



„Ich bitte um Gehör“. Beethoven. Insel-Marmor (Naxos), H. 20 cm.
Hw. Küthen (*1938) sc. (explicit 2017). Privatbesitz.

HANS-WERNER KÜTHEN, BONN

*For Maynard Solomon
in friendship*

*„Was willst du deines Ortes tun?“
J.S. Bach, Johannes-Passion, Nr. 62*

Bemerkungen zum editionswirtschaftlichen Parasitentum

Jonathan Del Mars deprivierende Ausgabe einer Kammerfassung von Beethovens Opus 58 als sog. „Urtext“ im Bärenreiter-Verlag, Kassel etc. 2015

Zur Vorgeschichte

Wenn Barry A.R. Cooper in seiner Rezension *Beethoven's Concertos as Show and Text* (*Beethoven Forum* 9, No. 1 [2002], S. 123-132) mit Bezug auf Leon Plantingas Monographie *Beethoven's Concertos. History, Style, Performance*, New York, London 1999, eine baldige verbesserte Ausgabe empfohlen hatte, damit die vielen Fehler nicht erst ins breite Publikum gelangten, wo sie nach Eindringen extrem schwer auszumerzen seien, so kommt dieser ziemlich ungenierten Aufforderung zwar eine gewisse Berechtigung zu, bewahrt ihn selbst jedoch nicht vor der gleichen Misere.

Zum Thema Kammerfassung des Vierten Klavierkonzerts von Beethoven

Coopers starrsinniges Beharren auf seiner Deutung von Beethovens skizzierten Eintragungen zum Solopart in der Stichvorlage zur Originalausgabe (OA) der Konzertsfassung des Opus 58 (als Primärquelle mit der Signatur *A 82 b* in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde liegend; im folgenden *A 82 b* abgekürzt; Kopist Joseph Klumpar) wird für ihn wohl allmählich zum Problem. Cooper hatte die für das Klavier an mehr als achtzig Stellen in 131 Takten skizzierten Eintragungen Beethovens in *A 82 b* für Änderungen des Komponisten bei seiner Aufführung am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien gehalten. Notabene: Nachdem die OA im August 1808 erschienen war.

Nach meinem Forschungsbericht im *Beethoven Journal* (BJ), San José, CA, San José State University, Summer 1998, vol. 13, no. 1, S. 2-11, unter dem Titel *The Newly Discovered Authorized 1807 Arrangement of Beethoven's Fourth Fortepiano Concerto for Fortepiano and String Quintet*, meldete sich Cooper umgehend mit einer Entgegnung: *Beethoven's Fourth Fortepiano Concerto Revisited* [...], BJ, Winter 1998, vol. 13, no. 2, S. 70-72, auf die ich sofort im selben Heft antwortete: *„Questions of Dating and The History of Sources*, BJ, vol. 13, no. 2, S. 73-75.

Rezensionen des Bandes *Klavierkonzerte II*

Zuvor hatten Robert Levin, George Barth, William Drabkin und andere einem Artikel Coopers widersprochen, der betitelt war: *Beethoven's Revisions to His Fourth Piano Concerto*, in dem von Robin Stowell herausgegebenen Sammelband *Performing Beethoven*, Cambridge Studies in Performance Practice, iv. (Cambridge University Press, 1994, S. 23-48). Die genannten Autoren Levin, Barth und Drabkin bezogen sich in ihren Peer-Reviews auf die inzwischen 1996 bei Henle, München, von mir in der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe des Beethoven-Archivs Bonn (NGA, Abt. III, Bd. 3, *Klavierkonzerte II*, opp. 58 und 73; mit separatem *Kritischen Bericht*) vorgelegten Ergebnisse, die sie übereinstimmend Cooper entgegenhielten. Levin und Barth griffen meine Interpretation des

wirklichen Sachverhalts in A 82 b sozusagen mit Erleichterung auf, weil auch sie darin eine zutreffende Erklärung des alten Rätsels der von Beethoven *skizzierten Pianoforte-Eintragungen* in A 82 b und seinen Derivaten gesehen hatten. Diese Akzeptanz kam in ihrer jeweiligen Rezension zum Ausdruck: Robert D. Levin, in: *The Beethoven Forum*, Vol. 6, Lincoln and London 1997, *Performing Beethoven*, S. 235-248, hier S. 241 f.; George Barth, in: *Music & Letters* (May 1997), *Performing Beethoven*, S. 275-281, hier S. 275 f.

Aus der Rezension von Robert Levin (Harvard) darf ich zitieren:

“Regarding the revisions of the Fourth Concerto contained in manuscript A 82 b, Küthen again proves to be the more thorough of the two scholars in his research, providing considerable information concerning the corrections that Cooper leaves hanging. Cooper states that the outer movements of A 82 b bare in the handwriting of ‘one of Beethoven’s principal copyists – copyist D’. (For the outer movements of A 82 b, Cooper draws on Alan Tyson’s ‘Notes on Five of Beethoven’s Copyists,’ *JAMS* 23 (1970), p. 439-471), and that the middle-movement ‘is a much later manuscript that clearly does not belong with the rest of the score and was presumably inserted simply to make the work complete.’ Cooper does not attempt to date the latter or to identify its copyist (or copyist D); he remarks that ‘there are also various pencil marks – mainly numbers – not in Beethoven’s hand; their distribution indicates that they almost certainly relate to the original engraving of the parts.’ Küthen’s foreword to the second volume of the piano concertos in the *Beethoven Werke* identifies copyist D as Joseph Klumpar, recognizes the handwriting of Franz Alexander Pössinger within A 82 b, and distinguishes his notations from Beethoven’s corrections. It also dates the second movement manuscript to 1850, identifies its copyist, Aloys Unterreiter, and – of greatest importance – shows that Pössinger’s notations and Beethoven’s corrections to the solo part of the concerto are part of a transcription of the work for piano and string quintet (two violins, two violas, and cello), which dates from no later than the early summer of 1807 and was undertaken by Beethoven with Pössinger’s assistance. Pössinger’s arrangement of the orchestra for string quintet could use the second movement’s original scoring (with viola II doubling viola I), as it calls only for strings; Küthen shows that this is the reason the second movement was removed from Klumpar’s original score. Küthen has also discovered copies of Pössinger’s string parts for this transcription in the SPK in Berlin, in the hand of Wenzel Rampl (Footnote: *Beethoven Werke* III,3, p. xii. I would like to thank Dr. Küthen once again for generously allowing me access to his research prior to its publication.) Küthen’s findings go beyond this cursory summary, but the information cited here suffices to show that the changes in the piano part are attributable to the new guise of the work, not a mere revision of the concerto. Thus, although Beethoven may have played the revised version in the December 1808 Akademie (subsequent to the arrangement) its origin as a transcription does not force this conclusion.”

Für Robert Levin war die unmittelbare Konsequenz seiner neuen Kenntnis und Begeisterung die Einspielung der Kammermusikfassung im Rahmen der großen Klavierkonzerte Nr. 1-5 bei der Deutschen Grammophon, *Archiv Produktion*, mit fünf Solisten aus dem *Orchestre Révolutionnaire et Romantique* (ORR), Hamburg 1999 / danach Einzelausgabe op. 58a bei der *Archiv Produktion* 2003; ferner die amerikanische Erstaufführung mit der *New York Philomusica* in N.Y. City, Merkin Concert Hall, am 4. Februar 1999 (mit Wiederholung daselbst am nächsten Tag), und die deutsche Premiere beim traditionsreichen Bremer Musikfest am 29. September 2000; dann die Bonner Erstaufführung, beide mit dem aus dem ORR gebildeten *Eroica*-Streichquartett und Annette Isserlis (Va II) im Rahmen des Beethovenfestes am 1. Oktober 2000 in der Bad Godesberger Redoute. Es folgten Levins oft wiederholte Tourneen durch die U.S.A. und Europa.

George Barth (Stanford) erhob ebenso rasch Einwände gegen Coopers These. In *Music & Letters*, (May 1997), Vol. 78, No. 2, S. 275 f., rezensierte Barth Barry Coopers Beitrag, den dieser im Rahmen des Sammelbandes *Performing Beethoven*, Cambridge 1994, herausgegeben von Robin Stowell, geliefert hatte:

„Take, for example, the ‘firm, affirmative statements’ (and righteous indignation) of Barry Cooper. In ‘Beethoven’s Revisions to his Fourth Piano Concerto’, Cooper provides his own readings of what he calls Beethoven’s ‘improvements’ to the outer movements of the concerto, found in a fair-copy manuscript: Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, A82B. He finds it ‘extraordinary that such a widely admired work could be improved in so many places, even by Beethoven himself’, but ‘even more extraordinary that, although he did so and the results have been known about for over a century, it is still always the original, unimproved version that is performed, and that nobody has hitherto attempted to incorporate all the changes in a new edition or recording’. The ‘improved’ version, he tells us, is ‘more virtuosic, sophisticated, sparkling and original than the standard one’. But more important still, ‘post-publication alterations such as these undermine any notion of a fixed and immutable text’. I praise Cooper for publishing his reading of Beethoven’s elaborations with an analytical commentary – it is the right way to do it – and I share his sense that Beethoven regarded his published texts not as perfect but as capable of being revised and improved ‘almost indefinitely’. On the other hand, I fear that Cooper’s conclusions in this case may have been premature.

In particular, there may be good reasons why we don’t play the ‘improved’ version (reasons very few of us can boast about, given our passive acceptance of what came our way). When Cooper assumes that Beethoven’s emendations are in fact ‘improvements’ meant for the concerto, he bases his conclusion on the work’s genesis as described by Gustav Nottebohm, Willy Hess and Paul Badura-Skoda. A much more complete and enlightening description is offered by Hans-Werner Küthen in his critical edition of the Piano Concertos Nos. 4 and 5 for the *Neue Gesamtausgabe* (iii/3; Munich ..., 1996). Its most significant feature is Küthen’s astonishing revelation of the prior existence of a version of the concerto for piano and string quintet (two violins, two violas and cello) made at the behest of Prince Lobkowitz and originating at the very latest in the early summer of 1807 – that is, *before* the engraving of the first edition in August 1808. It was a version that Beethoven helped to prepare; in fact, according to Küthen the ‘elaborations’ Beethoven sketched into A82B are meant not for the fully orchestrated concerto but strictly for this chamber version. Beethoven was sketching figuration for the solo part that would be more in keeping with the flexibility of chamber playing. While he was at it, he also provided hints at five places for the apt refinement of what was to be taken over from the various instruments into the string parts, indicating each of these with an ‘N.B.’ Küthen argues that although Beethoven may have used some or all of his earlier ‘elaborations’ in his second performance of Op. 58 on 22 December 1808 (Cooper believes he did, and Czerny’s description of Beethoven’s playing on that occasion seems to confirm it), he never intended to make them part of a revised edition of the full concerto. Indeed, not one of the several later editions published in Vienna during Beethoven’s lifetime shows even the slightest trace of an attempt to change the text as it stood in the original 1808 edition. Obviously the dust has not settled on this issue. Cooper’s conclusions about the concerto need to be seen as provisional claims to be further debated in the light of the new evidence Küthen offers.”

