

Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Musikwissenschaftliches Institut
Proseminar: Heinrich Schütz: Die Historien
Leitung: Prof. R. Wiesend
Wintersemester 2000/2001

Die Rekonstruktionen des Eingangschores aus der Weihnachtshistorie (SWV 435) von Heinrich Schütz

Matthias Mader
Lotharstr. 5
55117 Mainz
Telefon: 06131-268916
Fächer: Deutsche Philologie (HF, 3. Semester)
Musikwissenschaft (NF, 3. Semester)
Publizistik (NF, 3. Semester)

Inhalt

1. EINLEITUNG	3
2. DIE WEIHNACHTSHISTORIE	3
2.1 ENTSTEHUNG UND ÜBERLIEFERUNG	3
2.2 DIE KONZEPTION DER WEIHNACHTSHISTORIE.....	7
2.3 FUNKTION DES EINGANGSCHORES.....	7
2.4 DAS PROBLEM DER BESETZUNG DES INSTRUMENTALCHORES	9
3. REKONSTRUKTIONEN.....	12
3.1 ARNOLD MENDELSSOHN	12
3.1.1 <i>Biographisches</i>	12
3.1.2 <i>Die Rekonstruktion</i>	12
3.1.2.1 Zur Ausgabe	12
3.1.2.2 Zur Rekonstruktion	14
3.2 ARNOLD SCHERING	16
3.2.1 <i>Biographisches</i>	16
3.2.2 <i>Die Rekonstruktion</i>	16
3.3 FRIEDRICH SCHÖNEICH	20
3.3.1 <i>Biographisches</i>	20
3.3.2 <i>Die Rekonstruktion</i>	20
3.4 PAUL HORN.....	23
3.5 VERGLEICH DER REKONSTRUKTIONEN	27
4. ZUSAMMENFASSUNG.....	29
LITERATUR.....	30

1. Einleitung

Die Überlieferung der „*Historia, der Freuden- und Gnadenreichen Geburth GOTTes und Marien Sohnes, JESU CHRISTI, Unsers Einigen Mitlers, Erlösers und Seligmachers.*“ von Heinrich Schütz ist unvollständig. In allen Quellen fehlt die Introduction. Deshalb muss diese, um das Werk aufführen zu können, rekonstruiert werden. Dies geschah in der Vergangenheit bereits einige Male, glücklicherweise sind auch einige der Versuche gedruckt worden: Arnold Mendelssohn gab 1901 eine erste Rekonstruktion heraus. Ihm folgte der Versuch von Arnold Schering im Jahr 1909. Die nächste Rekonstruktion entstand durch Friedrich Schöneich im Zusammenhang mit seiner Ausgabe der Weihnachtshistorie für die Neue Ausgabe sämtlicher Werke von Schütz in dem Jahr 1954, die vorläufig letzte von Paul Horn erschien 1998 in der Stuttgarter Schütz-Ausgabe.

In dieser Arbeit sollen diese vier Versuche in ihren Besonderheiten und Übereinstimmungen beschrieben werden. Dazu wird zunächst kurz die Entstehung und Überlieferung der Weihnachtshistorie erläutert und die grundsätzliche Notwendigkeit einer Rekonstruktion diskutiert (Kapitel 2.1 – 2.3). Besondere Aufmerksamkeit verlangt auch das Problem der Besetzung des Instrumentalchores (Kapitel 2.4). Nach der Beschreibung der vier Rekonstruktionsversuche der Introduction (Kapitel 3.1 – 3.4) folgt noch ein kurzer Vergleich (Kapitel 3.5) und schließlich am Ende ein Ausblick auf die momentane Lage (Kapitel 4).

2. Die Weihnachtshistorie

2.1 Entstehung und Überlieferung

Nach der frühen Komposition der Auferstehungshistorie SWV 50 im Jahr 1623 folgten erst (von den „Sieben Worten Jesu Christi“ 1645 abgesehen) in Schützens Spätzeit weitere Historienkompositionen.¹ Die Weihnachtshistorie *Von der Geburt unseres Herren Jesu Christi* entstand wahrscheinlich in einer ersten Fassung erst um 1660.² Darauf lässt zumindest ein Eintrag in der Dresdner Hofchronik schließen.³ Eventuell gab es aber auch schon zu früherer Zeit

¹ Allerdings verwundert die späte Komposition einer Weihnachtshistorie kaum, wenn man bedenkt, dass Weihnachtshistorien insgesamt recht selten vorkamen. Dies lag wohl daran, dass der zu vertonende Text als Evangelium über mehrere Sonntage verteilt war und sich deshalb die Frage nach der Aufführungsmöglichkeit einer Weihnachtshistorie stellte (Vgl. Greta Konradt u.a.: *Historia*. In: MGG 2, hrsg. von Ludwig Finscher. Band 4. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996, Sp. 311 – 334, Sp. 318). Der Druck von 1664 weist den Herzog Johann Georg II.,

Überlegungen von Schütz zu einer solchen Komposition. Für Heinemann deutet die Gestaltung der Weihnachtshistorie, insbesondere das Fehlen von einigen Bibelversen (die bei Schützens Vorgänger Rogier Michael noch mit vertont wurden), deren Vertonung Schütz bereits 1650 in den *Symphoniae sacrae* (Teil III) veröffentlichte,⁴ „darauf hin, daß Schütz bereits um die Mitte der 1640er Jahre [...] die Konzeption einer Neufassung der von Rogier Michael überlieferten *Weihnachtshistorie* fixiert haben könnte.“⁵ Denn durch die gegenüber seinem Vorgänger veränderte Konzeption waren die (bereits komponierten) Vertonungen der entfallenden Verse für die Weihnachtshistorie überflüssig geworden und konnten deshalb in anderem Zusammenhang benutzt und veröffentlicht werden.

Sicher ist auf jeden Fall, dass vor dem Druck von 1664 schon mindestens eine andere Fassung stand, die uns in dem Uppsala-Stimmenmaterial teilweise erhalten ist.⁶ Gedruckt wurde dann aber nur ein Teil des Werkes: Lediglich die Stimme des Evangelisten mit der Generalbass-Begleitung. Die restlichen Teile, also die Intermedien sowie der Eingangs- und der Schlusschor, konnten nur nach Bewerbung bei den Dresdner und Leipziger Kantoren, Alexander He-

ring⁷ und Sebastian Knüpfer,⁸ als Abschrift erworben werden. Damit wollte Schütz offenbar sicherstellen, dass diese anspruchsvollen Werke auch nur von dazu fähigen Kapellen aufge-

der Heinrich Schütz kurz zuvor (endlich) entpflichtet hatte, im Titel als Auftraggeber der Weihnachtshistorie aus.

² Vgl. Eva Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History. In: Schütz-Jahrbuch 4/5 (1983), S. 19 – 36: „It is most likely that Schütz composed the first version ca. 1660.“ (S. 30); sowie Martin Gregor-Dellin: Heinrich Schütz. Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit. München, Zürich: Piper 1984. Gregor-Dellin setzt die Vorarbeiten für „kurz nach 1657“ (S. 350) an und bezeichnet die erste Fassung als „Vorübung“ (S. 350).

³ Vgl. Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. 19; sowie Eberhard Schmidt: Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis Heinrich Schütz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961. Dort heißt es: „Im Hofdiarium für 1660/61 (LHA Loc 12026) finden wir am Nachmittag des 25. Dez. 1660 die Angabe: „die Geburth Christi in stilo recitativo“ ohne Nennung eines Komponisten.“ (S. 207) Da aber Schütz in seinem Druck von 1664 ausdrücklich darauf hinweist, dass die Weihnachtshistorie das erste gedruckte Werk in Deutschland „in stilo recitativo“ sei, ist anzunehmen, dass es sich bereits 1660 um eine Frühfassung der Weihnachtshistorie handelte.

⁴ Heinemann weist darauf hin, dass sich zum Beispiel das Konzert SWV 352a „stilistisch mühelos in den Kontext der *Weihnachtshistorie* gefügt“ hätte (Michael Heinemann: Schütz' Historienkonzeptionen. Zum Projekt einer „Empfängnishistorie“ nach Rogier Michael. In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 5 – 10; hier S. 8).

⁵ Heinemann: Schütz' Historienkonzeptionen, S. 8.

⁶ Linfield entdeckt in der Frühfassung (dem Uppsalaer Stimmenmaterial) noch einmal mindestens drei verschiedene Versionen der Historie (Vgl. Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. 25). Die Frühfassung datiert sie auf 1660 als erste Version, die 1663/64 revidiert wurde (eventuell auch mehrmals), wie in den Uppsalaer Stimmen festzustellen ist, und die dann erst 1664 im Druck erschien (Vgl. Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. 25).

⁷ Alexander Hering war ein Schüler Schützens. Auf dessen Empfehlung wurde er am 25. April 1647 Organist an der St. Petri Kirche in Bautzen. 1648 ging er nach Thüringen, um 1650 war er Organist an der Dresdner Kreuzkirche. Zunächst als Kopist für Schütz arbeitend, war er später zusammen mit Johann Klemm auch verlegerisch tätig (er veröffentlichte u.a. die *Symphonia sacrae* Teil II von Schütz). Er starb 1695 (Vgl. Heinrich Schütz:

führt wurden. Dies ist zumindest den *angehengte Erinnerungen*⁹ zu entnehmen. Darin schreibt ein Schüler Schützens – Spitta vermutet Alexander Hering¹⁰ – neben einer Rechtfertigung des ungewöhnlichen Verfahrens bei der Veröffentlichung, dass von der Sorge um eine angemessene Wiedergabe bestimmt war, einiges über die Besonderheiten der Komposition und gibt Hinweise zu einer im Sinne des Komponisten angemessenen Aufführung.

Das handschriftlich verbreitete Stimmenmaterial galt lange Zeit als verloren. Spitta hatte bei der Veröffentlichung seines ersten Bandes der Gesamtausgabe 1885 nur die gedruckte Evangelistenpartie zur Verfügung. Trotz des eher fragmentarischen Charakters konnte diese erste Ausgabe dazu beitragen, dass die Werke Schützens nun wieder mehr in das Bewusstsein der Musiker rückten.¹¹ Dies äußerte sich unter anderem darin, dass im Jahr 1901 bei Breitkopf & Härtel eine praktische Ausgabe der Weihnachtshistorie erschien. Der Herausgeber Arnold Mendelssohn bearbeitete dazu die Rezitative (mit Orgelbegleitung) und komponierte sämtliche Chorsätze, also auch den Eingangschor neu hinzu.

Erst im Sommer 1908 konnten dann bei der Suche nach weiterem Stimmenmaterial wieder Erfolge gemeldet werden: Arnold Schering fand in der Universitätsbibliothek Uppsala (Schweden) in einer anonymen Handschrift aus dem Nachlass Gustav Dübens einen Großteil der verloren geglaubten Instrumental- und Vokalstimmen.¹² Zumindest ein Teil dieser Abschriften muss aus Dresden in Dübens Besitz gekommen sein. Wahrscheinlich erhielt er 1663 die Intermedien und dazu die (noch ungedruckten) Rezitative aus einer früheren Abschrift.¹³ Zwar sind in dem Uppsalaer Exemplar einige Stimmen sogar doppelt vorhanden, doch zum Eingangschor fand sich leider auch hier nur eine Generalbass-Stimme.¹⁴ Diese konnte Sche-

Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller. Regensburg: Bosse 1931 (=Deutsche Musikbücherei, Band 45), S. 350).

⁸ Sebastian Knüpfer war ab 1657 Thomaskantor und Städtischer Musikdirektor in Leipzig (Vgl. Gregor-Dellin: Heinrich Schütz, S. 331). Er veröffentlichte auch einige Eigen-Kompositionen.

⁹ siehe zum Beispiel den Abdruck in GA 1, S.163f.; in GA 17, S. 3f. oder in NSA 1.

