

JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

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

SERIE II
KAMMERMUSIK
BAND 1 STREICHSEXTETTE

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

STREICHSEXTETTE

NR. 1 B-DUR	OPUS 18
NR. 2 G-DUR	OPUS 36

HERAUSGEGEBEN VON
KATRIN EICH

2017

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

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

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

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

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	VIII
Einleitung	
Streichsextett Nr. 1 B-Dur opus 18	
Entstehung	XII
Frühe Aufführungen und Rezeption	XIV
Publikation	XIX
Zum Problem der Divergenzen zwischen Partitur und Stimmen	XX
Streichsextett Nr. 2 G-Dur opus 36	
Entstehung	XXII
Publikation	XXIV
Frühe Aufführungen und Rezeption	XXVII
Danksagung	XXX
Zur Gestaltung des Notentextes	XXXI
Streichsextett Nr. 1 B-Dur opus 18	
Allegro ma non troppo	1
Andante, ma moderato	22
Scherzo. Allegro molto – Trio. Animato	32
Rondo. Poco Allegretto e grazioso	37
Streichsextett Nr. 2 G-Dur opus 36	
Allegro non troppo	58
Scherzo. Allegro non troppo – Presto giocoso	82
Poco Adagio	97
Poco Allegro	105
Anhang	
Particellartige Notate von T. 1–4 des 3. Satzes aus dem Sextett opus 36	121
Kritischer Bericht	123
Verzeichnis der Abbildungen	212

VORWORT

Seit den späten 1960er Jahren haben intensive Quellenforschungen zum Schaffen von Johannes Brahms zunehmend deutlich gemacht, dass eine neue historisch-kritische Ausgabe seiner Werke notwendig ist. Ab 1976 wurde die Diskussion darüber von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Herausgeberin der 1926–1927 erschienenen ersten Brahms-Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*), auf breiterer Basis gesucht und koordiniert. Sie führte 1981 zur konkreteren Vorbereitung dieses editorischen Vorhabens durch die Verbindung mit dem G. Henle Verlag, München; daraufhin folgten die Gründung der Vereinigung „Johannes Brahms Gesamtausgabe“, die Einrichtung der wissenschaftlichen Arbeitsstelle an der Christian-Albrechts-Universität Kiel und 1991 schließlich die Finanzierung seitens der Konferenz (heute: Union) der deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz.

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen Werkverzeichnisses (*BraWV*) auch der Fachwelt insgesamt offenbar, dass eine historisch-kritische Edition, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, auf einer ungleich größeren Anzahl relevanter Quellen basieren muss als die alte Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte Ausgabe in ungewöhnlich kurzer Zeit an die Öffentlichkeit gebracht. Das war nicht zuletzt deshalb möglich, weil sie sich bei ihrer editorischen Arbeit weithin auf die Handschriften und Handexemplare aus dem Nachlass des Komponisten begrenzte, der sich in ihrem Besitz befindet. Zwar umfasst dieser Bestand zahlreiche unverzichtbare Quellen, doch blieben viele weitere überlieferte Autographe unberücksichtigt. Die Herausgeber sparten auch den wichtigen Bereich abschriftlicher Stichvorlagen, die Brahms vor der Publikation revidierte, weitgehend aus. Bei den Drucken wurden spätere Auflagen und Ausgaben oft ebenso wenig konsultiert wie die – zumeist zeitgleich mit den Partituren erschienenen – Stimmen oder die vom Komponisten selbst erstellten Klavierauszüge und Klavierarrangements. So beschränken sich die „Revisionsberichte“ der Bände in vielen Fällen auf die Nennung des Handexemplars und sind insgesamt kaum zureichend. Außerdem ging die alte Gesamtausgabe an Brahms' Bearbeitungen eigener Kompositionen weithin vorbei, obgleich die Fassungen für oder mit Klavier für die Verbreitung seines Schaffens einst höchst bedeutsam waren und sie pianistisch zweifellos attraktiv sind. Die alte Gesamtausgabe ist aber auch deshalb unvollständig, weil eine Reihe von Werken und Werkfassungen erst nach 1927 veröffentlicht wurde; einige weitere sind bis heute unpubliziert. Ebenso blieb ein weiterer Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte.

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

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

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

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

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

DIE EDITIONSLEITUNG

ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

A	Österreich.	Briefwechsel I–XVI	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).</i>
Albrecht	Otto E. Albrecht: <i>A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries</i> , Philadelphia 1953.	Briefwechsel III	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. III: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ² 1912.
Altmann, Kammermusik-Katalog	Wilhelm Altmann: <i>Kammermusik-Katalog. Ein Verzeichnis von seit 1841 veröffentlichten Kammermusikwerken</i> , fünfte verbesserte, erweiterte, bis zur Gegenwart ergänzte und mit einem Gesamt-Register versehene Auflage, Leipzig 1942.	Briefwechsel IV	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. IV: Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin ² 1912.
AMz	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung</i> .	Briefwechsel V	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. V: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921.
AmZ	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge</i> , Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; (<i>Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , Jg. 1 ff., Leipzig und Winterthur 1866 ff.	Briefwechsel VI	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. VI: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin ² 1912.
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.	Briefwechsel VII	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. VII: 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 (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).	Briefwechsel VIII	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. VIII: Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915.
Billroth-Brahms Briefwechsel	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	Briefwechsel IX/X	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. IX/X: Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1/2, Berlin 1917.
Billroth Briefe	<i>Briefe von Theodor Billroth</i> , hrsg. von Georg Fischer, Hannover ³ 1896.	Briefwechsel XI	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. XI: Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3, Berlin 1919.
Borchard, Stimme und Geige	<i>Beatrix Borchard: Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte</i> , Wien etc. 2005.	Briefwechsel XIV	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. XIV: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.
Brahms Autographs	<i>Johannes Brahms Autographs. Facsimiles of Eight Manuscripts in the Library of Congress</i> . Introduction by James Webster. Notes about the Manuscripts by George S. Bozarth, New York und London 1983.	Briefwechsel XV	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. XV: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.
Brahms Handbuch	<i>Brahms Handbuch</i> , hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart etc. und Kassel etc. 2009.	Briefwechsel Familie	<i>Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973 (= Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, Bd. 9).
Brahms-Keller Correspondence	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.	CDN	Kanada.
Brahms-Kongreß Gmunden 1997	<i>Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht</i> , hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001.	CH	Schweiz.
Brahms-Kongreß Hamburg 1997	<i>Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997</i> , hrsg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck in Verbindung mit Constantin Floros und Peter Petersen, München 1999.	CH-Bps	Basel, Paul Sacher Stiftung.
Brahms-Tagung Wien 1997	<i>Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997</i> , hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 2001 (= <i>Schriften zur musikalischen Hermeneutik</i> , Bd. 8).	D	Deutschland.
BraWV	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.		

<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.	<i>Hofmann, Zeittafel</i>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk</i> , Tutzing 1983 (= <i>Publikationen des Instituts für Österreichische Musikedokumentation</i> , Bd. 8).
<i>D-Bhm</i>	Berlin, Universität der Künste, Universitätsbibliothek (vormals: Hochschule der Künste, Abteilung Musik und Darstellende Kunst, Hochschulbibliothek).	<i>Horne, Giges</i>	William Horne: <i>Through the Aperture: Brahms's Giges</i> , WoO 4, in: <i>The Musical Quarterly</i> , Bd. 86 (Herbst 2002), H. 3, S. 530–581.
<i>D-DÜhh</i>	Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut.	<i>Horstmann</i>	Angelika Horstmann: <i>Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880</i> , Hamburg 1986 (= <i>Schriftenreihe zur Musik</i> , Bd. 24).
<i>Deutsch, First Editions</i>	Otto Erich Deutsch: <i>The First Editions of Brahms</i> , in: <i>The Music Review</i> , Jg. 1 (1940), Nr. 2, S. 123–143; Nr. 3, S. 255–278.	<i>JBG</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , 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.
<i>D-DT</i>	Detmold, Lippische Landesbibliothek.	<i>JBG, Arrangements fremder Werke I</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IX, Band 1: Arrangements von Werken anderer Komponisten für ein Klavier oder zwei Klaviere zu vier Händen</i> , hrsg. von Valerie Woodring Goertzen, München 2012.
<i>D-F</i>	Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (vormals: Stadt- und Universitätsbibliothek), Musik- und Theaterabteilung.	<i>JBG, Horn- und Klarinetten trio</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 7: Horntrio Es-Dur opus 40, Klarinetten trio a-Moll opus 114</i> , hrsg. von Katharina Loose-Einfalt, München 2016.
<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.	<i>JBG, Klavierquintett</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 4: Klavierquintett f-Moll opus 34</i> , hrsg. von Carmen Debyrn und Michael Struck, München 1999.
<i>Dietrich</i>	Albert Dietrich: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms</i> , Leipzig 1898.	<i>JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Band 7: Klavierstücke ohne Opuszahl</i> , hrsg. von Camilla Cai, München 2007.
<i>D-KIjbg</i>	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.	<i>JBG, Orgelwerke</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke</i> , hrsg. von George S. Bozarth unter Mitarbeit von Johannes Behr, München 2015.
<i>D-KImi</i>	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.	<i>JBG, Serenaden</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 5: Serenaden</i> , hrsg. von Michael Musgrave, München 2006.
<i>D-LEsta</i>	Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv.	<i>JBG, Streichquartette</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 3: Streichquartette</i> , hrsg. von Salome Reiser, München 2004.
<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.	<i>JBG, Symphonie Nr. 1</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 1996.
<i>D-MÜsta</i>	Münster, Stadtarchiv.	<i>JBG, Symphonie Nr. 4</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 4: Symphonie Nr. 4 e-Moll opus 98</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 2011.
<i>DMZ</i>	<i>Deutsche Musik-Zeitung</i> .		
<i>D-Zsch</i>	Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.		
<i>Ehrmann, Brahms</i>	Alfred von Ehrmann: <i>Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt</i> , Leipzig 1933 (Reprint Schaan/Liechtenstein 1981).		
<i>Fischer, Musik in Hannover</i>	Georg Fischer: <i>Musik in Hannover. Zweite vermehrte Auflage von „Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866“</i> , Hannover und Leipzig 1903.		
<i>Floros, Fragebögen</i>	Constantin Floros: <i>Max Kalbecks „neugierige Fragen eines wissensdurstigen Brahms-Biographen“</i> . <i>Die Fragebögen für Joseph Joachim und Albert Dietrich</i> , in: <i>Brahms-Kongreß Gmunden 1997</i> , S. 359–375.		
<i>F-Pn</i>	Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique.		
<i>GB-Lbl</i>	London, <i>The British Library</i> .		
<i>Hofmann, Chronologie</i>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret</i> , Tutzing 2006 (= <i>Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> , Bd. 6).		
<i>Hofmann, Erstdrucke</i>	Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern</i> , Tutzing 1975 (= <i>Musikbibliographische Arbeiten</i> , Bd. 2).		

- JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten** Johannes Brahms. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 9: Sonaten für Klavier und Violoncello, Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier*, hrsg. von Egon Voss und Johannes Behr, München 2010.
- Joachim, Briefwechsel II/III** Briefe von und an Joseph Joachim, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. II, Berlin 1912; Bd. III, Berlin 1913.
- Kalbeck I/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. Halbband, Berlin ⁴1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck II/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. Halbband, Berlin ³1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Litzmann III** Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig ⁴1920.
- May 1911 I/II** Florence May: *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, 2 Teile, Leipzig ¹1911.
- May 1983 I/II** Florence May: *Johannes Brahms. Die Geschichte seines Lebens*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum. Mit Brahms-Deutungen des 20. Jahrhunderts und einem Schallplattenverzeichnis, 2 Teile, München 1983.
- MGG2S** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Kassel etc. 1994–1999 (Bde. 1–9 und Registerband).
- Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag** Theodor Müller-Reuter: *Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde*, Nachtrag zu Band I, Leipzig 1921.
- Musikalisches Wochenblatt** *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler* [ab 1872: *Musiker*] und *Musikfreunde*.
- NBMZ** *Neue Berliner Musikzeitung*.
- NZfM** (*Neue*) *Zeitschrift für Musik*.
- Orel** Alfred Orel: *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.
- Pascall, Brahms Beyond Mastery** Robert Pascall: *Brahms Beyond Mastery. His Sarabande and Gavotte, and its Recompositions*, Farnham 2013 (= *Royal Musical Association Monographs*, Bd. 21).
- Quartett Hellmesberger, Programme** Quartett Hellmesberger. *Sämtliche Programme vom 1. Quartett am 4. November 1849 bis zum 300. Quartett am 19. Dezember 1889 gesammelt und dem Begründer der Quartette Josef Hellmesberger sen. gewidmet von einem der ältesten Quartett-Besucher* [o. O., um 1890].
- Rudorff II/III** Ernst Rudorff: *Aus den Tagen der Romantik. Bildnis einer deutschen Familie*, hrsg. und mit einer Einführung versehen von Katja Schmidt-Wistoff, 3 Bde., Bd. 2/3, Frankfurt am Main 2006/2008 (= *Geschichte des Natur- und Umweltschutzes*, Bd. 6).
- Sämtliche Werke** Johannes Brahms. *Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bde., Leipzig [1926–1927] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).
- Sämtliche Werke, Streicher-Kammermusik** Johannes Brahms. *Sämtliche Werke*, Bd. 7: *Kammermusik für Streichinstrumente*, Revisionsbericht von Hans Gál, Leipzig [1927].
- Schmitz, Breitkopf & Härtel** Peter Schmitz: *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, Göttingen 2009.
- Schramm** Willy Schramm: *Johannes Brahms in Detmold*, Leipzig 1933, neu hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Richard Müller-Dombois, Hagen 1983 (= *Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte*, H. 18).
- Schubring, Schumanniana 8** DAS [= Dr. Adolf Schubring]: *Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms*, in: *NZfM*, Bd. 56, Teil I, Nr. 12 (21. März 1862), S. 93–96; Nr. 13 (28. März 1862), S. 101–104; Nr. 14 (4. April 1862), S. 109–112; Nr. 15 (11. April 1862), S. 117–119; Nr. 16 (18. April 1862), S. 125–128.
- Schumann-Brahms Briefe I/II** Clara Schumann – Johannes Brahms. *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
- Schumann-Briefedition II/2** Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit Joseph, Amalie, Marie und Herman Joachim sowie Joseph Joachims Schwägerin Ellen Joachim geb. Smart. 1853 bis 1896, hrsg. von Klaus Martin Kopitz (= *Schumann-Briefedition*, Serie II, Band 2), Druck in Vorb.
- Schumann-Briefedition II/5** Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner, hrsg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge (†) (= *Schumann Briefedition*, Serie II, Band 5), Köln 2014.
- Sextett Opus 18, Hogwood** Brahms. *Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli Opus 18*, hrsg. von Christopher Hogwood, Partitur, Kassel etc. (Bärenreiter) 2011.
- Sextett Opus 36, Hogwood** Brahms. *Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli Opus 36*, hrsg. von Christopher Hogwood, Partitur, Kassel etc. (Bärenreiter) 2011.
- 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.

<i>Simrock, Verzeichnis</i>	<i>Thematisches Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms. Nebst systematischem Verzeichniss und Registern</i> , Berlin 1897 (erweiterter Reprint als: <i>The N. Simrock Thematic Catalog of the Works of Johannes Brahms</i> , New Introduction, including Addenda and Corrigenda by Donald M. McCorkle, New York 1973).	<i>US</i>	<i>schriften</i> , in: <i>Archiv für Musikwissenschaft</i> , Jg. LIV (1997), H. 1, S. 2–33.
		<i>US-NYpm</i>	Vereinigte Staaten von Amerika. New York City, The Morgan Library (vormals: The Pierpont Morgan Library).
<i>Struck, Kopistenabschriften</i>	Michael Struck: <i>Johannes Brahms' kompositorische Arbeit im Spiegel von Kopistenab-</i>	<i>US-Wc</i>	Washington (D. C.), The Library of Congress, Music Division.

EINLEITUNG

Streichsextett Nr. 1 B-Dur opus 18

Entstehung

Nach dem *Klaviertrio H-Dur op. 8*, das in erster Fassung im November 1854 im Druck erschienen war, stellt das *Streichsextett Nr. 1 B-Dur op. 18* das zweite kammermusikalische Werk dar, welches der junge Johannes Brahms an die Öffentlichkeit brachte. Zugleich handelt es sich dabei um das erste von ihm publizierte Werk für reine Streicherbesetzung. Mit sechs Streichinstrumenten knüpfte er an eine Besetzung an, die gegenüber dem Streichquartett und auch dem Streichquintett – mit gewichtigen Beiträgen etwa von Mozart und Beethoven – zu jener Zeit erst im Aufschwung begriffen war.¹

In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis vermerkte der junge Komponist zur Entstehungszeit des *1. Sextetts* mit Tinte den Sommer 1860;² später ergänzte er mit Bleistift mittels einer offenbar das Sextett und die folgenden *Fünf Gedichte für eine Singstimme und Klavier op. 19* umfassenden Klammer die Orte „Göttingen“ und „Detmold“, was auf einen früheren Beginn der Komposition hindeutet. Tatsächlich stammt ein erster konkreter brieflicher Hinweis auf das neue Werk aus Detmold, an dessen Hof Brahms in den Jahren 1857–1859 jeweils circa in den Monaten Oktober bis Dezember als Chorleiter, Pianist und Klavierlehrer angestellt war. Nachdem er bereits im Herbst 1859 einige neue Werke, darunter das *Ave Maria F-Dur für Frauenchor und Orchester-oder Orgelbegleitung op. 12* und den *13. Psalm für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel oder Klavier op. 27*, an Clara Schumann geschickt hatte³ und am 27. September von Hamburg nach Detmold gereist war,⁴ kündigte er ihr am Mittwoch, dem 9. November 1859 eine weitere Notensendung an:

„Frau Schrödter⁵ hat mir ein schönes Albumblatt für Dich geschickt. Ich sende es nächstens, ich mag's nicht, ohne einige Noten beizulegen.

Die vollständige 2. Serenade, die nun kopiert ist, die ich aber wohl nicht hier brauche, mindestens den 1. Satz von einem Sextett⁶ für Streichinstrumente und Chorlieder. Ich muß damit jetzt erst meinen Gast (Avé), der Freitag kommt, traktieren.

[...] Nächstens (Sonntag oder Montag) schicke und schreibe ich. Dann sei mit dem Papier nicht sparsam, ich genieße jedes Schmeichelwort von Dir.“⁷

Beflügelt von seinen Erfahrungen mit dem Hamburger Frauenchor, befand sich Brahms zu jener Zeit in einer Phase zunehmender Produktivität. So vermerkte er im gleichen Schreiben: „[...] ich habe nun einmal viel Spaß an meinen Sachen. Ich glaube wirklich, liebe Clara, ich wachse!“⁸ Während in dem Schreiben konkret vom 1. Satz des neuen Sextetts die Rede ist, bleibt unklar, wann er mit der Komposition begonnen hatte bzw. wie weit das Werk zu diesem Zeitpunkt bereits gediehen war.⁹ Unbekannt ist auch, ob er den Satz bzw. weitere Sätze tatsächlich, wie angekündigt, bereits kurz vor dem

bzw. am folgenden Wochenende mit seinem Hamburger Gast Theodor Avé-Lallemant durchging und am 13. bzw. 14. November (= „Sonntag“ bzw. „Montag“) oder erst etwas später an Clara Schumann sandte. Am 26. November fragte er bei der Freundin immerhin brieflich nach: „Hast Du meine Sachen (Sextett usw.) bekommen? Ich weiß von nichts.“¹⁰ Eventuell erhielt er das entsprechende Manuskript von ihr persönlich im Dezember zurück, denn nachdem sie am 1. und 6. Dezember im Leipziger

¹ Zur historischen Einordnung siehe vor allem Michael Kube: *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, in: *Brahms-Tagung Wien 1997*, S. 149–174; Michael Wackerbauer: *Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert*, Tutzing 2008 (= *Regensburger Studien zur Musikgeschichte*, Bd. 6), S. 187 ff.; Andreas Trobitius: *Das Streichsextett. Komponierte Instrumentation in der Kammermusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2013. Ein Referenzwerk für die paarige Besetzung mit 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli stellte hier vor allem Louis Spohrs 1850 im Druck erschienenes *Streichsextett C-Dur op. 140* dar. Dass von diesem Werk eine Anregung für Brahms ausgegangen sein könnte, hielt vor allem Ludwig Finscher für sehr wahrscheinlich (Ludwig Finscher: Artikel *Streichsextett*, in: *MGG2S*, Bd. 8 [1998], Sp. 2005–2009, hier Sp. 2007; vgl. auch Michael Musgrave: *The music of Brahms*, London etc. 1985, S. 92). Ob der 2. Satz aus Brahms' *Opus 18* als Trauermarsch für den am 22. Oktober 1859 verstorbenen Spohr aufzufassen sein könnte (Marie Sumner Lott: *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composers, Consumers, Communities*, Urbana etc. 2015, S. 184), bleibt spekulativ.

² *Orel*, S. 533; Original in A-Wst, H.I.N. 32886. Mit dem Eintrag „Sommer“ überschrieb Brahms den Ansatz zu einem ursprünglichen, nicht genau rekonstruierbaren Vermerk (eventuell: „Au[gust]“).

