

Notistenspezifische Erwartungen der Wissenschaft an die Web-Präsentation digitalisierter Musikhandschriftenbestände

Wenn Katrin Bemann und Steffen Voss Anfang 2010 in einem Beitrag über den ins Internet wandernden Notenschrank II schrieben: „Musikwissenschaftler und praktische Musiker nehmen begeistert die neue Chance wahr, Noten aus einem der bedeutendsten Bestände von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts ins heimische Arbeitszimmer zu holen“,¹ so kann ich dies aus der Perspektive eines von den einschlägigen Quellen räumlich weit entfernten Nutzers der Online-Bestände der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden nur dankbar bestätigen. Und aus der Sicht eines in einer Gesamtausgabe tätigen Wissenschaftlers schätze ich diese Bibliothek zugleich auch wegen ihres umfangreichen Serviceangebots und ihrer vielfältigen digitalen Initiativen, mit denen sie sich für eine nachhaltige und langfristige Entwicklung hochwertiger Portale einsetzt, von denen ich mir als Wissenschaftler weitere wünschen würde – auch, weil die Zeiten für Editoren im Übrigen eher schwieriger werden: Die enorme Qualitätssteigerung bei den Reproduktionen, mit denen wir heute arbeiten dürfen, findet allzu oft ihr Pendant in einer entsprechenden Preisentwicklung. Der Öffentlichkeit verpflichtete Institutionen sollten andere Wege gehen, wie sie hier an der SLUB erfreulicherweise beschritten werden. Und ich erwähne dieses digitale Angebot auch, weil die folgenden Ausführungen dessen praktischen Nutzwert demonstrieren können.

Die Initiatoren der Tagung haben dem Referenten erlaubt, hier Einschätzungen und „Erwartungen“ aus der Sicht eines Fachwissenschaftlers zu formulieren – eine schöne, aber vielleicht doch nicht so bequeme Aufgabe, wie es zunächst scheinen mag. Da ich kein Spezialist für die Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bin, versuche ich, meinen Gegenstand aus einer umfassenderen oder zumindest von einer zeitlich späteren Perspektive her zu beleuchten und zugleich Anregungen einzubringen, die ich in einem DFG-Projekt zur Entwicklung von Werkzeugen für digitale Musikeditionen bislang sammeln durfte.² Das Wort „Erwartungen“ lädt ein, ein Bild der

1 Katrin Bemann und Steffen Voss, „Ein Notenschrank wandert ins Internet. DFG-Projekt zur Instrumentalmusik der Dresdner Hofkapelle an der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)“, in: *Bibliotheken in Sachsen*, Jg. 3, Nr. 1 (März 2010), S. 16.

2 Es handelt sich um das DFG-Projekt „Entwicklung von Werkzeugen für digitale Formen wissenschaftlich-kri-

Zukunft zu entwerfen, das Idealvorstellungen einschließt, die sicher erst mittel- oder langfristig verwirklicht werden können. Dennoch kann die Formulierung von Fernzielen dabei helfen, jetzt anliegende Maßnahmen in einem größeren Kontext zu sehen. Es soll daher versucht werden, trotz des lediglich skizzenartigen Charakters der folgenden Ausführungen zwischen grundsätzlich Notwendigem, eigentlich Wünschbarem und geträumten Idealen zu unterscheiden – ein wenig Fantasieren sollte dabei aber gestattet sein.

An den Anfang seien drei grundsätzliche Probleme gestellt, mit denen sich eine auf notistenspezifische Fragestellungen eingehende Präsentation von Musikhandschriftenbeständen auseinandersetzen muss. Es handelt sich dabei um Selbstverständlichkeiten, die aber dennoch in Erinnerung gerufen werden sollen.

1. Wir wissen viel zu wenig über die Kopisten!

Die Arbeiten von Manfred Fechner, Karl Heller, Laurie Ongley, Gerhard Poppe, Annegret Rosenmüller, Roland Schmidt-Hensel³ und nicht zuletzt die erfreulicherweise nun auf dem Dokumentenserver *Qucosa* verfügbaren drei umfangreichen Studien von Ortrun Landmann⁴ belehren uns zwar für Dresden eines Besseren, sie machen aber gleichzeitig deutlich, dass trotz der erheblichen Kriegsverluste in den hiesigen Archiven Aktenmaterial in einer wahrlich erstaunlichen Fülle vorhanden ist, das noch weiterer Auswertung bedarf. Die Mitarbeiter der Weber-Gesamtausgabe hatten wiederholt das Vergnügen, in den Akten des Sächsischen Hauptstaatsarchivs wertvollste biografische Details über die hiesigen Hofnotisten zu Webers Zeit zu ermitteln oder Listen mit Schreibern, die an der Kopiaturn von Aufführungsmaterialien beteiligt waren, zu studieren.⁵ Kopistenforschung besteht nicht aus Schriftvergleichen allein, sondern muss ergänzt werden durch die

tischer Musikeditionen“, das im Fach unter dem Kurznamen *Edirom* bekannt geworden ist und seit 2006 mit einem Informatiker (Dipl.-Wirtsch.-Inf. Daniel Röwenstrunk) sowie zwei Musikwissenschaftlern mit eingehenden Informatikkenntnissen (Dr. Johannes Kepper, seit 2009 Benjamin Wolff Bohl M.A., zuvor Peter Stadler M. A.) am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold / Paderborn realisiert wird. Nähere Informationen unter <http://www.edirom.de> (14.11.2018).

- 3 Nachfolgend sind jeweils nur die Hauptarbeiten der Genannten aufgeführt: Karl Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 2); Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999 (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. 2); Laurie Hasselmann Ongley, *Liturgical Music in Late Eighteenth-Century Dresden: Johann Gottlieb Naumann, Joseph Schuster and Franz Seydelmann*, Ph. Diss. Yale University, Ann Arbor 1992; Annegret Rosenmüller, *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*, Eisenach 2002 (Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. 5); Roland Schmidt-Hensel, *La musica è del Signor Hasse detto il Sassone. Johann Adolf Hasses ‚Opere serie‘ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen*, Göttingen 2009, 2 Bde. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. 19).
- 4 Ortrun Landmann, *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, ²2010, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-38515>.
- 5 Die Ergebnisse fließen jeweils in die Bände der von Gerhard Allroggen herausgegebenen *Weber-Gesamtausgabe* ein, die seit 1998 im Schott-Verlag in Mainz erscheint. Gemeinsam mit Frank Ziegler veröffentlichte der Autor als ein Zwischenergebnis bisheriger Kopistenforschungen der Weber-Ausgabe den Beitrag „Webers Kopisten. Teil 1: Die Dresdner Notisten-Expedition zu Webers Zeit“, in: *Weber-Studien* 3, Mainz 1996, S. 149–161.

Sammlung aller verfügbaren Informationen⁶ – eine systematische Auswertung der Akten sollte daher in einen digitalen Notistenkatalog mit einfließen, wobei die von Ortrun Landmann vorgenommene Akkumulierung von Auswertungen einzelner Forscher bereits ein wichtiger Schritt ist, der vielleicht sogar von diesen Forschern ergänzt werden könnte. Wenn ich etwa daran denke, welche ausführlichen Aktenauszüge wir für die Weber-Zeit angefertigt haben und dass viele dieser Texte in unseren Kämmerchen ungenutzt schlummern, frage ich mich, warum diese durchsuchbaren Daten nicht öffentlich verfügbar gemacht werden sollten.⁷ Gleichzeitig würde ich – sogar noch radikaler als Landmann – davor warnen, Aktenschriftstücke (wie etwa Eingaben an die Behörde) allzu leichtfertig als Belege für Kopistenhandschriften zu werten, und mit Rosenmüller und Landmann die Verlässlichkeit mancher Abrechnungslisten anzweifeln.⁸ Kopistenforschung stellt auf Schritt und Tritt Fußfallen, trotzdem bleibt die detaillierte Auswertung der Akten im Kontext der Präsentation von Kopistenhandschriften essentiell.

2. Wir wissen viel zu wenig über die Vorgänge beim Kopieren.

Gab es eine Arbeitsteilung? Wer hat welche Aufgaben übernommen und wie waren die einzelnen Arbeitsschritte? Gab es einen Hauptnotisten, der die Kopiaturen seiner Angestellten kontrollierte oder bestimmte Details selbst ergänzte? Landmann spricht von der Möglichkeit einer „strukturellen“ Arbeitsteilung, bei der der eine Schreiber ausschließlich Noten, Schlüssel, Akzidentien und Pausen schrieb, während der gesamte verbale Teil“ einschließlich Dynamik „vom zweiten Schreiber eingetragen wurde“⁹. Dies in Verbindung gebracht mit den „sehr entpersönlichten Schönschriften“¹⁰ vieler Dresdner Notisten macht die Bestimmung von Kopisten oft zu einem Wagnis – ein keineswegs für Dresden spezifisches Phänomen. Um mit Peter Brown ein Wiener Beispiel zu zitieren: „One of the central difficulties in dealing with the Viennese copyists is their highly stylized, artistic script, which brings to mind the engraver’s implement rather than the quill pen. Could this have been the result of an apprentice system?“¹¹ Zu den wichtigsten Aufgaben gehört in

6 Dazu gehörte z.B. auch das Sammeln von Anzeigen von Kopisten bzw. Hinweisen auf kopierte Musik in Periodika, u.a. zur Bestimmung von Distributionswegen. So weist etwa Dexter Edge, „Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century“, in: *Revue de Musicologie* 84 (1998), S. 304, darauf hin, dass in Wiener Zeitungen der 1780er/90er Jahre entsprechende Anzeigen von Wenzel Sukowaty, Lorenz Lausch und Johann Traeg zu finden seien. Im deutschen Bereich wäre zu Beginn des 19. Jahrhunderts z.B. auf die Aktivitäten Carl Zulehners in Mainz zu verweisen; vgl. dazu Beate Martina Wollner, *Carl Zulehner (1770–1841). Ein Musiker aus Mainz*, Tutzing 2009 (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens. 4).

7 Es handelt sich um teils vor Ort angefertigte Aktenauszüge, teils auch um Übertragungen von Materialien, die freundlicherweise vom Archiv in Kopien zur Verfügung gestellt wurden. Diese Texte könnten ohne erheblichen Aufwand in eine Codierung überführt werden, die sich im Netz nutzen ließe. Selbstverständlich bedürften diese Übertragungen für eine verantwortete Publikation der Korrekturlesung – dennoch sollte das Bewusstsein dafür geweckt werden, dass solche Texte auch in einer (als solche gekennzeichneten) vorläufigen Form anderen Forschern nutzen bzw. erhebliche Doppelarbeiten verhindern könnten.

8 Vgl. dazu etwa Rosenmüller, *Clavierkonzerte 2002* (wie Anm. 3), S. 48, und Landmann, *Drei Studien* ²2010 (wie Anm. 4), S. 137.

9 Landmann, ebd., S. 138.

10 Ebd.

11 Peter Brown, „Notes on Some Eighteenth-Century Viennese Copyists“, in: *JAMS*, 34, Nr. 2 (Sommer 1981), S. 327.

meinen Augen daher das Zusammentragen aller, auch kleinster, Hinweise auf den Arbeitsprozess des Kopierens, damit zumindest eine grobe Chronologie von Einträgen dokumentierbar wird.¹² Dabei ist man sicherlich auf Zufallsfunde angewiesen, wie etwa den bei Landmann abgedruckten Notizzettel Johann Carl Adam Klemms,¹³ der zeigt, welche Hilfsmittel sich Notisten offensichtlich anlegten, um das Ausschreiben von Stimmen zu kontrollieren.

3. Wir sind mit einem zu überwindenden strukturellen Problem konfrontiert.

Editionsinstitute und Einzelforscher müssen begreifen, dass Bibliotheken als Bewahrer des kulturellen Erbes zugleich ideale Bewahrer der in der Auseinandersetzung mit diesem Erbe entstehenden Erkenntnisse, speziell deren digitaler Ausformungen, sind. Ohne die Rolle der Verlage schmälern zu wollen: Wenn es um die langfristige Sicherung öffentlich geförderter digitaler Arbeitsprodukte geht, sind Bibliotheken oder gegebenenfalls auch Akademien primäre Partner der Wissenschaftler. Bibliotheken sehen Langfristspeicherung längst als ihre ureigene Aufgabe – Geisteswissenschaftler aber beginnen gerade erst zu lernen, dass es Datenstrukturen gibt, die diese Ziele leichter erreichbar machen. Beide Welten nutzen oft unterschiedliche Systeme für die Strukturierung ihrer Daten – so lange aber Strukturen konsequent angewendet werden, lassen sich Schnittstellen schaffen und sicherlich wird es durch die heute gebräuchlichen Markup-Sprachen in Zukunft technisch einfacher, eine Zusammenarbeit zu ermöglichen, die gerade bei dem Gedanken an eine Zusammenführung von Informationen zu Notisten unabdingbar ist. Es fehlt uns heute oft noch die Vorstellungskraft für die Arbeitsabläufe solcher künftig hoffentlich häufig praktizierter Kooperationen: So wie der Einzelforscher auf das Zuliefern von Informationen bzw. Digitalisaten aus Bibliotheken angewiesen ist, so muss er umgekehrt bereit sein, seine Erkenntnisse schon in einem Frühstadium in das geschaffene System einzubringen, um durch diese ‚Rückmeldung‘ neuartige Möglichkeiten des allgemeinen Wissenszuwachses zu schaffen und die Präsentation somit anzureichern.

Ausgehend von diesen Prämissen kehre ich zurück in die Niederungen der Bestimmung von Kopistenhandschriften.

Der heutige Zustand sei kurz an einem konkreten Beispiel demonstriert: Ich inspiziere in den Digitalen Sammlungen der SLUB die Stimmenkopie Mus.2398-N-1 zur *Sinfonia* D-Dur (Seibel 207) von Johann David Heinichen (Abb. 1) und möchte wissen, wer der Kopist ist.¹⁴ Der in der geöffneten Dropdown-Liste (Abb. 2) enthaltene Link zum Online-Katalog der Bibliothek

12 Für das 19. Jahrhundert leistet dies erstmals die jüngst erschienene Arbeit von Anette Müller, *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns*, Hildesheim 2010 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. 57), die auch zahlreiche methodische Anregungen enthält.

13 Vgl. Landmann, *Drei Studien* 2010 (wie Anm. 4), S. 378 (zugehörige Übersicht s. S. 203). Klemm hat hier eine detaillierte Taktliste mit Einschnitten bei Tempo-, Tonart- oder Taktwechseln, Fermaten usw. für eine Abschrift von Albert Lortzings Oper *Rolands Knappen* erstellt, die beim Stimmenausschreiben eine rasche Orientierung und gute Kontrolle erlaubte.

