

Kritik.

Wilhelm Werker. Die Matthäuspassion (Bachstudien, Band II.) Leipzig, Breitkopf und Härtel 1923. 96 S.

Besprochen von Rudolf Steglich (Hannover).

Dem ersten Band seiner Bachstudien, der dem Wohltemperierten Klavier galt — Arnold Schering hat ihn den Lesern des Bachjahrbuchs im letzten Jahre vorgestellt —, läßt Wilhelm Werker nun den zweiten folgen, der sich mit der Matthäuspassion beschäftigt. Auf die ganze Passion sind hier soviel Seiten verwandt wie dort etwa auf je vier Präludien und Fugen. Das könnte auf eine Klärung und Mäßigung Werkers deuten, ist aber eine Folge davon, daß er sich hier lediglich in einigen wenigen Fällen mit den Kleinformen, in der Hauptsache jedoch mit der Großarchitektur des Werkes befaßt. Auch die zeitlich gedrängtere Entstehung des Bandes mag mitsprechen. Im Grunde aber hat sich Werkers Sinn nicht geändert. Seine Art tritt sogar in mancher Hinsicht hier erst recht deutlich zu Tage, da die Bachsche Passion viel weiter ausgreifende und tiefer gehende Anforderungen an ihren Erklärer stellt als einzelne Präludien und Fugen.

Liegt doch diesem Werk zugrunde ein symbolhaftes Geschehen: die evangelische Passion, kommt dann hinzu das Mitleben des gläubigen Bachzeitalters in den Chorälen und andern zeitstilhaften Eigenheiten, und ist schließlich alledem durch die Musik das Gepräge der schöpferisch mitlebenden Persönlichkeit Bachs aufgedrückt. So klingt in dem Werk eine dreifache

via dolorosa zusammen, und das Erlebnis der Bachschen Passion ist in diesem Sinne das Erlebnis des Kontrapunkts jenes dreifachen: symbolischen, zeithaften und persönlichen Weges. Die erste Vorbedingung dieses Erlebnisses aber ist, was die Form anlangt — und die will ja Werker ergründen: überhaupt einen Weg, überhaupt zusammenschließende Bewegung empfinden zu können.

Das ist heute durchaus keine selbstverständliche Fähigkeit. Auch unter hochgestellten Musikern findet man heute so manchen, der nicht imstande ist, die charakteristische Bewegung selbst uns nächstehender Musik zu empfinden (etwa das Schreitende des Beethovenschen oder das Schwingende des Schubertschen Rhythmus); der darum mit all seiner Bemühung dem anderen Element des Rhythmus anheimfällt, der der horizontalen Bewegung entgegenwirkenden, im Akzent sich sammelnden Schwere; und der somit durch Akzentuierung, die nur in die Tiefe hinab, nicht aber in der Begrüchtung bis zum nächsten Schwerpunkt hinüberwirkt, also keine Bindekraft hat, den musikalischen Verlauf förmlich atomisiert. Die in solchen Fällen von immerhin zivilisierten Musikern zur Umhüllung des toten Akzentgerippes künstlich aufgesetzten Nuancen geben nur eine Maske statt des lebendigen Gesichts. Das ist freilich nur eine, eben die rhythmisch-musikalische Erscheinungsform eines viel weitere Kreise ziehenden mechanisierten, vereinzelt, der lebendigen Bindung der Elemente baren Lebens, eine Erscheinungsform des Lebenszerfalls, der eben in diesem vergangenen Jahrzehnt auch zur äußeren Katastrophe geführt hat.

Wilhelm Werkers Buch über Bachs Matthäuspasion ist (nicht weniger als das über das Wohltemperierte Klavier) in diesem Sinne eine katastrophale Erscheinung in unserm Schrifttum über Musik.

