

Beethovens Skizzen. Probleme der Edition *

von Sieghard Brandenburg, Bonn

Wie bei allen Texteditionen spielt auch bei der Ausgabe der Skizzen Beethovens das Verhältnis von Aufwand und Ergebnis eine wichtige Rolle. Daß es hier stärker als Problem empfunden und häufiger diskutiert worden ist, liegt am Umfang des vorhandenen Materials. Beethovens Skizzen sind in so großer Zahl überliefert, daß sie nicht quasi nebenbei in Anhängen oder Kritischen Berichten zu der Werkausgabe publiziert werden können. Auch verlangt ihre Edition vom Herausgeber Spezialkenntnisse, die über die normalen philologischen Erfordernisse hinausgehen, und einen ziemlich hohen Aufwand an Zeit und finanziellen Mitteln. Dem steht gegenüber, daß die Skizzen lediglich einen begrenzten, nicht einmal unumstrittenen wissenschaftlichen Erkenntniswert besitzen. Sie sind kein Reservoir von mehr oder weniger unvollständig notierten Ideen, aus denen sich mit einiger Imagination und handwerklichem Geschick neue, bisher unbekannte Kompositionen fabrizieren oder gar „rekonstruieren“ ließen. Versuche dieser Art sind gemacht worden, aber nur in den wenigsten Fällen ge- glückt. Einige von fremder Hand vervollständigte Klavierstücke und nachgelassene Lieder sind zwar innerhalb der Skizzenhandschriften überliefert, sind aber selbst keine Skizzen, sondern Werkniederschriften, die aus irgendeinem inneren oder äußeren Grund unvollendet blieben.

Beethoven hat grundsätzlich, wenn auch nicht immer konsequent, zwischen Skizze und Werkniederschrift unterschieden und versucht, sie äußerlich voneinander zu trennen. Für seine Skizzen verwendete er schon früh eigene Blätter, eigene Bücher, und einen großen Teil davon hat er bis zu seinem Lebensende aufbewahrt. Es scheint sogar, daß er mit seinen Skizzenhandschriften sorgfältiger umging als mit den Reinschriften seiner bereits publizierten Werke. Die überlieferten Skizzenblätter stammen nahezu ausschließlich aus seinem Nachlaß. Bei der Auktion vom 5. November 1827 und an den beiden folgenden Tagen figurierten sie unter den Rubriken „*Eigenhändige Notirungen und Notirbücher*“ sowie „*Brauchbare Skizzen, Fragmente und zum Theil unvollständige Werke*“. Insgesamt gelangten etwa 70 Pakete mit Skizzen und skizzenähnlichem Material zur Versteigerung. Einiges Material war schon vorher abgezweigt worden, trotz gerichtlicher Sperre, namentlich die Sammlung Anton Schindlers.

Käufer waren vor allem die Verleger Artaria und Haslinger, eine Anzahl Wiener Kunst- und Buchhändler und einige Liebhaber. Da die Skizzen auch damals wenig praktischen Nutzen versprachen, waren sie zu sehr niedrigen Preisen zu haben, mehr als fünf Gulden hat kein Skizzenbuch gekostet. Die meisten brachten sogar nicht mehr als zwei oder drei Gulden, geschätzt waren sie Paket für Paket mit einem Gulden. Man kann nicht sagen, daß die Preise nach der Auktion sofort in die Höhe geschnellt wären.

* Vgl. oben S. 221, *-Anm. (Der hier vorgelegte Text ist allerdings eine erheblich veränderte Fassung des Vortrags. Anm d. Schriftl.)

Der Kunsthändler Sauer zerlegte zwar sein für zwei Gulden und 50 Kreuzer erstandenes Skizzenbuch in Einzelblätter und verkaufte diese als „Musikalische Andenken“ für 20 bis 36 Kreuzer das Stück, doch erzielte er damit gewiß keinen übermäßigen Gewinn. Die Skizzen fanden in dem kaum entwickelten Handel mit Musikautographen noch lange Zeit wenig Interesse. Es mußten schon ganz besondere Sammlernaturen sein, die sich nicht mit einigen beispielhaften Blättern zufrieden gaben, sondern ganze Stöße von Skizzenmanuskripten erwarben. Dazu gehörten Ludwig Landsberg, Heinrich Beer und Friedrich August Grasnick.

Die meisten dieser Sammlungen einschließlich der beachtlichen Reste des Artaria-Fonds gelangten im Laufe des 19. oder zu Beginn dieses Jahrhunderts in die Königliche Bibliothek zu Berlin. Daher ist Berlin heute mit Abstand der wichtigste Fundort Beethovenscher Skizzenhandschriften (bedeutende, im Zweiten Weltkrieg ausgelagerte Teile liegen noch immer in der Jagiellonenbibliothek in Krakau). Die in Wien verbliebenen Bestände nehmen sich dagegen vergleichsweise bescheiden aus. Die Skizzen-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde kam erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und vorwiegend durch Schenkungen zustande. Sie ist nicht das Ergebnis einer gezielten Erwerbspolitik.

