

Neue Erkenntnisse zu Bachs Kopist Anonymus Vn

Von Wolfgang Eckhardt (Berlin)

Zum Forschungsstand

Wie Klaus Hofmann zutreffend prognostizierte, würden mit dem (inzwischen erfolgten) Abschluß der Neuen Bach-Ausgabe längst nicht alle „Akten der Text- und Quellenkritik“ in der Bach-Forschung geschlossen sein. Als Beispiel für nach wie vor unbeantwortete Fragen wählte er vor zehn Jahren eine Gruppe von Quellen, an denen ein namentlich nicht identifizierter Leipziger Kopist Bachs – nach Alfred Dürrs Systematik „Anonymus Vn“ – beteiligt war, und unterzog die von diesem Schreiber angefertigten Stimmen einer detaillierten Analyse.¹ Dabei ging es Hofmann, wie er selbst betonte, nicht primär um die Identität dieses Kopisten, sondern vielmehr darum, anhand des untersuchten Materials Bachs Lösungsstrategien für Probleme im musikalischen Alltag zu beleuchten. Dennoch ergeben sich aus Hofmanns drei Fallstudien grundlegende Annahmen zur Person des Anonymus Vn:²

1. Anonymus Vn war kein regulärer Kopist Bachs. Er fertigte nur die Querflötenpartien zu drei Kantaten des Jahrgangs 1724/25 an (BWV 94, 101 und 8), die übrigen Stimmen stammen vom jeweiligen Hauptschreiber.
2. Anonymus Vn war gleichzeitig auch der Spieler dieser äußerst anspruchsvollen Partien und damit offenbar einer von Bachs Leipziger Flötisten.
3. Für den Entstehungskontext der Stimmen werden Ausnahmesituationen bei der personellen Besetzung einzelner Aufführungen angenommen.³ Dafür spricht neben der Tatsache, daß nicht alle Stimmen vom Hauptschreiber stammen, auch in zwei

¹ K. Hofmann, *Die rätselhaften Flötenstimmen des Bach-Schreibers Anonymus Vn. Drei Studien*, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*. Festschrift für Martin Staehelin, in Verbindung mit J. Heidrich und H. J. Marx hrsg. von U. Konrad, Göttingen 2002, S. 247–268. Zu Anon. Vn siehe Dürr Chr 2, S. 155 (nach Dürrs Systematik mit römischen Ziffern erhalten die anonymen Schreiber nach 1729 die Ziffer V, wobei die Wirkungszeit von Anonymus Vn von Dürr mit „nicht datierbar“ angegeben wurde).

² Hofmanns Beobachtungen und Hypothesen basieren zum Teil auf NBA I/19 Krit. Bericht (R. L. Marshall, 1989), S. 85–86, 182–185; NBA I/23 Krit. Bericht, S. 76–78 (H. Osthoff, 1984), und Dürr Chr 2, S. 73.

³ Die Einzelheiten dieser organisatorischen Herausforderungen und mögliche auf-führungspraktische Konsequenzen sind bei Hofmann (wie Fußnote 1, S. 249–264) nachzulesen.

- Fällen die Verwendung einer „eigenen“, bei Bach-Quellen unüblichen Papiersorte. Es handelt sich bei Anonymus Vn demnach nicht um einen regelmäßig in Bachs Ensemble mitwirkenden Flötisten, sondern um einen bewährten Ersatzspieler, der bedarfsweise für einen verhinderten Kollegen einsprang.
4. Anonymus Vn nahm in den von ihm erstellten Stimmen einige aus seiner Sicht erforderliche Veränderungen am Notentext vor und paßte einzelne Passagen instrumentenspezifisch an. Dies spricht einerseits für ein Vertrauensverhältnis zwischen ihm und Bach, andererseits für eine gewisse lokale Bedeutung als Musiker.
 5. In allen drei Fällen ist im Hinblick auf die nicht zu datierende Papiersorte unklar, ob das Material für die Aufführung 1724 oder für spätere Wiederaufführungen angefertigt wurde. Die aus der Analyse der Stimmen gezogenen Schlußfolgerungen legen aber die Mitwirkung von Anonymus Vn bei den Aufführungen von 1724 nahe.
 6. Möglicherweise gehen die Anonymus Vn zugeordneten Flötenpartien auf zwei verschiedene Kopisten zurück. Darauf deuten abweichende Schriftformen in BWV 94 und BWV 8.
 7. Bei Anonymus Vn könnte es sich um Christoph Gottlob Wecker (1706–1774) oder Friedrich Gottlob Wild (1700–1762) handeln.⁴ Beide waren für Bach als Flötisten tätig.

Hofmanns Fokus lag, wie bereits erwähnt, auf den Aufführungsbedingungen der einzelnen Kantaten, an denen Anonymus Vn als Schreiber von Stimmen beteiligt war. Eine namentliche Identifizierung „durch einen glücklichen Zufall oder in fernerer Zukunft durch konsequente Erfassung der Leipziger Archivalien und einen womöglich elektronischen Abgleich der Schriftmerkmale“⁵ hielt er für möglich, für seine Fragestellung aber zweitrangig.

