

Hochradner, Thomas

Immer noch "belästigt von Kopisten"? : Musikwissenschaft und ihre Herausforderung durch die handschriftliche Verbreitung musikalischer Werke

Musicologica Brunensia. 2012, vol. 47, iss. 1, pp. [131]-145

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125874>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

THOMAS HOCHRADNER (UNIVERSITÄT MOZARTEUM, SALZBURG)

IMMER NOCH „BELÄSTIGT VON KOPISTEN“? Musikwissenschaft und ihre Herausforderung durch die handschriftliche Verbreitung musikalischer Werke

Als sich im Lauf des 18. Jahrhunderts in Zentren des Musiklebens professionelle Kopisten etabliert hatten und mit „Kopistenwerkstätten“ gewerbliche Betriebe zur Herstellung von handschriftlichem Notenmaterial in größerer Zahl gegründet wurden, erlangte die Herstellung abschriftlicher Musikalien eine nie da gewesene Dichte. Marktanteil und Konkurrenz spiegeln zwei Notizen in Charles Burneys Reisetagebuch wider:

„As there are no music shops in Vienna, the best method of procuring new compositions is to apply to copyists; for the authors, regarding every English traveller as a milord, expect a present on these occasions, as considerable for each piece, as if it had been composed on purpose for him.“¹

„I was plagued with copyists the whole evening; they began to regard me as a greedy and indiscriminate purchaser of whatever trash they should offer; but I was forced to hold my hand, not only from buying bad music, but good. For everything is very dear at Vienna, and nothing more so than music, of which none is printed.“²

Dementsprechend groß war der Konkurrenzdruck unter den Kopiator-Betrieben, der dann auch zu unlauterem Verhalten führte. Ein Brief von Joseph Haydn an den Verlag Artaria & Comp., datiert mit 7./8. Oktober 1787, wirft schlechtes Licht auf Artarias Kopisten und auf die Geschäftspraktiken von Laurenz Lausch:

„Ich erstaunte über Ihren vorlezten Brief wegen dem Diebstahl der quartetten [die „Preußischen Quartette“, Hob. 44–49]. Ich versichere Sie bey meiner Ehre, daß solche von meinem Copisten, der der aller Ehrlichste Kerl ist, nicht sind abcopirt worden, sondern Ihr eigener Copist ist ein Spitzbub, da Er diesen Winter dem Meinigen 8 Species Ducaten anboten, wan Er Ihm die 7 wort zukomen läst, ich bedaure, daß ich nicht selbst in wienn seyn kann, um denselben Arrestiren zu lassen: meine Meinung wäre, den Herrn Lausch zum Herrn v. Augusti dermaligen Bürgermeister citiren zu lassen, daß Er es gestehe, von wem derselbe die quartetten erhalten habe. [...] ungeachtet Sie alles in Ihrem gewölb schreiben lassen können Sie doch betrogen werden, weil die Spitzbuben untenher a parte ein Blat Papier haben, worauf sie unbemerkt nach und nach

¹ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, London 1775, neu hg. v. Percy A. Scholes, London 1959, S. 121, Fußnote 1.

² *Ibid.*, S. 124.

die vor sich liegenden stim abschreiben. mir ist sehr leyd, daß Ihnen diese Fatalität geschehen, in Hinkunft werd ich Ihnen zur sicherheit meinen eigenen Copisten hinaufschicken.“³

Das Produkt „Notenabschrift“ blieb bis in die ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts markttauglich und konkurrenzfähig. Selbst eingeseessene Musikverlage wie Artaria & Comp. oder Hoffmeister handelten auch mit handschriftlichen Noten,⁴ Traeg in Wien – dem im Gegensatz zu seinem Konkurrenten Lausch die Umstellung von der ‚Kopistenwerkstatt‘ zum Musikverlag gelungen war⁵ – und Breitkopf in Leipzig legten eigene Kataloge mit erhältlichen Musikhandschriften auf.⁶ Noch nachdem sich die Werkpalette im Angebot der Musikverlage infolge abermals kostengünstigerer Drucktechniken bedeutend erweitert hatte, boten Breitkopf & Härtel 1836 im *Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen*⁷ musikalische Werke in handschriftlicher Vervielfältigung zum Verkauf an. Die musikwissenschaftliche Forschung trägt diesem Verbreitungsfeld punktuell-projektbezogen stark, insgesamt aber zu wenig Rechnung. Es lohnt sich, eingehender darüber nachzudenken.

In Quellen wie Literatur begegnen zwei gleichermaßen geläufige, oft synonym verwendete Bezeichnungen, die allgemeinere „Kopist“ und – schon mittelhochdeutsch in musikalischem Kontext nachzuweisen – die speziellere „Notist“.⁸

³ Joseph Haydn. *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hg. v. Dénes Bartha, Kassel 1965, Nr. 98, S. 179f. – Fraglich ist jedoch, ob die zahlreichen von Lausch angebotenen Arrangements aus beliebten Opern der Zeit für Harmoniemusik oder Clavier nicht zumindest autorisiert waren. Siehe Brown, Peter A. Notes on some Eighteenth-century Viennese Copyists, *Journal of the American Musicological Society* 34, 1981, S. 325–338: 332.

⁴ Edge, Dexter. Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century, *Revue de Musicologie* 84, 1998, *La diffusion de la musique en Europe, 1600–1800*, hg. v. Rudolf Rasch, Bd. 2, S. 298–304: 301; Weinmann, Alexander. *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860. Ein firmengeschichtlicher und topographischer Behelf*, Wien 1956 (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Bd. 230, Abh. 4, zugleich Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 2), S. 14f., 21f.

⁵ Traeg hat Ende 1794 begonnen Musik zu verlegen. Seine „Kopistenwerkstatt“ wurde bis ca. 1805 weitergeführt. Siehe dazu Weinmann, Alexander. *Die Anzeigen des Koptaturbetriebes Johann Traeg in der Wiener Zeitung zwischen 1782 und 1805*, Wien 1981 (Wiener Archivstudien 6), S. 4f., 9.