Dazu eine Anmerkung:

Zu ergänzen ist hier die Betonung einer sechsten Stelle in A 82 b, an der Beethoven in T. 278 des ersten Satzes mit seinem dunklen Rötelstift ein Tripel-Nb: ins Piano ergänzt, zur

geflissentlichen Berücksichtigung der drei Doppelschläge. Die Position dieser drei Hinweise inmitten des Textes, jedoch ohne nähere inhaltliche Angabe (betrifft diese drei nötigen Doppelschläge) setzt voraus, dass es sich bei dieser Ermahnung 3 x *Nb*: um eine andere Quelle handelt, in welche die Angaben zu übertragen waren. Diese signifikante Rötelskorrektur Beethovens zum Solopart erscheint neben den fünf gleichartigen Eintragungen, die er inmitten der Streicherstimmen als klangliche Raffinements in die Partitur seines Arrangeurs aufgenommen wissen wollte. Damit liefert Beethoven zugleich den Beweis für seine Zusammenarbeit mit Pössinger – nicht nur an den fünf Streicherstellen, sondern auch beim Solopart des Klaviers¹; man vergleiche dieselbe Erklärung in meinem *Kritischen Bericht*, S. 8.

Notenbeispiel



Op. 58a 1. Satz, T. 278: 3 Doppelschläge im Pianoforte von Beethoven als 3 x *Nb*: in A 82 *b* notiert.

Die beiden obengenannten spontanen Rezensionen aus 1997 wurden verfasst, bevor ich Gelegenheit nahm, 1998 und 1999 meine Ergebnisse auch außerhalb des *Kritischen Berichts* zur NGA III/ 3 darzulegen. Mein Bericht über die Wiederentdeckung der Kammerfassung des op. 58, veröffentlicht in: *Bonner Beethoven-Studien* (BBS), Bd. 1, Bonn 1999, ist hier bequem als PDF-Datei zugänglich. Es gibt Leute, deren Auffassungsgabe erfreulich wach ist. Vor allem aber besitzen diese ein analytisches Vermögen, das gepaart ist mit einer fairen Haltung der Anerkennung von anderer Leute Leistung. Ihnen möchte ich danken.

William Drabkin (Southampton) hatte in seiner Rezension in den *Musical Times* (May 1997) zu Band III/ 3 der NGA aus Shakespeares *Der Sturm / The Tempest*, 1. Akt, 2. Szene: aus *Ariels Gesang* zitiert, wobei Drabkin zu dem metaphorischen Vergleich *A Sea-Change* griff, um damit meine Ausgaben von opp. 58 und 73 zu apostrophieren.²

In der historischen Dunkelkammer

Die in Hans-Günter Kleins akribischem Katalog, *Ludwig van Beethoven. Autographe und Abschriften*³, unter *II. Musik (Abschriften)*, S. 294, noch ungeklärte Formulierung des Eintrags lautet:

„*Mus. ms. 1264/3*, op. 58 Klavierkonzert Nr. 4, G-dur. 5 Streicherstimmen, Abschrift.
Je 1 Stimme: Violine 1 und 2, Viola 1 und 2 (!), Violoncello.“

¹ Ein von Cooper hartnäckig bezweifelter Indiz.

² Maynard Solomon verwendet Shakespeares Metapher „Sea Change“ als Überschrift in *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination. Prologue: A Sea Change*, Univ. of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2003, S. 1.

³ Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, 1. Reihe. Bd. 2, Berlin 1975.

Diese Quellen-Nennung enthält ein grundlegendes Zeugnis für eine bis dato unerkannte Kammerfassung des Vierten Klavierkonzerts in der Besetzung für Klavier und Streichquintett (man vergleiche das „(!)“ hinter der Viola 2 als Ausdruck der Verwunderung), nämlich einen geschlossenen Quintett-Stimmensatz von 60 kalligraphischen Aufführungsblättern in Großformat. Ein substantieller Beweis der Authentizität ist geliefert durch die Identifizierung des Kopisten Wenzel Rampl. Man hatte dem Schreiber keine Beachtung geschenkt, analog zum unzutreffenden Signatur-Schema, das ohne die spezielle Identifikation („autogr. Beethoven“) vage ins 19. Jahrhundert jenseits von Beethoven weist. *Mus. ms. 1264/3* stand weder im *Kinsky-Halm* [KH] noch im Ergänzungsband *Beiträge zur Beethoven Bibliographie* [BBB]. Überdies bezieht sich mein Prioritätsanspruch nicht nur darauf, in diesem Stimmensatz die Hand des Kopisten erkannt, sondern diese Quelle, ihres Schreibers wegen – demnach aus morphologischen wie auch historisch-biographischen Gründen – in die Nähe zum Fürstenhof Lobkowitz gebracht zu haben, für den Rampl seit 1799 in Lohn und Brot stand.⁴ Eine zweite Abschrift in Berlin mit einer nicht minder diffusen Signatur *Mus. ms. 1264/2* ist nach der Vorlage *Mus. ms. 1264/3* kopiert worden (entgegen der Numerierung; vgl. meinen *Kritischen Bericht*, S. 10 f.). Freilich fehlt beiden Stimmensätzen eine Klavierstimme. Erst die Untersuchung eines erweiterten Kreises um das gesamte Quellenmosaik zu Opus 58 ließ sowohl die Besetzung mit einem Streicherquintett erkennen als auch eine Datierung ihrer funktionalen Bestimmung. Warum dieses Puzzle in seiner organischen Zusammensetzung aus dislozierten und verlorenen Stücken nicht anerkannt werden sollte, bleibt einer vernünftigen Betrachtung verborgen. Aber in Del Mars Vorwort zur Kammerfassung findet sich nur ein völlig inhaltsleeres Bestreiten. Eine Beleidigung für Beethoven. Dessen herausfordernde Änderungsskizzen in *A 82 b* ohne ein einziges Wort zu ignorieren, kann doch wohl nicht als dialektischer Kompromiss zur Interpretation Coopers gelten?

Warum ein Streichquintett ohne Kontrabass?

Die in der Epoche relativ neue Schöpfung der Gattung *Streichquintett*, als einer kammermusikalischen Erfolgsbesetzung, hatte z.B. Mozart in seinem Quintett KV 515 C-Dur vom April 1787⁵ bei der Niederschrift dazu geführt, dass sein Autograph „Reich an Korrekturen“ sei, wie im Köchelverzeichnis eigens betont wird.⁶ Musikalische Gattungsgründe sind überdies als Format maßgebend gewesen. Hinweisen möchte ich auf Mozarts „Subscriptions“-Angebot auf *Drei neue Streichquintetten* („schön und korrekt geschrieben“) in der Wiener Zeitung vom 1. April 1788. Eine dieser Abschriften hat sich in der Wiener Nationalbibliothek erhalten: das Quintett KV 515.⁷

⁴ Vgl. Jana Fojtíková und Tomislav Volek, *Die Beethoveniana der Lobkowitz-Musiksammlung und ihre Kopisten*, in: *Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, hg. von Sieghard Brandenburg und Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1988, S. 219-258, hier S. 233.

Von diesem Quintett-Stimmensatz *Mus. ms. 1264/3* (Rampl) in Berlin ist indes ebenso wenig die Rede wie von der Stichvorlage *A 82 b* (Klumpar) in Wien. Auch die Beteiligung Rampls an dem Orchester-Stimmensatz der *Coriolan-Ouvertüre* op. 62 (um 1807) wurde noch nicht genannt. Die Arbeiten dieser beiden Kopisten verdichten allerdings den Wirkungskreis um Lobkowitz zu dieser Zeit.

⁵ „Verzeichnüß aller meiner Werke vom Monath febraio 1784 bis Monath 1/ Wolfgang Amadé Mozart (m.p.)“, Bl. 11: „den 19ten Aprill + Ein quintett für 2 violini, 2 viole und violoncello.“ Faksimile von Otto Erich Deutsch, *Mozarts Werkverzeichnis 1784-1791*, Herbert Reichner Verlag, Wien, Leipzig, Zürich, London 1938, S. [21]: „[Werkverzeichnis Nr.] 55, [Köchelnummer] 515: Streichquintett in C-dur. Dieses und das folgende Quintett [56 / 516] hat Mozart mit K. 406 (jetzt 516b) im April 1788 zur Subskription ausgebaut, aber nur in Abschriften, die nicht erschienen, obwohl der Termin im Juni bis Neujahr 1789 erstreckt worden ist.“

Ein Beispiel wohl auch für die spätere Praxis bei Beethovens op. 58a.

⁶ Köchelverzeichnis, 7. Auflage, Wiesbaden 1965, S. 574.

⁷ Köchelverzeichnis, a.a.O., S. 574 f. Vgl. Maynard Solomon, *Mozart. A Life*, New York 1995, p. 426 / (Deutsch, *Mozart. Ein Leben*, Kassel 2005, S. 417).

Schön, dass es wenigstens noch Mozarts ausführliches Subskriptionsangebot gibt.

Richard Kramer zitiert Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York expanded ed. 1997, p. 268:

“Although the C major Quintet is accepted as one of Mozart’s greatest works, it is not generally recognized as perhaps the most daring of all.”

Kramer diagnostiziert dennoch an einigen Beispielen in KV 515 und im Vergleich mit Haydn und Beethoven sowie in der Gattungsunterscheidung zum Streichquartett die frühe Erfindungszeit und den Wagnischarakter dieser Komposition:

“Its expansive opening was not lost on Beethoven. Rosen (pp. 265-66) notes of the String Quintet, op. 29, composed in 1801, that it possesses ‘a breadth and a tranquil expansiveness’ that stands in contrast to the six quartets of op. 18, evidence that Beethoven understood the ‘fundamental difference between quartet and quintet’ manifest in even the earliest of Mozart’s works in the genre.”⁸

Hier ist bereits zu konstatieren: Die neuartige Gattung des Streichquintetts, in Mozarts Kammermusik mit einer gewissen Bevorzugung anzutreffen, ließe die Beteiligung eines Kontrabasses geradezu als tönlich erscheinen.⁹ Den tiefen Bass verwendete Mozart in populären Genres („eher für ein Divertimento“), Beethoven in seiner Kammermusik mit Bläsern (*Septett*¹⁰) oder Schubert in seinem *Forellenquintett*. Zur Sammlung des Fürsten Lobkowitz zählten als Vertreter nobler Streichquintette Beethovens Opus 29 oder (geradezu als ein Beispiel für die Transposition ursprünglicher Tafelmusik in eine Klangwelt als reinem Ohrenschmaus) Beethovens originäres Oktett op. 103 in der Streichquintett-Fassung op. 4, ebenfalls als handschriftliche Kopien¹¹, d.h. rasch oder exklusiv erworbene, eine Drucklegung nicht erst abwartende, wenn nicht gar ausschließende, praenumerierte Kompositionen (als „Subscripzion“). Beethoven achtete darauf, der Kammerfassung seines Klavierkonzerts eine bereits zur Klassizität avancierte Besetzung einem darin geübten Arrangeur anzuvertrauen – und diese nicht einem ad libitum verfügbaren Zufallsensemble (wie in der Kammermusik seiner je verschiedenen Bonner Bläsergruppierungen) zu überlassen. Darin unterscheiden sich Pössingers Bearbeitungen des op. 58 und der Vierten Symphonie op. 60 von späteren Arrangements, die als unkontrollierte, nicht-authentische Verwilderungen auswuchsen.

