

Beethoven als Korrekturleser bei der Drucklegung seiner Werke

Jens Dufner

Wenn Ludwig van Beethoven seine Werke zum Druck gab, war der Kompositionsprozess häufig noch nicht abgeschlossen. In vielen Fällen nahm er noch in der Druckfahne oder sogar darüber hinaus Einfluss auf die letztgültige Fassung eines Werkes, indem er noch Korrekturen durchführte. „Korrektur“ ist im Folgenden zum einen ganz wörtlich (von lateinisch „*corrigere*“) als „Berichtigung“ zu verstehen: Fehler, die beispielsweise in Druckabzügen noch auffielen, wurden angemerkt und konnten im Idealfall noch eliminiert werden. Diese Korrekturen im engeren Sinn konnten durch den Komponisten selbst erfolgen, zwingend notwendig war seine Beteiligung jedoch nicht: So konnte beispielsweise auch ein Verlagsmitarbeiter Fehler berichtigen, entweder im Abgleich mit der Stichvorlage bzw. einem anderen Referenzdokument oder weil er sie als objektive musikalische Fehler erkannte. Zu welchem Zeitpunkt und durch wen der Fehler entstanden war (etwa durch den Komponisten, einen Kopisten oder den Stecher) dürfte dabei mehr oder weniger egal gewesen sein.

In einem erweiterten Sinn meint „Korrektur“ im Folgenden aber auch eine Weiterentwicklung des Werktextes, also keine Ersetzung einer „falschen“ durch eine „richtige“ Lesart, sondern die Änderung von einer „richtigen“ zu einer „besseren“ (oder zumindest einer neuen „richtigen“) Lesart. Letzteres ist ein kreativer Akt, der in der Regel dem Komponisten selbst oblag (sofern es sich nicht um eigenmächtige Eingriffe vonseiten des Verlags¹ oder lediglich Präzisierungen der Notation handelte). „Korrektur“ kann sich im Folgenden also auf beides beziehen: die mechanische Fehlereliminierung und die schöpferische Weiterentwicklung des Textes. Das Augenmerk soll dabei im Wesentlichen auf die textliche Ebene gelegt werden; wie die Umsetzung der Korrekturen herstellungstechnisch vonstattenging, wird nur am Rande eine Rolle spielen.

Früheste Belege für Beethovens Lektoratstätigkeit:

Die Variationen WoO 40 über „*Se vuol ballare*“ aus Mozarts *Le nozze di Figaro*

Lieber, Bester!

gestern Abend erhielt ich meine *Variationen* [WoO 40], sie waren mir wahrhaftig ganz fremd geworden, und das freut mich, es ist mir ein Beweis, daß meine *Composition* nicht ganz

¹ Ein bekannter Fall für eine solche Eigenmächtigkeit findet sich in der Klaviersonate op. 31 Nr. 1, wo der Verleger Nägeli zur großen Verärgerung des Komponisten vier Takte hinzufügte.

alltäglich ist. ich muß ihnen aber noch einige Fehler anmerken, die ich sie bitte doch ja gleich *corrigen* zu laen, weil sie wirklich von erheblichkeit sind.²

So schreibt Beethoven im Sommer 1793 aus Eisenstadt an den Wiener Verlag Artaria & Comp. Es folgt eine detaillierte Auflistung der gefundenen Fehler auf dem Titelblatt und auf den Notenseiten:

Zuerst ist auf dem Titelblatte gefehlt, wo steht *avec un Violino ad libitum*, da die *Violin* durchaus mit der Klavierstimme zusammenhängt, und da es nicht möglich ist, die *V.* ohne *violin* zu spielen, so muß es heißen: *avec un Violon obligate*, wie ich es auch auf einem *exemplare Corrigirt* habe. in der 1ten *Variation* im 12ten Tackt findet sich von dem letzten 8tel *C* an ein Bindungszeichen, was nicht hin gehört. es ist mit einem Kreuzchen bezeichnet, es ist im *Bae*. in der 3ten *V.* im Eilften und 12ten Tackt sind drei Noten im *Bae* ausgelassen. im Ei[[l]ften Tackt heißen diese Noten *F* eine viertel und eine Achtel note, im 12ten tackte heißt diese Note *E*, und ist eine viertels Note. es ist auch angezeigt. [...] ³

Die Auflistung geht noch weiter; fast 20 Änderungswünsche (die teilweise jeweils mehrere Korrekturen zur Folge haben) werden angezeigt. So weit man das aus den Formulierungen entnehmen kann, handelt es sich wohl ausschließlich um echte Fehlerberichtigungen, möglicherweise in Abgleich mit dem Autograph oder einer Abschrift in Beethovens Besitz. Der Brief ist das früheste Dokument, das uns Einblicke in ein insgesamt nur äußerst dürftig dokumentiertes Stadium des Kompositionsprozesses gibt: die Lektoratstätigkeit Beethovens im Zuge der Drucklegung seiner Werke.

Der Brief aus dem Jahr 1793 belegt, dass Beethoven schon in seiner frühen Wiener Zeit die Möglichkeit hatte, Korrekturen im gedruckten Notentext zu veranlassen, was für den zu dieser Zeit noch relativ unbekanntem 22-jährigen Komponisten nicht als Selbstverständlichkeit angesehen werden kann. Er forderte sogar vom Verlag, die Fehler in bereits verkauften Exemplaren zu verbessern: „sollten schon einige verkauft seyn, so muß *artaria* sorgen, daß er die *exemplare* wider bekommt, und die Fehler *Corrigirt*.“⁴ Beethovens Korrekturen wurden tatsächlich berücksichtigt, denn in allen überlieferten Exemplaren der Originalausgabe von WoO 40 sind die genannten Fehler bereits in Form von Plattenkorrekturen verbessert. Einzige Ausnahme ist das Titelblatt, bei dem die Korrektur erst zu einer späteren Auflage erfolgte; dies ist jedoch mit dem grundsätzlich separaten Herstellungsprozess von Noten- und Titelplatten erklärbar, für den mutmaßlich unterschiedliche Stecher verantwortlich waren.

2 Ludwig van Beethoven an einen Angestellten des Verlags Artaria & Comp., Brief nach dem 19. Juni 1793. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 273; Digitalisat: www.beethoven.de/de/media/view/4915890273386496. Vgl. Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1–6, Bd. 7 (Register), München 1996, 1998, Brief Nr. 10. Die Briefausgabe wird im Folgenden zitiert als BGA mit der entsprechenden Briefnummer.

3 Ebd.

4 Ebd.

Der eingangs zitierte Brief zeigt symptomatisch sowohl einige grundlegende Erkenntnisse zum Ablauf des Korrekturverfahrens als auch, wie groß die Lücken im Wissen um diesen Teil des Schaffensprozesses sind. Aus dem Brief gehen sogar – wenngleich nur rudimentäre – Erkenntnisse zum praktischen Ablauf des Korrekturprozesses hervor: So gibt Beethoven an, Fehler „mit einem Kreuzchen bezeichnet“ zu haben.⁵ Offenbar hat er die Anmerkungen mindestens zweimal vorgenommen: direkt im gedruckten Notentext sowie zusätzlich in der Fehlerliste, die auf die Fahnenkorrektur verweist. Auch das Postskriptum unter der Unterschrift bestätigt dies; dort heißt es: „das *exemplar* was zu oberst liegt ist *Corrigirt*“.⁶ Sieghard Brandenburg schließt im Kommentar der kritischen Briefausgabe daraus, dass Beethoven den korrigierten Druckabzug zusammen mit dem Brief an den Verlag zurückschickte,⁷ was man jedoch durchaus in Frage stellen kann. Der Hinweis auf das oberste Exemplar legt vielmehr nahe, dass der Komponist die Korrekturen vor seiner Abreise aus Wien entweder direkt im Verlag vorgenommen oder das korrigierte Exemplar bei sich zuhause zur Abholung bereitgelegt hatte; ansonsten müsste er nämlich nicht nur mehrere Exemplare von Artaria erhalten, sondern auch mehrere dorthin zurückgesandt haben, was wenig plausibel erscheint. In jedem Fall dokumentiert der Brief nur einen Teil des Korrekturprozesses, ein anderer Teil liegt für uns heute im Dunkeln, da sich die Quellen dazu nicht erhalten haben. Es muss zumindest einen korrigierten Druckabzug gegeben haben, vielleicht aber auch noch andere Listen oder Notenmanuskripte, in denen die Korrekturen festgehalten wurden; mehr als Spekulationen sind hier nicht möglich. Mit der Kenntnis anderer Werke kann man mutmaßen, dass Korrekturbrief und -druck intentional gleich sein sollten, de facto aber durchaus Differenzen aufgewiesen haben können. Die ungleiche Überlieferung der beiden Dokumentenarten (korrigierter Druck und Fehlerliste) hat wahrscheinlich vor allem ganz pragmatische Gründe: Während Korrespondenzen mit den Komponisten in der Regel im Verlag systematisch archiviert wurden, hatten die eigentlichen Korrekturanmerkungen nur temporär und für den korrigierenden Stecher eine Relevanz; nach Umsetzung der Korrekturen wurden sie zur Makulatur. Wohl aus diesem Grund sind deutlich mehr Fehlerlisten – in der Regel in Form von Briefen an den jeweiligen Verleger – überliefert als von Beethoven korrigierte Druckabzüge.

Eine Klassifizierung der Korrekturdokumente ist deutlich komplexer, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Sie auf „Fehlerlisten“ und „Korrekturabzüge“ zu begrenzen, griffe zu kurz. Sowohl in Bezug auf die Notationsform als auch auf ihre Funktion und zeitliche Stellung innerhalb des Kompositionsprozesses muss man zwischen den überlieferten Dokumenten differenzieren. Im Folgenden soll anhand verschiedener Dokumente zum lektorierenden Komponisten gezeigt werden, wie heterogen auf den ersten Blick häufig sehr ähnliche Korrekturdokumente sind und wie schwer eine Systematisie-

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Vgl. ebd., Anm. 2.

rung letztlich fällt. Die behandelten Werke sind exemplarisch zu verstehen; eine vollständige Dokumentation aller Korrekturdokumente soll und kann hier nicht erreicht werden.