⁶ Weinmann, Alexander. *Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn)*, Wien 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/16); ders., *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment)*, Wien 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/17); Brook, Barry S. *The Breitkopf Thematic Catalogue*, New York 1966. – In Wien vertrieb Christoph Torricella zwischen 1775 und 1786 die Produkte von Breitkopf in Kommission, danach abgelöst durch Artaria & Comp. Siehe Weinmann, *Wiener Musikverleger...*, S. 34f.

⁷ *Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen [...] von Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1836.

⁸ Müller, Anette. *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns*, Hildesheim – Zürich – New York 2010 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 57), S. 35.

Verschiedene Erbringer dieser Dienstleistung, etwa „Hofkopist“, „Berufskopist“, „Gelegenheitskopist“ lassen sich ab der Renaissance belegen, auch wenn sie in der zeitgenössischen Terminologie nicht voneinander geschieden wurden. Auch für späterhin lässt sich Klarheit nur insofern gewinnen, als „Berufskopisten“ (seien sie für Residenzen, Verlage oder Institutionen tätig) das Gewerbe professionell ausübten und damit Qualität garantierten, während sich die Gruppe der „Gelegenheitskopisten“ zwischen einem Nebenverdienst nachgehenden Musikern und völligen Dilettanten weit verzweigte.⁹

Ein Bewusstsein darüber, welche Bedeutung dem Kopisten in Bezug auf das Musikleben zukam, entwickelte sich im Lauf des 18. Jahrhunderts; es findet Niederschlag in einem erstaunlich ausführlichen Artikel „Copiste“ aus der Feder Jean-Jacques Rousseaus, verfasst 1768 für sein *Dictionnaire de musique*.¹⁰ Dass Rousseaus Artikel in der Musik-Lexikographie bis weit in das 19. Jahrhundert mehrfach nachgeschrieben wird,¹¹ verrät Solidität und Langlebigkeit seiner Darstellung, die sich im Wesentlichen dem handwerklichen Bereich zuwendet und auf der damals in Frankreich im Vergleich zu Italien weit ausgefeilteren Notation der Verzierungen fußt. „Celui qui fait profession de copier la Musique“ hat für eine saubere und korrekte Abschrift zu sorgen, da ansonsten die musikalische Ausführung gefährdet sei und sowohl den Autor verunglimpfen als auch das Publikum täuschen könne. Nicht die Schönheit, sondern die Sinnfälligkeit in der Anlage einer Abschrift entscheidet über ihren praktischen Wert. Aber das Wissen um die Optimierung einer Abschrift ist für Rousseau ein spezielles:¹² Er verlangt vom guten Kopisten unter anderem handwerkliche Fertigkeiten (wie dass er das Papier selbst rastriere), darüber hinaus aber Musikverständnis etwa im Hinblick auf Zeilenfall und Wendestellen, sorgfältige Textunterlegung, auch bezüglich der Transposition einzelner Stimmen, der Angleichung von Parallelstellen, dem sinnfälligen unterschiedlichen Vorgehen bei Anlage einer Partitur bzw. von Stimmenmaterial¹³, und er konstatiert verbunden mit hohem textphilologischem Anspruch:

„La perfection de la sienne est de rendre fidèlement les idées de l’Auteur, bonnes ou mauvaises: ce n’est pas son affaire; car il n’est pas Auteur ni correcteur, mais *Copiste*. Il est bien vrai que, si l’auteur a mis par mégarde une Note pour une autre, il doit la corriger; mais si ce même Auteur a fait par ignorance une faute de Composition, il la doit laisser.“¹⁴

⁹ Vgl. ebenda, S. 43.

¹⁰ Rousseau, Jean-Jacques. Art. *Copiste*, in: ders., *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 123–131.

¹¹ Müller, *Komponist und Kopist...*, bes. S. 34–36.

¹² Alle Zitate aus dem *Dictionnaire de musique* nach: Dauphin, Claude. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*, Bern u.a. 2008 (Varia Musicologica 13), hier S. 232f.

¹³ *Ibid.*, passim; vgl. Müller, *Komponist und Kopist...*, S. 26.

¹⁴ Dauphin, *Le Dictionnaire...*, S. 236.

Demnach sind Versehen zu korrigieren, effektive Fehler jedoch nicht. Außerdem ist aufführungspraktisches Wissen gefragt: Der Kopist soll beispielsweise, sobald er eine Oboenstimme nach einer Violinstimme herausschreibt, nicht notengetreu agieren, sondern berücksichtigen, dass die Oboe vor allem zur Betonung der wichtigsten Noten eingesetzt wird.¹⁵

→ *Insgesamt kommt dem Kopisten seit der Aufklärung eine zentrale Rolle im Vermittlungsprozess vom Komponisten zum Hörer zu. Die Arbeit des Kopisten reibt sich an der Konstruktion von Authentizität.*

Rousseaus Einstellung, so modern sie in ihrem Aufgriff rezeptions- und interpretationsgeschichtlicher Überlegungen anmutet, blieb allerdings nicht unwidersprochen und ihr Anspruch wurde bis ins späte 20. Jahrhundert wissenschaftlich kaum reflektiert. So schrieb Johann Adam Hiller kurz nach dem Erscheinen des *Dictionnaire de musique*, dass man sich wundern müsse,

„wie Herr Rousseau es der Mühe werth hat halten können einen so langen Artickel vom Notenschreiben seinem Dictionnaire einzuverleiben [...] Er fordert aber von seinem Notenschreiber gar viel, und insgemein wissen sie gar wenig; unserm Bedünken nach, wird ein Mann, der das alles leistet, was Herr Rousseau von einem bloßen Copisten verlangt, gewiß ein einträglicher und besseres Geschäft zu ergreifen wissen [...]“¹⁶

Hillers illusionslose Zeilen zweifeln zwar an der Einlösung von Rousseaus Kriterienkatalog, widersprechen aber seiner Sinnfälligkeit nicht. Man darf also davon ausgehen, dass sich zwar jene, die für privaten und lokalen Gebrauch kopierten, kaum darüber Gedanken machten, dass sich aber ein professioneller Kopist tendenziell um die Erfüllung von Rousseaus Forderungen bemühte. Insofern arbeiteten Kopisten dem wachsenden Bestreben der Autoren zu, für eine ihrem Anspruch gemäße Umsetzung des Werkes vorzusorgen.