Nicht fähig, die Folge der Chöre, Choräle, Rezitative, Arien von einem geistig musikalischen Gesichtspunkt aus in eins zu sehen, die zusammenschließende Bewegung zu empfinden, sieht Werker nur die Splitter, die Atome der Bachschen Linien. Und da er auf solcher „Grundlage“, ohne etwas zu spüren von der Zeugungskraft der bewegenden Idee des Werks, nun die

Form des Ganzen sich zu errechnen sucht, bleibt er stecken in haltloser Spekulation. Das Ergebnis seiner Mühen ist: eine tote, obzwar sehr symmetrische Maske anstatt des bachischen Gesichts der Passion, ein Homunculus in der Retorte, der vor den klingenden Gedanken Bachs in nichts zerfließt. Was sich in Werkers erstem Bande an Hunderten von Beispielen im Kleinen, in der Zersplitterung und Vergewaltigung der Themen und Melodiebögen der Präludien und Fugen zeigte: die Unfähigkeit, die innere musikalische Bewegung zu empfinden, das führt hier im großen zur Zerstörung und Vergewaltigung des Passionswerks.

Die Erkenntnis der besonderen Art der Werkerschen „Wissenschaft“ wird dem gutgläubigen Leser aber sehr erschwert durch den Anschein von Logik, Tiefgründigkeit und Überlegenheit, den Werker seinen Ausführungen zu geben weiß — denn nicht immer sind seine Mittel, die eigene hohe Meinung von sich selber auch seinen Lesern einzupfropfen, so unmißverständlich wie jene erheiternde Vorstellung sogar eines Heinrich Schütz als seines „Musikantenbruders“ (S. 10). Konnte doch, wie im Vorwort zu lesen, Werker sogar beauftragt werden, im Sommersemester des Leipziger Bachjubiläumsjahrs 1923 am Leipziger Konservatorium über die Matthäuspassion zu lehren, hat er also dort dem musikalisch-künstlerischen Nachwuchs als amtlich bestellte Bachautorität eben jene Spekulationen vorgetragen, die er dann in seinem zweiten Bachband niederlegte. Nicht um dieser Schrift selber willen, sondern um der verheerenden Wirkung zu begegnen, die sie auf unkritische Leser haben kann, sei auf einige ihrer Hauptpunkte näher eingegangen.

Werker sucht die Form der Bachschen Matthäuspassion in ihrem Text — das deutet von vornherein auf eine nicht ursprünglich musikalisch gerichtete intellektuelle Veranlagung, die leicht der Gefahr unterliegt, die Musik durch das einseitig ausgebildete Begriffsvermögen zu tyrannisieren. Er beginnt damit, den Text in seine Teile zu zerlegen: in Choralstrophen, madrigalische Rezitativ- und Arientexte sowie Abschnitte des Evangeliums, die er dann noch in Erzählung des Evangelisten und direkte Rede teilt, diese endlich weiter in Worte Jesu und Worte

anderer Personen. Er hat nun die Teile wohl in der Hand, aber er hat ihnen durch die rein schematisch, ohne Rücksicht auf Sinngliederung durchgeführte Teilung jede Spur des „geistigen Bandes“ ausgetrieben. Und da er nun einen Angriffspunkt für die Untersuchung der Form des Ganzen sucht, innerhalb der atomisierten, entgeisteten Passion aber keinen mehr finden kann, bleibt ihm als einziger Ausweg, irgendwo außerhalb einen Notnagel zu suchen, an dem sich die Teile des Werks sozusagen aufhängen lassen. Das gibt dann nämlich — auch einen Zusammenhang.