Nachträge zur Stichvorlage auf der Grundlage von Aufführungen: Fünfte und Sechste Symphonie op. 67/68

Während eine materielle Unterscheidung zwischen Korrekturlisten und korrigierten Druckabzügen in der Regel keine Probleme bereitet, gestaltet sich die Kategorisierung der Dokumente in genetischer und funktionaler Hinsicht oft schwieriger. Für den angeführten Brief zu den *Figaro*-Variationen WoO 40 ist der Fall relativ klar: Die Korrekturliste bezieht sich auf den Druck, also auf Fehler, die bereits in die Stichplatte eingegangen waren und in mindestens einem Abzug gedruckt vorlagen. Ob es sich dabei um einen Probeabzug im eigentlichen Sinne des Wortes handelte oder ob der vom Komponisten korrigierte Abzug Teil einer ersten (oder sogar nur einer frühen) Auflage war, die durch das Auffinden von Fehlern eine korrigierte Folgeauflage – möglicherweise mit Makulierung der vorausgehenden – nach sich zog, lässt sich nicht sagen. Dies ist ein grundsätzliches Problem im Umgang mit frühen Abzügen, das man sich vergegenwärtigen muss: Man kann sich naturgemäß nur auf die Exemplare stützen, die überliefert sind. Diese Erkenntnis klingt banal, doch würde in vielen Fällen die Einschätzung des Korrekturprozesses wohl anders aussehen, wenn die makulierten Abzüge sämtlich noch zur Verfügung stünden. Wenn beispielsweise ein Plattenstadium nur in einem einzigen Abzug dokumentiert ist, ist eine Unterscheidung zwischen „Probeabzug“ und einem singulär überlieferten Exemplar einer frühen Auflage oft gar nicht möglich. Man kann leider nie ausschließen, dass weitere Plattenstadien existiert haben, die in keinem bekannten Exemplar dokumentiert sind und deren Kenntnis unsere Bewertung der dokumentierten Druckstadien verändern würde.

Beethovens Fehlerverzeichnisse stehen nicht zwangsläufig im Zusammenhang mit Defiziten, die bereits in die Druckplatte eingegangen waren wie im Fall von WoO 40. Das folgende Beispiel erscheint auf den ersten Blick ganz ähnlich, unterscheidet sich aber sowohl in der Funktion als auch in der Position innerhalb des Schaffensprozesses vom anfänglichen Beispiel wesentlich. Es handelt sich um einen Brief, den Beethoven Ende März 1809 an den Verlag Breitkopf & Härtel nach Leipzig schickte;⁸ er bezieht sich auf die fünfte und sechste Symphonie, die sich zu dieser Zeit gerade in der Herstellung befanden. „Hier erhalten sie die kleinen Verbesserungen in den *Sinfonien*“, heißt es gleich zu Beginn. Der sprachliche Duktus ist also ganz ähnlich wie bei WoO 40, auch wenn Beethoven hier explizit von „Verbesserungen“ (statt von zu korrigierenden Fehlern wie im Falle der *Figaro*-Variationen) spricht, was bereits darauf hindeutet, dass es sich hier um eine schöpferische Überarbeitung und nicht nur um Fehlerberichtigungen handeln könnte. Aber auch hierbei

⁸ Beethoven an Breitkopf & Härtel, Brief vom 28. März 1809, BGA 370. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 75; Digitalisat: <https://www.beethoven.de/de/media/view/4936316600975360>.

haben wir es mit einem Korrekturverzeichnis (in der erweiterten Bedeutung des Wortes „Korrektur“) für den Verleger zu tun. Es gibt jedoch wesentliche Unterschiede zum vorangehenden Beispiel. Der erste betrifft die Notationsform: Die Korrekturliste ist nicht genuiner Bestandteil des Brieftextes wie im Falle der *Figaro*-Variationen, sondern war dem Brief als Anhang beigelegt. Das ist vermutlich auch der Grund, weshalb sich die Liste der Verbesserungen selbst gar nicht erhalten hat; hier zeigt sich wieder das beschriebene Phänomen, dass Korrespondenzen verwahrt wurden, reine Korrekturdokumente aber nach ihrer Umsetzung ihre Bedeutung verloren. Der zweite Unterschied liegt im Bezugspunkt der angezeigten Korrekturen und in der Chronologie: Als Beethoven im März 1809 den Brief verfasste, war die Symphonie noch nicht erschienen; die Stichvorlage befand sich jedoch schon seit einem halben Jahr (seit September 1808) beim Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig. In der Zwischenzeit, im Dezember 1808, hatte die öffentliche Uraufführung der beiden Werke im Theater an der Wien stattgefunden. Durch die große geographische Entfernung nach Leipzig kann Beethoven in dem halben Jahr zwischen Übergabe der Partiturabschrift an Härtel im September 1808 und dem Verfassen des Korrekturbriefs im März 1809 keine Einsichtnahme in die Stichvorlage bzw. die Drucklegung gehabt haben. Dass er auf dem Postweg Druckfahnen erhalten hat, kann man wohl ausschließen, zumal der Stich beim Eintreffen des Briefs offenbar noch gar nicht abgeschlossen war, wie später noch an einem Beispiel zu sehen sein wird. Die Symphonien erschienen im April (op. 67) bzw. Mai 1809 (op. 68). Die Korrekturen sind also kein Reflex auf Fehler im Stich, sondern Nachträge zu der Stichvorlage, die Beethoven bereits ein halbes Jahr vor Absendung des Briefs an Härtel übergeben hatte. Während sich die Symphonie schon im Verlag befand, hat Beethoven den Werktext weiterentwickelt und Verbesserungswünsche – zumindest die wesentlichen –⁹ an den Verlag weitergeleitet.

Obwohl die Korrekturliste nicht erhalten ist, lassen sich ungewöhnlich genaue Erkenntnisse zum Überarbeitungsprozess durch den Komponisten eruieren. Das liegt unter anderem daran, dass der Begleitbrief selbst bereits zwei Anmerkungen zur sechsten Symphonie enthält: „Der Titel der *Sinfonie* in *F* ist: Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben, Mehr Ausdruck der Emfindung als Mahlerey – bey *Andante* in derselbigen *Sinf.* ist noch anzumerken in der Baßstimme: gleich anfangs: *due Violoncello Solo imo e zdo con Sordino gli Violoncelli tutti coi Bassi*“.¹⁰ Beide geforderten Änderungen wurden in den Druckplatten erst nachträglich umgesetzt, wie die zwei Monate später bei Breitkopf & Härtel erschienene Originalausgabe in Stimmen zeigt; die Stichplatten müssen also zumindest schon teilweise fertig gewesen sein, als Beethovens Brief von Ende März 1809 beim Leipziger Verlag eintraf. Der französische Titel war zu diesem Zeitpunkt offenbar

⁹ Beethoven hat bereits vor der Uraufführung noch zahlreiche Artikulationen, Dynamikangaben usw. sowohl in der autographen Arbeitspartitur als auch in der Stimmenabschrift hinzugefügt, nachdem er die Stichvorlage bereits aus der Hand gegeben hatte. Diese kleineren Korrekturen hat er jedoch nicht mehr an den Verlag übermittelt.

¹⁰ BGA 370 (wie Anm. 8).

schon gestochen, so dass der vom Komponisten geforderte deutsche Titel nur noch auf der Rückseite des Titelblattes ergänzt werden konnte:

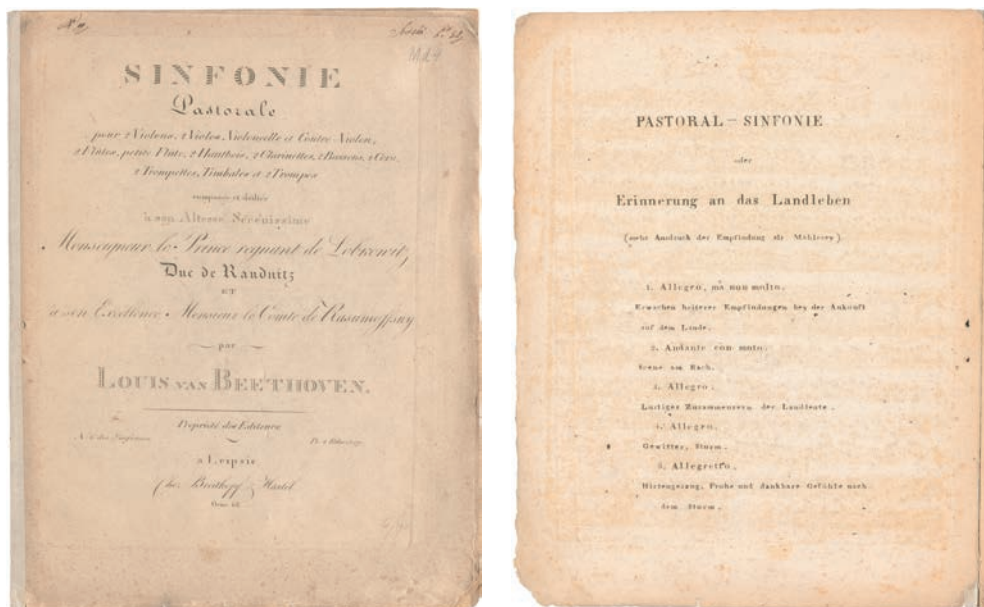


Abb. 1: Symphonie Nr. 6, Originalausgabe in Stimmen, Breitkopf & Härtel, Plattennummer 1337 (Exemplar D-BNba, Sammlung H.C. Bodmer, HCB C op. 68 = HCB C Md 4).¹¹ Violine 1. Links der französischsprachige Vordertitel, rechts die Rückseite des Titelblatts mit der in Beethovens Korrekturbrief geforderten deutschen Formulierung. Die deutschen Satzbezeichnungen wurden vermutlich nach dem in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* am 25. 1. 1809 abgedruckten Programmzettel der Uraufführung ergänzt.