Im Lauf des 18. Jahrhunderts waren die Zahl neu komponierter Werke und mit einher der Bedarf an Kopisten stark angestiegen. Umso nachhaltiger trafen dann Sparmaßnahmen im Zeichen von Kriegen, politischen Wirren oder aufklärerischer Politik; früh schon lässt es sich am Wiener Hof beobachten, wo der kaiserliche Hof 1751 bei Verpachtung der Hofmusik an Johann Georg Reutter d. J. (1708–1772) ausdrücklich nur die Kopien der Noten für die Tafel- und Kammermusik, nicht aber jene für die Kirchenmusik extra zu bezahlen bereit war.¹⁷

¹⁵ *Ibid.*, S. 237.

¹⁶ Hiller, Johann Adam. *Aus Rousseau „Dictionnaire“*, Art. *Notist, (Copiste)*, in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 3, Leipzig 1768/69, *Anhang zu dem dritten Jahrgange*, S. 162–164 und S. 167–170: 162f.; zit. nach Müller, *Komponist und Kopist...*, S. 18f.

¹⁷ **Möglicherweise sollte Reutter das Notenmaterial dem Archiv der Kirchenmusik zu St. Stephan entnehmen, der er ebenfalls vorstand. Siehe dazu Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia. Die Privatisierung der kaiserlichen Hofmusikkapelle unter Maria Theresia 1751–1772, in:**

Zugleich führte aber das rege Musikleben in Adelskreisen die Ausbildung eines freien Marktes herbei, wie ihn Burney Anfang der 1770er Jahre kennen lernte. Die Manufakturen von Johann Traeg, Lorenz Lausch und Wenzel Sukowaty begannen in den frühen 1780er Jahren in Wiener Zeitungen ihre handgeschriebenen Musikalien zu inserieren, somit erst zu einem Zeitpunkt, als Artaria & Comp. bereits zum Musikdruck übergegangen waren.¹⁸ Dennoch erzielten sie wirtschaftlich guten Ertrag. Ihr Angebot deckte einerseits den persönlichen Bedarf von Musikliebhabern und betraf andererseits Kompositionen, für die sich aufgrund ihrer großen Besetzung (wie z.B. bei Opern, Oratorien) oder funktionellen Bestimmung (wie z.B. bei manchen kirchenmusikalischen Gattungen) eine Drucklegung nicht lohnte.¹⁹ Daneben gab es Kopisten, die allein auf Auftrag arbeiteten und dabei manchmal für einen bestimmten Komponisten tätig waren.²⁰

Die florierende Musikkultur des Adels und der gehobenen Bürgerschicht ließ Verlage und „Kopistenwerkstätten“ zugleich reüssieren, begünstigte aber auch technische Innovation. Bereits 1799 hatte sich der Verleger Johann Anton André aus Offenbach am Main in einem Vertrag mit den Patentinhabern Alois Senefelder und Franz Gleißner das neue Druckverfahren der Lithographie gesichert und war nachfolgend als Vorreiter der daraus resultierenden kostensenkenden Herstellung von Notendruckern in Erscheinung getreten.²¹ Zwar ließ die Lithographie im Weiteren die Zahl der Musikdrucke ungemein wachsen, doch wurden dadurch

Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen, hg. v. Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher / Hartmut Krones / Theophil Antonicek, Wien – Köln – Weimar 2006, S. 161–170: 166.

18 Edge, *Viennese Music Copyists...*, S. 300f. 84, 1998, *La diffusion de la musique en Europe, 1600–1800*, hg. v. Rudolf Rasch, Bd. 2, S. 298–304: 300f.

19 Vgl. Gericke, Hannelore. *Der Wiener Musikalienhandel von 1700–1778*, Graz – Köln 1960 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 5), bes. S. 99–112.

20 Vgl. dazu unter anderem Albrecht, Theodore. Benjamin Gebauer (ca. 1758–1846). The Life and Death of Beethoven's Copyist C. With Speculation Concerning Joseph Arthofer, ca. 1752–1807, in: 3, 2003, S. 7–22; Thomas Günther (transl. Mary Whittall), Haydn's Copyist Peter Rampl, in: *Haydn, Mozart, & Beethoven. Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honor of Alan Tyson*, hg. v. Sieghard Brandenburg, Oxford 1998, S. 85–90; Zahn, Robert von. Der fürstlich Esterházyische Notenkopist Joseph Elssler sen., in: *Haydn-Studien* VI/2, 1988, S. 130–147.