Anonymus Vn und Dresden

Im Rahmen eigener Forschungen konnten der Identität des Anonymus Vn nun neue Details hinzugefügt werden. Allerdings sind diese nicht das Ergebnis einer Auswertung von Leipziger Archivdokumenten. Sie gehen vielmehr auf die Untersuchung von Musikhandschriften und Kopisten der Dresdner Hofkapelle zurück.⁶ Bei einem systematischen Abgleich mit dem Kopistenkatalog der Neuen Bach-Ausgabe (NBA IX/3, Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007) zeigte sich überraschend, daß Anonymus Vn mit einem der in Dresden wirkenden Schreiber identisch ist.⁷ Auf diesen gehen Abschriften im Instrumental-

⁴ NBA I/19 Krit. Bericht, S. 183 bzw. Hofmann, S. 263.

⁵ Hofmann, S. 263.

⁶ Über Einzelheiten wird meine in Vorbereitung befindliche Dissertation zur Überlieferung der Ouvertüresuite in Mitteldeutschland berichten. Einen Schwerpunkt der Arbeit bildet die Quellenüberlieferung am Dresdner Hof.

⁷ Erstmals habe ich hierüber in meinen Beitrag zum Dresdner Kolloquium „Das Instrumentalrepertoire der Dresdner Hofkapelle in den ersten beiden Dritteln des

musikrepertoire des Dresdner Hofes – dem sogenannten „Schrank No: II“ – zurück.⁸

Bei der nach dem Siebenjährigen Krieg in diesem Repitorium archivierten Instrumentalmusik der Dresdner Hofkapelle handelt es sich um etwa 1780 Musikalien aus der Zeit zwischen ca. 1700 und 1760, die der Bombardierung Dresdens durch die preußische Armee im Siebenjährigen Krieg entgingen. Teile der Sammlung waren bereits Gegenstand mehrerer Studien zu einzelnen Komponisten, Gattungen oder spezifischen Provenienzen.⁹ Seit Karl Hellers wegweisender Arbeit zur deutschen Überlieferung der Werke Vivaldis¹⁰ nahm die Schreiber- und Wasserzeichenforschung dabei einen wichtigen Raum ein.¹¹ Inzwischen sind mit dem Abschluß des DFG-Projekts zu Schrank II sämtliche

18. Jahrhunderts – Überlieferung und Notisten“ (23. bis 25. Juni 2010, Online-Publikation in Vorbereitung) berichtet.

⁸ Aufbewahrt in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Informationen zu dem bedeutenden Bestand in „Schrank No: II“ und seiner Geschichte bietet das Web-Portal des 2011 abgeschlossenen DFG-Projekts „Die Instrumentalmusik der Dresdner Hofkapelle zur Zeit der sächsisch-polnischen Union. Erschließung, Digitalisierung und Internetpräsentation“ (<http://www.schrankzwei.de>). Im Rahmen der Erschließung für die RISM-Datenbank (RISM A/II), an der ich als Mitarbeiter beteiligt war, wurden ein Wasserzeichen- und ein Schreiberkatalog erstellt. Sämtliche Wasserzeichen und ein Großteil der namentlich nicht identifizierten Schreiber haben eine eindeutige ID erhalten, die die Bibliothekssigle „DI“ und eine fortlaufende Numerierung enthält (z.B. W-DI-001 für ein Wasserzeichen bzw. S-DI-025 für einen Schreiber). Bereits bestehende Schreibernomenklaturen wurden übernommen.

⁹ Ein Überblick über wichtige Sekundärliteratur zu Schrank II ist auf der Projekt-Website zu finden (vgl. Fußnote 8). Das begleitend zum DFG-Projekt durchgeführte Kolloquium (vgl. Fußnote 7) hat darüber hinaus zum ersten Mal den gesamten Bestand zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung gemacht.

¹⁰ K. Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 2.).

¹¹ Stellvertretend seien hier folgende Untersuchungen genannt: M. Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten Deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999 (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. 2.), S. Zohn, *Music Paper at the Dresden Court and the Chronology of Telemann's Instrumental Music*, in: *Puzzles in Paper – Concepts in Historical Watermarks*, hrsg. von D.W. Mosser, M. Saffle und E.W. Sullivan II, London 2000, S. 125–168. Eine neuere umfangreiche Studie zu Dresdner Kopisten legte Ortrun Landmann 2009 vor: *Die Dresdner Hofnotisten von ca. 1720 bis ca. 1850. Neue Ermittlungen samt einem Überblick über die bisherigen Untersuchungsergebnisse*, in: *Über das Musikererbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, Dresden 2009 (Online Publikation auf Qucosa: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25559>).

Schreiber und Wasserzeichen des Bestands erfaßt. Trotz beachtlicher Ergebnisse bleibt die Bestimmung und Identifizierung von Dresdner Kopisten nach wie vor eine wichtige Forschungsaufgabe. Dies gilt insbesondere für das frühe Repertoire der Hofkapelle.

