

Louis Spohr und die Bach-Renaissance

Von Herfried Homburg (Kassel)

Über die Geschichte der Bach-Renaissance liegen bisher nur wenige knapp gehaltene Arbeiten vor. Deren Verfasser legten ihren Studien über dieses wichtige kultur- und geistesgeschichtliche Faktum jenen Bericht über die Entstehung der Bach-Gesellschaft zugrunde, den Hermann Kretzschmar im Schlußband Jg. 46 (1899) der Bach-Ausgabe gab. Dieser Bericht wurde zwar verschiedentlich ergänzt und berichtigt, jedoch blieben dabei wertvolle Dokumente unerschlossen.

Mit Recht ist in dem betreffenden Schrifttum die bahnbrechende Arbeit Johann Nikolaus Forkels, der Eifer Friedrich Rochlitz¹, sind die praktischen Versuche Karl Friedrich Zelters und des jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy in Berlin, Johann Nepomuk Schelbles² in Frankfurt a. M., Hans Georg Nägeli³ in Zürich, Anton Friedrich Justus Thibauts⁴ in Heidelberg und Johann Theodor Mosewius⁵ in Breslau herausgestellt worden. Die Historiker folgern aber oft aus der Tatsache, daß es Mendelssohn 1829 als erster nach einer Pause von 100 Jahren wagte, die Matthäus-Passion neu aufzuführen, die Bachbewegung sei insgesamt doch von der Zelterschen Berliner Singakademie ausgegangen, in der dem jungen Mendelssohn die großen Werke des Thomaskantors erschlossen worden waren. Im Bach-Jahrbuch 1955 versuchte Karl Anton, die Verdienste des Bach-Verehrers und -Sammlers Franz Hauser um das Werden der Bachbewegung zu würdigen⁶. Er konnte überzeugend nachweisen, welch wichtige Arbeit

¹ F. Rochlitz (1769–1842), Herausgeber der AMZ, setzte sich als solcher und in seinem Werke *Für Freunde der Tonkunst*, Leipzig 1824–32, für eine Wiederbelebung der Werke J. S. Bachs ein.

² J. N. Schelble (1789–1837), Sänger und Komponist, führte seit 1824 mit dem Frankfurter „Cäcilien-Verein“ Werke von J. S. Bach auf. Näheres über ihn vgl.: O. Bormann, J. N. Schelble, Diss. Frankf. 1926.

³ H. G. Nägeli (1773–1836), Musikverleger und Komponist, Dirigent in Zürich, gab in seinem Verlag ab 1801 Werke Bachs heraus.

⁴ A. F. J. Thibaut (1774–1840) führte mit dem Heidelberger Singverein 1825 Kompositionen J. S. Bachs auf. Vgl. BG XLVI, Vorrede. In seinem Werk *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1825, setzte er sich für die Erweckung des Verständnisses der alten Musik ein.

⁵ J. Th. Mosewius (1788–1858) gründete 1825 die Breslauer Singakademie und betrieb mit dieser eine vorbildliche Pflege der Vokalmusik, u. a. führte er in den 1830er Jahren Werke von J. S. Bach auf.

⁶ F. Hauser (1794–1870) kam 1821 als Baßbariton von Prag nach Kassel, ging 1825 an die Dresdener Oper, 1826 nach Frankfurt a. M. O. Bormann, a. a. O. und Karl Anton, *Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung* in: BJ 1955, geben falsche Daten an.

die Freunde F. Hauser und M. Hauptmann⁷ „in der Stille“ leisteten. Antons Wunsch, F. Hauser als den Spiritus rector der gesamten Bach-Renaissance herauszustellen, wurde dabei allerdings etwas zu offenkundig.

Eigenartigerweise sind in der einschlägigen Literatur aber die Wiederbelebnungsversuche Bachscher Werke durch einen der bedeutendsten Musiker des vorigen Jahrhunderts kaum erwähnt, obwohl dieser Mitbegründer der Bachgesellschaft zu Leipzig war, zu allen obengenannten Bachverehrern enge künstlerische und freundschaftliche Beziehungen unterhielt und sich auch in Wort und Schrift für eine sinnvolle Pflege des reichen musikalischen Erbes Johann Sebastian Bachs einsetzte: Louis Spohr. Mehr noch, verschiedentlich ist die Behauptung zu finden, Spohr habe wesentlich unter dem Einfluß seines Schülers (!) M. Hauptmann gehandelt, er sei eigentlich der Kunst Bachs gegenüber gleichgültig gewesen und nur gezwungenermaßen Mitbegründer der Bachgesellschaft geworden⁸.