Die Bestände der Bibliothèque nationale in Paris, um eine weitere große Sammlung zu nennen, gehen vor allem auf die Sammeltätigkeit des Opernbibliothekars Charles Malherbe (1853–1911) zurück. Er vermachte seine Handschriften dem Conservatoire, und von dort gelangten sie erst 1964 an ihren heutigen Standort. Die Bibliothèque nationale hat das Sammeln von Beethoven-Handschriften und gar Skizzen-Handschriften nicht als ihre Aufgabe betrachtet. Dasselbe gilt auch für das Britische Museum und seinen Nachfolger, die British Library. Die britischen Bestände sind durch gelegentliche günstige Ankäufe und Nachlaßerwerbungen zustande gekommen.

Das Beethoven-Haus trat erst 1889 auf den Plan. Daß es den Erwerb von Autographen überhaupt in seine Satzung aufnahm, liegt vielleicht daran, daß es mit Erich Prieger einen überaus passionierten Sammler unter seinen Gründungsmitgliedern hatte. Doch von einer „aggressiven Acquisitionspolitik“ des Bonner Vereins kann durchaus nicht die Rede sein. Bezeichnend ist, daß Prieger die Artariasammlung nicht für Bonn, sondern für die nationale preußische Bibliothek in Berlin reservierte. Das Sammeln in Bonn, jahrzehntelang immer nur mit privaten Mitteln betrieben, war im Grunde reichlich ziellos. Nachdem bereits so viele Stücke in öffentlichen Besitz übergegangen waren, konnten Vollständigkeit oder Spezialisierung auf bestimmte Gebiete nicht gut verfolgt werden.

Eine wissenschaftliche Zielsetzung kam, bedingt durch die historischen Umstände, erst lange nach der Gründung des Beethoven-Archivs zum Tragen. 1956 wurde die Sammlung H. C. Bodmer erworben, deren Schwerpunkt bei allen anderen Pretiosen eindeutig auf den Briefautographen liegt. Die amerikanischen Bibliotheken und Sammler schließlich meldeten sich im wesentlichen erst nach dem Ersten Weltkrieg zu Wort. In den wirtschaftlich außerordentlich schwachen Jahren boten sich ihnen auf dem europäischen Kontinent zwar günstige Ausgangspositionen, doch war der Markt schon bedeutend kleiner geworden. Dies trifft freilich besonders für die gegenwärtige Zeit zu. Beethoven-Handschriften erzielten Preise, die früher unvorstellbar gewesen

wären, vor allem Skizzenblätter, nachdem Reinschriften vollendeter Werke ohnehin kaum noch auf den Markt kommen. Daher ist die Entscheidung zum Erwerb bestimmter Stücke immer weniger vom Inhalt, als von der Verfügbarkeit der Mittel bestimmt. Heute sind auf dem Markt nur noch wenige Bewerber aktiv, überwiegend private. Da die meisten öffentlichen Bibliotheken aus dem Rennen sind, bedeutet dies weitere Verstreuung der Handschriften. In Anbetracht des überlieferten Materials mag dieser Vorgang unerheblich erscheinen, für die wissenschaftliche Erforschung und Edition stellt er aber ein nicht zu unterschätzendes Hindernis dar. 1970 ermittelte Hans Schmidt in seinem *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*¹ rund 7500 Seiten Skizzen, verteilt auf 57 Besitzer. Es könnten heute etwa 8000 Seiten nachweisbar sein, und auch die Zahl der Besitzer dürfte sich um einiges erhöht haben.

Es wäre kein Wunder, wenn bei den häufigen Umzügen und dem chaotischen Haushalt des Komponisten manche Skizzenhandschriften schon zu seinen Lebzeiten Defekte erlitten hätten oder gänzlich verlorengegangen wären. Die größten Eingriffe ereigneten sich indessen in den ersten vierzig Jahren nach Beethovens Tod, bevor der wissenschaftlich-biographische Wert der Skizzen erkannt wurde. Es wurden Blätter aus den Büchern herausgetrennt, zerschnitten und wieder mit anderen vereinigt. Es gibt kaum eine Skizzenhandschrift, die sich so erhalten hätte, wie sie Beethoven aus der Hand gelegt hat. Daher sollte am Anfang jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Skizzen, auch einer Edition, die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes oder zumindest eine Untersuchung über die äußere Beschaffenheit des zu erforschenden Manuskripts stehen. Diese triviale Aufgabe ist zwar schon früh, schon in den ersten Arbeiten Nottebohms, erkannt, aber erst in den 1970er Jahren systematisch in Angriff genommen worden. Das 1985 erschienene Buch *The Beethoven Sketchbooks* von Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter² ist schließlich das Ergebnis. Es ist für die gesamte Skizzenforschung grundlegend.

