Zu den Dresdner Hofnotisten des 18. Jahrhunderts: sieben Thesen und ein Anhang

1. Die Thesen

Eine Vorbemerkung sei hier gestattet. Meine Beschäftigung mit den Dresdner Musikhandschriften reicht in die 1960er Jahre zurück, beruhte allerdings nicht auf der Absicht, eine spezielle Forschungsarbeit zu leisten, sondern ergab sich aus meinen beruflichen Aufgaben, die ich für RISM sowie 15 Jahre lang unmittelbar für die Quellensammlung der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek zu erfüllen hatte. Es galt stets, ein straffes tägliches Pensum zu erledigen, das zum Beispiel keinerlei Zusatzrecherchen außerhalb der Bibliothek erlaubte. Allein der permanente Umgang mit dem Handschriftenbestand öffnete mir allmählich die Augen für ihre Schreiber und kam dem hausinternen Katalogisieren ebenso zugute wie den Katalogpublikationen.

Dass genaues Beobachten und Wiedererkennen die Hauptbasis für Schriftbestimmungen darstellten und an elektronische Hilfsmittel nicht zu denken war, liegt noch gar nicht so weit zurück. In unserer schnelllebigen Gegenwart wird das rasch vergessen. Dennoch behält meines Erachtens die empirische Herangehensweise an Musikhandschriften genug wichtige Aspekte, um diese in den folgenden Thesen darzustellen und zu empfehlen. Ergänzt werden die Thesen durch Erkenntnisse, die mir erst in den letztvergangenen Jahren gelangen, als ich mich ‚dienstfrei‘ dem Gegenstand zu nähern vermochte. Sie sind in meine elektronische Publikation *Drei Studien*¹ eingeflossen, auf welche die Referenten der Konferenz von 2010 durch die Einlader freundlicherweise hingewiesen worden waren und deren Bekanntheit ich bei den Tagungsteilnehmern also voraussetzen durfte. Somit erübrigte sich eine erneute Zusammenfassung zum Beispiel der Geschichte der Notisten am Dresdner Hof, deren Schreibprodukte den wesentlichen Gegenstand der Konferenz bildeten.

Ohne eine ‚Theorie‘ aufstellen zu wollen, versuche ich mit den nachfolgenden Thesen zu erklären, wie ich zu meinen Ergebnissen gelangt bin und was nach meinem Dafürhalten für eine gewachsene, geschlossene Musikaliensammlung nach Art derjenigen in Dresden grundsätzlich zu beachten ist.

* Als digitaler ‚Vorabdruck‘ bereits 2014 auf *Qucosa* erschienen,
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-144502>.

1 Ortrun Landmann: *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, 2010,
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-38515>.

These 1

Bei der Identifizierung der Dresdner Berufsnotisten sind Hilfsquellen einzubeziehen, deren wesentlichste sich im Sächsischen Hauptstaatsarchiv (D-Dla) und in der SLUB (D-Dl) befinden.

Das Sächsische Hauptstaatsarchiv enthält in den Musik- und Theater-Akten des Dresdner Hofes zahlreiche eigenhändige Schriftstücke der Notisten, die nicht nur biographisch relevant, sondern vor allem für die Schriftidentifizierung unerlässlich sind. Darauf komme ich zurück.

Wenn man Ausdauer oder Finderglück hat, geben die Akten sogar Erhellendes zur Sammlungsgeschichte her. Aus den sogenannten „Vorträgen“, mit denen der jeweilige „Directeur des plaisirs“ (später: „Generaldirector der Kgl. musikalischen Kapelle und des Hoftheaters“) dem

52.

J

25 fl. 4. 93. — Sagen wir Luth. Bräutern
aus der Hofkapell: 1 fl. 8. 93. General-Kapell-
in dieser Musikalien, zur Zeit eines bestimmten, die
Hofkapell-Compositoren zugehörig, in Ordnung zu sein,
zu auszusuchen, und nachstehend außer abzugeben, und
zurückzugeben, wenn es wird:

Die Musikalien: Bräutern aus der Hofkapell aus der Hofkapell zu transportieren	1 fl. 8. 93. —
Die Hofkapell: Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	1. 8. —
10. Luth. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	6. 16. —
34. Luth. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	4. 6. —
3. Luth. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	12. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	3. 20. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	1. 4. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	1. 4. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	9. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	6. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	2. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	2. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	1. 6. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	1. 6. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	1. 12. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	1. 12. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	1. 8. —
5. Bräutern aus der Hofkapell für den Chor zu transportieren	10. —

25 fl. 10. 93. —

Joannes Georgius Vöhrer.
Hof-Compositoren.

Abb. 1: Schürers Rechnung von 1765 über den Transport von Musikalien in die Hofkirche und den Ankauf des Materials zu deren Ablage in den Schränken sowie zur Katalogisierung (D-Dla: 10026, Loc.910/1, f. 59r).

Kurfürsten beziehungsweise König die administrativen Probleme vorlegte, lässt sich zum Beispiel nachweisen, was Moritz Fürstenau als Erster beschrieben hat: Im 18. Jahrhundert gingen vom Hof erworbene Musiker-Nachlässe sowie Bereiche des Kapellrepertoires nacheinander in die persönliche Verwahrung der Königin Maria Josepha († 1757), ihrer Schwiegertochter Maria Antonia Walpurgis († 1780) und des Kurfürsten Friedrich August des Gerechten (Sohn von Maria Antonia und Friedrich Christian, † 1827) über, bis sie teilweise der Kapelle in ihre Eigenverwaltung gegeben wurden.

Hierzu einige miteinander zusammenhängende Belege: Eine als Anhang zu einer Zahlungsanweisung vom 13. 11. 1764 abgeheftete Rechnungsquittung von der Hand des *Kirchen-Compositors* Johann Georg Schürer bestätigt den Transport der „Musicalien-Schränke aus dem Zimmer der Königin [...] in die Kirche hinter das Chor“ samt Ankauf von blauem Umschlagpapier und weiterem Bedarf für das Katalogisieren, Beschriften und Einlagern der Hofkirchenmusikalien in diese Schränke (Abb. 1). Die damals angefertigten blauen Umschläge mit weißen, vom Notisten Uhle beschrifteten Titeletiketten sind uns noch heute wohlbekannt (Abb. 2). Bereits am 27. 3. 1765 rechnete der *Kapell-Directeur* Friedrich August von Koenig in einem „Vortrag“ die Fertigstellung des Katalogs der Kirchenmusikalien in mehreren Exemplaren ab. Eines davon habe er der Kurfürstin-Witwe übergeben, „weil Höchstdieselben alle übrige Music, welche sonst bey Ihro Maitl. der Höchstseeligen Königin gestanden, in Höchst dero Selbst eigenem Beschluß haben“. Das vermutlich einzige noch vorhandene Exemplar des genannten Katalogs, niedergeschrieben von Carl Gottlob Uhle und Matthäus Schlettner, befindet sich heute bekanntlich im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin (Abb. 3).²

Der Bericht von Koenigs lässt offen, wo sich zu jener Zeit die Instrumentalmusik-Sammlung befand. Schürer erwähnt ausschließlich blaues Umschlagpapier, nicht auch das beigefarbene, das für die Neuordnung des Pisendel-Nachlasses verwendet wurde. Eine größere Zeitspanne zwischen den beiden von Uhle in völlig gleichgearteter Weise durchgeführten Arbeiten zu vermuten, leuchtet wenig ein, doch datieren die frühesten auf eine entsprechende Aktion beziehbaren Nachweise von 1774. In seiner halbjährlichen Kostenabrechnung vom Oktober jenes Jahres führt der *Directeur* von Koenig auf:

„1. [Thlr.] 8.[gl.] – [pf.] an [den Bratschisten Johann] Adam, für die zur Verwahrung in die Kirche transportirte Musicalien [...]“

„1. [Thlr.] 1.[gl.] 6.[pf.] dem Maschinen-Meister Reuss, einen Schranck zu Musicalien in der Kirche zu repariren [...]“

Und die kurfürstliche Genehmigung vom 17. November des Jahres fasst zusammen:

„2. [Thlr.] 9.[gl.] 6.[pf.] für einige zur Verwahrung in die Kirche transportirte Musikalien und zu einem Schranke daselbst [...]“³

2 Mus.ms.theor. Kat. 186, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A38800000000>.

3 D-Dla: 10026, Loc.910/4, f. 203r und 204r.

Abb. 2: Einer der blauen Umschläge mit Beschriftung von Carl Gottlob Uhle, welche die Kirchenmusikalien 1765 erhielten (J. A. Hasse: *Ave Regina* in F, D-Dl: Mus.2477-E-10; s. auch Abb. I.80 in Landmann, *Drei Studien* 2010 [wie Anm. 1]).

