

## Motivsprache und Stilart des jungen Bach,

insbesondere im Vergleich zu derjenigen in der vor-  
geblich Bachschen Lukaspassion.

Von Dr. Johannes Müller (Basel).

„Der bisherigen Bachforschung sind Schöpfungen nicht entgangen, in denen Ungleichheit der Diktion, Rückschrittlichkeit der Formbehandlung oder andere sogenannte nicht-Bachische Züge auffielen (vgl. den Streit um die Lukaspassion). Aber nicht konsequent genug, in solchen Fällen Zweifel an der Echtheit auszusprechen, selbst wenn die Niederschrift autograph war, glaubte sie die Mängel durch reichlich frühe Datierung entschuldigen zu müssen. Hiermit war Bach kein Dienst erwiesen. Der Scheingrund früher, ja frühesten Entstehung zog nunmehr die Notwendigkeit nach, sich mit der Kunstweise des jüngeren Bach befriedigend auseinander zu setzen, was keineswegs immer gelingen wollte<sup>1)</sup>“ — und was bisher auch in unbefriedigender Weise in Angriff genommen worden ist. Bloß festzustellen, „daß Bach nicht nur früh die Elemente des Satzes spielend beherrschte, sondern als ein von der Natur Auserwählter ebenso früh auch die immanenten Gesetze der musikalischen Logik und Gedankenentwicklung unbewußt mit allergrößter Strenge befolgte“, genügt nicht, um eine bezüglich eines Jugendwerkes gestellte Echtheitsfrage zu bejahen, — selbst nicht zu verneinen<sup>2)</sup>. Bei jedem großen Meister wird man wahrnehmen, daß auch schwächere Werke ein gewisses nur ihm Eigentümliches — sei dieses nun motivischer oder harmonischer

1) A. Schering, Bach-Jahrbuch 1912, S. 126; desgl. 1913, S. 39 ff.

2) Wie ebenda, S. 125, hervorgehoben.

Art — gleichsam als aufgedrückten Stempel tragen, und selbst in der frühen Entwicklung wenn das Lernen noch bewußtes oder unbewußtes Imitieren mit sich bringt, tritt es zutage. Da beginnt denn die Aufgabe der Forschung, das Eigene scheidend klarzulegen und aufzuzeigen, wie ein persönlicher, organischer Stil erstrebt und erreicht wird, und woran man ihn erkennt. An dieser Aufgabe hier, wo es sich um Bach handelt, mitzuwirken und auf Grund ihrer Ergebnisse, gleichsam als Probe aufs Exempel, über die Echtheitsmöglichkeit der Lukas-Passion ein Urteil abzugeben, ist Zweck dieses Aufsazes.

Die Geschichte der Lukas-Passion ist seit ihrer Wiederentdeckung die Geschichte eines Streites. Dörffel hat im Vorwort der Neuausgabe für die Bachgesellschaft (1898) diese Geschichte in der Hauptsache ausgeführt. Am eingehendsten und am wirksamsten nach negativer Seite hin haben geschrieben: Erich Prieger „Echt oder unecht? Zur Lukas-Passionsforschung“ (Berlin 1889), und Bernhard Ziehn „Betrachtungen über den Choralsatz, nebst Vor-, Zwischen- und Nachbemerkungen im Anschluß an die vorgeblich Bachsche Lukas-Passion“ (Allgemeine Musikzeitung, Charlottenburg-Berlin 1891) und „Zweiter Beitrag zur Lukas-Passionsforschung“, (ebenda 1893).

Diesen Abhandlungen fehlt die Durchschlagskraft, in Folge Mangels an klarer Herausstellung des schon dem jungen Bach Eigentümlichen und ihn von allen andern Unterscheidenden. Seither haben Johannes Schreyer in seinen „Beiträgen zur Bachkritik“ (Dresden 1910) und Max Schneider im Bachjahrbuch 1911 (Seite 105 ff.) das bisher als unbezweifelbar geltende Dogma, daß die Lukas-Passion in Bachs eigener Niederschrift vorhanden sei, angefochten, und zwar meint Schneider, was auch musikalisch evident wird, daß Bach nur bis zum Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“ geschrieben habe. „Damit schwindet wohl die letzte Wahrscheinlichkeit“, schreibt Schneider, „daß der große Thomaskantor das Werk in jungen Jahren komponiert haben könnte. Stehen doch dieser angefangenen Abschrift eine ganze Reihe anderer Abschriften gegenüber, die an Sorgfalt die eiligen Schriftzüge der Lukas-Passion nicht unerheblich übertreffen.“

Wer freilich „Bachisches“ in der Lukas-Passion findet, wird es auch nach dieser Manuskriptanalyse, und er wird seine Ansicht durch die Schneidersche Hypothese kaum bedroht sehen. Die erste Niederschrift wäre dann auch dieses Bachsche Autograph nicht gewesen, sondern eine Abschrift, zu der, auch wenn Bach dieselbe nur teilweise wieder vornahm, ein Bachsches Original als Vorlage nach wie vor hätte dienen können.

Da erhebt sich die Frage: Was ist überhaupt „bachisch?“ Zuerst negativ ausgesagt: noch lange nicht, was an Bach an klingt oder worauf Spittas Argumentation unter andern hinausläuft: „so gehaltvoll und eigentümlich, daß außer Bach niemand zu nennen wäre, der es gemacht haben könne“, sondern was aus seinem ganz bestimmten So-sein als Komponist, d. h. was aus bewußten oder unbewußten Schaffensprinzipien, die selbst schwächere Werke nie verleugnen, heraus geworden ist. Das Wesen der Bachschen Musik liegt begründet in seiner Thematik, das Problem derselben in der Stilart, den Ausdrucks- und Darstellungsmitteln der Musik, deren Epoche er abschließt, die sich selbst die „affektvolle“ nennt, weil sie auf charakteristische und realistische Darstellung ausging.

So seien zunächst Bachsche Erstlingswerke, die unzweifelhaft Darstellungen geben, thematisch untersucht, und dann die Eigentümlichkeiten des jungen Bach bei der Durchführung des Thematischen herausgestellt.

Als Bachsche Erstlingswerke und zwar als solche, die der Lukas-Passion zeitlich vorangehen, kommen omnium consensu in Betracht:

Für Orgel: Die Lüneburger Choralpartiten „Christ der du bist der helle Tag“ und „O Gott du frommer Gott“ (Peters V, S. 68—75), die Choralvorspiele „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (Peters VII, Nr. 54 und 55), „Jesu, meine Freude“ (VI, 24), „Christ lag in Todesbanden“ (VI, 15), „Wir glauben all' an einen Gott“ (VII, 62).

Für Klavier: Fuge in e moll (Bachgesellschaft Bd. 36, S. 155), Sonate in Ddur (ebda. S. 19), Capriccio in Bdur (S. 190), Capriccio in E dur (S. 197).

Die Kantaten: „Denn du wirst meine Seele nicht in der

Hölle lassen“ (Bachgesellschaft Nr. 15), „Gott ist mein König“ (Nr. 71), „Der Herr denket an uns und segnet uns“ (Bachgesellschaft Bd. XIII, S. 73 ff.) und „Aus der Tiefe rufe ich“ (Nr. 131).

### Motivsprache des jungen Bach.

Mit der Untersuchung der Choralpartiten „Christ der du bist der helle Tag“ und „O Gott, du frommer Gott“ sei begonnen. Die Choralpartite „Jesu sei begrüßet“ ist nicht zu berücksichtigen, da sie später während der Meisterschaftsjahre im ganzen wohl dreimal überarbeitet worden ist. Die Choralpartiten „O Gott, du frommer Gott“ und „Christ, der du bist der helle Tag“ sind, wie man leicht merkt, in enger Anlehnung an solche des Lüneburger Organisten Böhme geschrieben, dessen Choralvorspiel bekanntlich ein die Chormelodie frei imitierendes, voll Verzierungen und Verschlingungen in für damalige Zeit „modernen romantischen“ Harmonien gehaltenes Gebilde ist. In diesen Partiten zeigt sich beim jungen Bach bei aller Imitation Böhme'scher Eigentümlichkeiten ein gehöriger Fortschritt gegenüber seinem Lehrer. Außerlich ist Bach in der Aufstellung des zu variierenden Materials logischer als sein Lehrer. Während Böhme seinen Choralvariationen den Choral-Cantus firmus schon ein wenig verziert, mit kleinen Durchgängen und Vorhalten versehen, voranstellt, steht er bei Bach ganz homophon, als ein zu verzierender und im Bedürfnis des Gegensatzes gegenüber der ihm folgenden Arbeit in bei ihm später selten anzutreffender Vollgriffigkeit da. Das große Neue, das der junge Bach brachte, und das die bisherige Arbeit der Vorgänger erst zur Vollendung führte, war die von keinem in ähnlicher Weise gehandhabte Texterelese der betreffenden Liedverse. Böhme gibt drei Variationen über „Christ, der du bist der helle Tag“, Bach sieben. Dieser Choral hat nämlich sieben Verse, und die haben Bach den Text zu seinen Variationen, d. h. die Bilder dazu abgeben müssen, und dabei offenbart sich schon jene typisch Bach'sche Art, jene eigenartige Einheit in der Mannigfaltigkeit, bestimmte Ideen nach bestimmten

Motivprinzipien auszudrücken. Wurzeln und Ansätze so vieler in der Meisterzeit bei entsprechenden Worten und Vorstellungen angewandter Motive und Themen finden sich durchweg in den Jugendwerken.

Vers 2 des Liedes „Christ, der du bist der helle Tag“, das ein Abendgebet ist, bittet um Behütung vor bösem Feind in der Nacht. Choralpartita 2 veranschaulicht diese Gefahr. Der verzierte Cantus firmus ist mit einer Sechzehntel-Baßfigur umgeben, die — die Absicht liegt auf der Hand — die Vorstellung von sich windenden Schlangen und nächtlichen Höllengewalten geben soll. Wenn Bach Worte, in denen von Teufel, Hölle, Satan usw. die Rede ist, vor sich hat, dann veranschaulicht sein Tonbild mit Vorliebe entweder den Satan als Schlange (näher ausgeführt bei A. Schweizer, J. S. Bach, S. 470), oder er malt das züngelnde, gierig leckende Höllengefeuer (vgl. das Cellomotiv im Chor: „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele meiner Turteltaub“, der Kantate „Gott ist mein König“, Bachgesellschaft Nr. 71). Dies ist auch in Partita 4 durch das auf- und abzuckende Sechzehntel-Figurenwerk beabsichtigt. Der dazu gehörige Text heißt: „Behüt uns vor des Teufels List, der stets nach unserer Seele tracht“.

