

Sonderdruck
aus
MUSIK DES OSTENS
14

Wolfgang Horn,

Die wichtigsten Schreiber im Umkreis Jan Dismas Zelenkas.
Überlegungen zur Methode ihrer Bestimmung und Entwurf einer
Gruppierung der Quellen,

in: Zelenka-Studien I. Unter Mitarbeit von Hubert Unverricht hrsg. von Thomas
Kohlhase, Kassel u. a. 1993 (Musik des Ostens, Band 14), S. 141-210

Bärenreiter Kassel – Basel – London – New York
1993

Die wichtigsten Schreiber im Umkreis Jan Dismas Zelenkas

Überlegungen zur Methode ihrer Bestimmung und Entwurf einer Gruppierung der Quellen

von Wolfgang Horn (Hannover)

1. Standpunkte

Die Bestimmung von Schreibern musikalischer Quellen gehört zu den Diensten, die die Philologie der im weiteren Sinne verstandenen Forschung zu erweisen hat. Wolfgang Reich vertritt nun die Ansicht, daß kein Geringerer als Bachs Nachfolger im Thomaskantorat, Johann Gottlob Harrer (1703-1755), jahrelang, ja fast jahrzehntelang für Jan Dismas Zelenka Kirchenmusikwerke kopiert habe. Hier soll dagegen zur Vorsicht gemahnt werden. Denn es gibt etliche gewichtige Argumente, die uns zu der Ansicht führen, daß es sich erstens bei dem von W.Reich als "Harrer" in verschiedenen Schriftstadien bezeichneten Kopisten um zwei verschiedene Schreiber handelt (hier ZS 0 und ZS 1 genannt), die zeitlich aufeinander folgen und allenfalls eine kurze Zeit lang gemeinsam für Zelenka gearbeitet haben, und daß zweitens keiner dieser beiden Schreiber mit J.G.Harrer in Verbindung zu bringen ist. Unabhängig von jeder möglichen Deutung bedarf es zunächst der Sichtung des Materials. Dies ist der Hauptzweck des vorliegenden Beitrags, dessen Umfang sich daraus erklärt, daß die Bereitstellung der Urteilsgrundlagen mehr Raum beansprucht als die bloße Formulierung von Urteilen. Weitere Argumente wären wohl aus systematischen Papieruntersuchungen zu gewinnen; diese Aufgabe wurde aber noch nicht in Angriff genommen.

Untersuchungen zu Zelenkas Hauptkopisten stützen sich weniger auf seine eigenen Kompositionen (hier herrscht Zelenkas eigene Handschrift vor), sondern auf die Sammlung von Musikalien für die Kirche, die Zelenka im Laufe seiner Dresdner Tätigkeit angelegt hat. Heute sind - mit wenigen Ausnahmen - nur noch die Partituren vorhanden. Sie zeigen, daß Zelenka in den etwa zwanzig Jahren seines "offiziellen" Wirkens im Dienste der Hofkirchenmusik nur einen kleinen Stamm von Kopisten beschäftigt hat. Dies zeigt zugleich, daß sein Repertoire zumeist in Dresden selbst kopiert worden ist; auswärts gekaufte Partituren treten demgegenüber zurück. Einen bedeutenden Teil der Kopiervorlagen scheint Zelenka aus Prag bezogen zu haben (1). Die Zusammensetzung von Zelenkas Repertoire orientiert sich an einer Achse, die von Dresden über Prag und Wien nach Italien führt. Der Verlauf dieser Achse zeigt, wie die Aufteilung Europas nach 1945 in einen "Westen" und einen "Osten" ehemals bestehende Verbindungen gewaltsam zerschnitten hat. Die Erforschung von Zelenkas Wirken (sofern sie ohne Ressentiments und unangebrachte Polemik betrieben wird), kann dazu beitragen, das Bewußtsein für ein "kulturelles Europa" zu stärken, in dem nationale Unterschiede nicht zu unversöhnlichen Spannungen, sondern zu fruchtbarem Austausch führen.

Zelenkas Repertoire wurde in einer früheren Arbeit des Vf. (2) untersucht; die Schreiberfrage wurde dort aber nicht explizit behandelt. Auf dem "Zelenka-Symposion" in Marburg wurden die konträren Standpunkte vorgetragen; beide laufen auf die Widerrufung der bislang (v.a. im ZWV und in der Zelenka-Dokumentation, auch in verschiedenen Ausgaben von Werken Zelenkas) publizierten Ansichten zu Zelenkas Hauptschreibern hinaus. Der dabei zutage getretene Diskussionsstand wird hier zugrunde gelegt. Eine wechselseitige Bezugnahme auf die fertig ausgearbeiteten Texte, wie sie nun vorliegen, hätte wenig Vorteile gebracht. Die interne Diskussion hätte sich lediglich um ein weiteres Glied verlängert, ohne daß Aussicht auf eine Vermittlung der Positionen bestanden hätte. In nuce werden die verschiedenen Auffassungen deutlich im Vergleich der Quellen D-D1 Mus. 2251-E-1, einem beiderseits unbestrittenen Harrer-Autograph (vgl. die Abb. 3 in W. Reichs Beitrag), und Mus. 2251-E-3 (vgl. ebenda die Abb. 2). Während Reich auch E-3 als Harrer-Autograph betrachtet, sehen wir nur die Möglichkeit, die offensichtlich von E-1 in verschiedener Hinsicht abweichende Schrift von E-3 einem anderen Schreiber zuzuweisen, für den hier die Sigle "Zelenka-Schreiber I" oder kurz: "ZS I" verwendet wird. Den Namen dieses Schreibers kennen wir nicht.

Die im folgenden genannten Arbeiten enthalten Angaben über Schreiber von Quellen aus dem Umkreis Zelenkas. Die drei ersten Arbeiten beziehen sich im wesentlichen auf Zelenkas eigene Kompositionen. Die Wiedergabe des ZWV in der Zelenka-Dokumentation (S. 283-312) enthält keine über das ZWV hinausgehenden Schreiberangaben. Pritchard und Hkm. beziehen sich teilweise oder ganz auf Zelenkas Repertoire an fremden Werken.

StOK: Ortrun Landmann, Neuer Standortkatalog der Zelenka-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (Ms., Dresden 1984).

ZWV: Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke, zusammengestellt von Wolfgang Reich, Dresden 1985.

Dok: Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien. In Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhase, Wiesbaden 1989.

Hkm.: Wolfgang Horn, Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire, Stuttgart-Kassel u. a. 1987.

Pritchard: Antonio Caldara, Missa a 4 voci D-Dur "Vix orimur morimur" in der Bearbeitung von Jan Dismas Zelenka, Faksimile nach der Partiturhandschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Brian W. Pritchard, Leipzig 1987 (dort v. a. S. IX).

Zunächst gilt es, terminologische von sachlichen Differenzen zu unterscheiden. Der StOK gibt zwei Kopisten aus dem Umkreis Zelenkas einen eigenen Namen als "Zelenka-Schreiber I" und "Zelenka-Schreiber II". Im ZWV wird der

letztgenannte Schreiber als "Schreiber 2" geführt. Die Sigle "Zelenka-Schreiber I" wird hier nicht verwendet; dieser Kopist wird vielmehr als Philipp Troyer bezeichnet. Eine gewisse Ironie der Überlieferung mag man darin erblicken, daß der nach unserem Ermessen maßgebliche Kopist fremder Werke in den 1720er und frühen 1730er Jahren (hier: ZS 0) im Umkreis von Zelenkas eigenen Kompositionen nur eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Er wurde deshalb in Landmanns StOK nicht eigens benannt (3). Im ZWV aber wurden auch die (hier nur selten auftretenden) Kopien dieses Schreibers dem Namen "Troyer" zugeschlagen (vgl. etwa die Eintragung unter ZWV 215; vgl. auch die Übersicht unten, Kap. 5, Abs. 5).

