

Bemerkungen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der »Breslauer Varianten« der Auferstehungshistorie SWV 50

von

MATTHIAS HERRMANN

I. Allgemeines

1623 erschien in Dresden bei Gimel Bergen der Originaldruck von Heinrich Schütz' Auferstehungshistorie. Auf ihn gehen eine Reihe von Drucken sowie Abschriften bzw. vom originalen Notentext abweichende Fassungen späterer Jahrzehnte zurück. In dem 1637 bei Nicolaus Duncker in Goslar publizierten Sammeldruck *Fasciculus secundus geistlicher wol klingender Concerten mit 2. und 3. Stimmen sampt dem basso Continuo pro organo* sind 15 Nummern aus den Stimmbüchern *Pars Personarum* und *Bassus generalis* enthalten¹. Mangelt es diesem Nachdruck an Genauigkeit und verlegerischem Feingefühl², so macht er doch das Interesse an dieser Komposition Schützens augenscheinlich und deutet die Möglichkeit der Aufführung ohne die Evangelistenworte an, wie sie durch den Osterdialog *Weib, was weinst du* SWV 443 und andere Werke des 17. Jahrhunderts zum österlichen Geschehen – erinnert sei zum Beispiel an Andreas Hammerschmidts gleichnamige Komposition – belegt ist.

Auf den Versuch, einst vorhandene Exemplare des Originaldrucks der Auferstehungshistorie nachzuweisen, muß hier verzichtet werden. Was die handschriftliche Überlieferung betrifft, so ist zunächst die von Johann Crone für eine Aufführung in Wehlau/Ostproußen 1664 angefertigte Abschrift des Druckes zu nennen, die bis zum Zweiten Weltkrieg in der Universitätsbibliothek Königsberg vorhanden war³. Das um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Löbau/Lausitz kopierte (inzwischen unvollständige) Stimmenmaterial wird heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt⁴. Hinzuweisen ist weiterhin auf die umgearbeiteten, in Kassel fragmentarisch überlieferten Werkteile SWV 50 Anm. 2 und 3, an deren Authentizität kein Zweifel besteht⁵.

1 Es handelt sich um die Nummern 5, 7, 11, 15, 21, 23, 33, 37, 39, 41, 49, 53, 57 und 59. Vgl. HEINRICH SCHÜTZ, *Historia der Auferstehung Jesu Christi*, hrsg. von GÜNTER GRAULICH, Neuhausen-Stuttgart 1986 (= SSA 4); darin vor allem den Kritischen Bericht von WILLI SCHULZE, S. XIV.

2 Vgl. SCHULZE in SSA 4, S. XIV; WOLFRAM STEUDE, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: DJbMw 12 (1967), S. 63 f. (Wiederabdruck in: HS-WdF, S. 226).

3 Vgl. SCHULZE in SSA 4, S. XIV.

4 Vgl. WOLFRAM STEUDE, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, Leipzig und Wilhelmshaven 1974, S. 116: Mus. Löb 8 und Löb 17; S. 127: Mus. Löb 13; SCHULZE in SSA 4, S. XIV ff.

5 Vgl. SCHULZE in SSA 4, S. XIV ff., sowie den Beitrag von CLYTUS GOTTWALD im vorliegenden Band, S. 31-42.

Der geographische Bereich der handschriftlichen Tradierung, wie er gegenwärtig erkennbar ist⁶, schließt auch Schlesien ein, zu dem ja Schütz einige Berührungspunkte hatte (vgl. Abschnitt IV).

Der Originaldruck war 1664, nach Auskunft des Komponisten, nicht mehr lieferbar⁷. Auf späte Aufführungen des Werkes am Dresdner Hof machen Hofstagebücher der Jahre 1665 und 1673 aufmerksam⁸.

Im Vorwort zur Weihnachtshistorie (1664) heißt es, der Autor habe Bedenken gehabt, die acht Intermedien sowie Eingangs- und Schlußchor »in Druck heraus zu geben [...], alldieweil Er vermercket daß außer Fürstl. wohlbestälten Capellen, solche seine Inventionen schwerlich ihren gebührenden effect anderswo erreichen würden«. Aus diesem Grunde stelle er es jedem Interessenten anheim, sich beim Dresdner Kreuzorganisten (Alexander Hering) oder beim Leipziger Thomaskantor (Sebastian Knüpfer) »umb eine Abschrift derselbigen zu bewerben«.

Es ist anzunehmen, daß der Komponist nicht nur befürchtete, daß die anspruchsvolleren Teile seines Werkes durch mittelmäßige Musiker entstellt würden, sondern daß er auch Raubdrucke und – dies ist in unserem Zusammenhang hervorzuheben – einschneidende Bearbeitungen verhindern wollte, die die musikalische Substanz empfindlich antasten würden. Möglicherweise geht also Schütz' Zurückhaltung bei der Publikation der Weihnachtshistorie auch auf Erfahrungen des Komponisten mit einer unautorisierten Verbreitung der Auferstehungshistorie (Raubdruck im *Fasciculus* und Breslauer Bearbeitungen) zurück.

An den »Breslauer Varianten« läßt sich verfolgen, wie Intentionen des Komponisten schrittweise aufgegeben werden. Neben den neukomponierten Eingangs- und Schlußteilen sind es vor allem die in Anlehnung an Schütz variierten Vertonungen der Texte der Soliloquenten, an denen dieser Prozeß deutlich wird – ein Prozeß, der zeigt, daß es – abgesehen vom generationsbedingten Stilwandel – schon Zeitgenossen Schützens nur bedingt möglich war, in das Wesen und die Struktur seiner Musik einzudringen.

II. Die Breslauer Varianten

Im Jahre 1890 hat Emil Bohn erstmals auf vier Stimmensätze aufmerksam gemacht, die unterschiedliche Werkfassungen der Auferstehungshistorie tradieren⁹.

6 Laut RISM-Katalog, der in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden bearbeitet wird, befinden sich auf dem Gebiet der DDR keine weiteren Handschriften dieses Werkes.

7 Vgl. HANS HAASE, Nachtrag zu einer Schütz-Ausstellung, in: *Sagittarius* 4, Kassel [etc.] 1973, S. 96 f.

8 EBERHARD SCHMIDT, Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden – Ein Beitrag der liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz, Berlin 1961, S. 207 (vgl. auch S. 189). Vgl. die tabellarische Übersicht über Aufführungen der Historien am Dresdner Hof zwischen 1656 und 1697 bei WOLFRAM STEUDE, Die Markuspassion in der Leipziger Passions-Handschrift des Zacharias Grundig, in: *DJbMw* 14 (1969), S. 101 f.

9 EMIL BOHN, Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Breslau 1890. Die Signaturen der Stadtbibliothek Breslau lauten: Ms. mus. 201 a, Nr. 1, 2, 3 und 4 (vgl. Bohn, S. 172 f.). Die Quellen befinden sich gegenwärtig in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Dem Direktor der dortigen Musikabteilung, Herrn Dr. Goldhan, sei für seine entgegenkommende Unterstützung der hier publizierten Forschungen freundlich gedankt. –

Sie geben Einblick in den Umgang mit einem Werk Schütz' und werfen zugleich interessante Fragen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert auf – wobei Rezeption hier als Synthese von Aneignung und daraus resultierender Veränderung zu verstehen ist.

