



Ludwig van Beethoven

Bleistiftzeichnung von Louis Letronne, 14x9 cm, Wien 1814 (Ausschnitt). Ehem. Slg. André Meyer, Paris

HANS-WERNER KÜTHEN, BONN

DIE AUTHENTISCHE KAMMERFASSUNG VON BEETHOVENS G-DUR-KLAVIERKONZERT OPUS 58 FÜR PIANOFORTE UND STREICHQUINTETT (1807)*

Wiederentdeckt, nach den Quellen rekonstruiert und ergänzt von Hans-Werner Küthen

Meine sehr verehrten Damen und meine Herren, liebe Musikfreunde,

zunächst danke ich Ihnen allen für Ihr liebenswürdiges Erscheinen in diesem lothringischen Goethe-Institut. Es ist mir ein besonderes Vergnügen, Ihnen ein Thema vorstellen zu dürfen, das ich Sie bitten muss, unter historischem Aspekt richtig zu verstehen, das heißt die unmittelbaren Bedingungen und die Reaktionen der damaligen Epoche zu berücksichtigen, die auch einen so engagierten Künstler wie Ludwig van Beethoven unvermeidlich betrafen – und in nicht geringem Maße betroffen gemacht hatten. Wir hören das heute nicht mehr mit, weil sich unsere Leidenschaften auf ein friedvolles Miteinander gerichtet haben. Wir lauschen dem reinen Kunstwerk und dürfen uns schmeicheln, die Zeit zu besitzen und das Werk vermeintlich sogar besser zu verstehen als die Zeitgenossen, die auch einem Avantgarde-Musiker wie Beethoven nicht alle wie dem *Rattenfänger von Hameln* (notre version des *moutons de Panurge*) gefolgt waren. Der letztgenannte Aspekt ist ebenso zeitlos relativ wie der erste historisch vergangen ist.

Mein Thema lautet: *Die authentische Kammerfassung von Beethovens Viertem Klavierkonzert Opus 58 für Pianoforte und Streichquintett, komponiert im Jahre 1807*. Das hier behandelte Werk ist in seiner ursprünglichen Orchesterfassung im März 1807 in Wien zum ersten Mal aufgeführt worden, unter der Patronage eines der großzügigsten Förderer Beethovens, aber eben inmitten der Napoleonischen Kriege, von denen der Komponist nicht unberührt blieb. Am 15. November 1805 hatte Napoleon die sogenannte *Schönbrunner Deklaration* verkündet, im Mai 1809 ließ er erneut Wien besetzen – dazwischen hatte Beethoven sein *Viertes Klavierkonzert* geschrieben und es bei Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz in seiner Wiener Stadtresidenz uraufführen lassen; im selben Palais, das Napoleons General Pierre Hulin, dem späteren Stadtkommandanten von Paris,¹ dann 1809 als Quartier gedient hatte. All das ist bestens bekannt.

Dennoch gibt es immer wieder Überraschungen bei Beethoven, und ich darf annehmen, dass nicht zuletzt die Neugier viele von Ihnen hierher gebracht hat, um zu erfahren, was es mit dieser Preziose einer Kammerfassung seines so berühmten Konzerts auf sich hat. Vertrauen in eine Jahrhunderte lang gepflegte Musiktradition von höchster Qualität also, gepaart mit einer Prise Neuheit. Ich hoffe und wünsche mir, Ihre hohen Erwartungen erfüllen zu können. Zumindest an diesem Konzertabend mit der

* Deutsche Manuskriptvorlage zu einem in Französisch gehaltenen Einführungsvortrag im *Goethe-Institut Nancy*, 5. November 2001, anlässlich der französischen Erstaufführung am selben Abend in der *Salle Poirel*, Nancy.

¹ Siehe Armand Augustin Louis Caulaincourt, Herzog von Vicenza, *Mit Napoleon in Rußland*, dt. von Friedrich Matthesius, Bielefeld und Leipzig 1938, S. 295: *Malet-Putsch*.

Musik selbst. Deshalb danke ich Ihnen nochmals für Ihr erwartungsvolles Interesse; seien Sie sicher, dass ich Ihre kritische Kennerschaft dabei voraussetze.

Ich freue mich indes auch, in Ihrem Land, zu dem ich – wie übrigens Beethoven – aus enger nachbarlicher Nähe des Rheinlandes eine große Zuneigung habe, einen kleinen Beitrag leisten zu können zur Verbreitung von Beethovens Musik.

Ursprünge

Die Kammerfassung ist sehr wahrscheinlich einem kleinen Kreis von professionellen Kennern und Liebhabern um den gerade erwähnten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, dem Magnaten unter den böhmischen Fürsten, vorbehalten gewesen. Eduard Hanslick beschrieb mit einigem Gift in der Feder noch im Jahre 1869 diesen konventionellen Umstand in seiner *Geschichte des Concertwesens in Wien*² im Kapitel „Fürstliche Privatcapellen“: „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.“ Mit einem etwas größeren Abstand zur sozialen Befindlichkeit eines Komponisten im ausgehenden Feudalismus als Hanslick ihn besitzen konnte, dürfen wir heute abgeklärter feststellen, dass auch Beethoven noch einer gesellschaftlichen Struktur zugehörte, die ihn daran band, einen Gönner wie Fürst Lobkowitz mit seinem Wunsch nach Exklusivität entsprechend (d.h. ohne eigene Nutznießung durch eine Druckveröffentlichung) zu respektieren. Aus einem derartigen Reservat aber einen Mangel an Qualität der Bearbeitung abzuleiten, die einer Veröffentlichung nicht wert gewesen sei, wäre eine unzutreffende Verkennung der historischen Bedingungen.

Auf eine solche ausschließliche Bestimmung und Nutzung deuten auch alle Umstände, die im Folgenden angesprochen werden. Zum exklusiven Gebrauch bei der Hofmusik in seinen vielen Residenzen: neben Wien auf dem Stammsitz Schloss Raudnitz an der Elbe oder seinem erzgebirgigen Lieblingssitz Eisenberg (Jezeří) dürfte es der Fürst selbst gewesen sein, der Beethoven zu einer reduzierten Besetzung unmittelbar nach der Uraufführung der Konzertfassung in seinem Wiener Palais im März 1807 angeregt hatte. Jedenfalls war es für ihn einer Überlegung wert, seine teuren Einladungskonzerte, die ihn letztlich an den Rand des Ruins zu bringen drohten, zugunsten kostensparender Veranstaltungen durch ein kleineres Ensemble zu ersetzen. Nicht zuletzt wegen seiner instrumentalen musikalischen Fähigkeiten war Lobkowitz wohl an einer Bearbeitung des Konzerts für seine kammermusikalische Favoritbesetzung *Streicherquintuo*r besonders gelegen – und möglicherweise auch daran, gemeinsam *mit Beethoven* zu musizieren, entweder an der Violine oder auf dem Violoncello.

