

Musik, Text und Kontext des Weißenfelser Schütz-Fragments

MATTHIAS KIRCHHOFF UND ANN-KATRIN ZIMMERMANN

Für Paul Sappler

Im Jahr 1985 wurde bei Renovierungsarbeiten am Alterssitz¹ von Heinrich Schütz im heute sachsen-anhaltinischen Weißenfels unter einer Kassettendecke das längliche Fragment einer Partitur mit den Maßen 310x75 mm entdeckt (vgl. die Abbildung und Übertragung im Anhang, S. 116). Dieses Papierstück hatte man offenbar zurecht gerissen, um im repräsentativsten Raum des Hauses im Obergeschoss, dem heute so genannten „Musikinstrumentenzimmer“, eine Spalte zwischen zwei Deckenbalken auszufüllen². Das Fundstück ist der linke äußere Streifen eines Notenblattes (und zwar, wie noch darzulegen sein wird, wohl der rechten Hälfte eines Doppelblattes). Auf ihm findet sich die Continuo-Stimme einer Komposition auf deutschen Text, wie man den wenigen Textmarken des Fragments entnehmen kann. Diese bestehen aus: „Er sitz<...>“ (unterhalb der 1. Notenzeile) sowie „Steh auff her Go<tt>“³ (unterhalb der 4. Notenzeile) und einem abermaligen „Gott“ (unterhalb der 5. Notenzeile).

Indirekt greift man mit der Fundsituation des Fragments wohl auch den Grund der mehr als unbefriedigenden Überlieferung von Schütz-Autographen, indem man nach Schütz' Tod offenbar so achtlos mit dem ursprünglich reichen schriftlichen Nachlass des schon zu Lebzeiten berühmten Dresdner Hofkapellmeisters umging, dass seine Werke eben auch zum Stopfen von Balkenritzen benutzt wurden⁴. Wolfram Steude betonte daher, dass „jedes noch so unscheinbare Stück Papier, das Schriftzüge Heinrich Schütz' in Verbindung mit Noten aufweist, unsere erhöhte Aufmerksamkeit“⁵ verdiene.

Gegenstand dieses Aufsatzes soll es sein, die bisher in Zahl, Umfang und z. T. auch expliziter Detaildarstellung eher spärlichen Forschungen zum Weißenfelser Fragment zu prüfen, zu erweitern und gegebenenfalls zu korrigieren. Dies soll nicht allein aus musik-, sondern auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive geschehen, so dass die Untersuchungsfelder dieser Arbeit 1) die Zuschreibung der Noten- und Textschrift des Fragments zu Schütz, 2) den Text des Fragments und 3) musikwissenschaftliche Untersuchungen betreffen.

1 Schütz bewohnte dieses Haus seit 1651.

2 Detaillierter zur Auffindung des Weißenfelser Fragments: Museum Weißenfels (Hrsg.), *Sagittariana. Originale Drucke und Handschriften zu Leben und Werk von Heinrich Schütz (1585–1672)* (Texte Henrike Rucker), Weißenfels 2001, S. 4.

3 Diese beiden Textmarken werden hier und im Folgenden in der voranstehenden Form geschrieben, da das „Er sitz“ des Fragments aus metrischen Gründen sowohl „Er sitzt“ wie „Er sitzet“ gelautet haben könnte, wohingegen das im Fragment lesbare „Steh auff her Go“ nur die Ergänzung zu „Steh auff her Go<tt>“ erlaubt.

4 Wolfram Steude, *Ein Schütz-Fragment und Anmerkungen zu Kasseler Schützquellen*, in: Ulrich Konrad (Hrsg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2002, S. 219–233, hier S. 225.

5 Ebd., S. 219.

1. Noten- und Textschrift

Am umfassendsten hat bisher Wolfram Steude den Weißenfelder Papierstreifen untersucht. Sowohl hinsichtlich der Hand- als auch der Notenschrift wurde das Fragment von ihm als Autograph Heinrich Schütz' ausgewiesen⁶. Untersuchungen des Papiers deuten einem knappen Vermerk Henrike Ruckers zufolge ebenfalls auf Schütz⁷, so dass man es bei dem Fundstück offenbar tatsächlich mit einem der wenigen erhaltenen Notenblätter von der Hand des Komponisten zu tun hat. Freilich würde man sich über Steudes detaillierte, bebilderte Betrachtung der Notenschrift hinaus – deren Zuweisung an Schütz sich überdies als weitaus diffiziler erweisen wird als die Zuweisung der Textschrift – mehr Informationen wünschen, die dem Leser einen Nachvollzug der Zuschreibung des Fragments an Schütz ermöglichen könnten. Nicht zuletzt würde der Nachweis, dass ein Schriftstück von seiner eigenen Hand vorliegt, ein gewichtiges Argument auch für Schütz' Autorschaft der vorliegenden Komposition liefern.

Das Vorhandensein eines Notenblatts in Schütz' ehemaligem Wohnhaus kann lediglich als Indiz genommen werden, da in Schütz' Haushalt zweifelsfrei auch Noten- und Textschriften anderer Verfasser vorgekommen sein werden. Und Steudes in einer Fußnote⁸ vorgenommene Zuschreibung der Textschrift an Schütz setzt einen recherchefreudigen und handschriftenerprobten Leser voraus, der sich in mehreren Faksimiledrucken selbst ein Bild von Schütz' Schreibweise machen müsste und auch dann Steudes Kriterien der Identifikation der Textschrift mit der Schreibweise von Schütz nicht erführe.

Für die Notenschrift sind gesicherte Autographen als Vergleichshandschriften rar. Selbst wenn tatsächlich alle Handschriften, die als autograph gelten, wirklich von Schütz selbst geschrieben wurden, kommen kaum mehr als eine Handvoll schwer datierbarer Dokumente zusammen. Das überrascht für diese Zeit auch nicht weiter, verschwindet doch die vom Komponisten geschriebene Partitur des Werkes, sobald diese ihren Zweck erfüllt und Kopisten zum Herausschreiben der Stimmen gedient hat. An jenem letzten Arbeitsschritt ist der Komponist höchstens überwachend beteiligt, bekundet allenfalls seine Autorschaft auf dem Titelblatt und ergänzt Angaben zur Besetzung oder Ausführung⁹.

6 Ebd., S. 220.

7 *Sagittariana* (wie Anm. 2), S. 4. Nähere Informationen zu dieser Papieruntersuchung werden nicht gegeben. Von einer Untersuchung der Tinte, die Aufschluss gewähren könnte hinsichtlich der Frage, ob Noten und Text in einem Zug entstanden sind, wird nichts erwähnt. Das Papier ist handrastriert mit einem einzelnen, zwölf mm breiten Rastral. Die Zeilenabstände differieren minimal und betragen zwischen 16 und 18 mm.

8 Steude (wie Anm. 4), S. 220, Anm. 2. Dort erfolgt lediglich der Hinweis auf Moser (nach S. 160), Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Leipzig u. Kassel 1972 (S. 75, 80) sowie Heinz Krause-Graumnitz (Hrsg.), *Heinrich Schütz, Autobiographie* (Memorial 1651), Leipzig 1972.

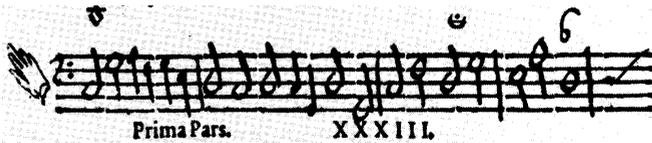
9 Vgl. die zahlreichen Belege für diese Praxis in den Kasseler Quellen, nachvollziehbar anhand des Kataloges von Clytus Gottwald, *Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardtsche Bibliothek der Stadt Kassel 6: Manuscripta musica*, Wiesbaden 1997. Sogar wenn ausnahmsweise einmal ein Werk in Partiturform überliefert ist, wie im Fall des Auferstehungsdialoges, besorgt die Reinschrift ein professioneller Kopist und Schütz fügt nur den Text ein, der vielleicht seiner Komponistenpartitur gar nicht zu entnehmen war. Vgl. Joshua Rifkin, *Weib, was weinst du und Veni, sancte Spiritus – Zwei Dresdener Schütz-Handschriften in Kassel*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 81–97. Ein solcher Fall ist auch für Stimmenmaterial denkbar und wohl dokumentiert in den Kasseler Quellen zur Altus-Stimme für *Veni sancte Spiritus* (vgl. ebd.). Sowohl in der Auferstehungshistorie als auch in *Veni sancte Spiritus* un-

Folgt man den Zuschreibungen Rifkins¹⁰ und Gottwalds¹¹, scheint Schütz tatsächlich, wenngleich es äußerst selten vorkommt, Stimmen geschrieben zu haben. Gerade für eine Generalbassstimme, die möglicherweise als Direktionsstimme gedient haben könnte (dazu unten), liegt dies durchaus im Rahmen des Vorstellbaren, zumal wenn diese wichtigste Stimme des Satzes Korrekturen aufweist, die viel eher ein Komponist denn ein Kopist vornimmt¹². Der grundsätzlich wohlbegründeten Skepsis gegenüber autographischer Beteiligung am Stimmenmaterial kann man in diesem Fall entgegenhalten, dass sie, wenn überhaupt, am ehesten bei einer solchen Continuo- oder Direktionsstimme zu erwarten sei, die zudem vom Komponisten mit Textmarken versehen wurde und nicht in einen geschlossenen Stimmensatz eingeht, sondern über den geschilderten besonderen Überlieferungsweg auf uns gelangt. Letztendlich ist für eine möglichst sichere Zuweisung neben Papier- und Tintenuntersuchungen auch der Schriftvergleich mit anderen Autographen unerlässlich.

Angesichts der geringen Anzahl gesicherter Schütz-Notenautographen erscheint es als recht glückliche Fügung, dass sich das Wenige, was uns vorliegt, durch ein sehr markantes Merkmal auszeichnet: Zu den Quellen, die keinen Echtheitszweifeln ausgesetzt sind, zählen die Wolfenbütteler Drucke, die Schütz dem Hof aus seinen eigenen Beständen 1664 samt einem *Verzeichniß meiner außgelaßenen Musicalischen Werke* zusendet und in denen sich Korrekturen und Ergänzungen von seiner Hand finden¹³. In der Bassus ad Organum-Stimme der *Cantiones sacrae* (1625) ist zu *Ecce advocatus meus* eine alternative Version eingetragen (Abbildung 1)¹⁴. Dieser Zeile, die kaum auf einen anderen Schreiber als den Komponisten persönlich zurückgehen wird, steht ein handschriftlicher Bassschlüssel voran, der als auffälliges Charakteristikum eine nach rechts gewandte Schleife am unteren Ende aufweist¹⁵ – eben jene Form, die in der fünften Zeile des Fragments zu erkennen ist.

terlegt der Komponist den vollständigen Text den vom Kopisten erstellten Noten. Textmarken von seiner Hand in Kopistennoten sind bislang nicht belegbar.

