

Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710.

Von Arnold Schering (Leipzig).

Bachs Werke sind im Laufe des letzten Jahrhunderts zu einer Erhabenheit und zeitlosen Größe heraufgewachsen, die vergessen läßt, daß sie ursprünglich an allen Enden mit den Bedürfnissen des Tages, des Orts und der Gelegenheit zusammenhingen. Selbst wo formale oder inhaltliche Merkmale auf bestimmte lokale Ereignisse oder Umstände zurückweisen und zur Annahme bescheidener Aufführungsmittel drängen, fällt es heute schwer, sie anders als von allen Schlacken der Zeitlichkeit gereinigte Schöpfungen anzusehn. Ein Blick in die nackte Wirklichkeit zu Bachs Tagen aber, wenn er uns durch Magie ermöglicht wäre, würde vermutlich den besten Kenner der Zeit von der Unmöglichkeit überzeugen, unsere idealischen Vorstellungen mit dem Tatsächlichen von ehemals in Übereinstimmung zu bringen. Schon die an das rein Örtliche der Aufführungen geknüpften Umstände würden in mancher Beziehung überraschen.

Bachs große Leipziger Kirchenmusiken erklangen abwechselnd in der Nikolai- und in der Thomaskirche. Über die Art, wie diese Aufführungen stattfanden, lassen sich hinsichtlich der Zeit und der Mittel genauere Angaben machen. Darüber hinaus nicht. Viele künstlerische und außerkünstlerische Fragen sind nur mit Vorbehalt zu beantworten, da selten ein Bericht der Zeit auf ehemals Selbstverständliches eingeht. Vor allem fehlt es an Anschauungsmaterial. Wie sah der Ort aus, wo Bach stand und dirigierte? Wie der Chorraum, den die jungen Thomaner bevölkerten? Wie die Orgel, auf deren Unterstüzung er rechnete, wie waren Aufstellung und Anordnung der Sänger und Spieler? Nur zu leicht pflegt der Musikfreund der Gegenwart ohne Bedenken heutige Vorstellungen von Klang, Besetzung, Ausführung und Örtlichkeit auf Verhältnisse der alten Zeit zu übertragen.

Die Gunst des Zufalls hat uns ein Bild gerettet, das, von der Bachforschung bisher noch nicht berücksichtigt, auf einige dieser Fragen erwünschte Auskunft gibt. Es entstammt zwar weder den Jahren des Bachschen Wirkens, noch ist er selbst darauf zu sehn, doch gibt es deutliche Anschauung von der seinem Amtsantritt unmittelbar vorhergehenden Art kirchlicher Aufführungspraxis und darf im wesentlichen auch noch für seine Zeit, zum mindesten für seine ersten Amtsjahre, als zutreffend angesehen werden.

Im Jahre 1710 erschien in Leipzig ein Bändchen im schmalen Oktav der damaligen Gebets- und Erbauungsbücher mit dem Titel: *Leipziger Kirchen=Staat/ Das ist deutlicher Unterricht vom Gottes=Dienst in Leipzig / wie es bey solchem so wohl an hohen und andern Festen / als auch an denen Sonntagen ingleichen die ganze Woche über gehalten wird / Nebst darauff eingerichteten Andächtigen Gebeten und denen dazu verordneten Teutsch- und Lateinischen Gesängen ...* LEIPZIG verlegt Friedrich Groschuff, 1710.

Als Verfasser bekennt sich ein gewisser „F. G. U. M.“, vielleicht der Verleger Fr. Groschuff (artium magister?) selbst¹⁾. Das Buch ist einer „Gott und Tugend liebenden Dame Hohes Standes in Leipzig“ gewidmet und enthält eine vollständige Angabe sämtlicher Leipziger Kirchenzeremonien mit angehängten Gebeten, die sich vor, während und nach dem Gottesdienst verrichten lassen. Die Vorrede an den Leser erwähnt die „Leipziger Kirchen=Andachten des Herrn M. F. L.“ als Vorbild²⁾ und hat die Schlußschrift: „Geschrieben in Leipzig am 24. November 1709“.

