

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 Dresdner 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-