Im folgenden sollen diese vier Stimmsätze beschrieben und auf ihre Unterschiede zum Original und untereinander untersucht werden. Eine Synopse des Inhalts der einzelnen Fassungen ist im Anhang der vorliegenden Arbeit gegeben. Beim Verweis auf einzelne Sätze wird die Numerierung des SWV zugrundegelegt.

1. Ms. mus. 201 a, Nr. 1: Abschrift des Originaldrucks

Bohn¹⁰ hat die (unvollständige) Breslauer Abschrift wie folgt beschrieben: »Abschrift des Originaldruckes — 5 Stb. in fol. Vox Evangelistae (Anfang u. Schluß späterer Eintrag, nicht von Schütz); Pars Personarum interloquentium; B. c. (Anfang später, wie bei Vox Evang.); B. g. (nur Titel, Vorrede u. 4 Seiten Schluß); Prima Viola di gamba 'beym Evangelisten'.«

Es ist davon auszugehen, daß einmal ein vollständiger Stimmensatz der Schütz'schen Auferstehungshistorie als Ausgangspunkt der »Breslauer Varianten« existiert hat und daß zu einem späteren Zeitpunkt (vermutlich anläßlich einer Aufführung der veränderten Fassung) in die Abschrift Teile der »1. Breslauer Variante« eingefügt worden sind. Aufgrund des Schreiber- und Notenvergleichs läßt sich nachweisen, daß die Kopien sowohl der Evangelisten- als auch der Baßstimme (jeweils eine Seite am Anfang bzw. am Schluß) dem Stimmensatz Ms. mus. 201 a, Nr. 2 (also der »1. Breslauer Variante«) entstammen. Außerdem ist der originale Eingangschor durch Überklebung getilgt worden¹¹.

2. Ms. mus. 201a, Nr. 2 (»1. Breslauer Variante«; im folgenden: BrV I)

Bohns Beschreibung¹² der BrV I lautet folgendermaßen: »Erste Bearbeitung. — Evangelist u. ein Theil der Pers. interloq. Originalsatz; ein anderer Theil von dem Originalsatze differierend oder gänzlich neu; Einleitung u. Schluß neu hinzugefügt [...]«. — Besetzung: Evangelist (Tenor); Sopran 1-2, Alt 1-2, Tenor 1-2, Baß 1-2; Violine 1-2, Viola 1-3, Violone; Posaune 1-4; Generalbaß; Orgel. Die von Violen und Basso continuo begleitete Evangelistenpartie ist mit dem Original identisch.

a) *Der neukomponierte Eingangsteil*

Abgesehen von Varianten der Soliloquenten fallen am Anfang und am Ende des Werkes substantielle Zusätze auf. Der neukomponierte Eingangsteil besteht aus einer Sinfonia (vgl. Beispiel 1), in der sich Streichkörper (2 Violinen, Viola, Violone) und Posaunenquartett doppelchörig gegenüberstehen. Es folgen 16stimmige Vertonungen der Textteile »Halleluja« und »Ehre sei dir, Herre«. Charakteristisch für diese homophonen, harmonisch simpel gestalteten vokal-instrumentalen Abschnitte ist der Tutti-Solo-Wechsel. Die Instrumentalpartien orientieren sich vorwiegend an den acht Vokalstimmen. Zwischen den Vokalteilen singt der Evangelist

Des weiteren danke ich Herrn Dr. Wolfram Steude, dem Leiter des Heinrich-Schütz-Archivs Dresden, für wertvolle Anregungen und Korrekturen, die in diesen Aufsatz eingeflossen sind.

10 BOHN, a. a. O., S. 172.

11 Vgl. Ms. mus. 201 a, Nr. 1, S. 22.

12 BOHN, a. a. O., S. 172.

– so wie dies am Beginn von Historien üblich war – »Höret an die Auferstehung unseres Herren« (vgl. Beispiel 2) und wird dabei von 4 Violen und Basso continuo begleitet. Die Synthese von Rezitationston und davon abweichender, rhythmisierter Melodieführung geht auf Schützsche Intentionen der Evangelistenpartie zurück.

Beispiel 1: BrV I, Sinfonia (T. 1-5)¹³

(Beispiel 2 auf der nächsten Seite)

b) Der Komplex der Schlußsätze

An den originalen Schlußchor »Gott sei Dank« schließt sich eine Vertonung des Textes »Herr Christ, hienieden hat mirs gelungen« für Tenor (Evangelist), vier Violen und Basso continuo an. Dieses von Schütz verfaßte sechszeilige Gedicht entstammt dem Originaldruck, wo es am Schluß der Evangelistenstimme mit dem Signum »H. S. A.« wiedergegeben ist¹⁴.

Der darauf folgende dreiteilige Schlußkomplex ist identisch mit der Musik des Anfangs dieser Fassung, allerdings in der veränderten Anordnung 1. »Ehre sei dir, Herre«, 2. Sinfonia, 3. »Halleluja«.

¹³ Für die Bezeichnung der Stimmen werden in den Notenbeispielen folgende Abkürzungen verwendet: A. = Alt; B. = Baß; Bc. = Basso continuo; Evg. = Evangelist; Pos. = Posaune; S. = Sopran; T. = Tenor; V. = Violine; Va. = Viola; Vne. = Violone.

¹⁴ Die Partie des Evangelisten ist merkwürdigerweise nur in Ms. mus. 201 a, Nr. 1 überliefert, ein Beweis dafür, daß Teile der BrV I von Bohn irrtümlicherweise in den Stimmsatz der »Abschrift« eingeordnet worden waren.

Beispiel 2: BrV I/A 3 (T. 1-4)

1
Va. 2
8

Va. 3
Vne.

Evg.

Höret an die Auferstehung unsers Herren Je - su Chri - sti, wie die-

Bc.

c) Zu den Abschnitten der Personae interloquentes

Ein Großteil der Worte Jesu wurde neu vertont: homophon in erweiterter Stimmenzahl (vorwiegend Alt, Tenor 1-2, Baß). Ein Bezug zu der 1612 in Breslau herausgegebenen Auferstehungshistorie von Antonio Scandello scheint offensichtlich (vgl. Beispiel 22). Anders ist dagegen der Text »Was seid ihr also erschrocken« vertont (vgl. Beispiel 3). Mehrere Prinzipien sind erkennbar: Hervorhebung wesentlicher Worte durch Figuren (»erschrocken«), Parallelführung der Stimmen um der besonderen Artikulierung des Textinhaltes willen (T. 7 ff.), Anwendung der Imitation. Wie rasch sich diese aufgrund simpler Motivik und unveränderter Akkordgrundlage abnutzt, verdeutlichen die Takte 10 ff.