14 Alle folgenden Abbildungen stammen aus den Digitalen Sammlungen der SLUB, <https://digital.slub-dresden.de/kollektionen>; für die Möglichkeit der Reproduktion der Screenshots sei der Bibliothek herzlich gedankt. Da es für das Auffinden der Seiten vielfältige Hilfen gibt, wurde hier auf eine umständliche Auflistung der individuellen Adressen verzichtet.

(„SLUB-Katalog“) liefert die wichtigsten Metadaten (Abb. 3) – der Komponist und Johann Gottlieb Morgenstern sind als „Beteiligte“ bezeichnet. Aus Erfahrung weiß ich, dass es sich bei einer an zweiter Stelle angegebenen Person um den Kopisten handeln kann, und suche mit Hilfe der genannten Dropdown-Liste nach einer Bestätigung. Der Link auf die zweite Katalogoption, auf den Online-Katalog des Südwestdeutschen Bibliotheksverbunds („SWB-Katalog“), bringt mich zwar zur ausführlichsten verfügbaren Beschreibung des Digitalisats (Abb. 4), beantwortet meine Frage nach der Funktion von Morgenstern jedoch nicht. Während Heinichen nun als „Verfasser“ ausgewiesen ist, muss für Morgenstern das generische Attribut „beteiligt“ genügen. Solch unspezifische Zuordnungen hängen oft mit Auswahlvorgaben der Codierung zusammen. Ob es hier auch daran liegt, dass in der „MARC Value List“¹⁵ als Rollen einer Person zwar „Stecher“ (*engraver*), aber keine „Kopisten“ vorgesehen sind, entzieht sich meiner Kenntnis – dieses kleine Problem ist aber typisch für die Kollision sogenannter kontrollierter Vokabularien in möglichst übergreifend konzipierten Masken mit den individuellen Anforderungen eines Faches. Der dritte und letzte Kataloglink der Liste, die Verbindung zum Onlinekatalog des Internationalen Quellenlexikons der Musik, der maßgeblichen Datenbank für historische Musikalien („RISM-Nummer“),¹⁶ führt mich unmittelbar zur Beschreibung des handschriftlichen Originals der *Sinfonia* (Abb. 5). Dort erfahre ich nicht nur, dass 16 der 19 Stimmen von der Hand Morgensterns stammen, sondern auch, dass es einen weiteren Notisten gibt, nämlich Johann Georg Pisendel, der die restlichen Stimmen angefertigt und die von Morgenstern geschriebenen mit Zusätzen versehen hat (Abb. 6). Nicht zu vergessen ist, dass es die markante Schaltfläche *e* im Kopf des Katalogisats ermöglicht, direkt zu dem unter der Oberfläche von *Kitodo* (der früher unter dem Namen *Goobi* bekannten quelloffenen Software) präsentierten Faksimile des Heinichen-Manuskripts zurückzukehren. Ebenfalls auf elektronischem Wege kann ich mehr über ‚meinen‘ Kopisten Morgenstern in Erfahrung bringen, indem ich ihn mit der einfachen Suchfunktion in der PDF-Datei von Ortrun Landmanns „Dresdner Hofnotisten-Synopse“ ausfindig mache (Abb. 7) und neben biografischen Informationen die Nachweise für weitere von ihm vorgenommene Abschriften nutze (Abb. 8), die in ausgewählten Beispielen im Anhang jener Studie zu finden sind oder die ich über die bequeme Suche zum Beispiel nach der angegebenen Signatur eines Vivaldi’schen *Concertos* über den SLUB-Katalog (Abb. 9) direkt in den Digitalisaten prüfen kann (Abb. 10). Fantastisch! – aber: dennoch verbesserungsfähig.

Ein grundlegendes Werkzeug für die nächstliegende Tätigkeit fehlt: Zwar kann ich über doppelt geöffnete Browser oder die Kombination mit Bildschirmfotos künstlich eine Synopse verschiedener Handschriften oder auch von Blättern der gleichen Handschrift erzeugen (Abb. 11), um die Befunde zu prüfen – komfortabel ist dies aber kaum. Wie groß die Vorteile kombinierbarer und jeweils stufenlos skalierbarer Fenster für diese Arbeiten sein können, habe ich im *Edirom*-Projekt schätzen gelernt. Dies sei kurz an einem Weber-Beispiel illustriert. Wir benutzen bei *Edirom* für das Kollationieren der Quellen ein Werkzeug mit beliebig kombinier- und skalierbaren Fenstern (Abb. 12), das mir z. B. im Fall der konzertanten Klarinettenwerke Webers dabei half, die Anwendung eines jeweils identischen Sechser-Rastrals in mehreren Autografen dieser Werke fest-

15 Vgl. *MARC Value: Relator and Role Code and Term Source Codes*, <http://www.loc.gov/standards/sourcelist/relator-role.html> (14.11.2018).

16 Startseite: <https://opac.rism.info>.

zustellen (Abb. 13 und Abb. 14),¹⁷ wobei ich bei zwei in den USA liegenden Handschriften keine Möglichkeit einer eigenen Autopsie hatte und nun ohne eigenes Vermessen der Notenzeilen diese Übereinstimmung dennoch bestätigen konnte.

Ebenso wie auf Rastrale ließe sich ein solches Werkzeug auch auf Wasserzeichen anwenden. Um dies der Einfachheit halber an zwei Blättern aus den Albinoni-Sonaten Mus.2199-R-2 zu demonstrieren (Abb. 15): Wenn ich mir sicher sein möchte, ob die beiden identisch aussehenden Wasserzeichen dem gleichen Schöpfsieb entstammen, kann ich nach einer Farbumkehrung einen Ausschnitt des linken Wasserzeichens an das rechte anlegen (Abb. 16), um dann zu erkennen, dass sowohl Kettlinien als auch Wasserzeichen passen. Was hier mit einer einfachen Umkehrfunktion in *Photoshop* funktioniert, wäre eleganter durch Transparenzen zu lösen, die ein direktes Übereinanderlegen der Folien erlaubten – eine Funktion, die generell auch für das Vergleichen von Schriftdetails wichtig wäre und zusammen mit beweglichen und skalierbaren Maßwerkzeugen als ergänzendes Feature zum *DFG-Viewer* oder zur *Kitodo*-Oberfläche entwickelt werden sollte.

In diesen Kontext gehört ein drittes technisches Hilfspaket, bei dem ich etwas ausholen muss: Wir sind heute glücklicherweise nicht mehr auf das mühsame Abzeichnen charakteristischer musikalischer Zeichen angewiesen. Aber auch komplexe ‚prä-digitale‘ Methoden, wie die von Kobayashi und Beisswenger in ihrem 2007 veröffentlichten verdienstvollen Bach-Kopistenkatalog praktizierte Dokumentation imaginärer „Durchschnittsformen“ von Zeichen, die für ein spezielles Verfahren der Schriftanalyse genutzt werden konnten, dürften sich mit neuen Hilfsmitteln vereinfachen lassen.¹⁸ Dank der Digitalisate können wir heute charakteristische Schriftzeichen mühelos in guter Qualität sammeln und gruppieren, wie hier am Beispiel des Notisten Johann Gottlieb Lauterbach (Abb. 17).¹⁹ Details aus dessen verschiedenen Abschriften von Webers *Jubel-Ouvertüre* (WeV M.6)²⁰ lassen sich etwa, nach Quellen sortiert, auf farblich hinterlegten Bändern festhalten (Abb. 18). Varianz und Schriftentwicklung werden dadurch ebenso sichtbar wie spezifische Details – z. B. die Tatsache, dass die linke Ansatzschleife des *forte* bei Lauterbach gelegentlich weißen Raum umschließt (Abb. 19). Das gleiche Phänomen lässt sich in einer Berliner Abschrift des *Freischütz* beobachten (Abb. 20), die aber eher Lauterbachs Sohn Friedrich Wilhelm zugeschrieben wird²¹ – hat der Vater seine Schreibeigentümlichkeiten also auf den Sohn vererbt?

17 Bei Abb. 13 handelt es sich um die Übereinstimmung des Sechser-Rastrals in den beiden Autografen des Klarinettenkonzerts Es-Dur WeV N.13 (US-NYpm bzw. D-B) und des 2. Autografs des f-Moll-Konzerts WeV N.11 (US-Wc), bei Abb. 14 um ein weiteres, etwas kleineres Sechser-Rastral, das im 1. Autograf des f-Moll-Konzerts (D-B) und im Autograf des *Concertino* für Klarinette und Orchester WeV N.10 (D-B) benutzt wurde. Siehe *Weber-Gesamtausgabe*, Serie 5, Bd. 6, Mainz 2010, S. 315, 326 und 307 (bzgl. Rastral 1) sowie S. 299 bzw. 293 (bzgl. Rastral 2). Abb. 13 und 14 sind der auf DVD beigefügten digitalen Edition (*Edirom*) entnommen.

18 Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beisswenger, *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation* (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 9: Addenda, Bd. 3/1 und 3/2), Kassel 2007, vgl. die Bemerkungen auf S. XXI. Zu einer Art variierenden und modifizierenden Neuauflage dieses Verfahrens vgl. den Tagungsbeitrag von Uwe Wolf.

19 Es sei ausdrücklich darauf verwiesen, dass die nachfolgenden Beispiele lediglich zur Demonstration des Verfahrens dienen sollen, nicht aber der Dokumentation von Charakteristika dieser Kopistenschrift.

20 Zu den Quellen dieses Werkes vgl. *Weber-Gesamtausgabe*, Serie 5, Bd. 2, Mainz 2008, S. 195 ff. Abbildungen der Dresdner Abschriften Lauterbachs finden sich bei Landmann, *Drei Studien* ²2010 (wie Anm. 4), S. 421 f.

21 Vgl. D-B: Mus.ms.10887; die vorliegenden Beispiele stammen sämtlich aus Akt I; vgl. dazu auch Landmann, *Drei Studien* ²2010 (wie Anm. 4), S. 419.

Oder, um ein zweites Beispiel hinzuzufügen: In Johann Carl Adam Klemms Abschrift der *Jubel-Kantate* Webers finde ich die Mischung der dynamischen Zeichen auf der abgebildeten Seite inhomogen (Abb. 21).²² Neben dem schon vertrauten „fr“ für *forte* heben sich speziell die kantigen *fortissimo*-Zeichen von den übrigen ab und lassen mich vermuten, hier könnte ein zweiter Kopist nachträglich Details ergänzt haben. Tatsächlich ist in der Partitur überwiegend ein eigenwilliges *fortissimo*-Zeichen verwendet (einem *sfo* gleichend), das aber etwas besser zur ausgeglicheneren Schreibart des *forte* zu passen scheint (Abb. 22). Doch immer wieder gibt es simultane Kombinationen mit andersgestaltigen Varianten (Abb. 23) – eine detaillierte Betrachtung der ‚Dynamik‘ auch dieses Kopisten tut also not. Ich muss somit Dutzende von Zeichen sichten, gegebenenfalls isolieren und zu einer Begründungskette für die gewonnenen Erkenntnisse ordnen. Wer das so tut wie ich hier, stiftet auf Dauer heilloses Chaos, indem er die Details aus ihrem Zusammenhang herauslöst, ohne genauestens Buch zu führen. Eigentlich sollte es möglich sein, von dem isolierten Einzelschlüssel Lauterbachs (Abb. 24) aus zurück zu einer kompletten Akkolade oder von dieser zu vollständigeren Synopsen ganzer Akkoladen (Abb. 25) zu gelangen.²³ Ein solcher Wunsch lässt sich jedoch nur verwirklichen, wenn die Koordinaten sämtlicher von mir gewählter Ausschnitte an das mit einer festen URL versehene Digitalisat gebunden sind. Das bedeutet zugleich, dass in diesem Falle eine inhaltliche Erschließung der grafischen Daten stattfinden sollte. Wenn aber dem markierten Ausschnitt eine feste Referenz und eine entsprechende inhaltliche Klassifikation zugeordnet werden, kann er zugleich von anderen Wissenschaftlern abgefragt und mitgenutzt werden. Mehr noch: Verbinde ich die Klassifikation mit einer normierenden Beschreibung der Phänomene, schaffe ich die Voraussetzungen für entsprechende Suchanfragen. Dass diesem Zugang Grenzen gesetzt sind, dürfte sich während dieser Tagung in dem Beitrag von Uwe Wolf ebenso zeigen wie bei den Versuchen zu einer elektronisch gestützten Mustererkennung im Projekt *eNoteHistory* oder bei der Arbeit mit der *SCRIBE*-Datenbank.²⁴ Aber die Flexibilisierung des Zugriffs auf Details, die damit möglich wird, sollte nicht unterschätzt werden. Beispielsweise ließen sich mit dem Auslesen markierter Violinschlüssel aus Digitalisaten, die ihre Metadaten automatisch mitliefern, bequem variable Listen für enger oder weiter gefasste Ausschnitte der Schriftentwicklung eines Kopisten oder auch einer Kopistenschule *on the fly* zusammenstellen und neu eingearbeitete Quellen sofort in solche Synopsen integrieren (Abb. 26–28).²⁵ Wir wären damit in absehbarer Zukunft in der Lage, ein stetig wachsendes Schreiber-Informationssystem zu schaffen, das zusätzlich profitieren könnte, wenn externe Projekte die gleichen Zugriffsweisen praktizierten.

22 Es handelt sich um eine Seite aus dem Widmungsexemplar (D-Dl: Mus.4689-G-12). Weitere Abbildungen vgl. Landmann, ebd., S. 380, dort im unteren Faksimile auch weitere Beispiele für die hier besprochene Form des *ff*.

23 Der Schlüssel stammt aus einer in D-B aufbewahrten Abschrift der *Jubel-Kantate*, deren Anfangsakkolade in Abb. 25 zusammen mit zwei weiteren Abschriften des gleichen Werkes durch Lauterbach (D-Dl und D-B) im *Edirom*-Bildschirm sichtbar ist.

24 Die Beiträge von Matthias Röder zu *SCRIBE* sowie von Ekkehard Krüger und Tobias Schwinger zu *eNoteHistory* sind nicht im vorliegenden Band enthalten. Basisinformationen zu diesen Projekten bieten die Webseiten <http://matthias.zeitschichten.com/scribe-database> bzw. <http://wwwuser.gwdg.de/~awaczka/enotehistory.html> (jeweils 14.11.2018).

25 Auch hier sei darauf verwiesen, dass die Abbildung lediglich das Verfahren andeuten soll, keineswegs aber ein gültiges Beispiel für die Schriftentwicklung des Violinschlüssels bei Weber darstellt und auch in ihrer ‚zusammenkopierten‘ Form nur eine Idee der künftigen Möglichkeiten vermitteln kann.