Von der Missachtung authentischer Quellen

Davon sollte gar nicht geredet werden müssen! Wenn jedoch die Achtung vor den authentischen Quellen völliger Respektlosigkeit gewichen ist und der Mutwille und die Willkür von Herausgebern und Verlegern ein (offenbar) ersatzweiser Impuls sein soll und dann auch noch der Faktor Zeit für beide eine dominierende Rolle spielt, sind die Weichen nicht mehr in die richtige Richtung gestellt. Kein Geringerer als Beethoven hatte sich – seiner „Nachricht“ zufolge – dieser Beliebigkeit mit Empörung widersetzt.

Die Unterscheidung nach authentischen und nicht-authentischen Quellen – eine Distinktion, die als elementares Gesetz der NGA des Beethoven-Archivs zugrunde liegt –

⁸ Siehe Richard Kramer, *Cherubino’s Leap*. In *Search of the Enlightenment Moment*, Chicago and London 2016, Chapter Two, *The Fugal Moment. On a Few Bars in Mozart’s Quintet in C Major, K. 515*, pp. 29-41.

⁹ Köchelverzeichnis, a.a.O., S. 581, wird zu Notierungen Mozarts auf einem Skizzenblatt u.a. zum Streichquintett KV 516 gegen eine Annahme Alfred Einsteins bemerkt: „Die Struktur des Fragments und die Bezeichnung ‚Baßo‘ lassen jedoch eher einen Satz für ein Divertimento vermuten.“

¹⁰ Bekannt ist Beethovens in der *Wiener Zeitung* vom 30. Oktober und in der *Allg. musik. Zeitung* (Leipzig) vom 3. November 1802 gedruckte „Nachricht“, in der er eine „geharnischte Erklärung“: („Ich glaube es dem Publicum und mir selbst schuldig zu sein, öffentlich anzuzeigen [...]“) gegen Franz Anton Hoffmeisters unautorisierte *Übersetzung* richtete, das Septett als Streichquintett arrangiert zu haben. Als mustergültiger Protest gegen herausgeberische Willkür besitzt diese *Erklärung* ungebrochene Gültigkeit. Siehe auch KK 66 vom 20. Oktober 1802. Vgl. KH, S. 50. Vgl. auch Hans-Werner Küthen, *Kammermusik mit Bläsern*, in: Schmidt-Görg und Schmidt, *Ludwig van Beethoven*, a.a.O., S. 82.

¹¹ Vgl. Jana Fojtková und Tomislav Volek, *Die Beethoveniana*, a.a.O., S. 221.

findet keine Anwendung bei der inkriminierten Bärenreiter-Ausgabe *BA 9034* und entlarvt sich durch die Vermischung der Quellen. Damit bietet sie eine Ausgabe ohne wissenschaftlichen Wert. Das könnte einerlei sein, wenn sie sich ohne höheren Anspruch am Markt divertierte und sich dort unter eine bunte Vielfalt mischte. Da sie aber mit stolzer Kritik die Marktteilnehmer attackiert, darf gefragt werden, woher diese Hybris rührt. Bestimmt nicht aus dem irrig erhobenen Anspruch auf Prägung eines markanten Gütesiegels. Über derartige *falsche Originale* hatte die F.A.Z. in einer Feuilleton-Glosse¹² zu einem analogen Fall die erheiternde Formulierung gefunden: „mit solch unnötigen pseudoauthentischen Präsentismen“ wird hier das Publikum in die Irre geführt und um den eigentlichen Sinngehalt betrogen. Was bei Bärenreiter nun vorliegt, ist „Subreption“, auf Deutsch Trittbrettfahren.

Die mangelnde Einsicht in die Notwendigkeit, authentische und nicht-authentische oder pseudo-authentische Quellen zwingend zu unterscheiden und voneinander getrennt zu halten (wenn man der historischen Realität nahekommen will), hat zum Ergebnis, nichts zur Verbesserung oder gar Authentifizierung von Texten beitragen zu können und nur einen Rückschritt zu tun, der aber nicht zum Urtext führt. Mit diesem Zauberwort beginnt der Betrug am Publikum.

Man fragt sich, welches Kriterium die Hauptrolle spielen soll. Im vorliegenden Fall entsteht nach rund 20 Jahren eine fiktive Konkurrenzsituation, seitdem 2015 Jonathan Del Mar im Bärenreiter Verlag eine Ausgabe der Kammerfassung veröffentlicht hat.¹³ Die Gestaltung des Soloparts übernimmt Del Mar darin ohne jede Abweichung vom Konzert-Solopart des G-Dur-Werks. In der Quintett-Besetzung der Streicher jedoch folgt er fast ausnahmslos demselben Stimmensatz, den ich als authentische Quelle (Berlin, *Mus. ms. 1264/3*) bereits lange zuvor identifiziert hatte. Eigentlich könnte es ein Kompliment sein, in Wahrheit ist es diese Überheblichkeit, aus der sich aus vielen Einzelheiten ein pauschales Plagiat zusammensetzt. (Oder, wenn man will: ein Agglomerat von Plagiatspartikeln! Z.B.: Woher weiß Del Mar denn, dass Wenzel Rampl an der Kopiaturn der *Coriolan*-Ouvertüre beteiligt war?) Auf solche Häufungen achtet er nicht. Seine causa ist eine andere, nämlich der Versuch einer Vertuschung der von ihm praktizierten Abkehr von Coopers These durch die Zerreißen eines ursächlichen Quellenzusammenhangs. Das ist alles andere als ehrliche, gute Wissenschaft.¹⁴ Es fragt sich, ob Del Mar sich seiner Operation bewusst ist. Falls nein, ist er überhaupt satisfaktionsfähig? Ein Dilemma ergibt sich für ihn: Wie kann er Coopers Verdikt sonst umgehen? Indem er die Verantwortung für die Kammerfassung des Opus 58 in die Hände seines Verlagslektors legt. Das kann man mit Recht Verlegenheit nennen.

Um aber auch im Streicherensemble eine Eigenständigkeit bei der Ausgabe des Bärenreiter Verlags behaupten zu können, wird es abenteuerlich: Zwei „neue“ Ensemble-Bearbeitungen von „c. 1840“ bzw. „c. 1860“¹⁵ werden als „Quellen“ eingeführt. Sie sind indes irrelevant und spielen aus leicht einseharen Gründen bei der Rekonstruktion einer authentischen Kammerfassung keine Rolle. Wollte man sie korrekt titulieren, müsste man sie als variierte, d.h. besetzungsunsichere Bearbeitungen (einmal mit, dann ohne Kontrabass) des Neunzehnten Jahrhunderts bezeichnen. Es gibt aber keinen Grund, bei einer Kammerfassung in einem derart engen Quellenzusammenhang innerhalb *A 82 b* auf Beethovens eigenständig skizzierte Änderungen im Solopart zu verzichten. Wenn man schon nicht Beethoven beachtet, wer widmet sich dann noch der Behandlung der übrigen, von der Hand des offiziellen Kopisten

¹² F.A.Z. Nr. 52 vom 2. März 2019, S. 9. [vgl. Fn. 20]

¹³ Jonathan Del Mar, *Beethoven, Konzert in G* für Klavier und Orchester Opus 58 bearbeitet für Klavier und Streichquintett / [Engl.] / Urtext Herausgegeben von / Edited by Jonathan Del Mar Bärenreiter Kassel [etc.] BA 9034, © 2015.

¹⁴ Ich entsinne mich eines Aufrufs *Richtlinien zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis* der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), zu denen sich das Beethoven-Archiv Bonn im April 2002 verpflichtet hatte.

¹⁵ Del Mar, a.a.O., S. 54.

Joseph Klumpar unterscheidbaren Schreiber? Und ist man da etwa noch neugierig auf die Interpretation von Beethovens von oben nach unten am rechten Rand der Titelseite aus freier Hand besorgten Marginalie: „Große St[imme] 1“?¹⁶

(Abb. 1)

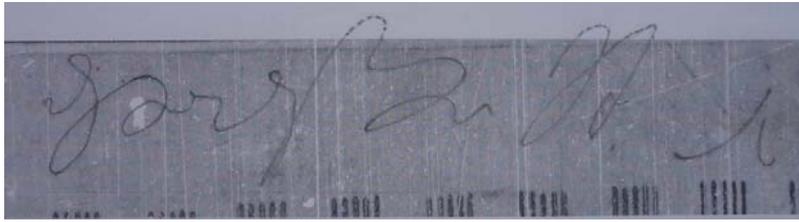


Abb. 1 Wien, Gesellschaft der Musikfreunde (GdM), Sign. A 82 b. Titelseite, am Außenrand beschnitten, von Beethoven aus freier Hand mit Bleistift vertikal am rechten Rand, von oben nach unten: „Große St[imme] 1“, sehr verblasst. (Ausschnitt, Film-Positiv, mit Bleistift vom Autor nachgezogen.)

Um eine autoritative Anregung zur Interpretation zu geben: Beethoven hatte die in seiner Veröffentlichungspraxis bis dahin größte Menge gleichzeitiger Publikationen geplant, insgesamt sechs Werke je verschiedener Gattung, nämlich opp. 58, 59, 60, 61, 61a und 62. Dazu schrieb er an Nikolaus Simrock: „Auf diese Art glaube ich meinen Vorteil in Rücksicht der schnellen Bekanntmachung meiner Werke, und dann in Rücksicht des Preises sowohl meinen als den Vorteil der verschiedenen Verlagshandlungen zu vereinigen.“¹⁷ Ausersehen waren die drei Verleger Heinrich Simrock in Paris / Frankreich, Muzio Clementi, Collard, Banger in London / England und das Industriekontor in Wien / Deutschland. In der Fülle seiner für ein solches Großunternehmen erforderlichen Kopien („[...] so daß alles noch einmal geschwind abgeschrieben wird.“¹⁸) galt es, Ordnung und Überblick zu behalten. Obwohl viele der für diese internationale Verbreitung vorgesehenen Quellen verloren sind, sprechen die erhaltenen doch eine übereinstimmende Sprache: Im Autograph der Ouvertüre zu Heinrich Joseph v. Collins Trauerspiel „Coriolan“, op. 62, das zugleich Stichvorlage war (neben dem Uraufführungs-Stimmensatz, der ebenfalls als Stichvorlage diente), findet sich eine ähnlich freihändige Bleistiftkennzeichnung Beethovens am Außenrand wie in der Stichvorlage seines Opus 58. In der Partitur der Ouvertüre steht auf Blatt 1r, ebenfalls vertikal von oben nach unten am rechten Rand: „op: 62“.¹⁹ Als Merkmal der Quellensortierung.

