

Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen?

Von Rudolf Wustmann (Dresden).

In dem Februarheft der Zeitschrift der *JMG.* hat A. Heuß (Leipzig) u. a. an einem Wort aus einem der Schlußsätze des zweiundzwanzigsten deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstags (Dessau 1909) Kritik geübt, daran, daß der Kirchengesangvereinstag im Gottesdienst bei den Schlußchorälen von Bachs Kantaten wie bei den einfachen Choralsätzen der großen Passionen aus praktischen und historischen Gründen das Mitsingen der Gemeinde billigt. Der den Wortlaut dieses Satzes vorgeschlagen und in einem vorausgehenden Vortrag u. a. begründet hatte, darf zur Verteidigung dieses Wortes hier das folgende sagen.

Heuß beginnt seine Ausführungen zu der Frage mit dem Hinweis auf einen nach seiner Meinung zutreffenden Spittaschen Satz aus dessen Passionsgeschichtsdarstellung (Bach II, 319): „Weisen, in die man früher begeistert eingestimmt hatte, ließ man sich jetzt vorsingen und begnügte sich mit der blaffen Nachempfindung.“ Auf diese Ansicht Spittas bin ich in Dessau nicht zu sprechen gekommen, da dort weder Zeit noch Ort war, die Frage von neuem historisch erschöpfend zu behandeln, wovon man sich durch Einblick in die Denkschrift der Tagung leicht überzeugen wird. Ich kann aber meine Ansicht über Spittas Ausführungen zu dieser Frage nun hier darlegen und will sie gleich dahin zusammenfassen, daß Spitta mit dem an ihm bekannten bewundernswerten Spürsinn und Fleiß ein vortreffliches Material zusammengebracht, jedoch aus ästhetischem Doktrinarismus einen irrigen Schluß daran geknüpft hat.

Die Tatsachen, die Spitta, soweit es sich zunächst um Passionen handelt, etwas anders geordnet, vorlegt, sind folgende. 1672 bringt Sebastiani eine Passion, darin „zu Erweckung mehrerer Devotion“ eine Anzahl Chorallieder; 1686 stellt er es in einer dazu gehörigen „kurzen Nachricht“ der Gemeinde frei, dabei mitzusingen. Nach 1680 tritt eine Spaltung in der Entwicklung dieser Einlagen ein: an ihre Stelle tritt zum Teil die (größere italienische) Arie, zum Teil der altertümlichere, möglichst einfache Choral, die Arie nur noch für Solofigurallisten auf dem Chor bestimmt, der Choral zugleich für die Gemeinde und den Chorus musicus. Arien 1683 in Lüneburg, 1688 in Rudolstadt*); Choräle 1709 in Merseburg und um dieselbe Zeit auch in Sachsen. Für Sachsen gibt für die Zeit von 1680 bis 1730 Gerber in seiner 1732 veröffentlichten „Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen“ deutliche Auskunft. Ich setze die Stelle, S. 283 f., aus der Spitta einiges mitteilt, ganz hierher: „Vor fünfzig und mehr Jahren war der Gebrauch, daß am Palm-Sonntage die Orgel in der Kirche schweigen mußte, es ward auch an solchem Tage, weil nun die Char- oder Marterwoche anfangt, keine Music gemacht. Bis her aber [d. h. zwischen 1680 und 1730 allmählich] hat man gar angefangen [NB], die Passions-Historia, die sonst so fein de simplici et plano, schlecht und andächtig abgesungen wurde, mit vielerley Instrumenten auf das künstlichste zu musiciren, und bisweilen ein Geseßgen [d. h. eine Strophe] aus einem Passions-Liede einzumischen, da die ganze Gemeine mitsinget**), alsdenn gehen die Instrumenten wieder mit Hauffen. Als in einer vornehmen Stadt diese Passions-Music mit 12 Violinen, vielen Hautbois, Fagots und andern Instrumenten mehr, zum erstenmal gemacht ward, erstaunten viele Leute darüber und wußten nicht, was sie daraus machen solten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube [Emporenbalkon] waren viel hohe Ministri und Adelige Damen bey-sammen, die das erste Passions-Lied aus ihren Büchern mit

*) Doch ist auch hier am Beginn von Actus III „Zum Anfange Paul Gerhards Aria“ wohl zugleich als Gemeindegesang gemeint.

**) Im Original nicht gesperrt.

großter Devotion sungen: Als nun diese theatralische Music [Recitative und Arien] anging, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung“ usw. Daraus, daß in Leipzig 1699 und 1711 zwei neue vollständige Kirchengottesdienste (Neu- und Peterskirche) eingerichtet wurden und 1710 der in der Paulinerkirche zu einem regelmäßigen Sonntagsgottesdienst das Jahr über vervollständigt wurde, hat Spitta geschlossen: „Es steht außer Zweifel, daß damals in Leipzig ein sehr reger kirchlicher Sinn herrschte.“

Was ist aus diesen Zeugnissen anderes zu folgern, als daß die Leipziger Gemeinde zu Bachs Zeit das Recht hatte — dies der Wortlaut meiner Dessauer Ausführung —, die einfachen Passionschoräle mitzusingen, und daß sie es auch ausgeübt hat?

Spitta ergeht sich freilich in ganz andern Folgerungen. Er meint, arienhaft werde jetzt (?) der ganze (?) Choralgesang; der beträchtliche Raum, den der Choral unleugbar im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in der Passionsmusik einnehmen, „bezeugt eine Verflüchtigung des lebendigen kirchlichen Gemeinfinns“! Seine Darstellung enthält noch mehr Willkürlichkeiten und historische Unrichtigkeiten. Er supponiert ohne die Spur eines Zeugnisses und wiederum gegen Gerbers Worte eine Periode vor Sebastiani, also um 1650, wo von der Gemeinde gesungene Choräle schon als Inneneinlagen in die à la Scandelli rezitierte Passion üblich gewesen seien*), und konstruiert dann plötzlich nach 1700 eine völlig nichtachtliche Behandlung des Chorals in der Passion im Gegensatz zu den Jahrzehnten vor 1700, trotz Merseburg, trotz den Marcuspassionen Kuhnaus (1721) und Telemanns (um 1726) usw. Er setzt sich damit über alle geschichtliche Überlieferung hinweg um seines ästhetischen Dogmas willen von der angeblichen Unberührbarkeit der Bachschen Choraleinlagen durch die Gemeinde.