Auch für die sehr umfangreiche Verbalanweisung in den Violoncelli und Kontrabässen stand schon kein Platz mehr zur Verfügung. Der Stecher musste sich damit behelfen, einen Asterisk am Beginn des zweiten Satzes und eine Fußnote einzufügen (vgl. Abb. 2).

Insbesondere die letztgenannte Änderung ist für den Korrekturprozess aufschlussreich. Denn anders als die Titelformulierung hat sie Konsequenzen für den Notentext und findet sich in derselben Form in mehreren anderen Quellen der ausgesprochen gut überlieferten Pastoralensymphonie. Außer in dem angeführten Brief steht die Anweisung zu den Violoncelli und Kontrabässen (das obere Bass-System gilt für zwei gedämpfte Solo-Violoncelli, das untere für die übrigen Violoncelli und die Kontrabässe) auch im dem Aufführungsmaterial der Uraufführung, und zwar sowohl in der dafür benutzten

¹¹ Digitalisat: <https://www.beethoven.de/de/media/view/5777241401196544/scan/0> und folgende Seite.

4
 ANDANTE
 molto moto.
 VIOLONCELLI.
 CONTRABASSO.

VIOLONCELLO e CONTRABASSO.

* Due Violoncelli Solo^{1^{ma}} e 11^a con Sordino gli Violoncelli Tutti coi Bassi.

1337

Abb. 2: Symphonie Nr. 6, Originalausgabe in Stimmen, Breitkopf & Härtel, Plattennummer 1337 (Exemplar D-BNba, Sammlung H.C. Bodmer, HCB C op. 68 = HCB C Md 4).¹² Violoncello/ Kontrabass, S. 4 (Beginn des zweiten Satzes). Der Asterisk sowie die korrespondierende Fußnote wurden nach Eintreffen von Beethovens Korrekturbrief noch in der Druckplatte ergänzt.

¹² Digitalisat: <https://www.beethoven.de/de/media/view/5777241401196544/scan/61>.

Partiturabschrift¹³ als auch in einem Exemplar der handschriftlichen Violoncello-/Kontrabass-Stimme,¹⁴ von Beethoven jeweils eigenhändig nachgetragen. In der autographen Niederschrift¹⁵ wurde die Korrektur dagegen nicht mehr durchgeführt; in diesem späten Werkstadium hat der Komponist seine Eigenschrift nicht mehr aktuell gehalten.

Da die Nachträge im Aufführungsmaterial festgehalten wurden, kann man vermuten, dass der Inhalt des Korrekturbriefs von März 1809 mit der Uraufführung im Dezember 1808 zusammenhängt. Diese Vermutung lässt sich aufgrund weiterer Indizien bestätigen, die erstaunlich präzise Erkenntnisse über den Ablauf des Korrekturprozesses ermöglichen. Es gibt nämlich noch mehr Korrekturen, die sowohl in der Aufführungspartitur als auch in den zugehörigen Stimmen von Beethoven eingetragen wurden und die sich ebenfalls nicht mehr im Autograph finden. Fast alle weisen darüber hinaus noch eine weitere Gemeinsamkeit auf: Sie wurden von einem unbekanntem Schreiber – offenbar einem Verlagsmitarbeiter – mit roter Tinte in der Partiturabschrift für Breitkopf & Härtel nachgetragen, die sich seit September 1808 in Leipzig befand.¹⁶ Da diese Partitur Beethoven seit diesem Zeitpunkt nicht mehr zur Verfügung stand, können die Nachträge nur über ein Korrekturverzeichnis an den Verlag gelangt sein. In die Partiturabschrift gelangten diese Einträge mit roter Tinte jedoch wohl erst sehr viel später, denn von derselben Hand und mit demselben Schreibmittel gibt es in dieser Abschrift auch Eintragungen zum Partiturerstdruck, der erst 1826 – 17 Jahre nach der Originalausgabe in Stimmen – erschien.¹⁷ Offenbar hat die heute verschollene Korrekturliste also zumindest noch bis 1826 existiert. Durch das Zusammenkommen der folgenden Indizien lässt sich das nicht erhaltene Verzeichnis zumindest annähernd rekonstruieren:

1. Die Korrekturen finden sich als autographe Nachträge in der Partitur und der entsprechenden Stimme des Uraufführungsmaterials (im Falle von Streicherdubletten nur in einem Exemplar).
2. Die entsprechenden Korrekturen wurden nicht mehr im Autograph nachgetragen.

13 Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, MZ 1765/1955. Digitalisat der Faksimile-Ausgabe (hrsg. von Jonatan Vinkler, Ljubljana 2015): <http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-55-9/mobile/index.html#p=94>.

14 Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, XIII 6153.

15 Beethoven-Haus Bonn, BH 64, fol. 66r. Digitalisat der Seite: <https://www.beethoven.de/de/media/view/4897880234000384/scan/90>.

16 Beethoven-Haus Bonn, NE 146. Digitalisat: <https://www.beethoven.de/de/media/view/5552507505868800>.

17 Breitkopf & Härtel, Plattennummer 4311. Digitalisat des Exemplars Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB C Md 47a: <https://www.beethoven.de/de/media/view/5777241401196544>. Dass die Eintragungen mit roter Tinte im Zusammenhang mit dem Partiturerstdruck von 1826 und nicht mit der Originalausgabe in Stimmen von 1809 stehen, geht aus einer Nummerierung der Partitursysteme hervor, die von derselben Hand und mit demselben Schreibmittel vorgenommen wurde und die sich auf die Reihenfolge der Systeme im Partiturdruk bezieht.

3. In der Verlagspartitur wurden die Korrekturen mit roter Tinte nachgetragen.¹⁸
4. In einigen Fällen sind in der Originalausgabe an den Korrekturstellen Plattenkorrekturen erkennbar.¹⁹

Gut zu erkennen ist dies beispielsweise in der ersten Flöte, T. 50f. des zweiten Satzes. Hier hat Beethoven sowohl in der bei der Uraufführung verwendeten Stimme (Abb. 3a) als auch in der Aufführungspartitur (Abb. 3b) die jeweils 2. Achtelnote von b^2 zu c^3 korrigiert und zur 1.–3. Achtelnote (in der Partitur nur T. 50) eine Portato-Artikulation ergänzt. Im Autograph (Abb. 3c) wurden die Änderungen im Gegensatz zu vielen anderen, früher erfolgten Nachträgen nicht mehr korrigiert; es wurde zu diesem Zeitpunkt nicht mehr aktuell gehalten. In der beim Verlag befindlichen (mittelbaren)²⁰ Stichvorlage wurde die Änderung dagegen später vorgenommen, und zwar von unbekannter Hand mit roter Tinte (Abb. 3d). In der gedruckten Stimme der Originalausgabe (Abb. 3e) ist deutlich eine Plattenkorrektur zu erkennen.

Noch ein fünftes Indiz bestätigt diese Zusammenhänge: In der für die Uraufführung benutzten Partiturabschrift findet sich im zweiten Satz eine autographe Taktzählung, jeweils in Zehnerschritten („10“, „20“ usw.). Die einzige Abweichung betrifft die letzte Zahl: Nach „100“ und „[1]10“ (Beethoven ließ ab hier die Hunderterziffer weg) folgt nicht etwa „[1]20“, sondern – zwei Takte später – „[1]22“ (s. Abb. 4); weitere Takte hat Beethoven nicht mehr gezählt. Der Grund ist leicht erkennbar: In T. 122 f. findet sich die letzte Korrektur des zweiten Satzes, auf die die oben genannten Kriterien für das mutmaßliche Fehlerverzeichnis zutreffen (autographe Korrekturen in Aufführungsstimme und -partitur, rote Tinte von unbekannter Hand in der Verlagspartitur, unkorrigierte ursprüngliche Lesart im Autograph): Es handelt sich um die Parallelstelle zur zuvor genannten Korrektur, nun in der ersten Oboe und einer anderen Tonart. Im Gegensatz zum vorausgehenden Beispiel ist hier übrigens keine Plattenkorrektur erkennbar; anders als die Flötenstimme war die erste Oboe vermutlich noch nicht gestochen, als der Korrekturbrief eintraf.

Die Taktzählung war offenbar notwendig, um dem Verlag präzise Positionsangaben der Fehler machen zu können. Die gezählten Takte dürften also eine Entsprechung in der verschollenen Fehlerliste gehabt haben. Diese lässt sich somit nicht nur erstaunlich ge-

¹⁸ Nicht übertragen wurden dabei die bereits im Hauptbrief enthaltenen Korrekturen. Beim Stich der Originalausgabe in Stimmen wurden sie offenbar direkt in die Platten übertragen, während man 1826 bei der Herstellung des Partiturerstdrucks anscheinend nur die Korrekturliste, nicht aber den zugehörigen Brief heranzog. Aus diesem Grund gelangten die beiden Korrekturen (deutscher Titel und Anweisung zu der Bassgruppe im zweiten Satz) nicht in den Partiturerstdruck.

¹⁹ Dass dies nicht ganz konsequent der Fall ist, liegt zum einen wohl daran, dass der Korrekturbrief vermutlich während des Herstellungsprozesses der Druckplatten eintraf, so dass einige Fehler wohl schon vor dem Stich der entsprechenden Platte berücksichtigt werden konnten. Zum anderen sind Plattenkorrekturen naturgemäß im Druckexemplar nicht immer sichtbar.

