

Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen.

Vortrag des Herrn Dr. Alfred Heuß aus Leipzig.

Der Zweck, den ich mit meinen Worten im Sinne habe, ist in erster Linie ein praktischer, und ich könnte das Ganze in eine einzige Frage schließen: Wie sind die Rezitative Bachs aufzufassen und demgemäß vorzutragen? Meine Worte wollen Ihnen also eine Stilfrage und zwar, wie sich herausstellen wird, eine wichtige Stilfrage vorlegen und diese in meinem ganz bestimmten Sinn beantworten.

Von den Rezitativen Bachs nehmen eine ganz besondere Stellung die Evangelistenrezitative in den Passionen ein, rein äußerlich schon dadurch, daß hier nicht eine redend eingeführte Person spricht, sondern eine, die über die Ereignisse berichtet. Diese Ausnahmestellung der Evangelistenrezitative wird uns besonders klar, wenn wir einen kurzen historischen Rückblick auf sie werfen, der uns in aller Schärfe mit unserer ganzen Frage vertraut zu machen imstande ist. Denn die Evangelistenrezitative und zwar die der Matthäuspassion, haben wirklich ihre Geschichte, wenn diese auch in einem Verhängnis besteht, das über ihnen von Anfang an, d. h. seit Wiedererweckung der Matthäuspassion durch Mendelssohn und seinen Freund Eduard Devrient schwebt. Wir sind gerade durch Devrient, der in dieser denkwürdigen Aufführung die Partie des Jesus sang, genauer über die Aufführung und auch den Vortrag dieser Rezitative orientiert als man gewöhnlich annimmt. Devrient berichtet in seinen „Erinnerungen an Mendelssohn“ (S. 60), daß der Vertreter der Evangelistenpartie „den Evangelisten mit der wohlthuenden Korrektheit, ganz im Tone des

Erzählers“ gesungen habe, d. h. er sang sie gewissermaßen passiv, abseits stehend von den redend eingeführten Personen, welchen Unterschied Devrient auf das Genaueste zieht. Aus der Art und Weise, wie Devrient das sagt, ersieht man, daß er sich die Evangelistenpartie gar nicht anders denken konnte als passiv erzählend, referierend. Er ging dabei sicher vom Evangelium selbst aus, und der Gedanke, daß vielleicht ein Künstler diesem Evangelium selbstschöpferisch gegenüberstehen konnte, kam ihm nicht. Die Auffassung Devrients hat Wurzeln geschlagen; wir treffen sie, nur viel schärfer ausgesprochen, einige Jahrzehnte später bei dem Leipziger Thomaskantor, dem berühmten Theoretiker Hauptmann wieder. Dieser schrieb im Jahr 1856 anlässlich einer Aufführung der Matthäuspassion einen Aufsatz, der in den nach seinem Tode erschienenen „Opuscula“ zu finden ist. Hauptmann, der vollständig auf dem Mendelssohn-Devrientischen Standpunkt steht, daß die Rezitative nur im Erzählertone gedacht und demgemäß vorgetragen werden könnten, geht von dieser ihm felsenfest scheinenden Tatsache zu kritischen Konsequenzen über. Nach seiner Ansicht haut Bach bei den Evangelistenrezitativen in jeder Weise über die Schnur. „Der musikalische Ausdruck geht hier,“ so heißt es, „statt sich in den engsten Grenzen zu halten, weit über das hinaus, was vom Rezitativ für die Wortbetonung verlangt wird; er fährt in den extremsten Lagen der Stimme herum, oft ohne Bedeutung für die zu betonenden Worte, oft auch den einzelnen Worten eine Bedeutung zu geben, die sie in der erzählenden Rede gar nicht vertragen, ohne den Vortrag unwahr zu machen.“ Ja dann kämen Betonungen vor, „die das einzelne Wort zu sehr hervorheben“, was „nicht selten aber auch ohne allen denkbaren Grund“ geschehe. Ich will weiter nicht daran erinnern, daß dies so ziemlich die schwersten Vorwürfe sind, die man einem Künstler machen kann, wenn er nicht weiß, warum er dies so und so gemacht hat. Hauptmann verlangt einen „ruhigen würdevollen Vortrag“, da „Stil und Stimmung“ einzig einen derartigen Ausdruck zuließen; er erklärt sich noch näher, indem er sagt, die Rezitative müßten so vorgetragen werden, wie „wir diese Worte bei der Vorlesung von guten

Predigern hören“. Diese Ansicht war damals allgemein und den beredtesten Ausdruck findet sie darin, daß man diese so durchaus mißratenen Rezitative kurzer Hand beseitigte und, wie Schelble, der Direktor des Frankfurter Cäcilienvereins, durch andere, selbst komponierte ersetzte. Hauptmann erzählt dies mit ersichtlicher Genugthuung.

Der Grund, warum ich Ihnen das alles sagte, ist sehr einfach: Ich wollte an dem historischen Rückblick zeigen, daß eine Stellung, wie sie Hauptmann usw. zu den Evangelistenrezitativen einnahm, notwendig ihr Verwerfen zur Folge haben muß. Hauptmanns Vorgehen ist die durchaus logische Folgerung einer Voraussetzung, die wir jetzt genauer ins Auge fassen müssen. Die Frage wird lauten: Sind die Rezitative im Erzählertone abgefaßt oder nicht? Oder noch genauer: Beabsichtigte Bach, dies zu tun?

Daß es nicht der Fall war, möchte ich kurz mit einigen wenigen Sätzen beweisen.

Die Evangelistenrezitative unterscheiden sich in ihrer musikalischen Behandlung nicht von denen der redend eingeführten Personen. Daß dies so ist, weiß jedermann, der die Rezitative kennt, und eben dieses Gleichsein hatte ja zur Folge gehabt, daß Hauptmann sie so angriff und verwarf. Dies tun wir nun aber nicht, sondern wir fragen uns, warum komponierte sie Bach gerade so und nicht anders. Denn der Grund Hauptmanns, daß Bach das italienische Rezitativ nicht gut genug gekannt habe, ist ohne weiteres hinfällig. Man braucht über Bachs künstlerische Absichten nicht zu grübeln: Bach behandelte die Evangelistenrezitative deshalb wie die andern, weil er auch aus der Evangelistenpartie eine lebensvolle, dramatische Figur machen wollte. Dies konnte aber nur dadurch geschehen, daß er den Evangelisten die Ereignisse, die er berichtete, unmittelbar erleben ließ. Dieser Gedanke, nämlich die Rezitative in dieser Weise zu behandeln, liegt an und für sich nahe, mußte aber einem Bach, der in allem, was er schrieb, aufs innerste Wesen einer Sache ging, unendlich viel näher liegen. Die Erkenntnis dieser Stellung Bachs, den Rezitativen gegenüber

gibt denn auch tatsächlich den Schlüssel in die Hand, sie zu verstehen.

Mit vorläufiger Erledigung dieser Spezialfrage, die darin besteht, daß wir die Evangelistenrezitative denen der redend eingeführten Personen gleichstellen, können wir uns jetzt die andere, viel wichtigere vorlegen: Wie komponierte Bach die Rezitative überhaupt, worin besteht seine Eigenart? Und von hier aus gelangen wir dann zur Hauptfrage: Wie sind die Rezitative vorzutragen?