Vielleicht ist dieser kleine Exkurs geeignet, dass sich ein von Del Mar beeinflusster Leser einmal vorurteilslos in die näheren Umstände der Kammerfassung begeben könnte. Diese sind ein wenig verschlungener, als ein so schneller Denker wie er sich hat träumen lassen. (Ich möchte hier auf meine drei zu Beginn genannten Kollegen verweisen, die sich dieser Umstände in einfühlsamer Weise angenommen haben.)

Man maßt sich diesen Verzicht auf die 131 geänderten Takte Beethovens mit der größten Selbstverständlichkeit an. Es ist bedenklich, wenn sich Del Mar für ausreichend kompetent hält, eine authentische Intention Beethovens auszublenden und jeden anderen, der diese Takte berücksichtigt²⁰, mit auffahrender Zurückweisung und mit nichts als einem unartikulierten Zweifel zu bescheiden. Was aber ist mit Coopers Plädoyer für einen um die 131 Takte

¹⁶ Siehe Hans-Werner Küthen, NGA, Abteilung III, Band 3, (*Klavierkonzerte II*), *Kritischer Bericht*, München 1996, S. 6 und 18.

¹⁷ Beethoven an Nikolaus Simrock am 26. April 1807. BHB, HCB, Br 222 (Kastner-Kapp 130. Küthen, NGA III,3, *Kritischer Bericht*, a.a.O., S. 11).

¹⁸ Beethoven an Ignaz von Gleichenstein am 13. Juni 1807. BHB, HCB, BBr 17 (Kastner-Kapp 135. Küthen, *ibid.*, S. 10).

¹⁹ Siehe Hans-Werner Küthen, NGA, II,1 (*Ouverturen und Wellingtons Sieg*), *Kritischer Bericht*, München 1991, S. 6. Faksimile der ersten Notenseite (=Bl. 1r), in: H.C. Robbins Landon, *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Zürich 1970, Nr. 142, S. 97. Original im BHB, BH 63.

²⁰ Denn auch die bisherigen Rezensenten-Meinungen werden nicht beachtet.

„verbesserten Solopart“? Warum verbindet Del Mar nicht diese Idee, indem er Coopers Ansicht in die Bärenreiter-Kammerfassung überträgt? Diese Überlegung könnte Del Mar vielleicht einige Verwirrung in der Auslegung der authentischen Quellen bescheren. Es ist offenkundig, dass Del Mar Coopers „verbesserte Version“ des Textes der OA nicht für seine Zwecke achtet. Und daraus resultiert das Ergebnis: Beethovens op. 58 gibt es hier nun in drei Lesarten: (1) das Original der *Klavierstimme nach der OA* in Del Mars Kammerfassung; (2) Coopers „verbesserte Version“ der Solostimme für seine Konzert-Fassung; (3) Küthens Solostimme für die Kammerfassung (bei Cooper und Küthen je nach Beethovens *skizzierten Änderungen* in A 82 b). Wir erinnern uns des großen Wirbels, der im Februar 1993 in der englischen und der süddeutschen Presse inszeniert wurde, bevor es dann am 9. Juni 1995 zur Aufführung im Münchner Gasteig kam.²¹

Im Solopart bei Del Mar liegt eine plumpe Abweichung gegenüber den authentischen Quellen vor, da die Morphologie und die signifikanten Ergänzungen in der Quellen-Entität A 82 b von jeder Behandlung ausgeschlossen, also abgerissen werden. Die Übernahme der *Konzertstimme* des Solisten in die Kammerfassung anstelle des von Beethoven geänderten Soloparts beweist, dass Del Mar sich in seiner Version der Kammerfassung von Beethovens Opus 58 orientierungslos verstrickt. Del Mar erliegt einer *fausse reconnaissance*, die Praxis der Bearbeitungen sei hier grundsätzlich anwendbar. Dabei übersieht er die Spezifika der Quellenlage (des Spezialfalles *Beethoven*)²², weil er immer noch Coopers aufdringlichem Unglauben anzuhängen scheint und mit seiner Lösung einen Kompromiss gefunden zu haben glaubt – in einer Art Proselytentum auf Widerruf.

Diese Übernahme steht als reine Unschuld neben einer Kammerfassung, die mit Beethovens *skizzierten Änderungen* nichts gemein hat. Auch Bearbeitungen anderer Klavierkonzerte Beethovens zeigen ja die Biegsamkeit der Verwendung eines Ursprungstextes. Der Unterschied liegt nur darin, dass diese anderen Bearbeitungen nicht als URTEXT angepriesen werden.

Aus einem hanebüchenen *Vorwort*, dessen Qualität nicht als Diskussionsgrundlage tauglich ist, erlaube ich mir hier nur die nötigsten Auszüge. Vollends lächerlich wird die Del Mar-Variante, wenn man ihn nach ihrem Entstehungsdatum fragt. Dahin führt es, wenn man den Umgang mit authentischen Quellen nicht beherrscht.

Aber das entschuldigt Del Mar nicht in seiner Inkonsequenz. Man hat auch die rollende Bearbeitungspraxis des Jahrhunderts als Relevanzkriterium einbezogen. Sogar hat man dem Berliner Stimmensatz Rampls den Vortritt gelassen. Doch dass dieselbe Praxis schon mit der Norm eines Franz Alexander Pössinger (1767-1827) früh (Ende April / Anfang Mai 1807) vorweggenommen worden war, konnte man sich nur de facto überwindend, nicht aber ad personam konzедierend im Bärenreiter-Vorwort bekennen. Die weitgehende Übernahme des Rampl-Stimmensatzes entlastet Del Mar indes nicht von seiner trostlosen Unwissenschaftlichkeit, insbesondere jedoch der Vernachlässigung jeder Philologie als einer Herausgeber-Tugend. Dieser Mangel, diese ungute Aura wiederum dokumentiert sich in seinem unverfroren fundamentale Tatsachen bestreitenden Vorwort.

Wissenschaftlich gesehen ist diese Bärenreiter-Produktion eine Kapitulation vor der Deutung der authentischen Quellen und ein generöser Verzicht auf jegliche Art philologischen Forschens, wie sie durch die reichhaltigen Eintragungen verschiedener Hände und Strata in A 82 b herausgefordert wird. Mit diesen Mitteln einer verweigerten Untersuchung der Quelle A 82 b dennoch ein editorisches Erzeugnis hervorgebracht zu haben,

²¹ Siehe Küthen, NGA III,3, *Kritischer Bericht*, a.a.O., S. 7, und Hans-Werner Küthen, *Die authentische Kammerfassung von Beethovens Viertem Klavierkonzert für Klavier und Streichquintett (1807)*, in: Bonner Beethoven-Studien [BBS], Bd.1, Bonn 1999, S. 57.

²² An die Briefkorrespondenz seines Bruders Karl mit den Leipziger Verlegern Hoffmeister & Kühnel vom 27. März 1806 braucht man nur stellvertretend für die zahlreichen Verlagsangebote zu erinnern. Siehe Küthen, *Authentische Kammerfassung*, a.a.O., S. 67 f.

das überhaupt eine *Kammerfassung des Werks* zusammenstoppelt, ist am bequemsten auf dem Plagiatsweg zu erzielen. Statt ausschließlich bei der Zugrundlegung und der Diagnose *authentischer* Quellen zu bleiben, trägt Del Mar spätere Bearbeitungen herbei und vermischt so den Originalbestand in willkürlicher Entfernung von Beethovens Absichten.

Es wäre kaum eines Aufhebens wert, so viel unwissenschaftliches Bemühen zu erwähnen, wenn damit nicht zuträfe, was in einer Glosse der F.A.Z. an Folgen exemplarisch aufgezeigt worden ist. Diese war betitelt: „*Karriere eines Plagiats*. Bundesverfassungsgericht²³ zitiert eine Fälschung“.²⁴ Der Autor Volker Rieble, Professor für Rechtswissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München, schrieb zur Schadenwirkung des Plagiats:

„Der Schaden für die Wissenschaft bleibt: Erstens [...] Zweitens bleiben die plagiatorischen, also betrügerisch-täuschenden Werke in den Bibliotheken und werden zitiert. Jede Zitation eines plagiatorischen Werkes entwertet die Vorbilder und verschafft der Plagiatorin eine Zitierlehre, die nicht ihr, sondern dem primären Autor zukommt [...] Das zeigt die Verdrängungsfolgewirkung des Plagiats.“

Prof. Rieble beschreibt weiter ein verräterisches Indiz für Plagiatorisches:

„Hier macht sich die insgesamt sparsame Literaturverwendung negativ bemerkbar.“²⁵

Eine ebenso einschlägige Äußerlichkeit ist in Del Mars Vorwort zu seiner Ausgabe der *Kammerfassung* zu beobachten. Als wüsste er nicht, wo anzufangen mit der Kennzeichnung seiner Übernahmen und An-/Ablehnungen, belässt er es mit seinen Plagiaten bei der Camouflage durch zwei Zitate. Sie stammen aus meinem *Kritischen Bericht* zur NGA III,3, eines minimaler als das andere: Von meinen Aufsätzen zum Thema ist keiner zu entdecken. Kann man sich noch unwissender geben?

Im Stemma der authentischen Quellen rangiert der Bedeutung nach hoch oben der Quintett-Stimmensatz des Kopisten Wenzel Rampl in der Berliner Staatsbibliothek (*Mus. ms. 1264/3*), der überhaupt erst Auskunft gab über die Besetzung. Zu allem schweigt Del Mar; er übernimmt aber clandestin diesen Stimmensatz, weil es auch für den tölpelhaftesten Herausgeber unverzichtbar wäre, einzig an dieser Stelle auf den Urheber dieser Erkenntnisse zu verweisen, wenn auch nur in minimalistischer Weise:

„Als ein möglicher Kandidat ist Franz Alexander Pössinger (1767-1827), ein Wiener Komponist und Geiger, namentlich ins Spiel gebracht worden¹ (Fn. 1 *Beethoven Werke*, Abteilung III, Band 3, *Klavierkonzerte II*, hrsg. von Hans-Werner Kühn, *Kritischer Bericht*, München 1996, S. 7), obwohl allenfalls Indizien für ihn sprechen.“

Und eine zweite Stelle im Vorworttext lautet:

„[...] der einzige bekannte Zusammenhang mit Opus 58 ist jedoch eine fragwürdige Notiz (von unbekannter Hand, vielleicht von einem der Verleger) auf der letzten Seite von **B** mit dem Wortlaut: *Clav. Conc. Pöss. 2 zu senden*. Was die 2 bedeutet, ist ebenfalls unklar; dass sich die Angabe auf den Verlust des 2. Satzes in **B** bezieht² (2 Ebd., S. 10.), ist bestenfalls eine Mutmaßung und vielleicht doch weithergeholt.“

Dasselbe wurde auch in englischer Übersetzung verbreitet. Kein Wunder, dass diese wenigen Zeilen verraten, warum Del Mars Vorgehen ihn zur *Entstellung* des Werkes geführt hat. Diese beiden Zitatstellen hätten die pragmatischen alten Römer nur achselzuckend proverbial quitiert: id est „*vituperare caelum*“.²⁶

²³ Wo übrigens Ende 2017 die von mir entdeckte *Kammerfassung* des Vierten Klavierkonzerts von Beethoven aufgeführt wurde durch Stephanos Thomopoulos (Pfte) und das Quatuor Varèse mit Emmanuel François (Va II).