Abb. 3: Titelseite des 1765 angefertigten Hofkirchen-Musikalienkatalogs (D-B: Mus.ms.theor. Kat. 186, Haupttitelseite); jetzige Zeilen 1, 3, 4, 6, 7, 8 original von Carl Gottlob Uhle geschrieben, übrige Zeilen später [ca.1815–1820?] von Georg Poelchau hinzugefügt.

Der Aktennachweis für die Anfertigung eines hierzugehörigen Katalogs fehlt noch, lässt sich aber notdürftig kompensieren durch eine Zusatzquelle in der SLUB als der anderen relevanten Fundus-Besitzerin. Sind dort zwar die Bestände an Saxonica und Handschriften sowie das Bibliotheksarchiv seit 1945 / 1946 unvollständig, so doch noch immer reich genug, um Funde zu ermöglichen. Und so fehlen zwar einige wichtige alte Kataloge von Musiksammlungsteilen, aber das *Repertorium des Archivs der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden* (heute SLUB) weist zum Beispiel den verlorenen Katalog zum Instrumentalmusik-„Schranck II“ nach, und zwar versehen mit der Jahreszahl 1774.⁴

Noch bleibt zu fragen, auf welchen „Schranck I“ die Zählung „II“ sich bezieht. Ersterer enthielt höchstwahrscheinlich die damals neuesten Instrumentalkompositionen, die sowohl bei der Tafel

4 D-Dl: Bibl.Arch.III.H,Vol.737, S. 320, Nr. 791. Der Hinweis auf diesen Repertoriums-Eintrag ist Herrn Dr. Nicola Schneider zu verdanken, der mir auch persönlich hierzu bereitwillig Auskunft gab.

und in der „Kammer“ als auch in der Kirche und für Zwischenaktmusiken im Theater gebraucht wurden. Ihr laufender Ankauf ist in den erwähnten Halbjahresrechnungen immer wieder belegt, ein spezieller Katalog zu „Schranck I“ in der alten Sächsischen Landesbibliothek bis 1945 entweder nicht angekommen oder unregistriert geblieben und somit zurzeit ohne Nachweis. Möglicherweise hätte Uhles „Schranck II“-Katalog Aufschluss gegeben; sein Verlust ist in jeder Hinsicht besonders schmerzlich.

These 2

Weitere Archivalien als Auskunftsquellen biographischer Art sind die Dresdner evangelischen und katholischen Kirchenbücher.

Da die Hofnotisten, soweit sie physisch dazu imstande waren, lebenslang tätig blieben, ist ihr Sterbedatum wichtig für das Wissen um die Dauer ihres Wirkens. Für einige in Dresden geborene Schreiber findet man in den Kirchenbüchern auch das Geburts- bzw. Taufdatum.

Darüber hinaus lassen sich ganz ungeahnte zusätzliche Erkenntnisse aus den Büchern gewinnen. So enthält der früheste handschriftliche *Liber Defunctorum* der Katholischen Hofkirche den Eintrag, am 10. April 1736 sei begraben worden:

„D. Rochus Marocco Italus Copista in arte Musica ad Capellam Regiam pertinens“,

und in dem gedruckt vorgelegten Jahresverzeichnis der auf dem katholischen Friedhof Beigesetzten für 1736 heißt es:

„Rocco Marocco, beym Herrn Johann Ristori, Cammer-Musici Bedienter, gestorben den 9. begraben den 10 April. alt 30 Jahr“.

Dies sind Lapidarhinweise auf die Existenz eines Italieners, der bei Giovanni Alberto Ristori als Diener angestellt war und laut zuerst zitiertem Begräbnisvermerk auch für die Hofkapelle Noten geschrieben hat. Marocco könnte, als eine Art Privatnotist Ristoris, im Bereich der Kirchenmusikalien tätig gewesen sein, so, wie Jan Dismas Zelenka seine privaten Schreiber oder, für die Kammermusik, Johann Georg Pisendel Lohnnotisten und Schüler beschäftigt hat. Wo man heute Maroccos Schrift erkennen könnte, ist noch völlig offen, der Hinweis darauf passt aber in den – auch von Gerhard Poppe (2004)⁵ beschriebenen – Zusammenhang, dass noch mehrere im Bestand anzutreffende, auf Dresden lokalisierbare italienische Schriften bislang keiner Person zugeordnet werden konnten.

5 Gerhard Poppe: „Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus“, in: *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen. Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 301–342, besonders S. 311–313.

These 3

Nun konkret zu den Schreibern: Meinen Zugang zu den einzelnen Notisten fand ich über die Formen und den Duktus der Buchstabenschrift in Verbindung mit denen der Schlüssel, Takt- und Pausenzeichen sowie der Art der Halsung links oder rechts von den Notenköpfen und der Neigung der Schrift nach rechts oder links – oft alle Indizien kombiniert, ebenso oft aber auch separiert angewendet.

Durch die Vorbildwirkung der älteren Dresdner Schreiber auf die jüngeren, besonders bei direkter Schülerschaft, gehen individuelle Züge zugunsten von Normen unter. Zunächst läuft die Entwicklung des einzelnen Schreibers von der ungeübten Ausgangsschrift hin zur ‚Schulschrift‘, später dann häufig zu einer neuen Form von Individualisierung unter Beibehaltung von Standard-Normen. Diese Normen bildeten sich aus Elementen französischer (Abb. 4, 5) und italienischer (Abb. 6, 7) Schreibeigenarten und bezogen, vor allem im Bereich der Buchstabenschrift,

Fortsetzung des laufenden Textes auf S. 84.

Abb. 4: Eine französische Handschrift von 1720 (Jean-Baptiste Prache du Tilloy, Violoncellist und Notist für das französische Repertoire – D-Dla: Loc.383/2, f. 176r).

Abb. 5: Eine französische Handschrift von 1733
(unbekannter Schreiber in Dresden – D-Dla:
Loc.383/1, f. 45r).

Magnificat Basso

Magnificat anima mea
anima mea Dominum et exul:
sant et exulta - uit spiritus meus
et exultavit et exulta - uit spiritus
meus in Deo in Deo o salu:
tari meo et exultavit et exultavit et exul:
ta - uit spiritus meus in Deo saluta -
ri meo.
Quia fecit mihi magna qui potens est
et sanctum nomen eius et mi:
seri: cordia eius a progenie
in progenies timen - tibus e - um

14

Mus. 2398-E-540

Abb. 6: Eine italienische Notistenschrift, vor 1729
(Girolamo Personelli? – D-Dl: Mus.2398-E-510, J. D.
Heinichen: Magnificat in F; siehe auch Abb. III.151
in Drei Studien).

Hoff: Buch
 worinnen alle
 Königs: Postulante, und Ehr: Liche
 Sachse.
 Hoff: Bediente
 nach: Jahren
 Alter
 Geburt
 Bedienung
 Besoldung und
 wann sie nach: Hoff: kommen
 Enigedienet zu bekunden
 von
 1717.
 bis
 1720.

Consignation				307					
Der Verrinen von Theatre und Music,				10					
Namen der Ver- nen von Theatre und Music,	Was selbige an Jahr hierz. Consignation hind Jan: 1789, regali- mit 1788, gelohnt haben,			Was selbige a 17 Jan: 1789, regali- ret werden.			Was selbige in jährl. Consignation sell werden.		
	flth.	rs	sz	flth.	rs	sz	flth.	rs	sz
Directeur des Theatres									
Swissisch, beyen, Fr. König	4200.	—	—	1600.	—	—	1400.	—	—
Der Capellmeister der Hofe	3000.	—	—	—	—	—	—	—	—
Sängerin Faustine	3000.	—	—	—	—	—	—	—	—
Musikmacherin Plet	1200.	—	—	600.	—	—	400.	—	—
Plaja Sängerei	3000.	—	—	—	—	—	—	—	—
Soubria	1600.	—	—	—	—	—	—	—	—
Chœur, Compesiteur,	700.	—	—	700.	—	—	300.	—	—
mit and. zu bezeichnen									
Capellmeister des				1000.	—	—			
Tennerie, Soprani	200.	—	—	200.	—	—	180.	—	—
Tennerie jun.	200.	—	—	200.	—	—	—	—	—
Gallien	2500.	—	—	—	—	—	—	—	—
Fabri	2475.	—	—	—	—	—	—	—	—
Reisier	800.	—	—	800.	—	—	400.	—	—
Solmeller	800.	—	—	800.	—	—	400.	—	—
Lorenz	500.	—	—	500.	—	—	240.	—	—
Amabili	2400.	—	—	1200.	—	—	600.	—	—
Larguain	2000.	—	—	—	—	—	—	—	—
Amorevoli	2800.	—	—	1000.	—	—	500.	—	—
Corchia	600.	—	—	600.	—	—	400.	—	—
Schickelmann	292.	—	—	292.	—	—	200.	—	—
Babin	500.	—	—	300.	—	—	240.	—	—
Satus 32707.				9992.			3400.		