Daß die Aufgabe der Rekonstruktion der Beethovenschen Skizzenhandschriften erst so spät verfolgt wurde, hat manche Ursachen. Nottebohm hat in seinen Arbeiten lange keinen kompetenten Nachfolger gefunden, von einzelnen Veröffentlichungen John S. Shedlocks, Cecilio de Rodas, Georg Schünemanns³ und weniger anderer Autoren abgesehen. Ja es schien, als sei durch Nottebohms Veröffentlichungen das wesentliche bereits erfaßt: Entstehungsgeschichte der Hauptwerke und deren Chronologie. Erst in den 1920er Jahren haben die Skizzen wieder mehr Aufmerksamkeit gefunden. Im Beethoven-Gedenkjahr 1927 erschienen die Übertragung des Skizzenbuches *Landsberg 7* von Lothar Mikulicz⁴ und das Faksimile des sogenannten *Moskauer Taschen-skizzenbuchs* von Mikhail V. Iwanow-Boretsky⁵. (Das 1913 veröffentlichte, sehr quali-

¹ Hans Schmidt, *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*, in: *Beethoven-Jb.* 6 (1969).

² Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks*, Oxford 1985.

³ Vgl. z. B. John S. Shedlock, *Beethoven's Sketchbooks*, in: *MT* 33 (1892); ders., *A Sketchbook apparently unknown to Nottebohm*, in: *MT* 34 (1893); ders., *Beethoven Sketches Hitherto Unpublished*, in: *MT* 50 (1909); Georg Schünemann, *Beethovens Skizzen zur Kantate „Der glorreiche Augenblick“*, in: *Die Musik* 9 (1909/10); Cecilio de Roda, *Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825*, in: *RMI* 12 (1905).

⁴ Karl Lothar Mikulicz, *Ein Notierungsbuch von Beethoven*, Leipzig 1927.

⁵ Mikhail Iwanow-Boretsky, *Ein Moskauer Skizzenbuch von Beethoven*, in: *Musikalische Bildung* 1 (1927).

tätvolle Faksimile des *Engelmann-Skizzenbuches* war eher eine bibliophile Angelegenheit⁶.) Diese beiden Publikationen betonten eine andere grundlegende Aufgabe der Skizzenforschung, die dann wenn auch nicht so sehr in der Praxis, als vielmehr in der Diskussion bestimmend wurde: die Bereitstellung von umfangreicherem Material. Paul Mies hatte sich in seinem seinerzeit recht bekannten Buch *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*⁷ ausschließlich auf die von Nottebohm veröffentlichten Auszüge gestützt, eine viel zu schwache Basis, wie sich bald zeigte. Es war daher das Hauptziel der in den 1950er Jahren begonnenen Skizzenausgabe des Beethoven-Hauses, größere Texte vorzulegen. Ihr Konzept stammt noch aus den 1920er Jahren und ihr Vorbild war eindeutig die Transkription von Mikulicz. Auch bei den Arbeiten von Nathan Fischman⁸ (*Wielhorsky-Skizzenbuch*, 1962) und Joseph Kerman⁹ (*Kafkasches Skizzenkonvolut*, 1970) stand das Ziel der Textedition im Vordergrund, wenngleich auf einem ganz anderen Niveau und nicht als einziges Ziel.

Wie fünfzig Jahre zuvor bescherten auch die beiden Gedenkjahre 1970 und 1977 den Skizzen neue Aufmerksamkeit. Die Auseinandersetzung mit den bisher vorgelegten Texten, besonders aber neue philologische Techniken führten zu der alten Aufgabe der Handschriftenrekonstruktion zurück. Wie sollten Texteditionen, vor allem die Bonner, zu brauchbaren wissenschaftlichen Ergebnissen führen, wenn sie eine so fundamentale Voraussetzung außer acht ließen? Die leichte Verfügbarkeit von Fotografien, fast unbegrenzte Reisemöglichkeiten in einer Zeit wirtschaftlicher Prosperität ermöglichten die Unabhängigkeit von gedruckten Ausgaben und ein neues Quellenstudium, wie es seit Nottebohm kaum noch geschehen war. Einige wenige, im Grunde simple Beobachtungen der Papierherstellung und -verarbeitung gaben Kriterien an die Hand, die sich als äußerst wirkungsvoll erwiesen. Sie waren deshalb so wirkungsvoll, weil sie sich von inhaltlichen Merkmalen, die bisher fast ausschließlich Anwendung fanden, weitgehend unabhängig zeigten.

