

II. Verlauf und Stand der Forschung

Die mit Abstand breiteste Auseinandersetzung mit der zu diskutierenden Echtheitsfrage findet sich in dem umfangreichen Buch von Robert D. Levin, *Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante?*, erschienen im Jahre 1988.¹ Dort hat dieser Verfasser eine so genaue chronologische und kommentierte Übersicht über die zum Problem der Mozartschen Bläser-Konzertante vorliegende Sekundärliteratur gegeben,² daß hier kurzerhand auf Levins Buch verwiesen werden kann. So wird hier, bei aller Bedeutung einzelner früherer Klärungsversuche, zumindest über manche ältere Literaturbeiträge nicht mehr eigens berichtet: soweit nicht Einzelheiten im Folgenden trotzdem Gewicht behalten und herangezogen werden müssen, gilt dies auch für die einschlägigen, wenngleich mitunter sehr verschiedenartigen Äußerungen etwa von Paul Graf v. Waldersee, Ernst Lewicki, Hermann Abert, Friedrich Blume, Georges de Saint-Foix, Wilhelm Altmann, Donald Francis Tovey, Alfred Einstein, Erich H. Mueller von Asow u. a.; auch Plath³ und nach ihm Levin orientieren den daran interessierten Leser hierüber mit großer Sorgfalt.

Die genauere Einzelberichterstattung wird im Folgenden erst da einsetzen, wo die Konzertanten-Literatur auch aus neuerer Sicht Bedeutung gewinnt, und das heißt seit der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, konkret mit der von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers redigierten 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1964.⁴ Hier wurde die verlorene Pariser Komposition Mozarts von 1778, also M, im Hauptcorpus unter KV Nr. 297b = Anh. 9 verzeichnet,⁵ die Komposition aus der Handschrift B jedoch unter der neuen Ordnungsnummer C 14.01 in jenen Anhang versetzt, der die „zweifelhaften und unterschobenen Werke“ Mozarts registriert.⁶ Der Kommentar an dieser Stelle – in seiner Echtheitsskepsis

1 Levin, *Concertante*.

2 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 13–65.

3 Im Vorwort zu NMA, *Konzertante*.

4 Vgl. Köchel VI.

5 Vgl. Köchel VI, S. 309.

6 Vgl. Köchel VI, S. 866. – Daß der 1963, also eben noch ein Jahr vor Köchel VI erschienene Aufsatz von Meylan, *Documents douteux*, die Konzertante nicht berücksichtigt, dürfte einerseits daran liegen, daß keine mit einem von Mozart abweichenden Komponistennamen versehene Parallelüberlieferung vorliegt, viel-

offenbar wesentlich auf den Mozart-Kenner Ernst Hess und wohl auch den Mitherausgeber und -bearbeiter Franz Giegling zurückgehend, der später auch an anderer Stelle seine weitgehenden Zweifel an der Echtheit des Stücks vortragen sollte⁷ – wies, um nur Wichtiges zu nennen, auf den in sich unzuverlässigen Notentext in B hin und hielt fest, daß das Werk in der dort erhaltenen Fassung – gemeint ist vor allem die Besetzung der Solo-Instrumente – „sicherlich nicht auf Mozart selbst zurückgehe“.⁸ Wie auch immer: die deutlich neue Einordnung der Berliner Konzertante in einem so beachteten Werk wie dem Köchel-Verzeichnis und die damit vollzogene Distanzierung von der früher nicht selten stillschweigend vorgetragenen vollen oder doch weitgehenden Identifikation von B mit Mozarts verlorener Originalkomposition M von 1778, etwa in der alten Mozart-Gesamtausgabe oder in früheren Auflagen des Köchel-Verzeichnisses, waren bemerkenswert und entfalteten forschungsgeschichtlich einige Wirkung.

Zwei Jahre später wies Marius Flothuis auf eine Stelle im Notentext der Berliner Komposition hin, die ihm zu verraten schien, daß sich in dieser eine Bearbeitung eines Stückes erhalten habe, dessen Solistenquartett ebenso besetzt gewesen sei wie Mozarts verlorene Pariser Konzertante. Flothuis meinte, daß sich, unter der Annahme, die Vorlagekomposition von B sei tatsächlich wie in M besetzt gewesen, die Chance vergrößere, „daß wir es hier mit der Konzertanten Symphonie von *Mozart* zu tun haben“.⁹ Daß Flothuis hier nur von einer „Vergrößerung“ dieser Chance sprach, war weise, denn grundsätzlich könnte auch eine bei den Soli wie bei Mozart besetzte Konzertante eines anderen Autors durch nachträgliche Uminstrumentation jene Form gefunden haben, wie sie B zeigt; es wird darauf zurückzukommen sein.¹⁰

In der chronologischen Reihung der Beiträge ist ein kurzes Referat zu nennen, mit dem der Verfasser der vorliegenden Publikation im Jahre 1971 in Salzburg eine Echtheitsdiskussion über die Berliner Konzertante einleiten durfte.¹¹ Darin wurde, etwas über Flothuis hinausgehend und auf die Konzertanten-Fassung von Joseph Bopp hinweisend,¹² die Auffassung vertreten, daß die Komposition in B tatsächlich eine Umarbeitung einer wie

leicht aber noch mehr daran, daß der Verfasser insgesamt mit einem etwas früheren Quellenmaterial arbeitet, dem noch keine Konzertanten Symphonien, sondern nur Konzerte für ein einzelnes Soloinstrument zugehören.

