

Matthäuspassion, erster Teil.

Von Rudolf Wustmann (Dresden).

Die angespannte Vertiefung in die musikalische Entstehung und den malerisch-musikalischen Gehalt der Gesangskompositionen Bachs, der wir die großen Werke von Pirro und Schweitzer verdanken, hat in der Schrift von A. Heuß über die Matthäuspassion*), einem erweiterten Abdruck aus seinem Programmbuch zum Leipziger Bachfest Kantate 1908, das eingehendste von Bacheregele hervorgebracht, das bis jetzt überhaupt veröffentlicht worden ist. Heuß ist seiner Aufgabe mit viel psychologischer Energie nachgegangen. Wenn seine Ergebnisse trotzdem im folgenden mehrfach als nicht zutreffend bezeichnet werden müssen, so sei doch die anregende Kraft anerkannt, die seiner Schrift innewohnt auch da, wo man den Verfasser Irrwege neben dem Wesen der Bachschen Kunst her einschlagen sieht. Es gibt ein produktives Irren, das durch seine Neuheit und Intensität zu wiederholtem Auffuchen der Wahrheit beinahe zwingt, und von dieser Art scheint mir die Heußsche Schrift zu sein.


Die folgenden Zeilen wollen die textliche („phantasiedramatische“) und unkirchliche Auffassung des Werkes durch Heuß nur streifen**), aber genauer zu den musikalischen Auffassungen des Hermeneuten Stellung nehmen, wobei sie sich mit der Prüfung einer Anzahl von Stellen aus dem ersten Teile der

*) Leipzig, Breitkopf und Härtel 1909.


**) Über diese Seite der Heußschen Schrift darf die erschöpfende Kritik von J. Smend (Monatschr. f. Gottesdienst u. Kirchl. Kunst 1909 S. 175 ff.) hier als bekannt vorausgesetzt werden.

Passion begnügen; sie haben es also nur mit dem mittleren Drittel der Heußschen Arbeit zu tun und zwar teils mit rein theoretischen, teils mit praktischen Nachfragen.

Zu den Eigentümlichkeiten der neuen Schrift gehört die Annahme bestimmter „Leitmotive“ in der Matthäuspassion. Betrachten wir eines dieser Motive näher, das der „Verkündigung des Evangeliums über alle Welt“. So nennt Heuß ein bei den Abendmahlseinsetzungsworten dreimal in der Be-

gleitung auftretendes kleines Nebenmotiv 

von dem er meint, es sei ein und dasselbe (nur „in einiger Umbildung“) mit dem dort öfter im Gesang und im Dr-

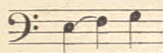
chester vorkommenden Motiv  und Bach

habe es auch der Arie ‚Ich will dir mein Herze schenken‘ zu Grunde gelegt, um die Tochter Zion damit als erste Verkündigerin des Evangeliums zu feiern. So viel Behauptungen, so viel Unwahrscheinlichkeiten. Zunächst ist es vom kompositorischen Standpunkt aus nicht denkbar, die beiden Motive von ganz verschiedener Höhenbewegung und Strichart als im Grunde eines anzusehen. Das heitere Terzaufwärtsmotiv enthüllt uns seinen Charakter selbst am deutlichsten da, wo es am ausgiebigsten entwickelt wird, das ist als Gesangsmelodie zu den Worten ‚schenken‘ in Takt 18 ff. der Arie. Entstanden aber ist es als kolorierende Variation, wie leicht einzusehen ist, zu dem Gesangsanfang der Arie:



Es drückt frohes Entgegenneilen aus, ein sich willig darbietendes Gemüt. Ein ähnlicher Sinn, nur den gehalteneren Achteln gemäß ruhiger, ernster, läßt sich recht wohl auch bei

diesem Motiv in der Abendmahlsmusik empfinden, wo es in den kurzen Pausen zwischen Christi Worten gespielt wird, zuerst nach ‚Trinket alle daraus‘, an dessen Anfang



