmacher, und ihre herrliche Hauptstadt, die er niemals zu Gesicht bekam, war ihm ein Markt von Alfanzereien und Nichtigkeiten, eine Brutstätte perverser Ideen, ein Pfuhl von Lastern und Verbrechen.“²²³

Eine, ja vielleicht die extremste Gegenansicht zum nationalen Charakter der Komposition vertrat kein Geringerer als Hugo Riemann, der dem *Triumphlied*, das auf dem 53. Niederrheinischen Musikfest in Aachen aufgeführt worden war, in seiner Kritik eine entschieden religiöse Intention unterstellte:

„Ich weiß nicht, woher die Legende stammt, das Werk habe irgend welche innere Beziehung auf die Siege von 1870–71. Selbst gesetzt den Fall, Brahms sähe wirklich ein Stück Gottesgericht in der Katastrophe von 1870, so bliebe es immer noch sehr verkehrt, darum den Inhalt des dem deutschen Kaiser gewidmeten Werkes (das ist's!) durchaus nur auf diese Ereignisse zu beziehen und darin nach Leitmotiven herumzuschnuppern, wie man denn glücklich Reminiscenzen an ‚Heil Dir im Siegerkranz‘ und ‚Nun danket Alle Gott‘ entdeckt haben will. Der Referent der Kölner ‚Zeit‘ nennt das Triumphlied kurzweg eine Gelegenheitskomposition und findet an ihm auch alle Merkmale einer solchen. Nein, das Werk hat einen tief religiösen Inhalt und muß mit einem andern Gefühl gemessen werden, als etwa die Wacht am Rhein oder ein germanischer Siegesgesang.“²²⁴

Kein anderer Rezensent stellte den (vaterlands-)religiösen Gehalt des *Triumphliedes* so heraus wie Riemann.

²¹⁸ *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Jg. 10 (1872), Nr. 105 (16. Dezember), S. 1 („Florestan“, Rezension derselben Aufführung, siehe vorige Anmerkung). Gelegentlich standen beide Werke gemeinsam auf Konzertprogrammen, siehe beispielsweise *NZfM*, Jg. 54 (1887), Nr. 14 (6. April), S. 156 (Ankündigung der Aufführung am 29. Juni 1887 in Köln; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 43); *AMz*, Jg. 25 (1898), Nr. 18 (6. Mai), S. 269 (Ankündigung der Aufführung am 15. Mai 1898 in Dortmund; siehe Konzertliste, S. XXXV, Nr. 56).

²¹⁹ *Hanslick, Concerte*, S. 3 (Rezension der Aufführung am 8. Dezember 1872 in Wien; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 3). Zu Hanslicks irriger Annahme eines ursprünglichen Titelzusatzes „auf den Sieg der deutschen Waffen“ siehe oben, S. XIV–XXV, insbesondere S. XXII–XXIV.

²²⁰ *Ambros, Triumphlied*, S. 2233 (Rezension derselben Aufführung, siehe vorige Anmerkung).

²²¹ *Kalbeck III/2 zweite Auflage*, S. 349. Kalbecks Angabe „(auf Seite 16 der Partitur)“ ist aber insofern ungenau, als das betreffende musikalische Motiv zum ersten Mal schon in den Takten 70/71 erklingt.

²²² *Krummacher, Triumphlied; Petersen, Triumphlied; Giesbrecht-Schutte, Gründerzeitliche Festkultur; Bauer, Triumphlied; Winterhager, Triumphlied*. Siehe hierzu auch oben, S. XVI–XVIII.

²²³ Max Kalbeck: *Ein deutscher Meister der Tonkunst. Zum 20. Jahrestage von Brahms' Tode*, in: *Über Land und Meer*, Jg. 59 (1917), Band 118, Nr. 30, S. 560 f., hier S. 560.

²²⁴ *AMz*, Jg. 3 (1876), Nr. 27 (29. Juni), S. 112 (Hugo Riemann, Rezension der Aufführung am 5. Juni 1876 in Aachen; siehe Konzertliste, S. XXXIII, Nr. 17). Vgl. *The Times*, Nr. 31583 (21. Oktober 1885), S. 9: „There is nothing of the lightness and flimsiness of structure generally found in occasional pieces. All is massive and severe to the verge of monotony.“ (anonyme Rezension der Aufführung am 20. Oktober 1885 in Bristol; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 38).

Der (vaterlands-)religiöse Aspekt im Schaffen Brahms' und des zur Rede stehenden Werkes wurde von Jan Brachmann im Allgemeinen und Hanns Christian Stekel im Besonderen eingehend untersucht.²²⁵ Die Rezeptionsgeschichte des *Triumphliedes* spiegelt insofern seine ästhetische Ambivalenz, als es sich gegen eine einseitig vereinnahmende Interpretation wehrt. Weder ist es nationalistisches Bekenntnis allein, noch ließ es sich einsam auf dem Altar der protestantischen Vaterlandsreligion opfern.²²⁶

Nicht wenige Kritiker, darunter auch prominente, taten eine gegenteilige Ansicht öffentlich kund, indem sie den nationalen Charakter quasi gegen das Werk selbst wandten: „Wenn wir das ‚Triumphlied‘ seiner äußeren Hülle entkleiden, wenn wir von der achtstimmigen Rüstung uns nicht blenden lassen, was bleibt dann? Gelegenheitsmusik, aus einem patriotischen oder contrapunctischen Bedürfnisse entsprungen.“²²⁷ Selbst Eduard Hanslick konnte 1887 seine Bedenken, obwohl er zu sich selbst und seiner 1872 geäußerten Ansicht in Widerspruch geriet, nicht zurückhalten:

„Zwei der größten Tondichtungen von Brahms sind kürzlich zum zweitenmal an uns vorübergezogen: die E-Moll-Symphonie und das Triumphlied. Es läßt sich nicht beschönigen, daß beide Werke diesmal auf das Publicum schwächer einwirkten, als bei ihrer ersten Aufführung, ja daß sie weniger Beifall entfesselten, als die jüngst gehörten neuen Sonaten von Brahms. Das mag theilweise an gewissen herben Eigenschaften jener schwerfaßlichen Compositionen liegen; noch mehr aber trugen äußere Umstände die Schuld. [...] Das ‚Triumphlied‘ ist eine Gelegenheitsmusik im höchsten Sinne; sie hängt mit feinen Fäden doch immer mit jener Gelegenheit zusammen. Zu Zeiten und an Orten, wo der zeugende historische Gedanke nicht mehr im Volke die gleiche Erregung hervorruft, wird auch das Kunstwerk etwas von seinem momentanen Zauber einbüßen. Diese Empfindung konnten wir nicht ganz los werden, als wir die Aufnahme des ‚Triumphliedes‘ vor fünfzehn Jahren mit jener so viel kühleren vom letzten Sonntag verglichen. Das gilt natürlich nur von Wien, das sich den großen Siegen vom Jahre 1870 und auch dem strengen Style des Brahms'schen Triumphliedes nicht so eng verwandt fühlt, wie das Publicum in Norddeutschland. Daß letzteres in verständnißvoller Aufnahme ernster, großer Chorwerke geschulter und in deren nachhaltiger Pflege verlässlicher ist, als wir Oesterreicher, das beweist neuerdings der breite, gesicherte Raum, den Brahms' Triumphlied, Rhapsodie, Schicksalslied, Parzengesang und Anderes in den deutschen Concertprogrammen innehaben.“²²⁸

Für seine geänderte Meinung erhielt Hanslick umgehend die Quittung von Hugo Wolf, für den die Kurskorrektur „eine empfindliche Schlappe für das kritische Ansehen des Herrn Hanslick bedeutete. Bereits war es, innerhalb zweier Wochen, das dritte Mal, daß Hanslick's Protégés [Dvořák und Brahms] ein störrisches Publikum fanden, daß die insinuantesten Trompeterlieder der Hanslick'schen Reclame kein Echo mehr im Publikum erwecken wollten – ja sogar so weit ist es schon gekommen, daß mein Herr Collega sich nicht scheut, einzugestehen, ‚wie schwach beide Werke (Symphonie und Triumphlied) diesmal auf das Publikum einwirkten.‘ Wie schlimm

muß es nicht um die ‚Popularität‘ des Herrn Brahms bestellt sein, wenn ‚Freundesmund‘ schon solche Zeitungen verbreitet!“²²⁹

2. Komplexität und Monumentalität. Schon der Berichterstatter der *Weser-Zeitung* legte anlässlich der Bremer Uraufführung des 1. Satzes Wert auf die Unterscheidung, dass das *Triumphlied* (gemeinsam mit dem im selben Konzert erklangenen *Deutschen Requiem*) „einen hervorragenden Rang“ behauptete, „nicht allein durch seine Bedeutung als ehrendes Andenken an die im Kampfe Gefallenen, als ein Ausdruck unserer Empfindung für dieselben und für die gewaltige Zeit, sondern auch abgesehen hiervon in künstlerischer Beziehung.“²³⁰ Dieser Doppelcharakter wurde von der Presse immer wieder aufgegriffen und im Positiven wie Negativen zum Thema gemacht.