7 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 52, und Giegling, *Rez. Levin*, sowie unten, S. 25.

8 Vgl. Köchel VI, S. 866.

9 Vgl. Flothuis, *Konzertante*, S. 19.

10 Vgl. unten, Abschn. IV. 1. c).

11 Vgl. Staehelin, *Echtheit*.

12 Vgl. auch unten, S. 21, Anm. 34.

bei Mozarts Originalwerk besetzten Konzertante darstelle, und es wurden auch einige Wendungen und kurze Gestaltungen benannt, die Ähnlichkeit mit Vergleichsstellen in zweifellos echten Stücken Mozarts zeigten. Aber es wurde ebenfalls auf stilistische Auffälligkeiten hingewiesen, die, bisher kaum beachtet, energisch gegen eine Verbindung oder gar Identifikation mit einem wie auch immer umgearbeiteten, aber in der Substanz echten Mozart-Stück sprachen, so die übereinstimmende Tonart Es-Dur in allen drei Sätzen, sodann fragwürdige und ganz unmotivierte Einzelgestaltungen und schließlich, am wichtigsten, eine ganz unmozartische Praxis häufiger Wiederholung einzelner längerer und besonders kürzerer nicht-variiertes Phrasen und Melodiezüge – deshalb offensichtlich der oben erwähnte Eindruck einer in sich nicht sehr konzentrierten Komposition. Schließlich erfolgte erstmals eine Überprüfung der Quelle B auf ihre Beglaubigung für Mozart: sie ergab, seinerzeit überraschend, daß auf ihrer Notenabschrift kein Verfassernamen steht: das Stück ist auf der Partiturnote B, wie oben erwähnt, anonym überliefert. Insgesamt sprach Staehelin das Werk Mozart entschieden ab.

Von den 1971 in Salzburg sonst vorgetragenen Beiträgen zur Echtheitsdiskussion der Konzertanten wurde nur das ebenfalls knappe Referat von Kurt Birsak gedruckt:¹³ es bemühte sich, durch Hinweis auf musikalische Melodie- und Motiv-Übereinstimmungen in B und in Mozarts zweifellos echter Sinfonie Concertante für Violine, Viola und Orchester KV 364 die Echtheit der Berliner Komposition zu postulieren – es wird noch auf die Frage zurückzukommen sein, ob es sich hier wirklich um aussagekräftige Parallelen handelt.¹⁴

Bereits im Jahre 1974 wurde an einer Konferenz in Washington jene Erklärung vorgestellt, die später als die „Baron-Brook-Theorie“ bezeichnet werden sollte.¹⁵ Sie ging auf Samuel Baron und Barry S. Brook zurück, erfuhr aber erst 1978 durch Daniel N. Leeson und Robert D. Levin einen kräftigen Ausbau und eine, auch in der europäischen Mozart-Forschung spürbare Wirkung. Es lag ihr die These zu Grunde, daß von der in B erhaltenen Komposition nur die zwar bald nach 1778 angeblich von einem Anonymus in ihrer Besetzung umgearbeiteten Stimmen der vier Solo-Bläser im Prinzip auf Mozarts Pariser Schöpfung zurückgingen; deren Orchesterstimmen seien irgendwann nach Mozarts Wegzug von Paris verlorengegangen, und erst eine spätere Komponistenhand des 19. Jahrhunderts habe sich bemüht, die Orchesterbegleitung unter Nutzung der erhaltenen

13 Vgl. Birsak, *Konzertante*.

14 Vgl. unten, Abschn. IV. 6.

15 Zum Ursprung dieser Theorie vgl. Barry S. Brook in *Opera incerta*, S. 273f., Levin, *Concertante*, S. 56-61, und Leeson/Levin, *Authenticity*.

Bläser-Soloparte zu rekonstruieren. Diese These versuchten 1978 die Autoren Leeson und Levin, wenngleich beschränkt auf den ersten Satz von B, im tabellarisch-statistischen Vergleich mit großformalen Satzanlagen echter Mozartscher Konzert-Kopfsätze zu erhärten und so Mozarts Anteil an der Berliner Komposition zu bestimmen;¹⁶ noch differenzierter ausgestaltet, aber insgesamt schwerer gewichtet – und dann in zahlreiche weitere Richtungen ausgedehnt – sollte Levin diese Theorie in seinem umfangreichen Konzertanten-Buch von 1988 vortragen. Es wird auch darauf noch einzugehen sein.¹⁷