Aus chronologischer Sicht läßt sich das Material grob in mehrere Teilbestände gliedern:¹²

- Ein kleinerer Teil der Sammlung geht auf die früheste erhaltene Überlieferungsschicht zurück. Es handelt sich um maximal 200 Quellen, die fast ausnahmslos zwischen ca. 1710 und 1728 entstanden sind (Kapellmeister: Johann Christoph Schmidt, Amtszeit 1697–1728; Konzertmeister: Jean Baptiste Woulmyer/Volumier, Amtszeit 1709–1728).¹³
- Der übrige Bestand läßt sich weitgehend der Ära des Konzertmeisters Johann Georg Pisendel (1728–1755) zuordnen. Dazu zählen auf der einen Seite die Quellen aus Pisendels privater Sammlung, auf der anderen das in dieser Zeit hergestellte oder erworbene Aufführungsmaterial. Wie komplex die Überlieferungssituation ist, zeigt sich an dem Umstand, daß einige in Schrank II überlieferte Abschriften aus Pisendels Musikaliensammlung noch auf dessen Ansbacher Zeit (1697–1709) zurückgehen.¹⁴
- Hinzu kommen wenige Quellen aus der Amtszeit von Pisendels Nachfolger Francesco Maria Cattaneo (1755–1758).

Die ersten beiden Überlieferungsschichten lassen sich aber nicht nur zeitlich verhältnismäßig klar voneinander unterscheiden. Vielmehr kann an der Zäsur um 1728 in mehrfacher Hinsicht ein Generationswechsel abgelesen werden. Mit Pisendels Amtsantritt als Konzertmeister verlagert sich der Schwerpunkt von einem stark französisch dominierten Repertoire hin zu italienischer beziehungsweise vom „gemischten Geschmack“ geprägter Instrumentalmusik von Vivaldi, Fasch, Quantz oder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun. In dieser Zeit findet auch bei den Dresdner Kopisten ein Generationswechsel

¹² Siehe hierzu auch meinen noch unveröffentlichten Vortrag *Zur Dresdner Überlieferung der Instrumentalmusikwerke von Johann Joseph Fux*, den ich auf der Internationalen Tagung „Werk und Wirkung? Johann Joseph Fux zum 350. Geburtstag“, Wien, 21.–23. Oktober 2010 gehalten habe (Druck des Tagungsberichts in Vorbereitung).

¹³ Die heute überlieferten, teilweise auf unterschiedliche Provenienzzusammenhänge zurückgehenden Handschriften, stellen allerdings nur einen Bruchteil des ehemals Vorhandenen dar. Weitere Quellen, darunter das vor etwa 1710 entstandene und an anderer Stelle aufbewahrte älteste Repertoire der Kapelle wurde bekanntlich 1760 während der Bombardierung Dresdens vernichtet. Vgl. hierzu unter anderem O. Landmann, *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke*, Dresden 1983 (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. 4.), S. 5 f.

¹⁴ Dies konnte im Rahmen des DFG-Projekts unter anderem anhand der Wasserzeichenanalyse nachgewiesen werden.

statt. Die maßgeblichen frühen Schreiber sind in den nach etwa 1728 entstandenen Handschriften nicht mehr vertreten, auch hinsichtlich der verwendeten Papiersorten gibt es kaum Überschneidungen.

Die von Anonymus Vn erstellten Abschriften gehören noch der ersten Repertoireschicht an. Für diesen Quellenkomplex ist er von ähnlich großer Bedeutung wie der Hofnotist Johann Jacob Lindner.¹⁵ Obwohl er anders als Lindner nicht offiziell als Notist angestellt war, stammen von seiner Hand fast 30 Manuskripte – das entspricht in etwa der Zahl der von Lindner erhaltenen Kopien.¹⁶ In verschiedenen Veröffentlichungen zur Dresdner Sammlung wurde dieser Schreiber bisher irrtümlich mit Johann Wolfgang Schmidt, dem Bruder des Kapellmeisters, gleichgesetzt.¹⁷ Johann Wolfgang Schmidt (1677 bis 1644) war Hoforganist und wie Lindner zugleich nebenamtlicher Hofnotist. Daß diese Zuordnung nicht zutreffend ist, zeigt der Vergleich mit einer beglaubigten Notenabschrift – einer der wenigen Quellen, die tatsächlich von Schmidt kopiert wurden (siehe Abbildung 1).¹⁸ Text- und Notenschrift weisen kaum Gemeinsamkeiten mit dem Schriftbild von Anonymus Vn auf.¹⁹ Auch

¹⁵ Nebenamtlich tätig von etwa 1680 bis 1733. Vgl. hierzu Landmann, *Die Telemann-Quellen* (wie Fußnote 13), S. 147f.; Fechner (wie Fußnote 11), S. 132f.; und Landmann, *Die Dresdner Hofnotisten* (wie Fußnote 11), S. 126, 140 und 163. Unter den frühen Schrank-II-Manuskripten ist Lindner einer der wenigen Schreiber, die bisher namentlich identifiziert werden konnten. Der Beginn seiner Tätigkeit reicht noch ins 17. Jahrhundert zurück. Als „dienstältester“ Notist, war er eine prägende Persönlichkeit für jüngere Schreiber in seinem Umkreis.

¹⁶ Allerdings müssen die eingetretenen Bestandsverluste berücksichtigt werden. Die Gesamtzahl von Lindners Abschriften dürfte bezogen auf dessen lange Amtszeit wohl um einiges höher gewesen sein.