Von der Eigenart der Bachschen Rezitativbehandlung hier ein erschöpfendes Bild zu geben, ist bei der kurzen Zeit, die mir zur Verfügung steht, ein unmögliches Beginnen. Ich werde Sie deshalb weniger mit langen historisch-ästhetischen Untersuchungen aufhalten, als Ihnen gleich die Hauptresultate meiner Auffassung von Bachs Rezitativstil in die Hand geben; die Diskussion kann eventuell darüber näher aufklären. Ein Bachsches wie überhaupt jedes Rezitativ hat zu seiner Entstehung zwei Ausgangspunkte, einen deklamatorischen, also gewissermaßen außermusikalischen, und einen musikalischen. In reiner Gestalt kommt in der Musik das deklamatorische Rezitativ, wie wir es nennen wollen, selbstverständlich nicht vor, da es sonst aufhörte, gesungenes Rezitativ zu sein, wie es ein rein musikalisches Rezitativ, d. h. ein solches, welches das Sprachliche ganz außer acht läßt, auf längere Strecken ebenfalls nicht gibt, weil sonst der Gesang wieder ganz ins ariose Gebiet gelangen würde. Auf kurze Strecken kann ja das Rezitativ rein musikalisch sein, das deklamatorische verlassen. Bei Bach tritt dies öfters ein, wenn er es unternimmt, einen Seelenzustand zu malen, wie es z. B. öfters in den Evangelistenrezitativem geschieht bei Worten: er weinte bitterlich. Bei solchen Stellen wird das Deklamatorische vollständig außer acht gelassen, da eben das, was Bach aussagen will, in diesem Falle mit rein musikalischen Mitteln am besten erreicht werden kann. Diese Unterscheidungen des deklamatorischen und musikalischen Ausgangspunktes gehören selbstverständlich überhaupt zu dem Wesen des Rezitativs, aber bei Bach tritt das Deklamatorische in eine solch enge und eigenartige Verbindung mit

dem Musikalischen, daß das Resultat dann eben die ganz einzigartigen Rezitative sind. Populär ausgedrückt heißt es: der kaum wieder erreichte Deklamator Bach reicht dem grandiosen Musiker Bach die Hand.

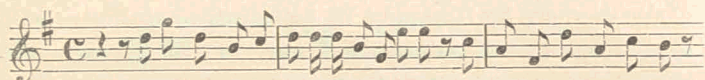
Wie dies gemeint ist, soll jetzt kurz gezeigt werden. Ich stelle den Satz auf: Bach geht bei Bildung seiner Rezitative stärker von der Deklamation aus als irgend ein anderer Komponist seiner Zeit, ich sage seiner Zeit, denn die ersten Monodisten am Anfange des 17. Jahrhunderts hatten überhaupt keinen andern Ausgangspunkt als den der Deklamation. Das Resultat war dann auch ein zwar durchaus richtiges, aber nüchternes Rezitativ, und man kann nirgends ein „deklamatorisches“ Rezitativ besser studieren als bei Peri und Caccini. Sie sehen aber auch bereits, warum ich vorher das Musikalische bei Bach betonte und von der einzigartigen Verbindung von Deklamation und Musik redete. Und gerade das starke Musikalische der Rezitative hat zur Folge gehabt, daß man bei Bach den Musiker in den Vordergrund stellte, und nicht den Deklamator: das Deklamatorische wurde vom Musikalischen überwuchert, was auch tatsächlich der Grund ist, warum die Rezitative im ganzen so mangelhaft vorgetragen werden, weil eben die Sänger in den Rezitativen nur etwas durchaus Musikalisches sehen. Davon dann im letzten Teil, wie die Rezitative vorgetragen werden sollen. Ich sagte aber eben, daß das Deklamatorische der Ausgangspunkt sei und dies muß ich näher beleuchten.

Bach hat in das Wesen der deutschen Sprache einen wunderbar tiefen Blick getan, wie vor und neben ihm kein Musiker mehr, wie nach ihm nur Richard Wagner. Bach belauscht die Sprache, regiert sie dann aber auch als Musiker. Ich weiß nicht, ob Sie von Sprachmelodien etwas gehört haben, nämlich von den Sprachforschungen des ausgezeichneten Gelehrten Sievers, germanistischen Professors an der Leipziger Universität. Sie bestehen in erster Linie darin, die deutsche Sprache auf die Tonhöhe und den Tonfall hin zu untersuchen. Hier wäre Bach eines der interessantesten Probleme, die gerade in dieser Beziehung vorhanden sind, und vielleicht kommt Sievers auch

einmal dazu, gerade Bachsche Rezitative auf ihre Eigenheiten zu untersuchen. Das Resultat wäre allermindestens für die Musikästhetik von hohem Werte. Wir müssen uns hier in der kleinen Spanne Zeit an das Praktische halten, deshalb nur die Anregung. Wie nun Bach aber die Sprache belauscht, ergibt sich eben aus seiner Verteilung von Tonhöhe und Tonfall. Bach rezitiert so ungemein im Anschluß an die Sprache, geht so sehr auf die Sprachmelodie ein, belauscht sie, daß man seine Rezitative im vollständigen Anschluß an die Rezitativmelodie deklamieren kann, um von ihnen den richtigen Eindruck, nicht Wirkung, zu erhalten. Ich gebe Ihnen hier einige beliebige Beispiele, am besten aus der Matthäuspassion, da diese am bekanntesten ist, und da es durchaus gleich ist, was ich wähle, gleich das erste Rezitativ. Es heißt:

Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern.

Die Rezitativmelodie Bachs heißt zu diesen Worten:



Da mir hier der mündliche Vortrag nicht zur Verfügung steht, so kann ich nur andeuten, wie die Deklamation vorgenommen werden soll. Sie hat sich erstens in genauem Anschluß an den Gang der Rezitativmelodie zu halten, was insofern ein Leichtes ist, als Bach gerade hier sehr einfach rezitiert. Bei der ersten Silbe von „Jesus“ wird jeder ausdrucksvoll und richtig deutsch Sprechende mit der Stimme in die Höhe gehen, auf die zweite Silbe sie wieder senken. Das „diese“ erhält als auf einen betonten Taktteil stehend, genügende Betonung; das „Rede“ wird ebenfalls von jedem natürlich Sprechenden höher gesprochen werden als das vorhergehende Wort usw. Jedenfalls ergibt eine Deklamation ganz genau im Anschluß an die Rezitativmelodie ein ganz natürliches Sprechen, insbesondere wenn man die Deklamation verschiedene Male vornimmt und dies aus dem Grunde, um sich an die von Bach gewollte Deklamation hineinzugewöhnen. Hierzu ist nur noch

notwendig, und insbesondere für den später vorzunehmenden gesanglichen Vortrag maßgebend, daß man sich genau an den vorgeschriebenen Rhythmus hält.

Dies wurde auch an einem Rezitativ mit redend eingeführten Personen gezeigt, nämlich an Nr. 11, wobei auch die Gelegenheit wahrgenommen wurde, dieses Rezitativ nach Art unserer meisten Sängler vorzutragen, ein verbohrtter Vortrag, der sehr leicht entsteht, wenn man sofort singen und überhaupt nichts als singen will.