¹⁰ Vgl. Philipp Spitta: Vorwort. GA 1, S. XXVIII. Im Allgemeinen wird davon ausgegangen, dass der Text von Schütz legitimiert wurde. (Vgl. Spitta: Vorwort. GA 1, S. XXVIII).

¹¹ Vgl. Ray Robinson: Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries. In: Schütz-Jahrbuch 12 (1990), S. 112 – 130; hier S. 112: „The Complete Works edition of Philipp Spitta (1841 – 1894) contributed enormously to this developing picture of a seventeenth century composer.”

¹² Vgl. Arnold Schering: Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz. In: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 10 (1908), S. 68 – 80. Die Handschrift der Uppsalaer Bibliothek hat die Signatur Mus. 71 und enthält keinen Hinweis auf den Komponisten.

¹³ Darauf lassen zumindest die Wasserzeichen der verwendeten Papiere und die Handschriften der Schreiber schließen (Vgl. Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. 26).

¹⁴ Gedruckt wurde diese Stimme, zusammen mit dem anderen neu gefundenen Material, zum ersten Mal im Band 17 (Supplement) der Gesamtausgabe, herausgegeben von Arnold Schering im Jahr 1909.

ring 1908 immerhin für einen ersten Rekonstruktionsversuch nutzen, der im Jahr 1909 in seiner Bearbeitung „zum praktischen Gebrauch“ bei Breitkopf & Härtel erschien.¹⁵

Den nächsten gedruckten Versuch einer Rekonstruktion des immer noch fehlenden Eingangschors unternahm dann Fritz Schöneich 1954 für die Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Dies war immer noch nötig, denn auch in dem erhaltenen Exemplar der sogenannten „Berliner Fassung“, eine Überarbeitung Schützens aus dem Jahr 1671, das 1933 von Max Schneider in Berlin gefunden wurde,¹⁶ fehlt der Eingangschor (wie auch der Beschluss, im Gegensatz aber zu den vorhandenen restlichen Chorsätzen) vollständig. Seine Rekonstruktion wurde auch in die Ausgabe der Bärenreiter Taschenpartitur¹⁷ und später auch in die Eulenburg Taschenpartitur¹⁸ übernommen.

Einen letzten Versuch schließlich unternahm Paul Horn für die Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Die Weihnachtshistorie mit der neuen Rekonstruktion erschien 1998.¹⁹

Die schlechte und unübersichtliche Überlieferung erklärt sich vielleicht auch mit der geringen Verbreitung der Weihnachtshistorien insgesamt. Bedingt durch den über mehrere Sonntage aufgeteilten Text fehlte an den meisten Orten die liturgische Tradition für eine solche Historie. Es scheint so, als sei die Weihnachtshistorie „vorwiegend ein Brauch der Dresdner Hofkapelle und ihres unmittelbaren Einflußgebietes [...] gewesen zu sein.“²⁰ Dort war sie üblich und hatte, wie den späteren Kirchenordnungen und Hofdiarien entnommen werden kann, „in der Vesper des 1. Christtages ihren liturgischen Platz“ und ersetzte dann die Schriftlesung.²¹

¹⁵ Heinrich Schütz: *Historia von der Geburt Jesu Christi (Weihnachts-Oratorium)*. Herausgegeben von Arnold Schering. Klavierauszug von Otto Taubmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel o. J. [1909] (Edition Breitkopf 313). In diese Ausgabe übernahm Schering interessanterweise sogar die von Mendelssohn bearbeitete Begleitung der Rezitative: „Die Begleitung des größten Teils der Rezitative rührt von Arnold Mendelssohn her“ (Schering: Vorwort zu Heinrich Schütz: *Weihnachts-Oratorium*).

¹⁶ Vgl. Max Schneider: *Zum Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz*. In: *Festschrift Theodor Kroyer*. Hrsg. von Hermann Zenck, Helmut Schultz und Walter Gerstenburg. Regensburg: Bosse 1933, S. 140 – 143. Hier beschrieb Schneider erstmals seinen Fund. Inzwischen ist von der Berliner Fassung nur noch die Abschrift Schneiders erhalten, da das Original seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen ist (vgl. Linfield: *A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History*, S. 20).

¹⁷ Heinrich Schütz: *Historia von der Geburt Jesu Christi SWV 435a*. Herausgegeben von Friedrich Schöneich. Kassel u.a.: Bärenreiter 1961 (Bärenreiter Ausgabe 1709).

¹⁸ Heinrich Schütz: *Weihnachts-Historie für Solostimmen und Chor*. Herausgegeben von Fritz Stein. London u.a.: Eulenburg o.J. (Eulenburg Ausgabe 981).

¹⁹ Heinrich Schütz: *Weihnachts-Historie SWV 435 für Einzelstimmen, Chor, Instrumente und Basso continuo*. Herausgegeben von Günter Graulich. Klavierauszug von Paul Horn. Stuttgart: Carus o. J. [1998] (Carus 20.435/03).

²⁰ Konrad: *Historia*, Sp. 326.

²¹ Schmidt: *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden*, S. 190.

2.2 Die Konzeption der Weihnachtshistorie

Bei der formalen Gestaltung fallen große Ähnlichkeiten zwischen der Komposition von Schütz und der Vertonung seines Vorgängers an der Dresdner Hofkapelle, Rogier Michael, auf. Vor allem die Gliederung der Bibelverse durch eingeschobene Intermedien findet sich bereits bei der 1602 entstandenen Weihnachtshistorie von Michael: „Zweifellos war für Schütz’ Gestaltung der *Weihnachtshistorie* die Vertonung der Weihnachtsgeschichte Rogier Michaels Ausgangspunkt und Anregung.“²²

Besonders hervorzuheben ist das formale Konzept der Weihnachtshistorie. Beachtenswert ist dabei, dass Schütz auch einen liturgisch vorbestimmten Text wie das Evangelium so ergänzt und kürzt, dass ihn der formale Aufbau befriedigt. Bei der Weihnachtshistorie lässt er einerseits im Vergleich zu seinem Vorgänger Rogier Michael die Szene „Jesu im Tempel“ (Lukas 2, 22 – 39) aus²³ und ergänzt andererseits die Weihnachtsgeschichte, wie sie bei Lukas steht, um einen Abschnitt aus Matthäus (2, 1 – 23). Dadurch ist ihm ein symmetrischer Aufbau der „10 Concerten“, also der acht Intermedien und der Eingangs- und Schlusschöre, möglich. Die Symmetrie der Intermedien zeigt sich dabei auch in den jeweils eingesetzten Instrumenten.²⁴ Mit diesem äußert kunstvollen Aufbau und vor allem durch die affekthafte Durchdringung des Evangelientextes (zum Beispiel durch die feste Zuordnung bestimmter Instrumente zu einzelnen Personen)²⁵ ist die Entwicklung der Gattung „Historie“ in der Weihnachtshistorie von Schütz an ihre Grenze zum Oratorium gelangt.²⁶ Dem entspricht auch die erreichte Lösung aus der streng liturgischen Tradition.

2.3 Funktion des Eingangschores

Der Eingangschor ist fester Bestandteil jeder Historie. Seine Aufgabe besteht vor allem darin, den Titel der folgenden Komposition vorzustellen. Er übernimmt damit für die Musik die Rolle, die das Exordium in der Rede innehat. Diese Betrachtung des Eingangschores als Exordium ist durchaus legitim, passt sie doch zu dem allgemeinen Bemühungen der Zeit, „auch Anweisungen, eine Rede zu konzipieren, auf die Musik“ zu übertragen.²⁷ Im Zuge der „Rhetorisierung“ der Musik (insbesondere natürlich in der Figurenlehre) ist die Einführung eines Eingangschores durchaus folgerichtig, da dadurch ein weiteres Element der Rhetorik

²² Heinemann: Schütz’ Historienkonzeptionen. S. 7.

²³ siehe dazu auch oben, Kapitel 2.1; sowie Heinemann: Schütz’ Historienkonzeptionen, S. 8.

²⁴ Vgl. Heinemann: Heinrich Schütz und seine Zeit. Laaber: Laaber 1993, S. 117.

²⁵ Vgl. Klaus Hofmann: Zwei Abhandlungen zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. I: Die konzertierenden Instrumente im 4. Intermedium. In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, hrsg. von Walter Blankenburg. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1985 (=Wege der Forschung, Band 614), S. 267 – 274; hier S. 268.

²⁶ Vgl. Konrad: Historia, Sp. 322

²⁷ Heinemann: Heinrich Schütz. Reinbek: Rowohlt 1994 (rowohlts monographien), S. 87.

Eingangschores durchaus folgerichtig, da dadurch ein weiteres Element der Rhetorik auf die Musik übertragen werden kann. Die Rolle des Eingangschores ist deshalb mit der des Exordiums gleichzusetzen: also die Eröffnung und Einleitung der Musik – beziehungsweise der Rede. In der Historie geschieht das üblicherweise durch den vom Generalbass begleiteten Chor.²⁸ In der Weihnachtshistorie von Schütz treten zur der Generalbass-Gruppe erstmals noch andere Instrumente hinzu.²⁹

Der im Eingangschor der Weihnachtshistorie zu vertonende Text lautet: „Die Geburt unseres Herren Christi, wie uns die von den heiligen Evangelisten beschrieben wird.“ Dies ist der 1664 im Druck erschienen Generalbass-Stimme der Partie des Evangelisten zu entnehmen. Dort steht an der Stelle der nicht mit abgedruckten Stimme des Eingangschores dieser Text. Der Eingangstext war liturgisch schon bei den ersten Historien und auch bereits bei deren Vorläufern, den dramatisch gestalteten Lesungen, üblich.

Da also der Text des Eingangs auch für die Weihnachtshistorie überliefert ist, kann davon ausgegangen werden, dass seine Funktion auch hier analog zu den anderen überlieferten Historien von Schütz, zum Beispiel der Auferstehungshistorie, anzunehmen ist. Sie bestand darin, den Beginn der Geschichte, also der „Historie“ aufzuzeigen und den Zuhörern, also der zum Gottesdienst versammelten Gemeinde, zu verkünden, was in der nun beginnenden Musik dargestellt werden soll und diese zugleich angemessen zu eröffnen.

In der Weihnachtshistorie Schützens spielt der Eingangschor aber noch eine zusätzliche Rolle: Er ist wichtig für die formale Geschlossenheit des Werkes. Wie bereits erwähnt, ist die Weihnachtshistorie sehr symmetrisch aufgebaut.³⁰ Die Symmetrie zwischen Introduction und Beschluß wird in den *angehengte Erinnerungen* außerdem noch einmal ausdrücklich erwähnt. Bei der Charakterisierung des Schlusschores heißt es dort: „Der Beschluß. in der anstellung des Eingangs.“³¹ Zudem sind die Introduction und der Schlusschor in ihrer vokal-instrumentalen Doppelhörigkeit³² die Vervollständigung und Bestätigung dieser Symmetrie: Vor allem durch diese beiden Chöre wird der Hörer auf die formale Geschlossenheit der

²⁸ Zum Beispiel bei der Auferstehungshistorie von Schütz. Bei den später entstandenen Passionen verzichtet Schütz auch im Eingangschor auf eine Instrumental-Begleitung.

²⁹ Schütz war auch der Erste, der überhaupt Instrumente in einer Historienkomposition verwendete (in der Auferstehungshistorie SWV 50 von 1623). Zur Problematik der Instrumente im Eingangschor siehe unten, Kapitel 2.4.

³⁰ siehe oben, Kapitel 2.2.

³¹ GA 1, S. 164. Auch in der „Berliner Fassung“ heißt es: „In gleicher Anstellung wie die Introduction im Anfang“ (Zitiert nach Schneider: Zum Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz, S. 140).

³² Vgl. Heinemann: Heinrich Schütz und seine Zeit, S. 117.