Es lohnt sich, die Spittasche Ansicht mit Hilfe zweier Beispiele noch etwas näher zu beleuchten. Spitta zitiert (II, 327) dafür, daß der Choral nach 1700 in der deutschen

*) Nur am Anfang und am Schluß der Passion geht der Gemeindechoral in Leipzig bis in Selnekers Zeit zurück, worauf schon Dommer aufmerksam gemacht hat.

Figuralpassion „die verlegenste Rolle“ gespielt habe, die Vorrede des Passionstextdichters Seebach (Gotha 1714): „Daß sonsten in dieser Passions-Historie hier und wieder bewegliche Chorale mit eingemischet worden, das ist deswegen geschehen, damit die Gemüther eine desto kräftigere Empfindung davon haben möchten, sonderlich, wenn sich ein Christlicher Musicus bemühet, der Poesie [d. h. meiner madrigalischen Dichtung*]) durch eine andächtige Composition das rechte Leben und die Seele zu geben . . . Ja, wofern der Choral mit des Poëten seinen Gedanken wohl zusammen hânget, so zwingen oft wohlgesetzte Dratorien und Cantaten Thränen und Seuffzer aus dem Herzen eines Kindes Gottes, vornehmlich wenn die Music den Worten der Poësie ein rechtes Gewicht macht“. Spitta bezieht die Worte (wenn . . . Gewicht macht) irriger Weise auf den Choral, gerade daran habe es damals gefehlt, die Tonseker hätten mit dem Choral nichts anzufangen gewußt usw. Seebach spricht aber garnicht von der musikalischen Formung des Chorals — diese stand für ihn im wesentlichen fest —, sondern von der „Composition“ zur „Poesie“, womit er nur seine madrigalische Dichtung meinte. Das Mitsingen der Gemeinde bei den Chorälen erwähnt er nicht ausdrücklich — doch wird man seine oben übersprungenen Worte „ein bekanntes geistreiches Lied hat in Wahrheit keine geringe Würkung. Es macht einen recht lebendig“ usw. ungezwungen auf das Singen und nicht auf das Hören beziehen —, weil es sich für ihn in Thüringen ganz von selbst verstand. Ich lege aber hier nicht den Nachdruck darauf, was Seebach über das Gemeindemitsingen gedacht habe, sondern darauf, daß Spitta den Seebachschen Gedankengang unwillkürlich mißverstanden hat, weil er den Choral mit in die gesamte höhere moderne Kunstsphäre rechnete, derselbe Irrtum, der seine Stellung zu der Frage des Gemeindemitsingens bei Bachs einfachen Choralsätzen bedingt hat.

Leider hat sich Spitta angesichts der erhaltenen Quasipar-

*) So steht auf dem Titel der Originalpartitur des 1. Teils der Matthäuspassion: Passio . . . Matthaeum. Poesia per Dominum Henrici . . . Musica di G. S. Bach.

titur von Ruhnaus Markuspassion kein Urteil über unsere Frage gebildet; jederman sieht, wie wichtig gerade dieses Leipziger Beispiel für ihre Beantwortung sein muß. Die Direktionspartitur*) des Werkes enthält 19 mal die Bezeichnung „Choral“; wenn Spitta die Zahl 20 angibt, so hat er wohl — wie mir scheint mit Recht — unter die Choräle auch die Aria „O teures Blut“ mitgerechnet, die nach der Einsetzung des Abendmahls („in meines Vaters Reich“) erklingt und bei der Tutti hinzugeschrieben ist. Dieses Tutti begegnet auch bei dem Schlußchoral (O Traurigkeit) und dem ersten Choral des zweiten Teiles (O Bäckensreich). Es auf die Gemeinde zu beziehen, scheint mir nicht ratsam; ich halte es für wahrscheinlicher, daß Ruhnau wollte, daß gerade an diesen Stellen der ganze Chorus Musicus (mit den Instrumenten) sang, während die übrigen Choräle nur von einigen angestimmt wurden, zur Orgel, um der Gemeinde einen Anhalt zu geben. (Es sei hier darauf aufmerksam gemacht, daß Ruhnaus Leipziger Zeitgenosse Better, der Nikolaiorganist, auf die Unterscheidung von Choral und Figuralform gerade auch bei Chorälen dringt.) Und 20 Choräle in dem madrigalischen Kunstwerk von dem ganzen Chor vorgetragen hätten diesen überanstrengt; von den 20 Choraleinlagen war überdies eine dreistrophig, eine andere, die letzte, achtsrophig. Doch sind bereits in Burmeisters Abschrift von den 20 Chorälen 8 gestrichen, indem bei diesen 8 nur die Stelle ihrer Einfügung und meist auch die Anfangsworte angegeben sind und dazugeschrieben „vorbey“, d. h.: wird übersprungen**). Zwei modernere Choräle sind in Vierteln notiert (O teures Blut; O Traurigkeit), die übrigen 10 in Halben. Es liegt nicht das geringste Bedenken vor, daß die Gemeinde bei ihnen

*) Ich benutze das Exemplar der Königsberger Bibliothek, eine Abschrift der Hauptmelodien und der Bassstimme (unbeziffert) von 1729 durch H. C. Burmeister, der 1720 an der Leipziger Universität immatrikuliert worden war.

***) Ebenso sind einige Arien in der Quasipartitur gestrichen. Noch andere Striche sind dann nachträglich mit Roskitt eingetragen, sodaß man aus der Handschrift auf drei Aufführungen dieser Markuspassion schließen kann (1721, 1729 und ?).

habe mitsingen können, so gut wie sie es etwa in dem nahen Merseburg tat und höchst wahrscheinlich in Leipzig auch schon in der Scandellischen Passion sich gewöhnt hatte*). Wer hätte es ihr bei der Figuralpassion auf einmal verbieten wollen? An Ruhnau aber schließt sich Bach unmittelbar an; er hat ja doch vermutlich auch Ruhnaus Passion wieder aufgeführt. Den Schnitt durch die Tradition, wie Spitta will, bald nach 1700 zu machen, geht meiner Ansicht nach nicht an.

Soviel über Spitta. Indes ist Spittas Ansicht ja nicht überall angenommen worden. H. Krehshmar äußert sich im 'Führer' II, 1 (3. Aufl.) S. 73 bei Gelegenheit der Johannespassion: „Ob in Leipzig zu Bachs Zeiten die Gemeinde die Oberstimme dieser einfachen Choräle mitsang, steht urkundlich nicht fest, aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür,“ und er bringt neue Zeugnisse aus Mecklenburg und aus Dresden bei für ältere Mitausführung der Choräle in der Karfreitagspassion durch die Gemeinde. Und in der liturgiegeschichtlichen Vorrede von G. Rietschel zu der Veröffentlichung des historischen Bachgottesdienstes am 2. Oktober 1904 bei dem zweiten (Leipziger) Bachfest sind die Choräle der Kantate 'Gott der Herr ist Sonn' und Schild' „als (Teil-) Abschlüsse von seiten des Chors und der Gemeinde“ bezeichnet mit dem gesperrt gedruckten Zusatz: „denn letztere soll ebenfalls im Gottesdienst die Melodie mitsingen“.