In dem von Brian W. Pritchard kommentierten Faksimile einer Caldara-Messe aus Zelenkas Sammlung - einem idealen Studienobjekt für die Schrift des von uns so benannten ZS 0 - findet sich auf S. IX die "Tabelle 1: Übersicht über diejenigen Werke Caldaras in der Sächsischen Landesbibliothek, die vermutlich 1718/1719 aus Wien beschafft wurden, samt der Bezeichnung der durch Zelenka vorgenommenen Veränderungen" (4). Alle dort verzeichneten Quellen stammen aus Zelenkas Sammlung. In der Terminologie besteht jedoch ein Mißverhältnis zu StOK und ZWV; denn die bei Pritchard dem "Zelenka-Schreiber II" zugewiesenen Kopien zeigen nicht die geringste Ähnlichkeit mit den Quellen des "Schreibers 2" nach StOK und ZWV; vielmehr gehören sie ohne Ausnahme dem Kopisten ZS 0 zu (5) (man vgl. die entsprechenden Abbildungen im vorliegenden Beitrag: es geht um den Unterschied zwischen ZS 0 und ZS 2 nach unserer Terminologie).

Pritchards Quellengruppierung *als solcher* stimmen wir dagegen zu (6), ziehen aber die nötige Konsequenz einer eigenständigen Benennung des von Pritchard als "Zelenka-Schreiber II" bezeichneten Kopisten. Da die Termini "ZS 1" und "ZS 2" schon besetzt sind, also nicht erneut in anderer Bedeutung verwendet werden sollten, der betreffende Schreiber aber chronologisch früher als ZS 1 und 2 einzuordnen ist, bietet sich für seine Bezeichnung nur die Sigle "ZS 0" an. Die Notwendigkeit und Plausibilität einer Unterscheidung zweier Hände, die bislang nicht benannt oder als Varianten von "Troyer" betrachtet wurden (7), zeigte sich erstmals in Pritchards Liste mit aller Deutlichkeit. Damit waren gleichsam die Kristallisationspunkte gegeben, um die herum sich ein Großteil der Quellen aus Zelenkas Repertoire einleuchtend gruppieren ließ (8).

Der Blick auf diese im Grunde genommen recht einfache Wahrheit wurde lange Zeit nicht nur durch unklare und mißverständene Terminologie und mangelnde Kommunikation verstellt, sondern auch durch das naheliegende Vorurteil, daß durch die Untersuchung von Stimmensätzen der größte Aufschluß in der Schreiberfrage zu erwarten sei. Gerade dies aber führt im Falle Zelenkas in die Irre. Denn in den drei großen Stimmensätzen zu Werken Zelenkas aus den Jahren 1733 (Requiem, ZWV 46), 1735 (Gesù al Calvario, ZWV 62) und 1738 (Miserere c-Moll, ZWV 57) findet sich eine nur schwer überschaubare Menge von Schreibern. Manche Materialien wurden später ergänzt, und es schieben sich auch Schreiber (wie Girolamo Personè im Stimmensatz zu ZWV 62) in den Vordergrund, die für Zelenkas Repertoire eine relativ geringe Bedeutung haben. Umgekehrt trifft man Zelenkas ersten Hauptkopisten, der quantitativ am stärk-

sten im Partituren-Repertoire vertreten ist, in den genannten Stimmensätzen gar nicht mehr an.

Die folgende Tabelle zeigt den strittigen Bereich. Die anschließenden Erörterungen werden sich auf ZS 0 und ZS 1, Troyer und Harrer konzentrieren, während über den "Schreiber 2" (ZS 2) Einigkeit zu herrschen scheint. Nicht abschätzen kann ich vorerst, welche Kopien W.Reich nun noch Troyer zuweisen möchte (9).

Reich-ZWV	Troyer früh	Troyer spät	Schreiber 2
Reich-Mbg	Harrer früh	Harrer spät	Schreiber 2
Landmann/StOK	unspezifiziert	ZS 1	ZS 2
Pritchard	ZS 2 (=Troyer)	ZS 1	kommt nicht vor
Horn	ZS 0	ZS 1	ZS 2

2. Überlegungen zur Methode

Die Schreiberbestimmung ist ein durchaus komplexer Vorgang, der sich im ständigen Hin und Her zwischen Augenschein und Begriffsbildung bewegt. Eindrücke aus der unmittelbaren Anschauung verdichten sich mit der Zeit zu einer Vorstellung des Schriftbildes, das einzelne benennbare Elemente (wie Schlüssel-, Notenformen usw.) enthält, selbst aber mehr ist als die bloße Summe dieser Elemente. Die Verständigung über das Schriftbild kann nicht in bloßen Begriffen, sondern nur auf der Grundlage der Quelle selbst bzw. eines Faksimiles erfolgen. Rational vermitteln und diskutieren läßt sich das Schriftbild nur in seiner Reduktion auf einen *in bestimmten Grenzen* variablen Komplex von klar abgrenzbaren Elementen oder Merkmalen, die sich in tabellarischer Form als "Schriftprofile" darstellen lassen. Solche "Schriftprofile" vermögen niemals das lebendige Schriftbild zu ersetzen; sie bilden lediglich einen Leitfaden für die Erinnerung und erste Anhaltspunkte zur Orientierung. Besonders gefährlich erscheint uns eine einseitige Hervorhebung der "gemalten" Formen, insbesondere der Schlüssel. In diesem Bereich ist Übereinstimmung keineswegs immer ein Zeichen für die Ähnlichkeit des Schriftbildes insgesamt, wie auch umgekehrt Nichtübereinstimmung kein Zeichen für die Unähnlichkeit des Schriftbildes sein muß. Erinnerung sei hier nur daran, daß Zelenka selbst um die Jahreswende 1728/1729 die Form seines Baßschlüssels radikal und unwiderruflich verändert hat (10). Auch bei den Schreibern ZS 0 und ZS 1 begegnen unterschiedliche Schlüsselformen, die dennoch keine Zweifel an der Identifizierbarkeit des jeweiligen Schreibers aufkommen lassen. Die folgenden Überlegungen haben die Untersuchungen geleitet (oder begleitet).

(1) Zelenkas (kirchenmusikalisches) Repertoire mußte möglichst vollständig berücksichtigt werden. Gleichzeitig mußten die nicht hierher gehörenden Quellen außer Betracht bleiben. Nur dies schützt vor einer Vermischung des Wesentlichen mit dem Zufälligen. Die Maxime der Vollständigkeit des Materials resultiert nicht zuletzt aus den Erfahrungen der Bach-Forschung, die erst nach langen Jahrzehnten des Suchens und der Spekulation zu plausiblen Klärungen von Schriftproblemen vorgedrungen ist (11).

(2) Die grundlegende Maxime lautet: Ausgangspunkt aller Untersuchungen sind die in den Quellen sich zeigenden Schriftbilder. Jede Aussage über Schreiber muß auf nachvollziehbaren Prämissen beruhen; jedes Urteil muß der Prüfung durch den Augenschein standhalten.

(3) Das geduldige Betrachten der Quellen verfolgt zunächst das Ziel einer Erfassung, sodann der Gruppierung gleicher - oder zumindest: sehr ähnlicher - Schriftbilder. Dabei bietet die Arbeit mit *Quellenreproduktionen* und Mikrofilmen eine entscheidende Hilfestellung; denn der Vergleich beliebiger Quellen in der Vollständigkeit ihrer Schriftbilder (und nicht nur in den exzerpierten Schriftprofilen) ist zu jeder Zeit möglich. Der Vorteil der Arbeit mit den *Originalquellen* liegt dagegen in der erhöhten Plastizität des Eindrucks wie auch in der nur hier gegebenen Möglichkeit von Papieruntersuchungen.

(4) Nicht-triviale Schriftunterschiede führen im Zweifelsfall zur Annahme einer Nicht-Identität von Schreibern. Der sonst wichtige Unterschied zwischen

einer Konzeptschrift und einer kalligraphischen Schrift spielt im vorliegenden Repertoire eine untergeordnete Rolle (12). Natürlich steckt bereits in der Behauptung der "Nicht-Trivialität" ein Stück Interpretation. Sinnvoll diskutieren lassen sich dahin gehörige Probleme aber nur an konkreten Beispielen.

(5) Gleiche - oder zumindest: sehr ähnliche - Schriften sind bis zum Erweis des Gegenteils ein und demselben Schreiber zuzuordnen. Dabei ist immerhin zu bedenken, daß es gerade im Umkreis eines Hofes mit hohem Notenbedarf auch "Schreiberwerkstätten" gegeben hat, in denen de facto verschiedene Personen ähnlich aussehende Kopien anfertigten.