¹⁷ Ausgangspunkt war die Zuschreibung mehrerer Abschriften von Werken Telemanns an J. W. Schmidt „ohne letzte Sicherheit“ bei Landmann, *Die Telemann-Quellen* (wie Fußnote 13), S. 148. In nachfolgenden Forschungen ist diese Einschätzung zum Teil übernommen worden, etwa bei S. Zohn, *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in Style, Genre, and Chronology*, Diss. Cornell University 1995, S. 551f., und I. Burde, *Die Werke Georg Friedrich Händels in Überlieferung und Praxis der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts*, Magisterarbeit Technische Universität Dresden 2000, S. 54f. und 78. Fechner (wie Fußnote 11), S. 238, stellt diese Zuschreibung für die Handschrift *Mus. 2392-O-56* (Telemann) dagegen in Frage. Von den drei Quellen, die Landmann als Kopien J. W. Schmidts einstuft, sind im übrigen nur zwei Anonymus Vn zuzurechnen. Die dritte Abschrift geht auf einen weiteren, mit Schmidt nicht identischen Schreiber zurück.

¹⁸ Es handelt sich um eine Suite von Johann Christoph Schmidt (D-DI, *Mus. 2154-N-3*). Die geringe Zahl der Abschriften von J. W. Schmidts Hand könnte ebenfalls auf die erwähnten Bestandsverluste zurückzuführen sein.

¹⁹ Auf eine ausführliche Darstellung der Unterschiede muß an dieser Stelle verzichtet werden. Ein weiterer Beleg für diese Fehlzuzuweisung liegt in dem Umstand, daß

aus biographischen Gründen ist die Zuschreibung nicht möglich. J. W. Schmidt war ausschließlich Instrumentalist und Notist der Dresdner Hofkapelle und zudem kein Flötist. Eine Kopistentätigkeit für Bach in Leipzig ist deshalb auszuschließen.²⁰ Bei dem von Anonymus Vn kopierten Repertoire handelt es sich mehrheitlich um französische beziehungsweise französisch beeinflusste Musik. Dazu zählen Suiten von Lully, Campra, Pez und anderen. Die bisher ermittelten 27 Handschriften lassen sich 12 verschiedenen Komponisten zuordnen: Jean Baptiste Lully (7), Johann Christoph Pez (5), Georg Philipp Telemann (2), Francesco Venturini (2), Johann Christoph Pepusch (2), André Campra (1), Georg Friedrich Händel (1), Tommaso Albinoni (1), Giuseppe Torelli (1), Charles Dieupart (1), Ardespin (1) und Gottfried Finger (1).

Viele Abschriften von seiner Hand besitzen einen hohen Quellenwert, weil die entsprechenden Werke in Dresden singular überliefert sind. Seine Bedeutung als Kopist für das frühe Repertoire zeigt sich auch darin, daß er in den meisten Fällen vollständige Stimmensätze²¹ erstellte, teilweise ergänzt durch Einzelstimmen weiterer Dresdner Schreiber. Dies trifft in diesem Umfang sonst nur auf Abschriften von Lindner zu. Besonders groß ist der Anteil der von Vn angefertigten Kopien bei Werken von Lully (sieben von siebzehn Handschriften) und Pez (fünf von acht Handschriften).

Die Auswertung der Wasserzeichen hat ergeben, daß sich sämtliche Quellen auf die Zeit zwischen etwa 1710 und spätestens 1720–1725 datieren lassen. Anonymus Vn verwendete fast ausschließlich sächsische Papiersorten mit mehreren Varianten des Wasserzeichens „Gekrönter ovaler kursächsischer Wappenschild“ ohne Gegenmarke. Für einige davon liegen datierte Belege aus den Jahren 1710 und 1714 vor.²² Die Verwendung anderer Papiersorten läßt sich indirekt über Indizien in den Dresdner Handschriften zeitlich eingrenzen – Hinweise geben etwa die gelegentlich in den einzelnen Stimmen vermerkten Musiker, von denen einige nur über einen bestimmten Zeitraum am Dresdner Hof nachweisbar sind.²³ Ähnlich verhält es sich mit Suiten zu Bühnenwerken, bei denen sich aus dem Datum der Uraufführung ein terminus post quem ergibt. Aus der Kombination dieser und anderer Daten läßt sich ein Schwerpunkt der Kopistentätigkeit von Anonymus Vn für den Zeitraum zwischen etwa 1710 und 1715 bestimmen. Nahezu alle Abschriften dürften vor

¹⁹ Schmidt in einem von Anonymus Vn erstellten Stimmensatz Ergänzungen vorgenommen hat.

²⁰ Damit bleibt Anonymus Vn ein namentlich nicht identifizierter Kopist. Im Schreiberkatalog des DFG-Projekts wurde ihm das Kürzel S-DI-001 zugewiesen.

²¹ Daneben existiert eine Partitur (Pepusch: D-DI, *Mus.* 2160-O-2).

²² Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Papierhistorische Sammlungen, I 116/1.

²³ Zum Beispiel in der Telemann-Handschrift D-DI, *Mus.* 2392-O-56. Vgl. hierzu bereits Fechner (Fußnote 11), S. 237f.



1720 entstanden sein. Zwischen den frühesten Dresdner Kopien und den von ihm angefertigten Leipziger Stimmen liegt damit ein Zeitraum von etwa 10 bis 15 Jahren.

