

# 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 IX  
BEARBEITUNGEN VON WERKEN ANDERER KOMPONISTEN

BAND 1 ARRANGEMENTS FÜR EIN KLAVIER ODER  
ZWEI KLAVIERE ZU VIER HÄNDEN

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN



**JOHANNES BRAHMS**

**ARRANGEMENTS**  
**VON WERKEN**  
**ANDERER KOMPONISTEN**

**FÜR EIN KLAVIER ODER**  
**ZWEI KLAVIERE ZU VIER HÄNDEN**

HERAUSGEGEBEN VON  
VALERIE WOODRING GOERTZEN

2012

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, Bonn,*  
*und des Ministeriums für Wissenschaft, Wirtschaft und Verkehr des Landes Schleswig-Holstein.*  
*Darüber hinaus finanziert das Österreichische Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung*  
*eine halbe Mitarbeiterstelle, die an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien angesiedelt ist.*  
*Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung 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	
Brahms' Arrangements von Werken anderer Komponisten für ein Klavier oder zwei Klaviere zu vier Händen .....	X
Ouvertüre zu William Shakespeares „Hamlet“ op. 4 von Joseph Joachim, Arrangement für ein Klavier zu vier Händen Anh. Ia Nr. 3 Entstehung und frühe Aufführungen der Ouvertüre von Joseph Joachim ...	XI
Entstehung des Arrangements von Brahms .....	XIII
Ouvertüren zu Herman Grimms „Demetrius“ op. 6 und zu William Shakespeares „Heinrich IV.“ op. 7 von Joseph Joachim, Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen Anh. Ia Nr. 4 und 5 Entstehung und frühe Aufführungen der Ouvertüren von Joseph Joachim ..	XIV
Entstehung der Arrangements von Brahms .....	XVIII
Klavierquartett Es-Dur op. 47 von Robert Schumann, Arrangement für ein Klavier zu vier Händen Anh. Ia Nr. 8 Das verschollene Arrangement des Klavierquintetts op. 44 für ein Klavier zu vier Händen Anh. IIb Nr. 5 .....	XXII
Das Arrangement des Klavierquartetts op. 47 .....	XXIII
Ouvertüre zu Robert Griepenkerls „Maximilian Robespierre“ op. 55 von Henry Litloff, Arrangement für Klavier und Physharmonika Anh. III Nr. 9 .....	XXV
Danksagung .....	XXIX
Zur Gestaltung des Notentextes .....	XXX
Ouvertüre zu William Shakespeares „Hamlet“ op. 4 von Joseph Joachim, Arrangement für ein Klavier zu vier Händen Anh. Ia Nr. 3 .....	1
Ouvertüre zu Herman Grimms „Demetrius“ op. 6 von Joseph Joachim, Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen Anh. Ia Nr. 4 .....	35
Ouvertüre zu William Shakespeares „Heinrich IV.“ op. 7 von Joseph Joachim, Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen Anh. Ia Nr. 5 .....	76
Klavierquartett Es-Dur op. 47 von Robert Schumann, Arrangement für ein Klavier zu vier Händen Anh. Ia Nr. 8 Sostenuto assai – Allegro ma non troppo .....	119
Scherzo. Molto vivace .....	143
Andante cantabile .....	159
Finale. Vivace .....	168
Anhang	
Ouvertüre zu Robert Griepenkerls „Maximilian Robespierre“ op. 55 von Henry Litloff, Arrangement für Klavier und Physharmonika Anh. III Nr. 9 (Physharmonika-Partie) .....	194
Kritischer Bericht .....	209
Verzeichnis der Abbildungen .....	291



# VORWORT

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

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

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

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

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

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

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

DIE EDITIONSLEITUNG

## ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

<i>Ahrens/Klinke, Harmonium</i>	<i>Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines ‚historischen‘ Musikinstrumentes</i> , hrsg. von Christian Ahrens und Gregor Klinke, Frankfurt am Main <sup>2</sup> 2001.	<i>D-KII</i>	Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek.
<i>AMz</i>	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung</i> .	<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.	<i>D-MÜu</i>	Münster, Universitäts- und Landesbibliothek, Musikabteilung.
<i>A-Wn</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung.	<i>D-RUI</i>	Rudolstadt, Thüringisches Staatsarchiv.
<i>Appel, Eendenich</i>	<i>Robert Schumann in Eendenich (1854–1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte</i> , hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, durch Bernhard R. Appel, Mainz etc. 2006 ( <i>Schumann Forschungen</i> , Bd. 11).	<i>D-SI</i>	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.
<i>Borchard, Joachim-Kompositionsverzeichnis</i>	<i>Kompositionsverzeichnis Joseph Joachim</i> , in: Beatrix Borchard: <i>Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim, Biographie und Interpretationsgeschichte</i> , Wien 2005 ( <i>Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte</i> , hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Bd. 5), Anhang II auf beiliegender CD-ROM.	<i>D-W</i>	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Musikabteilung.
<i>Borchard, Joseph Joachim</i>	Beatrix Borchard: <i>Joachim, Joseph</i> , in: <i>MGG2P</i> , Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 1060–1066.	<i>D-Wibh</i>	Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, Verlagsarchiv.
<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<i>D-WRgs</i>	Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Schiller-Archiv.
<i>Briefwechsel IV</i>	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin <sup>2</sup> 1912 ( <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , hrsg. von der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Bd. IV), Reprint Tutzing 1974.	<i>D-Zsch</i>	Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.
<i>Briefwechsel V/VI</i>	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bde. 1/2, Berlin <sup>3</sup> 1921/ <sup>2</sup> 1912 ( <i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , hrsg. von der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Bde. V/VI), Reprint Tutzing 1974.	<i>Goertzen</i>	Valerie Woodring Goertzen: <i>The Piano Transcriptions of Johannes Brahms</i> , Ph.D. diss., University of Illinois 1987.
<i>CDN</i>	Kanada.	<i>Hofmann, Bibliothek</i>	Kurt Hofmann: <i>Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis</i> , Hamburg 1974.
<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.	<i>Hofmann, Chronologie</i>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret</i> , Tutzing 2006.
<i>D-Bim</i>	Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz.	<i>Hofmann, Erstdrucke</i>	Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern</i> , Tutzing 1975.
<i>D-Gs</i>	Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek.	<i>Hofmann, Erstdrucke Schumann</i>	Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 234 Titelblättern</i> , Tutzing 1979.
<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.	<i>Hofmann, Zeittafel</i>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk</i> , Tutzing 1983.
<i>D-KIjbg</i>	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.	<i>Hofmeister-Monatsbericht</i>	Friedrich Hofmeister: <i>Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen</i> , Leipzig 1829 ff. ( <a href="http://www.onb.ac.at/sammlungen/musik/musik_hofmeister_monatsberichte.htm">http://www.onb.ac.at/sammlungen/musik/musik_hofmeister_monatsberichte.htm</a> )
		<i>JBG</i>	<i>Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> .
		<i>Joachim, Briefwechsel I–III</i>	<i>Briefe von und an Joseph Joachim</i> , hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, 3 Bde., Berlin 1913.
		<i>Kalbeck II/1</i>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. I, 1. Halbband, Berlin <sup>4</sup> 1921, Reprint Tutzing 1976.

- Kalbeck III/1* Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. Halbband, Berlin <sup>3</sup>1921, Reprint Tutzing 1976.
- Katalog Sammlung Hoboken: Schumann/Weber* *Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Musikalische Erst- und Frühdrucke*, Bd. 15: *Robert Schumann. Carl Maria von Weber*, bearbeitet von Karin Breitner, Tutzing 1997.
- Litzmann II* Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig <sup>3</sup>1907.
- MGG2P* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, Kassel etc. 1999–2007 (Bde. 1–17 und Registerband).
- Moser, Joseph Joachim III* Andreas Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, neue, umgearbeitete und erweiterte Ausgabe in zwei Bänden, Berlin 1908/1910.
- NZfM* *Neue Zeitschrift für Musik*.
- Rohse, Griepenkerl* Wolfgang Robert Griepenkerl: *Maximilian Robespierre. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, nach dem Erstdruck Braunschweig 1849 hrsg., mit Erläuterungen und einem Nachwort versehen von Eberhard Rohse, Braunschweig 1989 (Literarische Vereinigung Braunschweig e. V., Band 36 der bibliophilen Schriften, Jahrgabe 1989).
- RSW* Margit L. McCorkle: *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003.
- Schumann-Brahms Briefe I* *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 1, Leipzig 1927.
- Schumann, Briefe NF 1904* *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F.[riedrich] Gustav Jansen, Leipzig <sup>2</sup>1904.
- Schumann-Härtel/Schöne Briefe* „... daß Gott mir ein Talent geschenkt“. *Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne*, hrsg. von Monica Steegmann, Zürich und Mainz 1997.
- Schumann-Kirchner Briefe* Renate Hofmann: *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner mit einer Lebensskizze des Komponisten*, Tutzing 1996.
- Schumann, Tagebücher III/2* *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher*, Teil 2: 1847–1847 [recte: 1856], hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982.
- Signale* *Signale für die musikalische Welt*.
- US-Cn* Chicago (Illinois), The Newberry Library.
- US-IO* Iowa City, University of Iowa, Music Library.
- US-NYpm* New York City, The Morgan Library.
- US-PHff* Philadelphia (Pennsylvania), Free Library of Philadelphia, Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music.

## EINLEITUNG

### Brahms' Arrangements von Werken anderer Komponisten für ein Klavier oder zwei Klaviere zu vier Händen

Die im vorliegenden Band enthaltenen Arrangements haben ihre Entstehung zwei gemeinsamen Faktoren zu verdanken: erstens dem Bestreben von Brahms, sich mit Kompositionen, die er neu kennenlernte und die ihn reizten, intensiv zu beschäftigen, und zweitens seiner Freude am vierhändigen Klavierspiel. Drei Arrangements entstanden um die Mitte der 1850er Jahre nach Ouvertüren für Orchester des mit Brahms eng befreundeten Komponisten und Geigers Joseph Joachim. Die *Ouvertüre zu Shakespeares „Hamlet“ op. 4* (komponiert 1852–1854) bearbeitete Brahms 1853/54 für ein Klavier zu vier Händen (Anh. Ia Nr. 3), die *Ouvertüre zu Shakespeares „Heinrich IV.“ op. 7* und die *Ouvertüre zu Herman Grimms „Demetrius“ op. 6* (beide 1853/54) arrangierte er 1854/55 bzw. 1856 jeweils für zwei Klaviere zu vier Händen (Anh. Ia Nr. 4 und 5). In den Jahren 1854/55 bearbeitete er zudem Robert Schumanns *Klavierquartett op. 47* (entstanden 1842/43, veröffentlicht 1845) für ein Klavier zu vier Händen (Anh. Ia Nr. 8). Diese Arrangements stammen aus einer Zeit, in welcher der junge Brahms seinen eigenen kompositorischen Weg suchte und sich diejenige handwerkliche Meisterschaft erarbeitete, die den Grund für seine weitere Laufbahn als bedeutender Komponist legen sollte. Joachims Ouvertüren, denen Brahms Begeisterung und Bewunderung, ja beinahe Ehrfurcht entgegenbrachte, waren ambitionierte Orchesterwerke eines mit Brahms nahezu gleichaltrigen Komponisten, der bereits über beträchtliche Erfahrungen als Orchestermusiker und Dirigent verfügte. Die Klavierquartett-Bearbeitung gehört in den Kontext von Brahms' intensiver Beschäftigung mit Schumanns Musik, als der ältere Komponist bereits erkrankt und in die Eidenicher Klinik eingewiesen war.

Die Arrangements verschafften Brahms, der Schumann-Familie und anderen Freunden zudem Gelegenheit, diese Musik gemeinsam zu entdecken und zu genießen. Brahms' besondere Vorliebe für das Vierhändigspiel tritt sowohl in seinen Originalkompositionen als auch den insgesamt 24 ein- bzw. zweiklavierigen vierhändigen Bearbeitungen eigener Kammer-, Orchester- und Chorwerke zutage.<sup>1</sup> Brahms hoffte auf eine Veröffentlichung der Joachim- und Schumann-Bearbeitungen, um auch der musikalischen Öffentlichkeit das Spielen und Studieren der Werke zu ermöglichen, um deren Komponisten seine Verehrung zu bezeugen und um für sein notwendiges Einkommen zu sorgen. Doch nur das Klavierquartett-Arrangement wurde zu Brahms' Lebzeiten gedruckt – unmittelbar nach Auslaufen der dreißigjährigen Schutzfrist für Schumanns Kompositionen Ende 1886. Bei Simrock erschien, Brahms' letztem Willen entsprechend, im Jahr 1902 die Bearbeitung der *Ouvertüre zu Shakespeares „Heinrich IV.“*. Die Arrangements der *Ouvertüre zu Shakespeares „Hamlet“* und

der *Ouvertüre zu Herman Grimms „Demetrius“* werden im vorliegenden Band erstmals veröffentlicht.

Als Geburtstagsgeschenk für Clara Schumann fertigte Brahms im September 1854 auch ein vierhändiges Arrangement von Robert Schumanns *Klavierquintett Es-Dur op. 44* an.<sup>2</sup> Nachdem der Verlag Breitkopf & Härtel die Bearbeitung als zu schwer zurückgewiesen hatte, überließ Brahms das Manuskript Clara Schumann, die im Jahr 1858 eine eigene vierhändige Bearbeitung erscheinen ließ. Es ist zwar möglich, und sogar wahrscheinlich, dass Brahms' (verschollenes) Arrangement dasjenige Claras beeinflusste, doch muss ohne Kenntnis der Version von Brahms offen bleiben, welche Beziehung zwischen beiden Bearbeitungen tatsächlich bestand. Das unter Clara Schumanns Namen veröffentlichte Klavierquintett-Arrangement bleibt darum in dieser Edition unberücksichtigt; die Entstehungsumstände dieser sowie der Brahms'schen Bearbeitung des Werkes werden jedoch in einem eigenen Abschnitt der Einleitung zu Brahms' Klavierquartett-Arrangement behandelt.

Das bereits 1852 entstandene Arrangement von Henry Litolffs *Ouvertüre zu Robert Griepenkerls „Maximilian Robespierre“ op. 55* für Klavier und Physharmonika (Anh. III Nr. 9) erscheint im Anhang, da es nur fragmentarisch in Gestalt der Physharmonika-Stimme erhalten ist. Brahms begegnete Henry Litolff vermutlich im Februar 1852 in Hamburg und dürfte die Ouvertüre in mindestens einem der von ihm gegebenen Konzerte gehört haben. Weshalb er für den zweiten Part neben dem Klavier die Physharmonika – eine Art Harmonium – wählte, ist ungewiss; am plausibelsten erscheint aber die Annahme, dass Brahms das Arrangement für einen mit ihm bekannten Spieler dieses Instruments anfertigte.

Die Bearbeitungen von 20 Ländlern Franz Schuberts (D 366 und 814) für Klavier zu zwei bzw. vier Händen, die im *BraWV* noch Brahms zugeschrieben wurden

<sup>1</sup> Zu Brahms' Arrangements eigener Werke siehe Michael Struck: *Surrogat und Hybris – Wirkungsbereiche des Klaviers im Umfeld tradierter Gattungen: Johannes Brahms' vierhändige Arrangements eigener Werke und Charles Valentin Alkans Douze études op. 39*, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die internationale Musikwissenschaftliche Tagung Hannover 2001*, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine, Augsburg 2002, S. 119–135; *JBG*, Bd. IA.1: *Klavierarrangements op. 68 und 73*, Einleitung, S. XI–XIII. Übersichten der Arrangements und Klavierauszüge eigener Werke finden sich in: *BraWV*, S. 777f.; *Goertzen*, S. 16–17; Struck (siehe oben), S. 133f.

<sup>2</sup> *BraWV*, Anh. IIb Nr. 5. Zur selben Zeit entstand eine weitere, zweihändige Bearbeitung allein des Scherzosatzes (*BraWV*, Anh. Ia Nr. 7; *JBG*, Bd. IX.2: *Klavierarrangements fremder Werke II*; zuerst veröffentlicht in: *Johannes Brahms und seine Freunde*, hrsg. von Joachim Draheim, Wiesbaden 1983, S. 2–13).

(Anh. Ia Nr. 6), stammen nach neueren Erkenntnissen vom Wiener Verleger J. P. Gotthard<sup>3</sup> und konnten darum in den vorliegenden Band nicht aufgenommen werden.

**Ouvertüre zu William Shakespeares „Hamlet“ op. 4  
von Joseph Joachim,  
Arrangement für ein Klavier zu vier Händen  
Anh. Ia Nr. 3**

*Entstehung und frühe Aufführungen der Ouvertüre  
von Joseph Joachim*

Joseph Joachim begann mit der Komposition der *Ouvertüre zu Shakespeares „Hamlet“* vor dem 22. August 1852 im Bannkreis Franz Liszts in Weimar.<sup>4</sup> Nach einer Unterbrechung scheint er die Arbeit an dem Werk erst wieder aufgenommen zu haben, nachdem er Anfang des Jahres 1853 nach Hannover übergesiedelt war. Herausgerissen aus dem Weimarer Kreis befreundeter Musiker, fühlte sich Joachim in Hannover isoliert in einer „Luft, die ganz tonstarr geworden ist von dem Walten eines nordischen Phlegmatikers aus der Restaurations-Zeit“.<sup>5</sup> Aus diesem Lebensgefühl heraus wandte er sich dem Hamlet-Stoff wieder zu und schrieb an Woldemar Bargiel bezüglich seiner „Wahl des Helden“:

„Hamlet wird gewöhnlich ein unmusikalischer Stoff genannt; die Leute halten sich daran, daß Hamlet viel reflektirt. Dies Reflektiren ist ja aber nur die nothwendige Flucht vor der Unruhe, die sein Inneres beständig durchwühlt. Was ihn da hintreibt, der ewige mächtige Thatendrang, die tiefe Trauer darüber, daß diese herrliche Sehnsucht nach Verwirklichung des innersten Lebens an äußern Verhältnissen, an geistig Nichtigem machtlos verbluten muß, hat wohl jedes Menschen Brust durchzogen, ist allgemein menschliches Gefühl, also auch musikalisch. Musik ist reinster Gefühlsausdruck, nur Zufälliges, Unnatürliches, Willkürliches ist ihr fremd.“<sup>6</sup>

Im folgenden nennt Joachim als „ewiges Vorbild“ Beethoven, der mehr als jeder andere ein „tiefer Kenner der menschlichen Seele“ gewesen sei und darum „der musikalische Shakespeare“ genannt zu werden verdiene.<sup>7</sup>

Sein vorläufig abgeschlossenes Autograph versah der Komponist mit der Datierung „Hannover, 16 März 1853“ und fügte anstelle einer Signatur das Kürzel „(f. a. e.)“ hinzu, welches für sein in diesen Jahren verwendetes Lebensmotto „frei aber einsam“ stand.<sup>8</sup> Schon am 21. März sandte er eine Abschrift der Ouvertüre mit der Bitte um Durchsicht an Franz Liszt, um durch Taten und nicht nur durch Worte zu zeigen, wie anregend die Weimarer Zeit für ihn gewesen war. Wenig später legte Joachim das Werk auch Woldemar Bargiel und Robert Schumann zur Begutachtung vor, worauf dieser in einem enthusiastischen Antwortbrief auf einzelne Aspekte einging und eine Aufführung in Düsseldorf anbot.<sup>9</sup>

Joachims Autograph lässt erkennen, dass das Werk mehrfach überarbeitet wurde, und die im Herbst 1854 gedruckten Orchesterstimmen zeigen weitere Abweichungen. Neben einer leichten Straffung der Form be-

trafen die Änderungen hauptsächlich die Instrumentierung sowie die Dynamik- und Ausdrucksbezeichnung, waren also von der Absicht des Komponisten motiviert, die klingende Realisierung des Werkes mit seiner Klangvorstellung in Übereinstimmung zu bringen. Die von Joachim erkannten Schwächen hatten ihre Ursache sicherlich zum Teil in seiner mangelnden Erfahrung mit der Orchesterkomposition, doch andererseits klagte er auch über die Unfähigkeit der Orchestermusiker, sich in seine Idee einzufühlen und den Geist der Musik zu erfassen.<sup>10</sup>

Joachim hörte seine Ouvertüre erstmals im Mai 1853 bei einer Durchspielprobe der Weimarer Hofkapelle, der er das Werk gewidmet hatte. Später berichtete er in einem Brief an Bargiel von Besetzungs- und Intonationsproblemen des Orchesters, doch habe ihn das Crescendo der Einleitung, der Klang des „Moderato der Mitte“ (vermutlich T. 192–238 in der gedruckten Partitur; entspricht T. 194–239 in Brahms' Arrangement) und (gegen Schluss) die Wucht der vier unisono geführten Hörner befriedigt, die wie beabsichtigt als „hereinbrechendes Fatum“ gewirkt hätten. „Gefreut hat mich's, daß Schumann gerade die erwähnten Stellen speciell hervorhob.“<sup>11</sup> In einem früheren Brief hatte Joachim geschrieben, die Ouvertüre sei zu traurig und gedrückt, als dass sie in einem Konzert am Weimarer Hof hätte aufgeführt werden können, zumal man dort gerade eine Hochzeit gefeiert habe: „Man meinte, sie klänge, als ob ich den Leuten ein fürchterliches: ‚Bleibt mir 10 Schritt vom Leib‘ zubrüllte. Das war mir lieb!“<sup>12</sup>

Nachdem Joachim den Sommer 1853 gemeinsam mit Brahms in Göttingen verbracht hatte, wandte er sich auch an dessen Hamburger Lehrer Eduard Marxsen mit der Bitte um Durchsicht und Rat. Am 22. September konnte Brahms dem Freund vom Rheindampfer aus

<sup>3</sup> Siehe Johannes Behr: *Franz Schuberts 20 Ländler D 366 / D 814 – nicht bearbeitet von Johannes Brahms*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 64 (2011), Nr. 4, S. 354–363.

