

Kampf in der Werkstatt – Kampf um die Werkstatt Spuren von Johannes Brahms' kompositorischer Arbeit in der 2. Symphonie und ihre editorische Darstellung*

von Robert Pascall, Nottingham/Bangor, und Michael Struck, Kiel

I.

Es mag übertrieben klingen, wenn im Titel dieses Beitrages gleich zweimal vom „Kampf“ die Rede ist, umso mehr, wenn es um die 1877 komponierte *D-Dur-Symphonie* von Johannes Brahms geht, die – ganz im Gegensatz zur „Ersten“ – in bemerkenswert kurzer Zeit entstand und von vielen für ein eher pastoral-idyllisches Werk gehalten wird. Schielen wir nicht schamlos auf billigen Beifall, wenn wir unsere Arbeit zum philologischen Kampf heroisieren? Natürlich soll die „Kampf“-Metapher nicht zur Krampf-Metapher werden, doch ist immerhin bekannt, dass Brahms im Streben nach einer „dauerhaften Musik“¹ alles zu verbergen suchte, was diesem Ideal (noch) nicht entsprach. Skizzen, Entwürfe, Particells oder vorläufige Partiturniederschriften – also schriftliche Belege für relativ frühe Phasen der kompositorischen Arbeit – sind vergleichsweise selten überliefert. Oft lässt sich nicht einmal sagen, inwieweit es frühe schriftliche Fixierungen eines in Arbeit befindlichen Werkes gab oder sich diese kreativen Phasen allein im Kopf des Komponisten abspielten. Brahms' gleichsam darwinistische Ideologie vom musikalischen Ausgangsgedanken, der als „Samenkorn“ entweder überlebensfähig sei und sich im Unterbewusstsein des Komponisten weiterentwickle oder aber mit Recht zugrunde gehe,² lässt eher vermuten, dass die Stadien einer nachhaltigeren schriftlichen Fixierung erst vergleichsweise spät anzusetzen sind.

Immerhin hat sich – über einzelne ältere und jüngere Arbeiten³ hinaus – vor allem durch Margit McCorkles Brahms-Werkverzeichnis und bei den Arbeiten für die neue Brahms Gesamtausgabe⁴ gezeigt, dass spätere Stadien der kompositorischen Ausarbeitung zahlreicher dokumentiert sind, als die Forschung zunächst annahm. Bei der systematischen Rekonstruktion des Weges, den der Notentext eines brahmsschen Werkes nahm

* Druckfassung des Beitrags zum *Editorenseminar III: Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung* der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute, Düsseldorf 28.9.2002.

¹ Gustav Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905, S. 74.

² Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. Halbband, Berlin ²1908, S. 178–181; Berlin ³1921, Reprint Tutzing 1976, S. 181–183.

³ Vgl. etwa Alfred Orel, „Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn-Variationen“, in: *ZfMw* 5 (1923) 6, S. 296–315; Paul Mies, „Aus Brahms' Werkstatt. Vom Entstehen und Werden der Werke bei Brahms“, in: *N. Simrock Jb.* 1, hrsg. v. Erich H. Müller, Berlin 1928, S. 42–63; Karl Geiringer, *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*, Brünn/Leipzig 1934, Zürich/Stuttgart ²1955, Kassel 1974, passim; Hans Gál, *Johannes Brahms. Werk und Persönlichkeit*, Frankfurt/Hamburg 1961, S. 102–119; George S. Bozarth, „Synthesizing word and tone: Brahms's setting of Hebbel's ‚Vorüber‘“, in: *Brahms: biographical, documentary and analytical studies*, hrsg. v. Robert Pascall, Cambridge u. a. 1983, S. 77–98; R. Pascall, *Brahms's First Symphony Andante – the Initial Performing Version. Commentary and Realisation* (= *Papers in Musicology* 2), Nottingham 1992; Michael Struck, „Johannes Brahms' kompositorische Arbeit im Spiegel von Kopistenabschriften“, in: *AfMw* 54 (1997) 1, S. 1–33.