Der damals übliche, handgeschöpfte Bogen Notenpapier hatte ein Format von ungefähr 48 x 65 cm. Durch Faltung und Schneidung (manchmal in umgekehrter Reihenfolge vorgenommen) entstanden mehrere Doppelblätter, die je nach Lagenbildung zu bestimmten Folgen von Bogenteilen führten. Ein viergeteilter Bogen hat nach Quer- und Vertikal-Faltung und anschließender Querschneidung die Viertelfolge 1-2-3-4 oder 2-1-4-3 oder 3-4-1-2 oder 4-3-2-1 zum Ergebnis. Entsprechende Sequenzen lassen sich bei anderen Vorgehensweisen errechnen. Um mit diesen elementaren Erkenntnissen arbeiten zu können, muß natürlich vorausgesetzt werden, daß sich die einzelnen Papierteile hinreichend genau identifizieren lassen und daß der Komponist halbwegs vernünftig mit seinem Material umging. Ein wichtiges Hilfsmittel in der Identifizierung der Papierteile ist die Beobachtung der Wasserzeichen, die in den Beethoven-Papieren zum Glück immerhin vorhanden und ziemlich leicht zu erkennen sind. Aus

⁶ *Recueil Thématique de L. v. Beethoven (Engelmann-Skizzenbuch)*, Leipzig 1913.

⁷ Paul Mies, *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, Leipzig 1925.

⁸ Nathan L. Fischman, *Kniga eskizov Beethoven za 1802—1803 gody*, Moskau 1962.

⁹ Ludwig van Beethoven. *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1796. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 69—162 (The "Kafka Sketchbook")*, 2 Bde., hrsg. von Joseph Kerman, London 1970.

der Papierforschung konnte die Erkenntnis nutzbar gemacht werden, daß Wasserzeichen als Paare auftreten. Störungen der berechneten normalen Sequenzen in den zu untersuchenden Manuskripten deuten auf eine spätere, fremde Einwirkung hin. Zugefügte Blätter sind durch die Lagenstruktur und die Wasserzeichenteile leicht zu erkennen. Ebenso sind fehlende Blätter rasch zu ermitteln. Für sie läßt sich eine Beschreibung mit äußeren Merkmalen erstellen, die zusammen mit inhaltlichen Kriterien ein ziemlich genaues Suchbild abgeben.

Die Methoden der Rekonstruktion sind in dem genannten Buch von Johnson/Tyson/Winter und an verschiedenen anderen Stellen ausführlich dargestellt worden und brauchen hier nicht weiter beschrieben zu werden. Ihre konsequente Anwendung auf beinahe alles überlieferte Material haben zu einem wesentlich klareren Bild von Beethovens Skizzennachlaß geführt. Bis Mitte 1798 verwendete Beethoven lediglich einzelne Blätter, Bogen und kleinere ungeheftete Lagen von Doppelblättern für seine Entwürfe. Dann in der zweiten Hälfte des Jahres erscheint das erste Skizzenbuch, ein vor der Beschriftung gebundenes Notenheft mit einheitlichem Papier und einer regelmäßigen Lagenstruktur von sechs Lagen zu je vier ineinanderliegenden Doppelblättern (*Grasnick 1*). Man hat darüber spekuliert, was der Grund zu dieser neuen Form der Skizzenhandschriften gewesen ist. Vielleicht hat das große Kompositionsprojekt der ersten sechs *Streichquartette* op. 18 zu Überlegungen einer besseren Organisation der Arbeitsabläufe und damit zur Verwendung von Skizzenbüchern geführt. Am Anfang dieses ersten Skizzenbuches, soweit sich dieser nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch rekonstruieren läßt, stehen aber nicht Entwürfe zu op. 18, sondern zu der *Klaversonate* op. 14, Nr. 1. Der Gebrauch von einzelnen Skizzenblättern und -bogen hört nach der Einführung von Büchern nicht schlagartig auf, geht aber stark zurück, und dies kann nicht lediglich die Folge einer schlechteren Überlieferung sein. Denn in Zeiten, in denen Beethoven kein Skizzenbuch führte, wie etwa 1806, nimmt die Zahl der einzelnen Skizzenblätter wieder zu.