Würde etwa – um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen – das Projekt *Bach digital* beim Einlesen der Wasserzeichenabbildungen nicht nur auf die Sammlung des eigenen Servers verlinken (Abb. 29), sondern Bilder direkt aus den bewahrenden Institutionen beziehen – also das abgebildete Posthorn direkt der (bei gedruckter Überlieferung meist noch nicht vorliegenden) Wasserzeichenreproduktion der SLUB entnehmen, sollte umgekehrt die Bibliothek die Möglichkeit schaffen, von ihrem Objekt aus auf die bei Bach erarbeiteten Ergebnisse zu verweisen oder besser sogar deren Integration in die Objektdaten zulassen. (Ein drittes wäre die Anbindung an Wasserzeichenkataloge großer Archive.)

Dass eine ähnliche Öffnung auf der Seite der Sekundärinformationen erforderlich wäre, muss ich wohl nicht im Detail ausführen. Wir wissen alle, dass Schreiberinformationen manchmal rasch veralten. Deshalb sollte man z. B. die Möglichkeit haben, die Schriftzuordnung von Dokumenten, die im Kontext biografischer Daten genannt sind, selbst zu überprüfen. Kommt man zu einem abweichenden Ergebnis und kann dies gegebenenfalls durch selbst ermittelte Schriftstücke belegen oder auf weitere Kopiaturen des Schreibers hinweisen, sollten diese Informationen ohne große Umwege in das System einfließen können – gegebenenfalls gekennzeichnet als ungeprüfte Meinung eines Einzelforschers oder vor einer endgültigen redaktionellen Prüfung eingeordnet nach einer Skala von Wahrscheinlichkeiten.

Sie mögen diese Idee in den Bereich der geträumten Ideale einordnen – für mich gehört dies aber noch zu dem dringlich Wünschbaren in einer künftig sehr viel stärker durch kooperatives Arbeiten geprägten Wissenschaftswelt. Dies setzt allerdings eine gezielte Verständigung von Bibliothek und Wissenschaft auf der einen Seite voraus, andererseits aber auch eine bessere Absprache zwischen weiterhin notwendigen dezentralen Einzelunternehmungen, deren Ergebnisse möglichst in einem zu schaffenden übergreifenden Portal mit abrufbar sein sollten. Letzteres wird sicherlich noch lange ein Wunschtraum bleiben, aber bei der Verständigung zwischen Bibliothek und Wissenschaft sehe ich gerade uns als Editionsunternehmungen mit in der Pflicht. Die Aufgabenverteilung ist dabei gegenwärtig noch relativ klar (vgl. Abb. 30): Bibliotheken stellen Faksimiles und Metadaten mit entsprechenden Technologien in einer Form bereit, die auch detaillierte Analysen ermöglicht (übrigens erfüllen einige Institutionen wegen der unzureichenden Bild- oder technischen Qualitäten ihrer Angebote dieses Kriterium nicht). So wie jetzt unter *Kitodo* Fotografien von Wasserzeichen in die Digitalisate integriert wurden, könnten dies zukünftig z. B. Dokumentationen festgestellter Schreibmittel oder Schreibschichten sein. Der Wissenschaftler, der die Informationen nachnutzt, stellt seine weiterführenden Erkenntnisse im Gegenzug der Bibliothek zur Verfügung, die sie objektbezogen dokumentiert und damit verfügbar macht. Das klingt banal, führt aber in Wahrheit zu komplexen Problemen. Damit ein solches System funktioniert, müssen nicht nur die benutzten Standards einander angenähert, sondern auch entsprechende Schnittstellen oder technische Kollaborationswerkzeuge entwickelt werden.²⁶ Zudem ist bei einer solchen

26 Entsprechende ‚Workflows‘ für ein effektives Zusammenarbeiten und Abgleichen der Daten wären erst noch zu konzipieren und bedürften der Korrektur durch die tägliche Praxis. Welche Herausforderung die Entwicklung solcher Kollaborationswerkzeuge für die Geisteswissenschaften darstellt, zeigt sich beispielsweise in einem Projekt wie *TextGrid*, <http://www.textgrid.de> (14.11.2018), in dem Vorhaben aus unterschiedlichsten Fachgebieten unter einer gemeinsamen Arbeitsoberfläche zusammengeführt werden. Obwohl in anderen Bereichen sog. *Virtual Research Environments* (VREs) längst eingebürgert sind, stehen die früheren Kernfächer der Geisteswissenschaften auf diesem Gebiet noch in den Anfängen.

Zusammenarbeit äußerst behutsam vorzugehen, damit nicht ein Partner den Eindruck gewinnt, ihm werde ein technischer Überbau oktroyiert, der seinen spezifischen Anforderungen oder Arbeitsweisen nicht entspricht.²⁷

Die beim Aufbau von *Kitodo* benutzten METS- bzw. MODS-Schemata²⁸ aber sind durch die Verwendung der eXtensible Markup Language tatsächlich leicht erweiterbar und dürften Plänen zu modularen Erweiterungen keine unüberwindbaren Hürden in den Weg stellen. Wir sollten an unserem Traum von einem umfassenden Kopistenkatalog festhalten, aber gleichzeitig konkrete Kooperationsmöglichkeiten ausloten, die am ehesten mit modular strukturierbaren Standards funktionieren werden. Das, was jetzt in Dresden mit dem Wandern des Schrankes II ins Netz möglich wird, sollte in umfassender Weise zur Demonstration neuartiger Möglichkeiten genutzt werden, um rasch Nachahmer und Mitstreiter zu gewinnen. Wissenschaft und Bibliothek aber sollten erkennen, dass sie aufeinander angewiesen sind und dass aus dieser Symbiose höchst attraktive Früchte hervorgehen können.

27 Es dürfte schwierig sein, bei Fachwissenschaftlern Verständnis für die für Außenstehende recht unanschaulichen bzw. kryptischen bibliothekarischen Metadaten-Auszeichnungssysteme wie MAB oder MARC21 (die aber den großen Vorteil einer kaum sonst erreichbaren Kürze von Datensätzen haben) zu wecken; andererseits verbreiten sich auch im Bibliotheksbereich zunehmend XML-Auszeichnungsformen wie METS (Metadata Encoding & Transmission Standard) oder MODS (Metadata Object Description Schema), die durch ihre (oft sehr große) Ausführlichkeit das Verständnis erleichtern und Mapping-Vorgänge sowohl zwischen reinen Bibliotheksformaten als möglicherweise auch anderen Formaten einfacher machen.

28 Auch der *DFG-Viewer* erlaubt die Einbindung von Meta- und Strukturdaten im METS/MODS-Format (vgl. <http://dfg-viewer.de/ueber-das-projekt>) [14.11.2018]), wobei METS das Containerformat für die Einbindung der Metadaten im MODS-Format bildet.

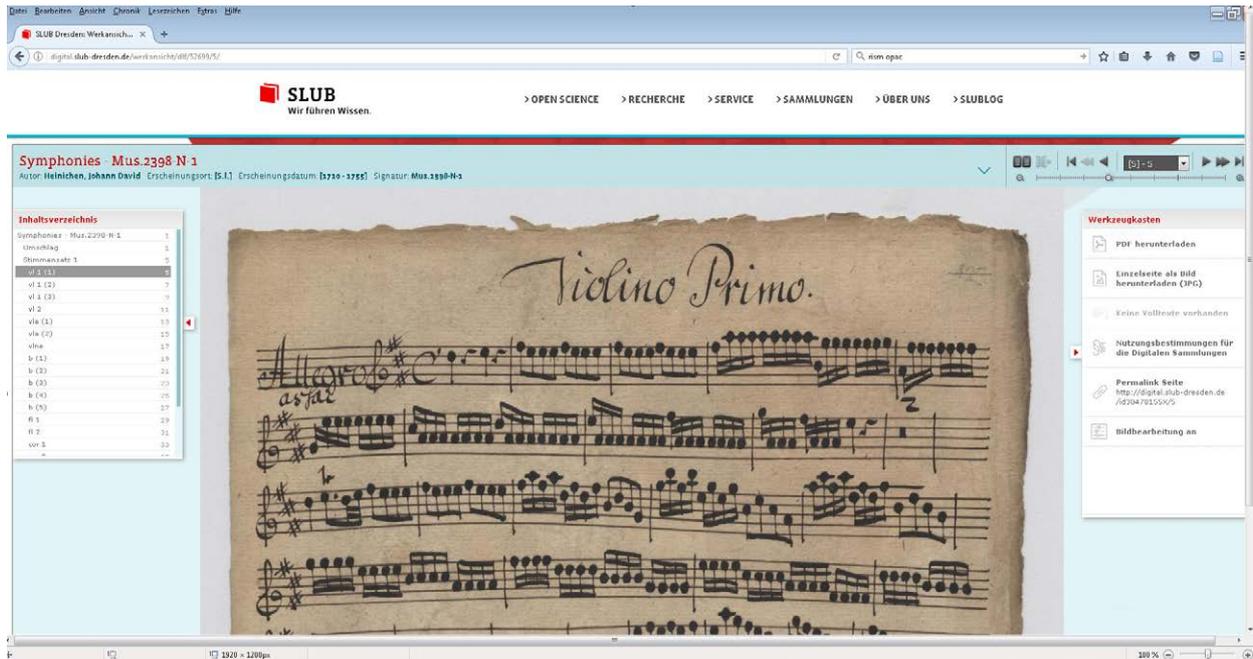


Abb. 1: Digitalisat des Heinichen-Manuskripts Mus.2398-N-1 in den Digitalen Sammlungen der SLUB, <http://digital.slub-dresden.de/id30478155X>, Bild 5.

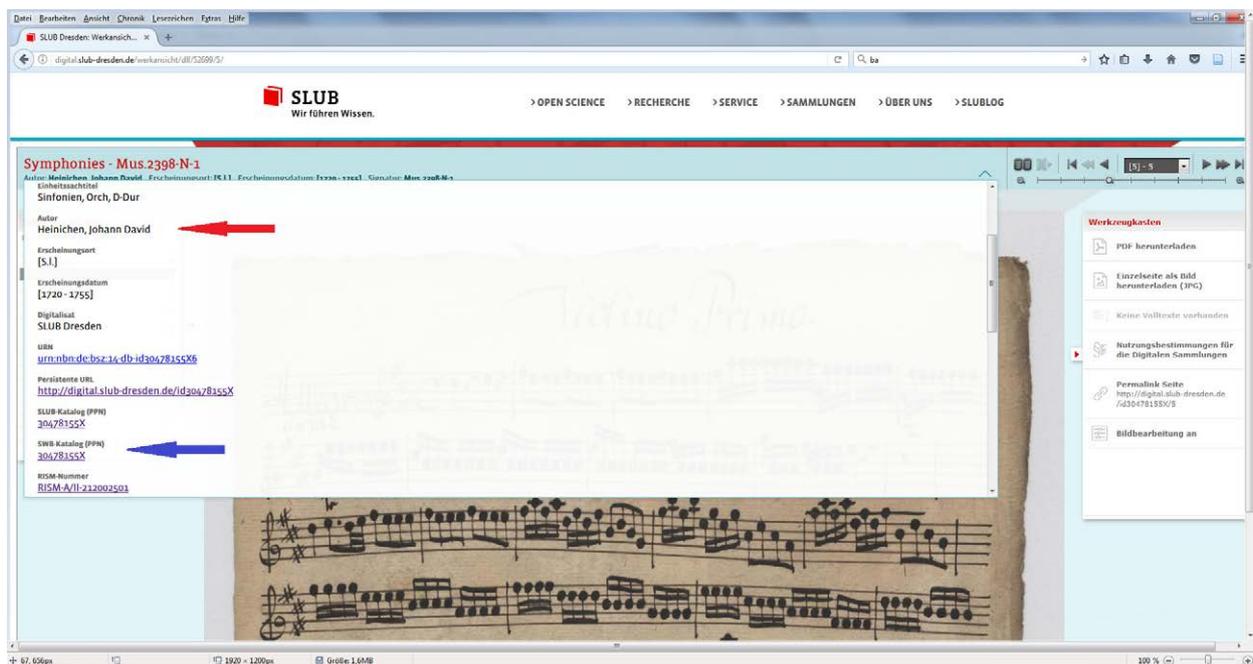


Abb. 2: Ebd., mit geöffneter Dropdown-Daten- und -Linkliste.

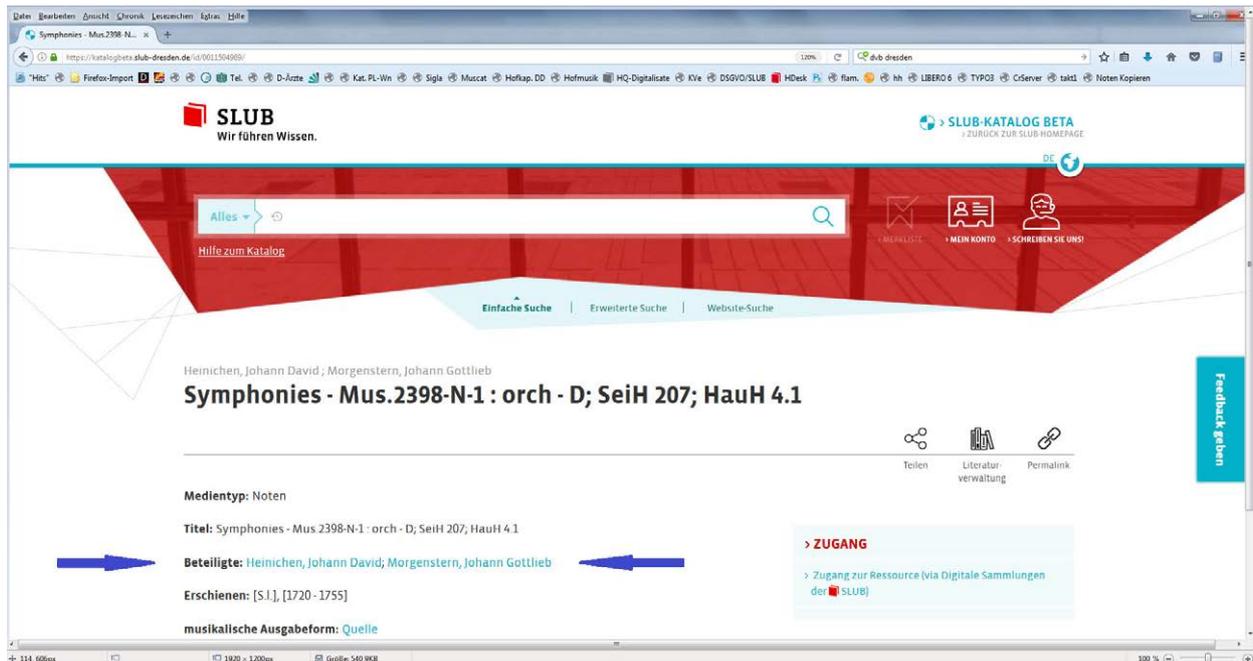


Abb. 3: Metadaten zum Digitalisat des Heinen-Manuskripts Mus.2398-N-1 im SLUB-Katalog, <https://katalogbeta.slub-dresden.de/id/0011504989/#detail>.