- 10 Joshua Rifkin, Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD2*, 22, S. 826–860; ders. (wie Anm. 9), S. 81–97.
- 11 Gottwald (wie Anm. 9), sowie ders., *Neue Forschungen zu den Kasseler Schütz-Handschriften*, in: *SJb* 12 (1990), S. 31–42. Gottwald stützt seine Datierungen – wo möglich – in erster Linie auf Papieruntersuchungen und Wasserzeichen.
- 12 Nicht auszuschließen ist freilich, dass diese Korrekturen nicht vom Hauptschreiber der Noten stammen, sondern vielmehr vom Komponisten nachträglich am Stimmenmaterial vorgenommen werden: Dies vermöchten nur Tintenuntersuchungen zu klären, die verschiedene Schriftschichten am Fragment nachweisen könnten. Weitere Anhaltspunkte für eine Beteiligung mehrerer Schreiber an den Noten gibt es nicht.
- 13 Darauf wies bereits Spitta hin, und auch die NSA bezieht sich auf diese Quellen. Vgl. die Vorworte und Kritischen Berichte in den entsprechenden Bänden, sowie Horst Walter, *Ein unbekanntes Schütz-Autograph in Wolfenbüttel*, in: Heinrich Hüsch (Hrsg.), *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*, Köln 1973, S. 621–625.
- 14 Eine Abbildung findet sich in NSA 8/9 (2004), S. XVI.
- 15 Er gleicht dadurch einem spiegelschriftlichen „S“ – und entfernt sich eher von seinen Ursprüngen aus dem Buchstaben „f“, was insofern etwas überrascht, als Schütz – sollten die übrigen Zuweisungen berechtigt sein – in der Graphie des Violinschlüssels stets das „g“ deutlich hervortreten lässt. Diese Form des F-Schlüssels, die am unteren Ende eine kleine Schleife nach rechts vollzieht, existiert stilisiert auch als Drucktype und ist beispielsweise in den Bassus-Stimmbüchern der *Symphoniae sacrae* II und III zu finden (gedruckt in Dresden 1647 bei Gimel Bergen III bzw. 1650 bei Christian und Melchior Bergen). Kopisten imitieren gelegentlich diese Form, die sich dann allerdings von der vorliegenden durch eine weitere, nach rechts gewandte Schlaufe am oberen Ende des Schlüssels unterscheidet.

Abbildung 1: *Cantiones sacrae*

Derselbe Bassschlüssel begegnet auch in einer Korrektur in Schütz' Exemplar des ersten Teils der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1636)¹⁶, die zudem teilweise vom Komponisten handschriftlich mit lateinischen Texten unterlegt wurden (Abbildung 2). Der kleine Eingriff in die Bassstimme muss vor dieser lateinischen Textierung erfolgt sein, die Schütz wohl im Kontext der Zusammenstellung und Drucklegung des zweiten Teils vornahm. Beides, Korrektur und Unterlegung des lateinischen Textes, geschah vermutlich in Blick auf eine mögliche zweite Auflage des Druckes¹⁷. Damit liefert diese Stelle nicht nur einen weiteren sicheren Beleg für die außergewöhnliche Bassschlüsselform von Schütz' Hand, sondern erlaubt zugleich eine sehr vage Datierung nach dem Erscheinen des ersten und möglicherweise in nicht allzu großer zeitlicher Ferne zum Erscheinen des zweiten Teils der *Kleinen geistlichen Konzerte* 1639¹⁸.

Abbildung 2: *Kleine geistliche Konzerte*

Der charakteristische Bassschlüssel tritt auch in der handschriftlichen Kasseler Continuo-Stimme zu SWV 441 *Liebster sagt in süßem Schmerzen* markant in Erscheinung (Abbildung 3). Diese Stimme trägt wie das Weißenfelder Fragment erkennbar Textmarken und die Form betreffende Angaben („Ritornello“) von Schütz' Hand¹⁹.

- 16 Abgebildet u.a. bei Joshua Rifkin (wie Anm. 10), S. 837. Diese Stelle in Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf.13.1 Mus.2° (1), S. 25 erwähnt auch Steude: Sie dient ihm als Hauptargument bei der Zuschreibung des Weißenfelder Fragments an Schütz.
- 17 Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95–116.
- 18 Wann die Revision der *Cantiones sacrae* vorgenommen wurde, lässt sich schwer sagen: Vermutlich nicht allzu lange nach dem Erscheinen, möglicherweise aber auch erst im Zuge der Revision anderer Drucke, in jedem Fall jedoch vor dem Entsenden nach Wolfenbüttel 1664.
- 19 Auch die Stimmen der anderen Instrumente schreibt Rifkin (wie Anm. 16) Schütz' Hand zu, wohingegen das übrige Stimmenmaterial von einem deutlich unterscheidbaren anderen Schreiber stammt. Rifkin datiert die Handschrift auf „1627–32“, was sich leider in diesem Fall nicht durch aussagekräftige Wasserzeichen-Befunde stützen ließ (vgl. Gottwald, wie Anm. 9 und 11). Macht die Tatsache, dass weitere Stimmen von derselben Hand vorliegen, die Identifikation von Schütz als Schreiber eher unwahrscheinlich, so scheint seine Beteiligung einzig als Textmarkensetzer nicht minder fragwürdig. Soweit bleibt zu konstatieren, dass alle drei Quellen gemeinsam mit dem Fragment in schlagender Übereinstimmung jenen charakteristischen Bassschlüssel aufweisen, der sich bei anderen Schreibern in dieser markanten Form nicht belegen lässt.

Abbildung 3: *Liebster sagt in süßem Schmerzen*

Der ähnliche Fall einer Continuo-Stimme mit Textmarken von Schütz' Hand, die ein Merkmal trägt, das im Vergleich mit einem gesicherten Schütz-Autograph die Zuweisung der Notenschrift an Schütz gestattet, liefert tragfähige Argumente für Schütz' eigenhändige Niederschrift des Fragments, welches jenes markante Charakteristikum der Bassschlüsselform mit den drei Vergleichsquellen gemein hat. Die übrigen Schriftmerkmale sind nicht prägnant genug, um eine eindeutige Identifikation zu erlauben, lassen sich aber ohne Weiteres zur Deckung bringen. Im gerade einmal vier textierte Noten umfassenden Bassstimmen-Nachtrag zum kleinen geistlichen Konzert *Nun komm der Heiden Heiland* SWV 301 mag man allenfalls noch auf die etwas eckige Form des \flat rotundum verweisen, die immerhin der Graphie dieses Zeichens in der dritten und fünften Zeile des Fragments gleicht²⁰.

Die handschriftlich ergänzte Notenzeile in Schütz' Exemplar der *Cantiones sacrae* (Abbildung 1) bietet eine geringfügig umfangreichere Basis für einen Notenschriftvergleich: So schließen beispielsweise die stark tröpfchenförmigen Notenköpfe oben nicht vollständig. Auch weisen die nach oben geführten Hälse eine Linksneigung auf, wie sie beispielsweise in der dritten Notenzeile des Fragments deutlich zu erkennen ist²¹.

20 Steude (wie Anm. 4, S. 223) verweist auf die Übereinstimmung der nach rechts gekippten Sechsen der Bezifferung im Fragment mit den nachgetragenen in Schütz' Handexemplar des Druckes der *Kleinen geistlichen Konzerte*. Sie findet sich allerdings bei vielen Schreibern der Zeit, die damit einer Verwechslung mit dem \flat molle vorbeugen wollen. Bei Schütz scheint diese Schräglage besonders stark ausgeprägt zu sein, ja sogar auf die Schreibweise von Jahreszahlen in Textdokumenten abzufärben.

21 Die gemeinhin als Schütz-Autograph angesehene Bassstimme zu *Christ ist erstanden* SWV 470 hat mit jener zu SWV 441 die Merkwürdigkeit der Stimmenbezeichnung als „Basso continovo“ gemein. Datiert wird die Handschrift auf „Kassel 1614–15“, was Gottwald durch Wasserzeichen-Befund stützen konnte – wengleich just die autographen Blätter 14 und 15 keine Marke aufweisen. Insofern hier erkennbar keine Kopistenhand zu Werke ging, gibt es keinen triftigen Grund, diesen Bass-Stimmen ihren autographen Status absprechen zu wollen. In dieser deutlich früheren Quelle treffen wir zwar den markanten Bassschlüssel nicht an, gleichwohl zeigt die Handschrift einige Merkmale, die – in graduell unterschiedener Ausprägung – auch das Fragment trägt. So schließen auch hier die stark tröpfchenförmigen Notenköpfe oben nicht vollständig. Wenn der Hals nach unten führt, entsteht entweder die Form eines „q“, oder der Hals wird neu unter dem Notenkopf an dessen mittig tiefstem Punkt angesetzt. Sowohl das Fragment als

Leider stehen keine Noten-Handschriften späterer Zeit zur Verfügung. Die diskutierten Schütz-Notenautographen, welche den markanten Bassschlüssel aufweisen, können, wenn die Datierungen zutreffen, nach 1625, 1627–1632 und 1636 bis um oder sogar nach 1639 datiert werden. Hinweise auf die zeitliche Einordnung des Fragments aus den Befunden an der Notenhandschrift abzuleiten, ginge zu weit. Hingegen summieren sich zumindest die Indizien – (1) markante Graphie des Bassschlüssels, belegt u. a. an eigenhändigen Korrekturen, (2) der Nachweis weiterer möglicherweise autographischer Bassstimmen mit Textmarken von seiner Hand und (3) verschiedene weniger auffällige, doch durchaus profilierte Schriftmerkmale, die in den verglichenen Quellen übereinstimmen – zu einem gewichtigen Argument dafür, dass es sich bei dem Fund im Alterswohnsitz des Komponisten tatsächlich um die autographische Bassstimme eines Schütz'schen Werkes handelt.

Für die Identifikation der Schreiberhand des Textes des Weißenfelser Fragments mit Heinrich Schütz ist es sinnvoll, darauf hinzuweisen, dass in Schütz' *Memorial* von 1651²² unter graphologischem Gesichtspunkt die Schreibweise der Wörter „auff“ (fol. 291^r, 17. sowie letzte Zeile), „her“ (fol. 291^r, 25. Zeile) und „Gott“ (fol. 292^r, 12. und 20. Zeile) den Textmarken des Fragments nahezu völlig gleicht. Zieht man signifikante Wörter im bereits erwähnten *Verzeichniß meiner ausgelassenen Musicalischen Werke*²³ zum Vergleich heran, so erkennt man, bei