21 In der Lithographie wird seitenverkehrt auf eine glatte, präparierte Steinplatte geätzt, so dass nur die mit fetthaltiger Kreide oder Tusche vorgenommenen Schriftzüge haften bleiben; von dieser Vorlage wird abgezogen. Anstelle von Steinplatten wurden schon 1816 vom eigentlichen Erfinder Senefelder (Gleißner hat das Verfahren auf den Notendruck übertragen) Zinkplatten eingesetzt, später wurden Aluminiumplatten verwendet. Pro Bogen Papier sanken die Kosten ohne Qualitätsverlust um mindestens ein Viertel. Zudem besaßen die Druckplatten eine höhere Lebensdauer und bedurfte das Verfahren weniger Farbe. – Siehe dazu Karl-Heinz Döbert, Alois Senefelder und Johann Anton André – die Einführung der Lithographie für den Notendruck, in: *Johann Anton André (1775–1842) und der Mozart-Nachlass. Ein Notenschatz in Offenbach am Main*, hg. v. Jürgen Eichenauer, Weimar 2006 (Offenbacher Studien – Schriftenreihe des Hauses der Stadtgeschichte 1), S. 51–64: 53–55.

weder die professionellen Kopisten aus ihrem angestammten Metier ganz verdrängt noch wurde die Anfertigung von Gebrauchskopien für das Musizieren im kirchlichen oder geselligen Rahmen völlig unterbunden. Als 1899 sechs Kopisten des k. k. Hof-Operntheaters in Wien um eine Aufbesserung ihrer seit zwanzig Jahren unveränderten Honorare ansuchen, wird deutlich, welchen produktionszentralen Leistungsrahmen sie – nach wie vor – erfüllten (Abb. 1).

→ *Das handschriftliche Kopieren zählte bis ins 20. Jahrhundert zu den Grundlagen des Musiklebens.*

Jede „Kopie“ steht im Spannungsfeld von Musik als „Vorschrift“ bzw. „Nachschrift“²² und mischt in ihrem Notat Absichten des Autors und generelle Konventionen mit teils ungewollten, teils aber auch bewusst auf eine spezifische Aufführungssituation abzielenden zusätzlichen Hinweisen. Daher bieten Abschriften eine Vielzahl von Informationen über ihren historischen Standort, diverse lokale oder regionale Usancen sowie Veränderungen in der Musizierpraxis – nicht nur durch ihre Textzeugenschaft, sondern vice versa auch durch das, was darin jeweils nicht notiert wurde.²³ Insofern kommt abschriftlichen Überlieferungen als rezeptionsgeschichtlichen Quellen bedeutender Stellenwert zu, selbst dann, wenn ihnen innerhalb der Editionsphilologie über Jahrzehnte eine nur marginale Aussagekraft eingeräumt wird.²⁴ Eine nur auf das „ideale Werk“ ausgerichtete Strategie folgt dort dem Bestreben Authentizität zu generieren, verstellt aber den Blick auf wirkungsgeschichtliche Zusammenhänge.

Im 18. Jahrhundert sammelten Musikliebhaber in der Regel zum Zweck der Aufführung musikalischer Werke, nicht zu deren historischer Standortbestimmung oder gar analytischer Untersuchung. Diesen Interessenten kam entgegen, dass etwa zeitgleich infolge der Säkularisation zahlreiche Musikhandschriften aus aufgehobenen Klöstern angeboten wurden. Indem diese Notenbestände nun von privaten Sammlern zusammengetragen bzw. in den Fundus von Vereinen, Museen und Bibliotheken übernommen wurden, streute sich während des 19. Jahrhunderts die Überlieferung musikalischer Werke umso breiter, weil Musikalien von ihrem ursprünglichen Standort entfernt und in gänzlich anderem Zusammenhang aufbewahrt wurden. Die Feststellung der Kopisten dieses Notenmaterials bietet daher der musikalischen Quellenforschung die Möglichkeit, die Herkunft von handschriftlichen Musikalien zu orten und das musikalische Repertoire einzelner

²² In Anlehnung an Suppan, Wolfgang. Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift, in: *Symbolae historiae musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag, überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern*, hg. v. Friedrich Wilhelm Riedel / Hubert Unverricht, Mainz 1971, S. 39–46.

²³ Als Beispiel einer umfassenden Untersuchung in diesem Bereich ist auf Glüxam, Dagmar. *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing 2006 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 32), zu verweisen.

²⁴ Näheres dazu siehe unten.

Aufführungsorte wenigstens ansatzweise zu rekonstruieren. Dass Sammler damals dazu neigten, die Provenienz zu verschleiern, erschwerte dabei die Aufgabe.²⁵ Bei Schriftähnlichkeit war man noch dazu rasch bereit auf ein Autograph zu schließen. Zuweilen versuchte man Sicherheit zu erlangen: Der Wiener Musikaliensammler Aloys Fuchs galt seinerzeit als Experte in Fragen der Zuschreibung und stellte – mit mehr und weniger Erfolg – zahlreiche Zertifikate über Autographie aus.²⁶

Lokale Konsistenz bewahrten dagegen die Notenarchive von Kirchenchören, Musikkapellen und Gesangsvereinen, wo der Kapellmeister selbst oder Mitglieder mit besonders schöner Notenschrift für das benötigte Notenmaterial sorgten. Oft übernahm der Lehrer vor Ort, weil er in seiner beruflichen Ausbildung das Lesen und Schreiben von Noten ebenso wie die Kalligraphie erlernt hatte, diese Aufgabe. Doch mit der Eröffnung von Musikalien-Leihanstalten – kurz nach 1800 häufig²⁷ – taten sich selbst für die musikalischen Dilettanten neue Möglichkeiten der Beschaffung auf. Eine solche Einschränkung der abschriftlichen Verbreitung bedeutete zugleich die Aufgabe von Qualitäten eines individuellen Überlieferungswegs: Leihmaterial sowie Ausgaben mit beigelegten Stimmensätzen, mit der Zeit in großer Breite im Musikalienhandel erhältlich, unifizierte die Wiedergabe, indem lokale Schreibgewohnheiten und damit auch Aufführungstraditionen unberücksichtigt bleiben. Ebenso gilt das für die Technik der Hektographie, die zwischen den beiden Weltkriegen aufkam, und schließlich das Xerokopieren und die Verfügbarkeit von Editionen im World Wide Web. Überdies zeitigten diese Entwicklungen weltweit eine erhebliche Gewinnminderung für die Musikverlage und nebenher brachten sie rückblickend eine Geringschätzung der Tätigkeit des Kopisten mit sich.