Ich hätte in Dessau diese Bachfrage nicht zur Sprache gebracht, wenn ich nicht Gelegenheit gehabt hätte, wiederum einige neue Zeugnisse, die gerade in Leipzig für Mitwirkung des Gemeindegesanges sprechen, bekannt zu machen. Das eine davon übergeht Heuß**), mit dem zweiten liegt es so. 1714 geschah es auf Anordnung des Leipziger Superintendenten, „daß in der Sonnabendvesper zu St. Nicolai das Lateinische Magnificat, welches die Choralisten sonst gar allein gesungen, zu mehrerer Andacht der Weichtenden, und damit auch diese

*) Vgl. in der Dessauer Denkschrift S. 35 die Mitteilung aus meinem Vopeliusrempel.

**) Wie er auch das „u. a.“ übersieht, mit dem ich meine neuen Zeugnisse den alten angereicht hatte.

möchten mitsingen können, ins Teutsche Meine Seele erhebet den Herrn verwandelt worden.“ Man sieht, daß es sich hier nicht um einen Tausch handelt, wie wenn statt eines vom Chore musizierten Gloria von der Gemeinde 'Allein Gott in der Höh' gesungen wurde, sondern um gemeinsamen Gesang auf dem Chor und in der Gemeinde, um eine Vermehrung des Choralgesanges der Gemeinde, wobei sich diese an den Chorgesang anlehnte. Wenn sich Heuß gegen diese von mir als Zeugnis einer gewissen Tendenz zitierte Neuerung mit der Bemerkung wendet, daß sich die Sonnabendvesper „denn doch bis auf den heutigen Tag von den Hauptgottesdiensten fundamental unterscheiden dürfte“, so übersieht er, daß es sich um die Nikolaikirche handelt, wo von einer Sonnabendvesper bis zur Gegenwart keine Rede sein kann, und übersieht, daß um 1700 noch Sonnabends sowie Sonntags in beiden Leipziger Hauptkirchen Predigtvespergottesdienste stattfanden, und daß ein Predigtvespergottesdienst auch der am Karfreitag mit der konzertierenden großen Passionsmusik und ihren Choraleinlagen war, übersieht, daß die Vesper zu Bachs Zeit ganz anders gestaltet war als die heutige Thomanermotette, und daß sich der damalige Zustand so sehr wie nur möglich verkehrt hat, wenn jetzt z. B. in der Sonnabendvesper der Dresdener Kreuzkirche die ganze Bach-Kantate aufgeführt und am Sonntag vormittag nur ein oder zwei Sätze daraus musiziert werden.

Ich möchte aber hier dem vorbachischen Zeugnis Siculs aus Leipzig noch ein gewichtiges nachbachisches, ebenfalls aus Leipzig, anreihen. Friedrich Rochlitz, Thomasschüler unter dem Kantor und Bachschüler Doles und später einer der ausgezeichnetsten Musikschriftsteller seiner Zeit, einer der historisch interessiertesten, konnte über Leipziger Dinge Bescheid wissen. Die Gesamtheit der heutigen Musikhistorik verfügt über ausdehntere Quellenkenntnisse als er, aber wo wir ihn für Leipziger Mitteilungen nicht widerlegen können, hat er uns, übrigens ein vornehmer und vertrauenswürdiger Charakter, als Zeuge zu gelten. In seiner zuerst 1822 veröffentlichten Anzeige von Bachs Kantate 'Ein feste Burg' bemerkt er über den Schlußsatz, daß dieser den Choral wieder aufnehme „ganz einfach als

vierstimmigen Kirchenchoral, in welchen die Gemeinde einstimmen soll*)“. Zehn Jahre später veröffentlichte Rochlitz einen Aufsatz über die soeben bei Trautwein erschienene Johannespassion und erzählt darin eingehend von dem Anteil des Superintendenten Deyling an der Bachschen Passionsform; Riez hat das wichtigste daraus in der Vorrede seiner Matthäuspassionsausgabe der Bachgesellschaft wieder abgedruckt. Rochlitz legt den Plan der Verteilung einer Bachschen Passion auf die verschiedenen mitwirkenden Gruppen geradezu Deyling in den Mund — wir werden gleich sehen, mit welchem Rechte — und läßt ihn, nachdem Evangelist, dramatische Soli, Chöre und Arien besprochen worden sind, schließen: „Und damit wir Alle uns immer von Neuem dazu erfrischen, immer von Neuem die Herzen erheben und richten, flechtet fleißig wohlgewählte Verse Allen bekannter Kirchenlieder ein, in welche die Gemeinde einstimmen kann**)“. Es ist klar, daß der Superintendent Deyling — „ein Mann, hochgeachtet als gelehrter Theolog und sehr eindringlicher Kanzelredner, gefürchtet wegen seiner Strenge in Lehre und Leben, ein Mann durchgreifenden, ganz entschiedenen Charakters, selbst durch seine Gestalt und Haltung Jedermann imponierend“ (Rochlitz***) — während seiner Amtszeit (1720—1755) das entscheidende Wort in dieser Sache in Leipzig zu sprechen hatte, und es geht nicht an, die Worte von Rochlitz als freie Phantasie ganz bei Seite zu schieben. Wahrscheinlich unrichtig daran ist nur, daß Deyling erst mit Bachs Johannespassion diese Einrichtung in Leipzig getroffen habe: er tat es wohl vielmehr mit Kuhnaus Markuspassion. Hier erhalten wir endlich auch Licht über die Frage, warum Kuhnau erst an seinem Lebensende, nachdem andere Städte längst vorausgegangen waren, eine Figuralpassion in Leipzig brachte. Deshalb, weil der vorhergehende Superintendent kein Freund davon war. 1720 trat Deyling sein Amt an, 1721 durfte Kuhnau die erste moderne Figuralpassion in Leipzig

*) Im Original nicht gesperrt; ich zitiere nach dem eigenen Wiederabdruck von R. „Für Freunde der Tonkunst“ III (1830) S. 379.

