

(Fast) Alle oder keine

Zur Neu-Edition der Streichquintette und des Klarinettenquintetts von Brahms bei unterschiedlicher Überlieferung von Druckkorrekturquellen

Kathrin Kirsch

Durch die Arbeit an der Johannes Brahms Gesamtausgabe (JBG) und durch ein an die Ausgabe eng angebundenes eigenständiges Forschungsprojekt, das sich mit den späten Korrekturstadien befasste, ist in den letzten Jahren Brahms' Zusammenarbeit mit Verlegern und Lektoren im Zuge der Drucklegung eigener Werke immer stärker in den Blick genommen worden. Bereits in der Anfangszeit der neuen Gesamtausgabe wurde klar, dass trotz des Bilds von Brahms als ‚Kopfarbeiter‘ und seiner bekannten Neigung, Skizzenhaftes, Unfertiges und Verworfenes regelmäßig zu vernichten, Quellen aus fast allen Schaffensphasen, wenn auch teils spärlich, erhalten sind.¹ Auch in der späten Phase des Entstehungsprozesses im Zuge der Drucklegung eigener Werke nahm Brahms neben Fehlerkorrekturen auch Verbesserungen und Detailanpassungen vor und wirkte oftmals bis in paratextliche Details hinein intensiv an der Veröffentlichung mit.² Dabei gab es unterschiedlichste Quellentypen, die teilweise nur in Einzelfällen überdauerten und deren Bewertung und Rekonstruktion für die Einschätzung zweifelhafter Lesarten gerade deshalb relevant sind, weil man vom überlieferten Einzelfall hofft, auf mutmaßliche Tendenzen begründet schließen zu können: Briefe,³ Korrekturlisten,⁴ Korrekturabzüge mit druckrelevanten Eintragungen vom Komponisten, von Lektoren und Verlegern; außerdem weitere Druckabzüge, die

1 Siehe dazu zusammenfassend z. B. Michael Struck, „Vom Einfall zum Werk – Produktionsprozesse, Notate, Werkgestalt(en)“, in: *Brahms-Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Weimar 2009, S. 171–198.

2 Siehe ausführlicher zu Brahms' Korrekturarbeit an seinen Werken, mit dem 2. Klavierkonzert op. 83 und dem 1. Streichquintett op. 88 als Fallbeispiele: Kathrin Kirsch, *Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 52), Kassel u. a. 2013.

3 Einschlägige und gedruckt vorliegende Briefwechsel sind z. B. diejenigen mit Brahms' Verlegern und mit dem regelmäßig von Fritz Simrock beauftragten Lektor Robert Keller: *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*, Bd. 1–4, hrsg. von Max Kalbeck (Johannes Brahms. Briefwechsel Bd. IX–XII), Berlin 1917 und 1919; *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart(h)olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau*, hrsg. von Wilhelm Altmann (Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. XIV), Berlin 1920; *Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961; *The Brahms-Keller Correspondence*, hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.

4 Im Fall der 3. *Symphonie* op. 90 wurde sogar nach dem Erstdruck eine Korrekturliste auf der Grundlage von Kellers nachträglicher Revision als Beilage zur fehlerhaften Partitur gedruckt. Vgl. *Johannes*

vor der Herstellung des ersten Auflagedrucks, z. B. als Vorab-Handexemplare, Geschenkexemplare oder Aufführungsexemplare hergestellt wurden und einen vorläufigen Druckstatus mit oder ohne handschriftliche Eintragungen zeigen,⁵ sowie Druckexemplare, die durch Plattenfehler bzw. Spuren von Plattenkorrekturen Hinweise auf Korrekturvorgänge liefern können.⁶ Der zeitgenössische Publikationsprozess leitet insofern direkt (durch überlieferte relevante Quellen) oder indirekt (durch die Kenntnis ‚typischer‘ Publikationsverläufe oder durch Indizien des konkreten Prozesses) heutige editorische Entscheidungen. Die Festlegung der Hauptquelle und die Bewertung von deren Lesarten basiert – sofern es sich bei der fraglichen Hauptquelle um einen Druck handelt, was meist der Fall ist – auf der Bewertung auch des Drucklegungsprozesses, über den allzu häufig nur Indizien bekannt sind.

Die Edition der beiden Streichquintette und des Klarinettenquintetts von Brahms im Rahmen der JBG⁷ vereint drei Werke, die zeitlich relativ eng beieinander liegen und gattungsmäßig vergleichbar sind. Die Überlieferungslage von Dokumenten aus dem Drucklegungsprozess ist jedoch so unterschiedlich, dass sich bei der Arbeit an der Edition gerade hier die Frage stellte, inwieweit bekannte oder angenommene Ereignisse aus dieser Phase in die Bewertung von Lesarten und in editorische Entscheidungen einzubeziehen waren.

Die Quintette entstanden zwischen 1882 und 1891 und zeigen in den Arbeitsprozessen den bereits arrivierten Komponisten und erfahrenen Publizisten eigener Werke, der seit Längerem mit seinem Hauptverleger Fritz Simrock zusammenarbeitete. Alle drei Stücke bedingten als kammermusikalische Werke dieselben musikalischen Quellentypen: Neben einer (autographen oder abschriftlichen) Partitur-Stichvorlage für die Herstellung einer Leseartitur auch abschriftliche Stimmen-Stichvorlagen, jeweils Vorabzüge und Korrekturabzüge unterschiedlicher Bearbeitungsstufen sowie – für die Originalfassung nur am Rande von Bedeutung – die entsprechenden Stichvorlagen und Abzüge von Klavierarrangements. Die Möglichkeit, ein Werk unter Benutzung früher Abzüge oder anhand von Abschriften zu erproben, hatte mutmaßlich für diese drei Werke eine hohe Relevanz, da Brahms hier, anders als z. B. bei Klaviersolowerken, die Originalbesetzung erstmals klanglich evaluieren und in ihrem Notat entsprechend verbessern konnte. Zugleich kommt den

Brahms. Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90, hrsg. von Robert Pascall (Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Bd. 3), München 2005, S. XXV f. mit Abbildungen S. 195 und 160.

5 Zur Systematisierung von Vorabzügen und der Einschätzung von handschriftlichen Eintragungen siehe Johannes Behr und Kathrin Kirsch, „Ein bislang unbekannter Korrekturabzug zum 2. Klavierkonzert op. 83 von Johannes Brahms“, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 157–169; siehe besonders den Abschnitt „Funktionen und Charakteristika verschiedener Typen von Vorabzügen“ von Behr, S. 157–162.

6 Vgl. z. B. Carmen Debryn und Michael Struck, „Zur Bedeutung von Vorabzug und Plattenkorrektur-Spuren für die vorliegende Edition“, in: *Johannes Brahms. Klavierquintett f-Moll Opus 34*, hrsg. von dens. (Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd.), München 1999, S. XVII f.

7 *Johannes Brahms. Streichquintette Klarinettenquintett*, hrsg. von Kathrin Kirsch (Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 2), München 2019.

einzelnen Musikern eine größere Bedeutung zu als z. B. bei der Erprobung eines Orchesterwerks, bei der der Klangkörper insgesamt die Interpretation und klangliche Evaluation prägt.

Trotz der Vergleichbarkeit der Vorgänge unterscheiden sich die Publikationsprozesse und die Quellenlage – wenig überraschend – dennoch in einigen, nicht unwesentlichen Punkten. Die jeweilige Überlieferung, die daraus abgeleiteten Bewertungen und editorischen Entscheidungen hier vergleichend darzustellen, soll erstens Abläufe des Publikationsprozesses von kammermusikalischen Werken und die Überlieferungslage relevanter Quellen eines bekannten Komponisten gegen Ende des 19. Jahrhunderts exemplarisch dokumentieren. Zweitens stellt sich im Vergleich die Frage, inwiefern eine spezifische Quellenlage trotz bekannter allgemeiner Tendenzen im Einzelfall zu unterschiedlichen Bewertungen und Entscheidungen führen oder inwieweit zumindest im Fall der standardisierten Abläufe ab der Mitte des Jahrhunderts eine allgemeinere Gültigkeit der Befunde angenommen und als Entscheidungshilfe genutzt werden kann.