→ *Die bereits im 19. Jahrhundert einsetzende rückläufige Herstellung von Abschriften ist eine Folge der Rationalisierung, die daraus resultierende Pejorierung von Kopisten übersieht aber, dass deren Abschriften gegenüber Drucken einen Mehrwert an Informationen enthalten.*

²⁵ Kobayashi, Yoshitake. Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen, in: *Bach-Jahrbuch* 64, 1978, S. 43–60: 44f.

²⁶ Schaal, Richard. *Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs*, Wien 1966 (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Bd. 251, zugleich Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 5), S. 74f.

²⁷ So in Salzburg 1803 durch Benedikt Hacker, siehe Walterskirchen, Gerhard. *Bürgerliche Musikkultur – Das Musikleben in Salzburg zur Zeit Schuberts*, in: *Schubert in Salzburg. Katalog zur 4. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft*, Salzburg 1997, S. 33–39: 34; in Wien 1817 durch Friedrich Mainzer (später übernommen von Ludwig Doblinger), ebenfalls 1817 durch Franz Roser (später übernommen von Vinzenz Schuster und hernach von Franz Xaver Ascher), siehe Weinmann, *Wiener Musikverleger...*, S. 25f. – Bereits Johann Traeg, der 1782 als Kopist begonnen und in der Folge eine „Kopistenwerkstatt“ aufgebaut hatte, hatte sich vorübergehend mit dem Plan getragen eine Musikalien-Leihanstalt zu eröffnen. Siehe dazu Weinmann, Alexander. *Die Anzeigen des Kopiaturbetriebes Johann Traeg in der Wiener Zeitung zwischen 1782 und 1805*, Wien 1981 (Wiener Archivstudien 6), S. 6f.

Heute dient die Feststellung der Kopisten (= Schreiber) im Rahmen der musikalischen Quellenphilologie dazu, die Authentizität, Provenienz und Chronologie handschriftlicher Musikalien näher zu bestimmen. Im Bereich musikgeschichtlicher Quellenforschung hilft die Bestimmung von Schreiberhänden dagegen, Veränderungen eines lokalen Repertoires und Überlieferungswege musikalischer Werke aufzuzeigen. Selbst wenn es in vielen Fällen nicht gelingt, Kopisten namentlich zu identifizieren und die zahlreichen anonymen Schreiber mittels bloßer Nummerierung erfasst werden, ist anhand von Schriftuntersuchungen jedenfalls ein ergiebiger Befund möglich.

Das methodische Reservoir ist erarbeitet. Obwohl im Lauf der Zeit allmählich eine Konventionalisierung der Notenschrift begegnet, ergeben doch manche Schriftzeichen – besonders Notenschlüssel, Taktvorzeichnung, Pausenzeichen, Kustoden, der Ansatz der Notenhäse, das Stimmschlusszeichen – in der Zusammenschau ein spezielles Bild, das zudem durch die Schreibschrift in Stimmbezeichnungen, Spielanweisungen und Textunterlegungen unterstützt wird. So eröffnet sich über die Zuordnung von Schreiberhänden – zusammen mit anderen Merkmalen wie Papier, Einbindung, Beschriftung und Formulierung von Titeln, eventuell Nummerierung – die Chance verstreute Musikarchive zu rekonstruieren, wie z.B. jenes der Grafen von Questenberg auf Schloss Jaroměřice nad Rokytinou (Jarmeritz) in Mähren.²⁸

Doch wirft die Identifizierung eines Schreibers vielfältige Probleme auf. Gehilfen ahmen gerne das Schriftbild der Vorlage oder des ihnen vorgesetzten Kopisten nach, ebenso wie sich innerhalb einer Kapelle die Schriftzüge der Schreiber manchmal ähneln.²⁹ Berufskopisten versuchen ihr Schriftbild dem zeitgenössischen Notendruck anzugleichen. Auch ändert sich eine Notenschrift bei lange Zeit aktiven Kopisten oft erheblich, beispielsweise beim esterházyschen Hofkopisten Joseph Elßler³⁰ oder bei den Salzburger Hofkopisten Ferdinand Jakob Sebastian Samber (Abb. 2) (1685–1742), dessen Nachfolger Johann Jakob Rott (?1682–1766) und wieder bei Joseph Richard Estlinger (1720–1791).³¹

²⁸ Vgl. dazu Perutková, Jana. Zur Identifizierung der Questenbergischen Partituren in Wiener Musikarchiven, in: *Hudební věda* 44, 2007, Heft 1, S. 5–34.

²⁹ Daraus können erhebliche Probleme der Zuschreibung resultieren. Vgl. Gleißner, Walter. *Die Vespers von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Vespervertonung*, Glattbach 1982, S. 63ff., 72f., 233ff.; Eybl, Martin. Die Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine (1741–1750). I: Besetzung, Stellung am landesfürstlichen Hof und Hauptkopisten, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 45, 1996, S. 33–66: 44; Burrows, Donald / Jones, Peter Ward. Musicians and Music Copyists in Mid-eighteenth-century Oxford, in: *Concert Life in Eighteenth-century Britain*, hg. v. Susan Wollenberg / Simon McVeigh, Aldershot 2004, S. 115–139: 125, 127.

³⁰ Siehe dazu Zahn, *Der fürstlich Esterházysche...*, S. 132–135.

³¹ Vgl. den Salzburger Schreiberkatalog, als work in progress verwaltet von der RISM-Arbeitsstelle Salzburg.