Die kompositorische Qualität einerseits und die Wirkung des Werkes andererseits wurden wechselseitig in Beziehung gebracht. Denn „[d]as Werk hat trotz der Kunst der Arbeit einen populären Zug und eine große Steigerung der beiden unablässig in einander greifenden Chöre bis zum Schluß und ist für Massenwirkung, also Aufführungen auf Musikfesten, sehr günstig.“²³¹ Letztere Ansicht teilte der Komponist selbst, der nach der Karlsruher Uraufführung 1872 an Theodor Billroth schrieb: „So werde ich auch mein Lied, das doch auf größere Massen berechnet ist, doch nicht leicht mit mehr Vergnügen hören. Die Leute haben es wirklich gemacht wie unsere Soldaten in Frankreich, wo ja auch tausend an ihrem Platz, so gut wie sonst ihrer hunderttausend, das Beste leisteten.“²³²

Auch der Korrespondent der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* attestierte dem Werk „einen breiten, gleichsam volksmässigen Charakter.“²³³ Her-

²²⁵ Jan Brachmann: *Kunst – Religion – Krise: Der Fall Brahms*, Kassel etc. 2003 (= *Musiksoziologie*, Bd. 12); Hanns Christian Stekel: *Sehnsucht und Distanz. Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms*, Frankfurt etc. 1997 (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXIII, Bd. 592), S. 172–184.

²²⁶ Siehe Leibnitz, *Apokalypse als nationale Manifestation*.

²²⁷ *NZfM*, Bd. 69, Nr. 3 (10. Januar 1873), S. 22 („R. B.“, Rezension der Aufführung am 8. Dezember 1872 in Wien; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 3).

²²⁸ *Neue Freie Presse*, Nr. 8040 (15. Januar 1887), Morgenblatt, S. 1 (Eduard Hanslick, Rezension der Aufführung am 9. Januar 1887 in Wien; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 42).

²²⁹ *Wiener Salonblatt*, Jg. 18 (1887), Nr. 4 (23. Januar), S. 11 (Hugo Wolf, Rezension einer Aufführung von Dvořáks 7. *Symphonie d-Moll op. 70* am 16. Januar 1887 in Wien).

²³⁰ *Weser-Zeitung*, Nr. 3687 (12. April 1871), Morgen-Ausgabe, S. 2 (anonyme Rezension der Aufführung am 7. April 1871 in Bremen; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 1). Zur aufgeführten Frühfassung des 1. Satzes siehe *Bock/Tadday, Bericht und Tadday, Bremer Triumphlied*.

²³¹ *Signale*, Jg. 29 (1871), Nr. 24 (16. Mai) S. 375 f. (anonyme Rezension derselben Aufführung, siehe vorige Anmerkung).

²³² Brahms an Theodor Billroth, 9. Juni 1872 (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 198).

²³³ *AmZ*, Jg. 6 (1871), Nr. 22 (31. Mai), Sp. 350 (anonyme Rezension der Aufführung am 7. April 1871 in Bremen; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 1).

mann Kretzschmar spitzte das Thema „Volksmäßigkeit“ witzig zu, indem er 1874 pointiert schrieb:

„Dieser volkstümliche Charakter im erhabensten Sinne ist das Grosse in diesem ‚Triumphliede‘, und dieser volkstümliche Charakter ist das Schwierige für das ‚Triumphlied‘. Man muss bei der Ausführung dieses Werkes mit unter dem physischen Eindruck einer gewaltigen Masse stehen; diesen Chor von 50–60 Leuten absingen zu lassen ist so wenig sinnreich, als wenn Jemand sich einen Adler als Stubenvogel hält. [...] Wenn man aber in Büchern und Fachblättern immer und immer wieder sehen muss, wie Jeder als grober Materialist gebrandmarkt wird, der einmal eine Posaune mehr verlangt, als in der Regel verwendet werden, so muss man zu der Ansicht gelangen, dass bei uns doch die blasirten Aesthetiker noch nicht ausgestorben sind, die jedes musikalische Werk für anrücklich halten, welches nicht den Kräften eines Dorfcantors und seiner Getreuen angepasst ist.“²³⁴

Aber es ist eben nicht nur die Masse, die die Wirkung des Werkes verursacht, sondern auch seine Faktur. Die *Neue Zeitschrift für Musik* brachte den zur Rede stehenden Dualismus, dass das *Triumphlied* „reich an großartigen Massenwirkungen und contrapunktischen Schönheiten“ sei,²³⁵ auf den Punkt.

Die „contrapunktischen Schönheiten“ wurden aber nicht ausnahmslos bewundert, weil sie den Zuhörern wie den Aufführenden, hauptsächlich den im Doppelchor mitwirkenden Sängern, Schwierigkeiten bereiteten:

„Die Ansichten über das Triumphlied sind noch getheilt; kein Wunder, dass der Mehrzahl der Zuhörer diese grossartige mit allen Mitteln der Kunst bearbeitete Vision aus der Offenbarung Johannis ‚ein Buch mit sieben Siegeln‘ geliebt ist, und, offen gestanden, auch mich hat die Erfahrung gelehrt, dass ein zweimaliges Hören nicht ausreicht, um die einzelnen Ornamente des Kunstwerkes in ihren Beziehungen zum Ganzen zu erfassen. [...], so dass wir eine Reihe von Motiven hören, die durcheinander gearbeitet sind mit einer Polyphonie, welche wirklich bis an die Grenze des Möglichen geht.“²³⁶

Der Korrespondent C. A. Honthumb stellte anlässlich des Maimusikfestes in Cincinnati die „geniale Muthmaassung“²³⁷ an, Brahms habe „vielleicht allegorisch die Schwierigkeit, die es gekostet hat, Deutschland einig zu machen, durch die fast nicht zu überwältigenden Schwierigkeiten in der Composition ausdrücken“ wollen.²³⁸ Selbst völliges Unverständnis, wie es sich in der *Allgemeinen Deutschen Musikzeitung* kundtat, war nicht ausgeschlossen: „Wir müssen offen bekennen, daß wir dem Werk ebensowenig Verständniß wie Geschmack abzugewinnen vermochten. Diese unwirrbare Tonmasse, dieser Mangel an jeder thematischen Gliederung, dieses gehaltlose Durcheinanderklingen von Menschen- und Orchesterstimmen blieb uns von Anfang bis zum Ende ein Räthsel“.²³⁹ Vielleicht lag hier auch der Grund für die niederschmetternde Beobachtung, die ein Kritiker im vierten Saisonkonzert der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde 1895 gemacht haben will:

