

An einen (8taktigen) rückleitenden Teil (x') schließt sich aber nun nicht etwa wieder das Refrainthema an, sondern eine variierte Form von b' , wonach zwar der Kopf des Refrainthemas, zunächst in Moll, dann in Dur, wieder auftritt, doch unmittelbar gefolgt vom nun auf der Tonika stehenden ‚gegenthematischen Teil‘ (b_2, b_3, b_3) sowie dem zugehörigen Schlußteil, dessen erster Abschnitt (a_3) jedoch – sequenzierend – zur Dominantebene geführt wird, auf der dann der abschließende zweite (a_4) steht. Wiederum doppelte Echobildung löst (wie in T. 113ff.) die Rückleitung (x) zum nun vollständig auftretenden, solistisch vorgetragenen, allerdings deutlich variierten Refrainthema aus, an das Mozart aber nicht dessen (erwartete) Fortführung (a_2), sondern das gesamte 40taktige Orchestertutti anschließt, wodurch – für den Hörer überraschend – das Refrainthema zweimal hintereinander erklingt. Dieser merkwürdige, wenn nicht unverständlich erscheinende Sachverhalt läßt sich denn auch nicht mehr aus dem linearen Satzverlauf, sondern nur aus der eigentümlichen, formal außerordentlich komplexen Satzanlage erklären.

Mußte es schon verwundern, daß nach dem (im Sinne der späteren Rondo-Form ausgeprägten) gegensätzlichen Mittelteil des Satzes nicht sogleich wieder das *Rondeau*-Thema, und zwar in seiner vollständigen Gestalt, als Refrain auftrat, sondern der ursprüngliche Reihungsvorgang gleichsam ‚aus dem Tritt geraten‘ zu sein schien, indem nur noch kleinere oder größere Bruchstücke, zudem teilweise in umgekehrter Reihenfolge, aneinandergesetzt waren, so offenbaren ‚überraschende‘ Stellen wie die Takte 315–322 (Auftreten des Refrainthema-Kopfes, zuerst in Moll, dann in Dur) und T. 351ff. (Fortführung der Reihung der – zusammengehörigen – Schlußabschnitte nach zwischenzeitlicher sequenzierender Modulation) die verborgene kompositorische Absicht: Diese Stellen zeigen – völlig unerwartet – durchführungsartigen Charakter; zugleich enthüllt sich in der Transposition des (im ersten Teil des Satzes auf der Dominante stehenden) ‚gegenthematischen Teils‘ auf die Tonika (T. 323ff.) und ihm nachgesetztem ersten Thema (Schlußtutti) eine sich mit der ‚Durchführung‘ teilweise überschneidende ‚Reprise‘. Das eigentliche *Rondeau*, das mit T. 250 formal (wenn auch nicht tonal) als abgeschlossen gelten kann, erweist sich demnach als Exposition einer Sonatensatzform, deren Durchführung und Reprise, sich im dritten Teil des Satzes ineinander verschränkend, den zweiten als Mittelteil einer ABA'-Form ‚aussparen‘; die ‚unlogische‘ Wiederholung des Refrainthemas im dritten Teil schließlich ergibt sich aus der Notwendigkeit, dem *Rondeau* ein Äquivalent entgegenzusetzen: Mittelteil und dritter Teil zeigen nun – auf Achtelwerte umgerechnet – die gleiche Ausdehnung wie jenes.

Die traumwandlerische Sicherheit, mit der Mozart insbesondere in diesem Satz Divergierendes ineinanderfließt, verbürgt jene vom Hörer erfahrene eigentümliche ‚Richtigkeit‘ der Komposition und verbirgt zugleich, vollends durch den *piano* in den Bläsern ‚entschwebenden‘ Schluß, daß es gelungen ist, in diesem Werk komplexeste Formprobleme zu lösen: „Wenn es ein Wunder in Mozarts Schaffen gibt, so ist es die Entstehung dieses Konzerts“⁵.

Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann

Auswirkungen irrtümlicher oder lückenhafter Überlieferung auf werkgenetische Bestimmungen (mit einem unausgewerteten Brahms-Brief zur Violinsonate op. 78)

von Michael Struck, Kiel

Die überlieferte Korrespondenz von Komponisten gehört zu den Grundlagen, die gemeinsam von so unterschiedlichen Bereichen im Umgang mit Musik in Anspruch genommen werden wie der populären biographischen Schilderung, der wissenschaftlichen Quellenforschung und Edition sowie von Untersuchungen mit ästhetischen, philosophischen oder soziologischen Fragestellungen. Daß die Korrespondenz sich – gegenüber publizistischen Äußerungen – oft primär persönlichen Schreibenanlässen verdankte, daß Informationen

⁵ A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Neue Ausgabe, Frankfurt a. M. 1968, S. 296.

zur Ästhetik, Werkgeschichte oder Werkrezeption hier möglicherweise eher beiläufig und unsystematisch erscheinen, kann geradezu als charakteristisch gelten. Dennoch ist in der musikwissenschaftlichen Praxis die Auswertung der Korrespondenz insbesondere für Komponisten des 19. Jahrhunderts von Bedeutung; zwar ist bei ihnen ein Zugang zu Informationen durch Zeitgenossen nicht mehr gegeben, doch sind – trotz mancher Kriegsverluste – handschriftliche Dokumente wie auch gedruckte Zeugnisse im allgemeinen zahlreicher und kontinuierlicher überliefert als bei Musikern früherer Zeit.

