

Hans-Werner Küthen, Bonn

DIE AUTHENTISCHE KAMMERFASSUNG VON BEETHOVENS VIERTEM KLAVIERKONZERT FÜR KLAVIER UND STREICHQUINTETT (1807)*

Eine verwegene Variante im Stil der späten Kadenz

Einleitung

Dieser Bericht hat meine Entdeckung einer bisher unbekanntem kammermusikalischen Fassung eines der bekanntesten Klavierkonzerte Beethovens zum Gegenstand. Er ist ein Forschungs- und Ergebnisbericht und zugleich eine Einführung in exemplarische Schwierigkeiten, die von seiten der einschlägig überlieferten Quellen zu diesem Werk von Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung an festzustellen, ja zu beklagen waren. Die Quellenlage zu Beethovens Viertem Klavierkonzert ist unvollständig und schon deshalb von allen Klavierkonzerten singulär, weil nur bei diesem Opus 58 die wichtigste, nämlich die ursprüngliche Quelle fehlt: Beethovens autographe Niederschrift der Partitur. Wäre Beethovens Eigenschrift verfügbar geblieben, hätte man vielleicht durch Rückkopplung der erhaltenen, von Beethovens Partitur abgeleiteten jüngeren Kopistenabschrift mit dieser verlorenen, ältesten Quelle schon früher Auskunft geben können im Sinne derselben Lösung, die ich mit der Entdeckung einer zweiten authentischen Fassung des G-Dur-Konzerts nun vorlegen kann. Da indes Beethovens Partiturotograph schon zu seinen Lebzeiten – wohl nach dem Stich der Originalausgabe im Verlag des Wiener Kunst- und Industriekontors, für den es wegen neuerlicher Änderungen als Nebenquelle herangezogen wurde – abhanden gekommen war, stand offen, zu welchem Zweck er überhaupt eine (dem Original im Rang nachgeordnete) Partiturabschrift, und nicht die Partitur selbst vom Verleger zurückverlangt bzw. zurückerhalten hatte. Diese heute reziprok anmutende Kuriosität oder gar Unachtsamkeit eines weggegebenen wertvolleren Autographs gegenüber einer aufzubewahrenden bloßen Abschrift wird jedoch im Laufe meiner Darlegungen erklärlich.

Die unerwartete Existenz einer Kammerfassung dieses Konzerts trat mir vor Augen, als ich 1988 diese Kopistenabschrift im Original studierte. Es handelt sich

* Der vorliegende Aufsatz ist eine Erweiterung meines englischen Artikels *The Newly Discovered Authorized 1807 Arrangement of Beethoven's Fourth Fortepiano Concerto for Fortepiano and String Quintet: An Adventurous Variant in the Style of the Late Cadenzas*, erschienen im *BEETHOVEN JOURNAL*, San José, CA, San José State University (Summer 1998), vol. 13, no. 1, S. 2–11.

um die eben erwähnte Partiturskopie mit der Signatur *A 82 b*. Sie zählt seit Juni 1918 wieder zu den Beständen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und ist dort für jeden Interessierten einsehbar.¹ Diese von Beethoven überprüfte Partiturabschrift muß uns heute noch als Ersatz für die verlorene Primärquelle dienen, stellt zugleich aber den Ausgangspunkt für meine Untersuchungen dar. Unter den Quellen bietet sie die einzige handschriftlich überlieferte Konzertfassung, die mit der Originalausgabe deshalb wörtlich übereinstimmt, weil diese Partiturabschrift als Stichvorlage gedacht war und entsprechend benutzt wurde. Darüber hinaus aber enthält *A 82 b* (im folgenden *A* abgekürzt) mehr, nämlich einzigartige Aufschlüsse zu einer Kammerfassung des Konzerts, die durch Beethovens eigenhändige Eintragungen zu einem frühen, bisher nicht gelösten Rätsel in der Forschung wurden. In diesen – von einer normalen Chronologie abweichenden – eigenhändigen Eintragungen liegt zugleich die breitgefächerte Antwort, die sich mit Maß und Modus von Beethovens Beteiligung an und seiner engagierten Einwirkung auf eine solche Bearbeitung zu erkennen gibt.

Auf der Grundlage einer Trias von Arbeiten: (1) in Begleitung der Vorbereitung der kritischen Ausgabe des G-Dur-Konzerts, die 1996 erschien,² (2) meiner Rekonstruktion und Ergänzung der Partitur dieser Kammerfassung im Jahre 1995 sowie (3) der wiederholten Aufführungen in den Niederlanden in den Jahren 1995 und 1997 möchte ich Einblick geben in die Bedingungen und Umstände des Zustandekommens dieser Kammerfassung. Einzelheiten sind nachzulesen in meinem Kritischen Bericht zur Edition, auf den ich bei Gelegenheit zurückgreife.

Ursprünge

Die Kammerfassung ist sehr wahrscheinlich einem kleinen Kreis von professionellen Kennern und Liebhabern um Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz,³

¹ Ursprünglich hatte Ferdinand Piringer diese Quelle im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde Wien bei der Auktion von Beethovens Nachlaß am 5. November 1827 ersteigert, wo sie nach vier Tagen als gekauft eingetragen wurde. Unter der Signatur *A 82 b* wurde sie dort später (zur Unterscheidung von einem französischen Originaldruck der Beethoven-Violinsonaten opp. 23/24 aus dem Nachlaß von Johannes Brahms, Signatur *A 82 a*) erneut inventarisiert. Näheres in: *Beethoven Werke*, III/3, *Klavierkonzerte II*, separater Kritischer Bericht (im folgenden zitiert als GA III,3 bzw. Kritischer Bericht III,3), hg. von Hans-Werner Küthen, München 1996, S. 5 f.

² GA III,3 und Kritischer Bericht III,3; siehe Fußnote 1.

³ Die Abbildung 1 zeigt das Portrait des siebenten Fürsten von Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian, nach einer Replik auf Schloß Hluboká nad Vltavou (Frauenberg an der Moldau; siehe Oldrich Pulkert, *Ein kleines Wörterbuch zweisprachiger geographischer Namen. Tschechisch-deutsch und deutsch-tschechisch / Průručí slovník místních a zeměpisných názvu*, Prag 1997, S. 59), Tschechische Republik. Reproduktion nach Howard Chandler Robbins Landon, *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, London 1970, Nr. 112. Der Vergleich dieser Replik mit dem originalen Brustbild von Friedrich August Oelenhainz, abgebildet im Artikel von William Lobkowitz, *The Long Voyage Home*, in: *Opera News* (May 1999), hg. von Rudolph S. Rauch, New York, NY, A

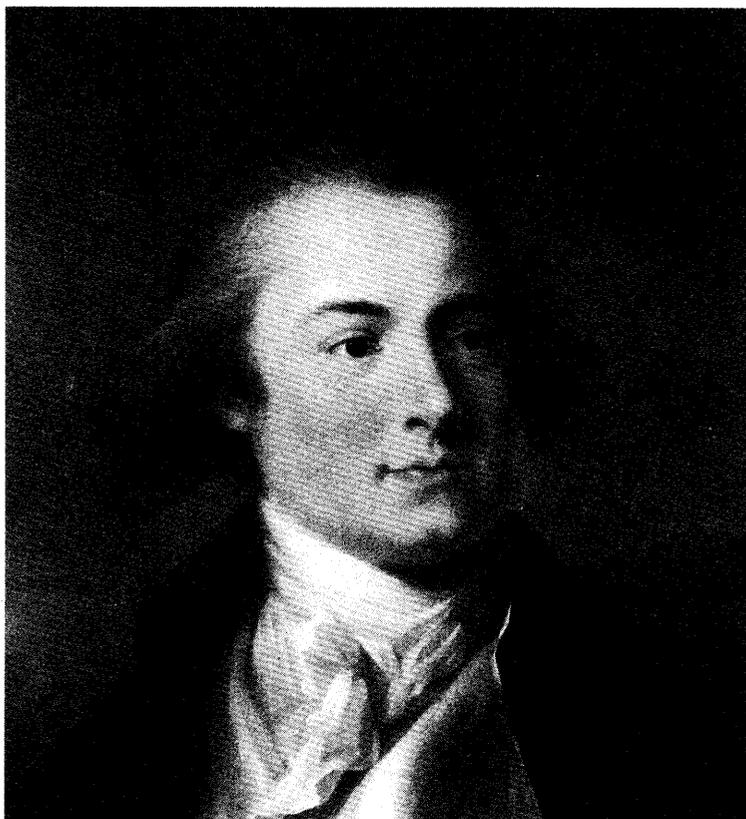


Abb. 1

Franz Joseph Maximilian Fürst von Lobkowitz. Ölgemälde, Replik von Friedrich August Oelenhainz, Schloß Hluboká nad Vltavou (Frauenberg an der Moldau; Pulkert, S. 30), Tschechische Republik. Das Original befindet sich auf Schloß Nelahozeves nad Vltavou (Mühlhausen an der Moldau; Pulkert, S. 59). Nach H.C.R. Landon, Nr. 112.

dem Magnaten unter den böhmischen Fürsten, vorbehalten gewesen. (Abbildung 1) Eduard Hanslick beschrieb mit einigem Gift in der Feder später diesen konventionellen Umstand in seiner *Geschichte des Concertwesens in Wien*⁴ im Kapitel „Fürstliche Privatcapellen“: „Eine Menge Compositionen von Haydn, Mozart u.A.

Publication of The Metropolitan Opera Guild, Inc., S. 36–40, hier S. 38, zeigt die im Original kritischer zugekniffenen Augen des Fürsten. (Meiner Kollegin im Beethoven-Archiv, Frau Dr. Joanna Cobb Biermann, danke ich für die lebenswürdige Kenntnisgebung dieses Artikels.) Eine weitere Abbildung des Lobkowitz-Portraits von Oelenhainz (als Ausschnitt) wurde meiner *Erwiderung auf Barry Cooper* (siehe Fußnote 18), *THE BEETHOVEN JOURNAL* (vol. 13, no.2, Winter 1998), San José, CA, S. 74, von der Redaktion beigegeben. Die Legende dazu liest: „... copied by an anonymous artist from a painting by Oelenhainz.“ Da diese Abbildung identisch ist mit der Nr. 112 bei Landon, sollte hierzu auch der Standort *Hluboká/ Frauenberg* näher bestimmt werden können.

⁴ Wien 1869, 1. Teil, S. 44.



Abb. 2

Schloß Jezěři (Eisenberg; Pulkert, S. 37) in Nordböhmen, auf einem Promontorium am Südosthang des Erzgebirges bei Chomutov gelegen; Zustand März 1999. Dieses herrlich abgeschiedene, geräumige Schloß war der Lieblingssitz des Fürsten Franz Joseph Lobkowitz. Beethovens Aufenthalt mit seinem Neffen war dort für den Herbst 1820 vorgesehen, kam indes nicht zustande (so Jaroslav Macek, *Beethoven und seine Freunde Josephine und Karl Peters*, in: *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas*, Prag, in Vorbereitung). Foto vom Verfasser.

wurden nie gedruckt, nie bekannt, bloß weil sie von ihren Bestellern als Privateigentum gehütet wurden. Ja, dies Verhältniß, das uns heutzutage so fremdartig berührt, reicht noch in einzelnen Beispielen bis in die neueste Zeit.“⁵ Dar-

⁵ 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. Daraus aber einen Mangel an Qualität der Bearbeitung abzuleiten, die einer Veröffentlichung nicht wert gewesen sei, wäre eine unziemliche Verkennung der historischen Bedingungen.

Bislang unbekannte Einblicke und Einzelheiten zu einer dergestaltigen Abhängigkeit des Komponisten von seinen aristokratischen Förderern – mögen diese auch überraschen – werden zahlreich geboten in vielen Kapiteln des Kompendiums *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas. Leben und Nachleben in den Böhmisches Ländern*, hg. von Oldřich Pulkert und Hans-Werner Küthen, Prag, in Vorbereitung. Diese Kapitel befassen sich monographisch mit Beethoven und seinen einzelnen fürstlichen Mäzenen, u.a. Jaroslav Macek mit E.J.M. Fürst von Lobkowitz. Auch die hier besprochene Kammerfassung des Opus 58 bildet dabei ein eigenes Kapitel, fällt indes sehr wohl unter den Aspekt eines überraschenden Arrangements für den privaten fürstlich-elitären Gebrauch.

auf 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 (Roudnice nad Labem; Pulkert, S. 172), auf seinem Lieblingssitz in Eisenberg (Jezerí; Abbildung 2) oder im Stadtpalais in Prag⁶ dürfte es der Fürst selbst gewesen sein, der Beethoven zu einer reduzierten Bearbeitung (für je zwei Violinen und Violen sowie Violoncello) unmittelbar nach der Uraufführung der Konzertsfassung in seinem Wiener Stadtpalais im März 1807 angeregt hatte, wobei Lobkowitz selbst eine führende Rolle an der Violine zugefallen sein mochte, womöglich ebensogut am Violoncello, das in diesem Arrangement dankbar bedacht wurde. Jedenfalls war es für Lobkowitz einer Überlegung wert, seine teuren Einladungskonzerte, die ihn letztlich an den Rand des Ruins und unter die Vormundschaft seines Veters Schwarzenberg gebracht hatten, zugunsten bequemerer und vermehrter Veranstaltungen durch ein verkleinertes Ensemble zu ersetzen. Nicht zuletzt wegen seiner instrumentalen musikalischen Fähigkeiten, die ihn neben seinen sängerischen auszeichneten, war Lobkowitz wohl an einer Bearbeitung des Konzerts für seine kammermusikalische Favoritbesetzung *Streicherquintuo*r besonders gelegen – und möglicherweise auch daran, mit Beethoven zusammen zu musizieren!

Der Part des Solisten, den Beethoven in beiden Fassungen des Werkes zu übernehmen hatte, war in der Kammerfassung noch einmal beträchtlich in seinen virtuoson Anforderungen gesteigert. Ohnehin war niemand außer Beethoven in der Lage, diesen Solopart zu übernehmen. 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 Übertragung eines vollorchestrierten Konzerts in den leichter durchführbaren kammermusikalischen Betrieb handelte, der gegenüber den strengen Gebräuchen im großen Konzert eine provozierend größere, beinahe improvisatorische Freiheit geboten hatte.⁷

Die Transkription geriet später, nach Lobkowitz' Tod Ende 1816, in Vergessenheit, aber wohl auch, weil sich zu Beethovens Lebzeiten niemand mehr gefunden hatte, der die technischen Schwierigkeiten des neuen Soloparts zu meistern in der Lage gewesen wäre. Zu erinnern ist hier daran, daß schon vor der Konzertsfassung sowohl Ferdinand Ries als auch Friedrich Stein, beides Pianisten aus der ehregezi-

⁶ Heute Hauptgebäude der Deutschen Botschaft.

⁷ Ries berichtet über Beethovens Eskapaden bei einer zweiten Aufführung seines Es-Dur-Bläser-Klavierquintetts op. 16 bei Lobkowitz am 10. Mai 1798, bei der er mit seiner Kadenz im letzten Satz kein Ende finden konnte, in: Wegeler/Ries, S. 79 f. Diese aufführungspraktische Flexibilität in der Kammermusik machte sich Beethoven auch in der Kammerfassung des Opus 58 zunutze.

gen jungen Garde, kapituliert hatten. Erst am 1. April 1830 erfuhr das G-Dur-Konzert selbst seine nächste nachweisbare Wiener Aufführung.⁸

Ist das Arrangement nun wert, dem Vergessen entrissen zu werden? Ist allein der Name Beethoven Grund genug für seine Wiederbelebung? Geben gar praktisch orientierte Überlegungen eine Rechtfertigung ab für ein solches Wiederauflebenlassen, da sich doch jetzt Pianisten mit dem Werk um vieles einfacher und verbreteter mit einem Quintettensemble statt mit großem Orchesteraufwand hören lassen könnten?