In Format, Druck und Ausstattung diesem völlig gleich und in den bekannten Exemplaren ihm angebunden ist ein zweites Bändchen, ein Gesangbuch (ohne Musiknoten):

Unfehlbare Engel=Freude oder Geistliches Gesang=Buch darinnen D. Martini Lutheri und anderer evangelischen Männer Geist- und Trostreiche Lieder und Psalmen . . . zu befinden . . . Leipzig zu finden in Groschuffs Buchladen. 1710.

1) Die Leipziger Universitätsmatrikel kennt einen Heinrich Augustin Groschuff aus Zwönitz, der 1708 Magister wurde.

2) Gemeint sind die „Leipziger Kirchen=Andachten“ 1696 des Magisters Joh. Friedr. Leibniz, Tertius an der Thomaschule.



Kirchenmusik unter Joh. Kühnau in der Leipziger
Thomaskirche. Aus „Unfehlbare Engel-Freude oder Geist-
liches Gesangbuch“, Leipzig 1710.



Hier finden sich alle jene Gesänge und Kirchenlieder, Antiphonen und Versikeln, auf die im ersten Bande bei passender Gelegenheit unter Seitenangabe hingewiesen ist, darunter der Text der beiden choralen Passionen nach Matthäus und Johannes, „wie solche zu Leipzig vor dem hohen Altar am Palm-Sonntage (bzw. „Char-Freitage“) abgesungen wird“.

Beide Bände stehen also in enger Beziehung zu einander. Spitta hat den ersten für seine Darstellung der Leipziger Liturgie benutzt (II, S. 19 ff.) und auch den zweiten gesehen, ohne beiden über den angegebenen Zweck hinaus weitere Aufmerksamkeit zu schenken. Diese verdienen sie aber wegen zweier ihnen vorangesehener Kupferstiche, von denen der erste im unteren Drittel eins der Eingangsportale der alten Thomaskirche, in den oberen Dritteln das Innere dieser Kirche, der zweite nichts weniger als den Anblick des Orgelchors bei vor sich gehender Musikaufführung zeigt.

Zunächst das erste Kupfer (vgl. das Vorsatzbild zu vorliegendem Jahrbuch). Kutsche, Sänfte und Bettler verraten, daß das Portal den Haupteingang von der Seite des Thomaskirchhofs darstellt, da, wo sich heute das Bachdenkmal erhebt. Mit den beiden Ansichten der Thomaskirche von Crügnier vom Jahre 1723 und von Schreiber von 1735¹⁾ ist freilich dieses an gothische Vorbilder anklingende Baustück schwer in Einklang zu bringen; dort ist es einem Barockportal gewichen und hat durch Einbau von Kapellen zwischen den Pfeilern eine andere Umgebung erhalten. Unser Stich gibt also anscheinend die vor dem Jahre des Umbaues (1721) bestehende Gestalt des Eingangs wieder.

Das obere Bild gewährt einen Blick in das mit Menschen gefüllte Schiff der Thomaskirche während einer gottesdienstlichen Handlung. Der Standpunkt des Beschauers ist der vor dem Lauffstein, in der Mitte jenes Quergangs, der von dem eben erwähnten Eingang aus noch heute das Schiff durchschneidet. In der Mitte sind die Frauenstühle sichtbar, rechts und links von Männerstühlen flankiert, zwischen den Pfeilern zwei Reihen

¹⁾ Vgl. Gust. Wustmann, Bilderbuch aus der Geschichte der Stadt Leipzig, 2. Aufl. 1913, S. 62 und 70.