Ebenfalls im Jahre 1978 äußerte sich Uri Toeplitz in seiner Dissertation in einem eigenen Kapitel über die Berliner Konzertante.¹⁸ Ohne den erwähnten, im gleichen Jahr publizierten Aufsatz von Leeson/Levin kennen zu können, hielt Toeplitz, auf Grund von allerdings nur wenigen Parallelstellen innerhalb der Konzertante, deren Solopartien für „echter“ als deren Orchestersatz; allerdings führte er nun eine ganze Zahl von Gegebenheiten der formalen Anlage und vor allem der Detailgestaltung an, die er für durchaus unmozartisch hielt. Auch schienen ihm einige Stellen stilistisch nicht ins Jahr 1778, sondern erst in spätere Jahrzehnte, ja noch ins frühe 19. Jahrhundert zu weisen: „höchstens einen Mozartschen Kern“ könne das Berliner Stück haben. Schließlich erwog er aus griff- und spieltechnischen Gründen, daß der erste und der dritte Satz ursprünglich in C-Dur gestanden haben könnten; der Mittelsatz könne vielleicht eher in F-Dur komponiert worden sein – insgesamt also die Vermutung einer tonartlichen Transposition, die das Problem der durchgehend gleichen Tonart aller drei Sätze in B lösen würde, aber ohne neue Quellenzeugnisse nicht als gesichert gelten kann.

Wolfgang Plath, der 1980 die Konzertante in der Neuen Mozart-Ausgabe innerhalb der Serie der Werke zweifelhafter Echtheit ediert hat, hat dieser seiner Ausgabe ein längeres Vorwort vorausgeschickt, das die Grundlagen der Werk-, Überlieferungs- und Forschungsgeschichte überaus

16 Vgl. Leeson/Levin, *Authenticity*. Im Einklang mit der Skepsis des Autors dieser Zeilen gegenüber den umfangreichen Zahlen-, Prozent-Tabellen u.ä.m. bei Leeson/Levin, *Authenticity*, S. 82-89 und 92f., erscheint ihm eigenartig, daß die dort, S. 74, erwähnten Recherchen an nicht-Mozartischen Vergleichskompositionen außer Viotti-Stücken nur solchen deutschsprachiger, nicht aber französischer Provenienz gegolten haben und nur kurz als von Mozart abweichend erklärt, aber keineswegs dargestellt worden sind. Das hat Levin, *Concertante*, S. 95-116, bis zu einem gewissen Grade ergänzt, sich allerdings, wo es um Formfragen bei französischen Autoren geht, wieder nur auf Kopfsätze eingelassen.

17 Vgl. unten, Abschn. IV. 1. b).

18 Vgl. Toeplitz, *Holzbläser*, S. 115-123.

klar ausbreitete.¹⁹ Was diesen Text jedoch gleichermaßen verdienstlich macht, ist die Tatsache, daß sein Autor in den vorgerückteren Abschnitten mit scharf zupackender Kritik bisher vertretene Typen von Echt- oder Unechtheitsmeinungen innerhalb der Literatur ordnete: das war in der Konzertanten-Forschung bis dahin eine Novität, weil die vertretenen Auffassungen einer Identität von B mit M sowie einer Umarbeitung oder Nicht-Umarbeitung vorher nicht immer deutlich abgegrenzt worden waren. Plath bekannte sich in der Folge seiner Ausführungen entschieden zu der zuvor von Staehelin geäußerten Auffassung der Unechtheit von B und distanzierte sich aus methodischen Gründen und aufgrund stilistischer Beobachtungen ebenso deutlich von der von Leeson/Levin vertretenen „Baron-Brook-Theorie“; von Bedeutung erschien ihm auch die stilistisch-zeitliche Datierung der Konzertanten in B, die er mit 1778 für entschieden zu früh angesetzt hielt: insgesamt war ihm die Berliner Konzertante „ein zutiefst dubioses Werk“.²⁰ Da der vorliegende Text sich im Folgenden und an verschiedenen Stellen dazu noch genauer äußern wird, kann hier eine weitere Berichterstattung über Plaths Vorwort-Ausführungen ausbleiben, wenn gleich diese nach wie vor zur Lektüre nachdrucksvoll empfohlen seien.

1983 widmete John Spitzer ein Kapitel seiner Dissertation über *Authorship and Attribution in Western Art Music* der fraglichen Konzertante;²¹ vier Jahre später erschien dieses Kapitel auch gesondert im Druck.²² Den Verfasser interessierte allerdings weniger die Frage, wer nun eigentlich der Komponist des Werkes sei oder welchem Urheber es zugeschrieben werden könne, als vielmehr der Zusammenhang von Qualitätsurteil und Echtheitsauffassung, wie er in vielen Schriftzeugnissen von Wissenschaftlern, Musikern, Rezensionen u.a. zum Ausdruck gekommen war. Es liegt auf der Hand, daß dieser Beitrag an dieser Stelle nur kurz genannt sein soll, da in seinem Zentrum die Bildung von Echtheitsurteilen, nicht deren konkretes musikhistorisches Ergebnis steht.