Der Part des Solisten, den Beethoven in beiden Fassungen des Werkes übernommen hatte, ist in der Kammerfassung noch einmal beträchtlich in seinen manuellen Anforderungen gesteigert. Ohnehin war niemand außer Beethoven in der Lage, diesen Solopart zu bewältigen. Warum nicht die Gelegenheit nutzen und ihn auf sich persönlich zuzuschneiden bis zur schieren Unspielbarkeit durch andere? Das virtuose Moment der Unübertrefflichkeit kam unversehens ins Spiel, da es sich um die

² Wien 1869, 1. Teil, S. 44.

Übertragung eines voll orchestrierten Konzerts in den technisch und finanziell leichter durchführbaren kammermusikalischen Betrieb handelte. Der bot gegenüber den strenger kanonisierten Gebräuchen im großen Konzert ohnedies eine provozierend größere, beinahe improvisatorische Freiheit.

Die Transkription, die wohl zunächst in Lobkowitz' Privatbesitz verblieben war, geriet später, nach dem Tod des Fürsten Ende 1816, in Vergessenheit.

Wege der Forschung

Einen ersten Hinweis auf die völlig unbekanntes Kammerfassung habe ich bei Quellenstudien zur Herausgabe der Konzertsfassung unseres G-Dur-Werkes Opus 58 aus den Quellen selbst gewinnen können. 1988 untersuchte ich die Primärquelle im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Es handelt sich um eine Partiturabschrift von Beethovens Kopist Joseph Klumpar im Umfang von 276 beschriebenen Seiten, die von Beethoven anschließend überprüft worden war. Sie gelangte aus Beethovens Nachlass am 9. November 1827 in die Wiener Gesellschaft. Ihre Signatur ist *A 82 b*. Ich nenne diese Quelle im Folgenden schlicht *A*. In der Fachliteratur gab es überdies eine lange Unsicherheit, seitdem der renommierte Skizzenforscher Gustav Nottebohm 1865 ein Spezifikum in *A* zu erklären versucht hatte, auf das ich gleich zurückkomme.

Die Hauptquelle des Vierten Klavierkonzerts ist bis heute nicht wieder aufgetaucht: nämlich Beethovens Partiturotograph von 1805/06. Bei meinen Untersuchungen zur Herausgabe gelang es mir, als sehr wahrscheinlich nachzuweisen, dass dieses verschollene Autograph schon Beethoven abhanden gekommen war.

Zunächst besaß Beethoven also zwei Textquellen seines G-Dur-Konzerts: das handschriftliche Original von 1805/06 und diese Partiturabschrift *A* des Kopisten Joseph Klumpar von 1806. *A* war als Stichvorlage für eine Originalausgabe im selben Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir vorgesehen, bei dem bereits Beethovens *Drittes Klavierkonzert* c-Moll op. 37 erschienen war. Die Stichvorlage *A* stellte sich aber als ungenügend heraus, nachdem Beethoven seine eigenhändige Partitur 1807 mit allerletzten Ergänzungen versehen hatte, die eine Verfeinerung des Soloparts enthielten. In diesen marginal in *A* notierten Zusätzen zeigt sich eine neue agogische Komponente (ausgedrückt als *ritardando* — *a tempo*-Vorschriften), die es zuvor nicht einmal im Ansatz gab. (**Abb. 1**) Zumindest ihretwegen musste Beethoven nachträglich sein Autograph als subsidiäre Stichvorlage dem Industrie-Comptoir übergeben haben, denn seine späten agogischen Ergänzungen stehen dann auch in der Originalausgabe, die im August 1808 herauskam. Nach Abschluss der Stecherarbeiten ging das Partiturotograph dort wohl verloren, weil man seiner nicht weiter achtete, da es ja nun in gültiger Gestalt gestochen reproduzierbar vorlag. Tadelnswerte Unachtsamkeit bei der Rückgabe lag vielleicht gar nicht vor; es war eher üblich, eine Manuskriptvorlage zu vernachlässigen oder zu vernichten, wofern nicht ein besonderes Interesse an ihrer Aufbewahrung bestand. Nach dem Verlust dieser Partitur wurde automatisch die Stichvorlage *A* zur Primärquelle für das G-Dur-Konzert. Sie blieb erhalten, weil eben jene besonderen Umstände vorlagen: Beethoven hatte diese Abschrift vom Verlag zurückerbeten und wollte sie für sich bewahren, weil er darin seine *skizzierten Änderungen* zum Solopart eingetragen wusste, die für ihn offensichtlich von Wert waren. In der Quellenhierarchie folgt daraus, dass Beethoven seine vollständige Partiturniederschrift des Konzerts weniger wichtig war als diese Partiturnachkopie *A*!

Das Texträtsel. Einige unerklärte Eintragungen Beethovens

Von Wert waren für ihn nämlich jene 80 Stellen mit insgesamt 131 Takten *skizzierter Änderungen*, die Beethoven nachträglich in A eingetragen hatte. Um die Ausdeutung dieser nur die Ecksätze betreffenden stenographischen Eintragungen hatte sich als erster der obengenannte Skizzenforscher Gustav Nottebohm (1817-1882) Gedanken gemacht. Er bot in Kapitel X. seiner *Zweiten Beethoveniana*, 1887 von Eusebius Mandyczewski herausgegeben, unter dem Titel *Aenderungen zum Clavierconcert in G dur* alternative Deutungen: Wegen des von c^4 zum f^4 erweiterten Diskantumfangs der Klaviere seien die Änderungen erst nach August 1808 (dem Erscheinungsjahr der Originalausgabe des op. 58) entstanden. Und zwar für Beethovens eigenen Gebrauch im Konzert, wie der höchst intime, nur angedeutete Notierungsduktus zeige. Also käme dafür seine einzige *öffentliche* Aufführung am 22. Dezember 1808 in Betracht, wenn es nicht wahrscheinlicher wäre, dass er diese Änderungen „für einen Clavierspieler, dem er das Concert behufs des öffentlichen Vortrags einstudierte, aufschrieb.“ Nottebohm ließ es offen, plädierte aber doch für den Eigengebrauch Beethovens; denn ihm war bekannt, dass der einzige, der überhaupt die originale Konzertfassung bewältigen konnte, Beethoven selber war.³

Nottebohms These folgte indes noch Mandyczewski, der Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde: „Fast alle deuten auf später beabsichtigte Aenderungen der Clavierpartie.“ Mit seiner Notiz auf einem Vorsatzblatt der Partiturnkopie A berichtete er, dass diese Quelle im Dezember 1850 als Geschenk gedient und schließlich am 11. Juni 1918 wieder in den Besitz der Gesellschaft zurückgelangt war. Wenigstens bis zu dieser Gelegenheit galt die vermeintliche Bestimmung der Beethovenschen Eintragungen.

