

Cammerjungfrauen im Mäusenest

Neue Text- und Notenfunde im Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels

Matthias Kirchhoff und Ann-Katrin Zimmermann

Für Anne Kirchhoff

Zum zweiten Mal nach 1985 haben im Dezember 2010 Umbauarbeiten am Weißenfelser Alterswohnsitz von Heinrich Schütz einen Fund von Text- und Notenfragmenten zu Tage gebracht. 1985 beschränkte sich die Ausbeute auf ein – freilich spektakuläres – Fundstück in einem Balken des »Musikinstrumentenzimmers«. Dieses konnte als ein um 1650 notiertes, autographes Fragment der Bassstimme einer verschollenen Vertonung des 10. Psalms identifiziert werden¹. Fünfundzwanzig Jahre später entdeckten die durch den ersten Fund für weitere *trouvailles* sensibilisierten Arbeiter im Fußboden des Schütz-Hauses eine sensationell große Zahl weiterer Bruchstücke. Es handelt sich um 20 Überbleibsel von Autographen des 17. Jahrhunderts, zahlreiche kleinste Schnipsel gedruckter Literatur des 16. Jahrhunderts sowie mehrere Fragmente des 19. Jahrhunderts². Drei der Fundstücke sollen – zumindest, was das Textfragment und die Textmarken der Notenfunde betrifft – im Folgenden der Hand des Heinrich Schütz zugeschrieben werden. Zwei davon werden hier ausführlich diskutiert: ein Textstück ohne Noten, dessen Inhalt sich zumindest anzunähern ebenso knifflig wie lohnend erscheint, zudem das größere von zwei Notenfragmenten, anhand dessen *in extenso* der Beweis geführt werden soll, dass es demselben Notenblatt angehört wie der 1985 gefundene Papierstreifen. Ein einige Monate später entdecktes, 60 × 30 mm messendes Notenstück auf der Rückseite des Zierknopfes einer Bohllendecke gehört in denselben Kontext: Auch auf diesem winzigen Notenfragment erlaubt die Textmarke *⟨verbir⟩gest dich zur z⟨eit⟩* und *⟨n⟩oht Verbirgest* die Zuordnung zum 10. Psalm, und die wenigen sichtbaren Noten legen nahe, dass es sich um eine Bassstimme handelt. Das auf dem Zierknopf erhaltene Notenfragment gehörte also zum selben Doppelfolio wie die Notenfunde von 1985 und 2010.

Über die Betrachtung dieser prominenten Fragmente hinaus werden sämtliche übrigen Bruchstücke, die im Zuge einer Autopsie am 30. und 31. März 2011 eingesehen und behelfsweise katalogisiert wurden, mit der von uns vergebenen Sigle³, den ungefähren Maßen sowie den lesbaren Textelementen

1 Matthias Kirchhoff/Ann-Katrin Zimmermann, *Musik, Text und Kontext des Weißenfelser Schütz-Fragments*, in: *SJb* 31 (2009), S. 95–119.

2 Von der Erörterung und Verzeichnung zahlreicher anderer nicht-schriftlicher Fundstücke wie Münzen und Scherben wird im Folgenden abgesehen.

3 Die Signatur setzt sich aus (1) dem Kürzel für den Fundort *Ws* (Weißenfels, Schützhaus), (2) der Jahreszahl des Fundes zusammen und nimmt (3) eine Sortierung in folgende Gruppen vor: Fragmente, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Schütz oder seinem Umfeld zuzuordnen sind, erhalten eine mit 1 beginnende zweistellige Zahl (z. B. *Ws* 2010-11: *Cammerjungfrauen*-Fragment, s. u.). Fundstücke, die etwa aufgrund ihres sehr geringen Textbestands keine eindeutige zeitliche Zuordnung erlauben und von geringerem Quellenwert sind, tragen am Ende eine zweistellige Zahl beginnend mit 2 (z. B. *Ws* 2010-21 Einzelstimmen-Fragment, s. u.). Quellen des 19. Jahrhunderts, größtenteils einer Weißenfelser

verzeichnet. Lediglich summarisch kann dabei auf papierne Kleinststücke in einem Mäusenest eingegangen werden, das fleißige Nager (ausweislich ihres Baustoffs wohl schon zu Schütz' Zeiten) aus verschiedenen Druckwerken des Hauses anfertigten; es handelt sich um zahlreiche im einzelnen nicht mehr identifizierbare Kleinstfunde, die man nicht vollends ignorieren darf, geben sie doch Hinweise auf Literatur, die im 17. Jahrhundert im Weißenfelser Haushalt vorhanden war.

Die Notenfragmente Ws 2010-10 und Ws 2011-10

Bei dem größeren der neu aufgefundenen Notenfragmente (Maße: 13,8 × 3,7 cm) handelt es sich um ein Mittelstück eines beidseitig handrastrierten Blattes. Der Erhaltungszustand ist trotz eines Überzugs mit transparent weißer Kleister-Schicht recht gut. Der ursprüngliche Zustand des Blattes ist unter einer Überklebung (s. u.) zu erkennen. In die sichtbaren vier Liniensysteme ist auf einer Seite eine Bass-Stimme notiert. Zwar fehlen die Zeilenanfänge, und Schlüssel sind nicht zu sehen, doch lässt sich aus Faktur und Verlauf der Stimme eindeutig auf einen instrumentalen Bass schließen: In der dritten sichtbaren Zeile ist ein Klauselvorgang mit bass-typischem Quintfall erkennbar (nach *E*), die über der Notenzeile notierten Kreuze verweisen auf Dur-Akkorde über *A* und *H*, die in diesen harmonischen Vorgang eingebunden sind. Neben der Bassklausel und der Bezifferung sprechen auch Textmarken (Zeile 2: *so stoltz*; Zeile 3: *E*; unter der vierten Zeile: *[ha]ben für und für*) und Tactus-Striche dafür, dass es sich um eine Bass-Stimme handelt.

Der Schreiber der Noten ist vermutlich identisch mit dem Schreiber des seit 1985 bekannten Fragments: Verdickungen am oberen Ende der Hälse der Semiminimen in Zeile 2, die Minimen-Folge *G-A* zu Beginn der dritten Zeile mit der großzügigen, weit ausholenden Tropfenform, die den Hals nach oben in einem Schwung mitnimmt, der mittig angesetzte Hals nach unten bei der Minima der vierten Zeile, sowie die identischen Erhöhungszeichen lassen darauf schließen (zur Textschrift der Incipits s. u.). Für beide Fragmente scheint zudem dasselbe 12 mm breite Rastral verwendet worden zu sein: Es zieht die oberste Linie und die beiden Randlinien etwas kräftiger als beispielsweise die zweitunterste.

Das neu aufgefundene Fragment kann dem 1985 entdeckten zugeordnet werden: Während es sich beim bekannten Streifen um den linken Rand der rechten Seite eines Doppelblattes handelt, stammt das neue Fragment aus der Mitte des unteren Teils der zugehörigen linken Seite. Es bestätigt sich damit die im Schütz-Jahrbuch 2009 vertretene Auffassung, die Bass-Stimme gehöre zu einer vollständigen Vertonung des 10. Psalms und jenem Blatt, von dem der linke Randstreifen erhalten ist, müsse (mindestens) eine Seite vorausgegangen sein. Damit, und mit der Bekräftigung von *e* als Grundton der Psalmvertonung in der starken Kadenz der dritten lesbaren Zeile, erhärtet sich auch die These, das bekannte und das neue Fragment sei mit dem Eintrag in ein mittlerweile verlorenes Inventar aus Lüneburg in Verbindung zu bringen⁴.

Der Vergleich mit dem bekannten Fragment lässt auf fünf verlorene Notenzeilen über den auf dem Fragment erkennbaren vier Zeilen schließen: Dort könnte durchaus die Musik für die ersten vier Verse des selten vertonten Psalms Platz gefunden haben – das Zierknopf-Fragment gewährt punktuell Einblick

Aufführung des *Barbiers von Sevilla* von 1848 zugehörig, tragen am Ende eine zweistellige Zahl beginnend mit 3, und alle Kleinstfunde aus einem Mäusenest erhalten die 5 als vorletzte Ziffer.

4 Es verzeichnete unter der Nummer 378: »Herr warumb trittestu so ferne, Ps. 10, à 8, 12, ou 18 (E)«. Vgl. Kirchhoff/Zimmermann (wie Anm. 1), S. 113.