Werker findet einen Notnagel, einen „formalen Gedanken“, in einigen anderen Werken Bachs, so dem E-dur-Präludium des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers (S. 2): „Dieses Zentrum der E-dur-Fuge steht so keck in seinem Raum, daß man nicht an ihm vorüber kann (?). Da dieser formale Gedanke in so manchem Werke Bachs, wengleich jedesmal anders gestaltet, wieder auftaucht, so mache ich ihn zum Ausgangspunkt für die Erschließung der formalen Seite des Matthäuspassionstertes“. „Ich mache ihn . . .“, nicht etwa „das Werk selbst fordert ihn“, oder wenigstens „legt ihn nahe“: die Willkür der „Methode“ liegt offen. Werker freilich ist anderer Meinung: „dieser Schritt bedeutet nichts als das bescheidenste Betreten des ‚Heeresweges der Wissenschaft‘“, wobei seine Erläuterung des „Heereswegs“ die Unwissenschaftlichkeit seines Vorgehens noch besonders klarstellt: „Ich zwinge meinen Stoff, den Text der Passion, auf meine Fragen zu antworten“. Da ist aller Nachdruck auf das Erzwingen der Antwort gelegt. Die erste und größte Schwierigkeit, nämlich die rechte Frage zu finden, ist nicht erkannt. Es kommt eben darauf an, daß man sich nicht begnügt mit seinen höchstpersönlichen, willkürlichen Fragen, — es könnte sonst sein, daß man mehr fragt, als zehn Bache beantworten können, sondern es kommt darauf an, die aus der Sache selbst erwachsenden, notwendigen Fragen zu finden, aus denen allein eine fruchtbare, aufschließende Antwort entspringen kann. Während das Antwort-Finden dann mehr eine Sache der Technik ist, gehört zum Frage-Finden freilich zumeist noch anderes als bloße Technik — „wenn ihr's nicht

fühlt, ihr werdet's nicht erjagen". Fehlt dieses andere und dazu noch die Erkenntnis dieses Mangels, wird aus dem „Heeresweg der Wissenschaft“ der Holzweg eines widerwissenschaftlichen Monomanen, aus begründeter wissenschaftlicher Untersuchung willkürliche, haltlose Spekulation. So in Werkers Buch.

Nach jener Aufklärung über den „Heeresweg“ fängt Werker an zu rechnen. Er zählt die Choralstrophen der Passion, rechnet dabei wiederholt das Verhältnis 2:1 heraus. Im Vorbeigehen zeigt er sich als kühn konstruierender und vereinfachender Historiker (S. 5): „Über die Oper war aus dem Accentusgesang des Priesters das Rezitativ geworden“. Im Vorbeigehen versteht er, eine Stelle der Bachbiographie verkennend, Spitta eine Ohrfeige. Wenn nämlich Spitta S. 464 seines ersten Bachbandes schrieb: „Das Deutsch der lutherischen Bibel war für das geschmeidige Rezitativ zu fest gefügt und wuchtig, schien auch wohl wegen seines ehrwürdigen Inhalts mit dem flüchtigen Sprechgesang nicht vereinbar“, so wollte er damit, wie aus dem Zusammenhang klar hervorgeht, nicht die Meinung Bachs, sondern den Gedankengang wiedergeben, der überhaupt dazu geführt hatte, auch Bibelworte in madrigalisches Rezitativ umzudichten. Werker aber höhnt Spitta, indem er an die Passionsevangelistenrezitative Bachs erinnert: „Dieser feinfühlig, gewissenhafte Mann“ habe da „einfach einmal ein schlechtes Gedächtnis gehabt“. Das Satyrspiel folgt allerdings dieser Probe Werkerscher Zuverlässigkeit und Vornehmheit auf dem Fuße. Werker fährt fort: „Einem Musiker wäre ein solches Übel nicht zugestoßen; der erlebt mehr und katalogisiert weniger“.