Daß es sich bei Anonymus Vn eindeutig um einen Dresdner Kopisten handelt und bei seinen Abschriften um Aufführungsmaterial der Dresdner Hofkapelle, läßt sich klar belegen. Er verwendet typische „Dresdner“ Papiersorten, die auch Lindner und zahlreiche weitere Schreiber des frühen Repertoires benutzen.²⁴ Mit einigen dieser Kopisten läßt sich außerdem eine Zusammenarbeit nachweisen. Dies betrifft nicht nur das Vorhandensein von Ergänzungsstimmen auf identischem Papier. Einerseits nahm Johann Wolfgang Schmidt Eintragungen und Ergänzungen in Stimmen vor, die von Anonymus Vn angefertigt wurden. Andererseits trug Anonymus Vn einzelne Sätze in Kopien anderer Schreiber nach. Darüber hinaus sind, wie bereits angedeutet, in einigen seiner Stimmen die Namen der Spieler vermerkt (darunter Woulmyer), zum Teil in Form von autographen Monogrammen.

Ergebnisse der Schriftanalyse²⁵

Die Dresdner Quellen von der Hand des Anonymus Vn zeigen von Anfang an einen routinierten, professionell arbeitenden Schreiber. Es handelt sich um eine typische Kopistenschrift mit sehr stabilen stilisierten Schriftzügen (siehe Abbildung 2). Ausgereiftheit und Einheitlichkeit des Schriftbilds deuten darauf hin, daß Anonymus Vn wohl schon vor ca. 1710 Erfahrungen als Kopist sammeln konnte.²⁶ Seine Schrift ist weniger kalligraphisch als etwa die Lindners, in ihrer Ausprägung aber eigenständig und durchaus charakteristisch – im Gegensatz zu zahlreichen anderen Dresdner Schreibern ist bei Anonymus Vn keine Orientierung an Lindners Schriftformen festzustellen.²⁷ Von den frühesten Zeugnissen seiner Tätigkeit für den Dresdner Hof²⁸ bis zu den Leipziger Kantaten Bachs (siehe Abbildung 3) zeigen sich kaum Ver-

²⁴ Darunter befindet sich auch Papier, das bisher nur im Dresdner Repertoire nachweisbar ist.

²⁵ Schrift und Schriftentwicklung von Anonymus Vn können hier nur exemplarisch dargestellt werden.

²⁶ Dafür spricht auch die Beobachtung, daß seine Abschriften kaum Korrekturen oder Fehler aufweisen.

²⁷ Möglicherweise beeinflusste Anonymus Vn aber das Schriftbild anderer Kopisten. Zumindest sind bei einigen große Ähnlichkeiten mit seiner Schrift zu erkennen, die in der Forschung zu Verwechslungen geführt haben. Vgl. die Anmerkung in Fußnote 23 zur Zuordnung in Telemann-Quellen bei Ortun Landmann. Anders als Lindner hatte Anonymus Vn aber keine schulebildende Wirkung.

²⁸ Hierzu zählt etwa eine Suite von Pez (D-DI, *Mus.* 2026-N-3).

änderungen der Textschrift. Zu den Merkmalen, die nur einer geringen Varianz unterliegen – und in ihrer Summe eine eindeutige Zuschreibung von Abschriften an Anonymus Vn erlauben –, zählen auch Elemente seiner Notenschrift. Zu nennen ist hier insbesondere die Form des G-Schlüssels, der Viertelpause oder des Fähnchens bei aufwärts oder abwärts kaudierten Achtelnoten. Wegen des begrenzten Umfangs des Leipziger Quellenmaterials ist der Vergleich vieler Schriftmerkmale allerdings nicht möglich. So finden sich dort keine C- und F-Schlüssel und nur wenig Textschrift (etwa in Form von Satzüberschriften oder Instrumentenbezeichnungen). Dennoch reicht das Vorhandene für eine eindeutige Zuweisung aus. Kleinere Abweichungen von den Dresdner Abschriften betreffen zum Beispiel die Art der Kaudierung. In den Dresdner Handschriften wird die abwärts geführte Kauda in der Regel mittig am Notenkopf plaziert, in den Leipziger Quellen dagegen links.²⁹ Leichte Veränderungen in der Schrift von Anonymus Vn lassen sich aber auch innerhalb der Dresdner Quellen beobachten, die sich in zwei bis drei Schriftstadien einteilen lassen. Dabei variieren hauptsächlich Größe und Form einzelner Elemente (Schlüssel, Taktvorzeichnung usw.), während die Grundmerkmale konstant bleiben. Insgesamt ist eine chronologische Entwicklung hin zum Schriftbild des Leipziger Stimmenmaterials erkennbar. Das zeigt sich unter anderem in der vermutlich spätesten Dresdner Abschrift von seiner Hand, den Stimmen zu einer anonym überlieferten Suite.³⁰ Diese lassen sich anhand der Papiersorte, die in Dresden vor allem von Johann Georg Pisendel verwendet wurde, auf spätestens 1725 datieren, dürften aber wohl bereits zwischen etwa 1715 und 1720 entstanden sein.³¹ Die Continuo-Stimme dieser Handschrift stellt ein Übergangsstadium dar, das verschiedene Formen der Abwärtskaudierung zeigt. Während in der Taille-Stimme derselben Handschrift noch einheitlich mittig kaudiert wird, zeichnet sich in der Basso-Continuo-Stimme ein Wechsel zu einer Kaudierung auf der linken Seite ab (siehe Abbildung 4). In Leipzig wird diese Form von Anonymus Vn später ausschließlich verwendet.