³ Siehe etwa Clara Schumanns Brief an Brahms vom 7. November 1859 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 284–287).

⁴ *Hofmann, Zeittafel*, S. 42.

⁵ Gemeint ist die Karlsruher Kunstmalerin Alwine Schroedter.

⁶ Im Druck irrtümlich „Septett“, doch in der zugehörigen Anmerkung mit Hinweis auf *Opus 18*.

⁷ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 287–289, hier S. 287 f.

⁸ Ebenda, S. 287. Schon am 30. September hatte er Clara Schumann von Detmold aus von seinem Frauenchor vorgeschwärmt und vermerkt: „Ich schreibe wenigstens immer lustiger, und es tönt in mir, als müßte mit der Zeit Himmlisches herauskommen.“ (Ebenda, S. 280–282, hier S. 281).

⁹ Unklar ist ebenfalls, ob Skizzen, die Brahms vor seinem Detmolder Aufenthalt 1859 brieflich gegenüber seiner dortigen Klavierschülerin Laura von Meysenbug erwähnte, mit *Opus 18* in Verbindung gebracht werden können: „Hr. Bargheer könnte mir einen Gefallen erweisen. Es müßen durchaus 2 Hefte mit Skizzen be von mir bei Brockmann liegen geblieben sein. Wenn auch nicht viel darin ist so vermiße ich doch Eines ungern. Wenn Hr. B. mir diese verschaffen könnte wäre ich sehr dankbar. Ich vermiße [sie erst jetzt und bin] ärgerlich nie davon [früher etwas gemerkt zu] haben.“ (zitiert nach Original in *D-DT*, Mus-h 10 B 30; freie Ergänzung der fehlenden Stellen gemäß Hermann Freiherr von Meysenbug: *Aus Johannes Brahms' Jugendtagen*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 35, Nr. 126 [9. Mai 1901], S. 1–3, und Nr. 128 [11. Mai 1901], S. 1–2, hier Nr. 128, S. 1 f.). Brockmann hieß der Hotelier, bei dem Brahms in Detmold untergebracht war (ebenda, Nr. 128, S. 1; *Schramm*, S. 25, 47).

¹⁰ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 289 (f.).

Gewandhaus aufgetreten war,¹¹ hielt sie sich einige Zeit zu Konzerten in Hannover auf. Ein kurzes dortiges Treffen mit Brahms resümierte sie in ihrem auf den 21. Dezember datierten Brief an Brahms aus Hannover: „Es war schön, daß Du kamst, nur gar so kurz – fast ein Traumbild!“¹²

Im Dezember 1859 schließlich sandte Brahms zusammen mit weiteren neuen Werken den 1. und 2. Satz an seinen Freund Julius Otto Grimm nach Göttingen und schrieb dazu:

„Täglich wurde ich erinnert, Dir das Versprochene zu schicken, habe ich doch täglich mit Freude gedacht, daß ich Dich noch meinen teuren Freund nennen kann.

Ich hatte vor, einiges in Ordnung zu bringen, was ich nun, wie es eben ist, schicke. Ich kam nicht dazu. Anderes beschäftigt mich. Auch sind leider meine freien Stunden so sehr wenige. [...]

Ich wünschte die Sachen baldmöglichst zurück und nach alter lieber Gewohnheit laß auch hören, was Du über sie denkst.“¹³

Darauf reagierte der Freund in seinem auf den 28. Dezember 1859 datierten Brief schwärmerisch:

„Du willst Deine Sachen baldmöglichst zurück, – es tut mir leid, aber ich kann mich noch nicht davon trennen, – täglich fesseln sie mich mehr, die erste Freude an ihnen ist zu heißer Liebe geworden. Der erste Sextettsatz steigt einem sofort in die Kehle, bis er einem den Atem versetzt und flutet mit seinen ruhigen Wogen unwiderstehlich höher und höher. Wie kannst Du nur so schöne Durchführungen machen und in so herrlicher Steigerung auf den Anfang zurückleiten. – Ich verstehe keine Detailbemerkungen zu machen, wenigstens schriftlich nicht. – Die Variationen sind mir eben so voll einfacher Schönheit, frei und sicher, und merkwürdig ergreifende Musik. [...]“¹⁴

Erneut erwähnte Grimm das Werk in seinem Schreiben an Brahms vom 25. März 1860 aus Hannover, wo Grimm am Vortag die Uraufführung von Joseph Joachims *Konzert in ungarischer Weise für Violine und Orchester op. 11* durch den Geiger selbst gehört hatte.¹⁵ In

Hannover fand er nicht nur die ihm bereits bekannten ersten beiden Sätze, sondern auch den für ihn neuen 3. Satz vor: „Deine Sextettsätze habe ich hier freudig¹⁶ begrüßt, das frische Scherzo ist unaufhaltsam in mich hineingesprungen.“¹⁷ Wann genau Joachim das Werk kennengelernt hatte, lässt sich nicht rekonstruieren. Da sich Brahms und Joachim seit dem Spätherbst 1859 jedoch mehrfach trafen – bereits im November 1859 hatte Joachim nach seinem längeren England-Aufenthalt den Freund in Detmold besucht –,¹⁸ ist von einem unmittelbaren persönlichen Austausch über das Sextett auszugehen. Die erste brieflich überlieferte Erwähnung des Werkes durch Joachim erfolgte etwa zu jener Zeit im März 1860, als Grimm seinen Brief aus Hannover schrieb. So hatte Joachim, kurz bevor er sein Violinkonzert am 30. März 1860 in Hamburg unter Brahms' Leitung erneut aufführte,¹⁹ mit Blick auf eine mögliche praktische Erprobung des Sextetts gebeten: „Lasse aber die Stimmen vom Sextett noch ausschreiben.“²⁰ Und am 29. April fragte er nochmals nach: „Wie ist's mit dem Sextett? Wir hätten jetzt schöne Zeit dazu.“²¹

Bis Brahms dem Freund aufführungsfähiges Material des Werkes zukommen ließ, sollte jedoch noch einige Zeit vergehen. Nach seinem längeren Aufenthalt in Hamburg, wo er am 10. Februar seine *Serenade Nr. 2 op. 16* und am 20. April sein *Klavierkonzert Nr. 1 op. 15* zur Aufführung gebracht hatte²² und wo ihn Clara Schumann ab dem 7. Mai für einige Zeit besucht hatte,²³ reiste er Ende Mai mit der Freundin zunächst zum Niederrheinischen Musikfest nach Düsseldorf und unternahm danach eine kurze Reise in das südlich gelegene Ahrtal und in die Eifel. Anschließend hielt er sich längere Zeit überwiegend in Bonn auf, wo er die Bekanntschaft von Fritz Simrock machte, und kehrte am 10. August nach Hamburg zurück.²⁴ Auf eine dortige Beschäftigung mit dem Sextett deutet hin, dass er Clara Schumann zu ihrem Geburtstag am 13. September 1860 ein Geschenkautograph mit seiner konzerttauglichen Fas-

¹¹ Litzmann III, S. 67; Alfred Dörffel: *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig. 25. November 1781 – 25. November 1881. Statistik der Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig*, Leipzig 1881 (Reprint in: *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, Bd. 1, Leipzig 1980), S. 91.

¹² Schumann-Brahms Briefe I, S. (290–)291. Am gleichen Tag reiste Clara Schumann demzufolge nach Berlin ab. Brahms' Besuch in Hannover muss allerdings vor dem Konzert vom 17. Dezember erfolgt sein, in dem Clara Schumann neben Joseph Joachim mitwirkte und von dem sie Brahms in dem genannten Schreiben berichtete (ebenda, S. 290 f.; vgl. Fischer, *Musik in Hannover*, S. 255).

¹³ Briefwechsel IV, S. 89 (vom Herausgeber Richard Barth mit Ortsangabe Hamburg versehen).

¹⁴ Ebenda, S. 90 (f.). Dazu kündigte Grimm an: „– ich möchte alles gern noch etwas behalten und mir täglich spielen, Du brauchst sie [= die Manuskripte] ja nicht, – in Hannover gebe ich Dir sie wieder. Du bleibst doch wohl die erste Zeit in Hannover?“ Außerdem grüßte er von seiner Frau und bemerkte: „sie schwärmt für Dein Sextett“ (ebenda, S. 90 f., leicht korrigiert gemäß dem Briefmanuskript in *D-MÜsta*).

¹⁵ Siehe Fischer, *Musik in Hannover*, S. 256.

¹⁶ Im Druck irrtümlich: „freundlich“.

¹⁷ Briefwechsel IV, S. (93–)94, leicht korrigiert gemäß dem Original in *D-MÜsta*. Das Schreiben ist im Original lediglich auf einen Sonntag im Jahr 1860 datiert, doch da Grimm die Aufführung des Joachim'schen Violinkonzertes vom 24. März (= Samstag) auf „gestern“ datierte (ebenda), kommt als Briefdatum nur der 25. März in Frage. Der Hinweis auf das Sextett findet sich auf der 3. Briefseite innen quer, wurde also offenbar nachträglich eingefügt.

¹⁸ So schrieb Brahms am Sonntag, dem 20. November 1859 an Bertha Porubsky: „Ich hatte Besuch. Avé und Joachim schafften mir die angenehmsten Tage.“ (Irmgard Schumann-Reye: *Johannes Brahms im Leben unserer Mutter und Großmutter*, berichtet von Gertrud Reye, in: *Brahms-Studien*, Bd. 8 (1990), S. 61–70, hier S. 67). Außerdem dankte Brahms dem Geigerfreund ca. am 24. November 1859 für dessen „gar zu kurzen Besuch“ (Briefwechsel V, S. 251 [f.]). Auch der Detmolder Konzertmeister Carl Bargheer schilderte für diese Zeit einen Besuch von Avé-Lallemant und Joachim (Schramm, S. 48).

¹⁹ Hofmann, *Chronologie*, S. 59.

²⁰ Briefwechsel V, S. 265.

²¹ Ebenda, S. (270–)271.

²² Hofmann, *Chronologie*, S. 59 f.

²³ Litzmann III, S. 77 f.; Hofmann, *Zeittafel*, S. 46.

²⁴ Hofmann, *Zeittafel*, S. 46, 48.

sung des Variationensatzes für Klavier zu zwei Händen sandte.²⁵

Gegen Ende September 1860 schickte Brahms schließlich eine vollständige Partitur sowie abschriftliche Stimmen des 1.–3. Satzes an Joachim nach Hannover mit der Bitte, den Finalsatz zu begutachten und die Stimmenabschrift durch den Hannoveraner Musiker und Kopisten Wilhelm Deierberg vervollständigen zu lassen:

„Hier sende ich einmal das fertige Sextett. Es dauert manchmal etwas lange bei mir, das wird ja wohl Deine Erwartungen nicht höher treiben.

Da nun bei Gott kein Ding unmöglich ist, so lege ich für den Fall, daß Dir das Rondo zusagen sollte, die Stimmen bei. Hast Du keine besonderen Bedenken, und Lust dazu, so lasse Deierberg die Stimmen auf meine Rechnung fertig schreiben. Ich möchte wohl, ich würde recht bald zu einer Probe eingeladen. Doch schicke es ja zurück, falls Dir das Stück nicht zusagt. [...]

Ich hoffe, Du schreibst recht bald ein Wort, Du weißt vielleicht, wie sehr man seinen Kindern nachsieht, wenn man sie einmal weggesandt hat.“²⁶

In seiner Antwort vom Montag, dem 8. Oktober lobte Joachim den Finalsatz sehr:

„Der neue Satz gefällt mir in Stimmung und Ausführung gar sehr. Schon das Motiv nimmt durch Anmut und Wärme ein, und das Ganze fließt edel und wohlthuend auf der Höhe der ersten Empfindung hin. Glücklicherweise ist auch der Schluß, leicht und lebendig gesteigert. So darf man Dir denn wieder einmal zur Vollendung eines Kunstwerkes gratulieren, das seines Meisters Lob singt!“

Zugleich griff er Brahms' Wunsch nach einer klanglichen Realisierung auf, die für den Komponisten insofern bedeutsam war, als er sein Werk anhand des Höreindrucks weiter ausfeilen konnte. So berichtete Joachim: „Eben habe ich Dein Sextett zum Kopisten gebracht, und denke es am nächsten Sonntag vormittag bei mir zu hören. [...] Ich hoffe es in unserer zweiten Soiree, nächsten Sonnabend über acht Tage, zu bringen.“²⁷

Frühe Aufführungen und Rezeption

Wie Joachim dem Komponisten am 8. Oktober 1860 von Hannover aus mitteilte, fasste der Geigerfreund bereits eine Aufführung ins Auge, kurz nachdem er von Brahms ein Partiturmanuskript und Stimmenabschriften der Sätze 1–3 erhalten hatte. Diese Aufführung war für Samstag, den 20. Oktober 1860 im Rahmen der dortigen Joachim'schen Quartett-Soireen angesetzt.²⁸ Nach der ersten Probe am Sonntag, dem 14. Oktober bekräftigte Joachim gegenüber Brahms: „Wir haben Dein Sextett zweimal durchgespielt und wollen's am nächsten Samstagabend mit einem Haydn'schen und dem 1ten Beethoven'schen Quartett öffentlich spielen.“ Zudem äußerte er seinen ersten klanglich gewonnenen Eindruck von dem Werk:

„Es hat mir ganz ausnehmend gefallen, zumal die beiden ersten Sätze. Auch das Scherzo ist sehr lebendig, und ich liebe auch das Finale, nur hatt' ich mir vom Schluß mehr Wirkung versprochen, und wünschte das 2te Thema wohl etwas kontrastierender mit dem ersten, dem es an Lieb-

lichkeit nicht gleichkommt. Doch lag auch in der Ausführung mit Schuld; der letzte ist der schwerste Satz.“²⁹

Darüber hinaus lud Joachim den Freund zur Aufführung ein und kündigte eine „2te Probe“ für den folgenden „Mittwoch früh“, also für den 17. Oktober, und „dann noch eine“ weitere Probe an.³⁰ In seiner Antwort betonte Brahms: „Ich komme natürlich zum Quartett und freue mich sehr darauf.“ Allerdings hatte er nicht erwartet, „daß alles so fix ginge“, und erwähnte mit für ihn typischer Ironie seine „Angst vor dem langen sentimental Stück.“ Da er mit der dritten Probe am Tag vor dem Konzert rechnete und diese gern schon hören wollte, meldete er seinen Besuch in Hannover ab „Donnerstagabend“ an.³¹

²⁵ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 321–324, hier S. 323 (Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 11. September 1860). Ihre Antwort zeigt, dass sie mindestens auch diesen Satz bereits länger kannte: „[...] wie bin ich erfreut, daß ich endlich die *D* moll-Variationen selbst mir spielen kann“ (ebenda, S. 324[–329]). Vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 131 (Beschreibung von 2-A). Berthold Litzmanns Annahme, Brahms habe die Klavierfassung zuerst hergestellt und erst „später“ in *Opus 18* „verwendet“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 323 mit Anmerkung; siehe auch *Litzmann III*, S. 85 mit Anmerkung; *Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag*, S. 187), ist in keiner Weise belegbar. Im Übrigen erstellte auch der für den Simrock-Verlag tätige Lektor Robert Keller später eine Bearbeitung des gesamten *Sextetts* für ein Klavier zu zwei Händen, die als *Sonate nach dem Sextett in Bdur Op. 18* [...] in *mittelschwerer Spielart bearbeitet* im Jahr 1889 im Druck erschien. Brahms sah die Bearbeitung im November 1888 durch, äußerte sich aber nicht unkritisch und zugleich typisch ironisch, indem er in seinem Schreiben an Keller vom 22. November unter anderem meinte: „Den Hauptfehler hat die S[onata] ‚mittlerer Schwierigkeit‘ von ihrem Großvater, die zu arge Länge!“ (*Brahms-Keller Correspondence*, S. 135–139, hier S. 137). Demgegenüber sprach sich Brahms sehr lobend über Theodor Kirchners 1883 erschienene Bearbeitung der beiden *Sextette* für Klaviertrio-Besetzung aus (*Briefwechsel XI*, S. 18 [f.] mit Brahms' Schreiben an Simrock vom 13. März 1883).

²⁶ *Briefwechsel V*, S. 288 f. Das Original des Schreibens (*D-Hs*, BRA : Be1 : 210) ist auf „Sept: 60.“ datiert. Darüber hinaus war Clara Schumann über die Sendung an Joachim informiert und an einem Höreindruck interessiert, wie sie Brahms und Joachim am 11. Oktober schrieb. Joachim antwortete ihr daraufhin: „Sie sollen Johannes' Sextett in der 2^{ten} unserer hiesigen Quartett-Soiréen, Sonnabend 20^{ten}, hören, Sonntag früh probire ich zum 1^{ten} mal daran. Auch der letzte Satz ist gar schön geworden.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [331–]333; *Schumann-Briefedition II/2*, Druck in Vorb.; vgl. auch *Joachim, Briefwechsel II*, S. 112, 113 f.).

²⁷ *Briefwechsel V*, S. 289 (f.). Die Datierung des Schreibens ergibt sich unter anderem aus den Hinweisen auf die erste Probe und die Uraufführung des Werkes. Siehe hierzu unten, S. XIV.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Ebenda, S. 291. Siehe auch oben Anmerkung 27. Im Druck ist das Schreiben auf den 14. Oktober, im Original (*D-Hs*) von unbestimmbarer Hand auf Montag, den 15. Oktober, datiert. Da Brahms in seiner im Druck auf den 15. Oktober datierten Antwort bezogen auf den 17. Oktober von „Mittwoch“ und nicht von „morgen“ schrieb, ist jedoch die Datierung von Joachims Schreiben auf den 14. Oktober plausibel.

³⁰ *Briefwechsel V*, S. 291.

³¹ Ebenda, S. 291f. Zusätzlich schrieb Brahms: „Ist nun diese letzte Probe aber schon am Donnerstag, so könnte ich auch Mittwoch kommen und möchte es gern. Du bist vielleicht so gut, in dem Fall ein Wort zu schreiben.“ (Ebenda, S. 292).

Die Uraufführung des vorläufig vollendeten Werkes fand wie geplant am 20. Oktober 1860 in Hannover im Saal des Museums statt. Ausführende waren neben Joseph Joachim die Brüder Theodor und Karl Eyertt sowie August Lindner, August Christian Prell und Karl Herner.³² Die Aufführung hörte auch Clara Schumann, die hierzu im Tagebuch vermerkte: „Es war über meine Erwartung schön und diese war schon bedeutend genug gewesen.“³³ Zumindest die abschriftlichen Stimmen behielt Joachim danach zunächst noch bei sich. So schrieb er dem Freund kurz vor einem gemeinsamen Leipziger Konzert mit Brahms: „Sei mir nicht böse, daß Du Dein Sextett noch immer nicht hast. Ich will es nur noch nach Leipzig mitnehmen, wo ich es Sonntag oder Dienstag irgendwo, etwa bei David oder Härtels, spielen möchte. Dann bekommst Du es zurück.“ Außerdem berichtete er von einer Privataufführung des Werkes am 18. November in Hannover: „Es hat bei mir nicht brach gelegen; noch Sonntag abend führten wir es bei mir privatim auf, da ich für den Hannoverschen Gesandten in Wien, Ex.[zellenz Bodo Albrecht] v.[on] Stockhausen, etwas Musik arrangiert habe. Es hat wieder uns allen die größte Freude gemacht, und ging noch recht gut in der alten Besetzung.“ Und er ergänzte: „Mit dem Sextett schreib’ ich wieder.“³⁴ In Leipzig, wo sich auch Clara Schumann aufhielt, traten Brahms und Joachim am Montag, dem 26. November zunächst gemeinsam auf: In dem von Carl Reinecke geleiteten Konzert im Gewandhaus dirigierte Brahms seine *Serenade op. 16*, während Joachim mit großem Erfolg sein *Konzert in ungarischer Weise op. 11* spielte.³⁵ Am nächsten Tag folgte dann „vor einem kleinen Kreise Geladener, wozu auch die Schüler gehörten“³⁶, eine Matinee im Konservatorium, in der, wie Clara Schumann berichtete, das „Sextett [...] von Joachim gar schön gespielt wurde“ und, anders als die *Serenade* am Vortag, „entschieden zündete“.³⁷

Nach dem Leipziger Aufenthalt blieb Brahms wiederum einige Zeit in Hamburg, wo er insbesondere in den ersten Monaten des Folgejahres 1861 als Pianist und Dirigent öffentlich auftrat.³⁸ In Hamburg konnte auch das *1. Sextett* erneut aufgeführt werden. Zunächst war es für das Konzert des renommierten Streichquartetts um Carl Hafner am 4. Januar 1861 vorgesehen, doch der Primarius musste den Abend absagen lassen und verstarb kurz darauf.³⁹ Seinen Platz übernahm der Altonaer Geiger John Böie, der das Werk schließlich am 20. Februar 1861 im Rahmen der „Vierte[n] Quartett-Unterhaltung, im kleinen Wörmer’schen Saale“ zusammen mit F. Hohnroth, F. Breyther, E. Kayser, C. Wiemann und L. Lee“ aufführte.⁴⁰ Beim Publikum und in der Hamburger Presse fand es „als eines der schönsten Stücke des jungen Componisten“ großen Anklang: „Bei einer vortrefflichen Behandlung sämtlicher sechs Instrumente fanden wir hier, was sonst in den orchestralen Werken unsers Brahms leicht vermißt wurde: Wohlklang, Klarheit, Melodie. Alle Sätze, namentlich die Variationen, wurden mit großem Beifall aufgenommen und von sämtlichen Mitwirkenden ganz ausgezeichnet ausgeführt.“⁴¹ So wurde das Sextett von demselben Ensemble

am 7. März 1861 in Altona in der „5te[n] Quartett-Unterhaltung, im Saale des Altonaer Bürgervereins“⁴² wiederholt und kam auch am 12. April in der „Quartett-Unterhaltung zum Besten der Hinterbliebenen Carl Haf-

³² Müller-Reuter, *Lexikon-Nachtrag*, S. 187.

