

Vom Autograph zum Breitkopf'schen Typendruck

Johann Christoph Friedrich Bachs *Sechs leichte Sonaten* (Leipzig 1785)

Ulrich Leisinger

Die „großen“ Musikergesamtausgaben haben es sich, wie dies beispielhaft im Generalvortrag zur *Neuen Mozart-Ausgabe* festgehalten ist, zum Ziel gesetzt, „der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen einen wissenschaftlich einwandfreien Text“ zu bieten, „der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt“. ¹ Ausgangspunkt für musikalische Editionen bildet regelmäßig die Eigenschrift des Komponisten: Der Notentext des Autographs ist zweifelsfrei von seinem Urheber autorisiert; daneben gibt es andere Quellen – insbesondere Aufführungsmaterialien oder Druckausgaben –, durch die autorisierte Präzisierungen, Varianten und Revisionen überliefert werden können. Es ist eine große Herausforderung für den Musikeditor, diese Informationen von unautorisierten Eingriffen und zufälligen Textverderbnissen zu unterscheiden. Die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Komponist und Verleger, wie es im Symposium der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2017 in Kassel in den Blick genommen wurde, hat erkenntnistheoretischen wie praktischen Nutzen, da es die Frage nach dem Quellenwert der Drucküberlieferung gestellt hat.

Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795), der sogenannte Bückeburger Bach, zählt zwar nicht zu den „großen“ Meistern der Musik; im Falle der *Sechs leichten Klaviersonaten* BR A 3–8, ² die 1785 mit einer Widmung an Juliane von Schaumburg-Lippe, eine geborene Prinzessin zu Hessen-Philippsthal, Bachs Schülerin und Gattin seines Dienstherrn, im Druck erschienen sind, ³ liegt aber eine für das 18. Jahrhundert außergewöhnlich günstige Quellensituation vor, die exemplarisch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Komponist und Verleger für im Typendruck hergestellte Ausgaben beantworten kann. ⁴

¹ Wolfgang Amadeus Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum (Neue Mozart-Ausgabe), Kassel u. a. 1954–2007, hier zitiert nach *Messen*, Bd. 1, hrsg. von Walter Senn (NMA I/Abt. 1/1; 1968), S. V.

² Johann Christoph Friedrich Bach. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, bearbeitet von Ulrich Leisinger (Bach-Repertorium, 4), Stuttgart 2013, im Folgenden abgekürzt als BR.

³ *Sechs leichte Sonaten fürs Clavier oder Pianoforte, Ihro hochfürstl. Durchl. Juliane, Regierenden Fürstin zu Schaumburg-Lippe, geb. Prinzessin zu Hessen-Philippsthal, unterthänigst gewidmet und komponirt von Johann Christoph Friedrich Bach*, Leipzig: Buchhandlung der Gelehrten, 1785 (RISM B 421, BB 421 und B 393 [irrtümlich als Werk von Johann Christian Bach]).

⁴ Die hier diskutierten Fragen werden erstmals berührt in Ulrich Leisinger, „Johann Christoph Friedrich Bach as a keyboard composer“, in: *Early Keyboard Journal* 13 (1995), S. 7–38.

Für die *Sechs leichten Sonaten* kennen wir nicht nur Exemplare des Erstdrucks in zwei verschiedenen Teilaufgaben, im Sopran- wie im Violinschlüssel. Erhalten sind auch die Autographe von immerhin vier der sechs Sonaten, die vom Verlag als Stichvorlage eingerichtet wurden. Schon dies stellt eine Besonderheit dar: Bei Wolfgang Amadé Mozart beispielsweise ist zu keiner einzigen Originalausgabe – im Sinne einer zu Lebzeiten des Komponisten und mit seiner Einwilligung entstandenen Ausgabe – die Stichvorlage nachweisbar. Überdies lässt sich für Bachs Sonaten auch ein Korrektorexemplar der Ausgabe, das im Zuge des Herstellungsprozesses angefertigt und für die endgültige Fassung des Drucks berücksichtigt wurde, nachweisen. Auch hierfür gibt es im Schaffen Mozarts keine Parallele.

Zusätzlich ist ein großer Teil der Korrespondenz zwischen dem Verlag Breitkopf in Leipzig und dem Komponisten in Bückeburg überliefert. Diese Korrespondenz ist deswegen besonders aufschlussreich, weil es sich bei der Sonatensammlung um die erste Notensammlung handelte, die der Bach-Sohn eigenverantwortlich herausbrachte, so dass hier viele Details diskutiert werden, die etwa im Briefwechsel zwischen Breitkopf und Carl Philipp Emanuel Bach, der von großer Routine geprägt ist, gar nicht angesprochen werden mussten. Die Gegenbriefe des Verlags sind nicht erhalten geblieben, doch hat Breitkopf auf vielen Briefen Stichworte für die Beantwortung notiert. Einzelne Fehlstellen in diesem Mosaik lassen sich durch Analogien im Bereich der Bach-Familie schließen.

Strenggenommen wirkte Breitkopf freilich nicht als Verleger, sondern nur als Hersteller der Publikation, die Johann Christoph Friedrich Bach persönlich verantwortete und finanzierte; Breitkopf wirkte aber auch als Vermittler zur Buchhandlung der Gelehrten, die in Kommission, also im Auftrag des Komponisten, zur Distribution der Ausgabe beitrug.

Durch diese Rollenverteilung können zwei zentrale Aufgaben des modernen Musikverlags, Herstellung und Vertrieb, deutlich voneinander abgegrenzt werden; zudem ist die Frage der Finanzierung vollständig ausgelagert und dadurch ungewöhnlich transparent. In der Tabelle am Ende des Beitrags sind die einzelnen Stadien der Entstehung der Publikation nebst den wichtigsten Informationsquellen chronologisch verzeichnet und dabei jeweils den breitgefassten Kernthemen „Herstellung“ und „Vertrieb“ zugeordnet. Die historischen Quellen zu Leben und Werk Johann Christoph Friedrich Bachs liegen seit einigen Jahren im Rahmen der *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* gedruckt vor, worauf die Dokumentennummern verweisen.⁵ In der Tabelle sind die musikalischen Quellen, die eigens betrachtet werden sollen, durch Kursivdruck hervorgehoben. Sofern auf spezifische Exemplare verwiesen wird, werden die üblichen Quellensigla des *Répertoire international des sources musicales* (RISM) verwendet.

Im Folgenden sollen zwei Durchgänge durch das Material vorgenommen werden: Im ersten werden wir uns – angesichts der Materialfülle nur cursorisch – mit den Verlags-

5 *Johann Christoph Friedrich Bach: Briefe und Dokumente*, hrsg. von Ulrich Leisinger (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, 9), Hildesheim u. a. 2011, im Folgenden abgekürzt als Dok. (mit Angabe der Dokumentennummer).

fragen hinsichtlich Finanzierung und Distribution auseinandersetzen, im zweiten mit den musikalischen Quellen und damit verbunden mit Aspekten der Herstellung.

Zuvor müssen aber grundsätzliche editionsbezogene Fragen angesprochen werden, denn der von Breitkopf praktizierte Typendruck unterscheidet sich in zentralen herstellungsbezogenen Aspekten vom andernorts angewendeten Notenstich.