Die Ähnlichkeit des Motivs mit dem der ersten Violine im ersten Chor der Kantate „D ewiges Feuer“ (Nr. 34), die gleichfalls züngelnde Flammen darstellen soll, ist unverkennbar. Vers 3 von „Christ, der du bist der helle Tag“ bittet darum, „daß das Herze wacker sei, obschon die Augen schlafen“. Die Partita ist mit einem erfrischenden, lieb-aufmunternden Motiv durchzogen, welches beispielsweise auch in den beiden ersten Teilen des Choralvorspiels „Christ ist erstanden“ (Peters V, Nr. 4) wie in Karfreitagsnacht und Sabbatstille hineinrufend vorkommt. Das starke, selbstsichere Motiv der Variation 5, eine Art Freudemotiv, bringt Bach in dieser Form mit Vorliebe, wenn er Glaubenskraft und -Sicherheit ausdrücken will (vgl. Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich“ Peters Bd. V, Nr. 48). „Sind wir doch dein ererbtes Gut“, heißt der Text. Ein Meisterstückchen voll Innigkeit ist Partita 6 (Text: Befiehl dem Engel, daß er komm' und uns bewach'

dein Eigentum“). Das kleine treibende Motiv ist ein in Noten gezeichneter Ausdruck der Empfindung, wie wenn man von Engeln leicht umschwebt und umgeben würde. Ich denke beispielsweise an das ähnliche Bild des Umarmens und Umfassens im Weihnachtsoratorium (Bach-Gesellschaft V 2, S. 246) und in Kantate: „Ärgre dich, o Seele nicht“ (Bach-Ges. 186, S. 142). Wer Partita 7 durchspielt, würde kaum glauben, daß der Text lautet: „So schlafen wir im Namen dein, die weil die Engel bei uns sein“. Den Nachdruck legt Bach bei der Textauslegung auf den Nebensatz, der die eigentliche Stimmung aufzeigt, nämlich Beruhigung und Sich-zur-Ruhe-begeben in solcher Stimmung. Die durch das Ganze sich hindurchziehende, in Sekundschritten sich senkende Melodielinie kommt zum Ausdruck der Müdigkeit auch in späteren Werken bei ähnlichem Text immer wieder vor, meist synkopiert; hier ist dies nur teilweise der Fall, (vgl. den Schlußchor der Matthäuspassion, Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“, Nr. 156, Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“, Nr. 56, usw.).

Die Choralvariationen über „O Gott, du frommer Gott“ bezeugen denselben Komponisten wie die vorher besprochenen. In vollgriffigen Harmonien ist der zu variiierende Choral wieder hingestellt, dann gibt es an der Hand des Gesangbuches 7 Variationen. Die 2. Variation ist eine kleine Passacaglia. Die Textbitte um Treue und Beständigkeit in der Berufsarbeit fordert zu dieser Perpetuum-mobile-Form geradezu auf. Die Motive der Partiten 3 und 5 gehören zu jenem Typus, den Bach verwendet, wenn es sich um Bearbeitung von Chorälen allgemein-christlichen Inhalts handelt, wie in den Choralvorspielen „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Peters V, Nr. 53) und „Vater unser im Himmelreich“ (V, Nr. 48). Wie kraftvoll wird in Partita 4 (Text: „Sind' sich Gefährlichkeit, so laß mich nicht verzagen, gib einen Heldenmut“) alles feindselig in den Weg Tretende niedergeschlagen. Es kommt einem dabei die Erinnerung an manche unbändige Kraft und Freude ausdrückende Begleitrhythmen (vgl. Schweitzer, Bach S. 437). Der 6. Vers von „O Gott, du frommer Gott“

redet davon, daß man manch sauren Tritt machen muß, bevor man ins Alter hindurchdringt, und die Partita veranschaulicht dies durch ein wankendes, tastendes, wie nach Hilfe ausschauendes Schrittmotiv (vgl. z. B. die unverkennbare Ähnlichkeit mit dem ein Gleiches ausdrückenden Motiv der zweiten Verszeile im Choralvorspiel: „Jesus Christus unser Heiland“, VI, Nr. 31). Partita 7 und 8 könnten wegen ihrer Reife und Abgeklärtheit zur Zeit des Orgelbüchleins entstanden sein. Innig getrost geht es in Partita 7 (Text: „Laß mich an meinem End auf Christi Tod abscheiden“) in fein gezeichneter Achtelbewegung abwärts: der Tod ist ein Schlaf worden (vgl. die Bassbewegung der Arie: „Ich bin nun 80 Jahre alt“, in Kantate „Gott ist mein König“), und heimlich singt das Freudenmotiv als Begleitung dazu von himmlischer Seligkeit. Die Harmonien sind von einer Gesättigtheit, daß man geradezu (vgl. den fünft- und sechstlegten Takt) an Brahms erinnert wird. Partita 8 steht ebenbürtig da. Sie redet (Text: „dem Leib ein Räumlein gönn' bei frommer Christen Grab“) von Kirchhoffschmerz, herbem Aufseufzen und In-sich-Zusammensinken, durch ein chromatisches Motiv ausgedrückt, das bei der gleichen Stimmung immer wieder angewendet ist. Partita 9 (Text: „den Leib weck' auf und führ ihn schön verklärt zum auserwählten Hauf“) ist ein prachtvoller Sang von Ostersieg und Ewigkeitsglanz. Das sieghafte, Feindliches zu Boden stampfende Motiv ist auch in Partita 4 verwendet. Das Freudenmotiv:



kehrt z. B. später im Orgelbüchlein (Orgelchoral: „Herr Gott nun sei gepreiset“, V, Nr. 22) genau in dieser Form wieder.

Es seien auch die Jugendchoralvorspiele in Betracht gezogen. Den Inhalt des Chorales „Vom Himmel hoch“ verfinnbildlicht ein auf- und absteigendes Tonleitermotiv, welches später oft bei analogen Gedanken angewendet wird (vgl. u. a. Choralvorspiel: „Vom Himmel kam der Engel Schar“, (Peters V, Nr. 50). Im Choralvorspiel „Jesu, meine Freude“ ist die

Kombination von Buxtehudeschem Orgelchoraltypus mit einer Bachschen, textversinnbildlichenden Begleitfigur noch dadurch gesteigert, daß ein synthetisch die Stimmung der ersten Verszeile ausdrückendes Freudenthema aufgestellt, fugiert und auch über dem Cantus firmus durchgeführt erscheint, und zwar mit einer Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit, als wenn der Cantus firmus nur Füllstimme wäre. Der Erklärung Schweizers, „daß zuerst die Unruhe der ganzen Welt vorüberziehe, aus der sich die Seele bang auf Jesu zurückziehe“, kann ich nicht zustimmen. Das Thema ist ein sieghaft einhergehendes, echt Bachsches Freudemotiv, dem ein beinahe scherzhaft und übermütig einherziehender Comes zuteil wird, der immer mit ihm vereinigt wiederkehrt. Diese beiden Motive sind die eigentlich treibenden; die andere, unbestimmte und ungleich wiederkehrende Sechzehntelfigur dient lediglich zur Begleitung. Von einem sich bang auf Jesu zurückziehen ist weder motivisch noch harmonisch etwas zu merken. Ohne Hemmung und Trübung rauscht die ganze Durchführung dahin, bis die Interpretation der Worte „Gottes Lamm, mein Bräutigam“ einsetzt. Mit feinen Strichen nur angedeutet und nachgezeichnet, wird die Melodie jetzt mit einer Begleitfigur versehen, die Bach immer verwendet, wenn er mystische Freude, innige Leidergebung, Trost unter Tränen ausdrücken will, so in der allbekannten Arie „Mache dich, mein Herze rein“, im Chor „O Mensch, bewein dein Sünde groß“, im Choralvorspiel: „O Lamm Gottes“, (Peters V, Nr. 44). Das Ganze steht — gleichsam als Steigerung und in welcher Verfeinerung zugleich! — in  $\frac{3}{4}$ -Takt. Zu „Gottes Lamm mein Bräutigam, außer dir soll mir auf Erden sonst nichts Lieberes werden“, schießt sich nicht mehr die alte Fugenweise, meint Wolfrum sehr schön.

Auch die Jugendkomposition „Christ lag in Todesbanden“ weist anfänglich Buxtehudeschen Orgelchoraltypus auf, ist aber ganz durchsetzt von Bachschem Motivgut. Sie beginnt „mit schwer absteigenden Begleitsechzehnteln, die mit ihren lastenden Banden die Melodie niederziehen“, (Schweizer, S. 448). Zwölf Takte lang, während der sinnentsprechenden Verszeilen, wird dieses Sechzehntelmotiv durchgeführt; die Melodie darüber ist

reich verziert. Bei den folgenden zwei Zeilen wird das jeweilige Zwischenspiel nach Pachelbels Weise gebildet. „Die Sache macht sich dann immer ungebundener und „phantastischer“ meint Spitta. Diese Ungebundenheit hat aber mehr Konzentration, als es auf den ersten Blick erscheint. Bei den Worten „Und hat uns bracht das Leben“ beginnt im Bass eine kraftvolle Sechzehntelbewegung, die immer mächtiger wird, die Intervalle vergrößert und in die oberen Stimmen übergreift. Bei den Worten „Gott loben und dankbar sein“ setzt ein gedrungenes Achtelmotiv ein, dieses geht dann teilweise gleichsam zur Steigerung in ein analoges Sechzehntelmotiv über, um zum Schluß wieder an das frühere Sechzehntelmotiv, das hier noch erweitert wird, zu erinnern: eine dem Text entsprechende ausgezeichnete Steigerung, die ziemlich einheitlich entwickelt wurde.

Dem in allgemein religiösen Wandungen gehaltenen, farblosen Text des Chorals „Wir glauben all an einen Gott, Vater“, entspricht ein Fehlen jedes bestimmten Motivbildes im Choralvorspiel. Über seine Gestaltung schreibt Spitta so vollständig erläuternd, daß seiner Analyse nichts hinzuzufügen ist.