Das Werk, bei dem die Drucklegung wohl am besten dokumentiert ist, ist Brahms' 1. Streichquintett in F-Dur op. 88. Hier lässt sich ein Arbeitsprozess erkennen, der in seiner Effizienz sicherlich das Ergebnis der jahrelangen Zusammenarbeit zwischen dem Verleger Fritz Simrock, dem regelmäßig von Simrock beauftragten Lektor Robert Keller und Brahms ist. Die Schnelligkeit, mit der drei Korrekturdurchgänge zielführend bearbeitet wurden, zeigt eine bereits fortgeschrittene Standardisierung der Abläufe, zumindest unter diesen insgesamt wohl als optimal zu bezeichnenden Bedingungen:

Simrock, der die Stichvorlagen am 21. Oktober von Brahms erhalten hatte,⁸ schickte nach dem 25. Oktober 1882 die von ihm selbst und von Keller noch einmal durchgegangene autographe Partitur-Stichvorlage und die abschriftlichen Stimmen-Stichvorlagen, aus denen Brahms das Stück vorab hatte spielen lassen, an die Stecherei C. G. Röder in Leipzig.⁹ Bereits am 9. November hatte Keller, laut seinem Vermerk auf dem erhaltenen ersten Partitur-Korrekturabzug,¹⁰ die erste Fahne durchgesehen. Dazu hatte er anhand der Stichvorlagen Fehler korrigiert und zudem die von Brahms im Zusammenhang mit weiteren Erprobungen des Werks vorgenommenen und vermutlich in einem verschollenen Stimmen-Korrekturabzug eingetragenen Änderungen¹¹ in die Partitur übertragen. Der erste Korrekturabzug enthält also ausschließlich Eintragungen von Keller, die jedoch teilweise auch von Brahms angewiesene kompositorische Änderungen dokumentieren. Laut einem Vermerk auf diesem ersten Korrektorexemplar der Partitur sollte dann die Umset-

⁸ *Briefwechsel X* (wie Anm. 3), S. 225 f.

⁹ Nach Erhalt der Stichvorlagen hatte Simrock noch eine Nachfrage an Brahms gerichtet, die dieser am 25. Oktober beantwortete. An diesem Tag oder kurz danach wird Simrock dann die Stichvorlagen weitergeleitet haben. Vgl. *Briefwechsel X* (wie Anm. 3), S. 225–228.

¹⁰ Der Abzug befindet sich heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek Renate und Kurt Hofmann.

¹¹ Zur Frage möglicher alternativer Überlieferungswege dieser Änderungen von Brahms siehe den Abschnitt Quellengeschichte und -bewertung in JBG II/2 (wie Anm. 7).

zung dieser gesammelten Korrekturen in den Platten durch die Stecherei bis zum 11. November erledigt werden. Keller erhielt die jeweils zweiten Partitur- und Stimmenabzüge,¹² überprüfte die Umsetzung der Korrekturen und markierte einige fragliche Stellen, damit Brahms sie bei seinem Korrekturdurchgang bedenken konnte. Brahms ging beide Abzüge ab dem 13. November durch, beantwortete Kellers Fragen und nahm weitere kompositorische Änderungen vor. Vermutlich am 18. November sandte er alles an Keller zurück, der letzte Verdeutlichungen der Korrekturen vornahm und die Fahnen an die Stecherei zurückschickte. Parallel war Brahms ein weiterer Partiturabzug desselben Druckstatus zugesandt worden. Darin dokumentierte er fast alle im druckrelevanten Abzug markierten Änderungen noch einmal, teilweise nur andeutungsweise, ohne sie allerdings mit Randvermerken hervorzuheben. Diesen Abzug behielt er offenbar als Vorab-Handexemplar und schenkte ihn später Eusebius Mandyczewski.¹³

Am 19. November schrieb Brahms an Simrock: „Ja, sehen Sie, was wären Sie und Ihr Kopist, wenn Keller nicht wäre!! [...] gestern schickte ich das Quintett. [...] Herrn Keller aber schönsten Dank.“¹⁴ Mehrfach hat Brahms Kellers redaktionelle Arbeit gelobt¹⁵ und auf diese Weise betont, dass er die unmittelbaren redaktionellen Eingriffe, aber auch die erwähnten Vorschläge, die durchaus kompositorische Detailfragen betreffen konnten, nicht nur als notwendiges Übel hinnahm, sondern schätzte. Dieses Lektorat plante Brahms – wie auch die verlegerischen und die abschreibenden Tätigkeiten – als Schritt zur Veröffentlichung eines Werks fest ein. Nach diesem Arbeitsschritt war Brahms – wie meist – am letzten Korrekturdurchgang nicht mehr beteiligt, sondern Keller übernahm vermutlich allein die Kontrolle der Umsetzung anhand der jeweils dritten, heute verschollenen Abzüge und überprüfte noch einmal die Übereinstimmung zwischen Partitur und Stimmen, wobei dabei die erwünschten Abweichungen zum besseren Verständnis der Spieler zu berücksichtigen waren.¹⁶

Aus diesem Publikationsprozess sind also immerhin drei druckrelevante Korrekturabzüge erhalten (1. und 2. Partitur-Korrekturabzug und 2. Stimmen-Korrekturabzug), die Einträge von Brahms, Keller und Simrock enthalten, wobei auch mutmaßliche Brahms'sche Korrekturen und Änderungen aus einem verschollenen 1. Stimmen-Korrekturabzug (oder ggf. einer anderen verschollenen Quelle) in Kellers Übertragung überliefert sind. Insgesamt sind derzeit knapp 20 druckrelevante Korrekturabzüge Brahms'scher

12 Der Partitur-Korrekturabzug ist heute Teil der Juilliard Manuscript Collection, New York, Signatur 27 B731rs no. 1 Sim, Digitalisat: <https://juilliardmanuscriptcollection.org/op-88-in-f-major/string-quintet>; Stimmenabzug im Brahms-Institut Lübeck, Inventarnummer: 1991.352.

13 Heute Zentralbibliothek Zürich – Musikabteilung, Signatur Ms Q 324, Digitalisat: <http://doi.org/10.7891/e-manuscripta-26732>.

14 Brief von Brahms an Simrock vom 19. November 1882, in: *Briefwechsel XI* (wie Anm. 3), S. 8.

15 Vgl. *Brahms-Keller Correspondence* (wie Anm. 3), S. xxvii–xxx.

16 Siehe z. B. Brahms' Hinweis bei der Einreichung der Stichvorlagen für das 2. *Streichquintett op. 111*: „Hr. Keller möchte achtgeben, daß ich in Stimmen und Partitur öfter verschieden bezeichne!“ Brahms an Simrock am 13. Dezember 1890, in: *Briefwechsel XII* (wie Anm. 3), S. 36.

Werke mit und ohne Eintragungen von Brahms bekannt.¹⁷ Sie werfen aber jeweils nur ein Schlaglicht auf *ein* Stadium des Drucklegungsprozess, während in aller Regel mindestens zwei Abzüge vom Lektor und mindestens einer von Brahms gelesen wurden. Selbst im Fall des 1. Streichquintetts sind also einzelne Stadien nur indirekt aus Indizien zu erschließen. Dass die entsprechenden Quellen existierten und wie sie jeweils in den Ablauf eingebunden waren, lässt sich jedoch aufgrund der Quellen ungewöhnlich klar erkennen. An den überlieferten Abzügen lassen sich einige über den Einzelfall hinaus relevante Beobachtungen machen.