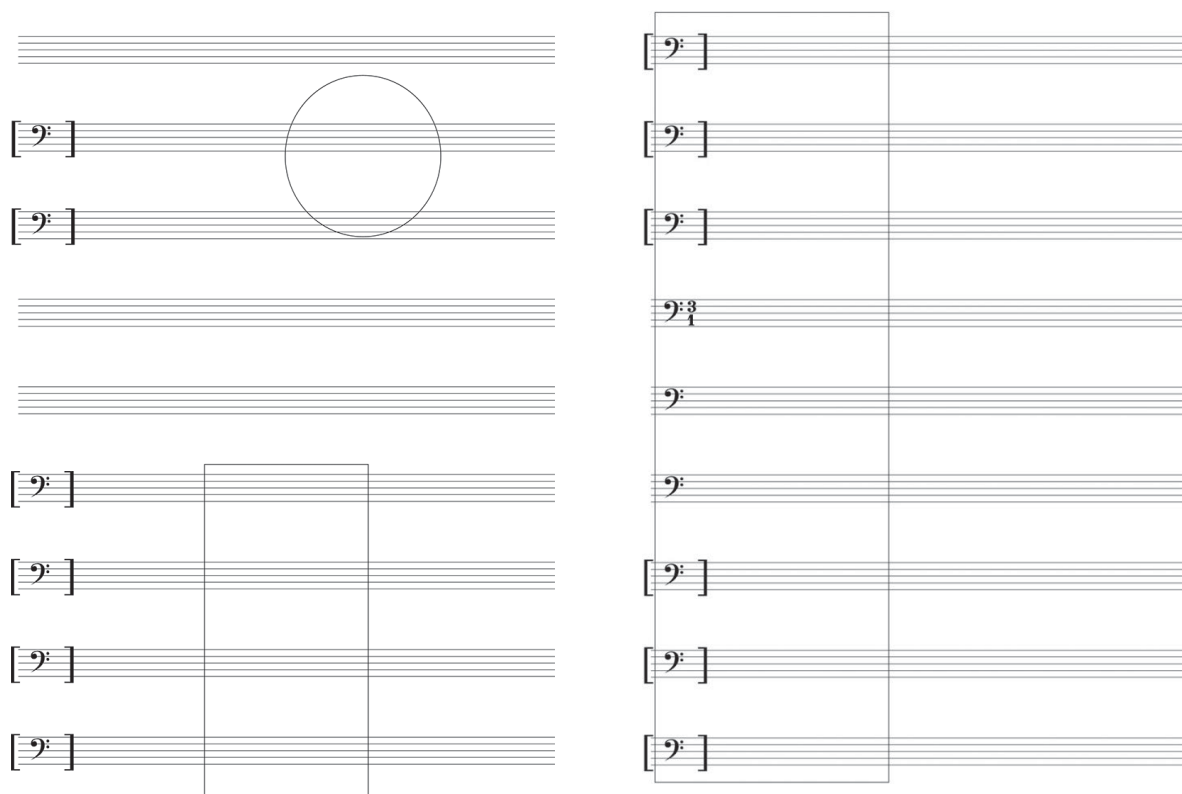


Abbildung 1a: Doppelseite mit der Basstimme zu einer Vertonung des 10. Psalms von Heinrich Schütz. Linker Kreis: ungefähre Position des 2011 aufgetauchten Zierknopf-Fragments Ws2011-10, Vertonung von Vers 1, linker Kasten: 2010 aufgefundenes Fragment Ws2010-10, Vertonung der Verse 4–6, rechter Kasten: 1985 entdecktes Fragment, Vertonung der Verse 8–12. Die ersten sechs Zeilen der linken Seite nahm vermutlich die Vertonung der Psalmverse 1–6 in Anspruch, während die Vertonung der Verse 8–12 auf den unteren drei (?) Zeilen der linken Seite beginnend die rechte Seite des Doppelblatts füllte.

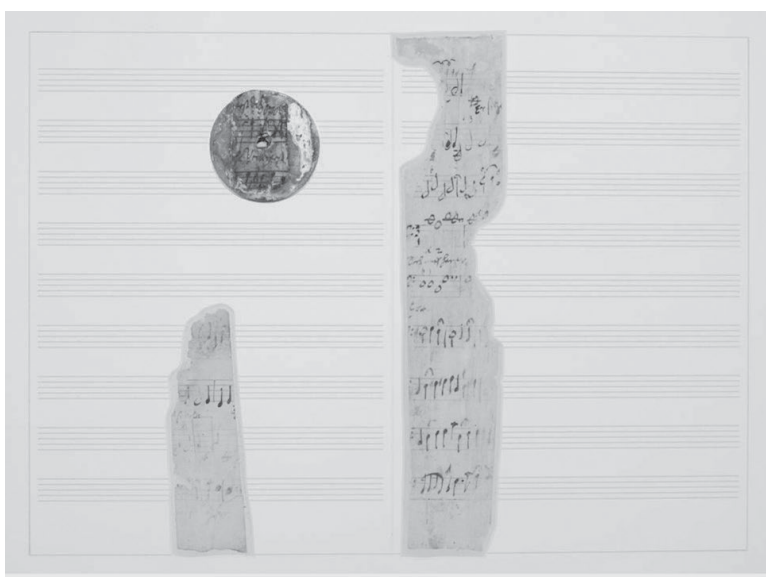


Abbildung 1b: Doppelseite mit der Basstimme zu einer Vertonung des 10. Psalms von Heinrich Schütz; Montage der erhaltenen Fragmente (Fotos: Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels)

in Musik zum ersten Vers. Die Rückseite des Blattes ist ebenfalls rastriert, es wurden jedoch im Bereich des Fragments (und vermutlich auf der ganzen Rückseite) keine Noten eingetragen.

Sichtbar sind auf den gegenüber dem 1985 gefundenen Streifen (31 × 7,5 cm) deutlich kleineren Papierstücken Ausschnitte aus einer Vertonung des 10. Psalms, die textlich und musikalisch dem im bekannten Fragment Überlieferten vorausgehen:

¹ HERR/warumb trittestu so ferne? *Verbirgest dich zur zeit der not?*

² Weil der Gottlose treibet/mus der Elende leiden/Sie hengen sich an einander/vnd erdencken böse Tück.

³ Denn der Gottlose rhümet sich seines mutwillens/Vnd der Geitzige segenet sich/vnd lestert den HERRN.

⁴ Der Gottlose ist **so stoltz** vnd zornig/Das er nach niemand fraget/Jn allen seinen tücken helt er Gott für nichts.

⁵ Er feret fort mit seinem thun jmerdar/Deine Gerichte sind ferne von jm/Er handelt trötzig mit allen seinen Feinden.

⁶ Er spricht in seinem hertzen/Jch werde nimer mehr darnider ligen/Es wird **für vnd für** keine not **haben**.

⁷ Sein Mund ist vol fluchens/falsches vnd trugs/Seine Zungen richt mühe vnd erbeit an.

⁸ Er sitzt vnd lauret in den Höfen/Er erwürgt die Vnschuldigen heimlich/Seine Augen halten auff die Armen.

⁹ Er lauret im verborgen/wie ein Lew in der hüle/Er lauret das er den Elenden erhassche/Vnd er hasschet jn/wenn er jn in sein netze zeucht.

¹⁰ Er zuschlehet vnd drücket nider/Vnd stösset zu boden den Armen mit gewalt.

¹¹ Er spricht in seinem hertzen/Gott hats vergessen/Er hat sein Andlitz verborgen/Er wirds nimer mehr sehen.

¹² Stehe auff HERR Gott/erhebe deine Hand/Vergis des Elenden nicht.

¹³ Warumb sol der Gottlose Gott lestern/vnd in seinem hertzen sprechen/Du fragest nicht darnach?

¹⁴ Du sihest ja/Denn du schawest das elend vnd jamer/Es stehet in deinen Henden/Die Armen befelhens dir/Du bist der Waisen Helffer.

¹⁵ Zubrich den arm des Gottlosen/vnd suche das böse/So wird man sein gottlos wesen nimer finden.

¹⁶ Der HERR ist König jmer vnd Ewiglich/Die Heiden müssen aus seinem Land vmbkomen.

¹⁷ Das verlangen der Elenden hörestu HERR/Jr hertz ist gewis/das dein Ohre drauff mercket.

¹⁸ Das du Recht schaffest dem Waisen vnd Armen/Das der Mensch nicht mehr trotze auff Erden.

Textmarken des größeren neuen Fragments Ws 2010-10 (fett), des auf dem Zierknopf befindlichen Bruchstücks Ws 2011-10 (kursiv) und des 1985 gefundenen Papierstreifens (unterstrichen); Text nach Luther (1545).

Die Textmarken des Zierknopf-Fragments Ws 2011-10 lassen auf Textwiederholungen schließen: Zumindest der zweite Halbvers des Verses 1 wurde offenbar mehrfach vorgetragen. Das macht es wiederum schwer, die Position des winzigen Ausschnitts auf dem linken Teil des Doppelfolio zu präzisieren. Fest steht, dass mindestens eine Notenzeile der oberen erkennbaren vorausgegangen sein muss, denn die erste Text-

zeile am oberen Rand des Fragments *⟨verbir⟩gest dich zur z⟨eit⟩* gehört zu einer darüber verlaufenden Notenzeile. In der oberen der beiden sichtbaren Notenzeilen ist die Textmarke *⟨n⟩oh̄t Verbirgest* zu erkennen. Nach dem Schlusswort *⟨n⟩oh̄t* des 1. Psalmverses setzt, mit Großbuchstaben kenntlich gemacht, die textliche Wiederholung der zweiten Vershälfte mit *Verbirgest* ein. Musikalisch macht sich der »Bruch« beim Sprung vom Versende zu einer zurückliegenden Textpassagen durch eine kleine Zäsur bemerkbar: Auf eine Brevis, die als lange Abschlussnote ein Abschnittsende markiert haben könnte, folgt ein Semiminima-Pausenzeichen.

Die erkennbaren Notenköpfe fügen sich bei Annahme eines Bassschlüssels am Zeilenanfang konfliktlos in einen *e*-Modus, dem diese Psalmvertonung insgesamt zugehören dürfte. Ob die Hälse der sichtbaren Notenköpfe Fähnchen aufweisen, lässt sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht überall sicher feststellen. Einzig die erste erkennbare Note der zweiten Notenzeile des Knopf-Fragments ist eindeutig als Fusa zu lesen (vgl. Abbildung 2).