83

Abb. 10: Schrift eines (böhmischen?) Jesuitenpaters in Dresden, 1713–1715 (Nomina Copulatorum Dresdae in Ecclesia Aulica et Parochiali [...] Anno 1709 [–1777], Dresden, Dompfarramt).

Abb. 11: Schrift eines (böhmischen?) Jesuitenpaters in Dresden, 1737 (Trauungsbuch [Titel wie bei Abb. 10], Dresden, Dompfarramt).

kanzleisächsische (Abb. 8, 9) und böhmisch-jesuitische (Abb. 10, 11) Charakteristika ein. Dabei sind sie auf starke Entpersönlichung gerichtet. In gotischer Kursive verfasste Eingaben eines Schreibers und dessen Notenkopialien als von einer Hand stammend zu erkennen, gelingt nur, wenn die Schriftstücke auch Wörter in Lateinschrift sowie Ziffern enthalten. Auf den ersten, ja sogar auf den zweiten Blick lassen Schreibtexte und Kopialien häufig noch keinen Zusammenhang erkennen.

Selbst die gotische Kursive eines Schreibers ändert sich im Laufe des Lebens, doch nicht immer geradlinig in einer Richtung. Einen solchen Fall habe ich bei Johann Gottlieb Morgenstern vorgestellt, einem Schreiber mit geradezu chamäleonartiger Entwicklung bis hin zu den Formenvarianten des Schrifttyps „D“: Seine Namensunterschrift ändert sich von 1720 bis 1722, greift dann aber zwei Monate später auf die Form von 1720 wieder zurück (Drei Studien, Abb. III.116–118). Dazu

kommt die Entwicklung des Notisten zunächst zum Fechnerschen Typ „P“ und später zum Typ „D“, wofür der Wechsel seines Schreibervorbilds (von Lindner zu Grundig) eine Erklärung bietet. Nähere Betrachtungen hierzu folgen im Anhang unter 2.1.1.

These 4

Wesentliche Stützpunkte beim Verfolgen der Entwicklung einer Notistenschrift sind datierte sowie datierbare Schriftstücke und Kopialien.

Neben die bereits erwähnten Schriftstücke, die zumeist das Sächsische Hauptstaatsarchiv verwahrt, treten einzelne mit einem Datum oder zumindest mit einem Aufführungsdatum versehene, meist als Widmungsexemplare angefertigte Notenhandschriften sowie Stimmensätze von Werken für einen feststellbaren Aufführungstermin.

Hier dominieren Opernmaterialien, und zwar sowohl solche für Erst- oder für einmalige Inszenierungen als auch Materialien, die für Wiederaufnahmen überarbeitet wurden. Die nachträglich eingelebten Blätter mit Transpositionen und Einlagennummern lassen sich zumeist nicht nur anderen Schreibern zuordnen, sondern teilweise ebenfalls datieren. Ähnliches gilt, wenn gleich heute weniger gut nachweisbar,⁶ für Kirchenmusikmaterialien, angefangen bei denen, die an dem generellen Stimmenzuwachs partizipierten, der 1751 durch den Einzug in die neue Hofkirche erforderlich wurde, und von der nochmaligen Aufstockung ab etwa 1785, als die Hofkapelle personelle Erweiterungen erfuhr.

Seltener sind datierte und datierbare Abschriften von vokal-instrumentaler Kammermusik und jeder Art von Instrumentalmusik.⁷ Doch immerhin führen zwei Kopien dieser Kategorien dazu, den Werdegang des Hofnotisten Johann George Kremmler (Kremmler I) verändert zu sehen und ihm einen ähnlichen grundsätzlichen Wechsel der Schriftformen zuzuerkennen wie Johann Gottlieb Morgenstern. Hierzu folgen Ausführungen im Anhang unter 2.1.2.

These 5

Komplikationen bei der Schreiberbestimmung erwachsen nicht nur aus der Annäherung des ‚Schülers‘ an den ‚Lehrer‘, sondern auch aus dem bewussten Vertauschen von Schreiber und Schrift in den Dokumenten.

So sind in den halbjährlichen Sonderausgaben-*Berechnungen*,⁸ die der *Directeur des plaisirs* unter Friedrich August dem Gerechten (reg. 1768 bis 1827) vorzulegen hatte, neben den die Kapelle und

6 Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs fehlt der übergroße Teil der Hofkirchenmusik-Stimmen. Siehe dazu u.a. Ortrun Landmann: „Fragen zu Johann Adolf Hasses Schaffen für die Dresdner Hofkirche am Taschenberg (1731–1750)“, in: *Johann Adolf Hasse. Tradition, Rezeption, Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Hochstein, Stuttgart 2013, S. 79–85.

7 Siehe hierzu z. B. Annegret Rosenmüller: *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*, Eisenach 2002, passim.

8 D-Dla, besonders die Kapell-Akten der Reihen Loc. 910, 911, 2426 bis 2428, 15146 und 15147 (1764–1830) im Bestand 10025 = Geheimes Kabinett.

die Theater betreffenden Kosten auch stets diverse Positionen enthalten, die die Anfertigung von Musikalien für den Kurfürsten und für Mitglieder seiner Familie betreffen. Vergleicht man die heute noch vorhandenen Kopialien mit den in den Abrechnungen genannten Notistennamen, so zeigt sich öfter, dass Schreiber und Rechnungssteller nicht übereinstimmen (was mich vor langen Jahren bei dem ersten Versuch einer Schreiberidentifizierung erheblich irritiert hat).⁹

Noch weiter, und zwar bis zu regelrechter ‚Dokumentenfälschung‘, geht es bei Schriftstücken, die samt Unterschrift von anderer Hand als vorgegeben stammen. Hier seien zwei Beispiele vorgestellt: die gereimte Bittschrift Matthäus Schlettners aus dem Jahre 1764, die von Carl Gottlob Uhles Hand herrührt (Abb. 12), und das Bewerbungsschreiben Christian Gottlieb

Abb. 12: Gereimte Bittschrift
Matthäus Schlettners, 1764
geschrieben (und verfasst?)
von Carl Gottlob Uhle (D-Dla:
Loc.910/1, f. 49r).

⁹ Das Problem wurde, wenngleich abgeschwächt, auch von Annegret Rosenmüller berührt in ihrer Arbeit *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*, Eisenach 2002.

Abb. 13a: Bewerbungsschreiben Christian Dachselts, 1769 geschrieben von Johann Gottlieb Haußstädtler (D-Dla: Loc.910/2, f. 53v und 54r).

Dachselts von 1769, das eindeutig Johann Gottlieb Haußstädtler zum Urheber hat (Abb. 13). Die Handschriften sowohl Uhles als auch Haußstädtlers dürfen als hinlänglich identifiziert gelten, so dass hier kein Zweifel bleibt. – Ein drittes Beispiel siehe Abb. 7.

Gründe für solche ‚Fälschungen‘ können nur vermutet werden. Im Falle der Abrechnung zugunsten eines Dritten könnte eine Übereinkunft der Berufsnotisten – sowohl der bei Hofe angestellten als auch der Lohnnotisten – bestanden haben, ihre Nebeneinnahmen ein wenig untereinander aufzuteilen oder den Anspruch auf Berücksichtigtwerden bei Aufträgen für Lohnschreibarbeiten durch ständige Präsenz in den Rechnungen zu verteidigen, auch wenn sie gerade einmal nichts Einschlägiges liefern konnten.

Die Ursache für von fremder Hand geschriebene und unterschriebene Eingaben hingegen könnte in der ästhetisch überlegenen Handschrift des Schreibers gegenüber der des Petenten zu suchen sein, dessen Sorgfalt und Zuverlässigkeit beim Schreiben den Mangel an Ästhetik ausgleichen musste – was aber dem Brotherrn nicht so direkt vor Augen geführt werden sollte.

Eine dritte, gar nicht selten anzutreffende Irritation ergibt sich aus dem simultanen Ineinandergreifen zweier Schreiber, von denen der eine sich auf Schlüssel, Akzidentien, Taktzeichen

und Noten beschränkt und der andere alles, was aus Buchstabenschrift besteht, nachträgt. Hier ‚klar zu sehen‘, erfordert schon einige Vertrautheit mit den Schriften. Beim Zusammenwirken von ‚Schüler‘ (Noten) und ‚Lehrer‘ (Buchstabenschrift) könnte das noch nicht genügend stilisierte Schreibvermögen des ersteren eine Rolle gespielt haben, wie es wohl der Fall war bei dem von mir postulierten Schlettner junior und dem offensichtlich als dessen Mentor fungierenden Christian Friedrich Funke (*Drei Studien*, Abb. III.158 und 159). Wo aber zwei versierte Schreiber auf diese Art zusammenwirken wie Uhle und Funke (*Drei Studien*, Abb. III.28 und 29), böte sich als Erklärung an, dass die Kopie in großer Eile hergestellt werden musste und es wohl Zeit sparen half, wenn der eine Schreiber nur die Notenfeder benutzen musste, der andere hingegen nur die Buchstabenfeder.