²⁹ Auf die mutmaßlich verschiedenen Schriftstadien von Anonymus Vn in BWV 8 und 94 wird noch einzugehen sein.

³⁰ D-DI, *Mus. 2-N-14,3*. Es handelt sich um eines der wenigen Werke englischer Provenienz in Schrank II.

³¹ Das böhmische Papier mit dem Wasserzeichen „ff in gekrönter Kartusche“ (W-DI-154) stammt aus der Papiermühle Aussig. Papiermacher war Ferdinand Faber, der Inhaber der Mühle von 1707 bis zu seinem Tod 1723. Vgl. hierzu G. Eineder: *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian Empire and their watermarks*, Hilversum 1960 (*Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia* 8.), Nr. 459, und den Papiermühlenkatalog des Deutschen Buch- und Schriftmuseums der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, *Papierhistorische Sammlungen*.

Zu den Leipziger Stimmen von Anonymus Vn

Seit Alfred Dürrs Studie zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke Bachs werden mit Anonymus Vn drei Werke in Verbindung gebracht (BWV 8, 94, 101).³² Bereits Dürr hat darauf aufmerksam gemacht, daß zwei ähnliche, aber doch unterscheidbare Schriftformen erkennbar sind (siehe Abbildung 5).³³ Die Quellsituation stellt sich damit folgendermaßen dar:

- BWV 8, *Flauto piccolo* und *Travers*:³⁴ Schriftform 2
- BWV 94, *Flauto traverso*: Schriftform 1 und Schriftform 2
- BWV 101, *Violino solo*:³⁵ Schriftform 1

Für die erste Schriftform behielt Dürr die Bezeichnung Anonymus Vn bei. Die Zuweisung der zweiten an Anonymus Vn stellte er zur Diskussion, hielt es aber für möglich, daß beide von derselben Hand herrühren. In späteren Veröffentlichungen wurde die Existenz eines zweiten Schreibers mehrheitlich eher ausgeschlossen.³⁶ Vor dem Hintergrund der neu hinzugekommenen Dresdner Quellen ist diese Frage allerdings erneut zu stellen.

An dieser Stelle können nur die wichtigsten Aspekte zusammengefaßt werden, die aus meiner Sicht dafür sprechen, daß es sich bei der zweiten Schriftform nicht um Anonymus Vn handelt. Die Schrift von Anonymus Vn bleibt über einen Zeitraum von 10–15 Jahren sehr stabil, Veränderungen vollziehen sich nur innerhalb enger Grenzen. Schriftform 1 repräsentiert dabei den bisher bekannten Endpunkt einer Entwicklung. Das Gesamtschriftbild der zweiten Schriftform weicht dagegen – trotz gemeinsamer Merkmale wie die Form des G-Schlüssels und ähnliche Viertelpausen – hiervon stark ab.³⁷ Zwar ließe sich die in der Literatur konstatierte Flüchtigkeit generell mit einer Art Gebrauchsschrift erklären, die sich von der kalligraphischen Form unterscheidet. Aus folgenden Gründen erscheint mir diese Interpretation aber nicht über-

³² Dürr Chr 2, S. 73 f. und 155.

³³ Ebenda, S. 173 (Nachtrag 55).

³⁴ An beiden Stimmen ist außerdem Christian Gottlob Meißner als Schreiber beteiligt; vgl. NBA I/23 Krit. Bericht, S. 59.

³⁵ Außerdem Einträge von der Hand Bachs; vgl. NBA I/19 Krit. Bericht, S. 161.

³⁶ Marshall (NBA I/19 Krit. Bericht, S. 69 und 85 f.) bezieht die Möglichkeit eines zweiten Schreibers mit ein, nimmt aber eher die Ausführung durch einen einzigen Schreiber an. Ebenso verhält es sich bei Hofmann (wie Fußnote 1), S. 249. Im Kopistenkatalog der NBA (Textband, S. 73) werden ebenfalls beide Schriftstadien Anonymus Vn zugerechnet. Die abweichende Form wird allerdings nur für BWV 94 und nicht für BWV 8 vermerkt. Lediglich in NBA I/23 Krit. Bericht, S. 60, wird die Übereinstimmung in Frage gestellt.

³⁷ Die hervorstechendsten Unterschiede sind bereits in NBA I/19 Krit. Bericht, S. 69 dokumentiert.

zeugend: In den Dresdner Handschriften ist eine solche Gebrauchsschrift von Anonymus Vn nicht nachweisbar. Die zweite Schriftform wirkt nicht nur flüchtig, sondern auch wenig routiniert, was zu den übrigen Schriftzeugnissen von seiner Hand nicht so recht passen will. Darüber hinaus ist Schriftform 2 durch eine starke Rechtsneigung der gesamten Notenschrift und eine konsequente Kaudierung auf der rechten Seite gekennzeichnet. Beides ist atypisch für Anonymus Vn und entspricht nicht dem Grundcharakter seiner Schrift; diese weist praktisch keine Neigung auf, die Kaudierung erfolgt in seinen späten Abschriften wie erwähnt abwärts links. Insgesamt sind die Abweichungen zu groß, um ohne weitere Anhaltspunkte von einer Übereinstimmung ausgehen zu können.