auch die Bassstimme zeigen beide Formen nebeneinander. Wo mehrere Fusae einander folgen, erhalten sie einen Balken, der in der vollständigen Bassstimme sehr weit nach rechts ausschlagen kann und als Ansatz, genau wie bei der Fusa-Gruppe in der untersten Zeile des Fragments, nur in etwas schwächerer Ausprägung, ein kleines, seinerseits an ältere Fusa-Fahnen erinnerndes Häkchen (besonders deutlich zu sehen auf dem Lautenblatt bei Fusae, deren Hals nach oben zeigt). Textmarken tragen diese Bassstimmen beide nicht. Es lassen sich also über die Bassschlüssel-Form hinaus Indizien benennen, die für eine Identität der Schreiber dieser verschiedenen Stimmen sprechen. Als Schütz'sches Notenautograph gilt darüber hinaus die Violinstimme zu SWV 474, ebenfalls um 1614–1615 datiert – eine Zuschreibung, gegen die man gewisse Vorbehalte haben kann. In diesem Zusammenhang kann auf den Vergleich getrost verzichtet werden, da aus derselben Zeit geeignetere und sicherere Vergleichsobjekte vorliegen und durch die Violinstimme keine neuen Merkmale gewonnen werden können. Auch der Vergleich mit den autographen Anteilen am Kasseler Material zu SWV Anh. 1 *Vier Hirten gleich jung* – beziehungsweise ist Schütz wiederum bei Continuo- bzw. Direktionsstimmen, in diesem Fall in Particell-Form, involviert – bestätigt nur das immerhin vage sich abzeichnende Profil der Schütz'schen Notenhandschrift: Die schweifenden Fusae-Balken, Notenkopf-Formen und Halsansätze zeigen zwar keinen besonders ausgeprägten Schreibstil, decken sich aber mit den Zügen der kennengelernten Schreibweisen. In einigen Details weicht diese Handschrift leicht ab, indem sie z. B. die Fahne einzelner Fusae am Ende wieder bis zum Hals führt, während sie bei den bislang beschriebenen weit absteht, doch mag solch ein Merkmal ähnlich wie der Bassschlüssel, der leider bei den Quellen zu SWV Anh. 1 auch nicht erscheint, ein zeitgebundener, Wandlungen unterworfenen Zug sein (diese Handschrift wird von Rifkin auf 1615–1620 datiert; Gottwald [wie Anm. 9 und 11] schließt sich in Ermangelung genauerer Datierungsmöglichkeiten an, verweist aber zusätzlich auf eine Aufführung, die das Werk um 1650 noch in Kassel erlebt haben dürfte). Gottwald (ebd.) hält es ferner für möglich, dass der Nachtrag einer Tripla zum Kasseler Stimmenmaterial zu SWV 439 *Heute ist Christus der Herr geboren*, datiert von Rifkin und Gottwald um 1633, von Schütz' eigener Hand stammt. Dafür sehen wir weder in der Noten- und noch weniger in der Textschrift, die zwar erkennbar nicht vom Hauptschreiber der Quelle stammt, irgendwelche Anhaltspunkte. Hingegen könnte unserer Einschätzung nach Gottwalds Vermutung zutreffen, Schütz sei eventuell am Kasseler Stimmenmaterial zu SWV 477 beteiligt, das auch ein (Direktions-?)Particell einschließt. Die Schrift weist kopistenuntypische Züge auf, die sie andererseits in die Nähe der besprochenen Autographie rücken – manches spricht hier allerdings auch gegen Schütz als beteiligten Schreiber (ohne dies hier in gebotener Ausführlichkeit diskutieren zu können). Aus Gottwalds Untersuchungen ergibt sich für das umfangreiche Material eine Datierung auf 1642 (Rifkin: 1640–1650).

22 Krause-Graumnitz (wie Anm. 8).

23 Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 54 Extrav., Bl. 226 von 1664.

aller gebotenen Vorsicht, eine größere graphologische Übereinstimmung des Weißenfelser Fragments mit dem *Memorial* als mit dem dreizehn Jahre später geschriebenen Vergleichsstück: Im autographen *Verzeichniß* ähneln weder „h“ noch „e“ des Wortes „her(n)“ („Opera Terza“, 2. Zeile) der Schreibweise des Fragments, „auf(s)“ schreibt sich nicht allein zweimal („Opera Terza“, 4. Zeile; „Opera decima Quarta“, 1. Zeile) mit einem „f“: Die Graphie ist, wie anschließend zu sehen, in diesem Vergleichsfall (wie überhaupt) ein eher schwaches Argument. Vielmehr unterscheiden sich beide „f“ des Bl. 226 stark von der Schreibweise des Weißenfelser Fragments und des *Memorials* von 1651, indem erstere eine Schleife entsprechend dem heutigen Schreibschrift-„f“ beschreiben, während im Fragment und dem *Memorial* jeweils mindestens ein Querstrich ähnlich dem heutigen großen „F“ ansetzt. Somit scheint eine Schriftabgleichung mit anderen Schütz-Autographen das Weißenfelser Fragment eher in die zeitliche Nähe des *Memorials* (1651) als die des *Verzeichniß* (1664) zu stellen²⁴.

Ein Schriftabgleich mit einem deutlich früheren Vergleichstext, dem Briefautographen an Philipp Hainhöffer von 1632²⁵, weist gegenüber dem Weißenfelser Fragment und dem *Memorial* ebenfalls z. T. deutliche Unterschiede in der Realisierung derselben Wörter auf: Während das Wort „herr(n)“ (etwa S. 457, Z. 1, Z. 5; S. 458, Z. 16) bei hinsichtlich der Rechtsneigung leicht anders realisiertem „h“ insgesamt keine deutlichen Unterschiede zum „her“ des Fragments zeigt, weist das initiale „G“ im „Gott“ des Briefes (S. 457, Z. 3, Z. 24, Z. 31) keine Unterlänge auf, dafür aber links eine (in der Form differierende) Dopplung des „G“-Bogens (nicht so im freilich ebenfalls keine Unterlänge aufweisenden und durch den überlangen Ausschwing deutlich vom Weißenfelser Fragment geschiedenen „G“ auf S. 457, Z. 36). Die Schreibweise des „ott“ im Hamburger Brief und im Fragment zeigt hingegen keine annähernd vergleichbaren Differenzen. Auch die Form des jeweils mit einfachem „f“ geschriebenen „auf“ (S. 457, Z. 23; S. 458, Z. 8), unterscheidet den Hamburger Brief von 1632 deutlich vom Weißenfelser Fragment, insbesondere hinsichtlich des runderen und höheren „a“-Bogens und der (bei einem heutigen Schreibschrift-„f“ häufigen) „f“-Schlaufe, die in der Weißenfelser Textmarke nicht zu beobachten sind.

Ein weiteres Vergleichsstück, das eine Datierung des Weißenfelser Fragments um 1650 zumindest nahelegt, liefert Schütz' Brief an Martin Knabe vom 30. Oktober 1646²⁶. Die Realisierung des Präfix in „aufgetragen“ (8. Zeile), wie auch des Wortes „herr“ (1., 4., 5. Zeile) weist keine signifikanten Unterschiede zu den Textmarken des Weißenfelser Fragments auf.

Das „Memorial“ von 1651 steht dem Weißenfelser Fragment in der Realisierung der Textmarken also nicht nur im Vergleich zum *Verzeichniß* des Jahres 1664, sondern auch zum Hamburger Brief von 1632 deutlich näher; ein Befund, der sich auch mit dem Knabe-Brief vereinbaren lässt²⁷. Damit legt die vergleichende Analyse mehrerer autographischer Textschriften

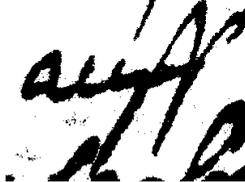
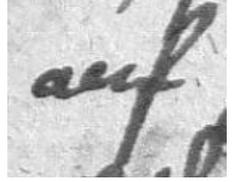
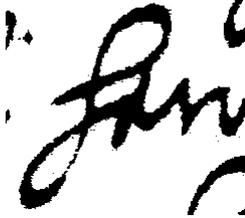
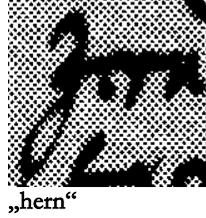
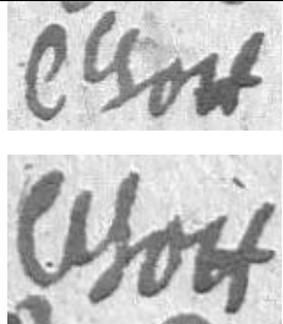
24 Eine noch spätere Datierung der Handschrift des Fragments ist nicht anzunehmen, worauf der unsichere Duktus der autographen „Nebenbemerkung“ auf der Titelseite des „Schwanengesanges“ (1671) deutet.

25 Es wird verwahrt in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, Sup. Ep. 48: 457–459.

26 Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Außenstelle Greiz/ Ministerialarchiv Gera, Fach 49.

27 Dabei ist allerdings darauf hinzuweisen, dass Schütz im *Memorial* das Wort „Herr“ bzw. „herr“ durchgehend mit dem Doppelkonsonanten „rr“ schreibt, während im Fragment „her“ steht. Im *Verzeichniß* findet sich eine bereits oben erwähnte, vergleichbare Graphie („hern Christe“), die ein – allerdings, wie angedeutet, schwaches – Indiz gegen eine zeitliche Nähe des Fragments zum *Memorial* von 1651 liefert (dass sich Schütz in der Schreibung von „her“ und „Herr“ keinen verbindlichen Konventionen verpflichtet sah, unterstreicht z. B. das im *Verzeichniß*, 1. Zeile befindliche „daherr“). Zudem ist im Ver-

des Komponisten eine Datierung des Weißenfelder Fragments in die 1640er oder 1650er Jahre nahe, während die Notenschrift kaum Anhaltspunkte für eine konkrete zeitliche Einordnung bietet. Sowohl Noten- wie Textschrift stammen jedenfalls sicher von der Hand des Heinrich Schütz.

Weißenfesler Fragment	<i>Memorial</i> 1651	<i>Verzeichnüß</i> 1664	Hainhöffer-Brief 1632
 „auff“			
 „her“		 „hern“	
 „Gott“			

2. Die Textmarken und ihre Quelle

Werner Breig führt im Werkverzeichnis seines Schütz-Artikels der neuen MGG²⁸ unter den verlorenen Werken Schütz' ein 8, 10 [recte: 12] oder 18-stimmiges *Herr, warum trittst Du so*

gleich mit dem *Memorial* von 1651 festzustellen, dass Schütz dort „Er“ manchmal mit einem, manchmal auch – wie im Weißenfelder Fragment – mit zwei nach rechts geöffneten Bögen (fol. 291^v, Zeile 23) realisiert, niemals jedoch in eben der recht gedrungenen Form des Weißenfelder Fragmentstreifens. Aber auch das *Verzeichnüß* von 1664 und der Hamburger Brief weisen keinen entsprechenden „E“-Buchstaben auf. Die vorliegende eckige, schleifenlose Form des Weißenfelder Fragments könnte mit der beengten Situation des Schrift-„E“ zusammenhängen, das sich zwischen einer Note E unterhalb der obersten Notenzeile, an der zudem Korrekturen vorgenommen wurden (siehe unten), und der Zahlennotation oberhalb der zweiten befindet. Dies bedeutete wiederum, dass der Text n a c h der Notenschrift eingetragen worden wäre.

28 MGG2, Personenteil 15 (2006), Sp. 358–409, hier Sp. 391.

ferne in E auf, das in einem Lüneburger Bibliothekskatalog bezeugt, jedoch nicht erhalten ist. Breig bemerkt schlicht: „Lüneburg, daraus vielleicht das Fragm. einer autogr. Continuo-St. in D-WFg.“ (ebd.) und ordnet damit die Weißenfeller Textmarken dem 10. Psalm zu, da „D-WFg“, das Weißenfeller Notenfragment und „Herr, warum trittst Du so ferne“ den Anfang des 10. Psalms bezeichnen. Diese – nach Meinung der Verfasser durchaus zutreffende – Identifikation der Textmarken erfolgt jedoch ohne jede Begründung²⁹. Daher soll im Folgenden detailliert eine eigene, ursprünglich noch ohne Kenntnis des beiläufig aufgeführten Breigischen Ergebnisses erfolgte Textzuordnung dargestellt werden, die über die wohl korrekte Erkenntnis Breigs hinausführt.

Als Grundlage für die Textmarken des Weißenfeller Fragments kommen folgende Bibelstellen in Frage, die wir zunächst nach der Fassung der Vulgata betrachten³⁰:

Sedisti super solium iudex iustitiae [...]