Des Rätsels Lösung

Wie steht es nun wirklich um diese *skizzierten Änderungen* Beethovens, die sich in den Ecksätzen der Quelle A auf den beiden Pentagrammen oberhalb des Pianoforte-Doppelsystems befinden? (**Abb. 2-4**) Über den reinen Texttransport des Kopisten Klumpar hinaus sind diese skizzierten Änderungen, die ausnahmslos das Pianoforte betreffen, jedoch nicht die einzigen Fremdeintragungen in dieser Quelle. Vielmehr harmonieren sie nahtlos elegant mit einer weiteren Schreiberhand in A, die dort orthographisch notwendige Schlüsselergänzungen, also Fehler im Pianoforte sowie andere Notierungen, darunter sogar eine *presto*-Eintragung in der Coda des Finales in so charakteristischer Weise hinterließ, dass sie ohne den geringsten Zweifel zu bestimmen ist. Diese dritte Hand ist von mir als diejenige Franz Alexander Pössingers (1767–1827) identifiziert worden.

Pössingers Bearbeitung / Beethovens Revision

Pössingers Korrekturen und Ergänzungen mit einem hellen Rötelstift (**Abb. 5: in Octava**) sind bis in ihre letzten Einzelheiten erkennbar, allesamt *vor* dem Stich der Originalausgabe, also vor August 1808 liegend, weil diese Originalausgabe sie ohne Ausnahme einschließt, mitsamt einer falsch alterierten Note *ais* in *Violino primo*, Takt 46 des ersten Satzes. Beethoven und Pössinger haben sich abgestimmt, wobei sie sich eingeteilt hatten in die Übernahme von Arbeiten für ein Projekt, das noch weit vor der

³ Man vergleiche Nottebohms Fußnote: „So viel sich ermitteln ließ, ist das Concert in Wien erst am 1. April 1830 wieder öffentlich gespielt worden.“ N II, S. 74-78.

Originalausgabe der Konzertfassung, nämlich im Frühling 1807 zustande kam. Beethoven hatte mit seinen Änderungen zum Solopart eine Initiative ergriffen, der Pössinger auf Geheiß Beethovens gefolgt war: Obwohl die meisten Korrekturen Pössingers in A der Klavierstimme gelten (ein Indiz für seine Kopiaturs auch der Solostimme), war er mit der Bearbeitung des Orchesters beauftragt. Überdies bezeichnen seine Tintenmarkierungen vor der Akkolade der Orchesterstimmen in Form von einfachen, fast horizontalen kurzen Strichen die zitierten Instrumente in einer Arrangementbesetzung, die allerdings erst noch zu eruieren war.

Dann gibt es die von Beethoven in A an fünf Stellen des ersten Satzes mit einem dunklen Rötelfstift ergänzten *N[ota]b[ene]*:-Vermerke. Sie stehen scheinbar beziehungslos z.T. inmitten des Notentextes. (**Abb. 6**) Die so markierten Stellen erweisen sich jedoch als veritable Raffinements einer klanglichen Verbesserung der fünf Streicherkombinationen. Erkannt werden konnte das freilich erst, nachdem eine weitere Quelle von mir entdeckt worden war. Von ihr ist gleich zu reden.

Die eben genannten fünf *Nb*:-Vermerke Beethovens beweisen, dass er über eine Veränderung des Soloparts gegenüber dem Konzert auch an dessen Bearbeitung für ein Kammerensemble beteiligt war. Eine andere charakteristische Stelle in A beweist, dass Beethoven nicht allein Pössingers Streicherarrangement überprüft hatte, sondern im Kontext der Kammerfassung auch wiederum in den Solopart eingegriffen hat: In T. 278 des ersten Satzes hatte er drei Doppelschläge mit seinem dunklen Rötelfstift ergänzen müssen, die sein Arrangeur im Klavier bei seiner Neufassung offenbar übersehen hatte, obwohl sie bereits zur Konzertfassung gehörten.⁴

Notenbeispiel 1



Op. 58a 1. Satz, T. 278: 3x Doppelschlag im Pianoforte von Beethoven ergänzt.

Alle diese *Nb*:-Vermerke Beethovens beziehen sich selbstverständlich auf eine anzugleichende Textquelle *in statu nascendi*, die dann später verlorengegangen ist: Pössingers neues Arrangement. Sie stehen für die Authentizität dieser Kammerfassung.

Mit seinen Rötelfkorrekturen zeigt Beethoven, dass er wieder einen Pfad betrat, den er Jahre zuvor verlassen hatte: den der „Übersetzung“ (wie er es nannte) einer Originalkomposition in eine andere Gattung. Er war dieser Transkriptionen überdrüssig geworden, hatte sie gelegentlich anderen zugestanden oder unerlaubte Übertragungen bekämpft. Hier aber engagiert er sich plötzlich, zeigt sich entschlossen ehrgeizig, verrät eine auf Qualität bedachte Umgestaltung eines Konzerts in ein anderes Genre.

Um es gleich zu sagen: Mit der Reduzierung des Orchesters zu einem *Streicher-Quintuor* beabsichtigte er keine Miniaturisierung der Konzertfassung, sondern deren

⁴ Siehe Neue Gesamtausgabe (NGA), Bd. III,3 (*Klavierkonzerte II*), *Kritischer Bericht*, hg. von Hans-Werner Kühnen, München 1996, S. 8 und 25.

Überführung in eine autonome kammermusikalische Gattung, für die er einen würdigen Repräsentanten liefern wollte. Wenn dieses Arrangement als ein Solitär erscheint, dann deshalb, weil Beethoven nie ein originäres *Klaviersextett* geschrieben hat, und vor allem, weil das Resultat der gemeinsamen Bearbeitung ein Zwischending ist, eine Art *Kentaur*, angesiedelt im unbestückten Bereich zwischen Konzert- und Ensemblemusik. Sie werden nach wenigen Takten bei der Aufführung bemerken, dass sich dieser eigentümliche Reiz sofort einstellt, nachdem die Überraschung des ersten Ensemble-Tuttis und der unwillkürliche Vergleich mit der Konzertsfassung verfliegen sind.

Den Solopart hatte sich Beethoven selbst zu adaptieren vorbehalten, um mit einer filigraneren Figuration diesem kammermusikalischen Genre entgegenzukommen, wobei jedoch der konzertante Dialog nicht verlorenging. Vielmehr räumt Beethoven dem Klavier eine agilere Bewegungsfreiheit ein, steigert die Virtuosität durch Diminutionen, Trillerauflösungen von zuvor einfachen Achtel- oder Sechzehntelfiguren und die Ergänzung von Oktavsprüngen mit Doppeltrillern oder grundmotivischen Gegenstimmen. Eine Stelle im ersten Satz (T. 286-288) erweitert sogar das Solo zu einem Überhang ins Tutti.

Notenbeispiel 2

Op. 58a 1. Satz, T. 286[-88]: Überhang des Solos ins Tutti.

Ein besonderer Coup gelingt Beethoven zu Beginn der Durchführung in T. 193/194 des 1. Satzes: Mit einem in der Konzertsfassung nicht vorhandenen *forte*-Einsatz erfolgen in der linken Hand synkopierende Oktavschläge auf D/d und Des/des.