In der oben gezeigten Weise etwa würde Bach deklamiert haben, wenn er seine Rezitative nicht singen, sondern deklamieren hätte müssen. Ungefähr sehen Sie bereits, wie das gemeint ist, wie das Deklamatorische für das Verständnis eine Hauptrolle spielt.

Jetzt kommt nur noch das Musikalische hinzu. Das mußte sich bei Bach sozusagen von selbst ergeben, denn daß er ein großer Musiker ist, das weiß jeder. Bach geht seiner Deklamation nach als Musiker und verleiht ihr Töne. Die übrige Eigenart der Rezitative ist deshalb darin zu suchen. Da Bach überaus ausdrucksvoll deklamiert, so ist es naheliegend, daß er auch ausdrucksvoll musikalisch rezitiert. Bach ist eine eminente, vielleicht die größte Gefühlsnatur unter den deutschen Musikern und damit der Musik überhaupt, und seine Rezitative tragen den Stempel davon. Von hier ist es zu erklären, wenn Bach auf einen oft so unruhigen Rezitativstil kommt, wenn er in den extremsten Lagen der Stimme herumfährt, wie Hauptmann sich ausdrückt, dem so sehr dieser Rezitativstil mißfiel. Von hier aus, vom Gefühlsstandpunkt des Musikers Bach finden Sie auch die Erklärung dafür, wenn er, um das gleiche Beispiel nochmals zu geben, Worte wie „er weinte bitterlich“ so ausdrucksvoll behandelt: Da regiert der Musiker, der musikalische Seelenschilderer, wie es auch von Wagner wieder betont worden ist, daß an dem einen Orte der Musiker, am andern der Deklamator, der Dramatiker herrschen dürfe und müsse. Bach geht hier oft so weit, daß er ein Rezitativ zu einem rein musikalischen Stück verdichtet. Eines der schönsten Beispiele finden Sie in der

Abendmahlszene, in der Jesus' Rezitativworte „Nehmet, das ist mein Leib“, eine ganz ariose Behandlung erfahren.

Und hier habe ich dem in diesem Zusammenhang beinahe überflüssig scheinenden, für die Konsequenzen aber wesentlichen Zusatz zu machen, daß Bach bei einer derartigen Behandlung des Rezitativs keinen, auch nicht den geringsten Unterschied zwischen geistlicher und profaner Musik machte und wie eben Bach einmal organisiert war, auch nicht machen konnte. Ein Bach kann erstens nur auf einerlei Weise, nämlich richtig deklamieren; ob es sich dabei um weltliche oder geistliche Worte, um Kirchen- oder Profanmusik handelt, ist selbstverständlich gleich. Aber dennoch wäre die Möglichkeit für einen Komponisten vorhanden, weltliche, triviale Worte, wie wir sie in seinen weltlichen Kantaten ja sehr häufig finden, anders, nämlich leichter, weniger wuchtig zu behandeln, wobei die Deklamation natürlich genau so richtig sein könnte wie bei Rezitativen ernster Worte aus der Kirchenmusik. Dieser Unterschied wäre möglich, Bach macht ihn nicht. Pan und Phöbus z. B. rezitieren einerseits genau so ausdrucksvoll wie die Personen in einer Passion, und andererseits ist in der Rezitationsweise des lächerlichen Pan wie des ernstesten Phöbus kein Unterschied. Damit ist ferner gesagt, daß Bach seine Personen nicht charakterisiert, sondern, um es kurz auszudrücken, immer nur von der jeweiligen Rede ausgeht. Hieraus sind verschiedene Schlüsse zu ziehen, einmal, um wieder einmal daran zu erinnern, daß es keinen besonderen kirchlichen und keinen besonderen weltlichen Bach gibt, weil Bach selbst in der Kunstbehandlung keine Unterschiede, außer den durch die Sache bedingten macht. Ferner ist von dieser Tatsache aus auf den Vortrag gerade von Rezitativen zu schließen; es wird niemanden einfallen, die Rezitative in weltlichen Kantaten, z. B. die höchst erregten von Phöbus und Pan, in der breiten, energielosen und durchaus langweiligen Weise zu singen, wie man sehr oft die Rezitative von kirchlichen Werken, besonders die der Evangelisten hören kann. Dort, beim weltlichen Bach, findet man eine lebhaftere, sinngemäßere Rezitation naheliegend, auch das Publikum vermag hier besser zu kontrollieren, dem kirchlichen Bach kann man sich

aber immer noch nur als recht würdevollen, ruhigen und höchst gesetzten Komponisten denken, künstlerische Inkonsequenzen und Halbheiten, wie sie in unserer Zeit, der ein unverdorbenes natürliches Gefühl ziemlich stark abgeht, in dieser und jener Art in Menge vorkommen.

Ich komme nun zur letzten Frage: Wie sollen die Rezitative vorgetragen werden, welches ist der Weg, um zum richtigen Vortrage zu gelangen? Die Antwort wird nach der Voruntersuchung nicht schwer sein. Von Bach ausgeht, müssen wir ebenfalls ausgehen, also vom Deklamatorischen. Hier habe ich zu bemerken, daß Moriz Wirth in einem Aufsatz „Ernst von Vossart und die Matthäuspasion“^{*)}, ebenfalls auf diesen Weg verweist, und ich freue mich, daß ich, von der theoretischen Seite herkommend, ebenfalls auf diese Art glaube, zu einem Resultat zu kommen. Bevor man die Rezitative singt, deklamiere man sie und zwar in strengster Anpassung an die Tonhöhe, Tonfall und an den Rhythmus. Inbetreff des Rhythmus habe ich noch einige Bemerkungen zu machen. Es ist nämlich unglaublich, welche Freiheiten die Sänger sich in dieser Beziehung erlauben. Während man in anderer Beziehung sich heute geradezu an den Buchstaben hält, und zwar immer da, wo man als freier Künstler auftreten sollte, begeht man in dieser Beziehung Dreistigkeiten an Bach, die nicht scharf genug verdammt werden können. Man dehnt, wo Bach Kürzen hat, oder tut das Umgekehrte, man bringt Fermaten an, wenn man gerade auf einem Tone sitzt, auf dem man sich wohlgefällt, und was dergleichen Unarten mehr sind. Ich nehme zur Bekräftigung der Ansicht, daß die Rezitative ganz streng in vorgeschriebenem Rhythmus einzustudieren sind, keinen Geringeren und keinen Größeren als Richard Wagner zur Hülfe, der ausdrücklich sagt^{**)}, daß man nur auf diese Art zu dem richtigen Vortrag seines Rezitativgesanges gelangen könne. Ein Vergleich Wagners mit Bach in bezug auf ihren

*) Musikalisches Wochenblatt 1903. Nr. 36/37.

***) In den kürzlich erschienenen Briefen Wagners an den Kapellmeister Schindelmesser. Bayreuther Blätter 1904. Erstes bis drittes Stück.

