

ACTUS MUSICUS UND HISTORIE UM 1700 IN MITTELDEUTSCHLAND

I.

Die protestantische Historienkomposition des 17. Jahrhunderts in Mitteldeutschland, vorwiegend im Gebiet Sachsen-Thüringen, erscheint im Hinblick auf die derzeitige Quellenlage noch weitgehend unerforscht.¹ Zwar liegen zu einigen speziellen Bereichen dieser Kompositionsgattung - so besonders für die Passions-² und Weihnachtshistorie³ - fundierte neuere Untersuchungen vor, doch zeigt sich auf den ersten Blick, daß die Quellenerfassung für fast alle anderen Historienvertonungen noch nicht allzu weit vorangeschritten ist. Die Historienkomposition beschränkte sich keinesfalls nur auf die Geburt, Passion und Auferstehung Christi; wie nachzuweisen ist, haben neben der Pfingstgeschichte auch andere, besonders beliebte biblische Historien ebenfalls Stoff zur Vertonung geboten.⁴ W. Blankenburgs Zusammenstellung und Beschreibung der erhaltenen Quellen für die Auferstehungs- und Weihnachtshistorie gelangt nur bis zu Thomas Selle bzw. Heinrich Schütz⁵; damit ist jedoch keineswegs das zur Verfügung stehende Material erschöpft, wie im folgenden gezeigt werden soll.

II.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß die Vertonung einer biblischen Geschichte keinesfalls nur unter dem Werkterminus "Historia ..." erfolgte. Vielmehr ist diese Bezeichnung in der Musikgeschichte - wie W. Blankenburg es formuliert - "nicht zum Terminus für eine einheitliche Form geworden, sondern geschichtlichen Wandlungen unterworfen gewesen"⁶. Wenn man das äußere Kennzeichen für die Einordnung des betreffenden Werkes unter die Historien im Gegensatz zum Oratorium "in der textlichen Einschichtigkeit des biblischen Berichts" erblickt⁷, so möchte man - zumindest für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts - den Begriff "Historie" dahingehend erweitern, daß all das damit zusammengefaßt wird, was biblischen Bericht im Sinne eines rezitierenden Vortrags durch einen Evangelisten als Textgrundlage verwendet.

Tatsächlich gibt es aber seit der Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz - und zum Teil schon weit früher - kaum ein Werk, das sich in der Vertonung lediglich auf den biblischen Bericht beschränkte (abgesehen vom traditionellen Exordium- und Conclusio-Text). Nur in einem einzigen Falle, der anonymen Grimmaer Weihnachtshistorie, trifft das zu. Alle übrigen erhaltenen Quellen und Texte bringen mehr oder weniger umfangreiche Einlagen in Form von Kirchenliedstrophen oder Solo-Arien.

Vielfach wurde von Komponisten zwar der Werktitel "Historia" gewählt, oft aber auch nicht. Die Bezeichnung eines Werkes als "Oratorium" war am Ausgang des Jahrhunderts noch nicht üblich, sondern man benannte solche Stücke meistens mit dem Terminus "Actus (musicus) ...", wie folgende Aufstellung verdeutlicht:

Ort und Jahr der Entstehung bzw. Erstaufführung	Komponist	Werktitel
Stettin 1649	Andreas Fromm	Actus musicus de Divite et Lazaro ⁸
Erfurt 1677	Georg Calmbach	Actus musicus de filio perduto ⁹

Ort und Jahr der Entstehung bzw. Erstaufführung	Komponist	Werktitel
Leipzig 1683	Johann Schelle	Actus musicus auf Wey-Nachten ¹⁰
Rudolstadt 1690	Philipp Heinrich Erlebach	Actus pentecostalis ¹¹
Stettin 1690-1702	Abraham Petzoldt	Actus paschalis
	Abraham Petzoldt	Actus (in Festo Michaelis)
	Johann Kuhnau	Actus Stephanicus
	Friedrich Wilhelm Zachow	Actus paschalis
	Friedrich Wilhelm Zachow	Actus pentecostalis ¹²