⁴ Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984. Johannes Brahms, *Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68*, hrsg. v. R. Pascall (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie I, Band 1*), München 1996; *Klavierquintett f-Moll opus 34*, hrsg. v. Carmen Debryn u. M. Struck (= *Neue Ausgabe II/4*), München 1999; *Doppelkonzert a-Moll opus 102*, hrsg. v. M. Struck (= *Neue Ausgabe I/10*), München 2000; *Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73*, hrsg. v. R. Pascall u. M. Struck (= *Neue Ausgabe I/2*), München 2001.

(von der frühesten erhaltenen Niederschrift über weitere Autographe und mögliche Abschriften bis zum Erstdruck oder späteren revidierten Auflagen), stieß die Brahms-Philologie auf ein differenziertes Spektrum kompositorischer Revisionsphasen und -typen. Es reicht von Werkvarianten über geänderte Takte und Töne sowie modifizierte Instrumentation bis hin zu Eingriffen in Tempo- und Ausdrucksanweisungen, Dynamik und Artikulation – vorgenommen bei der Niederschrift, in Abschriften, beim Korrekturlesen und womöglich nach Erscheinen des Werkes. Hier zeichnet sich ein noch relativ wenig bekanntes Bild des Komponisten Brahms ab. Andererseits ist die Quantität der kompositorischen Arbeitsspuren nicht so überwältigend wie etwa bei Beethoven oder Schumann. So hielt es die Editionsleitung für sinnvoll und praktikabel, dass in der neuen Brahms Gesamtausgabe die Spuren des Schaffensprozesses dokumentiert würden – also Änderungen und Abweichungen, die in irgendeiner Weise kompositorisch bedeutsam sind. Sofern diese Revisionen direkt oder indirekt für Lesarten- und Textprobleme verantwortlich sind, gewinnen sie auch Relevanz bei der Frage nach der definitiven Textgestalt.

Die historisch-kritische Auseinandersetzung mit Werkquellen, Werktext und Werkhintergründen betrifft somit die von Brahms offensichtlich oder vermutlich intendierte Werk- und Textgestalt und seinen mühevollen Weg bis dorthin. Bei dessen Rekonstruktion stellt sich Editorinnen und Editoren auch die Frage nach der adäquaten Entschlüsselung, Erkenntnis und Darstellung der kompositorischen Arbeitsspuren. Die philologischen Probleme, die sich hierbei ergeben, und mögliche Lösungsansätze sollen im Folgenden anhand unserer Edition der *D-Dur-Symphonie*⁵ demonstriert werden.

II.

Brahms kam erst während der Partiturniederschrift der 2. *Symphonie* zu dem Entschluss, in der 2. Symphonie vier tiefe Blechblasinstrumente zu verwenden. Die Geschichte dieser Entdeckung sei zunächst kurz resümiert: Die Akkolade zu Beginn des 1. Satzes weist im Partiturotograph in dieser Beziehung Korrekturen auf (siehe Abb. 1a), die Reinhold Brinkmann 1990 in seiner Monographie zur 2. *Symphonie* zu der Deutung führten, Brahms habe in der ursprünglichen Fassung Alt-, Tenor-, Bass- und Contrabass-Posaune verwenden wollen.⁶ Vom zweiten Takt an notierte Brahms außerdem die Bemerkung: „(NB ? ein System u. Bassschlüssel?)“. Im Laufe des 1. Satzes gibt es insgesamt elf Einsätze der tiefen Blechbläser, von denen zehn im Partiturotograph eigenhändige kompositorische bzw. orthographische Eingriffe des Komponisten enthalten. Im Rahmen unserer editorischen Arbeit wurden jene Eingriffe in einer ersten Deutungshypothese zunächst in Verbindung mit Brahms' Frage nach der Zahl der nötigen Systeme gebracht; daraufhin wurde eine kommentierte Synopse aller Posaunen-Einsätze erstellt. Bei unserer anschließenden Diskussion stellte sich jedoch heraus, dass Brahms vor der Akkolade gar nicht „Contrabass“ [-Posaune] geschrieben hatte, sondern – mit öffnender und schließender Klammer – „(oder Basstuba)“. Brahms gedachte

⁵ Siehe Anm. 4.