Trin - ket

es sich ja auch musikalisch anschließt, dann bei ‚vergoffen wird‘ im Daß und zuletzt am Ende des Satzes. Mit schöner Absicht läßt Bach, wenn auf das Abendmahls Geschenk Christi die Seele mit dem Gegengeschenk ihres Herzens antwortet, dem Achtermotiv Christi dasselbe Motiv in Sechzehnteln bei dem Gesang der Seele entsprechen. Die Heußsche Interpretation kommt mir daneben unmotiviert und aufgebauscht vor, und ich gestehe, daß mir seine übrigen Leitmotive der Matthäuspassion, das „Jesusmotiv“ und wie er sie nennt, nicht viel glücklicher erscheinen.

Heuß legt die Arie ‚Ich will dir mein Herze schenken‘ der Tochter Zion in den Mund. Zu dieser dramatisierenden Beziehung liegt keine Nötigung vor, man könnte mit demselben Rechte jede Sopranarie in den Kantaten so realisierend umdeuten wollen, wo es sich doch überall nur um Aussprache einer so gut wie jeder religiösen Seele in der Gemeinde handelt. Gerade die Übertreibungen aber des dramatischen und des realistischen Elements auch in der Musik sind eine weitere Eigentümlichkeit der Schrift von Heuß.

Die musikalische Sprache des Evangelisten ist bei Bach trotz der Herkunft des Rezitativs aus der Oper nicht die Sprache einer realen persona dramatis, sondern Erzählung, Erzählung voller Teilnahme, d. h. mit einem Plus von subjektivem Erzählerföntiment und zwar, da es sich um die Geschichte von Christi Leiden handelt, von großem Mitleiden.

Daß die Bachsche Intervallführung in der Melodik des Evangelisten wie der übrigen rezitativisch singenden Stimmen nicht rein dramatisch-realistisch gemeint ist, läßt sich leicht zeigen. Eine große Menge Intervallsprünge in Bachs Rezitativen sind aller gesprochenen Sprechmelodik völlig zuwider und können nur als Glieder der harmonischen Führung der Musik erklärt werden. Ein Beispiel statt vieler: und des Menschen Sohn wird

ii - ber - ant - wor - tet wer - den, daß

Der Sänger, der hier bei „werden“ mit Affekt und reichlicher Stimmausgabe, vielleicht sogar Dehnung — auch das habe ich gehört — in die Höhe geht, handelt nicht in Bachs Sinne. „Überantwortet“ hat er bedeutend zu gestalten, „werden“ daneben leicht zu halten. Bach legt zuerst das Harmoniegrundgefüge für den Gang eines Rezitativs an, um dadurch vor allem den Stimmungsverlauf zu sichern. Wer einmal die Schütschen Matthäuspensionsrezitative mit den Bachschen verglichen hat, weiß, daß Schütz in engeren Intervallen wunderbar treu realistisch und dabei innig deklamiert, Bach dagegen eine große, weitgespannte stilisierende Linie schafft. Diese Linie enthält wohl dramatische Ingredienzien, aber als Ganzes sowohl wie realistisch-dramatisch genommen wäre sie eine Karikatur; sie will vielmehr in schönem Bogen den Verlauf der Gefühlsteilnahme vor allem bestimmen unter kunstreichster Ausnutzung der Harmonien (die bei den Schütschen unbegleiteten Rezitativs bezeichnenderweise ganz fehlen). Das *Eli* der Bachschen Matthäuspension im Munde von Christus enthält gewiß viel unmittelbare, dramatische Wahrheit, aber ich empfinde den dramatischen Kern doch auch hier lyrisch eingehüllt; und wenn nun der Evangelist in seiner Verdeutschung dieselbe Weise wiederholt, so kann er sie nicht mit voller persönlich erlebender Dramatik vortragen, sondern nur als Erzähler. Erst nach Festhaltung der daraus sich ergebenden Hauptgesichtspunkte darf man sich auf die Möglichkeit einlassen, nachzufühlen, wie sich der Bachsche Evangelist unwillkürlich stellenweise von dem Berichteten wie von einem innerlich geschauten Drama ergreifen läßt.