**) Im Original nicht gesperrt; F. Fr. d. Tonk. IV, S. 397, bef. 424.

***) Vgl. auch Spitta, Bach II S. 53 fg.

machen. Insofern hat Kochliz freilich trotzdem recht, als das Deylingsche Placet vor allem durch die dann folgende 27 jährige gemeinsame Wirksamkeit von Deyling und Bach in Leipzig Einfluß gewonnen hat. Man nehme dazu die Tatsache, daß Bach zwar mit allen andern Vorgesetzten, mit dem Räte, mit dem Thomasschulrektor, mit der Universität hart aneinander geraten ist, stets aber mit dem Konsistorium gut gestanden hat, und man wird nicht leugnen mögen, daß er als Kirchenmusiker jedenfalls im Sinne Deylings (d. h. auch im Sinne Gerbers, vgl. oben und im flg.) gehandelt hat.

Da wir aber bei der Vermehrung der Leipziger Zeugnisse sind, höre man noch folgendes. Die Leipziger Stadtbibliothek bewahrt mehrere Hefstchen Kantatenterte aus Kuhnau's, Bach's und Hillers Zeit. Die Bachschen sagen über unsere Frage nichts neues. Die Kuhnau'schen bestehen aus drei Stücken: Advent 1709 bis Mar. Verk. 1710, Weihnacht 1710 bis Sonntag n. Epiph. 1711, Pfingsten bis Trin. 1711. Von diesen enthalten die beiden letzten Hefte nur Arien und Rezitative, das erste aber nur Bibelwort und Choralstrophen. Über diese sagt Kuhnau in der Vorrede zu dem ersten Hefte: „Ich habe zu zweyen Texten . . die Dicta selbst zusammengelesen, dabey aber dennoch einen und andern Vers aus bekandten teutschen Liedern mit untergemenet.“ So enthält z. B. die Musik zum 1. Advent zwei Strophen aus „Wie schön leuchtet“. „Bekannte deutsche Lieder“, das war das Stichwort, mit dem die Geistlichkeit dafür eintrat, die Gemeinde an der sonst fremdartig überwuchernden „Musik“ aktiv, mitsingend teilnehmen zu lassen. Kuhnau zitiert bei diesen Strophen am Fuße der Seite immer den Liedanfang; aus welchem andern Grunde, als um die mitsingenden Gemeindeglieder — die Kantatenterte waren zum Einlegen in das Gesangbuch bestimmt — an die Melodie zu erinnern? Die Wahrscheinlichkeit spricht also dafür, daß in diesen Kuhnau'schen Kantaten einfache Choralsätze von der Gemeinde mitgesungen werden konnten. In Bach's Kantaten spielt aber der Choral, auch im einfachen Satz, eine viel ständigere und bedeutendere Rolle; und da hätte Bach bei einfachen Schlußchorälen die Gemeinde ausgeschlossen wissen

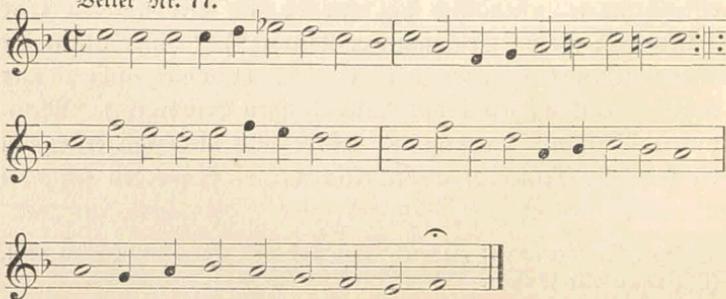
wollen? Der Choral war für ihn unvergleichlich viel mehr Herzenssache als für Kuhnau. Das kann aber der Choral nur einem sein, der auch das Recht aller daran anerkennt.

Von Hillers Kirchenmusiktexten befinden sich die vollständigen drei ersten Jahrgänge (Mar. Heims. 1789 bis 4. Sonnt. n. Trin. 1792) auf der Leipziger Stadtbibliothek. Sie enthalten eine Menge anweisende Bemerkungen von Hiller über den Choralgesang, über Melodieänderungen, über die Mittel, wie er neue oder geänderte Melodien der Gemeinde bekannt machte (Currendesingen, Turmblasen, Rathausabblasen, Sonderdrucke für 6 Pfennige), darüber, daß die Gemeinde „nicht überlaut“ mitsingen solle, sondern zugleich auf die Orgel und die führenden Instrumente zu hören habe usw. (Fast alle diese Mittel standen auch Bach zu Gebote.) Daß bei Hillers Kantatenaufführungen — seine Kantaten bestehen in der Regel nur aus einem Chorsatz, einer Arie und einem Choral — den Choral die Gemeinde mitsang (wie es sich schon aus seinen Melodieangaben und Gesangsbuchsverweisungen schließen läßt), spricht er selbst aus in dem Text zum 5. Sonntag n. Trin. 1790 gelegentlich einer Aufführung von „Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut“: „So schön es auch war, wenn bey den bisher aufgeführten Cantaten die Gemeinde in den Choralgesang mit einstimmt: so wird es doch bey gegenwärtigem, als Cantate bearbeiteten Chorale der Aufführung und dem Effecte vorteilhaftter seyn, wenn man ihn blos mit Aufmerksamkeit stillschweigend anhört.“ Gerade dieses einmalige Ausnahmeereignis nun — die folgenden Texte sind wieder wie die früheren — verdient unser doppeltes Interesse, denn wahrscheinlich handelte es sich hier um die erste Hälfte von Bachs gleichnamiger Kantate*). (Hiller nennt die Komponisten fast nie und führte doch durchaus nicht immer eigene Musik auf, wie aus Andeutungen hervorgeht). Wenn unsere Vermutung richtig ist, würde also hier zum erstenmal die Leipziger Gemeinde ausdrücklich veranlaßt worden sein, bei

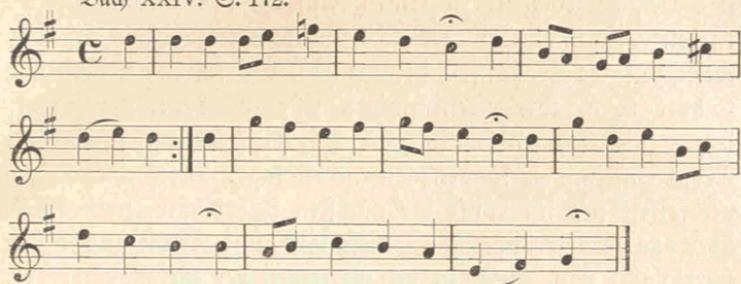
*) Hiller bezeichnet: „Choral. Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut. (Die ersten vier Verse)“.