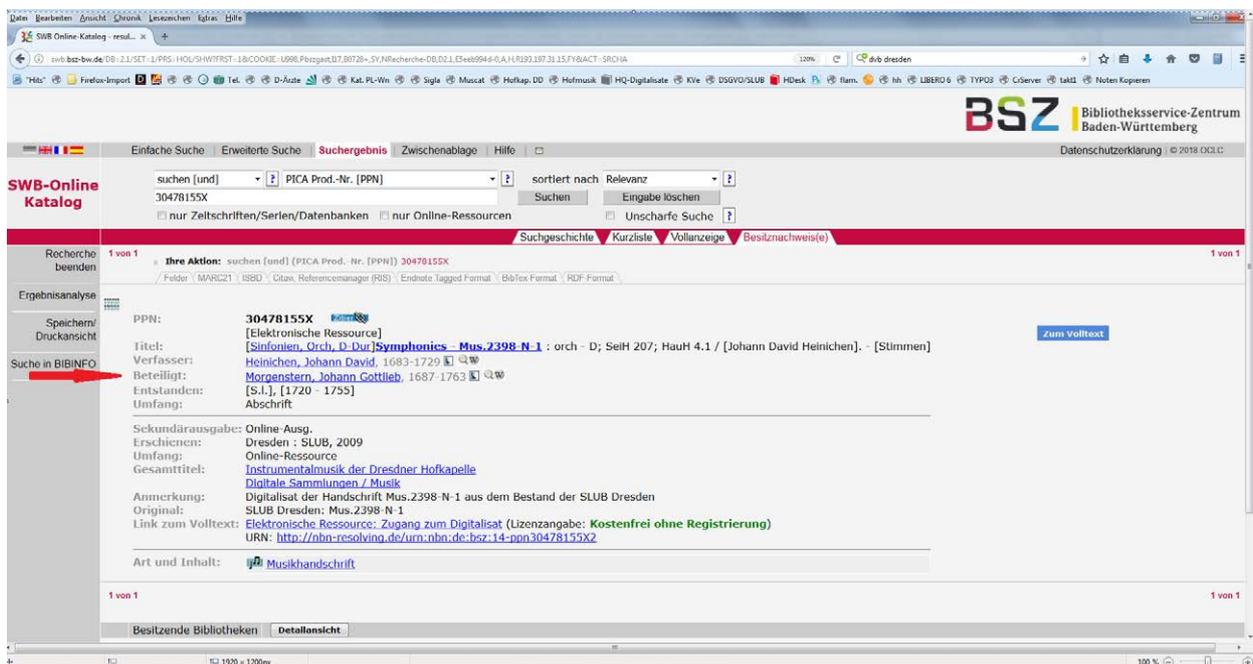


Abb. 4: Ausführlichere Metadaten zum Digitalisat des Heinen-Manuskripts Mus.2398-N-1 im SWB-Online-Katalog, <http://swb.bsz-bw.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=30478155X&INDEXSET=1>.

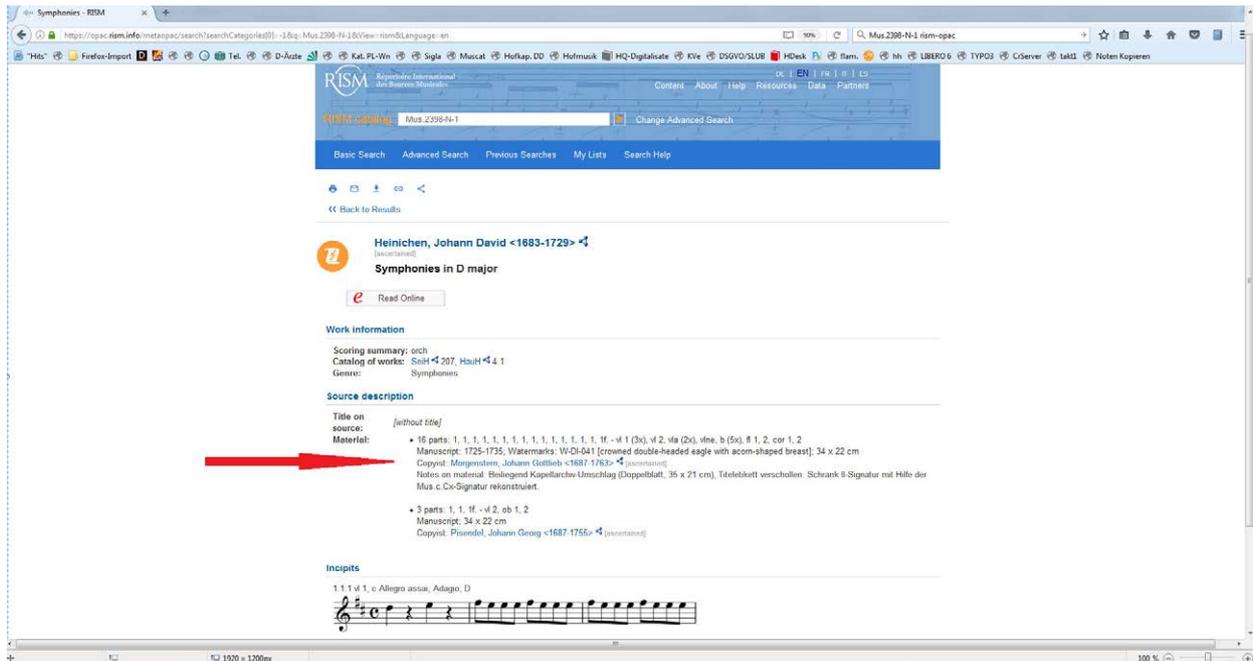


Abb. 5: Katalogisat der Originalfassung des Heinichen-Manuskripts Mus.2398-N-1 im RISM-Online-Katalog, <https://opac.rism.info/search?id=212002501&View=rism>.

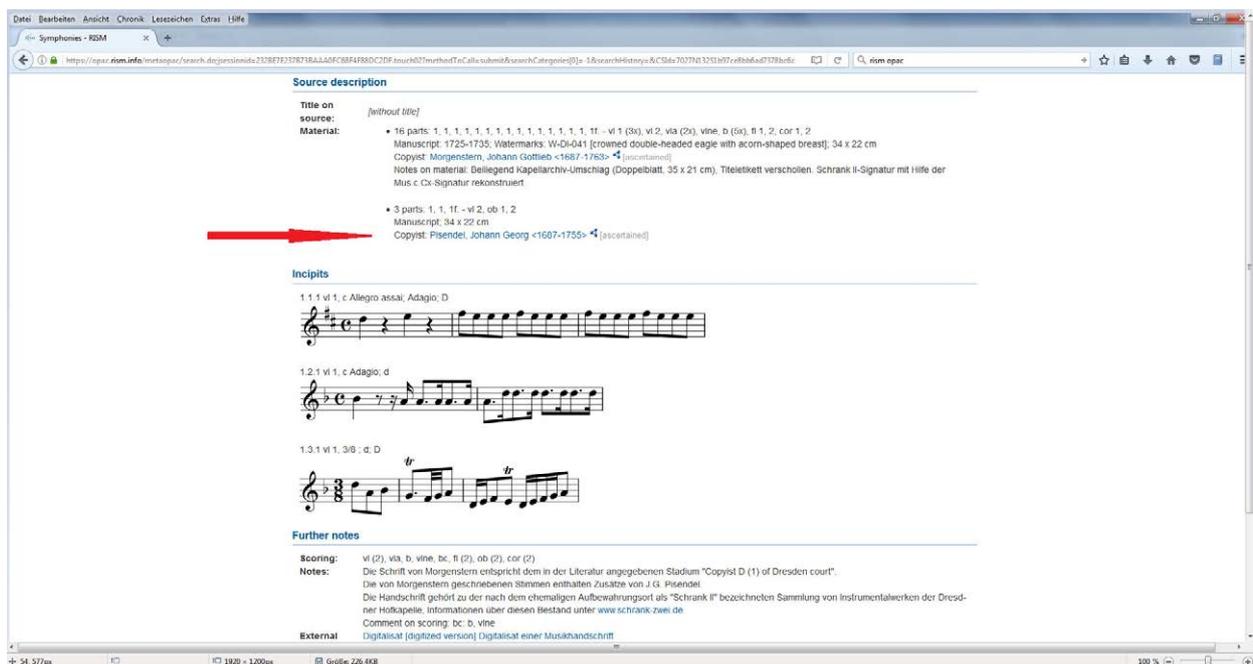


Abb. 6: Vergrößerter Ausschnitt desselben Katalogisats.

D.B. Mus.ms.22746 (Weber, Jubel Ouverture WeV.M.6): Partitur, Stichvorlage mit Webers Eintragungen, 1819.

Hierzu Abb.: III 106. bis III.110.

LINDNER, Johann Jacob: *ca. 1653, †1733; „Notist bey der Capelle“ ab ca. 1680. In Hofdiensten laut eigenhändiger Angabe²⁰⁶ seit 1677, zunächst als Theorist, dann zusätzlich als Notist; wohl gegen 1700 wechselte er in das Doppelamt des erang Vice-Hofcantors und Notisten. Er ist der Vertreter einer sehr eigenwilligen, aber ästhetisch reizvollen Musikalienkalligraphie mit mehrfach erkennbarer Vorbildwirkung. – Der Hauptteil seiner Schreibarbeiten verfaute vermutlich 1760 in der „Instrument-Cammer“.

D-Da: diverse Aktenvorgänge zwischen 1680 und 1734 im „Spezialregister“ angezeigt. Probe seiner Handschrift: Eigenhändiger Eintrag von 1718 in der Beilage zum Hofbuch, OHMA K.2 Nr.5, f.90r (siehe unten, Anm. 33).

HELLER 1965: S.134 (Grundigs Schrift wird irrtümlich für diejenige Lindners gehalten. Lindners Schrift einem Schreiber „J.“ zugewiesen).

HELLER 1971: S.51 (wie HELLER 1965).

LANDMANN 1981b: S.32f. (Ausschluss von Lindners Schrift für Schreiber „A.“ anhand von D-Da-Akten: Stimmen zu Hasses *Cloffeio* 1733 werden an Krenmler bezahlt, nicht an Lindner oder Schmidt; Lindner selbst bleibt noch unerkannt).

LANDMANN 1983: S.147f., 148 (Zuordnung zur tatsächlichen Schrift; Hinweis auf Schulebildung), Abb.18, 19 (hier mit Konzerten-Einzeichnungen Woulvers).

LANDMANN 1999: S.32f./Anm.51.

FECHNER 1999: S.132f. (unter „J.“ registriert, aber mit Auflösung „Lindner“), Abb.S.187.

BURDE 2009: S.32f. Abb.1.

Kopien-Nachweise
Mus.2154-N-1.1 (J. Chr. Schmidt, *Overture* in G, wohl um 1719): von Lindner vll.2, vla, vne grosso, torba, vll o obl, vll[1] o ob2, fig. 1 Stimme b wohl von Morgenstern.
Mus.2154-N-1.2 (ders., *Overture* in F, wohl um 1719) kpl. von Lindner: vll(4x), vll(2x), vla(2x), vne, cemb[2]1, ob2, fig(2x), corl, cor2.
Mus.2154-N-2 (ders., *Overture* in a, wohl um 1719) desgl.: vll(4x), vla1, vla2, vne o fig conc.(2x), bc, cemb, vll o obl, ob2, fig o vlc rpb(2x) – NB: mehrere St. mit autogr. Zusätzen.

Hierzu Abb.: III.111. bis III.115.

MORGENSTERN, Johann Gottlieb: *4.9.1687, †17.11.1763; Kapell-Bratschist von 1722 bis 1763(?)²⁰⁷. Lohnmohst vermutlich seit etwa 1719 und bis mindestens 1750. Der bei seinem Vater Johann Heinrich Stadtmusikus in Schneeberg Erzb., ausgebildete Musiker reiste 1716/17 auf eigene Kosten nach Venedig, schloß sich dort dem sächsischen Kapellzungenfolge an²⁰⁸ und begab sich mit diesem nach Dresden, wo er auf seine (dam von Kapellzungen offenbar versprochene) Anstellung bei der Kapelle wartete.

²⁰⁶ Teilweise autograph ausgefüllte Musiker-Liste von 1718 im Hofbuch 1717-20, OHMA K.11.5.
²⁰⁷ Infolge Nichtfindens entsprechender D-Da-Aktenbelege sowie Nichterscheins der Jahrgänge 1758-1764 bzw. HSKal ist nicht nachzuprüfen.
²⁰⁸ Siehe FECHNER 1999, S.408/Anm.40 mit längerem Zitat aus Morgensterns Bewerbungsschreiben um das Amt des Stadtmusikus in Pima 1720.

163

Die Bewerbung 1720 in Pima²⁰⁹ um die Nachfolge jenes Stadtmusikus George Schalle, bei welchem der junge Quantz angestellt war, scheint eine Notandlung gewesen zu sein, zudem war sie erfolglos. Spätestens mit der Rückkehr von Pima nach Dresden muß er das professionelle Notenschreiben begonnen haben, falls nicht schon das Jahr 1719 mit seinem hohen Musikalienbedarf hierzu Veranlassung gab. Ende 1721 brachte der Directeur des Plaisirs für die Besetzung freigewordener Planstellen ihn und den Geiger Peter Rummel in Vorschlag, „welche schon bey zuvorigen Jahren Dienste gehalten, ohne dawer die geringste Reue davon abzuhaben“, doch bedurfte es noch zweier weiterer schriftlicher Gesuche (?? 1.1722 und 10.3.1722; siehe weiter unten), bis Morgensterns Anstellung erfolgte.²¹¹ Bis zu diesem Zeitpunkt hat der Musiker sich mit anderem Broterwerb über Wasser halten und vermutlich dennoch Geld aufnehmen müssen, dessen Rückzahlung auch nach erfolgter Anstellung Zusatzarbeiten über längere Zeit erforderlich machte. Es liegt auf der Hand, hierin die Ursache für seine früh begonnene Tätigkeit als Notist zu erkennen. Morgenstern hat seine zweite Profession offenbar über die erlangte Schuldenfreiheit hinaus betrieben, und sicher bekam er wegen seiner schönen und fehlerfreien Abschriften reichlich Aufträge.