Diese kunftwissenschaftlich geforderte Grenze ignoriert Heuß.
Er fagt z. B. über die Stelle:



„Die Stimme treibt gewaltsam in die Höhe, das „und hielten Rat, wie fie Jefum mit Liften griffen“ wird förmlich hinausgefchrien, das unvermutete, heiße Hdur auf Rat nach der Gdur-Harmonie ift fo bezeichnend und fo draftifch, daß über die Abfichten Bachs kaum ein Zweifel beftehen kann. Der Evangelift berichtet in voller Empdrung; es steigt ihm bei feiner Erzählung gleichfam das Blut in den Kopf, und es ift, als ftände er vor etwas Unfaßbarem. Man beachte auch den allgemeinen Charakter des Rezitativs, fo befonders die Wahl der hellen Adur-Tonart, die fortwährenden Sechzehntel, die hier in diefem Zusammenhang auf ein fchnelles, teilweise überftürztes Tempo weifen.“

So kann fich nur äußern, wer den Harmoniebau diefes Rezitativs nicht verfteht. Es fegt fich aus drei rhythmifch ganz gleichen Kadenzen zufammen, jedesmal mit der untern kleinen Sekunde: cis d, fis g, dis e. Die Stimme erhebt fich nach ‚Jefum‘ zu nicht mehr und nicht höher als vorher nach ‚Hohenprieftler‘ zu. Der Oktavenfall auf ‚Jefum‘ fcheint bedeutendes Mitleid auszusprechen, die verminderte Septime über ‚Liften‘ bringt jedenfalls etwas heimlich Verhalteneſ mit fich. Den drohenden Akkord über dis als Hdur zu bezeichnen und nicht fofort — analog den zwei Kadenzen vorher — als vorschwebende Dominante zu dem betrübteten e moll-Schluß (töteten) zu empfinden, das vermag nur ein fehr kurzhöriger Harmoniker, der den Begleitungsakkord von der Gefangsmelodie (fis g a) abſchneidet; es kann hier weder von einem heißen oder kalten Hdur noch von einem Adur überhaupt die Rede fein. Und ein ſorgfältiger Rhythmiker wird feftftellen — man vergleiche z. B. das folgende Rezitativ —, daß Sechzehntel hier nicht häufiger find als fonft in dem Gefang des Evangeliften und daß auch in diefem Punkte die Heußifchen Darlegungen unrichtig find.

Das erſte Übergrezitativ enthält folgende berühmten Takte:

Vivace

mf

mf

mf

Vivace

Ich wer-de den Hirten schla-gen, und die Schafe der Her-de

mf

$\frac{6}{6}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{3}$

p

p

p

werden sich zer-streu-en.

p

5 $\frac{7}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{\#}$

Heuß begnügt sich dazu nicht wie andere mit dem Hinweis darauf, daß es ein überlieferter Zug der Passionsmusiken gewesen sei, hier das Schlagen und Zerstreutwerden darzustellen,

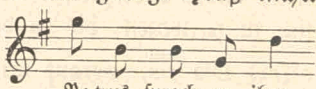
sondern meint, Bachs Musik zu der Stelle bedürfe einer besonderen Erklärung, denn „es müßte bei der traditionellen Erklärung auffallen, daß das Schlagen und [das] Zerstreutwerden mit dem ganz gleichen Motiv gegeben wird. Die Bachsche Vorstellung ist ganz einfach: eine ruhig schlafende oder weidende Herde wird plötzlich durch den Feind aufgeschreckt, der mit Alarmsignalen sie überfällt. Man sehe sich doch nur die Musik an.“ Das wollen wir tun! Die zu ‚Schlagen‘ ganz wie Schläge paarweise dreimal niedersausenden Sechzehntelakkorde fangen an bei ‚und die Schafe‘, wo der Bass hinzutritt, auseinanderzueilen — das Motiv ändert sich also —, sich zu zerstreuen, bis zu dem weitest gespannten Septimenakkord Dis $\overline{\text{cis}}$, worauf im Schlußtakt eine rein musikalische Beruhigung des Motivs (ohne Stakkatopunkte) folgt. Die alte Erklärung reicht vollständig aus*). Was soll hier das Alarmsignal? Was die angebliche Trompetenfandare? Pfllegt der Angreifer den Angegriffenen zu ‚alarmieren?‘ Auch diese neue Erklärung häuft Mißverständnisse, sie ist unrichtig und überflüssig.