Weit ergiebiger ist die Beschäftigung mit dem größeren Fragment Ws 2010-10: Vers 4 ([Der Gottlose] *ist so stolz*) ist unter der zweiten sichtbaren Notenzeile zu lesen, Vers 6 (*E[r spricht]*) beginnt am Ende des Ausschnitts der dritten sichtbaren Notenzeile und das Ende des 6. Verses [*Es wird keine Not ha*] *ben für und für* erscheint mit großzügigem Abstand unter der untersten sichtbaren Notenzeile, bei der es sich zugleich um die unterste Zeile des Notenblattes handeln dürfte.

In Vers 6 wurde der Text gegenüber Luthers Fassung letzter Hand von 1545 umgestellt – ein für Schütz keinesfalls ungewöhnlicher Vorgang: Möglicherweise wollte er die Folge einsilbiger Wörter (»es wird für und für«) aufbrechen oder die häufig als Schlussfloskel vorkommende Wendung *für und für* am Ende platzieren. Auch metrische Erwägungen könnten eine Rolle gespielt haben.

Dass es sich beim *E* der 3. Zeile wie bei allen anderen Textmarken um einen Versanfang handelt (und nicht etwa den Beginn des zweiten Halbverses von Vers 5: *E[r handelt trötzig]*), liegt auch aufgrund der vorausgehenden, groß angelegten Kadenz nach der Grundstufe *E* nahe⁵: Ein derart starker Einschnitt ist eher vor einem neuen Vers bzw. am Beschluss des Versendes zu erwarten. In Frage käme auch Vers 5 *E[r feret fort]*, doch nicht zuletzt aufgrund der Nähe zur nächsten Textmarke *für und für* scheint Vers 6 plausibler. Auch Johann Philipp Krieger (1649–1725), der von 1680 bis zu seinem Tod – also 45 Jahre – als Kapellmeister am Hof Johann Adolphs I. in Weißenfels tätig war und zu den wenigen Komponisten zählt, die sich dieses drastischen, sich der Vertonung sperrenden Textes annahmen⁶, lässt an dieser Stelle mit Vers 6 »Er spricht in seinem Herzen« einen neuen Teil beginnen, ebenso vor »Stehe auf, Herr Gott«, beide Male verbunden mit einem Mensurwechsel und klanglich abgesetzt vom Vorhergehenden. Ob Krieger die Komposition von Heinrich Schütz kannte, als er seinem *Musikalischen Seelenfrieden* 1697 ein geistliches Konzert für Bass, 2 Violinen und Continuo über den vollständigen Text des 10. Psalms beifügte, das bereits am Sonntag Exaudi 1696 in der Weißenfelser Schlosskirche erklingen war und das er dort 1707 erneut aufführte⁷?

5 Diese weitere starke *e*-Kadenz bekräftigt die im SJB 2009 geäußerte Vermutung, diese Vertonung des 10. Psalms könne mit jener im Lüneburger Inventar aufgelisteten »in E« übereinstimmen; vgl. Kirchoff/Zimmermann (wie Anm. 1), S. 113.

6 Kirchoff/Zimmermann (wie Anm. 1), S. 104 f.

7 Klaus-Jürgen Gundlach: *Das Weißenfelser Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*, Sinzig 2001. Vgl. dazu auch Klaus-Jürgen Gundlach (Hrsg.), *Herr, warum tritts du so ferne*, Geistliches Konzert für Bass (Alt), zwei Violinen und Basso continuo (Edition Merseburger 589), Kassel 2007.



[verbir]gest dich zur z[eit]

[n]oth Verbirgest

Empty musical staves for transcription.



[i]st so stolz

E[r]

[ha]ben für und für

Empty musical staves for transcription.

Abbildung 2: Das Zierknopf-Fragment (oben) und das Fragment Ws 2010-10 (unten) mit dem Versuch einer Übertragung (Fotos: Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels, Anne Kirchhoff)

Obgleich Aufführungen von Schütz'schen Werken durch Krieger nicht verzeichnet sind⁸, ist tatsächlich nicht auszuschließen, dass er Schütz' Version des 10. Psalms zur Hand hatte – und ihm womöglich in der Wahl der Besetzung folgte. Allzu viele Vorbilder stehen für Vertonungen dieses Textes bekanntlich nicht

⁸ Dies gilt jedenfalls für jene Zeit, die vom selbst angelegten Verzeichnis erfasst wird; vgl. Gundlach (wie Anm. 7), passim.

zur Verfügung, und Krieger gilt zurecht als Fortführer Schütz'scher Traditionen. Auch angesichts der Seltenheit von Vertonungen des 10. Psalms wäre es zumindest eigentümlich, wenn in Weißenfels zwei solche Werke in relativer zeitlicher Nähe unabhängig voneinander entstanden sein sollten. Wenn das Bassstimmenfragment zu der Vertonung von Heinrich Schütz gehört, auf die das Lüneburger Inventar verweist – wofür nicht zuletzt die Tonart spricht –, ist das Werk freilich größer besetzt als Kriegers kleines geistliches Konzert für Solo-Bass, Continuo und 2 Streichinstrumente. Dafür sprechen auch Merkmale des bekannten Teils der Bassstimme⁹.

Dennoch lohnt ein Seitenblick auf Johann Philipp Kriegers Vertonung. Folgte man Kriegers Vorschlag in der Vorrede und verzichtete auf die Violinen, so wäre Kriegers Komposition über weite Strecken einstimmig: Vokalsolistische und instrumentale Bassstimme fallen in eins. Ausnahmen finden sich in Abschnitten, wo sich der Instrumentalbass auf harmoniestützende Haltetöne beschränkt. Doch sobald er sich in Bewegung setzt (und ganz selbstverständlich an allen Kadenzorten), deckt sich sein Verlauf mit dem der Singstimme¹⁰. Zum ersten Mal tritt dies nach frei rezitierendem Anfang ein, bezeichnenderweise zu den Psalmworten: »und erdenken böse Tücke« (T. 6–8)¹¹.

Krieger gliedert den Psalm in sieben große Teile, beschlossen von einem wiederholten Amen-Abschnitt im Presto. Frei rezitierend mit einer Streicher-Aura aus gehaltenen Akkorden und langsam schreitendem Bass eröffnen die beiden ersten Psalmverse. Die Versgrenze überbrücken die Violinen mit einer knappen Überleitungsfloskel. Erst mit der Kadenz nach *g* (T. 8), die diesen Eingangsabschnitt beschließt, setzt eine Achtelbewegung im Bass ein, und die Violinen treten mit einem kleinen Achtel-Motiv in Aktion, um die Kadenz noch einmal zu bestätigen und dem Sänger eine größere Pause zu verschaffen: »damit die Stimme respirieren könne«, wie es in Kriegers Vorwort heißt.

Die Verse 3–5 sind im Dreier-Metrum gefasst und gehen erstmals über die reine Syllabik hinaus in kleinere Koloraturen über: Ausgelöst werden sie im vierten Vers von den Wörtern »stolz« und »zornig«. Der Klangraum weitet sich zunächst quintabwärts: Der erste Halbvers des dritten Verses ist auf *c* ausgerichtet, der zweite hebt auf *F* an. Pünktlich zur Versgrenze wird mittels eines *D*-Klages mit großer Terz wieder *g* herbeigeführt. Diese Hierarchie der Kadenzorte wird beibehalten: Auch im vierten Vers erreicht die Halbversgrenze kadenzierend *Es* (T. 34), das Versende findet nach *g* zurück (T. 42). Im fünften Vers wird »trotzig« mit markanten Punktierungen hervorgehoben, die sich in der Singstimme zu einem großen Melisma ausweiten und schließlich auf Continuo-Bass und Violinen übergreifen, die damit ein kleines, den Formteil beschließendes Zwischenspiel bestreiten.

Mit Vers 6 kehrt die rezitierende Haltung des Anfangs wieder, die erneut im Kadenzvorgang eine Bass-Achtelbewegung und damit zugleich den Vortrag des siebten Verses in Gang setzt. Die Violinen – und mit ihnen vielleicht sinnbildlich die ganze Musik – schweigen während des gesamten Verses, der

9 Kirchoff/Zimmermann (wie Anm. 1), S. 109–111.

10 Dabei erschließt sich ein bedeutsames Detail des zweiten aufführungspraktischen Hinweises aus dem Vorwort: Die Austauschbarkeit der Solostimmen Diskant und Tenor sowie Alt und Bass erfährt eine Einschränkung, denn der solistische Bass kann nicht durch eine Alt-Stimme ausgeführt werden, da dies frappierende satztechnische Konsequenzen hätte; vgl. *Musicalischer Seelen-Friede*, Nürnberg 1697. Dort heißt es im Vorwort: »Wie die Sop. im Tenor, der Tenor wieder vice versa im Sop. der Alt im Baß mit denen Violinen gesungen, auch ohne diese der Discant in Alt und so fort transponiret werden könne, braucht keines Erinnerns«. Kurioserweise schlägt die Ausgabe von Klaus-Jürgen Gundlach, die das Vorwort faksimiliert und zitiert, den solistischen Alt als alternative Besetzung zum Solo-Bass vor: Angekündigt wird ein »Geistliches Konzert für Bass (Alt)«; vgl. Gundlach (wie Anm. 7).

