

Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken

von Gregory G. Butler (Vancouver, B. C.)

Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs wurden zum größten Teil nicht in Leipzig, sondern in Nürnberg und Zella hergestellt.¹ Aus Nürnberg waren zwei Stecher beteiligt: zunächst Christoph Weigel d. J. (II. Teil der Klavierübung, 1735), sodann der aus Weigels Werkstatt hervorgegangene Balthasar Schmid (III. Teil der Klavierübung, 1739; IV. Teil der Klavierübung, 1741/42; Kanonische Veränderungen „Vom Himmel hoch“, etwa 1747). Aus Zella lieferten die beiden – teilweise zusammenarbeitenden – Brüder Schübler² Arbeiten: Johann Georg (Musikalisches Opfer, 1747; Sechs Choräle, etwa 1748) und Johann Heinrich (Musikalisches Opfer; Kunst der Fuge, 1751/52). In den meisten Fällen kann die Identität der Stecher durch Ausweis der Titelseite der betreffenden Ausgabe, der Plattensignatur oder durch Notenstichkonkordanzen nahezu zweifelsfrei festgestellt werden. Bei der verbleibenden kleineren Anzahl von Bachschen Originalausgaben (I. Teil der Klavierübung, 1731; Schemelli-Gesangbuch, 1736), die nach allgemeiner Annahme in Leipzig hergestellt wurden, fehlten bislang zureichende Belege für die Identifizierung der betreffenden Stecher. Jüngste Untersuchungen an diesen Originalausgaben und verschiedenen mit ihnen zusammenhängenden Drucken konnten jedoch eine Reihe von Ergebnissen zutage fördern, die die Beteiligung von Leipziger Stechern konkretisieren. Nachfolgend sollen die bisherigen Beobachtungen und Erkenntnisse, auch wenn ihnen noch eine gewisse Vorläufigkeit anhaftet, im Überblick zusammengestellt werden.³

I

Sperontes' im Jahre 1736 bei Breitkopf in erster Auflage erschienene *Singende Muse an der Pleisse*⁴ kann in mancher Hinsicht als ein „Katalog“ der wichtigsten seinerzeit in Leipzig tätigen Stecher gelten. Und obgleich Bach mit dieser popu-

¹ Vgl. *Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach*, hrsg. von W. Wörthmüller, Nürnberg 1973; L. Hoffmann-Erbrecht, *Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bachs Nürnberger Verleger*, ebenda, S. 5–10; C. Wolff, *Die Originaldrucke Johann Sebastian Bachs* (mit Verzeichnis der erhaltenen Exemplare), ebenda, S. 15–20.

² Vgl. W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in J. S. Bachs Kunst der Fuge*, Wiesbaden 1977, S. 39 ff.; ders., *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*, in: BJ 1979, S. 75–96.

³ Die Untersuchungen des Verf. an den Bachschen Originaldrucken wurden von Christoph Wolf angeregt, an dessen Forschungsseminar zur Kunst der Fuge ich teilnahm (vgl. den in Fußnote 27 genannten Seminar-Report) und dem ich den Hinweis auf die potentielle Bedeutung des Leipziger Stechers J. G. Krügner verdanke. Ausführlichere Diskussionen verschiedener Einzelprobleme befinden sich in Vorbereitung bzw. im Druck: *J. S. Bach and the Schemelli Gesangbuch Revisited; New Research on J. S. Bach's Dritter Teil der Klavierübung; Ordering problems in J. S. Bach's Art of Fugue Resolved*.

⁴ Faksimileausgabe. Leipzig 1964.

lären Liedersammlung offensichtlich nichts zu tun hatte, bietet sie doch einen entscheidenden Ausgangspunkt für unsere Untersuchungen. Georg Kinskys⁵ Annahme, daß der Leipziger Stecher Johann Gottfried Krügener (etwa 1684–1769)⁶ für die Herstellung der Notendruckplatten verantwortlich sei, gründet sich auf die Tatsache, daß – laut Signatur – das zugehörige Frontispiz von Christian Friedrich Boëtius (1706–1782)⁷ gestochen wurde. C. F. Boëtius war ein Schwager Krügeners, der 1726 die Tochter des Leipziger Buchhändlers Johann Theodor Boëtius geheiratet hatte. Ein eindeutiger Beleg für Krügeners Beteiligung am Stich der „Singenden Muse“ findet sich zwar erst in einer späteren Auflage der Sammlung. Jedoch läßt Krügener sich in der Tat auch nachweisen als Stecher von mindestens zwei Sätzen der Erstaussgabe, Nr. 2 und 22 (Abb. 1c). Dies geht aus dem Vergleich mit dem Notenstich in Georg Friedrich Kauffmanns Orgelchoralsammlung *Harmonische Seelen Lust* (ab 1733 in Lieferungen erschienen; Abb. 1a) sowie in der 1747 erschienenen Neuausgabe der Sperontes-Sammlung (Abb. 1d) hervor. In beiden Fällen hat Krügener die Platten signiert. Alle drei Beispiele zeigen den überaus sauber ausgeführten Stich mit seinen großen, runden Notenköpfen, wie er für Krügener so charakteristisch erscheint. Typisch für ihn ist beispielsweise die Form des Be-Vorzeichens mit Hakenansatz sowie die Gestaltung und Anordnung von Buchstaben und Zahlen.