³³ Litzmann III, S. 88.

³⁴ Briefwechsel V, S. 292 f. Der Brief ist hier auf den 23. November (Freitag) datiert, was auf einen freundschaftlichen Vermerk im Originalmanuskript (*D-Hs*, BRA : Be1 : 214) zurückgeht und auch inhaltlich plausibel ist. Joachim war sich offenbar nicht sicher, Brahms in Leipzig zu treffen, da er schrieb: „Sonntag probiere ich schon in Leipzig. Wollte Gott, ich bekäme Dich dort am Montag zu Gesicht! Daran ist aber wohl nicht zu denken [...]“ (Ebenda, S. 293).

³⁵ Hofmann, *Chronologie*, S. 62. Vgl. Litzmann III, S. 89; Johannes Forner: „In Leipzig war’s aber doch am schönsten“. *Johannes Brahms und seine Beziehung zu Leipzig*, Leipzig 2007, S. 39–41.

³⁶ Rudorff II, S. 77. Das Werk hatte dem anwesenden Ernst Rudorff bei dieser Gelegenheit „gewaltig imponiert“ (ebenda). Allerdings konnte er sich, wie er später schrieb, nicht mit dem Pizzicato-Ende des 1. Satzes befreunden, das er „geschmacklos“ fand (ebenda, S. 96).

³⁷ Litzmann III, S. 89. Ähnlich berichtete sie am 20. Dezember Elisabeth Werner brieflich von ihrem Leipziger Aufenthalt: „[...] auch gefiel das Sextett (von Joachim gespielt, mit innigster Hingabe, wie Sie denken können) sehr, und so hatte er [= Brahms] doch wenigstens diese Freude, nur war das auch privatim.“ (Ebenda, S. 92). Von der „Musikalisches[n] Morgenunterhaltung“ und Brahms’ sowie Clara Schumanns Anwesenheit berichteten auch die *Signale* (Jg. 18, Nr. 49 [29. November 1860], S. 605); demnach spielten außer Joseph Joachim noch Ferdinand David, Friedrich Valentin Hermann, Engelbert Röntgen, Carl Davidoff und Herr Friedrich. Als weiteres Werk kam Davids ebenfalls noch ungedrucktes *Streichsextett G-Dur op. 38* für 3 Violinen, Viola und 2 Violoncelli zu Gehör, welches im Folgejahr bei Breitkopf & Härtel im Druck erschien (Altmann, *Kammermusik-Katalog*, S. 6).

³⁸ Hofmann, *Zeittafel*, S. 50, 52.

³⁹ Das Konzert wurde in den *Hamburger Nachrichten* vom 31. Dezember 1860 und 2. Januar 1861 angekündigt sowie am 4. Januar 1861 abgesetzt (<http://www.theeuropeanlibrary.org>). Siehe auch Kalbeck I/2, S. 423; Walter Hübbe: *Brahms in Hamburg*, Hamburg 1902, S. 40. Der Aufführungshinweis in den *Signalen* (Jg. 19, Nr. 7 [17. Januar 1861], S. 71) war somit unzutreffend. Zu Hafners Quartett siehe Josef Sittard: *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, S. 217–220.

⁴⁰ Siehe ein Exemplar des Konzertprogramms in *D-LÜbi* (ein solches ist auch jeweils abgebildet in: *Ein Brahms-Bilderbuch*, hrsg. von Viktor von Miller zu Aichholz, Wien 1905, Tafel XVII; Dieter Boeck: *Johannes Brahms. Lebensbericht mit Bildern und Dokumenten*, Kassel 1998, S. 122) sowie die Konzert-Ankündigungen in den *Hamburger Nachrichten* vom 18. und 20. Februar 1861.

⁴¹ *Hamburger Nachrichten*, 23. Februar 1861, S. [1]. Darüber hinaus hieß es hier: „Herrn Böie (1ste Violine) und Herrn Lee (1stes Cello) haben wir unseren besonderen Dank für den vorzüglichen Vortrag ihrer mit Schwierigkeiten überhäuften Nummern zu sagen [...]“. Siehe auch *Signale*, Jg. 19, Nr. 14 (28. Februar 1861), S. 162 (mit einer Kurzfassung der Besprechung in den *Hamburger Nachrichten*); *NZfM*, [Jg. 28], Bd. 54, Nr. 10 (1. März 1861), S. 92.

⁴² Das Konzert wurde in den *Hamburger Nachrichten* vom 7. März 1861 durch John Böie angekündigt; siehe auch *Nordischer Courier und Altonaer Nachrichten* (<http://www.theeuropeanlibrary.org>) vom selben Tag. Ein Exemplar des Konzertprogramms befindet sich im Besitz von Prof. Renate Hofmann und Prof. Kurt Hofmann, Lübeck, *D*. Das Konzert erwähnte im Übrigen auch der Hamburger Jurist und Geschichtsdozent Ludwig Aegidi in seinem Schreiben an Brahms vom 7. März (*A-Wgm*, Briefe Ludwig Aegidy an Johannes Brahms 4,2).

ner's“ wiederum in Hamburg im kleinen Wörmer'schen Saal zu Gehör.⁴³

Nachdem das Werk Ende 1861 publiziert worden war, erschienen in der 1. Jahreshälfte 1862 mehrere Werkrezensionen. Anfang Februar wurde in der *Deutschen Musik-Zeitung* eine Kurzrezension veröffentlicht,⁴⁴ deren Autor bei Brahms zunächst einen auffälligen „Umschwung“ hin zu mehr Einfachheit konstatierte und dem Werk ein „sehr vollsaftiges Colorit“ attestierte. Allerdings hielt er das Werk nicht für innovativ genug. Hob er einerseits den „sehr anmuthigen“ Kopfsatz hervor, dem „entschieden“ der „Vorzug vor allen übrigen“ Sätzen zu geben sei, bemängelte er, dass die Variationen (2. Satz) hinter früheren entsprechenden Variationssätzen „zurückstehen“, dass im Scherzo „die Absicht, recht einfach“ zu sein, zu „augenscheinlich“ hervortrete und dass dem Rondo eine „koncisere Form“ zu wünschen sei. Eine spätere, ausführlichere Rezension in derselben Zeitung von Anfang Juni setzte sich zugleich kritisch mit dem früheren Artikel auseinander.⁴⁵ Insbesondere meinte der zweite Autor, Brahms übertreffe „in seinen bisherigen Leistungen schon, was die Fülle origineller Produktivität betrifft, alle lebenden Tondichter“. Der Kopfsatz erschien auch ihm „als der bedeutendste“, wobei er diesen mit den besten „Beethoven'schen Quartette[n] aus der mittleren Schaffensperiode“ verglich; besonders hob er hervor, die „verschiedene[n] Motivgruppen [...] wachsen“ auseinander „hervor, bedingen sich gegenseitig und verschmelzen auf das schönste ineinander.“ Auch die Durchführung sei besonders gelungen. Zum Scherzo meinte er jedoch, Brahms habe „schon bessere [...] geschrieben“, während ein „milder und anmuthiger Wohlklang“ das Rondo durchströme, dessen Motive allerdings „einer etwas breiten Auseinanderlegung und Behandlung“ unterworfen seien. Insgesamt schließe sich das Werk indes „zu einem schönen und einheitlichen Kunstwerk“ zusammen.⁴⁶

Bereits am 18. April war das Werk auch in der *NZfM* von Adolf Schubring besprochen worden.⁴⁷ Er hielt es für das „lieblichste, schönste und reifste“ der bisher von Brahms veröffentlichten Werke. Allerdings monierte auch er das Scherzo; insbesondere würden sich „Noten und Tempobezeichnung [...] widersprechen“: Auf der einen Seite stehe der sich im reinen Notentext offenbarende Charakter des „im Haydn'schen Style“ geschriebenen, etwas „gemüthlich Zufriedenes“ ausstrahlenden Satzes mit seiner „gravitatisch behäbigen Melodie“, auf der anderen Seite jedoch erhalte der Satz durch die Tempovorschriften „etwas Wildes, Hahnbüchenes, Runksiges“. Problematisch sei es, dass sich „der Riese Brahms“ in diese kleine Scherzoform wie in ein „Prokrustesbett“ hineinzwängen müsse.⁴⁸ Der mit Brahms befreundete Musiker Carl Georg Peter Grädener, dem es besonders der 2. Satz angetan hatte, ergriff in einer Anfang 1864 erschienenen Rezension dagegen klar Partei für den Komponisten. Nach einer musikhistorischen Einordnung hob Grädener die „plastische Ausgestaltung fast sämtlicher Themen“ des Werkes, vor allem im 1., 2. und 4. Satz, sowie „den ruhigen und klaren Perioden- und Gliederbau hervor“; auch benannte er die „Mannig-

faltigkeit der Instrumentalwirkung [...] durchaus als ‚neu‘.“⁴⁹ Die Instrumentierung wurde jedoch durchaus auch kritisch gesehen, so etwa von Selmar Bagge, der die Besetzung mit zwei Celli stellenweise für klanglich ungünstig hielt,⁵⁰ und von Hermann Deiters, der die Klanggestaltung im Vergleich mit dem 2. *Sextett* teilweise zu orchestral fand.⁵¹

Die früheste öffentliche Wiedergabe des Werkes nach den Hamburger Darbietungen fand etwa zur Zeit des Erscheinens in Leipzig statt: Hier bestritt der Gewandhauskapellmeister Ferdinand David mit den Orchester-

⁴³ Siehe die von Louis Lee unterzeichnete Ankündigung des Konzertes in den *Hamburger Nachrichten* vom 10. April 1861; siehe auch ein Exemplar des Konzertprogramms in *D-LÜbi* (http://www.brahms-institut.de/web/bihl_digital/programme/1989_046_s_001.html). Ein weiteres Hamburger Konzert, das laut Max Kalbeck in diesem Zeitraum stattgefunden haben soll (*Kalbeck I/2*, S. 423), konnte nicht nachgewiesen werden.

⁴⁴ *DMZ*, Jg. 3, Nr. 6 (8. Februar 1862), S. 46.

⁴⁵ Ebenda, Jg. 3, Nr. 23 (7. Juni 1862), S. 179–182 (gezeichnet „N.“ = vermutlich Carl von Noorden, vgl. *Horstmann*, S. 71).

⁴⁶ Der Herausgeber Selmar Bagge schaltete sich mit einer Fußnote ein und erklärte, er gehe mit der Einschätzung beider Artikel insofern nicht konform, als er das Scherzo für „besonders originell“, das Rondo allerdings für „nicht so bedeutend“ halte (ebenda, S. 182, gez. „D.[ie] Red.[aktion]“). Diese Ansicht revidierte er in seiner späteren Besprechung einer Leipziger Aufführung des Werkes (*AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 [13. Januar 1864], Sp. 35), in der er angab, er könne sich nun jener Rezension vom 7. Juni 1862 (vgl. oben Anmerkung 45) „ganz anschließen, wenigstens was die damaligen Differenzpunkte betrifft. Für [...] den grossen Fortschritt nach Seite der Klarheit, Abrundung und Durchführung haben wir nur die wärmste Sympathie auszusprechen.“

⁴⁷ *Schubring, Schumanniana 3*, S. 128.

⁴⁸ Außerdem gab Schubring ebenda an, er spiele im „Scherzo [♩] = 78, das Trio nicht schneller als 94 und die Coda = 112“. Und er mutmaßte: „Vielleicht ist ja auch die Bezeichnung Allegro molto nur ein Druckfehler.“

⁴⁹ Carl Grädener: *Johannes Brahms und sein Sextett*, in: ders.: *Gesammelte Aufsätze über Kunst, vorzugsweise Musik*, Hamburg 1872, S. 142–147, hier S. 146 f., zuvor abgedruckt in der Wiener Zeitschrift *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*, Jg. 10, Nr. 3 (16. Januar 1864), S. [33–]35, mit dem Autorenkürzel „-r-“. Ein Exemplar des Zeitschriftenartikels befindet sich in Brahms' Teilnachlass, der in A-Wst aufbewahrt wird (Druckschriftensammlung: Konvolut von Zeitungsausschnitten, Programmen und Textbüchern, Signatur C 77974).

⁵⁰ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (13. Januar 1864), Sp. 35 (bezogen auf eine Leipziger Aufführung am 20. Dezember 1863, siehe hierzu unten S. XVII mit Anmerkung 59): „Nur in einem Punkt sind wir jetzt entschiedener gegen einige einzelne Stellen eingenommen, die aber nur eine Folge der gewählten Doppelbesetzung des Cello, und der Behandlung dieser Verdoppelung sind.“ Diese Instrumentierung verlange „eine ganz besonders vorsichtige Behandlung [...], wenn nicht ein unförmlich dicker Klang, andererseits aber Undeutlichkeit und Unreinheit der Harmonie entstehen soll.“ Siehe auch oben Anmerkung 46.

⁵¹ *AmZ*, Jg. 1, Nr. 51 (19. Dezember 1866), S. 407; Jg. 2, Nr. 11 (13. März 1867), S. 87–90; Nr. 12 (20. März 1867), S. 95–98, hier S. 97. Siehe auch die Bemerkungen zur Rezeption von *Opus 36*, S. XXVIII mit Anmerkungen 179 f.

mitgliedern Engelbert Röntgen, Friedrich Valentin Hermann, Hermann Otto Hunger, Carl Davidoff und Theodor Krumbholz am 4. Januar 1862 die offizielle Leipziger Erstaufführung im Saal des Gewandhauses.⁵² Schon am 19. März 1862 kam es auch in Oldenburg zu einer ersten Aufführung unter Mitwirkung des dortigen Konzertmeisters der Hofkapelle, Friedrich Wilhelm Engel,⁵³ was sicherlich durch Brahms' Kontakte zum seinerzeit dort als Kapellmeister wirkenden Albert Dietrich befördert worden war.⁵⁴ Allmählich folgten neben wiederholten Aufführungen etwa in Hamburg, Oldenburg und Leipzig weitere Aufführungen in Städten wie Zürich oder Frankfurt am Main.⁵⁵ Dazu kamen fraglos Privataufführungen, wie sie seinerzeit nicht selten waren; diese sind allerdings kaum quantitativ nachzuweisen.⁵⁶ Am 27. Dezember 1863 spielte das Hellmesberger-Quartett mit J. Bauer und William Kupfer die öffentliche Wiener Erstaufführung des Werkes; auch in Wien wurde es daraufhin mehrfach erneut öffentlich aufgeführt.⁵⁷

Nahm das Publikum das Werk meist sehr positiv auf, wie aus Rezensionen und Berichten hervorgeht, blieben die Aufführungsrezensenten zunächst eher kritisch und monierten vor allem für den 3. und 4. Satz eine gewisse ‚Epigonalität‘. In einer Rezension des Leipziger Konzertes vom Januar 1862 hieß es etwa, die ersten beiden Sätze erregten „nicht geringe Erwartungen vom Ganzen, die indessen nicht durchaus befriedigt“ worden seien. Die Verwendung der Instrumente sei allerdings „oft originell und effectvoll“.⁵⁸ Auch in den *Signalen* hieß es hierzu, nur der 1. Satz habe „durchweg sehr wohl gefal-

len“.⁵⁹ Zu dem Frankfurter Konzert, das Anfang 1863 stattfand, meinten die *Signale*, die Komposition fessele „weder durch melodischen Reichthum, noch durch Originalität in der Anlage“, doch sei ihr „der Vorzug kunstvoller Bearbeitung und Durchführung nachzurühmen“.⁶⁰ Und nach einer erneuten Aufführung in Wien vom 17. April 1864 vermisste ein dortiger Rezensent den „Stempel der Originalität“.⁶¹

Eduard Hanslicks höchst lobende Rezension der Wiener Erstaufführung sticht aus dem Tenor dieser Besprechungen dagegen deutlich hervor, wobei Hanslick es nicht versäumte, Brahms in Opposition zu den ‚neudeutschen‘ Zirkeln um Wagner und Liszt zu rücken:

„Wir zählen diese Composition nicht nur zu den besten von Brahms, sondern überhaupt zu dem Schönsten, was die neuere Kammermusik hervorgebracht hat. Namentlich der erste Satz ist von ursprünglichster Frische der Erfindung, von Anfang bis zu Ende melodiös, durchsichtig, meisterhaft in Form und Ausführung. Das ganze Sextett ist einfach und anmuthig gehalten, in jener klaren, leichtbewegten, innerlich glücklichsten Stimmung, welche so gewinnend aus Brahms' D-dur-Serenade klingt. Solche Compositionen sind in ihrer lebenswürdigen Bescheidenheit eigentlich die beste Kritik und Replik auf die Großthaten der Zukunftsmusik.“⁶²

In New York setzten der Liszt-Schüler und Pianist William Mason sowie der Geiger Theodore Thomas das Werk am 10. Januar 1866 auf das Programm ihrer Mason-Thomas Chamber Music Soiree in der Dodworth's Hall.⁶³ In London kam das Werk bereits am 5. Mai 1863 in einem öffentlichen Konzert des Verlages Ewer & Co. zu Gehör, welches dazu dienen sollte, neue

⁵² *NZfM*, [Jg. 29], Bd. 56, Nr. 2 (10. Januar 1862), S. 14 (gez. „A. R.“); *Signale*, Jg. 20, Nr. 3 (9. Januar 1862), S. 39. Zu den Musikern siehe Alfred Dörrfel: *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig. Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884 (Reprint in: *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, Bd. 1, Leipzig 1980), S. 240. Ein Teil der Ausführenden hatte bereits in der Matinee vom 27. November 1860 im Leipziger Konservatorium mitgewirkt (siehe oben S. XV mit Anmerkung 37).

⁵³ *May 1911 I*, S. 273 f. Zur Person des Konzertmeisters siehe Georg Linnemann: *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, Oldenburg 1956 (= *Oldenburger Forschungen*, H. 8), vor allem S. 278 f.

⁵⁴ Am 14. März 1862 war Brahms in Oldenburg unter Dietrichs Leitung im 5. Abonnements-Konzert der Hofkapelle aufgetreten und hatte während seines Aufenthaltes auch in Privatkreisen musiziert (*Hofmann, Chronologie*, S. 71; *Oldenburger Zeitung* vom 20. März 1862).

⁵⁵ *Signale*, Jg. 21, Nr. 6 (28. Januar 1863), S. 89 (mit Bezug auf eine Züricher „Quartett-Soirée der Herren Heisterhagen, Eschmann, Bauer und Hilpert“); Nr. 7 (29. Januar 1863), S. 106 (mit Bezug auf die Frankfurter „fünfte Quartettsoirée“); *AmZ*, Jg. 1, Nr. 15 (8. April 1863), Sp. 272 (hier auch mit Hinweis auf das Ensemble um Konzertmeister L. Straus und eine Aufführung nach Neujahr 1863).

⁵⁶ Siehe hierzu Otto Biba: *Die Kammermusik im Wien der Brahmszeit*, in: *Brahms-Tagung Wien 1997*, S. 47–62.

⁵⁷ *Quartett Hellmesberger, Programme*, S. 56 und passim.

⁵⁸ *NZfM*, [Jg. 29], Bd. 56, Nr. 2 (10. Januar 1862), S. 14 (gez. „A. R.“).

⁵⁹ *Signale*, Jg. 20, Nr. 3 (9. Januar 1862), S. 39. Nach der wiederholten Aufführung vom 20. Dezember 1863 hieß es sogar, das Werk enthalte „doch viel [...] Oedes und klanglich Unwirksames“ (ebenda, Jg. 22, Nr. 1 [Januar 1864], S. 5). Autor der Rezensionen war offenbar der sehr konservativ und Brahms gegenüber negativ eingestellte Eduard Bernsdorf.

⁶⁰ Ebenda, Jg. 21, Nr. 7 (29. Januar 1863), S. 106.

⁶¹ *Wiener Zeitung*, 30. April 1864, S. 356 (gez. „R.[udolf] H.[irsch]“). Vgl. dessen spätere Kritik an *Opus 36*, S. XXVIII mit Anmerkung 175.