Rezitativstil wäre überhaupt hochinteressant und sehr wertvoll; aber es ist eigentümlich, daß meines Wissens überhaupt noch kein Werk über Wagners Rezitativbehandlung vorhanden ist. Weinaste scheint es, als ob die Wagnerianer allen einigermaßen exakten Fragen und Untersuchungen prinzipiell aus dem Wege gingen!

Wie die Erkennung eines Rezitativs auf seinen Gehalt und Vortrag vorzunehmen sei, wurde an dem Rezitativ Nr. 13 der Matthäuspassion zu zeigen versucht. Man untersuche das Rezitativ zuerst ganz auf seine deklamatorischen Absichten:



A-ber am er-sten Ta-ge der sü-ßen Brod' traten die Jün-ger zu Je-su

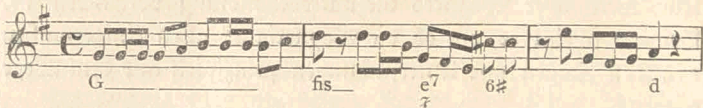



und sprachen zu ihm

Man deklamiere zunächst, weil in diesem Rezitativ der Rhythmus eine wichtige Rolle spielt, ganz streng im Anschluß an das beigegebene Schema der Rhythmisierung, ohne Tonhöhenveränderungen mit der Stimme vorzunehmen. Man tue dies verschiedene Male, bis der von Bach vorgeschriebene Rhythmus vollständig in Fleisch und Blut übergegangen ist. Man wird dann sehen, daß man in bezug auf das Metrum vollständig natürlich deklamiert. Denn wie schöpferisch Bach als Musiker in bezug auf den Rhythmus vorgeht, kann man gerade aus diesem Rezitativ ersehen. Ohne den Prosaworten irgend welchen Zwang anzutun, kleidet er sie in ein Versmaß ein, dem der Daktylenrhythmus zu Grunde liegt: Bach lenkt hier die Sprache ganz im Sinne des Musikers, der nach ordnender Form strebt.

Hierauf versuche man in der Deklamation die von Bach vorgeschriebenen Tonhöhen und Tonsenkungen zu berücksichtigen, damit jene Farbe in die Deklamation kommt, welche wir bei der täglichen Rede und noch mehr bei einer Deklamation vornehmen.

Dann nehme man aber das Rezitativ von der rein musikalischen Seite, die Noten ohne den Text:



Hier haben Sie eine Melodie, bei der der Rhythmus  eine Hauptrolle spielt. Bach wendet ihn bei freudigen, festlichen Anlässen beinahe immer an. Er ist auch besonders im ersten Takte, in dem die Melodie streng sequenzmäßig und diatonisch fortschreitet, ganz scharf pointiert gedacht, und demgemäß ist der ganze Takt vorzutragen. Geschieht dies, so wird der Vortrag der Stelle unbedingt festlichen, freudigen Charakter erhalten. Die dazu gehörenden Worte erklären dies auch näher: Die Jünger sind in freudiger Erwartung, das Osterfest feiern zu dürfen, und diese naive, kindliche Festfreude wird mit den paar Noten in einer Weise ausgedrückt, wie es nicht besser geschehen kann. Auch die Harmonie hilft dazu, ein freundlicher Gdur-Akkord, der hier am passendsten in arpeggierter Form auftreten müßte. Der zweite und dritte Takt haben gegenüber dem ersten, der mehr allgemeine Festfreude malt, individuellere Haltung. Der Rhythmus ist aber festzuhalten und muß auch, außer ganz kleinen, beinahe unmerklichen Modifikationen beibehalten werden; nur ist das Ganze etwas weicher zu halten, damit das, was in der Rezitativmelodie, die der Sprache ungemein scharf angepaßt ist, liegt, auch zutage tritt, nämlich der von Bach beabsichtigte und unschwer zu erkennende, zutrauliche Charakter, der etwas überaus Liebes an sich hat. Bringen Sie auf diese Weise Deklamation und Musik zusammen, so werden Sie ohne weiteres zu dem sinngemäßen, entsprechenden Vortrag des Rezitativs kommen.

Ungefähr werden sie aus dem Beispiel wohl gesehen haben, wie man hinter den Gehalt der Rezitative kommt und wie sie demnach vorzutragen sind. Wer sich an einem derartigen Vortrage stoßen würde, dem wäre eben nicht zu helfen. Denn er geht nur von dem aus, was Bach selbst gibt; ich glaube

nicht das geringste hinein, sondern nur ausgelegt zu haben. Daß es aber trotz allem oft sehr harte Nüsse zu knacken gibt, das gestehe ich Ihnen immerhin ein; denn ich halte gerade die Evangelistenpartie der Passionen für eine der allerschwierigsten Partien in der ganzen Musik. Hier ist auch noch zu bemerken, daß die von Bach untergelegten Harmonien öfters ein Pfadfinder sein können, um hinter die Absichten Bachs zu kommen. Dies ist aber wieder ein Kapitel, das eine besondere ausführliche Behandlung verlangen würde, hier aber nur angedeutet sein möge. Bemerken möchte ich nur, daß die Charakteristik der Tonarten bei Bach und gerade diesen Rezitativen eine Rolle spielt. Der Weg zum Verständnis der Rezitative führt aber in erster Linie vom Deklamatorischen, also von etwas Außermusikalischem her. Die Sänger müssen lernen, vielmehr, als es bis dahin der Fall war, außermusikalisch denken zu können, einsehen, in erster Linie Deklamatoren und erst in zweiter Linie Sänger zu sein. Mehr Kunstverstand und weniger Musikanten-, Tenoristenblut! Dann wird man gerade an den Rezitativen Bachs, und gerade an denen der Evangelisten seine Wunder erleben, und Bach wird teilweise in einem ganz neuen Licht dastehen.



Verhandlungen.

Herr Professor Dr. Arthur Prüfer aus Leipzig:

Sehr verehrte Anwesende! Gestatten Sie mir, Sie im Anschluß an den soeben gehörten Vortrag des Herrn Dr. Heuß auf ein Versäumnis aufmerksam zu machen, das es jetzt nachzuholen gilt. Sie alle haben die vortrefflichen Ausführungen des Redners Dr. Heuß, auf die ich hier nicht näher eingehen will, denen ich aber durchaus beipflichte, vernommen. Lassen Sie mich aber dabei Ihre Aufmerksamkeit auch auf den Schriftsteller Dr. Heuß lenken, dessen bisher noch nicht gedacht worden ist. Die Festschrift, die er im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft zu unserm Bachfeste hat erscheinen lassen, weist die gleichen Vorzüge auf, die uns beim Redner Dr. Heuß fesselten: Wissenschaftliche Gründlichkeit in der Durchdringung des gewaltigen Stoffes des Festprogrammes, tiefeindringende weitherzige, warmbegeisterte, die künstlerische, wie religiös-kulturelle Bedeutung der Werke Bachs in gleichem Maße würdigende, zuweilen auch von humoristisch-originellen Geistesblitzen durchleuchtete Darstellung. Wir alle, nicht nur wir Fachleute allein, verdanken ihm reiche Belehrung, die uns ermöglicht, die Wunderwelt der Werke des „unbegreiflich großen Sebastian“, wie ihn Richard Wagner begeistert nannte, erst wahrhaft verständnisvoll zu erfassen. Ich glaube daher Ihrer Aller Zustimmung sicher zu sein, wenn ich Sie bitte, auch dem Schriftsteller Dr. Heuß den wärmsten Dank der Teilnehmer des Bachfestes zum Ausdruck zu bringen.