(6) Ein den Maximen 4 und 5 entgegenstehendes Urteil wäre mittels "externer" Hinweise oder Indizien plausibel zu machen. Solche externen Hinweise könnten etwa sein:

(a) Quellen, deren Beschreibung auf verschiedene Schriften führt, sind vom gleichen Schreiber signiert, der dann wirklich über mehrere Schriften verfügt hat.

(b) Quellen verschiedenen Schriftcharakters sind jeweils als (Konzept-) Autographen ein und desselben *Komponisten* anzusprechen (dies ist im Hinblick auf Harrer der Fall).

(c) Ein weiteres Indiz ließe sich etwa wie folgt konstruieren: Man verfügt über den sicheren Nachweis eines Schreibers und seiner Lebensdaten. Nun gibt es eine Quelle sehr ähnlichen Schriftcharakters, die mit Sicherheit nach dem Todesdatum des betreffenden Schreibers angefertigt wurde. Dann muß man annehmen, daß hier ein Kopist den anderen kopiert hat, daß dieselbe Schrift verschiedenen Schreibern zukommt.

In solchen Fällen mit externer Begründung geht der Schluß - logisch betrachtet - vom Schreiber auf die Schrift. Fehlen solche externen Begründungen (und das ist die Regel), so treten die Vorbehalte unter Punkt 4 und 5 in Betracht. Die Vorsicht gebietet dann zu sagen: die methodologischen Voraussetzungen erlauben es nicht, ein anderes Urteil zu fällen.

(7) Äußerst wichtig erscheint uns die Abwägung der Plausibilität und Wahrscheinlichkeit der Voraussetzungen der Urteile. Wir vertrauen darauf, daß die unter Punkt 4 und 5 gemachten Annahmen plausibler sind als das jeweilige Gegenteil. Würde man die Voraussetzung machen, daß ein und derselbe Schreiber über gänzlich verschiedene Schriften verfügen konnte, ohne daß vermittelnde Stufen oder "Brücken" erkennbar wären und ohne daß sich ein Anlaß für die Anwendung der einen bzw. der anderen Schrift erkennen ließe, dann wäre die Schreiberbestimmung von vornherein unmöglich: der Schluß von der Schrift auf den Schreiber wäre nicht mehr zu ziehen. In den Quellen begegnen u. E. weder "Janusköpfe" noch "Doppelgänger", wohl aber Schriftwandlungen und Versuche der Schriftnachahmung (die aber stets auf bestimmte, "gemalte" Formen begrenzt bleiben). Beides läßt sich in methodisch vertretbarer Weise erfassen.

(8) Dem Leser begegnet die Schreiberproblematik nicht in den Quellen selbst, die ihm in der Regel nicht vorliegen werden, sondern in den Publikationen über die Quellen. Gerade deshalb muß er zum Vergleich der Standpunkte befähigt werden, um dann selbst zu entscheiden, wo er sich einer Publikation über die Quellen anvertrauen kann und wo es ratsam sein könnte, erneut auf

die Quellen zurückzugehen. Dazu ist die Offenlegung möglichst aller bislang verfügbaren Kenntnisse und Argumente erforderlich.

*

Es ist mir eine angenehme Pflicht, hier den Mitarbeitern der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden für ihre freundliche Hilfsbereitschaft zu danken. Mein Dank gilt ferner der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, die mir etliche Quellen aus dem Besitz (und zu-
meist auch von der Hand) J. G. Harrers zugänglich gemacht hat.

3. Troyer, Harrer, ZS 0, ZS 1 und ZS 2

(1) Schriftprofil und Notenbild

Als Schriftprofil sei die Zusammenstellung einiger charakteristischer Formen aus dem Repertoire eines Schreibers bezeichnet. Allein von einer begrenzten Auswahl von Zeichen her (wie etwa den Schlüsselformen) ist noch nicht sicher auf Identität oder Nichtidentität von Schreibern zu schließen. Dasselbe gilt auch für die Textschrift. Denn der Normalfall ist die Ähnlichkeit von Schriftzeichen: ohne eine solche Grundähnlichkeit wäre die Schrift kein taugliches Mittel zur allgemeinen Verständigung. Um ein Beispiel zu nennen: die Übereinstimmung in der Form eines einzelnen Buchstabens (vorausgesetzt, diese Form ist nicht allzu ausgefallen), etwa des großen "N" oder "M", besagt wenig über die Ähnlichkeit von Schriften insgesamt. Wenn aber - bei auch sonst verschiedenen Schriftmerkmalen - ein Buchstabe ständig differiert, so ist dieser Buchstabe ein Merkmal neben anderen, die auf die Nichtidentität der Schreiber verweist. Der Schreiber ZS 0 schreibt z. B. das große J ("Jesu") fast immer mit einem kleinen horizontalen Durchstrich in der Mitte, der Schreiber ZS 1 kennt diese Form nicht.

Die Schriftprofile werden en bloc mitgeteilt, um einen ersten Vergleich zu ermöglichen (Abb. 1a und 1b). In den Profilen sind die Charakteristika der Notenschrift von Troyer, ZS 0, ZS 1 und Harrer zusammengestellt. Sodann werden aus verschiedenen gesicherten Quellen Proben der Textschrift miteinander konfrontiert. Die Proben aus dem Messentext sind den folgenden Quellen nachgebildet: Mus. 2130-D-2 (Troyer), Mus. 2793-D-2 (ZS 0), Mus. 2367-D-2 (ZS Ovar), Mus. 3610-D-1 (ZS 1), Mus. 2740-D-2 (Harrer, Typ 1) und Am. B. 362 (Harrer, Typ 2). Für die Textstellen aus dem "Miserere" vgl. man Mus. 2251-E-2 und E-3, Mus. 2130-D-5,2 (ZS 1) bzw. Mus. 2251-E-1 und Mus. 2740-E-1 (Harrer, Typ 1). Die Schrift des ZS 2 (Schreiber 2) konnte hier unberücksichtigt bleiben, da ihre Zuordnung nicht strittig ist.

Zur Feststellung der isolierbaren Merkmale im Rahmen der Schriftprofile muß das Festhalten des Schriftbilds in seiner Gesamtheit treten. Daher sind Reproduktionen nach den Quellen nicht lediglich ein ergänzender Luxus, sondern eine methodologisch begründete Notwendigkeit. Bei der Auswahl der Quellenreproduktionen wurde darauf geachtet, daß sich keine Überschneidungen mit den Abbildungen in W. Reichs Beitrag ergaben, auf die hier gelegentlich verwiesen wird. Auch bereits im Faksimile zugängliche Quellen wurden weitgehend ausgespart, um den kostbaren Raum für die Vermehrung des allgemein zugänglichen Anschauungsmaterials zu nutzen. Daß die Qualität der Abbildungen nicht immer optimal ist, wird jeder, der die Probleme im Umgang mit alten Quellenbeständen kennt, mit Nachsicht beurteilen. Die Abbildungen erscheinen gesammelt am Ende des Beitrages. Um eine möglichst leichte Orientierung zu ermöglichen, sind sie jeweils zu Beginn der folgenden Abschnitte aufgeführt. Im beschreibenden Text wird auf spezielle Verweisungen oft verzichtet, um ermüdende Wiederholungen zu vermeiden. Man wird die Abbildungen auch ohne diese Fingerzeige auf den Text zu beziehen wissen.

(2) Philipp Troyer

Reproduktionen im vorliegenden Band: Abb. 2 (Mus. 2130-D-2, S. 10) und Abb. 8 (Mus. 2358-E-39a, Stimme "Violino 2") sowie im Beitrag von W. Reich Abb. 7 (1-B-98, Liber III, S. 309) und Abb. 8 (Mus. 2130-D-2, S. 7).