Dominus autem in sempiternum sedebit [...]

Exsurge Domine non confortetur homo [...] (Ps. 9, 5–20)

und wenig später (Ps. 9, 29–33):

Sedet in insidiis cum divitibus in occultis ut interficiat innocentem [...]

Exsurge Domine Deus exaltetur manus tua.

In der Textfassung der Lutherbibel (1545) heißt es zur ersten Stelle:

Du sitztest auff dem Stuel, ein rechter Richter. [...]

Der HERR aber bleibt ewiglich, Er hat seinen Stuel bereitet zum gericht. [...]

HERR stehe auff, das Menschen nicht vberhand kriegen. (Ps. 9, 5–20).

Die zweite fragliche Textstelle, welche Luther als 10. Psalm, 8–12 führt, lautet bei ihm:

Er sitzt vnd lauret in den Hoefen, Er erwuerget die Vnschuldigen heimlich [...]

Stehe auff HERR Gott, erhebe deine Hand, Vergis des Elenden nicht.

Man findet hier also, auf relativ engem Raum vereint, zwei Beispiele der von Schütz bevorzugten biblischen Textquelle, der Lutherbibel. Im letzteren Fall handelt es sich sogar um eine genaue Textentsprechung, die aber nicht zwangsläufig die Zugehörigkeit der Weißenfeller Textstücke zum späteren Psalmenpassus bedeuten muss. Immerhin ist Steudes Hinweis ernst zu nehmen, dass Schütz gelegentlich Luthertexte aus musikalischen Gründen modifizierte³¹. Eine (die Silbenzahl weit stärker als den Gehalt ändernde) Abwandlung von „Du sitztest“ und „Herr stehe auff“ wäre daher denkbar.

Die Möglichkeit leichter Umformungen, etwa aus metrischen Gründen, ist umso besser vorstellbar, als auch in den von Schütz vertonten Psalmdichtungen Cornelius Beckers (1628, revidiert 1661) das Luthersche „Herr stehe auff“ (Psalm 9, 20) zu ebenjenem „Steh auff, Herr Gott“ (7. Strophe) wird, um das der Luthersche Psalm 10, 12 dem Fragment scheinbar näher steht. Allerdings sprechen einige andere Gründe dagegen, eine Komposition auf der Basis des Beckerschen Psalters anzunehmen: Dort ist im 9. Psalmgedicht in der 2. Strophe zwar zu lesen: „Dein Richtstuel ist bereit“, eine „Du sitztest“ bzw. „Er sitzt“ ähnliche Wendung findet

29 Werner Breig erklärte in einer E-Mail an Ann-Katrin Zimmermann (20.6.2008), er habe seine Identifikation des Fragments mit dem 10. Psalm (und womöglich mit einem bezeugten, verlorenen Schütz-Werk) „nur der Ordnung halber im Werkverzeichnis des Schütz-Artikels aufbewahrt“.

30 Die fetten Hervorhebungen in den Zitaten stammen von den Verfassern.

31 Steude (wie Anm. 4), S. 225.

sich aber nicht³². Im 10. Psalmgedicht entspricht zwar „Steh auff, Herr Gott“ exakt dem Wortlaut des Weißenfelder Fragments (und bis auf die Apokope dem Luthertext), der frühere Passus findet aber im Weißenfelder Fragment und in Luthers Bibeltext keine Entsprechung: „Wann er in seinen Hoefen sitzt/ Und lauret auff den Armen“. Zudem lässt schon allein die Besetzung des Weißenfelder Fragments kaum an eine versifizierte Bibelstelle nach dem Beckerschen Psalter³³, sondern vielmehr an ein jeweils in Prosa nach Luther getextetes, musikalisch aufwendiger gestaltetes und größer besetztes Werk denken.

Insgesamt handelt es sich bei den Textfragmenten in Weißenfels mit hoher Wahrscheinlichkeit um zwei Psalmverse nach der Lutherbibel, vermutlich aus Psalm 10; denkbar erscheint aufgrund der von Steude betonten Umformulierungspraxis Schütz' aber auch eine Änderung des lutherschen „Du sitztest“ zu „Er sitzt“ und also ein Zugrundeliegen des 9. Psalms. Breigs Vermutung, beim Weißenfelder Fragment handele es sich um eine Vertonung des 10. Psalms, lässt sich damit einerseits stützen, andererseits aber dahingehend ergänzen, dass – was den reinen Textbefund betrifft – auch eine Vertonung des 9. Psalm zumindest denkbar wäre. Indes ist der genaue Wortlaut des erwähnten Eintrags im Lüneburger Bibliothekskatalog: „Herr warumb trittestu so ferne“, was buchstabengetreu dem Beginn des 10. Psalms nach Luther entspricht, ein zusätzliches Argument dafür, dass es sich beim Weißenfelder Fragment um eine Vertonung des 10. Psalms, nämlich wohl die in Lüneburg katalogisierte, handelt.

Bisher ist – mit Ausnahme der Erwähnung des von Breig angeführten, verschollenen Werks im Lüneburger Bibliothekskatalog – keine Vertonung des 9. oder 10. Psalms von Heinrich Schütz außerhalb des Beckerschen Psalters belegt. Dieser kommt als Textgrundlage für das Weißenfelder Fragment aber aus musikalischen wie philologischen Gründen nicht in Frage. Man greift also mit dem Weißenfelder Fund ein nicht überliefertes Schütz-Werk buchstäblich beim Zipfel.

Nimmt man an, dass der 10. Psalm als Textgrundlage des Weißenfelder Fragments diene, so muss diese Wahl (zunächst) erstaunen: Vertonungen des 10. Psalms sind nicht nur innerhalb des Schaffens von Schütz überaus rar, was vermutlich im Verzicht dieses Betpsalms auf jeden Lobpreis, die nach der Auffassung der Zeit eigentliche, vornehmste Aufgabe der Musik, begründet liegt. Noch radikaler verweigert sich die Leugnung Gottes („Es ist kein Gott“, Vers 4)³⁴ einer „Musikalisierung“. Der gesamte erste Teil des Psalms vom 2. bis zum 11. Vers besteht in einer Schilderung des Gottlosen, dem keine Musik zukommt. Auch der Duktus des Psalms und die Reaktion des Gläubigen auf seinen Inhalt übersteigen das Musikalische: In seinen *Operationes in psalmos* von 1519 schrieb Martin Luther in einer Gegenüberstellung des 9. und des 10. Psalms vom 9., jedoch nicht vom 10. Psalm als einem „Gesang“. Im selben Text später schrieb er bezüglich des 10. Psalms: „Der Teufel und der Feind der Christenheit wird nicht durch unser Tun, sondern allein durch unser Leiden und Schreien überwunden.“³⁵

32 Ganz abgesehen davon, dass eine Nachdichtung in der Art des Beckerschen Psalters bei Schütz eine ganz andere Art der Vertonung auslösen würde als jene, von der die Noten des Fragments zeugen (dazu unten).

33 Vgl. etwa *Sagittariana* (wie Anm. 2), S. 9.

34 Luthers Fassung letzter Hand von 1545 lautet gar: „helt er Gott für nichts“.

35 Zit. nach Erwin Mülhaupt (Hrsg.), *D. Martin Luthers Psalmen-Auslegung*, Göttingen 1959, S. 164 f.

Doch auch ohne Rücksicht auf die Vertonbarkeit des 10. Psalms ist dieser innerhalb der Psalmen durch seine Radikalität gesondert. Ebenfalls in den *Operationes in psalmos* schrieb Luther³⁶:

Meiner Meinung nach gibt es keinen Psalm, der Geist Sitten Worte Sinn und Schicksal der Gottlosen so eigentlich reichlich und deutlich abmalte als diesen. [...] hier hast du das vollkommene Bild der Gottlosigkeit. Darum soll uns dieser Psalm Gestalt Typ Wesen und Idee des Gottlosen oder der Gottlosigkeit sein.

Mit dieser Sonderstellung innerhalb der Psalmen (die bei Luther ihrerseits einen gesonderten Status unter den biblischen Texten innehatten³⁷) verband sich die von Luther gern genutzte – und generell naheliegende – Möglichkeit, über den bzw. die im 10. Psalm zentral stehenden Gottlosen aktuelle Umstände oder Gegner zu beklagen bzw. zu brandmarken. Für Luther bedeutete dies 1519 die Projektion des Gottlosen auf den Klerus, die Kurie und den Papst³⁸:

Wenn ich eine Rede über das Treiben der Kleriker und derer, die in der Kirche herrschen, machen und dasselbe recht eigentlich entsprechend und vollkommen umfassend schildern müsste, so würde ich diesen Psalm aufsagen.

Auch 1531 wird in Luthers Summarien *über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens* der 10. Psalm zur Anklage gegen Rom:

Der zehnte Psalm ist ein Betspsalm und klagt über den Erzfeind des Reichs Christi, d. h. über den Antichrist [...]. Er führt beides, das Schwert weltlicher Tyrannei über den Leib und das Netz falscher Lehre über die Seele und kann nichts als fluchen, d. h. bannen und verdammen.

Die Textmarken des Weißenfelser Fragments werden, wiederum in den *Operationes*, folgerichtig als Anklage gegen die falsche Lehre der Luthergegner verstanden: Für den 8. Vers („Er sitz<...>“) des Psalms heißt es:

Mir scheint, der Prophet fährt hier darin fort, das verderbliche Trachten und Treiben zu schildern, das die Gottlosen im Lehramt an sich haben.

Vers 12 („Steh auf her Go<tt>“) kommentiert er bezüglich der Verzweiflung an der eigenen Kraft: „Darum hab ich die Hoffnung auf eine allgemein Reformation der Kirche auch aufgegeben“. Der 10. Psalm eignet sich somit auffallend schlecht zur Vertonung, in ebenso starkem Maße jedoch hervorragend zur Aktualisierung und (zumindest im weiteren Sinne) politischen Indienstnahme. Wenn also Schütz den 10. Psalm vertonte, und zwar der Handschriftenanalyse zufolge in den 1640er oder 1650er Jahren, so liegt es überaus nahe, für das verlorene Werk ein aktuelles Anliegen gegen Gottlose und deren bedrohliches Treiben zu verstehen, das zuallererst im Kontext des Dreißigjährigen Krieges zu suchen ist. Die Datierung des Fragments auf die 1640er und 1650er Jahre lässt sich somit womöglich auf die Kriege- oder unmittelbare Folgezeit einengen.

36 Ebd., S. 163 f.

37 Mülhaupt zufolge (ebd., S. 5) hat Luther „kein Buch so geliebt und mit keinem so intensiv gelebt als mit dem Psalter, über keines so viel gepredigt, bei keinem so fleißig an der Übersetzung gefeilt“.