Man wird mir wohl nicht verdenken, wenn ich hier versuchen möchte, auf diese Fragen nur bejahende Antworten zu geben; Antworten, die der Bedeutung des Gegenstands gerecht werden und – wie ich zu behaupten wage – den Wert meiner Entdeckung hinlänglich überzeugend belegen. Diese Wiederentdeckung kam gänzlich unerwartet, da sie – zunächst auch für mich – hypothetisch bisher außerhalb jeder Betrachtung lag. Trotz der Tatsache, daß die Kammermusikfassung überlebt hat, war von ihrer Existenz zuvor nichts bekannt. (Auch Hanslick nicht; wahrscheinlich hätte er sich um so mehr erregt.) Indem ich die einzelnen Teile dieses Puzzles zuerst ihrer Natur gemäß isolierte und dann zusammensetzte, gewann ich die Möglichkeit zur Lösung einer, wenn ich es so nennen darf, letztlich verifizierten Hypothese, die sich auf das alte Geheimnis bezog, das mit Beethovens Eintragungen in *A* verborgen lag. Ans Licht gehoben wurde es, wenn man so will, nach der heuristischen Methode, die man nie ganz vernachlässigen sollte.

Das Texträtsel: Einige unerklärte Eintragungen Beethovens

Der Formulierung einer Arbeitshypothese ging also das alte Rätsel voraus, welche Absicht Beethoven mit diesen Eintragungen in der Partiturnote *A* verfolgt haben konnte. Daß Beethovens skizzierte Änderungen Gültigkeit besaßen, ging hervor aus ihrer ungewöhnlichen Notierung in einer zuvor schon abgeschlossenen Abschrift, die ihre Zweckbestimmung als Stichvorlage bereits klar zu erkennen gab. Daß die Änderungen aber gerade in dieser Richtung keine Relevanz hatten, zeigt die nach *A* gestochene Originalausgabe des Wiener Industriekontors. Um ein wenig vorzugreifen: Letztlich waren diese skizzierten Eintragungen für Beethoven der Grund, die Partiturnote *A* auch nach ihrer Druckveröffentlichung in seinem Fundus eigener Notenquellen zu konservieren, obwohl keine einzige dieser skizzierten Änderungen für den Druck eine Rolle gespielt hatte.

⁸ E. Hanslick, a.a.O., I, S. 188: „Von 1830 an werden die Programme [der 'Concerts spirituels'] etwas lebendiger; einzelne Instrumentalconcerte finden Eingang, so z.B. am 1. April 1830 Beethoven's Clavierconcert in G . . . (Die Programme verschweigen systematisch die Namen der Ausführenden).“ Vgl. N II, S. 75.

Aber wozu hatten sie dann gedient, wenn Beethoven sie dennoch des Aufbewahrens für wert befand? Diese Prämissen sind von mir nicht frei erfunden; vielmehr hatte die Frage der skizzierten Änderungen in *A* schon beachtliche wissenschaftliche Aufmerksamkeit erregt, ohne daß eine angemessene Theorie entwickelt oder gar eine substantielle Vermutung geboten werden konnte, die eine befriedigende Erklärung für die dahinterstehende Idee gegeben hätte. Man war schon froh, wenigstens einige einschlägige Vermutungen angestellt und morphologische Feststellungen getroffen zu haben.

A war, wie oben gesagt, als Stichvorlage für die Originalausgabe der Konzertsfassung gedacht und enthält als solche einen definitiven Text, der von Beethovens in den Jahren 1806–08 bevorzugtem Kopisten Joseph Klumpar⁹ ins Reine geschrieben worden war. Dieser Text ist von Beethoven überprüft und nach gelegentlichen Korrekturen für gut befunden worden. Auf 137 Blättern mit 274 beschriebenen Seiten bietet *A* dieselbe Textversion wie die Originalausgabe, die nur in geringem Maße, durch Stichfehler bedingt, von ihrer Vorlage abweicht. Man kann demnach feststellen, daß es keine nennenswerten Änderungen zwischen diesen beiden Quellen gegeben hat, weder in der Konzeption noch im Detail. Dennoch gab die Partiturnkopie *A* den Anstoß zu meinen Untersuchungen.

Die wiederholt genannten skizzierten Änderungen Beethovens in *A*, die dort konzeptionell für die Veröffentlichung der Konzertsfassung nichts zu suchen haben, zeigen sich als divergierende Lesarten für den Klavierpart, deren Entzifferung überdies den Scharfsinn des Spezialisten erfordert, weil sie in höchst eigenwilliger Manier notiert sind. Diese Eintragungen werfen die Frage auf, welchen Zweck Beethoven mit seinen dadurch geänderten Lesarten verfolgte, die offensichtlich erst später in *A* ergänzt wurden und alternative Lesarten für insgesamt 131 Takte bieten, wobei sie ausschließlich den Solopart in den Außensätzen betreffen. Man vergleiche ihre (dort nicht weiter ergänzte) Übertragung im Kritischen Bericht zu Band III,3 der GA, Anhang I.¹⁰

Die Bedeutung dieser skizzenhaften, mehr oder weniger stenographischen Eintragungen wurde zuerst von Gustav Nottebohm untersucht, der anerkanntesten Autorität auf dem Feld der Skizzenforschung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Wien und Deutschland. Seine Beobachtungen und Schlußfolgerungen wurden zunächst im MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT im Jahre 1865, dann

⁹ Der bei Alan Tyson, *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, JAMS XXIII (Fall 1970), S. 456–60, noch mit „Copyist D“ bezeichnete Schreiber ist dort belegt für die Jahre 1805–08; für 1806–08 gar als Hauptkopist. Zur Identifikation als Joseph Klumpar vgl. Jana Fojtíková / Tomislav Volek, *Die Beethoveniana der Lobkowitz-Musiksammlung und ihre Kopisten*, in: *Beethoven und Böhmen*, hg. von S. Brandenburg und M. Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1988, S. 219–58.

¹⁰ a.a.O., S. 58–60.

posthum in seinen *Zweiten Beethoveniana*¹¹ ohne jede Veränderung der Interpretation von Eusebius Mandyczewski 1887 veröffentlicht. Der Essay erscheint dort als Kapitel X, „Aenderungen zum Clavierconcert in G dur“. Nottebohm kam zu dem Schluß, daß es keine unzweideutige Erklärung für Beethovens Eintragungen gäbe. Er vermutete, daß es sich dabei um einen alternativen Lesartenvorschlag Beethovens handle, mit dem ein variiertes,¹² aber nicht notwendigerweise verbesserter Solopart für die *Konzertfassung* gemeint sei, der entweder für eine spätere Aufführung durch Beethoven selbst, und zwar nach dem Erscheinen der Originalausgabe im August 1808 (vielleicht für Beethovens allbekannte Akademie am 22. Dezember 1808 im kalten Theater an der Wien), oder aber für einen anderen Pianisten zu einer Konzertaufführung im Jahre 1809 gedacht sei, die jedoch niemals zustande gekommen war. Nottebohm schloß die Möglichkeit aus, daß Beethovens Änderungen für eine revidierte Fassung des veröffentlichten Konzerts gemeint gewesen seien, weil solch ein korrigierter Druck nie gefunden worden war und überdies, weil Beethoven in seinen skizzierten Änderungen den Diskantbereich des Klavierparts gegenüber dem herkömmlichen c^4 der *Konzertfassung* nun bis zum f^4 erweitert hatte (siehe T. 567 des dritten Satzes). Nottebohm besaß keine Kenntnis etwaiger chronologischer Anhaltspunkte, die ihm zu einer präziseren Datierung dieser Eintragungen hätten verhelfen können.

Er wußte gleichwohl, daß seine Spekulationen zu seiner Zeit so eingeschränkt bleiben mußten, weil keine weiteren Quellen bekannt waren. Nichtsdestoweniger waren ähnliche Beurteilungen von späteren Autoren bestätigt worden; zum Beispiel indirekt von Eusebius Mandyczewski mit seiner (unkorrigierten) Neuausgabe von Nottebohms *Beethovenianum* im Jahre 1887 und direkt mit einer eigenhändigen Eintragung in die Partiturskopie *A*, als diese am 11. Juni 1918 nach einem Exil von 67 Jahren in Privathand¹³ in die Gesellschaft der Musikfreunde nach Wien zurückgekehrt war. Mandyczewski schloß sich dort Nottebohms Meinung

¹¹ N II, S. 74–78.

¹² Nottebohm zitiert maximal 47 Takte dieser für insgesamt 131 Takte geänderten Lesarten als Notenbeispiele.

¹³ Die Besitzer waren: Joseph Fischhof, später dessen Witwe, danach Wilhelm Niederhofheim; siehe Kritischer Bericht III,3, S. 5 und 17 f. In Gustav Nottebohms (hs.) Quellensynopse zur AGA mit dem Titel: „Beethoven's Werke Anfang 1862/ bei Breitkopf & Härtel“, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Nachlaß Nottebohm), ist in „Serie 9: Für Pianoforte und Orchester“ unter der Rubrik „von Beethoven revidierte Copien im Besitz von“ von Nottebohm (der also Zugang hatte zu dieser damals im Privatbesitz befindlichen Kopie, wie auch sein Artikel im MUSIKALISCHEN WÖCHENBLATT von 1865 beweist; Franz Kullak z.B. besaß keine Kenntnis dieser Quelle bei seiner Ausgabe des Konzerts für Steingraber, Hannover 1881) eingetragen: „Effekten [?] v. Frau Fischhof/ nicht 592, nur der 1./ und letzte Satz,/ Partitur.“ Nr. „592“ ist die in *A* am unteren Rand der Titelseite im Verlag des Industriekontors von Joseph Schreyvogel eingetragene Verlags- und Plattennummer der Originalausgabe.

an: „Notizen von Beethovens Hand . . . Fast alle deuten auf später beabsichtigte Aenderungen der Klavierpartie.“¹⁴ Diese lange herrschende Ansicht vertrat auch noch Barry Cooper, so daß er verleitet wurde, eine Revision der Konzertfassung unter Berücksichtigung der skizzierten Änderungen Beethovens anzubieten und am 9. Juni 1995 im Münchner Gasteig¹⁵ zu Gehör bringen zu lassen. Dabei berief sich Cooper u.a. auf Nottebohms Bemerkung, daß bereits C. Czerny mündlich mitgeteilt habe, „Beethoven habe das G-dur-Concert öffentlich sehr ‘muthwillig’ gespielt und bei Passagen viel mehr Noten angebracht, als da standen.“¹⁶ Nach Nottebohm handelt es sich jedoch hierbei nur um *eine* von mehreren Möglichkeiten der Verwendung. Daß aber Beethoven dennoch bei seiner schon erwähnten Akademie im Theater an der Wien am 22. Dezember 1808 den Solopart mit Veränderungen gespielt haben könnte, braucht auch nach den folgenden Erörterungen keineswegs ausgeschlossen zu werden; man könnte sogar vermuten, an welchen Stellen und in welchem Umfang Beethoven „mutwillig“ von seinem inzwischen gedruckten Text der Konzertfassung abgewichen sein dürfte. Trotzdem greift der Ansatz Coopers entschieden zu kurz, wenn er die Behauptung aufstellt, Beethovens skizzierte Änderungen betreffen die Konzertfassung. Als er den Text seiner Revision¹⁷ herstellte, hatte er von einer Kammerfassung und deren näheren Umständen weder eine Vorstellung noch irgendeine Kenntnis.¹⁸

Meine Überlegungen hingegen werden verständlich, so hoffe ich, wenn ich die weiteren Erklärungen anschließe. Die wichtigsten Schritte bei meinen Untersuchungen führten unausweichlich zur Wiederentdeckung des kammermusikalischen Arrangements. Zugleich ist damit der Versuch verbunden, eine Antwort auf das

¹⁴ So Mandyczewskis Eintragung auf dem 2. Vorsatzblatt von *A 82 b*.

¹⁵ Dem Verfasser liegt das Konzertprogramm vor.

¹⁶ N II, S. 75.

¹⁷ Barry Cooper, *Beethoven's Revisions to His Fourth Piano Concerto*, in: *Performing Beethoven*, ed. by Robin Stowell, Cambridge, England, 1994, S. 23–48. Coopers Rekonstruktion einer angeblich definitiven Fassung wurde umgehend kritisiert von Robert Levin, George Barth, William Drabkin u.a. In meinem Kritischen Bericht III,3, S. 7, habe ich mich beschränkt auf meine Bemerkung von einem „Anflug unangebrachter Sensation“, mit dem Cooper im Februar 1995 seine Deutung in der englischen und deutschen Presse verbreiten ließ.

¹⁸ Inzwischen ist eine Entgegnung von Barry Cooper: *Beethoven's Fourth Fortepiano Concerto Revisited: A Response to Hans-Werner Küthen* erschienen in: *THE BEETHOVEN JOURNAL*, San José State University, Winter 1998, vol. 13, no. 2, S. 70–72. Sie nimmt Bezug auf meinen Artikel *The Newly Discovered Authorized 1807 Arrangement of Beethoven's Fourth Fortepiano Concerto for Fortepiano and String Quintet: An Adventurous Variant in the Style of the Late Cadenzas*, *ibid.*, vol. 13, no. 1, S. 2–11. Im selben Heft habe ich unverzüglich darauf repliziert: *Questions of Dating and the History of Sources: A Response to Barry Cooper's Critique concerning the Chamber Music Version of Beethoven's Fourth Concerto*, in: *THE BEETHOVEN JOURNAL* (vol. 13, no. 2), S. 73–75. Ich benutze die Gelegenheit, im vorliegenden Aufsatz erneut mit einigen Erläuterungen indirekt auch auf Coopers Zweifel einzugehen.

alte Rätsel dieser von Beethoven skizzierten Änderungen zu geben. Allein dieses Rätsel anzusprechen, war eine verführerische Aufgabe, weil darin ein Teil des Ziels bestand, die Quellenlage des G-Dur-Konzerts in ihrer Gesamtheit zu erfassen und zu verstehen – speziell unter dem Blickwinkel des fehlenden Partiturotographs.

Beethoven selbst hatte also die beträchtlichen Änderungen mit diesen skizzierten Notierungen zum Solopart eingetragen, nachdem ihn sein Kopist Joseph Klumpar mit einer säuberlich abgeschriebenen Partitur versehen hatte, die offensichtlich die Endversion der Konzertsfassung repräsentierte. Beethoven beabsichtigte damit etwas Neues, Darüberhinausgehendes. Mit anderen Worten: Weil seine Eintragungen in *A* ihrer Natur nach sichtlich spätere Ergänzungen sind, stellt sich die Frage, wann sie hinzukamen. Diese Frage erfordert eine Antwort, die nur gegeben werden kann, wenn alle Beweisstücke in den Quellen erkannt und ausgeschöpft sind und wenn sie widerspruchsfrei zueinander passen. Dann kann man sie in ihrer Filiation zu einem Stemma zusammenfassen.