Über Johannes Brahms hat sich das Vorurteil vom unwilligen Briefschreiber lange gehalten, obgleich längst ein bedeutender Teil seiner umfangreichen Korrespondenz im Druck erschienen ist. Kernstück ist die sechzehnbandige Reihe, die die Deutsche Brahms-Gesellschaft zwischen 1906 und 1922 herausgab; wesentliche Ergänzungen folgten seit etwa der gleichen Zeit in separaten Editionen¹. Daß Brahms in der Häufigkeit, Intensität und im Tonfall seiner brieflichen Äußerungen je nach Empfänger stark differenzierte, wurde bei jenem Vorurteil weithin außer acht gelassen.

Auch in den letzten dreißig Jahren erschien eine Anzahl weiterer neuer oder die bisherigen Ausgaben ergänzender Veröffentlichungen mit Briefen von und an Brahms von durchaus wechselnder wissenschaftlicher Ergiebigkeit². Nach der seit Anfang 1988 vorliegenden Korrespondenz mit dem Cellisten Robert Hausmann ist in nächster Zeit u. a. die Publikation der bisher nicht einmal zur Hälfte gedruckten verfügbaren Korrespondenz mit Julius Stockhausen sowie von Briefen an den Lektor des Simrock-Verlages, Robert Keller, zu erwarten³. Gleichwohl steht nach wie vor ein beträchtlicher Teil der tatsächlichen Brahms-Korrespondenz wissenschaftlicher Auswertung noch nicht oder nicht mehr zur Verfügung.

In der Brahms-Forschung gilt die gedruckte Korrespondenz insgesamt als verhältnismäßig zuverlässig, wenn auch Christian Martin Schmidt unlängst Bedenken anmeldete⁴. Daß – beispielsweise im Briefwechsel von Brahms und Clara Schumann – Briefe vernichtet wurden oder unpubliziert blieben, war bekannt; hinter einzelnen in den gedruckten Ausgaben unterdrückten Briefpassagen vermutete man vor allem Details, die damals aus persönlichen Gründen nicht veröffentlicht werden sollten⁵.

1984 wurde nun ein umfassendes Brahms-Werkverzeichnis vorgelegt⁶, und seit 1985 klärt ein Pilotprojekt in Kiel Voraussetzungen und Möglichkeiten einer neuen wissenschaftlichen Brahms-Gesamtausgabe⁷. Dabei war in gravierenden Einzelfällen zu erkennen, daß die Zuverlässigkeit der gedruckten Korrespondenz offenbar stärker schwankt, als vielfach angenommen wurde. So erscheint es zu einem Zeitpunkt, zu dem das Werkverzeichnis der Forschung bereits zur Verfügung steht und eine beträchtlich erweiterte, heutigen wissenschaftlich-editorischen Kriterien entsprechende Gesamtausgabe vorzubereiten ist, dringend erforderlich, daß die Brahms-Korrespondenz kritisch auf die Qualität ihrer Informationen hin überprüft wird.

Der vorliegende Bericht versteht sich hier als Impuls und Begründung für weitere, umfassendere Forschungen. Nachdem sich die bisherigen Erkenntnisse am Rande der Arbeiten innerhalb des erwähnten Projektes ergaben, müßten vor einer möglichen Gesamtausgabe zumindest in exemplarischen Fällen weitere systematische Überprüfungen vorgenommen werden. Dabei wäre vor allem die künstlerisch wie menschlich bedeutsame Korrespondenz mit Clara Schumann ins Auge zu fassen, die den Anstoß für erste kritische Studien gegeben hatte und auch im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht. Trotz der genannten Verluste ist ein erheblicher Teil der Brahms'schen Briefmanuskripte, soweit sie gedruckt wurden, erhalten (siehe unten, S. 241). Daß die Auswirkungen solch gravierender Übertragungsirrtümer und Korrespondenzlücken anhand des neuen Brahms-Werkverzeichnisses (BraWV) demonstriert werden, bedeutet keine ‚verlagerte‘ Rezension und schmälert nicht die Verdienste dieses weithin zuverlässigen neuen Fundaments der Brahms-

¹ Siehe vor allem die Korrespondenz mit Clara Schumann (1927) und Theodor Billroth (1935).