<sup>4</sup> „Ich schreibe an meiner Hamlet-Ouverture“, teilte er seinem Bruder Heinrich am 22. August 1852 mit (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 33).

<sup>5</sup> Brief an Franz Liszt vom 21. März 1853 (ebenda, S. 44 f.); gemeint war der langjährige Hannoveraner Hofkapellmeister Heinrich Marschner.

<sup>6</sup> Brief an Woldemar Bargiel vom [7. April 1853] (ebenda, S. 46).

<sup>7</sup> Ebenda, S. 46 f.

<sup>8</sup> Siehe hierzu *Kalbeck I/1*, S. 129 f.; *BraWV*, S. 506 f.; *Joachim, Briefwechsel I*, S. 109 (Brief an Robert Schumann vom 29. November 1853); Michael Musgrave: *Frei aber Froh: A Reconsideration*, in: *19<sup>th</sup> Century Music*, Jg. 3, Nr. 3 (März 1980), S. 251–258.

<sup>9</sup> Siehe die Briefe Joachims an Liszt vom 21. März 1853, an Bargiel vom [7. April 1853] und an Schumann vom 2. Juni 1853 (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 44 f., 45–48, 59 f.) sowie Schumanns Antwortbrief vom 8. Juni 1853, seinem 43. Geburtstag (ebenda, S. 60–62; auch in: *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 373 f.). Zu Schumanns Shakespeare-Rezeption siehe: Jon Finson: *Schumann and Shakespeare*, in: *Mendelssohn and Schumann. Essays on Their Music and Its Context*, hrsg. von Jon W. Finson and R. Larry Todd, Durham (N.C.) 1984, S. 125–136.

<sup>10</sup> Siehe etwa Joachims Brief an Gisela von Arnim vom 23. Mai 1854 (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 190–192; auszugsweise unten zitiert).

<sup>11</sup> Brief an Bargiel von [Anfang Juli 1853, abgesandt erst am 3. September 1853] (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 67); vgl. Schumanns Brief an Joachim vom 8. Juni 1853 (ebenda, S. 60–62; auch in: *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 373 f.).

<sup>12</sup> Brief an Bargiel vom 24. Juni 1853 (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 64).

einen Brief Marxsens schicken, der einige Bedenken vorbrachte, die sich jedoch bei gestreicher und präziser Ausführung als unbegründet erweisen könnten: mangelnde Klarheit und Konsequenz der harmonischen Anlage, eine oft etwas bizarre Durchführung des Allegro-Hauptmotivs, ein zu schnelles Verschwinden des lyrischen F-Dur-Themas und eine die Ausführung erschwerende Instrumentierung.<sup>13</sup>

Nachdem Schumann die *Ouvertüre zu Shakespeares „Hamlet“* am 27. Oktober 1853 in Düsseldorf aufgeführt hatte (am Tag vor dem Erscheinen seines enthusiastischen Artikels „Neue Bahnen“ über den jungen Brahms in der *Neuen Zeitschrift für Musik*), empfahl er Joachims *Ouvertüre* sowie dessen *Violinkonzert in einem Satze g-Moll op. 3* dem Verlag Breitkopf & Härtel zur Veröffentlichung.<sup>14</sup> Die *Ouvertüre* wurde angenommen, erschien aber erst ein knappes Jahr später im Druck (Orchesterstimmen) bzw. in Verlagsabschrift (Partitur).<sup>15</sup> Diese Verzögerung erklärt sich teilweise aus Joachims beträchtlicher Arbeitsbelastung als Konzertmeister in Hannover und dem gleichzeitigen Verfolgen seiner verschiedenen Interessen als Virtuose, Dirigent und Komponist. Zudem arbeitete er in diesen Monaten bereits an der *Ouvertüre zu Herman Grimms „Demetrius“*.<sup>16</sup> Offenbar tat er sich aber auch mit der Revision der *Hamlet-Ouvertüre* schwer und hatte an den negativen Reaktionen von Musikern und Hörern auf das Werk zu tragen, die freilich zum Teil aus dem musikalischen Parteienstreit jener Jahre resultierten. So berichtete er Brahms nach einer von ihm selbst dirigierten Aufführung mit dem Leipziger Gewandhausorchester am 23. März 1854:

„Meine *Ouvertüre* habe ich nun in Leipzig selbst dirigiert, um (wie ich an David schrieb) meine eigene Haut zu Markt zu tragen. Die ist denn nun auch gehörig durchgebläut worden; Riccius und Konsorten zischten, als käme Wasser auf den glühenden Kalk meiner Träume. Zum Glück ist mein Musizieren nicht an das gebunden, was man gewöhnlich Erfolg nennt; ich werde nicht aufhören, die ästhetische Galle der Herren zu erregen, wenn mein Gefühl mir Dissonanzen eingibt! Es ist arg wie die Leuten überall in Parteien befangen sind; sie glauben, man könne nicht mit Berlioz oder Wagner befreundet sein, ohne gerade so zu komponieren wie die beiden.“<sup>17</sup>

Joachim dürfte die *Ouvertüre* außerdem in der zweiten Dezemberhälfte 1853 in einer Durchspielprobe des Kölner Orchesters unter Leitung Ferdinand Hillers gehört haben; einer für den 8. Januar 1854 in Weimar vorgesehenen Aufführung durch Liszt als Einleitung zu Shakespeares Schauspiel wohnte er dagegen nicht bei.<sup>18</sup> Vor dem Druck der Stimmen gegen Ende des Jahres 1854 nahm Joachim eine eingreifende Revision der Instrumentation vor. In einem Brief an Gisela von Arnim vermutlich vom 23. Mai 1854 schrieb er:

„Ich war fleißig: ich habe in der letzten Zeit meines Hierseins fast die ganze *Hamlet-Ouv.* (die schon beim Verleger war) umgeändert – nicht in Gedanken und Gestaltung, aber im Klang – der zu unklar an den meisten Stellen war und dem musikalisch ungebildeten Hörer durch eine gewisse Unruhe den innern, organischen Zusammenhang, den alle meine Compositionen haben, verhüllte. Ich folg-

te nämlich (da ich nie vorher mit dem Verstande componire, sondern mit ihm nur meines Gemüths Bewegung mir deutlich mache) oft zu gewissenhaft den einzelnen Schattierungen meines Gefühls – und nahm jede Welle, die mein Herzblut bei einer Melodie oder Modulation schlug, weil ich von ihr ergriffen war, für zu ihrem Ausdruck gehörend. Ich ließ so oft neben der Melodie eine Menge Instrumente des Orchesters mitschwingen – ja wären das lauter fein empfindende Seelen! – aber so blasen und streichen die Musici roh die Noten – und was in mir ein Seufzer oder ein freudig Ach! war, wird ein plumper Hornton – ein kreischender Fiedelbogenlaut – Warum giebt's nur so viele Handwerker!“<sup>19</sup>

In diesen Tagen schrieb Joachim auch an Brahms, er habe in der *Hamlet-Partitur* „Lichtungen“ vorgenommen und acht Takte gestrichen.<sup>20</sup> In einem Brief vermutlich an den Verlag Breitkopf & Härtel, datiert in Hanno-

<sup>13</sup> Brief von Marxsen an Brahms vom 7. September 1853 (*Briefwechsel V*, S. 10 f.).

<sup>14</sup> Brief von Schumann an Breitkopf & Härtel vom 3. November 1853 (*Schumann, Briefe NF 1904*, S. 484); im selben Brief empfahl Schumann auch einige Werke von Brahms zur Publikation, von denen daraufhin vier (op. 1–4) bei Breitkopf & Härtel erschienen. Andreas Moser überliefert Joachims Erinnerungen an die schwierigen Proben der *Ouvertüre* unter Schumann in Düsseldorf (*Moser, Joseph Joachim I*, S. 182 f.); siehe hierzu auch die Tagebuchnotizen Clara Schumanns in: *Litzmann II*, S. 244. In einer Rezension der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* (Jg. 1, Nr. 20 [12. November 1853], S. 158) hieß es: „Die Ausführung war indess so mangelhaft, dass uns Joachim als Componist eigentlich fremd blieb. Das schwierige Musikstück ging so roh an unserem Ohr vorüber, dass wir zu keiner Ansicht irgend einer Art darüber gelangen konnten.“ (zit. nach: *Appel, Eendenich*, S. 142, Anm. 320)

<sup>15</sup> Anzeigen: siehe Quellengeschichte, S. 216, Anm. 39. Am 16. November 1854 schickte Joachim einen gedruckten Stimmensatz an Franz Liszt und kündigte zugleich die Zusendung einer „geschriebene[n] Partitur“ an (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 226). Dieses Partiturrexemplar in Verlagsabschrift ist erhalten (Quelle JJ-AB); die nach Weimar geschickten Stimmen sind verschollen.

<sup>16</sup> Siehe Joachims Brief an Gisela von Arnim vom 3./4. [Dezember 1853] (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 114–116).

<sup>17</sup> Brief vom 25. (?) März 1854 (*Briefwechsel V*, S. 32; die Datierung samt Fragezeichen stammt von Joachims Hand). In einer Rezension von „F. G.[leich?]“ (*NZfM*, Bd. 40, Nr. 14 [31. März 1854], S. 151) heißt es, die Ausführung habe zu wünschen übrig gelassen, doch sei Joachim zweifellos eine „große Künstlernatur“, die „entschieden einen eigenen Weg“ gehe, ihr hohes Ziel aber noch nicht erreicht habe.

<sup>18</sup> Siehe zu dieser geplanten Aufführung die Briefe von Joachim an Ferdinand Hiller von [Anfang Dezember 1853], an Franz Liszt vom 29. Dezember 1853 und von Liszt an Joachim vom 30. Dezember 1853 (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 119 f., 134 f., 136). Dass Joachim am 8. Januar 1854 nicht in Weimar war, ist aus seinen Briefen an Arnold Wehner vom [8. Januar 1854] und an Liszt vom 9. Januar 1854 zu schließen (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 140–143).

<sup>19</sup> Ebenda, S. 190 f.; siehe auch Joachims Brief vom [22. oder 29. Mai 1854] an Woldemar Bargiel (ebenda, S. 193).

<sup>20</sup> Brief vom [21. Mai 1854] (*Briefwechsel V*, S. 43 f.): „Denke Dir, daß ich die letzten Tage immerwährend Änderungen und namentlich Lichtungen in der *Hamlet-Ouvertüren-Partitur* vorgenommen habe, bevor sie zum Druck gegangen ist. Es war nötig; namentlich war auch die Bezeichnung überladen – acht Takte sind ganz gestrichen – Amen.“ Allerdings ist die überarbeitete Fassung der *Ouvertüre*, wie sie in den Quellen JJ-E-St, JJ-AB und JJ-E erscheint, nur sechs Takte kürzer als die Version des Autographs. Siehe Quellenbeschreibung, S. 212: Übersicht der einander entsprechenden Abschnitte in der frühen Version, im Arrangement und in der veröffentlichten Fassung.

ver am 30. Oktober 1854, verlangte Joachim „5 Quartett- und einfache Blasinstrumenten-Abzüge“, um die *Hamlet-Ouvertüre* mit ihrer revidierten Instrumentation in einer Orchesterprobe hören zu können.<sup>21</sup>

Viele Jahre später, am 1. März 1889, wurden im Festkonzert zu Joachims 50. Künstlerjubiläum in der Berliner Musikhochschule sowohl die *Ouvertüre zu „Hamlet“* als auch die *Ouvertüre zu „Heinrich IV.“* aufgeführt.<sup>22</sup> Die Partitur der *Hamlet-Ouvertüre* erschien erst posthum im Jahr 1908 bei Breitkopf & Härtel im Druck.<sup>23</sup>

#### *Entstehung des Arrangements von Brahms*

In jenem Brief, den Brahms im September 1853 vom Rheindampfer aus an Joachim sandte und dem er Marxsens Bemerkungen zur *Hamlet-Ouvertüre* beilegte, heißt es:

„Dir ist durch Deine neuen, herrlichen Ouvertüren eine zu weite Aussicht eröffnet worden, eine neue, zu schöne Welt hat sich Dir aufgetan, als daß Du noch an der alten, abgetanen [sic!] festhalten solltest. Ich weiß nicht, ob sich nicht meine Meinung noch ändert, ich kenne die *Hamlet-Ouvertüre* eigentlich zu wenig.“<sup>24</sup>

Auch wenn Brahms mit der *Ouvertüre* vorerst noch wenig vertraut war, erkannte er ihre Bedeutung als Wendepunkt in Joachims kompositorischer Entwicklung; auch muss ihn dieses Beispiel einer Komposition für Orchester, geschaffen von einem Ebenbürtigen, inspiriert haben. Bald darauf begann Brahms mit einem eingehenden Studium dieses Werkes, dem er in der Folge – und bis in seine letzten Jahre hinein – besonders zugeneigt blieb.<sup>25</sup>

Wenn Brahms die von Marxsen durchgesehene Partitur der *Hamlet-Ouvertüre* mit jenem Brief wieder an Joachim zurückschickte, dann stand ihm selbst vorläufig kein Exemplar zur Verfügung, das er als Vorlage für eine Bearbeitung hätte nutzen können, bis Joachim um den 21. Oktober 1853 die Partitur und die Orchesterstimmen für die Aufführung unter Schumann nach Düsseldorf sandte.<sup>26</sup> Möglicherweise begann Brahms während seiner ausgedehnten Aufenthalte in Hannover im Winter 1853/54 mit der Ausarbeitung des Arrangements. Zunächst wohnte er vom 4. bis zum 30. November 1853 bei Joachim, abgesehen nur von einer Reise nach Leipzig zu Verlagsverhandlungen vom 17. bis zum 23. November.<sup>27</sup> Nach einem weiteren Aufenthalt in Leipzig vom 1. bis zum 20. Dezember und dem in Hamburg verbrachten Jahreswechsel kehrte er am 3. Januar nach Hannover zurück und blieb dort, bis die Freunde einen Brief Albert Dietrichs vom 28. Februar 1854 aus Düsseldorf empfangen, der die Nachricht von Robert Schumanns Sprung in den Rhein am Vortag enthielt.<sup>28</sup> Brahms brach daraufhin sofort nach Düsseldorf auf und nahm das „einzige Exemplar der Partitur“ der *Hamlet-Ouvertüre*, das Joachim derzeit besaß, mit sich – sehr wahrscheinlich das Partiturotograph.<sup>29</sup> Der Umstand, dass Brahms die Partitur mitnahm, könnte darauf hinweisen, dass er gerade zur Zeit seiner Abreise am vierhändigen Arrangement arbeitete. Am 3. März traf er zu längerem Aufenthalt in Düsseldorf ein.<sup>30</sup>

In jenen Wochen besuchte Hedwig Salomon das Schumann'sche Haus und hielt am 7. Mai 1854, Brahms' 21. Geburtstag, ihre Erinnerungen in einem „Fliegenden Blatt aus Düsseldorf“ fest. Die naheliegende Annahme, Brahms habe Joachims neue *Ouvertüre* im November 1853, kurz nachdem er am 27. Oktober in Düsseldorf die erste öffentliche Aufführung gehört hatte, intensiv mit dem Komponisten studiert, wird von Salomons Bericht gestützt:

„[Er] sprach lebhaft über [...] Joachims *Hamlet-Ouvertüre*. Er habe sie auch beim einmaligen Anhören nicht verstanden, gar nicht verstanden, dann sei aber Joachim zu ihm gekommen, habe sie ihm vorgespielt, die Partitur gezeigt, und so sei ihm nach und nach eine Bewunderung über das Werk gekommen, so daß er jetzt daran hinauf sehen müsse wie zu etwas Unerreichbarem.“<sup>31</sup>

Auch die Bearbeitung für Klavier diene Brahms gewissermaßen als Mittel, die *Ouvertüre* genau kennenzulernen, und gab ihm zugleich die Möglichkeit, sein Studium des Werkes mit anderen Musikern aus seinem und Joachims Kreis zu teilen.

Spätestens Anfang April 1854 muss Brahms die Bearbeitung der *Ouvertüre* abgeschlossen und Joachim zugesandt oder übergeben haben, denn vermutlich am 9. April 1854 schrieb Julius Otto Grimm in Brahms' Auftrag an Joachim und bat um möglichst baldige Rücksendung des Arrangements: „er will [es] durchsehen und wo nötig ändern und hauptsächlich mit Frau Schumann spielen.“<sup>32</sup> Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich Brahms gerade in jener Zeit eingehender mit Shakespeares Werken zu beschäftigen begann. Auf der Rückseite des Frontispiz zum ersten Band der zwölfbändigen Ausgabe *Shakspeare's [sic!] dramatische Werke übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und*

<sup>21</sup> A-Wgm, Briefe Joseph Joachim 7; siehe Quellengeschichte, S. 216, Anm. 32.

<sup>22</sup> Moser, *Joseph Joachim II*, S. 259.

<sup>23</sup> Zur Datierung siehe Quellengeschichte, S. 217, Anm. 43.

<sup>24</sup> Brief vom 21. September 1853 (*Briefwechsel V*, S. 9).

<sup>25</sup> Siehe den Brief von Brahms an Joachim vom [17. Januar 1891] (*Briefwechsel VI*, S. 262).

<sup>26</sup> Siehe den Brief von Joachim an Schumann vom 20. Oktober 1853 (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 92).

<sup>27</sup> Siehe Hofmann, *Zeittafel*, S. 18.

<sup>28</sup> Siehe ebenda, S. 20; Albert Dietrichs Brief an Joachim (und Brahms) in: *Joachim, Briefwechsel I*, S. 165 f.

<sup>29</sup> Brief von Joachim an Ferdinand David vom [17. März 1854] (ebenda, S. 174 f.). Siehe Quellengeschichte, S. 217, Anm. 46.

<sup>30</sup> Hofmann, *Zeittafel*, S. 20.

<sup>31</sup> Kalbeck III, S. 169 f. (erstmalig gedruckt in: *Neues Wiener Tagblatt*, 8. Mai 1897). Brahms hörte die *Ouvertüre* zuerst in der Düsseldorfer Aufführung am 27. Oktober 1853 oder in den Proben für dieses Konzert.

<sup>32</sup> Brief von Grimm an Joachim (*Briefwechsel V*, S. 31, von Grimm irrtümlich datiert auf 9. März [1854]; *Joachim, Briefwechsel I*, S. 180, mit richtiggestellter Datierung). Joachim könnte das Arrangement mit sich genommen haben, als er von seinem Besuch im Hause Schumann am 6. März 1854 (siehe Joachims Brief an Bargiel vom 6. März 1854 aus Düsseldorf, ebenda, S. 171 f.) nach Hannover zurückkehrte.

Ludwig Tieck (Berlin 1850–1851) aus Brahms' Besitz findet sich die eigenhändige Datierung: „Düsseldorf. / 25<sup>1</sup> [?] März 1854 / Joh. Brah[ms]“.<sup>33</sup>

Brahms ließ von eigenen Arrangements gewöhnlich Abschriften für den Gebrauch im Freundeskreis sowie gegebenenfalls für die Publikation anfertigen. Einen solchen Zweck hatte vermutlich auch die einzige erhaltene Quelle der Bearbeitung der *Hamlet-Ouvertüre*, die von einem unbekanntem Kopisten angefertigte Abschrift AB-KA. Da ihre Werkgestalt weitgehend mit derjenigen des Partiturotographs (JJ-A) übereinstimmt<sup>34</sup> und da insbesondere Joachims Änderungen vom Mai 1854 nicht berücksichtigt sind (die in die gedruckten Orchesterstimmen eingingen und hauptsächlich die Instrumentation sowie eine Streichung von sechs Takten betreffen), dürfte die Abschrift vor dieser letzten Überarbeitung entstanden sein. Trifft dies zu, so überliefert sie diejenige Fassung der Ouvertüre, welche der Düsseldorfer Kreis im Frühling und Sommer 1854, nach Schumanns Einweisung nach Endenich, kannte. Ohne weitere Anhaltspunkte ist nicht zu entscheiden, ob Brahms womöglich parallel mit Joachims Partitur-Revision an seinem Arrangement arbeitete und ob dieses selbst Umarbeitungen erlebte, bevor es seine in der Abschrift fixierte Gestalt erlangte. Es ist in der Tat möglich, dass Grimms Bemerkung vom 9. April 1854, Brahms wolle seine Bearbeitung (vermutlich das Autograph) „durchsehen und wo nötig ändern“, darauf hinweist, dass Joachim seine Partitur im Anschluss an die Leipziger Aufführung vom 23. März 1854 revidiert hatte, worauf auch Brahms eine entsprechende Überarbeitung seines Arrangements für notwendig hielt.

