

Die Bachpflege der Berliner Singakademie.

Von Prof. Dr. Georg Schünemann (Berlin).

In keiner andern Stadt sind Werk und Überlieferung Sebastian Bachs so lebendig geblieben wie in Berlin. Hier wirkten die Söhne Emanuel und Friedemann viele Jahre, hier fand sich ein Kreis Bachscher Schüler zusammen, die Überlieferung und Unterricht im Sinne Bachs pflegen wollten. Unter ihnen ist Johann Philipp Kirnberger der bekannteste. Er studierte bei Bach in den Jahren 1739—1741, ging dann auf Reisen und wurde in Berlin Hofmusikus und Lehrer der Prinzessin Amalie von Preußen. Als Lehrer weit berühmt, suchte er durch Lehrbücher und Kompositionen die Bachsche Methode zu verbreiten. Wir besitzen von ihm Abschriften Bachscher Werke, darunter die Matthäus-Passion, und finden in vielen seiner theoretischen Werke, in den „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition“ (1782), in der „Kunst des reinen Satzes“ (1774—1779) und in den „Grundsätzen des Generalbasses“ (1781) Hinweise auf Bachs Unterricht und Werke. Es gibt keinen größeren Verehrer und treueren Schüler Bachs als diesen fleißigen, leicht etwas trockenen Musiklehrer. Von Natur kritisch veranlagt, war er scharf und rücksichtslos im Urteil, aber auch voller Anerkennung, wenn ihm ein größeres Talent begegnete. Fasch und Zelter wissen darüber mancherlei zu erzählen.

Neben ihm wirkte Johann Friedrich Agricola, ursprünglich Orgelspieler, dann königlicher Kapellmeister und Komponist in Berlin. Seb. Bach hatte ihn im Klavierspiel und in der Komposition unterrichtet und ihm in seinen Aufführungen den Ehrenplatz am Cembalo angewiesen. Aus dieser Schul- und Lehrzeit weiß Agricola viel zu berichten; und wenn er auch später zur Oper überging, so blieb er im Grunde des Herzens doch seinem Lehrer treu. Zur Hofmusik

war im Jahre 1756 auch der zwanzigjährige Karl Friedrich Christian Fasch gekommen, der in Potsdam seinen Dienst antrat. Er hatte den König am Klavier zu akkompagnieren und den ständigen Begleiter Emanuel Bach abzulösen. Anfangs fühlte er sich glücklich, aber bald kamen die schweren Kriegsjahre und drückende Sorgen. Em. Bach und Fasch baten um ihren Abschied. Bach ging nach Hamburg, wo ihm eine günstige Stellung angeboten war, Fasch dagegen erhielt keine Antwort vom König. Erst auf nochmaliges Drängen und nach Beseitigung aller Mißverständnisse wurde Fasch eine Gehaltszulage bewilligt und auf Zureden Em. Bachs blieb er in Berlin. Viel änderte sich nicht mehr an seiner Stellung: er reiste alle vier Wochen nach Potsdam, um dort zu musizieren, aber es kam nur selten zu einem Zusammenspiel. Um so mehr hatte er Muße, seinen alten musikalischen Neigungen nachzugehen: der Kirchenmusik und dem Unterricht. Angespornt durch Drazio Benevolis 16stimmige Messe, die Kapellmeister Reichardt aus Italien mitgebracht hatte, schrieb er selbst eine Messe für vier Chöre zu 16 Stimmen. Seine Versuche, sie aufzuführen, schlugen fehl, bis er bei seiner Schülerin Charlotte Dietrich mit einem kleinen Vokalchor Übungen anstellen konnte, die mehr und mehr singfreudige Personen anzogen. Es wurden nur Chöre von Fasch gesungen, und bald war die Singe-Gesellschaft so groß, daß man größere Räume für regelmäßige Proben nehmen mußte¹⁾. Im Hause der Frau Voitus fand man einen geeigneten Musiksaal und am 24. Mai 1791 schlossen sich 27 Sängler unter Fasch zu einem besonderen Singverein zusammen. Schon nach zwei Jahren kam man mit diesen Räumen nicht mehr aus. Der Minister gab auf Antrag seine Einwilligung zur Benutzung eines Saales in der Akademie der Künste, so daß am 22. Oktober 1793 im Saale der Akademie geprobt werden konnte. Bestimmungen wurden festgelegt und am 5. November 1793 konnte die „Sing-Akademie“ eröffnet werden²⁾.

¹⁾ Karl Fr. Zelter, K. Fr. Chr. Fasch, Berlin 1801.

²⁾ Vgl. die Darstellung in Zelters Fasch-Biographie, Zelters Autobiographie (Wilhelm Rintel, C. Fr. Zelter 1861), Martin Blumner, Gesch. der Singakademie 1891, Alfred Morg enroth, K. Fr. Zelter (Diss. 1922) u. a.

Fasch war trotz seines gebrechlichen Körpers, trotz Leiden und Krankheit von rührendem Fleiß und Eifer besetzt. Wie er stundenlang Kartenhäuser bauen konnte, wie er sich mit Medizin, Chirurgie, Chemie und Mathematik herumschlug, wie er Register über alle Kriegsmächte führte, wie er Sprachen trieb und alle englischen, amerikanischen und russischen Schiffe kannte, so war er ebenso unermüdlich im Komponieren, Notenschreiben, Umändern, Theoretisieren und Registrieren. Für die Singakademie brachte er alle Noten zusammen, schrieb Partituren und Stimmen aus und führte über jede Probe Buch. Seine Anmerkungen begleiten alle Ereignisse, ja in einem Notizheft finden wir sogar ein Verzeichnis seiner Privatlektionen. Karl Friedrich Zelter erscheint hier vom Januar 1784 bis zum Dezember 1786¹⁾. Dem jungen Zelter, der sich zwischen Handwerk und Kunst zerrieb, war es nicht leicht geworden, den Weg zu Fasch zu finden. Die Kirchenkantate, die er in der Georgenkirche zur Aufführung gebracht hatte, hatte ihm wohl manches Lob von Fr. W. Marpurg und Joh. Abr. Peter Schulz eingebracht, aber Kirnberger war reichlich grob geworden und hatte ihm geradezu von der Musik abgeraten. Auf die Vorlage einer Sinfonie und Sonate hin nahm ihn Fasch wohl als Schüler an, doch wollte auch dieser die Lektionen nicht lange geben und riet dem Schüler, zu Kirnberger zu gehen. Erst Zelters inständige Bitten bestimmten den vielbeschäftigten Mann, den Unterricht mit Unterbrechungen weiterzuführen. Die strenge Schule begann Fasch mit vierstimmigen Chorälen und fünfstimmigem Satz, dann wurden Kontrapunkt, Kanon und dreistimmiger Vokalsatz durchgenommen. Nach der Komposition von freien Charakterstücken und französischen Tanzformen sollte die Fuge den Abschluß bringen. Ein Lehrbuch ist diesem Lehrplan, wie ihn Zelter beschreibt, nicht zugrunde gelegt, doch werden die Choräle Sebastian Bachs, die in Faschs Handschrift vorliegen und von denen Zelter vier Exemplare besaß, viel benutzt worden sein²⁾. Sonst stimmt die Stoffanordnung im wesent-

1) Zelter gibt das Jahr 1783 als Unterrichtsbeginn an. Fasch's Notizbuch, das in der Bibliothek der Singakademie aufbewahrt wird, beginnt mit dem Januar 1784. Alle Materialien dieses Aufsatzes stützen sich, wenn nichts anderes angegeben, auf die reichen Schätze der Bibliothek der Singakademie.

2) Morgenroth a. a. D. S. 31.

lichen mit den Grundzügen überein, die Kirnberger von Bachs Unterricht entwirft, denn auch Kirnberger wollte nach dem Kontrapunkt die Lehre der Tanzformen und der Fuge bringen. Diese Bachsche Methode hatte Fasch durch Kirnberger und Emanuel Bach kennengelernt. Mit Emanuel verband ihn enge Freundschaft, und in den elf Jahren, in denen beide gemeinschaftlich beim König musizierten, hatte er viel von Sebastian gehört und erfahren. Auch Agricola stand ihm nahe und mag manches aus der großen Leipziger Zeit erzählt haben. So lebte er in der Überlieferung und gab an Zelter weiter, was er empfangen hatte. Kirnberger meint einmal von Fasch: „Sebastians Sachen habe ich von keinem besser spielen hören und des Hamburgers Sachen spielt er noch besser“¹⁾.

In der Singakademie übte Fasch zunächst die eigenen Werke, die Choräle, das Miserere und schließlich Teile aus der 16stimmigen Messe. Seit dem Jahre 1791 sang auch Zelter mit. Da einige Sänger noch ungeübt waren, legte Fasch Vorproben an, die Zelter weiter leitete. Am 21. Januar 1794 trägt Fasch die Bemerkung in die Anwesenheitsbücher ein: „Heute ward der Anfang gemacht, die Motetta 1 von J. S. Bach einzustudieren.“ Es war die Motette „Komm, Jesu, komm“. Am 28. Januar, 11. Februar und 11. März wurde daran weiter gearbeitet, dann übernahm Zelter die Proben für den erkrankten Fasch und übte an der Motette am 18. und 25. März, wo das Stück „von Anfang bis zu Ende“ gesungen wurde. Am 1. April ließ Zelter „die Bachsche Motetta Nr. 1 ganz durch accompagniren“. Auch am 8. und 15. April wurde das Stück vorgenommen, das „noch immer nicht ohne Fehler ging“. Am 10. Juni war man mit der Motette fertig und fing in der Probe am 24. gleich die „Motetta 2 von J. S. Bach bis zur Fuge“ an. Nach dem Manuskript handelt es sich um die Motette „Fürchte dich nicht“. Im Juli wurde sie in vier Proben studiert, dann wiederholte Fasch am 29. Juli die erste Motette, welche „gut ging“, und am 5. August die zweite. Von der Probe am 26. August heißt es: „Wir fingen die Motetta Nr. 3 von J. S. Bach an zu studieren, als Herr Epm. Reichardt unvermuthet ankam. Wir brachen also ab.“ Es wurde etwas Bekanntes von Fasch vorgesungen. Am 2. Sep-

1) Minteln, a. a. D. S. 114.

tember wurde Motette 2, am 16. September Nr. 3 („Singet dem Herrn“) „vorgenommen“. Die Proben am 23. September, 14., 21. und 28. Oktober, die wieder die dritte Motette brachten, leitete Zelter. Im November (den 18.) und Dezember (den 30.) dirigierte er die Motetten „Singet dem Herrn“ und „Komm, Jesu, komm“.