„Den Concertschluß bildete das ‚Triumphlied‘ (erster Satz) von Brahms, bei dessen Klängen das Publikum schaarenweise den Saalausgängen zueilte; eine Thatsache für welche

wir aber nicht die Direction des Herrn Gericke allein verantwortlich machen können, da wir auch Zeuge waren, wie in den philharmonischen Concerten bei den ausgezeichnetsten Aufführungen Brahms'scher Werke die Zuhörer rasch den Concertsaal verließen, und wir daher nur wünschen möchten, daß man die Werke dieses Componisten, dem das große Publicum immer kühl gegenüber steht nicht allzuoft aufführe.“²⁴⁰

Man mag für das Verhalten nicht nur des Wiener Publicums die Erklärung Philipp Spittas annehmen, der 1892 schrieb:

„Den Hörer so andauernd im Zustande höchster Anspannung halten, ist Brahms'sche Grausamkeit. Sie tritt vielleicht noch rücksichtsloser auf im Triumphlied für achtstimmigen Chor und Orchester, mit welchem Brahms 1872 den Sieg der deutschen Waffen feierte. Wie im Requiem männliche Trauer, so gibt hier eine heldenhafte Freude den Grundton an. Aber nur eine Natur von Erz ist im Stande, den kolossalen Aufbau dieses unvergleichlichen Monuments sympathetisch mitzuerleben und seine Wucht nicht vielmehr als Belastung zu empfinden. Brahms hat unbeachtet gelassen, daß der musikhörende Theil des deutschen Volkes nicht aus lauter Spartanern besteht.“²⁴¹

Die Rezensionen stimmen bei positiver Charakterisierung des *Triumphliedes* darin überein, dass es sich um ein „kolossale[s] Tonwerk“, ein „Monument in Tönen“²⁴² handle, um ein „ganz ungemene Schwierigkeiten“ bie-

²³⁴ Kretzschmar, *Neue Werke III*, S. 110. Vgl. derselbe: *Johannes Brahms*, in: *Die Grenzboten*, Jg. 43 (1884), Bd. III, S. 123–132, 167–179, 276–284, 314–328, hier S. 315 f. (Wiederabdruck in: derselbe: *Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes aus den Grenzboten*, Leipzig 1910, S. 151–207, hier S. 192); Kretzschmar, *Führer III/2*, S. 373 f.; zu Kretzschmars Werkbesprechung von 1874 siehe *Horstmann, Brahms-Rezeption*, S. 199–202.

²³⁵ *NZfM*, Bd. 68, Nr. 26 (21. Juni 1872), S. 265 (Rezension der Aufführung am 5. Juni 1872 in Karlsruhe; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 2).

²³⁶ *AmZ*, Jg. 9 (1874), Nr. 24 (17. Juni), Sp. 370 f. („E. K.“, Rezension der Aufführung am 24. Mai 1874 in Köln; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 7).

²³⁷ *MWbl*, Jg. 6 (1875), Nr. 27 (2. Juli), S. 340 (unter „Vermischte Mittheilungen und Notizen“).

²³⁸ *NZfM*, Bd. 71, Nr. 26 (25. Juni 1875), S. 260 (C. A. Honthumb, Rezension der Aufführung am 11. Mai 1875 in Cincinnati; siehe Konzertliste, S. XXXIII, Nr. 15).

²³⁹ *AmZ*, Jg. 4 (1877), Nr. 28/29 (13. Juli), S. 222 („H. M. Z.“, Rezension der Aufführung am 23. Juni 1877 in Kassel; siehe Konzertliste, S. XXXIII, Nr. 19).

²⁴⁰ *NZfM*, Jg. 62 (1895), Nr. 37 (11. September), S. 405 („F. W.“, Rezension der Aufführung am 10. März 1895 in Wien; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 49). Vgl. *Signale*, Jg. 54 (1896), Nr. 12 (7. Februar), S. 183 (anonyme Rezension der Aufführung am 20. Januar 1896 in Frankfurt; siehe Konzertliste, S. XXXV, Nr. 52): „Brahms' Triumphlied am Schluß des Programms begegnete nicht nur einer Anspannung bei den singenden Herrschaften, sondern auch im Publicum.“; *AmZ*, Jg. 24 (1897), Nr. 27 (2. Juli), S. 400 („B.“, Rezension der Aufführung am 21. Juni 1897 in Görlitz; siehe Konzertliste, S. XXXV, Nr. 54): „Den Beschluß des Concertes machte das ‚Triumphlied‘ von Brahms, das leider nicht besonders gut ausgeführt wurde und ziemlich eiförmig wirkte, auch sehr kühler Aufnahme begegnete.“

²⁴¹ Philipp Spitta: *Johannes Brahms*, in: derselbe: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 385–427, hier S. 413.

²⁴² *Ambros, Triumphlied*, S. 2233 (Rezension der Aufführung am 8. Dezember 1872 in Wien; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 3).

tendes Werk,²⁴³ das „in überwältigender Großartigkeit“ voranschreite.²⁴⁴ Max Kalbeck nennt den 1. Satz des *Triumphliedes* „eins der großartigsten Beispiele für das Erhabene in der Musik“,²⁴⁵ womit er den ästhetischen Diskurs über das Werk als ein gewaltig erhabenes ganz richtig einordnete. Für Brahms' Gefolgschaft „steht es fest, daß nach Beethoven's großer Festmesse, Händel's Oratorien und Bachs' [sic] Passionsmusiken auf dem Gebiete geistlicher Werke Nichts erschienen ist, was an Erhabenheit, Großartigkeit und Gewaltigkeit den Werken so nahe steht, als Brahm's [sic] ‚Triumphlied‘.“²⁴⁶

Hingegen sahen distanziertere Kritiker bei allem Respekt vor Brahms' Kunst des Kontrapunktes im *Triumphlied* ein ansonsten nur „schwere[s] und anstrengende[s] Stück“²⁴⁷ und bescheinigten dem Werk „eine viel zu gleichförmig ausgedehnte Form“, die „auch öfters stark in monotoner Stabilität verharret“.²⁴⁸ Selbst wohlgesonnene Kritiker hielten das *Triumphlied* nicht selten für „ein edles, schwingvolles Werk, dessen prachtvolle Lebendigkeit jedenfalls erhöht wirken müßte, wenn nicht die Gleichförmigkeit des Textes auch der Musik eine gewisse Monotonie aufgenöthigt hätte.“²⁴⁹

Brahms' *Triumphlied* bereitete den Ausführenden ziemliche Probleme, deren Lösung deshalb besonderer Erwähnung wert war. So wusste ein Kritiker des *Musikalischen Wochenblatts* zu berichten, dass „die grossen Schwierigkeiten, die diese geniale Schöpfung bietet, vortrefflich überwunden wurden“.²⁵⁰ Zu den Schwierigkeiten, die es zu überwinden galt, zählten auch dem Werk äußerliche: „Es ist zu bedauern, dass der Componist nicht die bestimmteste Vorschrift gab, sein Werk dürfe nur in ganz grossen Räumen, vornehmlich in Kirchen zu Gehör gebracht werden; unser gewiss geräumiger Odeonssaal erwies sich für diese fast unausgesetzte grosse Massenentfaltung zu klein. Auch müsste der Chor dem Orchester gegenüber ungewöhnlich stark besetzt sein.“²⁵¹ In derselben Weise monierte der Kritiker der Leipziger Erstaufführung 1873: „Ein so empfindliches Local wie unser Gewandhaussaal zumal ist unleugbar zu klein für solches Aufgebot instrumentaler Mittel, unser Chor viel zu klein für die vom Componisten intentionirten Massenwirkungen und die hohe Lage der Soprane wird kaum weniger geschont wie in Beethoven's ‚Neunter‘.“²⁵² Festzuhalten ist, dass die Akustik der Konzerträume als fortwährendes Aufführungshindernis und Rezeptionsproblem angesprochen wurde.²⁵³ Auch die „bekanntlich ganz ungewöhnliche[n] Anforderungen an den Chor“ wurden immer wieder als aufführungspraktisches Hindernis herausgestellt.²⁵⁴ In Münster in Westfalen waren die Schwierigkeiten zunächst unüberwindlich, so dass das „Triumphlied trotz intensiver Einstudierung 1873 nicht gegeben werden [konnte], da der Chor das Werk nicht bewältigte. Es wurde erst 1876 nach ausgiebigen Proben aufgeführt.“²⁵⁵