Brahms hoffte wahrscheinlich auf eine Veröffentlichung seiner Bearbeitung, einerseits um für Joachims Musik einzutreten, andererseits um des Honorars willen; darum mag er die Abschrift zugleich als Stichvorlage vorgesehen haben. Doch blieb Joachims *Hamlet-Ouvertüre* der Erfolg versagt; die Partitur erschien erst nach dem Tod des Komponisten, und die Bearbeitung von Brahms blieb ungedruckt. Die Abschrift enthält denn auch keinerlei Verlags- oder Stechereintragungen.

**Ouvertüren zu Herman Grimms „Demetrius“ op. 6  
und zu William Shakespeares „Heinrich IV.“ op. 7  
von Joseph Joachim,  
Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen  
Anh. Ia Nr. 4 und 5**

*Entstehung und frühe Aufführungen der Ouvertüren  
von Joseph Joachim*

Am 29. Dezember 1853 sandte Joachim die Partitur seiner *Hamlet-Ouvertüre* an Franz Liszt und berichtete zugleich, er habe „zwei Ouverturen-Skizzen liegen, ohne vor Geschäftigkeit zum Ausarbeiten zu gelangen“.<sup>35</sup> Als erste der beiden neuen Ouvertüren war im Sommer 1853 diejenige zu Shakespeares „Heinrich IV.“ konzipiert worden,<sup>36</sup> dann jedoch wegen Zeitmangels zunächst liegengeblieben.<sup>37</sup> Anfang Dezember 1853 hatte Joachim

eine weitere Ouvertüre zu Herman Grimms „Demetrius“ entworfen,<sup>38</sup> nachdem er das Schauspiel des mit ihm befreundeten Dichters<sup>39</sup> möglicherweise bereits im August, spätestens jedoch Anfang Oktober 1853 kennengelernt hatte.<sup>40</sup>

Grimms Version der Geschichte vom „falschen Dmitri“, einer Episode aus der russischen Historie, legt den Schwerpunkt auf die innere Auseinandersetzung des Zaren Demetrius mit der zutage tretenden Wahrheit, nicht er, sondern der plötzlich aufgetauchte Ivan sei Sohn des früheren Zaren und damit auch rechtmäßiger Erbe des Thrones. Demetrius' Mutter, die Bäuerin Marva, hatte die Kinder als Säuglinge vertauscht und Ivan am Ufer eines Teiches dem Tode überlassen, wo er jedoch gerettet worden war. Auch die Zarin Olga greift in das Geschehen ein, indem sie den von Demetrius eingekerkerten Ivan in der Nacht fliehen lässt, statt ihn zu

<sup>33</sup> A-Wgm, Nachlass Brahms. Beim nachträglichen Binden und Beschneiden des Buches ging ein Teil des unten stehenden Besitzvermerks verloren, so dass das Datum nur vermutungsweise zu rekonstruieren ist (in Hofmann, *Bibliothek*, S. 106, heißt es: „15ter (?) März“). Brahms' Shakespeare-Vertonungen op. 17 Nr. 2 (nach *Was ihr wollt*) und WoO 22 (nach *Hamlet*) entstanden erst 1860 bzw. 1873.

<sup>34</sup> Zu den bedeutenderen Abweichungen siehe Quellenbeschreibung, S. 212: Übersicht der einander entsprechenden Abschnitte in der frühen Version, im Arrangement und in der veröffentlichten Fassung.

<sup>35</sup> Joachim, *Briefwechsel I*, S. 134.

<sup>36</sup> Am 25. Juli 1853 schrieb Joachim aus Göttingen an seinen Bruder Heinrich: „zum ‚Prinz Heinrich‘ (Ouverture) habe ich endlich, nach unaufhörlichem Verwerfen und Ändern, die Motive, und einen bedeutenden Theil der Skizze des Ganzen gehörig zu Stande gebracht. Ich möchte gerne diese Ouverture mit der zum Hamlet (weil sie sich wesentlich durch den Kontrast ergänzen) als Opus III herausgeben, u. ich werde meinen Aufenthalt in Göttingen bis Ende August verlängern, um die Ouverture hier fertig zu schreiben.“ (Briefautograph: D-LÜbi, 1991.2.53.7) Doch scheint Joachim in Göttingen nicht mehr wesentlich vorangekommen zu sein, denn am 10. September schrieb er wieder aus Hannover an Arnold Wehner: „Die erste Hälfte der bewußten Ouverture steht für Orchester skizzirt auf dem Papier“ (Joachim, *Briefwechsel I*, S. 73).

<sup>37</sup> „Unter solchen Zerstreuungen konnte ich denn wirklich noch nicht zur Ausarbeitung der Ouverture kommen“, schrieb Joachim am 16. November 1853 an Robert Schumann (ebenda, S. 105).

<sup>38</sup> Siehe Joachims Brief an Gisela von Arnim vom 3./4. [Dezember 1853] (ebenda, S. 114).

<sup>39</sup> *Demetrius / von / Herman Grimm. / (Manuscript.)* [d. h. Privatdruck auf Kosten des Autors und ohne Abtretung der Verlagsrechte] / Berlin, Mai 1853. Herangezogen wurde ein Exemplar aus der Northwestern University Library, Evanston (Illinois, USA) (Signatur: 832.7 G864d). Zweite, revidierte Ausgabe: *Demetrius / von / Herman Grimm. / Zum erstenmale aufgeführt im Königlichen Schauspielhause / zu Berlin am 24. Februar 1854. / Leipzig / Verlag von S. Hirzel. / 1854*. Diese Neuausgabe erwähnte Herman Grimm in einem Brief an Joachim vom 2. März 1854 (Joachim, *Briefwechsel I*, S. 167); ein Exemplar befindet sich in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar (Signatur: K 848).

<sup>40</sup> Joachims Exemplar des Erstdrucks von 1853 (siehe vorige Anmerkung) trägt den Besitzvermerk „Joseph Joachim 7. August 1853“; es befindet sich heute im Brahms-Nachlass (siehe Hofmann, *Bibliothek*, S. 40). Jedenfalls vor dem 7. Oktober 1853 hatte Joachim das Drama gelesen, was aus seinem Brief an Herman Grimm von diesem Tag hervorgeht: „Namentlich hat der Demetrius großen Eindruck auf mich gemacht, in seiner seelischen Wahrheit.“ (Joachim, *Briefwechsel I*, S. 83)

vergiften. Am Ende erkennt Demetrius Ivans Anspruch auf den Thron an und scheidet aus dem Leben.

In einem Brief vom 3./4. Dezember 1853 an Gisela von Arnim – die Verlobte Herman Grimms – teilte Joachim mit, er habe „gestern [...] eine Ouverture zum Demetrius angefangen“, und notierte für die Freundin, die ihm zuvor eine „Analyse“ des Stücks gesandt hatte, das Allegro-Hauptthema:

„Du kennst nicht die Seeligkeit, wenn sich das Leidenschaftengebraus und Musikgewoge im Herzen begegnen, und wenn dann der Kopf krystallisirte Tonsäulen anschließen sieht; die häufen sich, stellen sich in Röhren nebeneinander auf, immer größere – und zuletzt wirds eine tönende Orgel. Jetzt brausts und gährts aber

noch mächtig:  höre ich immerfort.“<sup>41</sup>

Eine Woche darauf berichtete er Herman Grimm, er habe „zum ersten Mal aus vollem Guß ein Werk entworfen“, dessen Gesamtanlage er wie folgt umriss: „Zwei Motive treten auf und kreuzen sich, das eine im Blech (das war nicht zu vermeiden), das andere im Quartett: das letztere tritt eine Weile gedämpft zurück, wie aufhorchend – aber übel verstellt bricht es mit neuer Heftigkeit hervor, immer rascher, leidenschaftlich und beherrscht dann das Allegro. Es wird nur rhythmisch schwierig auszuführen sein: den deutschen Orchestern gebracht es in der Regel an genauer Empfindung des Rhythmus.“ Obgleich von der neuen Ouvertüre „noch wenig auf dem Papier“ stand, plante Joachim bereits für den 5. Januar 1854 ein Probedurchspiel mit dem Hannoveraner Orchester.<sup>42</sup> Am 12. Dezember erwähnte er erstmals in einem Brief an Brahms eine „neue Ouvertüre von mir, die riesig wächst“.<sup>43</sup>

Daneben vergaß Joachim auch die geplante *Ouvertüre zu Shakespeares „Heinrich IV.“* nicht, doch ließen ihn Reisen, Konzerte und Konzertmeisterpflichten in Hannover mit beiden neuen Ouvertüren langsamer vorankommen als erhofft. In einem Brief vom November 1853 nannte Joachim seinen Bruder Heinrich einen „Namensvetter meiner nun endlich nach langer Unterbrechung wieder in Angriff genommenen Ouvertüre“.<sup>44</sup> Anfang Januar 1854 schrieb er in einem Brief, die „Ouvertüren zum Demetrius und Prinz Heinz“ seien im Kopf vollendet, „erstere auch zum großen Teil auf dem Papier“.<sup>45</sup> Doch als die *Demetrius-Ouvertüre* auch Anfang Februar noch nicht fertig war, schlug Joachim vor, das Grimm'sche Drama bei seiner für Mitte des Monats in Berlin geplanten Uraufführung statt dessen mit Beethovens *Ouvertüre zu „Egmont“ op. 84* einzuleiten; ein solcher Tausch sei ohnehin von Vorteil, denn seine Kompositionen hätten „bis jetzt noch allemal das Geschick gehabt, die Menschen zu verstimmen“.<sup>46</sup> Doch arbeitete Joachim in den nächsten Tagen „unausgesetzt“ an der Ouvertüre weiter,<sup>47</sup> so dass vermutlich am 12. Februar nicht nur die autographe Partitur, sondern auch bereits eine Kopistenabschrift vorlag. Diese schickte Joachim an Robert Schumann und schrieb im Begleitbrief über sein Werk:

„Die Ouverture ist stark instrumentirt; vielleicht rechtfertigt es der heftige Charakter ihres Pathos und der Umstand, daß sie für's Theater sein soll. Eigentlich wollte ich, daß sie den recht leidenschaftlichen Gegensatz einer gewaltsamen Natur zu dem ‚Trauermantel‘ Hamlet bilden sollte; jedenfalls ist sie aber mehr Wolfsmilchraupe als sonst etwas. Zum Glück arbeite ich jetzt wieder recht fleißig an meiner Prinz Heinz-Ouverture. Das soll endlich ein rechter Distelfinke werden!“<sup>48</sup>

Eine von Schumann erbetene Beurteilung der *Demetrius-Ouvertüre* blieb allerdings aus, denn dieser war in den Tagen vor seinem Suizidversuch am 27. Februar nicht mehr imstande, die Partitur durchzusehen.<sup>49</sup>

Am 14. Februar 1854 äußerte Joachim gegenüber Gisela von Arnim noch einmal die Hoffnung auf ein Erklängen der Ouvertüre bei der ersten Aufführung des Schauspiels, wenn man diese um eine Woche verschiebe und wenn der Kopist sich mit der Stimmenauschrift beeile. Anderenfalls schlug Joachim nun anstelle der *Egmont-Ouvertüre* die besser zu Grimms Drama passende *Coriolan-Ouvertüre op. 62* Beethovens vor, „fast mein Lieblingswerk vom großen Ludwig Van“.<sup>50</sup> Wie sich jedoch herausstellte, hatte die Berliner Hofkapelle am 24. Februar, dem Tag der Uraufführung des *Demetrius*, in der

<sup>41</sup> Ebenda, S. 114, 116.

<sup>42</sup> Brief an Herman Grimm vom 11. Dezember [1853] (ebenda, S. 122–124).

<sup>43</sup> *Briefwechsel V*, S. 25.

<sup>44</sup> Briefautograph: *D-LÜbi*, 1991.2.53.9. Der Brief dürfte nach dem 16. November geschrieben worden sein, denn an diesem Tag hatte Joachim Schumann mitgeteilt, er komme derzeit nicht zur Ausarbeitung der Ouvertüre (siehe oben, Anm. 37).

<sup>45</sup> Brief vom [8. Januar 1854] an Arnold Wehner (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 142).

<sup>46</sup> Brief an Gisela von Arnim vom 1. Februar [1854] (ebenda, S. 151–153). Hier schrieb Joachim über seine wechselnden Stimmungen beim Komponieren: „ich hatte mich so lebhaft in Deines Herman Muse hingedacht, daß ich selbst oft ein brütender wüthender Demetrius ward, und lauter Mordgedanken in Fis moll zu Papier brachte; kehrte ich hingegen Abends vom Spatziergange heim und steckte Licht an, um fort zu componiren, so öffnete ich meine kleine Arbeitstube ganz sacht, und trat als Olga auf den Fußspitzen ganz sachte in den dunkeln Kerker – drin wurde ich aber wieder ein stolzer, junger Demetrius; ich fühlte mich in meiner kleinen Kammer als Jemand, der Anwartschaft auf Großes ingeboren mit sich trüge – auf ein ganzes Reich mit unzähligen Köpfen (Notenköpfen freilich nur!) mit herrlichsten Stimmen – ich war unglaublich kühn.“

<sup>47</sup> Brief von Joachim an Gisela von Arnim vom [14. Februar 1854] (ebenda, S. 156).

<sup>48</sup> Brief an Robert Schumann vom [vermutlich 12. Februar 1854] (ebenda, S. 155). Mit seinen Anspielungen ging Joachim auf folgende Wendung in Schumanns Brief vom 6. Februar ein: „die Virtuosenraupe wird nach und nach abfallen und ein prächtiger Compositionsfaller herausfliegen. Nur nicht zu viel Trauermantel, auch manchmal Distelfink!“ (ebenda, S. 154)

<sup>49</sup> Siehe Albert Dietrichs Brief an Joachim vom 28. Februar 1854 (ebenda, S. 166). An seinen Bericht über die dramatischen Ereignisse vom Vortag fügte Dietrich die Bemerkung an, er selbst habe die Ouvertüre in den vergangenen Tagen eingehend studiert. Die an Schumann gesandte Abschrift ist höchstwahrscheinlich mit Quelle JJ-AB identisch (siehe Quellenbeschreibung, S. 218 f.).

<sup>50</sup> *Joachim, Briefwechsel I*, S. 156 f.

Oper zu spielen, so dass das Stück ganz ohne Orchesterouvertüre gegeben wurde.<sup>51</sup> Zwei weitere Aufführungen am 26. Februar und am 6. März 1854 mussten ebenfalls ohne Joachims Ouvertüre stattfinden, da die Orchesterstimmen auch am 5. März noch nicht fertig ausgeschrieben waren.<sup>52</sup>

Joachim hörte die *Ouvertüre zu „Demetrius“* erstmals Mitte März 1854 in einer Probe seines Orchesters in Hannover. In einem Brief an Brahms schrieb er anschließend: „Ich werde mir das Werk nochmals vorspielen lassen; es wurde zu brutal vom Blatt gespielt, als daß ich ein Urteil darüber sagen könnte. Nur die Einleitung klang entschieden vortrefflich an mein Ohr.“<sup>53</sup> Eine weitere Durchspielprobe am 13. Mai 1854 unter Leitung Franz Liszts in Weimar<sup>54</sup> brachte Joachim zur Einsicht, dass die Ouvertüre einer Umarbeitung bedürfe und dieser Mühe auch wert sei. So berichtete er Brahms: „In Weimar hört’ ich meine Demetrius-Ouvertüre; sie hat auf mich so guten Eindruck gemacht (das heißt, der äußere Klang entsprach dem innern Tönen beim Komponieren so sehr), daß ich – einige Stellen in der Instrumentation ändern werde; nicht in der Komposition, die mir gedrängter als Hamlet erscheint.“<sup>55</sup> Wenig später bat Joachim Woldemar Bargiel, der mit einem Arrange-

ment der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen beschäftigt war, diese Arbeit vorläufig zu unterbrechen, da er Änderungen in Harmonie, Stimmführung und Instrumentation vornehmen wolle.<sup>56</sup> Spätestens am 5. September 1854 war die Neufassung abgeschlossen, denn an diesem Tag sandte Joachim die Partituren der umgearbeiteten *Ouvertüre zu „Demetrius“* und der inzwischen ebenfalls abgeschlossenen *Ouvertüre zu „Heinrich IV.“* an Brahms nach Düsseldorf.<sup>57</sup> Abschriften beider Ouvertüren gingen am 16. November 1854 an Liszt,<sup>58</sup> wenig später korrigierte Joachim die neu ausgeschrieben Orchesterstimmen für eine geplante, jedoch schließlich nicht realisierte Probe in Hannover.<sup>59</sup> Weitere Abschriften der beiden Ouvertüren-Partituren wurden vor dem 25. Januar 1855 für Robert Schumann angefertigt.<sup>60</sup>

Die *Ouvertüre zu „Heinrich IV.“* wurde, gemäß Joachims autographischer Datierung in der erhaltenen Partituraschrift, im Juli 1854 in Berlin vollendet (im Partiturotograph findet sich lediglich die Jahreszahl 1854<sup>61</sup>). Auch wenn die Orchesterstimmen offenbar in der zweiten Novemberhälfte 1854 ausgeschrieben waren und von Joachim korrigiert wurden,<sup>62</sup> konnte erst am 4. Januar 1855 eine Durchspielprobe der Ouvertüre ab-

<sup>51</sup> Siehe Herman Grimms Brief an Joachim vom [17. Februar 1854] (ebenda, S. 158). Grimms Ankündigung in diesem Brief, sein Stück komme Dienstag heraus, deutet zwar auf den 21. Februar als Datum der Uraufführung, doch nennen sowohl die Herausgeber der Briefe von und an Joachim (ebenda, S. 156, Anm. 1; S. 163, Anm. 1) als auch die Titelseite des zweiten Demetrius-Drucks (siehe oben, Anm. 39) den 24. Februar. Wie es scheint, wurde die erste Aufführung also noch einmal verschoben.

<sup>52</sup> Siehe Herman Grimms Briefe an Joachim vom 26. Februar und 2. März 1854 (ebenda, S. 161, 167) sowie Joachims Brief an Gisela von Arnim vom [5. März 1854] (ebenda, S. 170).

<sup>53</sup> Brief vom 25.(?) März 1854 (*Briefwechsel V*, S. 33).

<sup>54</sup> Siehe Joachims Brief an Gisela von Arnim vom 13. Mai [1854] (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 190).

<sup>55</sup> Brief vom [21. Mai 1854] (*Briefwechsel V*, S. 43).

<sup>56</sup> Brief an Bargiel vom [22. oder 29. Mai 1854] (ebenda, S. 193). Das Autograph von Bargiels Arrangement (datiert „Berlin Juli 54“) befindet sich in *D-B*, Signatur: N.mus.ms. 30. Für die vorliegende Edition spielt es keine Rolle.

<sup>57</sup> *Briefwechsel V*, S. 57; vorausgegangen war am 27. Juli eine Anfrage von Brahms, was Joachim derzeit komponiere (ebenda, S. 55). Auf der Titelseite ist das Partiturotograph JJ-A ausdrücklich als „Umarbeitung“ bezeichnet.

<sup>58</sup> Siehe *Joachim, Briefwechsel I*, S. 227 f. Bei der Revision der *Demetrius-Ouvertüre* mag Joachim Ratschläge von Liszt erhalten haben, der sich vom 22. Mai bis etwa zum 1. Juni 1854 bei Joachim in Hannover aufgehalten hatte (siehe Joachims Briefe an Gisela von Arnim vom [23. Mai 1854] und [etwa 1. Juni 1854]; ebenda, S. 192, 195).

<sup>59</sup> Siehe die Briefe von J. O. Grimm an Joachim vom 10. und 16. November (*Briefwechsel V*, S. 74, 75 f.) sowie von Joachim an Brahms vom 16. [November 1854] (*Briefwechsel V*, S. 76). Am 9. Oktober 1854 hatte Joachim in einem Brief an Bargiel erwähnt, dass derzeit Stimmen beider Ouvertüren ausgeschrieben würden (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 215).

<sup>60</sup> Bereits am 17. November 1854 hatte Joachim Schumann eine „recht schöne Abschrift“ beider Ouvertüren versprochen (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 229). Dass die Abschriften bis zum 25. Januar 1855 vorlagen, geht aus Brahms’ Briefen an Joachim von diesem Tag sowie

an Clara Schumann vom 25./26. Januar hervor (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 65; *Briefwechsel V*, S. 86, die hier angegebene Datierung „[etwa 26. Januar 1855]“ ist nach dem Brief an Clara Schumann auf den 25. Januar zu präzisieren). In Schumanns „Haushaltbuch“ wurden erst am 24. März 1855 die Ausgaben für den „Notenschreiber Fuchs“ sowie am 30. März diejenigen für das Broschieren der Partituren eingetragen (*Schumann, Tagebücher III/2*, S. 658; zur sonstigen Tätigkeit des Düsseldorfer Kopisten Peter Fuchs für Schumann siehe *RSW*, S. 979). Etwa am 26. März 1855 kündigte Brahms in einem Brief an Joachim an, die *Heinrich-Ouvertüre* jetzt an Schumann zu schicken, „die wird ihn heiß machen“ (*Briefwechsel V*, S. 104). Der Grund für die späte Absendung der seit Wochen vorliegenden Partitur lag vermutlich darin, dass Schumann von Brahms bei seinem Besuch am 11. Januar verwirrt und ängstlich angetroffen worden war. In seinem Bericht hierüber an Joachim schrieb Brahms weiter: „Ich sprach ihm viel von Deiner herrlichen Heinrich-Ouvertüre. Er beehrte jedoch nicht die Partitur zu sehen, wie ich mir dachte. Er wird Anstrengendes und Aufregendes vermeiden wollen“ (ebenda, S. 87). Nach Erhalt der Partitur beschäftigte sich Schumann in Eendenich noch mit der *Heinrich-Ouvertüre* und begann sogar mit einem vierhändigen Arrangement (siehe Clara Schumanns Tagebuchnotiz über einen verschollenen Brief Robert Schumanns vom 20./21.? April 1855 in: *Litzmann II*, S. 371), was Joachim erst nach Schumanns Tod erfuhr: „dabei war manche complicierte musikalische Arbeit angefangen, und richtig; z. B. der Anfang meiner Heinrich-Ouv. für Klavier zu vier Händen, mehrere Seiten weit. Wie es mich ergriff, diese Spur liebender Erinnerung zu sehen! Seine Frau versprach mir’s erst zu schenken; da es aber das letzte ist, was Sch. geschrieben, so soll es ihr bleiben“ (Brief an Gisela von Arnim vom [8. August 1856]; *Joachim, Briefwechsel I*, S. 364). Das Manuskript der von Schumann begonnenen Bearbeitung ist heute verschollen (siehe *RSW*, Anh. O 6, S. 752).