Man sieht aus diesen peinlich genauen Eintragungen, mit welchem Eifer an den Bachschen Motetten studiert wurde. Immer wieder wurden die Stücke gesungen und der Chor hatte solche Freude an den Werken, daß sie von nun an nicht mehr verschwanden. Im nächsten Jahre 1795 sang man die erste Motette (10. Februar) und ebenso im Jahre 1798 (11. September). Geprüft wurde nach dem Klavier. „Das Direktorium der Musik bestand“, wie Zelter in der Fasch-Biographie erzählt, „allein aus Fasch, der den ganzen Chor, vor einem Flügel, mit dem bloßen Accompagnement, ohne Takt schlagen oder andere störende Merkzeichen dirigierte, welches sehr gut von Statten ging.“ Joh. Abr. Pet. Schulz wunderte sich bei seinem Besuch der Singakademie „nicht so sehr über die reine und sichere Ausführung als über die stille und gänzlich unbemerkbare Direktion“. Das Wichtigste ist dabei, „daß der Chor an diese Direktion und an eine gewisse Schwingung der Flügelsaiten so gewöhnt ist, daß jeder Director, der seiner Sache gewiß ist, seine Bewegung nehmen und ändern kann wie er will, und zuversichtlich jedesmahl auf die Nachfolge des sämmtlichen Chors hoffen kann“. Die Bachschen Motetten wurden also ebenso wie die übrigen Chöre vom Klavier aus dirigiert, und nur bei gut einstudierten Stücken fiel auch diese Stütze fort.

Fasch, der in den letzten Jahren immer häufiger den Proben fern bleiben mußte, starb am 3. August des Jahres 1800 nach einem „Leben voll Qual, Mühe und Sorge für seine Erhaltung“. Die Singakademie ehrte sein Gedächtnis durch die Aufführung des Requiem von Mozart, auch sang sie in der nächsten Probe den 11. Choral und das Requiem von Fasch. Zelter schrieb tief empfundene Nachrufe in das Tagebuch und die Anwesenheitslisten der Singakademie. Und in seiner Fasch-Biographie setzte er dem verehrten Lehrer ein Ehrenmal für alle Zeiten. Als „Freund und Schüler“ übernahm er selbst die Leitung; im Geiste ihres Gründers führte er sie weiter als Musterinstitut zur „Erhebung und Belebung echten Kunstsinns“.

Was Fasch in der kurzen Zeit seines Wirkens nur andeuten und vorbereiten konnte, gelangte durch Zelters Energie und rastlose Arbeit zu hundertfältiger Frucht. Ihm dankt die Singakademie die Grundverfassung, das eigene Haus, das Ziel der Arbeit, den Aufstieg zu vielbewunderten Leistungen, den Beginn einer neuen Epoche deutschen Chorgesangs, ihm danken wir die Wiedererweckung der Bachschen Kunst. Von Jugend an hatte die Liebe zu Sebastians Werken in ihm Wurzel geschlagen, Fasch hatte ihn in Bachs Geiste erzogen, mit Kirnberger und Agricola war er bekannt, Friedemann hörte er oft in Berlin spielen und phantasieren. „Ich bin seit 50 Jahren gewohnt, den Bachschen Genius zu verehren,“ schreibt er am 6. April 1829 an Goethe, „Friedemann ist hier gestorben, Em. Bach war hier Königl. Kammermusiker, Kirnberger, Agrifola Schüler vom alten Bach, King, Vertuch, Schmalz und Andere ließen fast nichts anderes hören als des alten Bachs Stücke; ich selbst unterrichte seit 30 Jahren darinne und habe Schüler, die alle Bachschen Sachen gut spielen“. Mit unermüdlichem Fleiß arbeitete er sich in die Bachsche Welt ein, sammelte Handschriften und Kopien und schrieb selbst Bachsche Kompositionen ab, stetig von Bach lernend, erfüllt von wachsender Begeisterung für diese „Erscheinung Gottes“ (Brief an Goethe vom 9. Juni 1827).

In den Proben übte er das laufende Programm: Werke von Fasch, Lotti, Naumann, Reichardt, Schults, Durante, Händel, Palestrina und neben anderen auch eigene Werke. Dann wurden die Bachschen Motetten gesungen, 1804 und 1805 „Singet dem Herrn“, 1806 „Fürchte dich nicht“ und die Seb. Bach zugeschriebene Weihnachtsmotette „Kündlich groß ist das gottselige Geheimniß“. Zelter hat hier in einen älteren Satz Stücke von Bach eingeschaltet und das Ganze für Doppelchor umgearbeitet¹⁾. Im Jahre 1807 kamen die Motetten „Kündlich groß“, „Fürchte dich nicht“ und „Jesu meine Freude“ in acht Proben heran und im gleichen Jahre wurde auch die Ripiensschule ins Leben gerufen. Am 10. April begann Zelter zunächst mit zehn Mitgliedern Instrumentalmusik zu üben. Liebhaber und Schüler fanden sich am Freitag:

¹⁾ Vgl. Spitta, Bach II S. 821.

mittag zusammen und spielten unter Zelters Leitung Konzerte und Sinfonien. Es wurden Klavierkonzerte von Emanuel Bach, Flötenkonzerte von Quantz, Geigenkonzerte von Fr. Benda, Duvertüren von Händel, Kammermusik und Solostücke von Frescobaldi, Graun, C. W. Wolf, Pergolesi, Geminiani, Hasse u. v. a. geprobt. Von Anfang an gehörten Sebastian Bachs Werke mit in das Übungsprogramm. Gleich die Probe vom 17. April brachte die E-dur-Fuge aus dem „Wohltemperierten Klavier“ (II), die für Streichquartett arrangiert wurde. Frau Levy, die oft als Solistin genannt ist, spielte am 31. Dezember das D-moll-Konzert und am 19. Februar 1808 das 5. Brandenburgische Konzert für Klavier, Flöte und Violine (D-dur). Im März nahm Zelter das sechsstimmige Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer“ vor. Die von ihm selbst geschriebenen Stimmen sind für Violine I, II, Viola, Violoncello I, II und Fondamento (Baß) gesetzt. Zu den Musikern gesellten sich nach und nach Sänger, so daß kleinere Chorwerke mit Orchester studiert werden konnten. Als Zelter in späteren Jahren Vorwürfe darüber zu hören bekam, schrieb er der Vorsteherchaft, daß die Singakademie, um Werke älterer Meister mit Orchester aufzuführen zu können, besonderer Instrumentalisten bedürfe. „Die Instrumentalisten unserer Zeit,“ so heißt es in den „Verhandlungen der S. A. I.“ vom 31. März 1816, „sind jedoch an solche Werke nicht gewöhnt; selbst die heutige Stimmung und das Traktament der Instrumente ist verschieden von sonst. Die ersten Versuche dieser Art fielen auch wenig günstig aus und öftere Versuche würden der Casse lästig geworden seyn. Man fing daher an, im Stillen auf der Akademie, um die Säle täglich zu okkupieren, ein kleines Orchester zusammen zu bringen, worinn Musiklustige sich üben solten an dem Vortrag älterer Musiken. Zu diesem Zwecke war es nöthig bey jeder Stimme, wenigstens Einen wirklichen Musikus zu bezalen. Das Geld dazu ward aufgebracht ohne die Casse zu berühren.“ Sieben Abonnetten und Staatsrat Schulz bildeten den Stamm. Was an Geld fehlte, wurde von Zelter selbst zugeschossen, — so war ihm die Sache ans Herz gewachsen.

Inzwischen hatte Zelter die großen Bachschen Motetten weiter studiert und sie in den stetig wachsenden Stamm an Kernstücken

mit aufgenommen. Bis zum Jahre 1816 sind folgende Aufführungsdaten eingetragen: „Komm, Jesu, komm“ 1809, 8. VIII., 15. VIII., 22. VIII., 1810: 23. I., 6. II., 20. II., 1814: 15. II., 1816: 30. IV., 2. V., 17. XII. „Ich lasse dich nicht“ 1808: 28. VI., 1812: 1. XII., 1813: 17. VIII., 30. XI., 1815: 3. X., 14. XI., 1816: 23. IV. Die Weihnachtsmotette „Kündlich groß“ mit Bachschen Einschüben kam fast in jedem Jahre heran, 1810: 24. IV., 12. VI., 24. XII., 1811: 12. III., 17. IX., 24. XII., 1813: 14. XII., 1814: 13. XII., 1815: 19. XII., 1816: 16. VII. „Fürchte dich nicht“ wurde am 26. VI. 1810 studiert, „Der Geist hilft“ 1810: 20. XI., 1811: 24. XII., 1812: 31. III., 1816: 23. I., „Jesu meine Freude“ 1812: 7. VII., 1815: 2. V., 6. VI., 1816: 16. I., 21. V., 9. VII., 19. XI., „Singet dem Herrn“ 1814: 25. I., 1815: 19. IX., 26. IX., 21. XI., 1816: 6. II., 20. II., 22. X. Aus diesen Daten bekommt man eine kleine Vorstellung von dem Fleiß und der Hingabe, mit der Zelter und die Singakademie in Bachs Werke einzudringen suchten. Und hierzu kamen nun noch die Freitagsübungen mit Rippienschule und Chor!

Am 25. Oktober 1811 begann Zelter in den Freitagsproben mit dem Kyrie aus Bachs H-moll-Messe. Im November hatte er die ersten drei Nummern in zwei weiteren Proben durchgenommen, legte dann aber das Stück beiseite. Offenbar war das Werk für die Mitglieder noch zu schwer. Zelters Partitur ist mit großer Sorgfalt eingerichtet, er schlägt im Quoniam eine Vereinfachung durch Flöte und Bassethörner oder gedämpfte Violoncelli vor, macht alles zum praktischen Gebrauch fertig und wird nicht müde im Verbessern und Arrangieren. Da es mit der H-moll-Messe nicht voranging, nahm er am 3. und 10. April 1812 die Messe aus A-dur von Sebastian Bach vor. Sie scheint gut gegangen zu sein, denn am 3. Juli, in der 35. Übung, wurde sie bereits wiederholt. Im Juni machte er den Versuch mit der ersten Bachschen Kantate „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“, doch wird nicht erwähnt, ob die ganze Kantate geprobt wurde. Die Violinkonzerte von Bach spielte Herr Rex am 10. Juli 1812, am 26. März 1813 (A-moll), Herr Leo trug das E-dur-Konzert gleichfalls am 26. März vor, und im Februar 1813 erklang das Doppel-Violinkonzert. Gern hörte man die Fuge aus der Orgelphantasie

Gmoll, die neben Werken von Graun, Geminiani, Goldberg und Telemann wiederholt gespielt wurde (12. III., 20. III., 5. XI. usw.). Am 26. Februar lautet die Eintragung: „Die Fugen 1, 4 und 5 aus S. Bachs Kunst der Fuge öfter wiederholt.“ Und wirklich wurden die Proben am 20. und 26. März mit dem 2., 3., 4., 5., 6. und 9. Contrapunctus fortgeführt. Zelter hatte die Stücke für Streichquartett ausschreiben lassen und notwendige Umlegungen angegeben. Er muß sehr stolz auf diese Studien gewesen sein, denn in der Partitur werden in den ersten neun Sätzen die Aufführungsdaten noch besonders eingezeichnet. Am 9., 16. und 23. Juli probte Zelter an den Stücken weiter und gelangte bis zum 9. Contrapunct. Nun wurden auch die Duvertüren Bachs vorgelegt, zunächst die aus D=dur (12. März 1813), später die H=moll=Duvertüre (16. Juli 1813). In der 18. Übung des Jahres 1813 spielte man zum ersten Male das 6. Brandenburgische Konzert (B=dur) mit zwei Bratschen, und am 2. Juli das vierte (G=dur) für Violine mit zwei Flöten und Streichern. Auch wurden die E=dur=Fuge aus dem „Wohltemperierten Klavier“ für Streichquartett und das A=moll-Konzert für Violine von Herrn Rex wiederholt.