Hier soll deshalb mit bisher meist unbekanntem Dokumenten auf den Anteil Spohrs an der Bach-Renaissance hingewiesen werden.

Louis Spohr⁹ war in Seesen (Harz) und Braunschweig aufgewachsen, hatte die Braunschweiger Katharinschule besucht und kurze Zeit theoretischen Unterricht bei dem Organisten und Komponisten Karl August Hartung erhalten. Die Werke Johann Sebastian Bachs waren, von einigen Orgelstücken und Chorälen abgesehen, zu jener Zeit in Braunschweig unbekannt. Auch im Verlaufe seiner weiteren geigerischen Ausbildung durch Franz Eck (1774–1804) und während der danach folgenden autodidaktischen Studien dürfte Spohr kaum Bachwerke kennengelernt haben. Im Januar 1804 traf er mit J. N. Forkel in Göttingen, im Dezember mit F. Rochlitz in Leipzig, im Januar 1805 mit K. F. Zelter in Berlin zusammen.

⁷ Moritz Hauptmann (1792–1868) war 1811 Violin- und Kompositionsschüler Spohrs, der ihn 1822 als Kammermusiker nach Kassel holte. 1842 folgte er dem Ruf als Thomaskantor nach Leipzig.

K. Anton, a. a. O., irrt, wenn er behauptet, Hauser und Hauptmann hätten sich vor 1820 kennengelernt. Hauser traf Hauptmann erst 1822 in Kassel. Das beweist der Brief Hauptmanns an Hauser vom 4. 4. 1829: „...Ich erinnere mich so gern der ersten Zeit als ich in Cassel war, wie ich mit Spohr in der Aue war und Sie zum erstenmal sah und gleich so lieb gewann...“

⁸ Diese Version vertritt u. a. auch K. Anton, a. a. O. Auch dessen Mitteilung, Hauptmann sei „Spohrs rechte Hand“ gewesen, ist unzutreffend. F. Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, erwähnt Spohr überhaupt nicht, dgl. die meisten Bach-Biographen.

⁹ L. Spohr (1784–1859), über seinen Werdegang vgl. die sog. *Selbstbiographie*, Kassel/Göttingen 1860/61, Nachdruck Kassel 1954. Beide Ausgaben stellen lediglich eine von Verwandten Spohrs vielfach veränderte und verfälschte Bearbeitung des Originalmanuskriptes dar. Eine nach diesem gestaltete neue Ausgabe mit wissenschaftlichem Anmerkungssteil unter dem Titel *Lebenserinnerungen*, hrsg. von F. Göthel, erscheint in Kürze.

Für die vorliegende Arbeit konnten bisher unzugängliches Briefmaterial aus privatem Besitz sowie Archivalien der Louis-Spohr-Gesellschaft in Kassel ausgewertet werden.

Darüber, ob er des ersteren Bachbiographie bereits zu jener Zeit las, ob er außer dem *Wohltemperierten Klavier* Kompositionen des vergessenen Thomaskantors hören oder studieren durfte, fehlen jegliche Nachrichten. Während der Konzertmeisterzeit in Gotha (1805–1812) fand er kaum Gelegenheit dazu. Die Kunstreise des Jahres 1809 führte den damals schon rühmlich bekannten Komponisten und Geiger zu einem Musiker, der über Bach-Kenntnisse verfügte und wertvolle Manuskripte besaß: Chr. F. G. Schwencke¹⁰, dem Nachfolger Philipp Emanuel Bachs in Hamburg. Wie Spohr selbst berichtet, wurde bei Schwencke in den Teestunden „... nur von Musik geplaudert und manches Belebende... vorgebracht...“¹¹. Daß Schwencke in diesen Zusammenkünften auch über die ihm bekannten Werke J. S. Bachs berichtete, dürfen wir als sicher annehmen, weil Spohr später alles daransetzte, um in den Besitz des von Schwencke wohlgehüteten Autographs der *15 Inventionen und 15 Sinfonien für Klavier* (BWV 772–801) zu kommen. – Im folgenden Jahre lernte Spohr dann beim ersten deutschen Musikfest in Frankenhausen jenen hochgebildeten Forkel-Schüler „Amtrath“ Chr. F. Lueder kennen, der bis zum Lebensende sein intimster Freund bleiben und als solcher, wie noch zu berichten sein wird, entscheidenden Einfluß auf die Bachbewegung gewinnen sollte. – Spohr, der glühende Verehrer Mozarts, der alle Nachrichten über diesen, deren er habhaft werden konnte, gierig in sich einsog, erfuhr schließlich in Wien (1812 bis 1814) von dem regen Interesse seines großen Vorbildes für die Kunst J. S. Bachs. In die Wiener Zeit fällt auch der Beginn der Freundschaft mit J. N. Schelble. Hier scheinen sich beide (gemeinsam?) eingehender mit Bachwerken beschäftigt zu haben; denn, zu einer Zeit, als das Brockhausche *Conversations Lexicon* „für gebildete Stände“ (4. Auflage) über den großen Thomaskantor lediglich zu melden wußte: „... er hat mehrere Stücke für Kirchenmusik und vieles für das Pianoforte hinterlassen...“, schrieb Spohr (am 5. Dezember 1816) in Rom in sein Tagebuch:

„Am vorigen Donnerstag wurden zwei- und dreistimmige Psalmen von Marcello¹² gesungen. Diese Psalmen, welche die Italiener als classische Meisterwerke betrachten, von denen vor einigen Jahren eine Pracht-Ausgabe mit langen Commentaren über die Schönheiten jedes einzelnen Psalms herausgekommen ist, haben mir zwar recht gut gefallen, so etwas Ausgezeichnetes fand ich aber nicht daran; ich bin im Gegentheil überzeugt, ob ich gleich deutsche Werke dieser Gattung nicht sehr kenne, daß wir Compositionen von Bach und anderen besitzen, die diesen bei weitem vorzuziehen sind...“

Den Namen Bach hat Spohr unterstrichen, Beweis genug dafür, daß er bei aller zeitgebundenen Unkenntnis die Größe des Bachschen Erbes zu ahnen begann.

¹⁰ Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822) besaß Bach-Autographen aus dem Besitz Philipp Emanuel Bachs, vgl. das Verzeichnis seines Nachlasses, Hamburg 1824.

¹¹ Spohr, *Selbstbiographie*, I, S. 146.

¹² Benedetto Marcello (1686–1739), Komponist und Musikschriftsteller.

Louis Spohr wurde 1817 (–1819) Musikdirektor in Frankfurt a. M. Am dortigen Theater traf er J. N. Schelble wieder. In Schelbles Wohnung wurden (mit Spohr als Mitwirkendem) Spohrs für den Gebrauch in der Freimaurer-Loge geschriebene sechs Gesänge für vier Männerstimmen op. 44 uraufgeführt. In dieser und ähnlichen Veranstaltungen darf man die ersten Schritte zur Gründung des Frankfurter „Cäcilien-Vereins“ sehen. Spohr verließ Frankfurt zwar kurze Zeit vor der Gründung dieses um die Bach-Pflege so verdienten Chorvereins, in welchem Maße er aber zu der Gründung beigetragen hat, beweist die Tatsache, daß er schon nach 2^{1/2} Monaten Kasseler Tätigkeit, am 28. März 1822, einen Aufruf zur Gründung eines „Cäcilien-Vereins“ in Kassel unterzeichnete. Glücklicherweise blieb das erste Repertorium dieses „Cäcilien-Vereins“ erhalten¹³. Neben noch unveröffentlichten Briefen und kärglichen Presseberichten ist es heute der einzige Beleg für die Arbeit Spohrs mit dieser und den anderen Kasseler Chorvereinigungen, einer Arbeit, die der Bachbewegung wertvolle Impulse geben sollte.

Bereits im Jahre 1820 hatte der Lehrer J. Wiegand in Kassel eine „Singe-Academie“ „zur Aufführung von Werken der ernsten höhern Musik“ gegründet¹⁴. Aber das damals etwa 20000 Einwohner zählende Kassel trug neben dem Charakter der prächtigen Residenz noch den einer „Ackerbürgerstadt“. Wiegand hatte als Lehrerssohn keinen Einfluß auf die exklusiven Kreise der Residenz. Das bewog Spohr, einen zweiten Gesangverein ins Leben zu rufen. In erhaltenen Mitgliederlisten des „Cäcilien-Vereins“ findet man außer wenigen Musikern ausschließlich Adelige, Hofbeamte, Großkaufleute und Bankiers. Die Arbeit nahm anscheinend einen guten Aufschwung. Spohr hatte in M. Hauptmann (bis 1842), F. Hauser (bis 1825), K. F. Curschmann (bis 1828)¹⁵, N. Burgmüller (bis 1831)¹⁶, F. von

¹³ Akten und Repertorium des „Cäcilien-Vereins“ i. d. Spohr-Sammlung der Stadt Kassel. Der betreffende Aufruf beginnt:

„Den ächten Sinn und richtigen Geschmack für edle und ernste Musik zu erwecken, und zu bewahren ist ein Bedürfnis unserer Zeit, welches in den größeren Städten Deutschlands zu Gesang-Vereinen Veranlassung gegeben hat, die mit dem erfreulichsten Erfolg jenes schöne Ziel verfolgen.