Auf dieses erste Skizzenbuch folgt unmittelbar ein weiteres (*Grasnick 2*) mit derselben Lagenstruktur und demselben Umfang (48 Blätter). Man hat dies als ein Indiz deuten wollen, daß beide Bücher ursprünglich einmal eine Einheit gebildet haben und eigentlich als ein Buch zu zählen sind. Wahrscheinlicher aber ist die Erklärung, daß solche Bücher in Papier- oder Musikalienhandlungen, vielleicht auch beim Kopisten gekauft wurden und einem gewissen Standard entsprechen. 96 Blätter bildeten die Maßeinheit von einem „Buch“ Papier (solche Maße besaßen noch in unserem Jahrhundert Gültigkeit). Es versteht sich, daß ein solches gekauftes Buch auch in den verwendeten Papiersorten, in Lagen und Bindung ein einheitliches, genormtes Aussehen hatte. Für die Rekonstruktion sind diese Beobachtungen von großer Wichtigkeit gewesen, weil sie einigermaßen verlässliche Aussagen über die festgestellten Lücken und auch über den ursprünglichen Umfang zuließen. Standardskizzenbücher dieser Art sind das *Keßlersche Skizzenbuch*, das *Wielhorsky-Skizzenbuch*, das *Leonore-Skizzenbuch* (*Mendelssohn 15*), das Skizzenbuch *Grasnick 3*. Andere sind diesem Standard angenähert, wie das *Eroica-* und das *Pettersche Skizzenbuch*. Doch es gibt unter den 33 überlieferten, bzw. nachweisbaren großformatigen Skizzenbücher etliche, die diesem Typ nicht entsprechen.

Seit 1809 kommt es immer häufiger vor, daß sämtliche Doppelblätter eines Buches zu einer großen Lage zusammengefaßt sind. Dies scheinen keine professionell hergestellten Bücher zu sein, da die Heftung ziemlich primitiv ist und auch ein Einband nicht existiert zu haben scheint. Das erste Skizzenbuch dieser Art ist *Landsberg 5* aus dem Jahre 1809. Es umfaßt in rekonstruiertem Zustand 60 Blätter. Das nächste ist *Landsberg 11* aus den Jahren 1810/11, vorwiegend mit Skizzen zu *Egmont*, dem *Streichquartett* op. 95 und dem *Klaviertrio* op. 97 (54 Blätter). Ihm schließt sich das sogenannte *Dessauer-Skizzenbuch* (1814) mit den Skizzen zur dritten Fassung des *Fidelio* und 84 errechneten Blättern an. Es folgen dicht *Mendelssohn 6* (1814/15) mit 70, *Scheide* (1815/16) mit 80, das äußerst fragmentarisch erhaltene erste Heft von *Autograph 11* (1816/17) mit einer nicht zu bestimmenden Zahl von Blättern, *Wittgenstein* (1819/20) mit 60 bzw. 64 Blättern, *Artaria 195* (1820/21) mit 60 und als letztes dieser Art *Artaria 201* (1822) mit 64 Blättern. Bei der Herstellung dieser Bücher, die Nottebohm übrigens wohl zutreffender als Hefte bezeichnet, wurden offenbar die einmal (quer-)gefalteten Bogen übereinander gelegt, dann mit wenigen Stichen in der Mitte geheftet und später in der Querrichtung aufgeschlitzt. Diese Machart erzeugte, da die ursprüngliche Bogeneinheit erhalten blieb, wie bei den Standardskizzenbüchern eine gewisse Regelmäßigkeit in der Manuskriptstruktur und in der Wasserzeichenfolge. Die Rekonstruktion verfügt dadurch im Inneren eines solchen Buches über relativ verlässliche Kriterien. Da sich aber keine Aussage über die äußeren Enden eines solchen Skizzenbuches machen läßt, ist der Gesamtumfang nicht abschätzbar. Die Angabe der Blattzahl in der vorhergehenden Aufzählung zeigt die Variabilität. Um zu einer Abschätzung des ursprünglichen Umfangs dieser Skizzenmanuskripte zu gelangen, hilft nur eine allgemeine Chronologie und der inhaltliche Vergleich mit anderen Manuskripten.

Das schwierigste Problem stellt die Rekonstruktion von Skizzenbüchern dar, die aus Restpapieren zusammengestellt wurden. Solche Handschriften treten schon recht früh auf. Zu ihnen zählen der Mittelpart von *Autograph 19e* (1800), *Landsberg 7* (1800/01), das Skizzenbuch zur *Messe* op. 86 (1807, Paris Ms. 60), ein völlig verstreutes Skizzenbuch aus den Jahren 1807/08, ein ebensolches aus den Jahren 1810/11, *Landsberg 9* mit den ersten Skizzen zur dritten Fassung des *Fidelio* (Anfang 1814), ein kleines Heft 1814/15, ein Heft zur *Hammerklaviersonate* op. 106 (1818) und die großen Skizzenbücher *Artaria 197* (1821), *Autograph 11, 2. Heft* (1824/25), *de Roda* (1825) und *Autograph 24* (1826). Die Hauptskizzenbücher zur *neunten Symphonie*, *Engelmann*, *Autograph 8*, Teil 1 und Teil 2 (1823/24) gehören wohl ebenfalls zur Kategorie der „homemade sketchbooks“, zeigen aber eine regelmäßige Struktur und sind aus einem neuen Papiervorrat hergestellt. Die Rekonstruktion dieser Handschriften stützt sich auf Kriterien der Heftung, der Beschriftung und des Inhalts und nur gelegentlich auf solche der Lagenstruktur. Über den Gesamtumfang lassen sich keine Aussagen machen, die Kontinuität im Innern wird nur durch den Inhalt garantiert. In manchen Fällen ist die Rekonstruktion der „homemade sketchbooks“ lediglich eine Bestandsaufnahme. Dasselbe gilt für die Partiturskizzen zu den letzten Streichquartetten, wo schon von der Sache her eine Rekonstruktion sich auf eine inhaltliche und chronologische Ordnung des überlieferten Materials und eventuell Spekulationen über Lücken