Werker „erlebt“ weiter, indem er die madrigalischen Rezitative und Arien zählt — „katalogisiert“ wäre zuviel gesagt. Dabei werden Chöre und Arien, da sie ja dieselbe Textform haben, in einen Topf geworfen. Daß das Duett mit Chor „So ist mein Jesus nun gefangen“ und der mit diesem von Bach zu einer tonalen Einheit (Nr. 33) zusammengeschlossene Chor „Sind Blitze, sind Donner“ als zwei Nummern gerechnet werden, möchte noch eher hingehen als die Merkwürdigkeit, daß der Eingangssatz der Passion in Werkers Rechnung doppelt zählt, einmal als Chor und ein zweites Mal als Choral, und

daß ferner das begleitete Rezitativ mit Chor „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“ (Nr. 77), weil der Vortrag des Rezitativs auf vier Einzelstimmen verteilt ist, viermal gezählt wird, obwohl Bach durch den eingefügten Chor „Mein Jesu, gute Nacht“ die geistige und musikalische Einheit des Stückes noch unterstrich. In Werkers Rechnung aber darf der Musiker Bach natürlich nicht hineinreden. Werker fertigt ihn kurz ab: „Die Nummer 77 als eine anzusehen verbietet sich, weil wir (nämlich Herr Werker) immer nach Stimmen der Solomadrigalisten und Chormadrigalisten gezählt haben“. Der Anteil des Chores wird übrigens von Werker unterschlagen, sonst hätte er das Stück ja für fünf nehmen müssen. Die Frucht der künstlichen Divisionsexempel genießt Werker alsbald in dem Ausruf: „16 mal Chorsängergruppen, 32 mal madrigalische Sänger. Wieder Gleichgewicht, 1:2!“ Da kommt zu aller Merkwürdigkeit noch ein Wunder: das Verhältnis $1:2 = \text{Gleichgewicht!}$ Welch ein Stabilisierungskünstler, dieser Werker! Die Regierungen des aus der Balance geratenen Europa sollten sich diese Kraft zunutze machen.

Vorläufig aber „erlebt“ Werker noch den Rest der Matthäuspassion. Jetzt kommt der Bibeltext an die Reihe. Wahrhaftig findet er da wieder das „Gleichgewicht“ $1:2$ heraus: Jesus spricht 22 mal in direkter Rede, die andern Bibelpersonen 44 mal. Diese 44 aber hat etwas ganz Besonderes in sich: die Botschaft der Frau des Pontius Pilatus: „Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten, ich habe heute viel erlitten im Traume um seinetwegen“. Bach legt diese Botschaft einer Solostimme in den Mund, offenbar weil er sie nicht als zurückliegende Rede auffaßt, die er stets dem Evangelisten läßt, sondern weil sie ihm durch die Botin, die diese Worte vor Pilatus berichtet, zur gegenwärtigen wird — ein Zeugnis dafür, wie lebhaft Bach den dramatischen Charakter der Matthäuspassion empfand und wie folgerichtig er ihn in seiner Komposition durchführte. Wohin aber gerät hier Werker, weil er lebendige Zusammenhänge nicht kennt und sich an tote Zahlen klammert: „Hier, wo eine Frau auftaucht, versagen Waltherr, Schütz, Theile, Sebastiani — ja sogar unser Heiliger! Alle führen Pilati Weib persönlich und