These 6

Für die Identifizierung einiger fest angestellter Hofnotisten ohne bisher entdecktes authentisches Schriftdokument ließ sich das Ausschlussverfahren anwenden.

Mehrmals half mir bei der Zuordnung einer Schrift zu einem Notistennamen, dass diese Schrift für die eines angestellten Notisten häufig genug vorkommt, aber als einzige neben denen der schon ermittelten Kollegen nicht zugeordnet war. Das gilt vor allem für den bereits genannten Christian Friedrich Dachzelt. Es gilt mit fast noch mehr Sicherheit für Johann Friedrich Stenke als dritten der drei an den Wagner-Uraufführungsstimmen von 1842 bis 1845 beteiligten Hauptschreiber: Die Schriften von Johann Carl Adam Klemm und Kremmler V sind gesichert, August Leberecht Weiße starb bereits 1843, kann an später entstandenem Material also nicht beteiligt sein.¹⁰ Gustav Adolph Ost scheidet aufgrund seiner Schreibschrift aus, die in einer Eingabe ziemlich glaubhaft als die seine überliefert ist (*Drei Studien*, Abb. III.145 f.). Es blieb Stenke übrig, gegen den der Schriftbefund des Materialumfelds, soweit ich sehen konnte, nicht spricht (*Drei Studien*, Abb. III.175–180 mit Schriftbeispielen von 1842 bis 1846). Kürzlich gefundene Schreibschriftproben von Stenke brachten inzwischen die Bestätigung für die Richtigkeit der Identifizierung – siehe im Anhang unter 2.3.

Gefahren birgt diese Art von Zuweisung freilich auch: Karl Heller erging es einst so mit Grundig, dem er hypothetisch die Schrift Lindners zuteilte, und mir mit Personè (Personelli), dem ich die (ausgereifte, endgültige) Schrift von Kremmler I unterschob, bis mir Personellis Sterbejahr 1728 bekannt wurde, das sich mit erwiesenen Entstehungszeiten zahlreicher ihm zugewiesener Kopialien nicht vertrug.

Dennoch verteidige ich eine vorläufige, hypothetische Zuordnung von Namen zu Schriften: Mehr Verwirrung als die vielfältigen, gelegentlich von Verfasser zu Verfasser unkoordiniert vergebenen Hilfsbuchstaben richten sie nicht an und behindern eine spätere, endgültige Korrektur eher weniger als diese. Buchstaben und ähnliche Hilfsbezeichnungen bleiben ohnehin unumgänglich in allen jenen Fällen, in denen Anhaltspunkte für eine etwaige Identifizierung völlig fehlen.

¹⁰ Zu den genannten Schreibern siehe die chronologische Tafel in Landmann, *Drei Studien* ²2010 (wie Anm. 1), S. 140.

These 7

Die Bedeutung der Papiere und ihrer Wasserzeichen für die Erkenntnis der Dresdner Notisten ist anders geartet als bei Musikhandschriften, deren Entstehungsort zunächst lokalisiert werden muss, um sich dem Schreiber zu nähern.

In der Residenz Dresden war die Möglichkeit, fremdes Papier zu beziehen – über die Leipziger Messen oder durch Musiker böhmischer Herkunft –,¹¹ fast immer gegeben. Dennoch dominierte in den Hof- und Staatskanzleien Papier aus einheimischen Mühlen, besonders aus der Jahrhunderte lang bestehenden Papiermühle am Dresdner Weißeritz-Mühlgraben, die für zwei Generationen der Familie Schuchart gehörte. Natürlich verwendeten auch die Notisten solche Papiere.

Der wesentliche Zweck von Papieruntersuchungen für die Notistenforschung besteht im Bestimmen von *Termini ante quos non*, das heißt in der Feststellung des Produktionsbeginns eines gewissen Papiers, um daraus abzuleiten, wann es frühestens benutzt worden sein kann. Eine durch eine datierte oder datierbare Abschrift erwiesene wesentlich spätere Verwendung könnte allenfalls dazu verhelfen, undatierte Abschriften desselben Schreibers in einem identischen Schriftstadium ebenfalls zeitlich einzuordnen – das Papier allein wäre dazu untauglich.

Wichtig kann es hingegen sein für die Abgrenzung ‚echter‘ Dresdner Notisten, einschließlich der Lohnnotisten, von auswärts tätigen Schreibern, die in Dresden gelernt haben.

Ziemlich sicher trifft man auf Vertreter der Dresdner Schreibschule im Kopierdienst des Leipziger Musikverlages Breitkopf. Breitkopf-Papiere sind wohl bereits bekannt und lassen sich von den am Dresdner Hof benutzten unterscheiden. Zu rechnen ist auch mit Schreibern, die auf eigene Rechnung Kopialien anfertigten und verkauften. Über sie ist noch viel zu wenig bekannt.

Eine weitere Aussagemöglichkeit bietet das Papier bei Materialien der Dresdner Überlieferung, die über längere Zeit benutzt und währenddessen weiterbearbeitet wurden.

In Opern-Partituren sind es vor allem Einlagen und Überklebungen, in Kirchenmusikwerken nachträglich kopierte Stimmen, an denen durchaus dieselben Schreiber wie an den ursprünglichen Kopialien beteiligt sein können, jedoch anderes Papier nutzend. Hier zeigt vor allem das Papier, dass es sich um nachgefertigte Materialteile handelt oder auch um Einlagen, die von vornherein für eine bestimmte Aufführungsfassung einer Oper entstanden sind. Im Idealfall ist die ursprüngliche Fassung noch vollständig vorhanden (manchmal mit Nadel und Faden zusammengenäht) und das neue Stück oder die Transposition des originalen in eine andere Tonart nur zusätzlich eingheftet. Dirigierpartituren solcher Art, die auch die Grundlage für Stimmenmaterialien bilden, sind unschätzbar beim Erkennen der jeweiligen Bühnenfassung, der sie dienen.

In Dresden gibt es neben Partituren, die der Opernpraxis entstammen, auch für den Hof angefertigte Reinschriften. Sie sind meistens von einer bereits bearbeiteten Bühnenfassung in einem Zuge abgeschrieben und lassen heterogene Bestandteile nicht erkennen.

Hier wird ganz besonders deutlich, dass die saubersten, korrekturfrei geschriebenen Musikaalien werk- und aufführungsgeschichtlich uninteressant sein können.

11 In D-Dla: Loc. 910/3, f. 176 ff., ist festgehalten, dass die Erben des 1771 verstorbenen Waldhornisten Anton Joseph Hampel noch ca. 135 Taler zu bekommen hätten für von diesem geliefertes Notenpapier. Hampel stammte höchstwahrscheinlich aus Böhmen.

Das bibliographische Erfassen von Handschriften mit heterogenen Bestandteilen¹² ist zwar mühsam, zeigt aber die Relevanz einer Quelle für eine spezielle örtliche Aufführungspraxis und somit deren musikhistorischen Wert, der dem eines Autographs nicht nur dann sich annähert, wenn der Verbleib des Autographs unbekannt ist. Um welche örtliche Aufführungspraxis es sich handelt, lässt sich aber besonders gut bestimmen, wenn die ihr verbundenen Schreiber bekannt und in den vorliegenden Quellen wiedererkennbar sind.

12 Diese Arbeit wird seit Jahren von RISM Deutschland / Arbeitsstelle Dresden geleistet.

2. Anhang zu den *Drei Studien*

2.1. Morgenstern, Kremmler I und der ‚Bruch‘ in ihrer Schriftentwicklung

Zwei Hinweise aus dem Kreis der „Schranck II“-Projektbearbeiter in der Musikabteilung der SLUB ermöglichten es mir, meine Darlegungen zu den Notisten Johann Gottlieb Morgenstern und Johann George Kremmler (I) zu berichtigen und zu vertiefen.¹³

2.1.1. Morgensterns Schriftformen in korrigierter zeitlicher Aufeinanderfolge

Den Wasserzeichen-Untersuchungen von Wolfgang Eckhardt ist die Erkenntnis zu verdanken, dass einige Kopialien Morgensterns in dessen Schriftformen „D Null“ und „D 1“ auf Papier mit der Jahreszahl „1728“ geschrieben sind.¹⁴ Das ergibt eine neue zeitliche Einordnung und Datierung der Morgensternschen Schriftentwicklung mit erheblichem Erkenntnisgewinn.