einer Bachschen Kantate gegen ihre Gewohnheit zu schweigen. (Was mag Kochlig dabei gedacht haben?) Hillers Anweisung erklärt sich daraus, daß er nicht selten die Kantate auch mit dem von der Gemeinde mitzufingenden Choral anfangen ließ und daß diese also leicht irrigerweise auch in Bachs ersten Satz hätte einzustimmen versucht sein können; wohl auch daraus, daß Hiller selbst damals ein (antibachisches) Choralgesangbuch vorbereitete, daß er es mit der Form des von der Gemeinde zu singenden Chorals sehr genau nahm zugunsten der von ihm einzuführenden Änderungen, daß bei ihm eine rationalistisch-pädagogische Tendenz ausgebildet war samt ästhetischer Empfindsamkeit, daß er Bach — in Folge seiner eigenen historischen Bedingtheit — als etwas historisch Abgesondertes empfand. Wir sind also geneigt, den Bruch der Tradition in unserer Frage, den Spitta bald nach 1700 ansetzen wollte, in den Sommer 1790 zu verlegen. Wie Bach selbst aber 60 Jahre früher über das Mitsingen der Gemeinde bei den einfachen Chorälen dieser Kantate am Ende des ersten wie des zweiten Teiles gedacht haben mag, sagt jedem, der das Ganze dieser geschichtlichen Frage übersieht, die Bezeichnung, die er mit eigener Hand über den einfachen Satz schrieb »Choraliter«. Schließlich teilen wir hier die Melodie mit, wie sie Better am Anfang des 18. Jahrhunderts als in Leipzig geläufig brachte, wie sie dann Bach hat und wie sie nach ihm Doles in seinem Leipziger Gesangbuch veröffentlichte, um zu zeigen, daß die Bachsche Form auch in ihren kleinen melismatischen Eigentümlichkeiten seiner Gemeinde teils geläufig war, teils wurde.

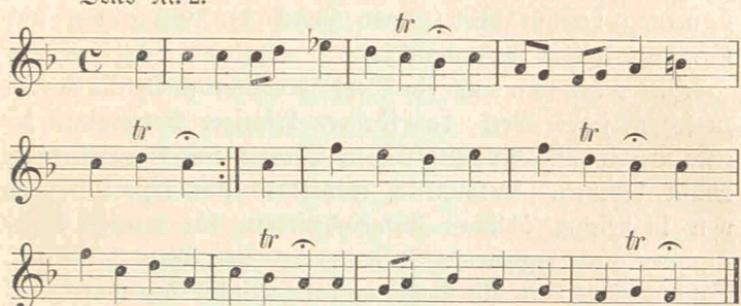
Better Nr. 77.



Bach XXIV. C. 172.



Dolés Nr. 2.



Soweit die Leipziger Zeugnisse des 18. Jahrhunderts.

Für meinen in diesem Zusammenhang angefügten und von Heuß gleichfalls angegriffenen Satz, daß wir der Absicht, die Gemeinde in den Chorus musicus einstimmen zu lassen, unsere vierstimmige Form des Chorals mit der Melodie in der Oberstimme verdanken, wie sie die evangelischen Kantoren um 1600 geschaffen haben, darf ich mich bezüglich des Zusammenhanges dieser Tatsache auch noch mit Bachs Passionschorälen auf die ganz gleiche Verknüpfung berufen, die Krebschmar gelegentlich seiner Besprechung der Johannespassion vorgenommen hat, der unmittelbar nach dem oben zitierten Satze fortfährt: „Darauf, daß die Gemeinde auch bei kunstvoller gesetzten Chorälen doch mitsingen sollte, haben einzelne Komponisten selbst aufmerksam gemacht, Eccard z. B. und M. Altenburg.“

Es ist jedenfalls richtiger, für die Erkenntnis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenn man die hellen Zeugnisse aus dieser Zeit selbst noch zu ergänzen wünscht, von den im 17. Jahrhundert neu geschaffenen Zuständen auszugehen, als,

wie Heuß wiederholt in seinem Aufsatz, von persönlich-ästhetischen Empfindungen des 20. Jahrhunderts. Und ich verweise auf die Zeugnisse Liliencrons*), daß Psander, Raselius, Schott u. a. ihre vierstimmigen Choralsätze veröffentlichten, damit die Gemeinden in den Figuralvortrag lutherischer Lieder einstimmen können; Liliencron sagt: dieser „neue Styl verbreitete sich im Laufe der nächsten Jahrzehnte [nach 1600] über das ganze evangelische Deutschland, und wieder und wieder wird dabei sein Zweck in den Vorreden der Gesangbücher betont, ein Zeichen, daß man sich so lange seiner als einer Neuerung bewußt blieb, deren Zweck den Gemeinden und Cantoren erklärt werden mußte.“

Hier wäre nun auch ein Wort über Scheins Opella nova I zu sagen, jenes Werk, das für den Leipziger Gottesdienst die erste Verbindung des lutherischen Chorals mit konzertierender Musik bedeutet. Bekanntlich enthält es nur erste Strophen von in Leipzig üblichen Gemeindeliedern für wenige Solostimmen und begleitende Instrumente, vor allem die Orgel. Man muß es aber als höchst unwahrscheinlich bezeichnen, daß Schein in der Kirche nur eine solche erste Strophe habe singen lassen können, und da auch alles gegen die stropfenmäßige Wiederholung dieser Musik spricht, so wird man zu der Annahme gedrängt, daß der Chorus musicus, in den die Gemeinde einstimmen konnte, fortfuhr das Lied zu singen, vielleicht mit Orgel und Gemeinde alternierend. Schein knüpft hier unmittelbar an einen Brauch an, den für die Zeit um 1600 Liliencron (S. 114 ff.) mit mehreren Zeugnissen belegt hat, deren eines, das von Geese, hier wiederholt sei: „Hierzu wollen die Cantores . . . dis merken, das solche Lieder bey der Christlichen Gemeine sonderlichen angenehm, auch lieblich vnd nütlichen anzuhören sein, wenn sie alternatim in choro vnd organo gebraucht werden, also dz ein Knabe mit lieblicher reiner stimme einen Vers im organo mitsinge, darauff den andern Vers der chorus Musicus, vnd also jederman neben

*) Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700 (Schleswig 1893) S. 90 ff.

dem Concertu auch die verständliche Wort in gebrauchlicher vnd gewöhnlicher Melodia hören vnd mitsingen kann.“ In Scheins Form konnte nun freilich die frei konzertierende Solostrophe nicht mehr von der Gemeinde mitgesungen werden, wohl aber der sich wahrscheinlich anschließende Concentus des Chores. Und diese Vorstellung ist deshalb wichtig für die ganze Frage — der Leser sieht ja, daß es sich nicht mehr bloß um die Passions-, sondern nun auch um die einfachen Kantaten(schluß)choräle Bachs handelt —, weil mit Scheins Opella nova I in der Leipziger Kirche der Grundstein zu dem Gebäude gelegt worden ist, dessen Krönung die Bachsche Choralkantate von etwa 1740 wurde.