(Näher nach Manuskriptstudien) Recherchen in drei evangelischen Kirchenbüchern zu seiner Vita stehen noch aus. Wohl aber hat die überraschende Auffindung seiner Grabstätte auf dem Dresdner Elias-Friedhof²¹² nicht nur Aufschluß über sein Sterbedatum gegeben, sondern folgendes erkennen lassen: Morgenstern war mit Charlotte Emilia geb. Laurentius (1711-1791) verheiratet, die neben ihrem Mann begesetzt ist. In die sehr herrschaftlich gestaltete Grabstätte sind beide wohl erheblich später überführt worden, zweifellos auf Betreiben des Sohnes Heinrich Gottlieb Morgenstern (1744-?) [Sterbedatum nicht mehr entzifferbar], der gemeinsam mit seiner Ehefrau dort ebenfalls bestattet ist. Dieser Sohn führt auf der Grabtafel den Titel *Würdlicher Kriegerath*,²¹³ muß also alle Voraussetzungen für eine Karriere in der sächsischen Regierung besessen, vermutlich auch einige Semester studiert haben. Sein Vater, der, betrachtet man die Lebensdaten von Frau und Sohn, wohl kaum vor 1740 heranzu kommen, blieb folglich angestrengt fleißig, um dem Sohn eine gute Ausbildung zu ermöglichen und ihm die Hungerjahre zu ersparen, die er selbst hat durchleben müssen.

Morgensterns erster Dresdner Mentor scheint der Hofnotist Lindner gewesen zu sein, an den er sich mit verschiedenen Schrift-Zierformen anlehnte. Daß er von Lindner zu dessen Arbeiten für den Hof herangezogen wurde, ist zu vermuten, aber infolge des Verlustes des älteren Kapell-Repertoires wohl kaum noch nachweisbar (siehe unten lediglich bei Mus.2154-N-1.1) – Nach 1725 muß Morgenstern sich dem jungen Lohnnotisten Grundig angeschlossen haben, der 1733 Hofnotist wurde, und entwickelte im Laufe der Zeit eine über Grundig hinausgehende, diesem aber streckenweise äußerst ähnliche, eigenpersönliche Schönschrift.²¹⁴ Vergütungen für seine Notarkopien sind nicht dokumentiert, er erhielt sie im Kirchen- und Opern Bereich durch Grundig oder dessen Kollegen Krenmler – als die beiden Abrechnungsbefugten – ausbezahlt. Seine heute noch vorhandenen Instrumentalmusik-Kopien waren zweifellos von Anfang an Auftragsarbeiten für Pissendel und wurden von diesem selbst entlohnt. Für welche weiteren Kapell-Solospiele er eventuell Notizen schrieb,

²⁰⁹ Siehe FECHNER 1999, S.408. – Zu Schalle und dessen Verbindungen sowohl zur Dresdner Stadtpfeiferei als auch zur Dresdner Hofmusik siehe Anneliese Zänker: *Die Geschichte der Stadtmusik in Pima*, Schrittereise des Stadtmusikus Pima, H.4, Pima 1985: S.38-40.
²¹⁰ D-Da, Loc. 3837, f.17r (die Vermutung des Textes verdankt die Verfasserin Herrn Sebastian Rausch).
²¹¹ Auch Peter Rummel wurde angestellt, doch starb er, im Sterberegister im Dompfarramt, bereits am 25.11.1728, vermutlich infolge zu lange währenden Entlohnungen.
²¹² Für entsprechende Informationen dankt die Verfasserin Herrn Prof. Peter Damm und für die Besichtigung und Abklärung des Grabmonuments Frau Hildwig Schönfelder auch an dieser Stelle verbindlich.
²¹³ HSKal mit Heinrich Gottlieb Morgenstern von 1763 bis 1811, und zwar bei dem *Gehobenen Kriegerath-Collegium*, wo Morgenstern in der *Rechnungs-Exposition als Calculator* begann und über den *Oberrechnungscommissarius* bis zum *wirklichen Kriegerath* aufstieg, als welcher letzteren ihn die Jahrgänge 1810 und 1811 verzeichnen.
²¹⁴ Mit dem Hinweis auf die mögliche – zuvor umgekehrt gesehene – Beeinflussung Morgensterns durch Grundig hat SCHMIDT-HENSEL 2004 (1740) den Weg frei gemacht zur Erkennung des Wegewangs von Morgenstern und zu seiner hier vorgestellten, wohl endgültigen Identifizierung.

164

Abb. 7: Landmann, *Drei Studien* 2010 (wie Anm. 4), S. 163f.

läßt sich nicht mehr nachweisen.²¹⁴ Wohl aber mag er die erst jüngst aus dem Anonymabestand von D-Di identifizierten Stimmen zu Zelenkas *Sinfonia a otto voci* (ZV 189) für den Autor geschrieben haben, und zwar auf fremdem Papier, was darauf schließen läßt, daß Morgenstern zu jenen Kapellmusikern gehörte, die 1723 zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Prag reisten. Dort mag er aus dem frisch fertiggestellten Autograph die Stimmen herausgeschrieben und sich an der Übersetzung beteiligt haben – dies wäre ein erster Anhaltspunkt dafür, daß auch die Prager Instrumentalstücke Zelenkas für Musiker der Dresdner Hofkapelle bestimmt waren und von ihnen uraufgeführt worden sind.

D-Stadthof Pima, B-IX Nr.340, f.80r-83: eigenhändige Bewerbung um die Stelle des Pimaer Kirchen- und Stadt-Musikus in Nachfolge des verstorbenen George Schalle, mit Eingangsdatum 25.6.1720.

D-Da: Das „Spezialinventar“ weist nur den Bratschisten betreffende Vorgänge nach. **Proben seiner Handschrift** (s. auch Stadthofarchiv Pima):
Loc. 3837, f.181-182: eigenhändige Bewerbungen vom 22.1 und 10.3.1722 um Aufnahme in die Hofkapelle, Loc.9101, f.1^o, 2^o und 7; zwei Orchester-Listen (= Abschrift der Kapellmitgliederverzeichnisse von 1711 und [1710], ca.1719/20), wohl als Gefälligkeits- oder Lohnarbeit für den Directeur angefertigt. – Die „genualten“ lateinischen Buchstaben der beiden Listen stimmen mit denen des Briefes vom Jan.1722 voll überein; die sehr schräggestellten gotischen Lang „s“ in den Listen erinnern noch an den Pima-Brief von 1720; hingegen unterscheidet sich die kursive Buchstabenliste des März-Briefes von allen früheren Schriftstücken. Die ausladenden u-Bogen des Februar-Briefes finden sich im März-Brief wieder, während das verschörkelte „M“ der Unterschrift von März wiederum nur mit dem des Pima-Briefes kongruent ist. – Bereits diese Schriftstücke beweisen die Wandlungsfähigkeit und durchaus nicht geradlinig verlaufende Entwicklung der Morgensternschen Schrift, die in verschiedenen Notenschriftformen, besonders denen der Typen „P“ und „D“, ihre Entsprechung findet.

HELLER 1965: S.123-133 (als „Schreiber D“ behandelt), Abb. S.308-311.
HELLER 1971: S.45-51 („Schreiber D“; Identifizierungsvorschlag „J.W. Schmidt“ mit Wirkungszeit ca.1710 bis Mitte der Dreißiger Jahre, tatsächliche Spatformen der Schrift unberücksichtigt; hinzuzaählen ist der sog. Schreiber „J“ (=S.51)); Abb. S.68-71 (alle ohne Schlüsselhöcker).

LANDMANN 1981a: S.135 (Initialen „JGM“ auf Vivaldi Kopie Mus.2389 O 70a erstmals als diejenigen Morgensterns vermutet, Schrift aber nicht weiter verfolgt).
LANDMANN 1983: S.146 (mit Erwägung „D“ als „Krenmler“ aufzulösen; Datierung des reifen „D“ auf ca.1740; hier zwar gelegentliche Verwischung mit dem reiferen „A“, dafür aber erste Erkenntnisse zu frühen Schriftformen mit Einflüssen von Lindner), Abb.24, 25 (früh), 22 (mittel; irrtümlich „A“ zugewiesen), 26 (reife Form).

FECHNER 1984: S.61 (spätere Schriftformen des Schreibers „D“ auf „um/nach 1740“ datiert).
FECHNER 1988: S.782-784 (als „D“ behandelt unter weitgehender Annäherung an die Identifizierung mit dem Bratschisten Morgenstern; Hervorhebung des in ein „m“ mündenden Schlüsselhöckers; Datierung der Arbeiten „bis nach Pissendel Tod ... 1755“; Vorstellung von acht Entwicklungsphasen der Schrift im Typ Grundigs; 9 Abb. nach S.778).
FECHNER 1991: S.84 (Zuweisung der Frühformen [= Lindner-Typ] Morgensterns an einen Schreiber „P“, der nur um 1720 in Dresden tätig gewesen sein soll; dazu Abb. S. 85); 87-92 (Darlegung der Schriftentwicklung von „D“ [= Grundig-Typ] in acht Phasen mit Datierung ca.1725 bis ca.1750; abermalige nur hypothetische Annäherung des „D“ an Morgenstern); Abb. zu „D“: S.86 und 88-90.

²¹⁴ FECHNER 1999 (S.83) berichtet von Grundig-Abschriften mit Werken von Quantz in D-B. Entweder sind diese von Berlin aus bestellt worden, oder – was nachzuprüfen wäre – Quantz hat sie in seiner Dresdner Zeit auf eigene Rechnung bestellt, und sie sind aus seinem Nachlaß in den Berliner Bibliothekbestand gelangt.

165

LANDMANN 1999: S.27f. (als „Schreiber D“), Abb.4, 7 (= irrtümlich Grundig zugewiesen), 9-11.
FECHNER 1999: S.91f. (S.107f.+408 Angaben zur Vita Morgensterns, u.a. anhand des Pimaer Briefs; die Ausführungen S.108-132 behandeln jedoch weiterhin „D“; frühe Schriftformen werden nicht akzeptiert und als „P“ besprochen), 28 Abb.: S.159-186; zu „P“ (wie Abb.24f bei LANDMANN 1983); Abb. S.194-197.

BURDE 2009: S.33f. („Schreiber P“), S.40f. („Schreiber D“); Abb.3 („P“), 9-11 („D“).
ROSENKÜLLER 2002: S.50 (summarisch erwähnt), Abb.7.10-12 (als „D“).
SCHMIDT-HENSEL 2004: S.139-141 (als „D“; erster Hinweis auf dessen Beeinflussung durch Grundig, während seit HELLER 1965 von der umgekehrten Einführlichkeit ausgegangen wurde; Datierung der Hasse-Opern-Kopien von D auf „mindestens von 1734 bis 1745“; als die vorgegebenen zeitlichen Obergrenzen der Untersuchungen), Abb.5a/b.

Kopien-Nachweise
a) **Frühe Schriftformen**
Mus.2389-O-70a (Vivaldi, *Concerto RV 514*): cemb (mit Titel und Initialen „J.G.M.“), vl I prin., vll I np, vl 2, vla, dazu von 2 Hand vl I np, vl 2, cemb o vne. – Papier, Schlüsselformen usw. unebenheitlich; C- und F-Schlüssel sind noch besonders fremd, aber G-Schlüssel und Schlüsselhöcker (hier auslaufend in das Wort „fine“) schon eng der „P“-Schrift verwandt.
b) **„Lindner-Typus“** (Schreiber „P“)
Mus.2154-N-3 (J. Chr. Schmidt, *Partie à deux: Choeurs avec la Basse continue*): In Vermerk auf der Titelseite, *Copie de J.W. Schmidt*; Stimme b (S.66-70) von Morgenstern (Lindner-Typus; runde F-Schlüssel-Form).
Mus.2392-O-32 (Telemann, *Concerto in E, TWV 53:EI*): Buchstaben und Notenschrift sehr unebenheitlich, auf der Suche nach eigener Form; enge Buchstaben allein nach der Ausgangsschrift, der F-Schlüssel ist teils rund, teils aufwärts gebogen, teils in der später typischen Weise steil nach oben gebogen, der C-Schlüssel mit einer Zickzacklinie versehen die von einem nicht identifizierten Italiener der frühen 1720er Jahre (er schrieb die Partitur Mus.2398-D-4 von Heinrichs *Pace di Cambergo*) oder von Heinrich übernommen zu sein scheint. Als Schlüsselzeichen dient ein nichtschraffierter Kntzel.
Mus.2410-Q-25 (Handel, *Sonata HWV 392*): noch ohne Lindnersche Zierruchstaben, aber mit eigenwilligen „s“ (als „Schreiber P“), ähnlich dem in Mus.2389-O-70a.
Mus.2154-N-1.1 (J. Chr. Schmidt, *Overture* in G, wohl um 1719): von Lindner vll.2, vla, vne grosso, torba, vll o obl, vll[1] o ob2, fig. 1 Stimme b wohl von Morgenstern.
Mus.2392-O-19 (Telemann, *Concerto TWV 52:BI*): alle Schlüsselformen (F-Schlüssel aufwärts gebogen) des P-Typus.
Mus.2392 O 31 (Telemann, *Concerto TWV 52:EsJ*): 1. Stimmensatz von Morgenstern (C-Schlüssel mit Zierrückchen, aufwärts gebogener F-Schlüssel, Schlüsselzeichen wie Mus.2410-Q-2: „klassischer“ P-Typus), 2. Stimmensatz von Grundig (Form A 1).
Mus.2392-O-58 (Telemann, *Concerto TWV 51:BI*): Einer von 2 Stimmensätzen, in „klassischem“ P-Typus mit gemalten Initialen. Häkchen an den Schlüssel und aufwendigen Schlüsselhöcker.
Mus.2468-O-2 (Catalano, *Concerto in D*): hierin je 1x vl 2, vla, b[mit Titelseite] im reifen P-Typus mit gemalten Initialbuchstaben, charakteristischen Schlüssel und Schlüsselhöcker.

c) **eine Zwischenform**
Mus.2358-N-9a (Zelenka, *Sinfonia a otto voci*, ZV 189): 8 Stimmen in niedrigem Hochformat (Wiener Papier?), anonym überliefert in einem „Schrank II“-Umschlag, vermutlich 1723 in Prag von Morgenstern nach der autographen Partitur äußerst sorgfältig geschrieben. Unverkennbar der G2-Schlüssel; F4-Schlüssel mit tief herabgezogener oberer Öffnung; C3-Schlüssel in der Kastenform von „D 1“; Schlüsselhöcker in verschiedenen Varianten, nicht mehr P-Typ, aber an Frühform erinnernd; Buchstaben klein und eng.
NB: Ein vom reifen „P“ zum frühesten „D“-Typ mitgenommenes (in der Quelle von 1723 aber nicht verwendete) Zeichen ist die Vertiefung in Form eines nach rechts oben offenen rechtwinkeligen Winkels (siehe FECHNER 1999, Abb. S.196/197 und S.159/160). Auch der schmale und tiefe Charakter der Buchstaben bleibt bestehen (siehe die Angabe „Vivace“ in den genannten Abbildungen).

d) **„Grundig-Typus“** (Schreiber „D“)
Mus.2423-N-81 (Fasch, *Overture in C*): „D-null“-Stadium; die Buchstabenformen Lindners sind verlassen, G- und C-Schlüssel in früher D-Version, F-Schlüssel unterschiedlich geformt, teilweise bereits steil und schmal.