⁶ Reinhold Brinkmann, *Johannes Brahms. Die Zweite Symphonie. Späte Idylle* (= *Musik-Konzepte* 70), München 1990, S. 11, 13–15. In der späteren amerikanischen Ausgabe korrigierte der Autor diese Passage und wies mit Recht darauf hin, dass Brahms zunächst nur einen dreistimmigen Posaunensatz konzipiert habe. Eine präzise philologische Aufschlüsselung der Quellenbefunde lieferte er jedoch auch hier nicht (R. Brinkmann, *Late Idyll. The Second Symphony of Johannes Brahms*, Cambridge, Mass./London 1995, S. 18 f., 22–26).

Abb. 1a: Brahms, 2. Symphonie op. 73, Partiturautograph, Ausschnitt aus Seite 2, Beginn des 1. Satzes (mit freundlicher Genehmigung der Pierpont Morgan Library, New York)

zunächst direkt unter Trompete 1/2, wobei unklar ist, ob dies irrtümlich geschah oder der 4. Satz ursprünglich ohne Posaunen geplant war. In einem ersten Korrekturschritt notierte er mit Tinte unter den Systemen von Trompeten und Pauken den Instrumentenvorsatz für drei Posaunen („1. 2. / Posaunen / 3.“). Noch ehe er hier die entsprechende Schlüsselung notiert hatte, verlagerte er den Instrumentenvorsatz von Posaunen 1–3 unter das System der Trompeten, fügte die Posaunen-Schlüsselung hinzu und verlagerte die Pauke unter die beiden definitiven Posaunensysteme. Erst nachträglich, das heißt bei der Erweiterung zur Vierstimmigkeit, fügte er unter der Angabe „[Posaune] 3.“ den Zusatz „u. Tuba“ hinzu. In diesem letzten Satz gibt es sieben Einsätze des tiefen Blechs, drei davon mit Korrekturen einschließlich derjenigen in T. 353. Bei näherer Untersuchung zeigte sich, dass Brahms offensichtlich bis T. 364³ ursprünglich in dreistimmiger, danach indes sogleich in vierstimmiger Orthographie komponierte und notierte. So muss er sich genau hier – schon tief in der Coda des letzten Satzes – entschieden haben, statt dreier Posaunen nunmehr vier tiefe Blechbläser zu verwenden.⁷

⁷ Brahms, *Symphonie Nr. 2*, S. 282–284 (mit Abbildung auf S. 283).

ursprünglich also nur mit drei tiefen Blechblasinstrumenten auszukommen, wobei er die Basstuba als Alternative zur Bassposaune vorsah. Später nahm er, wie die Korrektur an der Akkolade zeigt, die Umgestaltung zum vierstimmigen Satz aus drei Posaunen plus Basstuba vor. Aufgrund dieser Erkenntnis konnten die erwähnten zehn Eingriffe als kompositorische oder orthographische Änderungen des ursprünglichen dreistimmigen Posaunensatzes zum vierstimmigen Satz mit Basstuba erklärt werden. Der unangetastet gelassene (vierstimmige) Einsatz in T. 402³ muss dagegen vom Komponisten erst nachträglich hinzugefügt worden sein.

Für den letzten Satz änderte Brahms die Akkoladen-Angaben in ähnlicher Weise (siehe Abb. 1b): Er platzierte das Paukensystem

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the 4th movement of Brahms' 2nd Symphony, Op. 73. The score is written on multiple staves for various instruments including Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The music shows the initial entry of the brass instruments.

Abb. 1b: 2. Symphonie op. 73, Partiturautograph, Ausschnitt aus Seite 1 (91), Beginn des 4. Satzes (US-NYpm)

Posaunen kann ich nicht entbehren. Sollte ich jene Stelle vertheidigen[,] da müßte ich weitläufig sein. Ich müßte bekennen[,] daß ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin, daß schwarze Fittiche beständig über uns rauschen, daß – vielleicht nicht so ganz ohne Absicht in m.[einen] Werken auf jene Sinfonie eine kleine Abhandlung über das große ‚Warum‘ folgt.“⁸

Diese Briefstelle ist einzigartig für Brahms' eigenes Verständnis seines Werkes wie auch für seinen Charakter und zeigt uns einmal mehr, wie eng Werkgenese und Psychopathologie des Menschen verbunden sein können.