Die bislang herrschende (13), nunmehr übereinstimmend als revisionsbedürftig betrachtete Ansicht über Zelenkas Hauptschreiber erscheint in den folgenden Sätzen des ZWV (S. 6f.): "Zwei Kopisten heben sich durch den Umfang ihrer Arbeiten als 'hauptamtliche' Helfer Zelenkas heraus. Sie erhielten bei den Katalogisierungsarbeiten für das vorliegende Werkregister provisorisch die Bezeichnungen 'Schreiber 1' und 'Schreiber 2'. Beide haben offenbar schon in Wien die Tätigkeit für Zelenka aufgenommen – vielleicht zunächst auf kollegialer Basis – und blieben dem Meister bis zu seinem Tode verbunden. Nach erfolgter Prüfung aller relevanten Quellen erscheint es jetzt als so gut wie sicher, daß der 'Schreiber 1' identisch ist mit jenem Philipp Troyer, dessen Hausgenosse Zelenka – nach eigenem Zeugnis – in Wien war und der dort einen erheblichen Teil der Kopierarbeit für Zelenkas berühmte Sammlung 'Collectaneorum musicorum libri IV' geleistet hat. Derselbe Troyer wird in späteren Dokumenten greifbar als Violinist der 'Polnischen Kapelle' Augusts des Starken – eine 'Saisonbeschäftigung', die sich mit umfangreicher Nebenarbeit als Kopist durchaus vertrug."

Die Bezeichnungen "Schreiber 1" und "Schreiber 2" bleiben unanschaulich, da dem ZWV keine Abbildungen beigegeben werden konnten. Daß ein Mann namens Philipp Troyer (14) Kopien im Auftrage Zelenkas angefertigt hat, ist allein aus einem Vermerk Zelenkas auf dem Titelblatt von "Liber III" der "Kollektaneen" ersichtlich (Mus. 1-B-98, S. 225; vgl. zu dieser Quelle Dok, S. 67-86). Er lautet: "Copiandas accepi Domino Georgio Reitter Capellae Magistro apud Sanctum Stephanum[.] Viennae Austriae. 1717. Copiavit D: Philippus Troyer, ibidem me hoc tempore existente, J: Disma Zelenka." Zunächst ist dieser Vermerk richtig zu gliedern. "Viennae Austriae" präzisiert nicht die Lage des Stephansdoms, sondern ist eine Ortsangabe für die Niederschrift des "Liber III". Denn auf der Rückseite des Titelblattes zu "Liber I" heißt es analog (nach der Angabe, daß Zelenka die Vorlagen von seinem verehrten Meister Fux erhalten habe): "Viennae Austriae. 1718." (Mus. 1-B-98, S. 2); auf dem Titelblatt des "Liber II" findet sich, räumlich getrennt von den anderen Angaben, jedoch autograph: "Vienna 1718." (Mus. 1-B-98, S. 133), bei "Liber IV" schließlich, ebenfalls räumlich getrennt von den übrigen Angaben des Titelblattes, steht der Vermerk: "Viennae Austriae 1718" (Mus. 1-B-98, S. 357).

Der Vermerk bei "Liber III" umfaßt die drei Bestandteile: Herkunft der Vorlage, Datierung des neu angelegten Bandes und Nennung des Kopisten: "Die zu kopierenden [Messen] habe ich von Herrn Georg Reutter, dem Kapellmeister an St. Stephan, erhalten. Zu Wien in Österreich 1717. Es hat kopiert Herr Philipp Troyer, als ich zu dieser Zeit ebendasselbst mich aufhielt, J. Dismas Zelenka." "Existere" ist hier in gängiger Weise als farbigeres Synonym von "esse" gebraucht; der Nebensinn "habitare", 'wohnen', ist für "ex(s)istere" dagegen nirgends bezeugt. Das Adverb "ibidem", 'ebendasselbst', kann sich nicht auf

eine Person, etwa Philippus Troyer, beziehen, sondern nur auf einen Ort, nämlich "Vienna"; "hoc tempore" bezieht sich folgerichtig auf "1717". Und das "me" im Ablativus absolutus verweist voraus auf Zelenka, den Unterzeichner des Vermerks. Dieser besagt also lediglich: "Als ich, J. Dismas Zelenka, 1717 in Wien war, hat Philipp Troyer dort die Messen kopiert." Nichts ist darüber gesagt, wann und wo Zelenka Troyer kennengelernt hat, und wir erfahren auch nicht, wo Zelenka gewohnt hat (15). Hätte Zelenka dies sagen wollen, so wäre es ihm als einem versierten Lateiner ein Leichtes gewesen, etwa in der Form: "apud eundem me hoc tempore habitante".

Was jener Troyer damals in Wien getan hat, ob er dort eine Anstellung hatte oder ob er zum Umkreis der Dresdner Musiker gehörte, wissen wir nicht. Gegen die letztere Möglichkeit spricht das folgende Zitat aus der Zelenka-Dokumentation (S. 75): "Nach freundlicher Mitteilung von Frau Dr. Ortrun Landmann wird dieser Philipp Troyer auch in einer handschriftlichen Liste der vom Hof Besoldeten aus dem Jahre 1725 genannt; er ist damals 36 Jahre alt, aus Wettra gebürtig und seit 1723 im Dienst des Hofes; er bezieht 1725 216 Thaler aus der *Pohl: Cassa*." Daß es sich um dieselbe Person handelt, läßt sich über die Schrift absichern; wo und wie Troyer aber bis 1723 gelebt hat und wo der Geburtsort "Wettra" liegt, ist bislang ungeklärt. Troyers Schrift kann mit der erforderlichen Sicherheit nur in wenigen Quellen nachgewiesen werden; mindestens eine dieser Quellen (Mus. 2358-E-39a) ist mit Sicherheit in Dresden entstanden. Seine Schrift weist gegenüber den anderen hier zu betrachtenden Schriften bestimmte Eigenheiten auf. So liebt er es, italienische Adverbien mit einem gravis-Akzent auf dem "o" zu schreiben: "allegro", "subitò", "piano", "adagio" (vgl. Abb. 8). Weitere Eigenheiten werden später zu nennen sein.

(3) Johann Gottlob Harrer

Reproduktionen im vorliegenden Band: Abb. 3 (Mus. 2740-D-2, S. 162), Abb. 4 (Am. B. 362, fol. 48v) und Abb. 13 (Mus. 2740-E-1, S. 3) sowie im Beitrag von W.Reich Abb. 3 (Mus. 2251-E-1, S. 3) und Abb. 4 (Mus. 2740-D-2, S. 51). Weitere verfügbare Reproduktionen (Typ 2) in dem Beitrag über Zelenkas Frescobaldi-Parodien von Th. Kohlhase (in der Fs. Just, der genaue Nachweis folgt unten).

Wolfgang Reich hat auf den autographen lateinischen Lebenslauf Johann Gottlob Harrers im Staatsarchiv Dresden aufmerksam gemacht (16). Dieses wertvolle Dokument führt zu einer Revision der gängigen Ansichten über Harrers Leben (17). Das in flüssigem und fehlerfreiem Gebrauchslatein abgefaßte Schriftstück ist nach dem 7. August 1750 (dem Tag seiner Wahl zum Thomaskantor) (18) geschrieben, da die Schlußsätze (in deutscher Übersetzung) lauten: "Schließlich habe ich das vom Hochlöblichen Senat dieser Stadt [=Leipzig] übertragene Amt an der Thomasschule übernommen, das ich - unterstützt von der göttlichen Gnade - nach Kräften ausüben werde." Harrers gute Lateinkenntnisse stehen wohl außer Frage: als Akademiker mußte er diese Sprache

beherrschen, am 21. April 1725 hatte er in Leipzig eine öffentliche Rede unter dem Titel "De utilitate convictus publici" gehalten (19), und als Thomaskantor war er zum Lateinunterricht verpflichtet. Gerade dadurch, daß er dieser Verpflichtung nachkommen wollte, scheint er sich in den Augen einiger Leipziger Räte positiv von seinem Vorgänger Bach unterschieden zu haben (20).