²⁰ Verschiedene Indizien sprechen dafür, dass die Verlagspartitur nicht als direkte Vorlage für den Stich diente, sondern dass in Leipzig zunächst Stimmen danach ausgeschrieben wurden. Vgl. *Beethoven Werke*, Abteilung I, Bd. 3: *Symphonien III*, hrsg. von Jens Dufner, München 2013, S. 232 und 286 f.

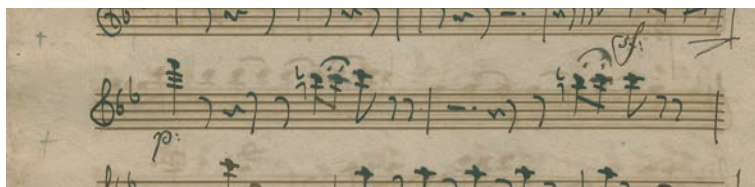


Abb. 3a

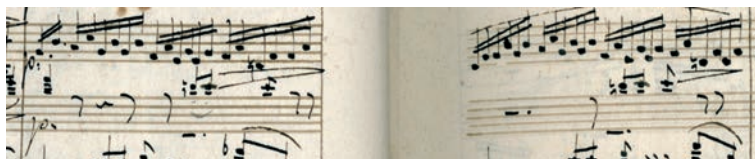


Abb. 3b

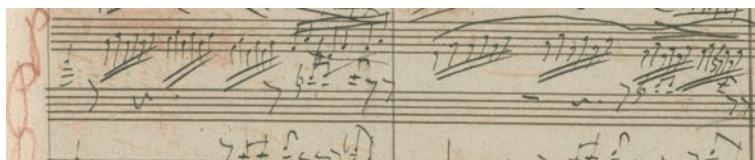


Abb. 3c

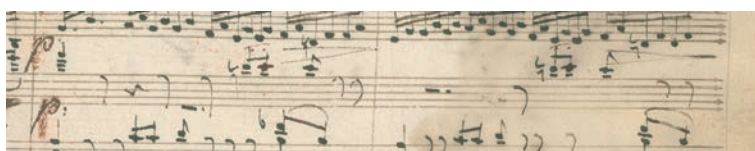


Abb. 3d

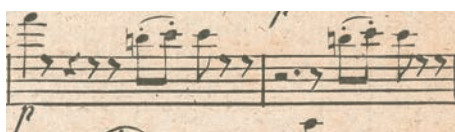


Abb. 3e

Abb. 3: Symphonie Nr. 6, 2. Satz, T. 50 f., 1. Flöte; a: Stimmenabschrift von Joseph Klumpar mit autographen Eintragungen Beethovens (A-Wgm, XIII 6153); b: Partituraschrift von Joseph Klumpar für die Uraufführung mit autographen Eintragungen Beethovens (SI-Lu, MZ 1765/1955); c: Autographe Arbeitspartitur (D-BNba, BH 64); d: Partituraschrift für den Verlag von Joseph Klumpar mit autographen Eintragungen Beethovens (D-BNba, NE 146), hier mit Korrekturen eines Verlagsmitarbeiters mit roter Tinte; e: Originalausgabe in Stimmen, Breitkopf & Härtel, Plattennummer 1337 (Exemplar D-BNba, Sammlung H.C. Bodmer, HCB C op. 68 = HCB C Md 4) mit Plattenkorrektur.

Abb. 4: Symphonie Nr. 6 (Pastoralsymphonie), Partiturabschrift von Joseph Klumppar für die Uraufführung mit autographen Eintragungen Beethovens (Sl-Lu, MZ 1765/1955), 2. Satz, T. 122. Hier und im Folgetakt steht für die Oboenstimme die mutmaßlich letzte Korrekturanweisung für den zweiten Satz im heute verschollenen Korrekturverzeichnis; die Taktzählung unter dem Notensystem stammt von Beethoven.



nau rekonstruieren, sondern es lassen sich durch die Vielzahl der erhaltenen autorisierten Quellen auch wertvolle Einblicke in den Korrekturprozess gewinnen, die bei den meisten, schlechter überlieferten Werken Beethovens nicht möglich sind.

Wie bei dem erstgenannten Beispiel der *Figaro*-Variationen gehen Beethovens Korrekturwünsche auch bei der Pastoralsymphonie aus mehreren Dokumenten hervor: in diesem Fall aus der Partitur der Uraufführung, den Aufführungsstimmen, der Stichvorlage, dem Brief an den Verlag (einschließlich der verschollenen Korrekturliste) und – als Negativbefund – durch ihr Fehlen im Autograph. Die Beispiele haben dabei gezeigt, dass die Nachträge in den

verschiedenen Quellen nicht vollkommen gleich sein müssen, auch wenn sie das vermutlich sein sollten. So wurde bei der genannten Korrektur in T. 50f. die Artikulation in der Aufführungspartitur nur in T. 50 nachgetragen, während das in der handschriftlichen Stimme, der Verlagspartitur und im Stimmenerstdruck auch im Folgetakt der Fall ist.

Korrekturliste ohne Konsequenz: Die Sonate A-Dur op. 69 für Violoncello und Klavier

Eine Fehlerliste allein sagt also noch nichts darüber aus, welchen Bezugspunkt die Korrekturen haben. Es kann sich um eine Fahnenkorrektur bzw. eine systematische Durchsicht einer neu erschienenen Ausgabe handeln (siehe WoO 40), um Korrekturen oder kompositorische Weiterentwicklungen aus dem Höreindruck (wie im Wesentlichen die Nachträge an den Verlag zu op. 67/68) oder gar um mehr oder weniger zufällige Fehlerfunde, die auch nach Drucklegung noch zu einem beliebigen Zeitpunkt erfolgt sein können. Letzteres gilt beispielsweise für den Korrekturbrief zur A-Dur-Sonate für Violoncello und Klavier op. 69. „Hier die Druckfehler von der *Violonschell* Sonate“, ²¹ heißt es dort zu Anfang – der Korrekturbrief ist nicht nur an denselben Verlag Breitkopf & Härtel gerichtet, sondern beginnt auch im gleichen Duktus wie derjenige zu den Symphonien („Hier erhalten sie die kleinen Verbesserungen in den *Sinfonien*“). Nun ist allerdings explizit von „Druckfehler[n]“ die Rede; im Gegensatz zu den Symphonien geht es hier also ausschließlich um die Eliminierung von objektiven Defiziten. Die sehr ausführliche Auflistung ist ein besonders eindrucksvolles Korrekturdokument, da Beethoven mit vielen Notenbeispielen die Änderungswünsche sehr anschaulich dokumentiert. Für die Druckgeschichte hatte der Brief jedoch keinerlei Relevanz mehr: Er traf erst einige Monate nach Veröffentlichung beim Verlag ein und verzeichnete Fehler, die Beethoven im bereits fertigen Druck fand (oder auf die er hingewiesen wurde). Was genau die Grundlage war (etwa ein Handexemplar Beethovens, das zum Musizieren verwendet wurde, ein korrigiertes Exemplar eines befreundeten Musikers o. ä.) ist unklar.

Es ist kein Exemplar der Originalausgabe bekannt, in dem auch nur ein einziger dieser Fehler in den Platten korrigiert wurde. Es hat wohl auch nie eines gegeben, auch wenn das (alte) Werkverzeichnis von Kinsky/Halm aus dem Brief noch auf die Existenz einer Titelaufgabe mit diesen Korrekturen schloss. ²² Es lassen sich lediglich einige handschriftliche Korrekturen

21 Beethoven an Breitkopf & Härtel, Brief von kurz nach dem 26. Juli 1809, BGA 393; Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 79. Digitalisat: <https://www.beethoven.de/de/media/view/5381904224223232>

22 *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, hrsg. von Georg Kinsky, nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und hrsg. von Hans Halm, München 1955, S. 165. Das Missverständnis bei Kinsky/Halm ergab sich vermutlich aus Beethovens Bemerkung, Traug habe die Korrekturen „in den Exemplaren, die er noch hatte, Verbessert“ (BGA 393, wie Anm. 21). Dabei dürfte es sich jedoch allenfalls um handschriftliche Eintragungen gehandelt haben, zumal Traug nur kommissionarisch für Breitkopf & Härtel tätig war. Vgl. *Beethoven Werke*, Abtei-

in einzelnen Exemplaren nachweisen,²³ die nicht einmal sicher auf das Fehlerverzeichnis zurückzuführen sind, da es sich teilweise um selbstverständliche Fehlerkorrekturen handelt und kein Exemplar bekannt ist, in dem sämtliche angezeigten Fehler berichtigt sind.

Ein Handexemplar Beethovens mit Relevanz für einen neuen Druck: Zwei Sonaten op. 102 für Violoncello und Klavier

Für einige Werke haben sich Handexemplare Beethovens erhalten. Sie stellen eine besonders vage Kategorie dar – „Handexemplar“ meint erst einmal nur, dass Beethoven in irgendeiner Form Benutzungsspuren hinterlassen hat. In der Regel lässt sich noch nicht einmal nachweisen, dass er das Exemplar selbst besessen hat, denn er könnte auch in der Druckausgabe eines Freundes, Mäzens, Musikers o. ä. Anmerkungen und Eintragungen vorgenommen haben. Dies müssen nicht zwangsläufig Fehlerkorrekturen sein. So finden sich beispielsweise im Handexemplar der Klaviertrios op. 1²⁴ auch Unterstreichungen einzelner Namen im Subskribentenverzeichnis sowie zahlreiche Fingersätze von Beethovens Hand. Erstere haben nichts mit der Lektorentätigkeit Beethovens zu tun, letztere vermutlich ebensowenig, auch wenn es tatsächlich Fälle gibt, in denen Beethoven noch in einem (Probe-)Abzug Fingersätze für den Druck ergänzte.²⁵ Eintragungen in Handexemplaren können also rein persönliche Anmerkungen sein, spielpraktische Eintragungen oder eben auch Fehlerkorrekturen bzw. kompositorische Überarbeitungen, unter Umständen als Grundlage für Korrekturen einer Druckausgabe.