11 Taktzählung nach Gundlach (wie Anm. 7), passim.

	Johann Philipp Krieger, Ps. 10 (1696)	Heinrich Schütz, Ps. 10, Fragment (um 1650)
Besetzung	Basso solo, General-Bass 2 Violinen (nicht obligat)	à 8, 12, 18 → mehrchörig mit geringstimmigen Abschnitten (z. B. »à 2«)
Tonart	<i>g</i> dorisch	<i>e</i>
Gliederung	(fett : melismatische Hervorhebung)	(<u>unterstrichen</u> : erkennbare Textmarken)
gemeinsame Formteilgrenzen:	<p><i>C, rezitierend:</i></p> <p>1 HERR/warumb trittestu so ferne? Verbirgest dich zur zeit der not?</p> <p>2 Weil der Gottlose treibet/mus der Elende leiden/Sie hengen sich an einander/vnd erdencken böse Tück.</p> <p>^{3/2}:</p> <p>3 [Denn] der Gottlose rhümet sich seines mutwillens/Vnd der Geitzige segenet sich/vnd lestert den HERRN.</p> <p>4 Der Gottlose ist so stoltz vnd zornig/Das er nach niemand fraget/Jn allen seinen tücken helt er Gott fur nichts.</p> <p>5 Er feret fort mit seinem thun jmerdar Deine Gerichte sind ferne von jm/Er handelt trötzig mit allen seinen Feinden.</p> <p>* <i>längeres Zwischenspiel. C, rezitierend:</i></p> <p>6 Er spricht in seinem hertzen/Jch werde nimer mehr darnider ligen/Es wird fur vnd fur keine not haben.</p> <p><i>laufender Bass, senza Violini:</i></p> <p>7 Sein Mund ist vol fluchens/falsches vnd trugs/Seine Zungen richt mühe vnd erbeit an.</p> <p>* <i>tutti:</i></p> <p>8 Er sitzt vnd lauret in den Höfen/Er erwürget die Vn-schuldigen heimlich/Seine Augen halten auff die Armen.</p> <p>9 Er lauret im verborgen/wie ein Lew in der hüle/Er lauret das er den Elenden erhassche/Vnd er hasschet jn/wenn er jn in sein netze zeucht.</p> <p>10 Er zuschlehet vnd drücket nider/Vnd stösset zu boden den Armen mit gewalt.</p> <p>11 Er spricht in seinem hertzen/Gott hats vergessen/Er hat sein Andlitz verborgen/Er wirds nimer mehr sehen.</p> <p>* <i>längeres Zwischenspiel. [»^{6/8}«]:</i></p> <p>12 Stehe auff HERR Gott/erhebe deine Hand/Vergis des Elenden nicht.</p> <p>* (?) <i>kurzes Zwischenspiel. C, rezitierend; quasi senza V.:</i></p> <p>13 Warumb sol der Gottlose Gott lestern/vnd in seinem hertzen sprechen/Du fragest nicht darnach?</p>	<p>?</p> <p>1 HERR/warumb trittestu so ferne? <u>Verbirgest dich zur zeit der not?</u></p> <p>2 Weil der Gottlose treibet/mus der Elende leiden/Sie hengen sich an einander/vnd erdencken böse Tück.</p> <p>3 Denn der Gottlose rhümet sich seines mutwillens/Vnd der Geitzige segenet sich/vnd lestert den HERRN. [<i>Zäsur?</i>]</p> <p>4 Der Gottlose ist <u>so stoltz</u> vnd <u>zornig</u>/Das er nach niemand fraget/Jn allen seinen tücken helt er Gott fur nichts.</p> <p>5 Er feret fort mit seinem thun jmerdar Deine Gerichte sind ferne von jm/Er handelt trötzig mit allen seinen Feinden. [<i>Zäsur</i>]</p> <p>6 Er spricht in seinem hertzen/Jch werde nimer mehr darnider ligen/Es wird <u>fur vnd fur</u> keine not <u>haben</u>.</p> <p>7 Sein Mund ist vol fluchens/falsches vnd trugs/Seine Zungen richt mühe vnd erbeit an. [<i>Zäsur</i>]</p> <p>8 <u>Er sitzt</u> vnd lauret in den Höfen/Er erwürget die Vn-schuldigen heimlich/Seine Augen halten auff die Armen.</p> <p>9 Er lauret im verborgen/wie ein Lew in der hüle/Er lauret das er den Elenden erhassche/Vnd er hasschet jn/wenn er jn in sein netze zeucht.</p> <p>10 Er zuschlehet vnd drücket nider/Vnd stösset zu boden den Armen mit gewalt.</p> <p>11 Er spricht in seinem hertzen/Gott hats vergessen/Er hat sein Andlitz verborgen/Er wirds nimer mehr sehen. [<i>Zäsur</i>], ^{3/1}, à 2:</p> <p>12 <u>Stehe auff HERR Gott/erhebe</u> deine Hand/Vergis des Elenden nicht. [<i>Zäsur?</i>]</p> <p>13 Warumb sol der Gottlose <u>Gott</u> lestern/vnd in seinem hertzen sprechen/Du fragest nicht darnach?</p>

¹⁴ Du sihest ja/Denn du schawest das elend vnd
jamer/Es stehet in deinen Henden/Die Armen
befelhens dir/Du bist der Waisen Helffer.

³/₂, *tutti*:

¹⁵ Zubrich den arm des Gottlosen/vnd suche das
böse/So wird man sein gottlos wesen nimer finden.

¹⁶ Der HERR ist **König** jmer vnd **Ewiglich**/Die
Heiden müssen aus seinem Land vmbkomen.

C, rezitierend, senza Violini:

¹⁷ Das verlangen der Elenden hörestu HERR/
laufender Bass: Jr hertz ist gewis/das dein Ohre
drauff mercket.

¹⁸ Das du Recht schaffest dem Waisen vnd Armen/
Das der Mensch nicht mehr **trotze** auff Erden.

Zwischenspiel. Presto [»¹²/₈«]:

||: Amen :||

¹⁴ Du sihest ja/Denn du schawest das elend vnd
jamer/Es stehet in deinen Henden/Die Armen
befelhens dir/Du bist der Waisen Helffer.

¹⁵ Zubrich den arm des Gottlosen/vnd suche das
böse/So wird man sein gottlos wesen nimer finden.

¹⁶ Der HERR ist König jmer vnd Ewiglich/Die
Heiden müssen aus seinem Land vmbkomen.

¹⁷ Das verlangen der Elenden hörestu HERR/
Jr hertz ist gewis/das dein Ohre drauff mercket.

¹⁸ Das du Recht schaffest dem Waisen vnd Armen/
Das der Mensch nicht mehr **trotze** auff Erden.

[*Doxologie? Amen?*]

von Fluchen, Falschheit und Trug redet. Zum Zwischenspiel treten sie, einsetzend auf den Abschlusston der Singstimme, wieder hinzu. Das »Zerschlagen« und »zu Boden Stoßen« des 10. Verses gibt Anlass für heftige Bewegung, Semifusae rauschen abwärts bis ins tiefe *Es* der Singstimme. Übertroffen wird dieser Ausbruch noch von den Melismen des energischen 12. Verses »Stehe auf, Herr! Gott, erhebe deine Hand«, die Nachhall in den Violinen finden.

Die langen Verse 13 und 14 vertont Krieger erneut rezitativisch über statischem Bass und nur interpunktierenden Violinen. Für die Verse 15 und 16 kehrt Krieger, sichtlich um suitenartige *variatio* der Mensuren bemüht, zum Dreiermetrum zurück und feiert den »König immer und ewiglich« in endlosen Koloraturen. Auch Vers 17 und 18 werden in einem Formteil zusammengefasst, der steigernd angelegt ist und auf melismatische Betonung des (eigentlich negierten) Wortes »trotze« hinausläuft. Die Motivik dient den Violinen musikalisch zu einem beschließenden Instrumentalglied. Der Psalm wird nicht von der Doxologie, sondern einem reich kolorierten wiederholten Amen-Presto beschlossen. Auch für diesen flotten Schlussteil im Tripeltakt in der Manier einer Gigue mögen instrumentale Suiten Pate gestanden haben – Gattungen, die Krieger mit seinen Tafel- und Feldmusiken ebenfalls bediente.

Wie das bekannte, so weist auch das neu gefundene Fragment Korrekturen auf (vgl. Abbildung 3): In der vierten Zeile wurde eine mit großer Terz und Quart (# 4) bezifferte Minima *H* mit einem ras-trierten Papierstück überklebt, auf dem zwei Semiminimen *H* (beziffert mit #) und *E* notiert sind. Die am oberen Ende abstehende Überklebung bewahrte das Darunterliegende vor der Verkleisterung und überdeckt die Unterlänge des *z* der darüber liegenden Textmarke *so stolz*. Auch ein kleines Stück der folgenden Minima *H*, beziffert mit Quartvorhalt und Auflösung zur großen Terz (4 #), wird vom Korrekturpapierchen bedeckt: Der verborgene Teil des Notenkopfes wurde jedoch penibel auf dem aufgeklebten Papierstück ergänzt.

Die Frage, wodurch diese Korrektur nötig wird, ist nicht leicht zu beantworten. Die rhythmische Unterteilung könnte mit der Textdeklamation zusammenhängen: »mit seinen Feinden« (Minima – Semiminima – Semiminima – Minima – Minima). Das erklärt jedoch noch nicht den Verzicht auf den Wechsel zur Quart und die Vorausnahme der Ultima in einer für Schütz ebenfalls nicht untypischen Form.

Diese starke Kadenz nach *E* (mit kleiner Terz), die auf der Penultima den besonderen Klang *H* ausbreitet und nicht die phrygische Form wählt, fällt vermutlich mit der Textstelle »[er handelt trötzig mit all seinen] Feinden« zusammen.