Bekannt ist Krügener vor allem als geübter Bildreproduktionsstecher; es genügt, auf seine berühmten Stiche des Thomaskirchhofs von 1723 (Abb. 2a) und der renovierten Thomasschule von 1732 hinzuweisen.⁸ Das Reproduktionsverfahren wurde mit Hilfe der Radiertechnik durchgeführt, bei der die Bildvorlage durch Pausen auf die Stichplatte kopiert und durch Ätzung fixiert wurde. Dasselbe Verfahren wandte man auch beim Notenstich an, so daß die Stichvorlage des Notentextes direkt auf die Platte kopiert wurde.⁹ Das Notenbild des Stiches gibt auf diese Weise getreu seine Manuskriptvorlage wieder. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, unter Umständen den Schreiber eines Notentextes oder sogar den Komponisten allein aufgrund des Stichbildes zu identifizieren. Auf der anderen Seite erschwert es die Identifizierung des Notenstechers, da sich dessen Stilmerkmale in vieler Hinsicht mit dem Wechsel der Vorlage wandeln. Nichtsdestoweniger deuten die drei oben angeführten Beispiele von Krügeners Notenstich an, daß seine Arbeiten unübersehbare Qualitätskonstanten bewahren.

Aus der Tatsache von Krügeners Beteiligung am Stich der *Singenden Muse* 1736ff. ist wohl zu folgern, daß die gesamten Herstellungsarbeiten in seiner Werkstatt bzw. unter seiner Leitung durchgeführt wurden. Drei seiner Mitarbeiter oder Gesellen lassen sich mit Gewißheit namentlich feststellen: sein

⁵ Kinsky, S. 97, Anm. 52.

⁶ Er war Sohn des Dresdner Kammermusikus und Zinkenisten Salomon Krügener; vgl. G. Wustmann, *Der Leipziger Kupferstich im 16., 17. und 18. Jahrhundert*, = Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig, III, 1907, S. 38, 42, 65 ff.; U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 22, S. 1; Kinsky, a. a. O., S. 97. Zu Bachs Beziehungen mit Krügener vgl. auch Dok II, Nr. 377, 381.

⁷ Zur Biographie vgl. insbesondere G. Wustmann, a. a. O., S. 80 f.

⁸ Dok IV, S. 174, Nr. 264, sowie S. 243, Nr. 413.

⁹ Vgl. insbesondere die Angaben im Krit. Bericht NBA VIII/1 (C. Wolff), S. 52 ff.

Schwager Christian Friedrich Boëtius (Stecher des Frontispizes; Beteiligung am Notenstich ungewiß), ein gewisser Basch (Stecher des Titelblattes, signiert „*Basch sc[ulpsit]*“; Beteiligung am Notenstich möglich, da das Titelblatt auch Notentext enthält) und schließlich Johann Gottfried Krüger jun. (1714–1782), ein Sohn aus erster Ehe.¹⁰ Die Ähnlichkeit von dessen Notenstich mit demjenigen seines Vaters ist außergewöhnlich groß. Abgesehen von wenigen Details, wie den mehr schräg stehenden Zahlen und Buchstaben und den leicht differierenden Formen des Baßschlüssels wie der Taktvorzeichnungen, kann das Stichbild des Sohnes kaum von dem des Vaters unterschieden werden. Die Zuschreibung an Krüger jun. bleibt darum oftmals ungewiß (Abb. 4).

Neben den beiden Krügers sind hauptsächlich zwei weitere Stecher an der Sperontes-Sammlung beteiligt, die nachfolgend als K I und K IV bezeichnet werden (Abb. 5 und 7). Für die Zusammenarbeit der verschiedenen Stecher in derselben Werkstatt gibt es mancherlei Anzeichen, insbesondere bei Korrekturstellen. So wurde beispielsweise in der von K IV gestochenen Nr. 17 die erste Baßnote zunächst ausgelassen und später von K I nachgetragen. Ähnlich wurde in der von K IV gestochenen Nr. 57 die Halbenote in T. 4 der Baßstimme durch Krüger jun. nachgetragen (Abb. 7).