Zunächst sind einige Kriterien der Quellentypen mit Korrekturen festzuhalten, die auch Hinweise auf den Druckstatus geben können. Der erste Partitur-Korrekturabzug ist meist ein sogenannter nicht-exemplarmäßiger Abzug, das heißt,¹⁸ die Blätter sind jeweils nur einseitig bedruckt. Im Fall des 1. Streichquintetts enthält jedes Doppelblatt zwei nebeneinanderliegende Partiturseiten. Dabei ist die Seitenverteilung des späteren, aus beidseitig bedruckten Doppelblättern bestehenden Partitur-Auflagendrucks bereits berücksichtigt (unterstes aufgeklapptes Doppelblatt: links leere S. [2], rechts S. 51; zweites Doppelblatt: links S. 50, rechts S. 3; drittes Doppelblatt: links S. 4, rechts S. 49 etc.). Der Druck und das Papier sind von minderer Qualität. Spätere Korrekturabzüge dagegen sind meist exemplarmäßig gedruckt, unterscheiden sich also auf den ersten Blick nur dadurch vom endgültigen Auflagendruck, dass sie meist ohne Titelseite vorliegen und ggf. dadurch, dass sie im Plattendruckverfahren hergestellt wurden. Letzteres kann allerdings nur dann ein Kriterium für die Erkennung eines Abzugs sein, wenn die Erstdruck-Auflage nachweislich im Flachdruck erschien. Überliefert sind aber auch im Publikationsprozess sehr spät hergestellte Vorabzüge, auch mit Titelseiten, die häufig nicht mehr für druckrelevante Korrekturvorgänge herangezogen wurden, sondern als Vorabexemplare, z. B. für frühe Aufführungen oder als Copyright-Exemplare zur Sicherung des Urheberrechts in den USA genutzt wurden.¹⁹ Für die Quellenbewertung ist die Differenzierung zwischen druckrelevanten und nicht druckrelevanten Abzügen wesentlich, um handschriftliche Eintragungen als situativ oder kompositorisch relevant zu unterscheiden.²⁰

¹⁷ Vgl. den Katalog der zum damaligen Zeitpunkt bekannten Abzüge in: Kirsch, *Stichvorlage* (wie Anm. 2), S. 263–288.

¹⁸ Im Fall größerer Formate liegen nicht-exemplarmäßige Drucke auch in Einzelblättern vor, z. B. im Fall des 2. Klavierkonzerts op. 38 von Brahms, siehe Johannes Brahms, *Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur opus 83*, hrsg. von Johannes Behr (Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Bd. 8), München 2013, S. 174.

¹⁹ Vgl. z. B. die Beschreibung und Einordnung der Copyright-Abzüge zu den *Sieben Fantasien* op. 116 und *Drei Intermezzi* op. 117 für Klavier in: Johannes Brahms, *Klavierstücke*, hrsg. von Katrin Eich (Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Bd. 6), München 2011, S. 229 f., 232 und 235 f.

²⁰ Ein weiteres Kriterium, um Vorabzüge von Auflagendruck zu unterscheiden, ist im Plattendruck der Firma Röder zu unterscheiden und auf das kürzlich Johannes Behr (bisher nur gesprächsweise) hinwies, ist die Form des Plattenabdrucks: Erst nach Druckfreigabe scheinen die Platten an den Ecken so abgeschliffen

Erster und zweiter Korrekturabzug der Partitur unterscheiden sich naturgemäß in der Zahl der Fehler und Unvollständigkeiten. Tatsächlich scheint (nach einer ersten Hauskorrektur durch die Stecherei C. G. Röder) den ersten Abzug außerhalb der Stecherei regelmäßig nur der Lektor durchgesehen zu haben, um Brahms nicht mit der Vielzahl an Stecherfehlern (fehlende Zeichen, verrutschte Notenköpfe, nicht aufgelöste Abkürzungen usw.) zu behelligen. Im Fall von op. 88 hatte Brahms sich jedoch zumindest einen nicht-exemplarmäßigen Abzug der Stimmen ausbedungen, um anhand der Materialien in dieser gegenüber dem Manuskriptstadium von Arbeitsspuren bereinigten Version proben und korrigieren zu können. Die Vielzahl der im Stich fehlenden Zeichen (Staccatopunkte und -striche, Gabeln, Vorzeichen) erklärt sich vermutlich teilweise auch dadurch, dass Stecher im ersten Durchgang Zeichen nicht umsetzten, deren Lesart, Ausdehnung oder Form für sie unklar waren. Sie rechneten mit dem redaktionellen Arbeitsschritt, in dem der Lektor ohnehin die Umsetzung gegen die Stichvorlage lesen und vom Komponisten uneindeutige Notationsformen aus seiner genaueren Kenntnis der individuellen Schreibkonvention oder durch Nachfrage klären würde. Diese Vorgehensweise vermied unnötige und aufwändige Änderungen in den Platten. Brahms wiederum äußerte verschiedentlich, ihm sei die Korrektheit des Stimmenmaterials in diesem Stadium weniger wichtig als die Verfügbarkeit gestochenen Materials zur ersten Erprobung. So äußerte er im Zusammenhang mit der Drucklegung des 2. Streichquintetts: „Die Quintettstimmen lassen Sie wohl ohne meine Korrektur nach Pest [zu Proben mit dem Hubay-Quartett] gehen und halten die Weltgeschichte nicht auf. Es kommt mir auf ein paar Noten dort nicht an [...]“.²¹

Dennoch übermittelte Brahms auch schon anhand der ersten Fahren, nämlich vermutlich den nicht-exemplarmäßigen Stimmen, Änderungswünsche. Sie fielen jedoch teilweise, wohl aufgrund des weniger übersichtlichen Stimmen-Mediums, etwas unvollständig oder vorläufig aus.

Die von Keller im ersten Abzug der Partitur eingetragenen Gabeln für T. 98 des Mittelsatzes (Abb. 1b) stehen nicht in der erhaltenen Partitur-Stichvorlage (Abb. 1a). Allenfalls ließen sich analoge Gabeln von der Parallelstelle T. 9 bzw. 11 übertragen. Sie waren jedoch in der Stichvorlage von Brahms immerhin nur mit Bleistift eingetragen und parallel in beiden Takten notiert, während Keller sie im Abzug nur für T. 98, nicht für T. 100 vermerkte (Abb. 1b). Aufgrund dieser mangelnden Systematik ist also anzunehmen, dass nicht Keller diese Gabeln gemäß der Parallelstelle ergänzte, sondern dass Brahms sie in den verschollenen Stimmenabzügen, vielleicht zunächst vorläufig, eintrug. Erst im 2. Korrekturabzug wurde die Arbeit an dieser Stelle abgeschlossen (Abb. 1c): Keller erkundigte sich zunächst nach den jeweiligen Folgetakten: „? Sollen die \gg [T. 99 und 101] nur in Viol. I stehen?“ Diese Gabeln haben an der früheren Parallelstelle (T. 10 und 12) keine Entsprechung und erscheinen gerade im Zusammenhang mit in T. 9, 11 und 98 jeweils für alle drei

worden zu sein, dass deren Abdrücke abgerundet erscheinen, während sie bei Vorabzügen eckig aussehen.

21 Brahms an Simrock am 7. Januar 1891, in: *Briefwechsel XII* (wie Anm. 3), S. 39 f.

(Fast) Alle oder keine

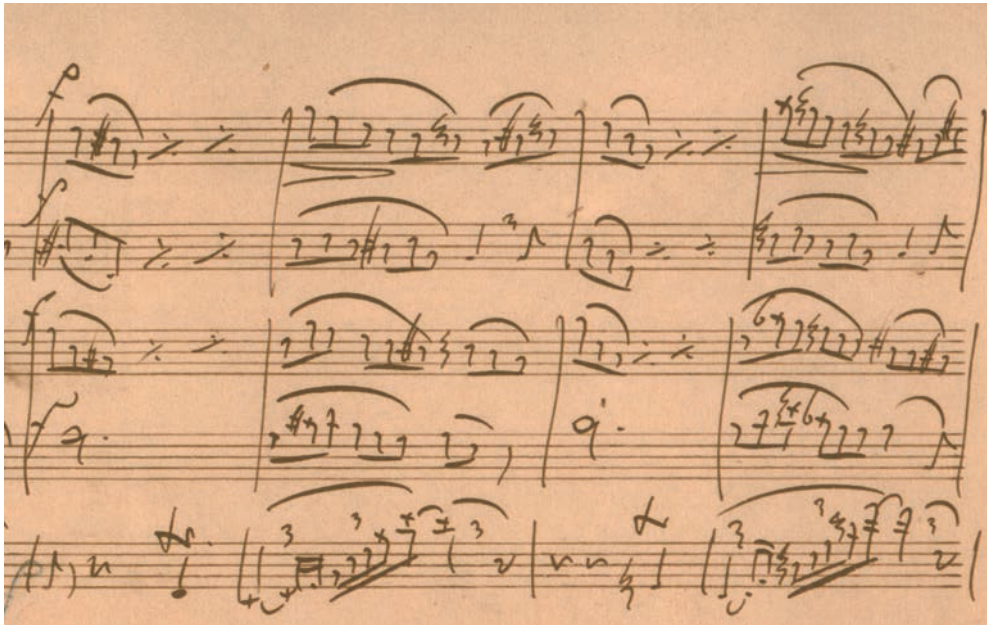


Abb. 1a: 1. Streichquintett op. 88, Partitur-Autograph (Stichvorlage), 2. Satz T. 98–101 (Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V.)