<sup>61</sup> Siehe Quellenbeschreibungen JJ-A und JJ-AB, S. 224–226. Joachim verbrachte den Sommer 1854 in Berlin, um ungestört komponieren zu können (siehe seinen Brief an Clara Schumann vom 5. Juni 1854; *Joachim, Briefwechsel I*, S. 196 f.).

<sup>62</sup> Siehe Joachims Briefe an Bargiel vom 9. Oktober 1854 und an Brahms vom 16. [November 1854] (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 215; *Briefwechsel V*, S. 76).

gehalten werden, zu der überraschend auch Clara Schumann und Brahms anreisen.<sup>63</sup> Die Uraufführung fand am 24. März 1855 im 8. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle in Hannover statt.<sup>64</sup> In diesem Konzert erklangen außerdem noch zwei weitere Werke in C-Dur von Beethoven und Mozart – ein Umstand, auf den Joachim und Brahms in ihrer Korrespondenz mehrfach anspielten.<sup>65</sup>

Nach der Uraufführung sind immerhin fünf weitere öffentliche Aufführungen der *Heinrich-Ouvertüre* zu Joachims Lebzeiten nachgewiesen. Am 22. November 1855 erklang das Werk in einem Konzert des Stern'schen Orchestervereins in Berlin, wurde aber vom Publikum „leider gar nicht verstanden“.<sup>66</sup> Am 24. März 1859 wurde es im Leipziger Gewandhaus aufgeführt, wo es ebenso durchfiel wie zwei Monate zuvor Brahms' *Klavierkonzert d-Moll op. 15*.<sup>67</sup> Zwei Darbietungen fanden innerhalb von Festkonzerten zu Joachims Ehren statt: anlässlich des 50. Künstlerjubiläums am 1. März 1889 unter Leitung von Ernst Rudorff in der Berliner Musikhochschule (auch die *Hamlet-Ouvertüre* wurde in diesem Konzert gespielt) und zur Feier der 60. Wiederkehr des ersten Auftretens in England am 16. Mai 1904 in der Queen's Hall in London, dirigiert von Joachim selbst.<sup>68</sup> Eine weitere Aufführung wurde am 26. Januar 1891 von

Hans von Bülow in Berlin veranstaltet und bereitet dem anwesenden Komponisten „wirklich Pläsier“.<sup>69</sup> Als Brahms von diesem Konzert erfuhr, brachte er noch einmal seine alte Vorliebe für die Ouvertüren des Freundes zum Ausdruck:

„Für den 26ten wünsche ich Dir sehr gute Laune und so viel Freude, als ich etwa beim Hören – und gar beim Einstudieren Deines Heinrich – und gar Deines Hamlet haben würde! Diese Freude zurück datieren zu können, wäre der einzige Wunsch, der leise anklänge, aber freilich einen weiteren Wunsch in sich schließt!“<sup>70</sup>

Die *Ouvertüre zu „Demetrius“* führte man bei jenen Festkonzerten nicht wieder auf. Es ist zu Lebzeiten des Komponisten überhaupt nur eine einzige öffentliche Aufführung nachweisbar, die am 21. April 1855 unter Louis Spohr in einem Abonnementskonzert in Kassel stattfand. In einem Brief an Joachim äußerte sich Spohr anerkennend über die Originalität und Schönheit einzelner Passagen, verschwieg jedoch nicht, dass ihm die Form zunächst Schwierigkeiten bereitet habe und die scharfen Dissonanzen ihn bis zuletzt abgestoßen hätten. Die Reaktion des Publikums beschrieb er als „theilnahmslos, obgleich ein Theil davon sich für die allerneueste Zukunftsmusik, wenigstens die Wagner'sche, ziemlich lebhaft interessirt“.<sup>71</sup>

<sup>63</sup> Anfang Januar wurde Joachim von seinem Vorgesetzten aufgefordert, die *Heinrich-Ouvertüre* zu proben und in einem der nächsten Abonnementskonzerte aufzuführen (siehe J. O. Grimms Brief an Brahms vom 2. Januar 1855; *Briefwechsel IV*, S. 15). Seinem Bruder Heinrich teilte er diese Neuigkeit am 2. Januar mit: „Donnerstag [= 4. Januar] werde ich meine Heinrich-Ouverture zum erstenmal hören vom Orchester; ich freue mich darauf.“ (Briefautograph: *D-LÜbi*, 1991.2.55.1) Den überraschenden Besuch von Brahms und Clara Schumann erwähnte Joachim in einem Brief an Herman Grimm von [Anfang Januar 1855] und berichtete, die Ouvertüre habe „über Erwarten gut“ geklungen (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 245). In einer Anmerkung ist hier der 3. Januar als Datum der Probe genannt, was wohl auf einer Fehlinterpretation des diesbezüglichen Passus in *Litzmann II* beruht: Vermutlich reiste Clara Schumann mit Brahms am Nachmittag des 3. Januar „für 24 Stunden“ (so Litzmann) nach Hannover, um am folgenden Vormittag die Probe des Werkes zu hören, worüber sie in ihr Tagebuch schrieb: „es packt einen ganz gewaltig“ (*Litzmann II*, S. 362). Bereits im Oktober 1854 hatte Joachim auf ein Probedurchspiel des Werkes gehofft, doch war dies aufgrund der Langsamkeit des Kopisten bei der Stimmenauschrift sowie der zahlreichen Theaterproben des Orchesters zu Beginn der Wintersaison nicht möglich gewesen (siehe Joachims Brief an Bargiel vom 9. Oktober 1854; *Joachim, Briefwechsel I*, S. 215).

<sup>64</sup> Siehe Joachims Briefe an Clara Schumann vom 20. März [1855] und an Herman Grimm vom [21. März 1855] (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 271, 272 f.).

<sup>65</sup> Am [21.] März 1855 schrieb Joachim an Brahms: „Nächsten Sonnabend wird hier das Tripelkonzert von Beethoven in C, die Sinfonie von Mozart in C und eine Ouvertüre von J. J. in C, die Dir wohlbekannt ist, aufgeführt. – Kommst Du?“ (*Briefwechsel V*, S. 102) Brahms antwortete am [etwa 26. März 1855]: „Wie gern hätte ich den herr-

lichen, den ‚wunderherrlichen‘ C dur-Dreiklang



gehört! Es ging doch nicht“ (ebenda, S. 104; Position der drei Namen nach Briefautograph [*D-Hs*, BRA : Be1 : 71] korrigiert).

<sup>66</sup> So Clara Schumann im Tagebuch (*Litzmann II*, S. 391 f.); siehe auch Brahms' Brief an Clara Schumann vom 23. November 1855 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 150).

<sup>67</sup> Siehe die Briefe von Joachim an Clara Schumann vom [16. Januar 1859] (*Joachim, Briefwechsel II*, S. 46) und von Brahms an Joachim vom 1. April 1859 (*Briefwechsel V*, S. 242). Eine rundweg ablehnende Rezension in den *Signalen* (Jg. 17 [1859], Nr. 17 [31. März], S. 175) stammte vermutlich von Eduard Bernsdorf, der vergleichbar negativ auch über Brahms' Klavierkonzert geurteilt hatte (*Signale*, Jg. 17 [1859], Nr. 7 [3. Februar], S. 71 f.). Dagegen bemühte sich „Fr.[anz] B.[rendel]“ in der *NZfM* um ein abgewogenes Urteil, indem er Joachims Ouvertüre als zwar nicht „durchaus fertiges“, aber dennoch „in vielfacher Beziehung interessant[es] und sehr beachtenswerth[es]“ Werk bezeichnete und sie darin ausdrücklich mit Brahms' Klavierkonzert verglich (*NZfM*, Bd. 50, Nr. 14 [1. April 1859], S. 161 f.).

<sup>68</sup> Siehe *Moser, Joseph Joachim II*, S. 259 bzw. 311. Ein Programmheft zu diesem Konzert befindet sich in *D-LÜbi*, Konvolut „Joseph Joachim, Varia“.

<sup>69</sup> Brief Joachims an Brahms vom [2. Februar 1891] (*Briefwechsel VI*, S. 264); siehe auch den vorangegangenen Briefwechsel (ebenda, S. 261–263) sowie Joachims Brief an Bülow vom 7. Januar 1891 (*Joachim, Briefwechsel III*, S. 379 f.).

<sup>70</sup> Brief von Brahms an Joachim vom 17. Januar 1891 (*Briefwechsel VI*, S. 262). Brahms' „weiterer Wunsch“ könnte sich auf eine Publikation der Ouvertüren oder allgemeiner auf eine Fortsetzung der kompositorischen Tätigkeit Joachims bezogen haben.

<sup>71</sup> Brief von Louis Spohr an Joachim vom 23. April 1855 (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 281–283). Spohr hatte offenbar recht präzise Vorstellungen, bis zu welchem Grade Dissonanzen akzeptabel seien: „Mehr Dissonanzen, als z. B. der Don Juan enthält, sind sicher nicht nöthig, um alle möglichen Leidenschaften naturwahr darzustellen. Alles was darüber hinausgeht, scheint mir vom Übel!“ (ebenda, S. 283) Spohr muss die Ouvertüre aus einer (nicht erhaltenen) Abschrift dirigiert haben, deren Vorlage Joachims autographe Partitur der überarbeiteten Fassung gewesen war. Dies ist aus seiner detaillierten Besprechung des Werkes zu schließen, indem die hier angegebenen Seitenzahlen mit denjenigen Zahlen korrespondieren, welche der Kopist im Partiturautograph mit Bleistift über das obere System schrieb (siehe Quellenbeschreibung JJ-A, S. 219). Da Spohr das Grimm'sche Stück nicht kannte, hörte er die Musik vor dem Hintergrund des unvollendet gebliebenen Dramas *Demetrius* von Schiller, dessen Handlung allerdings eine gänzlich andere ist.

Ungeachtet der Ermutigung durch Brahms, Clara Schumann und andere Freunde verlor Joachim aufgrund der fortgesetzten Ablehnung von seiten der Orchestermusiker und des Publikums das Vertrauen in seine Werke,<sup>72</sup> so dass er sowohl die *Demetrius*- als auch die *Heinrich-Ouvertüre* unveröffentlicht ließ.<sup>73</sup> Im Herbst 1857 verfolgte Joachim für einige Zeit den Plan einer Veröffentlichung der *Heinrich-Ouvertüre* bei Rieder-Biedermann, ließ diese Absicht jedoch bald wieder fallen.<sup>74</sup> Brahms, der im Januar 1855 noch damit rechnete, Joachim werde ihm die *Heinrich-Ouvertüre* im Druck widmen, wurde statt dessen Widmungsträger des 1861 erschienenen *Violinkonzerts in ungarischer Weise op. 11*.<sup>75</sup> Auch in den folgenden Jahren ermunterte Brahms den Freund wiederholt zu einer Publikation der beiden Ouvertüren, doch ohne Erfolg. So schrieb er im Dezember 1864 aus Wien:

„Ich nahm Deine Ouvertüren mit hierher, und spiele ich sie, namentlich die Hamlet, so bin ich durch und durch erwärmt. Beklagen muß ich immer, daß die andern so manches Jahr ungedruckt lagen, daß Du wohl kaum den Entschluß fassen kannst, sie jetzt heraus zu geben. Es wäre doch gut gewesen; ordentlich hätte es hingeschlagen und Dich selbst und andre empor getrieben.“<sup>76</sup>

#### Entstehung der Arrangements von Brahms

Joachim brachte „die Motive, und einen bedeutenden Theil der Skizze des Ganzen“ der *Ouvertüre zu „Heinrich IV.“* während seines Göttinger Aufenthalts im Sommer 1853 zu Papier.<sup>77</sup> Da sich Brahms von Ende Juni bis Mitte August 1853 ebenfalls in Göttingen aufhielt und mit Joachim in engem Kontakt stand, kann als sicher gelten, dass er das neue Werk bereits in diesem frühen Stadium kannte.<sup>78</sup>

Auch die Entstehung der *Ouvertüre zu „Demetrius“* erlebte Brahms zumindest teilweise unmittelbar mit: Die Vollendung des Werkes sowie die Vorbereitung einer Abschrift, die am 12. Februar 1854 an Robert Schumann gesandt wurde, fielen in die Zeit zwischen 3. Januar und Anfang März 1854, in der Brahms bei Joachim in Hannover wohnte.<sup>79</sup> Es ist somit anzunehmen, dass Brahms, als er nach Schumanns Zusammenbruch am 3. März in Düsseldorf eintraf, mit der zu diesem Zeitpunkt vorliegenden Fassung der *Ouvertüre* vertraut war. In Düsseldorf hatte er – zumindest für einige Tage – Zugang zu jener an Schumann gesandten Abschrift.<sup>80</sup> Aber nichts weist darauf hin, dass er bereits an einem Arrangement des Werkes gearbeitet hätte; vielmehr mag er zu dieser Zeit mit seiner Bearbeitung der *Hamlet-Ouvertüre* beschäftigt gewesen sein.<sup>81</sup> Das überlieferte Arrangement der *Demetrius-Ouvertüre* basiert jedenfalls auf der späteren, umgearbeiteten Fassung des Werkes und trägt im Autograph die Datierung „December 1856“.<sup>82</sup>

Am 5. September 1854 schickte Joachim die Neufassung der *Ouvertüre zu „Demetrius“* sowie die im Juli 1854 vollendete *Ouvertüre zu „Heinrich IV.“* an Brahms:

„damit wir aber endlich wieder in eine Art von schriftlichem Zusammenhang gerathen schieke ich Dir ein paar

gräuliche Manuscripte, die Ouvertüren zu Dem. u. Heinrich; Erstere gänzlich umgearbeitet. Die Copisten verhin- derten mich es früher zu thun.“<sup>83</sup>

Auch wenn Joachims Brief nicht eindeutig zu entnehmen ist, ob Brahms die autographen Partituren oder Abschriften erhielt, ist ersteres anzunehmen.<sup>84</sup> Brahms antwortete am 12. September enthusiastisch:

„Durch die Übersendung der Ouvertüren hast Du uns große Freude gemacht. Ich erhebe mich an der zum Heinrich, [Julius Otto] Grimm an der Demetrius. Nicht begreifen kann ich, wie Du Interesse finden kannst an meinen Sachen, an Variatönchen und Sonätchen wie meine! Ich sehe Dich immer lebendig vor mir, wenn ich

<sup>72</sup> Siehe etwa Joachims Brief an Brahms vom [16. November 1856] (*Briefwechsel V*, S. 161f.) oder Louis Ehlers Brief an Joachim vom 3. März 1856 (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 322–324).

<sup>73</sup> In Borchard, *Joseph Joachim* (Sp. 1063) sowie in Borchard, *Joachim-Kompositionsverzeichnis* findet sich die irrige Angabe, die *Ouvertüre zu „Heinrich IV.“* sei 1897 bei Simrock in Berlin erschienen.

<sup>74</sup> Siehe die Briefe von Joachim an J. O. Grimm vom 12. [recte: 13.] [November 1857] (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 461) und an Heinrich Joachim vom 16. November 1857 (Briefautograph: *D-LÜbi*, 1991.2.57.6) sowie von Clara Schumann an Joachim vom 26. Januar 1858 (*Joachim, Briefwechsel II*, S. 5).

<sup>75</sup> Siehe die Briefe von Brahms an Clara Schumann vom 29. Januar 1855 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 67) und von Joachim an Brahms vom [8. Oktober 1860] (*Briefwechsel V*, S. 290).

<sup>76</sup> Brief von Brahms an Joachim vom [30. Dezember 1864] (*Briefwechsel VI*, S. 37). Ein Jahr zuvor hatte Brahms keine Noten nach Wien mitgenommen und sich desto mehr gefreut, als er von Joachim eine der Ouvertüren zugesandt bekam (siehe Brahms' Brief an Joachim von [Ende Dezember 1863]; ebenda, S. 21f.).

<sup>77</sup> Brief von Joachim an seinen Bruder Heinrich vom 25. Juli 1853 (Briefautograph: *D-LÜbi*, 1991.2.53.7); siehe ausführlicheres Zitat oben, Anm. 36.

<sup>78</sup> *Hofmann, Zeittafel*, S. 14. Wenn Brahms am 21. September 1853 in einem Brief an Joachim von dessen „neuen, herrlichen Ouvertüren“ schrieb (*Briefwechsel V*, S. 9), kann er damit nur die *Ouvertüren zu „Hamlet“* und „Heinrich IV.“ gemeint haben, denn die *Ouvertüre zu „Demetrius“* war zu dieser Zeit noch nicht begonnen.

<sup>79</sup> Siehe *Hofmann, Zeittafel*, S. 20. Nachdem Joachim am 8. Januar in einem Brief an Arnold Wehner geschrieben hatte, die Ouvertüren zu Demetrius und Heinrich seien „im Kopf [...] vollendet; erstere auch zum großen Teil auf dem Papier“ (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 142), nahmen die Fertigstellung der *Demetrius-Ouvertüre* sowie die Herstellung der Partiturabschrift gut einen weiteren Monat in Anspruch (siehe hierzu Joachims Briefe an Bargiel vom 30. Januar, an Gisela von Arnim vom 1. Februar und an Schumann vom [vermutlich 12. Februar 1854] (ebenda, S. 150; 151–153; 155).

<sup>80</sup> Auch Joachim machte am 6. März einen Besuch im Hause Schumann (siehe seine Briefe an Bargiel vom [5.] und 6. März 1854; ebenda, S. 169; 171f.); ob er bei dieser Gelegenheit die Abschrift wieder an sich nahm, ist ungewiss. Mitte März hielt Joachim mit dem Hannoveraner Orchester eine Durchspielprobe ab, nachdem der Kopist kurz zuvor mit den Stimmen fertig geworden war (siehe Joachims Briefe an Gisela von Arnim vom [14. Februar], [20. Februar] und [5. März], an Herman Grimm vom [28. Februar], an J. O. Grimm von [Mitte März] und an Brahms vom 25.(?) März 1854; ebenda, S. 156, 159, 170, 164, 177; *Briefwechsel V*, S. 33).

<sup>81</sup> Siehe oben, S. XIII.

<sup>82</sup> Siehe Quellengeschichte, S. 223; Quellenbeschreibung A-2KA, S. 220.

<sup>83</sup> *Briefwechsel V*, S. 56f. (revidiert nach Briefautograph [*D-Hs*, BRA : Be1 : 36]); am 27. Juli hatte Brahms brieflich nach Joachims neuen Kompositionen gefragt (ebenda, S. 55).

<sup>84</sup> Siehe Quellengeschichte zur Bearbeitung der *Heinrich-Ouvertüre*, S. 228.

Deine Sachen spiele, tief bewegt, hoch erhoben, als ob Du es eben schafftest.“<sup>85</sup>

Am 9. Oktober 1854 war der Kopist noch mit dem Ausschreiben der Orchesterstimmen beider Ouvertüren beschäftigt; am 16. November erbat Joachim von Brahms seine „Manuskripte der Ouvertüren“ zurück, um die Stimmen nach ihnen korrigieren zu können.<sup>86</sup> Am 2. Dezember äußerte Brahms den Wunsch, die Ouvertüren wieder zu besitzen, worauf Joachim ihm seine Handschriften am 9. Dezember erneut schickte.<sup>87</sup> Unmittelbar nach Erhalt der Partituren schrieb Brahms voller Freude an Clara Schumann und schwärmte besonders von der *Ouvertüre zu „Heinrich IV.“*:

„Joachim hat mir [...] seine großen Ouvertüren geschickt, ich werde ihm selbst schreiben, könnt' ich ihm nur auch schreiben, wie sehr hoch ich die Ouvertüren verehere, Welch ein Schatz sie mir sind, und wie doppelt lieb mir die Handschrift ist. Mich faßt immer neu ein Staunen, wenn ich sie ansehe, über diese riesige Shakespearesche Phantasie, und über diese glutvollen Melodien, die brennen wie Eisen.

Das wird Ihnen nicht lächerlich scheinen, denn Sie haben das Eisen brennen sehen, ich muß es oft denken.