Weihnachtshistorie hingewiesen. Deswegen sollte er auch auf keinen Fall ganz entfallen³³ und nach Möglichkeit auch nicht durch einen Liedsatz ersetzt werden.³⁴

2.4 Das Problem der Besetzung des Instrumentalchores

Die Besetzung des Instrumentalchores im Eingangschor wirft erhebliche Probleme auf. Diese resultieren vor allem daraus, dass die auf den vorhandenen Stimmen zu findenden Angaben bezüglich der Besetzung uneinheitlich sind. So heißt es in der (vermutlich von Schützens Schüler Alexander Hering stammenden) „Specification deren von Autore zu dieser Handlung eingerichteten 10. Concerten in die Orgel“, der Eingangschor sei für vier Vokal- und fünf Instrumentalstimmen komponiert: Nämlich „A 9. in 2 starcke Chore, der eine von 4. Vocal und der andre von 5. Instrumental-Stimmen.“ Eine damit übereinstimmende Angabe findet sich in der Inventarliste der Chorbibliothek der Thomasschule Leipzig. Schering wies darauf hin, dass es sich bei dem Eintrag im Kühnelschen Nachlass-Verzeichnis „*Introduction* Zu der Geburt. à 9.“ trotz des fehlenden Autornamens wahrscheinlich um den Eingang zur Schützenschen Weihnachtshistorie handelt.³⁵ In der Cembalo-Stimme aus dem Material der Uppsalaer Bibliothek heißt es dagegen bei der Überschrift des Eingangschores: „Ab 8.“

Andererseits verweist Hering in den *Specification* bei den Angaben zum Beschluss auf den Eingang. Der Beschluss wird auch in allen vorhandenen Stimmen³⁶ aus Uppsala als achtstimmig bezeichnet. Dies legt also den Schluss nahe, auch der Instrumentalteil des Eingangs sei nur achtstimmig. Schering versucht das Dilemma auf folgende Weise zu lösen:³⁷ Er geht davon aus, dass die von Hering in der *Specification* gemachte Angabe richtig ist. Da aber im Beschluss die Posaune 1 mit der Viola unisono geht, kommt er zu dem Schluss, dass beide

³³ Stein scheint im Vorwort zur Eulenburg-Ausgabe dies durchaus als praktikable Möglichkeit in Betracht zu ziehen (Vgl. Stein: Vorwort zu Heinrich Schütz: Weihnachts-Historie, S. VI).

³⁴ Dies schlägt zum Beispiel Arnold Mendelssohn in seiner praktischen Ausgabe vor. Er macht außerdem auch noch Vorschläge, innerhalb der Historie einige zusätzliche Liedsätze singen zu lassen. Auch Moser neigt dem wenig angemessenen Vorschlag zu, bei Aufführungen auf den Eingangschor zu verzichten und dem ersten Rezitativ eine Motette oder einen Liedsatz voranzustellen (Vgl. Schöneich: Nachwort zu Heinrich Schütz: Historia von der Geburt Jesu Christ. NSA 1, S. 79 – 82, hier S. 80; ebenso Stein: „Will man nicht gleich mit dem ersten Rezitativ beginnen, so lasse man den Chor als Eingang einen Weihnachtschoral aus der Schütz-Zeit singen.“ – Stein: Vorwort zu Heinrich Schütz: Weihnachts-Historie, S. VI).

³⁵ Vgl. Arnold Schering: Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig. In: AfMw 1 (1918/19), S. 275 – 288, hier S. 283.

³⁶ Mit Ausnahme der beiden Posaunenstimmen, die keinen Hinweis auf die Stimmenanzahl geben. Diese Stimmen gelten aber inzwischen als nicht authentisch (Vgl. Hofmann: Zwei Abhandlungen zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. II: Introduction und Beschluß. Zur Besetzung des Instrumentalchors. In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, hrsg. von Walter Blankenburg. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1985 (=Wege der Forschung, Band 614), S. 275 – 282; hier S. 281).

³⁷ Zum Folgenden vgl. Arnold Schering: Vorwort und Revisionsbericht. In: GA 17 (Supplement), S. V – X.

Angaben sich nicht widersprechen: Bei der Angabe in der *Specification* wird die Posaune 1 als Stimme mitgezählt, bei der Überschrift des Beschlusses aus dem genannten Grund nicht.

Daraus ergibt sich folgende Besetzung für den Eingangschor: Violine 1 und 2, Viola 1, Posaune 2. Die Posaune 1 spielt zusätzlich im unisono mit der Viola 1. Aus Gründen der Klangsymmetrie setzt er bei seiner Rekonstruktion zusätzlich noch eine Viola 2 ein, die wiederum mit der Posaune 2 unisono geht.

Die Continuo-Gruppe, die zu Schützens Zeit nicht mitgezählt wurde,³⁸ umfasst Viola da gamba und Orgel. Fraglich ist, ob auch das Fagott zur Continuo-Gruppe gezählt wird. Stein argumentiert, da es mit der Continuo-Stimme identisch sei, werde es „in der Regel bei solchen Besetzungsangaben nicht migezählt.“³⁹ Genauso argumentiert später auch Fritz Schöneich.⁴⁰ Eine andere Besetzung wird von Eva Linfield angenommen.⁴¹ Auch sie stellt den Widerspruch zwischen den Angaben im Druck und denen im Uppsala-Stimmenmaterial fest. Allerdings sind nun aber für den Beschluss, der ja laut *Specification* analog zum Eingang besetzt ist, sechs Instrumentalstimmen vorhanden: Nämlich Violine 1 und 2, Viola 1, Posaune 1 und 2 sowie Fagott. Nun hat sich allerdings gezeigt, dass die beiden Posaunenstimmen nicht authentisch sind, sondern nachträglich hinzugefügt wurden.⁴² Da also für den Beschluss nur vier sicher von Schütz stammende Instrumentalstimmen vorhanden sind, muss die Angabe von Hering in der *Specification* ein Fehler sein.⁴³

Eine andere Interpretation der verschiedenen Besetzungsangaben stammt ebenfalls von Linfield.⁴⁴ Sie weist auf die Möglichkeit hin, dass Schütz eventuell die Besetzung des Instrumentalchores geändert haben könnte – womit sowohl die Angabe „ab 8“ in der Cembalostimme als auch die Angabe „à 9“ in der *Specification* richtig wären. Dies könnte so ausgesehen haben, dass Schütz bis kurz vor der Drucklegung den Eingang und auch den Beschluss für acht Instrumente gesetzt hatte. Diese Version erhielt dann auch Gustav Düben und ist uns heute

³⁸ Vgl. Schering: Vorwort und Revisionsbericht. In: GA 17, S. X.

³⁹ Stein: Vorwort zu Heinrich Schütz: Weihnachts-Historie, S. IV. Linfield und Hofmann zählen dagegen das Fagott nicht zur Continuo-Gruppe, sondern zum Instrumentalchor (Vgl. Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. XXXX; sowie Hofmann: Zwei Abhandlungen zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz, S. XXX).

⁴⁰ Vgl. Schöneich: Nachwort. NSA 1, S. 80. Schöneich beruft sich hier auf das Vorwort zur Eulenburg-Taschenpartitur von Fritz Stein.

⁴¹ Vgl. (auch zum folgenden) Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. 30f.

⁴² Vgl. Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. 27: "The authenticity of the trombone parts in the "Beschluss" can be denied." Sie stützt sich hierbei, neben der Analyse der Schrift des Kopisten, unter anderem auf Hofmann, der genau dies (hauptsächlich gestützt auf musikalische Argumente) beweisen konnte (Vgl. Hofmann: Zwei Abhandlungen zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz, S. 281).

⁴³ Dieser Fehler wurde dann natürlich durch einfaches Abschreiben von den Noten auch in die Inventarliste des Kühnlschen Nachlasses übertragen. Deshalb kann der dort stehende Hinweis „à 9.“ nicht als zusätzlicher Beweis für die Fünfstimmigkeit des Instrumentalchores genutzt werden.

mit dem Uppsalaer-Stimmenmaterial bekannt. Für die Drucklegung, d.h. kurz vor 1664, hätte Schütz dann in die beiden Chöre noch eine fünfte Stimme komponiert. Deshalb schrieb Hering dann von einem fünfstimmigen Instrumentalchor im Eingang. Dies liegt durchaus im Bereich des Möglichen, vor allem wenn man bedenkt, dass die vorhandenen Posaunenstimmen auf die gleiche Art (wenn auch nicht von Schütz) komponiert wurden.

Folgende Besetzung des vierstimmigen Instrumentalchores kann also angenommen werden: Zwei Violinen, Viola und Fagott.⁴⁵ Hofmann geht sogar noch weiter und vermutet, dass Schütz für den – vierstimmigen – Instrumentalchor im Eingang und Beschluss keine „bestimmte Instrumente vorgeschrieben hat“ und ihre Wahl deshalb den Interpreten freigestellt war.⁴⁶

Ein weiteres Problem wirft die Besetzung des Continuo-Instrumentes auf: Soll im Eingangchor der Generalbass von einer Orgel, von einem Cembalo oder von beiden Instrumenten zugleich gespielt werden? Für beide Möglichkeiten finden sich Hinweise in den Quellen. Die Frage lässt sich im Moment kaum abschließend klären. Sicher ist nur, dass die Cembalo-Stimme authentisch ist und nicht später hinzugefügt wurde.⁴⁷ Allerdings bleibt die Merkwürdigkeit, dass diese Stimme nur den Eingang sowie die Evangelisten-Rezitative enthält. Plausibel ist die Vermutung, dass das Continuo-Instrument nicht genau festgelegt war. Dies würde heißen, dass je nach Aufführung entschieden wurde, ob die Orgel oder das Cembalo verwendet werden sollte.⁴⁸ Da die Anmerkungen in der Druckfassung allerdings ausdrücklich auf die Orgel als Generalbass-Instrument hinweisen, scheint Schütz – zumindest zur Zeit des Druckes von 1664 – die Orgel bevorzugt zu haben. Für eine endgültige Klärung des Schütz'schen Willens fehlt es im Moment aber noch an Material.

⁴⁴ Vgl. Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. 30f.

⁴⁵ Interessant ist, dass das Fagott von manchen Autoren als Continuo-Instrument behandelt wird und deshalb nicht für den Instrumentalchor gezählt wird (z.B. bei Schering), andere es wiederum als selbständiges Instrument ansehen (z.B. Linfield und Hofmann).

⁴⁶ Hofmann: Zwei Abhandlungen zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz, S. 282.

⁴⁷ Vgl. Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. 27.

⁴⁸ Vgl. Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. 27; sowie Fritz Stein: Vorwort zur Eulenburg-Taschenpartitur, S. V.

3. Rekonstruktionen

3.1 Arnold Mendelssohn

3.1.1 Biographisches⁴⁹

Arnold Ludwig Mendelssohn wurde am 26. Dezember 1855 geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er unter anderem am Institut für Kirchenmusik in Berlin, daneben bekam er auch Unterricht in Komposition. Bereits 1880 wurde er Universitäts-Musikdirektor und Organist in Bonn, wo er auch Philipp Spitta, den Herausgeber der ersten Schütz-Gesamtausgabe, kennenlernte. Fünf Jahre später wurde er Kompositionslehrer in Köln und ab 1890 Hessischer Kirchenmusik-Meister in Darmstadt. In den nächsten Jahren erhielt er etliche Ehrungen. Vor allem aber durch seine Arbeit als Vorstandsmitglied im „Verband der Evangelischen Kirchenchöre“, als Mitglied in der „Melodienkommission des deutschen Kirchenausschusses“ und nicht zuletzt durch seine eigenen Kompositionen im neuklassischen Stil nahm Mendelssohn großen Einfluss auf die Erneuerung der Kirchenmusik und daneben auch auf die Bach- und Schützpflege. Er starb am 19. Februar 1933.