beschränken muß. Hier fehlt in den Manuskripten eine durch mechanische Vorgänge gegebene Regelmäßigkeit.

Bei den Taschenskizzenbüchern ergeben sich ähnliche Rekonstruktionsprobleme wie bei den hausgemachten großformatigen Skizzenbüchern. Der wichtigste Unterschied ist der, daß diese Hefte ein kleineres Format haben, eben für eine (ziemlich ausgebeutelte) Tasche brauchbar, und daß sie überwiegend mit Bleistift beschriftet wurden. Beethoven verwendete sie bekanntlich bei seinen Spaziergängen im Freien und in den Einkehrstätten. Nur sehr wenige dieser Hefte scheinen professionell hergestellt und mit einem Einband versehen gewesen zu sein. Dazu zählen *Mendelssohn 1*, bis auf einen Vorläufer in Miniformat, das früheste Taschenskizzenbuch (1815), und das verschollene *Boldrini-Taschenskizzenbuch* (1817/18). Die anderen wurden ziemlich plump durch dreimaliges Falten und zweimaliges Schneiden aus den üblichen Notenpapieren zusammengestellt und anschließend mit einigen Stichen zusammengenäht. Bei einigen kleineren Bündeln ist auf eine Heftung ganz verzichtet. Das ‚normale‘ Blatt eines Taschenskizzenbuchs stellt ein Achtel eines Papierbogens dar, je nach Faltung und Schneidung in Hoch- oder Querformat. Die mehrfache Teilung erschwert zwar die Identifizierung einzelner Taschenskizzenblätter, denn meistens ist von dem Wasserzeichen nur ein geringer Teil erkennbar. Andererseits wurden dadurch regelmäßige Strukturen von acht Blättern erzeugt, die um so leichter Lücken in den vorhandenen Manuskripten erkennen und durch separat überlieferte Einzelblätter schließen lassen. Allerdings gibt es Anzeichen, daß Beethoven mit seinen Taschenskizzenheften weniger sorgfältig als mit den großformatigen Hausskizzenbüchern umging und selbst bei Bedarf Blätter entnahm. Auch der Umfang dieser Skizzenhefte ist so variabel, daß sich über die äußeren Ränder keine Aussagen machen lassen.

Die von Johnson, Tyson und Winter vorgelegten Ergebnisse beruhen zum größten Teil auf der Autopsie der betreffenden Handschriften. Nur wenige Stücke blieben unberücksichtigt. Das umfangreichste ist das Skizzenkonvolut *Mendelssohn 2*, eine Sammlung von verschiedenen Taschenskizzenblättern, die 1908 zusammen mit den übrigen Teilen der Paul und Ernst von Mendelssohnschen Stiftung in die Königliche Bibliothek nach Berlin gelangt war, aber der Skizzenforschung erst 1980 bekannt wurde, als sie als eine der Auslagerungen des Zweiten Weltkrieges schließlich in der Jagiellonen-Bibliothek in Krakau zum Vorschein kam. Nach Abschluß des Buches ist auch eine Anzahl weiterer, zuvor unbekannter Skizzenblätter auf den Autographenmarkt gekommen. Von ihnen konnten einige aufgrund der vorgelegten Beschreibungen den bekannten Skizzenbüchern ohne weiteres zugeordnet werden. Andere waren als Einzelblätter zu bestimmen. Solche Funde haben das Bild der Skizzenüberlieferung nicht wesentlich verändert, zeigen aber, daß immer noch mit einigen Überraschungen zu rechnen ist. Vielleicht taucht auch einmal das seit hundert Jahren verschollene *Boldriniskizzenbuch* wieder auf.