Von diesen Choralkantaten als dem schließlich von Bach auf der Höhe seiner Meisterschaft am liebsten gepflegten Kantatentypus bin ich in Dessau ausgegangen und habe dabei auch auf die in der Regel starke Instrumentalbegleitung der Melodiestimme des Schlußchorals dieser Werke hingewiesen und diese Instrumentierung in dem Sinne gedeutet, daß Bach dabei an das Mitsingen der Gemeinde gedacht habe. Heuß versucht zunächst die Erscheinung selbst möglichst abzuschwächen; indessen kann sie niemand bezweifeln, der Regel und Ausnahme zu unterscheiden vermag, auch Spitta empfand es bei diesen Kantatenschlüssen „bedeutungsvoll, daß Bach gern die obere, melodieführende Stimme durch möglichst viele Instrumente verstärkt“*). Dann sucht Heuß diese Sache als gewichtlos hinzustellen, indem er ausschließlich das rein praktische Prinzip ins Auge faßt, daß die Instrumentalbegleitung des Schlußchorals davon abhängt, welche Instrumente im vorherigen Verlauf der Kantate mitgewirkt hätten. Damit erhalten wir eine Erklärung der Möglichkeit, aber nicht der Notwendigkeit, keine künstlerische Erklärung. Daß aber gerade eine solche für die auffällige Erscheinung wünschenswert sei, hat wiederum schon Spitta erkannt, der bemerkte, daß die Melodiestimme hier in einer Weise hervortrete, „die rein musikalisch genommen etwas unverhältnismäßiges hat“. Spitta

*) Bach II 580.

griff zu der Erklärung: „Das Gefühl von ihrer hohen symbolischen Bedeutung drängte den Künstler auch zu einem starken äußeren Mittelaufwande.“ Dieser Ansicht möchte ich nicht beistimmen. Man vergleiche z. B. im 16. Jahrgang der Ausgabe der Bachgesellschaft die Schlüsse der beiden Kantaten über den Choral 'Nun komm der Heiden Heiland'. 1714 schloß Bach die Weimarer Komposition mit den letzten Zeilen des Nikolaischen Jesusliedes 'Wie schön leuchtet': „Amen, Amen! Komm, du schöne Freudenkrone“ usw. so, daß dieses Choralende kirchenmelodiegetreu allein vom Sopran gesungen wird, den Alt, Tenor, Baß nebst zwei Violinen, zwei Violen, Fagott, Baß und Orgel höchst bewegt begleiten. Dreißig Jahre später schließt er die Leipziger Komposition mit der Endstrophe des Adventchorals selbst in einfachem vierstimmigem Satz*) so, daß das Streichquartett mit den vier Singstimmen geht, mit dem Sopran aber außer der ersten Violine noch beide Oboen und Corni. Die Symbolik der Choralweise hatte gewiß schon der junge Bach empfunden; und der reife Bach sollte ihr mit einer so dicken Instrumentation haben zu Ehren verhelfen wollen?

Doch kommen wir endlich zu den Heußschen „positiven Gründen, warum es als ausgeschlossen zu gelten hat, daß die Bachschen Choräle auf eine Mitwirkung der Gemeinde rechneten.“ . . . „Der unwiderlegbare Grund liegt darin, daß Bach die Melodiestimme, also die traditionelle Choralmelodie, fortwährend Veränderungen und oft überaus einschneidenden, unterzieht.“ Von den auf der Hand liegenden Übertreibungen dieses Satzes abgesehen: um in dieser Frage zu urteilen, muß man eine Vorstellung von der Leipziger Choraltradition in dem Bachschen Jahrhundert haben. Da Heuß seinen Lesern auch nicht den geringsten Anhalt in dieser Richtung bietet, holen

*) Der Begriff „einfacher Choral“, den Heuß bekämpfen zu müssen glaubt, stammt nicht von mir, auch nicht von Krehßmar oder Spitta, die ihn in demselben Sinne gebrauchen, sondern von Bach selbst: „Choral stylo semplice“ (Ausgabe der Bachgesellschaft Jahrg. 28 S. 50); er geht weiter zurück auf die Zeit Hasplers, der z. B. seine „Kirchengesäng“ als „simpliciter gesetzt“ bezeichnete.

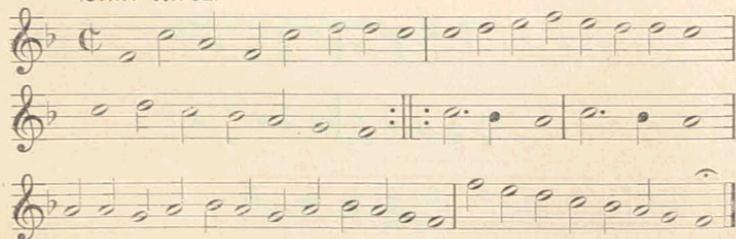
wir das zunächst nach. Nehmen wir gleich den ersten Band der großen Bachausgabe zur Hand; von dessen zehn Kantaten gehören sechs den von Spitta um 1740 angelegten Choral-kantaten an und von deren Chorälen lassen sich wiederum vier von 1680 bis 1780 in Leipzig verfolgen. 1682 erschien das 'Neu Leipziger Gesangbuch' des Nikolaikantors Vopelius, darin „in christlicher Gemeinde allhier . . . eingeführte und gebräuchliche Gesänge“, 1709 die 'Musikalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit', „bestehend in denen gewöhnlichen Christlichen Liedern, so durchs ganze Jahr bei öffentlichen Gottes-Dienst gesungen werden“ des Nikolaiorganisten Better, 1785 'Vierstimmiges Choralbuch . . . für Kirchen, Schulen . . . zum Singen und Spielen' von dem Thomaskantor Doles; zwischen Better und Doles ist Bach einzureihen. Und nun höre man die Beispiele:

Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Vopelius S. 814.



Better Nr. 91.



Bach I S. 51. *)



*) Wie sich Bach hier um die beste Form von Takt 9 u. 10 bemühte, darüber vgl. Jahrg. 39 S. XLIX der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.



Dofes Nr. 100.