Im September nahm Zelter die Arbeit an der H=moll=Messe wieder auf. Es wurden Kyrie, Christe, Kyrie, Laudamus, Gratias, Domine Deus, Qui tollis, Quoniam und Cum sancto spiritu gesungen (16. September 1813). Und nachdem in der nächsten Probe die drei ersten Sätze aus der Kunst der Fuge gespielt waren und Herr Hellwig die Bachschen Arien „Wahrlich ich sage euch“ (Kant. 86) und „Bisher habt ihr nichts gebeten“ (Kant. 87) zweimal gesungen hatte, wurde „mit der großen Messe von Seb. Bach H=moll fortgefahen“. Man sang das erste Credo, die H=moll-Arie Qui sedes, die Frau Voitius übernommen hatte, das zweite Credo, das Duett Et in unum, Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit, Confiteor und Sanctus; die Arie Et in spiritum wurde übersprungen (23. September 1813). Schließlich wurde am 30. September vom Sanctus bis zum Ende studiert. Damit hatte die Singakademie die ganze Messe unter Zelters Führung durchgenommen. Die Mitwirkenden werden nicht wenig stolz auf ihre Leistung gewesen sein; noch mehr konnte aber Zelter auf seine Arbeit mit Genugthuung zurückblicken. War es ihm doch gelungen,

seine Mitglieder mitzureißen, sie zum Bachschen Ideal zu bekehren, sie in diese Wunderwelt aus übervollem Herzen einzuführen. Die Liebe zu Bachs Kunst, die ihn ganz erfüllte, übertrug sich auf seine treuen Mitglieder, es war des Probens und Studierens kein Ende. Immer neue Werke verschaffte er sich, überall spähte er nach Handschriften und Kopien und legte sie seinen Instrumentalisten und Sängern nach sorgfamer Durcharbeitung vor. Die Übungen wurden zu musikalischen Entdeckungen, an denen alle mit gleicher Freude Anteil nahmen.

Die Oktoberübungen des Jahres 1813 setzten mit dem vierten Brandenburgischen Konzert von Bach ein und brachten verschiedene, von Herrn Hellwig gesungene Bafarien: „Selig ist der Mann“ (Kant. 57), „Ja ich kann die Feinde schlagen“ (Kant. 57), „Laß mein Herz die Münze sein“ (Kant. 163) und „Tue Rechnung Donnerwort“ (Kant. 168).

Beliebte Stücke, wie die Arie „Wahrlich ich sage euch“, „Bisher habt ihr nichts gebeten“, das Brandenburgische Konzert aus G-dur, das E-dur Violinkonzert, das Doppelviolinkonzert und die Ouvertüre aus H-moll wurden im Oktober und November wiederholt. Neu waren in den Proben die Ouvertüre aus C-dur (11. November 1813), die Kreuzstab-Kantate (29. Oktober 1813), die Arie „Verachtest du den Reichtum“ (Kant. 102) und „Es werden viele zu mir sagen“ (Kant. 45). Am 26. November kam das ganze Credo aus der A-dur-Messe mit Orchester und Chor heran und am 9. und 16. Dezember der Einleitungschor der Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (105). Sonst wurden das Brandenburgische Konzert aus G, die H-moll-Ouvertüre und die Arie „Laß, mein Herz“ wiederholt. Außerdem hörte man die E-dur-Sonate für Orgel und das Orgelkonzert aus G-dur.

Das Jahr 1814 brachte viele schon bekannte Arien durch Herrn Hellwig, auch das gern gespielte Brandenburgische Konzert aus G, die E-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers und das Violinkonzert aus E. Zum ersten Male übte Zelter den G-moll-Chor aus der Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ (Nr. 102, am 13. und 20. Januar) und die Bauern-Kantate („Mer hahn en neue Oberkeet“), die Herr Hellwig zum großen Teil übernahm. Er sang auch die Arie „In der Welt habt ihr Angst“ (Kant. 87). An Instrumentalwerken wurden geprobt „Fuge 1, 2,

3, 4", wohl aus der „Kunst der Fuge“, das C-moll-Trio aus dem Musikalischen Opfer, der Contrapunctus 4 aus der Kunst der Fuge, und die „Fuga a Viol. 1 u. 2, Viola, Violoncello 1 u. 2 Fondamento“ (also das Ricercare aus dem Musikalischen Opfer), die 1. und 2. Sonate für Orgel (für zwei Klaviere und Pedal) und unter anderen das 6. Brandenburgische Konzert (B-dur).

Zum Schluß des Jahres wurde die H-moll-Messe zum dritten Male durchgenommen. In fünf Proben studierte Zelter die verschiedensten Stücke, Chöre und Soli am 16., 23. und 30. Dezember und am 6. und 13. Januar des neuen Jahres 1815. Dann griff er am 7., 14., 21. und 28. April auf das Werk wieder zurück, das nun schon zum ständigen Progammm des Chores gehörte. Inzwischen hatte man auch die Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ (Nr. 108) wiederholt. In den Übungen ließen sich nach wie vor die Mitglieder mit Konzerten hören, unter anderen mit dem A-moll-Konzert für Violine, dem Klavierkonzert aus D-moll und E-dur, mit dem 2., 4. und 5. Brandenburgischen Konzert, der H-moll-Duvertüre. Auch wurden unter anderen die C-dur-Duvertüre, vier Fugen aus der „Kunst der Fuge“ und die Orgelphantasie aus G-moll gespielt.

Am 25. Mai 1815 begann Zelter mit der Johannes-Passion. Er studierte: „Nr. 1 Recitativ, 2 Choräle und ultima Coro“, und am 1. Juni: „Passion sec. Johannem 1 und letzter Chor“. Wenige Tage später ist eingetragen: „Passion J. S. Bach sec. Matthaeum Nr. 25 u. 26, 4. 5. 6. 7“. Damit wagte Zelter den ersten Schritt zur Wiedererweckung beider Werke. Die Partituren hatte er sich nach langer Mühe beschafft. Und unablässig studierte er in und an der Partitur. Er war überzeugt, daß man nicht alles so singen könne, wie es Bach notiert hatte, und so begann er einzurichten und einzusetzen, aber auch zu verdeutlichen und Vortragsbezeichnungen einzufügen, die aus unmittelbarer Überlieferung kamen. Die Matthäus-Passion hatte er nach Kirnbergers Abschrift aufzeichnen lassen, also in der Urform, bei der der Choral „O Mensch, beweine deine Sünde“ nicht eingefügt ist. Der erste Teil schließt mit dem schlichten Chorsatz: „Jesum laß ich nicht von mir“. Zelter wußte genau, daß der große Chorsatz „O Mensch beweine deine Sünde“ ursprünglich zur Johannes-Passion gehörte. Die Singakademie

besitzt eine Handschrift, in der dieser Choral nach Es-dur transponiert ist, einige Stimmen von Zelter selbst geschrieben, andere nachgetragen. Darüber schreibt er: „Dieser Chor ist ehemals der Anfang gewesen der Passionsm. sec. Joannem von J. S. B.“ In der von Kirnberger überlieferten Fassung hat Zelter das Werk studiert und auch die Stimmen beweisen, daß die Passion zuerst so geprobt wurde. Aber Zelters Hand greift tiefer, auf Schritt und Tritt begegnet man seinen festen energischen Zügen, seiner roten Linde, seinem Bleistift. Es ist kaum möglich, alle Änderungen auch nur im Auszug zu besprechen. Im wesentlichen sind es Striche und Änderungen. Durchweg ist die Orgel als Generalbassinstrument angenommen; die Bässe sind in breite, volle Noten ausgeschrieben, und zwar gleich vom Kopisten. Zelter hat genaue Bezifferungen zugesetzt. Man findet also nicht mehr Bachs Originalstimme, sondern einen wirklichen Continuo, der glatt durchläuft. Die Partie des Evangelisten und auch die Baß- und Solopartien sind erleichtert: hohe Töne sind umgelegt, schwierige Stellen und Figuren vereinfacht, manche Stellen sogar umkomponiert, z. B.:

Bach:

Und da sie an die Stät: te fa: men, mit Na: men Gol ga: tha, das

Zelter:

Und da sie an die Stät: te fa: men mit Na: men Gol ga: tha, das

Bach:

ist ver: deut: schet Schä: del: stätt, ga: ben sie ihm Es: sig zu trin: ken

Zelter:

ist ver-deut-schet Schä-del-stätt, ga-ben sie ihm Es-sig zu trin-ken

Man findet völlig andere Vässe, Erleichterungen, wenn z. B. aus 32teln 16tel gemacht werden, überall Änderungen, Zusätze und Auslassungen. Natürlich fügt Zelter Vortragszeichen hinzu, Phrasierungen, dynamische Angaben, aber auch Bemerkungen über textliche Änderungen. Bei dem Rezitativ „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“ heißt es: „Alle Instrumente in unis. mit dem Vasse.“ In den Arien hat Zelter manche Wortänderungen vorge-schlagen, z. B. „Ach, ein Kind, das du geheget, warm an deine Brust geleet“, oder in dem Tenorsolo „O Schmerz“: „O herbes, felsenhartes Herz, sieh' deinen Herrn, erkennst du Jesum nicht? Sie führen ihn vor ein Gericht, sie sehen nicht, sie fühlen nicht. Er leidet unermessne Qualen, denn er soll deine Schuld bezahlen.“ Diese Bleistiftnotizen, die recht zahlreich sind, werden durch Verbesserungen mit roter Tinte überall ergänzt. Am reinsten sind eigentlich noch die Chöre geblieben, in die er nur Vortragsbezeichnungen einfügt. Durchgehends sind die Chöre als Gläubige und Töchter Zions bezeichnet, auch sonst gibt es Anmerkungen über Besetzungen — die Arie „Gern will ich mich bequemen“ ist Herrn Hellwig übertragen —, Hinweise auf Umänderungen in Hülle und Fülle. Zelter hat es sich wirklich nicht leicht gemacht, er hat förmlich gerungen mit der Bachschen Passion, und sind seine Wege auch vielfach ungangbar, so spürt man doch aus seinen Phrasierungen, kleinen Verzierungen, dynamischen Bemerkungen und Vortragsangaben, daß in ihm noch Bachsche Tradition lebt, und daß seine leidenschaftliche Bachverehrung aus echtem Musikantenherzen kommt.