38 Zit. ebd., S. 167; die weiteren Zitate S. 163, 167 u. 169.

3. Überlegungen zur musikalischen Gestalt

Folgt man der Zuordnung der Textstellen zum 10. Psalm und berücksichtigt die spärlichen, doch aussagekräftigen musikalischen Anhaltspunkte, die das Fragment zu erkennen gibt, so kann man Konturen einer in Besetzung und Form großangelegten Psalmvertonung von Schütz ausmachen: Es liegt offenbar der linke äußere Streifen einer rechten Seite eines in der Mitte zerteilten Doppelfolio vor, der ein Format von etwa DIN A3 aufwies und entlang des Mittelfalzes getrennt wurde (Maße: 310x75 mm)³⁹. Aufgezeichnet ist die bezifferte Bassocontinuo-Stimme, die mit drei Textmarken „Er sitz<...>“ (Abbildung 4), „Steh auff her Go<tt>“ und „Gott“ sowie weiteren Eintragungen versehen ist, die gesondert zu untersuchen sind. Zwar zeigen nur die Zeilenanfänge des vierten und fünften Systems den Bassschlüssel, doch erschließt sich aus folgenden Merkmalen eindeutig, dass es sich um eine instrumentale Continuo-Stimme handelt: (1) Die ersten Zeilen sind beziffert; (2) der Ambitus reicht in der Bass-Schlüssel-Lesung bis zum großen C und deckt sich auf diese Weise mit dem gängiger Bassinstrumente; (3) typische Bassformulierungen wie der Quintfall-Ausschnitt der dritten Zeile treten auf; (4) die Stimme ist mit Textmarken versehen, und (5) in der 6.–9. Zeile ragen vom beschnittenen Bassschlüssel die beiden die Position des *f* markierenden „Punkte“ ins Fragment hinein.



Abbildung 4

Was von der ersten Zeile lesbar ist, macht unmissverständlich klar, dass es sich nicht um den Beginn eines Stückes handelt, sondern wir uns „mitten in der Musik“ befinden⁴⁰: Deutlich erkennbar ist eine aufwendige V-I-Kadenz mit Quartvorhaltswendung über dominant-

- 39 Das Blatt scheint am oberen und unteren Rand nicht beschnitten zu sein. Nach Gottwalds Untersuchungen an den Kasseler Schütz-Quellen deuten dort Papiere mit einer Langseite von mehr als 33 cm tendenziell nach Kassel (sie weisen hessische Marken auf), wohingegen Maße unter 33 cm nach Dresden weisen (das Papier ist sächsischer Provenienz). Das einzige genau 31 cm lange Papier innerhalb dieses Korpus stammt aus Ravensburg und ist nur grob zwischen 1623 und 1638 datierbar (SWV 478, *Die sieben Worte*, 2° Ms. Mus. 48 – just dieses Stück lässt sich auch in den Lüneburger Beständen nachweisen, deren Inventar eine Vertonung des 10. Psalms durch Heinrich Schütz verzeichnet – dazu unten). Letztlich kann nur das Wasserzeichen zuverlässige Hinweise auf die Herkunft des Papiers liefern.
- 40 Steudes Überlegungen basieren auf der Grundannahme, der Seitenanfang falle mit dem Beginn des Stückes zusammen. Anstelle seines in Klammern versteckten Vorbehalts „Fraglich ist, ob mit ‚Er sitzt...‘ der Beginn des Konzerts markiert ist.“ (wie Anm. 4, S. 224) kann man mit Gewissheit konstatieren: Sicher ist, dass mit „Er sitz<...>“ nicht der Beginn des Konzertes markiert ist.

schem *H* nach *E*. Diese Kadenz, welche den auffälligen Klang mit großer Terz über *H* fordert, der zudem mit seiner Sext eintritt und in einen *E*-Klang mit ebenfalls großer Terz mündet – also keine phrygische Wendung vollzieht – wird schwerlich zu Beginn einer Komposition anzutreffen sein. Ihre einschnittbildende Kraft wäre in einer Eröffnungsphrase deplatziert. All dies ist nach kaum drei Takten – mehr hätten in dieser Zeile keinen Platz – nicht zu erwarten. Wir dürfen also sicher davon ausgehen, dass der mit der Textmarke „Er sitz<...>“ versehenen Stelle bereits etwas vorausging – möglicherweise eine ganze Seite Musik, denn auch textlich befinden wir uns ziemlich genau in der Mitte des Psalms⁴¹. Auf der ersten Seite des Doppelblattes könnte eine erste Hälfte des Psalms (oder eine Auswahl vertonter Psalmverse aus der ersten Hälfte) Platz gefunden haben.

Die Textstelle, die im Psalm unmittelbar vorausgeht, rechtfertigt inhaltlich die bemerkenswerte Klangfolge der ungewöhnlichen Kadenz: „Sein Mund ist vol fluchens/ falsches und trugs/ Seine Zungen richt mühe vnd erbeit an.“ (Ps. 10, 7; Luther 1545). An dieser Stelle sei lediglich auf zwei Beispiele für *H-E*-Kadenz verwiesen⁴², die nicht nur dem vorliegenden Fall entsprechen, sondern dem Fragment möglicherweise überlieferungsgeschichtlich nahe stehen (dazu unten): (1) Vermutlich ist dasselbe Stichwort in der Vertonung des 5. Psalms *Herr, höre mein Wort* SWV Anh. 7 (Abbildung 5) verantwortlich für die den ersten großen Abschnitt beschließende, genau wie im Fragment harmonisierte *H-E*-Kadenz in Mensur 91–93⁴³: Im zugrunde liegenden Psalmtext ist hier von den „Blutgierigen und Falschen“ die Rede. (2) In der Choralbearbeitung *Erbarm dich mein o Herre Gott* SWV 447⁴⁴ erscheint die besondere Wendung bereits in der instrumentalen Sinfonia (Mensur 17–19): Wie im Fragment tritt sogar der Quartsextklang über *h* ein. Wenig später – Mensur 26–27 – wird nun vollends jenseits der Grenzen des Tonraums über dominantisches *Fis* der *H*-Klang mit großer Terz als Ultima ankadenziert. Eine ähnlich „exterritoriale“ Wendung vollzieht anlässlich der Textstelle „in fremden Landen“ die Schütz zugeschriebene Vertonung des 137. Psalms *An den Wassern zu Babel* (SWV deest) in Mensur 85–91⁴⁵.

Im Weißenfelder Fragment wurde die Note *E* korrigierend von einer Semibrevis in eine Brevis verwandelt (Abbildung 4): Der alte, dünner umrissene ovale Notenkopf scheint stellenweise unter der dickeren Nachzeichnung noch hervor (besonders deutlich unmittelbar zwischen der Hilfslinie und dem Buchstaben „E“ der Textmarke). Zu beiden Seiten des Notenkopfes wurden senkrechte Linien gezogen, die auf der rechten Seite möglicherweise mit der Textmarke kollidierten und die oben diskutierten Auffälligkeiten der Schreibweise des Buchstabens „E“ nach sich gezogen haben könnten.

41 Selbst wenn Schütz einzelne Verse des Psalms kompiliert haben sollte, wird er wohl kaum an dieser Textstelle eingestiegen sein, deren Personalpronomen „Er“ (gemeint ist: der Gottlose) ja zudem durch vorausgehende Passagen zuweisbar sein muss. Es wird also in jedem Fall auch mehr als nur ein instrumentales Vorspiel dem überlieferten Einstieg vorausgegangen sein.

42 Zur Besonderheit solcher *H-E*-Kadenz und der damit verbundenen Semantik vgl. Petrus Eder OSB, *Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz*, Tutzing 2004 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 26), sowie Carl-Friedrich Beck, *Die Tonstufe b als Klangbasis. Untersuchungen zu Tradition und Semantik vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Tutzing 2007 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 28), zu Schütz vor allem S. 220 f. und S. 249–252. Beck führt außerdem eine ganze Reihe anderer, teilweise ähnlicher Beispiele an.

43 NSA 27 (1970), S. 6.

44 NSA 32 (1971), S. 21.

45 NSA 28 (1971), S. 161.

Abbildung 5: *Herr, höre mein Wort*

89

der Herr hat Greul an den Blut-gie-ri-gen und Fal - - - - - schen.

Greul, der Herr hat Greul an den Blutgie-ri-gen und Fal - - - - - schen.

3 4 3

Im Verlauf der Seite deuten weitere Textmarken wenigstens einzelne Stationen des Fortgangs an: Vier Zeilen darunter beginnt in neuer Mensur ein neuer Formteil (Abbildung 6). Das tempus imperfectum c wird diminuiert gemäß der angezeigten proportio tripla, also kein moderner „3-Ganze-Takt“⁴⁶, sondern Einheiten zu sechs Semibreven: Aus $c \circ \circ \circ \circ \circ \circ |$ wird $3 \circ \circ \circ \circ \circ \circ |$.



Abbildung 6

Die Textmarke zeigt den neuen Text für diesen Formteil an: „Steh auff her Go<tt>“. Um dazwischen tatsächlich den gesamten Psalmtext durchzuführen, ist das rasche Tempo doppelchörigen Psalmvortrags vorauszusetzen. Dies verlangsamt sich unweigerlich mit dem Wechsel auf den Satztyp „à 2“, der mit der Tripla „Steh auff her Go<tt>“ eintritt. Erschien das „Er sitz<...>“ der ersten Zeile auf die Finalis eines Klauselvorgangs – was man ebenfalls als Indiz auffassen möchte, ein groß besetztes Tutti sei hier beteiligt, da typischerweise Neueinsätze auf der Finalis mit dem Einsatz größerer Besetzung verbunden sind –, so scheint hier beim Beginn des neuen Abschnitts eine Zäsur voranzugehen: Das Tutti macht einem solisti-

46 Steude (wie Anm. 4, S. 225) suggeriert dies durch einen zusätzlichen „Taktstrich“ nach drei Semibreven.

schen Duo über dem Generalbass Platz, also der typischen Triosatz-Konstellation⁴⁷. Bezeichnend für diesen Satztyp ist ferner das „Zweimal-(Mehrfach-)Sagen“: Es kündigt sich musikalisch am äußersten Rand des Fragments in einer Wiederholung des Motivs an.

Ob die Pausen des Basses gar darauf hindeuten, dass jeder der beiden Triosatz-Oberstimmen ein eigener Bass zukommt (sie also unterschiedlichen Chören angehören, oder es sich um ein gemischt vokal-instrumentales Trio handelt), sei dahingestellt. Die Pausen suggerieren jedenfalls das Ineinandergreifen der beteiligten Stimmen.

Wenn Steude gerade die Angabe „à 2“ als Hinweis auf eine den Standards der *Symphoniae sacrae* II entsprechende Besetzung auffasst, so muss man entgegen halten, dass der Vermerk nur im Kontext eines Werkes sinnvoll erscheint, das vornehmlich andere Besetzungen wählt. Im Rahmen einer Komposition wie den zehn Konzerten dieser Sammlung mit paarigen Singstimmen, Instrumentenpaar und Bassgruppe (Nr. 13–22; zu dieser Gruppe zählt auch *Es steh Gott auf*, das der Vertonung des Fragments laut Steude nahesteht⁴⁸) wäre diese Angabe hinfällig, da es sich um den „Normalzustand“ handelt⁴⁹. Zugespitzt formuliert bedeutet dies, dass gerade die Besetzungsangabe „à 2“ mitten im Stück auf eine große Gesamtbesetzung deutet.