in direkter Rede ein. Daß Bach aus Liebe zur historischen Verfehlung unlogisch gehandelt haben könnte, ist ausgeschlossen; daß er aber darüber hinweggesehen habe, ist ebenso unmöglich; es muß also ein Gestalterwille dahinter verborgen liegen. . . Für diejenigen, die Bachs Pedeskunststücke kennen, wird diese Angelegenheit bald klar: 22 maliges Erklingen der Stimme Jesu fordert 44 maliges Erklingen der Stimmen der anderen Bibelpersonen. Aus Liebe zur Zahlensymmetrie hat der Gestalter Bach über den bibeltreuen Lutheraner gesiegt" (S. 10). Noch einmal (S. 50) kommt Werker auf diesen Fall zurück — es gehört zu seiner Technik, die unverfrorensten seiner Konstruktionen dem Leser mehr als einmal vorzusetzen, natürlich als glatte Behauptungen; doppelt oder dreifach genäht hält doch vielleicht besser: „Daß der Architektoneker Bach stärker war als der Lutheraner, haben wir bei dem Falle ‚Pilati Weib‘ erkannt. Da haben wir gesehen, daß der Meister aus Liebe zur Zahlensymmetrie skrupellos an seinem Text modelte“. Kein Wort davon hält Stich! Werker unterstellt hier Bach skrupellos sein eigenes Verfahren. Weiter: „So entstand der Gegensatz von 22 maliger Jesusrede und 44 maligem persönlichen Eingreifen anderer Bibelgestalten; 81 mal singt der Evangelist“ — o weh, Herr Werker, 81 mal, warum um aller guten Geister willen nicht 88? Wo bleibt das „Gleichgewicht“ 1:2? Aber ein Werker läßt sich nicht verblüffen. Eine heroische Geste: $22 + 44 + 81$: „Das ist $147 = 7 \times 7 \times 3$, allerhand ‚heilige‘ Zahlen!“ Und die Lage ist werkerisch gerettet.

Unter Umständen wird aber sogar das „Gleichgewicht“ selbst gegen die Lücke des Bachschen Objektes errungen. Das zeigt die Zählung der im vorhergehenden Rezitativ motivisch vorbereiteten Arien. Werker findet unter den 18 Arien 9 vorbereitete, also wieder: 2:1. Aber er übersieht z. B., daß auch die Arie „Mache dich, mein Herze, rein“ (Nr. 75) motivisch aus dem vorhergehenden Rezitativ „Am Abend, da es kühle ward“ herauswächst, viel offener sogar als manche der von Werker herangezogenen Arien aus dem ihren. Welche befreiende, reinigende Wirkung, wenn jene absteigende Terz d' c' b (5 4 3), die das Rezitativ beschließt, ja überhaupt der Keim dessen ganzen

Instrumentalteils ist, das Arienthema, in die Durlage erhoben: f' es' d' (5 4 3), eröffnet und aus ihr die Melodie dann bis zur neuen Tonika b' emporsteigt!

Auf die gekennzeichnete Weise errechnet sich Werker schließlich einen „Bauplan“ der Passion. Der Leser seines Buchs sieht sich zuletzt vor einer Zeichnung, welche den errechneten symmetrischen Aufbau der beiden Passionsteile bestechend darstellt. Werker hat Sorge dafür getragen, daß die Symmetrie durch sehr dicke Linien so augenfällig wird, daß man über die sonstigen Eigentümlichkeiten des Planes, etwa das viermalige Vorkommen der Nr. 77, leicht hinwegsieht.

Nun wäre der Augenblick gekommen, die Probe aufs Experiment zu machen, um die Untersuchung wenigstens nachträglich noch auf festen Fuß zu stellen. Werker hat diese Gefahr aber schon frühzeitig (S. 22) beschworen. Dort heißt es: „Wir sind hier bei einem besonderen Punkt angelangt: Wie verhält sich die Textarchitektonik zum poetischen und erzählenden Stoff und Inhalt des großen epischen Gedichts?“ Aber Werker biegt diese vernünftige Frage sofort um: „Wie gruppiert sie (die Architektonik) das seelische Element?“ Das heißt: das seelische Element ist doch nur die Magd der Mathematik; vom Recht, das mit ihm geboren ist, ist gar nicht die Rede; die Probe aufs Experiment wird sofort umgebogen in eine Probe auf die Untertänigkeit des Seelischen unter die Diktatur des mathematischen Experiments. Man darf sich füglich nicht wundern, wenn nun der bisher schon nicht einwandfreie Experimentator vollends zum Jongleur wird.