Beispiel 3: BrV I/49 (T. 1-15)

5

T. 1
Was seid ihr also, was seid ihr also erschrocken -

T. 2
Was seid ihr also erschrocken -

Bc.

ken? Und warum kommen solche Gedanken auf in euren Herzen? Sehet,

ken? Und warum kommen solche Gedanken auf in euren Herzen?

sehet, sehet, sehet, sehet, sehet, sehet meine Hände und meine Fü(ße)

sehet, sehet, sehet, sehet, sehet, sehet, sehet meine Hände und meine Fü(ße)

Sofern die Worte Maria Magdalenas nicht im Originalsatz übernommen werden, sind diese auch in neuer Fassung für zwei Soprane vertont. Bei anderen Personen dagegen, so bei Kleophas (Nr. 41, 43), den zwei Engeln (Nr. 9) und dem Jüngling am Grabe (Nr. 23) wird die Originalbesetzung modifiziert, falls nicht die Schütz'sche Version übernommen wird. Der Chor der Hohenpriester »Saget, seine Jünger« (Nr. 29) ist eine Variante des Originals (vgl. Beispiel 24), während sich der Chor der Jünger »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden« als Übernahme von Schütz erweist. In der BrV I ist Schützens Werk, vom Anfangs- und Schlußkomplex abgesehen, ohne Frage als Vorlage präsent.

3. Ms. mus. 201 a, Nr. 3 (2. »Breslauer Variante«; im folgenden: BrV II)

Bohn¹⁵ beschrieb die BrV II wie folgt: »Zweite Bearbeitung. — Pers. interloq. wie bei [Nr.] 2; Anfang differierend [...]«. — Besetzung: Tenor (Evangelist); Sopran 1-2, Alt 1-2, Tenor 1-2, Baß 1-2; Generalbaß: Orgel und Violine.

Die BrV II setzt sich aus Teilen des Originals und der BrV I zusammen, wobei letztere dominiert. Die Evangelistenpartie entspricht der Schütz'schen Vorlage. Nur in einem Fall, dem Eingangschor »Die Auferstehung unseres Herren« (vgl. Beispiel 4), wird eine Neukomposition vorgelegt. Obwohl von der motettisch-doppelchörigen Struktur des Originalsatzes angeregt, knüpft die Vertonung nicht an Schütz' Prinzipien der Textbeziehung (vgl. das bei Schütz 'ausgemalte' Wort »beschrieben« an. Satzfehler lassen auf einen Autor von eher bescheidenen kompositorischen Fähigkeiten schließen.

15 BOHN, a. a. O., S. 172.

Beispiel 4: BrV II/1 (T. 1-9, 13-16)

S. 1
A. 1
Chor I
T. 1
B. 1

Die Auferstehung unsers Herren Jesu Christi,

S. 2
A. 2
Chor II
T. 2
B. 2

Die Auferstehung un-(sers)

Bc.

13

wie uns dieselbe beschrieben wird, wie uns

(Chri-)sti, wie uns die- selbe beschrieben wird

Geht man davon aus, daß die von Bohn ermittelte Reihenfolge der Stimmen-sätze auch die Chronologie der Entstehung wiedergibt, dann liegt es auf der Hand zu meinen, der Bearbeiter habe jenen der 1. Variante vorangestellten kantatenartigen Teil zurückgenommen und durch einen dem Vorbild näherkommenden Chor ersetzen wollen.

4. Ms. mus. 201 a, Nr. 4 (3. »Breslauer Variante«; im folgenden: BrV III)

Bohn¹⁶ schreibt über die 2. »Breslauer Variante« folgendes: »Dritte Bearbeitung. Nur sehr geringe Anklänge an das Original; die in [Nr.] 2 enthaltenen, nicht von Schütz herrührenden Sätze der Pers. interloq. sind beibehalten, die Schütz'schen durch neue ersetzt. Evang. gänzlich neu. Das Ganze in 15 Theile getheilt [...]«. Besetzung: Tenor (Evangelist): Sopran 1-2, Alt 1-2, Tenor 1-2, Baß 1-2; Violine 1-2, Viola 1-3, Violone; Flöte, Posaune 1-4; Generalbaß: Orgel, Clavicimbalum.

a) Zum Eingangsteil

In der Sinfonia (vgl. Beispiel 5) für 2 Violinen, Viola und Basso continuo, die zur Instrumentaleinleitung der BrV I keine Bezüge hat, wird mit neuem motivischen Material frei imitiert. Zwischen homophon-blockartig geformten Teile »Halleluja« und »Ehre sei dir Herre« für 8 vokale Capellstimmen, 2 Violinen, Viola, Violone, 4 Posaunen und Basso continuo (vgl. Beispiel 7) ist das neukomponierte, von Violon begleitete Exordium des Evangelisten »Höret an die Auferstehung unseres Herren Jesu Christi« (vgl. Beispiel 6) eingefügt.

In der Form, der Textvorlage (mit »Ehre sei dir Herre« als Lesungsankündigung) und der Besetzung bestehen zwischen BrV I und BrV III enge Beziehungen.

Beispiel 5: BrV III/A 1, Sinfonia (T. 1-10)

16 BOHN, a. a. O., S. 173.

Beispiel 6: BrV III/A 3 (T. 1-9)

Hö - ret an die Auf - erstehung unsers Herren Jesu Christi, wie uns die

-selbi-ge beschrieben wird von den heiligen vier E-van-ge-li-sten.

(Beispiel 7 auf der nächsten Seite)

b) Zum Schlußteil

Die Sinfonia (vgl. Beispiel 5) und der Chorsatz »Ehre sei dir Herre« (vgl. Beispiel 7) werden vom Anfang übernommen. Eine 247 Takte umfassende Conclusio schließt sich an, die auch als solche bezeichnet wird und zum Original oder zu einer der bereits beschriebenen Fassungen nur minimale Bezüge hat. Sie setzt sich aus folgenden Abschnitten zusammen:

(1) Von »Traversa« und Basso continuo eingeleitet und durch kurze Ritornelle verbunden, gehen die drei Strophen der Tenor-Aria »Lob, Ehr und Dank sei dir, Herr Jesu Christ, gesungen« direkt über in

(2) den »Victoria«-Chor für neun Vokalstimmen, 2 Violinen, Viola, Violone, 4 Posaunen und Basso continuo. (Diese Besetzung gilt für den gesamten Schlußteil.) 14 Takte lang wird mittels zweier imitatorisch verarbeiteter »Victoria«-Motive, die Schützens »Gott sei Dank« entlehnt sind und sich bereits in Scandellos gleichnamigem Schlußchor, wenngleich in anderer Gestalt, finden (vgl. Beispiel 9), der Bezug zum Original kurz lebendig, aber in dem sich anschließenden Tripeltakt rasch wieder aufgegeben.

(3) Es folgt das Luther-Lied *Christ lag in Todesbanden*, von Alt 1-2, Tenor 1-2, Baß 1-2 unisono gesungen und von den Posaunen akkordisch begleitet. Das Vorspiel und die Zwischenspiele sind für konzertierende Streichinstrumente komponiert. Nach Ablauf der zweiten Zeile tritt als neue Schicht der an Zeilenschlüssen melodisch modifizierte Luther-Choral *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand* hinzu – von den Sopranen in langen Werten gesungen (vgl. Beispiel 8, S. 94). Beschlossen wird dieser Abschnitt mit »Halleluja«-Motiven, die aus dem erstgenannten Choral gewonnen wurden.