Ein Beispiel für ein Handexemplar, dessen Korrekturen noch Konsequenzen für spätere Drucke hatten (wie noch zu zeigen ist, sind diese Konsequenzen allerdings anders als zu erwarten), findet sich bei den beiden letzten Sonaten für Violoncello und Klavier op. 102. Es handelt sich dabei um einen Abzug der bei Simrock erschienenen Bonner Originalausgabe, der erst in den 1990er Jahren ans Licht kam.²⁶ Die Genese der Sonaten op. 102 ist sehr kompliziert, durch eine fast lückenlose Quellenüberlieferung allerdings auch aus-

lung V, Bd. 3: *Werke für Violoncello und Klavier*, Kritischer Bericht, hrsg. von Jens Dufner, München 2008, S. 20.

23 Vgl. Lewis Lockwood, „The Autograph of the First Movement of the Sonata for Violoncello and Pianoforte, Opus 69“, in: *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge (MA) und London 1992, S. 17–94 und 253–260 (Anmerkungen), hier: S. 255.

24 Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB C BMD 2. Digitalisat: <https://www.beethoven.de/de/media/view/4708127639339008>

25 Siehe weiter unten die Ausführungen zu den frühen Abzügen der Klaviersonaten op. 2.

26 Beethoven-Haus Bonn, NE 272. Digitalisat: <https://www.beethoven.de/de/media/view/6539904179765248>. Erstmals beschrieben bei Albi Rosenthal, „Ein Böcklein aus dem Stall“ – Beethovens Anmerkungen in einem Exemplar der Erstausgabe von op. 102“, in: *Beethovens Werke für Klavier und Violoncello. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bonn, 18.–20. Juni 1998*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Ingeborg Maas und Wolfgang Osthoff (Schriften zur Beethoven-Forschung, 15), Bonn 2004, S. 229–238.

gesprochen gut dokumentiert: Es gibt für beide Sonaten jeweils eine autographe Niederschrift, drei von Beethoven überprüfte Abschriften²⁷ (von denen zwei als Stichvorlagen dienten)²⁸ und zwei durch den Komponisten autorisierte Originalausgaben (bei Simrock in Bonn und bei Artaria in Wien). Die komplexen, nicht linearen Quellenbezüge können hier nicht im Einzelnen dargelegt werden.²⁹ Sehr stark verkürzt kann man sagen, dass die frühere (in Bonn bei Simrock erschienene) Originalausgabe von 1817 bzw. 1818 ein späteres Werkstadium wiedergibt als die erst 1819 bei Artaria veröffentlichte Wiener Originalausgabe. Dieser scheinbare Widerspruch ergibt sich dadurch, dass für die spätere Originalausgabe eine Vorlage benutzt wurde, die bereits eine veraltete Fassung enthielt: Beethoven hatte vor der Drucklegung der Bonner Originalausgabe 1817/18 die Sonaten noch sehr gründlich überarbeitet. Zum Zeitpunkt dieser Überarbeitung waren jedoch schon zwei weitere Abschriften angefertigt worden, in die diese Korrekturen nicht mehr gelangten. Eine dieser beiden Abschriften ließ sich Beethoven dann Ende 1818/Anfang 1819 von Erzherzog Rudolph aus,³⁰ um sie Artaria für die zweite Originalausgabe als Stichvorlage zur Verfügung zu stellen. Die Tatsache, dass der Werktext dieser Abschrift zu diesem Zeitpunkt gar nicht mehr aktuell war, war Beethoven entweder nicht mehr bewusst oder wurde



Abb. 5: Sonate für Violoncello und Klavier op. 102 Nr. 2, Satz, T. 64–66. Oben die Bonner Originalausgabe (Simrock, Plattennummer 1337, Exemplar D-BNba, Sammlung H.C. Bodmer, HCB C 102,2),³¹ unten die Wiener Originalausgabe (Artaria, Plattennummer 2579, Exemplar D-BNba, Sammlung H.C. Bodmer, HCB C Md 28).³² Die abweichenden Noten sind farblich hervorgehoben.

27 Eine dieser Abschriften ist für die Sonate op. 102 Nr. 2 nur fragmentarisch überliefert.

28 Die dritte Abschrift war auch als Stichvorlage angefertigt worden, doch kam der für England geplante Druck nicht zustande.

29 Vgl. Dufner, *Werke für Violoncello und Klavier* (wie Anm. 22), S. 33–40.

30 Vgl. BGA 1278.

31 Digitalisat: <https://www.beethoven.de/de/media/view/5603587283484672>.

32 Digitalisat: <https://www.beethoven.de/de/media/view/5228928696320000>.

von ihm billigend in Kauf genommen. Die genealogische Abhängigkeit der Abschriften täuscht hier also über den tatsächlichen genetischen Entstehungsprozess hinweg.

Bei den weitaus meisten der zahlreichen Differenzen zwischen den beiden autorisierten Drucken handelt es sich in der Wiener Originalausgabe also um ein früheres Werkstadium, während die Bonner Originalausgabe das spätere wiedergibt (siehe die exemplarische Abb. 5). Es gibt jedoch einige Ausnahmen, wo diese Chronologie nicht zutrifft. Hier kommt nun das Korrektorexemplar der Bonner Ausgabe ins Spiel: In diesem finden sich zwar gerade einmal eine Handvoll Korrekturen von Beethovens Hand, doch sind diese umso bedeutender. Ein Beispiel aus der Fuge der letzten Sonate mag das verdeutlichen. Es handelt sich um T. 32 der Violoncellostimme im letzten Satz von op. 102 Nr. 2. Hier unterscheiden sich die beiden Druckausgaben rhythmisch voneinander. Während bei Simrock drei Viertelnoten notiert sind, findet sich bei Artaria die rhythmische Folge $\text{♪♪} \quad \text{♪}$. Nach der obigen Quellenbewertung könnte man die Lesart der Wiener Originalausgabe für eine frühere Variante halten, doch ist das hier nicht der Fall. Verständlich ist die Genese erst durch das erwähnte, von Beethoven handschriftlich korrigierte Exemplar der Bonner Ausgabe. Denn hier hat Beethoven sowohl in der Klavierpartitur als auch in der separaten Violoncellostimme den Rhythmus explizit handschriftlich zu der Synkope geändert, indem er die ersten beiden Viertelnoten mit einem Balken zu Achtelnoten verkürzte und dahinter eine zusätzliche, angebundene Viertelnote einfügte. Die Korrektur hat er parallel auch in der autographen Niederschrift und in der Stichvorlage der Wiener Originalausgabe vorgenommen. Die Wiener Originalausgabe bei Artaria hat somit die richtiggestellte Lesart bereits berücksichtigt.

Diese und einige andere Korrekturen Beethovens zeigen, dass das Handexemplar eine ganz eigene Rolle innerhalb der Entstehungsgeschichte der beiden Sonaten einnimmt: Die Korrekturen der darin gefundenen Fehler wurden in die Stichvorlage für eine neue Druckausgabe übertragen, obwohl diese Stichvorlage selbst ein längst überholtes Werkstadium darstellte. Das „Handexemplar“ ist damit auch terminologisch schwer zu fassen, da es ganz verschiedene Funktionen erfüllt: Es war mutmaßlich zunächst ein Spielexemplar und wurde dann zum Festhalten von Korrekturen benutzt, die schließlich als Ergänzung in eine neue Stichvorlage eingingen, deren Werkstadium bereits veraltet und mit dem korrigierten Druck eigentlich gar nicht mehr kompatibel war.

Der schwierige Umgang mit Korrekturfahnen:

Die Sonaten für Klavier op. 2

Echte Korrekturfahnen, also mit handschriftlichen Korrekturen versehene Probeabzüge, sind bei Beethoven nur selten überliefert. Und selbst bei den wenigen Exemplaren ist bisweilen gar nicht klar, inwieweit die Änderungen auf Beethoven oder lediglich auf eine verlagsinterne Fehlerlesung zurückgehen. Selbst ob es sich überhaupt um eine Korrekturfahne handelt, ist nicht immer zweifelsfrei zu ermitteln. Ein gutes Beispiel für die Schwierigkeiten findet sich bei den drei Klaviersonaten op. 2, für die gleich mehrere – mehr oder weniger eindeutige –

„Probeabzüge“ bekannt sind. Es handelt sich um insgesamt vier frühe Abzüge (in insgesamt drei verschiedenen Druckstadien) der 1796 bei Artaria in Wien erschienenen Originalausgabe. Die vier Exemplare sind durch einen Stichfehler auf dem Titelblatt („Dedies“ statt „Dediées“) leicht von den späteren Exemplaren unterscheidbar, wo diese Schreibweise korrigiert wurde. Patricia Stroh hat die verschiedenen Druckstadien und die Korrekturabzüge in drei aufeinander aufbauenden Aufsätzen bereits eingehend untersucht,³³ weshalb an dieser Stelle darauf nicht mehr im Detail eingegangen zu werden braucht. Es sollen aber im Folgenden einige Probleme in der Bewertung und Benennung dieser frühen Abzüge dargestellt werden, die symptomatisch für den schwierigen Umgang mit „Probeabzügen“ erscheinen.