Eine Krankheit Zelters ließ im Winter 1815/16 eine längere Pause eintreten. Am 19. April 1816 begannen die Übungen von neuem. Sie brachten einige bekannte Bachsche Stücke, wie die G-moll-Fantasie oder das Klavierkonzert E-dur, auch den G-moll-Chor aus der Kantate „Herr gehe nicht ins Gericht“. Mit dem

10. Mai 1816 schließen die Aufzeichnungen. Die Proben sind weitergegangen in alter Weise, aber die Bücher und Notizen fehlen. Wir müssen aus Handschriften und gelegentlichen Anmerkungen das Bild ergänzen. In den großen Proben des Gesamtchors, über die die Tagebücher regelmäßig berichten, gehören die Bachschen Motetten zum regelmäßigen Arbeitspensum. Eine Aufstellung ergibt die folgenden Daten: „Fürchte dich nicht“ 1817: 7. I., 1819: 26. I., 23. II., 1822: 12. II., 31. XII., „Der Geist hilft“ 1817: 14. I., 1818: 22. IX., 1821: 30. X., 4. XII., 1822: 9. VII., „Jesu meine Freude“ 1817: 24. XI., 1818: 11. VIII., 1819: 4. IX., 1821: 20. XI., „Kündlich groß“ 1817: 23. XII., 1819: 14. XII., 21. XII., 1820: 19. XII., 1822: 24. XII., „Ich lasse dich nicht“ 1818: 18. VIII., 1819: 4. V., 1. VI., 1821: 17. VII., 1822: 9. IV., 28. V., 18. VI., „Komm, Jesu, komm“ 1818: 25. VIII., 1821: 13. XI., „Singet dem Herrn“ 1821: 24. IV., 6. XI., 1822: 19. II. Diese Liste ist noch nicht vollständig, denn wiederholt steht nur die Bemerkung „Motette von Seb. Bach“ da. Vom Jahre 1821 gibt es in den Büchern manche Anmerkungen über gute und schlechte Proben. Von der Motette „Ich lasse dich nicht“ heißt es einmal: „ist etwas aus dem Geschehe gekommen und muß wieder vorgenommen werden“. Oder von der Motette „Fürchte dich nicht“: „Ging weniger gut als sonst“ oder „Kleine Gesellschaft und gute Arbeit.“ Am 7. Januar 1823 trägt Zelter nach der Probe, die Faschs Choral 13, Mozarts Misericordias und Bachs „Singet dem Herrn“ brachte, die Bemerkung ein: „Daß die Seb. Bachschen Motetten seit 30 Jahren immer mehr anklingen, ja ihren Schwierigkeiten Trotz geboten wird, ist ein Triumph der Singakademie und zeigt, das die Übung an Meisterwerken, sie mögen geschehen oder nicht, ihren unbestreitbaren Nutzen hat.“ Es war ein erster Abschnitt der Bachpflege erreicht: die Motetten gehörten zum unverlierbaren Besitz der Singakademie.

Zum 1. Oktober 1820 waren Fanny und Felix Mendelssohn-Bartholdi in die Singakademie eingetreten, Felix sang zum ersten Male am 10. Oktober im Alt mit. In der Liste steht bei beiden Namen das kurze Urteil: brauchbar. Und als im September 1821 der 19. Psalm von Mendelssohn geprobt wurde, notierte Zelter: „Nr. 1 kam schon so ziemlich heraus und wird sich noch mehr heben,

wie der Componist selber, dem es weder an Talent noch an Fleiße, wohl aber an Ruhe und Geduld fehlt.“ In dieser Zeit vervielfachte Zelter seine Bach-Arbeit. Er ließ im Januar 1823 singen: „Der Geist hilft“, „Singet dem Herrn“ und „Komm, Jesu, komm“, „das seit langer Zeit nicht so gut ist gehört worden“ (28. Januar). Die Motetten „Ich lasse dich nicht“ und „Jesu meine Freude“ mußten im Februar, März, Juni, Juli besonders vorgenommen werden und auch am 12., 26. August, 1., 9., 22. und 30. September, 25. November, 2., 8., 15. und 16. Dezember wurden Bachsche Motetten gesungen, bald schlechter — „Einige Herren machten sichs fast zu bequem“ — bald besser — „Heute ging die Motette von Bach schon egal und besser als sonst“, heißt es in der eingefügten Notiz. Am 8. Juli sang man im Logenhaus Bachs „Kyrie, über Christus du Lamm Gottes“ aus der F-dur-Messe. Sonst wurden die Motetten zur Freude aller Mitglieder weiter studiert. Es würde zu weit führen, die Daten auch weiterhin aufzuzählen, denn Jahr für Jahr kamen die genannten Motetten heran, einige, wie „Ich lasse dich nicht“, nicht weniger als 19mal in den Jahren 1824—1828. Man kann getrost sagen, daß Bachs Motetten zum eisernen Bestand der Proben gehörten, ja daß sie mit besonderer Freude gesungen wurden. Ganz unter dem Eindruck einer solchen Probe schreibt Zelter (8. Juni 1824): „Die sämtl. Stücke gingen sehr gut, wiewohl die Zahl der Mitglieder nicht größer war als die heutige Liste besagt [31 Sopr., 24 A., 19 Ten., 26 B.]. Hätte der alte Bach heute zugehört, er hätte unsere Bassisten umarmt: Ich stärke dich. Wir fühlten uns gestärkt und erhalten, auch ohne die Abwesenden.“ Den Geburtstag Bachs feierte Zelter auf seine Art: er ließ die Motetten „Der Geist hilft“, „Singet dem Herrn“ und „Fürchte dich nicht“ „zu Ehren des heutigen Tages 21. März“ 1825 aufführen. Im nächsten Jahre heißt es: Die Motette „Kündlich groß“ „ward heut auf den Wunsch der Mitglieder gesungen, indem es der Geburtstag des großen Seb. Bach war“. Sonst wurde der Geburtstag keines andern Musikers gefeiert — ein Zeichen für die tiefe Verehrung, die alle Mitglieder Bach entgegenbrachten.

In den Freitagsübungen setzte Zelter seine Bach-Aufführungen weiter fort. Wir sehen aus seinen Handschriften, wie er ein Werk nach dem andern für diese Probe einrichtete. Und gern fügte er

noch kleine Notizen hinzu. So schreibt er in der Partitur der Johannes-Passion (2414): „Aus gesammelten Bruchstücken, welche zum Theil von der Hand des Autors waren, habe mir diese Partitur zusammengesetzt und aus alter Liebhaberey zum großen Meister manches für die Fähigkeit meiner Ausübenden, welche wohl hundert Jahre jünger seyn mögen, praktikabel machen wollen, worüber ich, wenn ich den guten Bach irgendwo antreffen sollte, mich schon mit ihm zu verständigen gedenke. Berlin d. 4. April 1822. Über die hinten angefügten Stücke bemerke folgendes: die Arie: Es ist vollbracht mit der Gambe konnten wir auf der Gambe nicht spielen weil wir dergleichen nicht mehr haben es ist daher für die Bratsche und so gegeben damit sich der Spieler auch dabey bedacht finde und da das Bachsche dabey steht; so kann sich jeder überzeugen was? und wie es verändert ist, ich bin darüber niemand Rechenschaft schuldig als Bachen selber. — Der Chor aus Es=dur nach dem Kirchenliede: O Mensch beweine dein' Sünde ist ehemals der Anfang dieser Musik gewesen und nachher hat ihn Bach gestrichen und den Anfangschor: Herr unser Herrscher an seine Stelle gesetzt. Auch nach den Worten des Textes ließe sichs errathen. Der Choral aus g-mol: Christe du Lamm Gottes war ehemals der Schlußchor dieser Passionsmus. sec. Joannem, und Bach hat ihn nachher zum Schluß des ersten Theils der andern Passionsmus. sec. Mattheum gebraucht.“

Zelters Hinweise auf die Bachschen Umgruppierungen zeugen von seiner unmittelbaren Verbindung mit der Überlieferung. Aber er scheint doch innerlich gefühlt zu haben, daß seine Bearbeitungen reichlich weit gehen, und so entschuldigt er sich mit Chorsängern und der Zeit. Wir wollen und können ihn heute, nach einem Jahrhundert Bachscher Studien, nicht zur Rechenschaft ziehen, und stellen nur fest, daß seine Bearbeitungen von dem Grundsatz getragen sind: Erleichterung und gute Spielbarkeit. In der Johannes-Passion legt er die Sechzehntelfiguren im Chor „Herr unser Herrscher“ in einfache Afforde um (im Sopran, Alt und Tenor):

The image shows a musical score for the chorale 'Herr unser Herrscher' in G minor. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is in 2/4 time. The original notation consists of sixteenth-note figures. Above the staff, the measures are grouped into five measures, each with a measure number (1-5) and a 'Takt' (measure) number (2, 3, 4, 5). Below the staff, the simplified 'Afforde' (four-note chords) are written for soprano, alto, and tenor voices. The lyrics 'un = ser Herr = scher, un = ser Herr = scher un = ser Herr = scher' are written below the simplified notation.