(4) Es folgt »In hoc paschali gaudio benedicamus Domino«, akkordisch, im Tripeltakt und in großer Besetzung. Das bereits benutzte »Halleluja«-Motiv kehrt in den konzertierenden Vokal- und Instrumentalstimmen wieder.

(5) Es schließen sich an »Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg« (als Vertonung der Worte 1. Korinther 15, 55, die auf dem Titelblatt des Originaldrucks angebracht sind) und

Beispiel 7: BrV III/A 4 (T. 10-17)

10 15

1 2

Pos.

3 4

1 2

V.

Va.

Vne.

Eh-re, Eh-re sei dir Her-re, Eh-re, Eh-re, Eh-re sei dir Her-re, Eh-re

1 2

S.

1 2

A.

1 2

T.

1 2

B.

Eh-re, Eh-re sei dir Her-re, Eh-re, Eh-re, Eh-re sei dir Her-re, Eh-re

Bc.

(6) »Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch unsern Herren Jesum Christum. Victoria. Halleluja«. Abgesehen vom Text wie von der Art der »Victoria«-Rufe des Evangelisten wird in diesem Schlußabschnitt Schützens Original nicht weiter verfolgt.

(Beispiel 9 auf der nächsten Seite)

Beispiel 8: BrV III/E 3 »... für unser Sünde gegeben« / »Jesus Christus unser Heiland« (aus dem Schlußteil, T. 93-100)

93 100

Pos. 1 2

V. 1 2

Va. Vne.

S. 1/2

A. 1/2 T. 1/2 B. 1/2

Bc.

für unser Sünde ge-ge - ben.

Je - - sus Chri - stus un - ser

Beispiel 9: »Victoria« (Evangelist)

a) SWV 50/60 (T. 7-16); b) BrV III/E 6 (T. 181-185)

7 10 15

a) Victori-a, Victori-a, Victori-a, Victori-a, Victori-a

181 185

b) Victoria, Vic-toria, Vic-toria, Victoria, Vic-toria, Victori-

c) Zur Partie des Evangelisten

Die Evangelistenpartie ist eine Mischung aus unmetrisiertem und metrisiertem liturgischen Osterton, freien Finalbildungen nach dem Schütz'schen Vorbild und neukomponierten Partien, die z. T. von barocken Affekten bestimmt sind. (Das von Schütz geforderte Begleitkorpus bleibt unverändert.)

Beispiel 10: BrV III/40 (T. 30-38, 40-42)

(Hier und in Beispiel 11 ist unter dem System des Evangelisten zum Vergleich der entsprechende Notentext der Singstimme aus SWV 50 wiedergegeben)

30

Va. 1
2

Va. 3
Vne.
Bc.

Evg.

8 Und fing an von Mo-se und allen Pro-phe-ten, und le-get ihnen die

35

Va. 1
2

Va. 3
Vne.
Bc.

Evg.

8 Schrift aus, die von ihm ge-sa-get wa-ren. Und sie kamen nahe zum

Flecken, da sie hin-gin-gen [...] Aber sie nö-tigten ihn und spra-chen:

Beispiel 11: BrV III/12

8 Und als sie das sa-get, wandte sie sich zu-rück-e und sie-het Je-sum

2 stehen und weiß nicht, daß es Je-sus ist, spricht Je - sus zu ihr:

Beispiel 12: BrV III/2 (T. 32-38, 40-43; ohne Instrumente)

32
denn der Engel des Her-ren stieg vom Him-mel her-ab, und

35
wäl - - - - - zet den Stein von des Gra-bes Tür...

40
Und sei-ne Ge-stalt war wie der Blitz und sein Kleid ...

d) Zu den Partien der Soliloquenten

Die Jesuworte sind, abgesehen von Nr. 53 (einer Übernahme aus BrV I) jeweils für zwei Bässe (Ausnahme: Nr. 55 mit einem zusätzlichen Tenor) neu komponiert worden.

Die drei Weiber bzw. Maria Magdalena werden wie im Original von drei bzw. zwei Sopranen gesungen (Nr. 19 entspricht der BrV I). Die Besetzung der Partie der zwei Männer (Nr. 5) wird von 2 Tenor- in 2 Altstimmen verändert.

Die Vertonung der Worte des Jünglings am Grabe (Nr. 23) geht, von 2 Sopranen gesungen, auf die BrV I zurück. »Saget, seine Jünger kamen des Nachts« (Nr. 29) ist ersichtlich vom Original angeregt, hat jedoch eine stark erweiterte Besetzung (Schütz: Tenor, Baß 1-2; BrV I: Alt, Tenor 1-2, Baß; BrV III: Sopran, Alt 1-2, Tenor 1-2, Baß 1-2; vgl. Beispiel 24). Der solistische Einsatz eines Tenors für die Partie des Kleophas (»Bist du allein«, Nr. 33) wird in allen Fassungen beibehalten (tritt der »Geselle« dazu, wird ein 2. Tenor hinzugezogen).

e) »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden«

Am Chor der Jünger, in den Breslauer Varianten 1 und 2 unverändert von Schütz übernommen, läßt sich besonders gut beobachten, wie das Original unter der Hand des Breslauer Bearbeiters entsprechend seinen eigenen stilistischen Vorstellungen und kompositorischen Fähigkeiten modifiziert wurde.

Übernommen wird die bestimmende Parlando-Formel »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden und Simoni erschienen« (mit Verkürzung der Silbe (Si-)»mo«(-ni) auf ein Viertel).

Beispiel 13: »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden«

a) SWV 50/45: Sopran 1 (T. 1-5); b) BrV III/45: Sopran 1-2, Alt 1 (T. 1-4)

Der Herr ist wahrhaftig auferstanden und Si-mo-ni er-schie-nen

Beispiel 14: »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden«

a) SWV 50/45: Sopran 1 (T. 6-7); b) BrV III/45: Sopran 1-2, Alt 1 (T. 5-7)

Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den

Was unterscheidet Original und Neufassung? Schütz schreibt fünf Vokalstimmen, Basso continuo und ad libitum eingesetzte Instrumente vor. Die nur 15 Takte lange Originelfassung mit ihrer eindringlichen Nachahmung der erregten Rede ersetzt der Bearbeiter durch einen Satz von 69 Takten Umfang, ohne daß das motivische Material entsprechend erweitert wäre. Die Streicher und Bläser, um die – neben drei zusätzlichen Vokalisten – das Ensemble erweitert ist, erschöpfen sich in monotoner Viertel-, später Achtelbewegung, die nur an den Kadenzen durch Punktierungen belebt wird.

Erweist das Haften an den von Schütz vorgegebenen Elementen den Verfasser dieser Bearbeitung als Epigonen, so zeigt sich in dem krassen Mißverhältnis zwischen dem ins Monumentale gesteigerten äußeren Aufwand und dem inneren Gehalt die Grenze seiner kompositorischen Fähigkeiten überhaupt.

Sieht man von der Frage der Qualität ab, so zeigt die BrV III mit ihrer Gliederung in 15 Szenen das Eindringen von Elementen der Kantate, von der Schütz' Auferstehungshistorie noch nicht berührt werden konnte. Deutlich wird dies besonders am Anfangsteil und vor allem am Schlußkomplex, in dem Sinfonia, Strophen-Aria und Choralbearbeitung eine Rolle spielen.