Abb. 1b: 1. Streichquintett op. 88, 1. Partitur-Korrekturabzug, 2. Satz T. 98–101 mit Eintragung von Keller gemäß Brahms' Anweisung (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek Renate und Kurt Hofmann)



Abb. 1c: 1. Streichquintett op. 88, 2. Partitur-Korrekturabzug, 2. Satz T. 98–101 mit Nachfrage von Keller und Brahms' kompositorischer Änderung (Juilliard Manuscript Collection, New York, Signatur 27 B73 1rs no. 1 Sim)

Oberstimmen notierten kürzeren Gabeln wenig plausibel. Dennoch griff Keller hier nicht eigenmächtig ein. Stattdessen nahm Brahms die Änderung der Dynamik endgültig gemäß der Parallelstelle vor, also mit den kurzen Gabeln in den Oberstimmen für T. 98 und 100 und ohne Gabeln für Vl. I in T. 99 und 101. Würde man den Vorgang der Kommunikation und der schrittweisen Annäherung der Dynamik nicht kennen, könnte man denken, im Redaktionsprozess sei die Dynamik redaktionell – womöglich unerwünscht – in Takt 98–101 an diejenige in Takt 9–12 angeglichen worden. Editorisch könnte das im Extremfall eine Rücknahme der von Brahms im Korrekturprozess sukzessiv hergestellten Lesart zur Folge haben.

Für die Rekonstruktion der letzten kompositorischen Ausarbeitung in der Phase der Drucklegung und einen Einblick in die konkrete Zusammenarbeit zwischen dem vom Verleger bestellten Lektor und Brahms ist der zweite Abzug von Partitur und Stimmen aufschlussreicher, weil der Komponist hier enger und systematischer eingebunden war. Keller korrigierte gemäß der Stichvorlage. Wo er Unklarheiten der Vorlage feststellte, notierte er Rückfragen an Brahms. Das betraf in diesem Quintett fünf Stellen: Im ersten Satz eine

inkonsequente Legatobogensetzung und einen im Kontext nicht angemessen spielbaren Dreiklang, für den Keller eine Notenänderung vorschlug, im zweiten Satz zusätzlich nötige Auflösungszeichen zu den Prallern und die schon angeführte dynamische Gestaltung in T. 99 und 101 sowie im dritten Satz eine Nachfrage zur unklaren Lesart einer Note in der Stichvorlage. Außerdem vermerkte Keller extra, dass er gegenüber Brahms' Schreibweise im Autograph gemäß der Konvention im letzten Satz durchweg für ganztaktige Pausen den Verlängerungspunkt im $3/2$ -Takt bereits im ersten Abzug getilgt hatte.²² Alle fünf Vorschläge nahm Brahms im Zuge seiner Revision an und auch die von Keller selbständig gemäß der ihm vorliegenden Vorlage bzw. der Notationskonvention vorgenommenen Anpassungen und Korrekturen monierte er nicht. Insgesamt hatte Keller damit einen nicht unwesentlichen Anteil an der Ausdifferenzierung des neuen Werks in seiner gedruckten Form, ohne jedoch – nicht einmal hinsichtlich rein redaktioneller Fragen wie der Form der Pausennotation – eigenmächtig zu handeln. Das Verfahren war völlig transparent und alle Eingriffe – und unterbliebenen Eingriffe – wurden auktorial mindestens indirekt sanktioniert.

Brahms beantwortete in diesem Abzug aber nicht nur Fragen Kellers, sondern nahm unabhängig davon kompositorische Änderungen an Dynamik, Artikulation und Noten vor.²³ Sie betrafen durchaus noch die primäre Schicht der Komposition, etwa die Verteilung der Akkordtöne im Satz, seltener harmonische Schärfungen, außerdem Detailänderungen zur Differenzierung von Parallelstellen oder dynamische Ergänzungen gegenüber den in der Stichvorlage schon erkennbaren, aber noch nicht im Detail ausgeführten Lesarten.

Dass Brahms gelegentlich z. B. beim Problem der Ausdehnung von Gabeln eingriff, wenn ihm die Lösung des Stichs nicht gefiel, und dass seine Lösungen dann neue editorische Fragen aufwerfen, zeigt eine seiner Korrekturen im Kopfsatz von op. 88. Dabei ging es um die dynamische Verstärkung des Seitenthemas in seinem dritten und vierten Takt in Exposition und Reprise (T. 60–61 und 187–188).²⁴ Die Stichvorlage zeigt an beiden Stellen Crescendo-Gabeln, die etwa zwischen dem zweiten und vierten Viertel des jeweils ersten Taktes beginnen (an der Reprise-Stelle tendenziell etwas später als in der Exposition, siehe Abb. 2a und 2c). Zusätzlich notierte Brahms an der ersten Stelle über den Systemen von Violine I, Viola I und Cello *cresc.* etwas früher im Takt, eher zum Taktanfang hin. Die Parallelstelle in der Reprise enthält *cresc.* in der Stichvorlage nur für Violine I. Denkbar wäre also entweder eine intendierte gleiche dynamische Gestalt oder eine dynamische

22 Die erwähnten Vermerke und Fragen finden sich in dem Korrekturabzug (siehe oben, Digitalisat: <https://juilliardmanuscriptcollection.org/string-quintet-op-88-in-f-major>), S. 7, 13, 23, 26, 35, und 36.

23 Ausführlicher zu Korrekturqualitäten mit Beispielen aus dem 1. Streichquintett siehe Kirsch, *Stichvorlage* (wie Anm. 2) S. 194–238.

24 Im Korrekturabzug (siehe oben, Digitalisat: <https://juilliardmanuscriptcollection.org/string-quintet-op-88-in-f-major>), S. 7 und 17.

Mikrodifferenzierung²⁵ beider Stellen, in der für die Reprise ausschließlich die Violine I durch *cresc.* herausgehoben wäre. Die Stecherei setzte diese Notate in der Stichvorlage unterschiedlich um, sicherlich ohne die Parallelstellen zu vergleichen: In der Exposition beginnen nun die Gabeln in allen Stimmen bereits am Beginn von T. 60, und das *cresc.* ist ausgestochen (Abb. 2b). An der späteren Stelle wurde das *cresc.* nur für Violine I gestochen (Abb. 2d). Die Gabeln wurden hier eher diplomatisch gemäß der Stichvorlage umgesetzt, so beginnen sie in Violine I direkt nach *cresc.*, in Violine II und Cello mit dem dritten Viertel, in Viola I mit dem Drei-Achtel-Auftakt zu T. 188 und in Viola II wegen der Pause am Ende von T. 187 und dem Zeilenumbruch im Stich erst mit T. 188.

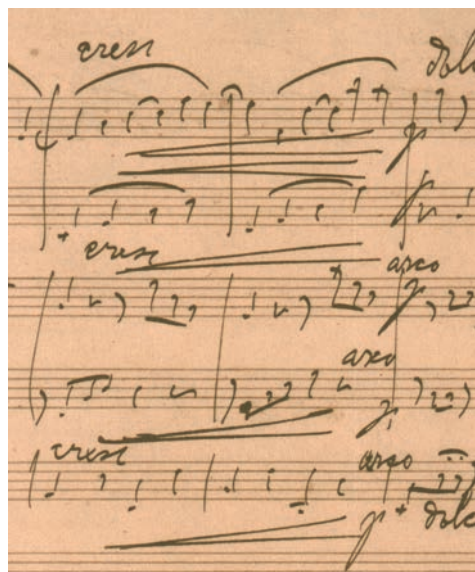


Abb. 2a: 1. Streichquintett op. 88, Partitur-Autograph (Stichvorlage), 1. Satz T. 60 f.



Abb. 2b: 1. Streichquintett op. 88, 2. Partitur-Korrekturabzug, 1. Satz T. 60 f. mit Brahms' Tilgung

²⁵ Zum Begriff der Mikrovariante und editorischen Konsequenzen bei leicht abweichenden Lesarten siehe Michael Struck, „Kann man Brahms gut edieren? Korrekturspuren, Mikrovarianten und Aufführungstraditionen als editorische Hürden und Hilfen“, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht* (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1), hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, S. 629–646.