Ein kleinerer Beitrag von Harald Strebel aus dem Jahre 1986 versuchte durch Hinweis auf melodische Übereinstimmungen von Notentext in B und mehreren echten Werken Mozarts eben dessen Beteiligung an der Konzertante, selbst in ihrer, im Sinne Levins später rekonstruierten Fassung, zu retten.²³ Allerdings könnten diese Übereinstimmungen, selbst wenn sie gesichert wären – dazu später noch nachdrückliche Warnungen²⁴ – isoliert

19 Vgl. NMA, *Konzertante*, p. IX-XX.

20 Vgl. NMA, *Konzertante*, p. XIX.

21 Vgl. Spitzer, *Authorship*, S. 295-369.

22 Vgl. Spitzer, *Attribution*.

23 Vgl. Strebel, *Sinfonia concertante*.

24 Vgl. unten, Abschn. IV. 6.

niemals beweisen, daß die Konzertante in B durch die Hand gerade Mozarts geprägt wäre; auch ein Dritter hätte das Stück nach anderen Werken Mozarts arrangieren können.

Zwei Jahre danach, 1988, ließ Robert D. Levin sein bereits erwähntes umfangreiches Buch mit dem provokativen Titel *Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante?* erscheinen.²⁵ Es ist oben schon darauf hingewiesen worden, daß dieser Band in der Breite des präsentierten Materials und der Kenntnisse seines Verfassers, aber auch in der Gründlichkeit und der Hartnäckigkeit des wissenschaftlichen Zugriffs bisher *das* grundlegende Werk für fast alle Informationen und Aufschlüsse darstellt, die der Leser über Mozarts Komposition M und die Konzertante B erwarten darf, auch wenn er Levins Ausführungen in Grundhaltung und an verschiedenen Einzelstellen, insbesondere in den Endergebnissen, schließlich keineswegs teilt. In Anbetracht des Gewichtes dieses Buches sei im Folgenden hier nur in sehr knappen Bemerkungen auf Wichtigstes hingewiesen; im Verlauf des vorliegenden Beitrags wird Manches davon, werden aber auch verschiedene Einzelheiten aus Levins Text an Ort und Stelle zu diskutieren sein.

Wie schon angedeutet, vertritt Levin auch hier die Gestalt von B nach dem Muster der „Baron-Brook-Theorie“. Damit gilt ihm als Hauptergebnis des Buches die Überzeugung, daß B in der überlieferten Gesamtfassung wesentlich die Schöpfung eines wohl französischen Arrangeurs des 19. Jahrhunderts, etwa der Jahre 1820–1830, sei; Levin erwägt dafür den an älterer Musik interessierten und in entsprechenden Arrangements erprobten Organisten an St. Germain l’Auxerrois in Paris Alexandre-Pierre-François Boely (1785–1858).²⁶ Wer dieser Arrangeur immer gewesen sein mochte: es hätten diesem, so Levin, bei seiner „Nachkomposition“ nur die grundsätzlich authentisch Mozartschen Solostimmen von M vorgelegen, und aus ihnen habe er die – nicht auf ihn gekommenen – Orchesterstimmen rekonstruiert, so daß wieder eine vollständige Konzertanten-Komposition gewonnen worden sei. Die Authentizität der Solopartien ergebe sich, so Levin weiterhin, aus statistisch berechneten und prozentual verglichenen Umfangproportionen der Tutti-/Soloteile in den die Konzertzyklen Mozarts und einiger Zeitgenossen eröffnenden Sonatenform-Anlagen. Die zugehörigen Mozart-Zahlentabellen waren schon 1978 von Daniel N. Leeson und Robert D. Levin publiziert,²⁷ die Kommentare freilich damals umfangreich nur für den Kopfsatz von B gegeben worden, weil Nicht-Sonatenhauptsatz-Anlagen bei Mozart nach einem weniger festen Form-

25 Vgl. Levin, *Concertante*.

26 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 365–369.

27 Vgl. Leeson/Levin, *Authenticity*, und oben, S. 16.

modell gebaut und deshalb kaum vergleichbar seien;²⁸ in Levins Buch wurde direkter an der Musik argumentiert.²⁹ Ebenfalls sei, so immer noch Levin, eine tief in die vorhandenen Solopartien und –funktionen eingreifende Umarbeitung des Solistensatzes erfolgt: auf diese gehe die Umbesetzung von Flöte, Oboe, Horn und Fagott, wie in M, zu Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, wie in B, zurück, wobei hier nicht etwa nur die beiden solistischen Oberstimmen ausgetauscht, sondern alle Solistenparte erfasst und gelegentlich auch untereinander ausgewechselt worden seien.³⁰ Die einzige, im Kopfsatz von B befindliche Kadenz sei, da sie keine klare Einsicht in die Umarbeitung gestatte, sogar eine spätere Originalkomposition des Arrangeurs für die sekundäre Solistenbesetzung.³¹ Im übrigen zeige auch die neue Orchesterbegleitung nicht selten Gestaltungs- und stilistische Merkmale, wie sie für Musik des 19. Jahrhunderts kennzeichnend seien.³²