Wie aber steht es mit dem 2. Satz, in dem die Anfangsakolade und alle Einsätze der vier tiefen Blechbläser ganz ohne Eingriffe blieben? Die Papiersorten der autographen Partitur und die Berichte von Brahms' Zeitgenossen führen zu dem Schluss, dass Brahms die vier Sätze der Symphonie in der Reihenfolge 1, 4, 2, 3 in Partitur schrieb und somit erst nach Beendigung des 4. Satzes mit der Niederschrift des 2. Satzes begann.

Zwischen dem 7. und 9. August 1879, also genau ein Jahr nach der Veröffentlichung des Werkes, erwiderte Brahms einen ausführlichen Brief des mit ihm befreundeten Dirigenten und Komponisten Vincenz Lachner und befasste sich dabei unter anderem mit dessen Kritik an den „düsteren Töne[n] der Posaunen und Tuba“ im 1. Satz. In seiner ausgesprochen freundlichen Antwort schrieb Brahms unter anderem:

„Ebenso flüchtig sage ich, daß ich sehr gewünscht u.[nd] versucht habe, in jenem ersten Satz ohne Posaunen auszukommen. [...] Aber ihr erster Eintritt, der gehört mir u.[nd] ihn u.[nd] also auch die

⁸ Zitiert nach R. Brinkmann, „Die ‚heitre Sinfonie‘ und der ‚schwer melancholische Mensch‘. Johannes Brahms antwortet Vincenz Lachner“, in: *A/Mw* 46 (1989) 4, S. 294–306; hier S. 301 f.

III.

Ähnlich arbeitsintensiv und aufschlussreich wie die grundlegende Revision des Blechbläsersatzes war ein Problem gegen Ende des 1. Satzes.⁹ Das Erkenntnisproblem resultierte insbesondere aus dem starken Interessengegensatz zwischen dem Komponisten und seinen Editoren (deren eigenes historisch-ästhetisches Erkenntnisinteresse im Konflikt mit dem Komponisten dann legitim ist, wenn methodisch-inhaltlich adäquat und zielbewusst verfahren wird). Brahms hatte uns den Blick in seine Werkstatt mit geradezu bösehaft heftigen Tilgungen durch Rasur, Tinte und Bleistift gezielt verbauen wollen. Wir dagegen wollten seine Verschleierungsmaßnahmen aus unserer musikwissenschaftlich-philologischen Motivation heraus durchbrechen und klären, was er in den Takten 456–468 ursprünglich für Violinen und Bratschen notiert hatte, ehe er die Niederschrift tilgte und die definitive, später gedruckte Fassung mit Tinte in die leeren Systeme von Posaunen und Pauken eintrug. Ein erster Rekonstruktionsversuch war frustrierend, da sich unterhalb der Streichungen ebenfalls nur die definitive Fassung abzeichnete. Doch dass Brahms die Druckfassung erst aufgeschrieben, danach heftig gestrichen und schließlich erneut notiert haben könnte, wäre keine besonders intelligente Folgerung gewesen. So war zu prüfen, ob nicht zwischen oder vor den beiden identischen Notaten eine weitere Version existiert haben könnte.