Harrers Lebenslauf gibt keine Hinweise in Richtung auf eine mögliche Kopistentätigkeit für Zelenka. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Görlitz und anschließenden dreijährigen Privatstudien bei einem "gewissen gelehrten Mann" in Dresden immatrikulierte er sich am 15. Mai 1722 (21) in Leipzig für das Studium der Medizin. Daneben aber beschäftigte er sich mit der Musik, "in qua, cum suavitate sua animum meum maximopere devinceret, adeo profeci ut Augustissimus Polonorum Rex Fridericus Augustus dignum judicaret, quem in chorum, qui regia beneficentia in aula alitur, musicum, praeter ordinarium Cantorum numerum, cooptari juberet. Paulo post, Rege Augustissimo rebus humanis erepto, divina benevolentia ita moderante, contigit ut eandem operam Illustrissimo S. R. Comite de Brühl Primo Regis Augustissimi Status Ministro conducere mihi liceret, Cujus ab eo tempore summa Gratia me salvum vixisse atque incolumem gratissima mente profiteor." In deutscher Übersetzung lauten diese Sätze etwa wie folgt: "in welcher [scl. der Musik] ich, da mein Gemüt durch ihre Lieblichkeit gänzlich bezwungen wurde, solche Fortschritte machte, daß der Erhabenste König der Polen, Friedrich August, ihn [=Harrer; 1. Person wird zur 3. Person im Angesicht des Fürsten] für würdig erachtete und befahl, daß er [=Harrer] der musikalischen Kapelle, die durch königliche Großzügigkeit am Hofe unterhalten wurde, außerhalb der planmäßigen Zahl der Sänger zugeordnet werden sollte. Wenig später – nachdem der Erhabenste König [am 1. Februar 1733] dem Erdenleben entrissen worden war, wie es die göttliche Vorsehung bestimmt hat – traf es sich, daß mir durch den Grafen Brühl, den Ersten Staatsminister des Erhabensten Königs, erlaubt wurde, dieselbe Tätigkeit fortzuführen. Mit allerthankbarstem Sinn bekenne ich, daß ich seit dieser Zeit in dessen [Brühls] höchster Gnade wohlbehalten und unversehrt gelebt habe."

Auf die Erwähnung der Studienzeit folgt der Bericht von der Aufnahme in die Hofkapelle als außerordentliches Mitglied. Darauf aber folgt unmittelbar der Satz: "Paullo post, Rege Augustissimo rebus humanis erepto [...] contigit [...]" Dieser Satz ist *nur* in der oben wiedergegebenen Form zu verstehen, keinesfalls aber etwa wie folgt zu übersetzen: "Kurze Zeit nach dem Tode des Königs [...]" Der lateinische Wortlaut legt (gleichsam in umgekehrter Blickrichtung) den Zeitpunkt der Aufnahme des "Cantors" Harrer ungefähr fest; nur in der falschen Übersetzung, die die direkte grammatische Beziehung der Aufnahme durch den König und der Übernahme durch Brühl mißachtet, bliebe dieser Zeitpunkt unbestimmt. August der Starke ist am 1. Februar 1733 gestorben. Harrers Aufnahme in die Hofkapelle kann also – nimmt man den Wortlaut seines Lebenslaufes ernst – nur wenig vorher erfolgt sein. Der Lebenslauf kann daher die Vermutung, daß Harrer bereits in den 1720er Jahren in enger Verbindung zum Dresdner Hof oder speziell zu Zelenka gestanden habe, nicht erhärten. Über die Zeit zwischen dem Ende des Studiums und der "Anstellung" in Dresden, also über die Jahre von etwa 1725 bis nach 1730, erfahren wir nichts (22).

Der mächtige Graf Brühl ermöglichte Harrer, Kompositionsunterricht zu nehmen. "Durch die Gnade dieses Gönners geschah es auch, daß er mich zuerst zwar zu dem in der musikalischen Kunst hochfahrenen Mann Jan Dismas Zelenka schickte, damit er mich unterrichte und ich die Methode des Komponierens von Musikstücken nach den musikalischen Regeln richtig erlernen möge, darauf aber in der großherzigsten Weise die Gnade gewährte, den hochberühmten Hasse, Kapellmeister des Erhabensten Königs, zu begleiten, als er [Hassel] im Jahre 1738 die Reise nach Italien antrat." Die Fügung: "cum primo quidem ..., deinde vero ..." könnte auch im Sinne von: "anfänglich zwar nur bei Zelenka, später aber bei dem ungleich berühmteren Hasse" verstanden werden. Bei vorsichtiger Interpretation darf man zumindest feststellen, daß diesen Sätzen jeglicher Beiklang fehlt, der auf ein jahrelanges engeres Verhältnis zwischen Harrer und Zelenka deuten würde - ein Verhältnis, wie es zwischen Zelenka und einem seiner Hauptkopisten bestanden haben müßte.

Harrer war von 1738 bis 1741 in Italien. "Im Jahre 1741 nach Hause zurückgekehrt, versah ich das Amt des Kapellmeisters im Hause des erwähnten Durchlauchtigsten Grafen." Nun hat Zelenka im April 1739 die Überarbeitung zweier Messen von Baliani (Mus. 2243-D-1) und Reutter (Mus. 2979-D-4) abgeschlossen. Die letzte Messe ist von ZS 1 kopiert, an der Baliani-Messe ist ZS 1 mit einem kleinen Beitrag beteiligt (der Hauptteil ist von ZS 2 geschrieben). Identifizierte man ZS 1 mit Harrer, so wäre man zu der Annahme gezwungen, daß die Anfertigung der Überarbeitungsvorlage und die tatsächliche Überarbeitung durch Zelenka zeitlich weit voneinander entfernt wären. Insbesondere die Baliani-Messe liefert jedoch überzeugende Hinweise dafür, daß die Hypothese der Zeitdifferenz nicht plausibel ist und daß demnach ZS 1 und Harrer verschiedene Personen sind (vgl. unten, Kap. 7, Abs. 4). Zudem würde man Harrer, der sich nun als Schüler Zelenkas und Hasses fühlen durfte, keinen Gefallen tun, wenn man ihm die äußerst fehlerhafte Kopie der Reutter-Messe zuordnen würde. Harrers Stellung als Kapellmeister des allmächtigen Grafen Brühl genoß im Dresdner Hofleben sicher ein gewisses Ansehen. Nun gibt es aber eine schöne Abschrift von Zelenkas später Litanei "Salus infirmorum" (ZWV 152) von der Hand des ZS 1, die Zelenka eigenhändig mit "Dresdae. Anno 1744. 10 Aprilis" datiert hat (23). Sollte der Brühlsche Kapellmeister noch immer subalterne Kopistenarbeit geleistet haben? War er auf ein solches Zubrot angewiesen? Hätte Brühl dies zugelassen? Und wenn man für einen Moment annimmt, daß Kopistenarbeit im Dienste Zelenkas eine Ehrensache war: warum erwähnt Harrer nichts davon in seinem Lebenslauf?

Harrer selbst hat viele Autographe hinterlassen. Die eingehende Untersuchung dieser Quellen wäre eine unabdingbare Voraussetzung für jeden Versuch, Harrer mit den verschiedenen anonymen Händen aus Zelenkas Repertoire zu vergleichen oder gar in Verbindung zu bringen (24). Vorerst lassen sich in den gesicherten Harrer-Autographen zwei Schrifttypen mit fließenden Grenzen unterscheiden. Einer dieser Schrifttypen ("Typ 1") ist mit insgesamt drei Partituren in Zelenkas Dresdner Repertoire vertreten; ferner gehören dazu die in Leipzig erhaltenen Sinfonie-Autographen (25) wie auch einige Quellen in Berlin (26). Der andere, wesentlich gedrängtere und flüchtigere Schrifttyp Harrers

findet sich sowohl in eigenen Kompositionen als auch in Abschriften fremder Werke. Diesem Schrifttyp gehören Quellen in Berlin zu, darunter auch die nur abschriftlich erhaltene "Missa Corporis Domini" von Zelenka (ZWV 9) in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Am. B. 362 (27). Die Abweichungen in den Schlüsselformen sind beträchtlich. Dies gilt insbesondere für die c-Schlüssel. Sie haben in der Schrift "Typ 2" eine Form angenommen, die den auch von J. A. Hasse verwendeten c-Schlüsseln ähnelt (vgl. Abb. 1a, Harrer Typ 2, Ende des Notensystems) (28). Es ist gut möglich, daß Harrer in den "gemalten" Formen sich an Hasses Handschrift, die ihm mit Sicherheit sehr vertraut war, orientiert hat. In jedem Fall aber ist festzuhalten, daß beide (nicht starr abzugrenzenden) Schrifttypen Harrers keine Ähnlichkeit mit den Dresdner Kopistenhänden ZS 0 und ZS 1, wohl aber mannigfache Beziehungen untereinander (insbesondere auch im Bereich der Textschrift) aufweisen. Die Beobachtung, daß Harrers Schrift sich gewandelt hat, berechtigt nicht dazu, ihm jede beliebige Schrift zuzuordnen.