Die äußere Anlage des Actus musicus war demnach von der einer Historie kaum zu unterscheiden; dennoch bedeutete wohl die Bezeichnung einer Komposition als "Actus" eine genauere Spezifizierung seiner musikalischen Faktur. Im Gegensatz zur Historie, die ja nur den textlichen Vorwurf genauer umreißt, die musikalische Seite der Kunstform aber völlig unberücksichtigt läßt, kann man aus dem Terminus "Actus" - das Adjektiv "musicus" ist dabei von durchaus zweitrangiger Bedeutung, da es sich hier ja immer um einen "musikalischen" Actus im Gegensatz etwa zum Actus oratorius ¹³ handelt - zunächst einmal ganz allgemein folgende Schlüsse im Hinblick auf die formale Anlage ziehen:

1. Die textliche Anlage setzt eine in sich geschlossene Handlung voraus, der sich auch die musikalische Form anzugleichen hatte.
2. Die Übertragung des Terminus "Actus" auf eine musikalische Form bedeutet immer eine gewisse Art dramatischer Konzeption und Aktion, wie sie sich ja aus der Stoffwahl schon ergibt, mit allen Konsequenzen hinsichtlich einer dramatischen Charakterisierung handelnder Personen sowie einer Differenzierung räumlichen und zeitlichen Dekors durch musikalische Mittel.

Anscheinend war Andreas Fromm der erste, der für die Vertonung einer biblischen Historie die Bezeichnung "Actus musicus" wählte, zweifellos in Anlehnung an die protestantischen Schulfeiern ¹⁴, aber auch sicher beeinflusst von katholischen biblischen "Rappresentazioni" - wie die des Kurmainzer Hoforganisten Daniel Bollius ¹⁵ - und dem jesuitischen Schuldrama. ¹⁶ Fromm selbst deutet in der Vorrede zu seinem "Lazarus" darauf hin, wenn er die Musik wie üblich mit der Redekunst vergleicht und so die Beziehung zum "Actus oratorius" herstellt, ohne sich allerdings wörtlich darauf zu stützen. Im Unterschied zu den weniger umfangreich angelegten Dialogen ¹⁷ und den liturgisch genauer bestimmten Historien ¹⁸ mag hier die textliche Vielschichtigkeit - Bibeltext, Kirchenlied und zum Teil freie Dichtung - ein äußerliches Kennzeichen für eine besondere musikalische Gattung geworden sein.

Die liturgische Stellung des Actus gleicht der einer Historie ¹⁹, soweit sich aus dem überlieferten Werkbestand Rückschlüsse auf festliegende Aufführungen ziehen lassen. So liegen Aufführungsberichte über den "Lazarus" von Fromm vor, in denen die theatrale Gestaltung des Ganzen als unvereinbar mit dem kirchlichen Rahmen gerügt wurde. Auch die Dreiteilung des Weihnachts-Actus von Johann Schelle erscheint in dieser Hinsicht bemerkenswert. Daß es sich beim Actus musicus jedoch um eine weitgehend dramatischere Darstellung gehandelt haben muß, ergibt sich aus der musikalischen

Form. Diese im Anschluß an die Schulkomödie und an frühe oratorische Belege entwickelte, für das 17. Jahrhundert spezifisch mitteldeutsche Praxis, Vertonungen von Stoffen aus der biblischen Geschichte zu "agieren", das heißt in räumlich getrennt aufgestellten Klanggruppen zu musizieren, bildet das wesentliche Kennzeichen des Actus musicus, wie es bis hin zu Johann Sebastian Bachs "Actus tragicus" (Weimar 1707)²⁰ wirksam bleibt: Fromms "Lazarus" sollte nach der Anweisung des Vorwortes in genau bedachter räumlicher Disposition der Einzelpersonen, des "Chorus profanus" sowie des "Chorus sacer" aufgeführt werden, Calmbachs "Verlorener Sohn" verlangt nach Maßgabe des Titels drei Chöre (wiederum eine Art "Chorus profanus" mit Vater und Sohn, einem Chor des Evangelisten und dem "Chorus sacer"), und Johann Schelles Actus musicus auf Weihnachten differenziert ebenfalls drei Handlungsebenen: 1. den biblischen Bericht des Historicus; 2. die Chöre der Engel und Hirten und 3. die Chöre der Gemeinde. Damit wird zum Prinzip erhoben, was sich in der Historie bereits stillschweigend vorgebildet hatte. Heinrich Schütz teilt seine Weihnachtshistorie²¹ ähnlich in mehrere Chöre auf und spricht im Vorwort ebenfalls ausdrücklich von "Handlung" und "Action" im Sinne dramatischer Charakterisierung. Man darf nach all dem wohl als gegeben annehmen, daß Actus musicus und Historie als Gattungsbegriff im wesentlichen synonym gebraucht wurden, daß aber erstere Bezeichnung auch auf musikalische Belange Bezug nahm und somit als eigengeprägter zeitgenössischer Gattungsbegriff einen speziellen mitteldeutschen Beitrag zur Geschichte des frühen deutschen Oratoriums darstellt.