Die talentvollen Dilettanten Cassels zu einem gleichen Streben zu vereinigen, ist es die Absicht unter dem Namen „Cäcilien-Verein“ auch hier eine solche Gesellschaft zu stiften...“

¹⁴ Johann Wiegand (1789–1851), Lehrer, Musiklehrer und Komponist. Er schrieb u. a. ein Oratorium *Die Auferstehung Jesu* (1836), das Spohr am Karfreitag 1839 aufführte.

Der „Wiegand'sche Verein“ war in den folgenden Jahren an den Aufführungen aller größeren Vokalwerke beteiligt. Ab 1831 zog Spohr noch die ein Jahr zuvor gegründete „Liedertafel“ hinzu.

¹⁵ Karl Friedrich Curschmann (1805–1841), war 1824 Schüler Hauptmanns und Spohrs in Kassel. Später wurde er als Liederkomponist bekannt.

¹⁶ Norbert Burgmüller (1810–1836) war 1825 Schüler Spohrs und Hauptmanns. Vgl. H. Eckert, *N. Burgmüller*, Augsburg/Brünn 1932, S. 21 ff.

Ditfurth (bis 1830)¹⁷, F. Nebelthau (bis 1857)¹⁸ und in einigen Schülern eine Elite, die „zögernde Dilettanten mit durchschleppen“ konnte. Bereits am 23. Mai 1823 berichtete Spohr:

„... Als ich ... unser Gesangverein errichtete, worunter kaum 2 oder 3 waren, die von Noten singen konnten, so sagte ich mir: an deine Messe wirst du in vielen Jahren noch nicht gehen können, da der geübte Leipziger Verein sie nicht bezwingen konnte. Wie ich aber nach kaum 6 Monathen sah, daß der Verein bey zweckmäßiger Übung schon so weit gekommen war, daß er manches nicht zu schwere fehlerlos a vista singen konnte, so nahm ich meine Messe vor und siehe, es ging und geht jetzt so, daß mir meine Musik erst wieder lieb geworden ist, die mir in Leipzig ein wenig fatal geworden war...“¹⁹

Aus dem Repertorium geht hervor, daß dieser „Cäcilien-Verein“ das damals zeitgenössische Chorschaffen, die Kompositionen der Klassik, vom ersten Jahre an aber besonders das überkommene Werk pflegte. Neben den dort aufgeführten Kompositionen von G. F. Händel²⁰, G. P. Palestrina, G. Allegri, G. Carissimi, A. Scarlatti, A. Lotti, F. Durante, L. Leo u. a. muß uns besonders interessieren, daß schon im Jahre 1824 die Schichtsche Ausgabe der Bach-Motetten Nr. 2: *Fürchte dich nicht* (BWV 228) und Nr. 3: *Ich lasse dich nicht* (BWV Anh. 159) erworben, letzteres Werk einstudiert und am Cäcilientage, dem 22. November 1824, im zweiten öffentlichen Konzert des Vereins überhaupt, als vermeintliches Opus des Thomaskantors aufgeführt wurde. 1826 ist eine Aufführung der Motette Nr. 5: *Jesu meine Freude* (BWV 227) verzeichnet, bei der Spohrs Tochter Emilie und die Orgelsängerin Helene Richter (I. und II. Sopran), Spohrs Tochter Ida (Alt), der Theatersekretär Knyrim (Tenor) und Franz von Ditfurth²¹ (Baß) in der Weise aufgeführt sind, als hätten sie Soli gesungen. Möglicherweise wurde also die Motette zunächst statt vom ganzen Chor nur von den genannten Sängerinnen und Sängern dargeboten.