(Fast) Alle oder keine



Abb. 2c: 1. Streichquintett op. 88, Partitur-Autograph (Stichvorlage), 1. Satz T. 187 f.



Abb. 2d: 1. Streichquintett op. 88, 2. Partitur-Korrekturabzug, 1. Satz T. 187 f. mit Brahms' Änderungen

Brahms griff an beiden Stellen in unterschiedlicher Weise ein: In der Exposition (Abb. 2b) tilgte er die (nun in dieser Form redundant erscheinenden) *Cresc.*-Zusätze vollständig, beließ jedoch die vereinheitlicht am Taktbeginn ansetzenden Gabeln. In der Reprise (Abb. 2d) beließ er das *cresc.* für T. 187 in der Violine I und rückverlängerte die Gabeln ten-

denziell. Dabei behielt er jedoch teilweise die Differenzierung entsprechend der Pausennotation in den Stimmen bei, indem er z. B. für Viola I den Beginn der Gabel beim Auftakt beließ, statt sie, wie in T. 60, zum ersten Viertel des Taktes und damit zum Schlusston vor den Pausen zu regulieren. Einen Ansatz dazu verwarf er sogar explizit durch die Tilgung einer entsprechend schon angesetzten Eintragung. Prinzipiell ist die Intention der dynamischen Angaben klar und an beiden Stellen analog. Im Detail jedoch unterscheiden sich die jeweiligen Stellen in der Stichvorlage, im Stich und in den korrigierenden Eingriffen von Brahms. Da aber Brahms an beiden Stellen erkennbar druckrelevante Eintragungen vornahm, verbietet sich eine heutige editorische Vereinheitlichung. Die Edition übernimmt deshalb die Lesarten des Drucks unter der Annahme, dass entstandene Differenzen zwischen den Parallelstellen meist von Brahms entweder nicht als wesentlich oder (teilweise) als naheliegende, eigentlich intendierte Standardisierung anzusehen sind.

Befunde wie diese haben zusammen mit den insgesamt gut dokumentierten späten werkgenetischen Phasen bei der Neu-Edition des 1. Streichquintetts dazu geführt, die Hauptquelle, den Erstdruck, in vielen Bereichen als verlässlich anzusehen. Editorische Entscheidungen fielen also häufiger zugunsten der Lesart des Drucks aus. Abweichungen zur Stichvorlage werden dokumentiert. Auf ein im Partitur-Druck fehlendes *f* (1. Satz, T. 96² im Vc.) z. B., das die Stichvorlage und auch der Stimmendruck aufweisen, wird in einer Fußnote im Notentext und ausführlich im Editionsbericht hingewiesen. Es wird jedoch nicht ergänzt, weil Brahms das Fehlen bei seiner Revision zumindest indirekt sanktionierte, zumal es im Kontext plausibel ist, jedoch nicht in die Stimmen übertrug, weil er diese weniger gründlich revidierte. Eingriffe die Gabellängen betreffend wurden bei der Edition im ganzen Quintett nur an weniger als zehn, teilweise allerdings mehrere Stimmen oder Takte umfassenden Stellen nötig. Ebenfalls weniger als zehn weitere offensichtliche Fehlerstellen (einzelne fehlende Staccatopunkte, Legatobögen und nach Abbreivatur in der Stichvorlage fehlende Gabeln) wurden emendiert.

Die Publikation des 2. Streichquintetts op. 111 verlief acht Jahre später hinsichtlich der Rahmenbedingungen und beteiligten Personen in ähnlicher Weise. Wie häufig, hatte Brahms im Sommer einige Werke fertiggestellt, darunter das neue Quintett, das er nach ersten Erprobungen im Herbst mit dem erweiterten Rosé-Quartett in Wien am 13. Dezember 1890 zum Druck bei Simrock einreichte. Diesmal dienten eine Partitur und Stimmen als Stichvorlage, die vom Autograph abgeschrieben worden waren. Abschriftliche Stimmen lagen sogar in doppelter Ausführung vor, weil Brahms zur Klärung eines klanglichen Problems am Beginn des Kopfsatzes²⁶ einen zusätzlichen Stimmensatz für parallele Erprobungen durch Joseph Joachim und sein Quartett in Berlin hatte abschreiben lassen. Alle Abschriften wurden von dem ebenfalls bereits langjährig für Brahms arbeitenden Kopisten William Kupfer angefertigt. Relativ kurz nach dem 10. Januar lag Brahms ein Stimmen-Korrekturabzug, spätestens wiederum kurz danach sicherlich auch ein Partitur-

²⁶ Siehe weiter unten.

Korrekturabzug für die Revision vor; ein Stimmensatz wurde für weitere Proben und eine Aufführung durch das Hubay-Quartett in Budapest hergestellt.²⁷ Anfang Februar erhielt Keller jeweils zweite Korrekturabzüge,²⁸ an deren Revision Brahms in diesem Fall wohl kaum noch beteiligt war. Quellen aus dem Drucklegungsprozess sind keine erhalten: Alle Stichvorlagen und Korrekturabzüge sind vernichtet oder verschollen. Überliefert sind nur das von Coelestine Truxa aus Brahms' Papierkorb gerettete Zweitexemplar der abschriftlichen Stimmen für Joachim,²⁹ das nach Einsendung der druckrelevanten abschriftlichen Stimmen an den Verlag und Herstellung der ersten Stimmenabzüge überflüssig geworden waren und von Brahms entsorgt wurden, sowie die autographe Partitur.³⁰ Alle redaktionellen und kompositorischen Änderungen aus der Phase der Drucklegung können ausschließlich durch die Kollationierung von Autograph und Erstdruck indirekt erschlossen werden, indem Differenzen vor dem Hintergrund der in anderen Fällen bekannten Arbeitsabläufe bewertet werden. Aus den in den erhaltenen abschriftlichen Stimmen dokumentierten Änderungen lassen sich die Vorgänge zumindest bis zur Zeit kurz vor Einreichung beim Verlag teilweise auf die Partitur übertragen.

Die Phase der Drucklegung lief insgesamt unter etwas ungünstigeren Vorzeichen ab als bei op. 88. Noch kurz vor dem Beginn der Drucklegung war dem Verleger eine gravierende Abweichung zwischen der Originalfassung und dem Arrangement für Klavier zu vier Händen aufgefallen, wegen der er am 19. Dezember rückfragte. Im Arrangement fehlte gegenüber der Partitur im 4. Satz ein ganzer Takt, nachdem Brahms die betreffende Stelle in der Originalfassung erweitert hatte.³¹ Umgekehrt sandte Brahms noch nach Eingang der Stichvorlagen am 22. Dezember brieflich Änderungswünsche an Simrock, die dieser bzw. Keller noch in die Vorlagen einzutragen hatten:³² Der Komponist hatte sich mit der

27 „Einen exemplarmäßigen Abzug der Stimmen des Quintetts sandten wir heute nach Pesth. – Einen exemplarmäßigen Abzug der Violin- und Violoncellostimme zum Trio senden wir Ihnen übermorgen (am 10^{ten}) und werden gleichzeitig Revisionsabzug dieser beiden sowie der Stimmen des Quintetts hinzufügen, höflichst bittend, uns dieselben möglichst bald zu remittiren.“ Unpublizierter Brief aus dem Verlag Simrock an Brahms vom 8. Januar 1891, Original in der Wienbibliothek im Rathaus, H. I. N. 165.560. Ausführlicher zu diesem Vorgang siehe das Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“ in JBG II/2 (wie Anm. 7).

28 „Es mußte noch eine Revision gelesen werden die Heute Mittag v. Keller zurückkommt u.[nd] sofort z.[um] Druck geht!“ Unpublizierter Brief von Simrock an Brahms vom 2. Februar 1891, Original in Wienbibliothek im Rathaus, H. I. N. 165.556.

29 Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Truxa, MHc 12098.

30 Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Nachlass Johannes Brahms, A 107.

31 Brief von Simrock an Brahms vom 19. Dezember 1890, Text teilweise wiedergegeben in: *Scientia Antiquariatskatalog* 60, S. 110, Nr. 1698. Zum Problem der Taktabweichung zwischen dem Arrangement und der Originalfassung siehe auch Michael Struck, „Werk-Übersetzung als Werk-Alternative? Johannes Brahms' Klavierbearbeitungen eigener Werke“, in: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000* (Beihefte zu editio, 18), hrsg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Tübingen 2002, S. 447–464, hier S. 461 sowie ausführlich in JBG II/2 (wie Anm. 7).