Er schreckt vor keiner Änderung zurück und schreibt, wie bei der Matthäus-Passion, die Partie des Evangelisten für Bassstimme ganz um, ändert, komponiert hinzu, streicht und paßt aneinander, was er für wirksam hält. Die Arie „Ich folge dir gleichfalls“ bekommt eine andere Fassung der Solostimme, vielfach erleichtert und verändert in Noten und Worten. Dafür ein Beispiel:

Bach:




Ich fol = ge dir gleichfalls mit freu = di = gen Schrit = ten

Selter:



Ich fol = ge dir Je = su mein Hei = land mit Freu = de

Bach:



und las = se dich nicht, mein Le = ben, mein Licht

Selter:



ich las = se dich nicht, mein Le = ben, mein Licht

So ist die ganze Arie nach dem Geschmack der Berliner Liederschule umkomponiert. Interessant ist auch die Umbildung der Stelle: „und geißelte“:

Bach:



und gei = = = = = = = = = =

Selter:



und gei = = = = = = = = = =

Bach:



= = = = = = = = = = geiß = te ihn



Die Rezitative sind durchgehend in dieser Weise umgearbeitet. Die Arie „Erwäge“ erhält den Text „Mein Jesu, ach! dein schmerzhaft bittres Leiden“, während bei der Arie „Es ist vollbracht“ die konzertierende Gambe, deren Stimme erst später gefunden wurde, mit roter Tinte nachgetragen ist.

Zelter hat es sich wirklich nicht leicht gemacht, um diese Musik seinen Mitmenschen eingänglich zu machen. Und er schreibt auch auf einem zweiten Notizblättchen in der Johannes-Passion: „An einem Meister wie Seb. Bach kann man sich versuchen; man kann hin aber nicht richten. Das erste ist hier geschehen und, wie es geschehen? mag sagen, wem versteht, denn von Allen kann hier nicht die Rede seyn. Berlin 24. Aug. 1823. Zelter.“ Seine Arbeit zu verurteilen, ist heute nicht schwer, wichtiger ist aber, daß erst Zelters rastloses Mühen die Welt Bachs erschlossen hat, ja daß diese Wege der Bearbeitung, die auch sonst allgemein üblich waren, das Verständnis Bachs vorbereitet und erleichtert haben. Aus Zelters Notizen hört man, daß die Johannes-Passion im Jahre 1822/23 von der Singakademie in den Freitagsübungen gesungen wurde. Sedenfalls die ganze Passion, denn die Bearbeitung erstreckt sich auf alle Nummern. Und neben den Passionen zeigen andere Bachsche Partituren die gleiche fleißige Durcharbeitung Zelters. Alle Handschriften, die er von Bach besaß, arbeitete er für seinen Chor durch und leider achtete er dabei nicht einmal auf die Seltenheit eines Autographs und trug seine Besserungen mit roter Tinte und Bleistift unmittelbar ein. Diese Spuren finden sich in vielen Autographen und Handschriften der Berliner Singakademie und der Staatsbibliothek. Sie zeigen aber auch, welche Werke er mit seinem Chor und der Ripienschule studiert hat. So sind in der Kantate „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“ (B. V. P. 63) die Taktbezeichnungen von ihm, auch Textänderungen und Zusätze zu den Chorälen, in der Kantate „Brich dem Hungrigen“ (P. 62) überträgt er eine tabulaturmäßig geschriebene Stimme mit roter Tinte,

ebenso in „Die Himmel erzählen“ (P. 67), wo er auch Phrasierungen angibt, in „Du sollt deinen Herren lieben“ (P. 68) fügt er die Choralbezeichnung zu, in „Du wahrer Gott und Davidssohn“ (P. 69) die Bezeichnungen dolce, Solo usw. Für die Figur der Flöten in „Erwünschtes Freudenfest“ (Anfang, P. 77) gibt er die genaue Ausführung an, in „Es ist dir gesagt“ (P. 80) zeichnet er noch einige Continuo-Takte ein, in „Es ist ein trogig und verzagt Ding“ (P. 81) setzt er einige Bass-takte aus und bezeichnet die Stücke, in „Es reifet euch ein schrecklich Ende“ (P. 83) ergänzt er den Schlußchoral und in „Geist und Seele wird verwirret“ (P. 86) ändert er im Rezitativ „Ach starker Gott“ den ganzen Bass. Ähnliche Zusätze, Anmerkungen und gelegentliche Eintragungen finden sich in „Gott ist unsere Zuversicht“ (P. 91), „Gottlob! nun geht das Jahr“ (P. 92), „Halt im Gedächtnis“ (P. 95), „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (P. 99), „Ich ruf zu dir“ (P. 116). Die Kantate „Himmelskönig sey willkommen“ (P. 103) bezeichnet und ergänzt er, ebenso „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ (P. 119), wo er wieder in der ersten Nummer Erleichterungen weitgehender Art vorschlägt. Die Trompetenstimme in „Herz und Mund und Tat und Leben“ (P. 102) soll auf der Oboe gespielt werden, „will man dennoch gern eine Trompete dabey haben, so können die Stellen, welche bequem herauszubringen sind, von einer Trompete nebenher producirt werden. Die Arie, worin die Oboe d'amour obligat ist [„Schäme dich, o Seele, nicht“], können sämthl. Violinen im unisono spielen und wo die Singstimme eintritt, piano“. Besonders lieb war ihm die Kantate „Komm du süße Todesstunde“ (P. 124). Er bespricht die Handschrift sehr genau und nennt „dieses kleine anmuthige Meisterstück“ eins der Anziehendsten des Meisters: „es trägt alle seine Eigenheiten der Melodie, Harmonie und des Ausdrucks und verlangt eine sichere, präzise Ausführung. Am besten wird sich von dem beurtheilen lassen, der seine Meinung über den Genius des Komponisten schon befestigt hat, wie denn überhaupt einzelne Werke fruchtreicher Meister zugleich von der historischen Seite wollen betrachtet werden. . . . Das Merkwürdigste an diesem Werk aber ist die freye Empfindsamkeit, das Wohlseyn eines seligen Zustandes, die Heiterkeit und der Ernst, welches alles die Musik

über einen Text verbreitet“, der von Grab und Tod spricht; „der letzte Chor ist unschätzbar“. In der Kantate „Warum betrübst du dich“ (P. 158) gibt er Erleichterungen an, dann zeichnet er Vortragsbemerkungen ein, z. B. in „Wer weiß wie nahe mir mein Ende“ (P. 164) und „Wahrlich, ich sage euch“ (P. 157). Bervollständigungen finden sich in „Mein liebster Jesus ist verloren“, von Zelter am 20. May 1815 eingetragen (P. 130), Verdeutlichungen unklarer Stellen in „Liebster Jesu mein Verlangen“ (P. 126) oder „Siehe ich will viel Fischer aussenden“ (P. 145). Auch Korrekturen trägt er ein, z. B. in „Sie werden mich in den Bann tun“ (P. 148) und Taktbezeichnungen, Vortragsangaben in unabsehbarer Zahl.

Die Reihe der Bachschen Werke, die Zelter bearbeitet hat — er hat nach seinen eigenen Worten mehr als hundert gesehen — könnte noch fortgesetzt werden. Aber schon diese Hinweise zeigen, mit welcher Leidenschaft und unbedingten Verehrung er Bach gepflegt hat. Und man sieht die Fülle der Werke, die ihm und seinen Sängern und Spielern bekannt waren. Es ist förmlich ein Entdeckerfieber in ihm, und er wird nicht müde, alles, was mit Bach zusammenhängt, zu studieren, einzurichten und zu probieren. Aus übervollem Herzen schreibt er Goethe: Bach „ist wie der Aether, allgegenwärtig, aber unbegreiflich“. Und er schwärmt von seinen Instrumental- und Vokalwerken, den Kantaten, Messen: „Ein passus et sepultus führt an die letzten Pulse der stillen Mächte; ein resurrexit oder in gloria dei patris in die ewigen Regionen seligen Schmerzens gegen die Hohlheit des Erdentreibens.“ Sein Drgelthema „ist die eben geborne Empfindung, welche, wie der Funke aus dem Steine, allenfalls aus dem ersten zufälligen Fußtritt aufs Pedal hervorspringt. So kommt er nach und nach hinein, bis er sich isoliert, einsam fühlt und dann ein unerschöpflicher Strom in den unendlichen Ocean übergeht“. „Alles erwogen, was gegen ihn zeugen könnte, ist dieser Leipziger Cantor eine Erscheinung Gottes: klar, doch unerklärbar. Ich könnte ihm zurufen:

Du hast mir Arbeit gemacht

Ich habe Dich wieder ans Licht gebracht.“ (9. Juni 1827.)

Zelters Ringen und Mühen hat Bachs Werke zu neuem Leben erweckt. Kein anderer Chor singt in diesen Jahren so viel Bach wie

die Singakademie, keine Vereinigung spielt so viele Stücke Bachs wie die Ripiensschule in ihren Freitagsübungen. In diesem Kreis wuchs der junge Mendelssohn heran. Er sang Jahr für Jahr die Bachschen Motetten mit, erst im Alt, dann von 1824 an im Tenor. Und auch bei den Freitagsübungen musizierte er mit und lernte hier die Klavier- und Orgelwerke, Konzerte, Kammermusik, Orchestersuiten, Kantaten, Messen und Passionen Bachs kennen. Alle die Stücke, die heute zum unerläßlichen Studium gehören, studierte er in gemeinschaftlichen Chor- und Orchesterproben, und darüber hinaus drang er tief in die Welt der Kantaten, Messen und Passionen ein, die Zelter seinen Singakademie-Mitgliedern erschloß. Auch der Unterricht, den er bei Zelter erhielt, stand im Bachschen Zeichen. Die Lehre Faschs, die auf unmittelbare Bachsche Überlieferung zurückging, wirkte in Zelter weiter, nur vervielfachte dieser die Bachschen Studien. Was er selbst erarbeitet hatte, gab er seinem Schüler, der von Kind an in der Welt Zelter-Bachs aufwuchs. Und die Begeisterung, die bei vielen Mitgliedern der Singakademie für Bach entflammt war, erwachte auch in Felix Mendelssohn. Er spielte und sang Bachsche Werke und wünschte sich ein Collegium musicum, wie es Zelter in den Freitagsübungen besaß. Zelter beschrieb in einer Eingabe an das Kultusministerium vom 5. Dezember 1829 den Sinn dieser Übungen: sie sollten „angehenden Komponisten eine Gelegenheit geben, ihre eigenen Versuche gegen Kunstwerke wirklicher Meister zu hören und zu vergleichen; da dann Ausübung und Lehre historisch und artistisch Hand in Hand gehen“. Auch Mendelssohn gründete eine solche Vereinigung, eine Chorgemeinschaft, die gewöhnlich Sonnabends im Hause der Eltern probte. Seine Sonntagsmusiken hatten ihm reiche Erfahrung in der Direktion gebracht, so daß er es wagen konnte, auch seinem Chor neue und schwere Sachen vorzulegen. Aus den Proben der Singakademie war ihm die Matthäus-Passion besonders lieb geworden, und er wünschte sich, wie Eduard Devrient in seinen „Erinnerungen“ schreibt, nichts sehnlicher als eine Kopie der Partitur. Seine Großmutter erfüllte den Wunsch und legte ihm die von seinem Geigenlehrer Eduard Rieß sauber geschriebene Abschrift auf den Weihnachtstisch. Das war nach Devrient im Jahre 1823. Vier Jahre später begann Mendelssohn