Mendelssohn gab zwischen den Jahren 1887 und 1926 zwölf Ausgaben von Schütz-Werken heraus.⁵⁰ Damit trug er maßgeblich und positiv zu der Wiederentdeckung Schützens im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert bei. Sein besonderer Verdienst ist es, die Werke Schützens innerhalb der Kirche wieder bekannt und akzeptiert zu machen.⁵¹

3.1.2 Die Rekonstruktion

3.1.2.1 Zur Ausgabe

Die Ausgangslage für eine praktische Ausgabe der Weihnachtshistorie im Allgemeinen und für eine Rekonstruktion des Eingangschores im Besonderen war für Mendelssohn noch sehr dürftig. Zu seiner Zeit waren von der Weihnachtshistorie nur die Rezitative bekannt. Den einzigen Anhaltspunkt für die fehlenden Chorsätze boten die in der Evangelisten-Stimme mit abgedruckten Überschriften der Intermedien sowie des Eingangs- und Schlusschores. Deswegen „mussten sämtliche Chorsätze, sowie die Partien der Engel und des Herodes neu com-

⁴⁹ Zum folgenden vgl. Noack, Friedrich / Noack, Elisabeth: Mendelssohn. In: MGG 1, hrsg. von Friedrich Blume. Band 9. Kassel u.a. Bärenreiter 1961, Sp. 57 – 59.

⁵⁰ Vgl. Robinson: Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries, S. 118.

poniert werden.“⁵² Als Ziel setzt sich Mendelssohn dabei, „nach dem schönen Schützschen Fragment ein für unsere Kirchenchöre brauchbares Werk herzustellen.“ In dieser Bemerkung zeigt sich sehr deutlich die Haltung des Bearbeiters: Nicht größtmögliche Treue zum überlieferten Notentext und der Versuch größtmöglicher Annäherung an das Schützsche Idiom bei der Ergänzung sind sein Ziel. Vielmehr will Mendelssohn ein „brauchbares“ Werk herstellen, dass zwar die ihm bekannten Fragmente der Schützschen Weihnachtshistorie integriert, letztendlich aber eher eine Neukomposition von Mendelssohn darstellt.⁵³ Dabei spielt sicher auch eine Rolle, dass Mendelssohn sich selbst nicht nur als Verwalter und Herausgeber Schützens, sondern auch als eigenständiger Komponist sah. Denn ihm ist vor allem daran gelegen, benutzbare und gute Musik für die Verwendung im evangelischen Gottesdienst bereitzustellen.⁵⁴ Wohl aus diesem Grund schlägt er auch vor, in die Weihnachtshistorie zusätzliche „Einlagen von Chorälen, die vom Chor oder der Gemeinde [...] zu singen sind“ einzufügen.⁵⁵ Vor diesem Hintergrund sollte man die Verdienste Mendelssohns um Schütz mit dem Hinweis auf die Freiheiten, die er sich bei der Veröffentlichung nahm, nicht vorschnell zurückweisen. Durch die (sicher stark von seinen persönlichen Vorlieben beeinflusste) praktische Ausgabe Mendelssohns wurden die Werke Schützens erstmals einem größeren Publikum bekannt gemacht. Wie stark und lange Mendelssohn mit seiner Ausgabe noch das Bild Schützens beeinflusste, lässt sich auch daran sehen, dass noch Schering in seiner Neuausgabe 1909 größtenteils auf die Mendelssohnsche Bearbeitung der Rezitative zurückgriff – und auch daran, dass Mendelssohns Ausgabe der Weihnachtshistorie bis in die zwanziger Jahre verwendet und auch wieder neu aufgelegt wurde.⁵⁶

⁵¹ Vgl. Robinson: Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries, S. 118.

⁵² Mendelssohn: Vorwort zur Ausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 1859 o.J. [1928?], S. 1.

⁵³ Dies zeigt sich auch daran, dass Mendelssohn sogar die Rezitative nicht so übernimmt, wie sie überliefert sind, sondern mit einer Orgelbegleitung versieht, die teilweise nur noch recht wenig mit dem originalen Generalbass gemein hat. Vgl. auch Robinson: Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries, S. 123: „The total result is a new work indeed, with only the Master's recitative movements surviving from the original.“

⁵⁴ Vgl. Robinson: Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries, S. 119.

⁵⁵ Mendelssohn: Vorwort zur Ausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 1859 o.J. [1928?], S. 1.

⁵⁶ Der Verlag Breitkopf & Härtel erneuerte zum Beispiel noch 1928, also 19 Jahre nach der Veröffentlichung von Scherings neuer Ausgabe, das Copyright für die Ausgabe Mendelssohns (Vgl. Angabe in der Ausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 1859). Vgl. dazu auch die Bemerkung Schöneichs im Nachwort zu seiner Ausgabe von 1955: „Im Jahre 1901 hat Arnold Mendelssohn [...] eine Gebrauchsausgabe geboten, die sich bis in die zwanziger Jahre hinein gehalten hat“ (NSA 1, S. 79).

3.1.2.2 Zur Rekonstruktion

Arnold Mendelssohn komponiert seine Rekonstruktion (die wohl die erste gedruckte überhaupt ist), für vierstimmigen Chor ohne Instrumente. Dies ist eine Konsequenz seiner Ausgabe, die im Ganzen auf die Instrumente verzichtet – lediglich eine Orgelbegleitung bietet Mendelssohn an. Diese ist aber in den Chorsätzen nirgends eine eigenständige Stimme, sondern ausschließlich ein „Klavierauszug“ der Chorstimmen. Aus diesem Grund kann, wie Mendelssohn selbst anmerkt,⁵⁷ die Orgelbegleitung auch entfallen. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Mendelssohn den Chor sofort zu Beginn, also ohne Vorspiel der Orgel, beginnen lässt. Durch das Fehlen von Instrumenten entfallen natürlich auch Zwischenspiele, wie sie bei anderen Rekonstruktionen zu finden sind.

Schon der erste Einsatz des Chores, der zunächst (bis Takt 10) homophon geführt wird, zeigt eine Eigenheit der Mendelssohnschen Rekonstruktion: Die Worte werden teilweise recht stark gedehnt (zum Beispiel bei „Geburt“), andererseits finden sich aber auch recht pointierte Rhythmen, wie sie bei Schütz eher selten vorkommen (zum Beispiel gleich der erste Takt mit einer punktierten Halbe, oder auch der vorletzte Takt der Sopranstimme). Auffallend ist die sehr schwergewichtige Deklamation des ersten Halbsatzes: sehr lange Notenwerte auf der Stammsilbe der Worte, also Gebürt, Hérren, Jésu, Chrísti. Durch die übermäßige Dehnung dieser Silben (bis zu Ganzen und sogar punktierten Ganzen Noten) wirkt der Chorsatz sehr massiv und gewichtig.

Ab Takt 10, mit dem Beginn des zweiten Teils des Textes („wie uns die von den heiligen Evangelisten beschrieben wird“) wechselt der Charakter der Vertonung. Zunächst bis Takt 20 wird der neue Text einmal in polyphoner Satzweise dargestellt. Als erste Stimme beginnt hier der Tenor, der bis Takt 14 das Motiv vorstellt. In der Folge wird er dieses leicht verändert – die Veränderungen betreffen den zweiten Teil des Motivs – ab Takt 16 in der Oberquart wiederholen. Imitiert wird der Tenor von dem in Takt 12 einsetzenden Alt, der mit einer tongetreuen Imitation in der Oberquint antwortet. Abweichend von Tenor sind lediglich die beiden letzten Töne in Takt 16. Im Fortgang greift die Altstimme mit einer Imitation der Takte 13 bis 15 das Motiv erneut auf: Diesmal diastematisch gleich, aber rhythmisch – vor allem durch zwei Überbindungen in Takt 17/18 und 18/19 – verändert und damit in dieser Hinsicht differenzierter als der „neutrale“ Ausgangsrhythmus. Umklammert werden die Mittelstimmen Tenor und Alt von den Außenstimmen Sopran und Bass, die in Takt 14 zusammen einsetzen. Dabei greifen auch diese Stimmen, die in zunächst in Terzen geführt sind, das vom Tenor

⁵⁷ Vgl. Mendelssohn: Vorwort zur Ausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 1859 o.J. [1928?], S. 1.

vorgestellte Motiv auf. Durch die Reduzierung des ersten Sprungs von einer Quarte zu einer Terz nach unten verschiebt sich hierbei allerdings der Rest um eine Sekund nach oben. Den Rhythmus des Tenors übernehmen die beiden Außenstimmen dagegen vollständig, wenn man von einer minimalen Änderung auf der letzten Silbe absieht. Diese wird auf eine Viertelnote verkürzt, um nahtlos die letzten beiden Worte „beschrieben wird“ anschließen zu können. Nur durch diese Verkürzung nämlich gelingt es, die Stammsilben (also „-schrie“ und „wird“) auf die betonte Zählzeit des Taktes zu platzieren.

An diesen polyphonen Teil schließt sich mit den Takten 20 bis 27 noch ein zweiter homophoner Teil an. Dadurch wird eine formale Geschlossenheit des Chorsatzes erreicht, die Schütz sicherlich ähnlich angestrebt hätte. In diesem letzten Teil wird noch einmal der selbe Text („wie uns die von den heiligen Evangelisten beschrieben wird“) vertont. Hier fällt besonders die Hervorhebung des Wortes „heiligen“ auf: die einzige melismatische Stelle im gesamten Chorsatz, die zudem noch durch den Spitzenton f⁷ im Sopran, der sonst nur noch in Takt 4 (bei „Geburt“ – also bei zwei für den Text wichtigen Wörtern) vorkommt. Dieser dritte und letzte Teil – der Eingangschor hat bei Mendelssohn lediglich 27 Takte – ist im Gegensatz zu dem Beginn insgesamt rhythmisch differenzierter und aufgelockerter. Dies wird vorrangig durch verschiedene Rhythmen in den einzelnen Stimmen erreicht. Besonders auffällig ist dabei der Gegensatz zwischen dem eher gravitatisch schreitenden Bass und den wesentlich beweglicheren Oberstimmen. Vor allem der Sopran lenkt kurz vor Schluss die Aufmerksamkeit noch ein letztes Mal auf das Wort „beschrieben“: Durch eine sehr auffällige Rhythmisierung – mit einer Viertel, einer punktierten Viertelnote und einer Achtel (der zweiten im gesamten Eingangschor) – wird hier ein zentrales Wort des Textes hervorgehoben. Gerade diese rhythmischen Differenzierungen zeigen, dass es Mendelssohn weniger „um eine möglichst getreue Nachbildung Schützscher Formen“ als um möglichst große Lebendigkeit und Wirksamkeit ging.⁵⁸

⁵⁸ Vgl. Mendelssohn: Vorwort zur Ausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 1859 o.J. [1928?], S. 1.

3.2 Arnold Schering

3.2.1 Biographisches⁵⁹

Arnold Schering wurde am 2. April 1877 geboren. Schon früh erhielt er Violinunterricht. Ab 1896 studierte er an der Hochschule für Musik in Berlin zunächst Violine (bei Joseph Joachim) und Komposition (bei Reinhold Succo). 1898 wechselte er zum Studium der Musikwissenschaft. 1902 promovierte er dann in Leipzig bei H. Kretzschmar über die „Geschichte des Instrumental- (Violin-) Konzertes bis Antonio Vivaldi.“ In den Jahren 1903 – 1905 war er Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“, von 1904 – 1939 gab er das Bach-Jahrbuch heraus. Seine Habilitationsschrift „Die Anfänge des Oratoriums“ von 1907 veröffentlichte er 1911 in einer erweiterten Fassung als „Die Geschichte des Oratoriums.“ Weitere wichtige Publikationen Scherings waren „Aufführungspraxis alter Musik“ (1931) und „Das Symbol in der Musik“ (1941). Als Professor in Halle und Berlin war er Vorsitzender der Kommission der DDT und Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Er verstarb am 7. März 1941.