III. Zu Details der »Breslauer Varianten«

Nachfolgend sollen noch einige Partien der Breslauer Varianten auf ihr Verhältnis zum Schütz'schen Original untersucht werden.

1. »Sie haben den Herren weggenommen« (BrV I)

Beispiel 15: BrV I/7 (T. 1-15, 21-24)

S. 1
S. 2
Bc.

Sie haben den Her- ren, den Her- ren weggenommen, weggenommen,

wegge-nommen aus dem Gra- be, und wir wissen nicht,
nommen, wegge-nommen aus dem Gra - be und wir

wo sie ihn hin - ge - le-get ha - - ben,
wis-sen nicht, wo sie ihn hinge-le -get ha - ben, und wir wissen

(ben,) wo sie ihn hinge-leget ha - - ben.
(ben), wo sie ihn hinge-le - - - get ha - ben.

Der Textabschnitt »Sie haben den Herren weggenommen« nimmt bei Schütz 7, in der Bearbeitung 9 Takte ein. In Verbindung mit dem Harmoniewechsel von g-moll nach E-dur bzw. a-moll/F-dur nach A-dur auf »Her-ren« bildet bei Schütz die chromatisch aufsteigende Linie die Bestürzung Maria Magdalenas ab, die vom Bearbeiter durch Rücknahme der Chromatik im 1. Sopran wie durch die Vereinfachung der Akkordfolge abgemildert wird. Während Schütz »weggenommen aus dem Grabe« als lapidare Feststellung in resignierender Abwärtsbewegung vertont, ersetzt der Bearbeiter diese prägnante Aussage durch imitierendes Spiel in gleichmäßiger Viertelbewegung. Hier findet sich also – im Gegensatz zum Beginn – eine spürbare Deklamationsvereinfachung. Die Partie »Und wir wissen nicht, wo sie ihn hingelegt haben«, von Schütz der Interpunktion entsprechend gliedert und in gleichsam atemloses, fassungsloses, ja stotterndes Sprechen (»hin-, hin-, hingelegt«) verwandelt, entfaltet sich zu einem immensen Spannungsbogen, zu dem auch die Baßfortschreitung über eine Oktave hinaus beiträgt. Anders dagegen die Variante, in der zwar Bausteine Schützens verwendet werden, aber nicht in dessen Sinne, sondern als rein musikalisches Motivmaterial. Simplifiziert wird auch die Figur des »Hinlegens«. Es ist festzustellen, daß ganz auf den Sinngehalt des Textes bezogene Formulierungen des Originals durch den Bearbeiter objektiviert wurden: ein Zeichen dafür, daß zwar die »äußere«, aber nicht die »innere« Schicht rezipiert wurde.

Die BrV III ist, abgesehen vom Anfang, von dem das auf Schütz Hindeutende gänzlich getilgt wurde, mit der BrV I identisch.

2. »Weib, was weinest du« (vgl. SWV 50, Nr. 9 und 13)

Während im Original jeweils Alt und Tenor, in der BrV I jeweils 4 Stimmen gefordert werden, verändert sich in der BrV III die Besetzung von Alt 1 und 2 zu Baß 1 und 2.

In den dem expressiven Renaissance-Madrigal nahestehenden »Weib, was weinest du«-Vertonungen Schützens spielen die das »Weinen« und das »Suchen« abbildende Figuren mit harmonisch ungemein aussagestarken Wendungen eine dominierende Rolle. In beiden Vertonungen der BrV III (Beispiele 17, 18) ist dagegen die Frage gleichsam zur Feststellung geworden. Bausteine einer expressiven Harmonik werden zurückgedrängt. Innere Vorgänge werden weniger zielgerichtet abgebildet. In der 2. Vertonung der BrV I (Beispiel 16) weitet der Bearbeiter die Länge aus und entzieht den »Wein«- bzw. »Such«-Figuren das Moment des Unmittelbaren. Bildhaftigkeit, Prägnanz und innere Dynamik des Schützenschen Vorwurfs werden nicht annähernd erreicht, auch wenn zu konstatieren ist, daß im Gegensatz zur BrV I originale harmonische Elemente in der BrV III wieder aufgegriffen werden.



Beispiel 16: BrV I/13

A. ⁵ was wei - -

1. was wei - -

T. was wei - -

2. Weib, was weinest du, was weinest du, was wei - -

B. Weib, was weinest du, was wei-nest du, was wei - -

Bc.

- -nest du, wen su - - - chest du?

- -nest du, wen su - - chest du?

-nest du, wen su - - chest du?

- nest du, wen su - - chest du?

(Beispiele 17 und 18 auf der nächsten Seite)

Beispiel 17: BrV III/9

1
A. Weib, was weinest du, was weinest du?

2
B. Weib, was weinest du, was weinest du?

Bc.

Beispiel 18: BrV III/13

1
B. Weib, was weinest du, was weinest du?

2
B. Weib, was weinest du, was weinest du?

Bc.

du, wen suchest du, wen suchest du?

du, wen suchest du, wen suchest du?

3. »Maria« / »Rabbuni« (vgl. SWV 50, Nr. 17, 19)

Hans Heinrich Eggebrecht schreibt¹⁷:

»Indem Jesus den Namen Marias ausspricht, erkennt sie ihn. Die Oberstimme deklamiert das Wort im Ton schlichten Ansprechens [...]. Gleichzeitig erscheint im Tenor [...] die Figur der Interrogatio:

17 HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Göttingen 1959, hier zit. nach der 2. Aufl. Wilhelmshaven 1984, S. 100.

Beispiel 19: BrV I/17

A. Ma - ri - - - a.

T. 1
2 Ma - ri - a.

B. Ma - ri - a.

Beispiel 20: BrV I/17 bzw. BrV III/17

S. Ra-buni, Rabu-ni, Ra-bu - - - - - ni.

T. Rabu-ni, Ra-buni, Ra-bu - - - - - ni.

Bc. # 4 #

Beispiel 21: BrV III/19

1. Ma-ri - a.

B. Ma-ri - a.

Bc. # 4 #

Erkennst du mich nicht? Im mittleren Takt bilden die beiden Singstimmen eine Parrhesia (f'-h), satztechnisch ein 'schwankendes' Intervall [...], so auch hier in bezug auf den Text Ausdruck des Schwankens: Ist das nicht Jesus? Während dies alles geschieht, findet eine Mutatio per tonum statt vom F-zum A-Dur-Klang: Ausdruck hier für das Erkennen, die Wandlung [...].«

Vom Original wird in der BrV III (vgl. Beispiel 21) nur der Septvorhalt übernommen. Die Anrede »Maria« kommt als einfache Feststellung in Halben. Der von Schütz abgebildete innere Vorgang wird hier auf die äußere Aussage beschränkt. Dem Moment des Anredens gilt in der vierstimmigen Bearbeitung (Beispiel 19) noch weniger Aufmerksamkeit.