²⁴ F.A.Z. *Feuilleton* vom 14. August 2019.

²⁵ Ibid.

²⁶ **Vituperare caelum** (wörtlich, für Nicht-Lateiner:) „den Himmel tadeln (/ die Götter schelten)“ hatte die sprichwörtliche Bedeutung „alles bemängeln, alles besser wissen wollen.“ So Kleines Lateinisch-Deutsches *Handwörterbuch* von Karl Ernst Georges. Neunte verbesserte und vermehrte Auflage von Heinrich Georges, Hannover und Leipzig 1909, Sp. 2999.

Dass da eine Lücke bestand zwischen den bekannten Bearbeitungen des Orchesterparts als Streichquintett und einem dazugehörigen, jedoch nicht auffindbarem Klavierpart, konnte man in Bestandslisten des Beethoven-Archivs schon lange zuvor ersehen. Eine Klaviersolo-Stimme diesen Streichern an die Seite zu stellen, die nichts weiter bietet als mit der Konzertlesart identisch zu sein, mochte vielleicht ein Grund sein, mit der Beiziehung dieses Klavierparts eine kammermusikalische Notlösung gefunden zu haben, stellt indes keinen Grund dar, mit einem dafür verwendeten Verlegenheits-Standard, d.h. einer substantiell entleerten Veröffentlichung von „URTEXT“ zu sprechen. Zumal diese Auflösung gegen das Gesamtbild der Quellenlage verstößt. Dort gibt es Anregungen genug, sie zu deuten.

Aber Beethovens skizzierte Änderungen, die schon Cooper behandelt, jedoch missdeutet hatte, im Kontext der originalen Quelle *A 82 b* einfach zu ignorieren – ja, wie nennt man das? Mir fällt dazu nur ein, was Beethoven an seinen Kopisten Ferdinand Wolanek adressierte:

„[...] das ist gerade, als wenn die Sau die Minerva lehren wollte.“²⁷

Nebenbei bemerkt ist es eine Herabsetzung des Begriffs „Urtext“ in seiner Eigentlichkeit. Also, um auf meinen Titel zurückzukommen: eine *D e p r a v a t i o n*.

Dass Beethoven der Initiator der Kammerfassung gewesen war, ist nach dieser Methode, die weder einen Unterschied sieht zwischen authentischen und nicht-authentischen Quellen noch chronologische Kriterien berücksichtigt, nicht zu erkennen. Der Erkenntnisgewinn wurde aus meiner Analyse übernommen, die eine Zusammenführung aller authentischen Quellen ermöglichte: Nottebohms früher Fragestellung nach der Bedeutung der skizzierten Eintragungen Beethovens in einer Stichvorlage seines Kopisten Klumpar (*A 82 b*), die allein schon deshalb fragwürdig waren, weil sie in dieses späte Stadium der Reinschrift eines fertigen Textes substantiell – wenngleich konzeptionell – nicht mehr hineingehörten, aber gerade deshalb ebenso provokativ wie aufschlussreich sind.

Es war wohl auch kein Zufall, dass Pössinger von der „Wohllöbl: K.K. Oberpolizeydirection“ Auftrag erhalten hatte, als Gutachter im Gerichtsverfahren zwischen Beethoven und seinem Verleger, der Kunsthandlung Artaria e Comp., aufzutreten. Sein „Attestat“ unterzeichnete der Gutachter mit:

„Wien am 14^{ten} Septbr 1803. / Franz Pösinger / Hof Musicus.“²⁸

Streitgegenstand waren nicht Arrangementfragen, sondern praktische Äußerlichkeiten, nämlich Stichkorrekturen an Wendestellen in Beethovens Streichquintett op. 29. Aber eben in einem Streichquintett. Einer sollte immer eine Hand frei haben – auch für korrekte Wendemanöver! Pössinger als Violinist und Komponist gelang die friedliche Beilegung – und von da an, wahrscheinlich bereits früher, wie weiter unten vermutet wird, taucht er bei Beethoven öfter auf.

²⁷ Beethoven im Brief an Ferdinand Wolanek (1825), Verso-Seite. BHB 31. TDR V, S. 175 f. SBH Nr. 465; KK 1272; EA 1346.

Faksimile in Joseph Schmidt-Görg, Hans Schmidt, *Ludwig van Beethoven*, Bonn, Hamburg, Braunschweig 1969, S. 250.

²⁸ Siehe TDR II, (31922), Anh. II H., S. 602. Pössingers Erwähnung in *A 82 b* als „fragwürdige Notiz“ abzutun qualifiziert einen Fachmann für Violine aus dem k.k. Hoforchester nicht als die Autorität, die dem Ruf Pössingers entsprach, wenn er von der Oberpolizeydirection bestellt wurde, und Beethoven sich einsichtig zeigte. Da war wohl eine Vertrauensbasis gelegt, die sich auch 1807 bewährt hat – so weit darf man wohl ein Verhältnis ausleuchten, das sich bezüglich der Zusammenarbeit Beethovens mit Artaria ausgedehnt hatte. Von Pössingers Bearbeitung des *Fidelio 1814* für Streichquartett wurde in der Wiener Zeitung im August 1827 immerhin die Ouvertüre (*Artaria 221*) als gedruckt angezeigt. Siehe Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien 1952, S. 133; G. Nottebohm, *Beethovens Werke Anfang 1862 / bei Breitkopf & Härtel*, als Quellensynopse zur Alten Gesamtausgabe, („Nachlaß Nottebohm“), hs. in der GdM, Wien. In Nottebohms *Quellenverzeichnis* zur AGA als „nicht gestochen“ bezeichnet. Vgl. Kühn, *Authentische Kammerfassung*, a.a.O., S. 71, Fn.39.

Es muss vor einer Entstellung der Kammerfassung gewarnt werden

Del Mars Vorwort zur Kammerfassung erörtert nichts Generelles über die Existenz einer Fassung, die ich 1996 in der NGA III,3 dargelegt habe. Somit plagiiert er eine Grundvoraussetzung im wissenschaftlichen Diskurs, ohne die er nicht zu dem Thema gefunden hätte. (Bei Cooper wäre er ohnedies nicht fündig geworden.) Die Priorität von Herausgeber und Verlag der früheren Edition sollte normalerweise für die beinahe unvermeidliche Orientierung bei der Wegbereitung der eigenen Publikation sprechen. Meine Edition von 1996 besaß diese Vorgabe nicht. Sie musste sich die Quellenlagen allein erschließen und danach die Entscheidungen treffen. Dazu war die prioritäre Edition in der Lage. Die andere konnte sich vergleichsweise „ins gemachte Bett legen“. Die Strategie der Markteroberung in einem vom Bärenreiter Verlag in sportlichem Tempo absolvierten und noch anhaltenden Editionen-Galopp ist zwar schon von der Alten Gesamtausgabe (AGA)²⁹ vorexerziert und übertroffen worden – aber wegen der textlichen Unhaltbarkeit im Rahmen dieser AGA ist schließlich unter Anwendung fortgeschrittener Quellenkunde die NGA der Werke Beethovens ins Leben gerufen worden. Dabei gilt als oberste Maxime der Gedanke der Wiederherstellung des URTEXTS als möglichste Gewähr für den Überlieferungserhalt im ursprünglichen konservativen Sinn. Die historische Originalverpackung, die noch stets die Grundlage für eine lebendige Interpretation ist und den Gedanken verbannt, doch wieder nur eine Verballhornung des Originals zu sein.³⁰ Ein Tempo wie dasjenige des Jonathan Del Mar bei Bärenreiter ist im positiven Sinn kaum anders zu erklären als durch die Vorarbeiten anderer und durch ihre Übernahme – im negativen aber einfach durch Eigenmächtigkeiten eines Dirigenten.³¹

Nicht zu vergessen indes ist die wichtigste Voraussetzung für ein solches Handeln, das auch diesmal die pragmatischen alten Römer wieder nur achselzuckend sprichwörtlich quittiert hätten: „*Vituperare caelum*“.

Fakten für Quellenkundige

Die von mir wiederentdeckte und aus authentischen Quellen rekonstruierte *Kammerfassung von Beethovens Viertem Klavierkonzert* aus dem Frühjahr 1807 hat mit einer gedruckten Version des Bärenreiter Verlags 2015 Konkurrenz erhalten. Das einzig gedruckte Quellenmaterial meiner Ausgabe der Kammerfassung liegt vor im *Anhang I* zum *Kritischen Bericht* der Orchesterfassung des Vierten Klavierkonzerts in Band III/3 der NGA (*Klavierkonzerte II*) von 1996. Obwohl sich Beethovens skizzierte Änderungen zum Klavierpart exklusiv auf die Kammerfassung beziehen, stellen sie zumindest im Kontext des Opus 58 eine Erweiterung des Quellenhorizonts dar. Das handschriftliche Aufführungsmaterial der von mir publizierten authentischen Version umfasst eine Partitur für Soloklavier und fünf Streicher (V I, V II, Va I, Va II und Vc) auf 68 Seiten Querformat und fünf Streicher-Einzelstimmen in DIN A4 Hochformat auf insgesamt 60 Blättern. Es ist seit der Registrierung bei der GEMA im Jahr 1995 jederzeit lieferbar. (Bestellung unter hans-werner@kuethen.de)

Beethovens auf recht ungewöhnliche Art in *A 82 b* plazierte Skizzierungen zum Solopart scheinen nicht nur von eiligem Schreibduktus diktiert, sondern stellen schon eine

²⁹ AGA, Lpz. 1862-65, Suppl. 1888.

³⁰ Man vergleiche Hans Robert Jauf, *Rückschau auf die Rezeptionstheorie*. Ad usum Musicae Scientiae, in: Hermann Danuser / Friedhelm Krummacher (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte*, Laaber 1991, S. 13: „Das literarische Werk als ‚ens causa sui‘ anzusehen, als ein selbstgenügsames Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit denselben Anblick darbietet, ist aus Sicht der Rezeptionstheorie indes eine substantialistische Illusion.“ Dieser Aspekt öffnet wiederum die tausendfältige Brechung in der Betrachtung des Originals. Es ist glücklicher Abwechslung genug.