Hinzu kommt, daß in der Flauto-traverso-Stimme von BWV 94 beide Schriftformen direkt aufeinander folgen; damit stehen sie in einem unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang.³⁸ Daß Anonymus Vn bei stark verinnerlichten Schreibprozessen wie der Kaudierung quasi zeitgleich auf konkurrierende Formen zurückgreift, die er strikt getrennt für Kalligraphie und Gebrauchsschrift einsetzt, ist wenig plausibel.³⁹ Zudem wäre nach dem Grund eines solchen Schriftwechsels gerade an dieser Stelle der Stimme zu fragen. Viel eher dürfte es sich hier wohl um einen Schreiber handeln, der sich zum Teil am Schriftbild von Anonymus Vn orientiert hat. Möglicherweise wurden auch nur die Schlüssel von Anonymus Vn vornotiert und der Rest von dem zweiten Schreiber nachgetragen.⁴⁰ Die in BWV 94 und 101 verwendete singuläre Papiersorte⁴¹ geht ausschließlich auf Anonymus Vn zurück. Der zweite Schreiber (Schriftform 2) hatte keinen Einfluß auf die Wahl der Papiersorte, da er lediglich bereits begonnene Schreibebeiten übernommen hat.⁴² Vermutlich ist er in Bachs unmittelbaren Leipziger Umfeld zu suchen.

³⁸ Schriftform 2 beginnt in Satz 4, Takt 34. Wenn man davon ausgeht, daß die Stimme (ebenso wie die Violino-solo-Stimme zu BWV 101) bereits für die erste Aufführung 1724 erstellt wurde – was Hofmann (wie Fußnote 1), S. 251 bzw. 254, meiner Ansicht nach begründet vermutet –, dürfte sie wohl innerhalb weniger Tage oder Wochen entstanden sein.

³⁹ Sehr viel naheliegender wäre eine Gebrauchsschrift, die sich nur im Grad der Detailliertheit von einer kalligraphischen Schrift unterscheidet – die eben flüchtiger ist.

⁴⁰ Eine ähnlich enge Zusammenarbeit zeigt sich in der Flauto-piccolo-Stimme von BWV 8, in der in Satz 4 ab Takt 9 der von Meißner begonnene Notentext nahtlos von dem mit Anonymus Vn gleichgesetzten Schreiber fortgeführt wird.

⁴¹ NBA IX/1 (W. Weiß/Y. Kobayashi, 1985), Nr.18. Die Ermittlungen zu dieser Papiersorte sind im Moment noch nicht abgeschlossen. Ähnliche Wasserzeichen, die sich unter anderem in Musikhandschriften hessischer Provenienz nachweisen lassen, dürften aus derselben Papiermühle stammen.

⁴² Vgl. seine Zusammenarbeit mit Anonymus Vn und C. G. Meißner.

Der Kopistenkatalog der NBA führt ein weiteres Werk auf, zu dem Anonymus Vn Stimmen erstellt haben soll: die Flötensonate BWV 1039.⁴³ Ein Vergleich zeigt auch hier, daß die Abschrift nicht von Anonymus Vn stammen kann (siehe Abbildung 6). Bei der Textschrift einschließlich der Taktvorzeichnungen ist keinerlei Übereinstimmung festzustellen. Die Notenschrift weist lediglich ähnliche Grundformen des G-Schlüssels und der Viertelpause auf, der allgemeine Schriftduktus ist aber doch ein anderer.⁴⁴

Abschließende Überlegungen zur Identität von Anonymus Vn

Nachdem nun der Nachweis der Dresdner Kopistentätigkeit von Anonymus Vn erbracht ist, bleibt danach zu fragen, welche konkrete Person sich hinter diesem Schreiber verbirgt. Nimmt man das bisher Ausgeführte zusammen, so ist nach einem Flötisten zu suchen, der zwischen etwa 1710 und 1720/25 Notist am Dresdner Hof war und sich 1724⁴⁵ in Leipzig aufhielt, um dort bei Kantatenaufführungen Bachs als Musiker und Schreiber mitzuwirken.

Die bisher diskutierten Flötisten Bachs, Christoph Gottlob Wecker (1706–1774) und Friedrich Gottlob Wild (1700–1762), können nun aufgrund der Datierung der Dresdner Quellen ausgeschlossen werden, da beide zu spät geboren sind. Die in Frage kommenden Mitglieder der Dresdner Hofkapelle müssen noch systematisch überprüft werden. Anhand von Schriftvergleichen läßt sich bereits feststellen, daß der Dresdner Flötist Pierre-Gabriel Buffardin (1690–1768) als Kandidat ausscheidet.⁴⁶ Die Frage nach der wahren Identität von Anonymus Vn muß damit auch an dieser Stelle zunächst offenbleiben. Unabhängig davon stellt die unerwartete Tatsache, daß sich ein Dresdner Hofnotist auch als Leipziger Kopist Bachs nachweisen läßt, einen kennenswerten Querbezug dar. Möglicherweise fördern künftige Forschungen noch ähnliche Fälle zu Tage.