Herr Dr. phil. Martin Seydel, Lehrer der Vortragskunst und Liturgie an der Universität Leipzig:

Da wir einmal im Danken begriffen sind, so möchte ich hierdurch noch den Dank abstaten an einen Herrn, dessen Mitwirken man bisher bei der Fülle des Gebotenen, wofür zu danken war, auch noch nicht besonders erwähnt hat, und zu dem ich mich, obwohl ich ihn nicht persönlich kenne, in besonderem Verhältnis fühle: ich meine den ausgezeichneten Liturgen des gestrigen Gottesdienstes, Herrn Pfarrer Dr. Lehmann aus Freiberg in S. Es ist jetzt auch ganz der geeignete Zeitpunkt für diesen Dank, nach dem interessanten, lebensvollen Vortrage des Herrn Dr. Heuß. Denn was uns Herr Dr. Heuß über die enge Verbindung von Deklamation und Musik bei Bach gesagt hat, das gilt in erster Linie auch von der Liturgie; sie steht der sprachlichen Wurzel der Musik noch außerordentlich nahe und darf weder die sprachliche, noch die musikalische Seite ihres Wesens verletzen, wenn sie recht verfahren will. Im Bachschen Rezitativ ist das ein ähnliches Verhältnis, wie uns der Vortrag zeigte, und zweifellos liegt in diesem Umstand einer

der Gründe, weshalb die ältere Zeit Bach noch nicht so hat auffassen können, wie wir ihn heute uns aufzufassen bemühen, weil sie eben die deklamatorische Seite seiner Kunst weniger erkannte, wofür wir treffliche Beispiele gehört haben. Es ist eine Erscheinung, die in der Geschichte der Künste und aller geistigen Kulturgebiete öfter wiederkehrt, daß zunächst nur eine Seite von dem Wesen eines ganz Großen aufgefaßt und mit Begeisterung ergriffen wird. So haben wir in neuerer Zeit besonders bei Richard Wagner merkwürdige einseitige Wirkungen erlebt; wie überhaupt die Parallellität Wagners zu Bach, die ja schon der Vortragende in bezug auf den deklamatorischen Ursprung der musikalischen Ausgestaltung der Singstimme sehr richtig hervorhob, in noch sehr vieler Hinsicht durchgeführt zu werden verdiente. Man kann geradezu sagen, daß Bach der Vollender des evangelisch-kirchlichen Gesamtkunstwerkes in Verbindung mit dem Gottesdienst ist, so wie wir an Wagner den Vollender des deutschen Bühnengesamtkunstwerks und damit des deutschen Theaters bewundern. — Es ist mir die Erfüllung eines brennenden, seit Jahren gehegten Wunsches, wenn ich jetzt hier öffentlich einmal aussprechen darf, wie hoch ich Wagner stelle, da ich in der Jugend Wagner nicht verstehen konnte und sogar gegen ihn Stellung nehmen mußte, und wenn ich dabei zugleich auf die partiellen Wirkungen der allergrößten Kunst, die sich so oft zeigen, und die Mißverständnisse, die daraus entstehen können, einmal hinweisen kann. Wagner, mit den unzulänglichen Mitteln kleinerer Bühnen aufgeführt, wirkte auf mich als Ganzes disharmonisch, die Musik allein dabei aber überwältigend und hinreißend, so sehr, daß ich schließlich diese faszinierende Wirkung, da die Möglichkeit fehlte, ihre künstlerische Berechtigung aus dem Ganzen zu verstehen, als „romantisch im schlechten Sinne“ verwarf. Erst Bayreuth hat mich mit einem Schlage von diesem Zwiespalt erlöst; hier erlebte ich das ganze Musikdrama in den richtigen Verhältnissen und da ist alles einzelne Große und im einzelnen zu Große für mich zu einer wunderbar mächtigen künstlerischen Gesamtheit geworden, neben Shakespeare und Schiller zum größten, was die Bühnenkunst des Abendlandes geleistet hat. Bei der Neubelebung Bachs nun haben meiner Ansicht nach jene hochbegabten und der höchsten Begeisterung fähigen Männer, Mendelssohn und Schumann und alle die bedeutenden Musiker der romantischen Schule, sich zunächst so sehr von der Musik allein fesseln lassen, daß sie eben darin wirklich aufgingen, wobei es in der Art der Bachschen religiösen Kunstwerke lag, daß eine verwerfliche romantische Wirkung, der man hätte ausweichen müssen, nicht daran empfunden wurde. Es könnte fast scheinen, als wenn sich heute ein gewisser Gegensatz zwischen der alten und der neuen Zeit und dem alten und neuen Bachverständnis aufgetan hätte. Wenn wir aber diese historischen Umstände bedenken, so werden sich die Richtungen gegenseitig anerkennen müssen. Zunächst wurden die Musiker ergriffen und das Musikalische an Bach wurde mit Begeisterung nachgelebt und mit treuestem Fleiß bearbeitet; die Frucht dieser Zeit ist die große

Bachausgabe. Jetzt haben wir Zeit und Muße, nachdem die erste große Arbeit getan ist und nachdem wir an Wagner auf anderem Gebiete geschult sind, Bach auch im ganzen psychologisch auf uns wirken zu lassen, und da finden wir denn eine noch größere Größe als die musikalische allein; er ist auch Deklamator, er ist ein Gipfel allerhöchster Art, er schafft ein Gesamtkunstwerk für die Kirche, in dem der geistige Sinn alles ist, dem seine Sprache und Musik dienen, wenn er auch die Worte nicht selbst abfaßt. So wollen wir jetzt Bach verstehen, genießen und aufführen nach seiner psychologischen Ganzheit; wollen aber dabei nie vergessen, daß wir auf den Schultern der Romantik stehen, der wir nicht dankbar genug sein können für die musikalische Durchforschung dieser Kunst und für die hohe Begeisterung und die schwungvolle, edle Ästhetik, mit der sie sich Bachs bemächtigt hatte. Aber weiter muß es natürlich gehen in der Erkenntnis und dem Nachleben des Ursprünglich-Psychologischen, und da werden wir verfahren müssen, wie in der Liturgie und wie bei Richard Wagner, zugleich deklamatorisch und musikalisch.

Herr Moriz Wirth aus Leipzig-Gohlis:

Da Herr Dr. Heuß in seinem Vortrage meinen Aufsatz „Ernst von Passart und die Matthäuspassion“ genannt hat, so möchte ich Ihnen an einigen Beispielen erläutern, wie die darin von mir vertretenen Behauptungen gemeint sind. Ich bin wie Herr Dr. Heuß der Meinung, daß die Rezitative des Evangelisten Matthäus musildramatische Deklamationen seien, deren Notenkurve durch die Gefühle und Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden sollen, bestimmt wird. Bei der unbezähmbaren Neigung der Sänger, ihren schönen Ton, und möglichst nur diesen, hören zu lassen, ist es indessen sehr schwierig, von ihnen den richtigen, von Bach gewollten, gefühls- und leidenschaftserfüllten Vortrag zu erhalten. Dies würde jedoch durch einen guten Schauspieler geschehen, der seine Rollen geistig völlig durchdringt und Meister seiner Stimme ist. Daß wir in Passart einen solchen Mann besitzen und daß sich die Bachbewegung glücklich schätzen dürfte, wenn er sich der in jenem Aufsätze ihm angetragenen Aufgabe annehmen wollte, werden alle diejenigen zugestehen, die ihn als Rezitator gehört haben.