Ein Umstand, der m.E. viel zur Unterschätzung des Leistungsvolumens von Kopisten beiträgt, ist ihre vielfache Anonymität. Zuweilen geben ergänzende Quellen wie Rechnungsbücher, Eingaben bei Hof u. dgl. die Namen von Kopisten preis, doch nicht immer gelingt deren Zuordnung zu einer bestimmten Notenschrift. Beispielsweise verfügte die Wiener Hofmusikkapelle in den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts mit dem Geiger und Kopisten Andreas Abendt (1656–1729) und dem ebenfalls als Kopist belegten „dispensatore“ Kilian Reinhardt (1653–1729) über zwei Schreiber, von denen jeder den damaligen Hauptkopisten für die Werke des Ersten Kapellmeisters Johann Joseph Fux abgeben könnte.³²

Dass bei Kopien zur Werkverbreitung häufig ein Auftragnehmer (bzw. ein Firmeninhaber) die Arbeiten an andere (gegebenenfalls Angestellte) weitergab, ermöglicht eine Unterscheidung zwischen Haupt- und Hilfskopisten³³, die aber in der wissenschaftlichen katalogischen Erfassung zu selten gehandhabt wird. Im Übrigen erfolgte die Registratur von Schreiberhänden zunächst punktuell, verbunden mit der Identifizierung und chronologischen Einordnung von Werken vor allem Johann Sebastian Bachs, Joseph Haydns und Wolfgang Amadé Mozarts, danach in Ergänzung zu so manchem Komponisten-Werke-Verzeichnis, später auch als Nebenprodukt eines archivalischen Bestandskatalog, schließlich im Zuge der Aufarbeitung musikalischer Quellen durch das Projekt *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). Demzufolge wurden Bezeichnungen wie „Kopist 1“ oder „Kopist A“ dutzendfach vergeben, was Konkordanzen außerordentlich erschwert und mithin Zusammenhänge verdunkelt. Die Relevanz solcher Querverbindungen wird aber durch Studien, die sich mit Phänomenen des Musiksammlertums auseinandersetzen (oft sind es Dissertationen), nachhaltig erwiesen. Zugleich wächst der „Nummernsalat“ an. Eine Überblick gewährende monographische Studie fehlt bis heute.

→ *Es bedarf eines vernetzten Schreiberkatalogs unter der Führung von RISM. Nicht Komponisten, sondern Sammlungen sind zum Ausgangspunkt der Erhe-*

³² Vgl. Josef-Horst Lederer, *Zur Datierung der Triosonaten und anderer Werke von Fux*, in: *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, hg. v. Harry White, Aldershot 1992, S. 109–137; Martin Eybl, „Zum vorliegenden Band“, in: *Johann Joseph Fux: Triosonaten*, vorgelegt v. Martin Eybl, Graz 2000 (Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke VI/4), S. VII–XV: X–XII.

³³ Dergestalt geht beispielsweise Anette Müller in ihrer Studie *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns*, Hildesheim – Zürich – New York 2010 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 57) vor. Müller unterscheidet zwischen „Rezeptionskopien“, für die charakteristisch ist, „daß sie erst nach Vollendung des Werktextes entstanden sind und somit finale Textstufen [...] repräsentieren“, und „Arbeitskopien“, die „Bestandteile der Textgenese sind und deren Verlauf beeinflussen“, indem sie „nach ihrer Erstellung mindestens eine weitere Überarbeitung durch den Komponisten“ durchlaufen. – Zusammenfassend siehe dazu Müller, Anette. Zum Autorisationsmodus von Kopistenabschriften Schumannscher Kompositionen, in: *Autor – Autorisation – Authentizität*, hg. v. Thomas Bein / Rüdiger Nutt-Kofoth / Bodo Plachta, Tübingen 2004 (Beihefte zu editio 21), S. 265–276, Zitate S. 265.

bung zu machen; denn über Komponisten vorzugehen ergibt ein querständiges Bild zur institutionell organisierten Arbeitsleistung der Kopisten. Die Registratur der Schreiberhände hat zweifach zu erfolgen; einmal kursorisch, zum zweiten aber in einer Filterung der zentralen Schreiber von den bloß gelegentlich tätigen.

Ausgangspunkt der Erfassung von Kopisten waren Initiativen aus der Bach-Forschung, die in der Zwischenkriegszeit begonnen und nach Ende des Zweiten Weltkriegs fortgeführt und für andere Musiker-Gesamtausgaben beispielgebend wurden. Aus der Bach-Forschung kam auch, als Resultat umfassender weiterer Dokumentation, erstmals ein Katalog der Kopisten als Addendum zu einer Gesamtausgabe zu Stande.³⁴ Allerdings ist dem Output der Kopisten in Fachkreisen schon durch Jens Peter Larsens Monographie *Die Haydn-Überlieferung* aus dem Jahr 1939 größere Aufmerksamkeit zuteil geworden. Larsen erkannte die Bedeutung von Abschriften für die Zuschreibung musikalischer Werke und differenzierte Echtheitsprüfung und Textzeugenschaft; dies hat innerhalb der Haydn-Forschung eine intensive Befassung mit sowohl allgemeinen wie auch speziellen Fragen der Quellenphilologie ausgelöst, die untrennbar mit dem Namen Georg Feder verbunden ist.³⁵ In Feders *Musikphilologie* wird jedoch die Weiche von Echtheitsprüfung und Textzeugenschaft wieder verwischt und dem „idealen Werk“ unterstellt:

„Es ist Aufgabe der philologischen Kritik und Hermeneutik, die historischen Tatsachen zu ermitteln und dem Verständnis die Richtung nach dem Ursprünglichen hin zu geben, sei es durch die Beseitigung anfänglichen Unverständnisses, sei es durch die Abtragung der Sedimente späteren Mißverständnisses.“³⁶

Studien zur Überlieferung von Werken anderer Komponisten haben indes gezeigt, dass die jeweilig spezifische Situation – d.h. zeitgebundene Praxis, berufliche Agenden, familiäres und soziales Umfeld – im editorischen Umgang mit Abschriften zu berücksichtigen ist. So werten Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger eine Kopie auch dann als „Originalhandschrift“, „sofern der Kopist für den fraglichen Zeitraum in einer anderen Originalhandschrift nachgewiesen ist“.³⁷

³⁴ Kobayashi, Yoshitake – Beißwenger, Kirsten. *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation*, 2 Bände, Kassel 2007 (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke IX/3). Ebenda, Einleitung, S. XX, eine eingehende Darstellung der seitens der Bach-Forschung zur Erschließung der Kopisten bachscher Werke gesetzten Initiativen.