⁶² *Die Presse*, Jg. 16, Nr. 356 (29. Dezember 1863), S. 2 (Feuilleton). Am selben Tag hatte Carl Tausig in Wien ein Konzert veranstaltet, in dem auch Richard Wagner eigene Kompositionen dirigierte (ebenda, S. 1–2, siehe hierzu *Kalbeck III/1*, S. 115 f., hier irrtümlich datiert auf 1862). So führte Hanslick, dem dieses Konzert in großen Teilen missfallen hatte, seine Rezension des Brahms'schen Sextetts folgendermaßen ein: „Nach den Wagner'schen Stücken genossen wir mit doppelter Freude eine neue Composition von Brahms“. In seiner Autobiographie resümierte er: „Als wir abends sein [= Brahms'] B-dur-Sextett hörten, nachdem mittags Wagner verschiedene Nibelungen- und Tristan-Fragmente aufgeführt hatte, da glaubten wir uns plötzlich in eine reine Welt der Schönheit versetzt – es klang wie eine Erlösung.“ (Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, 2 Bde., Bd. 2, Berlin³ 1894, S. 15).

⁶³ Siehe <http://www.musicgotham.org/event/74905> (Abfrage vom 23. September 2016) mit einer Dokumentation des Konzertes. Ausführende waren neben Theodore Thomas demnach Joseph Mosenthal, George Matzka, J. Hess, Henry Mollenhauer und Frederick Bergner.

XVIII

ausländische Musik in England einzuführen.⁶⁴ Im Rahmen der Londoner Monday Popular Concerts wurde es am 25. Februar 1867 durch Joachim erstaufgeführt. Beim Londoner Publikum fand das Werk in der Wahrnehmung der anwesenden Clara Schumann bei letzterer Gelegenheit offenbar eine günstige Aufnahme,⁶⁵ während Rezensenten bei allen drei genannten Konzerten ähnlich wie im deutschsprachigen Raum weniger positiv reagierten.⁶⁶ So hieß es zum Beispiel im März 1867 in der Londoner *Times*, „we can scarcely find a musical idea [...] from one end to the other; nor is the absence of original invention in any way atoned for by cleverness of treatment.“⁶⁷ Spätestens jedoch nach den wiederholten Aufführungen im Monday Popular Concert vom 3. März 1873⁶⁸ und im Saturday Popular Concert vom 29. März 1873,⁶⁹ die von Joachim und seinem Ensemble bestritten wurden, konnte das Werk in England zunehmenden Erfolg nicht nur beim Publikum, sondern auch bei Rezen-

senten verbuchen,⁷⁰ was im Übrigen etwa auch für Russland galt.⁷¹ Überhaupt setzte sich Joachim für die Verbreitung des Werkes – wie auch des Schwesterwerkes *Opus 36* – ein. Ebenso gab es im deutschsprachigen Raum ab den 1870er Jahren sowohl im Hinblick auf die Aufführungszahlen⁷² als auch auf die Einschätzung des Werkes eine positive Entwicklung. Zunehmend wurde das *1. Sextett* – selbst bei manchen dem Komponisten generell eher kritisch gegenüberstehenden Rezensenten – als eines der besten Werke von Brahms bzw. der neuen Kammermusik schlechthin bezeichnet.⁷³ Mit seiner zunehmenden Popularität überflügelte es das *2. Sextett op. 36*.⁷⁴ Theodor Müller-Reuter gab im Übrigen Hinweise zur Spieldauer der einzelnen Sätze: „I. 15 Min. II. 10 Min. III. 3½ Min. IV. 9 Min.“, Gesamtdauer: „38 Min.“, bezog sich dabei allerdings anders als bei *Opus 36* nicht ausdrücklich auf Wiedergaben durch Joseph Joachim.⁷⁵

Siehe auch *Signale*, Jg. 24, Nr. 4 (Januar 1866), S. 56, sowie unten Anmerkung 66 zum *Dwight's Journal of Music*.

⁶⁴ Siehe jeweils kurze Bemerkungen zu dem Konzert in: *The Reader*, 2. Mai 1863, S. 440, und 9. Mai 1863, S. 463; *The Athenaeum. Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts*, Nr. 1854 (9. Mai 1863), S. 625 (hier als „the most important and best novelty of the morning“ bezeichnet). Das Konzert ist auch erwähnt in Robert Pascall: *Frühe Brahms-Rezeption in England*, in: *Brahms-Kongreß Gmunden 1997*, S. 293–342, hier S. 309.

⁶⁵ In ihrem Schreiben an Brahms vom 26. Februar 1867 berichtete Clara Schumann, das Werk sei „gestern [...] sehr glücklich vom Stapel gelaufen“. Und sie ergänzte: „Joachim hatte es natürlich schön einstudiert und spielte es selbst herrlich, und die Aufnahme war eine enthusiastische, namentlich nach den ersten drei Sätzen. Das Scherzo wurde da capo verlangt, Joachim wollte aber das Publikum für den letzten Satz noch frisch erhalten, und wiederholte es daher nicht.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 553[–557]).

⁶⁶ Rezensionen zum Konzert in New York finden sich zum Beispiel in: *Dwight's Journal of Music*, Vol. XXV, Nr. 23 (3. Februar 1866), S. 180 f.; *New-York Daily Tribune*, 15. Januar 1866, S. 8.

⁶⁷ *The Times*, 5. März 1867, S. 12; vgl. auch *Signale*, Jg. 25, Nr. 17 (8. März 1867), S. 273.

⁶⁸ Über diese Aufführung informierte Clara Schumann den Freund in ihrem auf den 6. März 1873 datierten Schreiben: „[...] ich denke, es freut Dich, von mir als Augen- und Ohrenzeuge zu hören, daß vorgestern [sic!] Dein Sextett in B wieder gespielt wurde und einen großen Erfolg hatte. Das Scherzo mußte wiederholt werden, und nach dem Schluß alle heraus [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 15[–16]). Auch die *Signale* vermerkten, das Sextett sei „mit großem Beifall aufgenommen“ worden (Jg. 31, Nr. 22 [April 1873], S. 341).

⁶⁹ Hierzu schrieb Joachim dem Freund am 31. März 1873 aus London: „Wir haben vorgestern zum zweitenmal in diesem Monat Dein B-Sextett vor 1500 Menschen mit großem Beifall gespielt. Piatti, erster Cellist, war ganz unübertrefflich. Es hätte Dir gefallen.“ (*Briefwechsel VI*, S. [80–]82; vgl. *Schumann-Brahms Briefe II*, S. [16–]19; *Litzmann III*, S. 287).

⁷⁰ Allein im *Catalogue of Works Performed at the Monday Popular Concerts. During thirty-four Seasons, Commencing February 14, 1859, and Finishing April 11, 1892*, London [1892], S. 10, sind zwischen dem 25. Februar 1867 und dem 21. Februar 1891 für das *1. Sextett* 18 Aufführungen, darunter auch solche der *Saturday Popular Concerts*, verzeichnet. Dabei kam das Werk seit den Aufführungen von 1873 in London in dieser Reihe nahezu jährlich mindestens einmal öffentlich zu Gehör. Die positive Rezeption in London beförderte vor allem Joseph Joachim, doch setzten sich auch Geiger wie Henry Holmes

oder Wilma Neruda (spätere Lady Hallé) für das Werk ein. Eine vergleichbare Rezeption erfuhr sonst nur das *1. Klavierquartett g-Moll op. 25*. Das *2. Streichsextett* kam laut Katalog in den Popular Concerts zwischen dem 22. Februar 1879 und dem 5. Januar 1891 immerhin auf 13 Aufführungen (siehe ebenda, S. 11). Siehe auch eine positive Werkbesprechung in *The Monthly Musical Record*, Jg. 1, 1. April 1871, S. 48 f.

⁷¹ Ekaterina Tsareva: *Brahms' Kammermusik in Rußland 1870–1900*, in: *Brahms-Kongreß Gmunden 1997*, S. 215–226, hier vor allem S. 219, 222 f. Die Moskauer Erstaufführung am 22. Oktober 1872 wurde allerdings von Peter Tschaikowsky „wenig schmeichelhaft[...]“ besprochen (ebenda, S. 222 f.; siehe auch Otto Biba: *Tschaikowsky über Brahms oder: Brauchen wir ein neues Brahms-Bild?*, in: *Musikblätter der Wiener Philharmoniker* 18 [1983/84], S. 169–172).

⁷² Siehe neben Hinweisen im Briefwechsel und in zeitgenössischen Programmsammlungen eine im Rahmen der JBG vorgenommene systematische Auswertung der *Signale*, *NZfM*, *AmZ* und *AMz* sowie ausgewählter Jahrgänge weiterer Zeitschriften, die allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Ein Teil der Konzerte ist dokumentiert in *Horstmann*, S. 79 ff.

⁷³ Siehe z. B. folgende, meist auf Joachim'sche Aufführungen bezogene Rezensionen: 14. Dezember 1867, Wien: *Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie*, Jg. 8, Nr. 351 (22. Dezember 1867), S. 1 (gez. „Ed. K.“); *Die Presse*, Jg. 20, Nr. 353 (24. Dezember 1867), „Local-Anzeiger“ (E. Schelle); – 17. November 1870, Berlin: *Die Tonhalle. Organ für Musikfreunde*, 30. November 1870 (Nr. 48), S. (761–) 762; – 16. Dezember 1871, Berlin: *NBMZ*, Jg. 25, Nr. 51 (20. Dezember 1871), S. 405 (gez. „d. R.“); – 30. Januar 1876, Berlin: *Deutsche Rundschau*, Jg. 2, Heft 6 (März 1876), S. 461 (Otto Gumprecht); *NBMZ*, Jg. 30, Nr. 5 (3. Februar 1876) S. 35; – 12. Dezember 1877, Dresden: *Signale*, Jg. 35, Nr. 72 (Dezember 1877, letzte Nummer des Jahrgangs), S. 1139. Siehe etwa auch Theodor Helms Einschätzung im Rahmen eines biographischen Abrisses: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 1, Nr. 4 (21. Januar 1870), S. 58.

⁷⁴ Vgl. unten S. XXIX. Auch in privaten Kreisen wurde das Werk sehr geschätzt. So zog etwa Theodor Billroth in einem Schreiben an Clara Schumann vom Herbst 1882 für das noch unpublizierte *Streichquintett Nr. 1 F-Dur op. 88* das *1. Sextett* vergleichend heran: „[...] Alles tönt und athmet ‚Frühling‘. Das Stück ist mit dem B-dur-Sextett zu vergleichen. Wohllaut, Wonne, Musik von Rafaelischer Schönheit! und doch in ihrer Einfachheit wie herrlich kunstvoll Alles gemacht.“ (*Litzmann III*, S. 435–437, hier S. 436 [Billroths Schreiben vom 24. Oktober 1882]).

⁷⁵ *Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag*, S. 187. Vgl. unten S. XXVII mit Anmerkung 169.

Publikation

Nach den Aufführungen des Sextetts in Hannover und Leipzig im Herbst 1860 sowie in Hamburg und Altona im Frühjahr 1861⁷⁶ finden sich in Brahms' Briefwechsel und weiteren Dokumenten zunächst Hinweise auf sein Arrangement des Werkes für ein Klavier zu vier Händen. So vermerkte Clara Schumann im Tagebuch zu ihrem Aufenthalt in Hamburg ab dem 6. Mai 1861: „Musicierten sehr viel zusammen, spielten das Sextett à 4^m, das Johannes prächtig arrangiert hat [...]“. ⁷⁷ Das Autograph des Arrangements, das später als Stichvorlage diente, schickte er ihr noch im selben Monat nach Aachen, wo sie beim 38. Niederrheinischen Musikfest mitwirkte.⁷⁸ Sie erhielt es vermutlich am 20. Mai und spielte das Arrangement nach dem Fest mit dem seinerzeit in Aachen als Musikdirektor wirkenden Franz Wüllner.⁷⁹

Bald plante Brahms daraufhin konkreter die Drucklegung. Nachdem Albert Dietrich von seinem neuen Wirkungsort Oldenburg aus in einem verschollenen Schreiben vermutlich um ein Partiturmanuskript des Werkes gebeten hatte, antwortete Brahms im Juni des Jahres:

„Das Sextett denke ich bald fort zu schicken zum Stich, so mag ich die Partitur doch nicht entbehren. Doch fiel mir ein daß ich Dir ja die Stimmen schicken könnte u.[nd] im Fall Du willst kannst Du Dir es ja vorspielen lassen. Schicke es mir doch zurück, wenns geschehen ist u. im Fall Du es ohne Part:[itur] nicht willst, sogleich retour.“

Und er ergänzte: „Das Sextett“, also vermutlich die gleich beigelegten Stimmen, „bitte recht bald zurück, ich muß mich doch entschließen es endlich fortzuschicken (mit mancherlei Andrem.)“. ⁸⁰ Nachdem ihn Dietrich im Juli in seinem neuen Wohnort Hamm besucht hatte,⁸¹ bot Brahms das Werk dem Bonner Verleger Peter Joseph Simrock an, der im Vorjahr bereits die 2. *Serenade*

op. 16 und die *Gesänge für Frauenchor, 2 Hörner und Harfe* op. 17 übernommen hatte:⁸² „Wollen Sie in Ihren schönen Verlag wieder einige Werke von mir aufnehmen, so kann ich schicken: op. 18, ein Sextett für Geigen, das Sie vermutlich letzten Winter in Leipzig gehört haben. Dieses kostet mit einem guten 4händ.[igen] Arrangement von mir 16 Friedrichsdors.“⁸³ In einem verschollenen Antwortschreiben muss der Verleger die angebotenen Werke angenommen haben.⁸⁴ So antwortete Brahms in seinem von ihm ebenfalls auf den Juli 1861 datierten Schreiben: „Anbei die ver- und besprochenen Sachen. Ich denke, Sie werden mit meiner Präzision zufrieden sein. Alle Bedenken, die sich doppelt stark in diesem entscheidenden Augenblick zeigen, jage ich fort und schicke ab.“ Zum Sextett merkte er an:

„Ob Sie vom Sextett eine Partitur stechen⁸⁵ wollen, überlasse ich ganz Ihnen, bitte jedoch, mich das wissen zu lassen, da ich mehrfach gefragt werde und selbst wohl frage.“

Nötig ist es nicht, da der 4händige Auszug sie einigermaßen ersetzt. Ich schicke meine Partitur mit, behufs Korrektur, erbitte sie mir jedoch seinerzeit zurück. NB.

Von den Stimmen des Sextetts bitte ich mir seinerzeit einstweilen ein Exemplar aus, vom Arrangement jedoch und übrigen Sachen die üblichen 6.“

Und er fragte: „Sie lassen mir doch eine Revision der Werke zukommen?“⁸⁶

Über die Drucklegung selbst ist nur verhältnismäßig wenig bekannt. Vermutlich am 22. September schrieb Brahms an Joachim:

„Mein Sextett habe ich mit Unlust und Herzklopfen vor längerem an Simrock geschickt. Auch jetzt ist es mir der unangenehmste Gedanke, es nicht, wie ich wollte, vorher noch Dir geschickt zu haben. Ich dachte, Du sähest Dir meine Sachen zuwider. Hättest Du was zu erinnern? Bei der Revision wäre es Zeit.“⁸⁷

⁷⁶ Siehe oben S. XV f.

⁷⁷ *Litzmann III*, S. 102; siehe auch Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 5. Mai 1861 aus Berlin, in dem sie ihre Ankunft für den Folgetag ankündigte (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 363 f.).

⁷⁸ Das 38. Niederrheinische Musikfest fand vom 19. Mai (= Pfingstsonntag) bis zum 21. Mai 1861 statt (siehe etwa *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler*, Jg. 9, Nr. 21 [25. Mai 1861], S. 161 f.). Am 20. Mai wurde Händels Oratorium *Joshua* HWV 64 aufgeführt, am 21. Mai traten Clara Schumann und Joseph Joachim auf.

⁷⁹ Siehe Clara Schumanns Dankesschreiben an Brahms aus Düsseldorf vom 29. Mai 1861 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 364–367). Über Wüllner schrieb sie: „Sein Spiel ließ mich Dich freilich schrecklich vermissen, es machte ihm aber viel Freude, das Werk kennen zu lernen, und so ertrug ich es. Er war, namentlich vom ersten Satze, entzückt, den er, weil wir ihn mehrmals gespielt, am besten verstand.“

⁸⁰ Zitiert gemäß Originalmanuskript (*D-Hs*, BRA : Bml : 20), das Brahms eigenhändig auf „Juni 61.“ datierte. Das Schreiben ist mit Auslassungen publiziert in *Dietrich* (S. 29 f.), jedoch ohne die zitierten Passagen. Von Clara Schumann erbat Brahms wiederum das ihr überlassene Manuskript des Klavierarrangements, allerdings nicht vor dem 15. Juli (siehe ihren Brief von diesem Tag, in dem sie das Werk nicht erwähnte [*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 368 f.]). So schrieb sie am 29. Juli aus Kreuznach: „Und das geliebte Sextett mußte ich auch mit-schicken! Es war noch gut, daß ich es bei mir hatte — ich hatte es mit-genommen, weil ich mich nicht davon trennen wollte. Hoffentlich hast

Du alles zur Zeit bekommen — ich packte gleich nach Empfang Deines Briefes ein.“ (Ebenda, S. 369–374, hier S. 370).

⁸¹ So berichtete Brahms in seinem Angebotsschreiben an Simrock: „Herr Dietrich besuchte mich dieser Tage [...]“ (*Briefwechsel IX*, S. 31–33, hier S. 32). Zuvor hatte Brahms den Freund im Juni nach Hamburg und nochmals im Juli nach Hamm eingeladen (*Dietrich*, S. 29–31).

⁸² Siehe *BraWV*, S. 56–62.

⁸³ *Briefwechsel IX*, S. 31–33). Außerdem bot er Simrock die *Fünf Gedichte für eine Singstimme und Klavier* op. 19 und die *Drei Duette für Sopran und Alt mit Klavier* op. 20 an und wies auf seine *Variationen* op. 21 Nr. 1 und 2 sowie weitere Vokalwerke hin.

⁸⁴ Wie Max Kalbeck mitteilte, habe sich im „Hause Simrock [...] ein Gerücht erhalten, welches behauptet, es habe einer besonderen Reise von Berlin nach Bonn bedurft, die Fritz [Simrock] über Hals und Kopf unternehmen mußte, um das heute so populäre *B dur*-Sextett op. 18, das romantische Seitenstück zu Beethovens klassischem Septett, für den Verlag zu retten.“ (*Briefwechsel IX*, S. 17 f., siehe auch S. 32 mit Anmerkung 1).

⁸⁵ Wort fehlt im Druck, ergänzt gemäß Original in *GB-Lbl*, Zweig MS 22.

⁸⁶ *Briefwechsel IX*, S. 33–35.

⁸⁷ *Briefwechsel V*, S. 304–306, hier S. 304 f. Auf dieses Schreiben antwortete Joachim ca. am 27. September, ging jedoch auf das Sextett nicht ein (ebenda, S. 306; laut dem Original in *D-Hs*, BRA : Be1 : 227, mit Ankunfts-Poststempel vom 28. September).

Wohl kurz darauf muss er einen Korrekturabzug der Stimmen und des Klavierarrangements erhalten und durchgesehen haben, woraufhin er diese Abzüge an Joachim schickte und den Freund bat, insbesondere in den Stimmen Bogensetzung und Fingersätze zu prüfen:

„Also ich kann's nicht lassen Dir die Korrektur des Sextetts zu schicken. Leider hat Simrock die Partitur nicht beigelegt. Hättest Du besondere Bedenken, so schreibe doch eine Zeile deshalb.

Vor allem möchte ich, daß Du die Bogen, Bindungen etwas korrigierst. Ich bin aus Bescheidenheit, um die Violinspieler nicht zu genieren, etwas unordentlich damit. Auch stehen wohl unnütze Finger hier und fehlen anderwo welche.