² Siehe dazu die Nachweise in zwei Literaturberichten Imogen Fellingens, *Zum Stand der Brahms-Forschung*, in: *AMI* 55 (1983), S. 131–201, hier S. 142–146; *Das Brahms-Jahr 1983*, in: *AMI* 56 (1984), S. 145–210, hier S. 159f. Vgl. außerdem Nachweise in Siegfried Kross' *Brahms-Bibliographie*, Tutzing 1983.

³ Friedrich Bernhard Hausmann, *Brahms und Hausmann*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 7, Hamburg 1987 (erschienen 1988). – Die Korrespondenz Brahms – Stockhausen wird von Renate und Kurt Hofmann herausgegeben werden, für Brahms' Briefe an Robert Keller, die sich jetzt in der Library of Congress, Washington DC befinden, ist eine Publikation durch George S. Bozarth vorgesehen.

⁴ Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 175f.

⁵ Schmidt 1983, a. a. O.

⁶ Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984 (= BraWV).

⁷ Siehe *Mf* 39 (1986), S. 104.

Quellenforschung, das indes – schon aus arbeitstechnischen Gründen – fast zwangsläufig von der Zuverlässigkeit der intensiv ausgewerteten gedruckten Briefe ausgehen mußte⁸.

Auswirkungen von Übertragungsirrtümern auf werkgenetische Bestimmungen

Im Zusammenhang mit der Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der sieben *Fantasien* für Klavier op. 116 sorgten Übertragungsirrtümer gleich in mehrfacher Hinsicht für Fehlinterpretationen – auch im Hinblick auf Fragen stilistischer Wandlungen und Konstanten bei Brahms. In Berthold Litzmanns grundlegender Clara-Schumann-Biographie und in der von ihm edierten Korrespondenz von Clara Schumann und Brahms wird ein Brief von Anfang Oktober 1892 mitgeteilt, den Brahms einem Manuskript-„Heft“ von Klavierstücken beilegte⁹. Dort liest man von einem „kleinen C Moll=Stück“, das in der gedruckten Gestalt des Werkes ebensowenig enthalten ist wie im überlieferten Autograph (siehe unten, S. 238). Mit Verweis auf diesen Brief wurde im BraWV geschlossen, daß Brahms aus den Clara Schumann übersandten Stücken jenes in c-moll nachträglich wieder ausgesondert habe; es fand daraufhin nicht nur im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte von Opus 116 Erwähnung, sondern wurde zudem gesondert in die Abteilung nachweisbarer, doch „verlorengegangener Werke“ (Anhang IIa, 12) aufgenommen¹⁰. Dies konnte durchaus als plausibel gelten: Aus einem von Litzmann auf den 4. Januar 1892 datierten Brahmschen Brief schien hervorzugehen, daß dieser Clara Schumann schon zur Jahreswende 1891/92 Klavierstücke zugesandt hatte¹¹; beim Vergleich mit späteren Briefen Clara Schumanns wurde im BraWV gefolgert, Brahms habe auch die damals mitgeteilten Stücke offenbar „zum größeren Teil [wieder] verworfen“¹². Andererseits hatte es Max Kalbeck in seiner Brahms Biographie als wahrscheinlich dargestellt, daß der Komponist in seinen letzten Klavierwerken (op. 116–119) auf mehrere weit früher entstandene, vielleicht sogar bis in die Düsseldorfer Frühzeit reichende Stücke zurückgegriffen und sie überarbeitet in die Sammlungen aufgenommen habe¹³. Innerhalb seiner Argumentation verwies Kalbeck auf ein Schreiben vom 20. Oktober 1892, das auch in seiner Ausgabe der Brahms-Briefe an den Verleger Fritz Simrock enthalten ist. Es scheint in Kalbecks Übertragung zu belegen, daß Opus 116 bei Übersendung der Stichvorlage zunächst nur fünf Stücke umfaßte, da Brahms dem Verleger gegenüber scheinbar angab, bei einer Ausgabe der Sammlung in zwei Heften gehörten „die ersten drei und die letzten zwei“ Stücke zusammen¹⁴. Daß der Komponist schließlich sieben Stücke veröffentlichte, ließ Kalbeck folgern, er habe „mehrere Stücke in der Reserve“ gehabt¹⁵.

Diese bis ins BraWV gelangten Informationen zur Genese und Veröffentlichung von Opus 116 beruhen auf einem grotesken Konglomerat von Übertragungsirrtümern. Als der zuletzt erwähnte Brahms-Brief an Simrock 1985 im Autographenhandel auftauchte, wurde publik, daß Kalbeck bei der Wiedergabe des Briefes ein Irrtum unterlaufen war: Brahms hatte tatsächlich eine eventuelle Aufteilung in „die ersten drei und die letzten vier“ Stücke angeboten, von vornherein also sieben Stücke an Simrock gesandt¹⁶. Darüber hinaus ergab eine Überprüfung des von Litzmann dem 4. Januar 1892 zugeordneten Briefes (s. o.) anhand des in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin befindlichen Manuskriptes, daß der Herausgeber den Poststempel des von Brahms nicht datierten Schreibens falsch entziffert und daraufhin den Brief in der gedruckten Korrespondenz fehlplaziert hatte: Stempeldatum ist der 14. Oktober 1892 (der Übertragungsirrtum ist also leicht zu rekonstruieren). Somit fügt sich der Brief zeitlich wie inhaltlich in die Reihe aufeinanderfolgender Schreiben vom Herbst 1892 ein, die sich auf die Klavierstücke op. 116 und 117 beziehen¹⁷.