Der Blick in diese Choralvorspiele und Choralpartiten läßt in die Brunnenstube der großen Bachschen Musik schauen. Das, was später so ungeheuer und abgeklärt zugleich dasteht, ist hier in heimlichem, feinem Reifen. Der hier in seiner Jugend komponierte, ist im tiefsten Grunde derselbe, der die Cöthener und Leipziger Meisterwerke schuf. Ich gehe zu den Kantaten über.

Die Kantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ beginnt mit einer Ouvertüre in der alten Form, „die durch feierliche Streicherakkorde und in einem daran anschließenden Allegro durch stolze Bläserfanfaren den auferstandenen Sieger verkünden“ (Wolfrum II, S. 75). Der erste Teil dieses Allegromotivs ist schon eine Verbindung von zwei Einzelmotiven, die später zur Veranschaulichung einer bestimmten Gedankenverbindung häufig verwendet werden. Einerseits findet sich die kurze Folge von auf demselben Ton wiederholten Sechzehnteln, die oft bei seelisch erschütternden Szenen

verwendet wird (vgl. die Arie „Erschreckt, ihr versteckten Sünder“ in der Kantate „Wachet, betet, seid bereit“), andererseits die aus Intervallen des reinen Dreiklangs gebildete Melodik, die Pathetisches, Heldenhaftes, königlich Majestätisches ausdrückt. Das Motiv „Denn du wirfst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ veranschaulicht den leichten und doch starken aus dem Grabe steigenden Schritt des Auferstandenen. In der Arie „Mein Jesus ist erstanden“ (Kantate: „Halt im Gedächtnis Jesus Christ“, Nr. 67) findet sich dasselbe von Tonika zur Dominante ansteigende Motiv, dort im hellen E Dur. Die Vokalise bei „Daß dein Heiliger verwese“ dient wieder zum Ausdruck großer Stärke, wie verkündigend, daß das Grab — man sieht beim Wort „verwesen“ ordentlich in ein solches hinein — nicht das letzte Wort behalten werde. Rezitativ Nr. 2 ist nach Spitta gelegentlich einer späteren Leipziger Überarbeitung hinzugefügt und also nicht zur Besprechung hierhergehörig. Ein echt bachisches Freudenmotiv ist das Hauptmotiv der Arie: „Weichet Furcht und Schrecken“ (Nr. 3), gegen das ein plastischer, wie in Stein gemeißelter Continuo kontrastiert. Wie treffend ist die Kleinmalerei des sehnächtigen und doch zuversichtlichen Aufblickens beim zweimaligen „Todesnacht“, die kühne Darstellung des in Todesstrahlen steigenden Christus, um die Toten aufzuwecken, und der durch ein tändelndes Motivchen von dem spielend leichten Sieg Jesu über Tod und Grab gegebene Eindruck. Auf die Vielheit der Bilder wird meist zu wenig geachtet. Die Phantasie des jungen Bach kann nicht überschätzt werden, und hinter scheinbar Einfachem steckt oft eine kompliziertere Idee. Bei der Stelle „Entsetzet Euch nicht“ malt die Singstimme den Begriff „Entsetzen“ gleichsam zur Verneinung in ungetrübtem C dur mit unruhvoll umherfahrender Vokalise. Die Worte werden am Grabe des Auferstandenen von Engeln ausgesprochen, und die alte Engelsvorstellung, Gestalt mit Flügeln, bestimmt mit das Motivbild. Der Rhythmus des je ersten schweren Taktteils, der an so manche glaubensstarke Bachsche Themenanfänge anklängt (vgl. die Arie „Zion hört die Wächter singen“ in Kantate: „Wachet auf“ Nr. 140, oder die Arie „Mein Herze

glaubt und liebt" in Kantate „Die Elenden sollen essen“, Nr. 75) ist derselbe wie in der Arie „Bleibet, ihr Engel“ in Kantate „Es erhub sich ein Streit“, N. 19, oder in der Engelsinfonie des Weihnachtsoratoriums. Ein wundervoller Glanz liegt in dieser Arie, man steht wie im Schein und in der Wärme der Ostersonne. Nur bei dem Worte „Gekreuzigten“ fühlt man wieder etwas wie von Wolken und ziehenden Nebeln (Chromatik), aber dann lächelt die Sonne wieder, als wäre nichts geschehen. „Er ist auferstanden“, heißt es, und in den klaren Intervallen des Dreiklangsakkordes gehts in die Höhe. Wie oft verwendet Bach später zur Melodiebildung diese Intervalle: Tonika, Terz, Quint, Tonika in der Oktave usw. bei Kampf- und Siegestimmung! Das innig freudige Thema der folgenden Arie ist<sup>1)</sup> ein Stück echter deutscher Volksmusik. Bei dem Worte „erlöst“ trifft man, wie zu erwarten, auf eine jener reichen Vokalisen, die in der Freude der Gottesgemeinschaft sich kaum genug tun können. Das Zu-Boden-Geworfenwerden des Bösen („der Satan erliegt) wird durch eine bei ähnlicher Vorstellung stets anzutreffende Bewegung nach unten dargestellt (wie bei „Stürze zu Boden“ in der Kantate „Ach, wie flüchtig“ Nr. 26), und zwar, weil von siegreichem Kampf die Rede ist, in Dreiklangsintervallen. Das Terzett Nr. 6 weist Wortmalereien von beinahe unmöglicher Durchführbarkeit auf. Die musikalische Wiedergabe der Worte: „rasen“, „prächtig“, „Lorbeer“<sup>2)</sup> mißbraucht geradezu die Stimme zum Instrument; hier herrscht die Maßlosigkeit des jungen Feuergeistes (Spitta). Die Vokalise bei „reifendem Schlund“ oder der Begriff „eilen“ (vgl. Kantate „Wer nicht liebet“ N. 74, S. 126, „Eilt“ in der Johannes-Passion, XII, 1, S. 84, auch „Phoebus eilt“, in Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, XI, 2, S. 79) sind gemilderter wiedergegeben. Zeichnerische Andeutungen finden sich auch bei: „Würge um dich“ (vier um c sich windende Sechzehntel), bei „zertreten“ (grausames Herum-

1) Wolfrum, J. S. Bach, II S. 13.

2) »S'il est question dans le texte de couronnes ou de guirlandes, les notes se groupent en arabesques enveloppantes, dont l'ordonnance fait image«, A. Pirro, L'Esthétique de J. C. Bach, S. 38.

stampfen). Die unwundene Schläfe wird in der höhnischen Frage: „Wer hat deine siegprangende Schläfe entlaubt“ durch gleiche Tonhöhe umspielende Terzenparallelen vor Augen gestellt. Der Cdur-Dreiklang beherrscht wieder den Mittelteil. Der Löwe aus Juda tritt prächtig hervor. Das Motiv ist in denselben Intervallen gehalten, wie das am Anfange der nächsten Kantate „Gott ist mein König“. Die in Trauer und Freude so innige Arie Nr. 7 bringt anfänglich als Gegensatz zu dem freudig bewegten, sonnigen, harmonisch klaren „Ich jauchze, ich lache“ das absteigende chromatische Motiv für die Worte „Ich klage mit Seufzen“. In Bachs Jugendwerken trifft man es häufig, so in Choralpartita „O Gott du frommer Gott“ (Variation 8), im „Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders (Satz 3), daselbst sogar als Basso ostinato (Bach-Gesellschaft, Bd. 36, S. 192), in der Mühlhausener Kantate „Gott ist mein König“, Arie: „Ich bin nun 80 Jahre alt“.

In der eben erwähnten Arie „Ich jauchze“ wird motivisch eine realistische Schilderung spöttischen Kicherns gegeben, die ihresgleichen sucht. Zur Verstärkung sind neben ausdrücklicher Vorschrift zum Staccato Terzenparallelen mit Schwingung angewendet (vgl. das Staccato bei „Schallet“ in der Schlussarie der Kantate „Schwingt freudig Euch empor“ Nr. 36). Nach Wiederholung der Einleitungssonate und einem kurzen feurigen Rezitativ — das Wort „danken“ mit seiner freudig erregten Vokalise ist im Verhältnis zur Länge des Ganzen beinahe wieder maßlos angedeutet —, beginnt ein inniges Gebet. Die Anrede an Jesu bringt beim Gedanken an seine Macht noch einmal erregte Melodik („durch sein donnerndes Wort“), dann aber wird die Musik innig naiv, mit vornehmlicher Neigung zu Terzen- und Sextenparallelen. Der Gebrauch solcher Sexten- und Terzenparallelen findet sich häufig, wenn der Text Vorstellungen von Segen und Glückseligkeit in sich birgt<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> »Par la douce monotonie de ces guirlandes accouplées, qui mollement doublent les mêmes contours, la musique annonce et la parfaite concorde, et la joie calme des âmes apaisées, réunies dans une même sérénité.« Pirro, Esthétique usw., S. 131.

Im Schlußchor ist das Motivische und Stilistische auch wieder, trotz Spitta, originell. Ich verweise auf das nach jeder Verszeile einfallende typisch Bachsche Fanfarenmotiv, auf die malerische Auflösung der Chorstimmenviertel in Achtel, die hier schwebende Geister versinnbildlichen. Man wird geradezu an Stellen Brahmscher und Regerscher Orchesterbehandlung in ihren Requiems (Brahms: „Selig sind die Toten“, Reger: „Sieh, sie umschweben dich“) erinnert.