Ich bin nun natürlich nicht der Meinung, daß mit der bloßen schauspielerischen Rezitation der Evangelistenrezitative, und wenn sie noch so meisterhaft ausfielen und schon allein ein Kunstwerk wäre, wie das ja auch in der Malerei von vielen Kartons zu Gemälden gilt, die von Bach gestellte Aufgabe völlig gelöst wäre. Es muß vielmehr noch die Farbe, d. h. der Ton des Sängers, hinzukommen, aber überall nur in solcher, nach den Umständen wechselnden Stärke, daß dadurch der vom schauspielerischen Rezitator festgestellte Gefühls- und Leidenschaftsausdruck nicht verwischt wird.

Für die Proben, die ich Ihnen jetzt vorführen will, schicke ich voraus,

daß sich Bach die Matthäuspassion allem Anscheine nach als wirkliches Drama gedacht hat, für das wir nach unsrer Gewohnheit auf den Zettel setzen müßten: Ort der Handlung Jerusalem, im Versammlungszimmer der christlichen Gemeinde, Zeit das Jahr 33 nach Christi Geburt, während der Leidenstage Jesu. In dieses Versammlungszimmer kommen die Boten mit den neuesten Nachrichten über die Vorgänge mit Jesu. Da dieß begreiflicherweise die jüngeren Mitglieder der Gemeinde sind, die noch die volle Erregbarkeit der Jugend besitzen, oder, wenn man will, auch nur ein einziges solches Mitglied, eben der spätere Evangelist Matthäus, und da andererseits die berichteten Vorgänge oft von aufregendster Natur sind, so erklärt sich daraus zur Genüge die bisher so befremdliche Beschaffenheit dieser Rezitative.

Gleich für das zweite derselben (die Nr. 4 des Jadasjohansen'schen Klavierauszuges) ist die Lage so zu denken, wie auch bei uns in politisch erregten Zeiten. Eine starke Volksbewegung (Christi Einzug in Jerusalem) hat sich kund gegeben, man weiß, daß die Regierung und die herrschenden Klassen darüber erbittert sind, doch ist es noch von keiner Seite zu eigentlichen Tätlichkeiten gekommen. In diesen Zustand höchster Spannung schlägt heute vielleicht die Depesche hinein: „Soeben ist der Ministerrat zusammengetreten; man erwartet einschneidende Maßregeln.“ Und in Jerusalem stürzt in das Versammlungszimmer der christlichen Gemeinde in höchster Aufregung der junge Matthäus mit dem Ausrufe*):

„Da versammelten sich die Hohenpriester [entsetzt] und Schriftgelehrten [hart], und die Ältesten [grimmig] im Volk, in dem Palast des Hohenpriesters, der da [die beiden hohen Noten mit kurz hervorgestossenem, grell spöttischem Lachen] hieß Kaiphas [grimmig]; und hielten Rat [mit heisser Bangigkeit], wie sie Jesum [anzugewoll entsetzt] mit Listen griffen und töteten [fast tonlos].“

So, mit stockendem Herzen, versagender Stimme ist zum ersten Male in der Geschichte der Gedanke gedacht und ausgesprochen worden, der Heiland könne von seinen Feinden getötet werden. Das darstellerische Mittel ist ähnlich dem von Wagner [Ges. Schr. V¹, 124] von der großen Wilhelmine Schröder-Devrient berichteten, daß sie als Fidelio in dem Rufe: „Noch einen Laut, und du bist tot!“ das letzte Wort fast mehr sprach, als sang.

In diesem Sätzchen unterscheidet sich die von Bach gebrauchte Betonung von der von Hauptmann gewünschten dadurch, daß zwar so ziemlich alle Stellen, die eine gute Predigervorlesung bemerklich machen kann,

*) Medner rezitierte die folgenden Stücke aus der Matthäuspassion, ohne sich an die absolute, von Bach angegebene Tonhöhe zu binden, aber indem er die Intervalle der Noten untereinander und die Zeitdauer der Noten festzuhalten versuchte. — Die durch einen besondern Ton ausgezeichneten Worte sollen im folgenden gesperrt gegeben, der betreffende Ton durch eine dahinter befindliche Klammer kurz beschrieben werden.

ebenfalls hervorgehoben sind, aber, wie Hauptmann sagen würde, über alle Grenzen einer ruhigen Erzählung hinaus.

Nun erhalten wir ein Beispiel der unglaublichen Kunst, mit der Bach es durchgeführt hat, das so überaus häufige: „und sprach, sagte, antwortete“ nicht etwa nur stets mit anderen Noten, sondern vor allem stets mit anderer, zugrunde liegender Gefühlsschattierung wiederzugeben:

„Sie sprachen aber [spöttig]: ja nicht auf das Fest, ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde [spöttig]. Ja nicht auf das Fest [langsamer und vollkommen schlaumeierhaft], auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk.“ —

Aber Bach vermag auch zartere Stimmungen zu schildern. Hören Sie das kindliche, lachenfröhliche (Nr. 13):

„Aber am ersten Tage der süßen Brot' [mit möglichst kindlicher Stimme; in ununterbrochener Linie von „aber“ bis „Brot“ sanft anschwellend] traten die Jünger zu Jesu, und sprachen zu ihm [anschiemend]:“

„Wo, wo [schüchtern, halblaut], wo [zutraulich] willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm zu [mit Enabenhafem Wichtigton] essen, wo willst du [freudig auffahrend], daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen [mit vollem Freudenausbruche]?“

Schon an dem vorigen, noch mehr aber an diesem Chöre sehen Sie, daß seine dramatischen Gesamtäußerungen sehr ausdrucksvoll deklamierte und wohl auch so vorgetragen haben wollte. Dem stand auch die geringe Besetzung seiner Chöre nicht im Wege, während sie z. B. für den großen Eingang- und Schlußsatz, die doch wohl als Massenkundgebungen gedacht sind, nicht ausreichten. Heute bringen wir zwar an diesen Stellen Bachs Gedanken zu Ehren, begehen aber den weit unverzeihlicheren, weil lediglich durch Auslese abstellbaren Fehler, die so fein deklamierten Jüngerchöre, die nur ein dreifaches Quartett haben dürfen, und die nicht viel stärkeren Chöre der Priester und Kriegsknechte von 1½—2 hundert Menschen herunterschreien zu lassen. —

In Nr. 22 hat Bach den biblischen Bericht um eine kleine Hinzudichtung bereichert, ähnlich, wie die Maler der italienischen Renaissance ihre biblischen Stoffe mit kleinen selbsterfundnen Zügen ausschmückten.