⁸ Die Auswertung von Brief- und Notenmanuskripten ermöglichten dankenswerterweise: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg, Österreichische Nationalbibliothek Wien sowie Frau Marguerite Manley, Scarsdale NY.

⁹ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 3, Leipzig 1908, S. 560f. – *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. v. B. Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 478f. (= BrW CS/JB 2).

¹⁰ BraWV, S. 466, 660, 779.

¹¹ BrW CS/JB 2, S. 470.

¹² BraWV, S. 466.

¹³ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 4/2, Berlin 1915, S. 277–279.

¹⁴ Op. cit., S. 282; *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*, hrsg. v. M. Kalbeck, 4. Bd. (= *Brahms-BrW12*), Berlin 1919, S. 79.

¹⁵ Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 4/2, S. 282.

¹⁶ *Katalog 634 zur Auktion 26./27. 11. 1985*, J. A. Stargardt/Marburg, Nr. 727. Eine Kopie des Briefmanuskriptes konnte eingesehen werden.

¹⁷ Siehe BrW CS/JB 2, S. 478–489. Der von Litzmann als Nr. 614 gezählte Brief (S. 470) ist nach Nr. 623 (S. 480) einzuschieben.

Daß schließlich das im BraWV eingehend beschriebene Klavierstück in *c*-moll nie komponiert wurde, ist gleich mehrfach zu belegen. Wenn dabei der Weg vom ‚logischen‘ zum ‚faktischen‘ Nachweis gewählt wird, soll auf die Möglichkeit von Revisionen auch in solchen Fällen verwiesen werden, in denen die Briefmanuskripte nicht mehr verfügbar sind. Schon ein Vergleich des Brahms'schen Briefes von Anfang Oktober 1892 mit Clara Schumanns Antwortschreiben legt die Vermutung nahe, daß Brahms sich auf das Klavierstück op. 116, 5 in *e*-moll bezogen haben muß, auf das Clara Schumann im folgenden Brief unstreitig einging. Die Gegenüberstellung beider Briefpassagen macht deutlich, daß auch in Brahms' Schreiben Litzmanns Lesart „C Moll“ durch die Tonartangabe *e*-moll zu ersetzen ist:

Brahms an Clara Schumann (Anfang Oktober 1892):

„In dem kleinen E [Litzmann: C] Moll=Stück nimmst Du wohl besser das 6. Achtel immer so, wie es im Auftakt in Klammer angegeben ist. Es geht freilich der eigene Reiz verloren, den eine Schwierigkeit immer hat, so hier die starke geschmeidige Biegung der Hände – der g r o ß e n Hände!“

Clara Schumann an Brahms (13. Oktober 1892):

„Das [Stück] in E Moll würde ich aber nie mit den kleinen Noten hören mögen, gerade die Lage der Hände ineinander hat so einen besonderen Reiz, klingt eben ganz anders! Man wiegt sich förmlich darin“¹⁸.

Tatsächlich ist das *e*-moll-*Intermezzo* das weitaus kürzeste Stück der Sammlung und wird durch ‚wiegenden‘ $\frac{6}{8}$ -Takt sowie beim sechsten (letzten), auftaktigen Achtel durch das Ineinandergreifen und die „starke geschmeidige Biegung“ der Hände gekennzeichnet. Daß zu den Stücken ursprünglich ein weiteres mit gleichen Charakteristika hätte zählen können, erscheint kaum vorstellbar.

Zwei Manuskripte liefern zudem ‚faktische‘ Beweise. Das Autograph von Opus 116 (möglicherweise die Clara Schumann zeitweise überlassene Handschrift) wurde im BraWV zwar beschrieben, doch nicht im Hinblick auf das Zuordnungsproblem ausgewertet. Es zeigt für den eröffnenden Auftakt des fünften Stückes die von Brahms beschriebene grifftechnische Alternative, die durch eingeklammerte kleine Noten dargestellt ist (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg). Angesichts der bisherigen Argumentation grenzt es an Redundanz, daß auch Brahms' Brief an Clara Schumann im Manuskript erhalten ist (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz). Seine Prüfung erweist, daß Litzmann das von Brahms mit Kleinbuchstaben notierte *e* irrtümlich für ein geschnörkeltes *c* hielt (der Irrtum in zwei Publikationen spricht gegen einen Druckfehler). Das verlorengegangene geglaubte *c*-moll-Klavierstück ist ein Phantom; zugleich gibt es keinen stichhaltigen Beleg dafür, daß Brahms die Sammlungen op. 116 und 117 je in veränderter Anzahl komponierte¹⁹ oder auf früher komponierte Stücke zurückgriff.