Streiche natürlich alles an, was Dir gut scheint, und ist nichts Sonderliches zu sagen, so schicke vielleicht die Revision direkt an Simrock.“⁸⁸

In seiner am 3. Oktober abgestempelten Antwort auf Joachims Schreiben vom Vortag bemerkte er: „Mein Sextett wirst Du wohl mit einigem Seufzen schon gedruckt gesehen haben. Es ist wahr, wenn ich noch gewartet hätte, es hätte vielleicht besser werden können, aber das Warten hat auch sein Übles.“⁸⁹ Mitte Oktober berichtete schließlich Joachim: „Dein Sextett ist gleich den Tag nach seiner Ankunft zu Simrock gewandert, befragt und bestrichart.“ Außerdem lobte er das Klavierarrangement ebenso wie das Werk an sich und ergänzte: „Ich wüßte nichts anders zu wünschen, und freue mich, daß es auf der Welt ist, und J.[oseph] J.[oachim] auch, um es manchmal zu spielen.“⁹⁰

Wohl erst im November 1861 erhielt Brahms auch die Partitur im Korrekturabzug, wobei er ein druckrelevantes Exemplar nach erfolgter Durchsicht zunächst ebenfalls an Joachim weiterschickte: „Ich lasse die Partitur des Sextetts also auch lieber über Hannover gehen, und da Du den Stimmen einen prüfenden Blick gegönnt hast, so bekommt diese ihn auch wohl.“⁹¹ Entsprechend berichtete Brahms wohl am 11. November dem Verleger Simrock: „Die Revision der Sextett-Partitur ließ ich heute über Hannover Ihnen zugehen. Ich wünschte, Herr Joachim würde einen Blick hinein, und bitte deshalb die kleine Verzögerung zu entschuldigen.“⁹² Im Namen Clara Schumanns, die sich zu jener Zeit länger in Hamburg aufhielt, dankte er dem Verleger außerdem „für das übersandte Sextett“.⁹³ Damit war ein vermutlich nicht druckrelevanter Vorabzug des Klavierarrangements gemeint, den die Freundin am 30. Oktober von Hamburg aus für das gemeinsame Spiel mit Brahms erbeten hatte.⁹⁴ Im Druck erschien das Werk in Gestalt von Partitur, Stimmen und Klavierarrangement Ende 1861.⁹⁵

Zum Problem der Divergenzen zwischen Partitur und Stimmen

Bei größer besetzten Brahms'schen Werken, die in Gestalt von Partitur und Stimmen vorliegen, treten im handschriftlichen bzw. gedruckten Werkstadium gelegentlich Divergenzen zwischen beiden Quellentypen auf. Diesen Divergenzen liegen verschiedene Ursachen zugrunde: Zunächst können sie auf Ungenauigkeiten und Fehler zurückgehen, die bei der Herstellung der Stim-

men entstanden – verursacht durch Brahms selbst, aber auch durch Kopisten, Interpreten und Lektoren bzw. Stecher. Des Weiteren können im Druck das engere Layout der Stimmen und damit von der Partitur abweichende Taktbreiten dazu führen, dass sich die Ausdehnung bzw. Platzierung etwa von Dynamik- und Vortragsangaben etc. abweichend gestaltet. Schließlich nutzte Brahms die Stimmen auch, um vor allem die Dynamik und Artikulation intensiver, differenzierter oder pointierter zu bezeichnen als in der Partitur – ein Phänomen, das sich auch bei Brahms' Streichsextetten abzeichnet. Eine solche differenzierte Bezeichnungsweise der Stimmen bildet einerseits einen gewissen Ersatz dafür, dass in der einzelnen Stimme die Gesamtübersicht fehlt, und bietet dem Spieler andererseits aufführungspraktische Hilfestellungen. Dabei ging Brahms bei den Stimmen teilweise auch Kompromisse ein, die er für die Partitur nicht akzeptierte – wie etwa im Fall des Kopfsatzes aus dem *Streichquintett Nr. 2 G-Dur op. 111*.⁹⁶ Solche Divergenzen wollte Brahms in der Regel beibehalten haben,⁹⁷ wobei für ihn die Partitur verschiedenen Aussagen zufolge maßgeblich war. Dies galt letztlich offenbar auch bei kammermusikalischen Werken, bei denen die Partitur – anders als etwa bei Or-

⁸⁸ Ebenda, S. 306 f.

⁸⁹ Ebenda, S. 309 (f.), siehe auch das vorangegangene Schreiben Joachims auf S. 308 f.

⁹⁰ Ebenda, S. 310–313, hier S. 310 f.

⁹¹ Ebenda, S. 314 (f.), hier irrtümlich auf „Ende Oktober 1861“ datiert.

⁹² *Briefwechsel IX*, S. 35 f. Die Datierung auf den 11. November geht aus dem gedruckten Briefwechsel hervor und dürfte auf einer entsprechenden Verlagsnotiz beruhen. Nachdem Joachim den Abzug am gleichen oder folgenden Tag erhalten hatte, teilte er Clara Schumann brieflich mit: „[...] eben habe ich von der Post sein [= Brahms'] Sextett holen lassen. Sagen Sie ihm, bitte, ich wollte es morgen besorgen“. Clara Schumann antwortete darauf am 12. November (*Schumann-Briefedition II/2*, Druck in Vorb.).

⁹³ *Briefwechsel IX*, S. (35–)36.

⁹⁴ So hatte Clara Schumann den Verleger gefragt, ob er „das Sextett à $\frac{4}{m}$ von Herrn Brahms nicht recht bald“ an sie „schicken“ könne. Sie würde sich freuen, diesen „eines schönen Tages damit überraschen zu können.“ (Original in *D-Zsch*, Archiv-Nr.: 8147,8-A2). Die Datierung stammt von Clara Schumann.

⁹⁵ Siehe hierzu genauer den Kritischen Bericht, S. 135 f.

⁹⁶ Aufgrund von intensiven aufführungspraktischen Erprobungen bzw. Diskussionen mit Interpreten und Freunden weichen hier am Werkbeginn Partitur- und Stimmendruck hinsichtlich der Dynamik insofern voneinander ab, als die Partitur durchgehend *forte* fordert, in den Stimmen dagegen die Begleitpartien nach anfänglichem *forte* zunächst zurücktreten, sodass die Melodielinie des Violoncello deutlich zur Geltung kommt. Siehe hierzu Michael Struck: *Bedingungen, Aufgaben und Probleme einer neuen Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms*, in: *Brahms-Kongreß Hamburg 1997*, S. 213–229, hier S. 223, 229; Salome Reiser: *Brahms' Notentext zwischen Werkgestalt und Aufführungsanweisungen*, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. von Helga Lühning, Tübingen 2002 (= *Beihefte zu editio*, Bd. 17), S. 329–346, hier S. 343 f. Siehe auch die folgende Anmerkung.

⁹⁷ Beispielhaft lässt sich hierfür Brahms' Korrespondenz mit Fritz Simrock und Robert Keller aus dem Jahr 1877 heranziehen, als es um die

chester- und größer besetzten Chorwerken – nicht zum Dirigieren bestimmt war, für Aufführungen also nur bedingt bzw. indirekt eine Rolle spielte.

Insbesondere im Fall des *1. Sextetts op. 18* liegen jedoch vor allem im Druckstatus von Partitur und Stimmen Divergenzen vor, die über das bei Brahms übliche Maß hinausgehen. Insbesondere sind Abweichungen bei Noten zu verzeichnen. Wie sich anhand der Quellengeschichte nachvollziehen lässt,⁹⁸ resultierten diese Abweichungen jedoch nicht daraus, dass zwischen den Quellentypen gezielte Varianten hergestellt werden sollten, die als alternativer Notentext anzusehen wären. Auch können Partitur und Stimmen nicht als verschiedene Werkkonzepte gelten, das heißt, die Stimmen prägen keine eigene Werkfassung gegenüber der Partitur aus. Vielmehr lassen sich verschiedene Probleme während der Entstehung und Drucklegung des Werkes ausmachen, die in ihrer Gesamtheit die Divergenzen im Wesentlichen nach sich zogen:

a) Als Brahms das Werk zum Druck einreichte, blieb zunächst offen, ob neben Stimmen auch eine Partitur gestochen werden würde.⁹⁹ Insofern schickte Brahms die abschriftlichen Stimmen als definitive, die autographe Partitur jedoch nur als potentielle Stichvorlage an den Simrock-Verlag.

b) Die abschriftlichen Stimmen, die Brahms schließlich als Stichvorlage verwendete, wurden zuvor für verschiedene Aufführungen genutzt. Dabei trugen Interpreten Fingersätze und sonstige spielpraktisch relevante Vermerke ein. Die abschriftlichen Stimmen weisen somit eine Doppelfunktion mit einerseits performativer, andererseits stichrelevanter Ausrichtung auf.

c) Brahms fehlte zu diesem relativ frühen Zeitpunkt in seiner kompositorischen Entwicklung noch ein ausgeprägter Erfahrungsschatz hinsichtlich der nötigen Vereinheitlichung von Partitur und Stimmen bzw. hinsichtlich der nötigen Korrekturprozesse. Im Verlag wiederum fehlte ein umsichtiges Lektorat bzw. ein fester, mit Brahms' Notations- und Druckvorstellungen vertrauter Ansprechpartner, wie Brahms ihn später mit Robert Keller haben sollte.

d) Brahms bezog seinen Geigerfreund Joseph Joachim während der Drucklegung in den Korrekturprozess ein, ohne mit ihm unmittelbar Rücksprache zu halten.¹⁰⁰ So schickte Brahms nach eigener erfolgter Korrektur einen Stimmen-Korrekturabzug an den Freund und bat ihn im Wesentlichen, auf Bogensetzung und Fingersätze zu achten, autorisierte ihn jedoch letztlich, nach Ermessen in den Notentext einzugreifen und den Abzug danach direkt an den Verlag zu schicken. Ebenso verfuhr Brahms mit einem Partitur-Korrekturabzug. Eine Kontrolle der von Joachim vorgenommenen Änderungen durch den Komponisten erfolgte jeweils nicht.

e) Brahms las die Korrektur von Partitur und Stimmen offenbar aufgrund versandtechnischer Probleme zu unterschiedlichen Zeiten, wobei er zunächst die

Stimmen prüfte – ohne dass ihm dafür die Partitur-Stichvorlage zur Ansicht vorlag –, und erst später die ihm verzögert zugekommene Partitur.¹⁰¹ Ebenso gilt dies für Joachims Durchsicht der entsprechenden (heute verschollenen) Korrekturabzüge.

Mit den vorliegenden Unterschieden zwischen Partitur und Stimmen muss im Fall von *Opus 18* editorisch somit differenziert umgegangen werden: Zunächst voneinander zu trennen sind Divergenzen, die durch Schreib-, Kopisten- oder Stecherfehler zustande kamen, und intendierte bzw. akzeptierte Divergenzen, die in etwa dem üblichen Maß entsprechen, also vor allem Artikulation und Dynamik betreffen. Letztere werden in einer separaten Liste vor Beginn des Editionsberichtes dokumentiert, wobei eine entsprechende eindeutige Zuordnung allerdings nicht immer möglich ist. Vor Beginn des Editionsberichtes werden auch die in den abschriftlichen Stimmen vermerkten bzw. in der Stimmen-Erstaussgabe vorliegenden Fingersätze und sonstige spielpraktische Interpreten-Einträge der abschriftlichen Stimmen festgehalten.¹⁰² Kompositorisch relevante Unterschiede, insbesondere Notenabweichungen, werden dagegen im Editionsbericht diskutiert und im vorangehenden Teil des Kritischen Berichtes ausführlich systematisiert.¹⁰³ Für den Notentext der vorliegenden Edition ist dabei gegenüber den mit zahlreichen Ungenauigkeiten und Fehlern behafteten Stimmen grundsätzlich die Partiturgestalt maßgeblich. Allerdings werden einige Lesarten der Stimmen, die als endgültig intendiert gelten können, in den vorliegenden Notentext übernommen: Dabei handelt es sich einerseits um substantielle Änderungen, die der Komponist nur in die abschriftlichen Stimmen eintrug und die in die Erstausgabe der Stimmen, nicht aber in die Erstausgabe der Partitur gelangten, sowie ande-

Drucklegung der *1. Symphonie op. 68* ging. So schrieb Brahms dem Verleger am 29. Mai: „Ich schicke also morgen die Symphonie [...]. Es vergleicht vielleicht noch jemand die Orchesterstimmen mit der Partitur. Ich bemerke, für den Fall (und für die Korrektur), daß in den Stimmen Vortragsbezeichnungen u. dergl. bisweilen abweichen sollen, genauer oder ausführlicher sind.“ (*Briefwechsel X*, S. 35 [f.], hier irrtümlich datiert auf den 30. Mai, siehe jedoch *JBG, Symphonie Nr. 1*, S. XV mit Anmerkung 68). Am 28. September betonte er gegenüber Keller, der eine „Revision der Stimmen“ übernehmen sollte: „Einige ~~Verschiedenheiten~~ Abweichungen die vorkommen mögen, namentlich in der Bezeichnung, werden Sie als absichtlich erkennen. So etwa ein überflüssiges *espress.* Auch setze ich wohl dort die verfl. ---- statt $\curvearrowright$, oder *dim.* statt $\rhd$ über 2–3 Noten da letztere beiden Bezeichnungen heute von den Geigern durchaus falsch gedeutet werden.“ (*Brahms-Keller Correspondence*, S. 2). Siehe hierzu *JBG, Symphonie Nr. 1*, S. XV f., 212–214; siehe auch *JBG, Streichquartette*, S. 150 f.; *JBG, Symphonie Nr. 4*, S. XXXI.

⁹⁸ Siehe den Kritischen Bericht, S. 133–137.

⁹⁹ Siehe oben S. XIX.

¹⁰⁰ Siehe oben S. XX.

¹⁰¹ Siehe ebenda.

¹⁰² Siehe die Übersicht „Verschiedenes“, S. 153–156.

¹⁰³ Siehe den Kritischen Bericht, S. 136 f. mit Anmerkungen 65–72.

rerseits um entsprechende substantielle Abweichungen der gedruckten Stimmen gegenüber der gedruckten Partitur, die sich auf die separate Druckkorrektur der Stimmen zurückführen lassen.¹⁰⁴

Streichsextett Nr. 2 G-Dur opus 36

Entstehung

Brahms' Komposition des *Streichsextettes* Nr. 2 G-Dur op. 36 fiel in eine Phase, in der er in relativ kurzer Zeit mehrere kammermusikalische Werke unterschiedlicher Besetzung schuf und an die Öffentlichkeit brachte. Nachdem im Jahr 1863 im Simrock-Verlag die beiden *Klavierquartette* op. 25 und op. 26 erschienen waren, folgte im Verlag Rieter-Biedermann im Dezember 1865 das *Klavierquintett* f-Moll op. 34;¹⁰⁵ daran schlossen sich im Simrock-Verlag im April 1866 das *Streichsextett* op. 36, im Sommer 1866 die *Sonate für Violoncello und Klavier* Nr. 1 e-Moll op. 38 sowie im November 1866 das *Horntrio* Es-Dur op. 40 an.¹⁰⁶ Seinem eigenhändigen Werkverzeichnis zufolge stellte Brahms die ersten drei Sätze seines 2. *Sextetts* im September 1864 während seines ersten längeren Sommeraufenthaltes in Baden-Baden vorläufig fertig.¹⁰⁷ Aus dem Verzeichnis geht allerdings nicht hervor, dass er für seine Komposition teilweise auf älteres Material zurückgriff. So nutzte er für das Hauptthema des Scherzo-Satzes die *Gavotte* WoO posth. 3 Nr. 1, die er im Rahmen von Suiten-Studien zusammen mit der *Gavotte* WoO posth. 3 Nr. 2 und der *Sarabande* WoO posth. 5 Nr. 1 bis spätestens Ende März 1855, vermutlich jedoch bereits 1854 komponiert hatte.¹⁰⁸ Außerdem hatte er den Beginn des langsamen 3. Satzes bereits in einem Noten-Notizbuch notiert, welches er von Clara Schumann zum 24. Dezember 1854 erhalten hatte, sowie in einem an Clara Schumann gerichteten Brief vom Februar 1855.¹⁰⁹

Dafür, dass der 3. Satz möglicherweise der älteste des Werkes ist und Brahms bereits v o r 1864 daran gearbeitet hatte, gibt es zwei Indizien. Zum einen könnte die Art des Eintrags im eigenhändigen Werkverzeichnis darauf hindeuten, denn Brahms hatte dort zunächst nur die Sätze „I. II[.]“ links von „1864.“ vermerkt, dann getilgt und darunter durch „I. II. III.“ ersetzt sowie darüber mit der Monatsangabe „September“ versehen.¹¹⁰ Zum anderen findet sich ein entsprechender Hinweis in einem Schreiben Clara Schumanns an den Freund aus Hamburg vom 21. November 1862: „Wie freute es mich, daß Dein erstes Auftreten so schön abgelaufen,¹¹¹ Du so schön gespielt hast und nun noch ein paar Konzerte gibst. Werden es Kammermusik-Soireen oder Orchester-Konzerte sein? Und was ist das für ein C moll-Sextett? Wirst Du, lieber Freund, mir das nicht schicken? Soll ich es nicht kennen lernen?“¹¹² Da von diesem Sextett oder Sextettsatz in Brahms' vorangegangenen Schreiben an Clara Schumann vom 18. November ebenso wenig die Rede war wie von seinem Wiener Antrittskon-

zert, dürfte er davon in einem für sie mitbestimmten (heute verschollenen) Brief an seine Eltern berichtet haben, der offenbar dem Schreiben an Clara Schumann beigelegt war und den sie jenen in Hamburg übergab.¹¹³ Wenig wahrscheinlich ist es, dass es sich dabei um ein schließlich verworfenes Sextett oder um einen Sextettsatz in c-Moll handelte. Eher ist denkbar, dass diese Angabe aus einem Missverständnis oder einem nicht untypischen Lese- bzw. Druckfehler bei der Herausgabe des Briefwechsels durch Berthold Litzmann resultierte („C“ statt recte „E“), sodass bereits der 3. Satz von *Opus 36* (in e-Moll) gemeint gewesen sein könnte.

Darüber hinaus flossen anscheinend auch biographische Ereignisse aus der Zeit vor 1864 in das Werk ein. So wird das Motiv *a-g-a-h-e* bzw. *a-g-a-(d) h-e*, das im

¹⁰⁴ Somit werden die Stimmenquellen in der vorliegenden Edition zwar stärker gewichtet als im Rahmen der *JBG* üblich, doch den Partiturquellen nicht übergeordnet. Siehe dagegen *Sextett Opus 18, Hogwood*, vor allem S. XVI.

¹⁰⁵ Nach einer verworfenen, heute verschollenen Streichquintett-Fassung hatte Brahms zunächst eine Werkversion für zwei Klaviere zu vier Händen erstellt und in Wien uraufgeführt; diese erschien schließlich mehrere Jahre nach dem *Klavierquintett* mit der Opuszahl 34bis im Druck (siehe hierzu ausführlich *JBG, Klavierquintett*). Mit Hilfe erhaltener Kalkulationsbücher des Verlages J. Rieter-Biedermann (*D-L-Esta*) lässt sich der Abschluss der Drucklegung inzwischen genau bestimmen: So lag das *Klavierquintett* op. 34 am 7. Dezember 1865, die *Sonate für zwei Klaviere* op. 34bis am 17. Januar 1872 im Druck vor (*JBG, Klavierquintett* noch mit den Angaben: „Jahreswende 1865/66“ bzw. „Jahreswende 1871/72“, siehe S. 86 mit Anmerkung 22, S. 88 mit Anmerkung 54 und passim).

¹⁰⁶ Zur Publikation des *G-Dur-Sextetts* siehe unten S. XXVI; siehe ansonsten *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XIV f.; *JBG, Horn- und Klarinettentrio*, S. XXIV.

¹⁰⁷ *Orel*, S. 536 (Original in A-Wst). Spekulativ ist Florence Mays Annahme, Brahms habe bereits im Juli während seines Aufenthaltes in Göttingen am Sextett gearbeitet und „Skizzen zu einigen Sätzen“ mit Joachim „besprochen“ (*May 1911 II*, S. 28).

¹⁰⁸ Siehe *JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl*, S. XXIV f., 189–192; *Pascall, Brahms Beyond Mastery*, S. 1–35, vor allem S. 13 (mit Hinweisen auf ältere Literatur zu diesem Aspekt). Robert Pascall wies darüber hinaus auf eine Ähnlichkeit zwischen dem Beginn des triolischen zweiten Themas (T. 17 ff.) und dem Beginn der *Fuge d-Moll* BWV 875 aus dem 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach hin (ebenda, S. 30); William Horne sah eine gestisch-strukturelle Nähe zu den ebenfalls im Rahmen der Suiten-Studien entstandenen *Giguen* WoO posth. 4 (*Horne, Gigue*, S. 530–581).

¹⁰⁹ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 73–76, hier S. 75. Der von Clara Schumann auf den 7. Februar 1855 datierte Brief enthält eine Nachschrift des Komponisten vom gleichen Abend sowie vom Morgen des folgenden Tages. Zu beiden Quellen siehe den Anhang des vorliegenden Bandes, S. 122, sowie den Kritischen Bericht, S. 138.

¹¹⁰ Siehe das Original in A-Wst, H.I.N. 32886.

¹¹¹ Am 16. November 1862 war Brahms erstmals in Wien öffentlich aufgetreten: In der Hellmesberger-Quartettveranstaltung hatte er den Klavierpart in seinem *Klavierquartett* Nr. 1 g-Moll op. 25 übernommen (*Hofmann, Zeittafel*, S. 58; *Hofmann, Chronologie*, S. 72).

¹¹² *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 414–418, hier S. 416.