Unter den darüber hinaus in der Sperontes-Sammlung auftretenden Nebenstechern muß beispielsweise der Stecher von Nr. 67 als unerfahrener Lehrling gelten, denn die Titelüberschrift und möglicherweise auch die Rastrierung wurden vom Meister Krüger vorbereitet. Ein weiterer Nebenstecher war offensichtlich für die Paginierung verantwortlich. Wir bezeichnen ihn als den „Numerierer“, da er offensichtlich auch zur nachträglichen Verdeutlichung einiger Generalbaßziffern (Nr. 2–5, 16 und 22) herangezogen wurde und außerdem die Bezifferung und Schlüsselung von Nr. 65, die Schlüssel- und Taktvorzeichnung in Nr. 30 sowie verschiedene andere Zahlenarbeiten ausgeführt hat (siehe unten).

Der an dieser Stelle nur knapp skizzierte Sachverhalt hinsichtlich der Krügerschen Werkstattarbeit am Stich der *Singenden Muse* bildet eine wichtige Grundlage für die Untersuchung der in Leipzig hergestellten Originaldrucke Bachs.

II

Die sechs Partiten erschienen von 1726 an in Einzeldrucken und wurden dann 1731 in einer geschlossenen Ausgabe als „*Opus 1*“ der Klavierübung herausgebracht.¹¹ In der Erstauflage dieses Sammeldruckes findet sich am Fuß der Titelseite folgende Notiz¹²:

*Leipzig, in Com(m)ission bey Boetii Seel:
hinderlassene(n) Tochter, unter den Rath:bause.*

¹⁰ Vgl. G. Wustmann, a. a. O., S. 66. Krüger jun. ist auch der Stecher des Titelblattes und des gesamten Notentextes der *Neuen Sammlung verschiedener und auserlesener Oden*, Leipzig 1746 (=1748).

¹¹ Faksimileausgabe aller vier Teile der Clavier-Übung, hrsg. von C. Wolff, *Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters*, Leipzig (im Druck).

¹² Vgl. im Einzelnen Krit. Bericht NBA V/1 (R. D. Jones), S. 17 f.

Damit existiert ein direkter Hinweis auf die Krügnersche Werkstatt,¹³ denn „Boetii hinderlassene Tochter“, Rosine Dorothee Boëtius, war Krügners Gattin. Bereits ein oberflächlicher Blick auf das Titelblatt (Abb. 2c) zeigt, daß hier eine Arbeit Krügners vorliegt. Das Gleiche gilt für die neugestochenen Kopftitel der einzelnen Partiten in der Sammelausgabe sowie für deren neue Paginierung. Darüber hinaus scheint Krügner auch schon die Satzüberschriften in den ab 1728 erschienenen Einzeldrucken der Partiten 4–6 gestochen zu haben. Anderwärts läßt sich seine Hand freilich nicht feststellen, auch fehlt es an Konkordanzen der beiden Hauptstecher der Partiten unter den Krügner-Werkstattarbeiten der 1730er Jahre. Es muß deshalb offenbleiben, ob die beiden Stecher¹⁴ (nachfolgend als P I und P II bezeichnet) der Werkstatt Krügners angehörten, obschon dies durchaus im Bereich der Wahrscheinlichkeit liegt.

Die Titelseiten der Einzeldrucke von 1726 und 1727 (Partita 1 und 2) sind von besonderer Bedeutung für den Grad der Zusammenarbeit der Stecher P I und P II, da diese beiden Titelseiten für die späteren Einzeldrucke mit nur geringfügigen Veränderungen wiederbenutzt wurden¹⁵ (Abb. 3a, d). Beide Seiten sind deutlich das Werk ein und desselben Stechers. Wie sich aus dem Vergleich mit den Satzüberschriften der Partita 3 (Abb. 3e) ergibt, liegt hier die gleiche Hand vor. Dies gilt auch für eine Reihe der Satzüberschriften in den ersten beiden Partiten.¹⁶ Der übrige Teil der Satzüberschriften in den Partiten 1 und 2 wurde vorwiegend von einem ungeschickten Imitator hergestellt (Abb. 3c), während die Überschriften der ersten Sätze von Partita 1 wiederum die Hand eines neuen, relativ geschickten Stechers zeigen.