Ein ähnlicher, wenngleich weniger gravierender Fall ist im Zusammenhang mit der Genese des 1891 entstandenen *Klarinettenquintetts h*-moll op. 115 zu beobachten. Zwei Brahms-Briefe von Ende 1888 wurden vom BraWV zu Recht aufeinander bezogen, gaben dort indes Anlaß zur Vermutung, möglicherweise sei ein Vorstadium zu Opus 115 angesprochen²⁰: Litzmanns Übertragung zufolge wurde in den Briefen ein „grausames Klarinetten=Quintett“ bzw. ein „E moll=Quintett“ erwähnt²¹. Die Überprüfung der Manuskripte (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz) ergab jedoch, daß beide Briefpassagen sich auf das *Klavierquintett f*-moll op. 34 bezogen, wobei Brahms in dem einen Manuskript vom „Cl: 5^{te}“ (zweifelloso zu lesen als „Clavier-Quintett“), im anderen vom „f moll 5^{te}“ schrieb. Entsprechend sind beide Angaben für die gedruckte Korrespondenz zu korrigieren. Die reizvolle Vorstellung, Brahms habe drei Jahre vor Vollendung des Klarinettenquintetts eine nahezu aufführungsreife ‚Vorstufe‘ in einer anderen Tonart oder ein ganz unabhängiges Vorgängerwerk parat gehabt, resultierte lediglich aus Übertragungsirrtümern in der gedruckten Korrespondenz.

¹⁸ Op. cit., S. 479 bzw. 480.

¹⁹ Dagegen scheint zu sprechen, daß Litzmann eine Tagebuchnotiz Clara Schumanns vom November 1892 mitteilte, in der im Zusammenhang mit den übersandten Stücken von Opus 116/117 von „11 seiner Stücke“ die Rede ist (Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. 3, S. 562f.). Aufgrund der bisherigen Darlegungen ist auch hier eher an einen Lesefehler Litzmanns oder einen Irrtum Clara Schumanns zu denken als an das einzige Indiz für ein verworfenes Stück.

²⁰ BraWV, S. 463.

²¹ BrW CS/JB 2, S. 370 bzw. 372.

Präzisierungen zur Genese der Violinsonate op. 78 durch einen in der gedruckten Korrespondenz fehlenden Brahms-Brief

Daß im Entstehungshintergrund der *Violinsonate G-dur op. 78* Clara Schumann eine bedeutende Position zukam, ist in der Brahms-Literatur bekannt. Dem bisherigen Wissensstand zufolge, den das BraWV resümiert, lernten Theodor Billroth und Clara Schumann das Werk kurz nacheinander im Frühsommer 1879 kennen, ehe Brahms es im August mit Joseph Joachim probte und bei dieser Gelegenheit auch dem Ehepaar von Herzogenberg zugänglich machte; entstanden war die Sonate Brahms' eigenhändigem Kompositionsverzeichnis zufolge im Sommer 1878 und 1879²². Als eine Keimzelle der Sonate gilt die Punktierungsrhythmik; als ihr Ausgangspunkt wird gemeinhin der dritte Satz mit der Anspielung auf die 1873 komponierten ‚Regenlieder‘ op. 59,3 und 4 angesehen²³. Dabei bezog Kalbeck in seinem eng an Brahms' Biographie orientierten hermeneutischen Interpretationsansatz die trauermarschartige Ausprägung des Punktierungsrhythmus im zweiten Satz auf Brahms' Anteilnahme am Tode des Komponisten Franz von Holstein (Mai 1878) und auf seine „Gewißheit von der nahe bevorstehenden Auflösung seines Patenkindes Felix Schumann“²⁴. Vertieft und zugespitzt wurde diese Interpretation 1966 von Jürgen Beythien, der Entstehung und „menschlichen Hintergrund“ sowie die Relation zur kompositorischen Konzeption der Sonate ausdrücklich und ausschließlich in engen Bezug zu Clara Schumann und der tödlichen Krankheit ihres jüngsten Sohnes stellte²⁵.