Noch deutlicher sind die Unterschiede der Fassungen bei der Vertonung der Anrede »Rabbuni«. Eggebrecht¹⁸ verweist auf die verminderte Quarte, die unvorbereitet und auf betontem Taktteil erscheint; er schreibt:

»Für Maria Magdalena war Jesus tot, und sie glaubte, mit dem Gärtner zu sprechen. Schützens Intention ist offenbar nicht die, daß die Musik etwas verhüllt und ins Unsagbare forthebt. Er stellt der Quarte *deficiens* eine reine Quinte voran: Er verwandelt das Selbstsein dieser Quarte ruckartig in ihr 'Außer-sich-Sein'.«

Schütz stellt also einen inneren Erkenntnisprozeß dar, einen Vorgang von rationalem Verstehen zu emotionalem Erfassen. Anders in den Breslauer Varianten 1 und 3 (Beispiel 20): Einer Anbetungsgeste gleich, gibt Maria Magdalena ihrer Freude Ausdruck, ohne daß das plötzliche Erscheinen des toten Jesus hinterfragt würde. Welten trennen die Innendynamik des Originals von der veräußerlichten Gestalt dieser Variante.

4. »Fürchtet euch nicht« (vgl. SWV 50, Nr. 27)

Beispiel 22: BrV I/27 (T. 1-17)

A. Fürch-tet euch nicht, gehet hin und verkündiget's meinen Brü - dern

T. 1 Fürch-tet euch nicht, gehet hin und verkündiget's meinen Brü - dern

T. 2 Fürch-tet euch nicht, gehet hin und verkündiget's meinen Brü - dern

B. Fürch-tet euch nicht, gehet hin und verkündiget's meinen Brü - dern

Bc. Fürch-tet euch nicht, gehet hin und verkündiget's meinen Brü - dern

(Beispiel 23 auf der nächsten Seite)

Den ruhigen Duktus der Schützschen Vertonung ersetzt der Bearbeiter der BrV III (Beispiel 23) durch ein einfaches Motiv, das sich durch mechanisches Imitieren rasch abnutzt. Der Satz wird vom konzertierenden Prinzip bestimmt. Die drängende Figur des »Gehet hin«, motivisch vom Original angeregt, wird wiederum typisiert. Das Motivrepertoire des Bearbeiters ist bei der Umsetzung von Sprechen in Musik weitaus schmaler als bei Heinrich Schütz.

In der vierstimmigen BrV I (Beispiel 22) werden die Jesus-Worte würdevoll deklamiert.

18 Ebenda, S. 101.

Beispiel 23: BrV III/27 (T. 1-3)

1
B. Fürchtet euch nicht, fürchtet euch nicht, fürchtet euch nicht,
2
Fürchtet euch nicht, fürchtet euch nicht, ...
Bc.

5. »Saget, seine Jünger kamen des Nachts« (vgl. SWV 50, Nr. 29)

(Beispiel 24 auf der nächsten Seite)

Der vorgestellte Abschnitt des Chores der Hohenpriester (vgl. Beispiel 24) verdeutlicht verschiedene Möglichkeiten der Rezeption des Originals durch den Breslauer Bearbeiter.

Die Motivbildung von »Saget, seine Jünger« orientiert sich an Schütz. »... kamen des Nachts und stahlen ihn« wird von Schütz als rasch ablaufender Vorgang, vom Bearbeiter in ruhiger Bewegung mit Wiederholungen umgesetzt. »Dieweil sie schliefen« geht – um eine Stimme erweitert – nahezu notengetreu auf das Original zurück.

Die BrV III basiert auf der BrV I und erweitert den Satz um drei Stimmen.

IV. Zur Entstehungsgeschichte

Schützens Werk ist fest in die sächsisch-lutherische Tradition der Auferstehungshistorie eingebunden, die von der Evangelienharmonie Johannes Bugenhagen (1526) angeregt worden war. Im Gegensatz zur gesungenen Passion gab es für die Osterhistorie keine liturgischen Vorbilder. Nach heutiger Kenntnis ist das erste überlieferte Werk dieser Gattung um 1550 in Sachsen entstanden und anonym überliefert¹⁹. Wolfram Steude weist als Komponisten Jacobus Haupt nach, der seit 1548, dem Jahr ihrer Neugründung, Sänger der Dresdner Hofkantorei war. (Das Werk ist in der Sammlung Schletterer in Augsburg überliefert²⁰.) In den Werken von Haupt, Nikolaus Rosthius und Antonio Scandello wird der Text auf den Oster-

19 WALTER BLANKENBURG, Art. Historia, in: MGG 6 (1957), Sp. 471 f.; OTTO BRODDE, Evangelische Choralkunde, in: Leiturgia – Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, hrsg. von KARL FERDINAND MÜLLER und WALTER BLANKENBURG, Bd. 4 (Die Musik des evangelischen Gottesdienstes), Kassel [etc.] 1961, S. 540.

20 WOLFRAM STEUDE, Die Musik am wettinischen Hofe bis gegen 1700, in: W. ST., ORTRUN LANDMANN, DIETER HARTWIG, Musikgeschichte Dresdens in Umrissen (= Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, H. 1), S. 6.

Beispiel 24: BrV I/29 (T. 1-3, 7-13)

3

A. Saget, seine Jünger ka - men des Nachts und stahlen ihn und

T. 1 Sa - get, seine Jünger kamen des Nachts und stahlen

T. 2 Sa - get seine Jünger kamen des Nachts und

B. - - - - -

Bc. - - - - -

7

A. stah - len ihn, die- weil wir schlie- fen - -

T. 1 stah - len ihn, die- weil wir schlie- - - fen

T. 2 Nachts und stahlen ihn, die- weil wir schlie- - - fen

B. stah - len ihn, die- weil wir schlie- - - fen

Bc. - - - - -

ton rezitiert. 1568 in Dresden entstanden und am kurfürstlichen Hof lange in Gebrauch, wird Scandellos Auferstehungshistorie zum Ausgangspunkt für diejenige von Heinrich Schütz, seinem Nachfolger.

Interessanterweise erscheint elf Jahre vor der Veröffentlichung des Schütz'schen Werkes in Breslau die Scandellosche Osterhistoria, herausgegeben von Samuel Besler, Kantor von St. Bernhardin, im Druck. Nach dem Urteil von Adam Adrio²¹ ist Besler »der bedeutendste Vorgänger des Passionskomponisten Heinrich Schütz« im Hinblick auf die »Lösung von der trockenen liturgischen Passions-

21 ADAM ADRIO, Art. Besler, in: MGG 1 (1949-1951), Sp. 1823.

psalmodie und ihrer behutsam vorgenommenen 'monodischen' Umwandlung«. In diesem Zusammenhang ist Beslers Interesse sowohl an der Auferstehungshistorie als auch an der Johannespassion von Scandello zu verstehen, die er ebenfalls – um eine Chorstimme erweitert – herausgab und dem sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. 1621 widmete und zusandte²². Otto Brodde und Wolfram Steude nehmen sogar an, Besler habe möglicherweise für die Entstehung der Schütz'schen Auferstehungshistorie den Impuls gegeben²³.