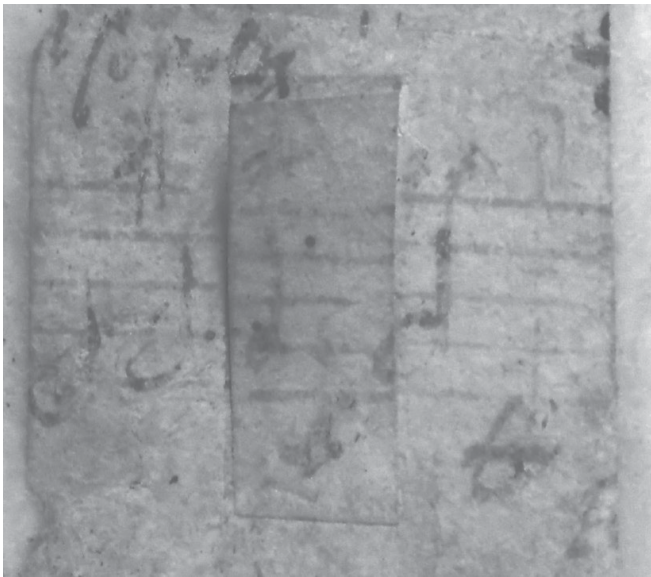


Abbildung 3

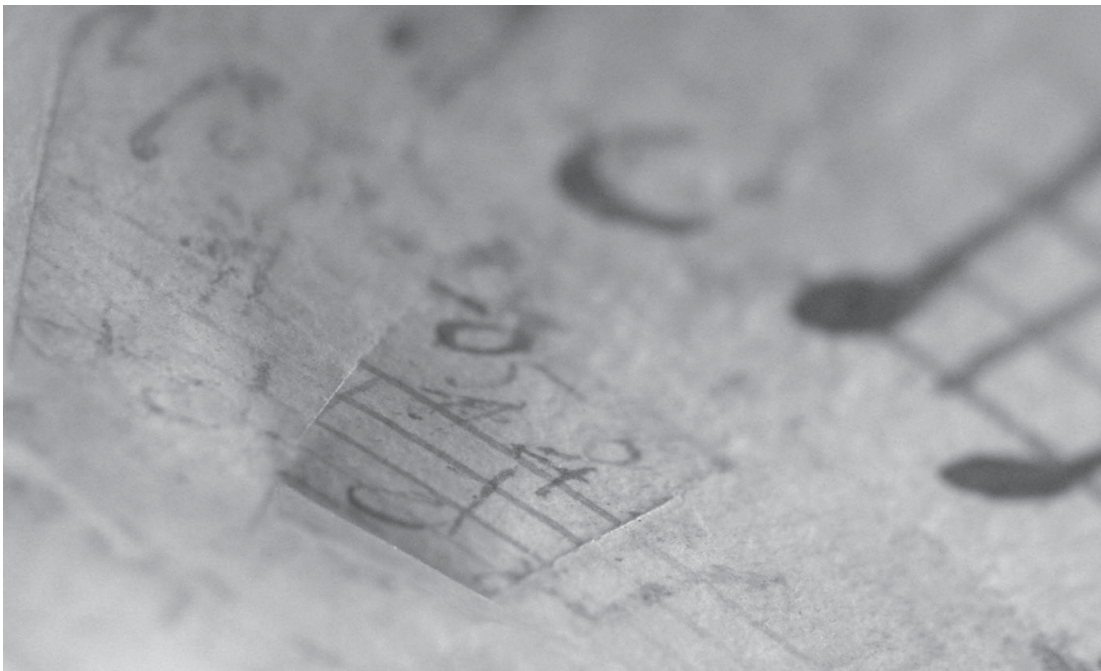


Abbildung 4: Korrektur in der dritten Zeile mit der überklebten Stelle (Foto: A.-K. Zimmermann)

In der untersten Zeile sind weitere Korrekturen erkennbar, die den Rhythmus der Bassstimme betreffen: Die ursprüngliche Folge von drei Minimien *fs*, *g*, *d* wurde durch Ausfüllen der Notenköpfe und Ergänzung des Tones *e* vor dem Tactus-Strich in Minima *fs*, Semiminima *g*, Semiminima *e* und Semiminima *d* verändert (vgl. Abbildung 5).

Grund und Anlass für diese peniblen Korrekturen – treffender sollte von »Änderungen« gesprochen werden, denn es sind keine Fehler, die damit behoben werden – liegen nach wie vor im Dunkeln. Es könnte im Zusammenhang mit einer Aufführung des Werkes zu den Anpassungen gekommen sein, denkbar ist jedoch auch die Vorbereitung für eine Drucklegung. Alle Maßnahmen scheinen den Rhythmus des Basses im Hinblick auf Textdeklamation zu präzisieren. Beim neu gefundenen Fragment könnte das in der dritten Zeile die vier Silben am Ende des fünften Verses betreffen: »sei-nen Fein-den«, die sichtbaren

Noten der untersten Zeile ließen sich in der korrigierten Version textieren mit »ha-ben für und für«. Nun ist für Instrumentalstimmen eine derart sklavische Bindung an die Silbendeklamation der Singstimmen gar nicht erforderlich, und gerade die Generalbassstimme weicht nicht selten – um nicht zu sagen: üblicherweise – rhythmisch vergrößernd und vereinfachend von den Vokalbässen ab. Entscheidend könnte gemeinsames Artikulieren von instrumentaler und vokaler Bassstimme bei einem Solo des Basses sein.



Abbildung 5: Dritte Zeile des Fragments vor der Korrektur (oben) und nach der Überklebung (unten)



Abbildung 6

Die besondere Situation eines solistischen Basses, die stets satztechnische Eigentümlichkeiten mit sich bringt¹², könnte durchaus vom Text provoziert sein. Ein Indiz dafür ist, dass auch Krieger etwa 40 Jahre später diesen Psalm dem solistischen Vokalbass anvertraut. Bereits Samuel Michael (um 1597–1632) lässt seine Auswahl von Versen aus dem 10. Psalm¹³ vom solistischen Bass (gemeinsam mit konzertierenden Flöten) vortragen. Publiziert ist das geistliche Konzert »à 3« in der Sammlung *Psalmodia regia* von 1632¹⁴. Ein Detail am Rande: Samuel Michael reagiert auf die Textstelle »sie hengen sich aneinander« mit »Ligaturen« und hängt die Fusae bildlich aneinander – der Leipziger Drucker Samuel Scheibe setzt aufwändig Bögen unter seine Einzelnoten-Typen. Kriegers Vertonung steht in *d*-dorisch¹⁵, sucht jedoch zu »ferne« und »Elend und Jammer« den entlegenen Kadenzort *e* auf (die Bassus-Stimme weist zudem einen

12 Zu solistischen Bässen im Werk von Heinrich Schütz ist eine eigene kleine Studie Ann-Katrin Zimmermanns in Vorbereitung.

13 Vertont sind die Verse 1, 2, 14 und 17.

14 Samuel Michael, *Psalmodia regia, Das ist: Außerlesene Sprüche aus den ersten 25 Psalmen* [...] *Mit 2, 3, 4 und 5 Stimmen*, Leipzig 1632. Die genannten drei Protagonisten sind der Solo-Bass und zwei Flöten, nicht mitgerechnet ist der Bassus generalis.

15 Ambrosius Lobwasser (Leipzig 1573), Martin Opitz (Danzig 1637) und Petrus Datheen (Heidelberg 1566) wählen beispielsweise ebenfalls *d* dorisch für ihre Weisen zu diesem Psalm.

eklatanten Druckfehler auf und lässt den Bass-Sänger auf *E* enden – korrekt wäre *D*, was im Errata-Verzeichnis im Anhang zum Discantus-Heft vermerkt ist). Mit »ferne« verbindet sich bei Michael zudem das größte verfügbare Intervall, ein Oktavsprung in der Singstimme (*a-A* bzw. *e-E*) – das überbietet erst Johann Sebastian Bach: Zu »ferne« jagt er die Singstimme in einem Non-Sprung vom *e* auf das *f*¹ über dem *Gis* des Basses. Bach könnte die erwähnten Vertonungen des 10. Psalms gekannt haben – selbst jene von Heinrich Schütz aus dem vom Lüneburger Inventar aufgeführten Exemplar. Das Aufgreifen der ersten Verse des 10. Psalms¹⁶ durch den unbekanntenen Librettisten seiner Kantate BWV 81 *Jesus schläft, was soll ich hoffen* im Tenor-Rezitativ des zweiten Satzes steht in der Grundtonart *e-moll* der Kantate (es eröffnet mit dem *e*-Klang als Sextakkord).

Das Cammerjungfrawen-Fragment Ws 2010-11

Das Fundstück ist ca. 4,5 × 8,3 cm groß, dabei vielfach geknickt und anscheinend willkürlich-grob aus einem größeren Bogen gerissen. Es handelt sich um ein beidseitig beschriebenes Papierstück, welches auf der einen Seite einige jeweils gestrichene und meist nicht mehr lesbare Notizen in schwarzer Tinte enthält, die wohl aus dem 17. Jahrhundert stammen. Im Vergleich zur nachfolgend Heinrich Schütz zuzuordnenden Schrift auf der Umseite erscheint die Graphie hier deutlich flacher und flüchtiger. Bemerkenswert sind die mittig im oberen Teil des Stücks zu lesenden Wörter *Zu machen*, die ggf. von einer anderen Hand als die sonstigen Notizen stammen und der Handschrift des Heinrich Schütz jedenfalls etwas näher stehen als die anderen Vermerke. Angesichts des z. B. in Schütz' *Memorial* von 1651 deutlich anders geschriebenen großen *Z* (etwa Bl. 291^r, Z. 26 und 29)¹⁷ wurden aber auch diese beiden Wörter schwerlich vom Komponisten notiert. Von Interesse sind sie aber dennoch, lassen sie doch zumindest daran denken, dass das Bruchstück als eine sukzessive abgearbeitete, in ihren Einzelposten gestrichene »To do«-Liste überlebt haben könnte, die man aus einem einseitig beschriebenen Schütz-Autographen herausriss und schließlich fortwarf oder als Ausfütterung des Estrichs zweckentfremdete. Insgesamt bietet es sich wohl an, diese Notiz-Seite des Fragments als »Rückseite« anzusprechen, die von Schütz' Hand stammenden Teile als »Vorderseite«.