Man mag Beythiens konkretisierende Ausführungen für problematisch halten, wenn sie der „Verwirklichung eines sich auch im Musikdramaturgischen ausdrückenden gedanklichen Anliegens“ nachzuspüren trachten²⁶. Ein bisher nicht ausgewertetes Brief- und Notenmanuskript von Brahms für Clara Schumann bestätigt und präzisiert jedoch ausdrücklich die Bedeutung, die Brahms' Gedenken an Clara und Felix Schumann im Entstehungshintergrund der Sonate zukam. In Abweichung vom bisherigen Kenntnisstand weist das Dokument dem langsamen Satz eine besondere Funktion zu, während im allgemeinen der Schlußsatz mit seiner direkten Verbindung zu den ‚Regenliedern‘ stärkste interpretatorische Beachtung fand. Das Manuskript wurde im BraWV zwar nach den üblichen formalen Kriterien beschrieben²⁷, doch weder hier noch zuvor in der Brahms-Literatur ausgewertet. Eine Ablichtung der Handschrift, deren Besitzer und Standort unbekannt sind, befindet sich im Photogrammarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Es handelt sich um ein nicht datiertes Noten-Schmuckblatt, auf dessen einer Seite Brahms die Takte 1–24 aus dem langsamen Satz der *Sonate op. 78* notierte. Leicht abweichend von der Druckfassung, trägt er die Bezeichnung *Adagio espressivo*. Zusätzliche Bedeutung erhält das Dokument durch Brahms' Brief an Clara Schumann auf der Gegenseite des Blattes. Er fehlt im gedruckten Briefwechsel – wahrscheinlich, weil die Handschrift unter Clara Schumanns *Noten* dokumenten aufbewahrt wurde, ehe sie erstmals 1931 bei einer Auktion angeboten wurde²⁸. Der Briefinhalt, vor allem sein unverkennbarer Bezug zu Clara Schumanns voraufgehendem, in der gedruckten Korrespondenz enthaltenem Schreiben vom 2. Februar 1879²⁹ erlaubt eine recht genaue Datierung auf den Zeitraum zwischen dem 3. und ca. 18. Februar 1879³⁰:

²² BraWV, S. 329.

²³ Siehe etwa Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 3/1, Berlin ²1912, S. 191f., Hans Hollander, *Der melodische Aufbau in Brahms' „Regenlied“ - Sonate*, in: *NZfM* 125 (1964), H. 1, S. 5–7 Vgl. auch Anm. 25.

²⁴ Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 3/1, S. 192.

²⁵ Jürgen Beythien, *Die Violinsonate in G-Dur, op. 78, von Johannes Brahms – Ein Beitrag zum Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Gestaltung*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Kassel, Leipzig u. a. 1970, S. 325–332.

²⁶ Op. cit., S. 328.

²⁷ BraWV, S. 330.

²⁸ *Katalog 61 zur Auktion Mai 1931*, Liepmannsohn/Berlin, Nr. 13.

²⁹ BrWCS/JB 2, S. 165f.

³⁰ Folgende Details des Schreibens bedürfen einer Erläuterung: „Umstehendes“ ist das beschriebene Notenaugraph mit dem Beginn des zweiten Satzes aus Opus 78. – „Für Deinen Brief [...]“ Clara Schumanns Brief vom 2. Februar 1879 (BrWCS/JB 2, S. 165f.). – Joseph Joachim konzertierte im Januar 1879 u. a. in Wien, wo er auch Brahms' *Violinkonzert op. 77* spielte, das er kurz zuvor (1. Januar 1879) in Leipzig uraufgeführt hatte. – Um den Klavierauszug hatte Clara Schumann Brahms im Brief vom 2. Februar 1879 (s. o.) gebeten. – Julius Stockhausen lebte damals wie Clara Schumann in Frankfurt/Main. – Felix Schumann starb bereits am 16. Februar 1879.

[Wien, zwischen dem 3. und ca. 18. Februar 1879]

„Liebe Clara,

Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst sagt es Dir vielleicht deutlicher als ich es sonst könnte wie herzlich ich an Dich u. Felix denke – selbst an seine Geige, die aber wohl ruht.

Für Deinen Brief danke ich von Herzen; ich mochte u. mag nur nicht darum bitten aber es drängt mich immer sehr von Felix zu hören.

Hier in Joachims Concerten habe ich nicht gespielt – weil ich eben nicht mochte. Diese schlechte Gastfreundschaft etwas gut zu machen war auch der Grund weshalb ich ihm mein Concert gab, das ich sonst wohl einstweilen hätte liegen lassen. Jetzt hat es mir u. Andern aber ganz wohl gefallen u. ich wünschte nur J.[oachim] würde zum Frühling darauf nach Frankfurt oder Wiesbaden eingeladen damit Du es hörtest. Vielleicht kannst Du irgend einer Prinzess einen Wink geben? J. spielte aber die Zeit herrlich; so frisch u. ganz vorzüglich daß Du außer Dir gewesen wärest! Falls u. wenn ich einen Clavierauszug mache sollst Du ihn gleich haben.

Inliegenden Zeitungswisch gib doch gelegentlich an Stockhausen. Was denkst Du u. wohin den Sommer? Oder läßt Felix wohl weiter nicht denken? Euch Alle ganz von Herzen grüßend
Dein Johannes.