Abgerundet wird Levins Buch durch Untersuchungen am Text der Quelle B, die, wie Levin zweifelsfrei erkannt haben wollte, nach einer Partitur-Vorlage, nicht nach einem Stimmensatz, kopiert sei;³³ auch wurden die vorliegenden Editionen der Konzertante untersucht,³⁴ sodann die Rekonstruktion von M, die der Basler Flötist Joseph Bopp schon 1962 publiziert, und schließlich diejenige, die Levin nach B hergestellt und veröffentlicht hatte.³⁵

Es ist hier noch nicht der Ort, auf Bestand oder Unhaltbarkeit der Levinschen Thesen einzugehen, soweit diese das rein Sachliche betreffen; das wird, wenigstens für Wichtiges, im Folgenden an Ort und Stelle geschehen. Aber es sei erlaubt, kurz auf einige grundsätzliche Haltungen hinzuweisen, die Levins Buch von Anfang bis Ende geradezu durchdringen und Reserven beim Verfasser der vorliegenden Studie hervorrufen. Die erste äußert sich in Levins gleichsam selbstverständlich vorgegebener Überzeugung, in B müsse sich authentisch Mozartisches aus M erhalten haben, wengleich, wie der weitere Buchverlauf dann zeigt, schließlich nur in

28 Vgl. Leeson/Levin, *Authenticity*, S. 73, Anm. 8.

29 Vgl. Levin, *Concertante*, passim.

30 Vgl. Levin, *Concertante*, bes. S. 170-181.

31 Vgl. Levin, *Concertante*, bes. S. 181-191.

32 Vgl. Levin, *Concertante*, bes. S. 217-247; Levins Hinweise noch auf ein Vergleichswerk wie Beethovens Sonate op. 111 dürften freilich allzuweit ins 19. Jahrhundert ausgreifen.

33 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 290: „The score theory is surely correct“.

34 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 293-333; darin ist, S. 306-310, auch die von Joseph Bopp in Mozart, *Konzertante*, vorgelegte Rekonstruktion besprochen. Zu dieser schon 1961 uraufgeführten Bearbeitung der Fassung von B durch Joseph Bopp vgl. Hiebner, „Mozart-Novität“, sowie Staehelin, *Echtheit*, S. 57ff., auch oben, S. 16.

35 Vgl. Mozart, *Konzertante*, sowie Levin, *Concertante*, S. 335-342.

stark reduziertem Umfang; man hat bei der Lektüre den Eindruck, Levin habe gar nicht bemerkt, wie zweifellos ihm diese, infolge der schon für echt Mozartisch gehaltenen Form-Anlage des Kopfsatzes, sich selbst gegebene Voraussetzung sei. Nichts spricht deutlicher für diese sonderbare Voreingenommenheit des Verfassers als seine auf der Basis von B hergestellte Konzertanten-„Rekonstruktion“, eine Rekonstruktion, die, so Levin, nach „rigorous structural and philological methods“ vollzogen worden sei.³⁶ Es sei gerne eingeräumt, daß diese Rekonstruktion zu einer schönen und mitunter auch mozartisch klingenden Komposition geführt hat – aber das hat offenkundig nur deshalb geschehen können, weil Levin in dem in B überlieferten Notentext fortwährend alles das korrigiert oder beseitigt hat, was unmozartisch klingt, und weil er, wo nötig, auch Eigenkompositionen eingefügt hat, die ersetzen, was ihm in B an echtem Mozart zu fehlen scheint oder eben vorher von ihm als unmozartisch ausgeschieden worden ist. Sich nun vorzustellen – tut das der Rekonstrukteur tatsächlich? –, daß die nun mozartischer klingende Gestalt der Konzertante die Echtheit der angeblichen Mozart-Relikte in B oder diejenige der Levinschen Rekonstruktion gar *beweisen* könne, fällt nun allerdings reichlich schwer – auch wenn ein so verdienstvoller Musikforscher wie Brook in dem gegen Ende des 20. Jahrhunderts auf der Grundlage von B rekonstruierten Notentext Levins in allem Ernst eine wahrhaftige „Quelle“ der Mozartschen Konzertante hat erkennen wollen!³⁷

Mit dieser Praefixierung Levins auf eine irgendwie bestehende musikalische Verbindung von B mit M hängt, an zweiter Stelle, direkt noch eine weitere Beobachtung zusammen. Die praktische Anwendung der „Baron-Brook-Theorie“ durch Leeson und Levin, aber auch eben dessen Untersuchungen des Pariser musikalischen Umfeldes im späten 18. Jahrhundert haben viel mehr Vergleichskompositionen in das Untersuchungsfeld einbezogen als alle bisher unternommenen Überprüfungen.³⁸ Wenn sich jedoch fünf ausgewählte Vergleichsstücke von Breval, Cambini, Davaux u.a.m. in den formalen Anlagen ihrer Kopfsätze von dem, wie Levin es sieht, „konsistenten“ Anlagemodell Mozartscher Konzert- und Konzertanten-Kopfsätze³⁹ unterscheiden, so scheinen Levins Voraussetzungen doch die –