Die Aufforderung „Steh auf“, Bestandteil verschiedener von Schütz vertonter Bibelstellen, ist geradezu prädestiniert für eine „auftaktige“ Geste⁵⁰. Hier wird sie jedoch „abtaktig“ der Dreiermensur eingepasst, sodass ein Rhythmus aus vier Semibreven und zwei Semibrevis-Pausen entsteht. Die Pausen dürfte ein komplementär dem Takt eingepasstes Motiv überbrücken, die Vierzahl der Semibreven sorgt für das „Überlappen“ der kurzen Glieder – das Ende des einen soll mit dem Anfang des nachfolgenden zusammenfallen. Das ist nur mit einer zusätzlichen vierten Silbe zu verwirklichen: „Steh auff her Go<tt>“. Das angehängte „Gott“ ließe sich auch als Beginn des folgenden Satzgliedes auffassen und tritt in dieser Funktion möglicherweise eine Zeile später erneut in Erscheinung – doch dazu später. Der Bass wechselt zudem die Lage und begibt sich in ein höheres Register, es ist auch nicht auszuschließen, dass er sich hier in der Funktion des Basso sequente einem Tenor anschließt, was allerdings normalerweise einen Schlüsselwechsel mit sich brächte. Zumindest kann auf höher liegende Duo-Partner geschlossen werden (und die Beteiligung vokaler Bässe ist eher unwahrscheinlich).

Die Tonart hellt sich an dieser Stelle vom Phrygischen, das dem Charakter des insgesamt recht düsteren Psalms angemessen ist und sich als Grundtonart aus den angesteuerten Stufen unschwer erschließen lässt⁵¹, nach C auf⁵². Das unterstützt die Wirkung des Lagenwechsels

47 Sie tritt übrigens auch in besagtem 7. Psalm an der entsprechenden Textstelle ein (NSA 27 [1970], S. 28).

48 Über den assoziativen Zusammenhang hinaus, den die Textmarke „Steh auf“ auslöst, gibt es keine Anhaltspunkte für eine Verwandtschaft der beiden ganz unterschiedlichen Kompositionen.

49 Entsprechend erscheint ein solcher Vermerk in den Bassstimmen dann nur jeweils am Beginn des Stücks gleichsam als Besetzungsangabe, jedoch nicht mehr ständig im weiteren Verlauf (vgl. beispielsweise das Bassus-Stimmbuch der *Symphoniae sacrae* II).

50 Vgl. z. B. Psalm 7 *Steh auf Herr, in deinem Zorne* (NSA 27 [1970], S. 28); weniger nahe liegt der von Steude angeführte Vergleich mit dem bekannten *Es steh Gott auf*, jenem klein besetzten Sonderfall in jeder Hinsicht, der ganz unmittelbar aus der kompositorischen Auseinandersetzung mit Monteverdi hervorgeht. Gegenbeispiele für die abtaktige Realisierung dieses Textes bietet die Hoheliedvertonung *Steh auf, meine Freundin*. Steudes Charakterisierung „fanfarenartig“ (wie Anm. 4, S. 225) beschreibt weniger das eher ungewöhnliche, in sich kreisende Bassmotiv dieser Stelle, könnte aber durchaus auf hypothetische Oberstimmen zutreffen.

51 In Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* heißt es zum fünften und sechsten Ton, dessen Hauptkadenzorte sich mit den im Fragment angesteuerten Stufen decken: „Er ist wehmütig und zu trau-

und der beschwingten Tripla und steht im Dienst der entscheidenden Wendung, die der Psalmtext hier nimmt: Erstmals spricht Zuversicht aus den Worten des ansonsten so verzagten, ja mit Gott hadernden Beters, indem er sich an Gott wendet und ihn zum Handeln auffordert. Gemeinsam mit der einleitenden Frage: „HERR/ warumb trittestu so ferne? Verbirgest dich zur zeit der not?“ und dem Beginn des Schlussabschnitts: „Der HERR ist König immer und Ewiglich“ bildet dieser Vers den formalen Rahmen und die Dreigliederung des Psalms (vom Vorwurf der Abwesenheit und der Schilderung des Gottlosen über die Aufforderung zum Einschreiten bis hin zum Bekenntnis zur Herrschaft Gottes).

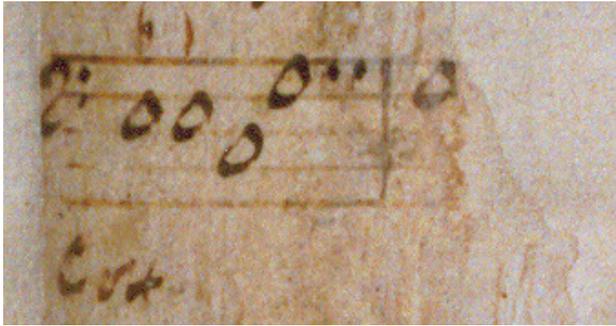


Abbildung 7

Rätselhaft bleibt die folgende Textmarke „Gott“ (Abbildung 7). Sie markiert wiederum einen neuen Abschnitt, der entweder mit dem Zeilenumbruch beginnt oder vom Ende der Zeile zuvor eingeleitet wird. Am vorausgehenden Zeilenende könnte eine Kadenz nach E mit großer Terz gestanden haben, die nun mit einem Erniedrigungszeichen als „Warnungsakzidenz“ aufgehoben wird. Diese Information, das \flat für die kleine Terz über dem Basston e , ist für den Continuo-Spieler notwendig, wenn ein Akkord mit großer Terz auf demselben Grundton vorausgegangen ist. Zwei unmittelbar aufeinander folgende E-Klänge mit großer und kleiner Terz sind als Beschluss eines vorausgehenden und Beginn eines nachfolgenden Abschnitts getrennt durch eine Zäsur denkbar, nicht jedoch ohne Absatz innerhalb einer musikalischen „Zeileneinheit“. Allerdings könnte der vorausgehende harmonische Vorgang auch auf andere Weise das Erniedrigungszeichen erforderlich gemacht haben. Der Psalmtext liefert zudem keine weiteren Zeilen, die mit dem Wort „Gott“ anheben⁵³. Die Texteinheit „Gott, erhebe deine Hand“ ließe sich nur schwer dem immer noch gültigen Dreiermetrum einpassen. Ein einzelnes Wort „Gott“ wäre als Textmarke zwar vorstellbar, doch liegt die Vermutung nahe, hier könnte eine Wiederholung der ganzen Stelle „Steh auff her Go<tt>“, jetzt im Tutti, angezeigt sein – der Wechsel auf die größere Besetzung, die ja die Textstelle beinahe

rigen Sachen geneigt. [...] Wie denn auch seine Harmonie zu kläglichen Worten sich gar wohl reimet.“ Vgl. Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 95. Auch der 11./12. Ton könnte dieser Psalmvertonung zugrunde liegen. Zu den Besonderheiten des Phrygischen und seiner Verwendung vgl. Eder (wie Anm. 42), passim.

- 52 Die sechste Stufe spielt insgesamt eine gewichtige Rolle – was freilich für das Phrygische nicht weiter überrascht.
- 53 Einzig der zweite Halbvers des 11. Verses „Er spricht in seinem hertzen/ Gott hats vergessen“ beginnt in Luthers Fassung letzter Hand (1545) mit diesem Wort. Eine Rückkehr zu dieser Textstelle nach dem folgenden Vers 12 „Steh auff HERR Gott“ kann jedoch sicherlich ausgeschlossen werden.

erwarten lässt, könnte eben am Ende der vorausgehenden Zeile erfolgt sein. Gemäß der Verzahnung der viersilbigen Textglieder, nun möglicherweise in chorischem statt solistischem Alternieren, fiel die Silbe „Gott“ wie hier am Beginn der 5. Zeile des Fragments auf den Mensurbeginn, an dem zugleich das nächste Glied der anderen beteiligten Gruppe einsetzt. Die musikalische Parallelität der fünften zur vierten Zeile stützt diese Annahme. Textmarken bei solchen Wiederholungen erneut zu schreiben, entspricht dem Usus, wie zahlreiche Beispiele aus Continuo-Stimmbüchern und handschriftlichen Stimmen belegen.

Was sich zwischen den beiden Abschnitts-Anfängen der ersten und vierten Zeile musikalisch ereignete, lässt sich nur erahnen. Auffällig ist das Aufsuchen tiefster Bass-Regionen (C in der zweiten Zeile des Fragments), was dazu verlockt, hier eine musikalische Reaktion auf den entsprechenden Psalmvers „Er duckt sich, drücket nider, / Vnd stösset zu boden den Armen mit gewalt“ zu vermuten (Abbildung 8). Unter der tiefsten Note C befanden sich Schriftzeichen, die nicht mehr zu erkennen sind. Dass andererseits keine weiteren Textmarken zu sehen sind, ist wohl weniger darauf zurückzuführen, dass Psalmverse in der Vertonung übersprungen worden wären, als vielmehr dem üblichen Verfahren geschuldet, nur einzelne, signifikante, eventuell formal relevante, mit einem Satztyp- oder Besetzungs-Wechsel einhergehende Stellen anzuzeigen.

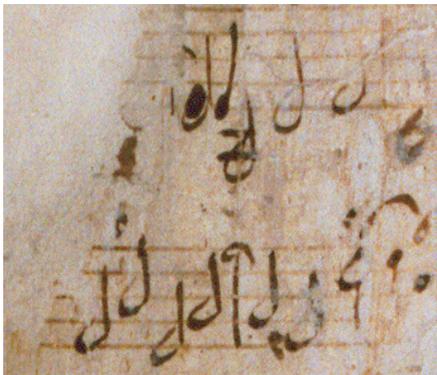


Abbildung 8

Dem großen C ging zunächst eine Minima G voraus, die später zur Semiminima ausgefüllt und durch eine zweite Semiminima G ergänzt wird – möglicherweise hebt Schütz damit eine typische rhythmische Vereinfachung des Basses wieder auf und gleicht sie der Textdeklamation der Singstimme(n) an (♩♩♩♩♩♩). Die von der Bezifferung geforderte Klangfolge verdient Beachtung: Dem Quintfall auf den C-Klang folgt neuerliches G-Dur, angezeigt durch die Ziffer 3, die in erster Linie stimmführungstechnisch relevant ist. Über A soll, wie das ♭ darüber signalisiert, nicht die große Terz eintreten, die einen nach d leitenden Kadenzkontext suggerierte. Stattdessen erscheint im Folgetakt ein unbezifferter Klang über der Minima E (also mit kleiner Terz und ohne kadenzierende Wirkung).

Die bezifferte Stimme ist mit Taktstrichen notiert: Für die übrigen Stimmen nicht zu erwarten, ist dies bei Continuo-Parts für Schütz üblich, ja beinahe obligatorisch⁵⁴. Für die

54 Vgl. die bereits erwähnte Stimme zu *Christ ist erstanden*, abgebildet u. a. in: Kurt Gudewill u. a., Art. *Schütz, Heinrich*, in: MGG 12 (1965), Sp. 202–226, hier Sp. 215. Auch beispielsweise in den gedruckten

Überbindung in der dritten Zeile stünden gemäß den Schreibgepflogenheiten der Zeit auch andere Notierungsweisen zur Verfügung: So ließen sich Noten, deren Wert über die Tactus-Einheit hinausgeht, auf dem Tactus-Strich platzieren (wenn ein solcher überhaupt gezogen wird). Der älteren Haltebögen, welche die Hälse verbinden, bedient man sich häufig ebenso, wie der neueren, von Notenkopf zu Notenkopf geführten (der Rest eines solchen ist in der ersten Zeile zu sehen)⁵⁵. Vergleichbare Quellen der Zeit deuten darauf hin, dass die Notensetzung auf dem Taktstrich dort bevorzugt wird, wo der bestehende Takt – etwa ein Dreiermetrum – kurzzeitig außer Kraft gesetzt oder überlagert wird: beispielsweise durch einen hemiolischen Großtakt, ansonsten aber auch die Darstellung mit Hilfe der Überbindung als graphisches Mittel zur Verfügung steht, die man vor allem dann wählt, wenn auf der langen Note Harmoniewechsel stattfinden (was in der ersten Zeile der Fall ist)⁵⁶.