166

Abb. 8: Ebd., S. 165f.

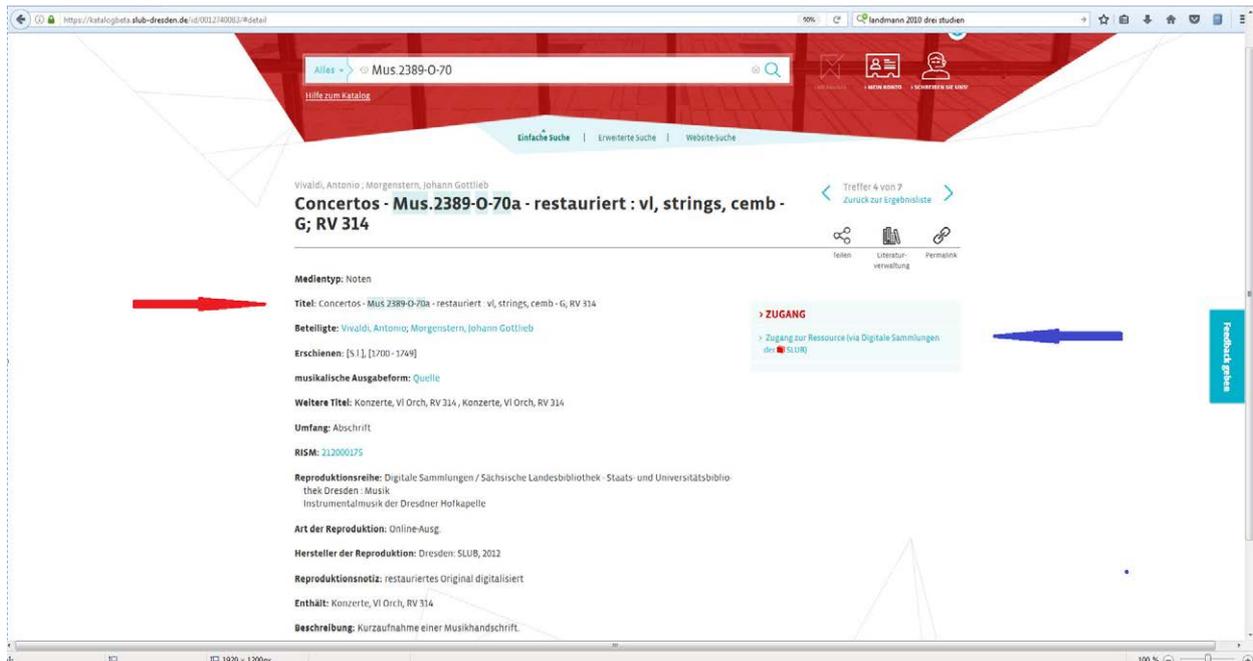


Abb. 9: Ergebnis der Recherche nach Mus.2389-O-70a, der Signatur eines Vivaldi-Concertos, im SLUB-Katalog <https://katalogbeta.slub-dresden.de/id/0-1651873240/> Metadaten und Link zum Digitalisat.

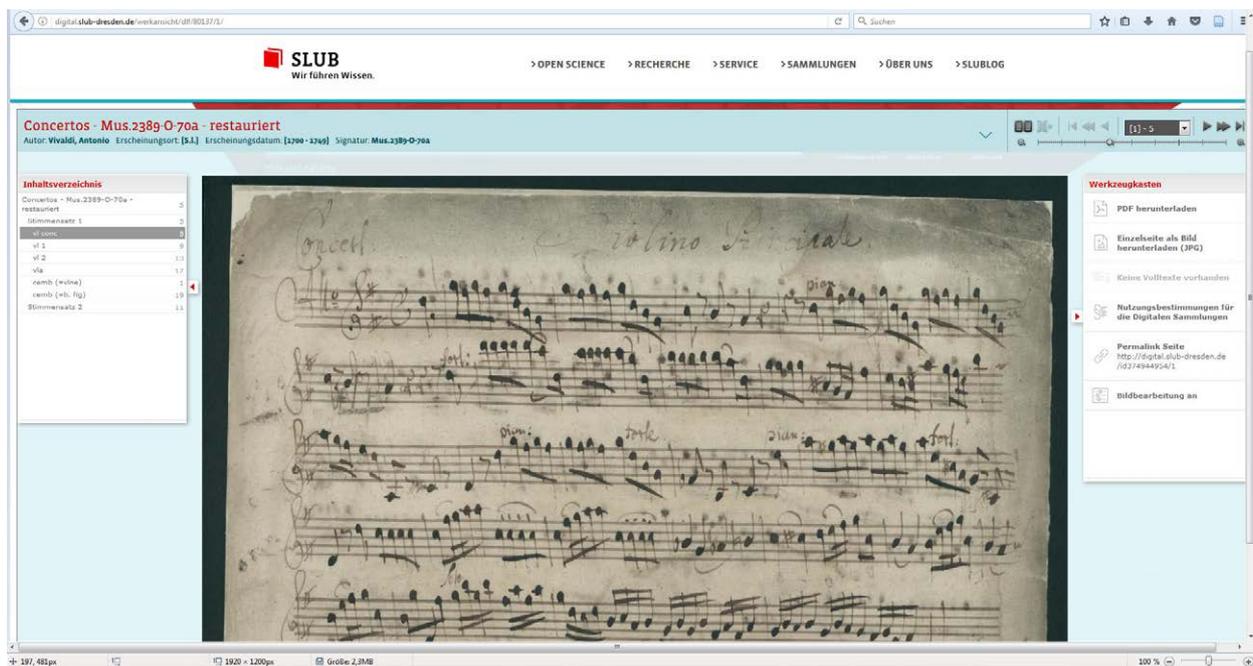


Abb. 10: Ergebnis der Aktivierung des Links zum Digitalisat des Vivaldi-Concertos Mus.2389-O-70a.

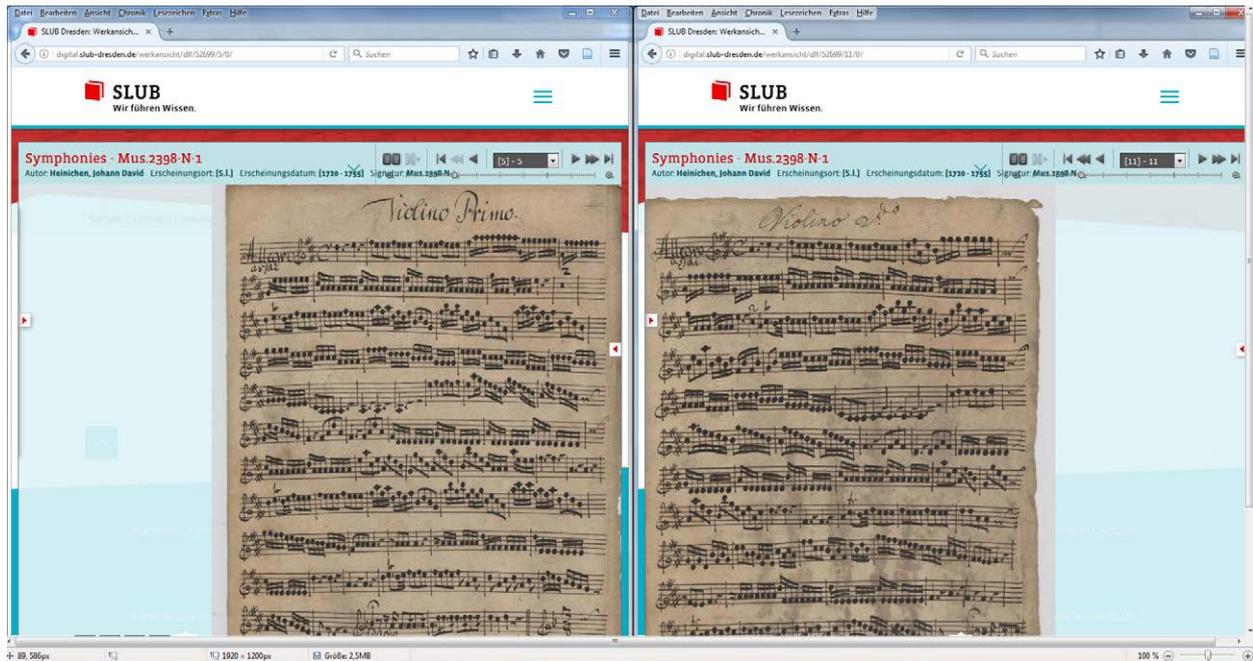


Abb. 11: Stimmensynopse mittels doppelt geöffneten Browsern am Beispiel des Heinichen-Manuskripts Mus.2398-N-1 in den Digitalen Sammlungen der SLUB, <http://digital.slub-dresden.de/id30478155X>, Bild 5 bzw. 11.

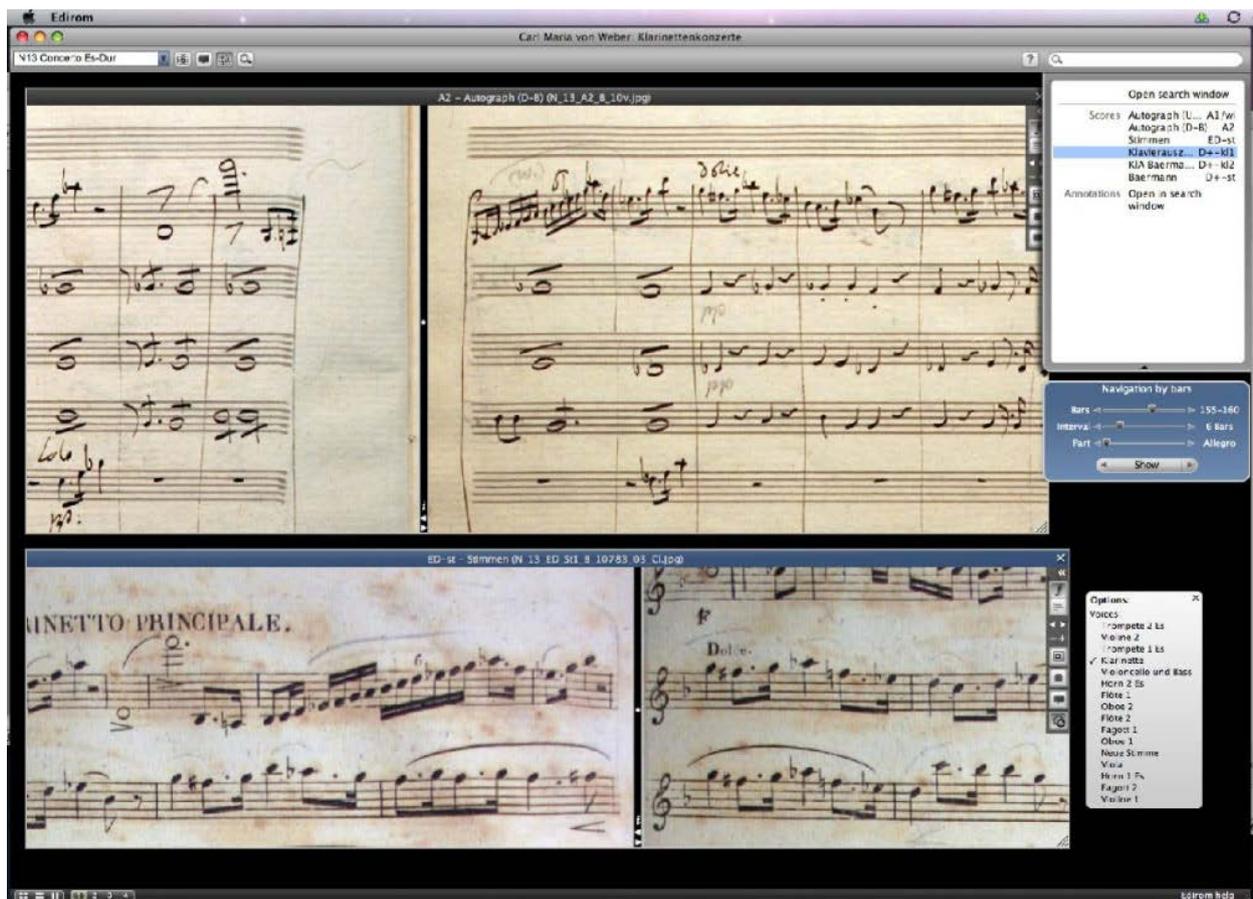


Abb. 12: Kollationieren von Quellen mit der Edirom-Software: Ausschnitte aus Autograph und Erstdruck von Carl Maria von Webers Es-Dur-Klarinettenkonzert.