Einige Merkmale von Harrers Schrift seien vorwegnehmend herausgegriffen. Das Auflösungszeichen schreibt Harrer oft als gezackte Linie; im Zentrum des Zeichens entsteht also kein geschlossenes Viereck. Zelenka selbst verwendet diese Form; bei ZS 0 und ZS 1 findet sie sich dagegen nie. Bei der Vorzeichnung von Dreiertakten haben ZS 0 und ZS 1 die gemeinsame Eigenheit, das obere Ende der "3" weit nach links herauszuziehen. Bei Harrer gibt es nichts Vergleichbares. In den groß besetzten Partituren differenziert Harrer zuweilen die Schlüssel der einzelnen Stimmen bis ins Extrem. Diese Differenzierung bewirkt dasselbe wie ein kurzer Vorsatz in modernen Partituren: Komponist, Aufführungsleiter und vor allem die Kopisten wußten so immer, mit welcher Stimme sie es in dem betreffenden System zu tun hatten. Daraus läßt sich nicht ableiten, daß Harrer eine besondere Freude an der Praktizierung verschiedener Schriftformen um ihrer selbst willen hatte. Das Prinzip der Schlüsseldifferenzierung wenden ZS 0 und ZS 1 nicht an. Das wichtigste Merkmal aber, das Harrer von den anderen hier behandelten Schreibern unterscheidet, ist ein nur scheinbar unscheinbares Detail: bei punktierten Noten auf Linien sitzt der Punkt sehr oft ebenfalls auf den Linien (vgl. v.a. Abb. 4 in W. Reichs Beitrag). Weder ZS 0 noch ZS 1 verfahren so – und in der Tat ist die Plazierung des Punktes ins nächsthöhere oder nächsttiefere Spatium vernünftig. Dieser durchgängig zu beobachtende Unterschied zwischen Harrer und den übrigen Schreibern spricht u. E. eindeutig gegen eine Identifizierung der Personen.

Harrers Schrift des ersten Typs ist flüssig, in Noten- und Sprachtext gleich gut lesbar. Welchen Grund sollte Harrer gehabt haben, immer dann, wenn er im Auftrage Zelenkas arbeitete, eine Maske aufzusetzen, und zwar zunächst die Maske des ZS 0, in späteren Jahren dann die hiervon gänzlich verschiedene Maske des ZS 1, von der technischen Möglichkeit der Schriftenverwandlung einmal ganz abgesehen? War Harrers Schrift, wie sie in den sicher beglaubigten Autographen in vielen Beispielen vorliegt, für den Hof nicht gut genug? Die Merkwürdigkeit dieser Fragen verweist erneut auf die Nichtplausibilität der Identifizierung Harrers mit Zelenkas Hauptkopisten.

(4) ZS 0

Reproduktionen im vorliegenden Band: Abb. 5 (Mus. 2367-D-2, S. 119; Mus. 3613-D-2, S. 13) und Abb. 10 (Mus. 997-D-39, S. 24) sowie im Beitrag von W. Reich Abb. 5 (nicht restlos gesichert: Mus. 2358-D-32b, Alto-Stimme) und Abb. 6 (Mus. 997-D-24, S. 8). Weitere verfügbare Reproduktionen werden unten genannt.

Der Schreiber ZS 0 ist der erste Schreiber, der den Titel eines "Hauptkopisten Zelenkas" beanspruchen darf. Er dürfte von etwa 1725 an für Zelenka tätig gewesen sein; Anfang der 1730er Jahre verschwindet seine Schrift aus Zelenkas Repertoire. Die von ihm kopierten Quellen zeichnen sich zumeist durch große Klarheit und Übersichtlichkeit aus. Der Zufall wollte es, daß von diesem entweder fälschlich mit "Troyer" assoziierten oder unbenannten Kopisten bereits etliche Schriftproben publiziert worden sind: 1) Caldara-Messe, hrsg. von B. Pritchard (Mus. 2170-D-13; s. o.); 2) Horn, Hkm., Abb. 4, 11 und 13 (S. 96, 161 und 172); 3) Lotti, Missa Sapientiae, hrsg. von W. Horn und K. Beißwenger, Stuttgart 1991, Faksimiles aus Mus. 2159-D-4 auf S. XII und XIII (dort noch mit dem Zusatz "Philipp Troyer?" versehen; die Ausgabe hatte eine lange Entstehungsgeschichte); 4) Kyrie einer Lotti-Messe (Mus. 2159-D-6), in: Handel-Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing, hrsg. von John H. Roberts, New York - London 1986, Appendix II ("The Dresden Kyrie").

Die meisten Merkmale des Schreibers werden unten beim Vergleich von ZS 0 und ZS 1 zur Sprache kommen. Hier sei nur wieder ein scheinbar unscheinbares Detail angeführt. Es betrifft Baßschlüsselsysteme in B-Tonarten. ZS 0 schreibt den Aufstrich des b-Vorzeichens zwischen die Schleife und die Punkte (vgl. das Schriftprofil) (29). Bei ZS 1 und bei Harrer gibt es hierfür nicht ein einziges Beispiel; allerdings gibt es bei Troyer und ZS 2 vergleichbare Fälle, jedoch bei sonst völlig verschiedener Schlüsselform (30).

Der Schreiber ZS 0 erweist sich als höchst zuverlässig. Die für ZS 1 so typischen Schnitzer bei der Unterlegung lateinischer Texte finden sich bei ihm kaum. Wenn ZS 0 in Mus. 2170-D-7 (Caldara, Missa Providentiae) schreibt: "Regni sunt Coeli" (statt "Pleni sunt Coeli"), so ist das eine große Ausnahme, die dem mutmaßlich frühen Datum der Anfertigung dieser Quelle zuzuschreiben sein könnte (31). In den Partituren des ZS 0 gibt es nirgends jene oft über mehrere Seiten laufenden gravierenden Kopier- oder Spartierungsfehler, die dem ZS 1 nicht selten unterlaufen sind. Das Kennzeichen der Textschrift des ZS 0 ist ein stark kursiver Charakter bei zumeist nicht allzu dichter Bindung der einzelnen Buchstaben; beides unterscheidet ihn von ZS 1. Sehr stark ausgeprägt sind die Unterlängen (etwa beim kleinen g oder f). Kennzeichnend für den ZS 0 ist die häufig (wenngleich nicht ausschließlich) anzutreffende Schreibung des Wortes "et" so, daß das t aus dem e herausgeführt wird, aber keinen eigenen Abstrich mehr erhält. Auch Zelenka schreibt das Wort nicht selten so, die anderen Kopisten aber verwenden diese Graphie nicht. Bei der Textunterlegung kürzt ZS 0 die lateinischen Wörter viel häufiger und in anderer Form ab, als dies die anderen Kopisten - mit Ausnahme Philipp Troyers - tun. Dazu gehört eine gewisse Souveränität im Umgang mit den liturgischen Texten, zu der ZS 1 nicht in gleichem Maße vorgezogen zu sein scheint.

Im Laufe der Zeit haben sich einige Formen (oder auch: das statistische Verhältnis nebeneinander existierender Formen) bei ZS 0 verändert, ohne daß dadurch ein Zweifel über die Identität des Schreibers entstehen könnte, da in vielen Quellen die veränderten neben den gewohnten Formen auftreten. Die von der Veränderung betroffenen Formen sind der Violinschlüssel, der nun zuweilen an der Oberseite eine Schleife erhält, sowie die Fähnchen einzelner Achtel- und Sechzehntelnoten, die zuweilen nicht mehr spitzwinklig vom Hals abstehen, sondern rechtwinklig oder gar stumpfwinklig. In der Schreibrschrift zeigen sich keine merklichen Veränderungen. Setzt man das Auftreten dieser Variante in Beziehung zur Reihenfolge der Eintragungen in Zelenkas Inventar, so ergibt sich, daß diese Variante eine spätere Form ist, die nur in den letzten Kopien auftritt, die ZS 0 für Zelenka geschrieben hat. Die betreffenden Quellen mit Werken von Conti, Fabri, Fischer und Mancini sind in Kap. 5 und 6 mit "ZS Ovar" bezeichnet.