Am Mikrofilm-Lesegerät mit seinen unterschiedlichen Vergrößerungs- und Ausleuchtungsmöglichkeiten und mit der ebenso simplen wie hilfreichen Methode, eine Ablichtung der Seite zunehmend heller zu fotokopieren, gelang es uns schließlich, die ursprüngliche Version zu rekonstruieren¹⁰ (siehe Abb. 2). Demzufolge hatte Brahms der expressiven Hornepisode, die melodisch aus dem Hauptthemenkopf abgeleitet ist, ursprünglich nur einen weithin akkordisch-homophonen Streichersatz unterlegt, der zwar den modulatischen Prozess unterstrich, der melodischen Bewegung aber durchweg untergeordnet blieb. Die nachträgliche Änderung der Violin- und Violapartien führte zu einer Intensivierung des Streichersatzes durch motivisch-figurative und rhythmische Verdichtung. Damit schuf Brahms ein stärkeres Äquivalent zur melodisch-modulatorischen Steigerung der Hornpartie. Die für Brahms so bezeichnende Verdichtung und Neukombination des kompositorischen Ausgangsmaterials war also das Ergebnis eines intensiven Überarbeitungsprozesses. Wie die Untersuchungen zur Quellengeschichte ergaben, muss die Korrektur schon vor den Proben zur Uraufführung erfolgt sein, denn das erheblich vor der Uraufführung fertiggestellte Autograph des vierhändigen Klavierarrangements gibt nur noch die motivisch intensiviertere überarbeitete Version wieder. So resultierte die Änderung offensichtlich aus Brahms' innerer Reflexion des schriftlich vorläufig fixierten Werkverlaufes (oder bestenfalls aus der Erprobung am Klavier), nicht aber aus einer realen klanglichen Evaluation der Orchesterfassung. Dass der Komponist die Druckfassung im Partiturotograph zweimal notierte, hatte dabei einen ganz banalen Grund: Die Korrektur, die er zunächst in den Geigen- und Bratschensystemen selbst vorgenommen hatte, sah so un-

⁹ Brahms, *Symphonie Nr. 2*, S. 254 f. (mit Abbildung auf S. 255).

¹⁰ Unsere Rekonstruktion der heftig gestrichenen Partien geht über Brinkmanns Übertragung hinaus; siehe Brinkmann, *Zweite Symphonie*, S. (68–)69; ders., *Late Idyll*, S. (118–)119.

Abb. 2: 2. Symphonie op. 73, 1. Satz Takte 456–469, Transkription des ursprünglichen Streichersatzes (mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlages, München)

sauber und missverständlich aus, dass er die neue Fassung noch einmal sauber abschrieb und das alte Notat energisch – wenn auch nicht energisch genug – strich.

IV.

Als Nachtrag zu den zwei Hauptbeispielen sei Brahms' ausgedehnte Bemühung um die Spielanweisung in T. 118 des 1. Satzes erwähnt (siehe Abb. 3). Nachdem er den Notentext des Satzes mit Tinte festgelegt hatte, notierte er über dem Paukensystem mit Bleistift „(Pesante) Quasi rit.“, radierte dies aber wieder aus (die radierte Angabe ist zwar im Partiturautograph, doch leider nicht in Abb. 3 zu erkennen). Am unteren Rand vermerkte Brahms links vom Orientierungsbuchstaben ein „NB (quasi rit)“ sowie rechts davon „f ben sostenuto“ und darunter „(ben marc. quasi ritenente[])“, tilgte jedoch alle Anweisungen wieder. Außerdem notierte er über dem System von Violine I „?Rit[.]“, ersetzte diesen Fragevermerk indes später mit Bleistift sowie Tintenüberschreibung durch die Anweisung der Druckfassung „(quasi ritenente)“, die er – ebenfalls mit Bleistift und Tintenüberschreibung – auch unter dem Kontrabass-System notierte. Schräg oberhalb der Angabe über Violine I fügte er mit Bleistift für den Stecher den Hinweis hinzu: „([])mit kleiner Schrift über Viol. I u. unter Bass“. In Brahms' Autographen ist ein solcher Änderungsprozess bei Spielanweisungen – wie etwa Dynamik, Artikulation, Ausdruck und Tempomodifikationen – ziemlich typisch. Wir dürfen behaupten, dass der Komponist hier unmittelbar mit seiner Notation kämpfte. Er wusste genau, wie die Musik erklingen sollte, fand jedoch die gescheiteste, effektivste Formulierung dafür nur mit einigem Aufwand an Zeit und Mühe. Auf ganz ähnliche Weise hatte er am 18. Oktober 1876 über eine Wiedergabe seines B-Dur-Streichquartetts op. 67 an seinen Freund Joseph Joachim geschrieben:

„Wenn ich nun mit vieler Freude denke, wie schön mein Quartett bei Euch klang, so kann ich nicht lassen anzumerken, daß an der Stelle im Scherzo: [Notenzitat] ja kein *scherzando* steht! [...] Verzeih, aber Du hast mir wohl gar nicht zugetraut, daß ich's so genau nehme und mir solche Feinheiten denke. Ich wenigstens komme mir immer sehr roh vor, wenn ich ausführe oder ausführen lasse. Beim Schreiben aber habe ich gar allerlei Delikatessen im Sinn!“¹¹

Welche Schlüsse können wir daraus ziehen? Die Niederschrift repräsentiert eine sinnliche Vorstellung, sie überträgt innerlich Gehörtes in Graphisches. Diese sinnliche

¹¹ Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, hrsg. v. Andreas Moser, Bd. 2, Berlin 21912, S. 129 f.