III.

Die Literatur zur Geschichte der Historienkomposition des protestantischen Mitteldeutschland verzeichnet - abgesehen von der Passion, deren Entwicklung einen Sonderfall darstellt - nach Heinrich Schützens Weihnachtshistorie ein Vakuum in der Überlieferung fast hin bis zu Johann Sebastian Bach.²² Zahlreiche textliche Zeugnisse künden jedoch von einer erstaunlichen Produktivität der sogenannten sächsisch-thüringischen "Kleinmeister" auf diesem Gebiet. Bis vor kurzem galten nun diese einzelnen literarischen Belege als einzige Hinweise auf ein Fortführen der Tradition, die man aber mangels erhaltener Vertonungen nicht näher zu charakterisieren vermochte. Nur scheinbar aber schweigen die Quellen "zwischen Schütz und Bach", und es ist durchaus an der Zeit, auf einige bisher wenig beachtete Belege hinzuweisen, die auch für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts interessantes Material zur Geschichte der Historienvertonung liefern. Wir wollen uns dabei in der folgenden Übersicht an die von W. Blankenburg²³ gewählte Gliederung halten und als speziellen Nachtrag dazu die betreffenden Werke eingliedern.

1. Osterhistorien

Im Gegensatz zur Auferstehungshistorie von Thomas Selle (etwa 1660) knüpft die "Historia resurrectionis Domini nostri Jesu Christi secundum quatuor Evangelistas" des Meißner Kantors Christian Andreas Schulze aus dem Jahre 1686²⁴ wieder mehr an die liturgische Tradition an. Selbstverständlich ist hier eine Bindung an den Osterton im Evangelistenrezitativ nicht mehr vorhanden, doch beschränkt sich Schulze bei der Textzusammenstellung im wesentlichen auf die seit Bugenhagen übliche Kompilation aus den vier Evangelien²⁵ und vermeidet allzu ausgedehnte Einlagen nichtbiblischen Textes. Exordium und Conclusio entsprechen ebenfalls dem traditionellen Rahmen. Die Besetzung behauptet allerdings eine wesentliche Selbständigkeit gegenüber älteren Werken. Der realistische Zug in der Kunst dieser Zeit erstreckt sich auch auf die Ausführung der

einzelnen Partien im Sinne der Schrift: Evangelist und Soliloquenten (Maria wird von einem Sopran, Jesus von einem Baß, die drei Jungfrauen durch zwei Soprane und Alt, die beiden Engel und die Emmaus-Jünger durch Alt und Tenor bzw. Alt oder Tenor und die Hohenpriester durch Alt, Tenor und Baß ausgeführt) erhalten neben der Orgelbegleitung auch eine reichere Instrumentalbegleitung zugeordnet, wobei Jesus bereits fast durchweg von den zwei Violinen bzw. dem vollen Streicherchor begleitet wird. Exordium, Conclusio und der Turbador "Der Herr ist aufgefahren" beschäftigen den gesamten vokalen und instrumentalen Apparat (zwei Piffari, zwei Violini, zwei Violen, Fagotto, fünf Solo- und fünf Capellstimmen). Das Werk wird eingeleitet von einer 26 Takte umfassenden Sonata, in der Flöten und Streicher konzertierend im Sinne zweier Chöre gegenübergestellt sind. Die einzige nichtbiblische Einlage bildet die Choralstrophe "Erschienen ist der herrliche Tag", als Simultankontrast der Verkündigung Jesu (Joh. 20, 17) eingefügt. Die Rezitative (für den Evangelisten liegen unter dem Stimmenmaterial zwei Fassungen für Tenor bzw. Sopran vor) sind ausdrucksvoll deklamiert, affektgeladen und voller tonmalerischer Effekte, wie man es auch in Schelles Weihnachtsmusik finden kann.