Bemerkenswerterweise findet sich eine Konkordanz für den Stecher P II in dem als Kopie nach dem verschollenen Originaldruck überlieferten Kanon BWV 1074.¹⁷ Jener Originaldruck muß vor dem 18. August 1727 in Leipzig hergestellt worden sein und fällt damit zeitlich mit der Herstellung der 3. Partita zusammen (Abb. 3b). Obgleich die Nachbildung von BWV 1074 in der Mattheson-Ausgabe von 1739 gewiß nicht als übermäßig getreu gelten darf, zeigen sich charakteristische Übereinstimmungen mit dem Schriftbild der beiden Titelseiten der Partiten, wobei die Ähnlichkeit mit der Titelseite der Partita 2 von 1727 am größten ist.

Weiterhin erweist sich, daß die Zahlen auf den beiden Titelseiten sowie die „4“ im Kanon von ihrer Form her identisch mit der gestochenen Paginierung, den Taktvorzeichnungen und den Wiederholungsangaben bei Partita 3 sind. Und obgleich der Notentext des Kanons nur sehr kurz ist, zeigt sich eine deutliche Ähnlichkeit mit dem von P II stammenden Notenstich der Partiten 3–6 (Abb. 3c, e). Die Formen der Baß- und C-Schlüssel sind praktisch identisch, der Violin-

¹³ Hypothetische Zuschreibung des Stichs der Partiten an Krügners Werkstatt erstmals bei C. Wolff, *Die Originaldrucke* . . . (Fußnote 1), S. 18.

¹⁴ Zu ihrer Unterscheidung vgl. Kinsky, a. a. O., S. 22 ff.

¹⁵ Die Platte für die 1. Partita ist für die 5. Partita wiederbenutzt, die der 2. Partita für die 3. und 4. Partita. Ein Exemplar des Einzeldruckes der 6. Partita hat sich nicht erhalten.

¹⁶ Partita 1: *Corrente, Sarabande, Menuet 1, Menuet 2*; Partita 2: *Sinfonia, Andante, Courante, Sarabande, Rondeaux*.

¹⁷ Abdruck bei J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 412; vgl. dazu Krit. Bericht NBA VIII/1 (C. Wolff), S. 16 ff.

schlüssel und die Be-Vorzeichen sowie die leicht abgeplatteten und unregelmäßigen Köpfe der Halb- und Ganznoten weisen kaum Unterschiede auf.

P I, der Notenstecher der Partiten 1 und 2, hat – laut Übereinstimmung mit den Wiederholungszeichen (prima/seconda volta) – zweifellos die Paginierung von Partita 1 vorgenommen, zusätzlich wohl auch die ersten beiden Satzüberschriften der Partita 1. Darüber hinaus läßt er sich jedoch nicht weiter nachweisen.¹⁸ Eine einleuchtende Erklärung für sein Verschwinden findet sich nicht. Möglicherweise hat er Leipzig verlassen, oder auch: P II trat in die Werkstatt Krügners ein, womit sich das Auftreten des letzteren ab der 4. Partita (siehe oben) erklären ließe.

III

Bachs II. Teil der Klavierübung war von Christoph Weigel aus Nürnberg in Verlag genommen, wie die Titelseite eindeutig bezeugt, und wohl auch in Nürnberg gestochen worden.¹⁹ Am Notenstich waren zwei Hauptstecher beteiligt.²⁰ Der Stecher der Ouvertüre (ebenso von deren Paginierung) gibt sich nun als der aus der Sperontes-Sammlung bekannte K I zu erkennen (Abb. 4a, b). Somit stellt sich die Frage, ob nicht möglicherweise dieser Teil des Druckes in Leipzig begonnen wurde und Weigel die Arbeit erst später übernahm. Aus der Tatsache freilich, daß K I auch die Paginierung des Italienischen Konzerts vorgenommen hat, ergibt sich fast zwangsläufig, daß die beiden Hauptstecher offensichtlich Hand in Hand arbeiteten. Und somit kommt nur Nürnberg als Herstellungsort in Frage.²¹ Das Auftreten von K I in dem 1735 erschienenen II. Teil der Klavierübung ließe sich jedoch insofern erklären, als dieser ja nicht vor 1736 (dem Erscheinungsjahr der Sperontes-Sammlung) in Leipzig nachweisbar ist. Somit dürfte er um 1735 von Nürnberg nach Leipzig in die Werkstatt Krügners übergewechselt sein. Ein solcher Wechsel wäre nichts Ungewöhnliches, da zwischen den beiden Städten gerade auf dem Gebiet des Buch- und Druckwesens vielfältige Beziehungen herrschten. Weigel ist zudem regelmäßig zur Messezeit in Leipzig nachweisbar.²²