Wie stolz und froh macht es mich, zu denken, daß es noch Menschen mit solchem Herzen gibt, so warm, so weit.“<sup>88</sup>

Sowohl Joachim als auch Brahms ließen sich von Shakespeares Darstellung des jungen, geistreichen Prinzen Heinrich fesseln, der gemeinsam mit dem derb-komischen Sir John Falstaff und anderen Freunden ein ausgelassenes Zecheleben führt, dann jedoch ohne weiteres bereit ist, dieses Leben aufzugeben, um sich zum neuen englischen König Heinrich V. krönen zu lassen.<sup>89</sup> Auch wenn Joachim sein Stück einmal als „Ouverture zum 2<sup>ten</sup> Theil des Shakespeare'schen Heinrich IV.“<sup>90</sup> bezeichnete, hatte er offenbar auch die Ereignisse des 1. Teils des Doppeldramas im Sinn, insbesondere die Tapferkeit von Heinrich Percy, dessen Tod bereits in den 1. Teil fällt. Dies wird aus folgender Inhaltsangabe Joachims in einem Brief an Robert Schumann vom 17. November 1854 deutlich: „Die Ouverture zu Heinrich IV. ist nicht mehr so düster, aber ich fürchte, ein wenig lang und rauschend. Der ritterliche Percy und der brausende Königsohn [sic!], der sich nachher zu glorreicher Majestät aufschwingt, haben mich zu manchem Trompeten-Stoß verführt.“<sup>91</sup> Im Januar 1891 erläuterte Joachim den Gedankengang seines Werkes auch in einem Brief an Hans von Bülow, der gerade mit der Vorbereitung einer Aufführung beschäftigt war:

„Mir hat, als ich das Stück schrieb, der junge Held vorgeschwebt, der im genialischwüsten Treiben seiner hohen Mission eingedenk bleibend, oft sinnend anhält: ‚So treiben wir Possen mit der Zeit, und die Geister der Weisen in den Wolken spotten unser!‘ Die Motive vereinigen sich dann später zu einer Art feierlichem Marsch, als der feurige Prinz ein ernster König wird.

Das wird freilich leider Niemand aus meinem Notenschreibsel heraushören, und ich sage es Dir bloß, um Deine freundlich freundschaftliche Geduld beim mühsamen Einstudieren etwas zu stählen!“<sup>92</sup>

Brahms' Bearbeitungen der *Ouvertüren zu „Heinrich IV.“* und „*Demetrius*“ für zwei Klaviere zu vier Händen

sind in den jeweiligen Autographen datiert auf August 1855 bzw. Dezember 1856.<sup>93</sup> Allerdings geht aus einem Brief, den Joachim kurz vor der Uraufführung der *Heinrich-Ouvertüre* am 24. März 1855 schrieb, hervor, dass Brahms dieses Werk zu jener Zeit bereits arrangiert hatte: „Gestern spielte ich zum erstenmal die große C dur-Fuge von Joh. Seb. [Bach], nicht ohne Angst, aber gut. Vorher war eine lange Probe der C dur-Ouvertüre, die Du arrangiert hast.“<sup>94</sup> Ein weiteres Mal verknüpfte Joachim hier die im Konzert vertretenen Komponisten durch die Tonart – von Mozart, Beethoven und ihm selbst erklangen Werke in C-Dur – und fügte nun außerdem Bach und (als Bearbeiter) Brahms hinzu.<sup>95</sup> Wie Brahms' Arrangement im März 1855 genau aussah, ist unbekannt; möglicherweise handelte es sich um eine frühere Fassung der vierhändigen Bearbeitung für zwei Klaviere, doch kann auch ein Arrangement für ein Klavier entweder zu vier oder zu zwei Händen existiert haben. Eher für eine zweihändige Bearbeitung spricht ein Brief Clara Schumanns an Joachim vom 14. Februar 1855, dem zufolge Brahms das Werk allein auf dem Klavier vorgetragen habe, sei es (vorläufig) direkt aus der

<sup>85</sup> *Briefwechsel V*, S. 58 f. In diesem Brief berichtete Brahms außerdem von seinen Arrangements des Schumann'schen *Klavierquintetts Es-Dur* op. 44 für Klavier zu vier Händen und des Scherzosatzes daraus für Klavier zu zwei Händen (ebenda, S. 60; siehe hierzu Einleitung zur Bearbeitung von Schumanns *Klavierquartett* op. 47, S. XXII).

<sup>86</sup> Siehe Joachims Briefe an Bargiel vom 9. Oktober (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 215) und an Brahms vom 16. November 1854 (*Briefwechsel V*, S. 76). Ebenfalls am 16. November 1854 sandte Joachim Abschriften der beiden Ouvertüren mit der Bitte um Durchsicht und Beurteilung an Liszt (ebenda, S. 227 f.). Am 20. Dezember 1854 kündigte Liszt nach einer entsprechenden Bitte Joachims an, ihm die Partituren am nächsten Tag nach Leipzig zurückbringen zu lassen, wo Joachim gerade konzertierte (ebenda, S. 238).

<sup>87</sup> *Briefwechsel V*, S. 77 f.

<sup>88</sup> Brief vom 10.–12. Dezember 1854 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 51). Wann Joachim die autographe Partitur der *Heinrich-Ouvertüre* mit der Widmung an Brahms versah (siehe Quellenbeschreibung JJ-A, S. 224), ist nicht mit Gewissheit festzustellen; sollte es erst anlässlich der Sendung vom 9. Dezember geschehen sein, so würde dies Brahms' besondere Freude über den Erhalt der Handschrift erklären, obwohl er sie schon früher einmal besessen hatte.

<sup>89</sup> Brahms besaß die vollständige zwölfbändige Ausgabe der Dramen Shakespeares in der Übersetzung von Schlegel und Tieck, erschienen 1850–1851 bei Reimer in Berlin; der erste Band trägt einen Besitzvermerk mit der Datierung: „Düsseldorf. / 25<sup>t</sup> [?] März 1854“ (siehe oben Einleitung zur Bearbeitung der *Hamlet-Ouvertüre*, S. XIV, Anm. 33).

<sup>90</sup> Brief von Joachim an Herman Grimm vom [21. März 1855] (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 273).

<sup>91</sup> Ebenda, S. 229. Die Partiturabschrift JJ-AB trug denn auch ursprünglich den Kopftitel „Ouverture zum 1<sup>u</sup> u. 2<sup>ten</sup> Theil des Heinrich IV. v. Shakespeare“, bevor Joachim die Nennung der einzelnen Teile ganz strich; siehe Quellenbeschreibung JJ-AB, S. 225.

<sup>92</sup> Brief von Joachim an Hans von Bülow vom 7. Januar 1891 (*Joachim, Briefwechsel III*, S. 380). Der von Joachim zitierte Satz, gesprochen von Prinz Heinrich im zweiten Teil des Dramas (2. Aufzug, 2. Szene), erscheint auch in der autographen Partitur in Form der entsprechenden Anfangsbuchstaben (siehe Quellenbeschreibung JJ-A, S. 224). Im Brief an Bülow zitierte Joachim offenbar aus dem Gedächtnis und ließ dabei zwei Wörter aus.

<sup>93</sup> Siehe jeweils Quellenbeschreibung, S. 226 bzw. 220.

<sup>94</sup> Brief von Joachim an Brahms vom [21. März 1855] (*Briefwechsel V*, S. 103).

<sup>95</sup> Siehe hierzu oben, Anm. 65.

Orchesterpartitur, sei es (bereits) nach einem notierten Arrangement: „Gleich nachdem wir ihn [= Joachims heutigen Brief] gelesen, giengen wir an die Heinrich-Ouverture, Johannes spielte sie wunderbar, und Beide erbauten wir uns wieder daran, hörten all die herrlichen Klänge, die weichen vollen Melodien, so warm und kräftig wie sie sind!“<sup>96</sup>

Brahms könnte prinzipiell schon Mitte September 1854 – nach Fertigstellung der beiden Bearbeitungen von Robert Schumanns *Klavierquintett op. 44* zu Clara Schumanns Geburtstag – mit einem Arrangement der *Ouvertüre zu „Heinrich IV.“* begonnen haben; wahrscheinlicher ist jedoch eine Entstehung der Bearbeitung (in ihrer frühen Fassung) im Februar 1855 (siehe unten). Zwischen 5. September 1854 und Januar 1855 wurden die Autographe der *Heinrich-* und der *Demetrius-Ouvertüre* mehrere Male zwischen Joachim und Brahms hin- und hergeschickt, bevor sie endgültig bei Brahms blieben, in dessen Nachlass sie sich noch heute befinden.<sup>97</sup> Aus dem Quellenvergleich geht hervor, dass in beiden Fällen Joachims autographe Partitur als Vorlage des Arrangements für zwei Klaviere diente. Zwar hatten Brahms und Clara Schumann beide *Ouvertüren* im Januar 1855 für Robert Schumann kopieren lassen (die *Heinrich-Ouvertüre* erwiesenermaßen, die *Demetrius-Ouvertüre* vermutlich nach dem Autograph), und zumindest bis zum 26. März blieben diese Abschriften im Hause Schumann.<sup>98</sup> Brahms könnte also zu Zeiten, in denen das Autograph der *Heinrich-Ouvertüre* nicht in Düsseldorf greifbar war, auch die Abschrift für seine Bearbeitung herangezogen haben.

Im Februar 1855 äußerte sich Brahms in Briefen besonders überschwänglich über Joachims Werke, was möglicherweise darauf hindeutet, dass er zu dieser Zeit das Arrangement der *Heinrich-Ouvertüre* ausarbeitete. Er hatte die *Ouvertüre* am 4. Januar in Hannover gehört und Mitte Februar Joachims *Variationen über ein eigenes Thema für Bratsche und Klavier op. 10* erhalten. Am 16. Februar, zwei Tage nach Clara Schumanns Bericht von ihrem und Brahms' gemeinsamem Studium der *Heinrich-Ouvertüre*, schrieb Brahms selbst an Joachim über dessen Musik:

„Es geht mir mit Deinen Werken wie mit Beethovens. Wenn ich eine neue Sinfonie oder Ouverture kennen lernte, so erfüllte sie mich lange Zeit ganz u. gar. Alles Andre war nur Arabeske um das schöne große Bild. So gehts mir mit Deinen Werken. So gings mit der Hamlet-Heinrich u. Demetrius Ouverture so jetzt mit dem neuen Prächtigen [= den *Variationen op. 10*].“

Wie drängte es mich oft, Dir zu schreiben, wenn ich recht lange ein Werk mit immer größerem Staunen angesehen hatte, doch konnte ichs nicht, ich weiß auch nicht mehr zu sagen, als das [sic!] ich Alles immer mehr bewundere u. liebe. Die volle, warme Liebe ist eigentlich erst eingezogen, nachdem ich lange angestaunt hatte.

Die *Variationen* sind wohl nicht so ganz Dein eigen wie die *Ouvertüren*.

Aber so gewaltig hat wohl noch Niemand Beethovens Feder geführt.

[...]

Ich bitte Dich, sieh das gewaltige Crescendo von Deinem opus I bis Jetzt.

Wohin soll denn das?

Wohl über alle 7 Himmel hinweg! Ich wünschte, Du wüßtest nur halb, wie mich Deine Sachen erfüllen u. mit welcher Liebe u. mit welchen Hoffnungen ich an Dich denke.“<sup>99</sup>

Gegenüber Julius Otto Grimm hatte Brahms kurz vorher angekündigt: „Ich will nächstens an Joachim schreiben, bloß seiner *Ouvertüren* halber, es drängt mich oft ganz gewaltig zum Schreiben an ihn. Wie sitzen mir die *Ouvertüren* im Kopf!“<sup>100</sup> Angesichts der von Brahms gezogenen Parallele zwischen Joachims und Beethovens Musik scheint es möglich, dass auch Liszts zweiklavierige Bearbeitung der 9. *Symphonie* Beethovens, die Clara Schumann und Brahms Anfang Juli mehrere Tage hintereinander „mit wahrer Wonne“ spielten, Einfluss auf die Entstehung des Arrangements der *Heinrich-Ouvertüre* hatte.<sup>101</sup>

Durch sein Arrangement der *Heinrich-Ouvertüre* trug Brahms dazu bei, Joachims Werk bekannter zu machen. Am 6. Dezember 1855 spielte er es mit Georg Dietrich Otten, dem mit ihm befreundeten Leiter des Hamburger Musikvereins.<sup>102</sup> Auch blieb Joachim für Brahms und den Düsseldorfer Kreis gleichsam gegenwärtig, indem die Arrangements seiner *Ouvertüren* gespielt wurden. Clara Schumann sprach dies in einem Brief an Joachim vom 28. September 1856 offen aus,

<sup>96</sup> Joachim, *Briefwechsel I*, S. 257.

<sup>97</sup> Siehe ausführlich Quellengeschichte zur Bearbeitung der *Heinrich-Ouvertüre*, S. 228, 230.

<sup>98</sup> An diesem Tag schrieb Brahms an Joachim, Clara Schumann und er würden die *Heinrich-Ouvertüre* „jetzt“ an Robert Schumann schicken (siehe *Briefwechsel V*, S. 104).

<sup>99</sup> *Briefwechsel V*, S. 88 f.; revidiert nach Briefautograph (*D-Hs*, BRA : Bel : 59).

<sup>100</sup> *Briefwechsel IV*, S. 20. Brahms' eigene Datierung „Ddf. Januar 55“ kann nicht zutreffen, denn er erwähnte bereits Clara Schumanns Rückkehr aus Holland, die erst am 10. Februar 1855 erfolgt war (siehe *Litzmann II*, S. 366). Für den 14. Februar spricht, dass Joachim die hier über Grimm an ihn gerichtete Bitte, wegen gemeinsamer Berliner Konzerte umgehend an Clara Schumann zu schreiben, am [15. Februar] erfüllte (siehe Joachim, *Briefwechsel I*, S. 258–260). Das in *Briefwechsel IV* anschließend abgedruckte Schreiben von Breitkopf & Härtel an Brahms vom 20. Februar 1855, das Brahms zunächst mit einer Nachschrift an Clara Schumann weiterleitete und wieder zurückgab, kann Grimm also nicht als Beilage zu diesem Brief erhalten haben. In der Tat findet sich auch der Schenkungsvermerk „Julius Otto Grimm meinen ersten Nikodemusbrief! / J. Brahms“ nicht am Ende des Briefes an Grimm (Briefautograph: *D-LÜbi*, Bra : Bl : Gri : 2); er muss also zu Beginn des Ablehnungsbriefes stehen (Fundort unbekannt). Überlegungen zur Datierung, die von einer gemeinsamen Sendung beider Schreiben an Grimm ausgehen (siehe etwa Styra Avins: *Johannes Brahms, Life and Letters*, Oxford 1997, S. 87, Anm. 8), sind damit gegenstandslos.

<sup>101</sup> *Litzmann II*, S. 380. Brahms hatte die *Neunte* Ende März 1854 in Köln gemeinsam mit J. O. Grimm zum ersten Mal gehört (*Briefwechsel V*, S. 35). Bis zu einem gewissen Grad verglich Brahms Beethoven und Joachim auch als Personen, so in seiner Erinnerung an Joachims Aufführung des Beethoven'schen *Violinkonzerts* am 11. März 1848 in Hamburg, bei welcher Gelegenheit er den Geiger erstmals gehört hatte (ebenda, S. 91 f.).

<sup>102</sup> Siehe *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 159.

nachdem sie über das längere Ausbleiben eines Lebenszeichens – auch zu ihrem Geburtstag am 13. September – geklagt hatte: „Eben haben wir die herrliche Heinrich-Ouverture auf meinen zwei schönen Flügeln gespielt, und wieder ganz Feuer und Flamme sind wir geworden! Die Flamme des Zorn's über den Treulosen ist zur Flamme heiligster Begeisterung verwandelt durch Ihre Töne!“<sup>103</sup> Im Juli 1865 spielten Brahms und Clara Schumann in deren Baden-Badener Haus die Arrangements sowohl der *Heinrich-* als auch der *Demetrius-Ouverture*.<sup>104</sup>

Der früheste Hinweis in Brahms' Korrespondenz auf die Existenz der Bearbeitung der *Ouverture zu Grimms „Demetrius“* stammt von Anfang Januar 1857; das Autograph des Arrangements trägt die Datierung „Dezember 1856“.<sup>105</sup> Brahms scheint diese Ouverture also erst gegen Ende des Jahres 1856 bearbeitet zu haben.<sup>106</sup> Zwar dürfte er durch seine Besuche in Hannover im Winter 1853/54 sowie vermutlich durch die Abschrift, die sich bei seiner Ankunft in Düsseldorf Anfang März 1854 im Hause Schumann befand, auch die frühe Fassung der Ouverture kennengelernt haben; doch entstand sein Arrangement auf Grundlage der von Joachim umgearbeiteten Fassung. Anfang Januar 1857 wurde die Bearbeitung von Brahms und Clara Schumann in Hannover gespielt; vermutlich hörte Joachim die Neufassung seines Werkes bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal.<sup>107</sup> Im Februar 1857 mag Brahms das Arrangement mit J. O. Grimm in Göttingen gespielt haben.<sup>108</sup>

Von Brahms' Klavierbearbeitung der *Ouverture zu Shakespeares „Heinrich IV.“* wurden mindestens drei

Abschriften angefertigt. Die erste von ihnen, die in separaten Stimmen im Brahms-Nachlass erhalten ist, entstand offenbar in Hannover (Schreiber war der Oboist der Hannoveraner Hofkapelle Wilhelm Victor Deierberg, der sich auch als Kopist betätigte; verwendet wurde ein Notenpapier der Firma Adolph Nagel in Hannover) und dürfte darum jedenfalls vor Joachims Übersiedlung nach Berlin im Jahr 1868 geschrieben worden sein.<sup>109</sup> Bei der zweiten handelt es sich um eine Partiturabschrift auf Wiener Notenpapier, die von Brahms' Kopisten William Kupfer sehr wahrscheinlich in den 1890er Jahren angefertigt wurde; sie stammt aus dem Nachlass der mit Brahms befreundeten Pianistin Emma Engelmann.<sup>110</sup> Eine dritte (nicht erhaltene) Abschrift wurde von Eusebius Mandyczewski nach Brahms' Autograph korrigiert und im Juni 1902 als Stichvorlage des Erstdrucks an den Verlag gesandt.<sup>111</sup> Im November 1902 erschien die Bearbeitung in Partitur und separater Stimme des Klaviers II bei Simrock in Berlin im Druck.<sup>112</sup>

Auch im Falle des Arrangements der *Demetrius-Ouverture* existierte eine separate – vermutlich abschriftliche – Secondostimme, die nicht erhalten ist.<sup>113</sup> Es sind jedoch zwei Abschriften der Bearbeitung in Partiturform überliefert, ebenfalls von William Kupfer auf dem gleichen Wiener Notenpapier geschrieben, welches er auch für die Partiturabschrift des *Heinrich-Arrangements* verwendete. Ursprünglich mögen die beiden Abschriften gemeinsam benutzt worden sein; später befand sich eine von ihnen im Besitz von Emma Engelmann.<sup>114</sup>

<sup>103</sup> Joachim, *Briefwechsel I*, S. 369.

<sup>104</sup> Hofmann, *Chronologie*, S. 82f.; in dieser „Hausmusik“ erklang außerdem das *Streichsextett Nr. 2 G-Dur op. 36* von Brahms in dessen Bearbeitung für ein Klavier zu vier Händen.

<sup>105</sup> Siehe Brief von Brahms an J. O. Grimm von Anfang 1857 (*Briefwechsel IV*, S. 49) bzw. Quellenbeschreibung, S. 220.

<sup>106</sup> Brahms hielt sich vom 21. Oktober bis zum 17. Dezember in Hamburg auf und verbrachte die Weihnachtstage in Düsseldorf (*Hofmann, Zeitafel*, S. 34).

<sup>107</sup> Siehe den Brief von Brahms an J. O. Grimm von Anfang 1857 (*Briefwechsel IV*, S. 49), in welchem Brahms den Freund nach Hannover einlud, um am Sonnabend ein von Clara Schumann gegebenes Beethoven-Konzert zu hören und „die übrige Zeit [...] auf eigene Faust Konzert“ zu machen. Von Brahms sollten ein „Quartett“, „neue Orgelfugen“, „Variationen“ und „die Demetrius-Ouverture auf 2 Flügeln“ erklingen. Bereits im November 1854 hatten Joachims Freunde gehofft, die drei Ouvertüren in ihren Orchesterfassungen in Hannover zu hören, doch hatte sich damals der Plan einer Durchspielprobe zerschlagen (siehe oben, S. XVI, mit Anm. 59; siehe auch Joachims Schreiben an Breitkopf & Härtel vom 30. Oktober 1854, siehe oben, S. XIII f., mit Anm. 21).

<sup>108</sup> Grimm teilte Brahms am 4. Mai 1857 in einem Brief mit, dass dieser bei seinem letzten Besuch in Göttingen (im Februar 1857, siehe Brahms' Brief an Grimm von [Anfang Februar 1857], *Briefwechsel IV*, S. 49 f.) die Secundo-Klavierstimme des *Demetrius-Arrangements* vergessen habe, und schickte ihm diese am 10. September (ebenda, S. 53, 57).

<sup>109</sup> Siehe Quellenbeschreibung AB-2KA-St, S. 227, und Quellengeschichte, S. 231.