2. Weihnachtshistorien

Eine anonyme, aus der Sammlung der ehemaligen Fürstenschule Grimma stammende "Historia von der Geburt Christi" ²⁶ (mit den Aufführungsdaten 1686 und 1718, aber nach stilkritischer Prüfung weit früher zu datieren) setzt die Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz voraus. Dem liturgischen Verwendungszweck mit der ausschließlichen Beschränkung auf das Bibelwort wieder näherkommend (Luk. 2, 1-20; Matth. 2, 1-15. 19-23, also mit Ausschluß des Berichtes vom bethlehemitischen Kindermord und der Rahel-Klage), weist das Werk in seiner rein handwerksmäßigen Faktur auf die Handschrift eines weniger bedeutenden Musikers hin. Die biblische Handlung, von einer kurzen Sonata der Streicher eingeleitet, wird kontinuierlich vom Evangelisten in einem musikalisch frei gestalteten Rezitativ vorgetragen, das zwar keine chorale Bindung mehr besitzt, aber der motettischen Schreibweise mit seiner Fülle von oft recht willkürlich und ausschweifend angebrachten tonmalerischen Elementen noch sehr nahesteht. Die Partien des Engels (Sopran) und des Herodes (Baß) weisen auf das Vorbild von Heinrich Schütz hin. Der konzertmäßig konzipierte Chorsatz "Ehre sei Gott in der Höhe", der traditionsgemäß sämtliche Stimmen (neun Vokal- und fünf Instrumentalstimmen) einsetzt, wird als Schlußchor wiederholt. Diese Ökonomie der Mittel ist bezeichnend für den Kompositionsstil des unbekanntem Verfassers, denn er läßt auch gleichzeitig Hirten, Weise und Hohepriester (drei Bässe) jeweils dasselbe melodische Modell singen, das nur rhythmisch etwas abgewandelt wird, gemäß den Erfordernissen des wechselnden Textes. Zur Belebung des Klangbildes treten hierbei anstelle der Violinen im Hirtenchor "Lasset uns nun gehen" zwei Flöten. Der Verzicht auf weihnachtliches Brauchtum - wie die Einlage von Kirchenliedern oder des sogenannten Kindelwiegens - überrascht an sich, wenn man die stilistische Stellung des Werkes zwischen Schütz und Schelle in Betracht zieht. Die schmucklose Anlage des Ganzen erscheint in diesem Lichte als bewußte Rückkehr zur liturgischen Verankerung im Gottesdienst, wie auch am Einschnitt zwischen den Partien des Lukas- und Matthäus-Evangeliums erkennbar wird; der zweite Teil (nach der Predigt) beginnt mit einer Wiederholung der Sonata.

Das musikgeschichtlich bedeutendste Werk in dieser Gruppe von Kompositionen liegt aber ohne Zweifel im "Actus musicus auf Weyh-Nachten" des Leipziger Thomaskantors Johann Schelle vor (etwa 1683). Hier tritt uns zum erstenmal wieder der Terminus "Ac-

tus musicus" als Gattungsbezeichnung in einer erhaltenen Quelle entgegen, obwohl das Werk im Grunde eine echte Historie ist, die sich im Gegensatz zu den frühen Belegen von Fromm und Calmbach auf eine fast hundertjährige Tradition im gottesdienstlichen Brauchtum berufen kann und sich in der textlichen Anlage - selbst durch die reichhaltige Verwendung von Kirchenliedern - kaum von anderen Historien unterscheidet. Schelle versuchte wohl dadurch ebenfalls ein gewisses interpretatorisches Grundprinzip anzudeuten; für die Komposition ergeben sich durch ihren Aufbau daher drei Interpretationsebenen: 1. der biblische Bericht des Historicus; 2. die Chöre der Engel, Hirten und die Gesänge der Einzelpersonen (Engel und Maria) und 3. die Chöre der Gemeinde, die ihre Anteilnahme am bethlehemitischen Wunder in den eingefügten Kirchenliedstrophen kundtut.