³¹ So hatte auch schon George Smart bei seinen Londoner Erstaufführungen Beethovenscher Werke (z.B. *Die Weihe des Hauses*, op. 124) seine Partituren mit Ergänzungen und Direktionsmarken für seinen persönlichen Gebrauch bearbeitet. Vgl. Kühn, NGA II,1, *Kritischer Bericht*, a.a.O., S. 37 und 45.

grundsätzliche Herausforderung zur Bestimmung ihres Datums dar.³² Normalerweise haben solche Ergänzungen des Komponisten (wie hier zum Solopart) in einer vollständig abgeschlossenen, aber noch nicht gedruckten Stichvorlage eines Kopisten nichts mehr zu suchen, zumal ein Lesartenvergleich dieser *Stichvorlage* mit der daraus resultierenden *Originalausgabe* (erschienen im August 1808) keine Berührungspunkte mit diesen skizzierten Änderungen zeigt: weder Spuren von Textersatz oder referenzielle Korrekturen (marginale Hinweiskreuze oder *Nb.*-Signale bezüglich anderer Quellen) noch sonstige Abweichungen. Joseph Klumpars³³ Text ist völlig identisch mit dem der OA. Außerdem gibt es darin nur Pössingers autonome Eintragungen, die durch Korrekturen einiger Schreibfehler Klumpars nötig wurden.

Wohl aber gibt es *von Beethoven* eine neue, letzte Eintragungsschicht in *A 82 b*: Ein paar mit marginalen Hinweiskreuzen und randständigem Text versehene Stellen, die eine neue Ästhetik in seine Klavierkonzerte einführen: Es sind *rubato*-Anweisungen, z.B. *ritard. / a tempo*, in der am offenen Außenrand beschnittenen Stichvorlage Klumpars notiert. Sie stehen am Ende des Kompositionsprozesses und bestätigen den Einfluss der aus der kammermusikalischen Temponuancierung gewonnenen Agogik. Beethoven hat sie zuletzt aus der Flexibilität der Kammer- in die Konzertifassung (August 1808) übergeführt. Auf dem Umweg über die Kammerfassung wird dieses für die Klavierkonzerte neue ästhetische Moment in die Konzertifassung auf Gegenseitigkeit eingebunden.

(Abb. 2)



Abb. 2 Partitürkopie von Joseph Klumpar, Wien, GdM, *A 82 b*, S. 111. Beethovens Marginalie, links beschnitten: „+ / [ri]tard / [l t]ak[t]“ mit Bezug auf den 1. Satz, T. 336.

³² Die zwei Phasen der Eintragung unterscheiden sich durch zwei Tintenfarben; ihr Wechsel erlaubt die Datierung im Vergleich mit den identisch benutzten Tinten in Beethovens Briefen: Die skizzierten Eintragungen stammen demnach von Ende April/Anfang Mai 1807. Siehe Küthen, NGA III,3, *Kritischer Bericht*, a.a.O., S. 16, und Küthen, *Authentische Kammerfassung*, a.a.O., S. 68.

³³ Fojtíková/Volek, *Die Beethoveniana*, a.a.O., S. 232.

Diese Marginalien liegen zu einem so späten Zeitpunkt der Veröffentlichung des *Vierten Klavierkonzerts*, dass sie nicht mehr vollständig beim Stich der OA berücksichtigt werden konnten. Davon habe ich verschiedentlich über den *Kritischen Bericht* hinaus gehandelt. Dass diese Ergänzungen wohl der Grund für das Abhandenkommen von Beethovens autographen Konzertpartitur nach der Drucklegung gewesen sein dürften, ebenso.

Eine für die chronologische Bestimmung der Eintragungen insgesamt aufschlussreiche Stelle begegnet im ersten Satz, T. 46: Dort verändert Franz Alexander Pössinger in einer Tutti-Abkürzung betreffs Violino I das erste Achtel *a¹* mit seinem hellen Rötelfstift in *ais¹*, und zwar durch ein fehlerhaft davorgesetztes Kreuz, das überdies mit Tinte nachgezogen wurde – wahrscheinlich meinte er das Warnungssakzidens vor *fis¹* in Violino II desselben Takts. Dennoch übernimmt die OA trotz des Querstandes mit dem unveränderten *a¹* im eigentlichen Violinpart diese irrtümliche Notierung Pössingers.³⁴ Bis in die OA reicht also das fehlerhafte Kreuz, das uns als ein Leitfehler für die chronologische Bestimmung indes sehr willkommen ist.

Eine weitere bemerkenswerte Stelle im ersten Satz der Kammerfassung des Opus 58 ist eine autonome Textkorrektur Pössingers in T. 354 des ersten Satzes, wohlverstanden im Solopart:

(Abb. 3)



Abb. 3 Wien, GdM, A 82 b, S. 118. 1. Satz, T. 353-54. In T. 354 (Pfte, *m.d.*) Klumpars Fehler *in 8va* von Pössinger mit Rötelfstift gestrichen und durch *in Octava* ersetzt; dabei um eine Note nach rechts korrigiert.

Klumpar hatte in A 82 b das „in 8“ eine 16tel-Note zu früh gesetzt, was Pössinger mit seinem hellen Rötelfstift: „*in Octava*“ und einer Durchstreichung der ursprünglichen Lesart mit demselben Stift korrigierte.³⁵ Also wiederum ein Eingriff Pössingers, der den Solopart betrifft und für eine korrekte Lesart in der OA sorgte. Damit beweist die Stichvorlage A 82 b, dass

³⁴ Siehe Faksimile Abb. 6, in: Kütthen, *Authentische Kammerfassung*, a.a.O., S. 72.

³⁵ Siehe Kütthen, NGA III,3, *Kritischer Bericht*, a.a.O., S. 25.

Pössingers Eintragungen, neben manchen seiner Schlüsselkorrekturen allesamt *vor* der Originalausgabe zustande kamen und belegt so die enge Zusammenarbeit mit Beethoven beim Zustandekommen der Kammerfassung. Welche Ursache sollte Pössinger für seine Eingriffe gehabt haben, wenn nicht die Herstellung einer reinen Piano-Solostimme zu liefern, die mit Einfügung der Tutti-Abbrüviaturen in den Solopart ein aufführungspraktisches Textkontinuum der ganzen Kammerfassung bot? Weiter unten wird aus einem Indiz gefolgert, dass Pössingers (verlorenes) Particell keinen Pfte-Part enthielt, weil sonst der übereinstimmende Fehler in allen fünf Streichern des Berliner Stimmensatzes *Mus. ms. I264/3* nicht hätte entstehen können. Das Versehen, das in der Entstehungskette der Quellen bereits dem Arrangeur Pössinger unterlief, hatte seinen Grund in einer fast wörtlichen Textwiederholung in den Takten 284/285 der Streicher, überdies erschwert durch einen Seitenwechsel von Seite (90) zur Seite (91) in *A 82 b*. Mit dem Pianoforte als Bestandteil des Particells hätte die irrtümliche Auslassung des T. 285 nicht passieren können, weil im Pfte keine solche Wiederholung vorliegt.³⁶ Aber einer Solostimme in Pössingers Particell hätte es nicht bedurft, weil die Leitung der Aufführung ohnehin dem Pianisten oblag – und deshalb war eine separate Klavierstimme für die Kammerfassung umso nötiger.³⁷ Die Zusammenarbeit Beethovens mit seinem Arrangeur Pössinger setzte sich fort. Diese eingesprengten hellen Rötelnstellen, die in *A 82 b* von einer dritten Hand stammen, konnte ich, (wie auch in den weiteren hier angesprochenen Opera) als die Hand Franz Alexander Pössingers identifizieren. Und zwar am Duktus und am Schreibmaterial, i.e. ein heller Röteln, im Unterschied zu Beethovens dunklem Stift, den dieser systematisch bei seinen *Nb:-*Eintragungen verwendete, als es um klangliches Raffinement ging: einem typischen Abschlussgedanken. Auch bei Beethoven; auch bei einer bloßen Bearbeitung.

Eine ähnliche Quellenlage betreffs Beethovenscher Röteln-Eintragungen zur Verbesserung von Lesarten zwischen Beethoven und seinem Arrangeur Pössinger begegnet auch im Violinkonzert, untersucht vom Autor: *Wer schrieb den Endtext des Violinkonzerts op. 61 von Beethoven? Franz Alexander Pössinger als letzte Instanz für den Komponisten*, in: *Beethoven3. Studien und Interpretationen*.³⁸ In den beiden benachbarten opp. 58 und 61 gibt es Beethovens sichtbar überpflanzte Gewohnheit bei der Zusammenarbeit mit Pössinger, eine Kontroll-Lesung vorzunehmen und unterschiedliche Lesarten mit *Nb:* abzugleichen. Das geschah bei op. 58 zwischen der verlorenen Quelle des Particells von Pössingers Streichquintett-Bearbeitung und den Orchesterstimmen in der Stichvorlage der Konzertfassung (Wien, GdM, *A 82 b*) und bei op. 61 zwischen der verlorenen Stimme einer dritten Fassung des Soloparts für die Violine und der Londoner Stichvorlage der Konzertfassung für beide Instrumente (The British Library, *Add. Ms. 47 851*).

Die nicht weiter am Ort der Eintragung definierte Absicht solcher *Nb:* lässt darauf schließen, dass die Zusammenarbeit mit Pössinger ein vertrautes Einvernehmen gewesen sein dürfte. Pössinger war der verlässliche Bearbeiter der Streichquintett-Reduktion des Orchesters für die Kammerfassung des op. 58. Bestätigt wird dies mit der Verlagsbemerkung auf der letzten Seite in *A 82 b:* „*Clav. conc. Pöss. 2 zu senden*“. Daneben arrangierte er, wie oben

³⁶ Kühn, *ibid.*, a.a.O., S. 9 f., 20 und 25.

³⁷ Sie entsprach wohl dem Standard der Solostimme, wie sie in diesem Stadium der formalen aufführungspraktischen Entwicklung des Opus 58 auch in der gedruckten Originalausgabe der Konzertversion, also mit einem *Textkontinuum von Tutti und Soli* ausgesehen haben musste. Vgl. Hans-Werner Kühn, *Gradus ad partituras: Appearance and Essence in the Solo Part of Beethoven's Piano Concertos*, in: *The Beethoven Forum*, Vol. 9, No.2 (Urbana Champaign, IL: Illinois University Press, 2002, p. 137-170.

³⁸ (Internationale Musikwissenschaftliche Symposien im Rahmen des Ludwig van Beethoven Osterfestivals Konferenzbericht, *2004 Beethoven: Inspirationen, Kontext, Resonanz*), hg. von Mieczysław Tomaszewski und Magdalena Chrenkoff, Akademia Muzyczna, Kraków 2006, S. 209-230.