Schering verantwortete zahlreiche Editionen, unter anderen in den DDT sowie in seinen Editions-Reihen „Perlen alter Kammermusik deutscher und italienischer Meister“ und „Perlen alter Gesangsmusik“.

3.2.2 Die Rekonstruktion

Für Arnold Schering hat sich die Ausgangslage für eine Rekonstruktion der Introdution entscheidend verbessert. Durch den Uppsala-Fund stand ihm nun wenigstens die Generalbass-Stimme der Introdution zur Verfügung. Diese enthält aber nur einen einzigen Hinweis auf den beteiligten Chor: In Takt 9 wird durch den Eintrag „Die Geburth“ der Einsatz des Chores angezeigt.

Für seine praktische Ausgabe, zusammen mit der kritischen Ausgabe (Band 17 (Supplement) der Gesamtausgabe) 1909 erschienen, versucht Schering auf dieser neuen Grundlage eine erste Rekonstruktion. Diese ist durch mehrere Besonderheiten gekennzeichnet. Zunächst einmal fällt eine Änderung des Textes auf. Bei Schering wird im zweiten Teil das Verb vorgezogen, so dass es dann heißt: „wie uns die beschrieben wird von den heiligen Evangelisten.“ Auch die andere Auffälligkeit ist eine textliche: Schering endet mit dem Text in Takt 29 und fügt dann, ab Takt 32, noch ein fünffaches „Amen“ an.

Beide Änderungen sind bereits in dem ersten Bericht Scherings über den Uppsala-Fund enthalten.⁶⁰ Schon dort ergänzt Schering den Hinweis auf den Choreinsatz in Takt 9 mit dem geänderten Text. Seltsamerweise verweist er aber zugleich auf die Evangelistenstimme des Druckes von 1664, in der der Text so abgedruckt sei. Dort steht er aber in Wirklichkeit in der schon bei Mendelssohn gefundenen Weise.⁶¹ Diese kleine Änderung ermöglicht es Schering aber, die Worte „wie uns die beschrieben“ dem polyphonen Teil des Eingangs zuzuordnen. Aus der Generalbassstimme entnimmt er, dass der Eingang „vorwiegend homophon gehalten war und nur in der Mitte (Takt 20 – 25) eine Stelle polyphonen Charakters [...] enthielt.“⁶² Allerdings ergibt sich aus dieser Textzuordnung auch die nächste Besonderheit der Schering'schen Rekonstruktion: Das mehrfache Amen am Schluss. Da er in den Takten 20 – 25 den Text „wie uns die beschrieben wird“ vertont, ist er schon bald darauf, nämlich in Takt 29, am Ende des Textes angelangt. Die Generalbass-Stimme dauert aber 39 Takte. Für die verbleibenden 10 Takte gäbe es also prinzipiell mehrere Möglichkeiten: Teile des Textes könnten wiederholt werden, der Rest der Introduction könnte – wie den Beginn – nur instrumental (quasi als „Nachspiel“) vertont werden oder es könnte zum Beispiel ein bekräftigendes „Amen“ anhängt werden. Schering entscheidet sich für die letzte Lösung und erwähnt die beiden anderen, vor allem die eigentlich am plausibelsten erscheinende, nämlich die der Textwiederholung, mit keinem Wort. Zwar weist er auf die Problematik hin, zur Lösung bemerkt er aber nur, dass man „versucht [sei], eine fünfmalige Wiederholung des Wortes Ames hinzuzufügen, was dem ruhig ausklingenden Plagalschlusse am besten entspräche.“⁶³ Dies ist zweifellos möglich, doch scheint dieses Vorgehen, gerade auch durch die mehrmalige Wiederholung eines einzelnen Wortes, eher von Einfallslosigkeit zu zeugen als von einem starken Bemühen um die Nachbildung Schütz'scher Formen.

Etwas irritierend ist auch der versetzte Einsatz der Chorstimmen in Takt 9/10 mit den ersten Worten des Textes „Die Geburt“: Zunächst die beiden Unterstimmen Tenor und Bass in Terzen, dann ab Takt 10 die beiden Oberstimmen, auch in Terzen, mit einer Umkehrung des Motivs der Unterstimmen. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich darin, dass ab Takt 11 das erste Instrumentalzwischenspiel beginnen sollte und der wenige Text so am einfachsten in die zwei Takte unterzubringen war.

⁵⁹ Zum folgenden vgl. Osthoff, Helmuth: Schering. In: MGG 1, hrsg. von Friedrich Blume. Band 11. Kassel u.a.: Bärenreiter 1963, Sp. 1678 – 1681.

⁶⁰ Vgl. Schering: Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz, S. 70.

⁶¹ Interessant ist, dass Schering selbst in seiner kritischen Ausgabe (GA 17, Supplement) den Text wiederum richtig, d.h. in Übereinstimmung mit Band 1 der GA, abdrucken lässt.

⁶² Schering: Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz, S. 70.

Der Rest der Rekonstruktion ist relativ unauffällig. In der „Sinfonia“, d.h. in den Takten 1 – 9, wird eine Stimme fast durchweg in Terzparallelen zur Generalbass-Stimme geführt. Da die Parallele mal in der Oberstimme, mal in den Mittelstimmen geführt ist, fällt sie zunächst kaum auf. Mehr ins Auge springen die Oktavparallelen in der Bassstimme. Sie ist durchweg im gesamten Eingang jeweils in den instrumentalen Passagen zu finden. Da die Rekonstruktion allerdings nur im Klavierauszug zugänglich ist, kann dies auch eine Besonderheit des Klavierauszuges darstellen.

Die instrumentalen Zwischenspiele, die sich in den Takten 11/12, 18 – 20, 30 – 32 und 35 finden, greifen in der Regel „eine vorhergehende ein- oder mehrtaktige Schlussklausel des Vokalparts echo-ähnlich“ auf.⁶⁴ Dabei geht Schering teilweise sehr streng vor (zum Beispiel in den Takten 11/12), teilweise aber auch eher frei (zum Beispiel in den Takten 30 – 32, wo sich vor allem der Rhythmus ändert). In dem längsten Zwischenspiel findet sich quasi ein doppeltes Echo: In Takt 30 wird zunächst der Chor echoartig imitiert, dann taucht in Takt 32 – in reduzierter Stimmenzahl und tieferer Lage – die Imitation selbst noch einmal als Echo auf. Die Begleitung des Chores bleibt dagegen ganz der Continuo-Gruppe überlassen.

Der Chorsatz ist überwiegend ein einfacher, homophoner Satz. Für die Bassstimme greift Schering auf ein typisches Verfahren der Schütz-Zeit zurück: Diese wird als *basso sequente* im Einklang mit der (vorhandenen) Generalbassstimme geführt. Der Rest des Vokalsatzes zeichnet sich besonders durch seine Gleichmäßigkeit aus. Vor allem die Linearität der Stimmen ist auffallend groß: In dem ganzen Satz sind nicht nur die Unterstimmen (mit Ausnahme des etwas bewegteren Tenors und natürlich des vorgegebenen Basses) sehr linear; auch gibt es in der Melodiestimme, also dem Sopran, nur eine einzige Stelle, an der zwei benachbarte Töne nicht nur durch eine Sekunde getrennt sind. Diese finden sich in den Takten, in denen die homophone Satztechnik zugunsten einer eher polyphonen Charakters unterbrochen wird. Zwar erreicht Schering hier (Takte 20 – 26) eine gewisse Verzahnung der Stimmen, doch sind diese nicht so stark imitatorisch wie zum Beispiel schon bei Mendelssohn. Lediglich an zwei Stellen treten direkte Imitationen auf, die zudem in der imitierenden Stimme noch rhythmisch verändert vorkommen: Der Bass übernimmt in den Takten 23/24 die Tonfolge des Soprans aus Takt 21/22, verändert werden von Schering hier aber sowohl den Rhythmus als auch die Verteilung im Takt. Die zweite Stelle ist etwas kunstvoller gearbeitet: In den Takten 22 – 24 haben Sopran und Tenor die selbe Tonfolge. Allerdings setzt der Tenor eine Viertelnote vor

⁶³ Schering: Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz, S. 70.

dem Sopran ein und schreitet in einem völlig anderem Rhythmus, der gedehnter als der des Soprans ist, fort.

An dieser Stelle vertont Schering das Wort, das ihm offensichtlich am wichtigsten scheint: „beschrieben“. Hier findet sich in den genannten Stimmen (und weniger ausgeprägt auch im Alt und Bass) das einzige Melisma des gesamten Eingangs. Zudem hat der Sopran hier (in Takt 24) den Spitzenton f⁷, der sonst nur noch einmal bei „Herren Jesu Christ“ vorkommt. Man sieht also eine besondere Hervorhebung des Wortes „beschrieben“. Auch harmonisch fällt dieser polyphone Teil auf: Durch die Generalbassstimme vorgegeben, wechseln die Klänge hier in den Takten 20 – 26 ausschließlich zwischen A-Dur und d-Moll (mit einer Ausnahme: g-Moll am Anfang von Takt 25). Der Rest des Eingangs dagegen bewegt sich überwiegend in F-Dur und dessen Hauptklängen.

Im letzten Teil kehrt Schering wieder zur homophonen Satzweise zurück. Es bleibt nur noch wenig Text zu vertonen: Von Takt 26 bis Takt 29 wird das letzte Stück („von den heiligen Evangelisten“) gesungen. Dem restlichen Chorsatz nach dem Instrumentalzwischenspiel bis Takt 32 unterlegt Schering dann sein mehrfach wiederholtes „Amen.“ Sein Ziel, den Eingangschor ruhig ausklingen zu lassen, erreicht er damit auf vorbildliche Weise: Ein ruhigerer und gemächlicherer Schluss ist kaum vorstellbar. Im Chorsatz selbst sind keine Besonderheiten mehr festzustellen. In den letzten vier Takten werden die Vokalstimmen bei ihrem „Amen“ nicht wie im Rest von der Continuo-Gruppe, sondern von den Instrumentalstimmen begleitet – die einzige Steigerung, die Schering sich zum Schluss gestattet. Allerdings wird auch diese wieder gebrochen, da er für die letzten Takte (ab 33) in allen Stimmen *piano* vorschreibt.

Als Besetzung für die Instrumentalstimmen gibt Schering an: Violine I/II, Viola I/II, in Klammern: Trombone I/II; dazu Fagotto sowie Continuo mit Orgel, Cembalo und Viola da gamba. Die Continuo-Gruppe ist bei ihm also mit Cembalo und Orgel doppelt besetzt. Schering schreibt also eine fünfstimmige Besetzung vor: Die Trombonen gehen, wenn sie besetzt werden, mit den Violinen im Einklang.⁶⁵ Da es sich um eine praktische Ausgabe handelt, verwundert es kaum, dass Schering hier moderne Instrumente angibt.

⁶⁴ Schering: Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz, S. 70.

⁶⁵ Weiteres zur Besetzung des Instrumentalchores siehe oben, Kapitel 2.4.

3.3 Friedrich Schöneich

3.3.1 Biographisches

Friedrich Schöneich wurde am 20. Februar 1907 geboren. Er promovierte 1948. Von 1965 bis 1972 war er Professor für Musikerziehung an der Universität in Frankfurt am Main. 1948 veröffentlichte er „Untersuchungen zur Form der Orgelpräludien und Fugen des jungen Bach“ und gab zusammen mit Karl Bernhard Ritter den Band „Die Deutsche Messe“ heraus. Seit 1949 veröffentlichte er außerdem Aufsätze zu verschiedenen Themen, 1950 unter anderem „Zum Gloria-Teil von Schützens Exequien“. Er gab im Rahmen der Neuen Schütz Gesamtausgabe die Musikalischen Exequien (1950) und die Weihnachtshistorie (1954) heraus.