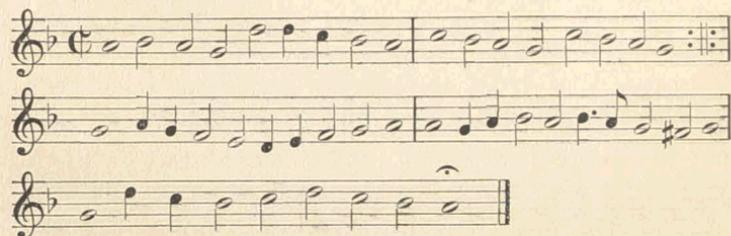


Ach Gott vom Himmel sieh darein.

Vopelius S. 660.



Wetter Nr. 107.



Bach I S. 72.



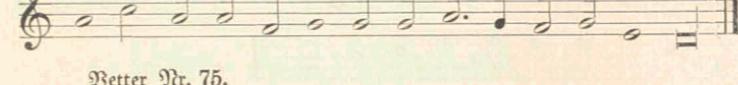
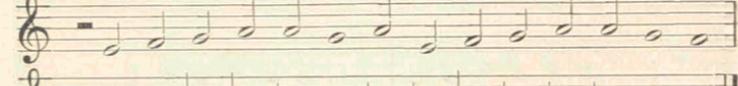
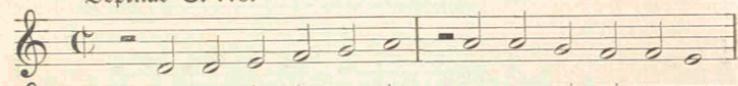


Dole's Nr. 32.

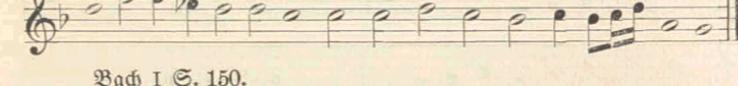
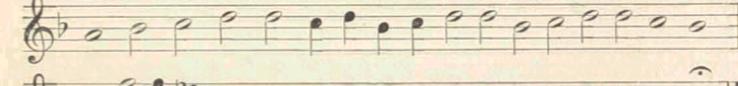
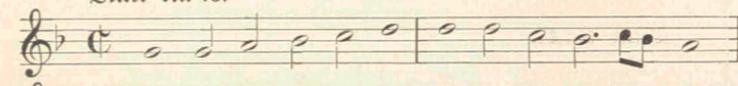


Auf meinen lieben Gott.

Bopelius S. 776.



Bettler Nr. 75.



Bach I S. 150.



*) In meinem Exemplar ist hier von alter Hand neben das h ein a gesetzt, also die Bettlersche Lesart hergestellt.

Doleš Nr. 166.

Musical score for Doleš Nr. 166, featuring three staves of music in G major and common time. The first staff has a melodic line with a fermata on the final note. The second and third staves provide harmonic accompaniment, with the third staff including trills (tr) on the final notes.

Christ unser Herr zum Jordan kam.

Bopelius S. 507.

Musical score for 'Christ unser Herr zum Jordan kam.' by Bopelius, featuring four staves of music in C major and common time. The first staff is the vocal line, and the following three staves are the piano accompaniment.

Vetter Nr. 41.

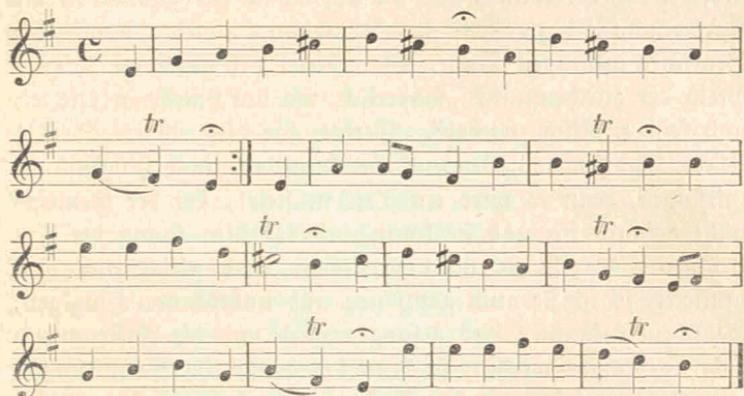
Musical score for Vetter Nr. 41, featuring four staves of music in C major and common time. The first staff is the vocal line, and the following three staves are the piano accompaniment.

Bach I S. 210.

Musical score for Bach I S. 210, featuring two staves of music in G major and common time. The first staff is the vocal line, and the second staff is the piano accompaniment.



Doles Nr. 38.



Diese Beispiele ergeben: 1) Der Choralmelodiegeschmack war von Geschlecht zu Geschlecht in Wandelung begriffen. 2) Bachs Formen reihen sich mit einer fast organischen Natürlichkeit zwischen Better und Doles ein: sie greifen manche kleine gefällige Neuerungen Beters auf, fügen auch einige hinzu, schließen sich aber stellenweise auch der älteren, Vopeliuschen Form an im Streben nach Einfachheit, aus dem sich auch einige Neuerungen erklären. Irgend etwas Störendes für die damalige Gemeinde oder eine Verhinderung für sie zum Mitsingen hat in der Bachschen Form nicht gelegen, wie denn auch noch niemand, selbst Spitta nicht, dem doch daran gelegen haben mußte, auf den für jene koloraturumwitterte Zeit doppelt haltlosen Einfall gekommen ist, aus dem und jenem kleinen Melisma des Chores und der Instrumente die Heußsche Follgerung zu ziehen.

Wichtig ist noch zur Beurteilung der ganzen Frage der damalige starke Kirchenbesuch — mancher ging allein Sonntags dreimal zur Predigt, wie Gerber bezeugt, und sang dann