Die Echtheit der Kantate „Gott ist mein König“ könnte man, wenn sie nicht unzweifelhaft als echt bezeugt wäre, schon nach der vorausgegangenen Kantate geradezu mathematisch beweisen. Dasselbe Schaffensprinzip tritt hier zutage: die mit Vorliebe in großen Strichen nachzeichnende und besonders an ihrer Gesetzmäßigkeit immer erkennbare Motivmalerei. Zur Versinnbildlichung der Anfangsworte „Gott ist mein König“ ist wieder (vgl. oben S. 47) ein in den Intervallen des Dreifklangs sich bewegendes Motiv benutzt, ebenso in der Arie „Durch deine allmächtige Kraft“ und dem Coro pleno „Glück, Heil, großer Sieg“. Anfänglich stehen die Stimmen in geschlossener Homophonie, wie immer bei nachdrücklicher Betonung einheitlichen Empfindens. Bei den Worten „von Alters her“ herrscht, durch den Gegensatz der unruhig bewegten Unterstimmen hervorstechend, im Sopran das Streben, zum Ausdruck des Unabänderlichen auf den konsonierenden Dreifklangsintervallen zu verharren und sie zu wiederholen (vgl. auch in den letzten Takten des Schlußchors die Tenorlinie bei „ganz beständig“). Bei den Worten „Der alle Hilfe tut“ werden hier wie im Chor „Dein Alter sei wie deine Jugend“ bei „Gott ist mit dir in Allem“ wieder weit ausgespannene Vokalisen angewendet. „Auf Erden“ wird durch Gehen der Stimme in tiefe Tonlage wiedergegeben (vgl. im Schlußchor der darauffolgenden Kantate „Der Herr denket an uns“ bei „Himmel und Erde“, 1. Chor). In der Arie: „Ich bin nun 80 Jahre alt“ findet man die absteigende Baßlinie wieder vor, wie sie (vgl. oben S. 44) die siebente Partita „O Gott, du frommer Gott“ im Gedanken ans Grab unaufhörlich durchzieht. Auch die Singstimme geht bei den Worten „Achtzig

Jahre" — wie unter der Last der Jahre müde — abwärts. Dasselbe geschieht bei den Worten: „Wann soll dein Knecht sich mehr beschweren“, nur daß in diesem Falle ein Widerstreben gegen das Niederdrückende, ein zähes Aufwärtsstreben zum Ausdruck kommt. Wie schön sind auch kleine Züge wiedergegeben: bei dem letzten „Meiner Mutter Grab“ geht es eine Dezime in die Tiefe, bei „Ich will umkehren“ wird zur Melodiebildung zuerst ein Gang nach oben, dann ein Intervallsprung nach unten und Fortsetzung in dieser entgegengesetzten Richtung angewendet (vgl. dazu Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ Nr. 24: „So geht es dort, so geht es hier“). Bei den Worten „Ihren gewissen Lauf“ und „seine Grenze“ findet sich wieder eine die Bewegung im Raum und dessen Ausdehnung veranschaulichende lange Vokalise. Schweizer und andere haben bemerkt, daß oft ein einziges Wort genügt, um in einem ganzen Stück ein bestimmtes Motiv ununterbrochen walten zu lassen, wie etwa in der Kreuzstabkantate, wo, durch die Worte „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schifffahrt gleich“ angeregt, Bachs Phantasie das Bild des Meeres vor sich sieht und ein durch das ganze Arioso gehendes Bogenmotiv heraufbeschwört. Ein gleiches scheint mir im Chor „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltaub“ der Fall zu sein. Das Wort „Feind“ hat die immer wieder nach oben strebende und greifende Cellolinie hervorgebracht. Ich habe schon erwähnt, daß der Meister den Begriff „Teufel“ oft als gierig züngelndes Höllenfeuer darstellt. Auch im folgenden Chor waltet ununterbrochen ein Motiv, ein Basso Ostinato, der während der Bitte um Segen für die Obrigkeit wie in der Gewißheit der Erhöhung der Bitte mit einem Freude-motiv konzertiert. Die Vokalise über „Erfreuen“ (senza ripieno) ist bei dem Komponisten der vorhergehenden Kantate von vornherein zu erwarten.

Die nach Spitta zu Ehren des Mühlhausener Pfarrers Staub komponierte Hochzeitskantate „Der Herr denket an uns und segnet uns“ beginnt nach altherkömmlichem Gebrauch mit einer Symphonie, deren nach einem großen Intervallschritt eines Achtels zu einem Viertel einsetzender Rhythmus von Bach

gern bei feierlicher Stimmung angewendet wird. Schweiger<sup>1)</sup> gibt dafür mehrere Beispiele. Das zuerst von Sopran und Tenor, dann von Baß und Alt je einmal in kanonischer Imitation vorgetragene Introitussthemata des ersten Chors zeigt bei dem Worte „Denken“ jene eben erwähnte Vokalisenart zur Schilderung von reichem inneren Geschehen und dessen Eindruck auf die Seele. Nachdem das Orchester mit dem Chor zusammen konzertierend in ununterbrochenem, in feiner polyphoner Arbeit durchgeführtem Bachschen Freudenrhythmus eine Weile diese Freudenbotschaft verkündet hat, setzt bei den Worten „Und segnet uns“ nach einem feierlichen Dominanthalbschluß eine Chorfüge ein, an deren Durchführung das Orchester mit gleichsam neu hinzutretenden Stimmen teilnimmt. Ihr lang ausgesponnenes Thema gehört derselben Gattung an, wie das obige über „Der Herr denket an uns“. Bei dem Motiv der Arie Nr. 3 „Er segnet uns“ macht Pirro auf das Bachsche Prinzip aufmerksam, bei besonders überschwenglichen Affekten die harmonisch-melodische Ausgedehntheit des Motivs noch rhythmisch zu verstärken, und verweist auf solche Beispiele<sup>2)</sup>.

Der Gegensatz von „klein“ und „groß“ wird ausgedrückt durch Gegenüberstellung eines in kleinen Linien gehaltenen, in tänzelndem Rhythmus sich bewegenden und in die obere Stimmelage gesetzten Motivs und eines anderen weit ausholenden rhythmisch gleichmäßigen und befestigten, das zum Schluß in die äußerste Stimmtieflage geht (vgl. dazu Kantate „Wer Dank opfert“ bei „Sowohl die Kleinen als die Großen“). Es ist für Bach bezeichnend, daß er den Begriff des Segnens in erschöpfender Weise darzustellen sich bemüht. Hat man im Vorhergehenden (Chor und Arie) den Eindruck des Überströmenden bekommen, so empfindet man jetzt etwas von seiner Weihe: durch ein langsam feierliches und dabei innig einfaches Motiv. Von rührender Weichheit sind die schlicht harmonischen Sertentparallelen bei „Und unsere Kinder“ auch beim letztmaligen „Der Herr segne Euch“, wo das Orchester den Eindruck des Segenniederträufelns geben soll. Die Stimmführung ist in

<sup>1)</sup> J. S. Bach, S. 485.

<sup>2)</sup> L'Esthétique usw., S. 101.

der ganzen Kantate polyphon, nur hier findet sich homophone Harmonie (vgl. Kantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, Chorquartett „Dir schenke ich mich eigen“). Der Schlußchor „Ihr seid die Gesegneten des Herrn“ hat im Orchester einerseits die große diatonische Linie, die bei Massen- und Kollektivbegriffen gebraucht wird (vgl. Kantate „Meine Seele erhebet“ bei „Alles“, Bach-Gesellschaft, Bd. 1, S. 294), ferner die weiten Stimmlagengegensätze zur Unterscheidung von „Himmel“ und „Erde“ (vgl. Kantate „Sei Lob und Ehr“ bei „Erden Luft und Meer“) und die in gleichmäßigen Rhythmen geschäftig fließend und immer wieder weit ausholend gebildeten Motive für „gemacht“. Die beiden Amen-Themen gehören motivisch der oben erwähnten Gattung der großen Geschehen im Raum und in der Zeit darstellenden Linien an.

In Kantate „Aus der Tiefe rufe ich“ sind dem Kenner der vorausgegangenen Kantaten viele Züge bekannt. Ich verweise auf die in bestimmter Richtung verlaufenden Motive, auf das wie in einen Abgrund hineinblickende „Aus der Tiefe“, auf das Bild: wie ein Vater zum Kinde sich niederbeugt bei „Auf die Stimme meines Flehens“ und auf das tiefe Demut, Gerichtsangst, ängstliches Sich=Verbergen versinnbildlichende Motiv bei „Vor dir bestehen“. Solche Demut kommt wohl auch bei „Meine Seele harret“ (Chor=Adagio) zum Ausdruck. Wie aus der Tiefe schreiend und immer wieder zurückgeworfen werdend strebt der Bass der folgenden Arie nach oben. Solches Nachobestreben kommt auch bei „Ich harre des Herrn“ (Anfang des gleichnamigen Chor=Adagios) und „Erlösung“ (ebenda, Chor=teil un poco allegro) zum Ausdruck. Nach beiden Richtungen hin — ängstlich sich umherblickend — strebt die Sopralinie in der Arie „Meine Seele harret“, wo von dem Warten von einer Morgenwache zur anderen die Rede ist.

Das dieselbe Tonhöhe repetierende und umspielende Motiv kommt in dieser Kantate etliche Male vor. In erster Linie und am ausgedehntesten bei den Worten „Meine Seele wartet“ oder „Ich harre des Herrn“ (Anfang des gleichnamigen Chor=Adagios). Solches Warten und Anhalten am Gebet ist ferner in dem dringlich beschwörenden „So du willst Sünde zurechnen“

(Chor I, Andante) ausgedrückt. Über die anderen großen Vokalisen bei „Flehen“ (Chor I, Vivace), „Fürchten“ (Chor, Andante), auch „warten“, „hoffen“ (Chor, Largo und Poco allegro), „Erlösung“ (Allegro) ist nach oben Gesagtem nichts beizufügen. Hervorzuheben sei noch die Kombination von verschiedenen Bildern in einem Stück. Während in dem *Adagio* „So du willst Sünde zurechnen“ der Bass diese Worte mit Furcht und Zittern betet, der Sopran aber im Gebet auf das alle Schuld tilgende Todesleiden Jesu hinweist, klingt innig getrost ein Freudenmotiv in der obligaten Violine. Ebenso vernimmt man im Chor „Meine Seele harret“ während des demütigen Betens ein unaufhörlich verheißendes, freudiges Singen in den beiden Violinstimmen; sie können sich nicht genug tun, dieses Freudenmotiv sich gegenseitig immer wieder zuzurufen. „In der Schlusddoppelfuge stellt das eine chromatische Motiv die Sünde, das andere die gleichzeitig tätige Erlösung dar“ (Wolftrum). Das nachzeichnende Motiv war schon Gewohnheit bei den vorbachischen Meistern, aber es herrschte bei ihnen nicht diese Einheitlichkeit und Konzentration darauf, um in die Tiefe zu gehen und ihm Mannigfaltiges abzugewinnen. Schon in der Konsequenz seiner Motivsprache unterscheidet sich der junge Bach von seinen Lehrern.