Bei dem folgenden Rezitativ fordert Heuß, daß wir ihm seine Deutung der Stelle ‚gingen sie hinaus‘ glauben sollen, wo er aus einem kleinen Gehmotiv (Tonleiter) in Bass und Singstimme folgert, daß Bach hier die „Sitte in ganz reizender, wenn noch so einfacher Weise verewigt“ habe, daß „manche Kirchenbesucher vor oder während des letzten Gemeindegesanges das Gotteshaus verlassen.“ Und zwar: „Wir erfahren dadurch aufs gründlichste, daß das offizielle Verlassen des Lokals erst mit dem Eintreten der Singstimme erfolgen sollte, einige Jünger sich hie-

*) Sie wird gestützt durch ein musikalisches Selbstzitat Bachs: am Ende des Schlußrezitativs des ersten Teiles, in dem Sage ‚da verließen ihn alle Jünger und flohen‘, wird ‚alle Jünger‘ auf $\overline{\text{a}} \text{ h} \overline{\text{is}} \text{ d} \overline{\text{is}} \text{ h} \overline{\text{is}}$ gesungen, ein leiser Widerhall jener Orchesterakkorde über das Zerstreutwerden der Schafe. Vgl. übrigens Schweizer S. 476. — Ebenso unrichtig war in dem Chemnitzer Bachfestprogramm Buch S. 132 die Heußsche Deutung der Sechzehnteltriolenakkorde zu ‚Schafen‘, die auch dort kein Alarmmotiv sind, sondern weiter nichts wollen als eine Empfindung wecken für die über den Weideplatz hin in Ausdehnung und Bewegung befindliche Herde.

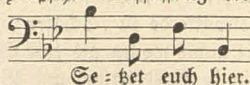
zu aber schon früher veranlaßt gefühlt hatten. Es sind das so kleine Züge vom Humoristen Bach.“ Oder vom Humoristen Heuß? Im Auslegen seid frisch und munter, legt ihrs nicht aus, so legt ihrs unter.

Heuß weist S. 75 mit Recht auf den Unterschied der drei musikalischen Fassungen hin von Petrus aber antwortete, Jesus sprach zu ihm, Petrus sprach zu ihm. Gute Evangelistensänger — ich denke z. B. an Liginger und Urlus — haben diesen Unterschied auch schon früher in entsprechender Weise, durch maßvollen Wechsel des seelischen Tones des Ausdrucks zur Geltung gebracht. Aber das genügt Heuß nicht.


Er sagt: „Bei den paar Noten  Petrus sprach zu ihm

sieht man Petrus ordentlich aufspringen und sich mit Händen und Füßen gegen eine derartige Verdächtigung wehren.“ Daß ‚Petrus sprach‘ auf einem klagenden e moll-Akkord gesungen wird, kummert ihn nicht*); und es kummert auch die von Heuß neuerdings beeinflussten Sänger nicht, die sich an solchen Stellen jetzt gebärden, als ob sie aus der Haut fahren müßten — am Karfreitag in der Kirche. Zu dem Rezitativ ‚O Schmerz‘ — Heuß will es trotz Evangelium und Bach einem Jünger in den Mund gelegt wissen, um möglichst viel realistisch-dramatisches Kapital herauszuschlagen zu können — dem verhangensten und innigsten Stück der Gethsemanenacht, wo es dem Hörer bisher am feierlichsten und ernstesten zu Mute wurde, raffelt Heuß nach Kräften mit seinem musikhistorischen Säbel, um uns klar zu machen, das Bachsche p sei nur relativ gemeint: „die Richtschnur ist der Sänger, seine gesanglichen und darstellerischen [NB] Leistungen. . . So ist denn das Tenorsolo forte — nur je nachdem nicht vom ganzen Orchester — und mit starkem Affekt zu geben.“ Wehe diesem Bachschen Saße, wenn Heuß dafür die Richtschnur werden sollte!