mit den Proben seines Privatchores, in denen er bald die Matthäus-Passion vornahm. Bekannt ist die Erzählung Devrients, wie die Chormitglieder immer mehr in das Werk eindringen und wie Devrient auf den Plan kam, die Passion öffentlich aufzuführen. Die Hauptschwierigkeit war Zelters „bärbeißiger Charakter“. Sehr hübsch erzählt Devrient, wie der alte Zelter erst grob wird und dann den beiden „Noknasen“ schließlich Hilfe verspricht. Ganz getreu sind die nach 40 Jahren geschriebenen Erinnerungen Devrients nicht in ihren Daten, und man wird kaum annehmen, daß Zelter, der nichts Höheres und Erhabeneres als Bachs Werke kannte, so starke Bedenken gegen die Aufführung hegen konnte. Gewiß waren Devrient und Mendelssohn jung, aber beide hatten unter Zelters Leitung gesungen und Bach hier überhaupt erst kennen und lieben gelernt. Jedenfalls bewegten sich Zelters Einwürfe um die Frage der Bearbeitung. Da lagen nach allem, was wir gehört haben, die Hauptschwierigkeiten, und erst als Mendelssohn und Devrient sich auf Zelters Anleitungen beriefen und nach seiner Weise die Aufführung ins Werk zu setzen versprachen, waren die Schwierigkeiten behoben. Zelters Hilfe scheint aber, wie wir sehen werden, noch weiter gegangen zu sein: er hat jedenfalls versprochen, die Aufführung selbst vorzubereiten.

Zunächst war die Einwilligung der Vorsteherschaft der Singakademie zu erlangen. Das Protokoll vom 15. Dezember 1828, das in den „Verhandlungen der Singakademie“ aufbewahrt ist, berichtet über den Antrag von Devrient und Mendelssohn, nach dem sie den Saal der Singakademie mieten und die Mitglieder der Singakademie zur Teilnahme an der Aufführung einladen wollten. Bedenken erhoben sich nicht weiter, nur die Frage des Eintrittsgeldes wurde diskutiert. Das Gesuch, das bei der Verhandlung vorgelegt wurde, datiert vom 13. Dezember 1828:

Der hochlöblichen Vorsteherschaft der Sing-Akademie zeigen wir hierdurch ergebenst an, daß wir die Absicht haben, zu einem wohlthätigen Zwecke, eine geistliche Musik, und zwar die große Passion von S. Bach aufzuführen und zu diesem Zwecke uns das große Lokal der Sing-Akademie erbitten. Zugleich hegen wir die Hoffnung, daß die sehr geehrten Vorsteher und Vorsteherinnen uns Ihre freundliche Mitwirkung, sowie Ihre Fürsprache bey den

einzelnen Mitgliedern der Sing-Akademie, welche wir zur gefälligen Unterstützung bey diesem Unternehmen aufzufordern gedenken, nicht versagen werden.

Ein Näheres über diese Angelegenheit haben wir dem Herrn Professor Lichtenstein mitgetheilt, der die Güte haben will, das Genauere darüber zu besprechen.

Mit vollkommener Hochachtung und Ergebenheit

E. P. Devrient Felix Mendelssohn Bartholdy
Königl. Sängers

Die Vorsteherschaft antwortete, sie habe kein Bedenken, für die Passionsaufführung ihr „Local gegen die gewöhnliche noch vorher zu verabredende Miethe zu überlassen“, nur sollte der Tag vorher genau mitgeteilt werden, auch wolle man die Mitglieder zur Teilnahme „nach Kräften“ veranlassen. Devrient antwortete:

Der geehrten Vorsteherschaft zeigen wir ergebenst an, daß wir die Aufführung der Passionsmusik von S. Bach, auf den 11. d. M. festgesetzt haben und ersuchen um die schleunige schriftliche Zusage des Saales der Akademie für diesen Tag, da wir derselben zum Ausweis auf dem Zensurbureau, behufs der öffentlichen Anzeige sogleich bedürfen. Zugleich bitten wir, die Miethe, welche wir für den Saal zu erlegen haben, uns gefälligst bestimmen zu wollen.

pr. Felix Mendelssohn-Bartholdy Eduard Devrient
Königl. Sängers

Zelter bemerkt auf dem Schreiben, daß die öffentliche Ankündigung zuvor der Vorsteherschaft der Singakademie vorgelegt werde. Der Registraturvermerk teilt die Überlassung des Saales und die Festsetzung der Miete auf 50 Taler — dem üblichen Satz — mit. Damit waren die Formalien erledigt: Devrient und Mendelssohn erhielten den Saal gegen Zahlung des vollen Mietpreises und außerdem sorgte man für Teilnahme freiwilliger Mitglieder bei der Aufführung.

Die Singakademie hielt ihr Versprechen; zu den Proben kamen immer mehr Mitglieder, so daß man nach der fünften Probe in den großen Saal übersiedeln mußte. Nun wurden die Solisten verpflichtet, wobei Devrient und Mendelssohn in gleicher Kleidung — blauer Rock, weiße Weste, schwarzes Halstuch, schwarze Pan-

talons, hellgelbe Wildlederhandschuhe — die Besuche machten, dann kamen die großen Proben mit Orchester heran. Mendelssohn dirigierte am Flügel, solange das Orchester nicht dabei war, er mußte mit der linken Hand die Begleitung am Flügel zwingen, „während die rechte den Taktstock schwang“. „Als das Orchester hinzutrat, ließ Felix — weil das damalige Konzertdecorum dem Dirigenten noch nicht erlaubte, die Rückenstellung gegen das Publicum einzunehmen, die ihm im Opernorchester immer erlaubt war — den Flügel in die Quere, zwischen die beiden Chöre stellen, wodurch er freilich den ersten im Rücken hatte, aber doch den zweiten und das Orchester im Auge.“ Devrient erzählt weiter, daß die Kapelle, die aus den Mitgliedern des Philharmonischen Vereins und einigen Berufsmusikern bestand, von Eduard Kieß zusammengehalten wurde. Felix leitete in ruhiger, anspruchsloser Weise, ohne viel „herumzufuchteln“, in „gelassener Sicherheit“.

In den Tagebüchern der Singakademie trägt Zelter am 2. Februar 1829 ein: „1. Faschs Kyrie, die 3 ersten Nummern geübt, 2. J. S. Bachs Passion nach dem Matthaeus die Chöre eingeübt. Am 9. 16. 17. 23. 24. Febr. sind weitere Proben, Chöre und Choräle werden studiert. Die letzten Chöre kommen am 2. März heran, dann ist am 3. März wieder Probe und am 10. März „Große Generalprobe der Bachschen Passionsmusik.“ Wenn man bedenkt, daß tags zuvor Mendelssohns Hora est für 16 Stimmen zum ersten Male geprobt und dreimal durchgesungen wurde, so bekommt man eine Vorstellung von der Arbeit und Sicherheit des Chores. Inzwischen war für die nötigen Ankündigungen gesorgt worden. Die Bossische Zeitung bringt die erste Notiz am 4. März, und am 5. die volle Anzeige:

Mittwoch den 11ten März
im Saale der Sing-Akademie
Die Passions-Musik
nach dem Evangelium Matthäi
von
Johann Sebastian Bach

Die Solopartien werden ausgeführt von den Königl. Sängern
rinnen Mad. Milder und Frä. von Schäßel, Mad. Lür-

schmidt und den Königl. Sängern Herren Stümer, Vader, Busolt und Devrient, die Chöre von Mitgliedern der Sing-Akademie, die Instrumentalbegleitung von Künstlern der Königl. Kapelle und ausgezeichneten Dilettanten, unter Leitung von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Einlaßkarten zu $\frac{2}{3}$ Thlr. sind bei dem Kaufmann Herrn Rosenberg, Schloßplatz und breite Straßen-Ecke, in der Schlesingerschen Musikhandlung, unter den Linden Nr. 34, bei dem Hauswart der Sing-Akademie und Abends an der Kasse zu haben. Die Einnahme ist für den Verein zur Erziehung sittlich verwahrloster Kinder.“

Die Ankündigungen wurden am 7. und 10. März wiederholt. Auch rückte der Kritiker L. Kellstab einen Vorartikel von Ad. Bernhard Marx ein, in dem auf das bevorstehende Ereignis mit den höchsten Worten hingewiesen wurde. Marx, der bei Zelter studiert hatte und Mendelssohn besonders nahe stand, brachte in seiner „Berliner Allg. mus. Zeitung“ (Schlesinger) einen Artikel nach dem andern — kurzum es war alles getan, um die Aufführung wirksam zur Geltung zu bringen. Der Wunsch vieler Berliner Musikfreunde, das Moesersche Konzert, das gleichfalls auf den 11. fiel, ausfallen zu lassen, konnte nicht erfüllt werden. Moeser änderte aber sein Programm und führte an Stelle der Symphonien nur Quartette auf. Die Aufführung am 11. begleitet Zelter mit den Worten:

„Öffentliche Aufführung der Passion sec. Matthaeum von J. S. Bach. Zur Bewunderung gelungen.“

Die Tagesliste weist 47 Soprane, 36 Altstimmen, 34 Tenöre, 41 Bässe auf. Dabei sind die Solisten, wie Busolt, Devrient, Schägel usw. mitgezählt, sie werden also im Chor mitgesungen haben, wie es aus den alten Stimmen zu sehen ist. Die „Nachrichten über die öffentl. Leistungen der Sing-Akademie anno 1828 ff“ bringen eine kurze Notiz von Kungenhagen über die Aufführung: „Aufführung gelungen; Wirkung groß; Einnahme bedeutend.“