Nach Werkers symmetrischem Bauplan setzt sich der erste Teil der Passion aus fünf viergliedrigen Gruppen zusammen. An zwei Stellen trennen die Gruppengrenzen begleitetes Rezitativ und Arie, die gemeinhin eng zusammengehören, dem Sinne wie der Musik nach. Ja sogar das Rezitativ „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz“ und der Choral „Was ist die Ursach aller solcher Plagen?“, die von Bach ineinander verwoben sind zu einer musikalischen Einheit, werden von Werkers dickem Strich getrennt. Sehen wir zu, wie sich Werker im ersten dieser Fälle aus der Schlinge zu jonglieren versucht: „Im

ersten Teile endet mit Nr. 9 ‚Du lieber Heiland du‘ die erste Gruppe. Die zweite beginnt mit der Altarie Nr. 10 ‚Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei‘, nämlich [und nun kommt der Trick:] ob des Verräters Tat“ — obwohl erst das folgende Rezitativ davon beginnt: „Da ging hin der Zwölfen einer“. So auf Seite 22. Seite 28 kommt Werker — ich erwähnte diese Technik bereits — wieder hierauf zurück: „Aus der Architektonik des Matthäuspasionstextes wissen wir, daß das Rezitativ Nr. 9 und seine Arie Nr. 10 je einem verschiedenen Formgliede angehören. Nr. 9 steht in der Bethanien-Gruppe, Nr. 10 setzt mit ‚Buß und Reu‘ ein, die ‚das Sündenherz entzwei knirschen‘. Das zielt auf Judas, den Verräter . . . Bauplan und seelischer Gehalt decken sich wie immer bei Bach.“ Sogar noch ein drittes Mal bearbeitet Werker seine Leser in dieser Angelegenheit, auf Seite 40: „Die Arie Nr. 10 gehört dem Judasbezirk an, ihr Rezitativ dem Bethanienbereich. Der Bauplangedanke fiel zusammen mit dem poetischen. Hier sei Kreßschmars dankend (!) gedacht, der die Naht im Bauplan zwischen Arie 10 und Rezitativ 9 geahnt hat“. Werker muß freilich selber zugeben: „Kreßschmar suchte eine Erklärung für Buß und Reu im Bethanienbereiche“ (Führer durch den Konzertsaal II, 1, S. 88). Wenn er dann fortfährt: „Daß er sie nicht fand, lag daran, daß er ein Nummernwerk in der Passion sah, keinen Bau mit kunstvollstem Grundriß“, so ist das eine Unterstellung ad majorem Werkeri gloriam. Werkers krampfhaft Bemühungen um diese von ihm errechnete Naht sind allerdings leicht erklärlich, denn Bach selbst spricht hier allzudeutlich gegen ihn: die Arie ist die durch das *Accompagnato* vorbereitete Verinnerlichung des Bethanienvorgangs durch den Hörer, der im Herzen die Passion selbst als Zuschauer miterlebt — es ist gar nicht nötig, erst die allegorische Tochter Zion herbeizurufen. Wie das köstliche Wasser des Weibes, so fließen die Tränen des miterlebenden Christen auf Jesu Haupt — so überträgt das Rezitativ den biblischen Vorgang auf den betrachtenden Gläubigen. Und nun, in der Arie, tritt das Äußere zurück und der innere Beweggrund, der treibende Affekt in den Vordergrund: Buß und Reu. Hier haben wir ein Musterbeispiel für den Ideen-

aufbau, seelisch genommen: Nach-innen-Bau der Bachschen Passions szenen: ein In-sich-gehen, der Weg vom geschichtlichen evangelischen Vorgang zu dessen symbolischer, das ist vor allem auch gegenwärtiger Bedeutung für das innere Leben der Passionshörer. Die Arie, das Herz der Bethanienszene, von dieser Szene abtrennen, heißt also, nicht nur diese Arie gründlich mißverstehen, sondern überhaupt die Art, wie Bach die Passion erlebt und gestaltet.