<sup>110</sup> Siehe Quellenbeschreibung AB-2KA, S. 227 f., und Quellengeschichte, S. 231. Sehr wahrscheinlich fertigte Kupfer, wie im Fall der *Demetrius-Ouverture* (siehe Quellenbeschreibungen AB-2KA<sub>1</sub> und AB-2KA<sub>2</sub>, S. 220 f.), so auch hier noch eine zweite (heute verschollene) Partiturabschrift an; siehe Quellengeschichte S. 231, Anm. 133.

<sup>111</sup> Siehe den Brief von Mandyczewski an Joachim vom 17. Juni 1902: „Die Brahms'sche Bearbeitung der Heinrich Ouverture für 2 Pianoforte zu 4 Händen schicke ich heute in einer von mir sorgfältig nach dem Original corrigierten Abschrift an Simrock. Sie werden, glaube ich, mit Staunen sehen, was für ein prachtvolles Clavierstück Brahms draus gemacht hat.“ (*D-Bim*, Signatur: SM 12/26 2) Für den Hinweis auf diesen Brief sei Christian Lambour herzlich gedankt.

<sup>112</sup> Siehe Quellengeschichte, S. 231, Anm. 136. Für die Klavier-II-Stimme muss eine eigene Stichvorlage existiert haben, die wohl im Verlag nach der Partitur-Stichvorlage ausgeschrieben wurde; siehe Quellengeschichte, S. 231.

<sup>113</sup> Siehe J. O. Grimms Briefe an Brahms vom 4. Mai und 10. September 1857 (*Briefwechsel IV*, S. 53, 57; siehe oben, Anm. 108). Ein Hinweis auf eine abschriftliche (also nicht autographe) Stimme könnte darin vorliegen, dass eine solche unmittelbar nach Brahms' Tod offenbar noch in dessen Nachlass vorhanden war (sie wird in zwei handschriftlichen Inventaren des Nachlasses erwähnt, siehe Quellengeschichte, S. 223, Anm. 75); über ihren Verbleib ist jedoch nichts bekannt.

<sup>114</sup> Siehe Quellenbeschreibung AB-2KA<sub>1</sub> und AB-2KA<sub>2</sub>, S. 220 f., und Quellengeschichte, S. 223.

**Klavierquartett Es-Dur op. 47 von Robert Schumann,  
Arrangement für ein Klavier zu vier Händen  
Anh. Ia Nr. 8**

Brahms' Freundschaft mit Robert Schumann begann am 30. September 1853, als er, von Joseph Joachim empfohlen, erstmals das Schumann'sche Haus in Düsseldorf aufsuchte.<sup>115</sup> Sein Interesse für Schumann und dessen Musik war durch Joachim während des vorangegangenen gemeinsamen Sommeraufenthalts in Göttingen sowie im August bei einem Besuch im musikliebenden Hause Deichmann in Mehlem geweckt worden.<sup>116</sup> Schumanns Enthusiasmus für Brahms' Musik kam zum einen in seinem berühmten Artikel *Neue Bahnen* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zum Ausdruck, zum anderen in seiner Vermittlung der Publikation von Brahms' Erstlingswerken durch die Leipziger Verlage Breitkopf & Härtel und Bartholf Senff.<sup>117</sup> Brahms blieb knapp fünf Wochen (vom 30. September bis zum 2. November 1853) in der Nähe Schumanns in Düsseldorf und traf in dieser Zeit beinahe täglich mit ihm und weiteren Musikern seines Kreises zusammen. Nach Robert Schumanns Selbstmordversuch am 27. Februar 1854 und seiner Einlieferung in die Endericher Psychiatrische Klinik kehrte Brahms von Hannover, wo er bei Joachim gewohnt hatte, nach Düsseldorf zurück, um der Familie seines verehrten Förderers beizustehen, und bezog nach kurzer Zeit auch ein Zimmer im Schumann'schen Haus in der Bilkerstraße. Während Clara Schumann auf Konzertreisen war, konnte Brahms das Arbeitszimmer Roberts benutzen und dessen Werke sowie die reiche Noten- und Büchersammlung durchstudieren. In seinem ersten Jahr in Düsseldorf (der Stadt, die nun bis zu Clara Schumanns Umzug nach Berlin am 23. September 1857 sein Hauptwohnsitz bleiben sollte) bearbeitete Brahms sowohl das *Klavierquintett op. 44* als auch das *Klavierquartett op. 47* Robert Schumanns für ein Klavier zu vier Händen und erstellte außerdem ein zweihändiges Arrangement des Scherzosatzes aus dem *Klavierquintett*. Die beiden Werke von Schumann dürften Brahms gerade an diesem Punkt seiner kompositorischen Entwicklung als Muster der Themenentfaltung, der Stimmführung, der großformalen Anlage und des Satzes für Streicher und Klavier besonders interessiert haben.<sup>118</sup>

*Das verschollene Arrangement des Klavierquintetts  
op. 44 für ein Klavier zu vier Händen Anh. Iib Nr. 5*

Die beiden Bearbeitungen des *Klavierquintetts op. 44* fertigte Brahms an, als sich Clara Schumann vom 10. August bis zum 6. September 1854 im Urlaub in Ostende befand.<sup>119</sup> Das Quintett war eines ihrer Lieblingsstücke, das auf besonderen Wunsch Robert Schumanns zu ihrem Geburtstag am 13. September 1843 im Druck erschienen und ihr zudem gewidmet worden war.<sup>120</sup> Brahms erstellte seine Bearbeitungen ebenfalls als Geburtstagsgabe und schrieb am 12. September 1854 an Joachim:

„Morgen, den 13ten ist ihr Geburtstag; ich habe ihr einen langjährigen Wunsch erfüllt, und das Quintett von Schumann zu vier Händen arrangiert. Während sie in Ostende war, habe ich das Manuskript heimlich aus dem Schrank genommen, so daß sie nichts ahnt. Ich habe mich immer tiefer hinein versenkt, wie in ein Paar dunkelblauer Augen (so kömmt's mir nämlich vor). Auch diesen Brief habe ich deshalb erst jetzt schreiben können. [...] Ich freue mich über einen kleinen Witz, den ich gemacht habe. Das Scherzo aus dem Quintett habe ich für <sup>Piano</sup> Frau Schumann } allein arrangiert. Sie lacht über so etwas.“<sup>121</sup>

- <sup>115</sup> Von den zahlreichen Untersuchungen zur Beziehung zwischen Brahms und Schumann seien nur die folgenden genannt: Siegfried Kross: *Brahms und Schumann*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 4, Hamburg 1981, S. 7–44; Martin Schoppe: *Schumann und Brahms – Begegnung in Düsseldorf*, in: *Johannes Brahms. Leben, Werk, Interpretation, Rezeption. Kongreßbericht zum III. Gewandhaus-Symposium anläßlich der Gewandhaus-Festtage 1983*, Leipzig 1985, S. 26–31; Wiederabdruck in: *Brahms-Studien*, Bd. 7, Hamburg 1987, S. 77–90; Thomas Synofzik: *Brahms und Schumann*, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart etc. 2009, S. 63–76; Michael Struck: *Nähe und Distanz. Robert Schumann in Johannes Brahms' Sicht*, in: *Die Tonkunst*, Jg. 4 (2010), Nr. 3, S. 380–396. Zu Brahms' Tätigkeit als Schumann-Herausgeber siehe Linda Correll Roesner: *Brahms's Editions of Schumann*, in: *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*, hrsg. von George S. Bozarth, Oxford 1990, S. 251–282. Siehe auch Anmerkung 118.
- <sup>116</sup> Zum Göttinger Sommer 1853 siehe Hans Küntzel: „Aber Fesseln tragen kann ich nicht“. *Johannes Brahms und Agathe von Siebold*, Göttingen 2003, S. 15–30. Den Einfluss des Mehlemer Aufenthalts auf sein Verhältnis zu Schumann stellte Brahms selbst in einem Brief an Joachim von [Anfang Oktober 1853] heraus: „Erst seit meinem Wegsein aus Hamburg und besonders während meines Aufenthalts in Mehlem lernte ich Schumanns Werke kennen und verehren.“ (*Briefwechsel V*, S. 12; von Brahms irrtümlich mit „September“ datiert)
- <sup>117</sup> *NZfM*, Jg. 39 (28. Oktober 1853), S. 185 f.; Wiederabdruck in: Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914, hier Bd. 2, S. 184 f. Zu den Folgen des Artikels für Brahms' Selbstverständnis und seine kompositorische Entwicklung siehe Raymond Knapp: *Brahms and the Challenge of the Symphony*, Stuyvesant, NY 1997, S. 1–27; David Brodbeck: *Brahms: Symphony No. 1*, Cambridge 1997, S. 1–5; Walter Frisch: *Brahms: The Four Symphonies*, New York 1996, S. 29–32. Schumanns Briefe über Brahms an Breitkopf & Härtel bzw. Senff von Oktober und November 1853 sind abgedruckt in: *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 484–486, bzw. *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern IV*, hrsg. von Petra Dießner, Michael Heinemann, Thomas Synofzik und Konrad Sziedat, Köln 2010 (*Schumann Briefedition*, Serie III, Bd. 4), S. 410.
- <sup>118</sup> Hierzu John Daverio: *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms*, Oxford 2002, insbesondere S. 155–190 zu den Beziehungen zwischen der Musik von Schumann und Brahms; Walter Frisch: *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley und Los Angeles 1984, S. 52.
- <sup>119</sup> *Litzmann II*, S. 326.
- <sup>120</sup> *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 435–437 (Briefe an Breitkopf & Härtel vom 7. März und 7. September 1843). Im September 1843 erschien das Werk nur in Stimmen; eine Partiturausgabe war zwar spätestens ab Mai 1854 im Gespräch, wurde aber erst im Dezember 1871 realisiert (*RSW*, S. 194 f.; *Schumann-Härtel/Schöne Briefe*, S. 120, 193).
- <sup>121</sup> *Briefwechsel V*, S. 59 f. Zu Clara Schumanns Reaktion auf Brahms' Bearbeitungen siehe *Litzmann II*, S. 330. Das zweihändige Scherzo-Arrangement, dessen Autograph erhalten ist (*D-B*, Mus. ms. autogr. Brahms 7), wurde zuerst veröffentlicht im Sammelband *Johannes Brahms und seine Freunde*, hrsg. von Joachim Draheim, Wiesbaden 1983, S. 2–13; innerhalb der *JBC* erscheint es in Bd. IX.2: *Klavierarrangements fremder Werke II*.

Nachdem Brahms am 16. November 1854 in Hamburg eine Aufführung des *Klavierquintetts* durch Clara Schumann gehört und sein Arrangement daraufhin noch einmal überarbeitet hatte,<sup>122</sup> sandte er sein Manuskript Ende Januar 1855 mit ausdrücklicher Zustimmung Robert Schumanns an Breitkopf & Härtel, die Originalverleger des Werkes. Diese lehnten das Arrangement jedoch mit einem Schreiben vom 20. Februar 1855 als zu schwer spielbar ab, nachdem Albert Dietrich (ein Schüler Schumanns und Freund von Brahms) es ihnen mit einem weiteren, ungenannten Leipziger Musiker vorgespielt hatte.<sup>123</sup> Brahms äußerte sich daraufhin enttäuscht und entwarf einen Antwortbrief an den Verlag, der verschollen ist und wohl auch – nach Bedenken Joachims und Clara Schumanns – nie abgeschickt wurde.<sup>124</sup>

Was im folgenden aus der Bearbeitung des *Klavierquintetts* wurde, ist nicht mit Sicherheit zu klären. Brahms schickte sein Manuskript am 30. November 1855 an Clara Schumann und schrieb dazu folgende Zeilen, aus denen hervorzugehen scheint, dass sie das Arrangement zu überarbeiten und dem Verleger anschließend nochmals vorzulegen beabsichtigte:

„hier schicke ich das Quintett, ich hätte es auch gestern können, doch – hatte ich eigentlich vor, es gar nicht zu schicken; ich überlasse jedoch alles lieber Ihnen.

Mir fiel nämlich ein, daß Härtels es doch zurückgeschickt hatten und wohl nicht viel Lust haben, es zu drucken, nicht mehr, als vielleicht D.[ietrich] es zu empfehlen hatte.

Ich finde es aber besser, daß Sie machen, was Sie wollen.

Noch einmal bitte ich Sie aber, ganz nach Ihrem Gutdünken Kleines und Großes zu ändern!“<sup>125</sup>

Es ist also anzunehmen, kann jedoch nicht bewiesen werden, dass das vierhändige Arrangement des *Klavierquintetts*, welches 1858 unter Clara Schumanns Namen bei Breitkopf & Härtel erschien, auf die Bearbeitung von Brahms zurückging. Am 25. Oktober 1857 hatte sie an Hermann Härtel geschrieben:

„ich sprach Ihnen früher einmal davon, daß ich das Quintett-Arrangement von meines Mannes Quintett leichter machen wollte, ich habe das jetzt gethan, nicht wenig Mühe hat es mich gekostet dies zu thuen ohne der Composition Eintrag zu thuen. Ich freue mich glauben zu können, daß es mir gelungen – ich habe es hier mit Mehreren gespielt, und Niemand findet es schwer.“<sup>126</sup>

Nachdem sie am 26. März 1858 die „Partitur des Quintetts“ – zweifellos den Korrekturabzug – an den Verlag zurückgesandt hatte,<sup>127</sup> kam der Druck noch im Juni/Juli desselben Jahres heraus.<sup>128</sup> Da weder das Autograph des Brahms'schen Arrangements noch die Stichvorlage der gedruckten Bearbeitung erhalten geblieben sind, muss offen bleiben, ob und gegebenenfalls welche Teile der veröffentlichten Fassung tatsächlich von Brahms stammen; in den vorliegenden Band konnte das unter Clara Schumanns Namen erschienene Arrangement von Robert Schumanns *Klavierquintett op. 44* darum nicht aufgenommen werden.

#### Das Arrangement des *Klavierquartetts op. 47*

Vermutlich angeregt vom Arrangement des *Klavierquintetts op. 44* dürfte Brahms schon im September 1854 den Plan einer Bearbeitung auch des *Klavierquartetts op. 47* gefasst haben. In der zweiten Oktoberhälfte nutzte Clara Schumann einen Konzertaufenthalt in Leipzig,<sup>129</sup> um mit Friedrich Wilhelm Whistling, in dessen Verlag Schumanns Originalwerk im Mai 1845 erschienen war,<sup>130</sup> über ein solches Arrangement zu sprechen. Nach Zustimmung des Verlegers und Rücksprache mit Brahms während eines Aufenthalts in Hamburg im November<sup>131</sup> schrieb Clara Schumann am 26. November 1854 von Berlin aus an Whistling: „ich habe mit Herrn Brahms wegen Arrangement des *Klavier-Quartetts* gesprochen, und er wünscht zu dem Behufe ein Exemplar desselben. [...] auch das Quartett für Brahms wollen Sie mir senden, da ich doch Einiges an Ihn zu schicken ha-

<sup>122</sup> Litzmann II, S. 353; Schumann-Härtel/Schöne Briefe, S. 133 (Brief vom 26. November 1854); Schumann-Brahms Briefe I, S. 38, 45 f. (Briefe vom 29. November und 6. Dezember 1854). Das Datum der Hamburger Aufführung wurde vom Robert-Schumann-Haus Zwickau bestätigt.

<sup>123</sup> Siehe den Merkzettel für Brahms' Besuch bei Schumann am 11. Januar 1855 mit der Notiz: „Wegen des Quintetts zu fragen?“ (Appel, Endenich, S. 198) sowie Briefwechsel XIV, S. 17–19.

<sup>124</sup> Siehe die Briefe von Brahms an Clara Schumann vom 21.?, 22. und 23./24. Februar 1855 (Briefwechsel IV, S. 22; Schumann-Brahms Briefe I, S. 77, 82) und von Joachim an Brahms vom 1. oder 2. März 1855 (Briefwechsel V, S. 95).

<sup>125</sup> Schumann-Brahms Briefe I, S. 155. Wenig später empfahl Brahms der Freundin als Klavierpartner Carl von Holten in Leipzig für den Fall, dass sie das Arrangement einmal spielen wolle (ebenda, S. 159).

<sup>126</sup> Schumann-Härtel/Schöne Briefe, S. 173.

<sup>127</sup> Ebenda, S. 174.

<sup>128</sup> RSW, S. 194. Eine Anzeige erschien am 9. Juli 1858 (NZ/M, Bd. 49, Nr. 2, S. 24), und im Hofmeister-Monatsbericht wurde die Ausgabe im August 1858 genannt; aber bereits am 1. Juli hatte der Verlag „einige Exemplare“ der „kürzlich im Druck vollendeten“ Bearbeitung an Clara Schumann gesandt (Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21081 [= Bestand Breitkopf & Härtel], 131/8 [= Briefkopierbuch 1858], S. 336). Eine zweite, unveränderte Ausgabe erschien im Flachdruck (Hofmann, Erstdrucke Schumann, S. 103). Exemplare befinden sich in D-LÜbi (Erstdruck, Signatur: ABH 5.2.124) und D-KIjbg (zweite Ausgabe).

<sup>129</sup> Siehe Litzmann II, S. 349 f.

<sup>130</sup> RSW, S. 202 f.

<sup>131</sup> Litzmann II, S. 352–354.

be, lege ich es dann bei.“<sup>132</sup> Am 29. November erinnerte Brahms in einem Brief an Clara Schumann an die versprochene Zusendung der Noten und setzte hinzu, er könne der Freundin „die Feiertage etwas angenehmer machen“, wenn er das Klavierquartett bald erhalte.<sup>133</sup> Am 6. Dezember traf mit einer größeren Notensendung von Clara Schumann auch das Exemplar des Quartetts bei ihm ein.<sup>134</sup> Daraufhin konnte Brahms umgehend mit der Ausarbeitung seines Arrangements begonnen haben, doch wurde er bis Weihnachten jedenfalls nicht mehr fertig damit, denn sonst wäre die Bearbeitung in Brahms' ausführlichem Brief an Robert Schumann vom 30. Dezember 1854 oder in Clara Schumanns Tagebuch aus dieser Zeit wohl einmal erwähnt worden.<sup>135</sup> Bis zum 21. Februar 1855 muss er die *Klavierquartett*-Bearbeitung jedoch abgeschlossen haben, denn wohl an diesem Tag erhielt er das auf den 20. Februar datierte Ablehnungsschreiben von Breitkopf & Härtel bezüglich des *Klavierquintett*-Arrangements und schrieb daraufhin an Clara Schumann: „Das Quartett mag ich jetzt aber auch nicht fortschicken.“<sup>136</sup> Vermutlich entstand das Arrangement des Quartetts also im wesentlichen zwischen Anfang Januar und dem 21. Februar 1855; möglicherweise war es jedoch bereits im Dezember 1854 begonnen worden. Als Vorlage für seine Bearbeitung diente Brahms offenkundig der Partitur-Erstdruck, den er am 6. Dezember 1854 durch Clara Schumann vom Verleger Whistling erhalten hatte. Einige Fehler und Ungenauigkeiten des Arrangements sind eindeutig auf bestimmte Charakteristika der gedruckten Partitur zurückzuführen.<sup>137</sup> Dagegen gibt es keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass Brahms zusätzlich das im Hause Schumann vorhandene Autograph des Werkes herangezogen haben könnte.<sup>138</sup>

Brahms' Bearbeitung weicht im 2. und 4. Satz durch eingeschobene oder ausgelassene Takte geringfügig von der Vorlage ab. Diese Abweichungen, die unter „Verschiedenes“ im Abschnitt „Zur Edition“ vollständig beschrieben werden (siehe S. 246 f.), könnten auf Irrtümer von Brahms oder dem Kopisten zurückgehen. Aber es wäre auch möglich, dass Brahms die Änderungen beabsichtigte oder dass sich aus Kopistenfehlern Änderungen ergaben, die ihm musikalisch sinnvoll erschienen und darum beibehalten wurden. Während im 2. Satz in Schumanns Originalwerk die Wiederholung des ersten Scherzoteils zwischen den beiden Trios (T. 116–151) gegenüber dem ersten Auftreten (T. 1–52) gekürzt ist, wiederholt Brahms' Arrangement den ganzen ersten Abschnitt; möglicherweise geht dies auf einen Irrtum des Kopisten aufgrund einer missverständlichen Da-capo-Angabe im Autograph zurück. Auch im ersten Scherzoteil selbst sowie dessen Wiederholungen ist in der Bearbeitung (zwischen T. 47 und 48; entsprechend bei Parallelstellen) ein Takt des *Klavierquartetts* ausgelassen. Im 4. Satz fehlen im Arrangement vier Takte (T. 250–253), die in der *Klavierquartett*-Partitur am Ende einer Seite stehen und den ersten vier Takten der folgenden Seite ähnlich sehen. Diese Auslassung war offenkundig ein Irrtum und führte dazu, dass die Wiederkehr der Passage sich von ihrem ersten Auftreten (T. 89 ff.) strukturell unterschei-

det. Im Lübecker Arnold-Exemplar E-KA<sub>1(A)</sub> wurde diese Abweichung von unbekannter Hand mit der Bleistift-Notiz *4 Takte* samt Einfügezeichen vermerkt.