(5) ZS 1

Reproduktionen im vorliegenden Band: Abb. 6 (Mus. 2793-D-1, S. 2; Mus. 2979-D-4, S. 9), Abb. 9 (Mus. 2979-D-4, S. 2), Abb. 10 (Mus. 997-D-39, S. 26), Abb. 11 (Mus. 2358-I-1, S. 46 und Mus. 2883-D-1, S. 6), Abb. 12 (Mus. 2243-D-1, S. 28, Stimmen SSATB, jedoch nicht Textierung und Schlüssel) und Abb. 13 (Mus. 2251-E-2, S. 5) sowie im Beitrag von W. Reich Abb. 2 (Mus. 2251-E-3, S. 3). Weitere verfügbare Reproduktionen in EdM Band 101, S. XVII (aus ZWV 152) und in der Ausgabe von Zelenkas *Missa Gratias agimus tibi* (ZWV 13; hrsg. von Thomas Kohlhasse, Stuttgart 1983 [Carus-Verlag], S. XIV).

Kopien des ZS 1 begegnen in Zelenkas Repertoire insgesamt später als Kopien des ZS 0 (32). Wäre ZS 1 eine spätere Form von ZS 0, gehörten beide Schriften also ein und derselben Person an, dann würde man vermuten, daß die in langen Jahren gewachsene Routine zu immer weniger Kopierfehlern führte. Es ist jedoch gerade das Gegenteil zu beobachten. In den Kopien des ZS 1 treten gravierende Fehler in signifikanter Häufung auf. In der Partitur Mus. 2979-D-4 (Reutter, *Missa D-Dur*, von Zelenka im "April 1739" renoviert) setzen Stimmen oft zu früh oder zu spät ein. Dies ist ein typisches Indiz dafür, daß die Vorlage der Partitur ein Stimmensatz war. Auch ein erfahrener Kopist ist natürlich nicht gänzlich gegen solche Spartierungsfehler gefeit. Aber die Häufigkeit dieser Fehler und der Umgang mit ihnen geht in Mus. 2979-D-4 (und etlichen anderen ZS 1 zuzuordnenden Quellen) über das übliche Maß hinaus. Verwunderlich ist immer wieder die Hartnäckigkeit, mit der eine falsche Lesart über viele Takte hinweg fortgeschrieben wird. Da dieses Problem nicht immer in derselben Stimme auftritt, gilt der Einwand nicht, daß es sich jeweils um die erste in die Partitur eingetragene Stimme handeln könnte, eine kompositionstechnische Kontrolle seitens der Gegenstimmen also nicht hätte stattfinden können.

Beim Nachweis der Stellen aus Reutters *Messe D-4* beschränken wir uns auf die Angabe der Seitenzahl der Quelle. Im *Kyrie* (S. 2) setzt die Tenor-Stimme

zwei Viertel zu spät ein; die Verspätung wird vom Kopisten dadurch kompensiert, daß in der Folge vier Viertelnoten zu Achtelnoten werden. Zelenka hat den Fehler korrigiert. Auf den S. 7-9 setzt die Alt-Stimme vier 3/2-Takte zu spät ein. Der Fehler wird über nicht weniger als 23 Takte durchgehalten, ja es scheint den Kopisten nicht einmal zu stören, daß die Alt-Stimme erst geraume Zeit nach dem Doppelstrich zu Ende kommt. Die Korrekturarbeit übernimmt durchweg Zelenka (vgl. Abb. 6), obwohl der Kopist hätte erkennen müssen, daß hier etwas nicht stimmt. Im Credo (S. 33) ist der Alt dem Sopran um einen 3/4-Takt voraus (der vorangehende Takt ist von Zelenka stark korrigiert; die ursprüngliche Lesart ist nicht mehr sichtbar). Der Fehler wird über mindestens zehn 3/4-Takte durchgehalten. Zelenka hat Noten und Text durchgestrichen und in ein leeres System die richtige Version eingetragen. Auf der folgenden S. 34 schließlich hat sich ZS 1 bei der Vokalbaßstimme überhaupt nicht mehr zu helfen gewußt. Die Textierung "et vitam" stimmt nicht mit den Noten überein, Silben stehen unter Pausen oder leeren Notenlinien. Und die Noten der Vokalbaßstimme passen in keiner Weise zum Rest des Satzes. Dabei besteht das Problem hier "nur" darin, daß der Vokalbaß zwei 3/4-Takte zu spät einsetzt. Hätte er zum richtigen Zeitpunkt angefangen, dann wäre er in der üblichen Weise im Unisono mit der Continuo-Stimme verlaufen. Der Fehler wird über fünf 3/4-Takte beibehalten, bis dann unvorhergesehenerweise (wohl durch Auslassung von Noten) Baß und Continuo im Einklang zusammenkommen. Die fehlerhaften Takte mußte wiederum Zelenka richtigstellen.

Mit den liturgischen Texten war ZS 1 nicht sonderlich vertraut. Im folgenden ist eine Auswahl von bezeichnenden Fehlern zusammengestellt (unter Verzicht auf Dinge wie "et-lae-ti-ti-am" oder "Audi tui"). Die richtige Lesart ist in Klammern beigelegt. Alle zitierten Stellen sind in den Quellen eindeutig lesbar, die Fehler sind offenkundig: "labia mea asperies" (aperies; Mus. 2130-D-5,2, Fux, Miserere: S. 19), "delecraberis" (delectaberis; ebd.: S. 20), "holocaustis" (holocaustis; ebd.: S. 20), "cor contrinum" (cor contritum; ebd.: S. 21); "Miserationum tuorum" (tuarum; Mus. 2251-E-2, Kolberer, Miserere: S. 6-7), "Et peccatum (peccatum) meum" (ebd.: S. 8), "proycias" (das y mit Trema, wie bei ZS 1 üblich; projicias; ebd.: S. 18f.), "ut aedificentum" (aedificentur; ebd.: S. 24); Angabe bei einer Instrumentalstimme: "octava basso" (statt der bei Zelenka häufigen Angabe "octava bassa"; Mus. 2358-I-1, Zelenka, Alcune Arie: S. 5); "Gloria in excelsus (excelsis) Deo" (zweimal; Mus. 2793-D-1, Reinhardt, Messe: S. 9); "et exultavit (exultabit) lingua mea" (Mus. 2820-D-1, Vilicus, Miserere: S. 45f.), "sacrificium Dei" (Deo; ebd.: S. 54); "Laudata (Laudate) nomen Domini" (Mus. 2883-D-1, Negri, Laudate pueri: S. 4), "Tuis (Quis) sicut Dominus" (mehrfach; ebd.: S. 16), "Tui (Qui) habitare" (ebd.: S. 24); "Beatus vir, Peatus" (Mus. 2883-D-2, Negri, Beatus vir: S. 3), "Peccatum (Paratum) cor ejus" (ebd.: S. 17), "Disperrit, dedit, detit" (Dispersit, dedit, dedit; ebd.: S. 20). Ergänzen könnte man den von ZS 1 stammenden Eintrag: "Angeli cementes" (wohl für: Angelicae mentes) im Inventar Zelenkas (S. 62, vgl. Faks. in Dok, S. 215).

Besonders solche Fehler, in deren Umgebung auch die jeweils richtige Lesart auftritt (wie etwa "Beatus, Peatus" oder "dedit, detit"), deuten darauf, daß der Schreiber des Lateinischen nicht mächtig war. Auch die Angleichung des Attri-

butts an das Genus des Substantivs oder die Konjugation bzw. Deklination gelingen in Zweifelsfällen nicht. Johann Gottlob Harrer möchte man Fehler dieser Art nicht zutrauen. Bedenklich an dem Schreiber ZS 1 ist vor allem die Unfähigkeit, Fehler zu erkennen und selbst zur richtigen Version zu finden, was oft nicht schwer gewesen wäre. Bei den Noten ist es nicht anders als bei der Textunterlegung. Wir wollen den Schreiber aber nicht zu schlecht machen. Die überwiegende Mehrzahl seiner Kopien ist übersichtlich geschrieben und durchaus brauchbar. Ob man seine Schrift schön findet, ist sicherlich Geschmackssache. Nicht verantwortlich zu machen ist er für den Umstand, daß viele der von ihm kopierten Partituren von Zelenka zur Überarbeitung ausersehen waren. Dabei wurden sie oft schlimm zugerichtet, wie etwa das Kolberer zugeschriebene Miserere c-Moll (Mus. 2251-E-2), auf dessen Titelblatt ein späterer Schreiber vermerkt hat: "NB. Nihil valet".