IV

Georg Christian Schemellis *Musicalisches Gesangbuch* war von Breitkopf in Leipzig verlegt und kam heraus zur Ostermesse 1736,²³ also im Erscheinungsjahr von Sperontes' „Singender Muse“. Es überrascht darum kaum, in den beiden Druckausgaben denselben Stechern zu begegnen. Krügner sen. ist jedoch offensichtlich nur für eine Nummer bei Schemelli verantwortlich (Abb. 1b), während

¹⁸ Vgl. Krit. Bericht NBA V/1 (R. D. Jones), S. 11.

¹⁹ Faksimileausgabe, siehe Fußnote 11.

²⁰ Zu den Einzelheiten vgl. Krit. Bericht NBA V/2 (W. Emery).

²¹ Es findet sich in keinem der erhaltenen Exemplare das Auftreten differierender Papiersorten wie beim III. Teil der Klavierübung (siehe unten).

²² Vgl. Dok II, Nr. 370.

²³ Faksimileausgabe, Hildesheim-New York 1975.

sich sein Sohn in neun Sätzen nachweisen läßt.²⁴ Die Hand des letzteren läßt sich besonders deutlich im Vergleich der Tempobezeichnung und Überschrift von Nr. 627 mit entsprechenden Sätzen der Sperontes-Sammlung (auch unter Berücksichtigung der Generalbaßbezifferung) erkennen (Abb. 4a, b).

Der dritte, nicht bei Sperontes nachweisbare Stecher,²⁵ beansprucht besonderes Interesse. Es war bereits Spitta aufgefallen, daß eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Arbeit dieses Stechers und der Handschrift Johann Sebastian Bachs besteht. Spitta²⁶ hielt freilich die von diesem (nachfolgend K III genannten) Stecher hergestellten Sätze für die Arbeit zweier verschiedener Hände. Sein Versehen wird verständlich, wenn man sieht, daß K III für eine zweite und bei weitem größere Gruppe von Sätzen verantwortlich ist, in der sich ein völlig abweichender Notationsstil zeigt. Daß es sich jedoch in beiden Fällen um ein und denselben Stecher handelt, erweist sich aus der Tatsache, daß die Textinzipits und Bezifferungen jeweils identisch sind (Abb. 6a, b). Als Erklärung für die Diskrepanz bietet sich an, daß wir es in K III mit einem Stecher zu tun haben, der seine Stichvorlage besonders getreu zu reproduzieren versteht. Der von Spitta mit der Handschrift Bachs in Zusammenhang gebrachte Stecher dürfte somit nach einer autographen Stichvorlage gearbeitet haben. Diese Beobachtung ist insofern von größter Bedeutung, als sich auf diese Weise die Beteiligung Bachs an den Sätzen des Schemelli-Gesangbuches konkreter greifen läßt.²⁷ Auf Grund der vorlagebedingten Unterschiede im Notationsstil von K III sollte zwischen K III/JSB und K III/A im Rahmen der Schemelli-Sticharbeiten differenziert werden. K III muß in Ermangelung sicherer Anhaltspunkte anonym bleiben, doch ist nicht auszuschließen, daß K III mit Krüger sen. identisch ist (vgl. Abb. 2 und 6d).

Hinsichtlich der von K III gestochenen Sätze bleibt zu vermerken, daß sich die beiden Notationsstile nicht auf zwei exakt voneinander zu trennende Gruppen verteilen. Was Spitta – und später auch Kinsky – nicht aufgefallen ist: bei mindestens fünf Sätzen²⁸ erscheint die Oberstimme im Notationsstil K III/A und die Generalbaßstimme im Stil K III/JSB. Darüber hinaus findet sich eine Reihe von Fällen,²⁹ wo innerhalb des Notationsstiles K III/A Elemente von K III/JSB auftreten. Dies deutet auf autographe Korrekturen in einer im übrigen apographen Stichvorlage. Es läßt sich hier nur andeuten, in welcher Form die Spuren von Bachs Mitwirken am Schemelli-Gesangbuch im Stichbild verschiedener Sätze sichtbar werden.

²⁴ Nr. 12, 39, 40, 43, 112, 293, 355, 522 und 627.

²⁵ Spitta (II, S. 591) unterscheidet nur zwei Stecher, von denen er einen für C. F. Boëtius hält, der das Frontispiz gestochen hat.