¹¹³ In seinem Schreiben an Clara Schumann vom 18. November berichtete Brahms im Wesentlichen davon, dass ihn die Hamburger Philharmonische Gesellschaft bei der Neubesetzung des Dirigentenpostens nicht berücksichtigen wolle, und kündigte an: „Ich schreibe auch einige Zeilen

1. Satz auf das Seitenthema folgt, üblicherweise als musikalische Chiffre für den Vornamen von Brahms' Jugendliebe Agathe von Siebold interpretiert.¹¹⁴ Zwischen Brahms und der Medizinerin Tochter hatte sich im Sommer 1858 in Göttingen eine engere Beziehung entwickelt, die Anfang des Folgejahres zerbrach.¹¹⁵ Der Zusammenhang zwischen dem Motiv und Agathe von Siebold war offenbar auch in Brahms' Freundeskreis bekannt.¹¹⁶

In Brahms' Korrespondenz finden sich erste konkrete Hinweise auf das 2. *Sextett* um den Jahreswechsel 1864/65. So schickte er Ende 1864 ein Manuskript der ersten drei Sätze aus Wien an Clara Schumann, die es am 30. Dezember in Düsseldorf erhielt und dem Freund am 1. Januar 1865 ausführlich dankte.¹¹⁷ Für die Sendung, insbesondere für die Sätze 1 und 2, hatte sie nur lobende Worte. So betonte sie die „aufs reizendste und geistvollste“ ausgeführte motivische Arbeit im 1. Satz und hob auch die Durchführung hervor, die „nicht wie bei anderen das Resultat geistreicher Kombinationen“ sei; vielmehr kämen bei ihm „erst da [...] recht alle Motive zur innersten wärmsten Aussprache“. Auch das Scherzo fand sie „frisch und interessant durch und durch“. Daran, dass Brahms ihr den Anfang des langsamen Satzes bereits früher mitgeteilt hatte, konnte sie sich nur noch vage erinnern: „Im Adagio erklang mir gleich das erste Motiv wie ein altbekanntes aus vergangener Zeit – in welchem Stück hattest Du das früher?“ Zugleich bat sie darum, die Stimmen ausschreiben las-

sen zu dürfen, um die Sätze während ihres geplanten Besuches bei Joachim in Hannover spielen zu lassen.¹¹⁸ Eine unmittelbare Antwort von Brahms ist jedoch nicht überliefert.

Clara Schumann nahm das Manuskript zunächst mit nach Berlin, wo sie es Ernst Rudorff zugänglich machte. Auch dieser wollte Stimmen für eine Probe anfertigen lassen, doch Brahms war in seinem am 18. Januar 1865 abgestempelten Brief dagegen und erklärte: „Das Manuskript, das Sie durch unsre Freundin haben, ist so sehr fehler- und skizzenhaft, daß ich mich schämen muß, es geschickt zu haben. Nur so freundliche Augen, wie besagte Freundin sie hat, dürfen es füglich sehen.“ Außerdem bemerkte er: „Hier [= in Wien] lasse ich grade Stimmen ausziehen.“¹¹⁹ Darüber hinaus machte Clara Schumann das Manuskript auch Joseph Joachim zugänglich. Am 6. März erbat sich der Komponist das Manuskript von ihr nach Wien zurück,¹²⁰ worauf sie ihm jedoch gestand:

„Mit Deinem Sextett habe ich aber einen dummen Streich gemacht! Joachim hat nämlich die 3 Sätze ausschreiben lassen und wollte es mir vorspielen, da waren aber zwei Cellisten krank, was mir sehr leid tat, denn ich hatte mich ernstlich darauf gefreut; nun frug er mich, ob ich glaube, daß er es mit nach England nehmen dürfe? Und da Du mir geschrieben, Du habest noch eine Reinschrift davon, so sagte ich Ja. Ich werde ihm aber schreiben, daß er es zu Ostern, wo er in Paris spielt (im Conservatoire) mit dorthin bringt, von wo ich es dann leicht erhalte.“¹²¹

an die Eltern, die auch für Dich sind.“ (Ebenda, S. [412–]414). Die Freundin antwortete: „Du hattest mir in Deinem Briefe kein Wort sonst von Dir, Deinem ersten Auftreten etc. gesagt, auch sonst nichts, wie Du lebst, und mich auf den Brief an Deine Eltern verwiesen, als auch mir geltend; ich konnte die Deinigen erst nachmittags sehen, das war noch ein halber Tag, kurz, ich las den Brief, ehe ich ihn ihnen brachte [...]“ (Ebenda, S. 414–418, hier S. 415).

¹¹⁴ Kalbeck überlieferte „mit Beziehung auf das Sextett“ eine Äußerung von Brahms gegenüber Josef Gänsbacher: „Da habe ich mich von meiner letzten Liebe losgemacht!“ (Kalbeck II/1, S. 157).

¹¹⁵ Siehe Emil Michelmann: *Agathe von Siebold. Johannes Brahms' Jugendliebe*, 2. neubearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Berlin 1930; Hans Kuntzel: „Aber Fesseln tragen kann ich nicht“. *Johannes Brahms und Agathe von Siebold*, Göttingen 2003.

¹¹⁶ Joseph Joachim berichtete Brahms in seinem Brief vom 27. September 1894 von einem Aufenthalt in Göttingen und seiner Beschäftigung mit der neu im Druck erschienenen Sammlung *Deutscher Volkslieder* WoO 33: „Oft habe ich in den Liedern gelesen, sie auch mit Agathe [Notenbeispiel des entsprechenden Motivs aus dem 1. Satz, T. 162³–165¹] durchgenommen, der ich ein Exemplar kommen ließ.“ (Briefwechsel VI, S. 290–292, hier S. 291; siehe hierzu auch May 1911 II, S. 28 f.). Einen analogen Hinweis gab Joachim in seinem Fragebogen für Kalbeck (*Floros, Fragebögen*, S. 373). Außerdem vermerkte offenbar Philipp Spitta in einem Partitur-Exemplar der Erstausgabe aus seinem Besitz an entsprechender Stelle ihren Vornamen (Kritischer Bericht, S. 141). Kalbeck stellte in diesem Zusammenhang weitere spekulative Überlegungen zur Relation von Ton- und Wortbuchstaben an, worin ihm zahlreiche Autoren folgten. Das Motiv *a–g–a–h–e* findet sich im Übrigen in fast identisch rhythmisierter Gestalt auch in dem Frauenchor „Und gehst du über den Kirchhof“ op. 44 Nr. 10 (siehe unter anderem Hans Gál: *Johannes Brahms. Werk und Persönlichkeit*, Frankfurt am Main ²1980 [1961], S. 81; Eric Sams: *Brahms and*

his musical love letters, in: *The Musical Times*, Jg. 112, Nr. 1538 [April 1971], S. 329 f.).

¹¹⁷ Das Eintreffen der Sendung lässt sich aufgrund folgender Formulierung Clara Schumanns datieren: „Ich erhielt sie [= die Sendung] übrigens erst vor 2 Tagen, so lange war sie gegangen.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 487[–489]).

¹¹⁸ Ebenda, S. 487 f.

¹¹⁹ *Briefwechsel III*, S. 149.

¹²⁰ So schrieb Brahms, er habe gehört, Clara Schumann wolle mit ihrer in Wien lebenden Schülerin Julie von Asten in Prag konzertieren, und ergänzte mit typischem ironischem Unterton: „Wäre das so[,] bäte ich, wenn's möglich ist, dieser mein Sextett, verpetschiert [= versiegelt], mitzugeben. Sonst das Schundstück überhaupt zu verpetschieren oder zu verbrennen.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [496–]497, leicht korrigiert nach Briefmanuskript in *D-B*, Mus. Nachl. K. Schumann 7, 139). Konzert und Manuskriptrückgabe kamen nicht zustande, wie aus Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 24. April hervorgeht: „Die Asten sah ich gestern [...]. Bedauerte auch lebhaft leider, großer Ermüdung wegen, Dir in Prag nicht haben spielen können, sie sei freilich schon annoncirt gewesen etc.“ (zitiert nach Original in *D-B*, Mus. Nachl. K. Schumann 7, 141; der Passus fehlt in *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 504–506).

¹²¹ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 497–500, hier S. 499 (Clara Schumanns Schreiben an Brahms aus Dresden vom 12. März 1865). Die Ostertage 1865 lagen zwischen dem 14. April (Karfreitag) und 17. April (Ostermontag). Wie Joachims Brief an Clara Schumann vom 3. Februar 1865 zu entnehmen ist, verfügte er bereits zu diesem Zeitpunkt über das Manuskript: „Das Sextett werde ich erst jetzt mit Muße lesen können; Sie können denken, wie mich's verlangt, es näher zu kennen. Das Adagio scheint wunderschön u. echter Johannes.“ Zugleich berichtete er, am 1. März nach London zu reisen (*Schumann-Briefedition II/2*, Druck in Vorb.; vgl. *Joachim, Briefwechsel II*, S. [356–]357). Am

Brahms scheint es jedoch nicht sehr eilig gehabt zu haben, da sie am 23. März nachfragte: „Soll ich Dir das Sextett von London selbst mitbringen, oder wünschst Du es früher?“¹²²

Nachdem sich der Komponist im Winter 1864/65 vornehmlich in Wien aufgehalten hatte, kam er Anfang Mai 1865 wieder nach Baden-Baden, wo er sich erstmals längere Zeit in Lichtenthal einmietete.¹²³ Im selben Monat komponierte er dort laut seinem eigenhändigen Werkverzeichnis den noch fehlenden 4. Satz.¹²⁴ Das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen stellte er schließlich bis ca. Ende Juli fertig.¹²⁵ So berichtete Clara Schumann in ihrem Schreiben an Hermann Levi vom 26. Juli von einem Ausflug mit Brahms und Albert Dietrich und ergänzte: „Dazu kam nun Johannes mit seinem vollendeten Sextett à 4/m, das doch ganz reizend ist, und wieder ‘mal voller Geist und Feinheit!’“¹²⁶ Entsprechend spielten Brahms und sie das Arrangement gemeinsam in Clara Schumanns Lichtenthaler Wohnhaus.¹²⁷

Bevor Brahms das Werk zum Druck gab, war ihm an einer praktischen Erprobung gelegen. Anders als im Fall des 1. *Sextetts* gibt es jedoch für das 2. *Sextett* keine Belege für frühe Proben bzw. Aufführungen. Immerhin liegen einige Hinweise im Briefwechsel des Komponisten vor. Bereits am 22. Juli 1865 hatte er gegenüber seinem Schweizer Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann erwähnt: „Nächstens denke ich in Mannheim ein neues ‘Sextett’ [op. 36] zu probieren und eine ‘Violoncell-Sonate’.“¹²⁸ Zu vermuten ist, dass er für ein geplantes Spiel des *Sextetts* unter anderem den Mannheimer Konzertmeister Johann Naret-Koning ins Auge gefasst hatte, der ein Studienkollege Levis gewesen war.¹²⁹ Am 22. August traf schließlich Joseph Joachim mit seiner Frau zu einem Besuch in Baden-Baden ein.¹³⁰ Dass Brahms bei dieser Gelegenheit mit Joachim das Werk durchging oder Joachim es womöglich mit anderen Musikern zusammen durchspielte, lässt sich seinem Brief an den Verleger Peter Joseph Simrock vom 6. September 1865 entnehmen. Hierin schrieb er im Hinblick auf das Werk, er habe „gesäumt“, es dem Verleger „früher zu melden“, weil er es „gern von Joachim hören wollte, der kürzlich hier war.“¹³¹

Publikation

Bereits gegen Anfang August 1865 kündigte Brahms seinem Vater brieflich an: „Zum Winter erscheint ein neues Sextett von mir, auch ein Quintett mit Klavier, eine Cello-Sonate und mancherlei.“¹³² Während sich das *Klavierquintett op. 34* bereits im Verlag Rieter-Biedermann im Druck befand, hatte er die beiden weiteren genannten Kammermusikwerke zu diesem Zeitpunkt jedoch noch keinem Verlag angeboten. Dies geschah schließlich am 6. September 1865. An diesem Tag schrieb Brahms an den Bonner Verleger Peter Joseph Simrock:

„Wären Sie wohl geneigt, ein neues Sextett von mir in Ihren Verlag zu übernehmen?“

Es geht aus *G dur*, ist für dieselben Instrumente [wie bei *Opus 18*] und auch in demselben heitern Charakter geschrieben. Das ist eine Gefälligkeit, die man selten in

der Lage ist, dem Publikum erweisen zu können. Natürlich habe ich den Wunsch, wenigstens Partitur und Stimmen zum Winter schon gedruckt zu sehen [...].

Auch der 4 händige Klavierauszug steht Ihnen sogleich zu Diensten. Als Honorar würde ich mir 20 Friedrichsdor erbitten.“¹³³

Außerdem bot er die *Violoncellosonate op. 38* und einige Vokalwerke (die *Lieder für Männerchor op. 41*, die *3 Gesänge für sechsstimmigen Chor a cappella op. 42* und die *Lieder und Romanzen für Frauenchor op. 44*) zum Druck an. Da Simrock in einem nicht überlieferten Antwortschreiben offenbar abschlägig antwortete,¹³⁴ wandte sich Brahms am 16. September mit seinem Ange-

18. Februar, wenige Tage vor ihrem Besuch in Hannover, hatte er ihr hinsichtlich des 2. *Sextetts* noch berichtet: „Ausschreiben kann ich’s nicht mehr lassen: es fehlt an Zeit.“ (*Schumann-Briefedition II/2*, Druck in Vorb.; in *Joachim, Briefwechsel II* nicht enthalten). Am 25. Februar fragte Rudorff brieflich bei Joachim an: „Haben Sie wohl das neue Sextett von Brahms probirt? – Frau Schumann gab es mir ganz kurze Zeit, und ich kam nur dazu, den ersten Satz anzusehen, der schien mir aber sehr eigenthümlich und geistvoll.“ (*Joachim, Briefwechsel II*, S. [361–]363).

¹²² *Schumann-Brahms Briefe I*, S. (500–)501. Zu diesem Zeitpunkt plante Clara Schumann noch, ihren geplanten Konzertaufenthalt in London Ende Mai, spätestens gegen Mitte Juni abzuschließen und dann nach Baden-Baden zu fahren (ebenda, S. 500 f.). Sie blieb jedoch länger in London als geplant und traf Ende Juni in ihrem Sommerdomicil ein (*Litzmann III*, S. 181).

¹²³ *Hofmann, Zeittafel*, S. 66.

¹²⁴ *Orel*, S. 536. Im Mai 1865 entstand demzufolge auch das *Horntrio op. 40*.

¹²⁵ Siehe auch Quellenbestand und -beschreibung, S. 145; Quellengeschichte und -bewertung, S. 149.

¹²⁶ *Schumann-Briefedition II/5*, S. (457–)458; siehe auch *Litzmann III*, S. (181–)182.

¹²⁷ *Hofmann, Chronologie*, S. 82 f.

¹²⁸ *Briefwechsel XIV*, S. 113–116, hier S. 115.

¹²⁹ Mit Naret-Koning und weiteren Musikern hatte Clara Schumann im November 1864 in Mannheim Brahms’ *Klavierquintett op. 34* erprobt (siehe *Briefwechsel VII* mit Levis Brief an Brahms vom 9. November 1864 aus Karlsruhe, S. 11–15, hier S. 12). Der Geiger wirkte auch gemeinsam mit Brahms am 5. Dezember 1865 in einem Mannheimer Konzert mit (*Hofmann, Chronologie*, S. 86). Siehe darüber hinaus einen Hinweis Max Bruchs in seinem Brief an Brahms vom 12. September 1864, der darin betonte, „mit welcher aufrichtigen Verehrung und stets wachsenden Hochschätzung ich Ihre Werke studiere. Mein Freund Koning wird Ihnen erzählt haben, wie es unser eifriges Bemühen war, uns dieselben innerlich vollständig anzueignen.“ (*Briefwechsel III*, S. 91[–92]).

¹³⁰ Dies lässt sich unter anderem einem Brahms’schen Telegramm an Levi vom selben Tag entnehmen (*Briefwechsel VII*, S. 24).

¹³¹ *Briefwechsel IX*, S. 45(–46). Joachim hatte Clara Schumann bereits im Juli 1865 aus dem nordenglischen Whitby berichtet: „Eine große Freude bereitete ich mir noch am letzten Tag meines Londoner Aufenthalts durch das Sextett von Brahms in G. Ich hatte mich eigentlich ein bisschen davor gefürchtet, denn das erste Sextett war mir als besonderer Liebling im Sinn, und wenn ich das neue darnach maaß, mußte ich mir gestehen, daß die Gedanken an Kraft nachstehen. Nun klingt aber doch der erste Satz so anmuthig, das Scherzo oft so originell und das Adagio enthält so viel harmonisch Tiefes, daß ich das Ganze lieb gewann und nur wünschte, der letzte Satz wäre dabei gewesen.“ (*Schumann-Briefedition II/2*, Druck in Vorb.; vgl. *Joachim, Briefwechsel II*, S. [367–]368).

¹³² *Briefwechsel Familie*, S. 113 (f.).

¹³³ *Briefwechsel IX*, S. 45 (f.).

¹³⁴ Siehe hierzu unten S. XXV mit Anmerkung 141.

bot an Breitkopf & Härtel und betonte nun für das Sextett, „daß alles druckfertig daliegt, und ich gern zum Winter wenigstens Stimmen und Arrangement gedruckt sähe“.¹³⁵ Der Leipziger Traditionsverlag nahm laut seiner zügigen Antwort vom 18. September die beiden Kammermusikwerke an.¹³⁶ Am 22. September sandte Brahms zunächst das 2. *Sextett* ab und betonte:

„Vom vorigen ‚Sextett‘ [op. 18] gab Herr Simrock ohne meinen besondern Wunsch sogleich die Partitur heraus. Bei diesem möchte ich’s wohl wünschen und auch nötiger finden. Ich meine jedoch, in früheren Briefen von Ihnen gelesen zu haben, daß Sie überhaupt die Herausgabe der Partitur praktisch finden.“

Um eine Revision bitte ich natürlich und seiner Zeit bitte ich mir keine Exemplare der Stimmen, sondern nur wie gewöhnlich 6 Partituren und 6 vierhändige Auszüge zu schicken.¹³⁷

Kurz darauf kam es jedoch zu der durch ein „fremdes Urteil“ motivierten Bitte des Verlages vom 29. September 1865, von der Übernahme des Sextetts zurücktreten zu dürfen.¹³⁸ Dies stellte für den Komponisten bekanntlich eine einschneidende Kränkung dar und führte dazu, dass er Breitkopf & Härtel keine weiteren Werke mehr anbot.¹³⁹ Zunächst kontaktierte Brahms daraufhin nochmals Peter Joseph Simrock und schrieb diesem in seinem offenbar am 2. Oktober abgestempelten Schreiben: „Mag ich doch gestehen, daß es mir einigermaßen befremdend, ja empfindlich war, von Ihnen ein neues Sextett nicht angenommen zu sehen. Hat sich doch das erste recht gut aufgeführt, und konnten Sie denken, ich werde ihm¹⁴⁰ kein schwächeres nachschicken.“ Konkret bot er auf Simrocks „werten Brief hin“ die eigentlich für Breitkopf & Härtel vorgesehene „Sonate für Pianoforte und Cello“ sowie erneut „2 Hefte mit je 6 Liedern für Frauenstimmen“ an.¹⁴¹ Simrocks – nicht überlieferte – Antwort muss nun sowohl hinsichtlich der *Violoncellosone* op. 38 als auch des *Sextetts* op. 36 positiv ausgefallen sein. So brachte Brahms in seinem schließlich am 5. Oktober abgesandten Schreiben an Breitkopf & Härtel nicht nur seinen Unmut zum Ausdruck, sondern wies in einer Nachschrift auch auf „eine Anfrage“ eines anderen Verlegers „nach dem Sextett“ hin, „die mir heute kommt“.¹⁴² Am 7. Oktober schrieben die Leipziger Verleger umgehend zurück: „Wir stellen Ihnen das Manuscript hierbei vorläufig zurück, damit Sie es, wenn Sie vorziehen, es einem willigeren Verleger und der mit Freude an die Herausgabe gehen kann, zu übergeben, sogleich in Bereitschaft haben [...]“.¹⁴³ Darauf reagierte Brahms nur noch mit Stillschweigen und schickte die Stichvorlagen von Sextett und Cellosone am 10. Oktober sogleich an Simrock:

„Herzlich dankend für Ihren letzten Brief, der mich doch recht erfreute, übersende ich hier Sextett und Cello-Sonate mit der Bitte, das Sextett doch allsogleich in die Druckerei zu besorgen, auf daß wir es den Winter gebrauchen können.“

Ihre gütige nächste Antwort möchte ich mir in Preussisch Papier oder Gold (statt etwa in Umstände machenden Wechselln) erbitten. [...]

Hoffentlich kommt im Sextett oder Sonate nichts Fragliches vor, sonst bitte – daß Sie vom 25ten Oktober an

nach Karlsruhe per Adresse Kapellmeister Levi an mich adressieren wollen. [...]

Auch für die Korrektur, um die ich bitte, merke ich die Adresse an.¹⁴⁴

Kurz nachdem das 2. *Sextett* im Simrock-Verlag angenommen worden war, schrieb Brahms auch an seinen Wiener Freund Josef Gänsbacher, womit er auf eine Bitte des Laub-Quartetts um ein neues Werk für kommende

¹³⁵ *Briefwechsel* XIV, S. 116–118, insbesondere S. 117.

¹³⁶ Ebenda, S. 118 (f.).