Besler, der bereits 1625 starb, kommt allerdings als Initiator der »Breslauer Varianten« der Auferstehungshistorie nicht in Frage. Schützens Beziehungen zu Breslau gipfeln in der Komposition und Aufführung eigener Kompositionen im Jahre 1621 in dieser Stadt, als Johann Georg I. von Sachsen stellvertretend für Kaiser Ferdinand II. die Huldigung der schlesischen Stände entgegennahm (*Syncharma musicum* SWV 49, wahrscheinlich auch *Teutonium dudum belli* SWV 338). Nach Besler ist Ambrosius Profe (1589-1661), der drei Werke des Sagittarius in Leipzig veröffentlicht hat (SWV 338, 339, 340) und in Marco Scacchis *Judicium cribri musici* mit einer Zuschrift in Erscheinung trat, sicherlich eine wichtige Verbindungsperson zwischen dem Dresdner Hofkapellmeister und Breslau gewesen.

Da das Stimmenmaterial der »Breslauer Varianten« der Auferstehungshistorie bezüglich Datierung und Autorschaft keinerlei Anhaltspunkte bietet und Bohns²⁴ Mitteilung über die Herkunft der Breslauer Handschriften zu allgemein ist – sie »entstammen zumeist den Bibliotheken der drei Breslauer protestantischen Hauptkirchen (Elisabeth, Maria Magdalena, Bernhardin) und enthalten demgemäß überwiegend Kirchenmusik« – müssen manche Fragen ungeklärt bleiben.

Nach Peter Epstein²⁵ (1929) hat jüngst auch Eberhard Möller²⁶ die in einem Gedicht Wenzel Scherffer von Scherffenstein beschriebene Aufführung einer Auferstehungshistorie durch Matthäus Apelles von Löwenstern (1594-1648) mit dem Schütz'schen Werk in Verbindung gebracht. Apelles von Löwenstern war ab 1625 Kapellmeister des Herzogs Heinrich Wenzel von Oels in Bernstadt. Der Hof siedelte 1639 nach Breslau über²⁷.

Dem Gedicht ist zu entnehmen, daß Solisten (erwähnt werden ein Diskantist, ein Bassist und der Evangelist), Chor und Instrumente (genannt werden Orgel, Clavizimbel, Pfeifen, Posaunen, Fidel) »die fröhliche Geschichte von Christi Auferstehung concert- und gesprächsweise musiciret« haben. Nach Epstein dürfte diese Aufführung Mitte der 1630er Jahre in Bernstadt stattgefunden haben²⁸. Wir können der Beschreibung zumindest entnehmen, daß eine Auferstehungshistorie in vokal-instrumentaler Besetzung in Schlesien musiziert worden ist. In diesem Zusammenhang sei auf eine mögliche Verbindung Scherffer von Scherffensteins als Mit-

22 Ebenda, Sp. 1821.

23 WOLFRAM STEUDE, Neue Erkenntnisse zur Schütz-Biografie, in: Dresdner Hefte 4/1985 (Beiträge zur Kulturgeschichte, H. 7), S. 76, 81, Anm. 13.

24 BOHN, a. a. O., S. VI.

25 PETER EPSTEIN, Apelles von Löwenstern, Breslau 1929 (= Schriften des Musikwissenschaftlichen Instituts bei der Universität Breslau, Bd. 1), S. 9, 33.

26 EBERHARD MÖLLER, Die Geschichte des Wenzel Scherffer von Scherffenstein (Manuskript).

27 TRAUTE MAASS MARSHALL, Art. Apelles von Löwenstern, in: New GroveD (1980), Bd. 11, S. 289.

28 EPSTEIN, a. a. O., S. 9.

glied der 1642 von Philipp von Zesen in Hamburg gegründeten »Deutschgesinnten Genossenschaft« mit Christoph Bernhard aufmerksam gemacht, schrieb doch Scherffer²⁹ für Bernhards 1665 in Dresden gedruckte Sammlung *Geistliche Harmonien* ein Widmungsgedicht. Hier deutet sich eine Kontaktmöglichkeit zwischen Scherffer von Scherffensteins und dem Schütz-Umfeld der Jahrhundertmitte an.

Begründete Hinweise auf Namen der Bearbeiter der »Breslauer Varianten« sind nicht möglich, obwohl zu vermuten ist, daß diese dem Kreis evangelischer Kantoren in Breslau angehörten³⁰. Fest steht aber, daß es sich nicht um eigene Werkfassungen Schützens handelt.

V. Zusammenfassung

Untersucht man das Rezeptionsverhalten der Breslauer Bearbeiter in bezug auf die Auferstehungshistorie von Heinrich Schütz, so wird das Verkennen, ja Mißverstehen des Werkes von der Erst- bis zur Lëtztfassung immer offensichtlicher.

In den neukomponierten Einleitungs- und Schlußteilen der BrV I deutet sich bereits das Bestreben an, das originale Formkonzept auszuweiten. BrV II besinnt sich dagegen – erinnert sei an den motetisch-doppelhörigen Eingangschor – wieder mehr auf das Original. Der 3. Variante, also der spätesten Fassung, eignet durch Einfügung kantatenhafter Elemente und eines umfangreichen Schlußkomplexes die Tendenz zur großen Form der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

In den Teilen, die Schütz modifiziert oder nur noch als »untere Schicht« erkennen lassen, wird im großen und ganzen die Abkehr von dem durch »Figürlichkeit« bestimmten Wort-Ton-Verhältnis evident. Das madrigalische Prinzip ist dem konzertanten gewichen. Die oft unperiodische, ganz auf die Verdeutlichung des Sprechvorganges, des Textinhaltes und des Handlungsverlaufs gerichtete Motiv- und Satzstruktur wird durch eigengesetzliche musikalische Formen ersetzt. Dient die Phrasenwiederholung Schütz als Mittel gesteigerter Textdeklamation, so unterliegt sie in den Varianten einer formalen Ordnung, der periodischen Gliederung.

Das hauptsächliche Mißverständnis der Breslauer Bearbeiter gegenüber Schütz besteht wohl darin, daß das innere Erleben der handelnden Personen und dessen musikalische Darstellung – anhand von Einzelbeispielen ist darauf eingegangen worden – nicht erfaßt wird. Das hängt mit einer veränderten Musikanschauung und einer neuen Stilorientierung zusammen. Ein Abfall der kompositionstechnischen Qualität ist besonders dort auffällig, wo Bausteine Schützens, die aus bestimmten Textinhalten und Situationen gewonnen wurden, sich verselbständigen, z. B. zum Ausgangspunkt imitierender Abschnitte gemacht werden. Eine solche Tendenz zu Imitation und Periodisierung schließt jene rhetorische Eindringlichkeit aus, die Schütz zum Schöpfer einzigartiger, d.h. nicht wiederholbarer, Strukturen macht.

29 Vgl. FOLKERT FIEBIG, Christoph Bernhard und der stile moderno, Hamburg 1980 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 22), S. 42 f.

30 Vgl. HANS-ADOLF SANDER, Geschichte des lutherischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Breslau, Breslau 1937; NORBERT HAMPEL, Deutschsprachige protestantische Kirchenmusik Schlesiens bis zum Einbruch der Monodie, Diss. Breslau 1937.

Heinrich Schütz als Individuum und als Exponent der »Musica poetica« blieb den Breslauer Bearbeitern der Auferstehungshistorie nicht zuletzt aufgrund einer veränderten Stilsituation fremd.