Abb. 3: 2. Symphonie op. 73, Partiturautograph, Seite 12, 1. Satz, Takte 113–121 (US-NYpm)

Vorstellung ereignete sich im Rahmen der damals herrschenden Aufführungspraxis. Dementsprechend sind Werkentstehung und Notation immer eng mit der Aufführungspraxis verknüpft und auch heute entsprechend zu verknüpfen. Aber wo liegt die Grenze zwischen Spielanweisungen und „Noten“-Text? Wir finden sie beispielsweise dort, wo der Komponist nachträglich Notenwerte verdoppelt, um ein Ritardando zum Vorschein zu bringen, oder bei instrumentatorischen Änderungen, die auf eine Präzisierung der Tonqualität zielen. Natürlich bedeutet die Niederschrift für den Komponisten im Großen und Ganzen die Ausarbeitung, Feststellung, ja ‚Befreiung‘ des Werkes, doch sollten wir in dieser Beziehung die hemmende Vergrößerung, die eine Notation immer auch bedeutet, ebenfalls richtig einzuschätzen lernen.

V.

Lautet der Untertitel unseres Beitrages „Spuren von Johannes Brahms' kompositorischer Arbeit in der 2. Symphonie und ihre editorische Darstellung“, so sei das Problemfeld der editorischen Darstellung abschließend in vier Punkten umrissen:

1. Wie dargelegt, bezieht die neue Brahms-Ausgabe direkte und indirekte Spuren der Werk- und Textgenese in den Kritischen Bericht ein, sofern die Revisionen kompositorisch mo-

tiviert waren. Anfangs hatte die Editionsleitung geplant, im Kritischen Bericht nach der Beschreibung, Geschichte und Bewertung der Quellen zunächst die autographen kompositorischen Korrekturen zu dokumentieren, denen dann der Revisionsbericht des Herausgebers folgen sollte. Dieses Konzept erwies sich jedoch als inadäquat. So zeigte sich, dass manche Emendationen, die der Herausgeber im Notentext seiner Hauptquelle vorzunehmen hatte, direkt oder indirekt mit Brahms' kompositorischen Eingriffen zusammenhängen, also in beiden Listen hätten erwähnt werden müssen. Zudem war die Kategorie der ‚autographen' kompositorischen Korrekturen unzureichend, denn verschiedentlich fanden sich in Manuskripten entsprechende Änderungen von fremder Hand, die Brahms veranlasst hatte, weil sich die Handschriften nicht mehr bei ihm befanden. Solche ‚nicht-autographen Autorkorrekturen' mussten natürlich miterfasst werden. Darüber hinaus signalisieren kompositorisch bedeutsame Lesartendivergenzen zwischen Stichvorlage und Erstdruck Eingriffe, die beim Korrekturlesen vorgenommen worden sein müssen, sich aber nur indirekt nachweisen lassen, weil die Korrekturabzüge nicht erhalten sind. Freilich treffen wir beim Vergleich von Stichvorlage und Erstdruck auch auf Lesartendivergenzen, bei denen nicht eindeutig zu klären ist, ob sie irrtümlich, absichtlich oder möglicherweise geduldet waren. Hier sprechen wir von einer editorischen ‚Grauzone'.