### Stilart des jungen Bach.

Bachs Denken war, wie seine frühesten Kompositionen bezeugen, von Jugend auf ein polyphones. Selbst wenn alle Jugendkompositionen von ihm verloren gegangen wären, und wir gar nichts von ihnen wüßten, müßten wir annehmen, daß in ihnen das Polyphone in außerordentlicher Weise zum Ausdruck gekommen sei, im Hinblick darauf, daß er gegenüber allem Anhebenden, Neuen zu einer Zusammenfassung des bisher künstlerisch Erreichten bestimmt war.

Aus ganz früher Zeit ist eine Fuge in *c* moll erhalten, Spitta<sup>1)</sup> meint, aus der Ohrdruffer Zeit. Bei allen Mängeln bekundet sie das Bestreben einer thematischen

<sup>1)</sup> Bach I, 216.

Ausnützung, sowohl in der Vielheit der Themeneinsätze als in der Beibehaltung des Comes, wie es bei Froberger, Kerll und Pachelbel nicht zu finden ist. In fast allen fugierten Sätzen unter Bachs Jugendwerken ist dieses Festhalten des Comes zu bemerken. Man vergleiche dazu die „Fuga all' imitazione della cornetta di postiglione“ im Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders, Bach-Gesellschaft Bd. 36, S. 194, die Schlußfuge der gleichfalls nach Kuhnauschem Muster gearbeiteten Ddur-Sonate für Klavier (ebenda S. 320), Orgelfuge in Cdur (Peters III, Nr. 7), Fuge in amoll (Peters III, Nr. 6), Fuge in cmoll (Peters VI, Nr. 9), Choralvorspiel „Jesu meine Freude“ (Peters VI, Nr. 29), die Arie „Ich jauchze“ in Kantate „Denn du wirst meine Seele“, die Chor-fugen über „Er segnet das Haus Israels“ und über „Amen“ in Kantate „Der Herr denket an uns“. Bei Froberger, Kerll und Pachelbel findet sich das Festhalten des Gegensatzes zum Thema bei mehrstimmigen Fugen kaum; in seinen prächtigen Magnificatfugen hat Pachelbel bei solchen, die über die Zweistimmigkeit hinausgehen, den Comes nicht ein einziges Mal beibehalten. Buxtehudes Gegenthemata gehen meist während des ganzen Fugenverlaufs mit, aber die innere Geschlossenheit, die man erwartet, ist in fast all seinen Fugen üblichen Themavariation nicht erreicht.

In den Lüneburger Choralpartiten ist der polyphone Satz eigentlich schon fertig ausgebildet, und zwar zeigt sich hier dieses Zu-Kombinieren-suchen des Besten seiner Lehrmeister. Man merke auf das Streben nach Selbständigkeit der Stimmen, das hat er von den „Alten“ gelernt, der Pachelbelsche und Buxtehudesche Kreis kennen solches nicht mehr. Auf süddeutsche Schule weist jene leichte Linien-schönheit, die Buxtehude und auch Böhm mit ihrer manchmal auf derselben Stelle herumkriechenden Melodik oder stereotyp häufigem Wiederholen eines und desselben Tones (bzw. zweier nebeneinanderliegender abwechselnd angeschlagener Töne) doch nicht haben. Das Virtuose, romantisch Rankende erinnert an norddeutsche Schule. Wenn ich auch bei der vorliegenden Ausführung scheinbar ein wenig mathematisch operiere, so handelt es sich dabei bloß um

ein zuerst scheidendes und dann wieder verbindendes Nachverstehensuchen der von außen bedingten Entwicklung des jungen Bach. Vor dem geheimnisvollen „Ding an sich“ hat die Forschung Halt zu machen. Wenn auch später das eine oder das andere dieser Stilnormative Bachs durch Anlehnung an diesen oder jenen Meister (ich denke an Buxtehude und Kuhnau) während der Entwicklung überwuchert worden ist, wie eine Unterströmung ist es wieder hervorgebrochen. In Bachs sämtlichen Jugendkompositionen, von den Lüneburger Choralpartiten ab, treten diese Prinzipien immer wieder zutage, sowohl in den Instrumental- wie auch in den Vokalwerken. Bei diesen ist das gar nicht so selbstverständlich, wie es vielleicht erscheint; ich verweise nur auf die Grundverschiedenheit Buxtehudes in Orgel- und Kantatenwerken. Man glaubt manchmal kaum, daß derselbe Mann beides komponiert habe.

Die meisten mittel- und norddeutschen Vokalwerke jener Zeit sind stilistisch anspruchslos geschrieben. Ich wage zu behaupten, daß Bachs Anlehnung an sie bei seinen beiden ersten Kantaten ein retardierendes Moment gewesen ist; dennoch schlägt motivsprachlich und stilistisch — in der zweiten Kantate ja besonders — sein eigentliches Wesen durch. Ich verweise zunächst auf polyphones. In den beiden Kantaten „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ und „Gott ist mein König“ trifft man in einigen Chören und Arien jene oben besprochene Verwendung des Naturdreiklangs und längerer Sexten- und Terzenparallelen. Die Art ihrer Aufstellung bzw. Durchführung bezeugt aber von Anfang an den polyphonen Komponisten.

Der feiner Beobachtende bemerkt ein durchgehendes schlichtes Konzertieren. Nachdem am Anfange der Kantate „Denn du wirst meine Seele“, wie schon oben gesagt, der Streicherchor den Bläserchor in kleiner Engführung imitiert hat, konzertieren nach dem Vortrag des Themas durch den Baß die beiden Violinen mit seinem Thema drei Takte. Die Singstimme nimmt dieses wieder auf, und die Trombe schmettert ein kleines verwandtes Signal darüber. Nachdem die Violinen wieder solo eingefallen sind, konzertieren die Tromben anfäng-

lich über ihnen mit dem Baßthema, gegen Ende in Sechzehntel übergehend, worauf ein kleines chorisches Wechselspiel zwischen Singstimme, Streicher- und Bläserchor folgt und nach einer längeren Vokalise der Singstimme das einleitende konzertierende Allegro wiederholt wird. Im folgenden Duett sind die Oberstimmen gegenüber dem plastischen Continuo, der beim Eintritt der Singstimme einmal konzertierend eingreift, sowohl im Ritornell wie im Vokalduett zunächst straffer zusammengehalten. Freilich sie überspringen sich bald hie und da, konzertieren rhythmisch und melodisch und heben sich bei kleinen Imitationen besonders deutlich voneinander ab. In der Arie „Entsetzet Euch nicht“ ist, wie in der folgenden, das Anfangsmotiv noch kaum fertig aufgestellt, so wird es schon imitiert. Die melodische Linie des zweiten Clarino im Anfangsritornell könnte neben der des ersten beinahe selbständiges Thema sein. Nach chorischem Wechselspiel zwischen Bläsern und Streichern beginnt die Singstimme mit dem Thema, das der Baß sofort imitiert. Es folgt die große Vokalise über „Entsetzen“, die vom Clarino in kräftiger, weit ausholender Melodie nachgeahmt wird und über motivverwandter Baßbewegung zu Ende geht. Nach kurzem Dialog zwischen Singstimme und Instrumentalbegleitung, an die sich das Instrumentalritornell anschließt, kommt ein kleiner fünfstimmiger, polyphon wirkender Mittelsatz mit dreimaliger Imitation der Singstimme durch die erste Violine. Bei den Worten „Er ist auferstanden“ imitieren sich Singstimme und erste Violine — man merke auf die schöne Linie der zweiten Violine —, worauf nach wechselseitigen Antworten der Singstimmen der ganze erste Teil wiederholt wird. Bei näherem Zusehen also findet sich in der Hauptsache polyphone Arbeit.

In der folgenden Arie greift der Baß in die Aufstellung des Themas imitierend ein, bei Eintritt der Singstimme folgt in der zweiten Violine eine Imitation, und die Singstimme, die alsbald eine lange Vokalise ausführt, wird wieder in prächtiger Windung von der ersten Violine nachgeahmt und umspielt. Nach einem Instrumentalritornell auf der Dominante beginnt ein kurzer, pathetisch-breiter Mittelteil, in dem wechself-

weise ein kleines Motiv von Singstimme und Orchester vorgetragen wird, wobei in der Begleitung des Orchesters der kleine Comes dieses Motivs stets festgehalten wird. Gegen Ende wirds bewegter, Singstimme und Violine gehen in Terzen, während zweite Violine und Bratsche unisono in gewaltigen Intervallen (Abstand eine Tredezime) einherschreiten.

In den jeweiligen Stimmparallelgängen der Arie „Wo bleibt dein Nasen“ hat eine jede der beiden Stimmen einen melodischen Ausdruck, der sich meist selbständig hören lassen könnte, etwa bei „Deine siegprangende Schläfe belaubt“ und „Ihn hindert kein Riegel noch höllisches Tor“. Bei „Ein jeder versuche das Beste für sich“ kommt man beinahe in Versuchung, zu fragen, welche Stimme als Oberstimme gedacht ist, der im Grunde tiefer liegende, aber doch in der Wirkung heraustretende Tenor oder die Altstimme. In den Trompetengängen finden sich zweimal fast drei Takte hindurchgehende, Guirlanden veranschaulichende Sechzehntel-Terzengänge, die der dazu gehörige Text fordert. Er spricht vom lorbeergeschmückten Sieger, der prächtig hervortrete. Sonst hat die betreffende Mittelstimme ihre eigene Melodie, die stellenweise über die Oberstimme geht. Zweimal findet sich, während das Clarino auf dem lang ausgehaltenen Ton *g* trillert, eine kleine Nachahmung zwischen Clarino II und Prinzipale. Der mittlere Teil des Duetts „Ich jauchze“ — der erste ist eine feine Filigranarbeit — hat einen Continuo, der ein Motivstückchen der Chorstimme des 1. Teiles fast wie einen Basso Continuo verwendet. Die Chorarie „Mein Jesu, mein Helfer, mein Port“ geht nach zwei kleinen Duetten zwischen Tenor und Bass und Sopran und Alt in polyphon wirkende Fünfstimmigkeit über (nach alter Art eigentlich Oberstimme über Oberstimme). Auch der folgende Schlußchor ist in dieser Weise gesetzt.