Emporen. Der Pastor im Amtsgewand hat die noch jetzt an der gleichen Stelle befindliche Kanzel bestiegen und spricht zur Gemeinde. Gegen den Altar zu leuchtet das schwarze Lesepult für Kollekte, Epistel und Litaney. Am hohen, mit figurlichem Schnitzwerk versehenen Altare selbst, den ein auffahrender Christus krönt, scheint — eine Lizenz des Stechers — die Kommunion in vollem Gange. Zu beiden Seiten reichen die Priester Brot und Wein, wobei nach uraltem Brauch je zwei Altaristen die „Tüchlein“ unter den Kelch zu halten hatten. Ein Teil der Kommunikanten hat sich links von den Plätzen erhoben und wartet in Gruppen der Zuteilung, während rechts die meisten noch auf den Stühlen verharren. Nicht ohne weiteres zu deuten ist der an der linken Seite der Altarwand befindliche Ausbau, — vielleicht die Loge für die Majestäten, wenn sie nach Leipzig kamen. Nicht sichtbar ist die kleine Orgel, die sich der großen gegenüber auf der Empore an der Ostwand über dem hohen Chore befand und erst 1740, nachdem sie völlig unbrauchbar geworden, vom Orgelbauer Scheibe abgetragen wurde. Das Ganze macht trotz seiner Schmucklosigkeit — die Kirchenfenster erscheinen sämtlich ohne Farbenspiel — einen bedeutenden, feierlichen Eindruck, der zu Sachsens Zeit wohl im wesentlichen noch derselbe gewesen sein wird. Einen Abstrich von der Wahrheit wird man wohl nur hinsichtlich der Tiefenwirkung des Bildes machen müssen. Die Thomaskirche ist nie eine gothische Kathedrale gewesen, in der sich der Blick des Eintretenden in so maßlose Weiten verlor wie hier. Anscheinend hat der Verfertiger des Sticks, kein Künstler ersten Ranges, es um der Deutlichkeit willen mit der Perspektive etwas leicht genommen.

Von hohem musikgeschichtlichen Interesse ist das zweite Titelkupfer: der Anblick des Orgelchors während einer Kirchenmusikaufführung in derselben Kirche (s. die Abbildung). Obwohl auch hier mangels weiterer Bildquellen keine Kontrolle der Zuverlässigkeit unseres Darstellers möglich ist, liegt kein Grund vor, dem Bilde Zeugniswert absprechen. Man blickt gleichsam von der Brüstung des Orgelchors nach rückwärts auf den vom Orgelprospekt abgeschlossenen Chorraum. Die Orgel selbst, ein

machtvoll wirkender Bau im Spätbarock, hat die Form einer in der Mitte durch fünf gewaltige Prospekt Pfeifen geteilten Giebelfront. Außer den beiden dem Zeitstile entsprechenden thronenden, eine Fruchtgirlande haltenden Engeln sind als besonderer Schmuck nur wenige ausfüllende, aber auch an den Seitenwänden wiederholte Ranken und Pflanzenornamente vorhanden. Zwei korinthische Säulen schließen rechts und links das Bild ab. Dahinter ein Gewölbe. In der Kirchenrechnung vom Jahre 1675 ist von einem „Loch im Kirchengewölbe, die Sonne genannt“ die Rede, in das der Zimmermeister Schmidt für 16 fl. 19 gr. „dem Cantori zur Musik [d. h. für Instrumente und Musikalien] ein Gehäuse verfertigt“. Vielleicht ist das auf dem Stich sichtbare Gewölbe mit diesem identisch.

Ganz in seine Aufgabe versunken sitzt der Organist vor dem aufgerollten Notenbuch, mit den Füßen das Pedal bearbeitend. Der Spieltisch zeigt nur ein Manual, im Diskant jedoch den Ansatz einer kurzen zweiten Klaviatur. Sechs Registerknöpfe befinden sich zur Rechten des Spielers, dieselbe Anzahl wohl auch zu seiner Linken. Hier, an der üblichen Stelle als Nachbar des Generalbassspielers, waltet der Violonspeler seines Amtes. Darauf folgen links nach dem Vordergrund hin: ein Lautenspieler, sitzend, mit einer sechschörigen Laute, ein Quartett Violon und ein Bläsertrio von zwei Trompetern und einem Prinzipalbläser. Um die gehörige Bewegungsfreiheit zu haben, hat sich der Pauker in der Mitte des Kreises postiert und seine Pauken auf einen etwa einhalbmeterhohen Tritt gestellt. Vorn, dem Beschauer Rücken und unförmige Perücke zuwendend, schwingt der Dirigent taktierend die Papierrolle.