Wenn der Musiker etwa 1729/30 die frühen „D“-Formen verwendete, so kann sein Wechsel zu diesen hin kaum wesentlich früher erfolgt sein, und die Schreivarbeiten in den „P“-Formen sind später anzusetzen, als von mir in den *Drei Studien* geschehen. Zugleich wird die Einordnung jenes Schriftstadiums, das in Verbindung mit Zelenkas Komposition sowie einem augenscheinlich in Prag benutzten Papier auf 1723 anzusetzen ist (Abb. III.131–133), in die Gesamtchronologie der Schriftentwicklung erleichtert. Diese wäre nunmehr – aufgezeigt an den bereits vorgelegten Abbildungen – folgendermaßen:

a) früheste bekannte Schriftstadien:

1718c: Vivaldi-Kopie Mus.2389-O-70a (*Drei Studien*, Abb. III.121–124)

1720–1722: drei Bewerbungsschreiben (Abb. III.116, 117, 118)

1721c: Schmidt-Kopie Mus.2154-N-3 (Abb. III.125; Zuordnung zu Morgenstern eventuell fraglich)

1722 / 23: Kapellmitglieder-Verzeichnis Loc.910/1, f. 7r (Abb. III.119, 120) 1723: Zelenka-Kopie Mus.2358-N-9a (Abb. III.131–133)

b) Kopien in den Schriftformen „P“, ca. 1724 bis ca. 1728:

Cattaneo Mus.2468-O-2 (Abb. III.128 bis 130; deutliches Lindner-Vorbild)

Händel Mus.2410-Q-25 (Abb. III.126)

Telemann Mus.2392-O-31 (Abb. III.127)

c) Herausbildung und ausschließliche Verwendung der Schriftformen „D“ ab 1728c:

Fasch Mus.2423-N-81 (Abb. III.134–136 = „D Null“)

13 Auch an dieser Stelle danke ich den Herren Wolfgang Eckhardt und Steffen Voss.

14 Wolfgang Eckhardt nannte mir die Kopien Mus.2423-N-1 (Fasch), Mus.2398-N-1 (Heinichen) und Mus.2468-O-6 (Cattaneo), von denen die Abb. III.134–138 Beispiele zeigen.

Heinichen Mus.2398-N-1 (Abb. III.137)
Sammartini Mus.2954-F-1 (Abb. III.139)
Graun Mus.2474-O-44 (Abb.140, 141)
Cattaneo Mus.2468-O-6 (Abb. III.138)
usw. (gemäß der von Manfred Fechner herausgestellten Reihenfolge)

Als ‚rote Fäden‘ beim Verfolgen der Fortentwicklung der Schrift dienen Indizien der Buchstabenschrift wie auch des Notenbildes. Beides lässt einerseits erkennen, wie experimentierfreudig (oder labil?) Morgenstern bei der Wahl seiner Zeichen war. Nicht nur ist der Gesamtcharakter der Schreibrift in den drei Briefen von 1720, 1722 (Jan.) und 1722 (März) sehr unterschiedlich, sondern bereits innerhalb eines Briefes kann ein und derselbe Buchstabe variabel geformt sein, man betrachte zum Beispiel das „M“ in Schriftstücken und Musikalien mit mindestens sechs Varianten, oder den „u“-Bogen bei gotischer Schrift, der vom senkrechten „s“ bis zum überdimensioniert breiten liegenden Kreissegment reicht. Hingegen gibt es andere Buchstaben, die erstaunlich konstant bleiben, vor allem das „C“, das zwar beim Übergang zum Schrifttyp „D“ die auffallende Ober- und Unterlänge verliert (vorhanden ab Titelseite des Vivaldi-Konzerts, Abb. III.123a, wiederaufgenommen zum Beispiel um 1733 bei der als III.139 abgebildeten Kopie), aber den mit Vorliebe am oberen Ende verwendeten kleinen, aufwärts gerichteten Zierstrich beibehält (mit oder ohne ‚Köpfchen‘; mit solchem siehe z. B. III.136 bei „Da Capo“). Dieses Zierelement findet sich auch beim „G“ (ab „Grave“ in Abb. III.124 bis „Gio.“ auf dem Titel von Mus.2455-E-500 und „Gemat“ auf S. 4 ebenda, siehe Abb. 14a und b des vorliegenden Beitrags sowie Abb. III.142). Ein kleiner ab- oder anschließender Bogen am Oberrand des lateinischen kleinen „s“ ist ebenfalls typisch. Auffällig an der Buchstabenschrift sind die generell sehr geringen Unterlängen, ausgenommen Buchstaben, die in einem langgezogenen Bogen ausschwingen, wie das „R“ (zu verfolgen ab Abb. III.128).

Das Notenbild als solches, das 1718c nicht ungeübt, aber noch ungleichmäßig wirkt, stabilisiert sich bei Morgenstern recht schnell zu einem erstaunlichen Ebenmaß (‚wie gestochen‘). Dieses ist zweifellos durch Johann Jacob Lindner kultiviert und weitervermittelt worden – ob auch an Grundig, bei dem man es von Anfang an findet, muss unerörtert bleiben. Die Betrachtung der Halsungen bringt für Morgenstern nichts Erhellendes. Überwiegend befinden sich die Halsansätze in der Mitte des Notenkopfes, sie können aber auch nach links oder nach rechts gerückt werden, wie von Anfang an zu sehen (wenn auch nicht häufig).

Entwicklungen unterworfen sind bei sämtlichen Schreibern, neben den Formen der Buchstaben, diejenigen der Schlüssel, der Taktzeichen, Viertelpausen und ‚Schnörkel‘ am Schluss aller Sätze oder zumindest des jeweiligen Satzesatzes.

Morgensterns Violinschlüssel, der ein kleines, die zweitunterste Notenlinie umschließendes g mit im runden Bogen hochgezogener und zum g-Kopf zurückkehrender Schleife darstellt, zeigt sich bis 1728/29 ziemlich konstant. Die Stilisierung beginnt bei „D Null“, indem die Abwärtslinie der Schleife zu einer Geraden wird, welche über die unterste Notenzeile hinausreicht. Im weiteren Verlauf dieser Entwicklung wird die Rundung des Schleifenbauches immer flacher gedrückt. Der C-Schlüssel erreicht seine kunstvollste Form im Stadium der „P“-Schrift, wobei wieder der kleine Zierstrich mit Köpfchen am oberen Ende des senkrechten (Doppel-)Strichs

Abb. 14a: Johann Gottlieb Morgensterns reife „D“-Schrift, ca.1740? (D-Dl: Mus.2455-E-500: Stimme Canto, S. 4 – s. auch Abb. III.142 in *Drei Studien*).

Abb. 14b: Wie Abb. 14a, S. 17 (s. auch Abb. III.143 in *Drei Studien*).

auffällt, ist im Übrigen aber in diversen, auch nebeneinander verwendeten Ausformungen zu finden und dadurch weniger charakteristisch; er passt sich zunehmend Grundigs Typus an. Der Bass-Schlüssel hingegen entwickelt sich von der einem kleinen Kursivschrift-„s“ mit Anstrich ähnelnden Ausgangsform über eine runde, links stark nach unten ausschwingende Zwischenform zu der unverkennbaren ‚Morgenstern-Form‘ der „D“-Typen: hochragend und schlank wieder her-unterführend.

Unter den Taktzeichen sei hier nur das Alla-breve-Zeichen des Schrifttyps „P“ mit Köpfchen über angeknicktem oberem Strichende hervorgehoben.

Vielseitig zeigen sich die Viertelpausen. Von einem engformigen Kursiv-„r“ reichen sie über einen kleinen Querstrich mit rechts anschließendem, aufwärts führendem Bogen und über mehrere Varianten eines aufrecht stehenden, nach rechts führenden ‚Winkelhakens‘ zu einer Art ‚liegender‘ moderner Viertelpause. Der geradstrichige ‚Winkelhaken‘ bildet eine Art Brücke vom Typ „P“ zu „D Null“, erst später wird der Querstrich ‚eingedellt‘ und allmählich die endgültige Form erreicht.