Obwohl, wie eingangs festgestellt, Beethoven zwischen seinen Skizzen und seinen Werkniederschriften grundsätzlich unterschieden hat und sie räumlich voneinander zu trennen suchte, sind doch zahlreiche Skizzen auf anderen als den eigentlichen Skizzenblättern überliefert. Wir finden sie in Konversationsheften und anderen ursprünglich nicht für musikalische Aufzeichnungen vorgesehenen Papieren, besonders häufig aber

in den Werkniederschriften, von denen sie der Intention nach geschieden sein sollten. Wenn sie nicht auf das Werk bezogen sind, wurden sie meistens aus Unachtsamkeit, Papiermangel oder anderen praktischen Gründen zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt eingetragen. Solche Skizzen finden sich gelegentlich auch auf freigebliebenen Stellen von Kopistenabschriften. Vielfach sind diese Skizzen aber auch auf das betreffende Werk bezogen und gleichzeitig oder nahezu gleichzeitig mit dessen Niederschrift zu Papier gebracht worden. Einige dienten sozusagen als Leitfaden zur Aufzeichnung eines Partiturgerüsts. Sie befinden sich meistens am Fuße der Seite auf sonst ungenutzten Systemen und sind vorwiegend mit Bleistift außerordentlich flüchtig und selten zusammenhängend notiert. Manchmal hat Beethoven sie nach Vollendung der Werkniederschrift zu entfernen versucht. Das Autograph des ersten Satzes der *Siebten Symphonie* kann als Beispiel genannt werden. Das Papier war ursprünglich mit 18 Systemen rastriert, für die Partitur benötigte Beethoven aber nur 12 Systeme. Die restlichen sechs darunter befindlichen verwendete Beethoven für Skizzen, wie aus Überbleibseln zu erkennen ist. Nach Abschluß der Niederschrift schnitt er die unteren Systeme ziemlich plump mit einer Schere weg. Andere Skizzen in den Werkniederschriften dienten der Ausarbeitung der Stimmen und der Vorbereitung von Korrekturen, die manchmal nicht einmal ausgeführt wurden. Solche Notierungen finden sich oft auch innerhalb des Partiturtexes und sind nicht leicht von verworfenen Fassungen zu unterscheiden.

Beobachtungen dieser Art sind keine Einzelfälle und lassen sich durchaus verallgemeinern. Der Übergang von Skizze zu Reinschrift ist fließend. Das beste Beispiel sind die Partiturskizzen zu den letzten *Streichquartetten*. Manche Anfänge von Sätzen oder Satzabschnitten sind vollständig mit Schlüsseln, Akzidentien und Taktvorschriften ausgezeichnet, die Notenköpfe sind dick und eindeutig gesetzt, oft ist auch schon Dynamik und Artikulation angezeigt. Lediglich das sich in Format und Rastrierung von der endgültigen Niederschrift unterscheidende Papier zeigt manchmal an, daß eine solche Partitur nicht als definitive Reinschrift, sondern bewußt als ein Vorstadium intendiert war. Beethoven verwendet dafür gelegentlich den Ausdruck „Konzept“. Meistens erstrecken sich solche Partiturskizzen nicht auf einen ganzen Satz, sondern nur einzelne Abschnitte. Die Notierung wird im weiteren Verlauf immer flüchtiger, bis sie ein deutlich skizzenhaftes Aussehen erhält und schließlich abgebrochen wird. Der Arbeitsvorgang in den als endgültig intendierten Niederschriften hat kaum anders ausgesehen. Auch hier ist es zu fortschreitend unsicherer und unvollständiger Notierung, zu Abbruch und Verwerfen früherer Abschnitte gekommen. Beispiele dazu lassen sich wiederum reichlich aus dem Material zu den letzten *Streichquartetten* heranziehen.

Dieses Phänomen ist nicht auf die letzten *Streichquartette* beschränkt. Es mag sein, daß es hier, bedingt durch die Überlieferung und die Eigenart des Gegenstandes besonders häufig auftritt. Es begegnet jedoch schon viel früher und dürfte überhaupt charakteristisch für Beethovens Arbeitsweise sein. Das Autograph vom ersten Satz der *Cello-sonate* op. 69, das kürzlich vom Beethoven-Haus erworben wurde, enthält als erste Schreibschrift eine bis auf wenige einzelne Noten vollständige Fassung dieses Satzes. Sie ist klar und fast ohne Korrekturen niedergeschrieben. Beethoven hätte sie mit