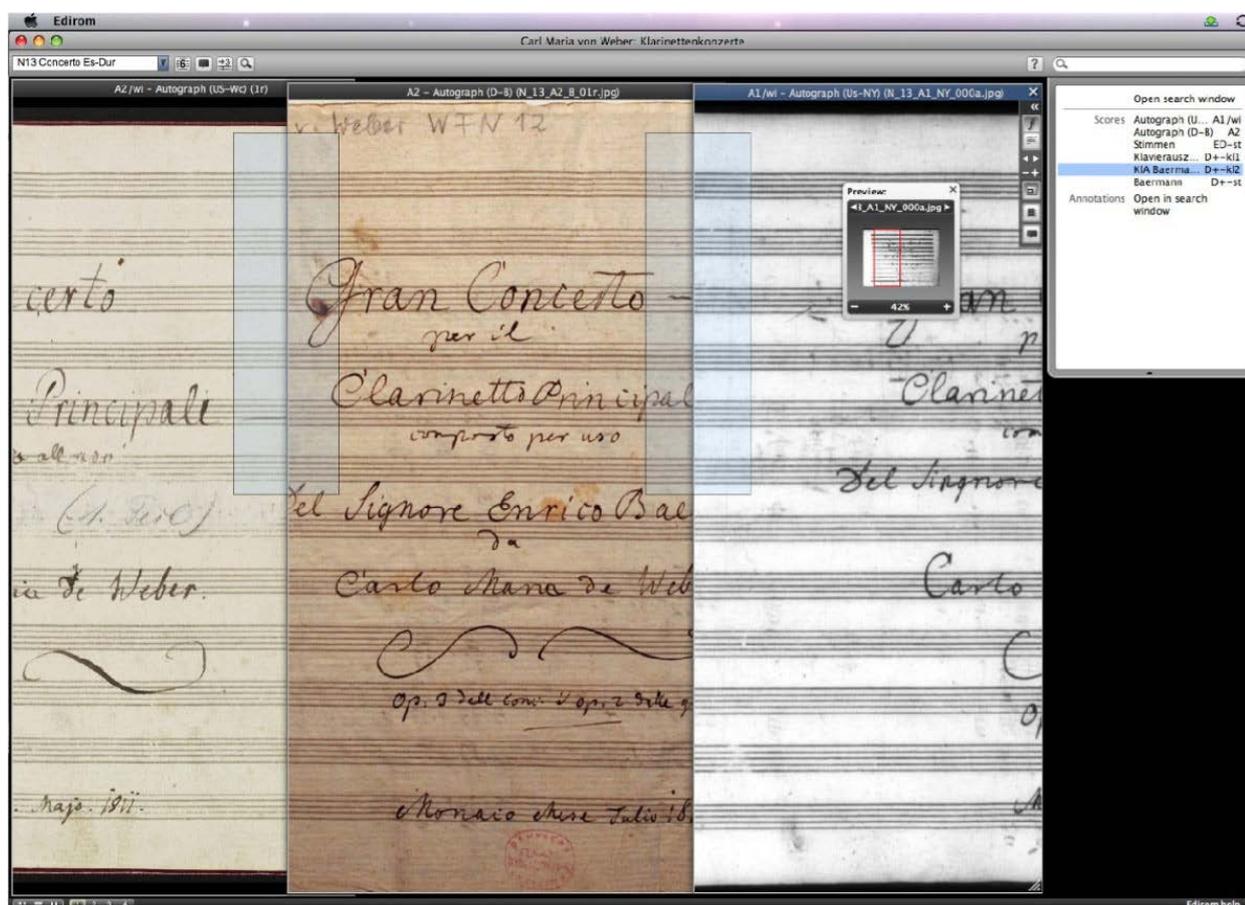


Abb. 13/14: Anwendung eines jeweils identischen Sechser-Rastrals bei Autografen zu konzertanten Klarinettenwerken Webers.

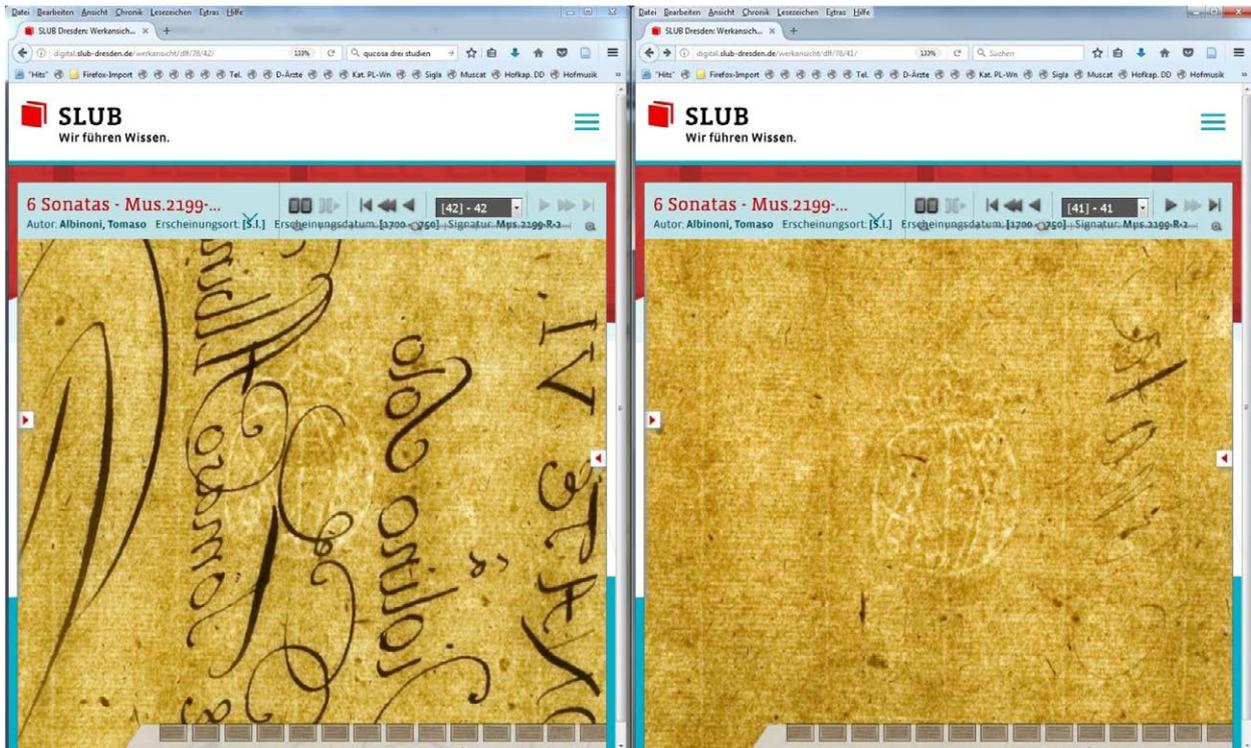


Abb. 15: Entstammen die beiden identisch aussehenden Wasserzeichen demselben Schöpfsieb? Bildquelle ist das Digitalisat des Albinoni-Manuskripts Mus.2199-R-2 in den Digitalen Sammlungen der SLUB, <http://digital.slub-dresden.de/id312099894>, Bild 42 bzw. 41. Vgl. die Auflicht-Bilder 8 und 6 derselben Seiten [4] und [2].

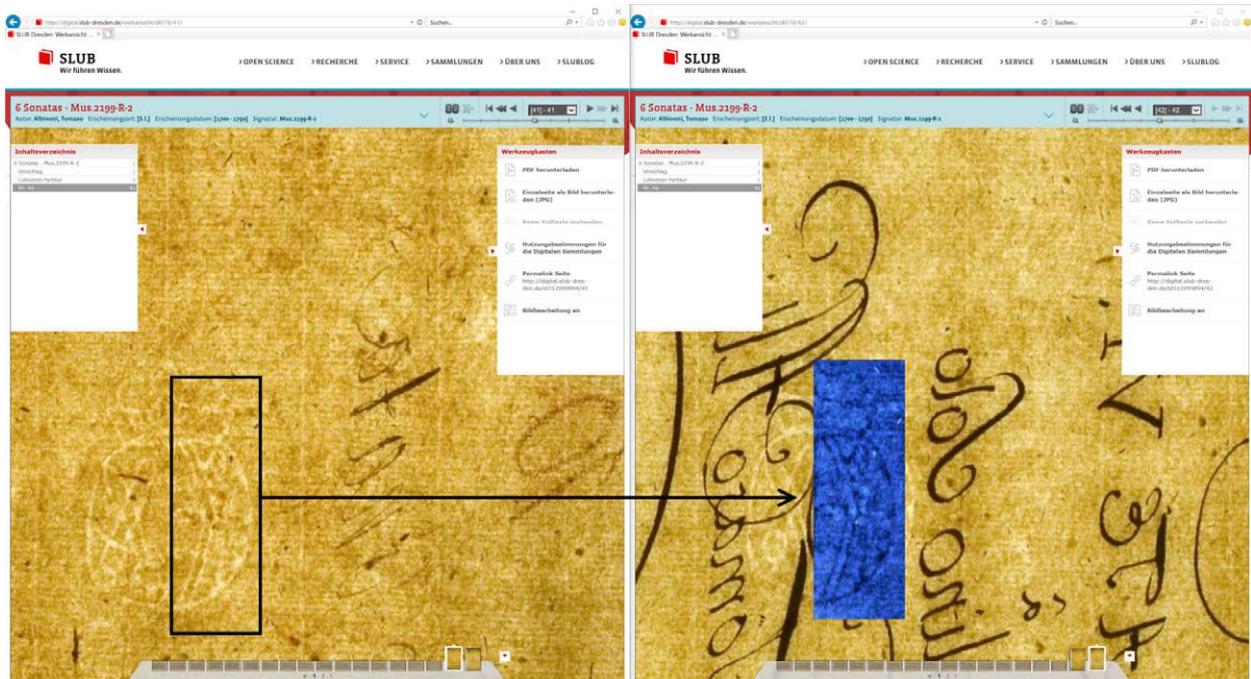


Abb. 16: Der nach Farbumkehrung an das rechte Wasserzeichen angelegte Ausschnitt des linken beweist die Richtigkeit der aus Abb. 15 resultierenden Vermutung, denn sowohl die Kettlinien als auch die Wasserzeichenkonturen passen.

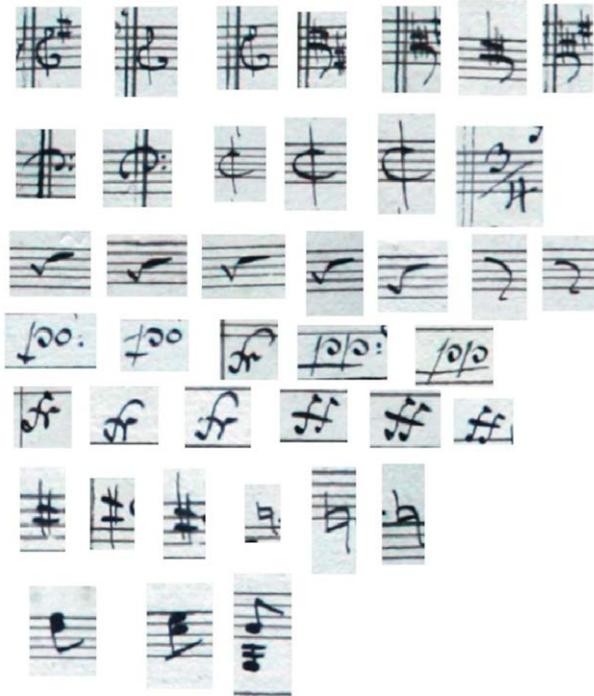


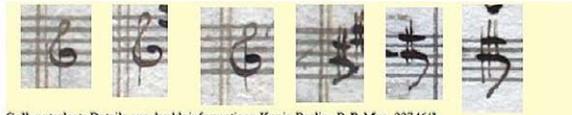
Abb. 17: Details aus der von Johann Gottlieb Lauterbach als Stichvorlage angefertigten Abschrift von Webers *Jubel-Ouverture* (D-B: Mus.Ms. 22746).

Johann Gottlieb Lauterbach

Details aus der Abschrift der Jubel-Ouverture (Stichvorlage), D-B, Mus. ms. 22746



Grau unterlegt: Details aus der Widmungskopie Dresden, D-DI, Mus. 4689-N-5



Gelb unterlegt: Details aus der kleinformatigen Kopie Berlin, D-B, Mus. 22746/1

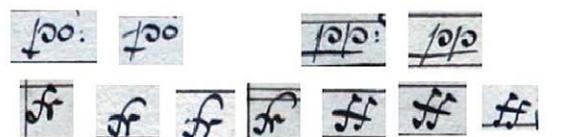
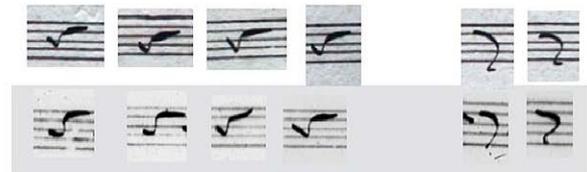
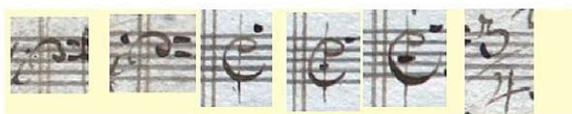


Abb. 18: Details aus der Stichvorlage und aus weiteren Abschriften Lauterbachs von Webers *Jubel-Ouverture*.

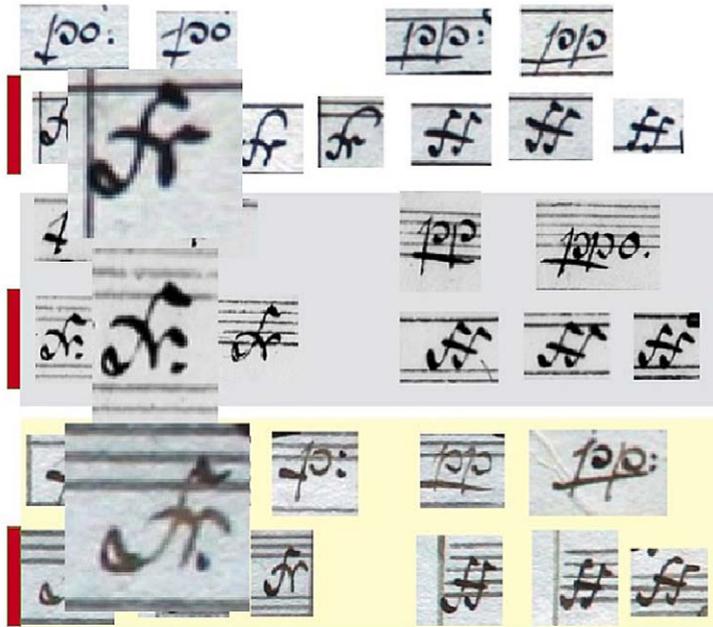
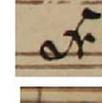
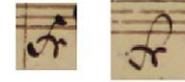


Abb. 19: Lauterbach-Charakteristikum der gelegentlich ‚leeren‘ linken Ansatzschleife des *Forte*-Kürzels.

isolierte *fr* aus den Abschriften der Jubel-Ouvertüre:



Ähnliche Zeichen aus der Berliner Abschrift des *Freischütz*, D-B, Mus. ms. 10887, aus Bd. 1:



Sonstiges in 10887:



Abb. 20: Ist jenes Merkmal von Lauterbach Vater auf Lauterbach Sohn übergegangen?

Abb. 21 bis 23 folgen auf Abb. 25.



Abb. 24: Isolierter Violinschlüssel Lauterbachs.