Die rechte Seite gehört den Sängern, die in drei Gruppen zu je vieren geteilt sind. Jede davon hat zwei ältere und zwei jüngere Sänger. Die jüngeren (Sopranisten und Altisten) kennzeichnen sich durch ihre schwarzen, wenig kleidsamen Mäntel und Knabenperücken als Thomasschüler, während die älteren sich durch Männerkostüm und Allongeperücke als Jünglinge ausweisen, der zuvorderst rechtsstehende durch seinen Degen sogar als Student. Bemerkenswert dabei ist, daß jedesmal der Älteste eines Quartetts, also wohl der Bassist, seinen Genossen mit

erhobener Hand den Takt angibt, wie er ihn mit den Blicken vom Hauptdirigenten auffängt. Notenblätter sieht man nur in der Hand der Sänger. Daß in Wirklichkeit aber auch die Instrumentisten von Noten spielten, ist selbstverständlich und wird, wenn es nötig wäre, durch eine Notiz in den Kirchenrechnungen belegt, wonach 1669 sowohl für St. Nikolai wie für St. Thomae Pulte aus Eichenholz und Tritte für die Stadtpfeifer angeschafft wurden. Diese Tritte waren in St. Nikolai so schadhast geworden, daß Kuhnau 1709 um ihre Ausbesserung bat. Der Verfertiger des Sticks übersah diese Außerlichkeit wohl absichtlich, um die Deutlichkeit der Gesamtansicht nicht zu trüben.

In dem Dirigenten dürfen wir mit Sicherheit Kuhnau selbst vermuten, ob dagegen im Organisten den damals amtierenden Thomasorganisten Christian Gräbner, ist fraglich. Denn nach Kuhnaus Memorial von 1710 ließ dieser das Akkompagnement zu seinen Kirchenmusiken „alle mahl“ von einem seiner „auff der Orgel wohl exercirten Scholaren und Studenten“ ausführen (Spitta II, S. 860). Dem würde in der Tat die noch jugendlich anmutende Erscheinung des Abgebildeten entsprechen. In dem Prinzipalbläser möchte man wohl Gottfried Reiche wiedererkennen; Haartracht und Instrument stimmen auffällig mit denen auf dem 1727 gemalten Portrait dieses Künstlers überein¹⁾. Als Lautenist war damals in Leipzig der kaiserl. Notar Johann Philipp Hunneberger geschäft, derselbe, in dessen Gegenwart Reiche bei einem Krankheitsfalle 1713 sein Testament aufsetzen ließ; er wird Kuhnau, mit dem ihn juristische Interessen verknüpften, aus Freundschaft manches Mal unterstützt haben, und zwar unentgeltlich, da die Kirchenrechnungen von Lautenistenbesoldungen in diesen Jahren nichts wissen.

Das Orchester besteht, den Organisten ausgeschlossen, aus zehn Personen, der Chor aus zwölf. Es wäre denkbar, daß damit der in Wirklichkeit beschäftigte Aufführungskörper nicht vollständig gegeben wäre und der Stecher sich aus räumlichen

¹⁾ Vgl. die Abbildung im Bachjahrbuch für 1918.