Die textliche Vorlage bildet das Weihnachtsevangelium Luk. 2, 1-20, dem das auf Martin Luther zurückgehende Kirchenlied "Vom Himmel hoch" beigelegt ist. Das musikalische Material gewann Schelle neben den Rezitativpartien des Evangelisten und des Engels sowie den freithematisch gestalteten Chören der Engel und Hirten aus fünf verschiedenen weihnachtlichen Kirchenliedern, deren Pflege auf Leipziger lokale Gegebenheiten zurückgeht. Diese Liedweisen - "Vom Himmel hoch", "In dulci jubilo", "Gelobet seist du, Jesu Christ", "Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" und "Ihr Christenleut'" - prägen vor allem die verschiedenen Instrumentalsätze des Actus und werden weiterhin kunstvoll den verschiedenen vokalen Choralbearbeitungstechniken als obligate Begleitung gegenübergestellt. Dabei ergeben sich reizvolle Klangwirkungen, etwa im Kontrast vom Vokalchor zum Bläserchor²⁷ mit dem vollen Einsatz der Blechbläser oder wenn die Oboe dem kontrapunktischen Gewebe der Solostimmen das Motiv "Joseph, lieber Joseph mein" gegenüberstellt. In ihrer altertümlichen, auf die Stadtpfeiferpraxis zurückgehenden Besetzung mit Schreyerpfeifen, Zinken, Posaunen und Violen verrät die Instrumentation geschmackvolles Klangempfinden und Sinn für beziehungsreiche Tonsymbolik, wie z. B. im Arioso der Maria "Ach, mein herzliebes Jesulein", das sich nicht an die überlieferte Melodie hält, sondern sich von drei Posaunen begleiten läßt, die den Choral "Ihr Christenleut'" intonieren.²⁷ Schelles Rezitativ ist an deutschen Vorbildern geschult - das besagt, daß hier ein "motettisch-solistischer" Generalbaß²⁸ vorliegt (trotz der liegenden Bässe) und daß die kontrapunktische Satzweise der Schütz-Schule auch im Rezitativ beibehalten wurde. Nach dem Vorbild der Evangelisten-Partie in der Weihnachtshistorie von Schütz ist auch bei Schelle die rhetorische Figur²⁹ als Maßstab für die Vertonung des biblischen Textes heranzuziehen.²⁷ Eine dramatisch-monodische Erregtheit im Sinne der "seconda prattica" Monteverdis findet sich im Actus Schelles ebenso wenig wie bei seinem Lehrer, wenn sich auch manche Stellen deutlich in diese Richtung hin interpretieren lassen.²⁷ Unter diesem Gesichtspunkt bildet das Werk auch hierin das bisher fehlende Zwischenglied in der Entwicklung von Schütz zu Bach.

Mit Johann Philipp Kriegers späten Belegen mündet diese Tradition dann ins Oratorium, dessen andersgeartete textliche und musikalische Stellung die einstige Schmucklosigkeit der älteren Historienvertonungen nur noch ahnen läßt. An der Schwelle dieser letzten Blüte steht als einziges erhaltenes Werk dieser Art Schelles Actus, noch eine in vielen Einzelzügen "echte" Historie, wie sich aus dem Vergleich mit den übrigen Werken ergibt. Dabei erweist sich die Einfügung von Kirchenliedstrophen keinesfalls als Verfallserscheinung der letzten Epoche, sondern findet ihre Wurzeln bereits relativ früh in dem der Schütz-Schule nahestehenden anonymen Breslauer Werk von 1638.³⁰