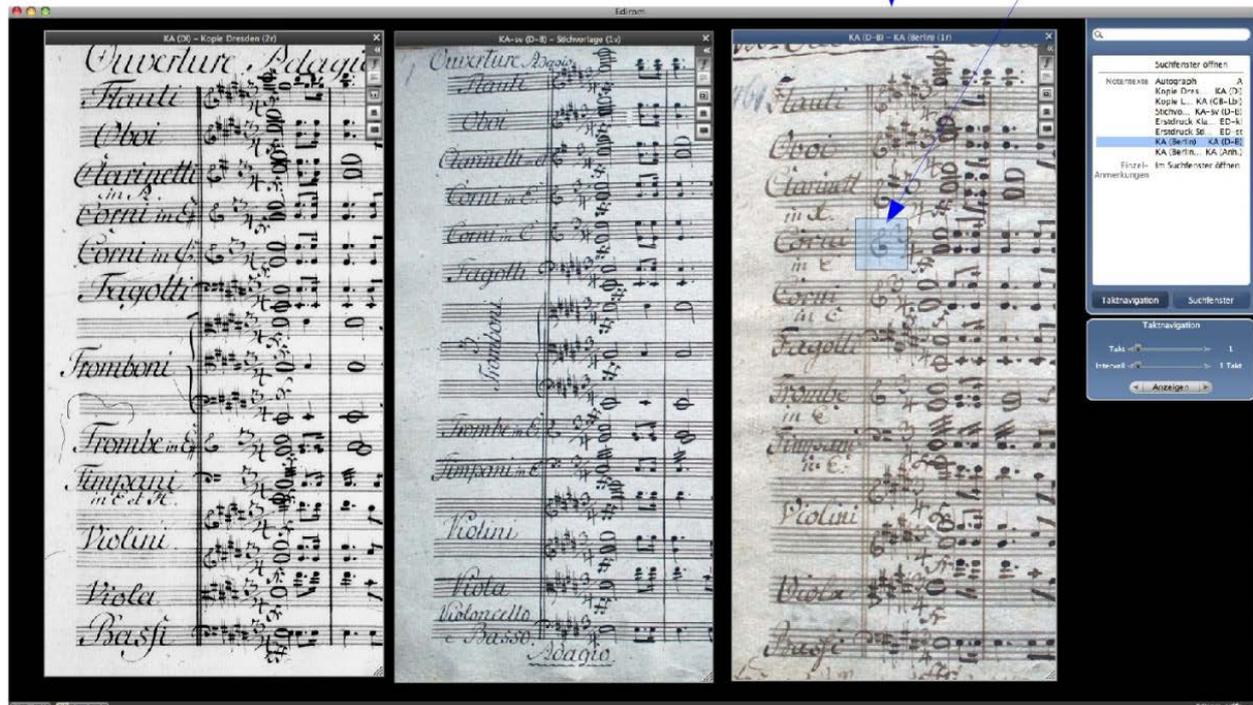


Abb. 25: Erwünschte Umschaltoptionen: von Lauterbachs Einzelschlüssel (Abb. 24) zum ursprünglichen Akkoladenkontext; von dort zur Synopse einander entsprechender Akkoladen.



Johann Carl Adam Klemm, Kopie der *Jubel-Kantate* Carl Maria von Webers, Widmungsexemplar, D-Dl, Mus. 4689-G-12.

Johann Carl Adam Klemm, Kopie der *Jubel-Kantate* Carl Maria von Webers, Widmungsexemplar, D-Dl, Mus. 4689-G-12.

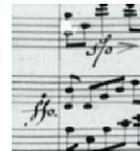
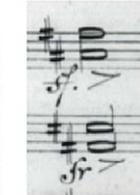
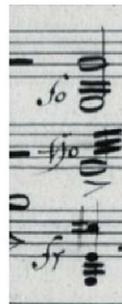
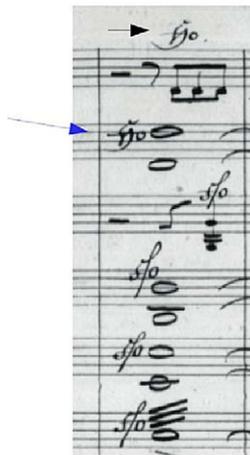
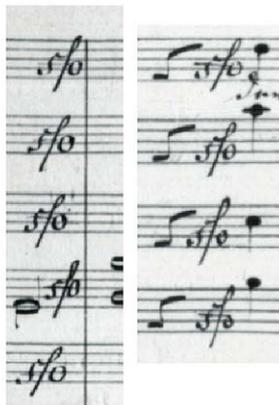
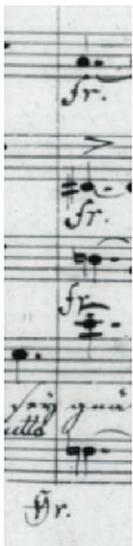


Abb. 21-23: Gibt es einen zweiten Kopisten in Johann Carl Adam Klemms Abschrift von Webers *Jubel-Kantate*?

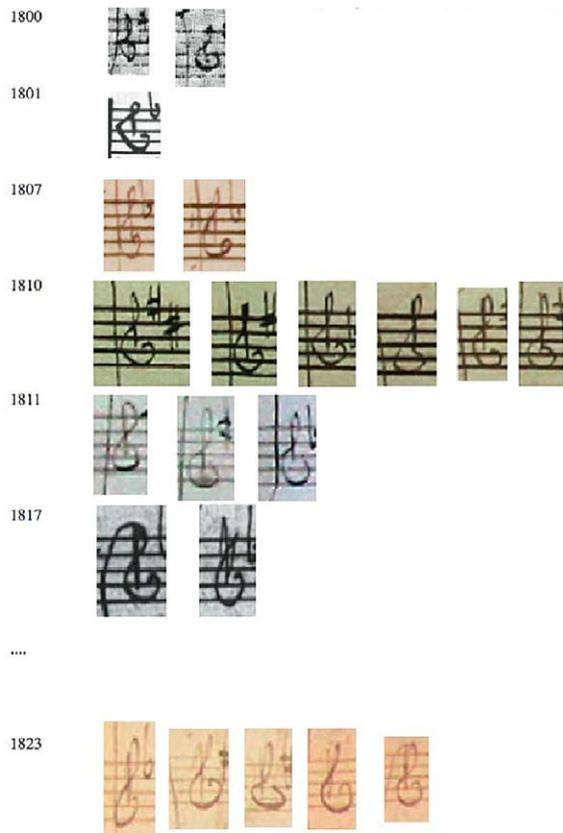


Abb. 26: Weber, Violinschlüsselsynopse 1800 bis 1823 (nur zu Demonstrationszwecken, keine gezielte Auswahl!).

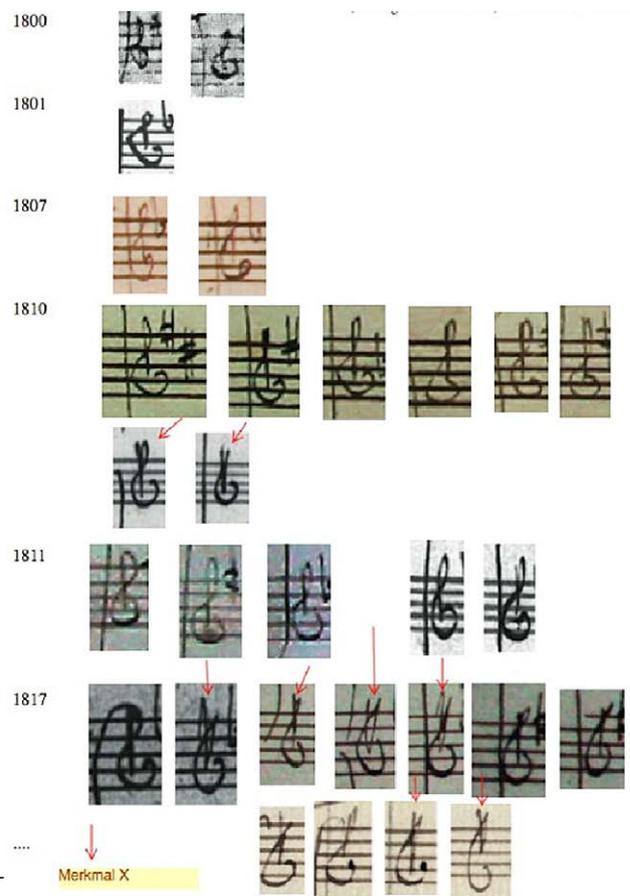
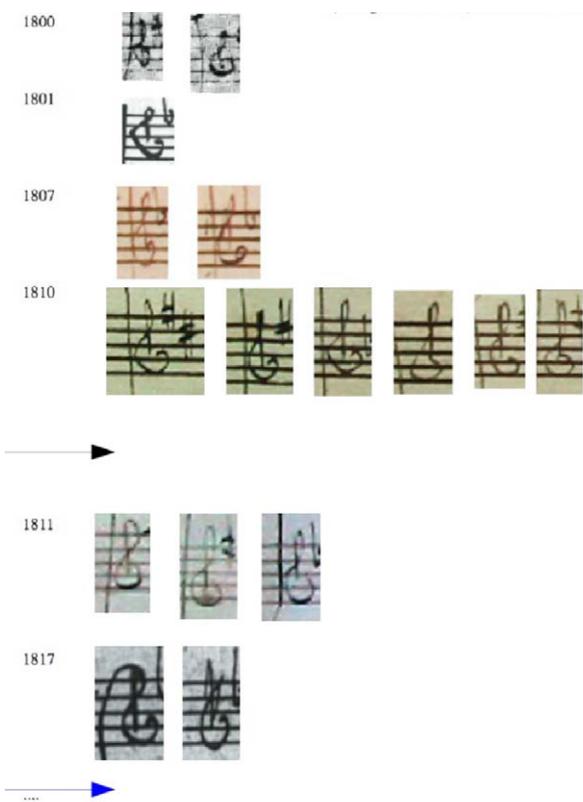


Abb. 27/28: Öffnung der Synopse Abb. 26 für weitere Violinschlüsselvarianten.

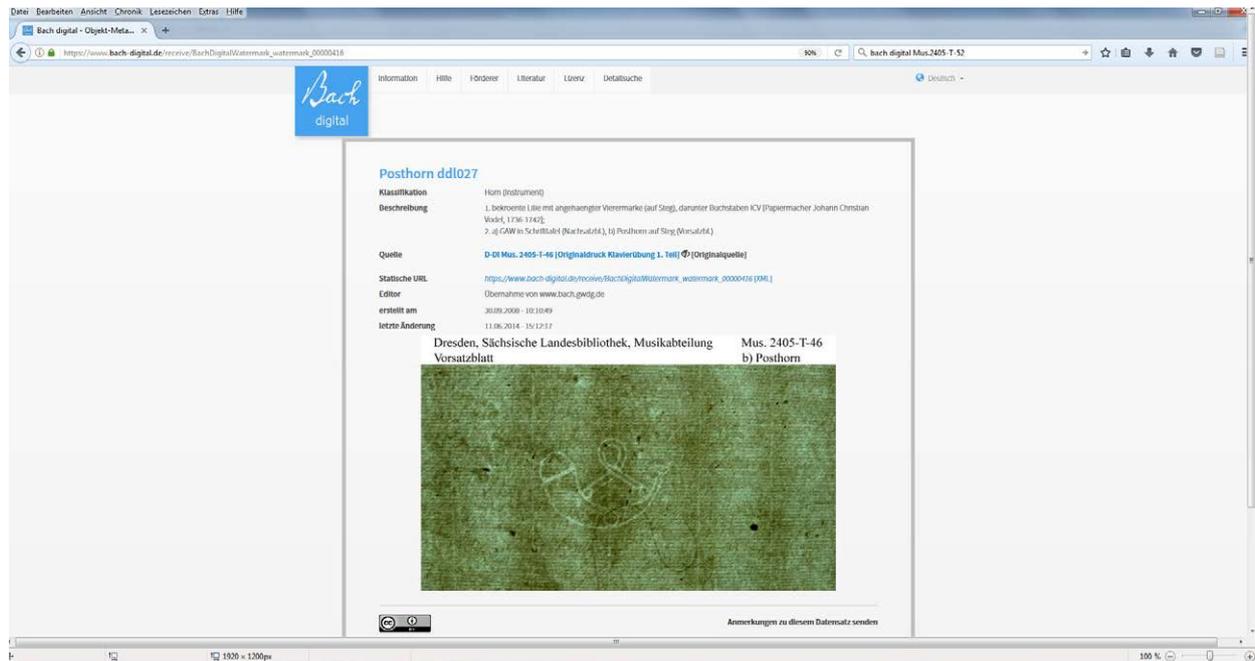


Abb. 29: Dokumentation eines der drei Wasserzeichen im Erstdruck des SLUB-Exemplars von Bachs *Clavier-Übung Teil I*, Mus.2405.T.46 (olim Mus.2405-T-46), durch das DFG-Projekt *Bach digital*, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWatermark_watermark_00000416.

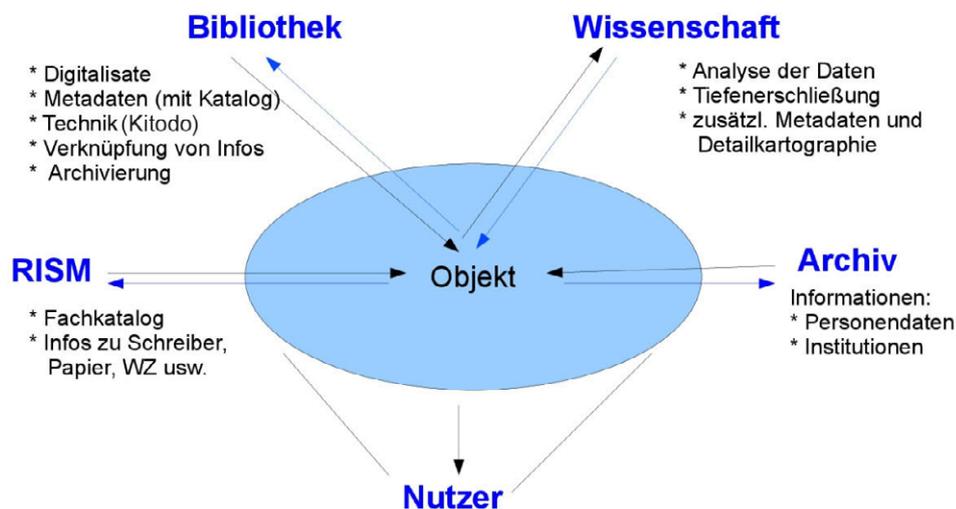


Abb. 30: Aufgabenverteilung zwischen Bibliothek, Wissenschaft und Partnerinstitutionen.