Die Linien der Oberstimme in den Trompetenmotiven des Anfangschores der Kantate „Gott ist mein König“ und der Altarie „Durch deine allmächtige Kraft“ sind nach Aufstellung des Themas in ihrer weiteren Gestaltung durch die harmonisch einsetzenden Mittelstimmen bestimmt. Die beiden schlichten

Orchester- und Chorsätze: Arioso „Tag und Nacht“ und Chorarioso „Auf jeglichen Wegen“ sind über einen Basso Continuo gebaut, so daß die oberen Stimmen und der Baß bzw. Streichorchester und Cembalo miteinander konzertieren. Es erübrigt sich noch, darauf aufmerksam zu machen, daß bei den wenigen vierstimmigen Stellen, wo die Kontrastierung nicht durch Basso Continuo und irgendwelche Imitation erfolgt oder die eigentliche Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit geworden ist, die Stimmlage eine sehr weite wird, zur selbständigen Entfaltungsmöglichkeit der einzelnen Stimmen. (Vgl. im Chor-Arioso „Das neue Regiment“ die betreffenden Stücke.) Festgestellt ist bisher folgendes: Fast alle Themata in diesen harmonisch gesetzten Stücken sind imitierend aufgestellt. Es handelt sich dabei um ein Konzertieren entweder zwischen zwei Instrumentalkörpern oder zwischen Chorstimme und Baß, wodurch wieder zwei Klangkörper: Orchesterinstrumente und Cembalo (oder Orgel) sich gegenüberreten. Die Mittelstimmen haben, wo eine längere Periode ist, stets eine gegenüber der Oberstimme charakteristische Linie.

Die aus dieser polyphonen Veranlagung heraus erfolgende Gleichstellung und Ineinanderverschmelzung von Chor und Orchester beginnt sich schon in Kantate „Denn du wirst meine Seele“ anzukündigen. So bei den Ansätzen der Orchesterstimmen, die Singstimme zu imitieren oder mit ihr zu konzertieren: 1. Allegro Takt 9; Duett, Takt 10, Arie „Entsetzet euch nicht“, Takt 8 ff. — hier Imitation zwischen Singstimme I, Clarino und Continuo —; ferner Takt 20 ff., 28 ff.; dann in der Arie „Auf, freue dich Seele“ Takt 5 und 6, 10 und 11 usw. In „Gott ist mein König“ hat sich besonders bei den Chor fugen diese Gleichstellung schon gehörig herausgebildet. Dergleichen findet man wohl selten bei einem seiner Vorgänger. Der Continuo ist bei ihnen gewöhnlich stiefmütterlich behandelt; wohl kommen kleine Durchführungen zwischen den Orchester-Oberstimmen vor, aber ihrem Baß gehts wie dem Meeresgrund, er wird von dem, was in den oberen Regionen vorgeht, nicht berührt. Beim jungen Bach wird er zu einer selbständigen Stimme, die als Continuo entweder den konti-

nuierlichen Fluß des Ganzen weiter treibt, indem sie, Konsonanzen durchkreuzend, Schlußwirkungen verhindert oder motivisches Material verarbeitet oder der Oberstimme mit selbständigem Thema gegenübertritt. Ausgenommen bei Vassi Ostinati trifft man in Bachs Vokalwerken von der Jugend bis zum Alter ganz selten einen in gleichen Notenwerten, etwa Vierteln, einhergehenden Continuo, und dann nur bei feinsten Filigranarbeit in den Mittelstimmen oder polyphoner Steigerung über die Vierstimmigkeit hinaus. Gegebenenfalls trifft man eine ausgesprochene melodische Linie, wie im Eingangschor der Kantate „Aus der Tiefe“, im Choralchor „Wem soll es doch geschehen“ in Kantate „Lobt Gott in seinen Werken“.

Die Vereinigung des Polyphonen mit dem Virtuosen bringt in die Jugendwerke eine gewisse Unruhe; ein Streben nach Kompliziertheit macht sich bemerkbar. Es ist das Genie im Werden, das zwar auch Einfaches zu schaffen das Bedürfnis hat, aber nicht in Alltäglichkeit. Diese Unruhe zeigt sich auch in der Umgebung, in die Bach in seinen Erstlingskantaten die betreffenden homophon klingenden Stellen gerückt hat. Das breite Thema „Denn du wirst meine Seele“ kommt nach dem konzertierenden bewegten Instrumentalanfang. Nachdem es zweimal von den Singstimmen vorgetragen worden ist, schließt das daran ansetzende Instrumentalritornell mit Sechzehnteln; nach kurzem chorischen Wechselspiel zwischen Singstimme, Violinen und Bläsern setzt die lange Sechzehntelvokalise der Singstimme ein. Die in Achteln freudig und doch bestimmt einsetzende Arie „Weichet Furcht und Schrecken“ geht bald in Sechzehntel über; bei dem folgenden Vokalduet, das eine variierte Wiederholung der Instrumentaleinleitung ist, ist das gleiche der Fall. Der nach dem polyphon wirkenden fünfstimmigen Abschnitt in amoll („Ihr suchet Jesum den Gekreuzigten“) beginnende Abschnitt in Cdur „Er ist auferstanden“ geht wieder in eine Sechzehntelvokalise über. Immer folgt auf einen homophon klingenden Abschnitt ein reich bewegter. So auch in der Arie „Auf, freue dich“ bei „Der Heiland hat dich vom Sterben erlöst“; den homophon klingenden Mittelteil beschließt das zwischen Oberstimme und Bass konzertierende

und bewegte Instrumentalritornell. Im Duett „Wo bleibet dein Rasen“ folgen auf die in der Hauptsache Note gegen Note gesetzten Stellen jedesmal große Vokal- oder Instrumentallinien. Im Mittelteil der Arie „Ich jauchze“ werden die Terzenparallelen von einem ein bewegtes Motivchen verarbeitenden Continuo unterbrochen, ebenso der in Achteln hoheitsvoll dahinschwebende Schlußchor abschnittsweise immer wieder von in Sechzehnteln endenden Trompetenmotiven, um schließlich ganz in laufendes Figurenwerk überzugehen. Im Anfangschor der Kantate „Gott ist mein König“ folgen auf die harmonisch enggeschlossenen Chortheile jedesmal plastische in Sechzehnteln bewegte Bässe, desgleichen auf die im Chorarioso Note gegen Note gesetzten Worte „Das neue Regiment“ und nach den beiden kurzen Choralabschnitten „Friede, Ruh und Wohlergehen“ und „Daß an allen Orten ganz beständig sei vorhanden“. Überall offenbart sich ein Stürmen und Drängen, ein jugendliches Sichnichtgenugtunkönnen.

Man betrachte die Schlußpartiten über „Christ, der du bist der helle Tag“ und „O Gott du frommer Gott“, das Choralvorspiel „Christ lag in Todesbanden“, das Terzett „Wo bleibt dein Rasen“ in „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, den Schlußchor von „Gott ist mein König“, vor allem die Orgelwerke: Präludium und Fuge in Cdur (Peters III, 7), Fuge in c moll (Peters IV, 6), die Phantasie in Cdur (Peters IV, 11). Das Streben nach Großem, Reichem ist ein Erkennungszeichen des jungen Bach. In den paar schlecht harmonischen Sätzen, die nach Kuhnau'schem Muster gearbeitet sind, trifft man relativ viel mehr Imitation und massigere sich aneinander reibende Harmonie als bei Kuhnau selbst.

Ist, dem Charakter des Stückes entsprechend, eine Kombination von Imitierendem mit Virtuosem (Verzierungen oder Figurenwerk) nicht wohl angängig, so tritt meistens eine solche zwischen Imitierendem und harmonisch Massigem und Kompliziertem ein. Als Beispiele lassen sich auführen: Klavier-sonate in Ddur, erster Satz (Bachgesellschaft 36, S. 19), Capriccio über die „Abreise des geliebten Bruders“, vierter Satz (ebenda,

S. 193), Choralpartita über „O Gott, du frommer Gott“ (Peters V, Nr. 7), Fuge über „Von Himmel hoch“ (Peters VII, Nr. 55), Präludium in Cdur und Fuge (Peters III, Nr. 7), Präludium in amoll (ebenda, Nr. 9), Partita in Cdur, erster und zweiter Satz (Peters IV, Nr. 11). Hintereinander angeschlagene, unverändert bleibende reine Dreiklänge finden sich beim jungen Bach niemals, ebensowenig längeres Verweilen in derselben Harmonie bei Stimmenfortschreitung, abgesehen von den oben besprochenen zwei bis drei Takte langen Verwendungen des Naturdreiklangs. Längeres Liegenbleiben einer Stimme ist — abgesehen von Rezitativen — stets mit dissonierendem Fortschreiten der anderen verbunden. Beispiele dafür bieten Partiten und Choralvorspiele ebenso wie Klavierwerke und Kantaten. Es sei auf die großen Basshaltetöne mit den gewaltig darüber gestülpten Harmonien in den Jugend-Orgelpräludien verwiesen: Präludium in Cdur (Peters III, Nr. 7), Takt 5 ff., Fuge in amoll (Peters III, Nr. 9) von Takt 7 vor Schluß an, Präludium in emoll (Peters IV, Nr. 5), Takt 8 ff., Phantasie in Gdur, Satz 2 und 3 (Peters IV, Nr. 11); ebenso in der Kantate „Gott ist mein König“ auf die beiden Chöre senza ripieno „Von alters her“ und „Daß an allen Orten ganz besonders sei vorhanden“. Theoretisch mag sich der junge Bach über seine Harmonik trotz aller immensen Begabung jedenfalls nicht immer klar gewesen sein. Die komplizierteren harmonischen Gebilde waren leßlich gewollte, bewusste Zufälligkeiten, die sich aus der Durchführung seiner Thematik ergaben. Man spürt eigentümliche Farbenreflexe, wunderbare Licht- und Dunkelwirkungen und deren von Fall zu Fall neue Verschmelzung. Wer sich überzeugen will, daß der junge Bach durch solche Zufälligkeiten an „modernen“ Harmoniebildungen einem Reger kaum nachsteht, vergleiche z. B. folgende Stellen: Orgelpräludium Cdur (Peters III, Nr. 7) Takt 21, Präludium in amoll (Peters III, Nr. 9), dritter Takt vor Schluß, Fuge in emoll (Peters IV, Nr. 6), den vierten und letzten Takt vor Schluß, Phantasie in Gdur (Peters IV, Nr. 11), zweiter Teil, Takt 81, 96 und 97. Hier offenbart sich eine Kühnheit der Harmonie, eine Wildheit des

Ausdrucks, die man bei Bachs Vorgängern vergebens sucht. Indem man die Lukas-Passion Bach zuschrieb, zeigte sich, daß man ihm stilgeschichtlich und psychologisch noch nicht nahe genug gekommen war.