¹³⁷ Ebenda, S. 119 f. Gegen Ende September 1865 informierte Brahms bereits mehrere Freunde über anstehende Neuerscheinungen, darunter diejenige des Sextetts. So teilte er Adolf Schubring mit: „Nächstens erscheinen Quintett, Sextett, Cello-Sonate und mancherlei. Auch ein Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn haben wir grade gestern probiert.“ (*Briefwechsel* VIII, S. [208–]209, dort datiert auf den 30. September; Original in A-Wst mit freundschriftlicher Empfangsdatierung auf den 1. Oktober. Da die erwähnte Probe am 27. September stattfand, wie aus einem Schreiben Clara Schumanns an Joseph Joachim vom 26. September hervorgeht (*Schumann-Briefedition* II/2, Druck in Vorb.), dürfte Brahms den Brief bereits am 28. September geschrieben haben; vgl. *JBG, Horn- und Klarinetten Trio*, S. XIII mit Anmerkung 29). Gegenüber Josef Gänsbacher erwähnte er: „Es erscheinen zum Winter ein Haufen neuer Sachen u. das macht auch zu thun. U. A. ein Sextett das wie für Hellmesberger gemacht ist. Da kann er endlich (unter uns) einmal mit Recht den Kollegen ein beständiges pp anbefehlen!“ (Original in A-Wgm, Briefe Johannes Brahms an Josef Gänsbacher 5, teilpubliziert, jedoch ohne den obigen Passus, in Friedrich W. Ulrichs: *Johannes Brahms und das verschwundene Adagio. Entstehen, Aufnahme, Beschreibung der Sonaten für Pianoforte und Violoncello opus 38, e-moll und opus 99, F-Dur*, Göttingen 1996, S. 11). Auch Theodor Avé-Lallemant erhielt zu dieser Zeit Nachricht von dem bald bei Breitkopf & Härtel erscheinenden Sextett (Bonhams, Katalog zur Auktion *Printed Books, Maps and Manuscripts, Part 1* am 24. Juni 2003, London 2003, S. 7, Nr. 2, Briefinhalt dort nur paraphrasiert).

¹³⁸ *Ehrmann, Brahms*, S. 186; in *Briefwechsel* XIV (S. 120 f.) nur mit einer Zusammenfassung des Briefinhaltes. Der ungenannte Berater war Clara Schumann zufolge Selmar Bagge, wie sie am 30. Dezember 1866 an Hermann Levi schrieb: „Jetzt weiß ich auch, wer der Ohrenbläser bei Härtels damals war (in Bezug auf das Sextett) – ich will ihn nicht nennen der Haupt-Musik Kritiker!!! oder besser gesagt B...“ (*Schumann-Briefedition* II/5, S. 503–506, hier S. 505). Noch deutlicher äußerte sie sich gegenüber Brahms am 11. Januar 1867: „Der Esel ist Bagge –!“ (*Schumann-Brahms Briefe* I, S. 551–553, hier S. 552). In der Brahms-Literatur wurde für diese Rolle allerdings wohl irrtümlich auch der Gewandhaus-Kapellmeister Carl Reinecke ins Spiel gebracht (siehe vor allem *Schmitz, Breitkopf & Härtel*, S. 136 ff.).

¹³⁹ Siehe hierzu ausführlich George S. Bozarth: *Brahms and the Breitkopf & Härtel Affair*, in: *The Music Review*, Bd. 55, Nr. 3 (August 1994), S. 202–213; *Schmitz, Breitkopf & Härtel*, S. 131–147; *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XIV f; siehe auch *Orel*, S. 536.

¹⁴⁰ Im Druck irrtümlich: „Ihnen“.

¹⁴¹ *Briefwechsel* IX, S. 46 (f.), leicht korrigiert nach dem Briefmanuskript in *GB-Lbl*, Zweig MS 23. Die Datierung resultiert aus dem Absendevermerk des Verlages.

¹⁴² Erstmals publiziert in *Ehrmann, Brahms*, S. 186–189. Die Datierung auf den 5. Oktober ergibt sich daraus, dass Brahms sein – den Hinweis auf die „Anfrage“ enthaltendes – Postskriptum auf einen „Donnerstag“ datierte (ebenda, S. 189). Dass er das Schreiben an diesem Tag auch abschickte, lässt sich aus dem Antwortdatum des Verlages ableiten.

¹⁴³ Ebenda, S. (189–)190. Nur teilweise abgedruckt wurde das Schreiben in *Briefwechsel* XIV, S. 121.

¹⁴⁴ *Briefwechsel* IX, S. 47 f.

Konzerte reagierte. Zugleich berücksichtigte er die Konkurrenz zwischen den Wiener Quartettveranstaltungen Josef Hellmesbergers und Ferdinand Laubs und wies auf die Drucklegung des Sextetts hin:

„Wenn Du nun ohne Mühe und wenn Dir's gefällt die Betreffenden sprechen kannst, so möchte ich diesen wohl zu wissen thun daß ihr Wille geschehen kann.

Aber Du weißt man kann nicht Laub in den Finger beißen ohne daß es Hellmesberger weh tut – oder wie?

Also, im Fall Hellmesberger auch eine Novität wünschen sollte, so tue ihm doch kund, daß ein neues (auch freundliches *dur-iges*) Sextett erscheint; wollte er das aufführen so stände Laub z. B. ein neues Trio für Pianoforte, Horn und Violine zu Diensten oder sonst was. Umgekehrt wird ein Schuh daraus, und der ist mir so recht wie der Stiefel. Nur hätte ich daß besagte Sachen erst für den Februar, lieber noch März angesetzt würden, da ich nicht weiß, wann ich eher nach Wien komme. Auch können sie meinetwegen einstweilen nichts ansetzen.“¹⁴⁵

Am 21. Oktober bestätigte Brahms dem Verleger Simrock von Baden-Baden aus zunächst den „Empfang von 176 Talern“ für die beiden Werke.¹⁴⁶ Wann genau Simrock danach die (heute verschollenen) Korrekturabzüge beider Werke an Brahms sandte, ist nicht zu ermitteln. Wie sich aus Brahms' Schreiben an den Verleger von Ende Dezember ableiten lässt,¹⁴⁷ erreichten ihn jedoch vermutlich zumindest jene des Sextetts, als er Anfang Dezember nach einigen Schweizer Konzerten für kurze Zeit nach Karlsruhe zurückkehrte.¹⁴⁸ Bei seiner Ankunft in Karlsruhe dürfte er ein (heute verschollenes) Schreiben Gänsbachers vorgefunden haben, aus dem offenbar hervorging, dass Hellmesberger das neue Sextett zunächst zur Ansicht erbat, worauf Brahms recht ungehalten reagierte: „Daß ich Hrn. Hellmesberger m.[ein] Sextett nicht zur Probe schicke versteht sich von selbst u. so mag er denn auch jetzt warten bis es ganz auf gehörigem Wege aus der Druckerei bei Simrock nach Wien kömmt“.¹⁴⁹ Die Korrekturen sandte er schließlich mit seinem Schreiben vom 28. Dezember aus Düsseldorf zurück, wo er sich einige Tage bei Clara Schumann aufhielt.¹⁵⁰

„Meine Adresse ist bis zum 10ten Januar Oldenburg, durch Kapellmeister Albert Dietrich, alsdann bis Ende Januar Hamburg, durch Fritz Schubert[h]s Musikhandlung. Hoffentlich sehe ich recht bald das Sextett fertig. Jedenfalls schreibe ich alsdann meine Adresse für später.

Ich bitte nur um die üblichen 6 Exemplare von der Partitur und dem 4händigen Auszug, keines von den Stimmen.“¹⁵¹

Der weitere Ablauf der Drucklegung verzögerte sich allerdings. Auf eine Nachfrage Gänsbachers nach der ihm gewidmeten *Violoncellosone op. 38* schrieb Brahms dem Wiener Freund am 24. März 1866: „Ich habe mich indeß so lange nicht um Simrock gekümmert daß ich glaubte, die Sachen wären längst in aller Herrn Länder u. könnten nur mich nicht finden. Ich werde einmal schreiben [...].“¹⁵² Schließlich trafen die Belegexemplare des Sextetts am 18. April 1866 in Karlsruhe ein, kurz bevor Brahms von dort aus in die Schweiz abreiste. So berichtete an jenem Tag Hermann Levi an Clara Schumann: „In der letzten Stunde kam noch das Sextett; er hatte nicht mehr Zeit, Ihnen zu schreiben und beauftragte mich, es Ihnen zu senden. [...] Ich habe Brahms versprochen, das Sextett heute noch abzusenden, weil es Sie sonst nicht mehr in München treffe. Er wird Ihnen von Basel schreiben.“¹⁵³

Brahms' Dank an seinen Verleger verzögerte sich bis zum 26. Mai des Jahres, da er noch auf die Druckexemplare der *Violoncellosone op. 38* wartete.¹⁵⁴ In seiner Antwort vom 29. Mai erklärte Simrock dazu, „eine Störung in meiner Druckerei“ halte die Lieferung der *Cellosone* auf, und ergänzte: „Durch die Störungen war ich auch verhindert, das Sextett Ihnen früher zu überreichen; ich hoffe, daß später Verzögerungen nicht mehr vorkommen werden.“¹⁵⁵ Wiederum erst nach einiger Zeit erschien am 9. August 1866 die erste nachweisbare Verlagsanzeige für das *Sextett op. 36* und die *Violoncellosone op. 38* in den *Signalen* unter den „Novitäten der letzten Woche“.¹⁵⁶ In späteren Anzeigen wurde es auf Brahms' Wunsch hin¹⁵⁷ als 2. *Sextett* benannt, um Verwechslungen mit *Opus 18* zu vermeiden.

¹⁴⁵ *Kalbeck III/1*, S. 199, leicht ergänzt nach Original in *A-Wgm*, Briefe Johannes Brahms an Josef Gänsbacher 6. Das Schreiben weist einen Empfangsvermerk vom 8. Oktober 1865 auf.

¹⁴⁶ *Briefwechsel IX*, S. 48 (f.). Für das Sextett hatte Brahms 20 Friedrichsdor gefordert (siehe oben sein Schreiben an Simrock vom 6. September 1865 [S. XXIV]), die er auch in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis vermerkte (*Orel*, S. 536). Simrock zahlte ihm schließlich nach der Umrechnung in Taler etwas weniger Honorar für die beiden Werke aus.

¹⁴⁷ Siehe unten Anmerkung 151.

¹⁴⁸ Laut *Hofmann, Zeittafel* (S. 70) geschah dies am 2. Dezember 1865.

¹⁴⁹ Zitiert nach dem undatierten Original in *D-F*, Mus. Autogr. J. Brahms 1. Da Brahms das Karlsruher Konzert vom 4. Dezember erwähnte („Am Montag spiele ich hier“), dürfte er das Schreiben kurz zuvor verfasst haben (eventuell am 2. Dezember). Siehe auch *JBC, Horn- und Klarinettenrio*, S. XIV mit Anmerkung 38. Zu einer Aufführung

des Sextetts durch das Hellmesberger-Quartett kam es erst im Februar 1867, siehe dazu unten S. XXVII.

¹⁵⁰ Brahms war am Abend des 24. Dezember in Düsseldorf eingetroffen (*Litzmann III*, S. 187).

¹⁵¹ *Briefwechsel IX*, S. 49.

¹⁵² Original in *A-Wgm*, Briefe Johannes Brahms an Josef Gänsbacher 7.

¹⁵³ *Schumann-Briefedition III/5*, S. 483 f.; vgl. *Litzmann III*, S. 189 f. Am 23. April 1866 schickte Levi eine „Partitur des Sextettes“ auch an Joseph Joachim (*Joachim, Briefwechsel II*, S. 378–381, hier S. 380).

¹⁵⁴ *Briefwechsel IX*, S. 50 f.

¹⁵⁵ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 42.

¹⁵⁶ *Signale*, Jg. 24, Nr. 38 (9. August 1866), S. 638. Ähnliche Hinweise finden sich in: *AmZ*, Jg. 1, Nr. 38 (19. September 1866), S. 307; *NZfM*, [Jg. 33], Bd. 62, Teil II, Nr. 40 (28. September 1866), S. 339.

¹⁵⁷ Brahms' Schreiben an Simrock vom 15. September 1866 (*Briefwechsel IX*, S. [53–]54). Vgl. *Simrock-Brahms Briefe*, S. 43 (f.).

Frühe Aufführungen und Rezeption

Nachdem das *Sextett op. 36* im April 1866 im Druck erschienen war,¹⁵⁸ kam es zunächst zu privaten bzw. semi-öffentlichen Aufführungen des Werkes. So berichtete der Chirurg Theodor Billroth dem Komponisten in seinem im Druck auf den 4. Mai 1866 datierten Brief aus Zürich: „Gestern haben wir bei mir, teils Künstler, teils Dilettanten, Ihr neues Sextett gespielt [...]“,¹⁵⁹ wobei Billroth selbst die Partie der Viola II übernommen hatte.¹⁶⁰ Einige Zeit darauf organisierte Billroth einen „musikalischen Abend“ mit Gästen, unter denen sich der Komponist selbst befand; auch hier wurde das 2. *Sextett* vorgetragen, bei dessen Spiel unter anderem der Dirigent und Geiger Friedrich Hegar sowie Jean und Karl Eschmann mitwirkten.¹⁶¹ Darüber hinaus berichtete der in Basel wirkende Musikdirektor und Komponist August Walter von einer Probe des 2. *Sextetts* am 7. November 1866 bei der Familie Riggensbach-Stehlin in Basel, wo sich zu dieser Zeit auch Brahms und Joachim aufhielten.¹⁶² Vermutlich ebenfalls noch im November wurde das Werk außerdem bei einem der so genannten Übungsabende des Dresdner Tonkünstlervereins gespielt.¹⁶³

Die öffentliche Uraufführung fand nicht am 11. Oktober 1866 in Boston statt, wie in diversen Publika-

tionen irrtümlich angegeben,¹⁶⁴ sondern am 20. November 1866 in Zürich im Rahmen der ersten Quartett-Soirée des Orchester-Vereins, bei der wiederum Friedrich Hegar mitwirkte.¹⁶⁵ Am 11. Januar 1867 folgte eine Aufführung in der 3. Quartett-Unterhaltung von John Böie und Louis Lee in Hamburg im kleinen Wörmer'schen Saal.¹⁶⁶ Die Wiener Erstaufführung fand schließlich am 3. Februar 1867 durch das um den jungen Adolph Brodsky und um William Kupfer erweiterte Hellmesberger-Quartett statt, bei der Brahms anwesend war.¹⁶⁷ In Folge dieser ersten öffentlichen Aufführungen um die Jahreswende 1866/67 gelangte das Werk allmählich auch in das Repertoire anderer Kammermusik-Ensembles. Von Joseph Joachim wurde es diverse Male öffentlich gespielt.¹⁶⁸ Erwähnenswert ist wie im Fall des 1. *Sextetts* die satzbezogene Angabe von Spieldauern durch Theodor Müller-Reuter, die dieser nun pauschal auf Joachim bezog: „I. 12 Min. II. 6½ Min. III. 9 Min. IV. 8 Min.“, Gesamtdauer: „35½ Min. (Joachimsche Tempi)“.¹⁶⁹ Auch nahmen sich beispielsweise das Frankfurter Quartett um Hugo Heermann, das Walter-Quartett oder das Leipziger Brodsky-Quartett des Werkes an.¹⁷⁰ Dazu kamen private Aufführungen mit professionellen Musikern wie auch Amateuren, die sich allerdings, wie bereits erwähnt, nur schwer dokumentieren

¹⁵⁸ Siehe oben S. XXVI.

¹⁵⁹ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 180 (f.).

¹⁶⁰ Siehe *Kalbeck II/1*, S. 224; siehe auch folgende Anmerkung.

¹⁶¹ Siehe Billroths im Druck auf den 15. Juni 1866 datierten Brief an den Kunsthistoriker Wilhelm Lübke nach Stuttgart (*Billroth Briefe*, S. 74 f.). Demnach fand dieser Abend „vor einigen Tagen“ statt. Billroths Schilderung zufolge wollte er wiederum die „zweite Bratsche mitspielen“, musste sich jedoch ersetzen lassen (ebenda, S. 74). Auch erwähnte Billroth, er habe „14 Tage vorher das Sextett von Brahms schon einmal mitgespielt [...], als wir es allein bei mir spielten.“ (Ebenda, S. 75). Diese Zeitangabe widerspricht der Datierung des erwähnten Durchspiels auf den 3. Mai, die sich aus Billroths im Druck auf den 4. Mai datiertem Schreiben an Brahms ergibt (siehe oben mit Anmerkung 159; siehe zu den Vorführungen bei Billroth auch Werner G. Zimmermann: *Brahms in der Schweiz. Eine Dokumentation*, Zürich 1983, S. 30 f.).

¹⁶² Siehe Renate Hofmann: *Die Briefsammlung August Walter. Die Beziehungen zwischen August Walter und Johannes Brahms, dargestellt auf der Grundlage der Korrespondenz August Walters und seiner Erinnerungen aus seinem Nachlaß im Brahms-Institut Lübeck*, in: *Brahms-Kongreß Hamburg 1997*, S. 267–277, hier S. 271.

¹⁶³ *AmZ*, Jg. 1, Nr. 50 (12. Dezember 1866), S. 402; *Bericht des Gesamtvorstandes des Tonkünstler-Vereins zu Dresden. April 1866 bis April 1867*, S. 9 (Exemplar des Stadtarchivs Dresden), jeweils ohne Datumsangabe. Wie Prof. Dr. Gerhard Poppe mitteilte, waren die Übungsabende in den Gründungsstatuten als interne Veranstaltungen für die Mitglieder festgelegt worden; entsprechend ist der Abend in einschlägigen Dresdner Tageszeitungen (*Dresdner Anzeiger*, *Dresdner Nachrichten*) des Monats November nicht dokumentiert. Laut dem *Musikalischen Wochenblatt* kam das Werk auch in der Saison 1869/70 in einer Veranstaltung des Dresdner Tonkünstlervereins zu Gehör (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 1, Nr. 4 [21. Januar 1870], S. 63; Nr. 27 [1. Juli 1870], S. 427).

¹⁶⁴ Siehe etwa Hofmann, *Zeittafel*, S. 244; *BraWV*, S. 130. Eine Aufführung in Boston durch den Mendelssohn Quintette Club, bei der es sich vermutlich immerhin um die amerikanische Erstaufführung handelte, fand vielmehr am Samstag, dem 11. Oktober 1873 statt. Zur Korrektur der Jahreszahl und zu weiteren Informationen zu dem Bostoner

Konzert einschließlich der kritischen Aufnahme durch die Musikpresse siehe Michael Musgrave: *Brahms-Rezeption in den USA bis 1900*, in: *Brahms-Kongreß Gmunden 1997*, S. 343–355, hier S. 348 f.; ders.: *Redating the premiere of Brahms's String Sextet in G, Op. 36*, in: *The American Brahms Society Newsletter*, vorgesehen für Bd. 35, Nr. 2 (Herbst 2017).

¹⁶⁵ *Tagblatt der Stadt Zürich* vom 17. November 1866, S. 2784, sowie vom 20. November 1866, S. 2801. Vgl. *BraWV*, S. 130, hier als „europäische Erstaufführung“ angegeben.

¹⁶⁶ Das Konzert wurde zuletzt am 11. Januar 1867 in den *Hamburger Nachrichten* angekündigt. Von dieser Aufführung, die „sehr gut von-statten gegangen“ sei, berichtete Brahms' Vater dem Sohn am 17. Januar 1867 (*Briefwechsel Familie*, S. 126).

¹⁶⁷ *Quartett Hellmesberger, Programme*, S. 67. Auf den ebenfalls aus Hamburg stammenden Kupfer, der später Brahms' Hauptkopist wurde, kam der Komponist Mitte Februar 1867 in einem Brief an den Vater zu sprechen: „Kupfer hat hier neulich in meinem Sextett mitgespielt, ich sehe ihn immer nur bei dieser Gelegenheit und dann sprechen wir plattdeutsch zusammen.“ (*Briefwechsel Familie*, S. [126–]127).

¹⁶⁸ In seiner Quartettreihe in der Berliner Singakademie führte er das Werk zwischen dem 5. Dezember 1872 und dem 6. November 1902 acht Mal vor (siehe Borchard, *Stimme und Geige*, CD-Beilage mit Anhang I.1: *Joachim-Quartett, Berlin. Brahms-Programme*), darüber hinaus auch in anderen Städten, darunter mehrfach in London. Vgl. zur Rezeption in London oben S. XVIII mit Anmerkung 70.

¹⁶⁹ *Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag*, S. 188.

¹⁷⁰ Siehe zum Beispiel die Quartett-Soirée von Josef Walter am 14. März 1874 in München, in der Brahms zugleich als Pianist in seinem *Klavierquartett op. 26* auftrat (*AmZ*, Jg. 9, Nr. 29 [22. Juli 1874], S. 456; siehe auch Hofmann, *Chronologie*, S. 140); die „erste Kammermusik“-Veranstaltung mit Hugo Heermann am 11. Oktober 1875 in Frankfurt am Main (*NZfM*, [Jg. 42], Bd. 71, Teil II, Nr. 46 [12. November 1875], S. 458) oder die Weimarer Aufführung durch das erweiterte Brodsky-Quartett vom 27. Mai 1884 im Rahmen der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (*NZfM*, Jg. 51, Bd. 80, Teil I, Nr. 21 [16. Mai 1884], S. 232; Nr. 27 [27. Juni 1884], S. 302). Vgl. hierzu Horstmann, S. 94 f(f).

lassen.¹⁷¹ Soweit sich öffentliche Konzerte anhand des Briefwechsels sowie mithilfe von Programmsammlungen und zeitgenössischen Zeitschriften nachweisen lassen,¹⁷² kann man resümieren, dass das Werk ab 1867 regelmäßig aufgeführt wurde.