²⁶ Spitta II, S. 592.

²⁷ Verwiesen sei auf die in Fußnote 3 genannte Arbeit des Verf. zum Schemelli-Gesangbuch. – Zur Frage des Verhältnisses von Stichbild und Stichvorlage und die daraus zu ziehenden Konsequenzen vgl. die grundlegende Untersuchung von R. Koprowski, *Bach's 'Fingerprints' in the Engraving of the Original Edition*, in: *Bach's Art of Fugue: An Examination of the Sources (Seminar Report)*, Current Musicology, Bd. 19, 1975, S. 61–67.

²⁸ Nr. 119, 121, 306, 333 und 580.

²⁹ Zum Beispiel Nr. 284, 303 und 475.

V

Der Stich von Bachs III. Teil der Klavierübung³⁰ erinnert in mancher Hinsicht an den des II. Teils. Beim III. Teil hatte der Nürnberger Balthasar Schmid den Stich von Titelblatt und einem guten Drittel des Notentextes besorgt. Das übrige war von einer zweiten Hand hergestellt worden. Manfred Teßmer³¹ hat dies überzeugend dargelegt, während Kinsky³² noch davon ausging, daß sich der nicht von Schmid gestochene Teil auf zwei Hände verteile, unter diesen Bach selbst.³³ Teßmers Stecher I ist nun niemand anderes als der von uns bereits als überaus geschickter Reproduktionsstecher charakterisierte K III. Schon ein oberflächlicher Vergleich der Zahlen- und Buchstabenformen zwischen den betreffenden Partien des Schemelli-Gesangbuches und des III. Teils der Klavierübung bestätigt dies (Abb. 6c, d). Das Stichbild erscheint insgesamt überaus ähnlich.

Entscheidend fällt zudem ins Gewicht, daß bei einem Teil der Erstaufgabe alle diejenigen Blätter des Druckes, bei denen mindestens eine Seite von K III gestochen sind, aus Leipziger Papiersorten bestehen,³⁴ während der Rest süddeutsches Papier darstellt.³⁵ Somit erweist sich, daß bei einer Teilaufgabe die von K III bearbeiteten Platten zunächst in Leipzig abgezogen wurden und daß der Rest (nach Fertigstellung durch Balthasar Schmid) in Nürnberg nachgeholt wurde. Die unterschiedlichen Plattenmaße in den von K III und Schmid bearbeiteten Anteilen³⁶ unterstreichen die Tatsache, daß die beiden Stecher unabhängig voneinander sowie nacheinander gearbeitet haben.

Diese Erkenntnis wirft ein völlig neues Licht auf die Entstehungsgeschichte des III. Teils der Klavierübung.³⁷ An dieser Stelle sei nur angedeutet, daß der Stecherwechsel und damit zugleich der Ortswechsel in der Herstellung des Druckes bereits im Januar 1739 stattgefunden haben muß. Denn zu diesem Zeitpunkt lag schon die Anzahl der benötigten Platten fest, ebenso war der Erscheinungstermin Ostermesse 1739 geplant (der sich dann allerdings nicht einhalten ließ). Der Anteil der Krügerwerkstatt mit gut der Hälfte der Platten (insgesamt 41)

³⁰ Faksimileausgabe, siehe Fußnote 11.

³¹ Krit. Bericht NBA IV/4, S. 8 ff.

³² Kinsky, a. a. O., S. 42–46.

³³ A. Dürr ließ neuerdings diese Frage offen in seinem Beitrag *Zeitgenössische Drucke, Autographe, Abschriften*, in: Johann Sebastian Bach. Zeit – Leben – Wirken, hrsg. von B. Schwendowius und W. Dömling, Kassel etc. 1976, S. 111.

³⁴ In allen betreffenden Exemplaren erscheint als Wasserzeichen „Gekrönter Lilienschild mit angehängter Vierermarkte, auf Steg/ICV“. Diese Papiersorte findet sich überwiegend auch in den Exemplaren des I. Teils der Klavierübung (sonstiges Vorkommen: u. a. Dresdener Stimmen der *Missa BWV 232*¹).

³⁵ In allen Exemplaren findet sich das Wasserzeichen „Gekröntes, gespaltenes Wappen mit Adler, auf Steg/AV“ (Papiermühle Joseph Anton Vnold, etwa 1740, Wolfegg).