2. So entschied sich die neue Brahms Gesamtausgabe für folgendes Vorgehen: Im Rahmen des Kritischen Berichtes wird ein „Editionsbericht“ vorgelegt, der Dokumentation kompositorischer Korrekturen, Lesartenverzeichnis und Revisionsbericht zusammenfasst. Das dient letztlich der inhaltlichen Stringenz, zumal es zeitraubendes Hin- und Herblättern zwischen verschiedenen Listen – sei es im Buch- oder im Computermodus – überflüssig macht. Die Anlage des Editionsberichtes erlaubt dem interessierten, mitdenkenden Benutzer ein fast computerhaftes Vorsortieren von Informationen durch optisch klare Abgrenzung: Ein Pfeilsymbol verweist suggestiv auf alle Bemerkungen, die Eingriffe des Herausgebers in den Text der Hauptquelle erläutern. Erscheinen in der gleichen Spalte dagegen Quellensigel, so dokumentieren die Bemerkungen sichtbare kompositorische Revisionen in den betreffenden Quellen oder nennen Lesarten, die in kompositorisch relevanter Weise von der Hauptquelle abweichen. Diese äußere Vorsortierung wird durch ein System sprachlicher Differenzierungen unterstützt. Zugleich lassen sich, wo nötig, Zusammenhänge zwischen kompositorischer Revision und editorischer Emendation unmittelbar verdeutlichen. Unerwähnt bleiben rein redaktionelle Korrekturen oder Defizite in den Werkhandschriften, die spätestens im Erstdruck behoben waren.

3. Die Entschlüsselung und kommentierte Dokumentation von Spuren der kompositorischen Arbeit fordern von den Herausgebern – neben der Kenntnis von Brahms' Handschrift und Schreibgewohnheiten sowie von Redaktions- und Stichkonventionen – ein ebenso präzises wie komplexes philologisches Denken. Stets muss beispielsweise der musikalische, aber auch der schreibtechnische Kontext einer Korrektur berücksichtigt werden, sollen der Status ante correcturam oder die Phasen einer mehrschrittigen Korrektur adäquat bestimmt werden. Wer lediglich das beschreibt oder im Notenbeispiel wiedergibt, was auf den ersten Blick hin optisch plausibel erscheint, kann starken Fehleinschätzungen unterliegen. Nur selten betreffen Brahms' Korrekturen reine Versehen, kaum

einmal bedeutet das Getilgte musikalisch Unsinniges. Passt das tatsächlich oder scheinbar ursprünglich Notierte nicht in den musikalischen Kontext, könnte es sich um Schlüsselungs- bzw. Transpositionsirrtümer, um Schreibungenauigkeiten oder sogar um Tintenflecken handeln, die bereinigt wurden. Die Frage nach dem ‚Was‘ des Urzustandes muss also stets durch die Frage nach dem möglichen ‚Warum‘ der Korrektur unterstützt werden.

4. Ebenso sehr sind die Gesamtausgaben-Bände auf kompetente Benutzer angewiesen. Natürlich will die neue Brahms-Gesamtausgabe möglichst viele Leser dazu verleiten, sich auf die Kritischen Berichte, auf Fragen der Quellen- und Textkritik und der Werkgenese einzulassen. Das versucht sie auch durch die Anlage der Editionsberichte, die so weit wie möglich in vollständigen Sätzen argumentieren. (Und wir sind dankbar, dass der G. Henle Verlag dieses Konzept mitträgt.) Zudem können die neuen Medien bei der anschaulichen Vermittlung der philologischen Forschungsergebnisse an die Benutzer zweifellos ein Stück weiterhelfen. So sollten Editions-institute für Fragen der medialen Vermittlung ihrer Ergebnisse offen und kooperationsbereit sein.

Die Hauptaufgabe historisch-kritischer Musiker-Gesamtausgaben bleibt es allerdings, die oft komplexe Genese eines Werkes und die entsprechend komplexe Überlieferung seines Notentextes so weit wie möglich zu durchleuchten, zu klären und die Ergebnisse ihrer philologischen Grundlagenforschung der Musikwissenschaft und der künstlerischen Praxis zur Verfügung zu stellen. Das versuchen auch die Notentexte und Editionsberichte der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe. Sie sind Resultate unserer intensiven Auseinandersetzung, ja unseres Kampfes mit Problemen, die uns Brahms' Kompositionen im Kontext ihrer Überlieferung stellen. In diesen Problemen aber spiegeln sich auch die Anstrengungen und Kämpfe des Komponisten beim Schaffen von Werken, die für unsere Kultur, das heißt für unsere humane Existenz unverzichtbar sind.