Gründen auf diese wenigen Personen beschränkt hätte. Das erscheint wenig wahrscheinlich. Selbst wenn die rechts bei der Orgel beginnende, perspektivisch zulaufende Linie der Barriere, die den Schülerchor von den nebenanliegenden Kirchenstühlen (später: angebauten Kapellen) trennt, nach vorn verlängert wird, bleibt nur ein beschränkter Raum übrig, der sicherlich von jenem „großen Clavicimbel“ voll eingenommen wurde, das Kuhnau in der Eingabe von 1709 erwähnt. Und ob links der Platz im selben Maße geräumig war, ist bei der Kleinheit der damaligen Orgelchöre — auch der halbkreisrunde von St. Nikolai hielt sich in bescheidenen Dimensionen — durchaus fraglich. Nach allem, was wir von Kuhnau und auch von Bach wissen, blieb die Besetzung der gewöhnlichen Kirchenmusiken auf wenige Mitwirkende beschränkt. Gerade im Jahre 1709, als der Groschuffsche Stich entstand, erhob Kuhnau bewegliche Klage über die geringen Mittel, die ihm zur Verfügung standen: da die Oper alle guten Kräfte abziehe, müsse er sich mit einem „sehr elenden und bloß aus Schülern und etwa ein Paar Stadt Pfeiffer Gesellen bestehenden“ Chorus behelfen, so daß an eine „Musik von zwey oder mehr Chören, welche in großen Festtagen sollte gehöret werden“, nicht zu denken sei und man sich „der elenden Execution vieler obgleich mit Fleiße ausgearbeiteter Stücke“ oft schämen müsse (Spitta, II, S. 858 f.). Unser Bild liefert hierfür den sichtbaren Beweis, ja gibt noch den Zustand, wie ihn Bach in seiner berühmten Eingabe von 1730 (a. a. O., S. 74 ff.) als unhaltbar schildert. Unter den drei Bläsern nebst Pauker wären demnach die vier Stadtpfeifer, unter den Streichern die drei Kunstgeiger mit Gesellen zu verstehen. „Von deren qualitäten und musicalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit“, bemerkt Bach doppeldeutig an einer auf sie bezüglichen Stelle. Auch Kuhnau wird an gewöhnlichen Sonntagen selten mehr als zwölf Sänger zur Hauptkirchenmusik gehabt haben. Ein Teil der Alumnen hatte gleichzeitig die Neu- und die Peterskirche zu versorgen, ein anderer Teil war ständig krank oder verreist. An Konzertisten d. h. Solostimmen waren nach Bach mindestens

vier, an Ripienisten mindestens acht (an jeder Stimme zwei) erforderlich. Das ergibt bei einer vierstimmigen Musik die Zahl zwölf. Das auf dem Groschuffschcn Stich im Vordergrunde dicht neben dem Dirigenten stehende Vokalquartett könnte man demnach als das Konzertistenquartett, die beiden andern als die Ripien-Quartette ansehen; denn daß es sich um eine dreichörige Musik handelt, ist kaum anzunehmen. Der Wert des Stiches beruht in der wertvollen Aufklärung, daß Kuhnau seinen Chor nicht nach Stimmengruppen sondern nach Einzelquartetten anordnete, ein Verfahren, das wohl mehr praktische als künstlerische Gründe hatte.

Beim Neubau der Kirche von 1720 zu 21 wurde manches verändert. Insbesondere unterlag der sog. hohe Chor einer durchgreifenden Umgestaltung. Weiz (Das verbesserte Leipzig, 1728) rühmt das neue Innere: es sei mit Orgeln, Kanzeln, Predigtstühlen, Altären reich geschmückt; „neben diesen sind die zierlichen Tauffsteine, schönen Vorkirchen, saubern Capellen, vortrefflichen Epitaphia und Bildnisse derer verstorbenen Superintendenten und Pastorum würdig zu sehen“. Auch die Orgel hatte einen Eingriff erfahren und war von Scheibe der neuen Zeit entsprechend aufgearbeitet worden. Inwieweit sich dabei ihr Prospekt veränderte, ist nicht zu sagen. Derselbe Gräbner aber, der unter Kuhnau spielte, saß auch noch unter Bach (bis 1729) an ihr, und ebenso waren von den älteren Stadtpfeifern und Kunstgeigern anfangs noch die meisten am Leben. Allerdings „theils emeriti, theils in keinem solchen exercitio, wie es wohl sein sollte“, wie Bach zwanzig Jahre später bemerkt. Wir dürfen annehmen, daß sich das äußere Bild einer Kirchenmusik unter Bachs ersten Amtsjahren nicht viel von dem hier durch den Griffel festgehaltenen unterschied. Erst allmählich wird in Besetzung und Anordnung der Mitwirkenden jene Veränderung vorgenommen worden sein, die dem Stil und der Eigenart seiner großen Werke entsprach. Wie weit Bach hierin ging, wie er z. B. Chor und Orchester seiner Passionen anordnete und aufstellte, das wird wie bisher eine unentschiedene Frage bleiben.