32 Brief von Brahms an Simrock vom 22. Dezember 1890, in: *Briefwechsel XII* (wie Anm. 3), S. 37 f.

Gestaltung und Darstellung der Klangbalance am Kopfsatzbeginn schwergetan. Auch nach Diskussionen mit dem Rosé- und vermutlich auch dem Hubay-Quartett sowie brieflich mit Joachim nach der Erprobung und Aufführung durch dessen Quartett, hatte Brahms sich offenbar noch nicht endgültig entschlossen. Erst kurz vor Stichbeginn entschied er sich für eine Differenzierung, die das anfängliche Cello-Solo gegenüber den begleitenden Stimmen deutlicher hervortreten lässt. Am Ende wurde die dynamische Rücknahme für Geigen und Bratschen jedoch nur in die gedruckten Stimmen übernommen, um den intendierten *Forte*-Gesamtcharakter in der Leseartitur nicht zu verändern.³³

Brahms erhielt letztlich vermutlich überhaupt nur einen, den ersten Korrekturabzug von Stimmen und Partitur. Die dort von ihm und Keller angebrachten Korrekturen wurden in der Stecherei umgesetzt. Obwohl die relevanten Quellen dieser Phase nicht erhalten sind, ist auf der Grundlage der wenigen bekannten Korrekturabzüge Brahms'scher Werke anzunehmen, dass diese Umsetzung weitgehend erfolgreich war. Keller unternahm unter Zeitdruck die zweite Revision alleine. Sie sollte umgesetzt werden, bevor Joseph Joachim für Konzerte in London dringend die erwarteten Vorabzüge erhielt, die dann vermutlich bereits weitgehend der Druckfassung entsprachen. Hinzu kam, dass der 62-jährige Keller zu dieser Zeit, Ende Dezember 1890, aufgrund einer Erkrankung nicht mehr so belastbar war wie früher, daher langsamer und möglicherweise weniger zuverlässig arbeitete.³⁴

Diese Quellenlage hat verschiedene editorische Konsequenzen. Der Editionsbericht verzichtet in diesem Fall auf die Fehlerqualifikation bei Eingriffen, weil mindestens zwei Stadien der Drucklegung nicht dokumentiert sind. Ob es sich bei den Abweichungen zwischen Partitur-Autograph und Erstdruck um Stecherfehler, Kopistenfehler, Redaktionsfehler oder Brahms' Schreibfehler in einem der nicht dokumentierten Arbeitsschritte handelt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Ob es sich jeweils überhaupt um Fehler und nicht zumindest teilweise um kompositorische oder redaktionelle Änderungen handelt, kann nur aus dem Kontext erschlossen werden. Insgesamt wurden in diesem Fall im Vergleich zur JBG-Edition des 1. Streichquintetts weit mehr Eingriffe vorgenommen, nämlich über 50. Fast die Hälfte davon betreffen die Position und Reichweite von dynamischen und agogischen Angaben (darunter vor allem der Gabeln). Regulierungen der Stecherei, die im 1. Streichquintett von der Stichvorlage zum ersten Partitur-Korrekturabzug ebenfalls vorgenommen und weder dort von Keller noch im zweiten Partitur-Abzug von

33 Zum Problem der Klangbalance am Kopfsatzbeginn im Zusammenhang mit der Werkentstehung siehe Salome Reiser, „Brahms' Notentext zwischen Werkgestalt und Aufführungsanweisungen“, in: *Musik-edition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. von Helga Lühning (Beihefte zu editio, 17), Tübingen 2002, S. 329–346, hier S. 343–345; Michael Struck, „Bedingungen, Aufgaben und Probleme einer neuen Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms“, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997*, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck in Verbindung mit Constantin Floros und Peter Petersen, München 1999, S. 213–229, hier S. 223 und 229 sowie ausführlich in der Edition JBG II/2 (wie Anm. 7).

34 Vgl. *Brahms-Keller Correspondence* (wie Anm. 3), S. xl–xli.

Brahms moniert wurden, erscheinen dadurch in den meisten Fällen indirekt autorisiert. Im 2. Streichquintett muss die heutige Edition also gewissermaßen die Rolle des damaligen Lektors übernehmen – sofern man nicht pauschal die Validität des Korrektur- und Redaktionsprozesses annehmen will. Für die Edition im Rahmen der JBG musste eine solche pauschale Sanktionierung des Drucks auch deshalb verworfen werden, weil insgesamt fast 20 gegenüber dem Autograph oder aus dem Kontext als solche identifizierbare eindeutige Fehler belegen, dass Kellers bzw. Brahms' Korrekturarbeit während der Drucklegung weniger gründlich war als beim 1. Streichquintett.

Der Fall des Klarinettenquintetts op. 115 zeigt, welche Bedeutung eine abschriftliche Stichvorlage im Kontext der Drucklegung hat und wie stark ihr Fehlen, wie z. B. bei op. 111, die Zuverlässigkeit der Bewertung von Lesarten einschränkt. Wie meistens in der späteren Schaffensphase ließ Brahms vom Partitur-Autograph³⁵ eine Abschrift als Stichvorlage anfertigen.³⁶ Diesmal begann Eusebius Mandyczewski, vermutlich ab Anfang August 1891 mit der Abschrift, eher er – nach Abschluss des ersten Satzes – die Aufgabe an Kupfer weitergab. Dieser war zuvor noch mit der Abschrift des etwas früher fertiggestellten Klarinettentrios op. 114 befasst gewesen und kopierte nun die weiteren Sätze ab und schrieb die Stimmen aus. Nach mehreren Proben und Aufführungen aus diesem Material sandte Brahms am 24. Dezember die Partitur-Stichvorlage an Simrock. Zunächst sollte sie nur der Vorbereitung eines Arrangements für Klavier zu vier Händen dienen, das bei Julius Klengel in Auftrag gegeben wurde. Nach der letzten geplanten Aufführung in Joachims Berliner Quartett-Soiree am 19. Januar schickte Brahms die abschriftlichen Stimmen, einschließlich der alternativen Viola-solo-Stimme, ebenfalls als Stichvorlagen an den Verlag. Dabei wies er im Kopfsatz noch einen Stimmentausch für Klarinette und die beiden Violinen gemäß den abschriftlichen Stimmen-Stichvorlagen an, die in die abschriftliche Partitur-Stichvorlage übertragen werden sollte.³⁷ Deshalb findet sich heute in dieser abschriftlichen Partitur-Stichvorlage eine mehrere Takte betreffende kompositorische Änderung von Simrocks Hand, die aber Brahms' Intention wiedergibt.

Simrock übernahm nach Kellers Tod im Sommer 1891³⁸ offenbar selbst redaktionelle Durchsichten. Brahms bemängelte jedoch mehrfach, dass seitdem die Genauigkeit der Arbeit nachließ. Zudem fehlte Kellers Einfluss auf Simrock, wenn es um das Einfordern von Geduld und Zeit für nötige Korrekturarbeiten ging. Simrocks Eile bei der Veröffentlichung neuer Werke zur Beförderung des Verlagsumsatzes konnte sich nun eher durch-

35 Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Nachlass Johannes Brahms, A 112.

36 Brahms-Institut Lübeck, Bra : A2 : 44, Digitalisat: https://www.brahms-institut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_stichvorlagen/BrahmsJ_op_115_part_sv_s_001.html.

37 „Eine Kleinigkeit im ersten Satz bei Buchstabe C wäre vorher [vor dem Stich] zu ändern, *nur* in den drei oberen Instrumenten.“ Brahms an Simrock am 23. Januar 1892, in: *Briefwechsel XII* (wie Anm. 3), S. 58.