Notendruck

Bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein war es auch für „große“ Komponisten im deutschen Sprachgebiet die Ausnahme, nicht die Regel, dass ihre Werke im Druck verbreitet wurden. Notendrucke waren teuer, und auf Musikalien spezialisierte Verlage gab es kaum. Selbst in Wien blühte das Musikverlagswesen erst um 1780 auf, d. h. mit großer Verzögerung gegenüber anderen europäischen Musikzentren wie Amsterdam, London und Paris. Im deutschen Sprachraum hatte es bis dahin eine nennenswerte Produktion an gedruckten Musikalien vor allem in Augsburg, Nürnberg, Berlin und Leipzig gegeben. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich das Musikverlagswesen im deutschsprachigen Raum allerdings rasant, man denke nur an die bis heute bestehenden Musikverlage Breitkopf & Härtel (zuvor Breitkopf) in Wiesbaden (ehemals Leipzig), Schott in Mainz, C. F. Peters (als Nachfolger des Bureau de Musique von Hoffmeister & Kühnel) in Frankfurt (ehemals Leipzig) oder André in Offenbach. Aber noch um 1800 machten professionell erstellte handschriftliche Musikalien einen beträchtlichen Teil des Musikalienhandels aus.

Bis zur Erfindung der Lithographie, dem ersten Flachdruckverfahren, die kurz nach 1800 den Notendruck revolutionierte, da hierdurch die Herstellungskosten von Neuauflagen drastisch reduziert wurden, gab es im Wesentlichen zwei Verfahren des Notendrucks: den Notenstich als ein Tiefdruckverfahren und den Druck mit beweglichen Lettern als ein Hochdruckverfahren. Die beiden Verfahren hatten unterschiedliche Traditionen: Der Notenstich wurde von Kupferstechern gepflegt, der Typendruck von Buchverlagen. Dies zeigt sich sehr deutlich an den beiden großen Musikverlagen, die unser Bild vom Musikaliendruck in dieser Zeit prägen: Artaria & Comp. wurde in Mainz gegründet und siedelte sich als Kunst- und Landkartenhandlung 1770 in Wien an – ab 1778 kam es zu einer nennenswerten Produktion an Musikalien, wo u. a. zahlreiche Erstausgaben von Haydn, Mozart und Beethoven im Notenstich erschienen sind.⁶ Breitkopf wurde hingegen 1719 als Buchverlag in Leipzig gegründet; durch den von Bernhard Christoph Breitkopf verbesserten Notendruck mit beweglichen Lettern wuchs der Verlag ab Mitte der 1750er-Jahre zum führenden Musikverlag im mittleren und nördlichen Deutschland, bei dem unter anderem die Bach-Söhne Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich

⁶ Zu den bescheidenen Anfängen des Musikdrucks in Wien siehe Hannelore Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz und Köln 1960.

Werke herstellen ließen. Dabei blieb die eigentliche Verlagsproduktion bis um 1800, als der ehemalige Buchverlag Breitkopf sich als Breitkopf & Härtel ganz auf den Notendruck spezialisierte, begrenzt. Breitkopf übernahm vielmehr häufig nur die Herstellung von Musikalien ohne das damit verbundene verlegerische Risiko, sei es, dass er für Verlage, die wie Johann Friedrich Hartknoch in Riga keine eigenen Drucktypen besaßen, oder direkt im Auftrag der Komponisten, die ihre Werke im Eigenverlag herausbrachten, tätig wurde.⁷ Ab etwa 1797 setzte auch der Verlag Breitkopf & Härtel für auflagenschwächere Ausgaben zunehmend den Notenstein ein.⁸ Während beispielsweise die jeweils ersten Auflagen der unter dem Titel *Oeuvres complètes de ...* gedruckten Auswahlgaben der Werke von W. A. Mozart, Joseph Haydn und Muzio Clementi sowie die bis etwa 1807 davon hergestellten Neuauflagen einzelner Hefte (*Cahiers*) daraus im Typendruck hergestellt sind, wandte Breitkopf ab ca. 1811 auch hierfür den Notenstein an. Später, ab ca. 1818, folgten auch Ausgaben in Lithographie. Die beweglichen Lettern des Typendrucks blieben vor allem bei Musikbüchern und Theoretika in Gebrauch und zwar bis zur Zerstörung der Leipziger Produktionsstätten im Zweiten Weltkrieg.

Verlagsfragen

Johann Christoph Friedrich Bach, 1732 in Leipzig geboren und seit 1750 am Hof der Grafen von Schaumburg-Lippe in Bückeburg tätig, wo er ab 1759 mit dem Titel eines Konzertmeisters die Hofkapelle leitete, konnte um 1770 erstmals einige seiner Werke im Druck sehen: Auf Vermittlung seines Bruders Carl Philipp Emanuel sind bei Bock in Hamburg als Erstlingswerk die Sechs Quartette mit Flöte BR B 37–42 mit einer Widmung an seinen Flöte spielenden Landesherrn Wilhelm Friedrich Ernst von Schaumburg-Lippe erschienen; C. P. E. Bach nahm verschiedene klein besetzte Kompositionen in das Sammelwerk *Musikalisches Vielerley* (Hamburg: Bock, 1770) auf, fünf Lieder sind 1773 in *Balthasar Münters [...] Sammlung geistlicher Lieder* (Leipzig 1774) erschienen. In den Folgejahren konnte sich Johann Christoph Friedrich Bach weiter etablieren: Münter betraute ihn mit der Komposition des zweiten Teils seiner Lieder; sechs Trios für obligates Klavier und Violine, zwei Klavierkonzerte und eine weltliche Kantate sind auf Vermittlung des damaligen Bückeburger Oberkonsistorialrats Johann Gottfried Herder um 1776 bei Johann Friedrich Hartknoch in Riga erschienen; eine Reise nach England im Jahre 1777 ermöglichte es

7 Die hier umrissenen unterschiedlichen Traditionen aus dem Kunst- bzw. Buchhandel zeigen sich schon äußerlich: Nur Musikalien, die von Buchdruckern hergestellt wurden, weisen in der Regel ein Erscheinungsjahr auf der Titelseite auf.

8 Siehe auch Otto Erich Deutsch, *Musikverlags-Nummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900*, Berlin 1961. Ausgaben im Stich haben in der Regel auf jeder Seite eine Plattennummer, um die Sortierung der Platten im Lager sicherzustellen; bei Ausgaben im Typendruck stehen dort nur die für den Buchdruck typischen Bogensignaturen, die die Zusammenstellung der gedruckten Werke vor dem Heften und Binden erleichtern.

ihm, sechs Streichquartette und sechs Klavierkonzerte bei Welcker in London, einem der Hauptverleger seines Bruders Johann Christian Bach, unterzubringen.

Die Erfolge seines Halbbruders Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg, der seit den 1770er-Jahren Klaviermusik und Kammermusik mit Klavier im Eigenverlag veröffentlichte, bewog ihn, um den 20. Juni 1783 mit folgendem Schreiben bei Breitkopf in Leipzig vorstellig zu werden:

HochEdelgebohrner,

Hochzuehrender Herr!

Da ich entschlossen bin mit dem ehesten 6 *Sonaten a Solo* fürs *Clavier* herauszugeben, und selbige durch Ew. HochEdelgeb. bekandten schönen Noten Druck dem *publico* vorzulegen wünschte, so nehme mir die Ehre, da ich von der ganzen *procedur* bey der Herausgabe nicht unterrichtet bin, Ew. HochEdelgeb. ergebenst zu bitten, mir mit dem ehesten über folgende Punkte gütigst Nachricht zu ertheilen.