### Der junge Bach und die Lukas-Passion.

Nach dem bisher Gesagten läßt sich die Antwort auf die Frage über die Echtheit der Lukas-Passion (Bach-Gesellschaft, Bd. 45, II) in einigen Sätzen wiedergeben. Über ihre Entstehungszeit sei kurz noch festgestellt, daß sie, selbst wenn sie ein Bachsches Werk wäre, unbedingt nach den Kantaten „Denn du wirst meine Seele“ und „Gott ist mein König“ entstanden sein mußte. In diesen Kantaten ist das Ringen um die Arienform, das mit der Herübernahme der da Capo-Arie endete, noch nicht abgeschlossen, während in der Lukas-Passion die da Capo-Arie durchweg angewandt ist.

Die Lukas-Passion sei zuerst auf ihre Motivsprache hin geprüft, und zwar zunächst hinsichtlich ihres Rezitativteils. Nach Schneiders Feststellung hat Bach nur bis zum Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“, geschrieben. Von diesem Chor ab bis ans Ende ist man also vor Bachschen Verbesserungen — solche hat er bekanntlich beim Kopieren von fremden und eigenen Werken fast immer vorgenommen — sicher und hat jedenfalls den Urtext vor sich.

Auf motivsprachliche Darstellung verzichtet nun der Komponist der Lukas-Passion fast vollständig. Einige Beispiele. Man vergleiche „Dies ist eure Stunde und die Nacht der Finsternis“, Partitur S. 41. Bach wäre wohl mit der Melodie in die Tiefe gegangen. Ferner einige Takte nachher „Und Petrus folgte von ferne“. Bach hätte einen weiten Intervallabstand zwischen „folgte“ und „ferne“ zustande kommen lassen. Das Hahnkrähen S. 41 ist nicht imitiert, das Sichwenden (einen Takt später) gleichfalls nicht. Bach würde sich wohl beides nicht haben entgehen lassen, (vgl. Kantate „Gott ist mein König“ bei „Ich will umkehren“, S. 13). Bei „Und Petrus ging hinaus“, S. 42 unten, wäre vermutlich eine vom

Ausgangspunkt sich weiter entfernende melodische Linie angewendet worden und bei den Worten „Und führten ihn hinauf“ auf das „hinauf“ kein Sich-Senken der Melodie zustande gekommen, wie es hier der Fall ist.

Wenn ein kleines Kind die Erzählung hört, daß man Simon von Kyrene das Kreuz zwangsweise auferlegt habe, daß er's Jesu nachtrüge, so stellt es sich zweifellos den Vorgang so vor, daß der starke Mann, sobald er mit Widerstreben das Kreuz auf sich genommen, unter der Last gebeugt mit schweren Schritten einhergeht. Harmlos und heiter geht aber die ganze Geschichte in der Lukas-Passion (S. 55) vor sich. Die Melodie bei „auf ihn“ kann ich bloß als Zufälligkeit ansehen. Weiterhin: Zur Versinnbildlichung einer Sehnsucht, die Berggipfel von ihrer Höhe herunterziehen möchte, hätte ein Tonsetzer, der nur ein wenig darstellende Absichten gehabt hätte, bei den Worten „Fallet über uns“ ein entsprechendes Motiv gebildet. Der Komponist der Lukas-Passion gibt gar kein Bild, sondern geht bei „Über uns“ sogar noch einen Sekundschritt in die Höhe (Partitur, S. 80 unten). Im selben Rezitativ wären wohl von Bach auch die Gegensätze „zur Rechten“ und „zur Linken“ gezeichnet worden.

Das Reißen des Vorhanges im Tempel ist nicht zu malen versucht (S. 91 unten). Die Vorgänge „Und wandten sich wieder um“ (S. 98 vor dem Choral) und „Es stunden aber seine Verwandten von ferne“ (S. 99) sind nicht berücksichtigt. Bei den Worten „Und nahm ihn ab“ (S. 106) geht die Melodie sogar in die Höhe, und bei „Legten ihn in ein gehauen Grab“ bleibt sie beständig in derselben Intervallhöhe.

Schon die Zahl dieser Fälle genügt zum Beweise, daß es dem Komponisten der Lukas-Passion auf Motividarstellung gar nicht ankam. Wo eine solche dennoch angewendet ist, kann die Vermutung nicht aufkommen, daß Bach der Autor wäre. Möchte man z. B. bei „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist“ mit gutem Willen eine Absicht des Komponisten herauslesen, hier ein müdes Ablegen des Lebens zu schildern, so würde der Actus tragicus (der, wenn die Lukas-Passion ein Bachsches Werk wäre, ungefähr gleichzeitig mit ihr ent-

standen sein müßte) — aufzeigen, wie das der junge Bach tiefer empfunden hat, als er unter diesen Worten das Bild des Hinaufschwebens der erlösten Seele zu ihrem Gott gibt.

Eigentümlicher Weise ist in den Rezitativen bis zum Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“, kaum eine Gelegenheit zum Malen versäumt. Und zwar zeigen sich hier teilweise echt Bachsche Züge. „Bis das Reich Gottes komme“ (S. 15, Mitte) wird versinnbildlicht durch Sich=Niedersinken der Melodie. Für „Die weltlichen Könige herrschen“ (S. 25, Mitte) ist der Cdur-Dreiklang gewählt. Man vergleiche (im selben Rezitativ) „Der Größte unter Euch soll sein wie der Jüngste“ mit „Der Erste und auch der Letzte“ in Kantate „Der Himmel lacht“ (Nr. 31), ebenso „Ich aber bin unter euch wie ein Diener“ mit „Der König wird ein Untertan“ in Kantate „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (Nr. 40, S. 376). Das „So stärke deine Brüder“ mit seinem zuerst kraftvoll in die Höhe sich reckenden und dann sich nieder beugenden Motiv ist Bachsche Art (vgl. in Kantate „Alles nur nach Gottes Willen“ die Stelle „Er stärkt was schwach“ (Nr. 72). In tiefer in niger Weise ist die Gethsemaneszene musikalisch dargestellt. Hier trifft man bei „Und er ging hinaus nach seiner Gewohnheit“ das melodische Sich=Entfernen in weiterem Intervallraum (vgl. Matthäus=Passion „Und ging hin ein wenig“). Wundervoll ist das demütige Sich=Beugen bei „Betet“ (S. 31 unten), bei „Und kniete nieder“ (S. 32 unten) und bei „Nicht mein, sondern dein Wille geschehe“ (ebenda); vergleiche „Mein Bräutigam ich falle dir zu Füßen“ (Bach=Gesellschaft 49, S. 320). „Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel“ ist durch ein niedergehendes Motiv dargestellt, „Und stärkte ihn“ ähnlich wie oben „Stärke deine Brüder“ behandelt. Bei „Und es kam, daß er mit dem Tode rang und betete heftiger“ ringt sich die Melodie schmerzlich nach oben, um dann bei den Worten „Es war aber sein Schweiß wie Blutstropfen“ nach unten zu fallen, (vgl. den Anfang des ersten Rezitativs „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ in der gleichnamigen Kantate, Bach=Gesellschaft 18, S. 237). Der Ausdruck von „Und er stund auf vom Gebet“ (S. 34 oben) und

„stehet auf“ (ebenda) — vergleiche damit „Wachet auf, wachet auf“ in Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“ (Nr. 110, S. 318) — dieses kraftvoll nach oben auftretende, die vorhergehende Tonhöhe immer überbietende Motiv ist echt bachisch. Wie schwächlich wirkt hiergegen auf Seite 55 bei den Worten „Und er stund auf“ der Beginn beinahe in derselben Tonhöhe der Schlußnote und der Gang während des Verlaufs auf dieselbe.

Auch sagtechnisch und harmonisch sind zwischen dem von Bachs Hand geschriebenen Abschnitt — ich nenne ihn kurzweg den ersten und den anderen den zweiten — mancherlei Unterschiede. Rein äußerlich fällt schon auf, daß in den meisten Rezitativen nach dem Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“ der Continuo fast ununterbrochen längere Notewerte aneinander reiht, während er vor dem betreffenden Chor meist in durch Pausen getrennten Vierteln verläuft. Auffallend ist auch gegenüber dem ersten Abschnitt die Häufung der Sexten- und Terzenparallelen zwischen Singstimme und Baß im zweiten Abschnitt. Im ersten Abschnitt werden, wie so oft in der Matthäus- und Johannes-Passion, Szenenwechsel insofern hervorgehoben, als durch Alterierung eines Baßtones eine hervorstechende Modulation beim Eintritt einer neuen Szene erfolgt; vergleiche Rezitativ 1 „Und die Hohenpriester trachteten“, „Es war aber der Satanas gefahren“; Rezitativ 4 „Und er sandte Petrum“; Rezitativ 6 „Sie gingen hin“, „Und als die Stunde kam“. Im zweiten Abschnitt dagegen wird innerhalb der Szene moduliert. Der erste Abschnitt ist, was die Rezitative betrifft, sagtechnisch durchaus fehlerfrei, während im zweiten Parallelen zwischen Singstimme und Continuo zu finden sind (vgl. Partitur S. 40 Mitte, bei den Worten „Und die Macht der Finsternis“). Die Schlußwirkungen im zweiten Abschnitt sind teilweise greulich; vergleiche (S. 39 oben) „Und hieb ihm ein Ohr ab“, (S. 41) „Dieser war auch mit ihm“, (S. 61 vierte Zeile) „Zu Jerusalem war“, (S. 68 erste Zeile) „Und verflagten ihn hart“. Dieser Unterschied zwischen den Rezitativen des ersten und denen des zweiten Abschnitts wäre schon Grund genug, die Behauptung aufzustellen, daß jene entweder von

einem andern Komponisten herrühren, oder durch einen Redaktor verbessert worden sind. In der Tat handelt es sich jedenfalls um Verbesserungen, die Bach in eiliger Abschrift, wie die Handschrift zeigt, und dem schlichten Stil des Werkes sich ziemlich anpassend, angebracht hat. Daß die Abschrift eilig war, geht auch daraus hervor, daß sachtechnische Fehler stehen geblieben sind. Der Umstand, daß Bach eins seiner Jugendwerke wieder kopiere, ohne eingehend sich damit zu beschäftigen, mußte ein verdächtiges Moment sein. Johannes Schreyer gibt in seinen „Beiträgen zur Bachkritik“ (I, S. 31) eine kleine Blütenlese von Quinten- und Oktavenparallelen in der Lukas-Passion. Der junge Bach hat übrigens einen reinen Satz geschrieben, darauf ist schon von anderer Seite<sup>1)</sup> hingewiesen worden.