³⁶ Durchschnittsmaße der „Leipziger“ Platten: 16,7 × 23,7 cm; der „Nürnberger Platten“: 16,1 × 23,1 cm. Auffallender noch ist die Diskrepanz in den Schwankungen der Plattenmaße: bei Krüger 16,3/17,3 × 23,2/24,2 cm; bei Schmid 15,9/16,4 × 22,8/23,3 cm. Die Schmidischen Plattenmaße sind demnach durchweg kleiner.

³⁷ Verwiesen sei auf die in Fußnote 3 genannte Arbeit des Verf. zum III. Teil der Klavierübung.

war demnach schon vor Ende 1738 fertiggestellt. Damit rückt der Kompositionstermin des III. Teils wohl mindestens ins Jahr 1737, wenn nicht davor. Es bleibt unbekannt, warum Bach den Stecherwechsel vornahm. Nahe liegt die Annahme, daß Krügners Betrieb mit der Herstellung eines so großen Projektes überlastet war, zumal Krügners Musikalienstich ohnehin nur nebenher betrieben wurde.³⁸ Die Herstellung von Kauffmanns „Harmonischer Seelenlust“ als dem am ehesten vergleichbaren umfangreichen Druck hatte sich über vier Jahre hinziehen müssen. Balthasar Schmid dürfte demgegenüber als spezialisierter Musikalienstecher sehr viel effektiver gewesen sein.

*

Die vorliegende Studie sowie die voraufgegangenen und begleitenden Forschungen bieten den Versuch, die Rolle zu klären, die die Leipziger Stecher – insbesondere die Werkstatt Johann Gottfried Krügners – bei der Herstellung der Originaldrucke Bachs gespielt haben. Es geht hier keineswegs um rein drucktechnische und verlagspolitische Fragen. Vielmehr eröffnen sich in diesem Zusammenhang Aspekte, die insbesondere für die Erkenntnis von Bachs Beteiligung am Schemelli-Gesangbuch sowie der Kompositionsgeschichte des III. Teils der Klavierübung von Bedeutung sind. Die sich hier stellenden Fragen konnten jedoch nur knapp angedeutet werden. Und auch die Ergebnisse im Bereich der Stecheridentifikationen und Stichbilddifferenzierungen behalten in gewisser Weise den Charakter der Vorläufigkeit. Die Fortsetzung einschlägiger Untersuchungen wird ohne Zweifel zu weiteren Präzisierungen wie zu Korrekturen führen.

³⁸ Vgl. G. Wustmann, a. a. O.; siehe auch Dok II, Nr. 377 und 381 zum Scheitern einer Druckausgabe J. G. Walthers, den Bach an Krügnier empfohlen hatte.

1. Notenstein von Johann Gottfried Krüger sen.

Ich rufft du dir *H. Jesu Christ!* à 2. *Clav. Oberwerk.* *Sesqui-altra* oder *Cornett.* 19
H. Jesu Christ mein schönstes Licht. *Hauptwerk.* *Bombardet Quintad.* 16 *F. Princip.* 8 *F.*
 2. *Allegro.*

Choral.

Krüger sen.

a) Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelen Lust*, 1733–1736, S. 19.

N. 108.

Wo ist in Schafft das uelied das sie so weit von mir verirt, u sich aus eigner
 Schuld verwirrt d arum ich auch so betrübewißhirs thrauen u ihr hecken. so sagt mir s
 curen Schoner an Schmill schnobiel's km erwecken u retten von der ir. rebasir

b) Georg Christian Schemelli, *Musicalisches Gesang-Buch*, 1736, Nr. 108

Air en Menuet.

c) Sperontes, *Singende Muse an der Pleisse*, 1736, Nr. 22

d) Sperontes, Singende Muse, 1747, Nr. 17

2. Textstich von Johann Gottfried Krüger sen.

1. Die St. Thomas Kirche, 2. Die Thomas Schule.
3. Der Steinerner Wasser-Kasten

a) Ansicht des Thomaskirchhofs, 1723 (Bildunterschrift)

b) 1. Teil der Klavierübung, S. 33 (Ausschnitt)

Clavier Übung
 bestehend in
 Praludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen,
 Menuetten, und andern Galanterien;
 Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt
 von
 Johann Sebastian Bach
 Hochfürstl. Sächsisch-Weissenfelsischen würcklichen Capellmeistern
 und
 Directore Chori Musici Lipsiensis.
 OPUS I.
 In Verlegung des Autoris
 1731.