Die »Vorderseite« des unförmigen Fragments stellt ein planlos abgetrenntes Stück vom rechten Rand eines ursprünglich weitaus breiteren Textes vor, da die oberen sechs der sieben auszumachenden Zeilen rechts einigermaßen bündig abschließen (die siebte ist nur mittig mit wenigen Zeichen auszumachen) und rechts daneben noch ein üppiger, z. T. bis zu zwei Zentimeter breiter Rand bleibt. Das Papierstück enthält zwei durch einen gut bis zur Hälfte des Querstreifens reichenden mittigen Horizontalstrich getrennte Passus. Zu lesen ist, nach hilfreichen Besserungen durch Axel Beer, Mainz¹⁸:

16 »Herr, warum trittst du so ferne? Warum verbirgst du dich zur Zeit der Not, da alles mir ein kläglich Ende droht?« Das Zitat des ersten Psalmverses leitet auch Christoph Graupners Kantate in B-Dur für 2 Violinen, Viola, Sopran, Alt, Tenor und Basso continuo zum Sonntag Reminiscere 1721 ein (5 Takte streicherbegleitetes Sopran- und Tenor-Vorspiel zur Arie »Erbarme dich«).

17 Das *Memorial* ist als Faksimile verfügbar in der Ausgabe von Heinz Krause-Graumnitz (Hrsg.), *Heinrich Schütz, Autobiographie (Memorial 1651)*, Leipzig 1972.

18 Gegenüber den Vorschlägen Beers setzen wir wenige Akzente anders: Das für die erste Zeile unter dem Strich vorgeschlagene *mittelste* macht nach unserem Dafürhalten inhaltlich wenig Sinn, das von Beer vorgeschlagene *Gottorpischer hoffverweser* lesen wir a) als *Gottorpische* und b) nicht deutlich genug, um nicht auch *hoff gewesen* o.ä. annehmen zu können. Zudem geben wir in der für uns unklar bleibenden Zeile alle Zeichen an, die wir meinen, erkennen zu können.

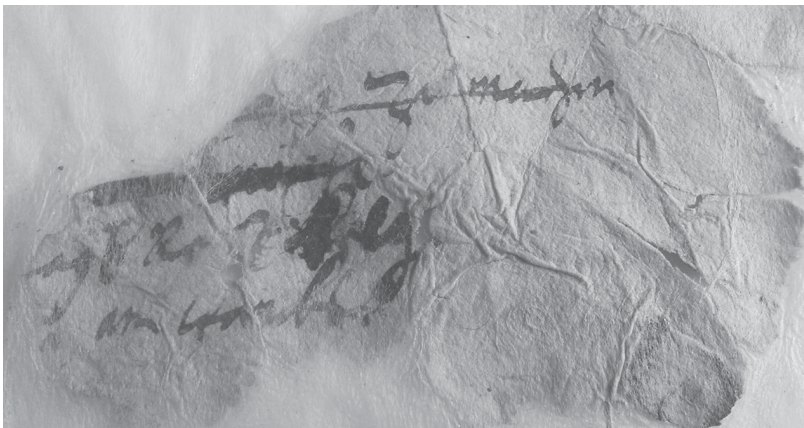


Abbildung 7: Ws2010-11, Cammerjungfrauen-Fragment, Rückseite (Foto: Anne Kirchhoff)

CammerjungfraWen
 <e>rste Eine Bredawen
 andre Eine Blessen
 dritte Eine Marbitzen

und unter dem Strich:

l...h (?) der mittel (...) ist
Gottorpische hoff ...wes... (?)
(?) trra.

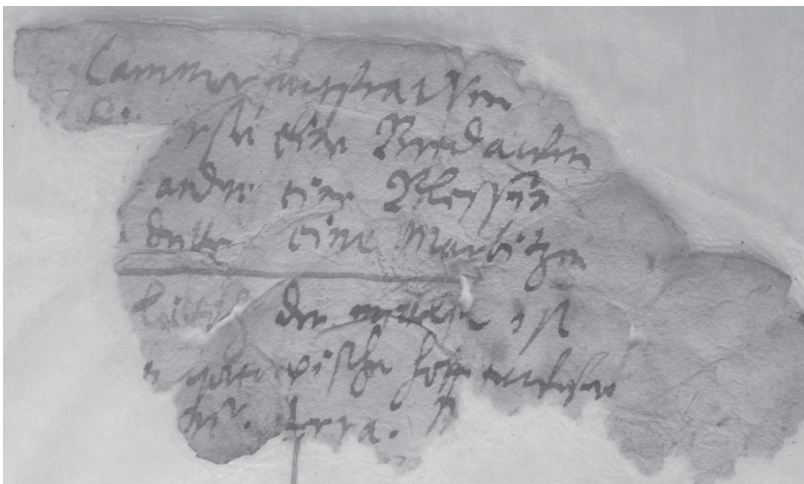


Abbildung 8: Ws2010-11, Cammerjungfrauen-Fragment, Vorderseite (Foto: Anne Kirchhoff)

Es lässt sich über diese Seite des Fragments zumindest so viel aussagen bzw. vermuten:

1. Die Notiz stammt ohne Zweifel aus Schütz' Feder. Der stärkste Beleg hierfür ist wohl die Schreibweise von *Gott* in *Gottorpische*, die gänzlich mit der im 1985 aufgefundenen Weißenfelder Fragment und auch mit der im *Memorial* von 1651 übereinstimmt. Folgt man der anlässlich des Fundes von 1985 dargelegten Argumentation, so gibt diese Identität der Schreibweise bei einer offenbar über die Jahrzehnte recht stark veränderten Graphie in den Schriftstücken des Komponisten einen Datierungshinweis auf die Mitte des 17. Jahrhunderts. Verschiedene weitere Wörter der Notiz finden ebenfalls ihre graphische

Entsprechung in Wörtern des *Memorials* von 1651 – welches hier, da es sich bereits im Falle des 1985 gefundenen Fragments als aussagekräftigstes Dokument erwiesen hat, bevorzugt herbeigezogen wird: Die Graphie von *die* und *ist* unterhalb des Horizontalstrichs entspricht exakt der z. B. auf Bl. 293^v, Z. 23 sowie Bl. 292^v, Z. 11 des *Memorials*. Auch die Graphie von *hoff* in der Notiz findet im *Memorial* ihre – wenngleich gegenüber den oben genannten Beispielen etwas weniger schlagende – Entsprechung (z. B. Bl. 291^r, Z. 12 [*hoffcapell*]). Insgesamt deutet alles darauf hin, dass Heinrich Schütz diese Notiz ungefähr zur Zeit des 1985 gefundenen Fragments und des *Memorials*, also um 1650, angefertigt hat¹⁹.

2. Im Passus oberhalb des Horizontalstrichs listete Heinrich Schütz offenbar drei Kammerjungfrauen auf. Das Wort *CammerjungfrauWen* wirkt dabei wie eine Überschrift, jedenfalls sind links (anders als in der zweiten Zeile) und rechts keine Reste von weiterer Schrift zu erkennen. Nach unten ist die Aufstellung der Kammerjungfrauen durch den Horizontalstrich begrenzt, der bündige rechte Abschluss der auf die Überschrift folgenden drei Zeilen sowie der gut verständliche Inhalt der gesamten Liste, welche drei Kammerjungfrauen mit ihrer Her- bzw. Abkunft katalogisiert, lässt auch für den ehemals links an den erhaltenen Bestand stoßenden Text kaum an mehr als einzelne verlorene Wörter denken, etwa jeweils einen bestimmten Artikel *die*. Denkbar (jedoch kaum zu belegen) ist, dass unter dem Strich ein – nun in seinem erhaltenen Ende *l...h* nicht mehr erkennbarer – Name als *der mittel...* genannt wurde, durch den in Bezug auf die zuvor genannten Kammerjungfrauen etwas spezifiziert wird. Gleiches gilt für *Gottorpische hoff...wes...*, etwa in Bezug auf eine vorherige Tätigkeit am herzoglich-gottorpschen Hof zu Schleswig. Der dreimal benutzte unbestimmte Artikel *Eine* vor einem Eigennamen ist wohl als kategorisierende Information zu verstehen, die einem Herkunftsort oder einem Herkunftsgeschlecht voranging.