Im frühesten bekannten Abzug des Artaria-Drucks³⁴ finden sich zahlreiche handschriftliche Einträge von einer unbekanntenen Hand, außerdem einige Fingersätze, die mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit (leider nicht vollkommen zweifelsfrei) von Beethoven stammen. Sowohl die mutmaßlich autographen als auch die fremden Nachträge sind in späteren Abzügen berücksichtigt worden. Abgesehen von den Restzweifeln an der Autorschaft der Fingersätze ist es unmöglich zu bestimmen, ob die Korrekturen unbekannter Hand (mutmaßlich eines Verlagsmitarbeiters) von Beethoven veranlasst wurden – etwa in Form einer nicht erhaltenen Korrekturliste – oder lediglich eine verlagsinterne Korrekturlesung dokumentieren. Ob und inwieweit wir es hier also mit dem sich selbst lektorierenden Komponisten zu tun haben, ist unklar.

Das Exemplar, das das zweite bekannte Druckstadium dokumentiert,³⁵ weist keine handschriftlichen Eintragungen auf. Für sich allein betrachtet, gäbe es also keinen Grund, von einem Probeabzug zu sprechen. Erst dadurch, dass frühere und spätere (s. u.) handschriftlich korrigierte Exemplare erhalten sind, deren Korrekturen in Folgeauflagen berücksichtigt wurden, kann man also auch hier einen Vorababzug vermuten. Durch die fehlenden Einträge bleiben aber dennoch Zweifel: Hat man mehrere Vorababzüge gemacht und in einem parallelen, nicht bekannten Exemplar die Korrekturen für das folgende Druckstadium (s. u.) vermerkt? Oder ist das Fehlen handschriftlicher Eintragungen vielmehr als Hinweis zu sehen, dass es sich doch bereits um eine verkaufte Auflage handelte, von der lediglich ein Exemplar bekannt ist? Das würde dann auch die Bewertung des folgenden Plattenstadiums beeinflussen, denn dass noch Korrekturabzüge angefertigt wurden, wenn bereits Exemplare verkauft wurden, ist eher unwahrscheinlich.

33 Patricia Stroh, „Evolution of an Edition. The Case of Beethoven’s Opus 2, Part 1: Punctures, Proofs and Printings. The Seven States of Artaria’s First Edition“, in: *Notes* 57 (2000), S. 289–329; Part 2: „Partners and Pirates, Correction and Corruption: The Reprint Publishers and Their Editions from 1798 to 1826“, in: *Notes* 60 (2003), S. 46–129; Part 3: „A Missing Link in the Case of Beethoven’s Opus 2“, in: *Notes* 68 (2011/12), S. 489–525.

34 Privatbesitz (USA). Digitalisat: https://digitalcollections.sjsu.edu/islandora/object/islandora%3A232_3297.

35 Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, San José (CA), Op.2 No 1–3 Artaria 614 [1796v]. Digitalisat: https://digitalcollections.sjsu.edu/islandora/object/islandora%3A232_1463.

Vom dritten Plattenstadium sind zwei Abzüge erhalten, von denen nur einer Korrekturinträge enthält, die vermutlich alle von Beethoven stammen;³⁶ sie alle wurden in späteren Auflagen berücksichtigt. Das andere Exemplar³⁷ beinhaltet lediglich Einträge aus späterer Zeit; zu Lebzeiten Beethovens war es mutmaßlich noch unbeschrieben. Auch hier kann man letzten Endes nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich bei den beiden Exemplaren um Probedrucke handelt oder bereits um Verkaufsexemplare einer frühen Auflage. Auch wenn die minderwertige Papierqualität, die Patricia Stroh bei den beiden Exemplaren (allerdings nicht bei dem Exemplar des vorausgehenden Druckstadiums!) beobachtet hat,³⁸ als Indiz für einen verlagsinternen Abzug gewertet werden kann, ist letztlich überhaupt nicht klar, welchen Status sie eigentlich haben.

Die Beispiele von den Klaviersonaten op. 2 zeigen die Probleme im Umgang mit „Probeabzügen“. Ob es sich bei frühen Abzügen um Vorabexemplare zur Korrektur handelt oder um frühe Verkaufsexemplare, inwieweit ihre handschriftlichen Einträge und ihre Umsetzung in Form von Plattenkorrekturen autorisiert sind und anderes ist oft viel weniger klar, als es auf den ersten Blick scheint. Und natürlich muss man sich auch vergegenwärtigen, dass die bekannten Exemplare nur mehr oder weniger zufällig überliefert sind und vielleicht sogar eigentlich zur Makulierung bestimmt waren. Möglicherweise würden weitere Abzüge das Bild relativieren, so dass Aussagen zu Beethovens Lektoratsprozess nur eingeschränkt möglich sind.

Musterbeispiel einer Korrekturfahne: Trio B-Dur op. 97 für Klavier, Violine und Violoncello

Ob Beethoven überhaupt noch während der Drucklegung als Lektor tätig war und wie diese Lektorentätigkeit im Detail ausgesehen haben mag, ist aus den genannten Gründen für die meisten Werke völlig unklar. Nur ganz selten hat sich eine echte Korrekturfahne erhalten, die auch zweifelsfrei als solche erkennbar ist. Das wohl eindrucklichste Beispiel für eine solche Fahnenkorrektur durch den Komponisten findet sich für das Klaviertrio op. 97 (durch seine Widmung an Erzherzog Rudolph bekannt unter dem Populärtitel „Erzherzog-Trio“). Die zu diesem Werk überlieferte Korrekturfahne ist eindeutig in Bezug auf Autorisierung, Funktion und Stellung innerhalb des Druckprozesses.

36 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, N. Mus. ms. 304. Digitalisat: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000218C800000000>.

37 London, British Library, K.7.c.12.

38 Stroh (wie Anm. 33), Part 1, S. 298.

Es handelt sich um einen Probeabzug der Wiener Originalausgabe,³⁹ die 1816 beim Verlag S. A. Steiner erschien.⁴⁰ Er ist der Forschung grundsätzlich seit langem bekannt,⁴¹ hat dort aber bislang keine große Rolle gespielt, vor allem wohl deshalb, weil er in verschiedenen Privatsammlungen aufbewahrt wurde und zwischenzeitlich sogar verschollen schien. Die bislang ausführlichste Untersuchung stammt von Seow-Chin Ong in seiner grundlegenden Quellenstudie zum Klaviertrio op. 97.⁴² Ong kannte den damaligen Aufbewahrungsort des Korrektorexemplars nicht und konnte nur auf eine unvollständige und qualitativ schlechte Verfilmung im Bonner Beethoven-Archiv zugreifen.⁴³ Der Korrekturabzug befindet sich heute in der *Bibliotheca Bodmeriana* in Cologny. Dem Beethoven-Haus liegt mittlerweile ein hochaufgelöstes Digitalisat vor, in dem die teilweise verblassten Bleistifteintragungen gut erkennbar sind und das die Quelle für eine wissenschaftliche Auswertung zugänglich macht.

Der hier noch fehlende Titel, der in allen bekannten späteren Abzügen enthalten ist, war zu diesem Zeitpunkt möglicherweise noch gar nicht fertig (die Stichplatte wurde vermutlich von einem anderen Stecher in einem separaten Herstellungsprozess angefertigt), zumindest war er für eine Korrekturlesung der Musik nicht notwendig. Auch das Papier entspricht noch nicht dem Endprodukt: Die Qualität der Verkaufsexemplare, die auch häufigem Blättern standhalten musste und die eine konturscharfe Aufnahme der Druckerschwärze ermöglichte, war in einem für den einmaligen Gebrauch und zu anschließender Makulierung bestimmten Probeabzug nicht nötig. Schon auf den Digitalisaten ist deutlich zu erkennen, wie viel stärker die Druckerschwärze auf dem minderwertigen Papier verläuft als in den späteren Verkaufsabzügen (siehe Abb. 6).

Auf einer Leerseite am Anfang findet sich der von Beethoven mit Bleistift geschriebene Hinweis „NB: Die Takte in allen 3 Stimmen abzählen“. Worauf sich die geforderte Taktzählung genau bezieht, ist unklar. Möglicherweise hat Beethoven die Anweisung an sich selbst gerichtet, um in einer Referenzpartitur Taktzahlen einzutragen, die eine parallele

39 Fondation Martin Bodmer, Cologny, Bibliotheca Bodmeriana, B-29-7.

40 S. A. Steiner, Plattennummer 2582. Die bei Steiner erschienene Wiener Originalausgabe ist eine von zwei autorisierten Drucken des Klaviertrios. Ebenfalls 1816 erschien beim Londoner Verleger Birchall auch eine englische Originalausgabe. Die mehrfache Publikation entsprach einer Gepflogenheit Beethovens, neue Werke möglichst zeitnah an geographisch unterschiedlichen Orten zu veröffentlichen. Auf diese Weise konnte er das Verbreitungsgebiet der Ausgabe erhöhen und gleichzeitig mehrfach am Verkauf eines neuen Werks verdienen.

41 Schon erwähnt im Auktionskatalog Nr. 80 von C. G. Boerner in Leipzig, Auktion vom 1.–3. Mai 1905, als Nr. 49; vgl. das (alte) Werkverzeichnis von Kinsky/Halm (wie Anm. 22), S. 272.

42 Seow-Chin Peter Ong, *Source Studies for Beethoven's Piano Trio in B-Flat Major, Op. 97* („Archduke“), Diss. Univ. of California, Berkeley (CA), 1995, v. a. S. 329–340.

43 Ebd., S. 298. Die schlechte Filmqualität und nicht immer konsequente Reihenfolge der Aufnahmen hat teilweise zu Missverständnissen geführt, die Ong nicht zu verantworten hat. So weist er beispielsweise auf das in der Verfilmung fehlende Titelblatt hin (das aber gar nicht Bestandteil des Originals ist) und verortet die unbedruckte Seite vor der ersten Notenseite fälschlich am Ende des Korrekturabzugs. Auch manche Bleistifteintragungen konnte Ong dem Film nicht entnehmen.