³⁵ Feder, Georg (transl. Eugene Hartzell), *Manuscript Sources of Haydn's Works and their Distribution*, in: *Haydn-Jahrbuch* 4, 1968, S. 102–139; ders., *Joseph Haydn 1982: Gedanken über Tradition und historische Kritik*, in: *Joseph Haydn. Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien 1982*, hg. v. Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 597–611; allgemein ders., *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987.

³⁶ Feder, Georg. *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987, S. 124.

³⁷ Kobayashi – Beißwenger, *op. cit.*, S. XIX.

Zu Mozarts Schaffen haben die Recherchen von Walter Senn, Ernst Hintermaier, Cliff Eisen und Dexter Edge³⁸ ein so dichtes Netz an Erkenntnissen gewoben, dass für manche handschriftliche Quelle zuzüglich zu ihrer Aussagekraft hinsichtlich Authentizität und Textqualität auch Verkaufsinteresse und aufführungspraktische Justierung zur Diskussion stehen.

→ *Die Abwertung der Textsorte Abschrift in der Editionsphilologie hat den Blick auf spezifische Qualitäten verstellt. Kritische Ausgaben eines Werkes erfassen die jeweiligen lokalen Ausführungsbedingungen nicht und verzichten damit auf Präzisierungsgrade und ein praktisches Korrektiv der Überlieferung.*

Die Kriterien zur Erfassung der Handschrift eines Schreibers sind durch die Notenschrift und die sie begleitende Schreibschrift vorgegeben, wobei zwischen Autographen und handschriftlichen Kopien kein grundsätzlicher Unterschied gegeben ist. Agnes Ziffer unterscheidet die Kennzeichen einer Notenschrift in „Rahmensymbolik“ (Akkoladen und Schlüssel; Taktangabe und Tempobezeichnung; dynamische Zeichen; Vortragszeichen bzw. Verzierungszeichen; Wiederholungszeichen und Schlussfloskel; weitere Charakteristika, z.B. Beobachtungen zu einzelnen Zeichen, der Neigung zu ergänzenden Hinweisen, zur verwendeten Tinte) und „musikalische Symbole“ (Noten; Fähnchen; Hälse; Balken; Pausen; Taktstriche und Bindebögen; Akzidentien; Streichungen und Verbesserungen).³⁹

Doch für die umfassende Dokumentation eines Schreibers forderte László Somfai zu Recht neben der vollständigen Erfassung der verwendeten Zeichen auch die Beobachtung des Federstriches (wo beginnt der Schriftzug?) und die Beschreibung des von einem Kopisten benützten Papiers ein.⁴⁰ Diese Kategorien sind reproduktionstechnisch nicht zu vermitteln und bedürfen daher der verbalen Darstellung, zu deren systematisierter Abfassung ein spezielles Vokabular zu entwickeln ist. Kirsten Beißwenger und Yoshitake Kobayashi führen in ihrem

³⁸ Senn, Walter. Die Mozart Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 62/63, 1962, *Neues Augsburger Mozartbuch*, S. 333–368; Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Diss. Univ. Salzburg 1972; Eisen, Cliff. The Mozart's Salzburg Copyists: Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style and Performance Practice, in: *Mozart Studies*, hg. v. dems., Oxford 1991, S. 253–299 und Appendix; Edge, Dexter. *Mozart's Viennese Copyists*, Diss. University of Southern California 2001, Ann Arbor 2002.

³⁹ Ziffer, Agnes. *Kleinmeister zur Zeit der Wiener Klassik. Versuch einer übersichtlichen Darstellung sogenannter „Kleinmeister“ im Umkreis von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert sowie Studien zur Quellensicherung ihrer Werke*, Tutzing 1984 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 10), Abschnitt „Handschriften-Analysen“, S. 171–272.

⁴⁰ Somfai, László. Die Wiener Gluck-Kopisten. Ein Forschungsdesiderat, in: *Gluck in Wien*, hg. v. Gerhard Croll / Monika Woitas, Kassel 1989 (Gluck-Studien 1), S. 178–182: 179f. Somfai zeigt unter anderem auf, dass in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts von der Rastrierung pro System oder zwei Systemen zur „mechanischen“ Rastrierung einer ganzen Seite gewechselt wurde.

Katalog der Kopisten von Werken Johann Sebastian Bachs im Hinblick auf die Schriftchronologie darüber hinaus die Aufnahme der Schriftzeichen, soweit möglich, für verschiedene Zeitpunkte durch.⁴¹ Außerdem wurde in der Vorbereitung des Katalogs von Kobayashi ein „spezielles Verfahren der Schriftanalyse“ entwickelt. Hierbei werden aus den vorliegenden individuellen Schriftzeichen eines Kopisten zunächst typologische „Durchschnittsformen“ ermittelt; sodann „Notenzeichen in einzelne Bestandteile zerlegt und diese einem bestimmten Typus zugeordnet“.⁴² Insgesamt ergibt sich auf diese Weise ein feingliedriges Raster, das anhand von Handschriften mit gesicherter Datierung die Zuordnung undatierter Bestände in verschiedene Zeitstufen einer Schriftentwicklung erlaubt.