Auch Zeile 7 und 8 (Abbildung 9) sind musikalisch parallel eingerichtet: Rhythmik und melodischer Gestus stimmen überein. Während die erste der beiden Zeilen einen a-Klang ansteuert (dominantisches e#), bewegt sich die zweite wieder im C-Raum.

Das Zeichen über der Semiminima d in der untersten Zeile (Abbildung 10), das in der Graphie einem aufstrebenden Pfeil gleicht, ist ein Versetzungszeichen #, das entweder hier etwas entgleist ist oder ausgestrichen wurde. Die beiden feinen Querstriche sind am Original gut auszumachen, einer der Senkrechtstriche gerät sehr schräg oder dient dazu, das Zeichen wieder zu eliminieren. Unter der folgenden Note g zeigen sich unleserliche Schriftreste, die von einer Textmarke herrühren könnten⁵⁷. Aufmerksamkeit verdient ferner der kleine Haken am linken Ansatz des Fusae-Bogens, der an die alte Fusa-Fähnchen-Graphie erinnert.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Continuo-Stimme des Weißenfelder Fragments zu einer insgesamt groß besetzten, wohl mehrhörigen Vertonung des (vermutlich vollständigen) Textes des selten in Musik gesetzten 10. Psalms in der Tonart e (phrygisch) gehört, wobei Abschnitte in reduzierter Besetzung vorkommen: zumindest einer davon vom Satztyp à due.

Bassus-Stimmbüchern der *Symphoniae sacrae* II und III stehen Stücken, die ganz ohne Taktstriche notiert sind, solche gegenüber, die Tactus-Striche durchweg aufweisen.

55 Wiederum sei auf die Stimmbuch-Drucke der *Symphoniae sacrae* II und III verwiesen, wo beide Formen gleichberechtigt nebeneinander stehen, ohne dass erkennbar wäre, wann die eine oder andere bevorzugt würde.

56 Die sechste Zeile fasst zwischen diesen Tactus-Strichen Einheiten mit nur zwei Miniminen zusammen. Die kleinste Einheit ruft nach dem alten System das „tempus imperfectum cum prolatione minori“ hervor, das häufig augmentiert aufgefasst und auch als „tactus alla minima“ bezeichnet wird: Dessen Perfectio-nes umfassen drei Miniminen. Auf der Basis dieser Mensurangabe ließe sich der Tactus mit nur zwei Miniminen – also das Tempus imperfectum C mit Semibrevis-Einheiten, das vor allem dann zu erwarten ist, wenn kleine Notenwerte, etwa viele Fusae, vorkommen – durch die erneute Augmentation mittels der Proportionsangabe $\frac{3}{2}$ erzeugen, es stünde zur vorhergehenden Mensur im extremen Verhältnis $\frac{1}{2}$. Ab den 1580er Jahren etabliert sich der modernere Semibrevis-Strich, wie er hier offenbar vorliegt. Zu Fragen der Notierungskonventionen vgl. den grundlegenden Aufsatz von Manfred Hermann Schmid, *Zur Edition von Musik des 16. Jahrhunderts*, in: *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 7, S. XXV–XXXII.

57 Denkbar wäre auch ein die Ausführung betreffender Hinweis etwa zur Besetzung.



Abbildung 9



Abbildung 10

Nun belegt der bereits erwähnte Eintrag in ein selbst mittlerweile verlorenes Inventar aus Lüneburg⁵⁸ eine Vertonung des 10. Psalms durch Heinrich Schütz: Es führt unter der Nummer 378⁵⁹ ein „Herr warumb trittestu so ferne, Ps. 10, à 8, 12, ou 18 (E)“. Werner Breig bringt das Fragment mit der Komposition aus dem Inventar in Verbindung⁶⁰. Dieses Nachlassverzeichnis dokumentiert die handschriftlichen Musikalien der zwischen 1660 und 1690 angelegten, bereits 1772 als „verschollen“ geltenden Sammlung von Friedrich Emanuel Praetorius (1623–?), der 1655–1695 das Amt des Michaelis-Kantors in Lüneburg innehatte⁶¹.

In Anbetracht der Exklusivität von Vertonungen dieses Psalmtextes und des Umstandes, dass sich zahlreiche direkte und indirekte biographische Verbindungen Schützens nach Lüneburg nachweisen lassen⁶², zudem die Tonart E übereinstimmt und sich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, auch die Besetzungsangabe in Einklang bringen lässt, kann man diese Vermutung mit gewichtigen Argumenten stützen. Das bestärkt umgekehrt die Annahme, das Weißenfelser Fragment sei Teil einer vollständigen – zumindest beim Eingangsvers beginnenden – Vertonung dieses Psalms durch Heinrich Schütz.

Bei den 30 Werken, die Praetorius von Schütz in Handschriften sammelt (vgl. die Tabelle im Anhang), handelt es sich größtenteils um Einzelwerke, die in keinen seiner Drucke eingin-

58 Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bachs Zeit*, in: SIMG 9 (1907–1908), S. 593–621, hier S. 617.

59 Das Inventar war ursprünglich alphabetisch nach den Titeln geordnet: Aus dieser Reihenfolge stammt die Nummer. Seiffert sortiert seine Aufstellung alphabetisch nach Komponisten.

60 Vgl. oben Anm. 28. In der Orthographie stimmt das Textincipit des Lüneburger Inventars genau mit der Luther-Bibel letzter Hand überein.

61 Ein weiteres Inventar verzeichnete die Drucke aus seinen Beständen. – Immerhin spärliche Informationen zu Praetorius' Leben bietet Gustav Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, S. 34 f.

62 Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, passim.

gen⁶³ und die sich, sofern eine Datierung möglich ist, überwiegend den Jahren 1640–1650 zuordnen lassen. Elf der vom Inventar verzeichneten Stücke müssen als verschollen gelten, davon sind wohl neun nur aus dem Lüneburger Eintrag bekannt⁶⁴. Eines ist auch im Naumburger Inventar von 1658 angeführt (*Lobsinget Gott* – womit sich zumindest für die Komposition dieses Stücks ein sicherer terminus ante quem ergibt⁶⁵) und die deutsche Kyrie-Litanei könnte mit der im Weimarer Inventar von 1662 erwähnten identisch sein⁶⁶. Von den verbleibenden 19 Werken decken sich mit zwölf Stücken zwei Drittel der handschriftlichen Lüneburger Bestände mit Werken, die sich auch in den Kasseler Quellen finden. Acht davon werden von Rifkin⁶⁷ und Gottwald⁶⁸ nach 1640 datiert. Die einzigen vermutlich frühen Werke der Sammlung sind der Hirtinnen-Gesang, das Einzelstück aus den *Symphoniae sacrae* I (1629) und die *Auferstehungshistorie* – letztere lag allerdings in Partiturform vor und ist damit möglicherweise eher von der Partitur-Handschrift als vom Druck 1623 abhängig.

Die Frage, auf welchen Wegen das Repertoire zu Praetorius und nach Lüneburg gelangte, muss vorerst offen bleiben. Bevor der aus Mühlberg bei Ohrdruf stammende Praetorius Kantor in Lüneburg wurde, war er unter anderem in Braunschweig beschäftigt und diente zehn Jahre in Hamburg als Tenorist der Kantorei unter Thomas Selle, dem Vorgänger des Schütz-Schülers Christoph Bernhard. Er könnte also durchaus sogar persönlich Bekanntschaft mit Schütz gemacht haben⁶⁹. Die Generalbass-Partien, die aus Lüneburg erhalten sind, weisen mit ihren Eintragungen (Einsatzzeichen etc.) darauf hin, dass sie als Direktionsstimmen benutzt wurden und es ist nicht auszuschließen, dass Schütz die eigene Bass-Stimme des Weißenfelder Fragments in ähnlicher Funktion, möglicherweise bei einer Aufführung in Lüneburg, diente. Vielleicht hatte man dort das Werk bei Schütz in Auftrag gegeben. Personelle Verbindungen bestanden und darauf, dass man den Komponisten überaus schätzte und seine Werke vermutlich auch zur Aufführung brachte, deuten Rechnungsbücher, die die Anschaffung der

63 Die Drucke liegen, wie Rechnungsbücher bestätigen, größtenteils in Lüneburg ohnehin vor. Drei der 30 Kompositionen sind auch gedruckt überliefert: *Domine labia mea in Symphoniae sacrae* I (1629), die *Auferstehungshistorie* (1623) und *Von Gott will ich nicht lassen (Symphoniae sacrae* II von 1647). In welchem Verhältnis die Manuskripte zu den gedruckten Ausgaben stehen – ob es sich um Frühfassungen handelt, oder sie von den Drucken abhängig sind –, lässt sich nicht klären, sodass die Jahre der Drucklegungen keine Hinweise in Datierungsfragen geben.

64 „Factum est praelium magnum“, Ps. 10, [vermutlich eines der beiden] Magnificat, „Wer ist der so von Edom kömt“, „Der Windt beest das Land“, „Diß Orth mit beumen gantz umgeben“, „Einstmahls der Hirte Coridon“, „Einstmahls in einem schönen Thal“ und „Sag ô Sonne“ – darunter also fünf der sieben weltlichen Werke.

65 Arno Werner, *Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a.d.S.*, in: AfMw 8 (1926), S. 390–415.

66 Eberhard Möller, *Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen*, in: SJB 10 (1988), S. 62–85. Vermutlich ist eher die mit Incipit dokumentierte Litanei identisch mit dem Lüneburger Kyrie. Besetzung („â. 12. vel. 18. stimmen“) und Tonart (das Incipit zitiert eine auf dem Ton h repetierende Stimme, was auf G₂ oder E deutet) legen jedenfalls nahe, dass hier Übereinstimmung vorliegen könnte (vgl. die Tabelle). Schütz besucht Weimar 1647, 1648, 1658 und 1659; Hofkapellmeister Adam Drese ist seinerseits 1652 und 1656 in Dresden. Auch aus dem Besitz des Lautenisten und Gambisten Christian Herwich gehen 1662 Schütz-Werke in die Weimarer Bestände ein.

67 Rifkin (wie Anm. 10 und 9).

68 Gottwald (wie Anm. 9 und 11).

69 Schütz' Reisen in Zusammenhang mit seinen Kopenhagen-Aufenthalten während des Dreißigjährigen Krieges führten ihn über Hamburg (1633 und wohl auch 1642); auf Braunschweig-Lüneburger Territorium, namentlich in Wolfenbüttel, hält sich Schütz vor 1645 mehrfach und lange auf.

Drucke seiner Opera aktenkundig werden ließen. Und schließlich sind wir darüber informiert, dass Ratsmusiker an festlichen Gottesdiensten mitwirkten und ein umfangreiches Instrumentarium zur Verfügung stand⁷⁰.

Die Besetzungsangabe für Psalm 10 im Lüneburger Inventar mit 8, 12 oder 18 Stimmen lässt an verschiedene Konstellationen denken. Am wahrscheinlichsten ist eine doppelchörige Anlage mit je vier Solo- und Ripien-Stimmen, die durch einen vierstimmigen Komplement-, Capell- oder Instrumentalsatz verstärkt werden können, oder denen sich noch zusätzlich zu acht colla-parte-Instrumenten ein weiteres Instrumentenpaar beigesellt⁷¹.