Notenbeispiel 3

Op. 58a 1. Satz, T. 193/194: *forte* über je zwei Oktavschlägen.

Energisch legt er damit die Kernidee des Eingangsmotivs frei und zeigt mit dieser Abweichung eine unmittelbare Nähe zur gleichzeitig entworfenen Fünften Symphonie. Damit wird der Charakter dieser Kammerfassung gegenüber dem des Konzerts deutlich verändert in Richtung einer dämonischen Komponente. Eine chromatisch angedeutete

Kadenz (T. 346) mündet am Schluss dieses Kopfsatzes in eine hochvirtuose, überlagernd hinzukomponierte Passage in der rechten Hand (T. 354–370). Sie enthält alle Ingredienzien der späten Kadenz von 1809/10 für die Konzerte Nr. 1 bis 4.

Mit Pössinger gab es wohl eine reibungslose Zusammenarbeit. Seiner Beteiligung wegen hatte ich die Vermutung, dass ein kammermusikalisches Arrangement für Pianoforte und Streicherquintuoer (Violine I, II, Viola I, II, Violoncello) beabsichtigt war. Pössinger war 1803 durch Beethovens Streit mit seinem Wiener Verleger Domenico Artaria um einen Nachdruck des Streich*quintetts* op. 29 in den Gesichtskreis Beethovens getreten, bei dem er als Gutachter⁵ so entschieden sachlich argumentierte, dass er nicht nur zur Schlichtung, sondern wohl auch zum Gewinn von Beethovens Respekt beigetragen hatte. Bekannt war bisher Pössingers *Quintuoer*-Arrangement von Beethovens *Vierter Symphonie*,⁶ die zusammen mit dem *Vierten Klavierkonzert* bei Lobkowitz uraufgeführt worden war. Diese Kenntnis hatte aber in der Wissenschaft zu keiner größeren Beachtung von Pössingers Rolle für Beethoven geführt. Dennoch: In Hans-Günter Kleins *Beethoven-Katalog* der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin von 1975 wird als eine weitere Pössinger-Bearbeitung die Endfassung des *Fidelio* von 1814 als Streichquartett genannt. Ihm vertraute Beethoven also die Bearbeitung seines Konzerts für ein Kammerensemble an. Kein Wunder, dass es zu einem Streichquintett reduziert wurde.

Die Bearbeitung kam rasch nach der Uraufführung der Konzertsfassung bei Lobkowitz zustande: Die Farbnuancen in den beiden Tinten, die Beethoven bei seinen *skizzierten Änderungen* des Klavierparts verwendete, ermöglichen die Datierung des Wendepunkts im Gebrauch dieser beiden Schreibstoffe auf Ende April / Anfang Mai 1807, da sie mit gleichzeitig geschriebenen, datierten Briefen identisch sind. Beethovens Bearbeitungsansatz, seine Initiative, zeigt sich am Duktus seiner Notierungen in A: Sie sind von ihm eingetragen in zwei zunächst leere, d.h. ausgesparte Systeme oberhalb des Pianoforte-Doppelsystems. (**Abb. 7**) Beethoven hatte sich, seiner Gewohnheit gemäß, diese insgesamt vier Systeme für das Pianoforte *auch bei der Kopiaturs* ausbedungen und von vornherein reservieren lassen. Er bemerkte dazu in einer eigenhändigen Marginalie vor der Akkolade auf der ersten Textseite: „*Nb: diese 4 linien sind für das Klavier* [ursprünglich: *piano=forte*]“. Mit diesen beiden verschieden nuancierten Tinten, einer früheren hellbraunen und dann einer graubraunen, sind die vom kopierten Solopart stets abweichenden, klar unterscheidbaren, jedoch nicht leicht zu entziffernden, weil offensichtlich für den eigenen Gebrauch bestimmten Notierungen schnell und eher andeutungsweise hingeworfen: zunächst in der oberen, danach in der unteren der zwei sonst leeren Zeilen, zuerst nur mit der helleren, dann nur mit der zweiten Tinte, also in zwei Phasen. Diese Stenographie spricht zugleich für die Eile, mit der Einfall und Ausarbeitung ineinander fallen – und wahrscheinlich für einen mehrfachen Austausch zwischen Beethoven und Pössinger.

Obwohl Beethovens in A *skizzierte Änderungen* weit vor das Erscheinen der Originalausgabe zu datieren sind, findet sich in dieser davon nicht die geringste Spur. Das hatte Nottebohm zu seiner Fehleinschätzung geführt. Beethovens umfängliche

⁵ Der Text von Pössingers „Attestat“ vom 14.09.1803 findet sich in: Thayer, Deiters, Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 2 (1910), Anh. II, S. 602. (Dort unterzeichnet *Franz Pössinger / Hof Musicus*.)

⁶ Artaria-Verzeichnis, 1893, Nr. 220. Kinsky-Halm, S. 145.

Eintragungen – in einer fertigen Kopistenabschrift ohnehin eine Rarität – sprechen hingegen für eine gänzlich andere Verwendung.

Rampls kopierte Streicherstimmen

Was immer noch wie die pure Behauptung einer hypothetischen Besetzung aussieht, soll endlich verifiziert werden. Pössingers Bearbeitung ist zwar als Niederschrift verloren, gleichwohl lässt sich feststellen, dass sie eine Streicher-Partitur für *Violino primo, secondo, Viola prima, seconda und Violoncello* gewesen ist, die die Solostimme nicht enthielt. Nach dieser Partitur sind wenig später, also ebenfalls vor dem Frühsommer 1807 Aufführungsstimmen ausgezogen worden, die sich als ein bisher unerkannter Originalstimmensatz des Kopisten Wenzel Rampl (1783–nach 1830) erwiesen haben. Diesen Stimmensatz habe ich in der Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur *Mus. ms. 1264/3* identifizieren können. (**Abb. 8**) Der damals 24jährige Rampl war wohl ein Spezialist für solche großformatigen Aufführungsstimmen; denn von ihm haben sich auch zwei Leit-Stimmen erhalten, die für ein anderes Werk Beethovens, die *Coriolan-Ouverture*, ausgeschrieben wurden.⁷ Es ist kein Zufall, dass mit ihr das dritte Werk in Erscheinung tritt, das neben der *Vierten Symphonie* zu den bei Lobkowitz im März 1807 uraufgeführten Opera Beethovens zählte. Es bildete eine zum Muster gewordene Aufführungstrias von Ouvertüre, Konzert und Symphonie.