3.3.2 Die Rekonstruktion

Die Ausgangslage für die Rekonstruktion von Schöneich unterscheidet sich nicht wesentlich von der bei Schering. Zwar gab es nach dessen Rekonstruktions-Versuch von 1909 noch einen weiteren Fund von bis dahin unbekanntem Quellen-Material. Doch auch in der 1933 entdeckten sogenannten Berliner Fassung finden sich für den Eingangs- und Schlusschor nur die Überschriften: Für den Eingangschor „Introduction oder Eingang zu der Gebuhr Jesu Christi“ und für den Schlusschor „der Beschluß. Hymnus. Dank sagen wir alle Gott p. In gleicher Anstellung wie die Introduction im Anfang.“⁶⁶ Damit ist die Aufgabe für Schöneich also immer noch die gleiche wie für Schering: Über die Generalbass-Stimme einen Chor- und Instrumentalsatz zu komponieren.

Schöneich entschloss sich für seine Ausgabe zu einer neuen Rekonstruktion, da der Versuch Scherings „an der falschen Textverteilung und dem mehrfach angefügten (recht unglücklichen) Verlegenheits-Amen“ leidet.⁶⁷ Auch dem Vorschlag, statt des Eingangs „eine Motette oder eine Lied an den Anfang zu setzen“⁶⁸ mag er nicht folgen, da er dies für einen starken Eingriff in die Schützsche Komposition hält.

Seine eigene Rekonstruktion ist der von Schering vorgelegten in manchen Details verpflichtet, unterscheidet sich aber andererseits in wichtigen Punkten von dieser. So ist die von Schöneich im Gesamten deutlich flüssiger und freudiger. Dies zeigt sich schon in der einleitenden Sinfonia (Takte 1 – 9), deren fünfstimmiger Instrumentalsatz durch den fast konstant durch-

⁶⁶ zitiert nach: Max Schneider: Zum Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz, S. 140.

⁶⁷ Schöneich: Nachwort. NSA 1, S. 80.

⁶⁸ Schöneich: Nachwort. NSA 1, S. 80.

gehaltenen Rhythmus (einer Viertel auf die betonten Taktzeiten, zwei Achtel auf die unbetonten) sehr fließend und bewegt ist.

Für den ab Takt 9 einsetzenden Chorsatz übernimmt er – wie Schering – den Generalbass in die Bass-Stimme als basso sequente. Diastematisch tut er dies durchgehend, ab Takt 29 im Rhythmus aber freier. Auch im Chorsatz – vor allem im letzten Teil ab Takt 26 – sind die rhythmischen Kontraste, ähnlich der anfänglichen Sinfonia, recht ausgeprägt und auch die Melodieführung ist ziemlich bewegt.

Bei der Gliederung des gesamten Eingangs verfährt Schöneich wiederum genauso wie Schering: von Takt 9 – 19 homophoner Chorsatz, dann bis Takt 25 eher polyphon und den Rest bis Takt 39 wieder homophon. Auch bei den Instrumentalzwischenspielen greift Schöneich auf das schon von Schering angewandte Prinzip der Imitation zurück. Zu beobachten ist dies hauptsächlich in den beiden Violin-Stimmen, die zum Beispiel in Takt 29 und 35 die Sopran- und Tenorstimme, in Takt 32 die Sopran- und Altstimme übernehmen. Meist geschieht diese Imitation äußerst genau, lediglich in den Takten 18 – 20 erfordert der andere Generalbass eine rhythmische Anpassung bei der Imitation. Nur eines der insgesamt sieben Zwischenspiele ist nicht nach diesem Prinzip konstruiert: Für Takt 25 lässt sich kein Vorbild erkennen.

In den Schlusstakten (ab dem letzten Zwischenspiel der Instrumente in Takt 37) wird der Chor dann nicht nur von der Continuo-Gruppe, sondern von allen Instrumenten begleitet. Dabei übernehmen wiederum die beiden Violin-Stimmen Teile des Chorsatzes: Sie spielen in der Oberterz die Stimmen des Alts und des Tenors.

Zur Textaufteilung⁶⁹ – seine Kritik an Schering richtete sich ja hauptsächlich hierauf – bedient Schöneich sich eines Charakteristikums der Generalbass-Stimme. In dieser werden an einigen Stellen, nämlich in den Takten 19, 25, 29, 32, 35 und 37, vorhergehende Takte wiederholt. Wenn man nun bemerkt, dass im Beschluss bei solchen Fällen Chor und Orchester sich abwechseln und sich vor Augen hält, dass in der *Specification* und auch in der Überschrift zum Beschluss der Berliner Fassung ausdrücklich darauf hingewiesen wird, dass der Beschluss in der gleichen *Anstellung* wie der Eingang komponiert sei, wird man kaum fehlgehen, wenn man dieses Prinzip der Alternation von Chor und Instrumenten auch im Eingang anwendet.⁷⁰ Aus dieser Gliederung des Eingangs durch die so vorgegebene Alternation von

⁶⁹ Schöneich erläutert sein Vorgehen im Nachwort (NSA 1, S. 81).

⁷⁰ Gestützt wird dieses Verfahren – also die Verdeutlichung der Parallelität von Eingang und Beschluss – noch durch die oben (Kapitel 2.3) erwähnte für den Gesamtaufbau der Historie notwendige Parallelität dieser beiden Sätze.

Chor und Instrumenten wird auch die Textverteilung erleichtert: „die Textworte der Introduction [lassen sich] zwanglos den Baßnoten unterlegen.“⁷¹

In Takt 9 setzt, zunächst nur für die Worte „Die Geburt“, der ganze Chor ein. Nach dem kurzen, dem Chor noch einmal Einhalt gebietenden Instrumentalzwischenspiel, das eine Umkehrung der ersten Töne des Chores ist, wiederholt der Chor in Takt 11 noch einmal genau Takt 9 um dann sogleich den ersten Teilsatz des Textes („Die Geburt unsres Herren Jesu Christi“) zu vervollständigen. Dieser Teil strebt ganz deutlich auf die Worte „Jesu Christi“ hin: bis hierhin steigt die Melodie stetig an, hier findet sich zum ersten Mal (auf „Christi“) der Spitzenton f⁷ des Soprans, hier findet sich (auch im Sopran) ein erstes Melisma. Auch der Tenor beteiligt sich an der Hervorhebung der wichtigen Worte „Jesu Christi“ durch seinen von den anderen Stimmen abweichenden und dadurch die langen Töne auflockernden Rhythmus (Takt 16/17). Der eher polyphon gehaltene Teil beginnt mit dem Einsatz von Alt und Bass in Takt 20. Zunächst noch in Terzen geführt, löst sich die Parallelführung aber bereits ab Takt 21 auf. In Takt 21 setzen dann auch die beiden restlichen Stimmen, Sopran und Tenor, ein. Dabei fällt auf, dass die Chorstimmen zwar versetzt einsetzen, eine echte Imitation aber nicht stattfindet. Bis auf den Tenor beginnen alle Stimmen diesen Teil synkopisch. Der Tenor ist es auch, der diesen Teil rhythmisch in Bewegung hält: Durch seine abweichende rhythmische Gestaltung vor allem in Takt 22 und 23 werden die langen Töne der restlichen Chorstimmen aufgelockert. In diesem Abschnitt ist – wie schon im ersten – das letzte Wort, „heiligen“, das Ziel: Bevor die Melodie wie beim Sprechen vor dem Komma absinkt, wird auf der Stammsilbe „hei-“, die zudem auf betonter Taktzeit steht, erneut der Spitzenton eingesetzt.

Im letzten Teil (ab Takt 26) wird der Text zunächst mit dem noch fehlenden Verb „beschrieben“ vollendet und dann noch wiederholt. Hier fällt zunächst die Beschleunigung auf: Zunächst bis Takt 28 in den beiden Oberstimmen Sopran und Alt, ab Takt 30 auch in den Unterstimmen werden hier gehäuft kurze Notenwerte (vor allem Achtel) eingesetzt. Die Betonung der Worte ist – auch bei den Wiederholungen – immer gleich: Auf den Schwerpunkt des ersten Taktes fällt die Stammsilbe von „heiligen“; das Wort „Evangelisten“ wird durch eine erste leichte Betonung auf „E-“ und einer gedehnten Betonung auf dem Schwerpunkt des zweiten Taktes bei „-li-“ vertont. Auf den Schwerpunkt des dritten Taktes – falls vorhanden – kommt schließlich die Stammsilbe des Verbs, „-schrie-“ zu liegen. Auch die Richtung der Melodie ist bei diesen Wiederholungen immer dieselbe: Stets ist sie abwärts gerichtet, zunächst eine Septime (Takt 26 – 28), dann eine Quart (Takt 29 – 31) und schließlich nur noch

⁷¹ Schöneich: Nachwort. NSA 1, S. 81.

eine Terz (Takt 32 – 34, hier zunächst mit einer Ausweichung um eine Sekund nach oben in Takt 33).

In Takt 36 folgt noch einmal ohne den Rest des Textes das Wort „beschrieben“, dass damit stark hervorgehoben wird. Allein schon durch seine exponierte Stellung, aber auch durch eine besondere Betonung der Stammsilbe, die mit einer halben Note auf dem Taktschwerpunkt liegt und der ein kurzer Auftakt vorangeht und auch nur noch eine kurze, fast unbetonte Silbe folgt, wird hier das zentrale Anliegen der Weihnachtshistorie, nämlich das „Beschreiben“ der Geburt Jesu Christi, noch einmal besonders betont. Die beiden letzten Takte schließlich sind nicht mehr so extrem gestaltet und lassen die Introduction zum Schluss hin ausklingen.

Schöneich schreibt für den Eingang folgende Besetzung des Instrumentalchors vor: Violine I/II, Viola I/II, in Klammern: Trombone I/II, Fagotto sowie Continuo mit Orgel, Cembalo und Viola da gamba. Er benutzt also – wenn man das Fagott zum Instrumentalchor zählt – eine fünfstimmige Besetzung mit modernen Instrumenten. Bei der Angabe des Continuo-Instrumentes ist nicht zu erkennen, ob Schöneich Orgel und Cembalo vorschreibt oder ob er die beiden Instrumente als Alternative ansieht. Er äußert sich auch im Nachwort nicht zu diesem Problem.

3.4 Paul Horn

Die vorläufig letzte im Druck erschienene Rekonstruktion fertigte Paul Horn für die Stuttgarter Schütz-Ausgabe an. 1998 erschien davon der ebenfalls von Paul Horn erstellte Klavierauszug,⁷² anhand dessen sein Rekonstruktions-Versuch hier betrachtet werden soll.

Horn stützt sich, genau wie Schering und Schöneich, allein auf die erhaltene Generalbass-Stimme. Auch sein Chorsatz ist dreigeteilt, wenn auch diese Unterteilung zunächst nicht so deutlich wird wie bei den beiden anderen Versuchen.

Er beginnt natürlich auch mit einer Sinfonia der Instrumente in den Takten 1 – 8. Hier fallen sofort die häufigen Achtelketten ins Auge, die zudem oft Tonrepetitionen enthalten und in der Regel in den Mittelstimmen liegen. Interessant ist auch, dass Horn in der Achtelpause, die in der Generalbass-Stimme vor der Kadenz in Takt 8/9 liegt, die restlichen Instrumente weiterspielen lässt. Dadurch wird natürlich die Schlusswirkung dieser Kadenz etwas gemildert.

⁷² Heinrich Schütz: Weihnachts-Historie SWV 435 für Einzelstimmen, Chor, Instrumente und Basso continuo. Herausgegeben von Günter Graulich. Klavierauszug von Paul Horn. Stuttgart: Carus o. J. [1998] (Carus 20.435/03).