Die Herausforderung lag darin, die Partiturskopie *A* zu untersuchen, die in erster Linie die Endversion der Konzertsfassung enthält, sich darüber hinaus aber nicht allein (wie bisher geschehen) auf Beethovens Eintragungen zu beschränken, sondern alle weiteren Hände zu identifizieren, die über Klumpar hinaus in *A* erscheinen. Der Schlüssel zur Lösung war die erfolgreiche Identifizierung eines weiteren Schreibers in *A*: Franz Alexander Pössinger. Er lebte von 1767 bis 1827, starb also im selben Jahr wie Beethoven, am 19. August. Auf ihn werde ich zurückkommen. Zuvor will ich die Schreiberhände in *A* zusammenfassen: Der vollständige Text der Konzertsfassung wurde nach Beethovens Partiturotograph von seinem Kopisten Joseph Klumpar beschrieben; dann gibt es Beethovens eigene skizzierte Änderungen zum Solopart des Klaviers; endlich begegnen uns mehrere Korrekturen und Ergänzungen von Pössinger.

Ein weiterer Aspekt in *A* sollte erwähnt werden. Diese Partitur bezeugt einen ausgeprägten Anteil am musikalischen Leben der Metropole Wien, da sie sowohl die Bestückung der damaligen Lieblingsgattung *Klavierkonzert* als auch den Wunsch des Publikums nach Bearbeitungen von Originalkompositionen für mannigfache Besetzungen belegt. Wenngleich das kammermusikalische Arrangement des Konzerts für Klavier und Streichquintett für den exklusiven Gebrauch bei der Lobkowitzschen Hofmusik bestimmt war, brachte der Fürst es doch bei seinen Einladungskonzerten seinem Publikum zu Gehör, und es mochte wohl auch der Wunsch aufgekommen sein, die Kammerfassung an mehr als nur dieser einen mäzenatischen Adresse aufführen zu können. Dafür spricht eine *Zweithkopie* von Aufführungsstimmen des Quintettarrangements, die von dem noch zu behandelnden originalen Stimmensatz durch Abschrift vervielfältigt wurde. Aber ich möchte nicht zu weit vorgreifen.

Unter dem eben angerissenen Aspekt der Appetenz von seiten des Publikums trat hinzu, daß sich Beethoven auf dem Höhepunkt seines heroischen Stils fühlte, indem er sich als einen Widerpart Napoleons begriff, nachdem Bonaparte sich im April 1804 als Kaiser der Franzosen proklamiert hatte. Um diese Selbsteinschätzung Beethovens zusammenfassend zu charakterisieren, möchte ich den Gedanken ins Spiel bringen, daß Beethoven die Notwendigkeit gesehen haben dürfte, 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* (1809/10) den anderen Pol seines doppelgesichtigen heroischen Stils demonstrierte: eine heroische Introversion, die nichtsdestoweniger entschlossen und von größter Unbeugsamkeit getragen war, nach außen jedoch als souveräne Zurückhaltung erscheint. Diese Bipolarität in Beethovens heroischem Stil ist selten so antithetisch faßbar wie im Kontrast seiner beiden letzten vollendeten Klavierkonzerte. Dennoch ist sie Avers und Revers ein und derselben Medaille.

Dem Verzicht auf Extravertiertheit in der Konzertifassung des G-Dur-Werkes fügt Beethoven in dessen Kammerfassung ein neues Moment hinzu: die Dämonie Mozarts, die eine neue Dimension eröffnet: die spätbarocke Variante der Mozartschen *terribiltá*, nämlich den Schrecken vor der Erkenntnis der Vergeblichkeit, die Einführung des Gedankens der *Vanitas*. Die Kriegsergebnisse taten ein übriges, in diese fatalistische Konsequenz zu münden. Sie ist aber zugleich, um nur kurz eine ästhetische Implikation zu erwähnen, ein Ausbruch von Phantasie, mit dem Beethoven den strengen Normen der Konzertform entflieht in die Freiheiten eines kammermusikalischen Ensembles. Das Soloinstrument kann sich eleganter und mit weit größerer Flexibilität als virtuoser Partner in einem schnell reagierenden Ensemble entfalten, in dem sich alle mit der typischen agogischen Freiheit in augenblicklich beschleunigten oder verlangsamten Tempi bewegen. Überdies ist auf eine charakterisierende Einheitlichkeit der Motivik insofern weniger Rücksicht zu nehmen, als sie mit Verzierungen höchsten technischen Anspruchs aufgelöst erscheinen. Dennoch hat Beethoven in der Kammerfassung einen heftigeren Akzent gesetzt, ja, es scheint, als ob sich Beethoven gerade um eines bestimmten Akzentes willen im Klavierpart der Kammerfassung so intensiv engagiert hat: Er nimmt Bezug auf Mozarts *Don Giovanni*, aus dessen zweitem Akt er ein ganzes Szenario, komprimiert im Zitat des folgenden Motivs, heraufbeschwört:

Notenbeispiel 1



W.A. Mozart, *Don Giovanni*, zweiter Akt, Finale, T. 396–98, mit Leporellos Schreckensausruf: „sentiste come fa: ta, ta, ta, ta!“

Leporellos Entsetzen vor dem unerwarteten Erscheinen des Komturs öffnet der Dämonie Mozartscher *terribilità* jählings die Pforten.¹⁹

Wohl kaum hätte Beethoven die Takte 193/94 am Anfang der Durchführung – hätten sie denn einer Revision der Konzertfassung gegolten – mit der dynamischen Bezeichnung *forte* so schroff und unvermittelt herausgehoben.

Notenbeispiel 2



Abb. 3

Faksimile A 82 b, S. 57, 1. Satz, T. 193/94: *forte*-Ergänzung im Pfte, m.s., für die Kammerfassung. Alle Faksimilia mit freundlicher Genehmigung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Wenn sich Beethoven 1809 im Fünften Klavierkonzert wieder vehement aufbäumt gegen die Unvermeidlichkeit des Krieges, war dies eine unmittelbare Reaktion auf die Besetzung Wiens, unter der er physisch gelitten hatte.²⁰ Genau denselben Gedanken des Einsatzes überlegener musikalischer Mittel übertrug er aus

¹⁹ Eine Interpretation dieses Zitats findet sich in Hans-Werner Kühren, „Was ist, und zu welchem Ende treiben wir das virtuose Spiel?“ Gedanken zum Thema Beethoven und der Reiz des Unübertrefflichen, in: *Beethoven, Goethe und Europa*. Almanach zum 36. Beethovenfest der Stadt Bonn, Laaber 1999, Kap. VII, S. 107–37.

²⁰ Zu verweisen ist auf Peter J. Davies, *Beethoven's deafness: a new theory*, in: *The Medical Journal of Australia* (Dec. 1988), vol. 149, S. 644–49.

dem Vierten Klavierkonzert in den zweiten Satz dieses Fünften Konzerts mit der Bemerkung: „Östreich löhne Napoleon“, zusammen mit der Spielanweisung „dämmernd“, mit der er diesen Satz vom ersten Klaviersolo (T. 16) an charakterisieren will. Sein Ingrimme war kaum verhohlen, aber die Souveränität seiner Protesthaltung um so entschiedener.

Die Kammerfassung des G-Dur-Konzerts ist keine bloße Miniaturisierung der Konzertfassung. Im Gegenteil schuf Beethoven mit dieser Übertragung für ein verkleinertes Ensemble ein Stück Kammermusik, das freilich als ein wahrer Solitär zwischen den Gattungen verharrt. Ich zögere daher, die Bearbeitung als „Klaviersextett“ zu bezeichnen. Vielmehr zeigt sich in der Beibehaltung der gesamten dialogischen Struktur, ebenso im Bemühen um eine Imitation des originären Orchesterklangs durch die möglichen Kombinationen der Streichercharaktere ein überwiegend bewahrter konzertanter Aspekt. Dennoch ist das Arrangement mit der Anpassung des monumentaleren Klavierparts im Konzert bei der Kammerfassung in eine filigranere und flexiblere eingewobene Solostimme verwandelt, der alles virtuose kompositorische Bemühen gewidmet ist. Die Bearbeitung erscheint somit als ein Zwischending in den Gattungen Klavierkonzert und Kammersextett, das in Beethovens Œuvre singulär geblieben ist.²¹ Folglich verschwindet nach kurzem oder bereits während des Überraschungseffekts beim Eintritt des ersten Ritornells des Streicherquintetts der Eindruck eines verkümmerten Surrogats anstelle eines vollen Orchesterkolorits zugunsten einer autonomen Komposition, die sich nicht länger vor der Kulisse einer bekannten Konzertfassung zu bewegen braucht. Hier entsteht im Gegenteil die reizvolle Auseinandersetzung mit einer

²¹ Die berühmte „Übersetzung“ seiner Klaviersonate op. 14 Nr. 1 in ein Streichquartett („... Ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für G[eigen] I[nstrumente] verwandelt, worum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir so leicht nicht ein anderer nach“), ist dagegen eine klare Absichtserklärung einer Transkription von einer Gattung zur anderen. Bei der Übertragung wurde gar eine Transposition der Originaltonart von E-Dur nach F-Dur bedacht. Der „Bittsteller“ war wahrscheinlich Carl Fürst Lichnowsky, dessen Wunsch im Jahre 1801/02 erfüllt wurde. Das Arrangement ist im Mai 1802 im Wiener Industriekontor erschienen. Man vergleiche Beethovens Brief vom 13. Juli 1802 an Breitkopf & Härtel: „... die unnatürliche Wut, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können“ (Text des verlorenen Originals nach TDR II, S. 328). Gerade die letzte Bemerkung bezeugt wohl einen für Beethoven verbliebenen Reiz, den konträren Charakter der genannten Instrumente in einer Kammerfassung so vorzuführen und auszuleben, daß die konzertante Anlage einer von vornherein dargebotenen Basis sich dennoch mit der Streichquintettreduzierung eines Orchesters verschmelzen ließ. Einen ersten derartigen Versuch hatte er in seinen drei Bonner Klavierquartetten WoO 36 von 1785 unternommen und mit der Klavierquartettfassung seines *Bläserquintetts* op. 16 von 1796/97 in Wien wiederaufgenommen. Diese klanglich sensiblen Experimente – denn ein originäres Klavierquartett, -quintett oder gar -sextett hat Beethoven nicht mehr geschrieben – waren sehr wohl in seinem Bewußtsein, als sich ihm 1807 die Gelegenheit bot, für Fürst Lobkowitz ein gefälliges Arrangement seines Opus 58 für Klavier und fünf Streichinstrumente zu liefern.

Satztechnik, die aufs Wesentliche reduziert ist, sozusagen den Blick ins Innere der Komposition freigibt und lebhaft dem Hörer zu übermitteln versteht, wobei das Geschäft des Nachvollzugs einer Transkription völlig in den Hintergrund tritt. Die Überzeugungsmacht einer autonomen Komposition ist sogleich präsent.

Überdies greifen die Erfindungen und die virtuosen Eruptionen im veränderten Solopart in *A* (um auf die Quellsituation zurückzukommen) entstehungsgeschichtlich vor auf die erst in den Jahren 1809–10 post festum geschriebenen Konzertkadenzen und nehmen deren stilistisch zum Teil abenteuerliche Attitüde vorweg. Damit ist die Kammerfassung auch durch das charakterisiert, was ich mit *einer verwegenen Variante im Stil der späten Kadenzen* apostrophieren möchte. Etliche der Motive und Figurationen, wie auch der allgemeine Habitus, weisen voraus auf die späten Kadenzen oder hängen direkt mit ihnen zusammen.²² Diese Kadenzen hatte Beethoven geschrieben als ein Testament des vom Podium scheidenden Pianisten, als ein Vermächtnis für den Gebrauch durch fremde Solisten, denen diese Gangart zum Wegweiser dienen sollte. Hätte seine Virtuosenlaufbahn nicht schon durch die zunehmende Gehörschwäche ihr Ende gefunden, wären diese Kadenzen sicherlich später entstanden. Wie die Kammerfassung des Vierten Klavierkonzerts beweist, hatte er sie jedoch bereits im Sinn – als einen Schatz für die Zukunft, im Kontext dieses Arrangements erfunden.

Zum Beispiel ist die Kadenz *Mh 15*²³ motivisch identisch (wenngleich zu mehr als 50 Takten erweitert) mit der schroffen Einsprengung zu Beginn der Durchfüh-

Cadanza (ma senza cadére) I tes Allo

Notenbeispiel 3

rung im ersten Satz der Kammerfassung, T. 193/94, die dort ein Eckstein für den weiteren Verlauf dieses Satzes ist (man vergleiche Notenbeispiel 2 und Abbildung 3). *Mh 15* deutet an, daß diese dämonische Komponente, die – einmal entdeckt – nicht mehr ausgelöscht werden kann, einen Ausläufer in die Konzertfassung gefunden hat. Diese beziehungsvolle Verschränkung beider Fassungen wird indes dem Original inhaltlich nur bei der Kadenz zugebilligt.

²² Zur paarigen Ordnung der späten Kadenzen des Klavierkonzerts op. 58 siehe Hans-Werner Küthen, Vorwort zur Ausgabe für zwei Klaviere, München 1999, S. II f. (mit engl. und franz. Übersetzung).

²³ D-BNba, Slg. H.C. Bodmer, *Mh 15*.

Die Änderung des Satzcharakters weist in der Kammerfassung, wie oben gesagt, die tiefgreifende Absicht Beethovens aus, das Werk darin in einer neuen Gestalt erscheinen zu lassen, die zwar in der Konzertifassung geschlummert hatte, aber erst hier geweckt wurde. Hätte diese charakterologische Metamorphose der *Konzertifassung* gegolten, müßte Beethoven eine weit umfangreichere Revision vorgenommen haben. So indes genügte der neue Rahmen eines kammermusikalischen Anreizes, um eine dämonische Variante des Grundmotivs zu evolvieren.

In T. 346 begegnet der Ansatz einer Kadenz mit Trillerverzierung. Ein Änderungsentwurf in *A* zur Beendigung des ersten Satzes, T. 361/62 und T. 363 ff., wurde später als dritte Kadenz zum selben Satz benutzt. Sie ist niedergeschrieben als Einzelkadenz, der kein paariger Partner im dritten Satz zugeordnet ist: *Mh 16* in der Sammlung H.C. Bodmer. Darüber hinaus wirft eine von zwei weiteren Kadenzskizzen, die in *A* zusammen mit der Randbemerkung „aus entwurf“ von Beethoven nachgetragen wurden, ihren Schatten voraus auf die Konzert-Kadenz zu T. 499 des letzten Satzes, für den sie als zweite Kadenz ausgeführt wurde: man vergleiche die Notenbeispiele 5 und 6.

Notenbeispiel 4

T. 346



Notenbeispiel 5

T. 361

T. 363

T. 364

(c ?) [unvollständig notiert]

Notenbeispiel 6

T. 499 aus entwurf

T. 500

T. 499

8.....