Für die musikwissenschaftliche Forschung zu Kopisten, sei sie philologisch oder historisch ausgerichtet, liegen also heutzutage ausgereifte Grundlagen vor. Sie geben Einblick in die Werkstatt der Musik und in ein institutionelles Netz, für das die Arbeit der Kopisten einen zentralen Faktor bildete. Doch die Qualität einer Kopistenschrift wird durch die ausgearbeiteten Taxonomien nicht vollends erfasst. Die Deutlichkeit der Noten- und Textschrift im Gesamtbild, eine geringe Zahl von Fehlern, Rasuren und Streichungen, die geschickte Anbringung von Wendestellen entscheiden letzten Endes über die Funktionalität einer Abschrift. Die Musikwissenschaft darf über allen ihren Zuordnungsversuchen den ‚guten‘ Kopisten – wie Rousseau ihn kennzeichnet – nicht aus dem Auge verlieren. Editionsphilologie und Musikgeschichtsschreibung würden daraus Gewinn ziehen.

STÁLE JEŠTĚ „OBTĚŽOVÁNA KOPISTY“?

Hudební věda a její výzva – otázka rukopisného šíření hudebních děl

Jistě není překvapivé, že v éře kvetoucího obchodu s opisy hudebnin, tedy zejména v druhé polovině 18. století, věnoval Jean-Jacques Rousseau ve svém slavném díle *Dictionnaire de musique* samostatné a podrobné heslo „kopistovi“. Práci kopisty nazírá filologicky a chápe je jako důležitý spojovací článek na ose od skladatele k posluchači. Ještě v 19. století byla tato koncepce širěji zohledňovaná; hudební tisk se totiž ještě dlouho neobešel bez pomoci kopisty. Záhy však kopista ztratil svůj význam. Dokládá to poměrně malý zájem, věnovaný kopistům v rámci muzikologické produkce, jistou výjimku představuje problematika časové posloupnosti děl. Takto je však zásadním způsobem podceňena jejich výpovědní hodnota, především v ohledu dobové recepce. Partitura a hlasové party, vytvořené často s dlouhým časovým odstupem od vzniku samotného díla, poskytují klíčové informace o místních variantách provozovací praxe, interpretační tradice a roli díla v dobovém repertoáru, tedy údaje, které v případě tištěných hudebnin chybějí. Vzhledem k tomu, že okolnosti dochování jednotlivých rukopisů jsou v důsledku rozličných osudů oněch pramenů (darování, výměna, nákup) značně nejasné, je nutné přehodnotit také způsob uvažování o kopistech v rámci hudební filologie. Takto se jeví jako užitečnější vytvoření celkového katalogu mnohostranné sítě opisovačů, než přístup, který by vytvářel přehled kopistů od jedničky či písmena A vždy pro souborné dílo určitého skladatele.

⁴¹ Kobayashi – Beißwenger, *op. cit.*, S. XXII f.

⁴² *Ibid.*, Einleitung, S. XXI.

	Alt.		Neu.	
	Antrag per Stimme		Antrag per Stimme	
	fl.	kr.	fl.	kr.
1. Partitur copiren		40		40
2. Herausziehen der Orchester- stimmen aus der Partitur		16		20
3. Duplikate oder gewöhnliche Copiatur der Orchesterstimmen		16		18
4. Herausziehen der Gesangs- stimmen aus der Partitur oder Clavierauszug		20		30
5. Fogliett zusammenstellen aus der Partitur, Clavierauszug oder Orchesterstimmen. (geistige Arbeit.)		40		50
6. Fogliett oder Clavierauszug gewöhnliche Copiatur (Harfe.)		30		40
7. Part. copiren per Stück		5		2
8. Ausbesserungen, collationiren Einlagen etc. - per Stück		36		50

Wien am 20^{ten} September 1899.

Adalbert Chladt
Mitschrift Wilhelm Kopisch

Haus- und Hofarchiv
Joseph Krieger
Kopist
Johann Fürst
Kopist
Emil Löffel
Copist
Franz Kraus

Abb. 1: Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Dokument Oper 145 (1899), Nr. 551; siehe Reinhold Kubik / David Pickett, „Vergiß nicht, daß ich in Wien auch den feinsten, verlässlichsten Copisten habe...“, in: Nachrichten zur Mahler Forschung, Ausgabe 54 (2006), S. 23.

Übertragung der acht genannten Punkte:

1. Partitur copiren
2. Herausziehen der Orchester- / stimmen aus der Partitur
3. Duplikate oder gewöhnliche / Copiatur der Orchesterstimmen
4. Herausziehen der Gesangs- / stimmen aus der Partitur oder / Clavierauszug
5. Fogliett zusammenstellen aus / der Partitur, Clavierauszug oder / Orchesterstimmen. (geistige Arbeit.)
6. Fogliett oder Clavierauszug / gewöhnliche Copiatur (Harfe.)

Viola prima

The image shows a handwritten musical score for two instruments: Viola prima and Organ. The Viola part consists of four staves of music. The Organ part consists of three staves, starting with a large initial 'M' and the word 'Miserere'. The Organ part includes figured bass notation with numbers like 6, 6, 7, 6, #3, #2, 4, 3, and 5. The word 'et secundum' is written below the Organ part. The handwriting is in black ink on aged paper.

Miserere

Miserere

et secundum

The image shows a handwritten musical score for the piece "Miserere". It is divided into three distinct sections, each with its own title and musical notation:

- Violino I.º:** The top section, written for the first violin. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The word "Miserere" is written in a large, decorative script at the start. The notation consists of a single melodic line with numerous slurs and various note values.
- Canto:** The middle section, written for voice. It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 5/4 time signature. The word "Canto" is written above the staff. Below the staff, the Latin lyrics "Miserere Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam" are written in a cursive hand. The notation includes a vocal line with slurs and rests.
- Organo:** The bottom section, written for organ. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The word "Miserere" is written in a large, decorative script. The notation features a rhythmic accompaniment with many slurs and fingering numbers (e.g., 5, 6, 5, 4, 5) written below the notes.

Abb. 2: Schriftausprägungen des Salzburger Hofkopisten Ferdinand Jakob Sebastian Samber (1685–1742), entnommen dem „Salzburger Schreiberkatalog“ (verwahrt Salzburg, Archiv der Erzdiözese, Arbeitsstelle des RISM).