Dasselbe in: *Bonner Beethoven-Studien 4*, hg. von Ernst Hertrich, Bonn 2005, S. 91-109.

gesagt, auch Beethovens *Vierte Symphonie* für dieselbe Kammerbesetzung Streichquintett.³⁹ Aber im Gegensatz zu dieser Symphonie hatte die Kammerfassung des Opus 58 ja noch etwas Besonderes: Die Umgestaltung seines Soloparts. Man könnte auch von einer neuen Sinngebung sprechen. Wenn schon eine Kammerfassung, dann auch ein neu in Beethovens Schaffen eingebettetes Idiom. Die *Durchführung* sollte es im ersten Satz zeigen. Hier verweise ich auf meinen Essay *Eine Frage des Ausgleichs. Aequipoponderation bei Mozart, Haydn und Beethoven*; als PDF-Datei auf dieser Homepage.

Spätere Bearbeiter, auch diejenigen, die mit Beethoven nicht mehr in persönlichem Umgang stehen konnten, ließen den Klavierpart einer Kammerfassung des Konzerts besser unberührt, weil sie allein schon die Autorität fürchten mussten, die aus einem gewachsenen⁴⁰ Kompositionsmonument äußerlich eine Miniaturisierung kondensieren ließ. Und auf dieser Kleinfläche sollte dennoch der Name *Beethoven* glänzen. Der überzeugendste Grund, warum die Kammerfassung mit dem von Beethoven geänderten Solopart unveröffentlicht bleiben sollte, war, dass sie sich wohl im Besitz von Fürst Lobkowitz befand, für dessen Privatkanzlei Beethoven sie überhaupt geschrieben hatte. Der Wunsch des Fürsten, wenigstens seine Favorit-Besetzung Streichquintett verbunden mit einem Klavierkonzert zu besitzen, wenn er schon die Originalfassung an den Erzherzog Rudolph verlieren sollte⁴¹, ist implizite in der engen Entstehungsgeschichte dieser Doppelkomposition des op. 58 erkennbar. Man vergleiche die von mir angeführte beherzigenswerte Stelle in Eduard Hanslicks *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 1. Teil, Wien 1869, S. 44, im Kapitel „Fürstliche Privatkanzleien“:

„Eine Menge Compositionen von Haydn, Mozart u.A. wurden nie gedruckt, nie bekannt, bloß weil sie von ihren Bestellern als Privateigenthum gehütet wurden. Ja, dies Verhältniß, das uns heutzutage so fremdartig berührt, reicht noch in einzelnen Beispielen bis in die neueste Zeit.“⁴²

Man fühlt sich erinnert an Mozarts „Subscriptions“-Angebot, das oben erwähnt wurde.

Im Besitz von Beethovens kollegialer Achtung und seinem Auftrag⁴³ zu weiterer Zusammenarbeit (*Vierte Sinfonie* op. 60 als Streichquintett, trotz offizieller Eintragung in Kinsky-Halm zumeist übersehen) erkannte man für Franz Alexander Pössinger eine bisher nicht gebührend bewertete Rolle.⁴⁴ In Hans-Günter Kleins maßgeblichem Berliner

³⁹ Art. 220, SPK, Partitur-Reinschrift von Pössinger (!). KH, S. 145. Vgl. Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, *Beethovens Musik-Autographe in Berlin*, in: *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie* (BBB), München 1978, S. 42: Dort noch „Art. 220...Op. 60. Sinfonie Nr. 4. Für Streichquintett gesetzt von Pössinger. Partitur-Reinschrift (von Pössinger?).“ Siehe Küthen, NGA III,3, *Kritischer Bericht*, a.a.O., S. 15 ff. Vgl. auch Küthen, *Authentische Kammerfassung*, a.a.O., S. 56, Fn. 13, und S. 71, Fn. 39. In Nottebohms *Quellenverzeichnis* zur AGA als „nicht gestochen“ bezeichnet.

⁴⁰ Skizzen bereits 1800, dann 1806 und angeregt durch die Erwartungen Rudolphs schon mit dem Gedanken an den Konterpart Es-Dur-Konzert op. 73 im Widerstand gegen Napoleon („Österreich löhne Napoleon“). Zu op. 58 siehe *The Beethoven Sketchbooks. History•Reconstruction•Inventory*, Douglas Johnson, Alan Tyson, & Robert Winter [JTW]. Edited by Douglas Johnson, Oxford 1985, passim.

⁴¹ Über den Erzherzog Rudolph von Österreich und seine erwarteten Widmungen hatte Beethoven im Brief an Breitkopf & Härtel vom 20. April 1809 geschrieben: „ich habe einigemal/ bemerkt, daß eben wenn ich andern etwas/ widme, und er das Werk liebt, ein kleines/ Leidwesen sich seiner Bemächtigt [...]“ Vgl. Küthen, NGA III,3, *Kritischer Bericht*, a.a.O., Motto, S. 4.

⁴² Siehe Küthen, *Authentische Kammerfassung*, a.a.O., S. 51 f.

⁴³ Siehe Alexander Weinmann, *Verlagsverzeichnis Artaria*, a.a.O. S. 133. Bibliographische Details wie Küthen, *Authentische Kammerfassung*, a.a.O., S. 56, Fn. 13 bzw. S. 70, Fn. 37.

⁴⁴ In einem der 19 Briefe Kaspar Karl van Beethovens im Auftrag seines Bruders Ludwig an Breitkopf & Härtel in Leipzig (1802-1805), Nr. 3 vom 1. Juni 1802, könnte er ein „unsigniertes Portrait“ Franz Alexander Pössingers skizziert haben: „[...] mein Bruder ward schon öfter angegangen mehrere von seinen Klaviersonaten und andere Werke arangiren zu lassen er wollte aber nie, endlich habe ich ihn dennoch dahin, das [!] ein *geschickter Komponist* [meine Hervorhebung] unter seiner Aufsicht schon mehrere Werke z.B. Sonaten für

Beethoven-Katalog wird als eine noch seltener zitierte Quelle Pössingers Streichquartett-Bearbeitung des *Fidelio von 1814* für Artaria in Wien genannt. In Kleins hervorragendem *Mozart-Katalog* der SPK wird dieser bevorzugte Arrangeur und Komponist Pössinger als ein besorgter posthumer Bearbeiter tätig: In Berlin liegen viele Seiten seiner Arrangements des *Don Juan* oder des *Figaro* – und mit Blick auf Beethoven muss man auf Kleins Mozart-Katalog zurückkommen, weil Klein Faksimilia abdruckt, die u.a. Alois Unterreiters Handschrift zeigen. Hier ist klar zu erkennen, dass er derjenige war, der 1850 im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde Wien die Partitur des 2. Satzes in A 82 b anfertigte. Weitere Details zu Pössingers Beethoven-Arrangements figurieren als Streicherensembles in Küthen, *Authentische Kammerfassung*.⁴⁵

Man sollte für jede der authentischen Quellen-Eintragungen dankbar sein und sich um ihr Verständnis bemühen. Nicht alle tun es. Wir behandeln hier – es muss leider festgestellt werden – ein schlechtes Beispiel. Schlecht, weil es den dokumentierten Spuren, obwohl sie minutiös freigelegt wurden, nicht nachgeht, sondern ihnen ausweicht. Ich habe die Kriterien im Verlauf des Textes bezeichnet und will es nicht eigens wiederholen. Man muss sie indes zu lesen verstehen, d.h. den Vorsatz fassen und einen *quellenphilologischen* Umgang treiben zu wollen. Dann kommt man von selbst auf den Kerngedanken, dass die Quelle zugleich den Urtext liefert.

Fazit

Coopers illusorische These, Beethoven habe sein Viertes Klavierkonzert noch einmal einer Revision unterziehen wollen und habe deshalb seine 131 Takte skizzierter Änderungen als – halten zu Gnaden! – „Verbesserungen des Soloparts“ in die Stichvorlage A 82 b eingetragen, erhält auch durch Del Mars Edition einer Kammerfassung des op. 58 keine Auffrischung. Deren Klavierpart ist keine revidierte Version; aber Del Mar hat 2015 bei Bärenreiter eine Fassung erscheinen lassen, mit der er womöglich Cooper desavouiert, der von Anfang an und allen Ernstes die Existenz einer solchen Bearbeitung abgeleugnet hat. Um dann auch für ein Begleitensemble (u.U. fünf Streicher, mit oder ohne Kontrabass) als vermeintliche Rechtfertigung zu sorgen, greift Del Mar auf halsbrecherische Weise nach der Zuhilfenahme von zwei Bearbeitungen aus, die von ihm jedoch nicht benutzt, sondern nur zur Fassade im Quellenprospekt angeführt werden. Das hat ganz den Anschein nach Potemkin, denn die beiden potemkinschen Versatzensembles sind unterschiedliche, spätere Bearbeitungen aus „c. 1840“ und „c. 1860“ – und die sollen uns einen Urtext weismachen. Bevor das Manöver aber gar zu durchsichtig wird, nimmt Del Mar doch lieber vorzugsweise die Ramplschen Kopien aus der Staatsbibliothek Berlin (die auch Küthen schon, und zwar *ausschließlich* verwendet hatte, mit dem Vorsatz, durch sie im authentischen Rahmen eines URTEXTES zu bleiben). Da wollte jemand versuchen, einen Urtext zu erstellen, indem er sich möglichst weit von den Originalquellen entfernte. Grotesk. Dazu muss noch eine Lektion in Nachbesserung erteilt werden.

Aber da muss zuvor noch eine Bemerkung fallen: Hat nicht Cooper uns auch den altvertrauten Konzert-Part des op. 58 abspenstig zu machen versucht *als nur vorläufig*, indem er Beethovens grandiose Konzertfassung außer Kraft gesetzt erklärte?! Dabei hatte Beethoven mit seinem Bearbeitungs-Auftrag an Pössinger nicht die Absicht, an dieser Konzertfassung

Klavier, in Quartetten und Instrumentalstücke für Klavier arrangiert hat. Alle brauchbare werden nach und nach kommen und durchaus von meinem Bruder nachgesehen und wo es nötig ist geändert werden. [...] Nutzen hat hier mein Bruder nicht, denn derjenige welcher sie arrangiert wird gut bezahlt, er aber wird für seine Zeit, die er hieran verwendet nicht hinlänglich entschädigt, und tut es nur aus Vater[lands]liebe.“ Siehe TDR II, S. 612.

Für Hugo Riemann kam als *geschickter Komponist* „in erster Linie Ferd. Ries in Frage“; neben Franz Xaver Kleinheinz oder Johann Moser (TDR II, S. 613).