Abb. 6: Klaviertrio B-Dur op. 97, Klavierstimme, 2. Satz, T. 211. Originalausgabe Steiner, Plattennummer 2582. Links der Probeabzug (CH-CO Bodmer, B-29-7), rechts ein Verkaufsexemplar (D-BNba, Sammlung H.C. Bodmer, HCB C Md 75).

Korrekturlisten ermöglichten (beispielsweise um einen Fehlerabgleich mit der nach England geschickten oder noch zu schickenden Stichvorlage für die Londoner Originalausgabe zu ermöglichen; siehe auch die o. a. autographen Taktzahlen in der Pastoralensymphonie); das kann aber nur Spekulation bleiben. Weder der Probeabzug selbst noch das Autograph oder eine ebenfalls erhaltene überprüfte Stimmenabschrift enthalten eine Zählung.

Wenn man sich nun die Korrekturen im Notentext genauer ansieht, dann überrascht sowohl die große Zahl als auch die Art der mitunter pedantisch anmutenden Anmerkungen Beethovens. Insgesamt finden sich fast einhundert Korrektüreinträge von seiner Hand. Sie sind alle mit Bleistift notiert und wurden zum Teil von Verlagsseite anschließend noch einmal mit Rötel hervorgehoben und manchmal auch in ihrer Formulierung für den Stecher angepasst. Nur ganz wenige betreffen substantielle Fehler wie etwa falsche Noten; nicht einmal jede zehnte Korrektur bezieht sich auf fehlerhafte Tonhöhen. Selbst die ergänzten Vorzeichen betreffen nur ganz selten notwendige Korrekturen, sondern sind in der Regel lediglich Warnungssakzidenzien. In der überwiegenden Mehrheit der Fälle handelt es sich um Anmerkungen zur Artikulation oder Dynamik: ergänzte Bögen, Staccatozeichen und Ergänzungen und Präzisierungen von dynamischen Angaben bzw. Akzentuierungen machen den Großteil der zahlreichen Korrekturanmerkungen aus. Selbst Schreibweisen von akzidentellen Zusätzen werden bisweilen ohne letztlichen Bedeutungsunterschied korrigiert, etwa wenn Beethoven von „*sempre p*“ zu „*sempre piano*“ verbessert.⁴⁴ Besonders wichtig waren Beethoven offenbar auch die Fortsetzungsstriche nach *crescendo* und *diminuendo*, die er sehr häufig noch in der Druckfahne nachtrug;⁴⁵ dieses Phänomen findet sich übrigens auch in der autographen Niederschrift⁴⁶ und der vom Komponisten durchgesehenen überprüften Stimmenabschrift⁴⁷, wo er die Striche sehr häufig noch in einem späteren Arbeitsgang hinzufügte.

Es gibt also viele Korrekturen, die man in diesem späten Kompositionsstadium, als die Stichplatte bereits angefertigt war, nicht mehr erwarten würde. Fast noch überraschender

⁴⁴ Klavierstimme, S. 3 (1. Satz, T. 46).

⁴⁵ Siehe z. B. Klavierstimme, S. 4 (1. Satz, T. 64–66).

⁴⁶ Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. autogr. Beethoven Mend.-Stift. 3.

⁴⁷ Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, A 58a.



Abb. 7a



Abb. 7b

Abb. 7: Klaviertrio B-Dur op. 97, Klavierstimme, S. 6f. (1. Satz, T. 136–142). Originalausgabe Steiner, Plattenummer 2582. a: Probeabzug (CH-CObodmer, B-29-7). Die Bleistifteinträge zur Auflösung der Abbrüviaturen stammen von Beethoven, die Einträge mit Röteln von Tobias Haslinger. b: Die gleichen Takte in einem Verkaufsexemplar (D-BNba, Sammlung H. C. Bodmer, HCB C Md 29) nach Umsetzung der Korrekturen.

Gegenüberliegende Seite: Abb. 8: Klaviertrio B-Dur op. 97, Klavierstimme, S. 44 (4. Satz, T. 153–164). Originalausgabe Steiner, Plattenummer 2582. a: Probeabzug (CH-CObodmer, B-29-7), Bleistifteinträge zur Auflösung der Abbrüviaturen von Beethoven, Rötleintrag von Haslinger. b: Die gleichen Takte in einem Verkaufsexemplar (D-BNba, Sammlung H. C. Bodmer, HCB C Md 29) nach Umsetzung der Korrekturen.



Abb. 8a

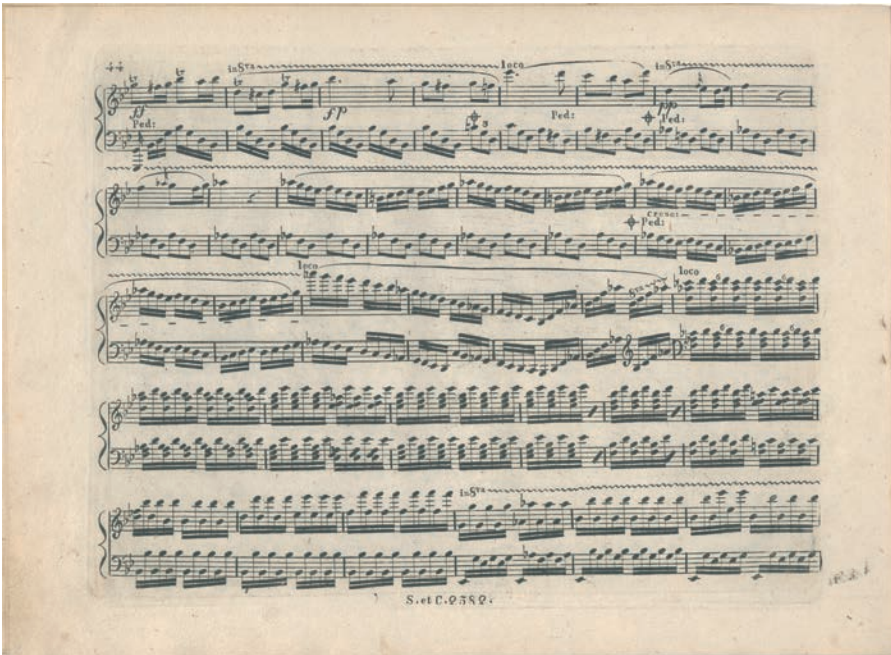


Abb. 8b

als die hohe Zahl und Art der Korrekturen ist die Tatsache, dass der Verlag sie nahezu alle umgesetzt hat; gerade mal eine Handvoll Anmerkungen blieben unberücksichtigt, und das vermutlich wohl auch nur deshalb, weil man sie übersah oder Beethovens Anweisungen nicht klar waren.⁴⁸ Prinzipiell scheint aber der Wille des Verlags erkennbar, sämtliche Korrekturwünsche Beethovens pedantisch genau umzusetzen. Es wurden also nicht nur echte Fehler korrigiert, sondern auch „kosmetische“ Korrekturen (etwa *p* zu *piano*) übernommen, zahlreiche Fortführungsstriche nach *cresc.* usw. ergänzt, nicht zwingend notwendige Warnungsakzidenzien hinzugefügt und Ähnliches. Beethoven und möglicherweise auch der Verleger legten also nicht nur Wert auf einen richtigen Notentext, sondern auch auf scheinbare Nebensächlichkeiten, welche die Lesbarkeit des Textes erhöhen.

Vieles konnte auf der Platte einfach ergänzt werden (wenn lediglich etwas Neues hinzukam), doch ließ sich der Verleger auch von teilweise ausgesprochen umfangreichen Plattenkorrekturen nicht abschrecken, selbst wenn es sich lediglich um „Augenvarianten“ handelte. Ein extremer Fall findet sich auf den Seiten 6 und 7 der Klavierstimme. Beethoven hat hier insgesamt sieben Takte, die alle mit Abkürzungen („Brillen“) notiert sind (1. Satz, T. 136–142), mit Bleistift durchgestrichen und einen Notabene-Verweis auf folgenden Kommentar am Fuß der Seite hinzugefügt: „Nb.: obschon der Kopist die Abkür=[zungen] gemacht ist es doch beßer so (Notenbeispiel) diese 6tel auszu=[schreiben] [unterste Zeile ist durch Papierbeschnitt verlorengegangen]“. Dahinter notierte er: „So [eine Sextolengruppe in ausgeschriebener Notation] u. s. w.“ Auf der folgenden Seite notierte er noch einmal über den gestrichenen Takten: „eben so ausgesetzt“. Tobias Haslinger, Geschäftsführer und Mitgesellschafter der Firma Steiner, hat an dieser Stelle über das von Beethoven mit Blei Geschriebene mit Röteln eine eigene Erklärung an den Stecher notiert: „Ist es nicht möglich, dieses heraus zu bringen, so ist eine neue Platte zu verfertigen.“ Obwohl Haslinger also gar nicht klar war, ob der Stecher so viele Takte aus den Platten herauspolieren und neu stechen konnte, stellte er die Umsetzung der Korrektur (die nur eine Notationsvariante bewirkte) nicht in Frage. Die neue Platte, die der Verleger in Kauf genommen hatte, war hier jedoch letztlich gar nicht notwendig. Die aufwendige Plattenkorrektur gelang, so dass in den später verkauften Exemplaren die Noten nach dem Wunsch des Komponisten ausgeschrieben waren (siehe Abb. 7a+b).