Wir haben viele Nachrichten über die Aufführung. Die Press, war durchweg anerkennend, ja begeistert. Von Ad. Bernh. Marx, der schon zu den unbedingten Bachianern und Freunden Mendelssohns zählte, waren Zustimmung und Lobeserhebungen von vorn-

herein zu erwarten. L. Kellstab stellt die ungewöhnliche Teilnahme an dem Ereignis fest, ist aber noch reserviert: „Ohne den unbedingten Bewunderern des ehrwürdigen Meisters beizutreten, ohne das in Rede stehende Werk absolut, als das höchste, welches deutsche Kunst hervorgebracht hat, anzuerkennen, muß man demselben doch einen solchen Platz in der Kunstgeschichte einräumen, daß er mit den vollendetsten Schöpfungen auf seine Weise ohne Frage in die Schranken treten kann.“ Er geht auf das „Zeitliche“ und „Vergängliche“ in Bachs Auffassung, auf den „Materialismus“ in den strengen Formen ein, zieht Spontini zum Vergleich heran und meint: Bachs „Unererschöpflichkeit an Wissenschaft hat ihn dabei bisweilen verführt, mehr durch Reichthum als durch Beschränkung groß zu erscheinen“. Der erste und letzte Chor des ersten Teils sind ihm zu lang, auch hat er an den Arien manches auszusetzen, doch ist er vom Evangelium tief ergriffen: „Die ewige, große, unendlich wunderbare Kraft und Erhabenheit des Werkes aber, die allen Zeiten trohen wird, liegt in der Behandlung der evangelischen Worte selbst.“ Die Aufführung hält er für gut, Devrient und Stümer sangen vortrefflich. „Daß Einzelnes durch Einzelne mißlingt, ist niemals die Schuld des Dirigenten, der hier mit seltenem Eifer und Talent das Trefflichste geleistet hat.“ Die Leipziger Allg. mus. Ztg. hatte gleichfalls auf die Aufführung vorher hingewiesen (1829, Nr. 13) und berichtete am 8. April von der ausgezeichneten Aufführung. Auch hier werden Stümers Evangelist und Devrients Jesus an erster Stelle genannt. Den Choral „O Mensch beweine dein' Sünde“ hält auch dieser Referent für zu lang¹⁾.

Anderere Berichte, z. B. in Gubičens „Gesellschafter“, in der Eutonia 1829, S. 158 f. usw., bringen nicht viel Neues. Um so mehr hören wir aus dem Familien- und Freundeskreis Mendelssohns: Devrient erzählt aus der Erinnerung, wie die zahlreichen Zuhörer andächtig und totenstill lauschten und wie tief einzelne Stellen wirkten. Fanny Mendelssohn schreibt verschiedentlich

¹⁾ Zwei Nummern später folgt ein Artikel „der in Leipzig stets lebendig gebliebene Joh. Seb. Bach“, der den Berlinern erzählen will, daß Bachs Werke in Leipzig stets zur Aufführung gekommen seien, wenn auch nicht die Passion, so doch Motetten und Kirchenmusiken (1829, Nr. 16).

über die Aufführung, am ausführlichsten am 22. März 1829. Sie berichtet von den Schwierigkeiten der Aufführung, nicht ohne eine gewisse Gereiztheit gegen die Singakademie, auch von dem ungeheuren Eindruck des Werkes und der Aufopferung aller Mitwirkenden. Auch Felix Mendelssohn schreibt an Hauser (16. April 1830), er habe „nie eine solche Stille, solche allgemeine Rührung über die Hörer verbreitet gesehen“. Am 21. März, dem Geburtstage Bachs, mußte die Passion wiederholt werden. Die Einnahme war für die Erwerbsschulen. „Es war ein Lärm und Gedränge,“ schreibt er an seinen Freund Klingemann (26. März 1829), „wie ich ihn nie in geistlichen Konzerten sah.“ Die Besetzung blieb die gleiche wie beim erstenmal. Der Eindruck war noch stärker, und selbst L. Kellstab gesteht, daß die „Bewunderung höher und höher“ gestiegen sei; er versteht jetzt den Bau des Schlußchorals vom ersten Teil und nimmt manches von dem zurück, was er früher geschrieben hatte.

Zelter berichtete Goethe gleich am folgenden Tag über die Aufführung: „Unsere Bachsche Musik ist gestern (d. 11. März) glücklich von statten gegangen und Felix hat einen straffen, ruhigen Director gemacht. Der König und der ganze Hof sah ein complettes Haus vor sich; ich hatte mich mit einer Partitur neben dem Orchester in ein Winkelchen gesetzt, von wo aus ich mein Völkchen beobachten konnte und das Publikum zugleich. Ueber das Werk selber wüßte ich kaum zu reden; es ist eine so wunderbar sentimentale Mischung von Musik im Allgemeinen, den Sinn der Sache in der Idee aufzubauen, daß das Wort des Dichters selbst zur Idee wird.“ Und er preist seine Sänger und seinen Schüler, den Evangelisten Stümer, und schließt: „Nun Ihr Musen genug! lebe wohl und: Erkenne mich mein Hirte“ (12. März 1829). Nach der Wiederholung der Passion erzählt er von den verschiedenen Urteilen und von Hegels Meinung, „das sey keine rechte Musik; man sey jetzt weiter gekommen, wiewohl noch lange nicht aufs Rechte“. Zelter meint, das wisse er genau so gut oder nicht wie Hegel, wenn man nur erfahren könne, ob Hegel „schon auf dem Rechten sey“.

Nach dem großen Erfolg der ersten beiden Aufführungen wurde die Passion ein drittes Mal angesetzt, und zwar am Karfreitag, den 17. April 1829. Mendelssohn war nach London abgereist und

so übernahm Zelter die Leitung. Das Karfreitagskonzert, das sonst den „Tod Jesu“ brachte, war Zelters Benefizkonzert. Die „Nachrichten“ der Singakademie berichten kurz: „J. S. Bach's Passions Musik, zu Zelter's Vortheil; Besetzung ganz wie die vorigenmale. Ausführung gelungen, kleine Fähler ungerechnet. Preis 1. Thaler. Der Saal war gefüllt. Der König und mehrere Prinzen waren anwesend.“ Nach dem „Tagebuch“ hatte Zelter neue Proben gemacht und nach der Aufführung trug er ein: „Einige Fehler müssen verziehen werden, doch sind die Fehler der 2 vorigen Aufführungen nicht begangen worden.“ Die Vossische Zeitung schrieb: „Herr Prof. Zelter, dem wohl als dem würdigen Bewahrer dieses herrlichen Kunstwerkes ein aufrichtiger Dank gebührt, sollte es sich so zum Eigenthum vindiciren, wie bisher ein geehrtes Recht der Gewohnheit ihm Grauns Musik zueignete.“ Sonst ließ sich Kellstab berichten, daß der Aufführung die „Kraft und das besondere Talent des jugendlichen Führers“ fehlten, doch sei die Passion „im Ganzen zur allgemeinen Zufriedenheit“ gelungen (22. April 1829).

Über die erste Aufführung unterrichtet am besten die Partitur, aus der Mendelssohn dirigiert hat. Nach Devrient hat er eine von Rieß geschriebene Partitur besessen. Sie kann nicht die gleiche sein, von der weiter oben die Rede war, denn Mendelssohn legte die spätere Fassung der Passion mit dem Choral „O Mensch beweine dein' Sünde“ zugrunde. In seinem Nachlaß, der zur Staatsbibliothek gekommen ist, findet sich keine solche Partitur, auch nicht im Familienbesitz. Wohl aber besitzt die Singakademie noch eine zweite Partitur der Passion (1939b), die viele Eintragungen von Zelters Hand aufweist. Vergleicht man nun diese Partitur mit dem Textbuch von 1829, so ergibt sich eine völlige Übereinstimmung in den Strichen. Wir besitzen das Textbuch der Aufführung, für das Zelter ein Vorwort geschrieben hat. Dieses Vorwort, das für Zelters Bach-Auffassung bezeichnend ist, ist in der Beilage zu diesem Aufsatz abgedruckt. Der Passionstext stimmt hier — bis auf einen Sprung, den Zelter vorschlägt, um unter Umständen den Choral „O Mensch beweine“ zu streichen — Wort für Wort mit der Partitur überein, selbst die Stelle im Evangelium, „Petrus aber folgte ihm nach“, die Partien vom Blutacker, die Worte des Pilatus: „Welchen wollt ihr, daß ich euch losgebe“, oder „auf daß erfüllet

werde, das gesagt ist durch den Propheten: sie haben meine Kleider unter sich geteilet" usw. sind in der Partitur gestrichen. Nur wenige Takte „Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha“ sind angehaft, obwohl sie im Text stehen. Wir können also feststellen, daß Zelters Textbuch und diese Partitur eng zusammengehören. Jedenfalls haben wir hier die Aufführungspartitur vor uns.

Allerdings finden sich an keiner Stelle Eintragungen Mendelssohns. Wie ist das zu erklären? Devrient, der den eigenen Anteil an der Aufführung etwas stark unterstreicht, erzählt, wie er mit Mendelssohn gemeinsam die Striche besprochen habe, wie sie viele Arien und selbst Teile des Evangeliums auslassen mußten. Von Zelter ist dabei nicht die Rede. Zum andern schreibt Fanny Mendelssohn sogar, daß Zelter sich nach den ersten Proben zurückgezogen und „mit musterhafter Resignation“ unter den Zuhörern seinen Platz genommen hätte. Diese „Resignation“ ist bei einem Manne, der Zeit seines Lebens für Bach gekämpft hat, schwer verständlich, noch dazu, wenn ein Lieblingsschüler von ihm für die eigenen Ideale eintritt. Zelter war eine viel zu robuste, von sich überzeugte und derbe Natur, um hinter einem Zwanzigjährigen zurückzutreten. Wie Devrient berichtet, hat Felix die Passion durch Zelter kennengelernt; er „verdanke ihm auch die Anweisungen für seine Direction“. Damit ist nicht nur das Handwerkliche des Dirigierens, sondern die Einführung in die Einrichtung der Passion gemeint. Wir wissen, daß Zelter seit dem Jahre 1815 um die Wiedererweckung der Passion bemüht war, und können als sicher annehmen, daß Mendelssohn alle Zelterschen Bearbeitungen und Striche, zum wenigsten aber die Grundsätze seiner Einrichtung gekannt hat, denn hier lag das Hauptproblem der Bachpflege. Noch klarer schreibt Zelter an Goethe: „Felix hat die Musik unter mir eingeübt und wird sie dirigiren, wozu ich ihm meinen Stuhl überlasse. Künftig werde den Text senden, wozu ich einen Vorbericht geschrieben habe. . . . Der Knabe ist mein Trost und es ist gut, daß er aus dem elterlichen Hause kommt.“ Der Anteil Zelters ist sicherlich weit größer, als man bisher annahm: er hat die Partitur eingerichtet, die Proben überwacht und dann seinem Schüler den Taktstock über-

lassen. Der 71jährige Zelter hatte die Autorität und die große Erfahrung, er war der eigentliche führende Kopf bei dem Unternehmen, wenn er auch alle Ehre seinem jungen Freunde überließ und sich bei der Aufführung zurückhielt. Aber seine begeisterten Aufzeichnungen zeugen davon, wie er mit dem Herzen dabei war, als habe er selbst den Taktstock geführt.