Über Tobias Zeutschner führt dieser volkstümliche Zug direkt zu Schelle; der dem Kirchenlied wenig verpflichtete Schütz wählte auch in seiner Weihnachtshistorie das monodische Prinzip der "affekthaft deklamierten Prosa unter Verwendung madrigalischer und rhetorischer Figuren"³¹ in den Chorsätzen und verzichtete auf einen Stillstand der

Handlung zugunsten volkstümlichen Brauchtums und subjektiver Anteilnahme durch freie Dichtung. In dieser Hinsicht bewegt sich Schelle auf durchaus anderem Boden als sein Lehrer. Die Anregungen, die er von Schütz empfangt, sind vorwiegend musikalisch-technischer - und erst im weiteren Sinne auch ästhetischer - Natur. Dies läßt sich deutlich aus charakteristischen Stellen des biblischen Berichts ablesen, die infolge der expressiven Rhetorik des kompositorischen Stils der Schütz-Schule bei Schelle durch ähnliche Figuren ausgedrückt werden wie im Werk des älteren Meisters.²⁷ Doch steht Schelle in der Zielrichtung seines ästhetischen Wollens insofern auf anderem Boden, als er den biblischen Bericht, der bei Schütz allein die Textgrundlage darstellt, immer wieder durch Kirchenliedweisen unterbricht und damit die Weihnachtsgeschichte quasi in eine vergeistigte Sphäre transponiert: der Rezipierende erkennt darin den Abstand, der ihn von dem eigentlichen Geschehen trennt. Bei Schütz ist das Geschehnis in dramatische Bilder eingefangen und wirkt als unmittelbare Vorstellung eines sich eben vollziehenden Vorganges, während bei Schelle - und hier vor allem wird die geschichtliche Stellung des Werkes als Übergang zum Oratorium deutlich - sich die Handlung gleichsam auf zwei Ebenen vollzieht: Die eine stellt der biblische Bericht dar, die andere wird von der Gemeinde verkörpert.³²

Das Überwiegen des betrachtenden Elements in den Kirchenliedeinfügungen läßt den biblischen Bericht trotzdem nicht in den Hintergrund treten. Schelle bewährt sich gerade darin als sorgfältig planender Meister, daß er zugleich mit der wirkungsvollen Deklamation des Historientextes diesem durch die Wahl eines dazu passenden Kirchenliedes noch schärferes Profil verleiht. Er gliedert das Kirchenlied in die einzelnen Strophen auf und knüpft mit den jeweils Bezug nehmenden Versworten an den biblischen Bericht an. Genau hierin folgen ihm dann Johann Sebastian Bach und sein Textdichter Henrici-Picander, der zeitlichen Entwicklung gemäß allerdings nicht mehr allein dem Kirchenlied verpflichtet; ganz ähnlich wie bei Schelle trifft die lyrische Unterbrechung der eigentlichen Historie die menschlich-empfindsamsten Einschnitte der Handlung.

IV.

Abschließend mag in diesem Zusammenhang noch eine Komposition von Friedrich Wilhelm Zachow Erwähnung finden, die sich in ihrer eigenartigen Faktur bisher allen Eingliederungsversuchen in die Formenwelt der frühen evangelischen Kantate widersetzt.³³ Das Werk "Ruhe, Friede, Freud' und Wonne"³⁴ vereint trotz seines freigedichteten Textes alle jene dramatischen Elemente in seinem formalen Ablauf, von denen zu Beginn die Rede war. Da Zachow nachgewiesenermaßen die Werkgattung des Actus musicus in seinem Schaffen berücksichtigt hat, liegt es nahe, in diesem Stück ein Beispiel für einen eigenen Lösungsversuch auf diesem Gebiet zu sehen. Hiermit trennen sich wohl endgültig Historie und Oratorium, und unter diesem Gesichtspunkt erscheint es doch wohl nicht mehr ganz so abwegig, Georg Friedrich Händels späteren Weg zum Oratorium auch von frühen mitteldeutschen Eindrücken angeregt zu sehen. Gerade manch bedeutsame formale Einzelheiten - wie etwa die Übernahme des Concerto-con-Aria-Typs³⁵ aus der frühen evangelischen Kantate oder Einflüsse des protestantischen Chors - konnte er von seinem Lehrer übernehmen und weiterentwickeln. In unserem besonderen Falle zeigt sich jedenfalls, daß eine eigene oratorische Tradition in Mitteldeutschland im Entstehen war, die ihre erste formale Ausprägung in der Form des Actus musicus auf der Textgrundlage der biblischen Historie gefunden hatte.