Nachdem nämlich Jesus verkündet hat, daß sich in der kommenden Nacht alle Jünger an ihm ärgern werden, hat Matthäus die Genugtuung, von Petrus zu melden:

„Petrus aber [freudig] antwortete [triumphierend], und sprach zu ihm [tiebevoll]: Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern [mit stark überzeugtem Tone].“

Offenbar hat Bach hier den „Felsenmann“ im Auge, den er mit diesen wenigen Noten unübertrefflich charakterisiert. Da aber ereignet sich etwas, was den Evangelisten überrascht:

„Jesus sprach zu ihm [sehr erstaunt]: wahrlich, ich sage dir: in dieser Nacht [mits], ehe der Hahn krähet [mit dem Anzuge eines kleinen Lachens], wirst du mich dreimal verleugnen.“

Matthäus aber scheint so vertraut mit Petrus zu sein, daß ihn selbst die Prophezeiung des Herrn an seinem Freund nicht irre macht. Mit dem zutraulich weichen:

„Petrus sprach zu ihm:“

will er sagen: „Aber nein doch, das wird mein lieber Petrus nicht tun.“ Und vorläufig entspricht es seiner Erwartung, daß Petrus die Verkündigung des Herrn mit felsenfester Entrüstung zurückweist:

„Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen.“

In den Worten Petri und Jesu haben wir einen solchen Zickzacklauf der Stimme, daß ebenfalls kein Prediger sie so vortragen wird. Gleichwohl erzürnt sich Hauptmann nicht darüber. Vielleicht, daß gute dramatische Sängler ihm den psychologischen Schlüssel zu dieser Absonderlichkeit gereicht hatten, wobei es um so bemerkenswerter ist, daß er von da aus nicht selbständig zu einer richtigen Auffassung des Evangelisten weiterfand. —

Eine Stelle aus dem Rezitativ Nr. 32:

„Und der Verräter [Ton der Verwünschung] hatte ihnen ein Zeichen gegeben [tiefe Entrüstung] und gesagt [verstärkte, schon auf dem „und“ ausbrechende Entrüstung]: welchen ich küssen werde [hasserfüllt], der ist's, den greifet [gierig; die ganze Rede des Judas halbblaut]. Und alsbald trat er zu Jesum [halbblaut; spannungsvoll heranschleichend], und sprach [heuchlerisch einschmeicheln]: gegrüßet seist du [heuchlerisch freundlich], Rabbi [höhnische Lache]! Und küßete ihn [furchtbarer Ausbruch der Entrüstung, der schon auf „und“ beginnt].“

In diesem Beispiele begegnet zu anfang wieder das leidenschaftliche Hin und Her der Stimme. Dann aber können wir einen neuen „Fehler“ Bachs auf seinen Ursprung prüfen: die falsche Betonung, „die dem einzelnen Worte eine Bedeutung gibt, die es in der erzählenden Rede gar nicht verträgt“. Ich meine das hochgelegene „und“ vor „gesagt“ und vor „küßete“. Sicherlich wird Hauptmann diese Stelle nicht so erzählt haben und niemand, der so leidenschaftlos wohlherzogen ist, wie er. Bach aber belehrt uns, daß die noch ungebrochene feinfühlig Lebhaftigkeit seines jugendlichen Evangelisten schon entzündet ausbricht, wo sie nur in die Nähe der Scheußlichkeit kommt, die er berichten muß. Ein Abwarten des Wortes, das logisch-grammatisch den höchsten Ton haben dürfte, ist diesem jungen Manne psychologisch wie moralisch unmöglich.

Und weiterhin dürfte Hauptmann die Betonung erwartet haben „Und alsbald trat er zu Jesum.“ Denn daß alle bisher geschilderten Betanstellungen Jesu gelten, wissen wir doch. Das Neue ist, daß Judas, nachdem er seiner Schar Verhaltensmaßregeln erteilt hat, unverzüglich,

„als bald“, zur Ausführung schreitet. So die aktenmäßige Berichterstattung. Anders Bach. Er schaut die Ereignisse durch die Seele des von ihm geschaffenen Erzählers. Dieser aber, der mit jugendlicher Schwärmerei seinem Meister ergeben ist, hat vor allem dafür Augen, daß nun Judas wirklich an die geheiligte Person des Herrn herantritt. Das erregt ihn, auf diesen Punkt führt er seine Rede hin. Diese Stimmung bereitet endlich auch den gewaltigen Ausbruch: „und küßte ihn“ vor, in dem ebenso die gefühlsmäßige Betonung die logische überwiegt. —

Noch möchte ich Ihnen kurz zeigen, wie vortrefflich dramatisch Bach den Charakter des Landpflegers entwickelt.

Seine erste Frage an Jesum ist kalt und streng, wie das römische Recht selbst:

„Bist du der Juden König?“

Da aber Pilatus zu dem, was er schon von seiner Frau über Jesum weiß, noch durch seinen geübten Beamtenblick über die politische Ungefährlichkeit des Mannes vor ihm belehrt wird, so muntert er ihn freundlich auf, sein Recht zu wahren:

„Hörst du nicht, wie hart sie dich verklagen?“

Übrigens glaubt Pilatus vollkommen Herr dieses Handels zu sein, und fragt deshalb die Volksmenge im Tone ruhiger Zuversicht:

„Welchen wolleth ihr, daß ich euch losgebe?“

Vom Hauptmannschen Standpunkte aus fällt die Hervorhebung des „ich“ auf, während man den Hauptton auf „losgebe“ erwartet. Bach will durch dieses „ich“ den Landpfleger vielleicht andeuten lassen, daß, wie er diese Gewohnheit der Losgabe eines Gefangenen nach Wahl eingeführt habe, er sie, wenn das Volk einen schlechten Gebrauch davon mache, auch wieder aufheben könne.

Und nun empfiehlt Pilatus dem Volke sogar sehr eindringlich, wenn es los bitten solle:

„Barabbam [freundlich] oder Jesum [ernsthaft und wichtig], von dem gesaget wird, er sei Christus [sehr eindringlich]?“

Die logisch falsche Betonung des „wird“ bringt den Wunsch des Pilatus zum Ausdruck, daß das Gerücht über Jesum für Wahrheit gehalten werden, ja Wahrheit sein möge. Pilatus fordert hier die Anhänger Christi ziemlich unverhüllt auf, sich ebenfalls hervorzutun und die Feinde ihres Meisters im Schach zu halten. Er hat längst eingesehen, daß dieser weltunkundige Mann nur ein König im Reiche des Jenseits sei, und mit seinem Ausspruche: „gebet des Kaisers, was des Kaisers ist,“ der Herrschaft der Römer eher förderlich, keinesfalls aber hinderlich sein werde.

Da jedoch die Hohenpriester das Volk weiter bearbeiteten, so wiederholt er seine Frage noch eindringlicher:

„Welchen wolleth ihr unter diesen zweien [mit einem Anzuge von Unwillen], den ich euch soll losgeben?“

Das „ich“ ist halb mit Erinnerung an seine Amtsgewalt, bei

der schließlich die Entscheidung siehe, halb mit Ärger, daß man sich an diese Amtsgewalt nicht so recht kehren will, also halb ärgerlich, halb drohend noch mehr hervorgehoben, als in der ersten Frage.