Genau so wie in der Johannes-Passion, so ist auch in dieser Partitur der Matthäus-Passion über der Partie des Evangelisten eine Umarbeitung für Bassstimme in Bleistift zugefügt. Sie geht allerdings nicht durch; Striche sind durchweg mit Stichworten und Seitenzahlen angegeben, auch mit Einklammerungen und Streichungen, man hat durchaus den Eindruck einer Dirigierpartitur. Sehr häufig sind Vorschläge für Textänderungen, z. B.

Lieb und Treu
 Buß und Reu
 schaffet, daß ich selig sey.
 Träufelt Balsam in die Wunden,
 Thränen meiner Glaubensreu,
 Denn das Herz hat Gnade funden.

Solche Umänderungen sind nur flüchtig mit Bleistift eingetragen, sie zeigen, wie Zelter dem Zeitgeschmack entgegenkommen wollte. Auch seine Notenkorrekturen, die, wie stets, zu ganzen Umformungen hinführen, sind als Vorschläge zu beurteilen. Ein Beispiel für viele gleicher Art:

Bach:

Ger-ne will ich — euch be-que-men Kreuz und Be-cher

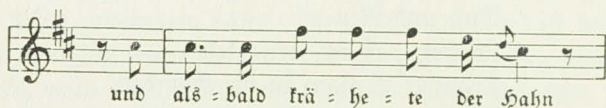
Zelter:

Ger-ne will ich — euch be-que-men Kreuz und Be-cher

In den Text greifen diese Variierungen nicht ein, wohl aber sind Vortragsbezeichnungen eingesetzt, z. B. bei der Stelle „ich werde den Hirten schlagen.“:



So ist die ganze Partitur durchgearbeitet, ohne tiefere Eingriffe und Eigenmächtigkeiten, wenn man von den Zelterschen Bleistiftskizzierungen absieht. Das Erdbeben, das Mendelssohn nach Zelters Vorschlag in der älteren Partitur (vgl. oben) uminstrumentiert hatte, ist originalgetreu notiert. Es bedurfte hier nur einer Eintragung in den Stimmen. Und für den a-cappella-Vortrag des Chorals „Wenn ich einmal soll scheiden“, den Mendelssohn einführte, genügte eine kurze Verständigung. Mosewius erzählt, daß Mendelssohn die Worte „Und alsbald krähete der Hahn“ eine Oktave tiefer singen ließ; auch dies geschah wohl nach Zelters Beispiel, der in seiner alten Partitur verbessert:



Und wenn Mosewius in seiner Darstellung der Matthäus-Passion von der Mendelssohnschen Dynamik bei der Stelle „will ich vor Euch hingehen“ spricht, wo abwechselnd forte und piano folgen, so findet sich auch diese Bezeichnung in unserer Partitur. Überall weisen Vortrags- und Aufführungsbemerkungen auf Zelter hin. Er ist recht eigentlich der Finder und Begründer aller dieser Gewohnheiten, der unermüdlige Bearbeiter, der seine Lebensarbeit durch die Passionsaufführung seines Lieblingschülers auch in der Öffentlichkeit durchdringen sieht. Und so konnte er am Karfreitag 1829 an Goethe glücklich schreiben: „Heute führe ich statt der gewöhnlichen Graunschen Passionsmusik, die Bachsche auf Begehren wieder auf, und biete Trotz meinen alten krummen Fingern, denn mein Helfer Felix schwimmt eben bey Helgoland auf der See auf England zu.“

Die Singakademie beschloß, die Matthäus-Passion von nun an in jedem Jahre aufzuführen. Man wandte sich wieder an Mendelssohn und bat ihn in schmeichelhaften Worten, die Leitung zu übernehmen. Mendelssohn konnte nicht zusagen und entschuldigte sich:

Einer hochlöblichen Vorsteherschaft der Sing Akademie

Schreiben vom 20ten d. M. habe gestern erhalten, und vor Allem habe ich für den so ehrenvollen und auszeichnenden Antrag, den Sie mir darin machen, herzlichen Dank zu sagen. Es würde mir zur höchsten Freude gereichen an der Spitze der Sing-Akademie noch einmal Seb. Bachs Passionsmusik zu dirigiren und dadurch zugleich in den Stand gesetzt zu sein meine Erkenntlichkeit für den Genuß und die Belehrung, die ich diesem Institut verdanke, an den Tag zu legen; leider aber macht mein kurzer Aufenthalt in Berlin es mir diesmal unmöglich, Ihren Wunsch und den meinigen hierin zu erfüllen: die Zeit meiner Abreise habe ich spätestens auf den 24sten k. M. festsetzen müssen, da es mir von Wichtigkeit ist, die Musik in der heil. Woche in Rom zu hören, und mich vorher, wenn auch nur kurze Zeit in München aufzuhalten. Deshalb muß ich nun, so schwer es mir auch fällt, der Ehre, Ihren Antrag anzunehmen, entsagen und indem ich Sie nochmals für die mir zuge dachte Auszeichnung meiner aufrichtigen Dankbarkeit versichere, bin ich

Einer hochlöbl. Vorsteherschaft

ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy

Berlin, d. 25. Januar 1830.

Für Mendelssohn übernahm Zelter die Leitung, der die Passion am Sonntag Palmarum 1830, 1831 und 1832 dirigierte. Die „Nachrichten“ schreiben: „Ausführung gelungen“ (1830) oder berichten von Absagen und Einspringen (1831). Am 15. April 1832 leitete der 74jährige Zelter zum letzten Male die Passion. Grell saß am Klavier. „Ausführung tadelfrey und lebendig.“ Einen Monat später, an 15. Mai, starb Zelter.

Seine Lebensarbeit und sein Ringen um Bach hatten der Singakademie und der Bachpflege überreichen Gewinn gebracht. Nun erschloß sich die Welt Bachs der aufblühenden Romantik, nun waren Wege gewiesen, die zur Verbreitung und zur vollen Wiedererweckung Bachs führten. Zelters eiserne und zähe Energie hatte über ein Lebensalter für Bach gekämpft. Die Singakademie war Helfer, der junge Mendelssohn Bollender geworden, ja die Welt fand nach

Zelters Worten „Gefallen“ an den Werken. Goethe aber schrieb unter dem tiefen Eindruck des Berichts über die Aufführung der Matthäus-Passion: „Es ist mir, als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte.“

Beilage.

Vorwort Zelters zur Matthäus-Passion

(aus dem Textbuch zur Erstaufführung am 11. März 1829).

Die episch=didaktische Form, nach welcher die Passionsgeschichte in der lutherischen Kirche, bis in Mitten des achtzehnten Jahrhunderts, wörtlich evangelistisch abgesungen worden, war eine außerliturgische Andacht, den Beschluß der stillen Woche durch eine Recapitulation der Leiden Jesu zu heiligen.

So ward auch diese Musik, in zwei Theilen, zwischen welchen die Nachmittagspredigt statt fand, zur Charfreitagsvesper im Jahre 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt, und begehrt mit der heutigen Wiederholung ihre Sekularfeier.¹⁾

Von einem so bejahrten Kunstwerke möchte sich kaum ein leichtes Verständniß hoffen lassen, wenn nicht die Musik sich seit jener Zeit eines lebendigen, immer frischen Stromes erfreute, der uns die allernächsten, unsterblichen deutschen Kunsthelden herbei geführt hat.

Wiewohl nun die obengenannte Form der Passionsmusiken außer Gebrauch kommen und der sogenannten Kantate den Platz lassen sollen; so kann man jene Form als ein geschichtliches Mittelglied ansehen zwischen dieser Kantate und dem sogenannten alten Chor der griechischen Tragödie. Auch die in einigen deutschen Kirchen noch üblichen Responsorien geben ein würdiges Andenken des alten Chors, wodurch der Gottesdienst einen Zusammenhang hat in der Gemeinde.

Das Gedicht unseres deutschen Picander, oder wie er eigentlich heißt Henrici, trägt als ein solches alle Zeichen seiner noch wohl bekannten Zeit; aber Johann Sebastian Bach hat durch seine Zuthat das Wort seines Dichters geheiligt; der Geist, das Wesen lebt, ja was kein Wort sagt, ist in Tönen der tiefen Kunst dem religiösen Herzen dargelegt, von dem allein es gefühlt und erraten werden kann.

¹⁾ Ob diese Aufführung die allererste gewesen? besagt der alte Kirchentext des genannten Jahres nicht.

Das Orchester besteht in zwei Chören: der Sioniten und der Gläubigen, die auf beiden Seiten vertheilt stehen. Die Sioniten sind versammelt, um das Leiden ihres Gerechten zu begleiten und rufen die gläubigen Genossen zu gleichem Geschäfte heran. Zwischen beiden Chören tönt der bekannte Choral: O Lamm Gottes unschuldig hervor, dessen Worte das Geheimnis der Erlösung enthalten.

Auf diese Eröffnung der heiligen Handlung erfolgt nun die Relation nach dem Evangelisten Matthäus wie Wort zu Wort, unterdessen die im Evangelio benannten Personen selbst redend auftreten, durch beide Chöre unterbrochen und dadurch zur Handlung werden. Als Masse erscheint der Volkschor (turba), das alte Gesetz, unduldsam, eifernd, kalt, unzufrieden; dagegen die Jünger Jesu mit ihrem Anhang, theilnehmend, friedlich, liebend unter dem rohen Haufen zerstreut sind. Sie sind die Schwächern und werden gegen Ende des ersten Theils erst lebhaft, da alles verloren ist; doch bleiben sie die Letzten, Getreuen und begleiten ihren Herrn zum Grabe, den Sieg ihres Glaubens erhoffend.

So viel über das Verhältnis der Form zum Gehalte, dessen letzter Zweck Andacht und Erhebung des Geistes zur Gewißheit des Daseyns und der Unsterblichkeit ist. In diesem Sinne hoffen wir an unsere verehrten Zuhörer glauben, und alle Vergleichung mit andern Meisterwerken ablehnen zu dürfen.

Endlich danken wir herzlich sämmtlichen Gönnern und Kunstgenossen für den unermüdlchen Antheil an dem ernsthaften Geschäfte des Unternehmens, welches durch ein in unserer Mitte aufgewachsenes, treues Glied der Sing-Akademie eingeübt worden. Unser junger dirigirender Freund, der dies Unternehmen als ein kurzes Lebewohl, vor seiner Reise in das Land der Musen, nachläßt, wird hoffentlich auch aus der Ferne von sich vernehmen lassen.

Zelter.