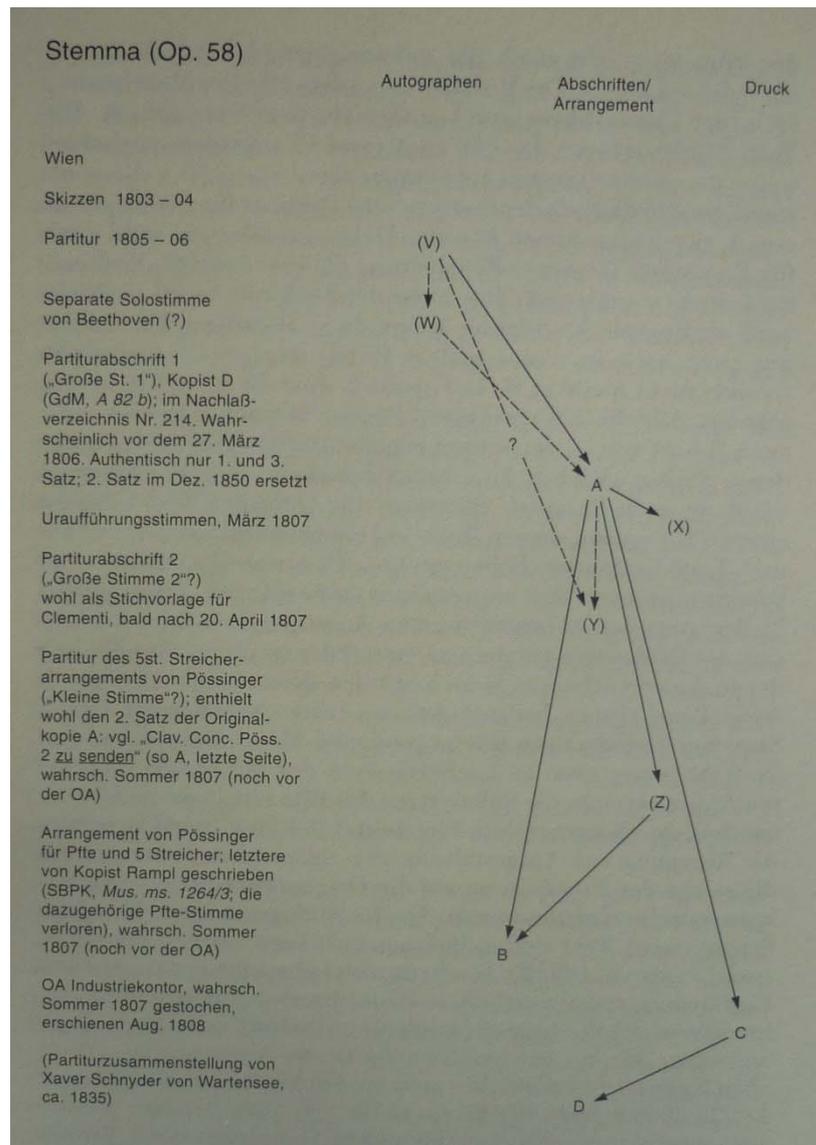
⁴⁵ Küthen, *Authentische Kammerfassung*, a.a.O., S. 70 f.

irgendeinen Abstrich vorzunehmen. Welch ein Dilemma! Es ist geradezu unschätzbar, dass Beethoven seine Texte auseinanderhalten konnte.

Hätte er sie beisammenhalten können, besäßen wir ein Diagramm, mit dem wir alle uns zufrieden stellen könnten. Mir genügt es, uns das Postulat nach den filiatorisch diagnostizierten Einzelquellen, von denen ja nicht alle verloren sind, erhoben zu haben; denn das geschah anhand der Schlussfolgerungen aus Fakten, Indizien und Konzeptionen in folgendem Stemma:

(Abb. 4)

Stemma op. 58



Nach Küthen, NGA III,3, *Kritischer Bericht*, a.a.O., S. 18.

Epilog

Auch die Kammerfassung, wie ich sie wiederentdeckt, rekonstruiert und mehrfach ausführlich beschrieben habe, ist ein URTEXT – nur eben einer mit Prioritätsanspruch und der Qualität einer ausschließlichen Verwendung von wissenschaftlich eruierten, philologisch gewonnenen Ergebnissen an Quellenoriginalen.

Ein URTEXT, der die Bedingungen erfüllt, die ein bereits zitierter älterer Autor so beschrieben hat:

„Ich muß ein bißchen revidiren“, sagt Junker Mephisto, als er ausgeschickt wird, für Gretchen einen Schmuck zu finden. Wir glauben kaum, daß es dem Trefflichen so sauer fiel, in unterirdischen Schauergewölben das funkelndste Geschmeide zu heben, wie es uns geworden, aus den hochaufgeschichteten Sendungen der Wiener Musikverleger einzelne bescheidene Edelsteine zu Tage zu fördern. Und dennoch schien uns die Musik in Oesterreich einigen Schmuckes längst würdig und bedürftig, um nicht neben den Schwesterkünsten allzu ärmlich einherzugehen. Im Innersten überzeugt, daß sich manch Glänzendes, wenn auch *vielleicht auf verborgenen Plätzen* [meine Hervorhebung] vorfinden müsse, entschlossen wir uns, muthig ans Werk zu gehen und ein bißchen zu revidiren.

Ehe wir zu den kleinern Erzeugnissen der Claviercomposition übergehen, erwähnen wir noch einige Ausgaben älterer Werke, welche dem Wiener Verlag zu hohem Lobe gereichen. Dahin gehört erstens eine Auswahl von acht der schönsten M o z a r t'schen Sonaten, welche, von G. N o t t e b o h m sorgfältig revidirt, bei Mechetti erschienen ist. Wie erstaunlich gleichgiltig das musikalische Publicum sich in der Regel gegen die Correctheit und Authenticität einer Ausgabe verhält, wird Jedermann zugestehen, der die unermüdliche Anstrengung kennt, mit welcher man in der Wissenschaft und schönen Literatur die allmälige Reinheit eines Classikers herstellt. Dem Opfer an namenloser Zeit und Mühe, womit die Philologen den Urtext eines Autors herstellen, entspricht dann die ausschließliche Vorliebe und Entscheidung des Lesers für eben diese oder jene Ausgabe, welche ihm die Richtigkeit des Textes gewährleistet. Hingegen verschuldet die mangelhafte Technik des frühern Notenstichs, vereint mit der minder ernsten Auffassung unserer Kunst, oft eine jahrhundertlange unbeirrte Herrschaft fehlerhafter Musik-Editionen. Dies war auch der Fall mit den landläufigen Ausgaben mehrerer M o z a r t'scher Sonaten. Durch eifriges Forschen und Vergleichen gelang es dem Componisten N o t t e b o h m den wirklichen (oder doch höchst wahrscheinlichen Urtext) derselben herzustellen und sie dergestalt erst recht zur Zierde jeder Musiksammlung zu machen.⁴⁶

Man sollte öfter bei Hanslick – wegen seiner zeitlosen Worte, z.B. „revidiren“ – nachschlagen! Jetzt ist es bereits das zweite Zitat in diesem fortdauernden Zusammenhang mit den heutigen Umständen. Wir scheinen keinen Schritt weiter.

Ich hatte Ludwig Finscher auf seine Fehleinschätzung des Datums einer *erstmaligen* Verwendung des Wortes URTEXT hinweisen dürfen, als er diesen Terminus mit dem Druck von Klaviersonaten Mozarts und Beethovens, den Etuden Chopins und Johann Sebastian Bachs Klaviersuiten belegt hatte, ebenso wie

„einiger Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs, die die Berliner Akademie der Künste 1895-1899 veranstaltete, taucht zum ersten Mal das Wort *Urtext* auf, und programmatisch wird die Absicht verkündet, durch die Rückkehr zum unveränderten Notentext der von den Komponisten autorisierten Erstaussgaben *der Gefahr einer*

⁴⁶ So Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 2. Teil, *Aus dem Concertsaal. Vom Wiener Musikverlag*, Wien 1870 (2 Bände in 1 Band, Nachdruck Hildesheim 1979), S. 32.

*Quellenversumpfung vorzubeugen**. (*hier Anmerkung 2 im Zitat, S. 198: „vgl. „Allgemeiner Vorbericht“ zu den genannten Ausgaben der Berliner Akademie der Künste, erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1895 ff.) Trotz solcher Absichten und trotz der theoretischen und editionspraktischen Bemühungen von Max Friedländer, Heinrich Schenker und anderen aber setzte sich die Idee der Urtextausgabe gegen die marktbeherrschenden Interpretations-Ausgaben zunächst nicht durch, und auch heute noch gibt es nicht wenige Ausgaben – vor allem natürlich von Klaviermusik – die auf die künstlerische Autorität eines großen Interpreten-Namens bauen.

Der entscheidende Anstoß zur Durchsetzung der Urtext-Ausgabe ist von Günter Henle ausgegangen. Die Unzulänglichkeit der Interpretations-Ausgaben war für ihn eine Grund-Erfahrung, die ihn zur Gründung seines Verlages trieb.⁴⁷

Soweit stehen die Theorie im Einklang mit Hanslick und die Praxis mit Henle.

Natürlich hat man in der Historie einen defizienten Modus nach dem anderen erlebt. Aber alles ursprüngliche Bemühen um einen Solitär in der Beethoven-Literatur, der so authentisch auf des Komponisten Initiative zurückgeführt werden kann, sollte nicht in Resignation enden.

Die alleinige Befugnis am Urtext von Beethovens Kammerfassung des Vierten habe ich als Entdecker und Bearbeiter an die GEMA mit der Anmeldung 1995 zur Wahrnehmung meiner Nutzungsrechte treuhänderisch übertragen. Meine handschriftliche Notenausgabe ist unter der e-mail-Adresse hans-werner@kuethen.de zugänglich. Meine weiteren Publikationen zu diesem Thema findet man hier unter www.kuethen.de.

P.S. Während Cooper aber seine Gegenposition zu meiner These einer Kammerfassung von Beethovens Viertem Klavierkonzert zu behaupten versucht, betreibt Del Mar in rüdem Opportunismus eine parasitäre Wirtschaft mit seinen Ausgaben – nach dem von Ludwig Finscher als unzulänglich beschriebenen überholten Verfahren: „auf die künstlerische Autorität eines großen Interpreten-Namens bauen[d]“. Ein großer Interpret am Werk Beethovens?

Verzeichnis der Abkürzungen

ALB	Emily Anderson, <i>The Letters of Beethoven</i> (1961)
BBB	<i>Beiträge zur Beethoven Bibliographie</i> (1978)
BBS	Bonner Beethoven-Studien (1999-)
BHB	Beethoven-Haus Bonn
EA	Emily Anderson (s.o.)
GdM	Gesellschaft der Musikfreunde Wien
HCB	BHB, Sammlung Hans Conrad Bodmer (1956)
JTW	Johnson-Tyson-Winter, <i>The Beethoven Sketchbooks</i> (1985)
KH	Kinsky-Halm, <i>Beethoven Werkverzeichnis</i> (1955)
KK	Kastner-Kapp, <i>Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe</i> (1923)
NGA	Neue kritische Gesamtausgabe der Werke Beethovens (1961 –)
ORR	<i>Orchestre Révolutionnaire et Romantique</i>
SBH	Hans Schmidt, <i>Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn</i> (1971)
SPK	Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin
TDR II	Thayer-Deiters-Riemann, <i>Ludwig van Beethovens Leben</i> , Bd. 2 (31922)

⁴⁷ Ludwig Finscher, *Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben*, in: Gedenkschrift Günter Henle, hg. von Martin Bente, München 1980, S. 193-198, hier S. 194.