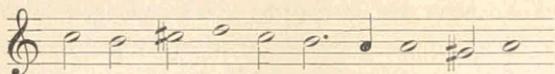
zehn bis zwölf vielstrophige Lieder mit —: die Melodien wurden vor allem durch das Mitsingen in der Kirche eingepägt, man folgte, selber singend, dem singenden Chor und der Orgel und schloß sich kleinen Neuerungen des Zeitalters an*), ließ andere unbeachtet. Dann ist nicht zu vergessen, daß zu Bachs Zeit von der Geistlichkeit die chorallose Kirchenmusik lebhaft bekämpft und die Aufnahme des Chorals in die Kirchen„musik“ zu dem Zwecke verlangt wurde, damit die Gemeinde mitsingen könne. Man berief sich dabei auf Luthers Preis der Kirchenmusik „sonderlich, wo der Hauffe mit singet, und fein ernstlich zugehet“. Gerber, der diese Worte S. 284 zitiert, fügt hinzu: „Bey uns aber kann der ganze Hauffe nicht mitsingen, denn es wird ein Text musicirt, der der Gemeine nicht bekannt ist, und sie kann auch vor dem Klang der Instrumente die Worte nicht verstehen, wird gleich eine Arie musicirt, so ist sie auch ganz neu und unbekannt. Hingegen, wenn ein bekanntes Lied gesungen wird und die Instrumente dabey gebraucht werden, so kann der ganze Hauffe mitsingen und Gott zugleich mit den Instrumenten loben und preisen.“ So dachten die sächsischen Geistlichen um 1730, und nirgends ist diesem Wunsche unter Wahrung der neueren Kunstentfaltung besser entsprochen worden, als in Leipzig von Bach in seinen Choralkantaten. Wie gern sächsische Gemeinden damals in den Kunstgesang einstimmten, dafür noch folgendes Zeugnis aus Gerber (S. 294): „Es werden auch an viel Orten zu Weihnachten Puer natus in Bethlehem und zu Ostern Surrexit Christus hodie, zu Pfingsten Spiritus sancti gratia und andere mehr gesungen: dieweil aber die teutschen Versicul dazwischen gesungen werden, so kann doch die ganze Gemeine alsdenn mitsingen. . . Die Ungelehrten könnten auch so lange

*) Ein Zeugnis für die Bedeutung der Orgel dabei am Schlusse des Vorberichtes des Sachsen-Weißenfelsischen Gesangbuchs von 1714, das die Melodien so brachte, „wie sie von so vielen Jahren her, in Dero Hochfürstl. Schloß-Kirche gesungen und von Herrn Cammer-Verwalter Ehr. Edelmann auf der Orgel gespielt werden, damit alles fein mit dem Alterhum übereinstimme.“ Man mache die Anwendung auf Bette (und Bach) in Leipzig.

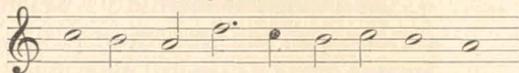
stillschweigen, wenn der lateinische Vers gesungen wird, und ließen die andern singen, die es verstehen. Sie schweigen aber nicht gern still, sondern singen die lateinischen Worte mit, radebrechen aber selbige vielmal wunderbarlich.“ Ähnliches berichtet Kuhnau in seiner oben zitierten Vorrede aus Leipzig: „Wie man denn bey uns in der Fasten-Zeit anmerket, daß auch Ungelehrte das Credo in DEum Patrem, woraus sie etwa einige Worte verstehen mit grosser Bewegung des Herzens mitzusingen pflegen.“

Mit alledem ist wohl das erste der angeblich den Gemeindegesang ausschließenden Beispiele von Heuß erledigt, die Bachsche Behandlung der Melodie 'Herzliebster Jesu' in den Passionen, bei der es sich nur um Melismen innerhalb des unveränderten Rhythmus handelt. Indessen ist dabei doch noch einiges beachtenswert. Diesen Choral brachten Bopelius (S. 153) und Kuhnau (am Schlusse des ersten Theiles seiner Marcuspassion) noch in der alten Crügerschen Form. Neben ihr bedeutet die Bachsche zunächst rhythmisch und harmonisch im Ganzen eine Vereinfachung — und daß sich diese in Leipzig einbürgerte, zeigt Doles (Nr. 81) —; die kleinen Melismen kommen dann als Zierat hinzu, zum Teil als charakteristischer Zierat. Jedoch scheidet von den fünf Heuß'schen Varianten eine aus, die nur vom zweiten Chor auf den Text 'Was ist die Ursach' in das Tenorrezitativ 'O Schmerz' hineingesungen wird. Und da ist es nun bezeichnend, daß sich nur bei ihr 6 oder 7 Melismen finden, in allen andern Beispielen der Strophe nur 3 oder 4, und daß hier auch die Bezeichnung 'Choral' fehlt, die Bach an den anderen Stellen hinzugeschrieben hat, wie denn auch die instrumentale Verstärkung der Melodiestimmen hier aussetzt. Gerade diese mit doppelt viel Melismen versehene Strophe war nicht für die Mitwirkung des Gemeindegesanges gedacht.

Bei seinem zweiten Beispiel, dem Ende der zweiten Zeile des Chorals 'Was mein Gott will, geschch allzeit, sein Will der ist der beste', meint Heuß, die längere Form der Kantaten Nr. 92 und 111 enthalte eine Bachsche Dehnung, die dem Gemeindegesang nicht entsprochen habe. Das Gegenteil ist richtig. Bei Bopelius (S. 840) heißt die zweite Zeile



und bei Better (Nr. 87), genau wie in Bachs Kantaten:



Dieselbe Ironie des Schicksals will es, daß man auch bei dem dritten Beispiel von Heuß die einfachen Leipziger Verhältnisse auf den Kopf gestellt findet. Denn der Tripeltakt von 'Ach Gott, wie manches Herzeleid' ist das ursprüngliche, ihn bieten Bopelius S. 754 und Better Nr. 99, und ihnen schloß sich Bach rhythmisch an in seiner Kantate 'Schau, lieber Gott', die in der ersten Leipziger Zeit, vielleicht (Spitta) in seinem ersten Leipziger Jahre entstand. Später hat Bach die Umlegung in den Viervierteltakt eingeführt, er bringt sie in der Kantate über diesen ganzen Choral als zweiten Satz erst vom Chor mit einem Rezitativ durchflochten und läßt sie dann am Schluß als „Choral“ vom Tutti erklingen: so erzog er seine Leipziger Gemeinde um. Doles (Nr. 83) erweist diese spätbachische Form im wesentlichen als in Leipzig eingebürgert. Was Heuß triumphierend als Bachsche Freiheit, um die Gemeinde gegebenen Falls „mit aller Absicht zu turbieren“, hinzustellen wagt, ist alte Leipziger Tradition; was Heuß für die Tradition hält, ist Bachs Neuerung, die durch seinen Vorgang zur Tradition wurde.

Genug. Auch nicht einen Schatten von Beweis hat Heuß für seine Ansicht beigebracht. Sein Hauptirrtum ist, daß er sich nicht klar gemacht hat, was Bachs Arbeit an den „einfachen Chorälen“ — ähnlich der seiner Amtsgenossen Calvisius, Schein, Hiller — gerade auch für die Leipziger Gemeinde bedeuten wollte. Man wird ihm aber dankbar dafür sein dürfen, daß er Anlaß gegeben hat, den guten Grund der Dessauer These ausführlicher darzulegen.