[1 System darunter]

Die Hauptquelle zu Beethovens Viertem Klavierkonzert, d.h. sein Partiturotograph, ist also nicht mehr ans Licht gekommen. Ich habe versucht nachzuweisen, daß dieses Autograph schon zu seinen Lebzeiten abhanden kam; bald nachdem das Werk gestochen und gedruckt worden war. Nach damaliger Gewohnheit hatte der Verleger Schreyvogel im Wiener Kunst- und Industriekontor die Partitur einbehalten. Sie war von Beethoven über die eigentliche Stichvorlage *A* hinaus als Nebenquelle für einige wichtige Korrekturergänzungen dem Stecher nachgereicht

worden. Diese Ergänzungen korrespondieren zum Teil mit Eintragungen Beethovens, die er (mit marginalen Hinweiskreuzen versehen) auch schon in *A* selbst angebracht hatte. Wichtigeren Aufschluß geben aber *Plattenkorrekturen* in den Abzügen der Originalausgabe, die beweisen, daß es sich um Ergänzungen im Solopart handelte, die zu einem sehr späten Zeitpunkt von Beethoven nachgeliefert worden sein mußten, wobei sie im Stich größtenteils noch berücksichtigt werden konnten, obwohl einige von ihnen dennoch für die Originalausgabe zu spät kamen, da sie wegen ihres räumlichen Umfangs einen Neustich der ganzen Platte erfordert hätten. Für diese definitiven Lesarten mit der Folge von Plattenkorrekturen gibt es in *A* keine Grundlage. Ehe Beethoven jedoch eine Korrekturliste²⁴ zusammengestellt hätte, verwendete er für diese Änderungen den Kontext seiner autographen Partitur, wie er es bereits bei der Veröffentlichung des c-Moll-Konzerts praktiziert hatte. Zu Einzelheiten möchte ich auf meinen Kritischen Bericht verweisen.²⁵

Damit habe ich wohl den wahrscheinlichsten Grund für den Verlust dieser in der Hierarchie wichtigsten Werkquelle namhaft gemacht: daß sie nach Benutzung für den Stich und nach der Anfertigung des Druckes abhanden kam, weil sie nach der damals herrschenden Ansicht überflüssig geworden war. Die Hauptursachen seien hier noch einmal genannt: Der Zustand von Beethovens Kompositionsniederschrift, in der sich analog zu seinen erhaltenen Partituren der anderen Klavierkonzerte wohl manche Korrekturschichtungen befunden haben dürften, erforderte eine ins Reine geschriebene Kopistenabschrift, die sich in Quelle *A* als Partitur vorfindet. Von dieser Kopie konnten dann Einzelstimmen des Orchesters ausgezogen werden, was ein normales Erfordernis für eine Aufführung gewesen war. Nach dieser Prozedur besaß Beethoven zunächst zwei textlich gleichwertige Quellen dieses Werkes: das ursprüngliche Manuskript seines Vierten Klavierkonzerts und dessen Abschrift *A* durch Joseph Klumpar, beide in Partitur. Jedoch enthielt *A* vorerst noch nicht die skizzierten Eintragungen Beethovens. (Erst recht befanden sich diese wohl nicht in der originalen Partitur.) Dieses Partiturautograph hatte Beethoven wohl zwischen 1805 und 1806 niedergeschrieben; die davon abgeleitete Kopie Klumpars entstand sehr wahrscheinlich vor dem 27. März 1806. Später folgt dazu Näheres im Abschnitt *Datierung*.

Wegen der eben genannten spät ergänzten Notierungen Beethovens in seiner ursprünglichen Partitur, die ihn bewogen hatten, diese als Nebenquelle für den

²⁴ Wie z.B. im Fall des Fünften Klavierkonzerts stellte Beethoven bei seinen Erstveröffentlichungen Korrekturlisten zumeist erst dann auf, wenn es sich um einen direkten Bezug auf den bereits hergestellten Stich handeln konnte; nicht schon vorher: im Stadium eines Manuskripts als Stichvorlage.

²⁵ a.a.O. (siehe Fußnote 1), S. 7 f.

Stich der Originalausgabe dem Industriekontor zu überlassen, wurde die eigentliche Stichvorlage *A* teilweise überholt, d.h. außer Kraft gesetzt, so daß heute (unter dem fortdauernden Verlust des Partiturautographs) tatsächlich die Originalausgabe Beethovens letztes Wort bezüglich seiner Konzertsfassung ist. Und dieser letztgültige Text der Originalausgabe blieb auch unberührt von der Kammerfassung – bis auf eine Ausnahme: den agogischen Effekt. Einige verfeinernde Ergänzungen, die die agogische Komponente im Solopart betreffen, dargestellt durch die Bezeichnungen *ritardando* - - - *a tempo*, waren wichtig genug, um vermutlich nach einer Aufführung der Kammerfassung durch Beethoven von dieser auch auf das verlorene Autograph der Konzertsfassung übertragen worden zu sein. Insbesondere die auskomponierte Verlangsamung der T. 197–203 des ersten Satzes ist in *A* nur in der ursprünglichen Lesart notiert:



Abb. 4

Faksimile *A* 82 *b*, Konzertsfassung, S. 59. Ausschnitt. Erster Satz, T. 198 ff. Ursprüngliche Version des Solotextes: mit durchgehenden Triolen anstelle der später in der OA definitiven Achtelrepetitionen („Duolen“). Von Beethoven mit dunkler Tinte eingetragenes Zwischenstadium der Artikulation für die Kammerfassung. Siehe auch Notenbeispiel 7.

Die ursprünglich durchlaufenden Triolen werden mittels Plattenkorrektur in der Originalausgabe dagegen in „Duolen“ verlangsamt (man vergleiche die Abbildung 11). Darin zeigt sich u.a. ein Grund für die Aushändigung der Eigenschrift als subsidiärer Quelle an den Stecher.²⁶ Das Zwischenstadium mit der neuen Artikulation derselben Stelle in T. 198 für die Kammerfassung (vgl. Abbildung 4) lautet:



Notenbeispiel 7

²⁶ Man vgl. den Kritischen Bericht III,3, S. 23 f.

Eine parallele Situation trat ein beim Autograph des Dritten Klavierkonzerts op. 37;²⁷ aber glücklicherweise hat dieses Partiturautograph Beethovens überlebt, obwohl es im selben Verlag des Industriekontors als Hilfsquelle aus dem gleichen Anlaß wie Beethovens Autograph des Vierten Klavierkonzerts benutzt worden war.²⁸ Dagegen verschwand, wie gesagt, die Hauptquelle des Opus 58 spurlos nach Stich und Druck. Dies kann kein Vorwurf an den Verlag sein, war doch diese Praxis derzeit gang und gäbe, weil von nun an das Werk nach Belieben reproduziert werden konnte.²⁹

Es war wohl nicht Sorglosigkeit, Beethoven die eigentlichen und die hilfsweisen Stichvorlagen dieser beiden Klavierkonzerte opp. 37 und 58 nicht zurückzustellen, die man dem Verleger vorwerfen könnte, sondern eher die schon erwähnte Praxis der Zeit, diese Manuskripte nach Gebrauch zu vernachlässigen oder schlicht wegzuworfen,³⁰ nachdem sie als Stichvorlage ausgedient hatten – es sei denn, sie wären auch hernach, aus gewichtigen Gründen, noch von speziellem Interesse geblieben. Ein gezieltes Interesse an der Aufbewahrung war nun freilich auf Beethovens Seite vorhanden. Im Fall von Beethovens Viertem Klavierkonzert ging also die autographe Quelle verloren, während die Kopie (ein schlichtes Duplikat des Originals) sich erhalten hat! Dieses Faktum allein scheint schon ein starkes Argu-

²⁷ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (D-B), Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. *Mus. ms. autogr. Beethoven 14*.

²⁸ Man vgl. die nachweisbaren Gründe für die Benutzung des *Aut. 14* als Nebenquelle ebenso wie dessen Provenienzgeschichte im dazugehörigen Band Klavierkonzerte I, hg. von Hans-Werner Kühnen, München 1984 (GA III,2), Kritischer Bericht, S. 39 f. Daß auch bei anderen Werken als den Klavierkonzerten Beethoven derselben Gewohnheit nachging, sein Partiturautograph als Nebenquelle für spätere Lesartenkorrekturen nachzureichen, beweist mit noch größerer Deutlichkeit z.B. seine Eigenschaft der *Coriolan-Ouvertüre*, op. 62 (D-BNba, *BH 63*), die bis 1822 im Industriekontor verblieb und dann auch von den Nachfolgern im Verlag archiviert wurde. Siehe GA II,1, *Ouverturen und Wellingtons Sieg*, separater Kritischer Bericht, hg. von Hans-Werner Kühnen, München 1991, S. 6.

²⁹ Der relative Wert einer autographen Quelle wird z.B. sichtbar an den Preisen, die bei Beethovens Nachlaßversteigerung am 5. November 1827 erzielt wurden: Das 120 Blatt starke Autograph der Partitur von Beethovens Fünftem Klavierkonzert, op. 73, kam auf nur 6 fl. 5 Kreuzer, während das bloß 20 Blätter umfassende Autograph des *Rondos* WoO 6 (dem ursprünglichen Finale des Zweiten Konzerts in B-Dur, op. 19) dagegen eine Summe von 20 fl. erzielte. Opus 73 war ein lange zuvor schon veröffentlichtes Werk, WoO 6 aber unpubliziert.

Man beachte den daraus folgenden Einblick in Beethovens Wertvorstellungen: Obwohl 1794 als Schlußsatz verworfen, maß er dem Rondo WoO 6 soviel künstlerische Bedeutung bei, daß er es nicht vernichtete (im Gegensatz zu den anderen Sätzen, die bis zur vierten Version des B-Dur-Konzerts, op. 19, einst konstitutiv waren). Mit den eigenhändig skizzierten Änderungen in *A* verhielt es sich ähnlich: Als Skizzen zu einer Zweitfassung desselben Opus besaßen sie für ihn den gleichen Rang wie seine Skizzen zu anderen vollendeten Werken.

³⁰ Von op. 37 sind die eigentlichen (getrennten) Stichvorlagen für das Orchester bzw. das Pianoforte spurlos verschwunden. Ebenso von den Klavierkonzerten opp. 15, 19 und 73; unabhängig vom jeweiligen Verlagshaus. Nur die Solostimme zum B-Dur-Konzert, op. 19 (Beethovens separates Autograph, D-BNba, Slg. H.C. Bodmer, *Mh 4*), hat sich 1921 überraschend wiedergefunden.

ment für die Prämisse, daß Beethovens Notierungen für die Kammerfassung bereits zu diesem Zeitpunkt in *A* eingetragen waren, weshalb er selbst die einzige Quelle zurückerhalten wollte, die seine Notierungen enthielt. Das „Versäumnis“, dem Autor sein Partiturmanuskript zurückzugeben, war gleichgültig gegenüber der offenbar wichtigeren Rückgabe der Kopie *A* – obwohl es für uns heute ein unglaublicher Umstand bleibt (der für mich als Herausgeber des Konzerts um so bedauerlicher ist).

Hauptdilemma ist indes, daß somit für die Publikationsgeschichte des Vierten Klavierkonzerts bis auf den heutigen Tag die Stichvorlage eines Kopisten, nicht aber Beethovens Partiturotograph die Primärquelle für das Werk geblieben ist. Diese Quelle *A* wurde aufbewahrt, weil besondere Umstände es erforderten: die Kammerfassung war Beethoven offenbar wichtiger als die eigene Niederschrift, die nun mit dem Druck hinreichend fixiert, auf den letzten Stand gebracht, jederzeit reproduzierbar und damit öffentlich auf Dauer garantiert schien. Beethovens Eintragungen besaßen einen dokumentarischen Wert für den Komponisten, und daher waren sie ihm selbst wertvoll genug, aufgehoben zu werden.

Datierung der Eintragungen Beethovens

Wann hat Beethoven seine skizzierten Alternativen zum Solopart eingetragen? Im Hinblick auf die Datumsbestimmung dieser 131 notierten Takte in den Eck-sätzen hatte Nottebohm einige austauschbare Hypothesen in mannigfacher Kombination geliefert. Sie gingen von der Voraussetzung aus, daß der Umfang der damaligen Wiener Klaviere normalerweise bis zum c^4 reichte, anstelle des späteren f^4 , von dem er annahm, daß es erst nach dem August 1808 eingeführt wurde. Aber dieses Argument ist nicht zutreffend, weil Beethoven schon sein verlorenes Partiturotograph zum Vierten Klavierkonzert viel früher, nämlich 1805/06 geschrieben hat, während die Kopistenabschrift ebenfalls wohl schon aus dem Frühjahr 1806 stammt. Dieses letztere Datum kann aus wiederholten Angeboten an verschiedene Verleger sichergestellt werden, die mit einem Brief von Beethovens Bruder Karl vom 27. März 1806 an Hoffmeister & Kühnel in Leipzig beginnen³¹ und bei allen weiteren Angeboten dieses Konzert stets unter der Opuszahl 58 voraussetzen.³² Wie wir sehen werden, liegen Beethovens Änderungen für den revidierten

³¹ „Jetzt bietet er Ihnen ein neues Klavierconcert . . . in Partitur an.“ (TDR II, S. 527; BGA 1, 243). Am 5. Juli 1806 benachrichtigte Beethoven Breitkopf & Härtel über die geplante Reise seines Bruders Karl nach Leipzig und nennt die von ihm zu spedierenden fertigen Stichvorlagen: „ . . . ich habe ihm . . . ein neues Klavierkonzert mitgegeben.“ (D-BNba, Slg. H.C. Bodmer, *Br* 32). Man vgl. auch Kinsky-Halm, S. 137.

³² Vgl. den Kritischen Bericht III,3, S. 7.

Solopart früher als die Originalausgabe vom August 1808, so daß Nottebohms Datierung unrichtig ist. Tatsächlich war f^4 bereits zu einer früheren Zeit ausführbar, als Nottebohm annahm. Das f^4 ist schon mehrfach für den alternativen Pianofortepart in *A* benutzt.

Ist dies aber der entscheidende Punkt? Ich kann beweisen, daß ihm diese Bedeutung nicht zukommt, weil die skizzierten Änderungen in zwei verschiedenen Tinten – demnach in zwei Phasen – eingetragen sind; und diese Tinten sind präziser zu datieren. Wenn wir sie mit Beethovens Briefen vergleichen, die gegen Ende April bis Anfang Mai 1807 geschrieben wurden, stellen wir fest, daß in diesen datierten Briefen dieselben Tintenfarben begegnen. Damit ist es möglich, sogar den Wendepunkt von der einen zur anderen Farbnuance bei der Tintenbenutzung zu bestimmen.³³ Die Eintragungen sind in zwei eng beieinanderliegenden Stadien geschrieben: Beethoven verwendete eine hellbraune Tinte für seine ersten skizzierten Notierungen der Änderungen im Solopart (die im oberen der zwei leeren Systeme oberhalb des Pfte-Doppelsystems notiert sind), und er verfuhr auf dieselbe Weise mit dem zweiten Teil, der mit einer schwarz-grauen Tinte auf dem unteren dieser Systeme geschrieben wurde. Denn in Übereinstimmung mit seiner normalen Gewohnheit bei seinen eigenen Klavierkonzertpartituren hatte Beethoven seinem Kopisten Klumpar auch für *A* die Anweisung gegeben, zwei Systeme oberhalb des Pianoforte-Doppelsystems frei zu lassen und auszusparen für eventuelle Nachträge zum Solopart: „NB: diese 4 linien sind für das Klawier“. Diese Anweisung ist auf der ersten Seite vor der Akkolade geschrieben.³⁴ In den beiden authentischen Ecksätzen Klumpars wird die Disposition dieser insgesamt vier Systeme für das Klavier von Anfang bis Ende beachtet.

Beethovens gewöhnliche Vorsicht, zwei zusätzliche Pentagramme zu reservieren für Korrekturen, Ergänzungen oder, wie in unserem Fall, auch für verschiedentliche *ossia*-Lesarten, die spieltechnische Erleichterungen bieten (man vergleiche die Abbildung 5), ist als wahrscheinlicher anzunehmen als eine so weit vorausplanende Absicht, etwa hiermit bereits ein kammermusikalisches Arrangement

³³ Siehe Shin Augustinus Kojima, *Die Solovioline-Fassungen und -Varianten von Beethovens Violinkonzert op. 61 – ihre Entstehung und Bedeutung*, BJB 8 (1975), S. 104; zitiert in Kritischer Bericht III,3, S. 16.