36 Vgl. Levin, *Concertante*, p. XVIII.

37 Vgl. *Opera incerta*, bes. S. 275-277.

38 Vgl. Levin, *Concertante*, bes. S. 95-135; auch oben, S. 18, Anm. 16.

39 Vgl. Leeson/Levin, *Authenticity*, S. 72f. – Man wird sich allerdings fragen müssen, ob dieses Anlagemodell schon bei Mozart so strikte durchgehalten feststeht, wie die beiden Autoren dies voraussetzen. Es sei beispielhaft nur auf den Anfang des Kopfsatzes des Es-dur-Klavierkonzerts KV 271 hingewiesen, der das Soloinstrument bereits in T. 2-4 auf die Ritornell-„Fanfare“ des Orchesters in T. 1-2 antworten läßt. Wenn Brown, *Opening Phrase*, hierzu und an anderen Mozart-

um eine Formulierung Beethovens zu gebrauchen⁴⁰ – „künstlerische Freiheit“ der Komponisten historisch ganz unangemessen einzuschränken. Das gilt vielleicht weniger für die Werke Mozarts, einfach, weil wir sie sehr viel besser kennen als diejenigen der vielen gleichzeitigen Pariser Kleinmeister. Aber wer sagt uns denn, daß außerhalb jener vierzig Sinfonies Concertantes dritter Musiker, die Levin untersucht hat,⁴¹ in dem riesigen Gesamtbestand von 220 dokumentierten Belegen nicht solche existieren oder, heute verloren, einmal existiert haben,⁴² die dem mozartischen Anlagemodell eines Konzert-Kopfsatzes in Sonatenform ziemlich genau, nicht aber einer von seinem wahren Urheber sonst häufig oder gar regelmäßig vorgesehenen Anlage entsprochen hätten? In diesem Fall würde das angeblich „konsistente“ Anlageprinzip mozartscher – und angeblich *nur* mozartscher – Konzert-Kopfsätze als Unterscheidungskriterium als untauglich auseinanderbrechen, und es könnte die Konzertante in B ohne weiteres von einem uns wenig bekannten Zeitgenossen stammen, selbst dann, wenn der Kopfsatz von B von Levin auf das „konsistente“ Anlagemodell Mozarts hin „dekonstruiert“ worden wäre. Hier scheint bei Levin eine Einschränkung des Blicks am Werk zu sein, welche die Breite des historisch Gewesenen oder Möglichen verkennt. Diese methodische Überlegung erscheint ziemlich wichtig: sie macht bewußt, auf wie schwankendem Boden die Beweisführung von Levins Echtheitserklärung, besonders auch zu den Solopartien von B, ruht. Der vorliegende Text versucht hier einen sichereren Weg zu gehen, indem er schließlich, gerade umgekehrt, nach musikalischen Beobachtungen fragt, gemäß denen Sachverhalte in B nicht so sehr zu dem heute ja gut bekannten kompositorischen Oeuvre Mozarts als vielmehr zu gleichzeitigen französischen bzw. Pariser Werken Dritter passen; der Verfasser macht schon an dieser Stelle kein Geheimnis aus seiner Überzeugung, daß die Komposition in Wirklichkeit in die Pariser „Konzertanten-Landschaft“ des späten 18. Jahrhunderts gehöre, aber mit Mozarts Pariser Komposition von 1778 nicht das Geringste zu tun habe.

Beispielen die spezifische Bedeutung kontrastierender Glieder bei Mozart betont, so ist das gewiß berechtigt; nur ist der Kontrast zu Beginn von KV 271 nach Form (Orchesterritornell/Solo), Erfindung, Instrumentierung und Klang derart stark, daß hier kaum von einem üblichen und reinen Orchesterritornell die Rede sein kann.

40 Beethovens Formulierung nach Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel, Gesamtausgabe*, Bd. 6 (1825-1827), München 1996, S. 290, Nr. 2209: Beethoven am 26. September 1826 an Anton Diabelli.

41 Levin, *Concertante*, S. 97.

42 Vgl. Brook, *Sinfonia concertante*¹, S. 506-516; es sei dazu mit Nachdruck in Erinnerung gerufen, daß von den 220 von Brook insgesamt dokumentierten Belegen immerhin fast 70 in ihrem Notentext nicht nachgewiesen werden konnten.