3. Historizität und Modernität. Mit nationalem Überschwang meldete sich Franz Gehring 1872 gleich zweimal zu Wort. Im Artikel der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* prophezeite er dem *Triumphlied* eine große „Popularität“, weil der Komponist es verstan-

den habe, „den alten Formen neues der Gegenwart entsprechendes Leben einzuhauchen“, und damit bewiesen habe, „dass Händel'sche und Bach'sche Kraft auch heute noch den Chören und dem Orchester verliehen werden können und in einer doch unserem Fühlen und Empfinden eigenthümlichen Weise – kurz, Brahms hat mit diesem Werke alle Zweifel an der Fortentwicklung der Musik in dem Sinne, wie sie unsere grossen Meister successive weiter geführt haben, beseitigt.“²⁵⁶ Gehring ging in seinem Artikel sogar so weit, zu behaupten, dass seit 1870/71 mit der neuen politischen Epoche durch Brahms auch eine „neue Epoche unserer Kunst, wenigstens der Musik“ entstanden sei, und erntete dafür den relativierenden Widerspruch der Redaktion.²⁵⁷ Seine Extremposition wurde selbst von wohlwollenden Kritikern nicht geteilt, die die Stärke des *Triumphliedes* eher in der Vermittlung des Alten mit dem Neuen sahen: „Brahms' ‚Triumphlied‘ endlich für Baßsolo, achtstimmigen Chor, Orchester und Orgel ist reflexions- und combinations-

²⁴³ Pyllemann, *Triumphlied*, Sp. 329 (Rezension derselben Aufführung, siehe vorige Anmerkung).

²⁴⁴ *Deutsche Zeitung*, 1874, Nr. 915 (21. Juli), Morgenblatt, S. 1 (Johann Jakob Honegger, Rezension der Aufführung am 12. Juli 1874 in Zürich; siehe Konzertliste, S. XXXII f., Nr. 9).

²⁴⁵ *Kalbeck II/2 erste Auflage*, S. 353.

²⁴⁶ *AMz*, Jg. 2 (1875), Nr. 11 (12. März), S. 88 („L. B.“, Rezension der Aufführung am 19. Februar 1875 in Hamburg; siehe Konzertliste, S. XXXIII, Nr. 13).

²⁴⁷ *Signale*, Jg. 46 (1888), Nr. 70 (Dezember), S. 1106 (Eduard Bernsdorf, Rezension der Aufführung am 20. Dezember 1888 in Leipzig; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 44).

²⁴⁸ *NZfM*, Bd. 69, Nr. 12 (14. März 1873), S. 121 („Z.“, Rezension der Aufführung am 27. Februar 1873 in Leipzig; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 5).

²⁴⁹ *AMz*, Jg. 2 (1875), Nr. 7 (12. Februar), S. 52 („Dr. H. B.“, Rezension der Aufführung am 18. Januar 1875 in Berlin; siehe Konzertliste, S. XXXIII, Nr. 11).

²⁵⁰ *MWbl*, Jg. 3 (1872), Nr. 25 (14. Juni), S. 396 („J. S.“, Rezension der Aufführung am 5. Juni 1872 in Karlsruhe; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 2).

²⁵¹ *AmZ*, Jg. 8 (1873), Nr. 18 (30. April), Sp. 280 („St.“, Rezension der Aufführung am 14. Dezember 1872 in München; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 4).

²⁵² *NZfM*, Bd. 69, Nr. 12 (14. März 1873), S. 121 („Z.“, Rezension der Aufführung am 27. Februar 1873 in Leipzig; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 5).

²⁵³ Siehe etwa *NZfM*, Jg. 52 (1885), Nr. 45 (6. November), S. 454 (anonyme Rezension der Aufführung am 24. September 1885 in Rostock; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 37).

²⁵⁴ *Signale*, Jg. 33 (1875), Nr. 10 (Februar), S. 149 (anonyme Rezension der Aufführung am 18. Januar 1875 in Berlin; siehe Konzertliste, S. XXXIII, Nr. 11). Siehe auch *AmZ*, Jg. 10 (1875), Nr. 10 (10. März), Sp. 157 („P.“, Rezension der Aufführung am 19. Februar 1875 in Hamburg; siehe Konzertliste, S. XXXIII, Nr. 13); *MWbl*, Jg. 16 (1885), Nr. 43 (15. Oktober), S. 523 („-ch.-“, Rezension der Aufführung am 24. September 1885 in Rostock; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 37).

²⁵⁵ *Werra, Münster*, S. 371. Schon Carl Reinthaler hatte bei Vorbereitung der Uraufführung des 1. Satzes über seinen schwachen Chor geklagt, der dann auf Bitten Brahms' durch Sänger aus Oldenburg verstärkt wurde; siehe Briefe von Brahms an Reinthaler und an Albert Dietrich von März 1871 (*Briefwechsel III*, S. 38 f.; *Dietrich, Erinnerungen*, S. 69 f. [hier offenbar irrtümlich auf Februar datiert]).

²⁵⁶ *Gehring, Triumphlied AmZ*, Sp. 409, 411 (Rezension der Aufführung am 5. Juni 1872 in Karlsruhe; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 2).

²⁵⁷ Ebenda, Sp. 414; siehe oben, S. XXII, Anmerkung 92.

reich, echt polyphone Musik, die Antikes mit jenem belebenden Aether innig vermählt [sic], der in Mendelssohn und Schumann keimt und blüht.“²⁵⁸ In gleicher Weise erklärte der Rezensent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* den Lesern anlässlich der ersten Aufführung des *Triumphliedes* in Wien, man wähne, „was die thematische Arbeit, was den polyphonen Aufbau der Stimmen anbelangt, [...] ein Meisterwerk des vorigen Jahrhunderts zu hören, während doch die Physiognomie der Themen, die Qualität der Harmonie, die Beschaffenheit der Form im Kleinen wie im Grossen durchaus modern, als ganz spezifisch ‚Brahms’sch‘ auftritt.“²⁵⁹

Gegenstimmen gab es freilich genug, die allerdings nicht nur dem monumentalen Stil, sondern darüber hinaus der atavistischen Form des *Triumphliedes* galten und nicht zuletzt auch vor der überkommenen ästhetischen Folie des Originalitätspostulates zu verstehen sind. „Warum“, fragte der Rezensent der *Wiener Abendpost* 1887, „bedient sich Brahms dabei der Händel’schen Tonsprache und nicht seiner eigenen“?²⁶⁰ Der Chefkritiker der *Signale für die Musikalische Welt*, Eduard Bernsdorf, gab nach der Aufführung des *Triumphliedes* 1873 in Leipzig zu bedenken:

„Die Novität des Abends – das Brahms’sche ‚Triumphlied‘ – hat uns vor allen Dingen Bedenken verursacht wegen der in ihr sich kundgebenden Zwiespältigkeit des Stils, oder besser gesagt der Manier. Man hat es nämlich einestheils mit ausgesprochen Händel’scher Weise zu thun (welche allerdings für musikalisch-triumphale Bestrebungen sich wie keine andere eignet), andernteils aber klingen in diese Weise wiederum romantische Rücken und Tücken modernsten Schlages hinein (namentlich in Bezug auf die Harmonisierung), welche die ursprünglich intendirte Wirkung wenn nicht ganz aufheben, doch paralysiren.“²⁶¹

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang auch die kritische Ansicht des Leipziger Korrespondenten der englischen Zeitschrift *The Monthly Musical Record*, nicht nur, weil die Briten sowohl eine eigene Tradition der Anthems pflegen als auch eine besondere Beziehung zu Händel besitzen, sondern auch, weil Brahms und sein Verleger Simrock das *Triumphlied* mit Berechnung zweisprachig, nämlich mit deutschem und englischem Text zugleich, veröffentlicht haben:

„What appears to us to disturb the whole we will frankly and plainly express, in saying that Brahms endeavours in the first two movements to step in Handel’s cothurnus. In this he succeeds, however, only externally, in a very clever and well-studied manner, it is true; but the inner necessity which caused the genius of Handel to give in his style the most elevated expression of the feeling of his time, is wanting. [...] We only draw this conclusion: that the feeling of our present time forcibly breaks away with Brahms [...]. It appears to us unreal when Brahms endeavours to repeat in the second half of the nineteenth century the expression of the highest song of praise as it is to be found in Handel’s music. Our feeling, or rather the manner of giving it expression, is to-day quite different to what it was in Handel’s time.“²⁶²

Durch seinen vermeintlichen Atavismus der Form auf der einen Seite und eine Epigonalität im Ausdruck auf

der anderen – „dieses fast gänzliche Aufgeben selbstständiger Originalität zu Gunsten Händel’s“²⁶³ – hat Brahms den beißenden Spott Richard Wagners auf sich gezogen. Für die Episode, die sich 1874 im Hause Wagners zwischen Richard Wagner und Friedrich Nietzsche ereignet hat, gibt es zwei Zeitzeugenberichte, deren Wahrheitsgehalt in Relation zu setzen ist. Der eine stammt von Nietzsches Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche, der andere von Cosima Wagner. Letztere machte am 6. und 8. August 1874 folgende Einträge in ihr Tagebuch:

„Donnerstag 6ten [...] Unser Freund N. bringt das Triumphlied von Brahms, R. lacht laut auf, daß Musik auf das Wort ‚Gerechtigkeit‘ gemacht würde. [...] Sonnabend 8ten [...] Nachmittags spielen wir das Triumphlied von Brahms, großer Schrecken über die Dürftigkeit dieser uns selbst von Freund Nietzsche gerühmten Komposition, Händel, Mendelssohn und Schumann in Leder gewickelt; R. wird sehr böse und spricht von seiner Sehnsucht, etwas zu finden in der Musik auch von der Überlegenheit des Christus, wo doch ein Gestaltungstrieb, eine Empfindung, welche zur Empfindung spreche, vorhanden sei. Abends vieles Einzelne von Auber vorgenommen, und zum Schluss der Kaisermarsch.“²⁶⁴

In der Darstellung Elisabeth Förster-Nietzsches nimmt sich der Vorfall etwas anders aus:

„Im Sommer 1874 hatten mein Bruder und ich im Basler Münster das ‚Triumphlied‘ von Brahms gehört.“²⁶⁵ Es war

²⁵⁸ *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, Jg. 18 (1872), Nr. 76 (13. Dezember), S. 303 (anonyme Rezension der Aufführung am 8. Dezember 1872 in Wien; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 3).

²⁵⁹ *Pyllermann, Triumphlied*, Sp. 828 (Rezension derselben Aufführung, siehe vorige Anmerkung).

²⁶⁰ *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 1887, Nr. 13 (18. Januar), S. 1 („dr. h. p.“ [= Hans Paumgartner], Rezension der Aufführung am 9. Januar 1887 in Wien; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 42). Vgl. die vom selben Kritiker stammende Rezension der Aufführung am 10. März 1895 in Wien (siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 49) in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 1895, Nr. 66 (20. März), S. 6: „Das ‚Triumphlied‘ von Brahms kann es bei uns zu keinem rechten Triumph bringen. Mit dem schönen ‚Schicksalslied‘ und dem ‚Fragment aus der Harzreise‘ hält es keinen Vergleich. Es ist die Schablone des alten Stiles ohne den musikalischen Gedanken-Inhalt dieser großen Kunst. Ein witziger Freund nennt diese Brahms’sche Nachempfindung ‚kalte Bach-Händel‘.“

²⁶¹ *Signale*, Jg. 31 (1873), Nr. 14 (März), S. 211 (Eduard Bernsdorf, Rezension der Aufführung am 27. Februar 1873 in Leipzig; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 5).

²⁶² *The Monthly Musical Record*, Jg. 3 (1873), [Nr. 4] (1. April), S. 46 (anonyme Rezension derselben Aufführung, siehe vorige Anmerkung).

²⁶³ *NZfM*, Bd. 69, Nr. 12 (14. März 1873), S. 121 („Z.“, Rezension derselben Aufführung, siehe vorige Anmerkungen).

²⁶⁴ *Cosima Wagner. Die Tagebücher*, Bd. 1, 1869–1877, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976, S. 842–844.

²⁶⁵ Siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 8. Nietzsche hat vermutlich auch die folgende Aufführung in Zürich besucht (siehe Konzertliste, S. XXXII f., Nr. 9), siehe hierzu den Brief Nietzsches an Friedrich Hegar von Anfang April 1874 (*Friedrich Nietzsche. Briefe. Mai 1872–Dezember 1874*, Berlin und New York 1987 [= *Nietzsche Briefwechsel*, Abteilung 2, Bd. 3], S. 213). Zu den beiden Züricher Aufführungen von 1874 und 1895 siehe auch Wolfgang Sandberger: *Johannes Brahms im*

eine wunderschöne Aufführung, die Fritz sehr gut gefiel. Als er im August 1874 nach Bayreuth reiste, nahm er den Clavierauszug des ‚Triumphlieds‘ mit dorthin, anscheinend von dem naiven Glauben geleitet, daß sich Wagner daran freuen müsse. Ich sage ‚anscheinend‘, weil ich bei späterem Nachdenken doch auf den Gedanken gekommen bin, daß dieses rothgebundene ‚Triumphlied‘ eine Art Versuchsobject war und deshalb Wagner’s ungeheurer Zorn nicht ganz und gar grundlos gewesen zu sein scheint. Hier lasse ich nun Wagner selbst weiter erzählen, der eine köstliche Art besaß, sich selbst zu ironisiren:

„Ihr Bruder legte das rothe Buch auf den Flügel, immer, wenn ich in den Saal hinunter kam, starrte mich das rothe Dings an – es reizte mich förmlich, gerade wie den Stier das rothe Tuch. Ich merkte wohl, Nietzsche wollte mir damit sagen: sieh mal, das ist auch Einer, der was Gutes machen kann, – na, und eines Abends bin ich losgebrochen, und wie losgebrochen!“ Wagner lachte herzlich in der Erinnerung. „Was sagte denn mein Bruder?“ fragte ich ängstlich. „Der sagte gar nichts“, meinte Wagner, „er erröthete und sah mich erstaunt mit bescheidener Würde an. Ich gäbe gleich hunderttausend Mark, wenn ich solch ein schönes Benehmen wie dieser Nietzsche hätte, immer vornehm, immer würdig, sowas nützt Einem viel in der Welt.“

Diese Erzählung Wagner’s fiel mir in diesem Augenblicke ein. „Fritz“, sagte ich, „warum hast du mir die Geschichte mit dem Triumphlied von Brahms nicht mitgetheilt? Wagner hat mir alles selbst erzählt!“ Fritz blickte vor sich hin und schwieg, endlich sagte er leise: „Lisbeth, da war Wagner nicht groß.“²⁶⁶

Wagners weithin bekanntes, auf das *Triumphlied* zu beziehendes Bonmot von der „Halleluja-Perücke“ Händels wurde durch seinen Aufsatz „Über das Dichten und Komponiren“, der 1879 in den *Bayreuther Blättern* veröffentlicht wurde, publik:

„Aber, je langweiliger ihr seid, desto abstechender wählt die Maske: das amüsirt wieder! Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzert-Maskeraden heute in der Larve des Bänkelsänger’s (an allen meinen Leiden!) morgen mit der Halleluja-Perücke Händel’s, ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler, und dann wieder als grundgediegenen Symphonisten in eine Numero Zehn verkleidet antreffen könnt. Ihr lacht: – das habt ihr leicht, ihr witzigen Zuschauer!“²⁶⁷