Die Koptatur des Einzelstimmensatzes dieser *Kammerfassung des Vierten Klavierkonzerts* lässt Rampl zum ersten Mal, so darf hierbei festgehalten werden, mit einer vollständigen Übernahme einer solchen Arbeit für Beethoven hervortreten. Dennoch wird deutlich, dass Rampl aus dem Kreis um Lobkowitz an Beethoven herangeführt wurde. Jana Fojtíková und Tomislav Volek haben in ihrem Aufsatz *Die Beethoveniana der Lobkowitz-Musiksammlung und ihre Kopisten*⁸ durch Auszahlungslisten nachgewiesen, dass Rampl schon von 1799 an als Schreiber für den Musikbedarf des Fürsten Lobkowitz tätig war. Es ist auch unter diesem scheinbar nebensächlichen Aspekt nicht auszuschließen, dass der Impuls für das Streichquintett-Arrangement wahrscheinlich nicht einmal von Beethoven, sondern von Fürst Lobkowitz ausging, unmittelbar nachdem das G-Dur-Konzert bei ihm aus der Taufe gehoben worden war: Die spontane, aus dem Verständnis der Epoche sich wie von selbst ergebende Idee eines Arrangements dieses Konzerts, das von einem Kammermusikensemble bei weitem leichter, billiger und daher häufiger⁹ auszuführen war als von einem ganzen Orchester, bedurfte möglicherweise nur seines huldvollen Fingerzeigs. Der Einfall ist demnach aufs engste verknüpft mit der Uraufführung der Originalfassung des Konzerts bei diesem Musikpassionné.

Ein weiteres Indiz für einen Ursprung bei Lobkowitz liegt in der Art der Besetzung: Im Familienarchiv Žitenice liegen Kopien zweier anderer Beethoven-Originalkompositionen: das vorgenannte *Streichquintett* op. 29 und das *Oktett* op. 103

⁷ Zu verweisen ist hierzu auf die NGA, Abt. II,1 (*Ouverturen und Wellingtons Sieg*), *Kritischer Bericht*, hg. von Hans-Werner Küthen, München 1991, S. 7f. Ferner Ders., *Vorwort* (Dez. 2004) zur Ouvertüre „Coriolan“, Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek Nr. 14500; sowie Ders., *Vorwort* (Herbst 2013) zur Studien-Edition Ouvertüre zu „Coriolan“, München 2013, S. (III).

⁸ In: *Beethoven und Böhmen*, Bonn 1988, S. 219-258.

⁹ In der Staatsbibliothek zu Berlin liegt ein zweiter vollständiger Stimmensatz, der ein Duplikat von unbekannter Hand nach Rampls Kopie darstellt und die Signatur *Mus. ms. 1264/2* trägt.

in der *Streichquintettfassung* op. 4. Damit scheint die fürstliche Vorliebe für derartige Besetzungen allein durch Beethoven-Kompositionen schon ausreichend belegt.

In allen fünf Instrumenten des Ramplschen Stimmensatzes fehlt im ersten Satz der Takt 285 – ein Beweis dafür, dass die Stimmen nach einer Partitur ausgeschrieben wurden, die diesen selben Takt vermissen ließ. Die enge Zusammenarbeit zwischen Rampl und Pössinger kommt erfreulicherweise zum Ausdruck durch Pössingers Ergänzung dieses Taktes 285 in allen Stimmen Rampls. Diese Korrektur beweist überdies, dass das Arrangement tatsächlich auch aufgeführt wurde. Damit ist zugleich auch die Provenienz der Rampl-Auszüge aus den Beständen des Fürsten Lobkowitz gesichert. Mehr noch: In A ist der zweite Satz nicht in der Originalhandschrift des Kopisten Klumpar, sondern in einer zweitrangigen Ersatzkopie von einer bisher unbekanntenen Hand erhalten. Eine altbekannte, nichtsdestoweniger unerklärte Tatsache. (Man schleppt sich eben so durch.) Auch sie findet ihre Lösung im *Kontext der Kammerfassung* des G-Dur-Konzerts.

Ein weiteres Rätsel: die fehlende Originalkopie des zweiten Satzes in A

Statt des Originals also nur ein Ersatz in A. Warum? Ich habe festgestellt, dass der zweite Satz in der Partiturabschrift Klumpars seit der Fertigstellung der Originalausgabe im Wiener *Industriekontor* bis gegen Jahresende 1850 fehlte. Diese Lücke wurde erst im Dezember dieses Jahres 1850 durch die genannte Ersatzkopie ausgefüllt, die von Aloys Unterreiter nach den Einzelstimmen einer Originalausgabe oder deren Titelaufgabe spartiert, d.h. in Partitur gebracht wurde. (**Abb. 9**) Unterreiter war der Hauptkopist des Wiener Musikautographensammlers Aloys Fuchs, und dieser war zugleich Mitglied und Kurator der Handschriften in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, der Unterreiter den Auftrag zur Wiederherstellung der vollständigen Quelle A gab. Anlass dazu war eine Musikvereinsaufführung des G-Dur-Konzerts im besagten Dezember 1850 mit dem Solisten Joseph Fischhof. Ihm wurde nach einer gefeierten Aufführung Klumpars Partiturskopie des Konzerts, also unsere handschriftliche Primärquelle A, aus den Beständen der Gesellschaft zum Geschenk gemacht. Daher musste A zuvor restauriert werden, denn der zweite Satz war aus dieser Partiturabschrift abhanden gekommen. Er war entnommen worden.

Der Grund dafür lag in der Existenz der Quintuor-Bearbeitung des Orchesters: In deren Stimmen ist der zweite Satz mit dem Text der *Konzertfassung* identisch, weil dort bereits das Orchester instrumental reduziert, d.h. nur mit Streichern besetzt ist. Der Satz bedurfte daher keiner Bearbeitung. Lediglich die *Viola seconda* ist im Quintuor nach der *Viola prima* von Rampl wortgetreu verdoppelt worden: Ein herrlicher Effekt, mit dem die Sonorität der Stimmung, das Timbre reiner Streicher auch in der Übertragung trefflich erzielt – und zugleich auch die zweite Viola beschäftigt wird.

Nach vollzogenem Stich der Originalausgabe wurde die Originalkopie des zweiten Satzes also aus der Stichvorlage A entfernt und in Pössingers Bearbeitungspartitur überstellt, womit diese vervollständigt, in Klumpars Kopie jedoch die erwähnte Lücke gerissen wurde. Den Beweis liefert der Verlagsvermerk auf der letzten Seite 276 der Partiturabschrift A mit der Marginalie: „Clav. Conc. Pöss. 2 zu senden“. (**Abb. 10**) Dieser zweite Satz ist demnach in der Kammerfassung – mit Ausnahme der Verdoppelung der Viola und dem eliminierten Contrabass – unverändert geblieben. Rampls Quintuor-Stimmensatz liefert nun einen willkommenen authentischen Ersatz für

die im Original verlorene Partiturabschrift dieses Satzes, zumindest für den Orchesterpart der Konzertifassung. Da aber die ganze Streicherpartitur der Kammerfassung verloren gegangen ist, zählt dazu auch Klumpars zweiter Satz.