Eine dritte grundsätzliche Reserve betrifft Levins vielfache Betonung, Echtheitsentscheidungen dürften nicht, wie früher langezeit geübt, nach Qualitätskriterien getroffen werden; vielmehr müsse hier nach völlig objektiven, unpersönlichen, möglichst statistischen Methoden, gewissermaßen „more mathematico“, vorgegangen werden.⁴³ Obwohl man sich die Frage stellen möchte, ob etwa die kunsthistorische Forschung in ihrem Gebiet einem solchen Verzicht auf Qualitätsurteile zustimmen könnte und wollte, mag wenigstens Levins Tendenz grundsätzlich berechtigt sein. Im konkreten Fall übersieht dieses Bekenntnis aber, daß Qualitätsurteile bei einem so genialen Künstler wie Mozart, dessen viele echte Werke von einem gewissen Alter ihres Schöpfers an einfach durchweg besser sind als diejenigen beispielsweise eines Cajetan Adlgasser, eines Pierre Vachon oder eines Leopold Hoffmann u.a.m., eben doch Bedeutung gewinnen können, natürlich immer bei kritischer Gesamtkontrolle. Und Levins Bekenntnis übersieht ebenfalls, daß es Urteilkriterien gibt, die wir selbst zwar für höchst objektiv halten, die aber in Wirklichkeit durchaus persönlich gefärbt sind und in eben dieser Färbung von uns nicht einmal erkannt werden. Das hängt damit zusammen, daß klingende Musik eben nicht nur akustisch reproduzierter Notentext ist, sondern auch ein Humanum in sich birgt, das ebenfalls auf Konto des Komponisten geht und das wir wahrnehmen. Übrigens: wie soll man Levins Mahnung zur „naturwissenschaftlichen“ Objektivität überhaupt und besonders etwa in differenzierteren stilkritischen Fragen beurteilen, wenn er selber den ausdrücklichen „Beweis“ („evidence“) erbracht sehen will, daß B direkte Abschrift nach einer Partitur sei, er sich aber, wie sich noch zeigen wird,⁴⁴ in einer so ausgesprochenen Sachfrage selber darin offenkundig geirrt hat?

Es sei hier noch angefügt, daß Levin schon zwei Jahre vor seinem Buch einen Aufsatz über *Mozarts Bläserkonzertante KV Anh. 9/297 B und ihre Rekonstruktionen im 19. und 20. Jahrhundert* publiziert hatte, der die Darlegungen und Ergebnisse seines 1988 folgenden großen Buches in deutscher Sprache knapp zusammenfaßte und schließlich auch auf seine oben genannte Rekonstruktion hinleitete.⁴⁵ Der Text bedarf hier keiner besonderen

43 Vgl. Levin, *Concertante*, p. Xs., S. 67–81. Daß Levins Auffassung, die letztlich allein den „source criticism“, nicht aber den „style criticism“ gelten läßt, sein ganzes Buch prägt, ist offenkundig. Der Verfasser der vorliegenden Studie, selber gewiß und mehr als mancher Kollege ein überzeugter Quellenforscher, meint allerdings, daß die Absolutheit dieser Entscheidung Levin selber um mögliche hilfreiche Einsichten bringt, auch daß diese Absolutheit auf die Gegebenheiten des jeweiligen Einzelfalls – Echtheitsprobleme sind fast durchweg Individualfälle – nicht hinreichende Rücksicht nimmt.

44 Vgl. unten, Abschn. III. 2.

45 Vgl. Levin, *Bläserkonzertante*.

Berichterstattung, sei aber seiner Übersichtlichkeit wegen zur Lektüre empfohlen.

Nicht übergangen werden darf der Hinweis auf die umfangreiche Rezension, die Franz Giegling 1990 Levins großem Buch und der mittlerweile auch auf CD-Träger eingespielten Rekonstruktion widmete.⁴⁶ In ihr sind mit klarem Blick und einer gesunden Portion Skepsis entschiedene Vorbehalte gegenüber Levins Thesen formuliert; sie wird im Folgenden noch herangezogen. Im Gesamturteil Gieglings ergibt sich die Bitte, die Komposition möge „bitte nicht mehr unter dem Namen Mozart“ aufgeführt werden.⁴⁷

Gieglings Text erscheint aus dem Rückblick auf dann noch folgende Äußerungen über die in B erhaltene Konzertante wie eine Art Auftakt zu weiteren, meist entschieden mißtrauischen, ja zum Teil klar ablehnenden Echtheitsbeurteilungen des Stückes. Die in Frage kommenden Publikationen gehen von breiten Studien zu Formanlagen in mozartischen Konzertsätzen aus. Konrad Küster zunächst setzt sich in einem größeren Abschnitt seiner Dissertation über die fragliche Konzertante von 1991 mit Levins Auffassungen zum Kopfsatz in B auseinander.⁴⁸ In ziemlich detaillierter Diskussion stellt er methodische Entscheidungen und auch sonstige wesentliche „Praemissen“ Levins klar in Frage. Es wird später auf Küsters Ausführungen zurückzukommen sein; sie halten mehrere formale Gegebenheiten im Kopfsatz der Konzertante für deutlich unmozartisch und enden im Bekenntnis, daß „es eigenartig“ sei, „daß ein von Mozarts Konzerten formal so weit entferntes Werk ausgerechnet dasjenige sein soll, das Mozart in seinen Briefen von 1778 erwähnt. Aus formalen Gründen wie aus denen der Besetzung darf man folglich annehmen, daß KV 297b und KV 297B zwei völlig unterschiedliche Werke sind, deren einzige Gemeinsamkeit die Besetzung mit vier solistischen Blasinstrumenten ist“.⁴⁹