³⁴ Man vergleiche die Fußnote 30. Aus ihr folgt, daß die Partiturskopie *A* einen singulären Beleg für eine möglicherweise generelle Praxis Beethovens bietet, sich Änderungen im Solopart auch nach der Kopiaturschicht offenzuhalten. Daraus aber den Schluß zu ziehen, daß auch die späteren Eintragungen Beethovens in Klumpars Partitur für die Endversion *des Konzerts* bestimmt gewesen seien, liefe allen hier ermittelten Ergebnissen zuwider. Konkreten Anlaß zu dieser Marginalie für den Kopisten gaben Beethoven die später im Text folgenden *ossia*-Erleichterungen, die z.T. zwei zusätzliche Systeme beanspruchten (siehe Abb. 5).

ins Auge gefaßt zu haben. Jedenfalls kamen diese Änderungen im Solopart in zwei Phasen im Spätfrühling 1807 zustande. Daraus können wir schließen, daß sie bald nach der Uraufführung der originalen Fassung im privaten Konzert eingetragen wurden, zu dem Fürst Lobkowitz sein Publikum im März 1807 in sein Wiener Palais geladen hatte.



Abb. 5

Faksimile A 82 b, S. 50, 1. Satz, T. 165/66: *ossia*-Erleichterung und Beethovens skizzierte Änderungen für die Kammerfassung.

Ein zweites Argument für die Datierung bietet sich an mit der Veröffentlichungsgeschichte der *Konzertfassung* unseres Opus 58. Dem Bericht des Weimarer *JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN* vom August 1807 zufolge, der freilich erst im Januar 1808 publiziert wurde, waren mehrere Drucke der sechs Opera der Nummern 58 bis 62 (darunter das op. 61 in der Violin- wie in der Klavierfassung) schon beim Verlag des Industriekontors erhältlich.³⁵ Unter diesen figurierte das Vierte Klavierkonzert von vornherein mit der führend vorgesehenen Opuszahl 58, wie stets auch bei allen Verlagsangeboten des Jahres 1806. Die Veröffentlichungspolitik des

³⁵ Zu Einzelheiten siehe die Kritischen Berichte II,1 (*Ouverturen und Wellingtons Sieg*), S. 11, und Band III,3, S. 6 f.

Wiener Industriekontors war darauf angelegt, in jedem Halbjahr ein Paar dieser sechs Opera Beethovens anzukündigen und zum Kauf anzubieten, wobei man mit den drei *Rasumowsky*-Quartetten, op. 59, und der *Coriolan*-Ouvvertüre, op. 62, im Januar 1808 begann. Das Vierte Klavierkonzert folgte mit dem nächsten Paar. So ist es schlüssig anzunehmen, daß Pössingers Eintragungen bereits in *A* vollzogen waren, was auch völlig mit dem nächsten Faktum übereinstimmt, das hier vorgelegt wird.

Es dürfte nämlich Fürst Lobkowitz selbst gewesen sein, der mit aller Wahrscheinlichkeit Beethoven zu einem Arrangement des Konzerts aufgefordert hatte, um für sich selbst komplizierte und kostspielige Aufführungen mit großem Orchester zu vermeiden. Genau durch derart aufwendige Veranstaltungen hatte sich Lobkowitz letztlich – so wollte es, wie schon gesagt, sein Schicksal als Musikpassionné – in den Bankrott manövriert. Wir haben die Denkart der Epoche in Betracht zu ziehen, nach der nicht nur die adeligen Herrschaften sich gegenseitig überboten in repräsentativen musikalischen Aufführungen, worin sie zugleich eine standesgemäße Verpflichtung auch gegenüber ihrem Gefolge und den Untertanen sahen, sondern daß ein erfolgreiches Musikstück in der schnellsten Weise verfügbar sein mußte, damit auch der gewöhnliche Musikliebhaber zufriedengestellt werden konnte. Wegen Lobkowitz' besonderer musikalischer Passion für Streichquintettbesetzungen in Originalform oder Arrangement scheint es plausibel genug, daß er der Auftraggeber für die „Übersetzung“ (so Beethovens Bezeichnung für solche Bearbeitungen) des Opus 58 in die Kammerfassung gewesen sein dürfte. Lobkowitz besaß in seiner Musiksammlung überprüfte Abschriften von Beethovens Streichquintettumarbeitung, op. 4 (nach dem *Oktett* op. 103), und des originalen Streichquintetts in C-Dur, op. 29, von 1800/01.³⁶

Pössingers Bearbeitung

Beethoven hatte wohl sogleich Lobkowitz' Anregung aufgegriffen und seinerseits Pössinger, dessen Qualitäten als Arrangeur ihm bekannt waren, mit der Übertragung des großen Orchesters in ein kammermusikalisches Particell betraut.³⁷ Besonders bemerkenswert ist, daß sich Beethoven dabei herausgefordert fühlte,

³⁶ Siehe Jana Fojtiková und Tomislav Volek, a.a.O., S. 220 f. (siehe Fußnote 9).

³⁷ Pössinger hatte mit seinem Opus 3, Nr. 1 und 2, zwei Streichquintette komponiert, die ihn für Beethoven empfohlen haben mochten. David B. Greene, *Temporal Processes in Beethoven's Music*, New York · London 1982, *Appendix: A Sample of Sonata-Allegro Movements Published in Vienna, 1795–1826*, S. 183, führt das f-Moll-Quintett, op. 3, Nr. 2, zusammen mit einem Duo für Violine und Viola, op. 4, Nr. 3, und drei Streichquartetten, op. 8, Nr. 1 und 3, sowie op. 18, Nr. 2, unter der Rubrik „II. 1801–08“ in seinem Appendix-Titel an. Zu Pössingers Drei Quartetten op. 18 (bei Artaria, PN. 1801, April 1806) siehe Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp. Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Reihe 2, Folge 2, Wien 1952, S. 88. Vgl. auch Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der*

Pössingers Bearbeitung an fünf Stellen zu verfeinern. Klar erkennbar ist dieser nachträgliche Eingriff an Beethovens dunklem Röteltstift, den er gewöhnlich dann zur Hand nahm, wenn es um abschließende Verbesserungen ging. Die Intervention ist sichtbar an den „N[ota]B[ene]“-Eintragungen im ersten Satz von *A*.³⁸ Beethovens dunkler Röteltstift unterscheidet sich deutlich von Pössingers hellerem Rötelt, so daß selbst der kleinste Strich ihre unterschiedlichen Hände verrät.

Pössinger korrigierte bei seiner Übertragung aber in *A* nicht nur orthographische Unzulänglichkeiten des Kopisten Klumpar; vielmehr erlaubte er sich die vereinzelte Änderung eines *a*¹ in ein *ais*¹. Irrtümlicherweise jedoch nur in den Tutti-Abkürzungen des Klaviers, nicht aber in der diesbezüglich zitierten Violinstimme, so daß eine Diskrepanz entstand. Die Stelle betrifft T. 46 des ersten Satzes, und wie alle anderen Eintragungen Pössingers ist auch sie, jedoch im Unterschied zu diesen: fehlerhaft in die Originalausgabe eingedrungen. Man vergleiche Abbildung 6. Darüber hinaus ergänzte Pössinger auch weitere eigene Bemerkungen, wie „in Octava“ (T. 354 des ersten Satzes) oder „presto“ in T. 554/55 des Finales. Sehr wichtig für die Identifizierung seiner Hand sind Pössingers Ergänzungen von Violin- und Baßschlüsseln an vielen verschiedenen Stellen der Partiturkopie *A*.³⁹

christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 10 Bände, Leipzig 1898; hier Bd. 8, S. 4. Ganz sicher war Pössingers Gutachten vom September 1805 über den Nachdruck von Beethovens Streichquintett op. 29 eine Empfehlung an Beethoven, mit dem Pössinger eine sachgerecht neutrale Lösung in dem bekannten Streit mit Artaria vermittelt hatte, der offenbar durch Pössinger geschlichtet werden konnte. Pössingers Gutachten ist veröffentlicht in TDR II, Anhang II, S. 602. Als Opus 9 hatte Pössinger überdies sein Violinkonzert ca. Mai 1805 bei Artaria (PN. 1732; siehe Weinmann, S. 85) erscheinen lassen; siehe dazu Kritischer Bericht III,3, S. 16. Alle diese Veröffentlichungen Pössingers dürften Beethoven wohl kaum verborgen geblieben sein.

³⁸ Siehe Kritischer Bericht III,3, S. 8.

³⁹ Beispiele für Pössingers Handschrift gibt es in vielen verschiedenen Quellen: Man beachte z.B. sein Arrangement von Mozarts *Don Giovanni* in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (D-B), Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Mus. ms. 15 151/6* (zuvor *Artaria 92h*). Siehe *Wolfgang Amadeus Mozart. Autographe und Abschriften / Katalog*, bearbeitet von Hans-Günter Klein, Berlin 1982, S. 181. Dort ist das Arrangement betitelt und signiert: „Don Juan / oper / in Duetto für 2 Violinen / . . . / arang [!] F.A: Pössinger.“ (Hatte Beethoven Kenntnis von dieser Bearbeitung?) So bizarr diese Bearbeitungen für 2 Violinen aussehen mögen, entsprangen sie doch einer künsterischen Vorliebe Pössingers für diese Besetzung, die seine fachmännische Zuständigkeit nur unterstreichen. Man vergleiche seine Originalkompositionen der 3 *Duetti* für 2 Violinen, op. 20 (Artaria, PN 1880, erschienen Mai 1807; siehe Weinmann, S. 91; auch von Eitner, a.a.O., S. 4, erwähnt) oder die 5 *Duetti* für 2 Violinen, op. 21 (Artaria, PN 2052, ca. Jan. 1810; siehe Weinmann, S. 98) oder die 3 *Duos* für 2 Violinen op. 38, Nr. 1–3 (siehe David B. Greene, a.a.O., *Appendix*, S. 186. Im 20. Jahrhundert hat etwa Béla Bartók auf Violinduos zurückgegriffen.). Zu weiteren Beispielen für Pössingers Arrangements und zu seiner Handschrift siehe Kritischer Bericht III,3, S. 15 ff. In Nottebohms *Quellensynopse* (siehe Fußnote 13) ist zur „Vierten Symphonie in Bdur“ vom Schreibsekretär dieses Verzeichnisses vermerkt: „Eingerichtet für 5 Streichinstrumente von Pössinger“ und dazu von Nottebohm selbst ergänzt: „Nicht gestochen“. Ebenso in der unmittelbar darüberstehenden Eintragung: „Fidelio, Oper: Eingerichtet für 4 Streichinstrumente von Pössinger.“; dazu wiederum von Nottebohm ergänzt: „Nicht gestochen“.

Im ganzen bedeuten seine willkommenen Interventionen, obwohl er zuvörderst mit der begehrten Auftrags erledigung des kammerkonzertanten Arrangements beschäftigt war, eine Verbesserung auch für die Konzertifassung selbst. Indem er *A* als Grundlage für seine kammermusikalische Bearbeitung in Händen hielt, widmete Pössinger seine hauptsächlichste Aufmerksamkeit der Ausarbeitung dieses Streichquintett-Arrangements. Pedantisch wie er war, fielen ihm aber auch die verbliebenen notwendigen orthographischen Korrekturen im Pianofortepart, der



Abb. 6

Faksimile *A 82 b*, S. 11, 1. Satz, T. 43–47, speziell T. 46: Pössingers Ergänzung von zwei \sharp in der Tutti-Abbreviatur des Klaviers, mit hellem Rötel, davon das erste \sharp (*ais*¹ im Widerspruch zum *a*¹ in den ersten Violinen), mit Tinte übermalt.

in der gedruckten Einzelstimme der Originalausgabe, auch wegen der Verwendung als Direktionsstimme, wie üblich aus einem Kontinuum von *Solo*- und *Tutti*-Passagen bestehen sollte, automatisch zu. Das liefert uns aber ein wichtiges Indiz dafür, daß er die ganze Pianofortestimme durchgesehen hatte: unter dem Aspekt der Kopiator. Davon später mehr.

Das Manuskript von Pössingers Kammerfassung ist verlorengegangen. Aber ich kann beweisen, daß es in Form einer Particellnotierung zustandekam, die nur die Streichinstrumente umfaßte. Ein Einzeltakt (T. 285 des ersten Satzes) fehlt in allen Stimmen des Streicherquintetts an derselben Stelle, und dies ist schwerlich ein Zufall gewesen. Der Kopist der fünf Aufführungsstimmen mußte auf Pössingers Vorlage gefußt und so den gleichen Fehler in allen Stimmen begangen haben.

Obwohl wir kein Zeugnis besitzen, dürfen wir sicher sein, daß Beethoven der Solist der ersten Aufführung dieser Kammerfassung gewesen war, und zwar deshalb, weil diese Fassung sogar noch virtuosere Ansprüche stellt als die ohnehin ungewohnt schwere Konzertifassung. Bei der Vorbereitung dieser ersten Aufführung dürfte wohl auch der Fehler des ausgelassenen Taktes festgestellt worden sein; denn er wurde in den Stimmen systematisch korrigiert. Darüber hinaus können wir darauf schließen, daß Pössingers Particell nicht die Klavierstimme enthielt; denn eine solche Auslassung eines Taktes wäre nicht vorgekommen, wenn die Solostimme in dieser Partitur eingetragen gewesen wäre. In T. 285 besteht das Pianoforte aus einem durchgängigen Solo, während die Streicher lediglich das wiederholen, was im vorausgehenden Takt steht. Am Klaviersolo wäre eine Diskontinuität der Notierung bemerkt worden, die durch die Wiederholung in den Streichern zunächst noch unauffällig geblieben war. Folglich enthielt das Particell nicht die Solostimme. Diese mußte hingegen als eine *separate* Stimme existiert haben; worauf auch Pössingers Korrekturen für die gesamte Länge dieser Solostimme in *A* deuten. Und wir können uns auch vorstellen, daß es Pössinger war, der den Klavierpart neu ausschrieb, indem er Beethovens skizzierte Änderungen entweder sogleich übertrug oder für den Autor selbst übrigließ, wofern er, Pössinger, diese Skizzierungen nicht vollständig entziffern konnte. Der Austausch der Partiturskopie *A* zwischen Beethoven und Pössinger stellte dabei kein Problem dar. Plausibel genug ist die Vorstellung, daß es sich bei Beethovens zwei Stadien der Änderungen mit seinen beiden verschiedenen Tinten um zwei Etappen handelte, in denen er seine Änderungen in die separate Solostimme übertrug oder übertragen ließ, nachdem er sie in *A* vorskizziert hatte.⁴⁰ Sicherlich enthielt diese neue separate Solostimme auch die unvermeidlichen Tutti-Abkürzungen, die nicht notwendigerweise als wörtliche Übernahmen aus der Konzertifassung, sondern als eine angepaßte Reduzierung an das neue Quintettarrangement eingerichtet worden sein dürften, für dessen Direktion sie dienlich sein konnte.⁴¹

⁴⁰ Es bestand zwar keine Notwendigkeit für einen vollständig ausgeschriebenen neuen Solopart bei einer Aufführung, die Beethoven selbst bestritt (man vergleiche hierzu etwa die Uraufführung seines Dritten Klavierkonzerts, op. 37, auf der Basis seiner höchst vorläufigen Solostimme in der Partitur bei der Akademie am 3. April 1803, oder bereits früher im Oktober 1798 bei der Prager Uraufführung der letztgültigen Version seines B-Dur-Konzerts, op. 19, nach einer Partitur, die den Solopart nur sporadisch an einigen Überleitungen enthält). Jedoch mußte für andere Solisten eine neue Solostimme bereitstehen.