*) Zur Beurteilung der Heußschen Auffassung vergleiche man auch am Anfang von Gethsemane:



Auch die Heußsche Deutung der ariosen Rezitative leidet an übermäßiger Heraustreibung angeblich bei der Musik zu sehender Dinge und an grobem Positivismus. So meint er

„das von Bach selbst phrasierte Motiv  gibt

in den gebundenen Noten das Fließen der Tränen, mit dem gestoßenen Sechzehntel einen herunterfallenden Tropfen.“ Die hierdurch bei der anhaltenden Wiederholung des Motivs zustande kommende Vorstellung würde besonders dadurch läppisch sein, daß die Tropfen alle nach aufwärts fallen. Wie viel näher liegt es dem musikalischen Hörer, nicht von einem Augeneindruck, sondern von einer Gehörsempfindung auszugehen, der des leisen fortgesetzten Schluchzens. Für ‚Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt‘ verlangt Heuß von der Sängerin „feurige Hingabe“ „Ekstase“, das Tränenmoment „geht sie nichts an, da es Bach in die Instrumente gelegt hat. Würde Bach an das Traurige des Abschieds gedacht haben, so wäre die Singstimme ganz anders ausgefallen.“ Natürlich und dem Texte gemäß hat Bach hier sehr an den Schmerz des Abschiedes gedacht — und wir verbitten uns seine Hinausinterpretierung —, wenn er ihm auch allmählich, wiederum dem Texte gemäß, einen stillen inneren Trost abzugewinnen weiß.

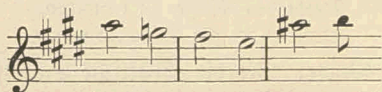
Wir kommen zu den Arien. Über die Mißdeutung des Sechzehntelmotivs von ‚Ich will dir mein Herze schenken‘ wurde schon gesprochen. Eine viel empfindlichere Entstellung mutet uns Heuß mit seinen Darlegungen über die Arie ‚Blute nur‘ zu. Bei der Erzählung vom Verrate des Judas findet man nach den Worten ‚Und von da an trachtete er danach, wie er ihn verriete‘ eine Arie mit folgendem Text eingeschoben:

Blute nur, du liebes Herz!
Ach, ein Kind, das du erzogen,
Das an deiner Brust gesogen,
Droht den Pfleger zu ermorden,
Denn es ist zur Schlange worden.

Einfache klare Worte: eine die christliche Einzelseele innerhalb der Gemeinde vertretende Sopranstimme wendet sich damit an Jesus: sein Herz wird (bildlich) blutend gedacht über den

Berräter, den er unter seinen Jüngern weiß. Auf diese Deutung, die ich für die einzig mögliche und für ganz naheliegend halte, kommt auch Spitta, dessen Bemängelung dieses Textes ich nicht verstehe, zu. Anders Heuß. Er tabelt an der Arie die „schwülstige übertriebene Sprache, daß selbst ein Spitta Worte und Arie mißverstehen konnte“ und verlangt, die erste Zeile als Selbstanrede der Tochter Zion an sich aufzufassen und erst von der zweiten Zeile ab Christus als angeredet anzusehen. Und hinter der eingeschmuggelten Tochter Zion her kommen nun seine neuen ästhetischen Forderungen: der erste Teil der Arie habe „wie ein Schrei der Empörung über die Schurkentaat“ zu wirken, „der Affekt der Arie ist heftig“, einige Stellen „steigern ihn bis ins dramatisch Unbändige“, im scharfen Gegensatz dazu habe die Sängerin den zweiten Teil zu gestalten, „ein Bachsches Liebesstück.“ Diese Spaltung der Arie in zwei so verschiedene Affekte widerspricht nicht nur allem, was die damalige Theorie über das künstlerische Wesen der Arie lehrte, sondern geradezu auch dem deutlichen Bau dieses Bachschen Stückes, das aus einem einheitlichen Motivschatz besonders eng und beziehungsreich zusammengewoben ist. Der Grundaffekt der Arie ist ein beinahe kindliches Mitleid, es kommt am reinsten in ihrem Hauptteil zum Ausdruck; in dem Neben- (Mittel-)teil mischt es sich mit dramatischen Unterströmungen (malende Koloraturen auf ‚ermorden‘ und ‚Schlange‘). Wenn also überhaupt von dramatisierenden Differenzierungen hier die Rede sein soll, so gehören sie in den Mittelteil; der Hauptsatz der Arie will lyrisch gebunden vorgetragen sein. Nicht Spitta, sondern Heuß hat weder den Text, noch die Musik der Arie verstanden.