Ebenfalls auf den Kopfsatz der Konzertante B konzentriert sich Manfred Hermann Schmid in einem Exkurs seiner Studie über *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart* von 1999 über Werke „zweifelhafter Echtheit“.⁵⁰ Besonders interessieren ihn hierbei die Beteiligung bzw. der Wechsel von instrumentalem Ritornell und Solo, auch im Vergleich von Exposition und Reprise. Er erkennt in B eine „anspruchsvolle Gestaltung“, hält aber den Übergang aus der Durchführung in die Reprise dann doch

46 Vgl. Giegling, *Rez. Levin*; eine CD-Aufnahme hat schon 1991 die Firma Philips im Rahmen ihrer „Complete Mozart Edition“ unter Nr. 422 677-2 herausgebracht.

47 Vgl. Giegling, *Rez. Levin*, S. 263.

48 Vgl. Küster, *Allegro*, S. 208-214.

49 Vgl. Küster, *Allegro*, S. 214.

50 Vgl. Schmid, *Orchester*, S. 240f.

für „von Mozart weit entfernt“.⁵¹ Das Dilemma von „Gekonntem und Ungekonntem“ verunmöglicht ihm eine Entscheidung in der Frage der Autorschaft, so daß er sich fragt, ob dem Satz ein Mozartscher Entwurf hätte zugrundeliegen können, der erste Teile des Kopfsatzes enthalten hätte, aber erst viel später von dritter Hand fertiggestellt worden wäre; hier scheint Schmid Anregungen Levins aufgenommen zu haben, aber man kann nicht übersehen, daß Schmid, wenn er solche Mozart-nahen Spekulationen ausgesprochen hat, diese, selbst in elementaren historischen Vorgängen, sogleich wieder in Zweifel zieht.

Ähnlich kritisch wie Küster behandelt Guido Brink in seiner Dissertation über die Finalsätze der Mozart-Konzerte von 2000, wohlgermerkt unter dem Obertitel „Problemfälle“, den Schlußsatz der Berliner Konzertante.⁵² Manche formale Eigenheit hält Brink für so schwerwiegend, „daß eine Urheberschaft Mozarts an der Sinfonia Concertante nahezu als ausgeschlossen gelten kann“,⁵³ davon erscheint dem Verfasser des vorliegenden Textes freilich Einzelnes als nicht so stichhaltig, wie Brink, der in der Folge glaubt, in Anlage und Reihung der Variationen ein gewisses besonnenes Konzept erkennen zu können, das zeige, daß hier nicht bloße Kritik am Platze sei – davon später mehr.⁵⁴ Letzten Endes fühlt sich Brink zu einem Echtheitsurteil dann doch nicht in der Lage, da Mozart nur wenige (echte) Variationen-Finali in Konzerten hinterlassen habe, die alle sehr verschiedene Formdispositionen präsentierten; diejenige der Bläserkonzertante weiche von jenen Anlagen wiederum ab, so daß Vergleiche und letzte Echtheitsentscheidungen nicht getroffen werden könnten.

Der, soweit erkennbar, letzte Beitrag von 2008, mit *Bemerkungen zu einer Bearbeitung der Sinfonia concertante KV 297b* aus der Feder von Johann Zürcher beurteilt die oben genannte Konzertanten-Rekonstruktion, die Levin in Partiturform hergestellt hat.⁵⁵ Wenn der Text Zürchers auch erkennen läßt, daß sein Autor sich fast ausschließlich an Levins Partitur hält und die bisher vorgelegte Sekundärliteratur zum Thema nur unzureichend beachtet, steuert jener doch einige hilfreiche kritische Beobachtungen und Kommentare bei; es wird darauf ebenfalls später zurückzukommen sein.⁵⁶

Sucht man eine den Stand der Forschung bis heute zusammenfassende Bilanz zu ziehen, so sind die oft sehr ins Einzelne gehenden Argumente Levins für eine Verbindung des in B erhaltenen Werks mit Mozart und

51 Vgl. Schmid, *Orchester*, S. 240.

52 Vgl. Brink, *Finalsätze*, S. 324–327.

53 Vgl. Brink, *Finalsätze*, S. 327.

54 Vgl. unten, Abschn. IV. 4.

55 Vgl. Zürcher, *Bemerkungen*.

56 Vgl. unten, Abschn. IV. 6.

dessen Konzertante von 1778 wesentlich und in Breite vorgetragen worden. Es bestätigt sich die Notwendigkeit, daß der hier folgende Text sich deshalb zwar nicht nur, aber doch besonders mit der Darstellung Levins wird auseinandersetzen müssen. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß von anderen Autoren so viele und begründete Zweifel an einer Echtheit geäußert worden sind, daß die Ausgangslage jedenfalls schon jetzt nicht mehr völlig offen zu sein scheint.