Bleibt das Schlusszeichen zu betrachten. Wir finden es bereits 1718c in zweierlei Gestalt, als Wiederholungsdoppelstrich mit Fermatenbogen oben und unten und auslaufender Strichelei (III.121) sowie als Mehrfach-Doppelstrich mit auslaufender Strichelei und eingefügtem Wort „Fine“ (III.122). 1723 sind die zwei Fermaten (mit Punkten!) durch eine diagonallaufende Linie verbunden, die schnörkelartige Strichelei bleibt. In der „P“-Phase wird das Zeichen ähnlich dem C-Schlüssel stilisiert, an die Stelle der oberen Fermate tritt ein Zierköpfchen am Senkrechtstrich links außen, dieser und etliche weitere Senkrechtstriche werden durch zwei Querlinien verbunden, woran sich die Schnörkelstriche anschließen (III.129, 130, 126, 127). In der Form „P 2“ tritt links vor das Zeichen noch ein Doppelpunkt. Ab Schriftstadium „D Null“ ist dann, gemäß der ‚neuen Einfachheit‘, schlagartig jene Häufung enger, schräger Auf- und Abwärtsstriche zu bemerken, die in ein „m“ münden, ausnahmsweise in ein „IGM“ (III.140).

2.1.2. Kremmlers ‚französischer‘ und ‚italienischer‘ Schreibstil und seine Lehrer

Nachdem Steffen Voss mich darauf aufmerksam gemacht hatte, dass ich in der ersten Version meiner *Drei Studien* (2009) für die Schrift des Jean-Baptiste Prache du Tilloy versehentlich ein falsches Abbildungsbeispiel ausgewählt hatte (die Korrektur ist in der 2. Ausgabe 2010 erfolgt und als Abb. III.155 jetzt eine eindeutige Schriftprobe Praches zu sehen), prüfte ich dieses Beispiel gründlich und stellte weitgehende Ähnlichkeiten mit einem bisher als einmalige Sonderform eingestuften Schreibprodukt von Johann George Kremmler (Kremmler I) fest.

Als Schreiber der Petzoldschen Clavecin-Konzerte-Abschrift von 1729 hatte ich Kremmler nur an seinem sehr typischen Violinschlüssel erkannt (Abb. III.67) und die Abschrift in ihrer außerordentlich gemalten Sorgfalt und den der französischen Schreibweise angenäherten Formen, wegen des Verwendungszwecks als Repräsentations- und Widmungskopie, als Ausnahmeleistung eingestuft.

Wenngleich die ehemals unter „Prache“ abgebildete Schrift (Abb. III.155 in der 1. Ausgabe der *Drei Studien*, 2009, zugleich vorliegende Abb. 15) den typischen Violinschlüssel Kremmlers noch nicht aufweist, sind doch die C-Schlüsselformen unverkennbar dieselben wie in Abb. III.67 bzw. der vorliegenden Abb. 16. Da die *Quatre Saisons* von J. Chr. Schmidt während der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1719 aufgeführt wurden und die Repräsentationsabschrift für Maria Josepha wohl spätestens 1720/21 entstanden ist, liegt eine gewisse Weiterentwicklung bis 1728/29 auf der Hand. Somit kann nun auch der Beginn von Kremmlers Notistentätigkeit vordatiert werden – was seinem mutmaßlichen Geburtsjahr 1697 durchaus angemessen wäre. Mehr noch: Weitere Abschriften dieses Schrifttyps könnten bestätigen, dass Kremmler ursprünglich aus einer französischen Schreibschule in Dresden hervorging, höchstwahrscheinlich mit Jean-Baptiste Prache du Tilloy (Abb. 4) zusammenarbeitete und mit dem späteren Wandel zu italienischen Schriftformen einen nicht weniger gravierenden Schriftbildwechsel vorzuweisen hat als Morgenstern. Die Hoffnung auf das Auffinden weiterer Kremmler-Abschriften des ‚französischen‘ Typs ist jedoch in Dresden gering; vielleicht haben einige von ihnen in anderen Bibliotheken überlebt.

Falls um 1729 Kremmlers Schreibstil noch generell französisch ‚gefärbt‘ war, kann allerdings nicht, wie ich früher vermutete, der 1728 verstorbene Girolamo Personelli sein Lehrer für italienischen Schriftduktus und italienische Sprache gewesen sein. In die engste Wahl für die Zeit 1728/29/30 käme Giovanni Alberto Ristori (Abb. 7), dessen Bedarf an einem von ihm selbst

Abb. 15: Derzeit früheste bekannte Schrift von Johann George Kremmler (Kremmler I), ca. 1720 (aus *Les quatre saisons* von Johann Christoph Schmidt, D-Dl: Mus.2154-F-1 – s. auch Abb.III.155 in *Drei Studien*, 2009).

Abb. 16: Reinschrift von Johann George Kremmler (Kremmler I) 1729 (aus den *XXV Concerts pour le clavecin*, Tabelle am Ende von Vol. 1, D-Dl: Mus.2354-T-1 – s. auch Abb. III.67 in *Drei Studien*).

bezahlten Notisten ebenso groß war wie etwa derjenige Jan Dismas Zelenkas oder Johann Georg Pisendels (das Recht, auf die Hofnotisten zuzugreifen, besaßen nur die Hofkapellmeister¹⁵).

Von Juli bis September 1731 schrieb Kremmler für Johann Adolf Hasse bereits in den für ihn typisch gebliebenen Schriftformen, musste sein Umlernen also abgeschlossen haben. Wenn Ristori wirklich der Mentor hierbei war, kann die Verbindung ohnehin nicht länger als bis zum Jahresende 1730 gedauert haben.

Anfang 1731 reiste die *Comici-italiani*-Truppe Augusts des Starken auf Wunsch der Zarin Anna Iwanowna zu einem Gastspiel nach Moskau, und Giovanni Alberto Ristori hatte als Verantwortlicher für die Musik mitzureisen. Ein Helfer zum Ausschreiben der Noten war dabei unbedingt erforderlich. Ob Kremmler nicht bereit war mitzugehen oder ob anfangs kein spezieller Notist bewilligt wurde, ist unbekannt.¹⁶ Die Liste der entsandten Personen¹⁷ schließt jedoch – leider ohne Namen – „un Servitore“ für „Giovanni Ristori, Maestro di Cappella“ ein. Falls es sich damals bereits um den 1736 verstorbenen Rocco Marocco gehandelt haben sollte,¹⁸ der laut Totenbuch der Katholischen Hofkirche auch Noten für die Hofkirchenmusik geschrieben hat, so war spätestens 1730 der Zeitpunkt gekommen, zu dem Ristori seinen Diener in das Notenkopieren eingewiesen und dieser als Schreibgehilfe schließlich Kremmler abgelöst hat. – Wie die Quellen zeigen, hat Kremmler auch späterhin Kompositionen Ristoris abgeschrieben, nun allerdings dienstlich in seiner Funktion als Hofnotist und nicht mehr auf Ristoris eigene Kosten.

2.1.3. Historische Hintergründe für die Schriftänderung Morgensterns und Kremmlers

Nachzugehen ist der Frage, was sowohl Morgenstern als auch Kremmler zu einer ‚Umschulung‘ bewogen haben mag, und zwar etwa gleichzeitig. Für Johann Gottlieb Grundig lässt sich dergleichen bislang nicht feststellen, es sind aber auch keine Schreibprodukte von ihm bekannt geworden, die so früh zu datieren wären wie die Anfangsformen von Kremmler und Morgenstern. Bei dem mutmaßlichen Geburtsjahr 1706 ist davon auszugehen, dass Grundig frühestens 1722/23 mit berufsmäßigen Schreifarbeiten hervortrat und zwar sofort mit der ersten Stufe seiner Schrift „A“; es könnte allerdings auch sein, dass wir diese früheste Stufe nicht kennen und sie gar nicht mehr erhalten ist.

Es wäre von höchstem Belang, über Grundigs Ausbildungsweg etwas zu erfahren. Wie kam es dazu, dass der längst bestellte *Cammermusicus* Morgenstern sich dem jungen, ‚freischaffenden‘ Schreiber Grundig anpasste? Wie kamen die beiden miteinander in Berührung?

Den Hintergrund für die Brüche in der Schriftbildentwicklung Morgensterns und Kremmlers könnten sowohl der Tod des Kapellmeisters Johann Christoph Schmidt (13. 4. 1728) und des Kon-

15 Nachzulesen in den Dienstverpflichtungen des Dresdner Oberhofmarschallamtes, z.B. in D-Dla: 10006: OHMA.K.III.8 (*Notificationes, Befehle und Verordnungen, betr: Die teutsche Hof-Capelle, Ital. Musici [...] Von Anno 1681. biß mit Anno 1697, passim*).

16 Im September 1731 trafen zur Verstärkung weitere Sänger und Instrumentalisten in Moskau ein, dabei ein „Copiste“, der bei den verstärkten musikgebundenen Aufführungen offenbar dringend nötig war. Siehe Robert-Aloys Mooser: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle. Tome I*, Genf 1948, S. 377.