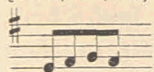
In dem Schlußchor sei folgendes Mißverständnis von Heuß berichtigt. Er macht auf die dort von den Violinen oft gebrachten Noten aufmerksam



und hält sie für ein Zitat eines Choralzeilenstückes „für uns er hie geboren“, Bach habe immer wieder an die Geburt Christi

erinnern wollen. Die Töne sind aber ein Krieg- und Passionsmotiv und deuten den Choralschluß an „wohl an dem Kreuze lange“, sie erhalten eine musikalische Erinnerung an das „gekreuziget“ in dem ersten Christusrezitativ, und lassen das Bild des Gekreuzigten während des ganzen Chores uns vorschweben (gewiß ein schöner Gedanke zur Introdution der Johannispassion, wofür der Chor ursprünglich komponiert war, aber nicht minder bedeutend auf die an den ersten Teil der Matthäuspassion dereinst anschließenden Karfreitagsvesperpredigt unmittelbar vorbereitend).

Ein verdrießlicher Irrtum ist durch Heuß in dem großen Satz ‚So ist mein Jesus nun gefangen‘ grotesk verdickt worden*). Bach unterscheidet hier deutlich zweierlei auf einander Folgendes. Zu dem Duett ‚So ist mein Jesus nun gefangen; Mond und Licht ist vor Schmerzen untergangen, weil mein Jesus ist gefangen‘ ruft der ideale Christenchor, der dies alljährlich am Passionstag nacherlebt — Heuß interpretiert ihn trotz Bibel, Bach und Picander in die Jünger um — sein ‚Laßt ihn, haltet, bindet nicht!‘ Die nächtliche Gruppe befindet sich also in Bachs und unserer Phantasie noch am Orte der Gefangennehmung und ist hier mit dem Binden von Jesu beschäftigt, an das Bach durch verschiedene sich in einanderschlingende Motive erinnert, die sich zugleich als Träger eines sich windenden Klagegesanges eignen. Über den Schlingcharakter der beiden zuerst anhebenden Motive kann kein Zweifel sein, das dritte Motiv erinnert mit seinem Anfang



an das Hauptmotiv des Einleitungschores



, wie ja diese beiden großen Sätze auch in der charakteristischen Klageart übereinstimmen. ‚Haltet‘ bedeutet hier nicht etwa ‚bleibt stehn‘, sondern wie in der ältern Sprache so oft, ‚haltet inne in eurer Lätigkeit.‘ Es wäre

*) Gemeinsam mit Schweizer; die Wurzel der falschen Auffassung sitzt hier bei Spitta (II 385: langsam wandernde Achtelgänge bekunden die Fortführung).

ja auch absurd, sich das Binden im Gehen vorzustellen. Der größere Teil des Duetts, 44 Takte, ist also dieser inneren Vorstellung der Fesselung Jesu an dem Plage seiner Gefangennahme und zumal der schmerzlichen Tatsache der Gefangennahme gewidmet. Im 45. Takte beginnt mit dem zweiten Viertel etwas Neues: das Schreitmotiv setzt in ruhigen Vierteln der abwärts sich entfernenden Tonleiter ein, das Duett singt dazu: „Sie führen ihn, er ist gebunden (20 Takte), wonach dann der christliche Chor im Dreiachteltakt losbricht: 'Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden.' Heuß nimmt für die ganzen 64 Takte von Anfang an die Vorstellung eines nächtlichen Zuges in Anspruch, er verlangt — ohne Anweisung durch Bach, und das heißt gegen sie — Stakkato-vortrag der Achtelfiguren:

„Bei richtigem Vortrag dieser Marschstelle macht das Stück auf den Hörer eine geradezu schauerliche und unheimliche Wirkung, wozu allerdings gehört, daß der Hörer über die Absichten des Komponisten orientiert ist. Als ob nichts geschehen sei, zieht der nächtliche Zug — Bach denkt an einen geordneten Soldatentrupp — in eiserner Teilnahmslosigkeit daher, unbekümmert um die Klagen, die neben ihm sich erheben. Die Unheimlichkeit steigert sich, wenn der bewaffnete Zug, als höre er gar nicht die aufreizenden Rufe: „Laßt ihn, haltet, bindet nicht,“ in vollkommener Regelmäßigkeit weitermarschirt.“

Dies alles widerspricht der Komposition, wie sie Bach geschrieben hat; und wer einmal dieses falsche Gethsemanetrappel in Achteln, neben dessen massigem Eindruck der Gesang des Duetts nur eine untergeordnete Rolle spielen kann, mit hat anhören müssen, wird es nicht wieder zu hören wünschen.

Und ergeht es uns mit dem gewaltigen Einleitungsschor nicht ähnlich? Auch hier hat freilich schon Philipp Spitta den Abweg beschritten. Gehen wir, wie Bach es getan hat, von dem Texte aus, wobei wir den Choral zunächst ausschalten wollen. Die Tochter Zion, diese Gestalt des Hohen Liedes, die Braut des Herrn in der poetisch-religiösen Sprache und ein bekanntes Symbol der Kirche, und die gläubige Christenheit selbst, beide durch je einen vierstimmigen Chor repräsen-

tiert und als zeitgeschichtliche Irrealitäten mit dem Sinne eines realistischen Jesusdramas unvereinbar, rufen sich zu:

- (a) J. Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
 Sehet! Gl. Wen? J. den Bräutigam.
 Seht ihn — Gl. Wie? J. als wie ein Lamm.
- (b) Sehet — Gl. Was? J. seht die Geduld.
 Seht — Gl. Wohin J. auf unsre Schuld;
 Sehet ihn aus Lieb und huld
 Holz zum Kreuze tragen.
- (c) Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
 Sehet! Gl. Wen? J. den Bräutigam.
 Seht ihn — Gl. Wie? J. als wie ein Lamm.

Also ein Doppelchorgesang in Arienform. Nach wiederholt dieser Form gemäß den ersten Teil (a) am Schlusse kurz (c) und gibt — man vergleiche das oben über die Arie ‚Blute nur‘ Gesagte — den Mittelteil b in dramatischerer Differenzierung als bei a und c. Die Grenze zwischen a und b findet man bei Heuß richtig, die zwischen b und c unrichtig angegeben: die letztere ist da, wo nach dem Hdur-Schluß auf ‚tragen‘ im zweiten Viertel unvermittelt der Tertianfang auf h moll einsetzt. Der Sinn des Ganzen wird nun in wunderbarer Weise verflammert und vertieft durch die Hineinschweifung der Choralstrophe so, daß die beiden allgemeinen Anfangszeilen ‚O Lamm Gottes unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet‘ an dem allgemeinen ersten Arienteil haften, dann die Zeilen

Allzeit erfunden geduldig,
 Biewohl du warest verachtet,
 All Sünd hast du getragen,
 Sonst müßten wir verzagen,

die mehr geschichtlich zurückblickend sind, mit dem spezielleren Mittel- oder Nebenteil der Arie verschmolzen werden, der von dem Sündenträger auf den Kreuzträger und damit auf ein Sonderthema des Werkes vorübergehend zu sprechen kommt, worauf endlich zu dem wieder allgemeineren Schlußteil der erst recht allmeinsten Endruf der Christenheit erklingt, die Schlußzeile des Chorals ‚Erbarm dich unser, o Jesu.‘ Das Ganze zeitlich undefinierte christlich-kirchliche Gedankenlyrik, trilogisch ver-

woben, etwas ganz anderes als etwa ein realistisch-dramatischer Dialog.