Wenn Dir der inlieg.[ende] kleine Stich nicht ganz besonderes Plaisir macht bitte ich ihn gelegentlich zurückzuschicken oder mir aufzubewahren.“

Das Manuskript erweist, daß Brahms zumindest den langsamen Satz der *Violinsonate* op. 78 als ausdrückliches Zeichen seiner Anteilnahme an Felix (der früher recht intensiv Geige gespielt hatte³¹) und zugleich Clara Schumann *verwende* und möglicherweise auch so *verstand*, wie der Briefbeginn nahelegt. Ist somit unbestritten, daß der langsame Satz im Februar 1879, kurz vor Felix Schumanns Tod, zumindest partiell existierte, so bleibt offen, ob die gedanklich-emotionale Auseinandersetzung mit Felix Schumanns zu befürchtendem Tod Brahms zur Komposition des *Adagio espressivo* angeregt haben könnte. (Daß die *Vier ersten Gesänge* 1896 in Erwartung von Clara Schumanns Tod entstanden, wurde von Brahms dagegen selbst konzediert, bedeutete dort jedoch einen eher schaffenspsychologisch als ästhetisch relevanten Impuls.) Ob die (Trauer-)Marsch-Elemente und -Auswirkungen, die in der Kernrhythmik der *Sonate* wurzeln, zu jener Zeit schon ins Satzkonzept integriert waren, ist weiterhin ungeklärt. Der letzte Satz wurde allerdings erst im Frühjahr/Sommer 1879 ausgeführt³², wenn auch seit dem Vorjahr festgestanden haben könnte, daß die Sonate sich ‚zunehmend‘ auf die ‚Regenlieder‘ beziehen sollte.

Für Brahms ist es durchaus ungewöhnlich, in diesem Fall aber sehr bezeichnend im Hinblick auf den Entstehungshintergrund der Komposition, daß Clara Schumann im Februar ein Satzfragment des noch unvollendeten Werkes erhielt. Wenn später nicht allein sie, sondern beispielsweise auch Elisabeth von Herzogenberg von der Sonate – insbesondere allerdings von der ‚Regenlied‘-Reminiszenz – stark berührt war und sich Elisabeth von Herzogenberg sogar Hoffnungen auf eine Zueignung des Werkes gemacht zu haben scheint³³, wirkt es angesichts dieses Dokumentes geradezu symptomatisch, daß Brahms eine offizielle Widmung schließlich vermied, das Verlagshonorar für die Komposition jedoch einem Clara-Schumann-Fonds zukommen ließ, so daß wohl von einer latenten Zueignung gesprochen werden kann³⁴.

Das Manuskript belegt somit, daß Clara Schumann offenbar als erste mit dem neuen Werk in Berührung kam, in dessen Entstehungshintergrund sie eine bedeutende Stellung einnahm. Möglicherweise war ihr das gar nicht deutlich bewußt. Eine Reaktion auf den Werkausschnitt ist nicht überliefert; sie hätte höchstens in dem verschollenen Schreiben enthalten sein können, durch das sie Brahms Felix Schumanns Tod anzeigte³⁵. Brahms könnte ihr jedoch bei seinem Besuch vom März/April 1879 in Frankfurt Näheres über die Sonate mitgeteilt haben; denn als er ihr Ende Juni ein vollständiges Werkmanuskript sandte, verwendete er Formulierungen, die vermuten lassen, daß sie von der Existenz der Komposition bereits wußte („[...] ich schicke

³¹ Siehe Litzmann. *Clara Schumann*, Bd. 3, S. 204f. u. 233, Anm.

³² Siehe Johannes Brahms im Briefwechsel mit Otto Dessoff, hrsg. v. Carl Krebs (= *Brahms-BrW16/2*), S. 218.

³³ Siehe das Resümee im BraWV, S. 329.

³⁴ Siehe Johannes Brahms. *Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. v. Max Kalbeck, Bd. 2 (= *Brahms-BrW10*), Berlin 1917, S. 130–134. – Vgl. Beythien, a. a. O., S. 329f.

³⁵ Siehe Brahms' Antwortbrief vom Februar 1879 (BrWCS/JB 2, S. 166f.).

hier außer der Sonate [...]. Die Sonate – ja, die liegt auch bei, und da siehe nur zu“), und ihre enthusiastische Reaktion scheint ebenfalls zu bestätigen, daß ihr zumindest der Mittelsatz, den sie nicht (mehr) näher charakterisierte, bekannt war³⁶. Keine Kenntnis hatte sie dagegen zuvor davon gehabt, daß der letzte Satz direkt auf die ‚Regenlieder‘ zurückgreifen würde; dies steht im Einklang mit Brahms’ eigenen Angaben zur Werkgenese.