Aber vergeblich. Denn:

„Sie sprachen [wild]: Barabbam [wild und wüst]!“

Da überläuft es nun auch den Statthalter heiß (H-dur):

„Pilatus sprach zu ihnen: was soll ich denn machen mit Jesu [heftig drängend], von dem gesagt wird, er sei Christus [sehr eindringlich]?“

Aber nur die Feinde Jesu rühren sich.

„Sie sprachen [gewaltsam] alle [hart; beide Silben gleich scharf betont]:“

„Laß ihn kreuzigen [wild und wüst]!“

Dieser Ausbruch einer unvermuteten Entschlossenheit und Stärke erschreckt nun auch den Landpfleger. Soll er um eines unbedeutenden Provinzialen willen die Verantwortung eines Aufstandes auf sich nehmen? Was würde der Kaiser dazu sagen?

Daß Pilatus innerlich erschüttert ist, entgeht dem Evangelisten nicht. Gleich der christlichen Gemeinde, die nach der Art kleiner Leute noch nicht an den Ernst der Lage glauben konnte und ihre Zuversicht auf einen glücklichen Ausgang setzen in dem Choral: „Befiehl du deine Wege“ ausgesprochen hatte, war seine Hoffnung bisher Pilatus gewesen. Da gewahrt er den Umschlag von dessen Stimmung und eilt herbei:

„Der Landpfleger sagte [erschreckt]: Was hat er denn Übels getan [grimmig in sich hineinknirschend]?“

„Sie schriehen aber noch mehr, und sprachen [entsetzt schreiend]:“

„Laß ihn kreuzigen [noch wilder und wüster]!“

„Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete, sondern daß ein viel größer Getümmel ward [erschreckt], nahm er Wasser [erstaunt und erwartungsvoll], und wusch [voller Hohn] die Hände vor dem Volk [voll größeren Hohns], und sprach [voll höhnisch heuchlerischer Freude].“

In diesen letzten Worten haben wir wieder den vollsten Gegensatz Hauptmannscher und Bachscher Betonung. Erzählt man logisch, so sind die Hände das Neue.

die Hände

Also (mit Handbewegung): und wusch vor dem Volk.

Bei Bachs Evangelisten bricht jedoch der Hohn darüber, daß der Beamte des römischen Kaisers sich zu der Komödie des Händewaschens herabläßt, schon bei dem ersten darauf bezüglichen Worte wie eine Explosion hervor. Die Hände haben dann weiter keine Bedeutung. Wohl aber ist es Gegenstand neuen und noch stärkeren Hohnes, daß Pilatus diese

Komödie vor dem Volke, in Wahrheit vor dem Pöbel von Jerusalem aufführt. Hieraus ergibt sich Bachs leidenschaftliche Kurve:

Volk.

wusch

(mit Handbewegung): und die Hände vor dem

Nunmehr stellt sich Pilatus ganz auf die Seite der ihn tyrannisierenden Masse:

„Ich bin unschuldig an dem Blut [heuchlerisch] dieses Gerechten [hämisch lachend].“

(Der Vorsitzende unterbricht den Redner mit dem Hinweis auf die sehr vorgerückte Zeit und ersucht um Schluß. Herr Moriz Wirths-Gohlis (fortfahrend):)

So will ich denn meine Ausführungen dahin zusammenfassen:

Das Verständnis des Bachschen Rezitativs kommt uns nur aus dem gefühlswegten Wort. Diese genaue Abhängigkeit von der gefühlvollen Wortunterlage reicht bis in Bachs Lyrik hinein, ja sie ist oft der Schlüssel zu seiner Instrumentalmusik, deren Motive uns nicht selten wie Wortknospen anmuten, die ihr Verständnis und ihren richtigen Vortrag nur erlangen, wenn wir das richtige, anregende Wort für sie finden.

Bei der Wichtigkeit dieser Angelegenheit für alle weitere Befassung mit Bach stelle ich den Antrag, eine Kommission einzusetzen mit dem Auftrage, die Frage der Rezitative der Matthäuspassion noch weiter zu verfolgen.

(Vorsitzender macht darauf aufmerksam, daß ein solcher Antrag satzungsgemäß nicht zulässig sei.)

Herr Pastor Karl Greulich aus Posen.

Der Vollständigkeit wegen möchte ich zu den geschichtlichen Ausführungen des Herrn Referenten doch noch den Mann erwähnen, der wohl zuerst weitere Kreise auf die wunderbare Schönheit der Bachschen Rezitative hingewiesen hat, Moserius aus Breslau. Manches in seinen Ausführungen, die aus den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stammen, mutet uns wohl etwas seltsam an. Und doch, wie groß steht er da, wenn wir an die gleichzeitige barbarische Behandlung Bachscher Rezitative durch einen sonst so feinsinnigen Musiker wie Moriz Hauptmann denken. Moserius war der erste, der lange vor Richard Wagner dem Deklamator Bach zur Anerkennung verholfen hat.

Herr Musikreferent G. Doempke aus Königsberg

meint, Bachs Deklamation in seinen Rezitativen, so interessant auch deren spezielle Erörterung abseits von den Arien usw. sein mag, hänge denn

doch auch einigermaßen zusammen mit der Art seiner Behandlung der menschlichen Stimme überhaupt. Und da ein Teil der ausgeführten Sologesänge Bachs vom rein vokalen Standpunkt nicht einwandfrei sei (was ja nicht bloß die Ansicht Moriz Hauptmanns, sondern auch anderer älterer und neuer guter Kenner und Verehrer Bachs ist und eine hohe Wertschätzung in allgemeiner musikalischer Hinsicht keineswegs ausschließt), so könne es doch nicht allzusehr Wunder nehmen, wenn auch in seinen Rezitativen der menschlichen Stimme manchmal Dinge zugemutet würden, deren Schwierigkeit nicht in einem ganz richtigen Verhältnis zu ihrer Wirkung steht. Wenn die Rezitative der Passionen, namentlich der Johannespassion, so außerordentlich selten, kaum überhaupt je eine völlig befriedigende Ausführung fänden, so sei es doch vielleicht kein so arges Majestätsverbrechen, wenn man bei aller Bewunderung für die hohen Intentionen Bachs und die Größe seiner Auffassung auch nach anderen Gründen für jenen Uebelstand suche, nach technischen zunächst, wobei sich aber das technische Moment vom ästhetischen doch auch wieder nicht ganz und gar trennen läßt. Jedenfalls sei es nicht ausgeschlossen, daß bei sonst gleichen geistigen Intentionen derselbe Bach unter andern Voraussetzungen (anderem künstlerischen Bildungsgang, anderer Umgebung) doch vielleicht manche Stelle auch in seinen Rezitativen anders „deklamiert“ haben würde. Eine umfassende, eingehendere und vorurteilsfreie Untersuchung aller Sologesänge Bachs (Arien und Rezitative), die allen dabei in Frage kommenden Gesichtspunkten, den historischen und den technisch-ästhetischen, etwa in gleichem Maße gerecht wird, sei leider noch ein Postulat der Zukunft.