Bei der Betrachtung der Arien und Chöre, in denen bei der Abschrift grundlegendes niemals ohne gänzliche Umgestaltung hätte geändert werden können, offenbart sich die nämliche Gleichgültigkeit gegen die Motivsprache, oder, falls eine solche doch zur Anwendung kommt, deren völlige Verschiedenheit von der Bachschen.

Malerisch unberücksichtigt sind die Begriffe und Handlungen „Erquickt und stärkt“ in der Arie „Dein Leib, das Manna“, „Tränen“ in der Arie „Du gibst mir Blut“, „Geschlagen“ in der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“, „daß er des Todes sterben muß“ (ebenda) — eine süßliche Stelle, die gewiß nicht aus einer „Komm, süßer Tod“-Stimmung herausgewachsen ist, da der Gedanke an den harten Rächer „schrecken“ soll — ferner „Daß er das Volk abwende“ im Chor „Diesen finden wir“, „Hinweg mit diesem“ im gleichnamigen Chor. „Legt meinen Freund ins Grab“ in der Arie „Laß mich ihn noch einmal küssen“ (Takt 19 und 27).

Wenn sich Gelegenheit zu schmerzlichem Gefühlsausdruck bietet, sind in Bachs Jugendwerken herb sich reibende Dissonanzen angewendet. Hier ist nichts davon zu finden. Man sehe etwa „Furcht und Zittern“ in Kantate „Ich armer Mensch“,

<sup>1)</sup> Vgl. Schering, Bach-Jahrbuch 1912, S. 25; desgl. 1913, S. 39 ff.

(Nr. 55). In der Arie „Du gibst mir Blut“ — wo man im Mittelteil bei den Worten „Du trieffst“ in der Hinabbewegung eines Achtels zu einem Viertel mit gutem Willen das armselige Fallen eines Tropfens heraushören könnte — dient zur Wiedergabe von „Ich wein“ (S. 23, Takt 4) ein kleines chromatisches Motiv, was an Bachsche Art erinnern könnte. Ein solches findet sich auch im Anfangsritornell der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“, Takt 5 und 6 und dessen Wiederholung, in der Arie „Das Lamm verstummt vor seinem Scherer“, Takt 6 nach Eintritt der Singstimme und im Anfangsritornell der Arie „Laß mich dich noch einmal küssen“ und seiner Wiederholung bei Eintritt der Singstimme. Abgesehen davon, daß die Harmonisierung durchweg zum Veräter wird, und in den Arien „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“ und „Das Lamm verstummt vor seinem Scherer“ motivsprachlich sich gar keine Veranlassung bietet, ein chromatisches Motiv zu bringen, würde der Umstand, daß es im gleichen Stück an anderer textlich analoger Stelle nicht ein einziges mal wiederkehrt, Zweifel an der Echtheit begründen. Zudem hätte wohl Bach bei einer figurativen Ausschmückung des chromatischen Motivs, wenn er sich überhaupt eine solche wie hier (S. 23, Takt 4) geleistet hätte, schwerlich eine Oktavenparallele gesetzt, noch weniger zwei Takte vorher zur Wiedergabe von „weinen“ einen musikalischen Ausdruck gebraucht, der eher ein Freudemotiv als ein Tränenmotiv ist.

Nichts in der Lukas-Passion erinnert an den Komponisten der virtuosen zeichnerischen Vokalisen in den Kantaten „Denn du wirfst meine Seele“, „Gott ist mein König“, „Der Herr denkt an uns“, „Aus der Tiefe rufe ich“. In der Arie „Dein Leib, das Manna“ kommen gegen Schluß des Mittelteils unter den Worten „Lauter Himmelsluft“ zwei kleinere für eventuelle Versinnbildlichung sehr entsagungsvolle Vokalisen vor. Man kann zweifeln, ob sie darstellen wollen oder nur aus dem jedem Komponisten angeborenen Trieb, zwischen Ruhe und Bewegung abzuwechseln, entsprungen sind. Die wenigen kleinen Vokalisen in den übrigen Arien passen motivzeichnerisch zu ihren Worten wie die Faust aufs Auge. Das zeigt sich außer

in den schon erwähnten auch in der Arie „Selbst der Bau der Welt erschüttert“ bei „Frecher Menschen Wut“, in der Arie „Laß mich dich noch einmal küssen“, wo nach einer in der Hauptsache rhythmischen Bewegung im Hauptteil über den Worten „Wangen“ und „Verlangen“ im Mittelteil eine kleine melodische Ausspinnung erfolgt. Zur Darstellung von „Verlangen“ wäre wohl eine solche Ausspinnung am Platze gewesen, aber nicht, wie hier geschieht, in freudig bewegtem Dur. Die Vokalisen über „quillt“ und „starker Fluß“ in der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“ können nicht zu malen beabsichtigen. Das Fließen eines starken Flusses ist doch ein kontinuierliches und kein unterbrochenes, schubweises.

In den wenigen Fällen, wo anscheinend Malerei beabsichtigt ist, so im Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“, „Er hat das Volk erregt“ in der Arie „Selbst der Bau der Welt erschüttert“ und in der Orchesterbegleitung im Anfangschor, verbietet wieder sowohl die Thematik wie deren Durchführung, die von der Bachs so weit wie der Morgen vom Abend entfernt ist, ihn als Komponisten der Lukas-Passion zu vermuten. Wenn Kreßschmar<sup>1)</sup> in „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“ die jugendliche Naivität der Jünger zum Ausdruck kommen sieht, dürfte er aus fast allen Chören der Kriegsknechte und Hohenpriester dasselbe herauslesen. Diese Naivität hat ihren Grund in der geringen harmonischen und motivischen Gestaltungskraft des Komponisten der Lukas-Passion. Von einem polyphonen Denken ist bei ihm keine Rede, geschweige denn von einer Ineinander-Verschmelzung von Chor und Orchester. Als Beleg genüge die Feststellung, daß außer der Schlussarie in keinem Teil der Lukas-Passion eine diatonisch selbständig kontrastierende Mittelstimme zu finden ist, abgesehen von zwei geringen Ansätzen dazu in der Arie „Du gibst mir Blut“ (3. und 4. Takt vor Schluß) und in der Arie „Weh und Schmerz in dem Gebären“ (Takt 3 und im Ritornell). Eine rechte Durchführung eines Motivs trifft man nicht. Bei Chören, die mit einer Fughette beginnen, um

1) Führer durch den Konzertsaal, Band II, S. 63 ff.

dann in Homophonie überzugehen — eine Schreibweise, die besonders in der die Bach-Händelsche Epoche ablösenden noch häufig angewendet wurde — geschieht es, daß, sobald die Durchführung von oben nach unten geht, das Thema unten wegen sehr einfacher Harmonisierung abgeändert wird. Meist handelt es sich da um parallele Beziehungen zwischen Mittel- und Außenstimmen mit mehr oder weniger Ausschmückung. Auch die Fagottstimme im Mittelteil der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“ ist hierunter zu rechnen.

Würde man die Arie „Laßt mich ihn nur noch einmal küssen“ in irgend einem Sopran- oder Tenoralbum finden und man das andere gar nicht zu Gesicht bekommen, so müßte man trotz der Imitation in den Oberstimmen an der Autorschaft Bachs zweifeln. Die im Hauptteil fast ununterbrochen fortgehenden Terzen- und Sextenparallelen zwischen Singstimme und einer der beiden Violinen, die in dieser Häufung selbst Advokatenkunst mit motivsprachlichen Gründen nicht entschuldigen könnte, die ängstliche Behutsamkeit in einem unterbrechenden höchst simpel harmonisierten Choral mit der Singstimme bei jedem Viertelschlag auf ein harmonisches Intervall zu treffen, die stockende Baßbewegung, die, meist Note gegen Note zu einer nicht minder stockenden Violastimme gesetzt, fast nur in Vierteln einherschleicht, würden gegen die Echtheit sprechen.

Auch einen motivischen Baß kennt die Lukas-Passion nicht. Man trifft in ihr, abgesehen von Chorälen und Rezitativen, einerseits nur den „gehenden“, der Homophonie ein wenig aufhelfenden, eine Manier, die sich nach Bach noch längere Zeit als alter Zopf hielt; vgl. hauptsächlich die Chöre „Furcht und Zittern“, „Nie keinen“, „Herr, hier sind zwei Schwert“, „Er hat andern geholfen“, „Hinweg mit diesem“, „Bist du der Juden König“, und die Arie „Das Lamm verstummt“. Andererseits ist der Baß ein nur harmoniemarkierender Trommelbaß; vgl. besonders die Arie „Weh und Schmerz“. Wenn Wolfrum meint, die Choräle der Lukas-Passion hätte Bach als Sextaner nicht so geschrieben, so kann man wohl füglich behaupten: einen solchen Orgelpunkt wie in der letzten Arie auch nicht.

Die Identifizierung des jungen Bach mit dem Komponisten der Lukas-Passion ist wie die Verwechslung eines reißenden Gebirgsbaches mit einem Wiesenbächlein. Es ist unbegreiflich, wie man Schwächliches erwartete, wo Großes nach Entfaltung rang und überschäumte. Bach und der unbekannte Komponist der Lukas-Passion sind grundverschiedene Mentalitäten. Ob es jemals gelingen wird, diesen Unbekannten kennen zu lernen oder bei genauerem Betrachten als einen schon bekannten wiederzuerkennen, ist einstweilen nicht abzusehen. Manche Züge ähneln längst Vertrautem, aber es sind immer nur einzelne. Die Gesamtgestalt läßt sich noch nicht identifizieren. Ein vorbachsches Werk, wie Krehßschmar meint, das in den Sebastianischen Kreis hineingehören könnte, ist jedenfalls die Lukas-Passion aus motivsprachlichen und stilistischen Gründen nicht.

---