- 1) Wie bald Ew. HochEdelgeb. dieses Werck in die Prese nehmen können,
- 2) Es wird ohngefähr nicht stärker als meines Bruders in *Hamburg* Werke sind, u. sollte auch in dem nemlichen *format* gros *Quart* verleyet werden; was Ew. HochEdelgeb. a Bogen nebst dem Papier ich alsdenn zu zahlen habe.
- 3) Ob man dieses Werck in dasigen öffentlichen Blattern ankündigen kan.
- 4) Möchte ich mir überhaupt eine kleine *instrustion* [recte: *instruction*] von Ew. HochEdelgeb. erbitten, wie die *praenumeration* auf dem kürzesten Weg anzufangen ist. [...] ⁹

Bach fühlte sich durch Breitkopfs Antwort vom 13. August, die nicht erhalten geblieben ist, ermuntert und bestätigte in einem Schreiben vom 10. September 1783 seinen Beschluss, die Sonaten im „künfftigen Winter“ zu veröffentlichen. Die Sonaten sollten demnach auf Pränumeration erscheinen. Anders als beim Subskriptionsverfahren, bei dem es genügte, sein Interesse mitzuteilen und dann nach Erhalt des Druckexemplars zu bezahlen, war der Pränumerant zur Vorabbezahlung des Kaufpreises verpflichtet.¹⁰ Der Pränumerant erhielt dafür einen deutlichen Rabatt gegenüber dem Ladenpreis und konnte als sogenannter Kollekteur durch Vermittlung weiterer Pränumeranten zusätzliche Rabatte für sich erwirken. Der aufschlussreiche Pränumerationsaufruf, datiert mit „Bückeberg, im September 1783“, lautet:

⁹ Johann Christoph Friedrich Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 20. Juni 1783 (Dok II:18).

¹⁰ Vgl. Klaus Hortschansky, „Pränumerations- und Subskriptionslisten in Notendruckten deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts“, in: *Acta musicologica* 40 (1968), S. 154–174; Franz Stephan Pelgen, *Pränumerationen im 18. Jahrhundert als Geschäftsprinzip und Marktalternative. Akten der interdisziplinären Arbeitstagung vom 20./21. Februar 2009 in Mainz*, Ruppolding und Mainz 2009; Maximilian Jolmes, „Subskription und Pränumeration als historische Finanzierungsformen“, in: ders., *Crowdfunding. Historische Entwicklungslinien und Case Studies*, Baden-Baden 2021, S. 179–206.

Nachricht.

Verschiedene Stücke, die ich im Musikalischen Vielerley habe abdrucken lassen, haben eine schmeichelhafte Recension in der Bibliothek der schönen Kunste und Wissenschaften erhalten; meine Amerikanerin hat sich ebenfalls den Beyfall des Publikums zu erwerben gewusst. Ob ich nun noch dieselbe süsse Belohnung werde einrindten können, mache ich einen Versuch mit *sechs leichten Clavier=Sonaten*, in jezigem Gusto, die ich willens bin, künftige Leipziger Ostermesse, in beliebigem Violin- oder Discant-Schlüssel, denen *resp.* Herren Pränumeranten zu überliefern.

Der Pränumerations-Preis ist in Conventions-Gelde 1 Rthlr. 8 Ggr. in Louisd'or zu 5 Rthlr. Die Pränumeration bleibt offen, bis Ende Mart. 1784. Diese Sonaten werden bey Herrn Breitkopf gedruckt. Papier, Druk, Format – werden seyn, wie bey meines Hamburger Bruders zulezt herausgekommenen Claviersachen.

Bin ich durch die gütige Aufnahme dieser Sonaten von der noch fortdaurenden Gunst des Publikums überzeugt, so gebe ich nach und nach meine Singesachen von der Feder meines Freundes, des Herrn Ober=Consist. Rath Herders, in Partitur heraus.

Alle diejenigen, so mit dieser Collection sich bemühen wollen, erhalten wie gewöhnlich auf 10 – 1, auf 5 – 1/2 Exemplar frey. Dürfte ich besonders die Freunde meines Bruders wohl ersuchen, sich auch für mich zu verwenden? Auser bemeldter Provision wurde ich ihnen unendliche Verbindlichkeit schuldig seyn.

Liebhaber wurden sich also der Pränumeration wegen zu wenden haben:

In *Bückeburg*, bey mir selbst; in *Berlin*, bey Herrn *Hering*, Musikus [...] ¹¹

Am Schluss des Briefs steht eine lange Liste mit mehr als 30 Namen in nahezu ebenso vielen Städten in Deutschland, aber auch im Baltikum sowie Wien und sogar Moskau.

Die weiteren Stadien der Publikation, die mit mehreren, für die damalige Zeit nicht untypischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, seien knapp beschrieben: ¹²

An Weihnachten 1783 stellte Johann Christoph Friedrich Bach die Stichvorlage, eine autographe Reinschrift, fertig und begann mit Breitkopf Verhandlungen über die Auflagenhöhe und die Aufteilung der Auflage in Exemplare im Sopranschlüssel wie im Violinschlüssel.

Das Verhältnis der beiden Teilaufgaben zueinander ist mit Blick auf den Herstellungsprozess bislang weder für Johann Christoph Friedrich Bach noch für entsprechende Werke Carl Philipp Emanuels Bachs abschließend untersucht worden. ¹³ Für den Satz wurde je-

¹¹ Dok IV:29 (Exemplar in A-Wst).

¹² Für Einzelnachweise siehe die Tabelle am Ende des Beitrags.

¹³ Im Rahmen der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gesamtausgabe (*Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, hrsg. vom Packard Humanities Institute in Verbindung mit dem Bach-Archiv Leipzig, der Sächsischen Akademie der Wissenschaften und der Harvard University, Los Altos/CA, 1999 ff.), im Folgenden abgekürzt als CPEB:CW, wird die Frage von David Schulenberg in der „Introduction“ zu CPEB:CW I/3 angesprochen (v. a. S. XVII–XVIII), ebenso von Christopher Hogwood in der „Introduction“ zu CPEB:CW I/4.1, S. XIV–XV (gleichlautend auch in CPEB:CW I/4.2).

denfalls nur eine Vorlage benötigt, denn die Übertragung von einem Schlüssel in den anderen durfte von jedem Kopisten und damit offenbar auch vom Notensetzer erwartet werden.¹⁴ Während die Vorlagen für Johann Christoph Friedrich Bachs Sonaten wie die bereits genannten vier erhaltenen Autographe sicherlich durchweg im Sopranschlüssel standen (folglich auch die Ausgabe in diesem Schlüssel vor der Parallelversion im Violinschlüssel in Angriff genommen wurde), kam es bei Carl Philipp Emanuel Bach durchaus auch zu Vorlagen, in denen beide Schlüssel vertreten waren.¹⁵

Was auf den ersten Blick wie zwei getrennte Ausgaben aussehen mag, waren in Wirklichkeit vermutlich nur zwei Teilaufgaben: Breitkopf konnte wahrscheinlich noch während des Herstellungsprozesses mit vertretbarem Aufwand die Schlüssel im oberen Klaviersystem austauschen und die Noten vom Sopran- in den Violinschlüssel überführen, indem die oberste Linie einer Notenzeile herausgezogen wurde und eine neue unten angefügt wurde. In diese Richtung deutet zumindest der Befund bei den Klaviertrios Wq 90: Carl Philipp Emanuel Bach merkte hier nach dem Erhalt eines letzten Probeabdrucks zwei Fehler an, von denen sich einer nur in der zuerst erstellten Fassung im Violinschlüssel fand, wohingegen dieser nach der Umsetzung in den Sopranschlüssel offenbar noch rechtzeitig vor dem Druck erkannt worden war.¹⁶ Entsprechend ist auch in Breitkopfs Kostenberechnung für Johann Christoph Friedrich Bachs Sonaten vom 10. Dezember 1784 nur von einer „Aenderung in [Violin] Schlüssel“ die Rede.¹⁷

Die Versendungslisten, die sich in der Korrespondenz teilweise erhalten haben, zeigen, dass im süddeutsch-österreichischen Raum der Violinschlüssel bevorzugt wurde, während der traditionelle Sopranschlüssel – nicht ohne Grund von Carl Philipp Emanuel Bach und seinen nord- und mitteldeutschen Zeitgenossen als „Clavierzeichen“ bezeichnet¹⁸ – in den protestantischen Teilen Deutschlands gefragt war. Dabei lässt sich die Tendenz beobachten, dass der Sopranschlüssel auch in Norddeutschland allmählich an Boden verlor.