Anmerkungen

- 1 W. Matthäus, Die Evangelienhistorie von J. Walter bis H. Schütz, Diss. (mschr.), Frankfurt a. M. 1942.
- 2 Besonders mit der Gattung der Passionshistorie hat man sich in letzter Zeit stark beschäftigt. Vgl. dazu W. Braun, Zur Passionspflege in Delitzsch unter Christoph Schultze, in: AfMw X, 1953; ders., Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert, Berlin 1960; W. Blankenburg, Die Aufführungen von Passionen und Passionskantaten in der Schloßkirche auf dem Friedenstein zu Gotha zwischen 1699 und 1770, in: Fs. F. Blume zum 70. Geburtstag, Kassel 1963, S. 30ff.
- 3 Außer der Literatur über H. Schütz seien an Einzelstudien hier angeführt: H. Osthoff, Die Historien Rogier Michaels (Dresden 1602). Ein Beitrag zur Geschichte der Historienkomposition, in: Fs. Arnold Schering zum 60. Geburtstag, Berlin 1937, S. 166ff.; ders., R. Michaelis Weihnachtshistorie 1602, in: MuK IX, 1937, S. 263ff.; H. J. Moser, Heinrich Schütz, Kassel 1936, Nachtrag S. 611 ff.; B. Baselt, Der "Actus Musicus auf "Weyh-Nachten" des Leipziger Thomaskantors Johann Schelle (Max Schneider zum 90. Geburtstag), in: Wiss. Zs. der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, XIV. Jg., 1965, H. 5, S. 331ff.
- 4 Vgl. W. Blankenburg, Art. Historia, in: MGG, Bd. VI, Sp. 465ff.; ders., Art. Passion, Abschnitt C, in: MGG, Bd. X, Sp. 931ff. Unsere Kenntnis von anderen Historien ist jedenfalls umfangreicher, als es F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965, S. 119, wahrhaben will.
- 5 Vgl. W. Blankenburg, Art. Historia, a. a. O., Sp. 474 für die Auferstehungshistorie, Sp. 479 für die Weihnachtshistorie.
- 6 A. a. O., Sp. 469.
- 7 Ebd., Sp. 470.
- 8 Neudruck hrsg. v. H. Engel, in: Denkmäler der Musik in Pommern, H. 5, Kassel 1936.
- 9 E. Noack, Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt, in: AfMw VII, 1925, S. 100ff.
- 10 Praktische Ausgabe (BA 4444), Kassel 1965; vgl. auch B. Baselt, Der "Actus Musicus ...", a. a. O.
- 11 Vgl. B. Baselt, Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach, Diss. (mschr.), Halle 1963, S. 320ff.
- 12 W. Freytag, Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert, Diss., Greifswald 1936, S. 138ff.
- 13 Vgl. K. Gudewill, Art. Franck, Melchior, in: MGG, Bd. IV, Sp. 666ff.
- 14 Auch in der Rudolstädter Landesschule wurden im 17. Jahrhundert sogenannte "Actus" - Schulkomödien mit Musikeinlagen - veranstaltet. Vgl. dazu B. Annemüller, Dramatische Aufführungen in den Schwarzburg-Rudolstädtischen Schulen vornehmlich im 17. Jahrhundert. - Ein Beitrag zur Geschichte der Schul-Comödie, Rudolstadt 1882; B. Baselt, Ph. H. Erlebach, a. a. O., S. 236ff.
- 15 Vgl. H. J. Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums I, Leipzig (o. J.), S. 57ff.
- 16 H. Hüsch, Art. Jesuiten, in: MGG, Bd. VII, Sp. 17ff.
- 17 H. O. Hudemann, Die protestantische Dialogkomposition im 17. Jahrhundert, Diss. Kiel 1941; E. Noack, Art. Dialog, in: MGG, Bd. III, Sp. 391ff.
- 18 W. Blankenburg, Art. Historia, a. a. O., Sp. 469f.
- 19 E. Schmidt, Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur

- liturgischen Traditions-geschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz, Berlin, Göttingen 1961.
- 20 Zur Datierung vgl. F. Blume, Art. Bach, Johann Sebastian, in: MGG, Bd. I, Sp. 969; A. Dürr, Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs, Leipzig 1951, S. 152f.
 - 21 H. Schütz, *Historia der Geburt Christi*, hrsg. v. F. Schöneich, Kassel 1961.
 - 22 Vgl. W. Blankenburg, Art. *Historia*, a. a. O., Sp. 479f.; F. Blume, *Ev. Kirchenmusik*, a. a. O., S. 120.
 - 23 W. Blankenburg, Art. *Historia*, a. a. O., Sp. 471ff.
 - 24 *Historia Resurrectionis Domini nostri Jesu Christi secundum quatuor Evangelistas à 17 Voc. e Continuo*, composita à Christiano Andrea Schulze, Cantore Misenesi Ao. 1686. Das Werk befindet sich heute in der Sächs. LB Dresden.
 - 25 W. Blankenburg, Art. *Historia*, a. a. O., Sp. 471f.; F. Blume, *Ev. Kirchenmusik*, a. a. O., S. 119.
 - 26 *Historia von der Geburt Christi à 7 overo 15.*, 2 Violini, 1 Canto, 1 Tenore, 3 Bassi con Continuo e Tavolat., 2 Violen, Fagotto, 5 à Capella (Sächs. LB Dresden).
 - 27 An dieser Stelle wurden zur Illustration des Gemeinten einige Klangbeispiele zu Gehör gebracht.
 - 28 H. H. Eggebrecht, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: *AfMw XIV*, 1957, S. 65.
 - 29 Welche musikalischen Figuren Schelle im einzelnen verwendet, müßte noch untersucht werden. Im Rahmen dieses kurzen Abrisses kann auf diese vielschichtige Frage, die außerdem weitläufiges Vergleichsmaterial erfordert, nicht näher eingegangen werden.
 - 30 Vgl. W. Blankenburg, Art. *Historia*, a. a. O., Sp. 479f.
 - 31 K. Gudewill, Heinrich Schütz und Michael Praetorius - Gegensatz und Ergänzung, in: *Acta Sagittariana*, Mitt. der Internat. H.-Schütz-Ges., Nr. 5, 1964, S. 49.
 - 32 Vgl. dazu auch die aufführungspraktischen Vorschläge des A. Fromm in der Vorrede zum "Actus musicus de Divite et Lazaro" in der NA von H. Engel (Kassel 1936), die eine ähnliche Raumteilung ins Auge fassen. In der Weihnachtshistorie finden sich derartige Andeutungen zum erstenmal in der Anführung eines Chorus superior und eines Chorus inferior des Breslauer Anonymus von 1638.
 - 33 A. Heuß, F. W. Zachow als dramatischer Kantatenkomponist, in: *ZIMG X*, 1908/09, S. 228ff.; G. Thomas, F. W. Zachow, in: *Kölner Beitr. z. Mf.*, Bd. XXXVII, Regensburg 1966, S. 198ff.
 - 34 Hrsg. v. M. Seiffert, in: *DDT*, Bd. XXI/XXII, Leipzig 1905, S. 54ff.
 - 35 F. Krummacher, Die Überlieferung der Choralbearbeitung in der frühen evangelischen Kantate, in: *Berliner Studien z. Mw.*, Bd. X, Berlin 1965, S. 29ff.

Günter Massenkeil

MARC-ANTOINE CHARPENTIER ALS MESSEKOMPONIST

Das Referat ist in erweiterter Form erschienen in: *Colloquium Amicorum*. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph Schmidt-Görg, Bonn 1967.