*

Anhang: Übersicht über die Fassungen der Auferstehungshistorie

Abkürzungen

BrV I, 2, 3	Breslauer Variante 1, 2, 3
Sch	Schütz (entspricht Einzelnumerierung im Original)
Neukompos.	Neukomposition
Var.	Variante
Var (Sch ...)	Variante zu Schütz (Nr.) ...
Var (Sch ..., BrV ...)	Variante zu Schütz (Nr.) ... und zur Breslauer Variante ...

In der Spalte »Lfd. Nr.« entsprechen die Nummern 1-60 den im SWV unter diesen Nummern verzeichneten Sätzen. Die nicht aus SWV 50 stammenden Texte der Gruppen A bis E haben folgende Überschriften bzw. Texte:

A 1	Sinfonia	1
A 2	Halleluja	2
A 3	Höret an die Auferstehung	3
A 4	Ehre sei dir, Herre	4
B	Herr Christ, hienieden hat mirs gelungen	5
C 1	Ehre sei dir, Herre	6
C 2	Sinfonia	7
C 3	Halleluja	8
D 1	Sinfonia	9
D 2	Ehre sei dir, Herre	10
E	CONCLUSIO	11
E 1	Lob, Ehr und Dank sei dir, Herr Jesu Christ, gesungen	12
E 2	Victoria	13
E 3	Christ lag in Todesbanden / Jesus Christus, unser Heiland	14
E 4	In hoc paschali	15
E 5	Tod, wo ist dein Stachel	16
E 7	Gott, sei Dank	17

Lfd.Nr.	Schütz	BrV I	BrV II	BrV III
A 1	—	Neukompos.	—	Neukompos.
A 2	—	Neukompos.	—	Neukompos.
A 3	—	Neukompos.	—	Neukompos.
A 4	—	Neukompos.	—	Neukompos.
1	Sch 1	—	Neukompos.	—
2	Sch 2	= Sch 2	= Sch 2	Var (Sch 3)
3	Sch 3	= Sch 3	= Sch 3	Neukompos.
4	Sch 4	= Sch 4	= Sch 4	Neukompos.
5	Sch 5	= Sch 5	= Sch 5	Neukompos.
6	Sch 6	= Sch 6	= Sch 6	Neukompos.
7	Sch 7	Var (Sch 7)	= BrV I/7	Var. (Sch 7, BrV I/7)
8	Sch 8	= Sch 8	= Sch 8	Neukompos.
9	Sch 9	Neukompos.	= BrV I/9	Var. (Sch 9, BrV I/9)
10	Sch 10	= Sch 10	= Sch 10	Neukompos.
11	Sch 11	= Sch 11	= Sch 11	Neukompos.
12	Sch 12	= Sch 12	= Sch 12	Var. (Sch 12)
13	Sch 13	Var. (BrV I/9)	= BrV I/13	Var. (Sch 9, 13)
14	Sch 14	= Sch 14	= Sch 14	Neukompos.
15	Sch 15	= Sch 15	= Sch 15	Neukompos.
16	Sch 16	= Sch 16	= Sch 16	Neukompos.
17	Sch 17	Neukompos.	= Sch 17	Neukompos.
18	Sch 18	= Sch 18	= Sch 18	Neukompos.
19	Sch 19	Neukompos.	= Sch 19	= BrV I/19
20	Sch 20	= Sch 20	= Sch 20	Var. (Sch 20)
21	Sch 21	Neukompos.	= Sch 21	Var. (BrV I/21)
22	Sch 22	Neukompos.	= Sch 22	Neukompos.
23	Sch 23	Var. (Sch 23)	= Sch 23	= BrV I/23
24	Sch 24	= Sch 24	= Sch 24	Var. (Sch 24)
25	Sch 25	Neukompos.	= Sch 25	Var. BrV I/25
26	Sch 26	= Sch 26	= Sch 26	Neukompos.
27	Sch 27	Neukompos.	= BrV I/27	Neukompos.
28	Sch 28	Neukompos.	= Sch 28	Var. (Sch 28)
29	Sch 29	Var. (Sch 29)	= BrV I/29	Var. (Sch 29, BrV I/29)
30	Sch 30	= Sch 30	= Sch 30	Neukompos.
31	Sch 31	Neukompos.	= BrV I/31	Neukompos.
32	Sch 32	= Sch 32	= Sch 32	Var. (Sch 32)
33	Sch 33	= Sch 33	= Sch 33	Var. (Sch 33)
34	Sch 34	= Sch 34	= Sch 34	Var. (Sch 34)
35	Sch 35	Var. (Sch 35)	= BrV I/35	Neukompos.
36	Sch 36	Neukompos.	= Sch 36	Neukompos.
37	Sch 37	Var. (Sch 37)	= BrV I/37	Var. (BrV I/37)
38	Sch 38	= Sch 38	= Sch 38	Neukompos.
39	Sch 39	Var. (Sch 39)	= BrV I/39	Neukompos.
40	Sch 40	= Sch 40	= Sch 40	Var. (Sch 40)

Lfd.Nr.	Schütz	BrV I	BrV II	BrV III
41	Sch 41	Var. (Sch 41)	= Sch 41	Var. (BrV I/41)
42	Sch 42	= Sch 42	= Sch 42	Neukompos.
43	Sch 43	Var. (Sch 43)	= BrV I/43	Var. (Sch 43)
44	Sch 44	= Sch 44	= Sch 44	Neukompos.
45	Sch 45	= Sch 45	= Sch 45	Var. (Sch 45), Neukompos.
46	Sch 46	= Sch 46	= Sch 46	Var. (Sch 46)
47	Sch 47	Var. (Sch 47)	= BrV I/47	Neukompos.
48	Sch 48	= Sch 48	= Sch 48	Neukompos.
49	Sch 49	Neukompos.	= BrV I/49	Neukompos.
50	Sch 50	= Sch 50	= Sch 50	Neukompos.
51	Sch 51	Neukompos.	= BrV I/51	Neukompos.
52	Sch 52	= Sch 52	= Sch 52	Neukompos.
53	Sch 53	Neukompos.	= BrV I/53	= BrV I/53
54	Sch 54	= Sch 54	= Sch 54	Var. (Sch 54)
55	Sch 55	= Sch 55	= Sch 55	Var. (Sch 55)
56	Sch 56	—	—	Neukompos.
57	Sch 57	—	—	Neukompos.
58	Sch 58	—	—	Neukompos.
59	Sch 59	—	—	Neukompos.
60	Sch 60	= Sch 60	—	vgl. E 6
B	—	Neukompos.	—	—
C 1	—	= BrV I (A 4)	—	—
C 2	—	= BrV I (A 1)	—	—
C 3	—	= BrV I (A 2)	—	—
D 1	—	—	—	= BrV III (A 1)
D 2	—	—	—	= BrV III (A 4)
E 1	—	—	—	Neukompos.
E 2	—	—	—	Neukompos.
E 3	—	—	—	Neukompos.
E 4	—	—	—	Neukompos.
E 5	—	—	—	Neukompos.
E 6	—	—	—	Neukompos./ Var. (Sch 60)