Angesichts der Erfolge seines Bruders Carl Philipp Emanuel setzte Johann Christoph Friedrich Bach die Auflagenhöhe mit 1000 an; dies erwies sich als allzu optimistisch; realistisch konnte die Auflagenhöhe die Zahl der subskribierten Exemplare wohl nur maximal um den Faktor 3 überschreiten. Die Pränumeration verlief insgesamt schleppend, weswegen einerseits die Frist um 3 Monate verlängert, andererseits die Zahl der Druckexemplare

14 Carl Philipp Emanuel Bach an Breitkopf, 2. Mai 1776. Zitiert nach Ernst Suchalla, *Carl Philipp Emanuel Bach: Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, 2 Bde. (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft, 80), Göttingen 1994; im Folgenden abgekürzt als Suchalla, *Briefe*, hier Bd. 1, S. 568–569 (Nr. 245).

15 Carl Philipp Emanuel Bach an Breitkopf, 15. Oktober 1782. Suchalla, *Briefe*, Bd. 2, S. 938–939 (Nr. 435).

16 Carl Philipp Emanuel Bach an Breitkopf, 19. Juli 1776. Suchalla, *Briefe*, Bd. 1, S. 584–585 (Nr. 254).

17 Breitkopf an Johann Christoph Friedrich Bach, 10. Dezember 1784 (Dok II:36).

18 Siehe z.B. Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Bd. 1, Sp. 343: „Clavierzeichen. So nennet man oft den C Schlüssel auf der untersten Linie des Liniensystems, weil man ehedessen gewohnt war, die Oberstimme der Clavierstücke fast ohne Ausnahme in dieses Zeichen zu setzen.“

nach unten korrigiert werden musste.¹⁹ Doch als es schließlich im Sommer 1784 an die Herstellung gehen sollte, hatte Breitkopf keine freien Kapazitäten. Die Verzögerung kam dem Bückeburger Bach nur in einer Hinsicht zugute: Auf Vermittlung Breitkopfs konnte er sein persönliches Risiko mindern, indem sich die Buchhandlung der Gelehrten bereit erklärte, das Werk in ihr Programm aufzunehmen.

Die Buchhandlung der Gelehrten mit Sitz in Dessau war ein ehrgeiziges und höchst interessantes Projekt, das von Stephanie Rahmede 2008 genauer beleuchtet wurde.²⁰ Sie verstand sich als ein philanthropisches Netzwerk von Autoren, die ihre Werke sonst im Eigenverlag herausgegeben hätten. Zu ihren Autoren zählten immerhin auch Christoph Martin Wieland und Johann Gottfried Herder. Die 17 derzeit nachweisbaren Drucke mit Musikalien aus den Jahren 1781 bis 1785 bildeten im Angebot der Buchhandlung der Gelehrten eine bescheidene Minderheit.²¹ Die Buchhandlung der Gelehrten bewarb die Titel, u. a. in einer eigenen Zeitschrift, die zwischen 1781 und 1784 unter dem Titel *Berichte der allgemeinen Buchhandlung der Gelehrten* erschien, präsentierte sie bei der Leipziger Buchmesse und unterhielt ein Zentrallager.

Die Verzögerung im Herstellungsprozess musste freilich die Pränumeranten, die für das Werk im Voraus bezahlt hatten, nervös machen, wovon ein besorgter Brief des Greifswalder Advocaten und Musikliebhaber Johann Heinrich Grave vom 21. Dezember 1784 zeugt. Zu diesem Zeitpunkt war, was Grave nicht wusste, noch nicht einmal die Autorenkorrektur abgeschlossen. Nach Bezahlung der Druckkosten lieferte Breitkopf die Exemplare im Zuge der Ostermesse 1785 anhand einer vom Komponisten erstellten Versendungsliste aus. Der genaue Zeitpunkt, an dem Johann Christoph Friedrich Bach seine beiden Dedikationsexemplare, die wie üblich auf besserem Papier gedruckt waren, und 50 Exemplare zum Eigenvertrieb erhielt, ist leider nicht genau dokumentiert.

Eine überschlägige Rechnung zeigt, dass die Unternehmung für Bach finanziell ein Misserfolg war. Gedruckte Musikalien waren teuer, doch nur etwa zwei Drittel des Pränumerationspreises von 1 Reichstaler 8 Groschen blieben beim Komponisten hängen. Die Summe aller Pränumerationsgelder – 133 Exemplare sind in der dem Druck beigegebenen Pränumerantenliste verzeichnet – deckte nicht einmal die Druckkosten von 200 Talern. Der Rückfluss, den sich Bach im Ladenverkauf durch die Vermittlung der Buchhandlung der Gelehrten erhofft hatte, stellte sich jedoch nicht ein: Die Buchhandlung der Gelehrten ging in Konkurs, ehe Bach eine einzige Zahlung erhalten hatte, nachdem sich eine Über-

19 Die Auflagenhöhe wird von Breitkopf am 10. Dezember 1784 mit 600 angegeben (Dok II:36).

20 Stephanie Rahmede, *Die Buchhandlung der Gelehrten zu Dessau. Ein Beitrag zur Schriftstelleremanzipation um 1800*, Wiesbaden 2008; siehe auch dies., „Was nunmehr die Künstler und die Gelehrten zur Beförderung des Debts ihrer Werke thun können, ja thun müssen.“ – Die Buchhandlung der Gelehrten, ihre Überlegungen zur Pränumeration und ihre Beförderer“, in: *Pränumerationen im 18. Jahrhundert als Geschäftsprinzip und Marktalternative. Akten der interdisziplinären Arbeitstagung vom 20./21. Februar 2009 in Mainz*, hrsg. von Franz Stephan Pelgen, S. 75–101.

21 Siehe die entsprechenden Einträge im *Répertoire international des sources musicales*.

nahme durch den Leipziger Verleger Georg Joachim Göschen zerschlagen hatte.²² Schließlich ließ Bach über Breitkopf die Restexemplare seiner eigenen Sonaten aus der Konkursmasse herauskaufen.²³ Das genaue Ausmaß des Verlusts lässt sich schwer abschätzen, doch betrug allein die Druckkosten von 200 Talern die Hälfte eines Jahresgehalts des Bückeburger Bach in seiner Anstellung als schauburg-lippischer Konzertmeister. Hinzu kamen in jedem Fall die Unkosten für diverse Anzeigen oder das Briefporto zur Kommunikation mit Breitkopf, der Buchhandlung der Gelehrten und den Kollekteuren.