Am 27. April 1855 schickte Clara Schumann die abschriftliche Stichvorlage, die ein unbekannter Düsseldorf-Kopist vermutlich zwischen Ende Februar und Ende April 1855<sup>139</sup> angefertigt hatte, an Whistling in Leipzig und schrieb dazu:

„Als ich vor einigen Monaten, [Sie] in Leipzig besuchte, sprachen Sie Sich dahin aus, daß Sie gern meines Mannes Quartett 4händig drucken würden. Herr Brahms hat es jetzt arrangirt und klingt es sehr schön, auch wünscht mein Mann sehr, daß Sie es drucken möchten, umso mehr, als oft Nachfragen darnach geschehen. Ich sende es Ihnen hierbei, und hat Herr Brahms ein Honorar von 40 Thalern dafür bestimmt, welches mein Mann durchaus nicht unbescheiden fand. Wollen Sie wohl die Güte haben, mir recht bald zu antworten, und noch möchte ich Sie aufmerksam machen, daß Sie Sich das Quartett nicht von schlechten Spielern vom Blatt vorspielen lassen, denn, ist es auch nicht sehr schwer, so sind es doch geschriebene Noten, die sich an und für sich schon immer schwerer lesen lassen, als gedruckte, und dann wissen Sie wohl, verlangt die Musik meines Mannes immer musikalisch gebildete Spieler. – – –“<sup>140</sup>

Wie aus zwei weiteren Briefen Clara Schumanns an Whistling vom 14. Mai und vom 16. August 1855 hervorgeht, reagierte der Verleger auf diese Zusendung zunächst nicht.<sup>141</sup> Knapp elf Monate nach Absendung des Arrangements erhielt Brahms immerhin das Honorar, worauf Clara Schumann am 22. März 1856 in seinem Namen um Rücksendung der Stichvorlage zur nochmaligen Überarbeitung bat:

„Die mir übergebene Summe von 40 rt an Hr. Brahms für das Quartett, habe ich diesem eingehändigt, er bittet Sie nun aber dringend, Ihm das Quartett noch einmal zu senden, weil er noch einige Kleinigkeiten ändern, vielleicht hier und da noch etwas erleichtern will, und wir es, so lange ich noch hierbin, noch einmal genau durchsehen wollen. Bitte also, schicken Sie es gleich, denn ich reise Anfang April.“<sup>142</sup>

<sup>132</sup> *D-Zsch*, 4969–A2c (Briefabschrift von unbekannter Hand).

<sup>133</sup> *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 38.

<sup>134</sup> Ebenda, S. 45 f.

<sup>135</sup> *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 60 f.; *Litzmann II*, S. 360 f.

<sup>136</sup> *Briefwechsel IV*, S. 22; beinahe gleichlautend nochmals im Brief an Clara Schumann vom 22. Februar 1855 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 77).

<sup>137</sup> Siehe Editionsbericht, S. 273, 277, 281, Bemerkungen zum 1. Satz, T. 21<sup>2</sup>–23<sup>1</sup>; T. 165<sup>2</sup>–4; T. 325<sup>1</sup>.

<sup>138</sup> Dieses Manuskript erhielt Brahms zu einem unbekanntem Zeitpunkt von Clara Schumann als Geschenk, gab es jedoch später wieder zurück (siehe RSW, S. 202 f.; Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing<sup>2</sup>1976, S. 97).

<sup>139</sup> Siehe Quellengeschichte, S. 235 f.

<sup>140</sup> *D-Zsch*, 4969–A2c (Briefabschrift von unbekannter Hand); teilweise zitiert in: *Appel, Endenich*, S. 261.

<sup>141</sup> *D-Zsch*, 4969–A2c (Briefabschriften von unbekannter Hand); teilweise zitiert in: *Appel, Endenich*, S. 275, 319 f.

<sup>142</sup> *D-Zsch*, 4969–A2c (Briefabschrift von unbekannter Hand).

Dass Whistling daraufhin die Stichvorlage nach Düsseldorf zurückschickte, ist nicht nachzuweisen und angesichts der weiteren Publikationsgeschichte sogar unwahrscheinlich. Offenkundig verfolgte nämlich der Verleger dieses Projekt nicht weiter und ließ die Stichvorlage der *Klavierquartett*-Bearbeitung unveröffentlicht liegen. Friedrich Whistling in Leipzig, der von 1843 an nicht weniger als 27 Werke Schumanns herausgebracht hatte, geriet in den 1850er Jahren in finanzielle Schwierigkeiten und verkaufte nach Schumanns Tod (1856) sukzessive die Rechte an mehreren von dessen Opera.<sup>143</sup> Acht Werke gingen 1858/59 an den Verlag Gustav Heinze in Leipzig über;<sup>144</sup> zwei weitere wurden 1859/60 von Friedrich Wilhelm Arnold in Elberfeld übernommen. Bei letzteren handelte es sich um zwei Hefte *Romanzen und Balladen* für Chor, deren Stichvorlagen Whistling bereits im Jahr 1851 von Schumann erhalten, jedoch – zum Ärger des Komponisten – unveröffentlicht liegen gelassen hatte.<sup>145</sup> Mit diesen beiden Manuskripten ging nun offenbar auch die Stichvorlage des Brahms'schen *Klavierquartett*-Arrangements an Arnold über, der daraufhin eine gemeinsame Publikation der Bearbeitung und der Originalwerke Schumanns in die Wege leitete. Die beiden Hefte *Romanzen und Balladen op. 145* und *op. 146* kamen auch tatsächlich im Februar 1860 unter den Verlagsnummern A.543 und A.544 heraus.<sup>146</sup> Das Arrangement des *Klavierquartetts* wurde unter der unmittelbar benachbarten Verlagsnummer A.542 ebenfalls zur Publikation vorbereitet und wohl in diesem Zusammenhang auch von Brahms revidiert,<sup>147</sup> konnte dann jedoch aus rechtlichen Gründen nicht erscheinen. Das *Klavierquartett op. 47* gehörte zu denjenigen Werken Schumanns, deren Eigentumsrechte Whistling an Gustav Heinze verkauft hatte,<sup>148</sup> in dessen Verlag denn auch 1859 ein vierhändiges Arrangement von Carl Reinecke und 1861 eine „neue Ausgabe“ des Originalwerkes herauskamen.<sup>149</sup> Arnolds beabsichtigte Veröffentlichung der Bearbeitung von Brahms war somit widerrechtlich und musste – vermutlich nach Intervention Heinzes – zurückgezogen werden. Da offenbar zu diesem Zeitpunkt der Notentwurf schon abgeschlossen und sogar das Titelblatt bereits fertig war, wurden einige Exemplare für den Privatgebrauch hergestellt, von denen mindestens zwei erhalten geblieben sind.<sup>150</sup>

Die Stichvorlage des Arrangements dürfte bei Arnold geblieben sein, bis sie 1878 im Zuge der Übernahme dieses Verlags durch Adolph Fürstner in Berlin<sup>151</sup> noch einmal den Besitzer wechselte. Im Januar 1887, also unmittelbar nach Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist für Schumanns Werke, konnte die Bearbeitung schließlich bei Fürstner im Druck erscheinen.<sup>152</sup> Eine zweite Ausgabe, die bis auf eine einzige marginale Korrektur im Notentext mit dem Erstdruck identisch ist, erschien etwa 1892.<sup>153</sup>

Brahms wirkte am 3. Mai 1880 als Pianist bei einer Aufführung von Schumanns *Klavierquartett op. 47* in Bonn mit und hatte das Werk schon früher in Privatkonzerten gespielt.<sup>154</sup> Auch sein Arrangement dürfte im privaten Rahmen verschiedentlich erklingen sein, was jedoch nicht dokumentarisch zu belegen ist.

**Ouvertüre zu Robert Griepenkerls „Maximilian Robespierre“ op. 55 von Henry Litloff,  
Arrangement für Klavier und Physharmonika  
Anh. III Nr. 9**

Dieses Arrangement entstand, wie aus der eigenhändigen Datierung der allein erhaltenen Physharmonikastimme hervorgeht, im Mai 1852.<sup>155</sup> Als unmittelbare Vorlage diente eine Bearbeitung der Ouvertüre Litloffs für ein Klavier zu vier Händen von Louis Winkler, die im Sommer 1850 im Druck erschienen war.<sup>156</sup> Es ist unbekannt, aus welchen Beweggründen Brahms dieses Arrangement erstellte: ob es aus eigenem Antrieb oder auf fremde Anregung entstand, ob eine Aufführung oder eine Publikation beabsichtigt war. Mit Hilfe sekundärer Quellenbefunde kann jedoch immerhin versucht werden, verschiedene denkbare Entstehungsanlässe als mehr oder weniger wahrscheinlich einzuschätzen.

Eine mögliche Zweckbestimmung wäre die Verwendung als Schauspielouvertüre anlässlich einer Aufführung des Dramas *Maximilian Robespierre* in Hamburg. Das vom Erleben der Deutschen Revolution 1848/49 angeregte „Trauerspiel in fünf Aufzügen“ des Braunschweiger Schriftstellers Robert Griepenkerl (1810–1868) wurde am 17. Januar 1850 in dessen Heimatstadt uraufgeführt und bis zum 3. Februar noch viermal wie-

<sup>143</sup> RSW, Einleitung, S. 29\* f.

<sup>144</sup> Ebenda, S. 30\*.

<sup>145</sup> Siehe RSW, S. 598, Abschnitt „Verlagsverhandlungen“.

<sup>146</sup> RSW, S. 600, 604. Am 3. März 1860 erwähnte Clara Schumann in einem Brief aus Wien an Joseph Joachim, sie werde „Morgen im Gesellschaftsconcert drei Lieder für Chor [hören], die ich noch nicht kenne, da Whistling sie seit Jahren ungedruckt liegen ließ, und Arnold sie erst jetzt herausgegeben hat“ (zitiert nach RSW, S. 598). Ähnlich schrieb sie am gleichen Tag an Brahms (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 302).

<sup>147</sup> Zur Datierung der Revision von Brahms siehe Quellengeschichte, S. 237.

<sup>148</sup> RSW, S. 30\*.

<sup>149</sup> Hofmann, *Erstdrucke Schumann*, S. 109; Hofmeister-Monatsbericht, August 1859, S. 129, bzw. Dezember 1861, S. 221.

<sup>150</sup> Siehe Quellenbeschreibung und Quellengeschichte, S. 234, 237. Auch Alfred Dörffel in Leipzig scheint ein Exemplar gekannt zu haben, denn in seinem *Literarischen Verzeichniss der im Druck erschienenen Tonwerke von Robert Schumann* (Leipzig 1870) findet sich unter op. 47 die Bemerkung: „Das von Johannes Brahms existierende Arrangement ist unberechtigt und unerlaubtem Nachdruck gleich zu achten.“

<sup>151</sup> Hofmann, *Erstdrucke*, S. XXIV.

<sup>152</sup> Aus Pressenotizen und -anzeigen ist auf eine Publikation zwischen dem 7. und 28. Januar 1887 zu schließen: Am 7. Januar kündigte ein Inserat von Fürstner das Erscheinen für „demnächst“ an (*AMz*, Jg. 14, Nr. 1 [7. Januar 1887], S. 12; auch in: *Signale*, Jg. 45, Nr. 6, Januar 1887); am 28. Januar 1887 meldete eine redaktionelle Notiz in der *AMz* die Ausgabe als „soeben“ erschienen (*AMz*, Jg. 14, Nr. 4 [28. Januar 1887], S. 41). Eine knappe Besprechung in der *Neuen Musik-Zeitung* (Köln), Jg. 8, Nr. 5 ([März] 1887), S. 55, lobte insbesondere Brahms' Treue zu Schumanns Originalwerk und die leichte Spielbarkeit des Arrangements.

<sup>153</sup> Siehe Quellenbeschreibung E-KA<sub>2</sub>, S. 235; Quellengeschichte, S. 237.

<sup>154</sup> Hofmann, *Chronologie*, S. 192, 44, 65.

<sup>155</sup> Siehe Quellenbeschreibung A-Ph, S. 240 f.

<sup>156</sup> Siehe Quellengeschichte, S. 241.

derholt.<sup>157</sup> Als Ouvertüre erklang bei diesen ersten Aufführungen stets der 4. Satz („Marche au supplice“) aus der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz, dem mit Griepenkerl befreundeten Widmungsträger des Dramas.<sup>158</sup> Am 17. März 1850 fand in Braunschweig eine weitere Aufführung statt, bei der erstmals die *Ouvertüre zu „Maximilian Robespierre“ op. 55* von Henry Litolff gespielt wurde.<sup>159</sup> Zweifellos war diese Ouvertüre also unmittelbar vorher eigens für das Schauspiel komponiert worden.<sup>160</sup> Da der Pianist, Dirigent, Komponist und Musikverleger Henry Litolff (1818–1891) damals ebenfalls in Braunschweig lebte<sup>161</sup> und mit Griepenkerl persönlich bekannt war, kann er durchaus schon vor der ersten *Robespierre*-Aufführung mit der Komposition begonnen haben, zumal das Drama bereits im September 1849 vollendet,<sup>162</sup> sofort „als Manuscript für die Bühnen gedruckt“<sup>163</sup> und im Oktober 1849 in zwei „dramatischen Vorlesungen“ dem Braunschweiger Publikum vorgestellt worden war.<sup>164</sup>

Schon in der ersten Märzhälfte 1850 ging Griepenkerls *Maximilian Robespierre* auch in Hamburg insgesamt fünfmal über die Bühne.<sup>165</sup> Da die Aufführungen sämtlich noch vor dem ersten Braunschweiger Erklingen der Ouvertüre Litolffs stattfanden, ist wohl auszuschließen, dass das noch ungedruckte Stück bei den Darbietungen in Hamburg als Einleitung gespielt wurde. Auch ist weder auf den Theaterzetteln noch in Ankündigungen und Besprechungen dieser Aufführungen von einer Ouvertüre die Rede.<sup>166</sup> Zwei weitere Hamburger Aufführungen am 30. Mai und am 6. Juni 1850 wurden ebenfalls ohne Ouvertüre angekündigt.<sup>167</sup> Danach sind zumindest bis Ende des Jahres 1853 keine Darbietungen des Schauspiels mehr nachweisbar, das beim Hamburger Publikum offenbar nur wenig Resonanz gefunden hatte.<sup>168</sup> Es gibt also keinerlei Hinweise darauf, dass Brahms' Bearbeitung der Ouvertüre Litolffs als Ersatz für die Orchesterfassung bei einer Aufführung des Dramas in Hamburg gespielt wurde. Für die beiden großen Bühnen der „Vereinigten Hamburger Theater“ ist dies angesichts der Quellenbefunde auszuschließen, und dass ein kleineres Theater in Hamburg den monumentalen *Robespierre* aufgeführt haben könnte, ist kaum denkbar.

Bei weitem wahrscheinlicher ist ein Zusammenhang mit einem Hamburger Konzertaufenthalt Henry Litolffs im Frühjahr 1852, in dessen Verlauf zum einen die *Robespierre-Ouvertüre* mehrfach aufgeführt wurde und zum anderen eine persönliche Begegnung zwischen Litolff und Brahms stattfand. Von Mitte Januar bis Mitte März 1852 hielt sich Litolff (mit Unterbrechungen) in Hamburg auf, um dort insgesamt sechs Konzerte zu geben.<sup>169</sup> Jeweils große Orchesterkonzerte fanden am 4. und 12. Februar im Apollo-Saal und am 18., 26. und 28. Februar im Stadttheater statt; eine Kammermusik-Soirée folgte am 17. März im kleinen Saal der Tonhalle.<sup>170</sup> In vier der fünf Orchesterkonzerte stand die *Ouverture zu „Maximilian Robespierre“ für großes Orchester* als Schlussnummer auf dem Programm. Lässt schon dies auf einen besonderen Erfolg des Werkes beim Hamburger Publikum schließen, so bezeugen auch die Rezensi-

onen in der Tagespresse den geradezu überwältigenden Eindruck gerade dieser Ouvertüre. In einer ausführlichen Besprechung des ersten Konzerts am 4. Februar etwa heißt es:

„[Die *Robespierre-Ouvertüre*] ward unter der eignen Leitung des Componisten von dem Orchester zu einer in der That orkanischen Wirkung gebracht. Alle die verschiedenartigen Hindernisse der Ausführung verschwanden unter dem Drange der Mitwirkenden, dem genialen Musikstücke zu seinem ganzen Recht zu helfen. Der Tonsetzer hat in diesem Werke seine Aufgabe als eine geschichtlich-malerische aufgefaßt. Er schildert darin mit glühender Beredtsamkeit und in den stürmischsten Noten die Gährung der geistigen Elemente, den Kampf der bürgerlichen Gewalten, den Sieg und die Herrschaft der Schreckensmänner, bis der Schuß, der Robespierre's Kinnlade zerschmetterte, das wilde Toben der entfesselten Leidenschaften plötzlich auf einen todtenstillen Au-

<sup>157</sup> Rohse, *Griepenkerl*, S. 137–144, 169 (Anm. 72).

<sup>158</sup> Ebenda, S. 141.

<sup>159</sup> Ebenda.

<sup>160</sup> Eine diesbezügliche Notiz erschien am 29. März 1850 in der *NZfM* (Bd. 32, Nr. 26, S. 136): „H. Litolff hat zu Griepenkerl's *Robespierre* eine Ouvertüre componirt, in die er die Marseillaise eingeflochten.“

<sup>161</sup> Litolff hatte 1848 in Braunschweig das Bürgerrecht erworben und übernahm 1851 den dortigen Musikverlag G. M. Meyer (ab 1856: „Henry Litolff's Verlag“), indem er die Witwe des 1847 verstorbenen Verlagsinhabers heiratete (Thorsten Hindrichs: *Litolff (Henry Litolff's Verlag)*, in: *MGG2P*, Bd. 11, Sp. 314f.; Ludwig Finscher: *Litolff, Henry*, in: ebenda, Sp. 315–321).

<sup>162</sup> Rohse, *Griepenkerl*, S. 126.

<sup>163</sup> Titelseite des Erstdrucks (Abb. in: ebenda, S. [7]).

<sup>164</sup> Ebenda, S. 118, 135–137.

<sup>165</sup> Die Aufführungen fanden am 3., 6., 8., 11. und 15. März im Stadt-Theater statt (Theaterzettel in der Hamburger Theatersammlung, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Fachbereichsbibliothek Sprache, Literatur, Medien).

<sup>166</sup> Notizen über die bevorstehenden Aufführungen, denen ebenfalls eine „dramatische Vorlesung“ durch den Autor vorausging (am 20. Februar 1850), finden sich in der Hamburger Zeitung *Der Freischütz* in mehreren Ausgaben zwischen 14. Februar und 5. März 1850; eine Besprechung der ersten Aufführung am 3. März erschien im *Freischütz* vom 7. März 1850 (Mikrofilm: *D-Hs*, FX 110).

<sup>167</sup> Theaterzettel in der Hamburger Theatersammlung.

<sup>168</sup> Durchgesehen wurden die für diesen Zeitraum nahezu lückenlos vorhandenen (mikroverfilmten) Theaterzettel der „Vereinigten Hamburger Theater“ (Stadt-Theater und Thalia-Theater) in der Hamburger Theatersammlung. Deutliche Kritik an der „vorherrschenden Monotonie des lyrisch-rhetorischen Elements“ bei gleichzeitigem „Mangel an dramatischer Handlung, an dramatischem Leben“ äußerte bereits die in Anm. 166 genannte Rezension im *Freischütz*; auch Hermann Uhde erwähnte in seinem Buch *Das Stadttheater in Hamburg 1827–1877. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte* (Stuttgart 1879, S. 338f.) Griepenkerls *Robespierre* als „ein Drama, welches schon bei der öffentlichen Vorlesung durch den Autor selbst (Februar 1850) nicht gefallen hatte und auch auf der Bühne keinen Anklang fand.“

<sup>169</sup> Litolffs Ankunft wird am 15. Januar 1852 sowohl im *Freischütz* als auch im *Hamburgischen Correspondenten* (Mikrofilm: *D-Hs*, FX 32) gemeldet. In diesen beiden Zeitungen sowie außerdem in den *Hamburger Nachrichten* (Mikrofilm: *D-Hs*, FX 35) sind auch die sechs Konzerte durch Ankündigungen, Anzeigen und Besprechungen gut dokumentiert.