⁴¹ Als ein repräsentatives Beispiel dafür, daß Pössinger für sein Arrangement auch auf die Tutti-Abkürzungen in *A* zurückgriff, sei T. 24 des ersten Satzes (*A*, S. 7) genannt. In seinem Particell zitierte er die Violine I in der von Beethoven korrigierten Lesart nach der Originalstimme des Orchesters, das Violoncello dagegen nach der Tutti-Reduktion. Die Bearbeitung folgte im Violoncello also der Bearbeitung. Sichtbar ist dies an der Verwendung einer älteren Lesart, die von Beethoven zuvor im Violoncello noch für die Konzertifassung korrigiert worden war; dies jedoch nur in der realen Orchesterstimme, nicht aber in der Abkürzung. Siehe Kritischer Bericht III,3, S. 16 f.

Dieser separate Solopart bestand wohl auch, wie gerade gesagt, aus den Tutti-Abkürzungen, analog zur Konzertsfassung. Daher ist leicht vorstellbar, daß ein solches Textkontinuum aus Solo- und Tutti-Passagen abweichend von seiner ursprünglichen Bestimmung als Solopart im Rahmen einer kammerkonzertanten Fassung später abhanden kam, weil diese separate Solostimme ebensogut für einen abermals reduzierten Gebrauch, nämlich als purer *Klavierauszug* bei der Hausmusik benutzt werden konnte, ungeachtet ihrer eigentlichen Beschaffenheit. Keine Spur dieser Solostimme ist auffindbar.

Rampls kodierte Streichquintett-Stimmen

Ich möchte auf Beethovens fünf *Nb*-Anmerkungen in *A* zurückkommen, die ich schon beschrieben habe als Verfeinerungen von Pössingers Arrangement. Ich kann behaupten, daß diese Besonderheiten in Quelle *A*, die bisher nicht bemerkt wurden, nicht verständlich waren ohne die Kenntnis von und den Vergleich mit den obengenannten Aufführungsstimmen der Kammerfassung, die ich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (D-B), unter der Signatur *Mus. ms. 1264/3*⁴² habe identifizieren können. Diese Quelle besteht aus fünf Einzelstimmheften für *Violino Primo*, *Violino 2do*, *Viola Prima*, *Viola 2da* und *Violoncello*. Jede Stimme besteht aus 12 Blättern, insgesamt 60. Sie sind in Hochformat auf Großfolio (33 x 23 cm) kalligraphisch beschrieben (Abbildung 7), demnach klar als Aufführungsstimmen kenntlich.⁴³ Der Kopist war offensichtlich ein Spezialist in seinem Fach. Dieses Quellenmaterial ist nicht völlig unbekannt gewesen; aber in Berlin wurde es als eine wertlose spätere Kopie des neunzehnten Jahrhunderts betrachtet. Ihr zuvor unbekannter Kopist war leicht zu identifizieren als Wenzel Rampl (1783–nach 1830). Seine Erstlingsarbeit für Beethoven bestand in der Anfertigung von zwei Einzelstimmen, der *Violino primo* und des *Violoncellos*, für das Uraufführungsmaterial der *Coriolan-Ouvertüre*, op. 62, die im selben privaten März-Konzert 1807 wie das Klavierkonzert in G-Dur im Wiener Stadtpalais des Fürsten Lobkowitz uraufgeführt worden war. Rampls Einbeziehung in die Anfertigung von Aufführungsstimmen auch zu dieser Ouvertüre ging sehr wahrscheinlich auf die Initiative des Fürsten zurück. Zu dieser Zeit war der vierundzwanzigjährige Rampl noch nicht Beethovens Kopist, sondern Hauptkopist in Diensten von Lobkowitz seit 1799.⁴⁴ Rampl wurde später einer von Beethovens geschätztesten Kopisten. (Große Teile der *Missa solemnis* und die Neunte

⁴² Siehe KBK, S. 294.

⁴³ Weitere Details im Kritischen Bericht III,3, S. 10 f.

⁴⁴ Siehe Jana Fojtíková und Tomislav Volek, a.a.O., S. 235 (siehe Fußnote 9). Siehe auch den Kritischen Bericht III,3, S. 10 f.

Symphonie, um nur einige der Hauptwerke zu nennen, wurden von Rampl kopiert.) Kurzum, die fünf Aufführungsstimmen der Kammerfassung des Vierten Klavierkonzerts bildeten Rampls erste vollständige Arbeit als Kopist eines Beetho-

The image shows a page of handwritten musical notation for the Violino Primo part of Beethoven's Fourth Piano Concerto. The score is written on ten staves. At the top, it is titled "Violino Primo" in a large, elegant cursive hand. Below the title, there are several markings: "Allo: mod." on the first staff, "Phebla 5." written across the first two staves, and various dynamic markings including *pp*, *f*, *mp*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *p*. There are also markings for "cres:" and "Semp. p:". The notation includes treble clefs, a common time signature, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The page is numbered "37" at the bottom right corner.

Abb. 7

Beethoven, Kammerfassung des Vierten Klavierkonzerts, Aufführungsstimmensatz, *Violino Primo*, S. 1, D-B, *Mus. ms. 1264/3*. Titel von Wenzel Rampl: „Concerto“.

ven-Werkes, und sie führte offenbar zur späteren verlässlichen Zusammenarbeit zwischen ihnen beiden.

Was zeigen uns diese Aufführungsstimmen Rampls? Der Vergleich mit dem Originaltext des Konzerts in Quelle *A* enthüllt, welches der Orchesterinstrumente welchem des Streicherensembles zugewiesen wurde. So notierte Beethoven z.B. auf S. 5 in *A* mit seinem dunklen Rötel sein erstes *NB*: unter T. 15 des ersten Satzes. Diese Markierung bedeutete, daß die zweite Violine des Orchesters in der kammermusikalischen Bearbeitung von der zweiten Viola zu spielen sei. Beethovens zweite *NB*-Anmerkung, S. 6, ist für T. 23 ein wenig subtiler: Hier fordert sein *NB*, daß die erste Violine des Orchesters in der Kammerfassung sowohl in der Violino primo als auch in der Viola prima erscheint. Die fünf *NB*-Anmerkungen, die in *A* ohne jede inhaltliche Spezifikation notiert sind, werden allesamt im Vergleich mit den Aufführungsstimmen Rampls begreiflich.⁴⁵ Beethovens fünf *NB*-Markierungen sind alle dem klanglichen Raffinement gewidmet, das – war das Timbre schon nicht kongruent übertragbar – dennoch die individuellen Streichercharaktere in Zahl und Kombination in möglicher Anpassung ans Original zur Geltung bringen sollte. So klingen z.B. die zwei Violen zusammen mit dem Violoncello gelegentlich wie das Horn im Orchester.⁴⁶

Darüber hinaus zeigt sich auch, wie Pössinger bei seinem Arrangement vorgeht, als er zum großen Teil jeweils vor der Akkolade in *A* die zu zitierenden Instrumente mit einem horizontalen Tintenstrich versah, was wiederum den Schluß erlaubt, daß er dies während der Arbeit tat. Dabei wird wiederum erkennbar, daß er die bereits von Klumpar in *A* eingetragenen *Tutti-Abkürzungen* für sein Arrangement nicht verschmähte, weil diese ipso facto schon eine vorhergehende Reduzierung der Orchesterstimmen darstellten.

Die fünf *NB*: sind ein schlagender Beweis für Beethovens Engagement, das sich nicht bloß auf einen abgewandelten Pianofortepart bezog, der stark auf eine kammermusikalische Adaptation gerichtet ist, sondern ebenso auf eine Klangentfaltung des Streichquintettpartners zielte. Beethoven fühlte sich für das ganze Arrangement verantwortlich, einschließlich eines fachmännischen Satzes für die Standardbesetzung *Streichquintett*, die ja auch von demselben Franz Alexander Pössinger im Fall der Beethovenschen Vierten Symphonie zustande kam, weil Fürst Lobkowitz auch dieses Werk für seine passioniert ausgeprägte Favoritbesetzung gewünscht hatte.

⁴⁵ Die übrigen *NB*-Anmerkungen Beethovens werden vollständig im Kritischen Bericht III,3, S. 8, behandelt.

⁴⁶ Zu verweisen ist hier auf die Einspielung durch Robert Levin und Mitglieder des Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Deutsche Grammophon, *Archiv-Produktion*, 1999.

Aus chronologischen ebenso wie aus qualitätsorientierten Gesichtspunkten sollten wir zur Kenntnis nehmen, daß Beethovens fünffaches Raffinement nichts anderes widerspiegelt als seine beaufsichtigende Verantwortung für das ganze Arrangement. Die Arbeit bestand also in gegenseitiger Abstimmung zwischen Pössingers ziemlich eigenständiger Bearbeitung (man denke an das eben angesprochene *ais*¹ in T. 46), die selbstverständlich eine Korrektur von Fehlern im Solopart wie in den Orchesterstimmen von *A* einschloß, und Beethovens definitiver Überprüfung und Verfeinerung gerade auch des Ensemblesatzes. Dies erfolgte offenbar im gegenseitigen Austausch des Notenmaterials – wenn man sich an die zwei Phasen erinnert, in denen die Solostimme von Beethoven in *A* eingetragen wurde. Insgesamt darf man zu dieser Zusammenarbeit sagen, daß sich Pössinger bei seiner kammerkonzertanten Bearbeitung zugleich der ganzen Orchesterpartitur in *A* mit umfassender, der Orthographie dienender Gewissenhaftigkeit bezüglich eines Textes widmete, von dem er wußte, daß er als Text der *Konzertfassung* noch nicht veröffentlicht war, so daß sich seine Mühe auch in dieser Hinsicht lohnte. Währenddessen war Beethovens Anteil auf die *Kammerfassung* gerichtet, die mit seinen *NB*-Markierungen der Pössingerschen Quintettbearbeitung die letzte Politur von Atmosphäre und Brillanz, sozusagen das *Finish* verleihen sollte, ohne daß damit eine Beckmesserische Intervention gemeint gewesen wäre.

Weitere Fragen zur Datierung

Ich darf auf die komplexe Frage nach der Datierung dieses ganzen Unternehmens noch einmal eingehen. Wann fertigte Pössinger sein Arrangement an? Die letztmögliche Gelegenheit wäre unmittelbar vor dem Veröffentlichungstermin der Originalausgabe des Konzerts gewesen; theoretisch hieße das August 1808, weil sämtliche von Pössingers Korrekturen und Ergänzungen in dieser Originalausgabe enthalten sind. (Wir sollten nicht vergessen, daß die Quelle *A* von vornherein zugleich auch als Stichvorlage bestimmt war.) Die entscheidende Frage ist: Können wir einen früheren, präziseren Zeitpunkt vor diesem letztmöglichen ermitteln?

Es ist kein Zirkelschluß, anzunehmen, daß Pössingers Arrangement zur selben Zeit oder wenig später entstanden war, nachdem Beethoven seine skizzierten Änderungen im Solopart um den April/ Mai 1807 herum in *A* eingetragen hatte. Beethovens Alterationen betreffen zweifellos eine Klavierstimme, die von der des Konzerts verschieden sein sollte – und sie betraf nichts anderes als die *Kammerfassung*. Die pure Existenz beider Stimmenversionen in *A* zeigt eine Gabelung in zwei Richtungen: die ältere *Konzertfassung* am einen und die *Kammerfassung* am anderen Ende. Letztere erweist Beethovens Änderungen für die Solostimme in *A*

als essentiell notwendiges Komplementärteil in demselben Rahmen, der uns mit dem Berliner Aufführungsstimmensatz in die Hand gegeben ist: also ein überarbeiteter Klavierpart als Korrelat zu dem von Rampl nach Pössingers Streicherparticell ausgeschriebenem, hier neugedeuteten fünfstimmigen Ensemblematerial. Damit ist mehr als nur ein Umriß vom Zusammenspiel der Beteiligten an einem Unternehmen sichtbar geworden, das diese kammermusikalische Fassung des G-Dur-Klavierkonzerts zur Folge hatte. Die Existenz dieser drei separaten Manifestationen eines und desselben unerwarteten musikalischen Faktums (einer Kammerfassung) ist durch die Gegenseitigkeit bedingt, mit der sich diese verschieden gearteten Quellenmaterialien stützen.

Folglich kann Lobkowitzens Wunsch nach einer ihm gemäßen Kammerfassung, den er wohl nicht ohne Nachdruck realisieren ließ, als Hilfe betrachtet werden, eine umgehende Bearbeitung im Spätfrühling 1807 kurz nach der Premiere der eigentlichen Konzertsfassung herbeigeführt zu haben. Die stenographischen Eintragungen Beethovens in *A* scheinen überdies zu verbürgen, daß man bedacht war auf eine unmittelbar neuinspirierte Konzeption, auf ein perfektes Zusammenspiel beim Arrangement von Orchester und Solostimme und auf einen schnellen Abschluß dieser Gemeinschaftsarbeit, was offensichtlich erfüllt werden konnte.

Nichtsdestoweniger war es Beethoven selbst, der die Ausführung der Lobkowitzschen Idee mit seinen Skizzierungen in *A* begann, womit er zugleich auch die Notwendigkeit einer Umarbeitung für die Gattung Kammermusik signalisierte. Pössinger erhielt von Beethoven die Lizenz für die Streicherbearbeitung, und Rampl kopierte in Pössingers Auftrag wiederum die Aufführungsstimmen. Wir können diese Beobachtung ableiten aus Rampls Benutzung von eigenem Papier, das sich in Beethovens Papieren nicht in derselben Beschaffenheit findet.⁴⁷

Die revidierte Klavierstimme

Es gibt keine Aufführungsberichte der kammermusikalischen Fassung, worin wir indes ein weiteres Indiz für die Aufführungen in Lobkowitzens Privatkonzerten erkennen dürfen. Daß es Aufführungen gegeben haben mußte, ist sicher wegen der Entdeckung des fehlenden Taktes 285 im ersten Satz, von der oben gesprochen wurde. Man kann sich leicht vorstellen, daß nur Beethoven in der Lage war, den neuen Klavierpart zu übernehmen, der mit einer Fülle technischer Schwierigkeiten in den Außensätzen gespickt war. Diese abermals gesteigerten künstlerischen

⁴⁷ Zur Papierverwendung Rampls und den daraus gezogenen Schlußfolgerungen siehe Kritischer Bericht III,3, S. 11.