3. Üblicherweise wird der Begriff »Kammerjungfrau« einzig als Bezeichnung für die Bediente einer Fürstin oder »adelichen Frau« verwendet, nicht jedoch z. B. für eine private Hausangestellte²⁰. Dies lässt, bei der oben dargelegten ungefähren Datierung, an eine Erwähnung im Zusammenhang mit Schütz' erneutem Aufenthalt am Dresdner Hof seit 1645 denken, zumal auch der *Gottorpische hoffer* erwähnt wird. Schütz' Kontakte zum Dresdner Hof dauerten bekanntlich nach dem Kauf des Weißenfeler Hauses 1651 fort. Gesuchen auf Pensionierung wurde erst nach dem Tod des Kurfürsten Johann Georg I. 1656 entsprochen, Schütz löste seinen Dresdner Wohnsitz vermutlich erst nach den Beerdigungsfeierlichkeiten für seinen Herren im Februar 1657 auf und zog ganz nach Weißenfels. Bei Abfassung des vorliegenden Schriftstücks war der Komponist also vermutlich dem Dresdner Hof verbunden, allerdings lässt der Verweis auf den *Gottorpische(n) hoff* schwerlich an einen Bezug auf Dresden denken, sofern die Angaben über dem Strich nicht eine andere Bedeutung haben oder der Hinweis auf Gottorp eine vorherige Tätigkeit einer der Kammerjungfrauen bezeichnet. Für einen Verweis auf Dresden könnte immerhin die Bezeichnung der dritten erwähnten Kammerjungfrau sprechen, die als *Marbitzen* aus dem nahe der Stadt gelegenen Ort Merbitz stammen könnte oder aber einen auf diesen Ort bezogenen Herkunftsnamen trug²¹. Die anderen beiden Eigennamen – *Bredawen* und *Blessen* – ließen sich bisher ebenso wenig mit Sicherheit einem Orts- noch einem Geschlechternamen zuordnen²². Die Recherche im

19 Vgl. die Bildtabelle bei Kirchhoff/Zimmermann (wie Anm. 1), S. 102.

20 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Fünfter Band. Bearbeitet von Dr. Rudolf Hildebrand, Leipzig 1873, Bd. 11, Sp. 122.

21 Laut Auskunft von Henrike Rucker (Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels) vermutete Eberhard Möller(†) hier eine Herkunft aus dem Geschlecht derer von Marwitz.

22 Eberhard Möller vermutete als empirische Person hinter der *Bredawen*: »Eine Fürstl. Mecklenburgische Kammerjungfrau Ursula Dorothea von Bredaw, geboren 1602, stirbt 1662 in Halle« (Mitteilung an Henrike Rucker), für die *Blessen*

Dresdner Hauptstaatsarchiv, die auf einen Nachweis von Kammerjungfrauen dieser oder ähnlich klingender Namen am Dresdner Kurfürstenhof zielte, blieb ohne Erfolg²³.

4. Eine leider allzu verlockende, weil auf einer Fehlesung des Fragments beruhenden Vermutung, die im Katalog zur ständigen Ausstellung des Weißenfeler Schützhauses vorgetragen wurde²⁴, war die, aus *Gottorpische hoff...wes...* eine Wendung ableiten zu können, die sich auch in Testamentstexten der Zeit findet. Somit käme in Betracht – was jetzt nicht ganz auszuschließen ist, aber rein spekulativ wäre –, im Fragment eine Aufstellung von Kammerjungfrauen zu erblicken, welche Heinrich Schütz (in seinem Testament oder anderweitig) bedenken wollte. Mit der klärenden Lesung Axel Beers sind wir sozusagen erfreulicherweise ent-täuscht worden. Was das Fragment einmal aussagen sollte, ist freilich nach wie vor gänzlich ungeklärt.

Die übrigen Fragmente mit Notentext

a) Ws2010-21

Auf diesem mit schmalere Rastral (98 mm) eingerichteten Notenblatt wurde eine Stimme – vermutlich in Diskantlage – eingetragen. Sie beschließt den wiederholten Abschnitt eines [Tanz-]Satzes im $\frac{3}{8}$ -Takt mit einer eher ins 18. Jahrhundertweisenden Floskel. Den folgenden, ebenfalls wiederholten Teil beginnt sie mit mehreren (vier?) Pausen-Takten. Erhalten ist vermutlich ein Ausschnitt der untersten Zeile des angekohlten Blattes.

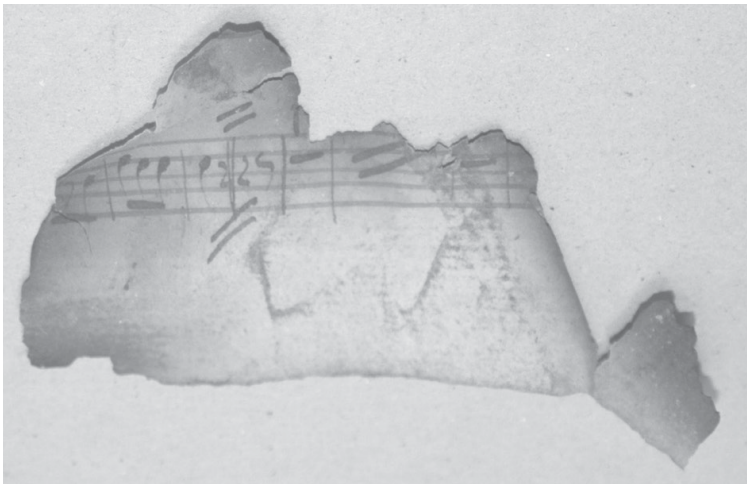


Abbildung 9: Ws2010-21 (Foto: Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels)

vermutet Axel Beer die Herkunft aus dem Geschlecht von Plesse. Axel Beers Forschungen zu den hinter den genannten Bezeichnungen (noch) verborgenen empirischen Personen waren bei Abschluss dieses Aufsatzes noch im Schwange. Sie mögen in Zukunft wesentliche weitere Erkenntnisse zum neu aufgefundenen Textfragment liefern.

23 Frau Christine Weisbach vom Dresdner Hauptstaatsarchiv – der wir für ihre Mühen herzlich danken – teilte uns in einem Schreiben vom 10. Mai 2011 mit: »Unsere Datenbank gibt zu den genannten Namen, auch in Abwandlung, keinen Hinweis. Die sächsischen Staatshandbücher, in dieser Hinsicht die beste Quelle, erscheinen erst ab 1729. Deren Vorgänger, die handschriftlichen Hofbücher, weisen gerade in der fraglichen Zeit eine Lücke auf. Da es sich vermutlich nicht um adlige Frauen handelt, ist die Suche nach dem wirklichen Namen besonders schwierig. Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass sich in einschlägigen Sachakten Hinweise finden lassen«. Eine solche, zweifellos besonders aufwändige Recherche wäre Gegenstand einer gesonderten Arbeit und kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht vorgenommen werden.

24 Matthias Kirchhoff/Ann-Katrin Zimmermann, *Die im Haus aufgefundenen Handschriftenfragmente*, in: Henrike Rucker (Hrsg.), *Mein Lied in meinem Hause. Katalog zur ständigen Ausstellung des Heinrich-Schütz-Hauses Weißenfels*, Leipzig 2014, S. 86–89, hier S. 87.

b) Ws2010-51

Bei diesen aus einem Mäusenest geborgenen Bruchstücken handelt es sich vermutlich um eine Stimme, der ein c1- oder c3-Schlüssel (Diskant- oder Alt-Schlüssel) vorangestellt ist: Ein Akzidenz auf der vierten Linie (von unten) liefert bei diesen Schlüsselungen das wahrscheinlichste Ergebnis (*b* oder *es*). Da ein früher Typendruck vorliegt, sind *ges* (bei der ohnehin seltenen c2-Schlüsselung), *ces* (bei c3-/Tenor-Schlüsselung), *des* (bei g2-/Violin-Schlüssel) oder *fes* (bei f4-/Bass-Schlüssel) unwahrscheinlich. Eines der Stückchen lässt einen Großbuchstaben *A* (Abbildung 10 oben, drittes Stück von links) erkennen.

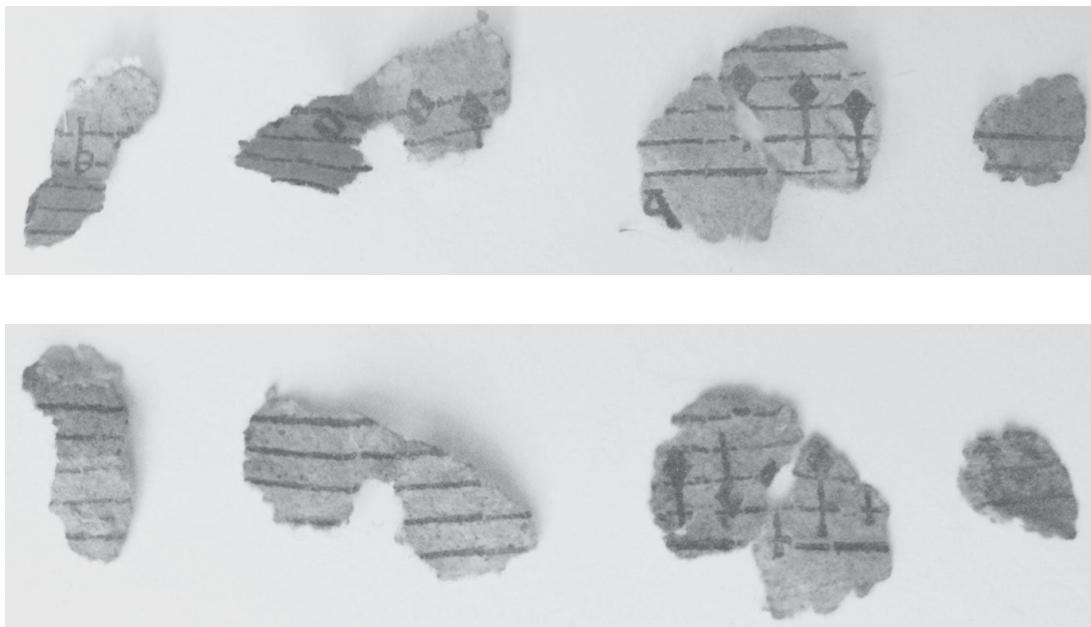


Abbildung 10: Ws2010-51 (Foto: Ann-Katrin Zimmermann)