Die besprochenen Fälle dürften über Grundlage, Verfahren und Ergebnis der Werkerschen Passionsanalyse genügende Klarheit gegeben haben. Nur sei noch einiges zum Bilde des „Musikers“ Werkers beigebracht. Dessen ganzer Ingrimm gegen die unmathematisch musizierende Natur spricht aus dem Urteil: Johann Theile ließe in seiner Passion „zum Rezitativgesang anhaltend zwei Violon quinquilieren wie tollgewordene Buchfinken im holden Mai“ (S. 47). Wenn Werker Bachs Choral „Herzlich tut mich verlangen“ „weit rhythmischer“ findet als das Haßlersche Urbild „Mein Gemüth ist mir verwirret“ (S. 15), obwohl die biegsame, rhythmisch mannigfaltigere Form Haßlers dort in ein gleichförmigeres Maß eingespannt und nur die Unterteilung mannigfaltiger ist, so erkennt man in diesem Urteil Werkers die eingangs erwähnte Neigung, das Taktmäßige, die Schwerpunkte über die bewegende Kraft zu stellen. Eben dieser Neigung entspringen die Taktstriche, die Werker den Bachschen Abendmahl-Einsetzungsworten aufzwingt (S. 48), — jeder dieser Striche ein Keulenschlag gegen die weitgeschwungene Melodie Bachs. Mit dem hier eingefügten Dank an Hans Joachim Moser, der diese Stelle in solcher Weise gesungen hätte, dürfte es ähnlich stehen wie mit jenem Dank an Kreßschmar. Der Sänger Moser ist viel zu musikalisch, um werkerisch zu singen. Bliebe vor allem noch zu sagen, daß die hier und da eingestreuten Kleinanalysen wiederum von jener Art sind, die Arnold Schering bei der Besprechung des ersten Werkerschen Bachbandes im vorigen Jahrbuch schon gekennzeichnet hat.

Die letzten drei der Analyse folgenden Kapitel sind mit wenigen Worten ausreichend charakterisiert. Unter dem verhei-

fungsvollen Titel „Bachs Methode“ werden dem Leser auf anderthalb Seiten (!) die Werkerschen „Baupläne“ der Johannis- und der Lukaspassion vorgelegt. In dem Kapitel „Mittel und Raum“ wird Bachs schon bei Spitta wörtlich zu lesender „Kürzer jedoch höchstnötiger Entwurf einer wohl bestallten Kirchen Music“ nochmals abgedruckt und werkerisch kommentiert; ferner werden die Orgelverhältnisse der Leipziger Thomaskirche zu Bachs Zeit besprochen — dabei sind ganze Satzfolgen nahezu wörtlich aus Spitta abgeschrieben (vgl. vor allem Werker S. 66, vorletzter Absatz, Zeile 3—10 mit Spitta II, S. 114, Zeile 1—9!). Andere Spittasche Stellen hat Werker lediglich vom Organistenstandpunkt aus umschrieben, nicht ohne dem eben noch geplünderten Gewährsmann „Unkenntnis in Musikantenangelegenheiten“ und „Vermessenheit“ vorzuwerfen. Etwas wesentlich Neues kommt sonst nicht heraus. Im Gegenteil: Werker übernimmt hierbei Spittas Annahme der Instandsetzung des Rückpositivs im Jahre 1730, die Bernhard Friedrich Richter im Bach-Jahrbuch 1908 (S. 52 f.) als Irrtum erwiesen hat. Den Beschluß macht „Der Ausführungsplan“. Hier geht Werker gründlich fehl, wenn er aus der Aufführungspraxis der liturgischen Choralpassion, z. B. der Stellung der Sänger am Altar, Schlüsse zieht auf die Aufführungspraxis der oratorischen Passion Bachs. Daß Bach z. B. den Evangelisten nicht an den Altar stellte, geht schon daraus hervor, daß sich sein Evangelistenpart in der Chorstimme des Tenors befindet. Nach alledem ist auch die beigelegte Aufführungstabelle zu bewerten. Die sonderbar umständliche Art, jede Einzelstimme, jedes Instrument in jedem Falle für sich aufzuführen, obwohl gerade der Wechsel bestimmter Gruppen den Stil des Werkes kennzeichnet, stellt dem Leser nochmals den Atomisten Werker in Reinkultur vor Augen.