Der Sinfonia folgt in Takt 9 der erste Choreinsatz. Zunächst ist der Satz – bis Takt 20 - relativ homophon. Aber schon hier wird ein Grundcharakteristikum der Hornschen Rekonstruktion deutlich: Rhythmisch ist sie sehr differenziert. Vor allem zwischen den einzelnen Chor-Stimmen finden sich oft deutliche rhythmische Abweichungen. Dadurch wird der Satz zum einen etwas aufgelockert, zum anderen aber auch etwas unübersichtlicher und komplizierter. Gleich beim ersten Einsatz wird diese Methode angewendet: Im Gegensatz zu den restlichen Stimmen setzt der Alt erst auf der zweiten Zählzeit und somit synkopisch ein. Die Bass-Stimme wird von Horn, wie auch bei Schering und bei Schöneich, als basso sequente im Einklang mit der Generalbass-Stimme geführt.

Zunächst aber kann der Chorsatz sich noch kaum entfalten, da in Takt 10 wieder ein Instrumentalzwischenspiel folgt.⁷³ In diesem ersten Zwischenspiel ist noch klar der Bezug zum Chorsatz zu erkennen: Die Instrumente wiederholen fast völlig übereinstimmend dessen Satz aus Takt 9. Die Instrumentalzwischenspiele sind, mit zwei Ausnahmen zum Schluss, nach dem selben Prinzip wie bei Schöneich im Eingangschor verteilt.

Auch im zweiten Choreinsatz in Takt 11 setzt der Alt – analog zu Takt 9 – synkopisch ein. Vertont wird jetzt bis zum nächsten Zwischenspiel in Takt 18 der Text „Die Geburt unsers Herren Jesu Christi“. Das Wort „Herren“ wird dabei im Sopran über mehr als zwei Takte gedehnt und mit einem kleinen Melisma hervorgehoben. Zusätzlich taucht hier auch ein erstes Mal der Spitzenton f⁷ auf (in Takt 13). Auch hier werden die langen Notenwerte, die ähnlich auch in Alt und Bass zu finden sind, wieder durch eine andere Stimme aufgelockert. Diesmal ist es der Tenor, der nach einem Takt Pause genau an dieser Stelle neu einsetzt und mit kürzeren Notenwerten den rhythmischen Stillstand des Chores Einhalt gebietet. Das gleiche Prinzip wird im zweiten Teil dieses ersten Abschnittes, in den Takten 15 – 18, angewandt. Hier ist es neben dem wiederum später einsetzenden Tenor vor allem der Alt, der durch seine bewegte Stimme (Takt 16) für Auflockerung sorgt.

Dem folgenden zweiten Instrumentalzwischenspiel ist die Imitation kaum noch anzumerken. Lediglich eine Mittelstimme imitiert den Sopran ab Takt 16. Zudem wandert diese Imitation noch (ab der zweiten Hälfte von Takt 19) in die Oberstimme, ist also als solche kaum zu entdecken. Der Rest der Instrumente lässt keine Imitation erkennen.

⁷³ In dem Klavierauszug spielen die Instrumente von Takt 1 – 11 durchgehend, also auch beim ersten Choreinsatz. Dies könnte aber auch ein Druckfehler im Klavierauszug sein. Wahrscheinlich wird diese Annahme vor allem vor dem Hintergrund, dass selbst beim Schluss der Chor lediglich von der Orgel, also der Continuo-Gruppe, begleitet wird.

Ab Takt 20 folgt dann der zweite Teil des Textes („wie uns die von den heiligen Evangelisten beschrieben wird“). Das Verb, also „beschrieben wird“, wird dabei noch durch ein Zwischenspiel in Takt 25 etwas hinausgezögert. Zunächst aber beginnt in Takt 20 ein eher polyphoner Chorsatz. Auf die zweite Zählzeit setzen zunächst Alt und Bass ein. Genau einen Takt später folgen ihnen die beiden anderen Stimmen, Sopran und Tenor. Die einzige erkennbare Imitation findet sich im Sopran, der in Takt 21 das Motiv des Alts aufgreift, ab Takt 22 aber eigene Wege geht. Auch hier sind wieder die langen Notenwerte einer oder mehrerer Stimmen (zunächst in Takt 22 Sopran, dann Alt und Bass) durch entsprechend kurze Notenwerte der anderen Stimmen aufgelockert. Schwerpunkt dieses ersten Teils des zweiten Abschnittes des Chorsatzes ist das Wort „heiligen“. Es wird bereits in Takt 22 von Alt, Tenor und Bass mit in den nächsten Takt übergebundenen Noten begonnen. In Takt 23 führen alle Stimme (der Bass ausgenommen) ein Melisma auf diesem Wort aus. Dabei kommt es beim Übergang zu Takt 24 auf dem Wort „Evangelisten“ bei Sopran und Bass allerdings zu einer etwas unnatürlichen Deklamation.

In Takt 25 folgt ein kurzes Zwischenspiel der Instrumente. Die einzige Imitation die zu erkennen ist, bezieht sich in den Oberstimmen der Instrumente auf den Tenor von Takt 24. Allerdings ist dessen Tonfolge bei den Instrumenten zusätzliche im Takt verschoben.

Nach diesem Zwischenspiel folgt in den Takten 26 – 28 die Vertonung des zentralen Wortes des Eingangs: „beschrieben wird“. Das dieses Wort eine zentrale Stellung einnimmt, wird auch deutlich hörbar gemacht. Die auftaktige Phrase hat in allen vier Stimmen einen anderen Rhythmus. Im Sopran ist sie recht gedehnt und lediglich durch einen kleinen Mordent (Takt 28) verziert. Der sehr bewegte und hin und her springende Alt führt auf der Silbe „-schrie-“, also der Stammsilbe, ein Melisma aus. Besonders auffällig ist in diesem Teil der Tenor: Da er (genau wie der Alt) das Wort beschrieben nicht wiederholt, kann er die Stammsilbe über volle zwei Takte ausdehnen. Diese Takte (26/27) werden dabei vor allem mit einer großen Achtelkette gefüllt, die den Tenor vom e' um fast eine Oktave nach oben zum d'' führt. Diese Phrase endet in allen Stimmen mit einer halben Note auf „wird“.

Das sich anschließende eintaktige Instrumentalzwischenspiel (Takt 29) greift auf die Chorstimmen zurück. Diesmal findet sich der Tenor von Takt 28 in der Oberstimme, der Sopran in der 2. Oberstimme und der Alt in der Mittelstimme.

Im folgenden Teil wird der Text ab „wie uns die ...“ wiederholt. In den Takten 30 – 32 zeigt sich dabei die gleichmäßigste und homophonste Stelle des Chorsatzes. Hervorgehoben wird hier das Wort „wie“ – also der Hinweis, dass die folgende Weihnachtshistorie bei der Erzählung der Geburt Christi der Überlieferung durch die Evangelisten folgt. Dies geschieht haupt-

sächlich durch das Überbinden des Wortes von Takt 30 in 31 und von Takt 31 in 32. Bei der letzten Stelle hebt der Tenor es noch zusätzlich durch einen Quintgang nach oben hervor. An dieser Stelle, Takt 32 mit Auftakt, wird der Chor zudem von dem gesamten Instrumentalchor begleitet – das erste und letzte Mal in der gesamten Introdution.⁷⁴

Von diesem Teil geht es nahtlos in den letzten Abschnitt des Eingangs hinein. Die beiden Oberstimmen des Chores beginnen in Takt 33 den Text mit „von den heiligen Evangelisten“ zu Ende zu führen. Die beiden Unterstimmen schweigen zunächst und setzen einen Takt später, wie die beiden Oberstimmen zu einem Paar gefügt, ein. Sopran und Alt eilen bis zum Einsatz der Unterstimmen in Achteln voran, wenn diese hinzukommen, wird ihr Tempo aber auf Viertel reduziert, so dass auch die Unterstimmen, die ja an dieser Stelle erst mit dem Text beginnen, verständlich sind. Die Unterstimmen lehnen sich bei ihrem auftaktigen Einsatz in Takt 34 an die Oberstimmen an (vor allem sichtbar beim Tenor, den dem Sopran von Takt 33 nachempfunden ist). Das selbe Verfahren wird für die beiden folgenden Takte 35/36 angewandt.

Ab Takt 37 beginnen Sopran und Alt mit der letzten Vertonung der Worte „beschrieben wird“. Dabei ist die Stammsilbe von „beschrieben“ erneut sehr stark hervorgehoben. Der Sopran führt hier wieder ein Melisma aus und erreicht noch einmal den Spitzenton f⁷, bevor er zum Schluss hin wieder absinkt. Der Alt ist durch einen sehr pointierten Rhythmus gekennzeichnet: Zunächst in Takt 37 zwei aufeinanderfolgende Punktierungen sowie noch einmal, wie bereits in Takt 26, ein Mordent, dann aber in Takt 38 schon retardierend und den Schluss vorbereitend zwei halbe Noten. Die beiden Unterstimmen haben nicht den Raum, dieses Wort noch einmal so deutlich hervorzuheben, da sie ja erst in Takt 38 damit beginnen können. Aber wenigstens der Tenor nutzt den verbleibenden Raum und schreitet mit einer Punktierung noch einmal bis Takt 39 eine Quint nach unten. Er unterstützt damit den Sopran in seinem, der natürlichen Deklamation entsprechenden, Absinken beim Satzende.

Die Besetzung des Instrumentalchores gibt Paul Horn im Klavierauszug folgendermaßen an: 2 Violinen, 2 Alttenorgamben, 2 Posaunen, Fagott und Basso continuo. Leider gibt es weder einen Hinweis, wie der Basso continuo besetzt sein soll, noch erläutert Horn, warum er insgesamt sieben Instrumente vorsieht – darunter sogar zwei Posaunen. Die Alttenorgamben entsprechen den von Schering und Schöneich angegebenen Violen.⁷⁵

⁷⁴ Wenn man von Takt 9 absieht. Siehe oben, Anmerkung 73.

⁷⁵ Wenn Schütz Violen vorschreibt, ist nicht immer ganz klar, welches Instrument er damit genau meint (Vgl. Linfield: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History, S. 31f).

3.5 Vergleich der Rekonstruktionen

Die Rekonstruktion von Mendelssohn ist – aufgrund der ganz anders gearteten Ausgangslage – kaum mit den drei anderen zu vergleichen. Auffällig ist aber immerhin, dass in allen vier Versuchen der Eingang dreigeteilt wird (wenn man hierbei zunächst die Sinfonia außer Acht lässt): Bei allen wird ein polyphoner Chorsatz von zwei homophonen Teilen umrahmt, wobei der Text ebenfalls bei allen Versuchen zweigeteilt ist: Der Anfang „Die Geburt unsres Herren Jesu Christi“ wird homophon vertont, der zweite Teil „wie uns die von den heiligen Evangelisten beschrieben wird“ zunächst polyphon und danach wieder homophon. Allerdings verfährt Mendelssohn im polyphonen Teil am strengsten: Im Gegensatz zu den anderen, bei denen sich nur wenige (Schering, sehr wenig bei Horn) oder gar keine (Schöneich) Imitation findet, komponiert er einen recht streng am Prinzip der Imitation ausgerichteten Chorsatz. Mehr Übereinstimmungen – auch in Details – gibt es bei den Rekonstruktionen von Schöneich und Schering. Beide lösen das Problem der Besetzung des Instrumentalchores auf die selbe Weise. Auch enden beide – was allerdings sehr naheliegend ist – mit einem „Tutti“: Im Schluss wird bei beiden der Chor von den gesamten Instrumenten begleitet. Naturgemäß sind sie auch harmonisch nahezu identisch, da dies ja – bis auf einige Zweifelsfälle – eindeutig durch die Generalbass-Stimme vorgeschrieben ist. Schöneich übernahm aber von Scherings Versuch auch etliche melodische und rhythmische Details.

So ist zum Beispiel beim ersten Einsatz in Takt 9 eine Übereinstimmung in der Melodie zu sehen: Die Scheringsche Tenorstimme wird bei Schöneich im Tenor übernommen, Schöneichs Sopranstimme steht dazu in der Unterterz. In den Takten 11 – 18 ist der Rhythmus (mit einer Abweichung bei Takt 15/16) identisch und auch der Melodieverlauf ähnlich, bei Schöneich allerdings – aufgrund eines anderen Ausgangstones – nicht so ausgeprägt wie bei Schering. Auch in den Takten 16 und 17 finden sich Ähnlichkeiten: Hier ist es die Tenorstimme, die Schöneich übernahm. Daraus resultiert dann auch die Verwandtschaft der Instrumentalzwischenspiele in Takt 19/20.