Unter den erworbenen Bach-Musikalien des Kasseler „Cäcilien-Vereins“ finden wir 1829 das *Magnificat* (BWV 243), 1830 die *Matthäus-Passion*, 1835

¹⁷ Franz von Ditfurth (1801–1880), 1824 Schüler Hauptmanns. Er wurde rühmlich bekannt durch Dichtungen und seine Sammlungen *Die deutschen Volkslieder des 17. und 18. Jahrhunderts*, *Fränkische Volkslieder* u. a.

¹⁸ Friedrich Nebelthau (1806–1875), Sohn des Oberpostmeisters Jacob N. (bei dem auch die Musikoireen stattfanden, bis Friedrich seinen eigenen Hausstand besaß), Violinschüler Hauptmanns und Spohrs, Obergerichtsanwalt, ab 1866 Oberbürgermeister der Stadt Kassel.

¹⁹ Der Text ist der in Vorbereitung befindlichen Ausgabe: *Louis Spohr – Auswahl der Briefe* entnommen.

²⁰ *Saul, Messias, Judas Maccabäus, Samson, Israel in Ägypten, Josua, Jephtha*. Allein dieses Übergewicht von Werken Händels beweist schon, daß die in Nr. 40 des Jg. 1856 der *Signale für die musikalische Welt*, S. 456 abgedruckte Notiz, nach der Spohr gesagt haben soll, Händel sei ihm noch unausstehlicher als Bach, völlig absurd und ins Reich der Fabel zu verweisen ist. Vgl. Spohr, a. a. O., II, S. 380.

²¹ Vgl. die Studie des Verfassers *Louis Spohrs erste Aufführung der Matthäus-Passion in Kassel*, in: *Musik und Kirche*, 1958, Heft 2.

die Kantaten Nr. 104 *Du Hirte Israel, höre*, Nr. 105 *Herr, gebe nicht ins Gericht* und Nr. 106 *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* sowie 1840 einen weiteren Motettenband.

Nach der Veröffentlichung der Briefe M. Hauptmanns an F. Hauser nahm man an, die Bach-Pflege in der Kurhessischen Residenz sei diesen Künstlern zuzuschreiben. Seit kurzem wissen wir, daß sie dem Einfluß eines bislang fast unbekanntem Bachverehrers zu verdanken ist: dem „Amtrath Lueder aus Catlenburg“.

Als Sohn des geschätzten Amtmannes Friedrich Ludwig August Lueder am 14. Mai 1781 zu Herzberg (Harz) geboren, wurde Christian Friedrich Lueder bereits am 3. Mai 1797 als Jurist bei der Universität Göttingen immatrikuliert. Nach kurzer Studienzeit kam er als Schüler auch zu J. N. Forkel. Lueder spielte bald „sehr fertig“ Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier; in jungen Jahren besaß er eine gute Tenorstimme. Forkel zog ihn, wie die meisten seiner Schüler, zur Mitwirkung bei seinen Abonnementskonzerten heran. Die Persönlichkeit des genialen Lehrers scheint auf den jungen Studenten einen unauslöschlich tiefen Eindruck ausgeübt zu haben. Forkel vermittelte Lueder so umfassende praktische und theoretische Kenntnisse, daß Spohr, Marschner, Mendelssohn, Meyerbeer, u. a. in späteren Jahren dessen – eines Dilettanten! – Rat gern hörten. Lueders klare kritische Urteile über Werke Beethovens, Schuberts, Schumanns, Mendelssohns, Meyerbeers, der italienischen und deutschen Opernkomponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und des von ihm hochgeschätzten Spohr sind heute noch allgemein gültig. Den „Neuen“ Wagner und Brahms stand er nicht ablehnend gegenüber, vielmehr erinnerte er sich bei den ungewohnten Klängen:

„Mir sind – wie mein seliger Doctor Forkel einst in Beziehung auf mir unverständliche und später allerdings wundervoll gefundene Compositionen des Friedemann Bach sich meist ausdrückte, ‚die ganz neuen . . . Ohrengänge noch nicht aufgegangen,‘ . . . um die Tiefe und Schönheit der Composition erfassen zu können...!“

Lueder hatte drei musikalische Idole: den Zeitgenossen Spohr, den allverehrten Mozart und den von ihm am höchsten geschätzten Johann Sebastian Bach. Verständnis und Liebe zu der Kunst Bachs hatte, wie Lueder später wiederholt bekundete, Forkel ihm eingepflanzt. Die Bemühungen Forkels um das reiche Erbe des Thomaskantors sollten durch diesen Schüler vielfältige Früchte tragen²².