Ansprüche erforderten einen Solisten seines Kalibers, der sowohl im Hinblick auf pianistische als auch sinngehaltliche Interpretation dem Stück gerecht werden konnte. Wie die skizzierten Änderungen zeigen, glied Beethoven den Solopart den kammermusikalischen Bedingungen an, indem er Motive in biegsamere und filigranere Figuration auflöste, ohne dabei jedoch den konzertanten Dialog zu beeinträchtigen. Diese vermehrte bipolare Beweglichkeit – bipolar wegen ihrer doppelten Ausrichtung auf pianistische Flexibilität und ebenso auf eine dialogische Intensivierung – im Part des Solisten wird auf vielerlei Weise hervorgekehrt: Auf der einen Seite gibt es Diminutionen, Triller und Doppeltriller (zwar schon angedeutet in der voraufgehenden Konzertsfassung; hier aber zugespitzt auf kapriziöse Oktavsprungsequenzen mit Doppeltrillern oder Trillerketten unterhalb einer gleichzeitigen Melodielinie, wie sie in den späteren Konzertkadenzen oder den späten Klaviersonaten figurieren).⁴⁸ Auf der anderen Seite begegnet die überraschende „forte“-Eröffnung mit dem Hauptmotiv in T. 193/94 am Beginn der Durchführung, das abstrahiert ist als ein Kontrapunkt in der linken Hand und der originären Notierung hinzugefügt wird (siehe Abbildung 3). Hierin zeigt sich eine mit emblematischer Sinnggebung herbeigeführte Transfiguration der musikalischen Idee, die, beflügelt durch die Virtuosität der Gestaltung, sich höher hinausschwingt in kammermusikalische Ungebundenheit, als es die Konzertsfassung erlaubte. Erreicht wird dieser Höhenflug auch durch die rigorose Einführung einer rhythmischen Transformation, oft in hemiolenartigen Figuren, die besonders charakteristisch sind für die Durchführung und die Reprise des ersten Satzes (in T. 204/05 bis 215 zwischen dem Klavier und dem Violoncello bzw. in T. 356–60, hier T. 356/357, im Klavier allein):

Notenbeispiel 8

T. 204/05

Vc.

fp

Notenbeispiel 9

8va ~ [loco]

espressivo

Vc.

⁴⁸ Einschlägige Notenbeispiele im Kritischen Bericht III,3, Anhang 1, S. 58 f.

Was auch bereits für Beethovens originales Klavierquintett op. 16 galt, von dem ich oben gesprochen habe, so ist ebenso hier in der Kammerfassung des Opus 58 das Klavier der dominierende Partner. Nichtsdestoweniger wäre die Bezeichnung „Klaviersextett“ unangebracht. Am besten tun wir daran, unsere neue Fassung ein Arrangement für Klavier und Streichquintett zu nennen, um es von einem kammermusikalischen Original zu unterscheiden. (Man beachte die Fußnote 21.) An einer einzigen Stelle des ersten Satzes ist der Solopart sogar ausgedehnt und überschneidet sich mit drei Takten des Tutti-Anschlusses, ohne dabei das Stück auch nur um einen Takt zu verlängern:

Notenbeispiel 10

T. 286 Tutti

Tutti

Kammerfassung, 1. Satz, T. 286–88; den Abbruch nach T. 287 habe ich dabei ergänzt, wobei mir eine spätere Triolenlösung im dritten Satz des Es-Dur-Konzerts, op. 73, T. 137, unbewußt einen Wink bot.

Ich möchte die hemiolenartigen Figuren gegen Ende des ersten Satzes, T. 356–62, im Vergleich von Konzert- und Kammerfassung erörtern (vgl. Abbildung 8).

Abb. 8

Faksimile *A 82 b*, S. 119, 1. Satz, T. 355–57; Exzerpt aus Beethovens über 12 Takte (T. 346–57) skizzierter Änderung des Soloparts für die Kammerfassung.

Beethoven weist die ursprünglich auf beide Hände verteilte Figur nun der linken Hand allein zu und ergänzt zur selben Zeit für die rechte Hand einen Doppeltriller in den höchsten Registern. Mit dieser Passage bewältigt Beethoven einen entscheidenden Schritt hin zur Stilistik der späten Konzertkadenz der Jahre 1809/10.

Ein weiteres Rätsel: Das fehlende Original des zweiten Satzes

Die Wiederentdeckung der Kammerfassung aus dem Spätfrühling des Jahres 1807 führt uns zur Lösung einer geflissentlich übersehenen morphologischen Fragestellung in der Partiturnkopie *A*. Ich möchte sie kurz umschreiben: Quelle *A* war ursprünglich eine homogene zeitgenössische Abschrift, in der alle Sätze von der Hand Joseph Klumpars stammten. So war sie bestimmt als Beethovens Stichvorlage für die Originalausgabe. *A* gehörte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, seitdem diese Abschrift komplett bei der Nachlaßversteigerung im November 1827 erworben worden war. In ihrem gegenwärtigen Zustand besitzt Quelle *A* den zweiten Satz (*Andante con moto*) nicht mehr in Originalkopie. Er ist vielmehr ersetzt durch eine spätere Partitur, die keinen Wert hat als Quelle für eine kritische Edition. Ihr Kopist ist bisher nicht identifiziert worden. Ich habe ihn bei meinen Quellenforschungen indes als Aloys Unterreiter (1784–1855)⁴⁹ ermitteln können. Unterreiter hatte auf Geheiß seines Auftraggebers Aloys Fuchs (1799–1853) – des bekannten Wiener Autographensammlers, -händlers und Handschriftenconnaisseurs – seinen Patron Fuchs mit seiner späteren Abschrift versehen.⁵⁰ Warum wurde diese Kopie angefertigt?

Quelle *A* war für lange Zeit unvollständig. Sie wurde erst wieder komplettiert, nachdem der Pianist Joseph Fischhof (1804–1857) als gefeierter Solist des Vierten Klavierkonzerts nach seinem Vortrag vor der Gesellschaft der Musikfreunde am 1. Dezember 1850 besonders geehrt werden sollte. Aus diesem Anlaß wurde er am 21. Dezember desselben Jahres mit der Abschrift des Vierten Klavierkonzerts, un-

⁴⁹ Nach Richard Schaal, *Die Briefpartner des Wiener Musikforschers Aloys Fuchs. Nachweis seiner Korrespondenz-Vormerkungen aus den Jahren 1820–1852*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1989/90, S. 149–217, hier spez. S. 211. Zu vgl. ist Ders., *Die Handschrift Aloys Unterreiters. Neues zum Hauptkopisten der Sammlung Aloys Fuchs*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1980–85, S. 392–98.

⁵⁰ Dieser abgeschriebene zweite Satz stellt nichts weiter dar als eine Kompilation nach den Einzelstimmen der Originalausgabe oder einer ihrer späteren Titelaufgaben, also eine *spartitura*. Aber diese Abschrift enthält vor der Akkolade den verräterischen Terminus „Violone“ anstelle der Bezeichnung „Basso“ in der Originalausgabe, der mich darauf brachte, in der Mozart-Forschung nachzuschauen, insbesondere nach dem Kopienverkäufer Aloys Fuchs. Siehe Kritischer Bericht III, 3, S. 77, Anhang IV, Abb. 1, mit einem Faksimile der ersten Seite der Unterreiter-Abschrift (jetzt noch als zweiter Satz in *A 82 b*, S. 125–32). Zu vergleichen ist Beethovens *Sinfonia eroica*, op. 55, Partiturabschrift, Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. *A 20*, Bl. 77r, mit einer Marginalie Beethovens im 2. Satz: „Violone“ für die tiefen Bässe.

serer Quelle *A*, beschenkt. Das konnte jedoch nicht geschehen, ohne daß in der Zwischenzeit die Lücke in der Handschrift geschlossen worden wäre! Aloys Fuchs initiierte diese Schenkung,⁵¹ und daher ließ er durch seinen Hauptkopisten Aloys Unterreiter den bis dahin fehlenden zweiten Satz ergänzen. (Abbildung 9) So wurde die frühere Lücke 1850 geschlossen, nach mehr als 43 Jahren, da sie seit der Originalausgabe bestanden hatte.

Abb. 9

Faksimile *A* 82 *b*, S. 125 (2. Satz); Ersatzkopie von Aloys Unterreiter. Vgl. Kritischer Bericht III,3, Anhang IV, S. 77.

Die Ursache für den fehlenden zweiten Satz ist ein bißchen komplizierter. Er verschwand nämlich in engstem Zusammenhang mit der Anfertigung der Kammerfassung. Tatsächlich kann man sich nur durch die wiederentdeckte Kammerfassung einen Reim auf das Fehlen dieses zweiten Satzes in der Originalkopie klumpars machen. Dieser kopierte zweite Satz verschwand in logischer Konsequenz bei der Her- und Zusammenstellung der Kammerfassung.

⁵¹ Zusammen mit seinen Vorstandskollegen Leopold Sonnleithner und Friedrich Klemm, wie auf einem erhaltenen Widmungsblatt, das heute noch als Vorsatzblatt in *A* dient, vermerkt steht. Vgl. Kritischer Bericht III,3, S. 17.

Weil Beethovens Partitur dieses zweiten Satzes in der *Konzertfassung* auf die Streicherpulte reduziert ist, wobei Violoncello und Contrabbasso *unisono in ottava* zusammengehen, war eine Transkription dieses *Andante con moto* für die Kammerfassung überflüssig. Nur die zweite Viola war für das Arrangement so eingerichtet, daß sie die erste Viola schlicht verdoppelte. (Entsprechend enthält Rampls Stimmensatz in Berlin auch eine wörtlich nach der ersten kopierte zweite Viola.) Mit dieser Verdoppelung wird das Timbre des zweiten Satzes annäherungsweise auf die Bearbeitung übertragen, um der Sonorität des reinen Streicherklangs der Originalpartitur Nachdruck zu verleihen. Hierin können wir wiederum dasselbe Raffinement beobachten, das uns schon bei Beethovens fünf *NB*-Verbesserungen im ersten Satz begegnet war. Und wieder war es die Klangbalance, die Anlaß gab, als entscheidendes Kriterium einer überzeugenden Bearbeitung in Erscheinung zu treten. Dieser Effekt war wichtig, weniger die Überlegung, wie die zweite Viola beschäftigt werden konnte.

Nachdem die Originalausgabe gestochen worden war, wurde der Teil, der den zweiten Satz enthielt,⁵² aus *A* herausgenommen, um in Pössingers Particell der Kammerfassung eine neue Funktion zu übernehmen. Dies geht aus einer Marginalie hervor, die in *A* auf der abschließenden Seite steht. Auf dieser S. 276 erscheint die Notiz: „Clav. Conc. Pöss. 2 zu senden.“ Das bedeutet nichts anderes, als Pössinger den zweiten Satz dieser Stichvorlage des Klavierkonzerts zuzuschicken, und zwar nachdem er zum Stich benutzt worden war. Diese Notiz wurde entweder vom Stecher oder vom Verleger selbst geschrieben. Man vergleiche das Faksimile Abbildung 10.

Eine ähnliche Eintragung an ähnlicher Stelle aus demselben Jahr 1807 begegnet auf der letzten Seite der Stichvorlage des Violinkonzerts von Beethoven;⁵³ in einem vergleichbaren Kontext ist dort „Pössinger Pressant“ eingetragen, um Pössinger die Stichvorlage zurückzuschicken. Hier wie dort können wir die enge, vertrauensvolle Zusammenarbeit in dieser Zeit zwischen Beethoven und Pössinger konstatieren. Auf der einen Seite begegnen wir Pössinger – in den Augen Beethovens – als einem Spezialisten für Quintettarrangements; auf der anderen wurde er von Beethoven generell als Fachmann in Fragen des Violinspiels⁵⁴ konsultiert. Ja,

⁵² Die originale Lagenstruktur der Partiturskopie *A* erlaubte mühelos die Herausnahme des zweiten Satzes, der ebenso separat wie die Außensätze notiert war. Vgl. Kritischer Bericht III,3, Anhang VI, S. 82.

⁵³ Partiturskopie in London, The British Library, Sign. *Add. Ms. 47 851*, Bl. 120v. Vgl. Kritischer Bericht III,3, S. 16.

⁵⁴ Pössinger war nicht nur Komponist und Arrangeur, sondern als Violinist auch Mitglied der k.k. Hofkapelle in Wien „vom 26. März 1798 bis zu seinem Tode am 19. August 1827“, so Eitner, a.a.O., Bd. 8, S. 4, mit Verweis auf *Köchel 1*.

er war geradezu ein Konfident Beethovens, und ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß er derjenige war, den Beethoven mit der letztgültigen (nur noch durch die Originalausgabe nachweisbaren) Überarbeitung des Soloparts im Violinkonzert, op. 61, im Jahre 1806/07 betraut hatte.⁵⁵

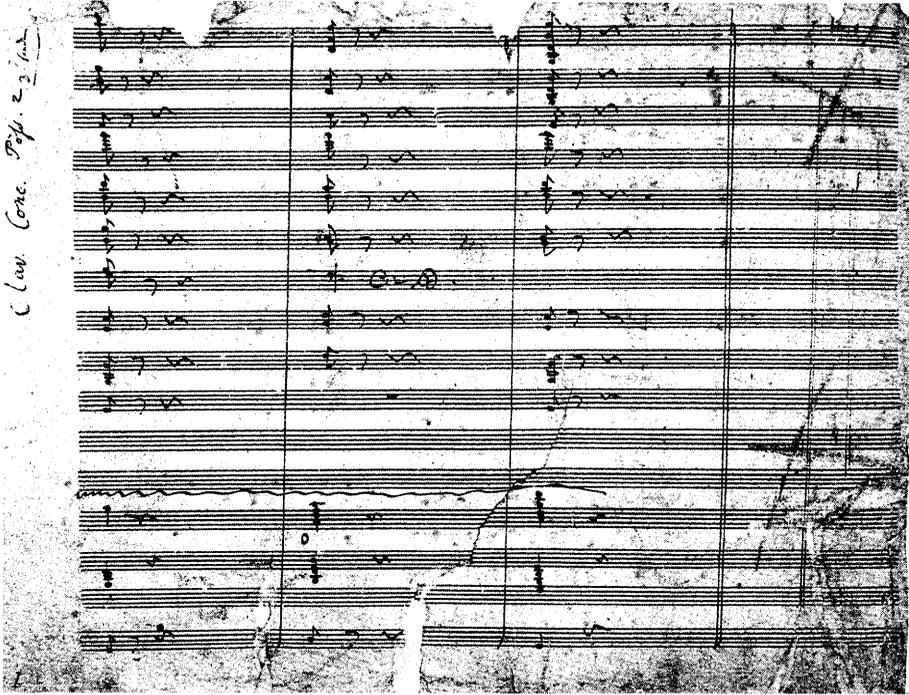


Abb. 10

Faksimile A 82 b, S. 276 (3. Satz): T. 598–600; Marginalie des Industriekontors auf der letzten Seite:
„Clav. Conc. Pöss.[inger] 2 zu senden.“

Indem wir zur Kammerfassung des Vierten Klavierkonzerts zurückkehren, läßt sich zugleich feststellen, daß eine derartige Zusammensetzung von zwei arrangierten (Außen-) Sätzen mit einem originalen zweiten Satz ein offenbar einzigartiges Beispiel in allen Quellen zu Beethoven ist. Ich bin versucht, um so stärker an eine mögliche Anregung durch Fürst Lobkowitz zu denken, weil er durch den überwältigend intimen, jedoch dramatischen Dialog im zweiten Satz den Wunsch nach einer kammermusikalisch nachvollziehbaren Umformung eben dieser selben Dramatik im ganzen Konzert in sich fühlte. Oder war es nur Pössingers spezielles Talent für *Quintuo*r-Reduzierungen, das hier als Gegenüber von Streichquint-

⁵⁵ Siehe Hans-Werner Kühn, *Beethovens Violinkonzert. Die anima candida des Komponisten*, in: 35. Beethovenfest der Stadt Bonn 1997. Das Buch zum Programm, Bonn 1997, S. 182–84.

tett und Klavier zu Buche schlug? Wenn man sich an seine Duos erinnert, beantwortet sich die Frage als rhetorisch gestellt. Wie auch immer in Zukunft die Frage nach dem Zustandekommen beantwortet werden mag: Man wird die Kammerfassung wohl als künstlerische Alternative des Opus 58, sozusagen als *op. 58a*, in Beethovens Œuvre eingliedern müssen.