Wenige Quellen – sie werden in Kap. 7, Abs. 3 besprochen – des ZS 1 zeigen Formen der c-Schlüssel und des Baßschlüssels, die sich von den bei ZS 1 sonst gewohnten Formen unterscheiden und dabei Formen des ZS 0 nahestehen. Diesen Übereinstimmungen stehen krasse Unterschiede zu ZS 0 gegenüber. So ist die Textschrift in den betreffenden Kopien völlig identisch mit der gewohnten Schrift des ZS 1; dasselbe gilt für die meisten Notenformen. Setzt man das Auftreten dieser Quellen in Beziehung zu Zelenkas Inventar, so zeigt sich, daß sie die frühesten sind, die ZS 1 für Zelenka geschrieben hat. Die Partitur von Zelenkas "Alcune Arie" (Mus. 2358-I-1) ist datiert; der 24. Oktober 1733 ist der Terminus ante quem für die Niederschrift. Der Beginn der Tätigkeit des ZS 1 für Zelenka scheint sich mit dem Ende der Tätigkeit des ZS 0 in den ersten Jahren nach 1730 überschneiden zu haben. Die späteste datierte Abschrift des ZS 1 ist Zelenkas Marienlitanei "Salus infirmorum" (ZWV 152); das Datum auf der in Mailand aufbewahrten Quelle lautet "Dresdae | Anno 1744. | 10. Aprilis" (33).

(6) ZS 2

Reproduktionen im vorliegenden Band: Abb. 7 (Mus. 2498-D-1, S. 3 und Mus. 3610-D-1a, S. 27) und Abb. 12 (Mus. 2243-D-1, S. 28, Instrumentalstimmen) sowie im Beitrag von W. Reich Abb. 12 (Mus. 2820-E-1, S. 3; hier nur die nachgetragene Korrektur der Continuostimme).

Den Namen "Zelenka-Schreiber II" hat Ortrun Landmann im StOK geprägt; im ZWV wird er als "Schreiber 2" zitiert. Laut dem Vorwort des ZWV soll Zelenka auch diesen Kopisten "bereits in Wien" (also spätestens 1719) kennengelernt haben. Wir betrachten ihn – aus der Sicht von Zelenkas Repertoire heraus – als einen ausgesprochen späten Schreiber, den man erst nach 1730 finden kann. Dies stimmt überein mit dem Auftreten dieses Schreibers in Zelenkas eigenen Werken. So spielt er eine bedeutende Rolle in den Stimmensätzen des Requiem (ZWV 46; 1733) und des Oratoriums "Gesù al Calvario" (ZWV 62; 1735). Der Grund der Aussage des ZWV läßt sich ermitteln; dort sind die Stimmen zu Zelenkas Capriccio in A-Dur (ZWV 185, autograph datiert: Wien,

20. Oktober 1718) dem "Schreiber 2" zugewiesen (34). Dieser so folgenreichen Zuschreibung ist zu widersprechen; die Schrift der Capriccio-Stimmen ähnelt derjenigen des ZS 2 weder im Gesamtbild noch in den einzelnen Formen (vgl. Abb. 7: Mus. 2358-N-4, S. 7 und S. 36). Daran ändern auch nichts die beiderseitige Vorliebe für manieristische Formen und die Angewohnheit, abwärts gerichtete Hälse auf der rechten Seite schwarzer Notenköpfe herauszuziehen. Damit aber entfällt die Begründung dafür, daß Zelenka auch den "Schreiber 2" seit seinem Wiener Aufenthalt beschäftigt habe. Es wäre ja auch merkwürdig, daß er dann gut fünfzehn Jahre lang in der Versenkung verschwunden sein sollte.

Die Schrift des zu beinahe künstlerischen Formen neigenden ZS 2 ist leicht zu erkennen. Er ist der in der bisherigen Literatur am wenigsten umstrittene Schreiber, so daß sich die Besprechung von Einzelheiten hier erübrigen dürfte. Das auffälligste Merkmal seiner Notenschrift sind die auch bei schwarzen Notenköpfen an der rechten Seite angesetzten abwärts gerichteten Hälse. Dies unterscheidet ZS 2 von den anderen hier genannten Kopisten (35).

4. Die Schreiber im Vergleich

Im folgenden wird das Verhältnis einzelner Schreiber zueinander anhand ausgewählter, leicht isolierbarer Merkmale geprüft. Dabei kann der ZS 2 unberücksichtigt bleiben. Ebenso erscheint ein direkter Vergleich zwischen Troyer und ZS 1 überflüssig. Er kann – sollte man ihn angesichts der Abbildungen überhaupt für nötig halten – indirekt aus den Abschnitten Troyer und ZS 0 sowie ZS 0 und ZS 1 abgeleitet werden.

(1) Philipp Troyer und ZS 0

Troyer ist als Schreiber im Jahre 1717 durch einen Vermerk Zelenkas beglaubigt. Es liegt daher nahe, ihn zunächst mit ZS 0, Zelenkas erstem Hauptschreiber, zu konfrontieren. Zwar scheinen die Textschriften von Troyer und ZS 0 auf den ersten Blick eine gewisse Ähnlichkeit aufzuweisen. Doch der Eindruck von Ähnlichkeit schwindet bei näherer Betrachtung zusehends. Besonders gut eignet sich für einen Vergleich die von Troyer in Liber III (Mus. 1-B-98, S. 325f.) kopierte Marianische Antiphon "Alma Redemptoris Mater" von G.A. Bernabei. In Zelenkas Aufführungsbestand findet sich eine weitere Kopie dieses Stückes, nun von der Hand des ZS 0; die Notenwerte sind auf die Hälfte verkürzt. Abb. 8 zeigt die Textschriften in synoptischer Anordnung. Ein ausgiebiger Vergleich zwischen den zahlreichen Kopien des ZS 0 und den wenigen mit Sicherheit für Troyer in Anspruch zu nehmenden Quellen erbringt nicht ein einziges wirklich überzeugendes Argument für die Zuordnung beider Schriften zu der Person Philipp Troyers. Das für den ZS 0 kennzeichnende Merkmal: die Platzierung des b-Vorzeichens zwischen Schleife und Punkt des Baßschlüssels findet sich zwar auch bei Troyer (vgl. Mus. 1-B-98, Lib. III, S. 298, Battiferri-Ricercar und weitere Beispiele in den Palestrina-Messen). Aber die Form des Baßschlüssels ist eine ganz andere: sie hat zwischen Schleife und Punkten zwei senkrechte Striche (ähnlich Zelenkas früher Baßschlüsselform); der zweite dieser Striche ist durch Anfügung einer Schleife zum b-Vorzeichen umgestaltet.

Im Stimmensatz zu Zelenkas Komposition "Angelus Domini" (Z WV 161, Mus. 2358-E-39a) begegnet Troyer unzweifelhaft in drei Stimmen (VI I, II und Va; vgl. Abb. 8). In der Viola-Stimme setzt Troyers Schrift nach der Handschrift Zelenkas ein, und zwar so, daß Zelenka im ersten von Troyer beschriebenen System noch Schlüssel und Vorzeichen geschrieben hat. Bis zum Ende des Stückes begegnet dann nur noch die Hand Troyers. Das Stück wird gewöhnlich als "Parodie" der Arie "Haec caeli est victoria" aus dem Melodrama (Z WV 175) von 1723 bezeichnet (36); es handelt sich jedoch um weit mehr als eine simple Neutextierung. Z WV 161 ist ein unter Verwendung der vorhandenen Substanz eigenständig ausgearbeitetes Stück für Tenor-Solo und vierstimmigen Chor mit beträchtlichen Erweiterungen gegenüber der Vorlage. Das einleitende Ritornell ist von 13 auf 15 Takte verlängert, das darauffolgende Rezitativ ist im Melodrama ohne Vorbild, und der Part der Viola ist völlig neu gestaltet. All dies ist in den von Troyer kopierten Stimmen von Anfang an berücksichtigt, so daß