<sup>170</sup> Jeweils vollständige Programme finden sich beispielsweise als Anzeigen in den *Hamburger Nachrichten* vom 2. Februar, 10. Februar, 18. Februar, 26. Februar, 28. Februar bzw. 17. März 1852.

genblick unterbricht, über den hinweg unmittelbar darauf das Rad der Geschichte seinen Fortgang weiter nimmt. Von der bedeutungsvollsten und zugleich musikalisch-tüchtigsten Art ist die Benutzung der Marseillaise in dieser Ouvertüre, die den Zuhörer allerdings mit der Macht und dem Donner einer Lawine überstürzt. Aber auch in der geräuschvollsten Anwendung der Instrumentation, in dem brandendsten Getöse vermissen wir die harmonische Führung weder, noch das edle Maß der Kunst und den großartigen Ausdruck. Die Ouvertüre mag befremden in der Weise, wie sie den Saal mit Tönen bis zum Sprengen überfüllt, – gleichwie einst Beethovens Feier der Schlacht von Vittoria das an massenhafte und heftige Entwicklung der Kräfte wenig gewohnte Ohr der Zeitgenossen überraschte – allein der hohe Sinn und, bei aller Leidenschaft der Empfindung, ihr Ernst und ihre Würde werden die Composition rechtfertigen.<sup>171</sup>

Es darf wohl als sicher gelten, dass der knapp neunzehnjährige Brahms zumindest eines der Hamburger Orchesterkonzerte Litolffs besuchte und also sehr wahrscheinlich auch mindestens eine Aufführung der *Robespierre-Ouvertüre* miterlebte. Zu stützen ist diese Annahme nicht nur durch die Unterstellung, ein junger Komponist werde das Auftreten eines so berühmten Musikers gewiss nicht unbeachtet gelassen haben, sondern auch durch die nachweisliche persönliche Bekanntschaft Litolffs mit Eduard Marxsen und Theodor Avé-Lallemant,<sup>172</sup> also dem Lehrer und einem wichtigen Mentor des jungen Brahms, die ihm einen Besuch der Konzerte nahegelegt haben dürften. Einer dieser beiden Männer könnte Brahms auch geraten haben, Henry Litolff persönlich aufzusuchen und sich ihm als Komponist vorzustellen. Einzige Quelle für diese Begegnung ist eine Erinnerung der in Hamburg aufgewachsenen Pianistin und Komponistin Louise Japha, die Max Kalbeck folgendermaßen wiedergibt:

„Dieselbe Hamburger Jugendfreundin, die er bald in Düsseldorf bei Schumanns wiederfinden sollte, erinnert sich noch daran, wie Brahms in Hamburg eines Tages zu ihr kam und ihr, vor Vergnügen strahlend, berichtete, daß sein eben komponiertes Scherzo [op. 4] den Beifall des berühmten Litolff erhalten habe. Heinrich Litolff hatte am 4. Februar 1851 [recte: 1852] in Hamburg konzertiert, und Brahms spielte ihm das Scherzo im Hotel vor. Da er nicht sicher war, ob das Stück nicht durch seine Länge ermüdete, beschränkte er es auf das erste Trio und die einmalige Repetition des Hauptsatzes. Es freute ihn dann um so mehr, als Litolff ihm riet, noch ein zweites Trio hinzuzukomponieren, mit dem er gleich aufwarten konnte, weil es schon vorhanden war.“<sup>173</sup>

Vor diesem Hintergrund sind wiederum verschiedene Möglichkeiten einer Anregung der Bearbeitung von Litolffs Ouvertüre denkbar. Erstens könnte das Hören einer Aufführung Brahms auf die Idee gebracht haben, das eindrucksvolle Stück zu bearbeiten, um es selbst spielen zu können. Tatsächlich spricht die Existenz einer Stimme dafür, dass das Arrangement praktisch ausgeführt werden sollte. Dennoch ist diese Annahme wenig plausibel, denn zum einen hätte Brahms die Ouvertüre ohne weiteres aus den bereits vorliegenden zwei- und vierhändigen Klavier-Arrangements spielen können,<sup>174</sup> und zum anderen bliebe zu begründen, weshalb Brahms eine Bearbeitung für Physharmonika und

Klavier erstellte. Wenn es tatsächlich zutrifft, dass schon der junge Brahms „von der Direktion des 1850 mit dem Thaliatheater vereinigten Stadttheaters für das Klavier- und Harmoniumspiel hinter der Szene (im Schauspiel) [...] herangezogen“ wurde,<sup>175</sup> dann wäre zwar von seiner Vertrautheit mit Harmonium-Instrumenten auszugehen; aber es ist nicht bekannt, dass Brahms auch aus eigenem Antrieb Harmonium/Physharmonika gespielt und Arrangements oder gar eigene Kompositionen für derartige Instrumente geschrieben hätte.

Es ist darum wahrscheinlicher, dass die Bearbeitung auf fremde Anregung hin entstand. Als möglicher Auftraggeber käme ein Hamburger Physharmonika-Spieler in Frage, der das beliebte Stück bei einer unbekanntenen Gelegenheit aufführen wollte. Da zu jener Zeit in Hamburg noch Physharmonika-Fabriken existierten,<sup>176</sup> muss es auch Spieler dieser Instrumente gegeben haben. Eine eventuelle Darbietung der für Physharmonika und Klavier arrangierten Litolff-Ouvertüre dürfte jedoch bei einem Privatkonzert oder bei einem der zahlreichen Unterhaltungsmusik-Anlässe stattgefunden haben, die in der Tagespresse nicht besprochen wurden und darum meist nicht nachgewiesen werden können. Auch in diesem Fall war in den Hamburger Zeitungen<sup>177</sup> kein Hinweis auf eine Aufführung der Litolff-Bearbeitung zu finden. Dennoch scheint die Annahme einer Entstehung des Arrangements für einen (heute unbekanntenen) Physharmonika-Spieler des persönlichen Umfeldes von Brahms am plausibelsten zu sein, zumal eine Anferti-

<sup>171</sup> *Hamburger Nachrichten*, 6. Februar 1852. Auch Robert Griepenkerl (*Henry Litolff und die moderne Instrumentalmusik*, in: *NZfM*, Bd. 27, Nr. 44 [29. November 1847], S. 261–263) sah „Litolff's Instrumentalanschauungen [...] in der Richtung der Tonwelt Beethovens [...] liegen.“

<sup>172</sup> Die Existenz eines Partitur-Exemplars von Litolffs *Ouvertüre zu Griepenkerls „Die Girondisten“* op. 80 mit der handschriftlichen Widmung „An meinen lieben Freund Eduard Marxsen von seinem treuen Henry Litolff 1852“ (*D-Hs*, M B/808) belegt den Kontakt zu Brahms' Lehrer. Ein Brief Litolffs vom 28. Januar [1852] aus Schwerin, wohin er von Hamburg aus für kurze Zeit gefahren war (siehe hierzu Notizen in: *Der Freischütz*, 15. Januar 1852; *Hamburgischer Correspondent*, 12. Februar 1852), an Theodor Avé-Lallemant lässt ebenfalls auf einen freundschaftlichen Kontakt schließen (*D-Hs*, CS 15 : Litolff, Bl. 5–6).

<sup>173</sup> *Kalbeck I/1*, S. 84f. Anders als in *Hofmann, Chronologie* (S. 22) vermutet, fand die Begegnung wohl nicht in Streit's Hotel, sondern im Hotel St. Petersburg statt, wo Litolff während seines Hamburger Aufenthalts wohnte (siehe *Hamburgischer Correspondent*, 15. Januar 1852, Rubrik „Angekommene Fremde“).

<sup>174</sup> Siehe Quellenbeschreibungen HL-2KA-E<sub>1</sub> und HL-4KA-E<sub>1</sub>, S. 239.

<sup>175</sup> *Kalbeck I/1*, S. 56. Durch Quellen zu belegen war eine solche Tätigkeit bisher nicht.

<sup>176</sup> Das *Hamburgische Adress-Buch für 1852* (*D-Hs*, HH 3202/2) nennt beispielsweise die Firmen „Bischof, Hermann, Instrumentemacher, Fabrik von Physharmonikas, halbtönigen Accordions etc.“, Venusberg über no. 9“ (S. 28) und „Buschmann, Christo. Friedr. Ludw. Piano-forte- und Physharmonica-Fabrik, St. Georg, Steindamm no. 137“ (S. 48).

<sup>177</sup> Durchgesehen wurden der *Freischütz*, der *Hamburgische Correspondent*, die *Hamburger Nachrichten* sowie zusätzlich die *Altonaer Nachrichten* (Mikrofilm: *D-Hs*, FX 94) für den Zeitraum von Anfang April bis Ende August 1852.

gung im Verlagsauftrag wohl ebenfalls auszuschließen ist. In Betracht käme hier zunächst der Hamburger Verleger August Cranz, für den Brahms zu jener Zeit tatsächlich als Bearbeiter vierhändiger Potpourris tätig war, die unter dem Sammelpseudonym „G. W. Marks“ gedruckt wurden. Es ist aber zum einen kein Druck des Litolff-Arrangements bei Cranz nachzuweisen, und es wäre zum anderen auch kaum einzusehen, weshalb Litolff das Eigentumsrecht an seiner Ouvertüre für dieses Arrangement dem Verlag Cranz überlassen haben sollte, statt es in seinem eigenen Verlag zu veröffentlichen. Somit käme hier nur noch Henry Litolff selbst in Frage, der Brahms anlässlich der persönlichen Begegnung im Februar 1852 durchaus mit der Erstellung einer solchen Bearbeitung beauftragt haben könnte. Dagegen spricht aber, dass auch in Litolffs Verlag weder das Arrangement von Brahms noch überhaupt Bearbeitungen für Physharmonika erschienen.<sup>178</sup>

Aus welchem Grund auch immer Brahms in diesem Arrangement die Physharmonika einsetzte, so nutzte er jedenfalls bei seiner Übertragung der Ouvertüre Litolffs die spezifischen Möglichkeiten des Instruments vorteilhaft aus. Die Physharmonika war eine Art Harmonium, also ein Tasteninstrument, deren Töne durch die von einem Luftstrom angeregte Vibration freischwingender Tonzungen hervorgebracht wurden. Der Name „Physharmonika“, der erstmals um 1820 von dem Wiener Instrumentenbauer Anton Haeckl für ein kleines Instrument von vier Oktaven (C bis c<sup>3</sup>) verwendet wurde, scheint im deutschsprachigen Raum für Instrumente verschiedener Größe mit nur einer einzigen Zungenreihe in Gebrauch geblieben zu sein.<sup>179</sup> Brahms' Physharmonikapartie setzt einen Tastaturumfang von fünfenehalb Oktaven (1F bis c<sup>4</sup>) voraus und war demnach auf Instrumenten mit sechs Oktaven (1C bis c<sup>4</sup>) ausführbar, wie sie etwa im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig vorhanden sind.<sup>180</sup> Die zahlreichen von Brahms notierten Angaben zur Dynamik, darunter auch Crescendi und Descrescendi, konnten auf der Physharmonika, in der die Luft nicht zuerst in einen Magazinbalg, sondern unmittelbar zu den Tonzungen geleitet wurde, von einem geübten Spieler durch geschickten Gebrauch der Blasebalg-Pedale realisiert werden. Gerade diese Möglichkeit expressiver dynamischer Schattierungen war einer der attraktivsten Vorzüge des Instruments.<sup>181</sup>

Die Physharmonika stellte im 19. Jahrhundert eine kleinere und erschwinglichere Alternative zur Orgel oder zum Klavier für den kirchlichen oder häuslichen Gebrauch dar. Schon ein Spieler von beschränkter technischer Fertigkeit konnte auf diesem Instrument große und ausdrucksstarke Wirkungen hervorbringen. Doch wurden Mitglieder der Harmoniumfamilie auch als ernsthafte Instrumente eigenen Rechts angesehen. Ein bekannter Spieler des Instruments war Friedrich Wieck, der seine Tochter Clara in ihren Konzerten der 1830er Jahre auf einer kleinen Physharmonika (Haeckl, ca. 1825) begleitete und zudem Solostücke vortrug.<sup>182</sup> Außerdem wurde das Instrument zur Begleitung geistlicher und weltlicher Vokalmusik sowie in der instrumentalen Kammermusik, in symphonischen Werken und in der

Oper eingesetzt.<sup>183</sup> Instrumente dieses Typs erwiesen sich zudem als geeignet für Bearbeitungen von Orchesterwerken,<sup>184</sup> denn ihr Klang ähnelte dem von Holz- und Blechblasinstrumenten, und sie konnten ausgehaltene, sowohl ätherisch-zarte als auch kraftvolle Klänge hervorbringen. Auch in Brahms' Arrangement sind der Physharmonika neben einigen Holzbläserstellen nahezu alle wichtigen Blechbläserstellen zugewiesen, die in Litolffs Ouvertüre eine hervorgehobene Rolle spielen. In

<sup>178</sup> Nach Recherchen in: *Haupt-Catalog. Collection Litolff*, Braunschweig 1900; *Hofmeister-Monatsbericht*.

<sup>179</sup> Nach freundlicher Auskunft (14. Dezember 2007) von John Koster, Konservator und Professor of Music am National Music Museum der University of South Dakota. Das hier vorhandene Instrument Nr. 118 von ca. 1826 trägt im Inneren ein Firmenetikett, aus dem hervorgeht, dass Haeckl zu dieser Zeit auch Physharmonikas mit einem Umfang von sechs Oktaven baute sowie außerdem solche, die mit einem Klavier verbunden werden konnten (John Koster: *What the Haeckel!!! A Rare Early Physharmonika Enriches NMM's Reed-Organ Holdings*, in: *National Music Museum Newsletter*, Jg. 33 [2006], Nr. 4 [November], S. 4–5, hier S. 4). Nach Darstellung von Christian Ahrens (*Ahrens/Klinke, Harmonium*, S. 25) konnten einige frühe Physharmonikas unter die Klavier-Tastatur geschoben werden, so dass eine oboenähnlich klingende Melodie mit Klavierbegleitung von einem Spieler alleine auszuführen war. – Als „Harmonium“ bezeichnet man dagegen ein Instrument mit mehreren Zungenreihen, das also die Verwendung verschiedener „Register“ erlaubt.

<sup>180</sup> Siehe Klaus Gernhardt, Hubert Henkel und Winfried Schrammek: *Orgelinstrumente – Harmoniums*, Leipzig 1983 (= Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Katalog, Bd. 6), Nr. 324 (Reise-Instrument von Achille Müller, Paris, um 1845; Beschreibung: S. 83–85, Abbildung: Tafel 54) und Nr. 4646 (Jakob Deutschmann, Wien, um 1840; Beschreibung: S. 126–128, Abbildung: Tafel 72).

<sup>181</sup> Nach Auskunft von John Koster (14. Dezember 2007). In diesem Sinne preist auch Carl Georg Lickl in seiner *Theoretisch-practischen Anleitung zur Kenntniss und Behandlung der Phys-Harmonica* (Wien, ca. 1835) speziell die Eignung des Instruments für ein dynamisch vielfältiges, ausdrucksvolles Spiel (*Ahrens/Klinke, Harmonium*, S. 26). In den Musiklexika des 19. Jahrhunderts wird ebenfalls regelmäßig auf diese Eigenschaft der Physharmonika hingewiesen (siehe etwa *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, hrsg. von Eduard Bernsdorf, Bd. 3, Offenbach 1861, S. 178).

<sup>182</sup> In Clara Wiecks erster musikalischer Akademie im Gewandhaus am 8. November 1830 erklang eine *Romanze für die Physharmonica mit Pianoforte*, offenbar gespielt von Clara und ihrem Vater und möglicherweise komponiert von Friedrich Wieck. Ihre Konzertprogramme von 1831 und 1832 nennen dieses Stück als von Friedrich gespielt; in mindestens fünf Fällen folgte auf die *Romanze* unmittelbar eine Fantasie über dieses Werk, komponiert und gespielt von Clara (*Programm-Sammlung von Clara Schumann, D-Zsch*, Signatur: 10463, Nr. 2, 5, 7, 9, 13, 15). Ihre Programme erwähnen außerdem ein *Notturmo für Physharmonica und Pianoforte* (ebenda, Nr. 14 und 39). In seiner „Piano-Fabrik“ in Leipzig verkaufte Friedrich Wieck in den 1820er Jahren auch Physharmonikas, die er vielleicht aus Wien bezog, wo er auch Klaviere kaufte (siehe Nancy B. Reich: *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca und London <sup>2</sup>1986, S. 8, 292).

<sup>183</sup> Eine umfassende Liste von Werken für und mit Harmonium bietet *Ahrens/Klinke, Harmonium*, S. 269–289.

<sup>184</sup> Ein Beispiel ist Lickl's Arrangement des Adagios aus Mendelssohns 3. *Symphonie op. 56* „für das Pianoforte zu vier Händen mit Begleitung der Physharmonika“. Instrumente dieses Typs scheinen weit verbreitet gewesen zu sein. *Ahrens/Klinke, Harmonium*, S. 210–245, nennt 17 anerkannte Harmonium-Hersteller in Deutschland vor 1852; bei sieben von ihnen wird ausdrücklich die Physharmonika (oder „Fis-Harmonika“) erwähnt.

anderen Abschnitten bringt oder verstärkt sie die Basslinie bzw. enthält einen vereinfachten Auszug der mittleren oder hohen Streicherstimmen; diese Stellen waren im verlorenen Klavierpart vermutlich detaillierter ausgearbeitet. Bei einigen der klangmächtigsten Tutti-Partien trägt die Physharmonika Lautstärke, Fundierung der Harmonik und ausgehaltene Klangfülle bei, ohne sich auf bestimmte Stimmen der Orchesterpartitur zu beziehen.

### Danksagung

Zur Entstehung des vorliegenden Bandes haben viele Personen mit fachlichem Rat und persönlichem Wohlwollen beigetragen. Mein erster Dank geht an Dr. Michael Struck von der Kieler Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe für seine bereitwillige und höchst wertvolle Unterstützung während all der Jahre sowie für zahllose fesselnde und erhellende Gespräche. Ebenso herzlich danke ich Dr. Johannes Behr von der Kieler Brahms-Forschungsstelle für seine umsichtige Übersetzung und Redaktion des Bandmanuskriptes sowie für viele fruchtbare Ergänzungs- und Klärungsvorschläge. Auch den anderen (zum Teil ehemaligen) Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Forschungsstelle, insbesondere Prof. Dr. Dr. h.c. Friedhelm Krummacher, Prof. Dr. Siegfried Oechsle, Dr. Salome Reiser, Dr. Katrin Eich, Dr. Jakob Hauschildt, Dr. Kathrin Kirsch und Cand. phil. Almut Jedicke bin ich für ihren wissenschaftlichen Rat und manche andere Hilfe dankbar.

Folgende Institutionen (bzw. ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter) und Personen gewährten vielfältige Arbeitsmöglichkeiten, stellten Ablichtungen von Quellen zur Verfügung, gaben die Erlaubnis zu deren Auswertung und Abbildung und förderten die editorische Arbeit durch weiterführende Informationen: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Prof. Dr. Otto Biba, Dr. Ingrid Fuchs, Peter Riethus †); Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (Dr. Thomas Leibnitz, AR Dorothea Hunger); Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (Prof. Kurt Hofmann und Prof. Renate Hofmann, Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, Stefan Weymar M. A.); Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musiksammlung (Dr. Hellmut Hell, Prof. Dr. Eef Overgaauw, Clemens Brenneis); Staatliches Institut für Musikforschung – Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Claudia Mohr); Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky (Dr. Bernhard Stockmann †, Dr. Jürgen Neubacher); Hamburger Theatersammlung in der Fachbereichsbibliothek Sprache, Literatur, Medien der Universität Hamburg (Nele Tincheva M. A.); Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel (Bozena Blechert); Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (Magdalene Popp-Grilli, Dagmar Bunk); Robert-Schumann-Haus Zwickau (Dr. Gerd Nauhaus, Dr. Thomas Synofzik); Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf (Dr. Matthias

Wendt); Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (Evelyn Liepsch); Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt (Dr. Uwe Grandke); Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Alexandra Ilginus); Archiv des Verlags Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Dr. Andreas Sopart); Antiquariat J. A. Stargardt, Marburg (Wolfgang Mecklenburg); Christian Lambour, Wien; University of South Dakota, National Music Museum (Prof. John Koster); The Morgan Library, New York (Inge Dupont); Newberry Library, Chicago (Katie McMahon); Free Library of Philadelphia, Fleisher Collection of Orchestral Music (Kile Smith); Library of Congress, Washington, D. C. (Susan Clermont); University of Iowa, Rita Benton Music Library (Anne Shelley). Allen genannten Institutionen und Personen sei für ihre Unterstützung herzlich gedankt.

Manchen wertvollen Hinweis verdanke ich dem anregenden Austausch mit Dr. Margit L. McCorkle sowie mit Dr. Wolf-Dieter Seiffert vom G. Henle Verlag. Ein besonderer Dank geht an Patricia Doran von der Fernleihabteilung in der Bibliothek der Loyola University New Orleans, die einige entlegene Materialien für die vorliegende Edition aufgespürt hat.

Dankenswerte Förderung erfuhr das Editionsprojekt durch ein Marquette-Forschungsstipendium der Loyola University New Orleans sowie durch Reisestipendien des Deutschen Akademischen Austauschdienstes und des Earlham College, Richmond, Indiana. Besonderen Dank schulde ich Hanne-Lore Braunschweig und Dieter Jungeblut für ihre lebenswürdige Gastfreundschaft während meiner Besuche in Deutschland durch mehr als 25 Jahre sowie Carol Danko, die mich so freundlich wie bereitwillig in New York aufgenommen hat.

Meinen Eltern Willard J. und Ruby Woodring sowie meinen Kollegen und Freunden, insbesondere Prof. Dr. Camilla Cai, Prof. Dr. William Horne, Prof. Dr. Marian Wilson Kimber, Prof. Dr. Virginia Hancock, Prof. Dr. Janna Saslaw, Prof. Dr. Alice Clark, Prof. Dr. Edward Kvet und Prof. Dr. Donald Boomgaarden, danke ich herzlich für alle Unterstützung und Ermutigung. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Nicholas Temperley, der als Doktorvater meine Forschungen über Brahms' Arrangements von Anfang an wesentlich gefördert hat. Zutiefst dankbar bin ich schließlich meinem Ehemann Prof. Dr. Chris Goertzen und unseren Töchtern Kate und Ellen, die mein langjähriges Editionsprojekt mit unermesslicher Geduld und liebevoller Anteilnahme begleitet haben.

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

*New Orleans,  
am 7. Mai 2011*

Valerie Woodring Goertzen