Die revidierte Klavierstimme

Auch die Pianoforte-Stimme der Bearbeitung ist verschollen. Sie musste aus den *skizzierten Änderungen* in A von mir rekonstruiert und entsprechend Beethovens Usancen ergänzt werden. Pössingers Arrangement in Partiturform musste der Klavierpart als separate Solostimme zu Aufführungszwecken hinzugefügt werden. Er war von Beethoven nach seinen in A *skizzierten Änderungen* überarbeitet und vom Bearbeiter Pössinger wohl zuvor nach der Partiturskopie A als Klavierstimme ausgezogen worden. Beiden diene A als gemeinsame Grundlage für einen separaten neuen Solopart. Denn aus Pössingers Überprüfung des *gesamten Soloparts* in A ist manifest, dass seine systematischen Eingriffe dieser neuen Solostimme galten. Aus seiner kombinierten Verwendung der im Textkontinuum in A befindlichen Tutti-Abkürzungen als Wegweiser für sein Arrangement geht überdies hervor, dass Pössinger bestens mit Beethovens eigener Umgestaltung einer solchen „Klavier-Ensemblestimme“ vertraut war. Wozu sonst zeichnete Pössinger seine sorgfältigen Korrekturen in den Solopart von A ein – oder wozu trug Beethoven die oben erwähnte Ergänzung von drei Doppelschlägen ins Pianoforte (T. 278) ein – wenn nicht zum Beweis einer engen Zusammenarbeit bei diesem ausgefeilten kammermusikalischen Stück?

Ursache für den Verlust dieser zur Quintuorfassung gehörigen (separaten) Solostimme dürfte gewesen sein, dass sie als ein normales Textkontinuum von *Solo-* und *Tutti-*Passagen notiert war, die eine Art Klavierauszug des ganzen Werkes darstellten. Mit ihm bot sich eine höchst geeignete hausmusikalische Vorlage, die genügend Anreiz gab, diese Klavierstimme auch außerhalb ihrer eigentlichen kammermusikalischen Zweckbestimmung zu verwenden. (Man vergesse nicht die ohnedies zugrundeliegende Bestimmung für eine „fürstliche Privatkapelle“.) Das führte zur Zersplitterung des ehemals vollständigen Notenmaterials und zur Unbrauchbarkeit im ursprünglichen Sinn. Wahrscheinlich liegt in dieser Zersplitterung des Notenbestands der Grund dafür, dass die Bearbeitung des Opus 58 – nicht nur wegen der erschwerten Ausführbarkeit ihres Soloparts oder der mittlerweile gedruckten Existenz der Konzertifassung, gar etwa aus Überdruß – in Vergessenheit geriet. Es ist daran zu erinnern, dass unsere Kammerfassung nie gedruckt erschienen ist – wohl weil sie dazu nicht vorgesehen war.

Eine bemerkenswerte Konsequenz resultiert aus der kammermusikalischen Variante: Auf dem Weg über diese Fassung entdeckte und entwickelte Beethoven für das Konzert selbst eine *agogische Komponente*, die zwar für seine Kammermusik mit Beteiligung des Klaviers schon früh charakteristisch war, aber in den Klavierkonzerten bisher keine vergleichbare Anwendung gefunden hatte. Und man darf sagen, dass es der Umweg war, der Beethoven hier zum Ziel führte. Diese agogische Komponente wurde erst spät, nämlich zum Zeitpunkt der Druckveröffentlichung, in die konzertante Originalfassung zurück übertragen. Zuerst, was noch an Plattenkorrekturen sichtbar ist, durch auskomponierte Verlangsamungen – wie in der Durchführung des ersten Satzes, Takt 197-203 –, dann mit den Anweisungen *ritardando* / *a tempo*, die spät genug nur noch teilweise und wiederum mittels Plattenkorrektur im Stich der Originalausgabe (**Abb.**

11) berücksichtigt werden konnten. Die virtuose Agilität des Klaviers im beweglicheren Freiraum eines kammermusikalischen Ensembles wird von Beethoven auch hier, im Arrangement des Konzerts für die Begleitung durch ein Streicher-Quintuo, voll, d.h. auch anspruchsvoll ausgenutzt. Und hier begegnet auch Beethovens ruheloses Bemühen um technischen und künstlerischen, mit einem Wort *virtuosen* Fortschritt: Eine verwegene Variante, die im Stile seiner späten Konzertkadenzen von 1809/10 einen Vorläufer, ein Zwischenglied, ja vielleicht den Auslöser bietet. Soweit die musikalisch-kompositorische Seite.

Hinzu trat in seiner Vita – und damit komme ich zum Schluss –, dass sich Beethoven in den Jahren 1805/06 auf dem Höhepunkt seines heroischen Stils fühlte, indem er sich auch als einen Widerpart Napoleons begriff, nachdem Bonaparte sich im April 1804 als Kaiser der Franzosen proklamiert und am 2. Dezember selbst gekrönt hatte. Um diese Selbsteinschätzung Beethovens zusammenfassend zu charakterisieren, möchte ich den Gedanken ansprechen, dass Beethoven die Notwendigkeit sah, sich auf einen musikalischen Duktus im G-Dur-Konzert (1805/06) zu beschränken, der inmitten der *Sinfonia eroica* (1803/04) und der großen heroischen Geste im *Fünften Klavierkonzert* (1810) den anderen Pol seines doppelgesichtigen heroischen Stils demonstrierte: Eine *heroische Introversion*, die nichtsdestoweniger entschlossen und von größter Unbeugsamkeit getragen war, nach außen jedoch in souveräner Zurückhaltung erscheint. Die Bipolarität in Beethovens heroischem Stil ist selten so antithetisch fassbar wie im Kontrast seiner letzten beiden vollendeten Klavierkonzerte. Dennoch ist sie Avers und Revers ein und derselben Medaille. Und wird die Konzentration auf eine intime Zurücknahme nicht gerade in unserer Kammerfassung zum Emblem?

Freuen wir uns auf die Interpretation, die Mme. Mûza Rubackyté und ihr Ensemble uns heute Abend darbieten werden. Ganz sicher wird die Musik uns einen weit reicheren Einblick in Beethovens Vorstellungswelt gewähren, als ich Ihnen hier erläutern durfte.

Anhang

Ludwig van Beethoven, *Viertes Klavierkonzert, Kammerfassung op. 58a (1807)*



Abb. 1 Partiturnote von Joseph Klumpar, Wien, Gesellschaft der Musikfreunde (GdM), Sign. A 82 b, S. 111. Beethovens Marginalie, beschnitten: „+ / [ri]tard / [1 t]ak[t]“ mit Bezug auf 1. Satz, T. 336.



Abb. 2 GdM, A 82 b, S. 78. 1. Satz, T. 250: Beethovens skizzierte Änderung zum Pfte.