Gewiß sind in Werkers Buch auch Ideen und Beobachtungen enthalten, die zwar nicht völlig neu, doch für sich genommen wertvoll sind und fruchtbar sein könnten. Aber sie verlieren ihre beste Kraft in der katastrophalen Atmosphäre dieses Buches.

Daß die Bachsche Matthäuspassion in jedem ihrer Teile wie als Ganzes ein wohlgegliedertes Kunstwerk ist, ist auch uns

eine Gewißheit. Dieser Gewißheit, die bisher freilich mehr nur Empfindungs- als Verstandesache war, die aber neuerdings durch den Nachweis des wohlgegliederten Aufbaus anderer, in gewisser Weise verwandter großer Musikwerke verstärkt wurde, auch durch den unmittelbaren Nachweis der Passionsarchitektur eine feste Grundlage zu geben, ist ein erstrebenswertes und auch in mancher Beziehung sehr wohl erreichbares Ziel. Da aber Werker, befangen in seiner mathematisch-atomistischen Anschauung, sich an dieser Aufgabe versucht, ist das Ergebnis nur ein Zerfallsprodukt.

Die unsentimentale, unromantische Art, Musik zu empfinden, hat in der vom 19. Jahrhundert sich abwendenden Gegenwart immer mehr Boden gewonnen und hat sicherlich Zukunftswert. Bis zu blutloser mathematischer Abstraktion getrieben, wie bei Werker, verliert sie aber den Zusammenhang mit der lebendigen Musik, ist nur Erscheinung eines Lebenszerfalls.

Auch Werker vertritt, was die Aufführungspraxis der Matthäuspassion betrifft, die von anderen schon verfochtene Forderung, das in den Raum hinein komponierte Musikwerk des Barockzeitalters von der räumlich nivellierenden Auffassung des 19. Jahrhunderts zu befreien, es wieder in seiner räumlichen Mannigfaltigkeit erklingen zu lassen. Aber er bleibt auch hierbei am Außerlichsten haften und verfällt auch hierbei wieder in haltlose Konstruktionen. Zudem fordert die Besinnung auf eine innerlichere musikalisch-räumliche Mannigfaltigkeit eine erhöhte Kraft der musikalischen Phantasie, des zusammenfassenden Hörens — das Gegenteil des Werkerschen Zerfallshörens.

Endlich entspricht Werkers Abrücken von dem Massenchorbetrieb, das Eintreten für die kleine Bachische Besetzung der neuen Zeitströmung, die schon seit Jahren z. B. von der Monstre-Orchesterei zu einem Kammerstil hintreibt¹⁾. Dennoch aber wäre das Ergebnis, in Werkerscher Art erstrebt, etwas Unbachisches, Lebloses. Denn nicht der Verzicht auf die Wirkung durch ausgebreitete äußere Macht allein führt zum Ziel, sondern erst der Wiedergewinn einer angespannten, gesammelten, inneren Kraft,

1) Vgl. hierzu Bach-Jahrbuch 1920, S. 77 ff.

welche allein zu einer vollströmenden Bewegung befähigt, die von einer Note zur andern, von einem Einzelsatz eines großen Werkes zum andern trägt und dadurch alles Einzelne zur Melodie und zum großen Ganzen zusammenschließt. Von dem Wiedergewinn solcher tragender innerer Kraft hängt heute sehr viel ab, nicht allein das nächste Schicksal der Bachschen Musik. Werker aber führt nur davon weg in die Irre, die vertrauensselig zu ihm kommen. Das spricht seiner „Matthäuspassion“ das letzte Urtheil.