Herstellungsfragen

Im Folgenden gilt es, einen Blick auf die musikalischen Quellen vom Autograph zum Typendruck zu werfen: Vier der sechs Sonaten sind wie bereits erwähnt in Bachs Originalhandschriften erhalten.²⁴ Hierbei handelt es sich aber nicht um die Kompositionsniederschriften von Johann Christoph Friedrich Bach, sondern um reinschriftliche Kopien – dies gilt im Übrigen für nahezu alle Kompositionen, die vom Bückeburger Bach handschriftlich überliefert sind. Dies verwundert bei Stücken nicht, die nur in Dedikations-exemplaren oder in Stimmen überliefert sind, die der Bückeburger Bach – sei es wegen entsprechender Zeitressourcen oder zur Kostenersparnis – anders als Haydn, Mozart und Carl Philipp Emanuel Bach meist selbst kopierte. Dass die – im Falle der Sonaten nicht erhaltenen – Kompositionsniederschriften durchaus Korrekturen, bis hin zu verworfenen Satzanfängen, enthalten konnten, zeigt beispielhaft das Autograph der späten B-Dur-Symphonie BR C 28 – wahrscheinlich Bachs letzte Komposition überhaupt.²⁵ Gleiches gilt für einige Autographe mit Vokalwerken der Bückeburger Jahre, z. B. die Oratorien *Der Tod Jesu* BR D 2 und *Die Kindheit Jesu* BR D 5, bei denen Bach nachträglich die Bläserbesetzung erweitert und Detailkorrekturen vorgenommen hat. Die Reinschriften der *Sechs leichten Sonaten* sind im Übrigen nicht frei von Korrekturen. Außer Rasuren, die einerseits zur Behebung von Schreibversehen, andererseits zur Verbesserung der Les-

22 Siehe hierzu neben Rahmede, *Die Buchhandlung der Gelehrten* (wie Anm. 20), auch Stephan Füssel, *Georg Joachim Göschen, ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik*, Bd. 1, *Studien zur Verlagsgeschichte und zur Verlegertypologie der Goethe-Zeit*, Berlin und New York 1999, S. 54 ff.

23 Dok II:77, auf Grundlage von Hermann von Hase, „Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte“, Abschnitt „Johann Christoph Friedrich Bach (der Bückeburger)“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1919/20), S. 474 f.

24 US-CAh, Signatur: MS Mus 67 (ohne JCFB-BR A 4 und A 7). Das unvollständig überlieferte Manuskript, das im Hause Breitkopf paginiert wurde, kann unter [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:49415888\\$11](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:49415888$11) online konsultiert werden. Einzelne Seiten aus dem Manuskript sind wiedergegeben in Barbara Mahrenholz Wolff, *Music manuscripts at Harvard. A catalogue of music manuscripts from the 14th to the 20th centuries in the Houghton Library and the Eda Kuhn Loeb Music Library*, Cambridge/MA 1992, Plate 3, bzw. *Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795). Ein Komponist zwischen Barock und Klassik, Katalog*, bearbeitet von Ulrich Leisinger, Bückeburg 1995, S. 68–69.

25 *Johann Christoph Friedrich Bach: Drei Sinfonien* (Schaumburger Faksimiledrucke, 2), Bückeburg 1966.

barkeit vorgenommen wurden, sowie – wie aus Tintenfarbe und Schreibduktus hervorgeht – nachträglichen Hinzufügungen von Akzidentien und dynamischen Angaben, finden sich durchaus auch Änderungen an Rhythmen und Tonhöhen, wobei die Lesarten *ante correcturam* nicht immer ermittelt werden können, da die Korrekturen mittels Rasur und Überschreibung erfolgten. Abbildung 1 zeigt einen Ausschnitt aus dem langsamen Satz der Sonate D-Dur BR A 3, einem Andantino G-Dur, mit Korrekturen, die über die Richtigstellung bloßer Schreibversehen hinausgehen: Die Bewegung der linken Hand wird schrittweise verlangsamt (ursprünglich war die linke Hand durchgängig in Sechzehnteln in „Faulenzernotation“ als doppelt durchstrichene punktierte Viertelnote notiert); in der (im Sopranschlüssel zu lesenden) Schlussformel der rechten Hand wurde zudem die Note e^t zweimal durch cis^t ersetzt.



Abb. 1: J. C. F. Bach, Klaviersonate D-Dur BR A 3, Satz 2, T. 20–24. Autograph (US-CAh, MS Mus 67, p. 21) mit Korrekturen von der Hand des Komponisten.

Anhand der reinschriftlichen Autographe, die Bach mit seinem Brief vom 26. Dezember 1783 an Breitkopf übersandte, lässt sich somit die Entstehungszeit der Kompositionen nicht sicher bestimmen. Angesichts der Dedikation an Juliane von Schaumburg-Lippe, die um diese Zeit bei Bach Klavierunterricht nahm und mit immerhin 40 Talern im Jahr aus ihrer Privatschatulle vergütete, liegt es aber nahe, dass er die Sonaten eigens für den Druck komponiert hat. Bei anderen Publikationen, insbesondere bei den *Musikalischen Nebenstunden* BR K 2 (Rinteln: Bösendahl, 1787/88), die sich an ein Publikum von Liebhabern wandten, hat Bach hingegen wohl auch einige ältere Stücke aus seinem Fundus hervorgezogen. Andererseits bemühte sich Bach über Jahre hinweg, Stücke exemplarischen Charakters – wie etwa Vertonungen Herder'scher Oratorien –, die teilweise bereits bis zu 15 Jahre alt waren, zum Druck zu befördern. Gelungen ist ihm dies nur im Fall der Kantate *Ino* BR H 48, die 1786 im Druck erschien, aber spätestens 1777 entstanden ist. Ähnliches lässt sich durchaus bei seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel Bach beobachten, wo wir durch das sogenannte Nachlassverzeichnis²⁶ nicht nur über die Druckdaten, sondern meist auch über die Kompositionsjahre informiert sind.

Von anderen Stichvorlagen unterscheiden sich die autographen Reinschriften des Bückeburger Bach trotz ihres größeren Grades an Autorisierung nicht grundsätzlich. Mit Blick auf den Quellenwert sind beispielsweise die wenigen erhaltenen Stichvorlagen von

²⁶ *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790.

Carl Philipp Emanuel Bach, insbesondere *Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste* Wq 239, höher einzuschätzen, denn der Hamburger Bach hat in diesem Fall die Abschrift seines Hauptkopisten Johann Heinrich Michel genau durchgesehen, korrigiert und zusätzlich mit aufführungspraktischen Angaben versehen.²⁷

Zurück zum Bückeburger Bach: Die reinschriftlichen Autographe wurden im Verlags-
haus für den Stich eingerichtet, wozu diese in blass-roter Tinte annotiert wurden. Die wichtigste Aufgabe war hierbei die Einteilung des Stiches nach Seiten und Systemen. Diese Einteilung war unbedingt erforderlich, um den Notensetzern, hier im ganz handwerklichen Sinne verstanden, die Arbeit zu erleichtern, wenn nicht gar zu ermöglichen. In diesem Arbeitsschritt wurden nicht nur die Paginierung und die Zeilenumbrüche festgelegt, sondern auch der Notentext optisch bereinigt: Noten, die zusammengebalkt werden sollten, wurden mit feinen Klammern markiert, Abstände zwischen Tongruppen hervorgehoben, und der Untersatz, der im Autograph nicht immer getreu notiert war, wurde gelegentlich durch Verweiszeichen justiert. Die Eintragungen bezogen sich aber ausschließlich auf stichtechnische Aspekte; der Notentext selbst wurde nicht lektoriert, etwa durch eine Angleichung von Parallelstellen hinsichtlich der Balkensetzung oder Positionierung der Dynamik. Ganz vereinzelt wurden offenkundige Fehler korrigiert. Im Ausschnitt aus dem ersten Satz (*Allegro maestoso*) der Sonate Es-Dur BR A 8 ist zu sehen, dass bei der Einrichtung des Manuskripts nicht nur verlagsseitig zum Beginn von T. 73 die Seiteneinteilung »p. 39« eingetragen wurde, sondern auch in T. 74 eine irrtümlich gesetzte Viertelpause im unteren System durch eine Halbpause (analog zur Oberstimme) ersetzt wurde.