38 Noch 1894 forderte Brahms: „Sie müssen für einen Ersatz Kellers sorgen!“ Brahms an Simrock am 17. Dezember 1894, in: *Briefwechsel XII* (wie Anm. 3), S. 159 [f.], vgl. *Brahms-Keller Correspondence* (wie Anm. 3), S. xxviii.

setzen.³⁹ Brahms hatte offenbar einen Stimmen-Korrekturabzug des Klarinettenquintetts bearbeitet und an Simrock zurückgesandt und musste feststellen, dass die Stimmen gleich in den Auflagendruck gegangen waren, während er den Partitur-Abzug noch revidierte und sich daraus weitere Änderungen ergaben. In Anspielung auf eine Erkrankung Simrocks monierte er:

Herzlich wünsche ich gute Besserung, und daß der liebe Herrgott gnädiger mit Ihnen umgehe, als Sie mit Quintetten. Mir ist ganz unfasslich, wie die Stimmen zum Druck gehen konnten und nicht 3 Tage auf die Korrektur der Partitur warten?!⁴⁰

Aber auch der Partiturdruk blieb trotz Brahms' Bemühungen so fehlerhaft, wie diese früher bei Betreuung durch Keller kaum möglich gewesen wäre.⁴¹ Einen nicht unwesentlichen Fehler bemerkte Brahms noch selbst und meldete ihn kurz nach Erscheinen an den Verleger:

Jedenfalls hätte ich die dringende Bitte, zum Schluß des Quintetts in Stimmen, Partitur und Arrangement das *con moto* (beim $\frac{3}{8}$ -Takt) zu streichen! In der Partitur S. 55. (Es ist stehen geblieben; früher war vorher *meno Andante*.)⁴²

Brahms hatte im Partitur-Autograph und in der abschriftlichen Partitur-Stichvorlage die Temporücknahme *Poco meno mosso* in T. 129 gegenüber dem anfänglichen *Con moto* jeweils mit Bleistift getilgt. Die Angabe fehlte deshalb im Erstdruck. Damit war aber eine Wiederholung von bzw. Rückführung nach *Con moto* in T. 161 auch überflüssig geworden. Dies wurde aber im Redaktionsprozess nicht erkannt. Ob Brahms in diesem Zuge auch die darauf folgende neuerliche Temporücknahme *Un poco meno mosso* in T. 193 getilgt haben wollte, wie entsprechende Eintragungen im Autograph und im Handexemplar – nicht jedoch in der abschriftlichen Stichvorlage oder dem zitierten Brief an Simrock – nahelegen, ist eine Frage, die der Redaktion offenbar entging und daher in der Edition neu entschieden werden muss. Der Schluss des Werks greift thematisch auf den *Allegro*-Beginn des Kopfsatzes zurück. *Un poco meno mosso* würde also das *Con moto* des Finales mit Blick

39 Kellers Mühe, sich Simrocks Drängen zu widersetzen, spricht z.B. aus dem an Brahms gerichteten entschuldigenden Brief, in dem Keller sich für Brahms' Lob bedankte und anfügte: „Wenn trotzdem Dinge, wie das fehlende \sharp vor d [...] u.[nd] der entsetzliche $\frac{3}{8}$ [...] der *Clavierstücke* [...], vorkommen, so darf ich wohl auf die geforderte ‚Eile‘ des Verlegers einen kleinen Theil meiner Schuld abwälzen.“ (Brief vom 27. August 1879, in: Bozarth, *Brahms-Keller*, S. 27 f.) Dennoch ist allerdings im Vergleich zwischen den hier vorliegenden Beispielen, die jeweils in etwa denselben Umfang an Material erzeugten, kaum ein zeitlicher Unterschied in der Herstellung der Ausgaben mit und ohne Keller festzustellen: In allen drei Fällen hat es von der Einreichung der Stichvorlagen beim Verlag bis zur Veröffentlichung etwa knapp zwei Monate gedauert.

40 Brief von Brahms an Simrock vom 25. Februar 1892, in: *Briefwechsel XII* (wie Anm. 3), S. 61.

41 Allerdings gab es auch unter Kellers Ägide Erstdrucke mit überdurchschnittlich vielen Fehlern, wenn z. B., wie bei der Herstellung der Partitur der 3. *Symphonie* op. 90, unter übermäßigem Zeitdruck und anderen Einschränkungen bei der Redaktion publiziert wurde. Siehe oben, Anm. 4.

42 Brief von Brahms an Simrock vom 10. April 1892, in: *Briefwechsel XII* (wie Anm. 3), S. 66.

auf die zitathafte Reminiszenz zurücknehmen. Die Tempoänderung ist aber von der Tilgung des im Satzverlauf früheren *Poco meno mosso* prinzipiell kompositorisch unabhängig. Die Edition in der neuen Brahmsausgabe wird gemäß der handschriftlichen Tilgung im Handexemplar und dem Autograph die entsprechende Angabe in T. 193 weglassen, aber in einer Fußnote zum Notentext auf die möglicherweise intendierte Tempoanweisung im Erstdruck hinweisen.⁴³

Ein weiteres Problemfeld der damaligen Publikation und heutigen Edition des Klarinettenquintetts ist aufgrund der Überlieferungslage die Wiedergabe der Gabeln. Die erhaltene Partiturabschrift als Zwischenschritt zum Erstdruck macht die Umsetzung durch den Stecher in vielen Fällen als ‚Regulierung der Regulierung‘ unmittelbar nachvollziehbar. Aus dem gut dokumentierten Korrekturfall von op. 88 ist zwar bekannt, dass die Regulierungen der Stecherei ganz offensichtlich in den meisten Fällen von Brahms indirekt autorisiert wurden. Dennoch wird in der JBG-Edition des Klarinettenquintetts bei erheblicher Abweichung, die durch die doppelte Regulierung in Abschrift und Stich entstand, gemäß dem Autograph hinsichtlich der Gabellängen und -Positionen eingegriffen. Oftmals war eine Schreibungenauigkeit von Brahms zu einer zunehmenden Kopisten- und Stecherungenauigkeit geworden, bis hin zu eindeutigen Fehlern, die in der neuen Edition gemäß dem Autograph zurückgenommen wurden, wie die Abbildungen 3a bis 3d beispielhaft verdeutlichen.

Brahms’ Gabelnotation enthielt eine offenbar intendierte Differenzierung, bei der die beiden Oberstimmen gegenüber den Unterstimmen später mit dem Crescendo einsetzen. Der Kopist verlängerte die Gabeln der Oberstimmen etwas, sodass die Differenzierung nicht mehr ersichtlich, aber eine einheitlicher Gabelposition auch nicht ganz klar erkennbar war. Im Stich wurden die Gabeln dann, wie ähnlich auch schon bei op. 88 zu beobachten war, weiter reguliert, wobei nun eine scheinbar intendierte Gleichzeitigkeit des Crescendo-Beginns im Hinblick auf die rhythmische Verschiebung der Unterstimmen nicht ganz überzeugend ist. Die JBG ändert die Gabellängen gemäß dem Autograph, wobei darauf hingewiesen wird, dass Brahms’ Niederschrift im Detail (abbreviatorische Notation zwischen den Systemen, missverständlicher Gabelbeginn der untersten Gabel) nicht ganz eindeutig ist.

Aus der Kenntnis insbesondere der Korrekturabzüge zu op. 88, war zunächst auch hier eine nur vorsichtige Anpassung der Hauptquelle vorgesehen. Die Häufung offensichtlich doppelter Regulierungsprozesse führten dann aber zunehmend dazu, in der Edition die zeitgenössisch nur eingeschränkt zuverlässige Redaktion im Lektorat nachträglich anzu-

43 Auch die alte Gesamtausgabe bei Breitkopf und Härtel (*Johannes Brahms. Kammermusik für Streichinstrumente*, hrsg. von Hans Gál (Sämtliche Werke, Bd. 7), Leipzig [1927]) und die neue Studienausgabe im G. Henle Verlag (*Johannes Brahms, Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello h-moll Opus 115*, hrsg. von Andrea Massimo Grassi, München 1999) verzichteten bereits auf die Wiedergabe von *Un poco meno mosso* für T. 193, jeweils unter Hinweis auf die Tilgung von dieser Angabe und von *Con moto* in T. 161 im Handexemplar. Siehe jeweils im Revisionsbericht S. [III] bzw. S. 61 (Bemerkung zu T. 161).



Abb. 3a: Klarinettenquintett op. 115, Partitur-Autograph, 1. Satz T. 112 f. (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Nachlass Johannes Brahms, A 112)



Abb. 3b: Klarinettenquintett op. 115, Partitur-Abschrift (Stichvorlage), 1. Satz T. 112 f. (Brahms-Institut Lübeck an der Musikhochschule Lübeck, Bra : A2 : 44)



Abb. 3c: Klarinettenquintett op. 115, Partitur-Erstdruck, 1. Satz T. 112 f.