Geht man vom Modell der *Psalmen Davids* aus, käme folgende Disposition zustande:

Grundbestand	Erweiterungen (ad lib.; „voces et instrumenta si placet“)
2 x 4	Cappella (4 oder 5 Stimmen), B.c., Instrumente, sonstige Verdopplungen

Die *Symphoniae sacrae* III kennen folgende Varianten:

Grundbestand („à 5, à 6, à 7, ab 8“)	Erweiterungen (ad lib.; „voces et instrumenta si placet“)
3–6 Vokalstimmen, 2–3 obligate Instr.	Complementa (4 oder 8), B.c. (ad organum, pro violone) insgesamt 5-16 Stimmen

Das Lüneburger Inventar führt gelegentlich mit der Stimmenzahl auch Aufteilung in Chöre oder sogar die beteiligten Instrumente und Singstimmen an, beispielsweise

„à 8 ou 12. 4 Strom. 4 Voc. in Conc. 4 Voc. in capell“ (Seiffert a.a.O., S. 604)

„à 8, 12 &c 5 Viol. Fag. 6 Voc. [in Conc.] CCATTB. 6 Voc. in Rip. CCATTB.“ (ebd., S. 602)

„à 18. 10 Strom. 8 Voc.“ [i.e. 2 x 4 Voc. + verdoppelnde Instrumente + 2 weitere Instrumente] (ebd., S. 603)

„à 12 ou 18. 5 Strom, Fag. CCATB con Cap. à 6“ (ebd., S. 606); etc.

70 Walter (wie Anm. 62); inwiefern allzu üppige Instrumentierung diesem Psalm überhaupt angemessen ist, sei dahingestellt. Immerhin verweist der Text auf die Passage 4. Mose 10, wo Mose den Herrn auffordert, aufzustehen und in aller Breite vom Gebrauch der Trompeten die Rede ist. Tonart und andere Merkmale lassen eher an Posaunen, Streich- und Holzblasinstrumente denken.

71 Die grundlegende Achtzahl der Stimmen muss nicht zwingend aus einer doppelchörigen Anlage hergeleitet werden. Vorstellbar ist auch ein fünfstimmiger Vokalsatz mit zusätzlichem Bassinstrument (beispielsweise dem in Lüneburg oft besetzten Fagott, welches dann offenbar mitgezählt wird) und solistischem Stimm- oder Instrumentenpaar (etwa zwei Violinen oder Zinken). Dann wären die ad libitum hinzukommenden Stimmen vielleicht Ripien-Stimmen, die den fünfstimmigen Chor verstärken. Auch ein Bläserensemble aus drei Posaunen und Zink ist als Erweiterung denkbar (wiederum sei auf die kaum bekannte Vertonung des Ps. 7 verwiesen, bei der ein solistischer Teil von diesem Ensemble allein begleitet wird; Hier würde es sich zur Verklanglichung der ähnlich düsteren Szenerie ebenso eignen). Merkmale wie rasche Textbewältigung und pausendurchsetztes Auftreten knapper Wendungen deuten im Fall des vorliegenden Fragments auf eine mehrchörige Besetzung.

Anhang



6 6 6
4 4 #

Er sitz

3 b

b 5 6 6

à 2
Steh auff her Go

Gott

6 6

6 # #

6 6

5 6

Textincipit	Besetzung	Tonart	sonstige Überlieferung Besetzung u. Tonart	SWV Ausg. 72	Datierung: Rifkin Gottwald (1997) 73
An den Wäldern zu Babel, Ps. 137	A 8. 4 Strom. 4 Voc.	D	Kl ⁷⁴ 2 ^o Ms. Mus. 490; T, 4 Pos.; CCB; bc; Tonart: D [Kad. H-E, Fis-H vgl. Fragment] ⁷⁵	deest N 28	1627-32 Kassel um 1625
<i>Canticum 3 puerorum.</i> In Fest. Michaelis	A 5, 10, 15 & 20	D ₁	StB+UB Königsberg ⁷⁶ (heute verschollen); CCATB, 2 corn.+3Pos., 2 5st. cap., 5 Str., bc; Tonart: Db	448 A13	1627-32 Kassel um 1625
Der Wind beist das Land	A 2 Ten.	D	verschollen		
Die sieben Worte unsers Herrn J. C. am Stam des Creutzes gesprochen	A 10 ou 15	E	Cat. Naumburg ⁷⁷ 1658; Kl 48 CATTB, 5 Instr., cap. ad lib., bc; Tonart: E	478 N2 A1	[Kl. Ravensburger Papier 1623-83]
Diß Ohrt mit beumen gantz umgeben	C Solo con Continuo	A	verschollen		
<i>Domine Iehia mea</i>	à 5. C. è T. Cornett. Tromb. Fagotto	G	<i>Symphoniae sacrae I (1629)</i> CT, Corn./V, Pos., Fg, bc; Tonart: G	271 A5	
Einsmahls der Hirte Coridon	A 2 è 4. CC. 2 Violin	G ₁	verschollen		
Einsmahls in einem schönen Thal	A 2 è 6	D	verschollen		
Erbarm dich mein ò Herre Gott	C solo con 4 Violin	E	S-U ⁷⁸ 34:1 C, 5 Str.; Tonart: E [Kadenz H-E vgl. Fragment]	447 N32 A18	vor 1665
Es gingen zwene Menschen hinauff	CCAB	G ₁	Kl 49 ^u ; CCABar, bc; Tonart: G	444 A14	1640-1650 Kassel 1649
Freue dich des Weibes deiner Jugendt	à 9. Trombett. Corn. 3 Tromb. CATB	D	Cat. Naumburg 1658: à 6 et 9, gedruckt (l), Löbau 56 CATB+tutti, Tr., Corn., 3 Pos., bc; Tonart: A (l), ohne Tr.	453 A1479	ca. 1640
<i>Factum est praesidium magnum.</i>	A 9	C	verschollen		
Herr der du bist vormahls gnädig gewest, Ps. 85	à 17. 5 Viol. 3 Trombon. CCATB con Capella à 4, CATB	E	Kl 49n CCITB, 2V, 3 Pos. cap. SATB, bc Tonart: E	461 N28 A13	ca. 1650 Kassel 1652-1653
Herr unser Herrscher, Ps. 8		G ₁	Kl 50d, Dresden ⁸⁰ , Titel autograph CCATB+cap., 2 Corn./V, 4 Pos., bc; Tonart: G	449 N27 A13	1635 Dresden 1638
Herr warumb trittestu so ferne, Ps. 10	A 8, 12 ou 18	E	Weißenfelder Fragment, Tonart: E		
Kyrie Gott Vater in Ewigkeit	à 18. 6 Strom. 6 Voc. in Conc. 6 Voc. in Rip.	E ₁	verschollen vgl. Weimar ⁸¹ dt. Litanet à 12 oder 18v		

Liebster sagt in süßen Schmerzen	À 4. 2 Violin. CC	G	Kl 49h, Dresden, Instr. autograph; ehem. Stadtbib. Breslau Ms.201 e; S-Uu 34c3; CC, 2V, bc; Tonart: G	441 N37 A15	1627-32 Dresden n. Rifkin
Lobsinget Gott ihr Menner von Galilaea. In Fest. Ascens. Christi	À 10	D:	verschollen vgl. Naumburg 5, 10v		
<i>Magnificat</i>	5 Strom. 4 Voc. con Cap.	G:	S-Uu 34:4, Dresden SATB, 2V, 3 Pos, 2 cap. CATB, bc; Tonart: G	468? A 18	vor 1665
<i>Magnificat</i>	à 10. 2 Violin. 3 Tromb. Fag. CTB. con Cap. à 4	D:	s.o. ?	468?	
<i>Paviana</i> der siegreichen Auferstehung unseres Heilandes J. Christi		D	op. 3, 1623, Dresden (Bergen), Kl 49v CCCAATTB, 4 Viol./Org., etc. ad lib, bc; Tonart: D	50 N3 A1	1623-1627 (Ms. Kl) Kassel u. 1627
Saget den Gästen, meine Mahlzeit Dom. 20. p. Trin.	à 7. 4 Voc. 3 Strom. 2 Viol. Fag.	F:	verschollen		
Sag ó Sonne meiner Seelen	À 4. duplic.	G:	verschollen		
Tugendt ist der beste freundt	À 4. 2 Violin. CC	D	Kl 49f, CC, 2V, bc; Tonart: D	442 N37 A15	1640-1650 Kassel um 1650
Vater Abraham erbarme dich mein	À 7. 2 Violin. CCATB	A	Kl 53y, CCATB, 2V/2Fl, Vl, bc; Tonart: g (b) ?	477 A18	1640-1650 Kassel 1642
Vier Hirinnen gleich jung gleich schön	À 4. CCAT	G:	Kl 58f (Noten autogr.); Gottwald: Auff. Kassel 1650 CCAT, bc; Tonart: Gb	Anh. 1 A18	ca. 1615-1620 Dresden n. Rifkin
Von Gott will ich nicht laßen	À 5. 3 Voc. 2 Viol.	G:	SS II (1647), CCB, 2V, bc; Tonart: g	366 N17 A7	
Weib was weinestu. Dialogus von der Auferstehung Jesu Christi	À 8 con B. Contin.	D	Kl 49x/2; Dresden, Text autogr.; CCAT+rip, bc; Tonart: D	443 A14	ca. 1645 Kassel um 1650
Wer ist der so von Edorn kömt	À 10 ou 18, per Choros	D	verschollen		
Wo Gott der Herr nicht das Hauf bauet, Ps. 127	à 14. 5 Strom. 5 Voc. in Concert. CCATB. 4 Voc. in Capell. CATB	C:	Kl 50b, Dresden, Naumburg à 14 CCATB, 2V, 3 Pos.; cap.: CATB; bc Tonart: C	473 N28 A13	1627-1632 Dresden (?) vor 1638

- 72 N = Neue Schütz-Ausgabe (NSA), A = Alte Schütz-Ausgabe (SGA).
- 73 Zu Rifkin vgl. Anm. 10, zu Gottwald vgl. Anm. 9.
- 74 Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel (Gottwald, wie Anm. 9).
- 75 Es handelt sich hierbei nicht um die Vertonung, die in die *Psalmen Davids* einging (SWV 37) und die tonartlich auf A/a (phrygisch) ausgerichtet ist.
- 76 Ehemalige Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg; vgl. Joseph Müller, *Die musikalischen Schätze der Koenighichen- und Universitaets-Bibliothek zu Koenigsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gottbold's*, [...], Bonn 1870.
- 77 Vgl. Anm. 65.
- 78 Uppsala, Universitätsbibliothek.
- 79 In SGA ediert nach einer Königsberger Quelle, die folgende Besetzung spezifiziert: „à 6 ò se piace à 9“ bzw. „cornetti, 4 voc. di cantar. con tromboni“ und als Tonart „in a“ angibt. Ob dieses Werk trotz der Tonartdifferenz mit dem im Lüneburger Inventar verzeichneten identisch ist, muss offen bleiben. Immerhin könnte eine Transposition nach D durch die beteiligten „trombetti“ nötig geworden sein.
- 80 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden; vgl. Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974.
- 81 Vgl. Anm. 66.