Und was hat Bach als Musiker daraus gemacht? Nichts anderes, als was es war und ist: er hat im ersten und dritten Teil ein Meer der Klage geschaffen und hat im zweiten, wo er die Zwischenfragen individueller verstreut gibt, verwandte Empfindungen hineingewirkt, vor allen die einer in gestoßenen Achteln sich geißelnden Selbstanlage der Christenheit und die des besonderen Mitleids mit dem, der wie aller Sünden, so sein Kreuz nach Gethsemane getragen hat.

Bisher standen nun zwei Erklärungen nebeneinander, die musikalische Kreiselmars, mit der die hier gegebene übereinstimmt, und die geistreiche Spittas, der die Ansicht ausgesprochen hat: „Was Bach musikalisch gestaltete, ist ein großartiges Bild einer sich unter Klagegesängen fortbewegenden, wogenden Menge.“ Es war von vornherein zu erwarten, daß Interpreten von der Richtung Schweizer-Heuß den Spittaschen Gedanken aufgriffen. In der Tat haben das beide getan, Heuß — der den Klagegedanken als etwas Sekundäres anschließt — besonders massiv: „Immer drängt der gewaltige Zug weiter, es gibt keinen Stillstand; die Wucht einer schweren, dumpfen, vorwärtssdrängenden Masse fand wohl kaum jemals eine gewaltigere Darstellung als hier.“ Eine Aufführung, die diesen Eindruck des Einleitungschores der Matthäuspassion an erster Stelle hervorzurufen strebt — durch breit-sinnliche Handhabung des Orchesters und durch plötzliche Temporückungen — schafft ein Erlebnis mehr physischer als psychischer Art; ich möchte sagen: sie transponiert den von Bach gewollten Gemütsindruck in die unteren Teile des Nervensystems unseres Körpers. Daß das „modern“ wirkt, d. h. mit den verbreitetsten Tendenzen unserer Art und Bildung von ca. 1900 parallel geht, ist keine Frage; aber es wird als unbachisch gelten müssen, als eine unechte Aufmachung der ursprünglichen Komposition.

Schweizer und Heuß sind darin einig, Bach als den stärksten „Maler“ unter den Musikern seiner Zeit anzusehen. Dagegen hat schon Schering Einspruch erhoben*); ich stimme ihm bei

*) Bachjahrbuch 1907 S. 186.

und verweise auf ein noch unverwendetes, allerdings nur indirektes Zeugnis aus Bachs Familie. In Lessings Nachlaß findet man Aufzeichnungen nach Hamburger Gesprächen Lessings — der sich für seine geplante Fortsetzung des Laokon für solche Fragen interessierte — mit Philipp Emanuel Bach über musikalische Dinge. „Telemann, sagt er [Ph. Bach], ist ein großer Maler . . ., aber er übertreibt auch nicht selten seine Malerei bis in das Absurde, indem er Dinge malt, welche die Musik gar nicht malen sollte“*). Man wird aus diesem Zuviel, das Ph. E. Bach an Telemann rügte, schließen dürfen, daß er von seinem Vater her ein mäßigeres, bedingtes Verwenden dieser Kompositionsweise schätzen gelernt hatte.

*) Deutsche National-Literatur (Kürschner) Bd. 71, S. 208. Die Stelle enthält auch eine interessante Parallele über Telemann und Graun, aus der hervorgeht, daß die Heußsche Beurteilung des von M. Schneider mitgetheilten Telemann-Graun'schen Briefwechselfstückes (S. 26 der Matthäuspaffionschrift) nicht recht zutrifft.