Abb. 2: J. C. F. Bach, Klaviersonate Es-Dur BR A 8, Satz 1, T. 73–74. Autograph (US-CAH, MS Mus 67, p. 28) mit Eintragungen von fremder Hand für den Stich.



Immerhin handelte es sich um Originalausgaben, bei denen Breitkopf auf die Kompetenz seiner Autoren vertraute. Letztlich erweisen sich Bachs Reinschriften aber allenfalls als genauso zuverlässig wie Abschriften guter Kopisten; sie sind aber bei Weitem nicht fehlerfrei.²⁸

Das nächste erhaltene Stadium ist die Fahnenkorrektur, die Bach im November / Dezember 1783 in drei Teilen erhielt und binnen weniger Wochen an Breitkopf zurücksandte.

27 Die Handschrift befindet sich im Hans-Sommer-Archiv Berlin (D-Bsommer) unter der Signatur Mus. ms. C. P. E. Bach 3. Siehe *Carl Philipp Emanuel Bach: Arias and Chamber Cantatas*, hrsg. von Bertil van Boer (CPEB: CW VI / 4), Los Altos 2010, S. XIII und S. 134.

28 Zu Problemen des Notentextes in Reinschriften von J. C. F. Bach siehe die Edition der Sonate in D für Klavier BR A 31, in: *Johann Christoph Friedrich Bach: Drei Klaviersonaten BR A 26, 27, 31*, hrsg. von Ulrich Leisinger, Stuttgart 2005.

Dass es sich bei dem heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befindlichen Exemplar des Erstdrucks²⁹ um einen Probedruck handelt, lässt sich nicht nur anhand der handschriftlichen Eintragungen, sondern schon am Wasserzeichen erkennen. Während für die Druckauflage gutes Gebrauchspapier aus der Papiermühle Lenck in Niederlößnitz (heute ein Ortsteil von Radebeul bei Dresden) verwendet wurde, weist das Korrektorexemplar eine mindere Papierqualität ohne Wasserzeichen auf. Entsprechendes lässt sich auch bei einem Probedruck der 6 Flötenquartette von 1768 beobachten; dieser ist abweichend von der Druckauflage auf auffallend „lappigem“, unsauber beschnittenem Papier gedruckt.³⁰

Während die ersten 10 Seiten des Wiener Exemplars der *Sechs leichten Klaviersonaten* faktisch korrekturfrei sind, finden sich im weiteren Verlauf einzelne Eintragungen. Anders als die Annotationen in der Stichvorlage, die sich nicht besonders deutlich vom Notentext des Autographs abheben, sind diese Korrekturen nicht nur im Notentext selbst mit roter Tinte eindeutig markiert, sondern auch am Rand zusätzlich vermerkt oder richtiggestellt. Wir reden von insgesamt etwa 30 Korrekturen, ganz überwiegend vergessene oder fehlplatzierte Akzidentien und dynamische Bezeichnungen. Auf 43 Seiten Notentext ist hingegen nur ein einziger Notenfehler angestrichen! Es handelt sich zweifelsfrei nicht um Verbesserungen störender Druckfehler durch einen späteren Besitzer, sondern um Korrekturen, die für den weiteren Herstellungsvorgang angemerkt wurden. In der Druckauflage sind die vermerkten Fehler korrigiert. Allem Anschein nach handelt es sich hier um eine Hauskorrektur; trotz der Kürze der Einträge dürfte auszuschließen sein, dass die Korrekturen von der Hand Johann Christoph Friedrich Bachs stammen. Abbildung 3 zeigt den Beginn der Sonate A-Dur BR A 7 auf S. 30. Im Korrektorexemplar sind ein fehlender Doppelschlag sowie ein Vorzeichenfehler vermerkt; beide sind in der Druckauflage behoben (das Autograph dieser Sonate ist nicht erhalten).



Abb. 3: J. C. F. Bach, Klaviersonate A-Dur BR A 7, Satz 1, T. 1–4. Korrektorexemplar (A-Wn, M.S. 38891-qu.4°, S. 30) mit Eintragungen in roter Tinte.

²⁹ A-Wn, Signatur: M.S. 38891-qu.4°. Das Exemplar kann unter https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9594899&order=1&view=SINGLE konsultiert werden.

³⁰ Exemplar in B-Bc, 6374. Vgl. Ulrich Leisinger und Peter Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog* (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, 2), Hildesheim u. a. 1997, S. 402 und S. 420–421. Siehe dazu auch BR, S. 146.

Abbildung 4 aus der Exposition des ersten Satzes der Sonate Es-Dur BR A₃ zeigt, dass im Zuge dieser Korrektur nicht nur reine Satzfehler, wie im letzten Takt des Beispiels, korrigiert wurden, sondern auch noch im Autograph fehlende Akzidentien eingefügt wurden.



Abb. 4: J. C. F. Bach, Klaviersonate Es-Dur BR A 8, Satz 1, T. 30–33. Korrektorexemplar (A-Wn, M.S. 38891-qu.4°, S. 37) bzw. Autograph (US-CAh, MS Mus 67, p. 27).

Diese geringe Fehlerquote – wir sprechen hier vom letzten Stadium der ersten und einzigen Autorenenkorrektur – ist bemerkenswert und deckt sich mit J. C. F. Bachs lapidarer Bestätigung in seinem Brief vom 24. Dezember 1784, genau ein Jahr nach Einreichung der Stichvorlage:

Die letzten Bogen von meinen Sonaten habe richtig erhalten. Nach genauer Durchsicht habe keine erhebliche Fehler gefunden.³¹

Diese Angabe ist sicher wörtlich zu verstehen: Nur „erhebliche“ Fehler verdienten in einer Autorenenkorrektur überhaupt Erwähnung, Inkonsistenzen etwa bei Bogenlängen oder der Platzierung von dynamischen Angaben blieben regelmäßig unbeanstandet, da eine Korrektur vor dem Druck zwar möglich, aber nicht unaufwändig war. Anders als beim Plattendruck, wo Änderungen, die über die Hinzufügung von Zeichen hinausgehen, meist als Plattenkorrekturen sichtbar bleiben, ist im Typendruck im Nachhinein nicht mehr erkenntlich, welche Stellen geändert wurden. Für Druckausgaben wurden aber offenbar insgesamt keine höheren Qualitätsstandards eingefordert als für Abschriften professioneller Kopisten, was bei der Beurteilung des Quellenwerts für einen Editor unserer Zeit einschränkend berücksichtigt werden muss.

³¹ Dok II:38 (Exemplar D–DS).