Die übrigen Fragmente ohne Notentext

Von den weiteren Funden im Schütz-Haus, die sämtlich nicht von der Hand des Komponisten stammen, verdienen vor allem Ws2010-12 (ca. 6,4 × 5,8 cm) und Ws2010-14 (ca. 9,8 × 8,6 cm) Aufmerksamkeit. Das erste Bruchstück stellt den linken Rand sowie, jenseits eines vertikalen Falzes, wohl auch Reste des unbeschriebenen rechten Rands eines zum selben Doppelblatt gehörenden Papiers dar, das im 17. Jahrhundert über sechs erhaltene Zeilen mit nur noch sehr blass auszumachender Tinte beschrieben wurde. Die Schrift erscheint gegenüber der Graphie des Schütz-Memorials flüssiger, weniger kraftvoll und zudem mit einer deutlich stärkeren Rechtsneigung. Dass sie womöglich von derselben Hand wie das *Zu machen* auf der Rückseite von Ws2010-11 stammt, ist trotz gewisser Ähnlichkeiten in der Realisierung des *Z* und des *h* unsicher, wenn nicht zweifelhaft. Jedenfalls stammt das Fragment aus dem 17. Jahrhundert. Es sind nurmehr einzelne Wörter zu erkennen, in der zweiten Zeile von oben *zugezogen* mit folgendem *G*, darunter *es Haus*, in der vorletzten Zeile *Schließen* und darunter *sitzen*. Sollten diese Wörter im offenbar vorliegenden Fließtext unmittelbar aufeinander bezogen sein, spräche dies für ein ursprünglich kleines Format des beschriebenen Papiers; vor allem die ersten beiden Wörter lassen zumindest an einen unmittelbaren Konnex denken; das *es* vor *Haus* ist gut als Demonstrativpronomen vorstellbar.

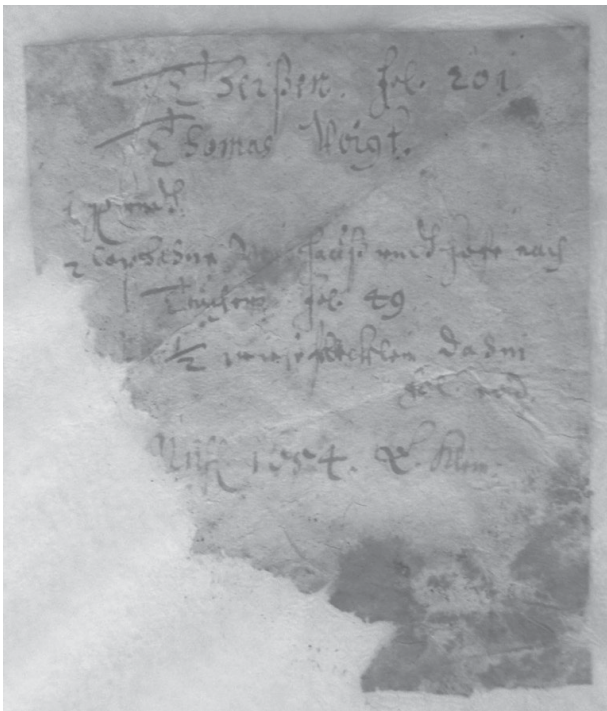


Abbildung 11: Ws2010-14 (Foto: Anne Kirchhoff)

Ws2010-14 stellt ein in Auszeichnungsschrift des 17. Jahrhunderts ausgefertigtes und in der untersten Zeile neben einer Unterschrift (evtl. *E. Klem*) auf 1654 datiertes, acht Zeilen umfassendes Exzerpt aus einem amtlichen Buch dar, vermutlich einem Amtserbbuch oder Erbzinsregister des 17. Jahrhunderts²⁵. Zuoberst des Fragments findet sich die Angabe *Theißen* (eine heute zum nahe Weißenfels gelegenen Zeitz gehörige Ortschaft) sowie *fol. 201*. Darunter liest man den Namen *Thomas Voigt*, vermutlich die Person, deren Belange auf den angegebenen Amtsblättern in Theißen behandelt wurden. In der Zeile darunter steht neben einer *1* die Abkürzung *Hernd[ienst]*. Wieder darunter, in der vierten und fünften Zeile, liest man: *2 Caphehne vor hauß undt hofe nach Teuchern fol. 49*. Gemeint ist hier die Ortschaft Teuchern zwischen Weißenfels und Zeitz. Noch darunter liest man *1/2 wieseflecklein dahin* mit rechts in einer eigenen Zeile darunter gerücktem *fol. eod.* (also: »auf dem selben Blatt«). Die letzte Zeile enthält die oben erwähnte Datierung und Signatur, es handelt sich um den einzigen expliziten terminus a quo unter allen Neufunden im Schützhaus. Man liest damit eine Jahreszahl, die mit der über die Graphie vorgenommenen Datierung der Schütz'schen Fragmente gut in Einklang zu bringen ist. Leider lässt sich der auf dem Schriftstück bezeugte Sachverhalt nicht mehr in anderen Archivalien greifen. Die diesbezüglichen Bestände des zuständigen Stadtarchivs Zeitz reichen nicht bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zurück²⁶. Zu prüfen, ob sich in den Beständen des Landeshauptarchivs Sachsen-Anhalt in Wernigerode ggf. noch ein Niederschlag des Vorgangs nachweisen ließe, wäre Gegenstand einer eigenen Forschungsarbeit und war im Rahmen dieser Untersuchung nicht zu leisten. Eine entsprechende Anfrage beim Wernigeröder Landesarchiv blieb jedenfalls ergebnislos²⁷.

25 Für diesen Hinweis sowie wertvolle Hilfe bei der Entzifferung von Ws2010-14 danken wir Dr. Jörg Brückner vom Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt in Wernigerode.

26 Freundliche Auskunft von Sven Lautenschläger vom Stadtarchiv Zeitz.

27 E-Mail von Dr. Jörg Brückner, Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Wernigerode vom 7. Juni 2011.

Die bisher nicht erörterten, jeweils fragmentierten Schriftfunde des Dezember 2010 sollen nachfolgend tabellarisch dargestellt werden. Sofern sich nicht anderweitige Angaben unter »Bemerkungen« finden, datieren wir die Fundstücke ungefähr in die Entstehungszeit der oben betrachteten Funde, also um 1650:

Signle	Maße (ca.) in cm	Text	Bemerkungen
Ws 2010-13	6,3 × 7,1	Textrest: ... <i>ehren</i> sowie ... <i>den de</i> erkennbar	Fragment stark zersetzt, mit Loch in der Mitte
Ws 2010-15	2,3 × 2,8	<i>C. Granes (?) i ...</i>	Ggf. Unterschrift
Ws 2010-16	18,0 × 9,8	–	Unbeschriebenes Papier mit unregel- mäßiger, einem (nicht nachweisbaren) Wasserzeichen ähnlicher Perforierung
Ws 2010-20	6,9 × 4,8	–	Unlesbares Eckstück (links oben oder rechts unten) eines ehemals beschriebenen linierten Papierstücks
Ws 2010-22	1,8 × 3,0	Textrest: <i>üben</i>	wohl 19. Jh.
Ws 2010-23	1,8 × 2,5	Textrest: <i>Ch</i>	–
Ws 2010-24	3,2 × 2,7	Textrest: <i>flech</i>	–
Ws 2010-25	2,8 × 6,6	Textrest: Sehr großer, schwunghaft ausgreifender Beginn eines Wortes oder einer Unterschrift, nicht iden- tifizierbar	–
Ws 2010-26	5,1 × 4,3	Mehrere, oft gestrichene Vermerke jeweils mit Angabe <i>fol. eod.</i> oder <i>fol.</i> und Seitenzahl (erkennbar Zahlen 8, 348, 360), zudem Name <i>⟨Be⟩rnhardt B (erner?)</i>	–
Ws 2010-27	1,8 × 3,6	<i>⟨E⟩infach (?) Schade</i>	–
Ws 2010-28	2,6 × 3,2	Zweimaliger, jeweils gestrichener Vermerk <i>fol. eod.</i> und unlesbarer Textrest	–
Ws 2010-29	3,7 × 2,6	<i>E.d St ...</i>	Kürzel oder Rest einer Unterschrift?
Ws 2010-30	–	–	Sammlung von 6 Japanpapieren, in denen sechs Papierreste wohl des 19. Jh.s versammelt sind, darunter ein Briefumschlag und das oben erwähnte »Barbier«-Plakat von 1848
Ws 2010-31	14,8 × 23,7	Textreste u. a.: <i>und, herdann,</i> <i>Nach, ... kte ich</i>	Rechter Rand eines Briefes, wohl aus dem 19. Jh.
Ws 2010-51	–	–	Reste von ehemals gedrucktem Papier, die sich in einem Mäusenest fanden. Neben den oben erwähnten Noten- resten waren dies u. a. Fragmente eines Hausbuchs mit v. a. medizinischen Rezepten aus dem 17. Jh.