Die Verwendung des zweiten Satzes aus der Kopie Klumpars zur Vervollständigung von Pössingers Particell führte zum Verlust dieses Satzes, weil Pössingers ganzes Particell verlorenging. Dank Rampls fünf großen Einzelstimmen besitzen wir jedoch jetzt auch für den zweiten Satz die authentischen Lesarten des musikalischen Textes, zumindest für die identischen Orchesterstimmen der Konzertfassung. (Zuvor hatte man sich mit der Originalausgabe und Unterreiters Ersatzkopie zufriedengeben müssen, in der es manche Eigenmächtigkeit gibt.)

Das Schicksal des Arrangements im neunzehnten Jahrhundert

Der Solopart ist also ebenso verloren wie Pössingers Particell. Ich habe ihn rekonstruiert nach Beethovens skizzierten Änderungen in *A*, wobei ich Beethovens stenographisch abgekürzte Notierungen in der beabsichtigten vollen Länge strikt ausnotiert habe. Es war nötig, seine in 90 Takten abgekürzten Notierungen in der Weise zu interpretieren, daß sie die 131 Takte ergaben, die er unmißverständlich für die Außensätze der Kammerfassung intendiert hatte. Abgesehen von der Verdoppelung der Violon und dem Ersatz des Contrabasso im zweiten Satz finden wir das *Andante con moto* unberührt von Bearbeitung im Solopart ebenso wie in den Streichern – und ich betrachte es keineswegs als verwunderlich unter dem Aspekt der ikonologischen Einzigartigkeit; ist doch dieser Satz eine Ikone in sich selbst.

Der Grund für den Verlust des Soloparts der Kammerfassung liegt, wie bereits oben gesagt, wahrscheinlich darin, daß diese Stimme separat vom Particell und als Kontinuum von *Tutti* und *Soli* ausgeschrieben war, womit sie eine Reduktion des ganzen Arrangements darstellte, ähnlich einem Klavierauszug. Als solcher war die Klavierstimme eine begehrte und kostbare Grundlage für häusliches Musizieren. Auch außerhalb des Quintett-Organismus.⁵⁶ So verschwanden die ursprünglich zueinander gehörigen Teile des Quellenmaterials der Kammerfassung oder

⁵⁶ Ich habe anhand von Clementis englischer Originalausgabe von Beethovens Fünftem Klavierkonzert (erschienen am 1. November 1810 in London) nachweisen können, daß Clementi dem Appetit des Publikums auf eine Einzelstimme des Klaviers Rechnung trug, indem er die Solostimme auch außerhalb des Gesamtbestandes seiner Stimmengabe des Konzerts anbot, zu einem geringeren Preis, den er auf den Orchesterstimmen als Kaufalternative deklarierte: „PR. 10^s, 6/ without Acc.¹³ 8.⁵⁴“. Siehe Kritischer Bericht III,3, S. 38 f.

wurden zerstreut: Rampls fünf Stimmen kamen zu einem unbestimmten Zeitpunkt im neunzehnten Jahrhundert nach Berlin. Dort wurden sie zusammengelegt mit einem kompletten zweiten Stimmensatz der Streicherbearbeitung⁵⁷, der jedoch ebenfalls die Solostimme des Klaviers nicht mehr enthält. Diese Stimmen sind indes sichtbar, aber noch nicht einem Schreiber zugeordnet, abgeleitet von Rampls Originalstimmensatz, dem sie auch in der Disposition folgen.

Sollten zwei Stimmensätze jeweils ohne eine Solostimme zustande gekommen sein und Beethovens Änderungen nicht bei einer Kammerfassung berücksichtigt worden sein? 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 Verstreuung der Quellenmaterialien könnte auch dafür verantwortlich gemacht werden, daß wir keine Nachricht von einer möglichen, jedoch höchst unwahrscheinlichen Druckveröffentlichung der kammermusikalischen Fassung des Vierten Klavierkonzerts kennen – nicht zuletzt wegen Fürst Lobkowitzens exklusivem Interesse an diesem Projekt. Damit schloß sich dieser am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts stehende elitäre gesellschaftliche Aspekt nach kurzer Epiphanie wieder in eine enigmatische Verhüllung ein, die sich einer breiteren Popularisierung bisher verweigerte.

Gegenseitige Befruchtung der zwei Fassungen

Eine weitere bemerkenswerte musikalische Konsequenz ergab sich aus der wiederentdeckten Fassung. Während Beethoven die Kammerfassung vorbereitete, wurde er der *agogischen Komponente* gewahr, die er dann auch in die originale Konzertsfassung übertrug und mit einer Intensität entwickelte, die zugleich seine letzten Anstrengungen um die Vollendung der Konzertsfassung bildeten. Was auf dem beweglichen kammermusikalischen Terrain mit fünf Streichern leicht möglich war, brachte für das große Orchester indes einige Schwierigkeiten. Nichtsdestoweniger ergänzte Beethoven an verschiedenen Stellen der Konzertsfassung in den Außensätzen diese schwebende Tendenz im Tempo, die er auch durch ein Überdenken einer sachgemäßen Ausführung der technischen Anforderungen (etwa bei den Doppelschlägen im ersten Satz, T. 173 in der Exposition und an der Parallelstelle in der Reprise, T. 340) beachtete. Aber gerade an diesen einander entspre-

⁵⁷ D-B, Sign. *Mus. ms. 1264/2*. KBK, S.293 f.

chenden Passagen wird zugleich faßbar, daß sich musikalischer Duktus und technische Realisierbarkeit gegenseitig bedingen:

Notenbeispiel 11

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ri - tar - dan - do" and "cre - sem - do". The bottom staff is a piano accompaniment. The score includes markings such as "dolce e con espressione" at the beginning, "Tutti (a tempo)" and "ff" (fortissimo) at the end. The notation features various dynamics and articulations, including slurs and accents.

Überdies sind Beethovens agogische Ergänzungen in *A*⁵⁸ in einer letzten Eintragungsphase mit einer dritten, schwarz-braunen Tinte vorgenommen, und zwar als Marginalien mit Hinweiskreuz, die darauf verweisen, daß sie auch in einer weiteren Quelle erschienen sind. Diese dritte Tinte zeigt sich als letzte Eintragungsschicht. Sie begrenzt alle früheren Eintragungen Beethovens in den beiden Pfte-Systemen oberhalb des normalen Pfte-Doppelsystems, die er als skizzierte Änderungen für die Kammerfassung vorgenommen hatte, auf eine Zeit, die ohne jeden Zweifel vor die Anfertigung der Originalausgabe fällt. Denn in dieser sind gerade an den Stellen mit der Hinzunahme der agogischen Komponente manche Plattenkorrekturen festzustellen, die den ursächlichen Zusammenhang mit Beethovens dergestalt späten Eingriffen zu erkennen geben. Ich erwähnte schon zuvor, daß gerade in T. 197–203 die gut sichtbare Plattenkorrektur an einer singulären Stelle zu Beginn der Durchführung (siehe Abbildung 11) ebenfalls am selben Ort erscheint, an dem im Text eine Verlangsamung nachträglich *auskomponiert* worden ist. Dies geschah in dieser nuancierten Notationsweise (im Text selbst, nicht an dessen Rand), weil es sich in den Durchführungstakten um einen vierfachen Wechsel von Verlangsamung und Beschleunigung auf engstem Raum handelt, also um ein echtes *rubato*. Der unmittelbare Zusammenhang mit den späten *ritardando* - - *a tempo*-Marginalien Beethovens in *A* ist nicht zu übersehen.

Die Plattenkorrekturen bei der Anfertigung der Originalausgabe und Beethovens Marginalien zur Agogik mit seiner dritten, chronologisch letzterverwendeten Tinte stimmen völlig überein, wenn man sie als Ausfluß eines kammermusikalisch grundsätzlich flexibleren Habitus' auf die Konzertfassung liest. Eine gegenseitige Befruchtung beider Fassungen ist damit evident.

Ein alterer Ablauf, der mit einer Übernahme der beweglicheren Komponente rückläufig, d.h. „auf dem Umweg über die Kammerfassung“ auch für die Konzertfassung nutzbar gemacht worden ist, läßt diesen Vorgang nicht nur als technische

⁵⁸ Siehe deren komplette Auflistung und Kommentierung im Kritischen Bericht III,3, S. 22 f.

Belebung, sondern vor allem unter ästhetischem Aspekt als Gewinn erscheinen. Ästhetisch präsentieren die agogischen Ergänzungen den Komponisten Beethoven

Abb. 11

Faksimile Op. 58, Faksimile der Titelaufgabe (TA) Tobias Haslingers (1822/23; D-BNba, Sign. C 58/13), unter Verwendung der Platten der Originalausgabe (OA) des *Kunst und Industrie Comptoirs Wien und Pesth* (1808), S. 9: 1. Satz, T. 175–204; hier relevant T. 197–203 (letzte zwei Systeme). In der TA schlagen die Plattenkorrekturen für die OA wieder besonders gut sichtbar durch.

als einen Autor, der über seine Rolle in diesen Jahren der Napoleonischen Kriege nachdenkt. Er spiegelt seine gedankenvollen Kommentare in der Anlage seiner Kompositionen und beschränkt sich nicht – trotz höchster, auch höchst neuer Konzentration – auf die bloße Arbeit mit dem musikalischen Material.⁵⁹ Seine Assoziationen reichen weit über den Rahmen eines Konzertstandards der Epoche hinaus. Es mutet an, als habe ihn die zwischenzeitliche Beschäftigung mit der Kammerfassung nicht nur zu deren beschriebener Charakteränderung geführt, sondern als sei Beethoven der Durchbruch zu einer neuen Emblematisierung in der Konzertform

⁵⁹ Man beachte Beethovens immense Abstraktionsarbeit im ersten Thema, die den ganzen ersten Satz durchdringt. Diese Konzentration war ebenso unentbehrlich wie unvermeidlich für seine generelle kompositorische Entwicklung, einschließlich der bevorstehenden großen Krise der Jahre 1812–19.

selbst gelungen. Das letzte Wort hatte er in der Konzert-, nicht in der Kammerfassung mit den agogischen Revisionen an den entscheidenden Punkten, gleichsam als den Synapsen gesprochen, die sein reflektierendes Zögern und seine Entschlußkraft manifestieren sollten. Im anschließenden Fünften Klavierkonzert von 1809/10 sind die außermusikalischen Implikationen aus derselben gegnerischen Haltung zu Napoleon wiederum in ihrem Radius erweitert. Es galt, Zeitgeschehen zu musikalisieren, dieses künstlerisch aus seinen Zufälligkeiten zur Symptomatik zu führen. Das hieß für Beethoven Emblematisierung, die den Paradigmenwechsel von der Wirkungs- zur Werkästhetik vollbrachte.

Beethovens agogische Revisionen in *A* wurden in der Originalausgabe des Konzerts vom August 1808 nicht an allen bezeichneten Stellen berücksichtigt. Ebenso wenig in der Alten Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel von 1862/63. Sie wurden erstmals in meiner kritischen Neuausgabe von 1996 vollständig publiziert. Der Umweg über die Kammerfassung, von dem ich oben sprach, auf dem die wichtigste Komponente bei kammermusikalischer Aufführung: der vehementere Tempowechsel in der Anpassung an den komponierten Verlauf, auf das Konzert übertragen worden war, bietet dort an drei Stellen des ersten Satzes, T. 172/73, 231 und 334, ein *ritardando*, dem jeweils wenig später ein korrelierendes *allegro* folgt. An der bereits genannten Stelle zu Beginn der Durchführung, T. 197–203, begegnet in der Originalausgabe für die Konzertfassung die erwähnte auskomponierte Verlangsamung mittels Plattenkorrektur. Sie war noch nicht Bestandteil der Kammerfassung, da sie in *A* noch als durchlaufende Triolenrepetition erscheint. In der Kammerfassung ist darüber hinaus aber eine variierte Artikulation in den T. 198, 200 und 202 des Klaviers von Beethoven als virtuose rhythmische Auszierung hinzugekommen, wobei T. 202 zusätzlich figurativ diminuiert wurde.⁶⁰ Beiden Fassungen gemeinsam ist indes die in *A* schon auskomponierte Verlangsamung des letzten Taktes im zweiten Satz (T. 72):

Die Verlangsamung der Triole in die metrisch normalen zwei Sechzehntel, die in allen älteren Ausgaben fälschlich als eine Sequenz von zwei Triolen wiedergegeben wurde, dürfte Beethoven den Anstoß auch für seine nachträgliche Verlangsamung der Durchführungstakte 197–203 gegeben haben.



⁶⁰ Siehe Kritischer Bericht III,3, Anhang I, S. 58.

Conclusio

Im ganzen erfreut uns die Kammerfassung des Vierten Klavierkonzerts als sorgfältig unterschiedene Ausformung des ursprünglichen Stoffes mit ihrer eigenständigen Atmosphäre, die weder der Konzertfassung etwas schuldig bleibt noch etwas von ihr unterdrückt oder sie gar verzerrt. Die Kammerfassung ist keine Miniaturisierung des Konzerts, vielmehr ein autonomes Stück Musik, das seine Intimität im Kern auch durch seine instrumentale Reduzierung freilegt. Die intensive Repetition des Tones *h* zu Beginn des Hauptthemas spiegelt Beethovens Introversion wider, ebenso die einzigartige Konzentration auf ein zentrales *Motiv im Dialog* zwischen einem dominanten Klavier und seinen Streicherpartnern, ausgebreitet und entwickelt im Rahmen eines lebendigen Quintettensembles. Dies gilt, wie in der Konzertfassung, auch in der Kammerfassung speziell für den ersten Satz. Das unübertroffene *Andante con moto* stellt die dramatische Betonung der dialogischen Idee nur um so stärker unter Beweis. Und im Finale begegnet uns ein *Rondo*, das sein Licht auf eine vielleicht noch ausgeglichene konzertante Wechselwirkung richtet als im Originalwerk.

Um zum Schluß zu kommen: Die Kammerfassung ist dazu angetan, vor allem die sublimen satztechnischen Aspekte der Komposition herauszustellen, die einerseits unausweichlich durch gesteigerte Virtuosität des reduzierten Ensembles begünstigt werden, andererseits aber durch eine vermehrte Agogik Reflexion und Introversion musikalisch kongruenter darzustellen vermögen. Introversion, nicht Lyrizismus ist das vorherrschende Thema in Beethovens Viertem Klavierkonzert. In ihr wird die Vorstellung von der Rückseite seines spektakulären Heroismus reflektiert, der das andere Extrem dieser heroischen Bipolarität ist.

Ein zeitgenössisches Ensemble von ausgebildeten, guterzogenen Spezialisten übernahm die Aufgabe dieser Übertragung in eine Intimität, die aller Wahrscheinlichkeit nach von Lobkowitzens enthusiastischem Impuls angetrieben und von seiner passionierten Zuneigung getragen wurde, eine mehr als bloße Miniaturisierung eines der größten Werke Beethovens herbeizuführen und für den exklusiven privaten Bedarf zu gestalten: „eine verwegene Variante im Stil der späten Kadenz“.