c) 1. Teil der Klavierübung, 1731, Titelseite

154036

Harmonische Seelenlust
 Musicalischer Pönnen und Freunde.
 Was ist:
 Kürze jedoch nach besondern Genie und guter Grace
 laborirte Italische von 2. 3. und 4. Stimmen
 über die bekantesten Choral: Lieder etc.
 Allen
 Hohen und Niedern Liebhabern des Claviers zu einem Privat Vergnügen
 denen Herrsch. Organisten in Städten und Dörffern aber
 zum allgemeinen Gebrauch bey öffentlichen Concert: Dienst
 Welchen jedesmahl am Ende der schlechte Choral, mit einem herrlicher
 Fundament nach dem General: Bass; und dreyfachen in den Cominate
 eine kurze Passage, sauber in Kupfer geschoben,
 amnoch beygehelt und nebst einem
 nöthigen Register Stückweise
 heraus gegeben worden

von
 George Friedrich Kauffmann
 Fürstl. Sächsl. Merseburgischen Capell: Direct:
 und Hoff: Organisten.
 Leipzig auf Kosten des Autoris
 und in Commission anzuhaben unter dem Kath: Haupte
 bey Boetii Geel Tochter.
 J. G. Kriegerer. Schul: Buch: Handl.

d) Kauffmann, Harmonische Seelenlust, Titelseite

3. Noten- und Textstich von P II

Clavier Übung
bestehend in

Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen,
Menuetten, und andern Galanterien;

Denen Liebhabern zur Gemüths Erziehung verfertiget

von
Johanni Sebastian Bach,

Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen würcklichen Capellmeister und
Directore Chori Musici Lipsiensis

Partita I.

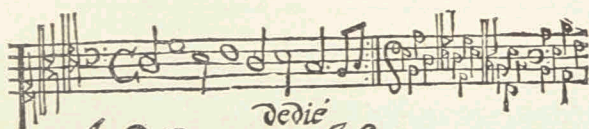
In Verlegung des Autoris
1726.

Der Kunst Buchh.

A. 1726. Kupfermann

Canon a 4.

a) Partita I, 1726,
Titelseite

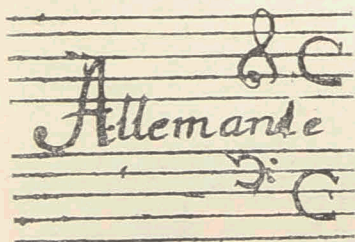


dedicé
A Monsieuze Houdemann

et
composé par J. S. Bach.

b) Kanon BWV 1074,
1727

25.



c) Partita III, 1727,
S. 25 (Ausschnitt)

Clavir Übung
 bestehend in.

Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen,
 Menuetten, und andern Galanterien;
 Denen Liebhabern zur Gemüthl. Erquickung verfertigt
 von
Johann Sebastian Bach
 Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen wirklichen Capellmeister
 und
 Directore Chori Musicae Lipsiensis.

Partita II
 In Verlegung des Autoris.
 1727

d) Partita II, 1727, Titelseite

29.

Burlesca.

e) Partita III, S. 29

4. Notenstich von Johann Gottfried Krüger jun.

N. 627. aria adax. 627 di S. Bach D.M. Lips.

Vergiß man nicht, vergißm. nicht, mein allerliebster Gott. ach höre
 doch mein Fle-her ach laß mir Guad gesche- her wenn ich hab
 Angst u Noth. Du meine Zuversicht Vergiß m. nicht, vergißm. nicht.

a) Schemelli, Gesang-Buch, Nr. 627

47.

Aria

b) Sperontes, Singende Muse, S. 47

1.

March.

Krägner Jun. schulzsch. Lipsia.

c) Sperontes, Singende Muse, 1747, S. 1

5. Notenstich von K I

14

Overture

a) II. Teil der Klavierübung, 1735, S. 14

63.

Air en Menuet.

b) Sperontes, Singende Muse, S. 63

6. Notenstich von K III

N. 78.

Serr nicht schicke deine Rache. z. b.

a) Schemelli, Gesang-Buch, Nr. 78 (K III/A)

N. 397. 397.

Dir, dir Jehovah will ich v.

b) Schemelli, Gesang-Buch, Nr. 397 (K III/JSB)

Dieß sind
heiligen zehen
Geboth
a 2 Clar.
u 2 d.
Canto fermo
in
Canone.

30

c) III. Teil der Klavierübung, 1739, S. 30

N. 119. NB: diese Melod. gehört zum Liede N. 119.

Behü meines Gloriums zier v.

d) Schemelli, Gesang-Buch, Nr. 119 (Bezifferung: „Numerierer“)

7. Notenstich von K IV, mit Korrekturen von Joh. Gottfried Krügener jun.

57

Aria.

a) Sperontes, Singende Muse, S. 57