wenigen Federstrichen komplettieren und ein Kopist ohne weiteres abschreiben und für Aufführungen vorbereiten können. Dieser ersten Schicht sind ohne Zweifel einstimmige und mehrstimmige Entwürfe vorausgegangen. Der Komponist war sich seiner Sache sicher und hat das Autograph nicht in einzelnen Doppelblattfolgen, sondern gleich in Lagen von zwei Doppelblättern eingerichtet. Nach Abschluß der ersten Fassung hat er sich zu weiterer Ausarbeitung entschlossen, die sich besonders intensiv mit den modulatorischen Abschnitten beschäftigte. Die Korrekturen gingen nicht ohne vorbereitende Skizzen und Verwerfung von Zwischenfassungen innerhalb des Autographs vor sich. Die Handschrift wurde dadurch zu einem streckenweise ganz unübersichtlichen, unlesbaren Komponierautograph, das nicht einmal die endgültige Fassung erreicht. Die ursprüngliche Reinschrift sank quasi in das Skizzenstadium zurück. Es mußte eine zweite Niederschrift angefertigt werden (wie der Rest des Autographs verschollen), welche, wie man aus Skizzen im *Pastorale*-Skizzenbuch und eigenhändige Korrekturen in der als Stichvorlage dienenden Kopistenabschrift schließen kann, selbst noch einmal, allerdings geringfügig, überarbeitet wurde. Man muß schließen, daß überall da, wo eine besonders fehlerfrei geschriebene Werkniederschrift vorliegt, eine „Konzept“-Schrift oder ein ‚Vorautograph‘ und einzelne Partiturstudien vorausgegangen sind. Ein nicht unbeträchtlicher Teil von Textzeugnissen für den Kompositionsprozeß nach den Entwürfen in den Skizzenbüchern und vor der Niederschrift der endgültigen Partitur dürfte also verlorengegangen, wahrscheinlich vom Komponisten selbst vernichtet worden sein. Über die nicht schriftlich fixierten Kompositionsschritte, die es zweifellos ebenfalls gegeben hat (Komponieren am Klavier), lohnt sich das Spekulieren nicht.

Die Überfülle des Materials und paradoxerweise seine Lückenhaftigkeit, bilden die eigentlichen Probleme der Beethoven-Skizzenausgabe. Der Modus der Edition ist eher eine sekundäre Frage. Alle Ausgaben sind aus pragmatischen und aus Überlieferungsgründen unvollständig. Es ist kaum möglich, z. B. sämtliche Skizzen zum *Streichquartett* in *Cis*-dur op. 131 auf einen Schlag zu veröffentlichen. Hier nehmen allein die Partiturskizzen fast 500 Seiten ein, dazu kommen die in Taschenskizzenbüchern, im Haus-Skizzenbuch *Autograph 24* und in der autographen Partitur überlieferten Skizzen. Hier kann nur in mehreren Schritten einige Vollständigkeit erreicht werden. Aber es fragt sich doch, ob wirklich jede kleine Notierung wert ist, in dieser aufwendigen Art wiedergegeben zu werden. Ähnliche Überlegungen sind anzustellen bei Werken, die nur äußerst schwach durch Skizzen dokumentiert sind, etwa bei der *Vierten Symphonie* und dem *Vierten Klavierkonzert*. Ließe sich dort nicht ein anderer Ort, eine andere Veröffentlichungsart finden?

Der Standard moderner Skizzenpublikation ist heute eine Kombination von Handschriftenfaksimile und Übertragung. Ob diese kostspielige Duplizierung bei Beethoven wirklich nötig ist? Würde nicht ein Faksimile, verbunden mit einem detaillierten Inhaltsverzeichnis, genügen? Dafür spräche, daß die Skizzenforschung ohnehin weltweit nur eine Domäne weniger Spezialisten ist. Es gibt andere Meinungen, die nur eine qualifizierte Übertragung der Skizzen als die einzig sinnvolle Lösung ansehen. In einer Zeit, in der Fotografien leicht zu erwerben sind, bedürfe es nicht einer aufwendigen Faksimilierung. Doch dieses sind eher ökonomische als wissenschaftliche Fragen.

Die Beigabe eines Faksimiles hat den großen Vorteil, daß sich die Übertragung auf den Sinn der Skizzen konzentrieren und langwierige textkritische Bericht vermeiden kann. Freilich muß das Faksimile dann einige Anforderungen erfüllen. Es sollte verschiedene Schreibsichten hinreichend genau abbilden und daher in etlichen Fällen mehrfarbig sein. Und es sollte das Originalformat haben, um die Rekonstruktion späterer Ergänzungen zu ermöglichen. Dagegen braucht die Übertragung keine faksimilierenden Ziele zu verfolgen, die ohnehin mit Mitteln des Notenstichs schwer und höchst unvollkommen zu erreichen sind. Sie darf sich nicht hinter dem Ideal einer texttreuen, interpretationsneutralen Wiedergabe verstecken. Dieses ist eine neopositivistische, aus dem Urtextgedanken moderner Werkausgaben abgeleitete Forderung, die der Sache wenig zuträglich ist. Zu Faksimile und Übertragung sollte sich aber ein Kommentar gesellen, der die zur wissenschaftlichen Auswertung notwendige Verbindung zu den vorläufig ausgesparten oder nicht zu publizierenden Skizzen herstellt. Ein solcher Kommentar würde bereits einen wesentlichen Schritt zur Interpretation des vorgelegten Materials darstellen, angesichts der engen Spezialisierung auf diesem Gebiet gewiß ein begrüßenswertes Ziel.