⁴³ NBA IX/3, Textband, S. 73.

⁴⁴ Nicht völlig auszuschließen ist die Möglichkeit, daß der Schreiber der Flötenstimmen zu BWV 1039 auch die dem Schriftstadium 2 zugewiesenen Teile in den Stimmen von BWV 8 und 94 angefertigt hat. Wahrscheinlich ist aber eher von einem dritten Schreiber auszugehen.

⁴⁵ Voraussetzung ist die Annahme, daß es sich um Stimmen für die Erstaufführung (1724) und nicht für eine Wiederaufführung handelt; vgl. Fußnote 38.

⁴⁶ Darüber hinaus sprechen auch hier ähnlich wie bei Johann Wolfgang Schmidt biographische Gründe dagegen, da Buffardin in Dresden von 1713 bis 1749 als Flötist wirkte.



Abb. 1: Schriftprobe Johann Wolfgang Schmidt
(D-DI, Mus. 2154-N-3, Violino/Oboe 1)

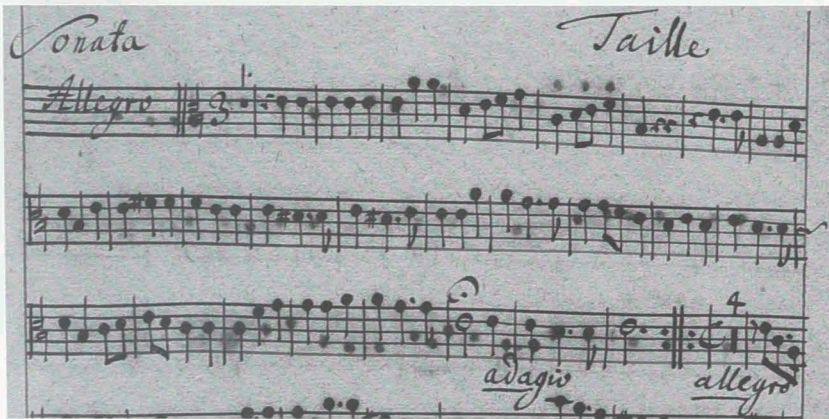


Abb. 2 a–b: Schriftprobe Anonymus Vn, Dresden
(D-DI, Mus. 1850-N-1, oben: Violino 1, unten: Taille)

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. The score is written in a cursive hand and consists of ten staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The piece is marked "Allegro" in the lower middle section and "arabes." at the end. The word "Solo" is written at the top left. The paper has a slightly irregular, torn edge on the right side.

Abb. 3: Schriftprobe Anonymus Vn, Leipzig, BWV 94
(D-LEb, Thomana 94, Flauto, S. 3)



Abb. 4: Schriftprobe Anonymus Vn, Dresden
(D-DI, Mus. 2-N-14,3, Continuo)

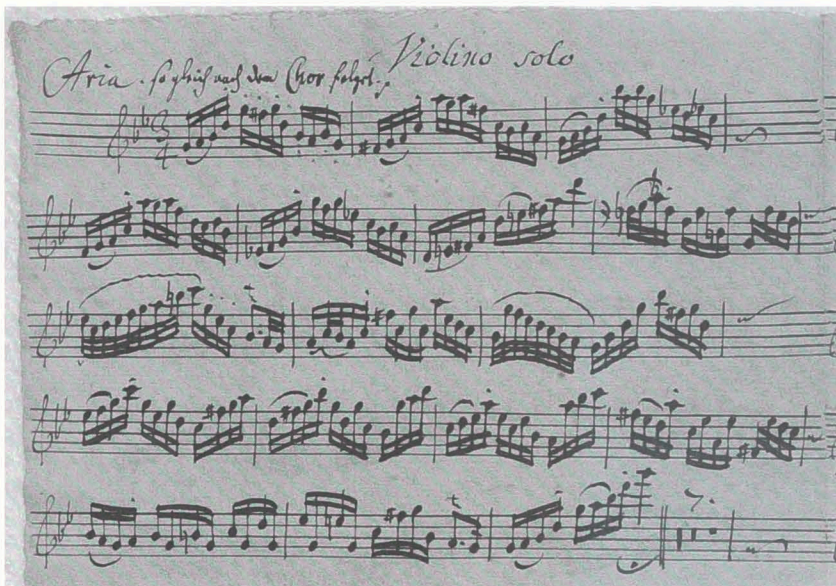


Abb. 5a–b: Schriftprobe Anonymus Vn, Leipzig.

Oben: Schriftform 1, BWV 101

(D-LEb, *Thomana 101*, Violino solo, S. 1, obere Hälfte);

unten: Schriftform 2, BWV 94

(D-LEb, *Thomana 94*, Faszikel 1, Flauto, S. 2, obere Hälfte)

Abb. 5 Schriftprobe Anonymus Vn, Leipzig, BWV 101

(D-LEb, *Thomana 94*, Flauto, S. 2)



Abb. 6: Schriftprobe des unbekanntes Schreibers von BWV 1039 (D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte)

Städtische Bibliothek, 1977, Nr. 122, S. 122. Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.

Die Aufnahme ist im Besitz der Universitätsbibliothek Bonn, D-B, Mus. ms. Bach St 431, Flauto 1, S. 1, untere Hälfte.