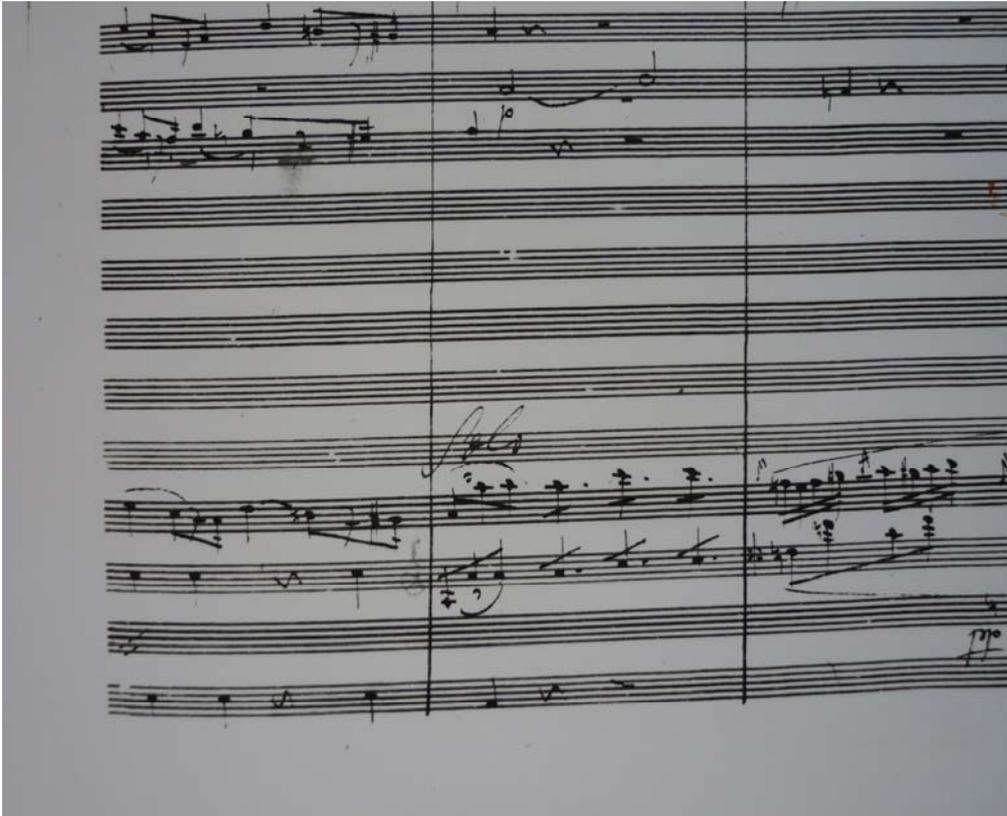


Abb. 3 GdM, A 82 b, S. 101, 1. Satz, T. 307-09. Violinschlüssel in T. 307 vor V II von Pössinger.



Abb. 4 GdM, A 82 b, S. 91, 1. Satz, T. 285-87. T. 286 von Beethoven für die Kammerfassung komponierter Überhang des Pfte ins Tutti (T. 286[-88]). Siehe Notenbeispiel 2.



Abb. 5 GdM, A 82 b, S. 118, 1. Satz, T. 353-54. Von Pössinger: *in Octava* (T. 354).



Abb. 6 GdM, A 82 b, S. 7, 1. Satz, T. 24-28. Beethovens *Nb.*-Vermerk für Pössinger.

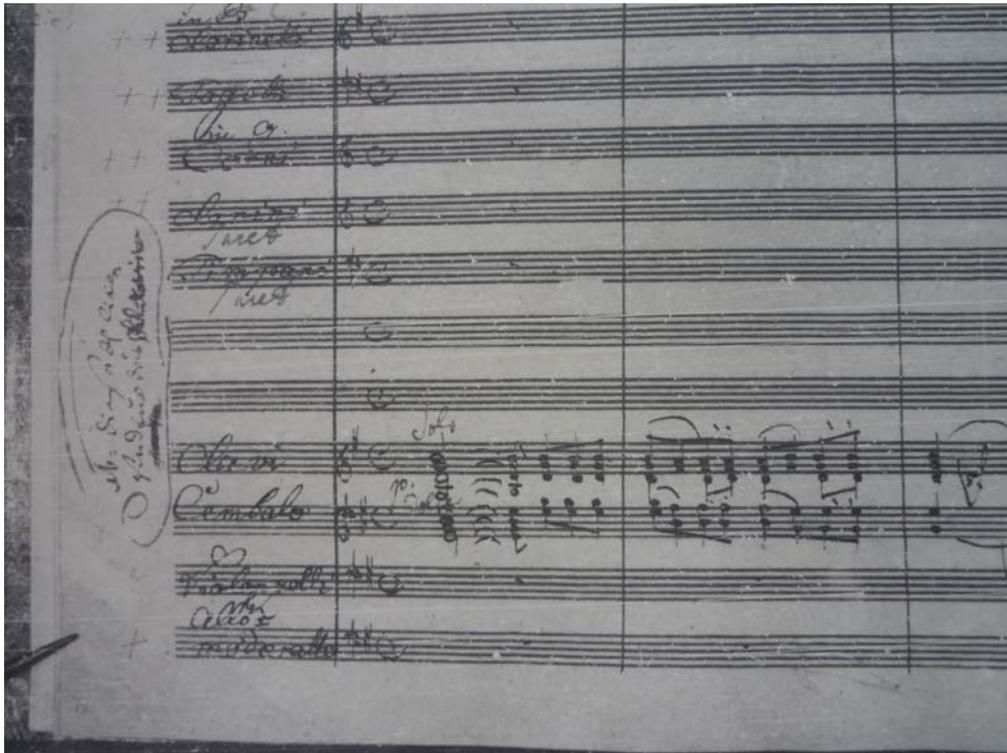


Abb. 7 GdM, A 82 b, S. 1, 1. Satz, vor Akkolade Beethovens Reservierung für 4 Klaviersysteme:
 „Nb: diese 4 linien / sind für das Klawier [ursprünglich: piano= / forte]“.