17 D-Dla: Loc.383/2, f. 191 v.

18 Siehe oben, S. 80.

zertmeisters Jean-Baptiste Woulmyer (7. 10. 1728) als auch derjenige des Kapellmeisters Johann David Heinichen gebildet haben. Mit den beiden Ersteren verlor die ‚französische Fraktion‘ im höfischen Musikleben ihre Exponenten; der König gab, zumindest in seiner Residenz Dresden, den italienisch orientierten Wünschen von Sohn und Schwiegertochter weitgehend nach. Als am 16. 7. 1729 auch Heinichen starb, wurde klar, dass dessen Nachfolge ein neuer ‚italienischer‘ Kapellmeister antreten würde. Als idealer Konzertmeister für diese Stilrichtung (wenn auch auf den ‚vermischten Geschmack‘ orientiert) war Woulmyers Nachfolger Johann Georg Pisendel längst an Ort und Stelle.

Es gab gleichzeitig ganz praktische Gründe, die ‚Planstellensituation‘ der Hofnotisten neu zu regeln. Im Juli 1728 war, wohl überraschend, der Kontrabassist Girolamo Personelli verstorben, der im Nebenamt eine halbe Hofnotistenstelle bekleidete. Der Bedarf an Schreibern für italienische Musik, mit und ohne Text, wurde also auch von dieser Seite her akut. Zudem waren die jeweils eine halbe Stelle innehabenden Notisten Johann Jacob Lindner (* ca. 1653), Johann Wolfgang Schmidt (* 1677) und Jean-Baptiste Prache du Tilloy (* 1672)¹⁹ wohl kaum noch zur Dienstleistung imstande.

Pisendel, durch dessen Instrumentalmusik-Sammlung die für ihn Honoraraufträge erledigenden Dresdner Schreiber der 1720er Jahre hauptsächlich in den Blick der Forschung rückten, dürfte es gewesen sein, der die Anregungen gab oder zumindest unterstützte, für die verstärkten Notenschreibarbeiten während Hasses Aufenthalts 1731 die von ihm erprobten Kremmler, Grundig und Morgenstern heranzuziehen.

Vielleicht war Grundig auch schon längst als Anwärter auf ein Notistenamt vorgesehen. Morgenstern hingegen hätte sich finanziell nicht verbessert bei dem Versuch, vom *Cammermusicus* zum Hofnotisten umzusatteln. Als Lohnarbeit zusätzlich zu seinem Dienst im Kapellorchester aber benötigte er das Notenschreiben vermutlich, um alte Schulden zu tilgen.²⁰ Hieraus wäre zu erklären, dass er Grundigs Nähe suchte, ihn bei seinen Arbeiten unterstützte und sich allmählich dessen Art zu schreiben anpasste, damit er auch künftig Schreibaufträge erwarten konnte. Weitere ‚Fortbildung‘ benötigte Morgenstern nicht, denn anders als wohl Grundig war er mit der italienischen Sprache durch einen eineinhalbjährigen Italien-Aufenthalt vertraut.

Kremmler hingegen hat mit dem Schriftduktus auch die Sprache von seinem Mentor offenbar so gut erlernt, dass der Hofkapellmeister Hasse seine Dienste später bevorzugte. Da waren Grundig und er aber längst fest angestellte Hofnotisten.²¹

Wie oben dargelegt, dürfte Kremmlers diesbezügliche Qualifizierung (oder zumindest, nach Personellis Tod, die Weiterentwicklung) Ristori zu verdanken sein, auf dessen Schultern in den Jahren 1728 bis 1730 ein besonders umfangreiches Arbeitspensum lastete, so dass er eine ständig verfügbare zuverlässige Hilfe beim Notenausschreiben dringend benötigte.

19 D-Dla: Loc.383/1 enthält zwei Eingaben von Marguerite Prache von 1733, worin sie nicht nur vom geistigen Verfall ihres „Mary“ berichtet, sondern auch „qui perdis des mains et des pieds“ (f. 89 und f. 45). Ob dies wörtlich zu verstehen ist oder nur die Unfähigkeit zum Gebrauch der Gliedmaßen meint, kann hier nicht beantwortet werden.

20 Siehe Landmann, *Drei Studien* ²2010 (wie Anm. 1), S. 163 ff.

21 Dass auch Morgenstern Hasse-Partituren kopiert hat, weist R. D. Schmidt-Hensel in seiner Dissertation anhand von Beständen außerhalb Dresdens nach.

2.2. Die Dresdner Notistenschule des 18. Jahrhunderts

Kremmler hat bekanntlich seinen ‚italienischen‘ Schreibduktus dann lebenslang beibehalten und dabei nur wenig (im Sinne des ‚Ausschreibens‘ der Schrift) verändert. Obwohl er selbst nachweislich Schreischüler hatte, scheint er nicht eigentlich an der ‚Schulebildung‘ der Dresdner Notisten beteiligt gewesen zu sein.

Besonders in meinen RISM-Katalogisaten der in D-Dl verwahrten Hasse-Handschriften tritt der Begriff „Disciple of Kremmler“ öfter auf. Einer von ihnen konnte in den *Drei Studien* als der junge Johann Gottlieb Haußstädler identifiziert werden. Gegen meine Vereinnahmung der Schmidt-Henselschen Schreiber „AnonH1“ und „AnonH2“ für Haußstädler hat Roland Dieter Schmidt-Hensel ausführlich argumentiert und nur „AnonH2“ akzeptiert.²² Einig sind wir uns darin, dass es weitere Nachahmer Kremmlers gab, die aber nur (noch) mit vereinzelt Kopien nachweisbar sind und vermutlich das Notenschreiben nie zum Hauptberuf gemacht haben.

Haußstädler und mit ihm die weiteren Schreiber dieser Generation glichen sich in gewissen Grundformen allmählich dem ‚Grundig-Morgenstern-Typ‘ an, der zur Basis der eigentlichen Dresdner Schule wurde.

Grundig und Morgenstern ihrerseits verschönerten laufend ihre Buchstabenschrift (vor allem die Initialen) und ihre Schlüsselformen und gaben sie an Schreischüler weiter.

2.2.1. Der „Schreiber m“

Zu den Schriften, die sich bisher hartnäckig der Zuordnung zu einer Person entzogen haben, gehört die des von Karl Heller so bezeichneten „Schreibers m“.

Wo dieser Schreiber erwähnt wird,²³ rückt man ihn in den Umkreis Morgensterns („D“) und datiert seine Kopialien in die 1740er Jahre. Es lässt sich für ihn auch stets ein auffälliges Schlusszeichen feststellen, wobei eine dichte Reihe schräger Auf- und Abwärtsstriche mit je einem Buchstaben beginnt und schließt. Wie diese Buchstaben zu lesen sind, war bisher eine ungelöste Frage. Für „E“ und „O“ als Namensinitialen fand ich im Gesamtbereich der Hofmusiker (also über die Kapelle hinaus) keine Entsprechung.

Inzwischen kann man im Internet die im Rahmen des Dresdner „Schranck-II-Projekts“ veröffentlichten Digitalisate betrachten, darunter Stimmen, die „Schreiber m“ für die Sinfonia von Ristoris *Cantata per il Giorno Natalizio di [...] Regina [...] 1735* angefertigt hat (D-Dl: Mus.2455-N-2), und zwar zu zwei verschiedenen Zeitpunkten: die älteren Stimmen zeigen noch deutlich den etwas unausgeglichene Charakter einer Anfängerschrift, die nachgelieferten Streicher-Dubletten dann die routinierten „m“-Formen.²⁴ Ob die frühen Stimmen auf die Zeit 1735 / 36 zurückgehen, kann hier nicht untersucht werden. Wichtig daran ist aber das verwendete Schlusszeichen, mehrere Senkrechtstriche mit angehängtem Kursiv-„W“ (siehe besonders die Digitalaufnahmen 11 bis 13 und 15). Nicht weniger wichtig sind die später

22 Siehe S. 154–156 im vorliegenden Bericht. Der Autor gab mir auch persönlich Auskunft, wofür ich ihm sehr danke.

23 Nachweise bei Landmann, *Drei Studien* ²2010 (wie Anm. 1), S. 182 f.

24 Siehe <http://digital.slub-dresden.de/id311780164>.

kopierten Stimmen, deren Zeichen mit eindeutigem „C“ beginnt und nach den schrägen Auf- und Abwärtsstrichen wiederum mit einem „W“ (nicht „O“) endet (siehe Digitalaufnahmen 18, 21 u. ö.).

Mit dieser letzteren Version stimmen die von „m“ gefertigten Stimmensätze zu drei Triosonaten von Nicola Porpora überein. Die Sonaten gehören zu den 1736 in London gedruckten *Sinfonia da camera* op. 2, Partiturabschriften in Pisendels Besitz bildeten die Kopiervorlage (D-Dl: Mus.2417-Q-2, ...4 und ...5, siehe Abb. 17 und 18). Auch hier sind die Buchstaben des Schlusszeichens ziemlich eindeutig als „C“ und „W“ zu lesen; die Tilde quer durch den ersten Buchstaben fehlt auch hier, so dass man kein „E“ lesen kann.