Hugo Wolf griff einige Jahre später das geflügelte Wort Wagners auf, wenn er schrieb: „Zum Schluß des Concertes wurde das Triumphlied von Brahms gespielt. Ein Händel’scher Maskenscherz, leider etwas langweilig, wie alle Brahms’schen Maskeraden.“²⁶⁸

Es darf im Übrigen wie selbstverständlich davon ausgegangen werden, dass die Kritik, die Brahms’ *Triumphlied* im späteren 19. Jahrhundert zuteilgeworden ist, in gewisser Weise nicht nur ad rem, sondern auch ad hominem erfolgte, soll heißen, im Kontext des sogenannten Parteienstreits zu verstehen ist. Um nur ein Beispiel zu geben, soll an dieser Stelle aus der noch „mild“ erscheinenden Kritik von Wilhelm Langhans zitiert werden, der ständiger Referent der *Neuen Berliner Musikzeitung* und in den Jahren 1873–1879 Redakteur der Berliner Musik-Zeitung *Echo* war und als Musikschriftsteller für die neudeutsche Schule um Franz Liszt und die Werke Richard Wagners eintrat:

„Aus der Atmosphäre der allermodernsten Kunst, wie sie Berlioz thatsächlich noch jetzt repräsentirt, führte uns Brahms mit seinem archaisch gehaltenen ‚Triumphlied‘ für Baritonsolo (Hr. Carl Mayer), achtstimmigen Chor und Orchester (Op. 55) in eine nach Jahrhunderten zu messende Vergangenheit zurück. In der Behandlung des Textes, in der überreichen Verwendung des colorirten Gesanges, sogar in der Instrumentation giebt sich dies Werk als eine geschickte Nachahmung Händel’scher Muster zu erkennen, von denen es sogar stellenweise den Charakter der Erhabenheit geborgt hat. Eine bedeutende Rolle spielt selbstverständlich der Contrapunkt, den Brahms hier wie immer mit Meisterschaft handhabt; bei aller Freude an diesen Künsten muß ich indessen principiell dagegen protestiren, daß in einer Vocalcomposition die Musik fast allein herrscht, und die Worte, deren Sinn und Bedeutung durch die nicht enden wollenden Text-Wiederholungen eher abgeschwächt als verstärkt werden, zum bloßen ‚Vorwand‘ herabsinken.“²⁶⁹

Komponistenhimmel: zum Deckengemälde der Zürcher Tonhalle von 1895, in: *Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography*, Jg. 25 (2012), S. 129–143.

²⁶⁶ Elisabeth Förster-Nietzsche: *Das Leben Friedrich Nietzsche’s*, Bd. 2, Abteilung 1, Leipzig 1897, S. 179 f. Vgl. dieselbe: *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft. Erinnerungsgabe zu Friedrich Nietzsches 70. Geburtstag den 15. Oktober 1914*, München 1915, S. 202–204; dieselbe: *Der junge Nietzsche*, Leipzig 1925, S. 411. In Nietzsches Nachlass befindet sich ein Klavierauszug-Exemplar, das allerdings keinen roten Einband hat (siehe S. 163 f., Quellenbeschreibung Z-KAu₁, Exemplar D-WRgs).

²⁶⁷ Richard Wagner: *Ueber das Dichten und Komponiren*, in: *Bayreuther Blätter. Monatschrift des Bayreuther Patronatvereines*, Jg. 2 (1879), Nr. 7 (Juli), S. 185–196, hier S. 193 f. Den Bezug zum „Halleluja“ aus Händels *Messias* hatte schon Brahms selbst in einem Brief an Carl Reinthaler von Ende Februar 1871 hergestellt: „Laß jedenfalls gleich hören, ob – daß es möglich ist, den Chor (etwa statt des Händelschen Halleluja) zu singen.“ (*Briefwechsel III*, S. 38).

²⁶⁸ *Wiener Salonblatt*, Jg. 18 (1887), Nr. 3 (16. Januar), S. 10 (Hugo Wolf, Rezension der Aufführung am 9. Januar 1887 in Wien; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 42).

²⁶⁹ *NZfM*, Jg. 54 (1887), Nr. 29 (20. Juli), S. 331 (Wilhelm Langhans, Rezension der Aufführung am 29. Juni 1887 in Köln; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 43). Vgl. die Rezension derselben Aufführung von Richard Pohl (*MWbl*, Jg. 18 [1887], Nr. 32/33 [11. August], S. 390): „Bei allem Respect vor Brahms: man hätte besser gethan, sein Triumphlied vor Berlioz, d. h. an den Anfang dieses Concertes zu stellen. – Mein verehrter Freund W. Langhans, der immer so mild im Urtheilen ist, hat den Stil dieses Triumphliedes einen archaischen (ich bitte den Setzer, nicht etwa ‚anarchistischen‘ zu lesen, denn das wäre das Gegentheil) genannt und damit das richtige Wort gefunden. – Brahms in der Allongeperrücke! Sie passt nicht zu seiner modernen Künstlerphysiognomie. Bekanntlich hat Brahms dieses, in seiner Art und in seinem Stile gewaltige Werk, zur Feier des Friedenschlusses 1871 componirt. Dass ihm dabei Händel’s ‚Halleluja‘ vorgeschwebt hat, ist wohl unzweifelhaft, nur hat er es viel überboten. Aber weshalb sich um 120 Jahre in der Empfindung zurückversetzen? Wollte Brahms damit ausdrücken, dass er das Händel’sche ‚Halleluja‘ für das grösste Muster in dieser Gattung halte? Er mag vielleicht Recht haben; aber es wäre uns doch lieber und für ihn jedenfalls vortheilhafter gewesen, wenn er (Brahms) uns nunmehr ein neues Muster geschaffen hätte, das für das 19. Jahrhundert, wiederum auf 100 Jahre, hätte Gültigkeit haben können. Es macht ihm vermuthlich Keiner das Triumphlied nach, – hier sind seine tiefen Bach- und Beethoven-Studien gleichfalls niedergelegt; – nur ist kein eigener Stil darin zu finden. Und das wäre, wie gesagt, uns werthvoller gewesen.“

Wichtig, mächtig schreitet dieses Triumphlied einher; es ist etwas Zer-

Hier spätestens ist der Punkt in der Rezeptionsgeschichte des *Triumphliedes* erreicht, an dem das Urteil über das Werk vom Vorurteil gegenüber dem Werk und seinem Komponisten überholt worden ist.

Danksagung

Die Herausgeber erfuhren bei der Erarbeitung des vorliegenden Bandes mannigfaltige Unterstützung, für die sie an dieser Stelle danken möchten.