Abb. 3d: Klarinettenquintett op. 115, 1. Satz T. 112 f., JBG II/2



Abb. 4a: Klarinettenquintett op. 115,
Partitur-Autograph, 1. Satz T. 8 f.

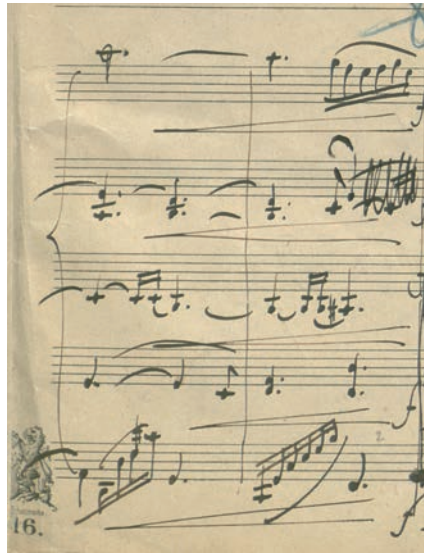


Abb. 4b: Klarinettenquintett op. 115,
Partitur-Abschrift (Stichvorlage), 1. Satz
T. 8 f.



Abb. 4c: Klarinettenquintett op. 115,
Partitur-Erstdruck, 1. Satz T. 8 f.



Abb. 4d: Klarinettenquintett op. 115,
JBG II/2, 1. Satz T. 8 f.

passen. Daher wurden in einigen Fällen auch Gabeln gemäß der offensichtlich intendierten Ausdehnungen reguliert, wie z. B. der Gabelbeginn in Takt 8 des Kopfsatzes (Abbildungen 4a bis 4d).

Zudem wirkt sich eine abbreviatorische Schreibvereinfachung im Autograph bis in den Druck aus: Brahms notierte die Gabeln jeweils zwischen den Systemen, also vier Mal für fünf Stimmen. In der Abschrift und dem Partitur-Erstdruck wurde diese Form häufig (allerdings nicht in den hier abgebildeten Beispielen) übernommen, wenngleich die Gültigkeit auch für das Violoncello offensichtlich ist. Das erkannte der Kopist offenbar bei seinem nächsten Arbeitsschritt, dem Ausschreiben der Stimmen, bei dem man auf diese Frage unmittelbar gestoßen wird, während man das Problem bei der Abschrift der Partitur durch diplomatische Wiedergabe der Vorlage umgehen kann. In der gedruckten Violoncellostimme fehlen die Gabeln deshalb nicht. Die JBG arbeitet hier durch Eingriffe gleichsam die zeitgenössische lückenhafte Redaktion nach. Dass Brahms die fehlenden Gabeln im Cello nicht als sehr gewichtig ansah, sondern sie offenbar bei seiner Korrekturlesung der Partitur ‚mitdachte‘ und die Notwendigkeit ihrer Ergänzung übersah, ändert nichts daran, dass diese bei entsprechendem Lektorat idealerweise ergänzt worden wären. Im Klarinettenquintett werden sie in der Edition gemäß den gedruckten Stimmen und unter Hinweis auf die meist offensichtliche Abbréviation im Autograph ergänzt. Insgesamt summieren sich die editorischen Eingriffe so auf insgesamt über 100.

Bezieht man die bekannten früheren Beispiele überlieferter Korrekturabzüge von Brahms, z. B. zu seiner 3. Klaviersonate op. 5, mit ein, in der er noch umfangreiche kompositorische Änderungen vornahm,⁴⁴ die teilweise sogar den Neustich von Platten nach sich zogen, so ist in seinem späteren Schaffen (nicht erst) bei der Publikation seiner Quintette eine deutliche Professionalisierung eingetreten: Brahms' zunehmende Erfahrung und die größere Standardisierung im Ablauf von Stich und Redaktion optimierten die Drucklegung. Größere Eingriffe sind bei keinem der drei Werke festzustellen. Die hohe Dichte an überlieferten Quellen zum Korrekturprozess bei op. 88 lässt auch für die beiden anderen Quintette des Gesamtausgabenbandes zunächst eine hohe Verlässlichkeit der gedruckten Hauptquellen (Erstdruck bzw. Handexemplar des Erstdrucks) vermuten. Die verschollenen bzw. rekonstruierten Korrekturabzüge wurden in allen drei Fällen auch als Quellen mit Sigeln in die Darstellung, z. B. die Stemmata, aufgenommen. Bei der Übertragung dieses editorischen Prinzips vom 1. Streichquintett auf die beiden übrigen Quintette hatte zunächst die Neigung zur Bestätigung der Hauptquellenlesart Bestand, weshalb die historisch-kritische Edition des 2. Streichquintetts in Zweifelsfällen eher Lesarten des Drucks belässt. Das Fehlen praktisch aller Quellen aus dem Korrekturprozess und die noch fortgeführte Zusammenarbeit nicht nur mit dem Verleger Simrock, sondern auch mit dem Lektor Keller ließ Abweichungen zwischen Autograph und Erstdruck trotz der offensichtlich weniger gründlichen Redaktionsarbeit weitgehend als Ergebnis der von Brahms erwünsch-

44 *Johannes Brahms. Klaviersonaten*, hrsg. von Katrin Eich (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Bd. 4), München 2014, S. 115.

ten Finalisierung seines Werks zur Veröffentlichung erscheinen. Im Fall des Klarinettenquintetts dagegen hat die Vielzahl der offensichtlichen Redaktionsfehler und der sichtbaren doppelten Ungenauigkeiten bei Abschrift und Stich dazu geführt, in der JBG die Lesarten der Hauptquelle häufiger nachträglich gemäß dem Autograph zu revidieren. Zwar hat Brahms auch hier zumindest einmal nachweislich Korrektur gelesen und es ist deshalb nicht auszuschließen, dass er die neuen Versionen autorisierte oder zumindest nicht mehr monierte. Die Folge aus Schreibungenauigkeit und zunehmender Kopisten- und Stecherungenauigkeit ist aber in den überlieferten Quellen so deutlich nachvollziehbar, dass die Annahme eines ‚Folgefehlers‘ näher liegt als die einer erwünschten und zielgerichteten Regulierung. Zugleich hat der verstärkte Rückgriff auf das Autograph jedoch zur Folge, dass im Druck als falsch erkannte Lesarten z. B. bei Gabelreichweiten, relativ genau nach der handschriftlichen und daher naturgemäß weniger standardisierten, gelegentlich auch ungenauen Vorlage quasi ‚diplomatisch‘ revidiert werden müssen, obwohl aus dem Drucklegungsprozess bekannt ist, dass Brahms mit einem gewissen Grad an Vereinheitlichung rechnete. Die Vereinheitlichung jedoch heute ‚historisierend‘ auf den handschriftlichen Befund zu übertragen kann nur in Maßen unternommen werden.

Wenn man fast alle Quellen aus dem Drucklegungsprozess kennt – wie bei op. 88 –, eröffnet das nicht nur einen Blick in diese Phase der Werkentstehung und der Zusammenarbeit von Komponist und Lektor, sondern stärkt nachhaltig die Annahme der Verlässlichkeit gedruckter Quellen der Zeit. Deutlich wird aber auch, dass man die grundsätzliche Annahme der Zuverlässigkeit von Druckquellen, wenn sie nach *abschriftlichen* Stichvorlagen entstanden, im Einzelfall relativieren muss. Endlich stellt sich am Beispiel von op. 111 die Frage, wie diese Erkenntnisse editorische Entscheidungen in Fällen leiten können, in denen die Abwesenheit sämtlicher Quellen dieser Phase die editorische Arbeit prägt. Die Feststellung, dass eine historisch-kritische Edition nicht nach einem Einheitspatent mit standardisierten Kriterien zu erarbeiten ist, sondern Entstehungsgeschichte und Kontexte individuell einzubeziehen sind, ist trivial, wenn man in Betracht zieht, dass dies eben jeweils nur begrenzt möglich ist. Die Rekonstruktion und die Einbeziehung ähnlich gelagerter Beispiele und die dafür nötige systematische Betrachtung spezifischer Phasen des kompositorischen Werkentstehungsprozesses bestimmter historischer Ausschnitte des Repertoires erhellen Tendenzen jedoch zunehmend und helfen bei der Einschätzung wiederkehrender Phänomene.