Abb. 17: Abschrift des Schreibers „m“ (Christian Wapst?) mit deutlichen Buchstaben „C“ und „W“ im Schlussschnörkel, ca. 1740? (N. Porpora, *Sinfonia da camera* in G, op. 2/Nr. 1: Stimme b, D-Dl: Mus.2417-Q-2a).

Abb. 18: Ein weiteres Beispiel für die Buchstaben „C“ und „W“ (Christian Wapst?) im Schlusszeichen des Schreibers „m“, ca. 1740? (N. Porpora, *Sinfonia da camera* in D, op. 2 / Nr. 4: Stimme vl. 1, D-Dl: Mus.2417-Q-4a).

Als Auflösung der Initialen bietet sich der Name Christian Wapst an. Wapst (auch Wopst geschrieben) wurde 1745 als Oboist bei der *Capell- und Cammer-Musique* angestellt, die ihm anfänglich bewilligten 150 Taler Gehalt ein Jahr später um 70 und nach sieben weiteren Jahren um 100 Taler aufgestockt.²⁵ Darüber hinausführende Nachweise zu Wapst waren nicht auffindbar; in den 1763 für Kapelle und Theater angelegten neuen Etat-Listen fehlt sein Name. Ob er in der Zwischenzeit – während des Siebenjährigen Krieges – Dresden verlassen hat oder verstorben ist, war nicht festzustellen. Vor allem aber fehlt ein Schriftstück mit seinem Namenszug, so dass die Gleichsetzung „m“ = C. W. = Christian Wapst vorerst Hypothese bleiben muss, so plausibel sie auch ist. Die für die Tätigkeit von „m“ postulierten Jahre kämen durchaus für einen Musiker in Frage, der zunächst

25 D-Dla: 10026, Loc.907/5, f. 95 f., 109 r, 241 v.

keine Anstellung hatte und dann anfangs so gering bezahlt wurde, dass er auf eine zusätzliche Erwerbsmöglichkeit dringend angewiesen war.

2.2.2. Zum Schlusszeichen

Abschließend sei noch kurz das Phänomen des ‚Schlusschnörkels‘ berührt. Bei Weitem nicht alle Dresdner Notisten bedienten sich einer individuellen Schlusskennzeichnung ihrer Schreibprodukte, noch weniger fügten ihr Monogramm oder auch nur die Initialen des Familiennamens ein. Eher kann man eine gewisse Art von Schlussschweif mit kleinem Zierelement als typisch für diesen oder jenen Notisten erkennen.

Die Funktion dieser Zeichen ist nicht so eindeutig, wie es scheint: zum einen nicht wegen der augenscheinlichen Freiwilligkeit ihrer Verwendung, zum anderen, weil sie nicht auf Lohnnotisten beschränkt sind.

Blickt man zurück auf Morgenstern oder auf „m“ (Wapst?), so wäre die Annahme einleuchtend, dass sie mit ihren Schlusszeichen ihre Schreibprodukte signieren und so für die Abrechnung ihrer Leistung sichern wollten. Dann aber hätte Grundig nach seiner Bestallung kein „IGG“ mehr benötigt. Ebenso blieb später Matthäus Schlettner bei dem „s“ am Ende seiner Schnörkel, nachdem er längst Hofnotist war. Gewohnheit oder doch ein Akt der Sicherung gegen Verwechslung?

2.3. Ausblick auf mögliche weitere Identifizierungen von Notisten der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Der Zufall bescherte mir die Bekanntschaft mit einer Aktengruppe des unerschöpflichen Sächsischen Hauptstaatsarchivs; sie trägt die Bestandsnummer 10076 und den Titel *Rechnungen der Hof- und Staatsbehörden, Abteilung 4: Rechnungen der Hoftheater Dresden und Leipzig*.

Hier sind unter anderem Rechnungen zu den Sonderausgaben für Vermählungs- und Tauffeierlichkeiten am Dresdner Hof zusammengefasst. Da solche Feste selbstverständlich mit Musikaufführungen verbunden waren, die Herstellung der Aufführungsmaterialien aber nicht (mehr) zu den Pflichtaufgaben der Hofnotisten gehörte,²⁶ ergibt es sich, dass die Letzteren, neben Handwerkern, diversen Künstlern und weiteren Beteiligten, Rechnungen für ihre Notierleistungen einreichen konnten. Es handelt sich in den Jahren 1819 bis 1825 um die Notisten Beck, Böhme, Gutmacher, Händler, Klemm, Kremmler III, Kremmler V, Stenke und Weise, dazu um den „Notisten-Inspector“ Häcker und einige „Kammermusici“, die nur aushilfsweise Noten geschrieben haben.²⁷

In einigen Fällen bestätigen die Schriftstücke die bereits vorgenommenen Schriftidentifizierungen, so bei Johann Karl Adam Klemm, Kremmler III, Kremmler V und Johann Friedrich Stenke,

26 Seit Errichtung der „Notisten-Expedition“ 1817 waren die Dienstpflichten der angestellten Hofnotisten neu geregelt. Siehe Joachim Veit und Frank Ziegler, „Webers Kopisten. Teil 1: Die Dresdner Notisten-Expedition zu Webers Zeit“, in: *Weber Studien* 3, hrsg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Mainz 1996, S. 149–161.

27 Zusätzlich sind Unterschriften bekannter Musiker zu finden, die lediglich quittierten bzw. gegenzeichneten.

bei Stenke erstmals mit einem Schreibrisfordokument.²⁸ Für die Suche nach Kopiaturen von der Hand August Ferdinand Händlers (Abb. 19a und b) und August Leberecht Weises (Abb. 20a und b) ist nun eine Basis vorhanden. Sie mittels intensiver Fahndungen selbst zu nutzen, war mir nicht möglich. Aber die Tür ist aufgestoßen und dürfte den Weg zum Ziel freigegeben haben.

Auch hier begegnet uns übrigens wieder das Phänomen der fremd geleisteten Unterschrift: Im Oktober 1819 quittiert Christian Adolph Gutmacher Schreibhonorare gemeinsam für Johann Christoph Beck und sich selbst.²⁹ Ob Beck, der später erblindete, damals noch Nebenarbeiten zu leisten imstande war, ist fraglich. Er wird aber den ihm angeblich zustehenden Anteil der Geldsumme (weniger als 2 Taler) von Gutmacher erhalten haben.

Abb. 19a: Eigenhändige Rechnung für geleistete Zusatz-Schreibarbeiten des Hofnotisten August Ferdinand Händler, 1819 (D-Dla: 10076, 4/21, f. 28).

Abb. 19b: Wie Abb. 19a, f. 29.

28 D-Dla: 10076, 4/25, nr. 12.

29 D-Dla: 10076, 4/21, nr. 34.

^{67.}
^{15.}
 Festspiel
 bey
 Prinz Johanns Vermählung.
 November 1822.
 In der Königl. Hof-Notariats Expedition
 haben sich Schreibarbeiten zu leisten
 zum & zur Verfertigung von Urkunden & dergl.
 geschrieben 11 Lagen à 120 Gr.
 beträgt 2 1/2 Rthl. 13 Sch.
 und 2 1/2 Rthl. 13 Sch.
 und 2 1/2 Rthl. 13 Sch.
 den 26 Nov. 1822
 August Weise
 Meist. d. Hofnot.

Abb. 20a: Eigenhändige Rechnung für geleistete Extra-Schreibarbeiten des Hofnotisten August Leberecht Weise, 1822 (D-Dla: 10076, 4/23, f. 33r).

Lausitzer
 Hof 1794
 In der Verwaltung Lausitzer / La Sile. capitul.
 haben sich Schreibarbeiten zu leisten extra bezahlt
 und der dem geschriebenen Expeditionen Urkunden
 geschrieben und zwar in nachfolgender Zeit
 2 Lagen zu 120 Gr.
 beträgt 6 1/2 Rthl.
 und 2 1/2 Rthl. 13 Sch.
 und 2 1/2 Rthl. 13 Sch.
 den 16 Dec. 1825.
 August Weise
 Meist. d. Hofnot.
 August Weise
 Meist. d. Hofnot.

Abb. 20b: Von August Leberecht Weise geschriebene, zusätzlich von A. F. Händler und Kremmler III unterzeichnete, von Morlacchi und dem Inspizienten Häcker gegengezeichnete Rechnung für Extra-Schreibarbeiten, 1825 (D-Dla: 10076, 4/25, f. 12a).