Der erste Dank richtet sich an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zahlreicher Institutionen und an Privatpersonen, die relevante Quellen für die Auswertung zur Verfügung stellten, gegebenenfalls Abbildungen daraus gestatteten oder die editorische Arbeit durch wertvolle Auskünfte und Hinweise förderten: Dr. Jurjen Vis†, Amsterdam; Musikakademie der Stadt Basel, Vera Oeri-Bibliothek (Martina Wohlthat); Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Dr. Roland Schmidt-Hensel); Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek (Birgit Schmidt, Dr. Roland Pfeiffer) und Archiv (Dr. Dietmar Schenk); Staatliches Institut für Musikforschung – Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Birgit Asmus); Zentrum Preußen-Berlin an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Prof. Dr. Wolfgang Neugebauer, Dr. Bärbel Holtz); Generalverwaltung des vormals regierenden Preussischen Königshauses, Berlin (Stefan Schimmel, Kunstberater); Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem (Gudrun Hoinkis, Klaus Tempel, Thomas Breitfeld, Laura Gerber); Philharmonische Gesellschaft Bremen (Vors. Barbara Grobien); Bremer Philharmoniker (Christian Kötter-Lixfeld); Landesbibliothek Coburg (Silvia Pfister, Wolfgang Grebner); Weber-Gesamtausgabe, Detmold (Prof. Dr. Joachim Veit); Museum Huis Doorn (Wendy Landewé-van der Veen); Institut für Zeitungsforschung, Dortmund (Dir. PD Dr. Astrid Blome); Institut für Journalistik der Universität Dortmund (Prof. Dr. Hans Bohrmann); Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf (Martin Willems); Prof. Dr. Andreas Urs Sommer, Freiburg; Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg (Dr. Jürgen Neubacher); Hessischer Rundfunk, Studio Kassel (Joachim Schinzer); Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel (Dr. Jens Ahlers; Dr. Martin Lätzel); Universitätsbibliothek Kiel (Dr. Franz Obermeier); Prof. Dr. Johannes Schilling, Kiel; Oliver Kopf M.A., Kiel; Historisches Archiv der Stadt Köln (Sylvia Glawe); Westdeutscher Rundfunk, Köln (Dr. Jutta Lambrecht); Königliche Bibliothek, Kopenhagen (Dr. Axel Teich Geertinger); Biblioteka Jagiellońska Krakau, Musiksammlung (Małgorzata Krzos); Mendelssohn-Gesamtausgabe, Leipzig (Dr. Ralf Wehner, Dr. Clemens Harasim); Christopher Klatt M.A., Leipzig; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, Stefan Weymar M.A., Dr. Fabian Bergener, Sarah Hodgson M.A.); Prof. Renate Hofmann und Prof. Kurt Hofmann, Lübeck; Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Universität Mainz, Abteilung Musikwissenschaft, Bibliothek (Jo-

nathan Gammert); Wissenschaftliche Stadtbibliothek Mainz (Silja Geisler M.A.); Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung (Dr. Uta Schaumberg, Dr. Gottfried Heinz-Kronberger, Dr. Helmut Lauterwasser); The Morgan Library, New York City; Prof. Dr. Michael Musgrave, New York City; Prof. Dr. Robert Pascall†, Nottingham; Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam (Sabine Hahn); Dr. Alexander Lotzow, Schönkirchen; Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (Dr. Kerstin Losert, Arietta Ruß); The Library of Congress, Washington; Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv (Evelyn Liepsch); Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Prof. Dr. Otto Biba, Prof. Dr. Ingrid Fuchs, Mag. Ingrid Leis, Ilse Kosz, Günther Faimann); Österreichische Nationalbibliothek Wien (Dr. Andrea Harrandt); Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Universitätsbibliothek; Wienbibliothek im Rathaus; Wien Museum (Mag. Alexandra Hönigmann-Tempelmayr, Viktoria Wagesreiter); Poltun-Sternberg Musiksammlung, Wien; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel (Christoph Boveland); Tonhalle-Gesellschaft Zürich (Lion Gallusser); Zentralbibliothek Zürich (Angelika Salge, lic. phil.; Monica Seidler-Hux M.A., PD Dr. Anett Lütteken); Robert-Schumann-Haus, Zwickau (Dr. Thomas Synofzik).

Einige dieser Institutionen und Personen machten sich in hervorragender Weise um die vorliegende Edition verdient, indem sie jeweils für längere Zeit wertvolle Originalquellen zur Verfügung stellten. Der besondere Dank der Herausgeber gilt der Philharmonischen Gesellschaft Bremen für die Überlassung der in ihrem Notenarchiv wiederentdeckten Orchester- und Chorstimmen der Frühfassung des 1. Satzes zu Forschungszwecken. Dieser Dank schließt die an der Erschließung und Aufbereitung der Quellen zu einer praktischen Notenausgabe beteiligten damaligen Doktoranden und Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Bremen (Dr. Katrin Bock, Dr. Christan Kämpf, Dr. Fabian Krahe und Sebastian Winkler) ein. Die Vera Oeri-Bibliothek der Baseler Musikakademie übersandte dem Kieler Forschungszentrum das vollständig erhaltene Notenmaterial einer von Brahms 1874 geleiteten Aufführung in Basel. Einzelne Druckexemplare stellten außerdem die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek (Kiel), die Poltun-Sternberg Musiksammlung (Wien), Prof. Dr. Robert Pascall † (Nottingham) und Dr. Alexander Lotzow (Schönkirchen) leihweise bereit. Ihnen allen sei für diese große Hilfe und das entgegengebrachte Vertrauen vielmals gedankt. Ein spezieller Dank geht auch an Jonathan Gammert vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz, der das dort vorhandene umfangreiche Stimmenmate-

malmendes in diesem steten Fortissimo des grandiosen Doppelchores. Aber mir fehlen die Gegensätze; die Stimmung ist zu gleichartig [sic], und dafür erscheint das Werk zu lang. – Die Ausführung war pompös, der Erfolg dem entsprechend. Brahms wurde – ich weiss nicht, wie oft – gerufen. Das war ganz in der Ordnung.“

rial einer Mainzer Aufführung von 1884 systematisch erfasste.

Zwei Mitarbeiter der Brahms-Gesamtausgabe unterstützten die Herausgeber höchst engagiert bei bestimmten Quellenrecherchen. Dr. Bernd Wiechert (Forschungszentrum Kiel) erledigte nicht nur die Autopsie von Druckexemplaren in der Staatsbibliothek zu Berlin, sondern unternahm bei mehreren Aufenthalten im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem auch intensive Forschungen zur Widmung an Kaiser Wilhelm I. und zum möglichen Verbleib des verschollenen Widmungsexemplars. Alle im diesbezüglichen Einleitungskapitel herangezogenen Archivalien wurden von ihm ermittelt und eingesehen. Vasiliki Papadopoulou M.A. PhD (Arbeitsstelle Wien) autopsierte bei Gelegenheit einer Reise nach New York die Klavierauszug-Stichvorlage in der Morgan Library und nahm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien eine gründliche Bestandsaufnahme der dort zahlreich vorhandenen Notenquellen vor. Beiden sei für diese Mitarbeit an der Edition herzlich gedankt.

Allen Kollegen am Forschungszentrum der Brahms-Gesamtausgabe in Kiel – Dr. Michael Struck, Dr. Katrin Eich, Dr. Jakob Hauschildt und Dr. Bernd Wiechert – danken wir für unzählige nützliche Hinweise und Ratschläge während der Erarbeitung der Edition und für die konstruktiv-kritische Lektüre einzelner Worttext-Abschnitte. Dem Projektleiter Prof. Dr. Siegfried Oechsle gilt unser Dank für die fördernde Begleitung der Entstehung auch dieses Gesamtausgaben-Bandes. Erko Petersen M.A., der wissenschaftlichen Hilfskraft am Kieler Forschungszentrum, ist für seine Hilfe bei den Recherchen zu Aufführungen des *Triumphliedes* zu danken. Rüdiger Bornhöft in Bremen danken wir für seine sorgfältige Korrekturlesung des Notentextes.

Abschließend sei allen an der Herstellung des Bandes beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des G. Henle Verlages für die wiederum angenehme und fruchtbare Kooperation bestens gedankt.