Allerdings hat es sich hierbei zweifellos nicht um das einzige Korrekturstadium gehandelt. Aus dem weit umfangreicheren Briefwechsel von Carl Philipp Emanuel Bach mit Breitkopf geht hervor, dass Breitkopf eine Hauskorrektur ausführen ließ, ehe er Druckfahnen an die Autoren aushändigte. Breitkopf ließ diesen Korrekturvorgang offenbar extern durchführen, zu dieser Zeit wohl hauptsächlich durch den späteren Thomaskantor Johann Adam Hiller, denn die Kosten für die „Hauskorrektur“ wurden neben den Satz- und Druckkosten ebenso wie die Kosten für Werbung regelmäßig separat in Rechnung gestellt. Die von Breitkopf versendeten Druckfahnen sind damit eher mit einem Aushänger als mit einer modernen Autorenkorrektur zu vergleichen.

Das einzige mir bekannte Exemplar einer Hauskorrektur im Typendruck wird heute in der Sammlung Kulukundis als Depositum im Bach-Archiv Leipzig aufbewahrt. Auf jeder Seite finden sich hier wenigstens 20 Fehler, was sich im Falle des 114 Druckseiten starken Oratoriums *Die Israeliten in der Wüste* Wq 238 von Carl Philipp Emanuel Bach zu einer erklecklichen Anzahl an notwendigen Korrekturen summiert, während die eigentlichen Druckexemplare nahezu fehlerfrei sind (weder Autograph noch Stichvorlage sind in diesem Falle erhalten).³²

Die beiden oben erwähnten Herstellungsverfahren – Notenstein und Druck mit beweglichen Lettern – weisen im Übrigen große Unterschiede auf, was Korrekturmöglichkeiten, Auflagenhöhen sowie Nachauflagen angeht:

Änderungen an einer Stichplatte sind im Prinzip jederzeit – also auch noch nachträglich bei einer Neuauflage – möglich; sie sind aber technisch nur schwer zu realisieren, so dass de facto auch grobe Fehler wie fehlende oder falsche Noten häufig unkorrigiert geblieben sind. Beim Druck mit beweglichen Lettern sind Korrekturen zwar verhältnismäßig einfach vorzunehmen, aber nur bis zum Beginn des Drucks möglich, weswegen sie üblicherweise gründlich Korrektur gelesen wurden.³³ Fehler, die erst nachträglich erkannt wurden, wurden gelegentlich auf Erratablättern vermerkt, die in die Titelei eingefügt oder separat beigelegt wurden. Dies konnte insbesondere dann vorkommen, wenn die Herstellung vom Komponisten nicht selbst überwacht werden konnte, sei es wegen räumlicher Distanz und der damit verbundenen Verzögerungen, sei es deshalb, weil der Verleger die Herstellung auslagerte und nur unzureichend überprüfen konnte. Bei Johann Christoph Friedrich Bach finden sich derartige Korrigenda beispielsweise in den Druckausgaben, die der unerfahrene Anton Heinrich Bösendahl in Rinteln produzierte, der überhaupt erstmals 1787 mit Heft I von J. C. F. Bachs *Musikalischen Nebenstunden* Noten im Typendruck herstellte.³⁴

Beim Notenstein konnten – theoretisch – jederzeit Adaptierungen und Neuauflagen erfolgen, Abzüge wurden in kleinen Chargen von 25 oder 50 Exemplaren gedruckt, um die

32 Siehe dazu *Carl Philipp Emanuel Bach: Die Israeliten in der Wüste*, hrsg. von Reginald L. Sanders (CPEB:CW IV / 1), Los Altos 2008, S. 125 und das Faksimile auf S. XXIX.

33 Für einen vereinzelt, aber auffälligen Satzfehler in einer Liedüberschrift in *Cabier V* von Mozarts *Oeuvres complètes*, der während des Druckvorgangs behoben wurde, siehe Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie*, 2 Bde., Tutzing 1986, hier *Textband*, S. 411.

34 Siehe z. B. *Drei leichte Sonaten* BR A 13–15 und *Musikalische Nebenstunden* BR K 2.

Lagerbestände gering zu halten. Allerdings mussten hierzu die Platten vorrätig gehalten werden, was neben den Materialkosten erheblichen Lageraufwand bedeutete. Da die Platten (ursprünglich Kupferplatten) aus Gründen der Materialersparnis so dünn wie möglich gehalten wurden, unterlagen sie einem gewissen Verschleiß – an Druckexemplaren als Spuren der Plattenrisse, die sich mit Tinte füllten, oftmals gut zu erkennen, so dass die maximale Auflagenhöhe eines Plattendrucks bis zur Einführung des Stahlstichs im 19. Jahrhundert im Bereich weniger hundert Exemplare lag, ehe die Platten durch einen Neustich ersetzt werden mussten. Demgegenüber ermöglichte der Druck mit beweglichen Lettern Auflagenhöhen von weit mehr als 1000 Exemplaren; den damaligen Rekord bildete wohl der *Erste Theil* von Georg Bendas *Sammlung vermischter Clavier-Stücke für geübte und ungeübte Spieler* mit 2400 Exemplaren (darunter 2076 pränumerierte Exemplare).³⁵ Allerdings verlagern sich die Probleme nur: Der Sinn der beweglichen Lettern liegt in ihrer Wiederverwendbarkeit; die Druckstöcke wurden nach dem Druck wieder in ihre Einzelbestandteile zerlegt.³⁶ Eine Neuauflage bedeutet daher – anders als beim Plattendruck – einen Neusatz mit allen damit verbundenen Kosten, was größte Sorgfalt bei der Festlegung der Auflagenhöhe erforderte.

Mit der Auslieferung ist die Druckgeschichte der *Sechs leichten Sonaten* von Johann Christoph Friedrich Bach im Wesentlichen abgeschlossen, doch zog sich die Verteilung und Abrechnung der Exemplare noch eine Weile hin. Als wichtiges Stadium der Rezeption zu nennen wäre auch noch eine kurze, aber wohlwollende Rezension, die Johann Abraham Peter Schulz für die *Allgemeine deutsche Bibliothek* schrieb und die im Frühjahr 1787 im Druck erschien.³⁷

Was können wir aus diesem Spezialfall für die editorische Praxis lernen? Im Wesentlichen zwei Aspekte, wobei wir uns strenggenommen auf den Notendruck zwischen 1770 und 1800 in Nord- und Mitteldeutschland beschränken müssen:

1. Die Veröffentlichung im Druck mit Zustimmung des Komponisten bedeutet per se eine Auszeichnung, denn sie geht auf einen Selektionsprozess zurück. Dieser berücksichtigt zwar das Bedürfnis nach „marktgängiger“ Musik, der Komponist sah sich aber veran-

35 RISM B 1897. Vergleiche Hortschansky, „Pränumerations- und Subskriptionslisten“ (wie Anm. 10), S. 161.

36 Nicht nur bei umfangreichen Werken, wie beispielsweise einem Oratorium, konnten noch nicht einmal alle Seiten gleichzeitig gesetzt werden. Vielmehr mussten sie in Teilen hergestellt und auch gedruckt werden. Vgl. dazu Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 23. Dezember 1784. Suchalla, *Briefe*, Bd. 2, S. 1054–1056 (Nr. 492). In den 1760er-Jahren sandte Breitkopf Bach trotz des erhöhten Portoaufwands die Korrekturen bogenweise zu, was auf entsprechend kleine Werkteile, die je für sich gesetzt und gedruckt wurden, deutet. Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach an Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, 12. Oktober – 6. November 1765. Suchalla, *Briefe*, Bd. 1, S. 75–81 (Nr. 38–41).