Die Wiener Erstaufführung vom 3. Februar 1867 war zugleich die erste Aufführung, die eine umfangreiche Presse-Resonanz erfuhr. Allerdings standen die lokalen Rezensenten dem neuen Werk gewohnt skeptisch gegenüber, wobei Vergleiche mit dem *Sextett op. 18* nicht ausblieben. Unter anderem schrieb Eduard Hanslick am 5. Februar in der *Neuen Freien Presse*,¹⁷³ Brahms sei fraglos „das bedeutendste Talent der Gegenwart“, doch bestehe das neue Werk den Vergleich mit dem älteren *B-Dur-Sextett* nicht. Zwar lobte Hanslick den 1. Satz als den „bedeutendste[n] des Werkes“, und das Trio des 2. Satzes bringe „zu rechter Zeit rhythmisches Leben, Glanz und Heiterkeit“. Die Rahmenteile des 2. Satzes erschienen ihm jedoch „leicht monoton“ und die letzten beiden Sätze für die Hörer „ermüdend und erkältend“. Zeige der 3. Satz – „eine Art freier Variationen über kein Thema“ – anfangs noch „Gestalten von bedeutender, fesselnder Physiognomie“, werde er im weiteren Verlauf immer „farbloser, unsinnlicher und unfasslicher“. Im 4. Satz schließlich dominiere gänzlich „die graue Reflexion“, „ein ruheloses Combiniren und Grübeln bis zum Kopfschmerz“. Ähnlich skeptisch, wenngleich mit anderen Gewichtungen, war der für die *Presse* schreibende Eduard Schelle: Dieser sah schon im 1. Satz, dem eine „organisch aus dem Schoße des Themas hervorstachsende [...] Gestaltung des Ganzen“ fehle, „unendliche Monotonie“; auch das Scherzo verklinge „bedeu-

tungslos“, während für ihn der 3. Satz das meiste Potential enthalte.¹⁷⁴ Immerhin betonte der Kritiker des *Neuen Fremden-Blattes*, man dürfe dieses neue Werk jedenfalls „nicht zu anderen ephemeren Erscheinungen legen“. ¹⁷⁵

Kurz nach der Wiener Erstaufführung erschien auch eine umfangreiche, nun überwiegend positive Besprechung des Werkes durch Hermann Deiters.¹⁷⁶ Leicht kritisch stand dieser zunächst vor allem einigen Teilen der Durchführung im 1. Satz, der ersten Variation im 3. Satz und dem Großteil des 4. Satzes gegenüber, in welchem „der reflectirende Verstand des Künstlers in vorwiegendem Grade thätig gewesen“ sei. Ansonsten hob er vor allem für den 1. Satz Brahms' „Meisterschaft thematischer Arbeit“¹⁷⁷ und die Art der Modulationen hervor, bezeichnete den 2. Satz als „ein Stück von entschiedenster Originalität“ und den 3. Satz als „wehmütige, beinahe untröstliche Klage“. Das Werk stehe „den früheren Arbeiten des Componisten in würdigster Weise zur Seite, und besonders auch dem ersten Sextett in B-dur, von dem es sich freilich dem Charakter nach“ sehr unterscheide. Abgesehen vom Scherzo, seien die Sätze „sogar [...] noch einfacher“. ¹⁷⁸ Zugleich ging er auf die Stimmführung ein, die an „diesem Vorzug grösserer Einfachheit“ teilhabe, während sich das *B-Dur-Sextett* „hin und wieder dem orchestralen Charakter zu sehr“ nähere. Das *G-Dur-Sextett* bewahre dagegen „in weit einfacherer Weise den Charakter des einzelnen Instruments“, wobei es „sehr hübsche und theilweise neue Klangwirkungen“ gebe, ¹⁷⁹ „namentlich im Scherzo.“ ¹⁸⁰

Rückhaltlos positive Äußerungen sind dagegen aus Brahms' Freundeskreis überliefert. Bereits als Clara Schumann die ersten drei Sätze im Manuskript erhalten

¹⁷¹ Vgl. oben S. XVII mit Anmerkung 56. Beispielsweise berichtete Ernst Rudorff vom Spiel der Sextette im Hause Joachim im Mai 1871 in Berlin (*Rudorff III*, S. 182 f.).

¹⁷² Siehe oben S. XVIII mit Anmerkung 72.

¹⁷³ *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, 5. Februar 1867, Feuilleton, S. [1] f.; gekürzt und ungekennzeichnet auch in: *Signale*, Jg. 25, Nr. 11 (8. Februar 1867), S. 178. Tendenziell ähnliche Rezensionen finden sich in: *Die Debatte*, Jg. 4, Nr. 35 (5. Februar 1867), S. [2]; *AmZ*, Jg. 2, Nr. 11 (13. März 1867), S. 90; *NZfM*, [Jg. 34], Bd. 63, Teil 2, Nr. 41 (4. Oktober 1867), S. 357 (gez. „L.“ auf S. 358); darüber hinaus auch für eine Berliner Quartett-Soirée Joachims vom 30. Oktober 1875 in: *Deutsche Rundschau*, Bd. VI (Januar–März 1876), Jg. 2, H. 5 (Februar 1876), S. 305, im Rahmen eines Artikels über die „Berliner Concertsaison“ von Otto Gumprecht (siehe zum Konzertdatum *Borchard, Stimme und Geige*, CD-Beilage mit Anhang I.1: *Joachim-Quartett, Berlin. Brahms-Programme*).

¹⁷⁴ *Die Presse*, Jg. 20, Nr. 43 (13. Februar 1867), S. [1]–[3].

¹⁷⁵ *Neues Fremden-Blatt*, Jg. 3, Nr. 35 (5. Februar 1867), S. [5] (gez. „r.“). Gänzlich voreingenommen negativ war dagegen ein Kommentar des Brahms-Gegners Rudolf Hirsch im Feuilleton der *Wiener Zeitung* vom 5. März 1867 (Nr. 54, S. 690); hier ist von „verschwoenenen, duseiligen und gruseligen Tonvexationen“ die Rede (mit leichten Ungenauigkeiten zitiert in: *May 1983 II*, S. 55).

¹⁷⁶ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 11 (13. März 1867), S. 87–90; Nr. 12 (20. März 1867), S. 95–98, hier vor allem S. 89, 95–97.

¹⁷⁷ Diese hatte bereits Selmar Bagge kurz zuvor in seiner Rezension der *Violoncellosone op. 38* hervorgehoben (ebenda, Jg. 2, Nr. 1 [2. Janu-

ar 1867], S. 4[–6]). Vgl. *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XVII.

¹⁷⁸ Eher konträr äußerte sich ein Rezensent des *Neues Fremden-Blattes* anlässlich einer Aufführung des *B-Dur-Sextetts op. 18* in Wien: „Eigenthümlich ist die einfache, fast volksthümliche Stylweise des Werkes, welches sich hierin auffallend von dem zweiten Sextett des Componisten (in G) unterscheidet.“ (*Neues Fremden-Blatt*, Jg. 3, Nr. 347 [18. Dezember 1867], S. 6).

¹⁷⁹ Vgl. auch eine Londoner Rezension, in der es hieß: „The treatment of the six instruments is throughout very clever.“ (*The Monthly Musical Record*, Jg. 3, 1. Februar 1873, S. 21 f.). Die vorangehende Nummer dieser Zeitschrift verzeichnete im Übrigen eine Aufführung des Sextetts am 27. November 1872 in London mit dem Violinisten Henry Holmes (ebenda, 1. Januar 1873, S. 12).

¹⁸⁰ Zur Stimmenbehandlung hatte sich Deiters bereits in seiner Rezension von Ernst Rudorffs *Streichsextett op. 5* für 3 Violinen, Viola und zwei Violoncelli ähnlich geäußert (*AmZ*, Jg. 1, Nr. 51 [19. Dezember 1866], S. 407). Bei Rudorff störte ihn „das häufige Verdoppeln“ sowie „das mehrfache längere Pausiren einzelner“ Stimmen, so dass die sechs Instrumente nicht aus der Substanz des Werkes heraus „nothwendig“ erschienen, sondern hauptsächlich dem „Colorit“ dienten oder dazu, „sich dem orchestralen Charakter zu nähern: in welchem Fall er dann lieber gleich eine Symphonie geschrieben hätte. In dem ersten Sextett von Brahms kommen ohne Zweifel Stellen vor, die an das Orchester erinnern, während in dem überaus lieblichen zweiten in G-dur [...] die instrumentale Behandlung eine viel gleichmässiger und in der That dieser Combination ganz entsprechende ist.“

hatte, war sie sehr erfreut über das neue Werk.¹⁸¹ Nachdem es im Druck erschienen war, reagierte Albert Dietrich gegenüber Clara Schumann ebenfalls schwärmerisch: „Das Sextett liebe ich ganz außerordentlich und ich möchte es als Ganzes noch über das erste stellen, wenn auch der erste Satz desselben einzig und unvergleichlich ist; hier im 2ten Sextett finde ich eine ganz wunderbare und bei näherem Vertrautsein immer mehr fesselnde Eigenthümlichkeit, die von Musikalischen leicht zu empfinden, aber schwer zu bezeichnen ist. Ganz neu und den mächtigsten Eindruck machend sind die Variationen, wundervoll in Inhalt und Gestaltung das Finale.“¹⁸² Direkt an Brahms schrieb Adolf Schubring am 14. September 1866 aus Dessau: „Das zweite Sextett [...] ist noch schöner, als das erste, u[nd] da es harmonisch einfacher ist, so glaube ich, daß es in der nächsten Soiree, wo es gemacht werden soll, gewiß sofort gefallen u[nd] durchschlagen wird. [...] Der Quintenbau des ersten Satzes u[nd] der Quartettenbau des Andante sind mir natürlich ebenso wenig entgangen, als die reizende Engführung Diminution im Trio. [...]“¹⁸³ Nachdem Theodor Billroth durch eine private Vorführung des Klavierarrangements durch Brahms und Theodor Kirchner noch keinen adäquaten Eindruck erhalten hatte,¹⁸⁴ war auch er nach dem oben erwähnten ersten Spiel der Streicherfassung in seinem Haus höchst ange-
tan.¹⁸⁵ So schrieb er danach an den Komponisten:

„[...] es drängt mich, Ihnen zu sagen, eine wie außerordentliche Freude wir alle daran gehabt haben; ich konnte mir nach dem vierhändigen Arrangement keine Vorstellung machen von der außerordentlich wohlthuenden, glücklich machenden Wirkung dieses Musikstückes. Es liegt dies nicht allein in der Leichtigkeit des Stroms, mit welcher sich ein reizendes Motiv an das andere wie von selbst anknüpft, und den lebenswürdigen, behaglichen Inventionen, sondern ebensosehr an dem Aufbau des ganzen Kunstwerkes, an der Steigerung und harmonischen Zusammenwirkung des Ganzen. Der Schluß des

Adagios ist von einer unmenschlichen Schönheit, von einer zauberhaften Klangwirkung.“¹⁸⁶

Hermann Levi meinte Ende Juni 1873 gegenüber Joachim sogar, das 2. *Sextett* sei „das vollendetste Kammermusik-Werk seit Beethoven (die übrigen Brahms'schen nicht ausgenommen).“¹⁸⁷

Waren die frühen Rezensionen des Werkes gespalten, was für die Brahms-Rezeption dieser Zeit durchaus typisch war, so konnten sich Rezensenten in späteren Jahren trotz gelegentlicher Reserviertheit oder Bevorzugung des *B-Dur-Sextetts* mit dem Werk zunehmend besser befreunden. So „imponierte“ es dem Rezensenten der Münchner Quartett-Soiree Josef Walters vom März 1874 „in seinen grossartigen Wendungen“, „harmonisch interessanten Combinationen“ und „feinen Klangwirkungen“.¹⁸⁸ Andere sprachen vom „genialen Streichsextett“,¹⁸⁹ bezeichneten es als ein „tiefsinniges Werk“¹⁹⁰ oder überhaupt als „eines der bedeutendsten Werke des Hamburger Componisten [...]“ neben seinem *Deutschen Requiem*.¹⁹¹ Sogar Hugo Wolf, der Brahms bekanntlich meist ablehnend gegenüberstand, äußerte anlässlich einer wiederholten Aufführung durch das Hellmesberger-Quartett im Jahr 1884, Brahms' 2. *Sextett* sei „das beste Werk“, das dieser bis dahin „geschrieben“ habe.¹⁹² Dass vom Publikum eher das *B-Dur-Sextett* vorgezogen wurde, das *G-Dur-Sextett* aber von Freunden, Kollegen sowie von professionellen Musikern und Autoren teilweise als kompositorisch höher stehend eingeschätzt wurde, fasste am Ende des 19. Jahrhunderts der Pianist und Pädagoge Iwan Knorr treffend zusammen: „Das erste Sextett (op. 18) hat sich die Gunst der musikliebenden Kreise längst in ausgedehntestem Maasse errungen. Dem 2. Werke der selben Gattung [...] hat sich die allgemeine Sympathie noch nicht ganz in der gleichen Weise zugewendet, trotzdem dasselbe in gar mancher Hinsicht das erste Sextett in B-dur noch überragen mag.“¹⁹³

¹⁸¹ Siehe oben S. XXIII mit Anmerkung 118.

¹⁸² *Litzmann III*, S. 193, dort mit der Orts- und Datumsangabe „Oldenburg, 11. Sept. 1866“.

¹⁸³ Unpubliziert, zitiert nach dem Originalschreiben in *D-Hs*, BRA : Bil : 12. In dem Schreiben finden sich weitere aufführungspraktische Überlegungen Schubrings.

¹⁸⁴ Siehe Billroths Brief an Wilhelm Lübke vom 22. April 1866 (*Billroth Briefe*, S. [72–]73); siehe auch seinen späteren, auf den 15. Juni datierten Brief an denselben Empfänger (ebenda, S. [74–]75).

¹⁸⁵ Siehe oben S. XXVII.

¹⁸⁶ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 180 (f.). Wie berührt Billroth besonders vom Schluss des 3. Satzes war, zeigt sich auch in späteren Äußerungen, siehe etwa ebenda, S. 181, Anmerkung 3 des Herausgebers Otto Gottlieb-Billroth, mit dem Hinweis auf einen Brief Billroths an Hanslick vom Februar 1884: „Das G-Dur-Sextett wurde später für Billroth ein Lieblingsstück intimer Musik. ‚Es erfordert mehr als irgendein anderes Stück einen kleinen Saal, am besten ein mittelgroßes Zimmer; es ist eine Art Feuerbach und wirkt intensiver im innerlichen Nachbild; es hat nur wenig Stellen von sinnlich-physiologischer Wirkung, so das zweite Thema im ersten Satze und den Schluß des Ada-

gios, der dem Himmel über Rom gleicht‘ [...]“. Vgl. einen ähnlichen Hinweis in Theodor Billroth: *Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift*, hrsg. von Eduard Hanslick, Berlin 1895, S. 142 f.

¹⁸⁷ *Joachim, Briefwechsel III*, S. 115–117, hier S. 116.

¹⁸⁸ *AmZ*, Jg. 9, Nr. 29 (22. Juli 1874), S. 456, 2. Musikbericht aus München von [Friedrich von] St.[etter] (vgl. das Ende des Berichtes in der Folgenummer auf S. 476). Vgl. oben S. XXVII mit Anmerkung 170.

¹⁸⁹ *NZfM*, [Jg. 44], Bd. 73, Teil II, Nr. 30 (20. Juli 1877), S. 312.

¹⁹⁰ *AmZ*, Jg. 13, Nr. 48 (27. November 1878), S. 763.

¹⁹¹ *NZfM*, Jg. 52, Bd. 81, Teil II, Nr. 36 (4. September 1885), S. 360.

¹⁹² *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*, 2 Bde., Bd. 1: *Die Kritiken*, mit Kommentar vorgelegt von Leopold Spitzer, unter Mitarbeit von Isabella Sommer, Wien 2002, Rezension vom 2. März 1884, S. 17–19, hier S. 18; bezogen auf Hellmesbergers Quartett-Veranstaltung vom 28. Februar 1884 (siehe *Quartett Hellmesberger, Programme*, S. 114).

¹⁹³ Iwan Knorr: *Johannes Brahms, Sextett für 2 Violinen, 2 Violoncelli*. (No. 2. G-dur. op. 36.), in: A.[ugust] Morin: *Johannes Brahms. Erläuterung seiner bedeutendsten Werke [...]. Nebst einer Darstellung seines Lebensganges mit besonderer Berücksichtigung seiner Werke*, Frankfurt am Main [1897], S. 211(–230).

Danksagung

Folgende Einrichtungen und ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter gewährten großzügige Arbeitsmöglichkeiten, stellten Reproduktionen von Quellen bereit, gaben Erlaubnis zu deren Auswertung und Abbildung und förderten die Edition durch weiterführende Informationen: The Library of Congress, Music Division, Washington D. C.; The Morgan Library, New York; Paul Sacher Stiftung, Basel; Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Wienbibliothek im Rathaus; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck einschließlich seines Online-Angebots;¹⁹⁴ Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung. Wertvolle Hilfe leisteten in diesem Zusammenhang Dr. Angela Ida De Benedictis (Basel), Prof. Dr. Dr. Otto Biba und Prof. Dr. Ingrid Fuchs (Wien), Prof. Dr. Wolfgang Sandberger und Stefan Weymar M.A. (Lübeck) sowie Dr. Roland Schmidt-Hensel (Berlin). Für die Bereitstellung zusätzlicher Dokumente und diesbezügliche Auskünfte sei darüber hinaus Dr. Eva Hanke (Zentralbibliothek Zürich), Dr. Thekla Kluttig (Sächsisches Staatsarchiv, Leipzig), Christian Liedtke M.A. (Archiv des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf) sowie Dr. Thomas Synofzik und Dr. Hrosvith Dahmen (Archiv des Robert-Schumann-Hauses, Zwickau) herzlich gedankt.

Freundliche Hilfe bei der Lösung einzelner Probleme kam von Antje Geiger M.A. (Dessau), Prof. Dr. Kathrin Kirsch und Dr. Matthias Kirsch (Kiel), Dr. Katy Hamilton (Ipswich), Prof. Renate Hofmann und Prof. Kurt Hofmann (Lübeck), Dr. Natasha Loges (London), Prof. Dr. Michael Musgrave (New York), Prof. Dr. Dr. Robert Pascall (Nottingham), Prof. Dr. Gerhard Poppe (Dresden) und Dr. Bernd Wiechert (Berlin). Dankenswerterweise half Dr. Klaus Martin Kopitz (Arbeitsstelle Dresden der Schumann-Briefedition) mit Informationen zum Briefwechsel zwischen Clara Schumann und Joseph Joachim. Die Poltun-Sternberg Musiksammlung Wien stellte der Kieler Brahms-Forschungsstelle wiederum längerfristig Frühdrucke zur Auswertung zur Verfügung, wofür ihr erneut sehr herzlich gedankt sei.

Im Rahmen ihrer Praktika halfen Johanna Walter M.A., Michaela Plostica M.A. und Mareike Jordt M.A. bei der Aufarbeitung von gedruckten Quellen und Rezeptionsdokumenten. Dr. des. Katharina Loose-Einfalt und Dr. Vasiliki Papadopoulou vom Wiener Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen übernahmen einige Quellenrecherchen und -autopsien. Während der Drucklegung wirkten Yvonne Elling-Senke, Almut Jedicke und Erko Petersen engagiert beim Korrekturlesen mit. Für die bewährte Zusammenarbeit bei der Drucklegung gilt mein Dank den an der Herstellung des Bandes beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des G. Henle Verlages, München. Dem Projektleiter der Johannes Brahms Gesamtausgabe, Prof. Dr. Siegfried Oechsle, und meinen Kollegen an der Kieler Brahms-Forschungsstelle, Dr. Michael Struck, Dr. Johannes Behr und Dr. Jakob Hauschildt, danke ich für ihre stete Hilfsbereitschaft, für konstruktive Diskussionen und für Anregungen, die den vorliegenden Band deutlich be-

reichert haben. Die erste intensive Beschäftigung mit Brahms' Streichsextetten verdanke ich dem ehemaligen Projektleiter der Johannes Brahms Gesamtausgabe, Prof. Dr. Dr. Friedhelm Krummacher, und seinem im Sommersemester 1996 am Kieler Musikwissenschaftlichen Institut veranstalteten Seminar zu Brahms' Kammermusik, an das ich gern zurückdenke.

Kiel, im Juli 2017

Katrin Eich

¹⁹⁴ Siehe vor allem das „Digitale Archiv“ (http://www.brahms-institut.de/web/bihl_digital/archiv_index.html) sowie das „Brahms-Briefwechsel-Verzeichnis“: Wolfgang Sandberger, Christiane Wiesenfeldt: *Brahms-Briefwechsel-Verzeichnis (BBV): chronologisch-systematisches Verzeichnis sämtlicher Briefe von und an Johannes Brahms*, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unter Mitarbeit von Fabian Bergener, Peter Schmitz und Andreas Hund, www.brahms-institut.de, 2010.