*Kiel und Bremen,
im Mai 2020*

Johannes Behr
und Ulrich Tadday

Ende“.²¹⁸ Eduard Hanslick teilte die Auffassungen seiner Wiener Kollegen, indem er im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse* feststellte: „Das Triumphlied hatte ursprünglich den Beisatz: ‚auf den Sieg der deutschen Waffen‘, und dieser glorreiche Anlaß spricht vernehmlich für alle Zeiten aus dem Werke selbst. Eine directe Tendenz wollte Brahms nicht ausgesprochen wissen, man kann sie auch unmöglich einer Composition unter-schieben, deren Text über tausend Jahre vor der Schlacht bei Sedan geschrieben ist. Die Textworte sind nämlich der Offenbarung Johannes, Capitel 19, entnommen.“²¹⁹ August Wilhelm Ambros war zwar auch der Meinung, dass Brahms’ Komposition für sich bestehe, hob aber im Unterschied zu Hanslick die politische Tendenz des Werkes geradezu hervor:

„Von den großen Ereignissen der Zeit, die noch in jedermanns Erinnerung sind, freudig angeregt, über ihre Folgen staunend gab Brahms nach Künstler- und Musikerweise dem, was er empfand, durch Musik Ausdruck. Es ist also, wenn man will, Gelegenheitsmusik, aber Gelegenheitsmusik wie Händels Dettinger Te-Deum. Was kümmert uns heute noch die Bataille bei Dettingen? Aber Händels Werk steht wie in Erz gegossen und monumental für alle Zeiten da. Und so auch das neue Werk von Brahms – das ist ein Monument in Tönen! Den Text dazu hat er dem Lieblingsbuche der ersten Christen, der Apokalypse entlehnt, und zwar dem 19. Capitel. Besitzt der Leser ein ‚neues Testament‘, so bitte ich ihn das Buch aufzuschlagen und Vers 2 des citirten Capitels zu lesen, von dem Brahms nur die Hälfte, und Vers 3, von dem er gar nichts genommen, oder auch nur die Capitelüberschrift anzusehen, um sofort zu begreifen, durch welche Ideenverbindung unser Tondichter dahin gebracht worden sein mag, seinen Text gerade hier zu suchen. Was er wohlweise wegließ, ist so bedeutungsvoll wie das, was er in Musik setzte. Aber auch die letzteren Stellen sind in ihren Beziehungen so glücklich gewählt und so deutlich, daß schwerlich ein Mensch sich darüber wird täuschen können, was gemeint sei.“²²⁰

Von hier aus war es für den Brahms-Biographen Max Kalbeck nur noch ein kleiner Schritt – einem Hinweis von Bernhard Scholz folgend –, auf die Appellstruktur des Notentextes im 1. Satz des *Triumphliedes* hinzuweisen.²²¹ Brahms hatte auf Seite 13 seines Partitur-Hand-exemplars in den Takten 70/71 über dem Notensystem der pausierenden Trompetenstimmen den handschriftlichen Eintrag gemacht: „– daß er die große –“, eine Marginalbemerkung, die Mitte/Ende der 1990er Jahre in der deutschen Musikwissenschaft eine Diskussion über den nationalen Charakter des *Triumphliedes* hervorrufen sollte.²²² In seiner Brahms-Biographie ging Kalbeck sehr ausführlich auf das *Triumphlied*, den historischen Kontext seiner Entstehung und Aufführungen und seiner Aufnahme durch die Kritik ein. Kalbeck, der der nationalen Gesinnung Brahms’ bekanntlich nahestand, kam dann an anderer Stelle (in einem Artikel zum 20. Todestag des Komponisten im Kriegsjahr 1917) auf den „negative[n], abstoßende[n] Pol seines edlen Patriotismus“ mit folgenden, so deutlichen wie befremdlichen Worten zu sprechen: „Johannes [der Verfasser der ‚Offenbarung‘] hatte den Untergang des neuen Babylons prophezeit, als er den des alten feierte, und sein Täufling, der Hamburger Bürgersohn, jubelte, als das Blut seiner Väter gerochen wurde. Er haßte die leichtblütigen, espritvollen Franzosen als aufgeblasene Windbeutel und großsprecherische Phrasenmacher, und ihre herrliche Hauptstadt, die er niemals zu Gesicht bekam, war ihm ein Markt von Alfanzerien und Nichtigkeiten, eine Brutstätte perverser Ideen, ein Pfuhl von Lastern und Verbrechen.“²²³

ling, der Hamburger Bürgersohn, jubelte, als das Blut seiner Väter gerochen wurde. Er haßte die leichtblütigen, espritvollen Franzosen als aufgeblasene Windbeutel und großsprecherische Phrasenmacher, und ihre herrliche Hauptstadt, die er niemals zu Gesicht bekam, war ihm ein Markt von Alfanzerien und Nichtigkeiten, eine Brutstätte perverser Ideen, ein Pfuhl von Lastern und Verbrechen.“²²³

Eine, ja vielleicht die extremste Gegenansicht zum nationalen Charakter der Komposition vertrat kein Geringerer als Hugo Riemann, der dem *Triumphlied*, das auf dem 53. Niederrheinischen Musikfest in Aachen aufgeführt worden war, in seiner Kritik eine entschieden religiöse Intention unterstellte:

„Ich weiß nicht, woher die Legende stammt, das Werk habe irgend welche innere Beziehung auf die Siege von 1870–71. Selbst gesetzt den Fall, Brahms sähe wirklich ein Stück Gottesgericht in der Katastrophe von 1870, so bliebe es immer noch sehr verkehrt, darum den Inhalt des dem deutschen Kaiser gewidmeten Werkes (das ist’s!) durchaus nur auf diese Ereignisse zu beziehen und darin nach Leitmotiven herumzuschnuppern, wie man denn glücklich Reminiscenzen an ‚Heil Dir im Siegerkranz‘ und ‚Nun danket Alle Gott‘ entdeckt haben will. Der Referent der Kölner ‚Zeit‘ nennt das Triumphlied kurzweg eine Gelegenheitskomposition und findet an ihm auch alle Merkmale einer solchen. Nein, das Werk hat einen tief religiösen Inhalt und muß mit einem andern Gefühl gemessen werden, als etwa die Wacht am Rhein oder ein germanischer Siegesgesang.“²²⁴

Kein anderer Rezensent stellte den (vaterlands-)religiösen Gehalt des *Triumphliedes* so heraus wie Riemann.

²¹⁸ *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Jg. 10 (1872), Nr. 105 (16. Dezember), S. 1 („Florestan“, Rezension derselben Aufführung, siehe vorige Anmerkung). Gelegentlich standen beide Werke gemeinsam auf Konzertprogrammen, siehe beispielsweise *NZfM*, Jg. 54 (1887), Nr. 14 (6. April), S. 156 (Ankündigung der Aufführung am 29. Juni 1887 in Köln; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 43); *AMz*, Jg. 25 (1898), Nr. 18 (6. Mai), S. 269 (Ankündigung der Aufführung am 15. Mai 1898 in Dortmund; siehe Konzertliste, S. XXXV, Nr. 56).

²¹⁹ *Hanslick, Concerte*, S. 3 (Rezension der Aufführung am 8. Dezember 1872 in Wien; siehe Konzertliste, S. XXXII, Nr. 3). Zu Hanslicks irriger Annahme eines ursprünglichen Titelzusatzes „auf den Sieg der deutschen Waffen“ siehe oben, S. XIX–XXV, insbesondere S. XXII–XXIV.

²²⁰ *Ambros, Triumphlied*, S. 2233 (Rezension derselben Aufführung, siehe vorige Anmerkung).

²²¹ *Kalbeck III/2 zweite Auflage*, S. 349. Kalbecks Angabe „(auf Seite 16 der Partitur)“ ist aber insofern ungenau, als das betreffende musikalische Motiv zum ersten Mal schon in den Takten 70/71 erklingt.

²²² *Krummacher, Triumphlied; Petersen, Triumphlied; Giesbrecht-Schutte, Gründerzeitliche Festkultur; Bauer, Triumphlied; Winterhager, Triumphlied*. Siehe hierzu auch oben, S. XVI–XVIII.

²²³ Max Kalbeck: *Ein deutscher Meister der Tonkunst. Zum 20. Jahrestage von Brahms’ Tode*, in: *Über Land und Meer*, Jg. 59 (1917), Band 118, Nr. 30, S. 560 f., hier S. 560.

²²⁴ *AMz*, Jg. 3 (1876), Nr. 27 (29. Juni), S. 112 (Hugo Riemann, Rezension der Aufführung am 5. Juni 1876 in Aachen; siehe Konzertliste, S. XXXIII, Nr. 17). Vgl. *The Times*, Nr. 31583 (21. Oktober 1885), S. 9: „There is nothing of the lightness and flimsiness of structure generally found in occasional pieces. All is massive and severe to the verge of monotony.“ (anonyme Rezension der Aufführung am 20. Oktober 1885 in Bristol; siehe Konzertliste, S. XXXIV, Nr. 38).