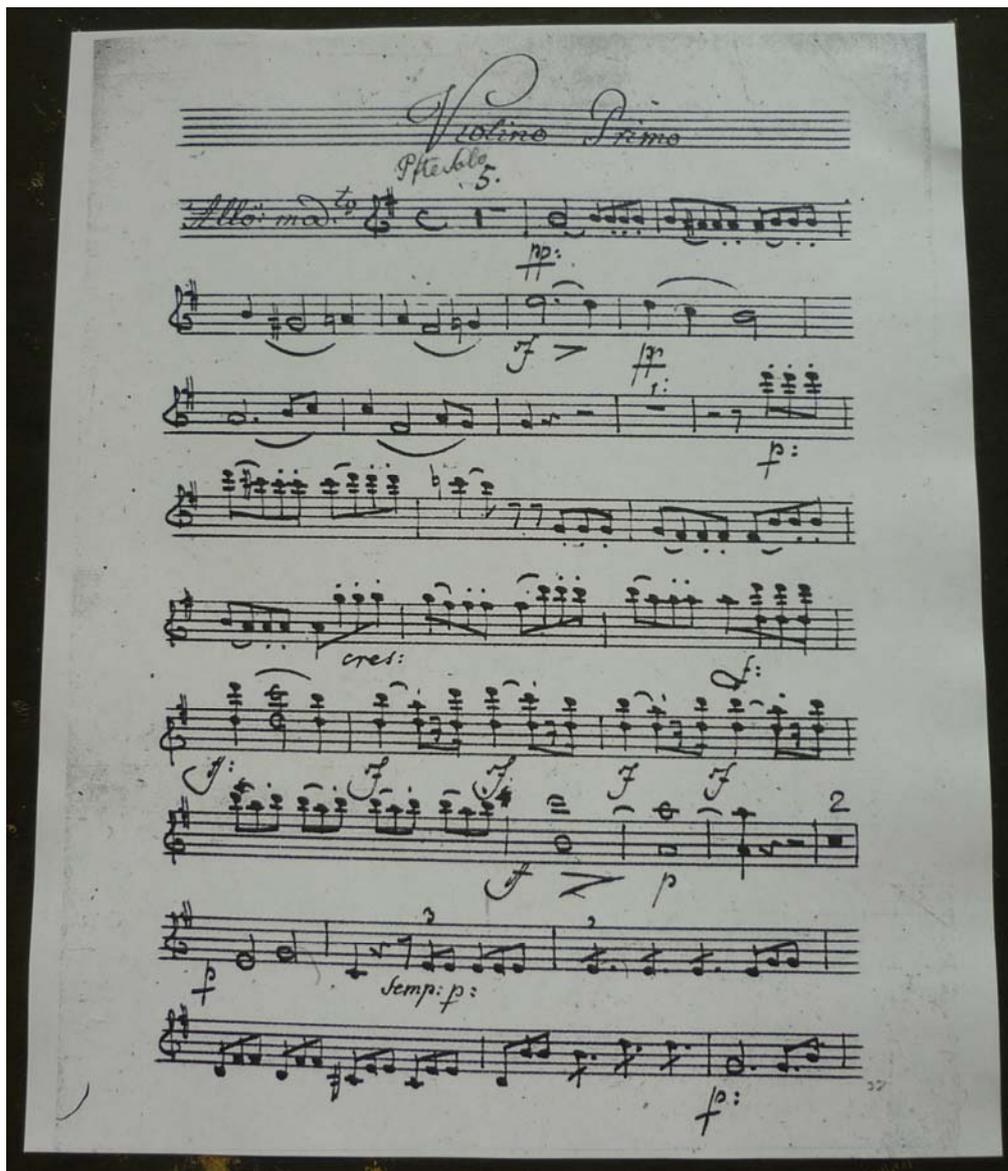


Abb. 8 Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, *Mus. ms. 1264/3*. Stimmensatz der fünf Streicher von Wenzel Rampl. 1. Seite *Violino Primo* (1807). Man vgl. als Aufführungsbeweis die fremde Eintragung: „Pfte Solo“ über den 5 Anfangstakten.



Abb. 9 GdM, A 82 b, Spartitura, 2. Satz, 1. Seite. Kopist Aloys Unterreiter (Dez. 1850).

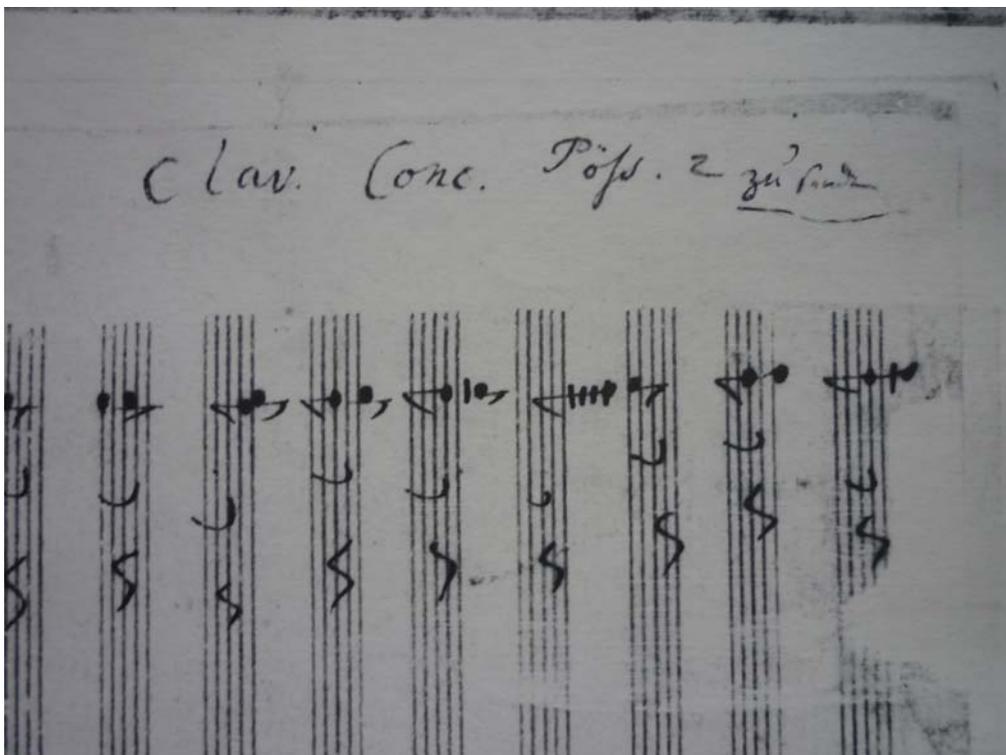


Abb. 10 GdM, A 82 b, (letzte) S. 276. Rücksendeanweisung des Verlags:
 „Clav. Conc. Pöss. 2 zu senden“ an F.A. Pössinger.



Abb. 11 Originalausgabe der Konzertfassung des G-Dur-Konzerts op. 58, Klavierstimme, Wien, Industriekontor (August 1808), S. 9. Plattenkorrekturen in den beiden unteren Doppel-Systemen.



Immortality Quest

“Lobkowitz is a last name you’re teased about,” said **PHILIP LOBKOWICZ**, a 37-year-old investment banker.

But not last night. New York Philomusic performed the New York premiere of the chamber-music version of Beethoven’s Piano Concerto No. 4 at Merkin Concert Hall, and Mr. Lobkowitz was there — a stand-in of sorts for his great-great-uncle, Prince Joseph Franz Lobkowitz.

The Prince originally commissioned the concerto, and he attended the world premiere in 1807. (Beethoven wrote several other works for the Prince and dedicated the Symphony No. 3 to him, but only after scratching out Napoleon’s name.)

“You’re told about what your relatives did and you go, ‘Yeah, yeah, yeah, sure,’ ” Mr. Lobkowitz said. “And you go back to the Czech Republic and see their buildings and castles and feel embarrassed because you haven’t done anything of that stature.

“People talk about banking as meaningful,” he continued, “but a billion dollars’ worth of transactions really does not compare to a piece of music that lasts for centuries.”

Abb. 12 Aus der *New York Times*, February 5, 1999. Reaktion eines Clan-Mitglieds nach der amerikanischen Erstaufführung durch Robert Levin (Pfte) und Mitglieder der *New York Philomusic* am 4. Februar 1999.