Im weiteren Verlauf werden die Übereinstimmungen aber seltener. Dies liegt wohl an der gänzlich anderen Textverteilung Scherings, die sich vor allem auf die Takte 20 – 39 auswirkt. Zunächst sind in den Takten 20/21 der Einsatz des Alt und in 21/22 der des Sopran noch übereinstimmend. Später finden sich aber Ähnlichkeiten lediglich in den Instrumentalstimmen. So sind zum Beispiel in den Takten 31 und 35 die beiden Oberstimmen (Violine I/II) jeweils identisch und eine Mittelstimme von Schering taucht bei Schöneich in Takt 38 in der Violine 1 auf.

Gerade die Änderungen im zweiten Teil, die zunächst den Text, aber auch die Musik betreffen, verändern den Charakter der beiden Rekonstruktionen relativ deutlich. Scherings Versuch ist durch einen sehr getragenen, feierlichen Charakter gekennzeichnet und offenbart im Detail etliche Schwächen. Schöneich dagegen, das zeigt sich schon in der einleitenden Sinfonia, sieht die Introdution eher als frohe Verkündigung eines freudigen Ereignisses, nämlich der Geburt Jesu Christi. Seine Version ist vor allem im zweiten Teil durch die sich häufenden Instrumentalzwischenspiele auch kleinteiliger – und dadurch natürlich auch abwechslungsreicher – als die von Schering. Dazu überzeugt bei Schöneich vor allem die wesentlich besser gelöste Textverteilung mehr als bei Schering, dessen seltsam anmutendes Anhängen eines mehrfachen Amen eher von Einfallslosigkeit als vom Versuch des Nachahmens Schützischer Formen zeugt.

Zu der sehr eigenständigen Rekonstruktion von Horn gibt es weder bei Schering noch bei Schöneich sehr viel Übereinstimmungen. Im Prinzip sind auch die meisten der Instrumentalzwischenspiele bei Horn nach dem Verfahren der „echo-mäßigen Imitation“ gearbeitet, allerdings ist diese Vorgehensweise bei Schöneich wesentlich deutlicher zu erkennen, da Horn die Imitation gerne in die Mittelstimmen verlegt. Mit Schöneich stimmt er außerdem in der Verteilung der Instrumentalzwischenspiele überein, lässt allerdings die letzten beiden in den Takten 35 und 37 weg. Dadurch gelingt es ihm, die bei Schöneich vorzufindende Kleinteiligkeit in den letzten Takten zu vermeiden und diese zu einer größeren Einheit zusammenzufassen. Bei der Textverteilung geht Horn aber wiederum eigene Wege. Auch hebt er andere Aspekte des Textes hervor: Bei Schering liegt das Schwergewicht – neben der Betonung des Wortes „beschrieben“ durch seine isolierte Stellung am Schluss – vor allem auf „den heiligen Evangelisten“. Horn dagegen betont stärker die Worte „wie“ (also: Die jetzt folgende Weihnachtshistorie beschreibt die Geschichte von der Geburt Jesu Christi genau so, wie es die Evangelisten taten) und „beschrieben“. Gerade das letzte Wort wird bei Horn wesentlich deutlicher hervorgehoben als es bei allen anderen Rekonstruktionen der Fall ist.⁷⁶ Zwar ist der Chorsatz bei Horn insgesamt wesentlich aufwendiger und weniger schlicht als vor allem der in dieser Hinsicht sich auszeichnende von Schering, gerade dadurch gelingt es ihm aber, zentrale Aspekte des Textes umso deutlicher hervorzuheben.

Bei den harmonischen Abweichungen, die sich zwischen Horn und Schöneich ergeben, zeigt sich, dass Paul Horn bei den Zweifelsfällen der Generalbass-Stimme zu ähnlichen Lösungen wie Schering kommt.

4. Zusammenfassung

Wie in dieser Arbeit deutlich geworden sein dürfte, gibt es verschiedenen Möglichkeiten, das Problem des fehlenden Eingangschors in der Weihnachtshistorie zu lösen. Es steht neben den drei Rekonstruktionen von Schering, Schöneich und Horn, die auf der Schützischen Generalbass-Stimme basieren, auch noch die völlige Neukomposition von Mendelssohn zur Verfügung. Zwar scheint es zunächst absurd, diese zu verwenden, da die jüngeren Versuche zweifellos dem Original näherkommen, da sie immerhin eine Stimme von Schützens Hand integrieren können. Doch wäre es sicher nicht uninteressant, auch den Mendelssohnschen Versuch einmal zur Aufführung kommen zu lassen. Dies wäre dann eine „Historische Aufführung“, die versuchen würde, eine mögliche Aufführung der Weihnachtshistorie zu Anfang des 20. Jahrhunderts nachzuahmen.

Jede Aufführung oder Einspielung steht heute also vor dem Problem, zwischen verschiedenen Rekonstruktionen wählen zu können oder zu müssen. Dabei ist durchaus noch einen weitere Möglichkeit, nämlich die Erstellung einer eigenen, neuen Rekonstruktion möglich. Dies ist auch in manchen Einspielungen zu hören.⁷⁷

Sicherlich wird heute kaum ein Interpret auf den Eingangschor völlig verzichten wollen, die Entscheidung für oder gegen eine vorliegende Rekonstruktion bzw. für oder gegen einen eigenen Versuch muss aber jeder Interpret für sich selbst treffen. Durch die Wahl einer bestimmten Rekonstruktion können ja durchaus, wie der Vergleich der vorhandenen Versuche zeigte, bereits in der Introduction unterschiedliche Akzente gesetzt werden. Deshalb können die Rekonstruktionen durchaus auch als Spiegel der Schütz-Rezeption ihrer Zeit betrachtet werden.⁷⁸

Aus all diesen Gründen wird es wohl die allgemein gültige und verbindliche Lösung so lange nicht geben, bis das Original von Schütz gefunden wird – und ob das überhaupt noch erhalten ist und eine Wiederentdeckung damit im Bereich des Möglichen liegt, lässt sich heute weniger denn je sagen.

⁷⁶ Ähnlich hervorgehoben wird dieses Wort aber von Schütz selbst in der Introduction der Auferstehungshistorie.

⁷⁷ z.B. die Einspielungen unter der Leitung von René Jacobs, Sigiswald Kuijken oder Paul McCreesh. Nur bei der Einspielung von McCreesh findet sich ein Hinweis, dass der Eingangschor rekonstruiert wurde (von Timothy Roberts).

⁷⁸ Dies im Detail zu tun, würden aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Literatur

Primärliteratur

- SCHÜTZ, HEINRICH: Historia von der Geburt Jesu Christi. Sämtliche Werke, herausgegeben von Philipp Spitta, Erster Band. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1885. [GA 1]
- SCHÜTZ, HEINRICH: Historia von der Geburt Jesu Christi. Sämtliche Werke, herausgegeben von Philipp Spitta. Supplement (=Band 17), herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1909. [GA 17]
- SCHÜTZ, HEINRICH: Historia von der Geburt Jesu Christi (Weihnachts-Oratorium). Nach der Uppsalaer Urfassung und dem Erstdruck der Evangelistenpartie von 1664 herausgegeben von Arnold Schering. Klavierauszug von Otto Taubmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel o. J. [1909] (Edition Breitkopf 3131).
- SCHÜTZ, HEINRICH: Weihnachtsoratorium für Soli, Chor und Orgel. Bearbeitet und ergänzt von A[rnold] Mendelssohn. Klavierauszug mit Text. Leipzig: Breitkopf & Härtel o.J. [1928] (Edition Breitkopf 1859).
- SCHÜTZ, HEINRICH: Historia von der Geburt Jesu Christi für Solostimmen, Chor und Instrumente. Herausgegeben von Friedrich Schöneich. Kassel u.a.: Bärenreiter 1955. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 1). [NSA 1]
- SCHÜTZ, HEINRICH: Weihnachts-Historie für Solostimmen und Chor. Herausgegeben von Fritz Stein. London u.a.: Eulenburg o. J. (Eulenburg Ausgabe 981).
- SCHÜTZ, HEINRICH: Historia von der Geburt Jesu Christi SWV 435a. Herausgegeben von Friedrich Schöneich. Kassel u.a.: Bärenreiter 1961 (Bärenreiter Ausgabe 1709).
- SCHÜTZ, HEINRICH: Weihnachts-Historie SWV 435 für Einzelstimmen, Chor, Instrumente und Basso continuo. Herausgegeben von Günter Graulich. Klavierauszug von Paul Horn. Stuttgart: Carus o. J. [1998] (Carus 20.435/03). [SSA]
- SCHÜTZ, HEINRICH: Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller. Regensburg: Bosse 1931 (=Deutsche Musikbücherei, Band 45).

Tonträger

- SCHÜTZ, HEINRICH: Weihnachts-Historie SWV 435. Concerto Vocale, Ensemble Instrumental; Leitung: René Jacobs. Harmonia Mundi HMC 901310, 1990.
- SCHÜTZ, HEINRICH: Weihnachtshistorie. La Petite Bande; Leitung: Sigiswald Kuijken. Deutsche Harmonia Mundi 05472 77511 2, 1990.

SCHÜTZ, HEINRICH: *Historia der Geburt Jesu Christi* (SWV 435). Gabrieli Consort & Players; Leitung: Paul McCreech. Deutsche Grammophon, Archiv Produktion 463 0463-2, 1999.

Sekundärliteratur

GREGOR-DELLIN, MARTIN: *Heinrich Schütz. Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit*. München, Zürich: Piper 1984.

HEINEMANN, MICHAEL: *Heinrich Schütz und seine Zeit*. Laaber: Laaber 1993.

HEINEMANN, MICHAEL: *Heinrich Schütz*. Reinbek: Rowohlt 1994 (rowohlts monographien).

HEINEMANN, MICHAEL: Schütz' Historienkonzeptionen. Zum Projekt einer „Empfängnishistorie“ nach Rogier Michael. In: *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 5 – 10.

HOFMANN, KLAUS: Zwei Abhandlungen zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. In: *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, hrsg. von Walter Blankenburg. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1985 (=Wege der Forschung, Band 614), S. 267 – 282.

KONRADT, GRETA u.a.: *Historia*. In: *MGG 2*, hrsg. von Ludwig Finscher. Band 4. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996, Sp. 311 – 334.

LINFIELD, EVA: A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History. In: *Schütz-Jahrbuch* 4/5 (1983), S. 19 – 36.

MOSER, HANS JOACHIM: *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*. 2., durchgesehene Auflage. Kassel u.a.: Bärenreiter 1954.

NOACK, FRIEDRICH / NOACK, ELISABETH: *Mendelssohn*. In: *MGG 1*, hrsg. von Friedrich Blume. Band 9. Kassel u.a.: Bärenreiter 1961, Sp. 57 – 59.

OSTHOFF, HELMUTH: *Schering*. In: *MGG 1*, hrsg. von Friedrich Blume. Band 11. Kassel u.a.: Bärenreiter 1963, Sp. 1678 – 1681.

ROBINSON, RAY: *Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries*. In: *Schütz-Jahrbuch* 12 (1990), S. 112 – 130.

SCHNEIDER, MAX: *Zum Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz*. In: *Festschrift Theodor Kroyer*. Hrsg. von Hermann Zenck, Helmut Schultz und Walter Gerstenburg. Regensburg: Bosse 1933, S. 140 – 143.

SCHERING, ARNOLD: Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz. In: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 10 (1908), S. 68 – 80.

SCHMIDT, EBERHARD: *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961.