37 [Johann Abraham Peter Schulz], „Sechs leichte Sonaten fürs Clavier oder Pianoforte – von Joh. Christoph Friedr. Bach“, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, 72. Bd., 2. Stück (1787), S. 387. Dok IV:42.

lasst, innerhalb dieses Repertoires eine Auswahl der besten Stücke vorzunehmen, da eine Veröffentlichung aller seiner Werke ökonomisch schlechterdings unmöglich war.

2. Die von Breitkopf hergestellten Druckausgaben sind genauso gut, wie die ihm zur Verfügung stehenden Stichvorlagen. Dies ist im positiven wie im negativen Sinne zu verstehen: Sie geben die handschriftlichen Noten in einem normierten Notensatzformat zuverlässig wieder; sie sind aber auch nicht besser als die Vorlagen, wo diese in sich unstimmig, fehlerhaft oder auch nur missverständlich notiert sind. Erst mit Johann Adam Hiller, der auch als Herausgeber von Fremdwerken – etwa Kompositionen von Händel, Graun und Pergolesi – bei Breitkopf wirkte, verstärkt dann mit August Eberhard Müller, dessen Handschrift im übertragenen Sinne sich vor allem in den sogenannten *Oeuvres complètes* von W. A. Mozart und Joseph Haydn im frühen 19. Jahrhundert findet, kommt die Ebene eines Lektors, wenn nicht Editors hinzu. Während die älteren Breitkopf-Drucke als Originalausgaben noch unmittelbar Quellenwert beanspruchen können, sind die „späteren“ Editionen bei Breitkopf & Härtel von Herausgeberzutaten nicht mehr frei.³⁸ Diese wurden zwar durchaus mit Sachverstand und guten Intentionen, aber teils willkürlich vorgenommen. Der Spruch „Editore – Traditore“, der unseren Herausgeberalltag bestimmen sollte, hat seine Wurzeln damit durchaus schon im Musikverlagswesen der Zeit um 1800.

38 Als Beispiel kann die Suite C-Dur/c-Moll KV 399 in *Cahier VI* der *Oeuvres complètes de Mozart* dienen: Für den Druck stand das Autograph des unvollendeten Mozart-Werks, die einzige Quelle für die Komposition, zur Verfügung. Dennoch weicht der Notentext des Drucks an verschiedenen Stellen vom Autograph ab, was nur als bewusster Eingriff des Lektors / Editors August Eberhard Müller, nicht als bloße Nachlässigkeit gedeutet werden kann. Vgl. *Wolfgang Amadeus Mozart: Klavierstücke*, Bd. 2, *Spätere Werke*, hrsg. von Ulrich Leisinger, Wien und Mainz 2006, S. 112–121, insbesondere Overture, T. 12 und T. 72, sowie Allemande, T. 13. Außer Eingriffen in den Notentexten finden sich hier auch Tempoangaben, die im Autograph gemäß Suitentradition fehlen.

Vom Autograph zum Breitkopf'schen Typendruck

Tabelle. Chronologische Übersicht zur Publikation der *Sechs leichten Sonaten*

Herstellung	Vertrieb	Datum	Dokument	Quelle
Anfrage nach „Procedur der Herausgabe“	Bitte um „Instru[c]tion [über] die praenumeration“	20. Juni 1783	J. C. F. Bach an Breitkopf	Dok II:18
	Pränumerationsaufruf	vor dem 10. Sept. 1783	Pränumerationsaufruf	Dok IV:29
Anfrage wegen Ausstattung des Drucks und der Manuskriptübergabe Festlegung des Erscheinungstermins		10. Sept. 1783	J. C. F. Bach an Breitkopf	
	Rekrutierung von Kollekteuren	10. Sept. 1783	J. C. F. Bach an Artaria u. a.	Dok II:21 – 22
	Pränumerationsanzeigen	ab 26. Sept. 1783	Hamburg, Leipzig	Dok IV:29
<i>Erstellung Stichvorlage</i>		<i>vor dem 26. Dez. 1783</i>	<i>Autographe Reinschrift (unvollständig überliefert)</i>	<i>US-CAb</i>
Übersendung Stichvorlage Diskussion Auflagenhöhe	Einsendung Pränumerantennamen	26. Dez. 1783	J. C. F. Bach an Breitkopf	II:23
Festlegung Titel Diskussion Auflagenhöhe		30. Jan. 1784		
Kostenkalkulation Mitteilung über Herstellungsverzug		4. März 1784	Breitkopf an J. C. F. Bach	Dok. II:25
Diskussion Auflagenhöhe	Verlängerung Subskriptionsfrist Diskussion um Kommission	15. März 1784	J. C. F. Bach an Breitkopf	Dok. II:26
	Verlängerung Subskriptionsfrist	16. März 1784	Hamb. unpart. Corr.	Dok. IV:32

Herstellung	Vertrieb	Datum	Dokument	Quelle
	Ende der (ursprünglich gesetzten) Pränumerations- frist	Ende März 1784	Pränumerations- anzeige	Dok IV:29
Geplantes Erscheinen		Ostermesse 1784	Pränumerations- aufruf	Dok IV:29
	Neues Ende der Pränumerations- frist	Ende Juni 1784	Zeitungsanzeige	Dok IV:32
Geplantes Erscheinen		Ende Juli 1784	Zeitungsanzeige	Dok IV:32
Mitteilung über Herstellungsverzug		17. Aug. 1784	Breitkopf an J. C. F. Bach	Dok. II:32
	Übernahme in Verlag der Buchhandlung der Gelehrten	30. Aug. 1784	J. C. F. Bach an Breitkopf	Dok. II:32
<i>Einrichtung Stichvorlage</i>		<i>vor Herbst 1784</i>		<i>US-CAb</i>
<i>Notensatz und Hauskor- rektur</i>		<i>Herbst 1784</i>		
<i>Beginn Autoren- korrektur</i> <i>Übermittlung Titel</i>		<i>23. Nov. 1784</i>	<i>J. C. F. Bach an Breitkopf Korrektur- exemplar</i>	<i>Dok. II:35 A-Wn</i>
<i>Übersendung Autoren- korrektur</i>		<i>10. Dez. 1784</i>	<i>J. C. F. Bach an Breitkopf Korrektur- exemplar</i>	<i>Dok. II:35 A-Wn</i>
Festlegung Auflagen- höhe		10. Dez. 1784	Abfertigungsver- merk Breitkopf	Dok II:36
	Beschwerde eines Pränumeranten über Verzögerung der Auslieferung	21. Dez. 1784	J. H. Grave an J. C. F. Bach	Dok II:37
Abschluss Autoren- korrektur		24. Dez. 1784	J. C. F. Bach an Breitkopf	Dok II:38
Zahlung der Druck- kosten		Ende Jan. 1785	J. C. F. Bach an Breitkopf	Dok II:40– 41
<i>Druck</i>			<i>Originalausgabe</i>	<i>RISM B 421</i>

Vom Autograph zum Breitkopf'schen Typendruck

Herstellung	Vertrieb	Datum	Dokument	Quelle
	Versendungsliste	um den 7. Februar 1785	J. C. F. Bach an Breitkopf	Dok II:43
	Auslieferung Autoren- exemplare	Februar / März 1785?		
	Probleme beim Versand, ausstehende Zahlungen	bis Herbst 1785	J. C. F. Bach an Breitkopf	Dok II:46 ff.
	Konkurs Buchhandlung der Gelehrten	1786/87		
	Rezension	Frühjahr 1787	Allgemeine deutsche Bibliothek	Dok IV:42
	Rückkauf Rest- exemplare aus Konkursmasse	1788	Breitkopf an J. C. F. Bach	Dok II:77
	Verramschung	ab März 1789		Dok II:85