Im vierten Satz gibt es eine ganz ähnliche Stelle; auch hier fordert Beethoven die Aussetzung einer mit Abkürzungen verkürzten Passage (am Rand notierte er mit Bleistift „alle ausgesetzt“ bzw. „++ausgesetzt“, Haslinger wiederum mit Röteln „Ebenfalls eine neue Platte.“). Diesmal handelt es sich sogar um elf Takte (T. 153–158, 160–164), die in diesem Fall zwei Akkoladen umfassen, die sich anders als bei der ähnlichen Stelle im ersten Satz auf einer einzigen Seite der Klavierstimme befinden. Während im vorausgehenden Beispiel nur zwei bzw. fünf Takte auf einer Partiturseite ausgekratzt und neu gestochen werden

48 Siehe etwa die ungenaue Bemerkung zu *sfp* im Violoncello, S. 1 (1. Satz, T. 79): Beethoven wollte die Angabe hier vermutlich getilgt haben; ganz eindeutig ist dies hier jedoch nicht. Es erfolgte keine Plattenkorrektur an dieser Stelle.

mussten, waren hier zwei vollständige Akkoladen der fünf Akkoladen auf S. 44 betroffen. Vermutlich war der Aufwand gegenüber einem Neustich zu hoch gewesen, vielleicht hätte das aber auch die Stabilität der Pewter-Platte gefährdet – auf jeden Fall machte der Stecher an dieser Stelle von Haslingers Anweisung Gebrauch, eine neue Platte anzufertigen; die Seite 44 der Klavierstimme wurde vollständig neu gestochen, nun mit der von Beethoven geforderten Auflösung der Abkürzungen (siehe Abb. 8a + b).

Wahrscheinlich ist es nur ein glücklicher Zufall, dass dieser Korrekturabzug überliefert ist, denn in der Regel wurden derartige Dokumente vernichtet, nachdem die Plattenkorrekturen ausgeführt waren. Die hohe Zahl der Korrekturen sowie die bedingungslose Umsetzung war möglicherweise auch für Beethovens Verhältnisse ein Extrem – wissen können wir das jedoch nicht.

Fazit

Die Korrekturen im Rahmen der Drucklegung sind wichtiger Bestandteil des Schaffensprozesses. Es handelt sich um die in der Regel letzte Arbeitsphase, in der die Optimierung des Textes im Vordergrund stand. Dazu gehörte sowohl die Beseitigung von Fehlern als auch der letzte kompositorische Feinschliff an dem jeweiligen Werk. Man kann sicher sagen, dass Beethoven Zeit seines Lebens daran interessiert war, die Drucklegung zu überwachen und zu beeinflussen,⁴⁹ auch wenn sich ihm nicht immer die Möglichkeit dazu bot. Gleichzeitig scheint er die Überwachung der Drucklegung freilich auch als Bürde empfunden zu haben, denn es schwingt in den Briefen, in denen er sich über Fehler in Druckausgaben beschwert, auch immer eine gewisse Frustration mit, dass eine solche Korrektur überhaupt nötig war. Beethovens Bruder Johann hat sogar einmal gegenüber dem Verlag B. Schott's Söhne darum gebeten, die Korrekturen des Stiches „dem bekannten geschickten Herrn Gottfried Weber [zu] übertragen“, anstatt sie Beethoven nach Wien zu schicken.⁵⁰

Beethoven scheint vor allem bei auswärtigen Verlegern immer wieder Korrekturabzüge angemahnt zu haben, wie man aus seinen Korrespondenzen entnehmen kann. In der Praxis hat die mühsame und zeitraubende Hin- und Rücksendung von Druckfahnen aber wohl häufig nicht funktioniert. Beethovens Einfluss auf den Druckprozess war bei den Wiener Verlegern vermutlich höher, wie das Beispiel der bei Steiner erschienenen Originalausgabe des „Erzherzogtrios“ zeigt. Auch wenn Umfang und Umsetzung der Korrekturen hier extrem und möglicherweise nicht repräsentativ sind, kann man zumindest ansatzweise

49 Siehe die zahlreichen Briefbelege, in denen Beethoven Korrekturabzüge bei den Verlegern anmahnt oder sich über deren Ausbleiben beschwert. So beklagt er sich etwa – um ein beliebiges Beispiel zu nennen – am 22. November 1809 bei Breitkopf & Härtel, „warum nicht erst ein *Exemplar* zur übersicht, wie ich schon oft verlangt“ an ihn geschickt wurde (BGA 408).

50 Johann van Beethoven an B. Schott's Söhne in Mainz, Brief vom 4. Februar 1825; BGA 1931.

Ähnliches auch für andere Werke vermuten. Allerdings muss man davon ausgehen, dass der Austausch zwischen Beethoven und den Verlagen in seinem direkten Umfeld wohl in hohem Maße mündlich erfolgte und auch deshalb nur schlecht dokumentiert ist.

Die Beispiele haben gezeigt, wie schwierig der Umgang mit dieser Art von Quellen ist und wie wenig wir eigentlich über Beethovens Lektoratstätigkeit im Zuge der Drucklegung wissen. Die Materialbasis ist – verglichen etwa mit Beethovens Autographen oder überprüften Abschriften – extrem schmal. Korrekturlisten und -abzüge waren grundsätzlich Wegwerfprodukte; mit der Umsetzung der Berichtigungen wurden sie Makulatur.⁵¹ Die Überlieferung der wenigen Textzeugen verdanken wir häufig dem Zufall, etwa weil sich das Fehlerverzeichnis innerhalb eines Briefes befindet, der als Geschäftskorrespondenz archiviert wurde, oder weil die handschriftlichen Einträge irgendwann zufällig in einem überlieferten Exemplar erkannt wurden. Es hat sich ferner gezeigt, wie heterogen bereits die wenigen hier angeführten Beispiele sind. Sie ließen sich noch um weitere, wiederum völlig anders geartete Dokumente ergänzen, die hier nicht behandelt werden konnten – etwa die Notizen zu den *Diabelli-Variationen*, die Beethoven für sich selbst angefertigt hat, um Änderungen festzuhalten und dabei Revisionsprozesse für verschiedene Druckvorgänge zu koordinieren.⁵² Die unterschiedlichen Quellentypen, die den Korrekturprozess dokumentieren, sind nur schwer zu systematisieren und müssen viel differenzierter betrachtet werden, als das meist der Fall ist.

Die Systematisierung der überlieferten Quellen zu Korrekturvorgängen ist vor allem deshalb so kompliziert, weil man sie aus sehr verschiedenen Perspektiven betrachten kann und muss. So gibt es unterschiedliche Notationsformen (z. B. Fehlerverzeichnisse und korrigierte Drucke), Korrekturarten (Fehlerbereinigungen, kompositorische Weiterentwicklungen, Korrekturen zur besseren Lesbarkeit und Verständlichkeit usw.), Bezugspunkte der Korrektur (Reflex auf Druckabzüge oder unabhängig vom Druck erkannte Defizite) und Grundlagen der Korrekturlesung (Fehlerlesung, etwa im Abgleich mit einem Referenztext, musikalische Erprobung). Die Korrekturen können ferner eine Konsequenz für spätere Auflagen (und sogar Neuausgaben) haben oder völlig folgenlos bleiben, sie können autograph, autorisiert oder unabhängig vom Komponisten entstanden sein (was bisweilen nicht eindeutig bestimmbar ist). Die Liste der verschiedenen Perspektiven ließen sich wohl noch erweitern; erst in den verschiedenen Kombinationen dieser Aspekte ist eine wirkliche Bestimmung der Korrekturdokumente möglich.

Dass gerade die Terminologie große Probleme bereitet, ist wohl kein Zufall, sondern ein Symptom für den schwierigen Umgang mit Korrekturdokumenten: Die verwendeten

51 Das gilt zumindest für Beethoven und im Wesentlichen wohl auch für seine Zeitgenossen. Aus der späteren Musikgeschichte sind auch besser dokumentierte Quellenüberlieferungen aus der Drucklegungsphase bekannt. So ist z. B. bei Brahms der Korrekturprozess stellenweise besser belegt als die frühe Werkgenese; vgl. Kathrin Kirsch, *Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 52), Kassel u. a. 2013, S. 242 f.

52 Enthalten im *Engelmann-Skizzenbuch*, Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, Mh 60, S. 16–18.

Attribute sind oft unscharf oder unklar und beziehen sich auf ganz verschiedene Perspektiven. So bezeichnet beispielsweise eine „Korrekturliste“ lediglich die Notationsform (handschriftliches Fehlerverzeichnis), während ein „Korrekturabzug“ neben der Notationsform (Druck mit handschriftlichen Eintragungen) auch eine Konsequenz (es gibt spätere Abzüge mit umgesetzten Korrekturen) suggeriert. Über den Bezugspunkt oder die Frage nach Fehlerbereinigung oder Weiterentwicklung sagen beide Termini nichts aus. Ein „Handexemplar“ weist hingegen auf die Nutzung bzw. den möglichen Besitz hin. Würde sich durch einen neuen Fund belegen lassen, dass die Einträge eines „Handexemplars“ eigentlich an den Verlag gerichtet waren, so müsste man aus dem „Handexemplar“ konsequenterweise einen „Korrekturabzug“ machen. Beide könnten auch identisch sein, etwa wenn Beethoven ein „Handexemplar“ als Korrekturwunsch dem Verlag übergab oder umgekehrt ein „Korrekturabzug“ nach Umsetzung der Änderungen anschließend in Beethovens Besitz gelangte. Die angerissenen Probleme lassen sich auf nahezu alle Begriffe übertragen, die für Korrekturdokumente verwendet werden.

Trotz der ungünstigen Materialbasis und den terminologischen Schwierigkeiten erweist sich eine Untersuchung der Korrektur- und Revisionsprozesse im Zuge der Drucklegung als lohnend und notwendig. Hier besteht durchaus noch Forschungsbedarf,⁵³ um die letzten Stadien des Schaffensprozesses besser verstehen zu können.

53 An dieser Stelle sei auch auf das von der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur geförderte Grundlagenforschungsprojekt *Beethovens Werkstatt* hingewiesen, das in seinem dritten Modul (*Auf der Suche nach dem Werktext: Originalausgaben, variante Drucke und Beethovens Revisionsdokumente*) Textentwicklungen während und nach der Übergabe eines Werktextes an den Verleger untersucht und Kollationierungswerkzeuge dazu entwickelt hat.