Zur Bedeutung von Revisionen und Ergänzungen der Korrespondenz für die Brahms- und Schumann-Forschung

In der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin befindet sich ein umfangreiches Konvolut von Brahms-Briefen an Clara Schumann, das den Brahms’schen Anteil der gedruckten Korrespondenz fast vollständig umfaßt und daneben einige noch ungedruckte Briefe und Karten enthält³⁷. Eine erste Durchsicht ergab, daß es sich – neben zwei Briefen aus Brahms’ ‚Werther-Zeit‘ von 1855 – teilweise um Schreiben handelt, die Detailfragen der von Brahms maßgeblich mitbetreuten, zwischen 1879 und 1893 erschienenen Schumann-Gesamtausgabe ansprechen. Auch manche vom Herausgeber kenntlich gemachte Auslassungen in den gedruckten Briefen enthalten Diskussionen editorischer Details oder grundsätzlicher Probleme der Gesamtausgabe. Man kann vermuten, daß solche Auslassungen vor allem im Hinblick auf einen Leserkreis vorgenommen wurden, der mehr an biographisch-künstlerisch aussagekräftigen Informationen als an wissenschaftlich-editorisch nutzbaren Details interessiert war. Allerdings dokumentiert der gedruckte Briefwechsel ja noch eine Reihe editorischer Erwägungen; andererseits entfielen mit unterdrückten Briefen oder Briefpassagen auch Äußerungen, die durchaus von allgemeinerem Interesse gewesen wären: So ging Brahms auf einer unveröffentlichten Postkarte vom 19. Juli 1881 (Poststempel) auf ein strittiges Detail im Schlußstück von Schumanns Klavierzyklus *Gesänge der Frühe* op. 133 ein und fügte die Bemerkung hinzu: „Rührt Dich das Stück nicht sehr, wenn Du es in der Dämmerung u. recht langsam spielst?“

Die dargestellten Ergebnisse bisheriger stichprobenartiger Überprüfungen deuten darauf hin, daß eine erneute Untersuchung, Revision und Auswertung der überlieferten Brahms’schen Korrespondenz mit Clara Schumann gerade zum jetzigen Zeitpunkt in der Brahms- und Schumann-Forschung unumgänglich erscheint – also vor oder zu Beginn neuer wissenschaftlicher Gesamtausgaben. Sind in bezug auf Brahms außer biographischer sowie werkgenetischer Vervollständigung und Korrektur auch seine editorischen Aktivitäten für die alte Schumann-Gesamtausgabe genauer zu erfassen, so dürfte der letztgenannte Aspekt zugleich für die kürzlich in Angriff genommene neue Schumann-Ausgabe von Bedeutung sein, bei deren editorischen Erwägungen und Entscheidungen auch die Detaildiskussionen zum definitiven Notentext der alten Ausgabe als Grundlage heranzuziehen sind, zumal dort Revisionsberichte fehlen.

Zwar bezogen sich die vorgelegten Ausführungen nur auf einen der zahlreichen Brahms-Briefwechsel, doch wäre grundsätzlich die gesamte Korrespondenz kritisch zu prüfen, sofern sie Informationen enthält bzw. erwarten läßt, die biographisch-ästhetisch wesentlich sind oder Aufschlüsse über die Genese und Publikation von Werken geben. Nicht in allen Fällen ist mit vergleichbar gravierenden Irrtümern oder Lücken zu rechnen; indes erweist etwa eine Gegenüberstellung der gedruckten Brahms’schen Briefe an Simrock und der Edition erhaltener Gegenbriefe Simrocks, daß zumindest eine Reihe von Datierungskorrekturen vorzunehmen ist, deren Auswirkungen noch zu prüfen sind.

Auch im Falle der Brahms’schen Korrespondenz hat also nach einer ersten Phase von Brief-Publikationen, die sich eher an den erwarteten Interessen breiterer Leserkreise orientierten und teilweise offenbar unter zeitlichen und persönlichen Einschränkungen zustande kamen, eine Überprüfung und Revision mit primär wissenschaftlicher Zielrichtung einzusetzen – je nach Quellenlage auf die bestmögliche Weise.

³⁶ Op. cit., S. 174 bzw. 177ff.

³⁷ Siehe dazu Rudolf Elvers, *Die Brahms-Autographen in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 2, Hamburg 1977, S. 79–83, hier S. 82f. – Folgende fünf Schreiben wurden dabei versehentlich zu den „bei Litzmann nicht gedruckten“ gerechnet (Kennzeichnung lt. Elvers 1977, S. 83): Brief c (recte: 26. 3. 1859, BrWCS/JB 1, S. 250f.); Brief e (BrWCS/JB 2, S. 177, datiert „Juli 1879?“ betrifft offenbar Opus 79); Brief h (op. cit., S. 437f., datiert „Februar 1891“); Brief i (op. cit., S. 470, falsch datiert, recte: 14. 10. 1892, zu plazieren nach Nr. 623, S. 480); Brief k (op. cit., S. 471f.). Aus Brief a wurde eine die verschollene *Violinsonate a-moll* betreffende Passage zitiert im BraWV, S. 659.