Seitdem Spohr als Hofkapellmeister in Kassel wirkte (Januar 1822), kam Lueder zu jedem interessanten Konzert, zu den bedeutenden Opernpremierer und zu den privaten Kammermusiksoiréen Spohrs und seines Kreises vom Klostergute Katlenburg (bei Northeim) in die Kurhessische Residenz.

²² Vgl. die gedruckte Matrikel der Universität Göttingen, Nr. 17925. In der Kasseler Bibliothek sind 167 Briefe Lueders an Spohr erhalten geblieben. Die wertvollsten Stücke gingen jedoch im Spohrschen Nachlaß in Dresden 1945 unter. Vgl. auch die Studie Anm. 21.

Ein regelmäßiger Gast war er bei den Veranstaltungen des „Cäcilien-Vereins“ und bei den von Spohr seit 1825 eingerichteten Karfreitagskonzerten. Die Kammermusiksoiréen fanden abwechselnd bei Spohr selbst, beim Oberhofmarschall von der Malsburg; beim Obergerichtsanwalt Nebelthau, beim Oberzolldirektor von Schmerfeld, bei der Dichterin Philippine Engelhard geb. Gatterer u. a. statt. Zu dem Kreise, der diese Kammermusiken besuchte, gehörten neben Lueder u. a. Hauptmann, Hauser, Curschmann, von Ditfurth und die begabtesten Spohr-Schüler. Nach zeitgenössischen Berichten waren jeweils nicht nur die „erlesensten musikalischen Genüsse weit und breit“, sondern auch „geistreiche Bemerkungen über Musik“ und „beängstigend liberale politische Ansichten“ in diesem Zirkel zu hören²³. Hatte Lueder hier nicht die beste Gelegenheit, den (zunächst nur allgemein) an „alter Musik“ interessierten jungen Künstlern Hauser und Hauptmann wertvolle Anregungen und Erfahrungen zu vermitteln? Gerade in dieser Kasseler Zeit (bis 1825) wurde beider besonderes Interesse für Johann Sebastian Bach geweckt, Frau Caroline von der Malsburg²⁴ begann die Klavierkompositionen Bachs zu spielen, Spohr beschaffte sich eine Abschrift der *3 Sonaten und 3 Partiten für Geige* (BWV 1001–1006); wahrscheinlich lieferte ihm Lueder die Vorlage dazu, denn er besaß sie mit anderen Bachwerken in seiner eigenen Musikaliensammlung. Der junge Nebelthau – ein Dilettant! – konnte bereits 1832 in einer „Musikalischen Conjectur“ „unbachische eingefügte Stellen“ in der Kirchenkantate Nr. 102 *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* nachweisen²⁵.

Wahrlich mannigfaltige Beweise einer bewußten frühen Bachpflege! Lueder scheint auch veranlaßt zu haben, daß sich Louis Spohr im Jahre 1827 (!) eine Abschrift der Partitur der Matthäus-Passion in Berlin anfertigen ließ und bald darauf erwog, das Werk in Kassel aufzuführen²⁶. Aber an eine „Erstaufführung“ durften die Musiker der Kurhessischen Residenz eigentlich nicht denken: wohl waren die wünschenswerten künstlerischen Voraussetzungen vorhanden, doch führte der Hof ein geradezu kleinstädtisch beschränktes, bürokratisches Regiment. Nur wenn der nicht mit der Lokalgeschichte Vertraute um die Schwierigkeiten weiß, mit denen der

²³ Spohrs liberale Einstellung charakterisieren zahlreiche unveröffentlichte Briefe. U. a. schrieb er am 10. 3. 1851 an E. Taylor (London): „... Was sagen Sie zu unsern deutschen Zuständen, und besonders zu den Hessischen? Ist es nicht völlig zum Verzweifeln? Wäre ich nicht zu alt, ich würde augenblicklich mit den Meinigen auswandern; so muß ich aber leider aushalten. Doch hoffe ich es noch zu erleben, daß das deutsche Volk nochmals seine Ketten abwirft, und seine demoralisirten Fürsten zum Lande hinausjagt!...“

Oberhofmarschall v. d. Malsburg verlor durch seine liberale Gesinnung nach der Märzrevolution 1848 seine Stellung bei Hofe.

²⁴ Caroline v. d. Malsburg, geb. v. Dubuis (1787–1863), Pianistin und Porträtmalerin, Mitglied des „Cäcilien-Vereins“ und später der Bach-Gesellschaft. Vgl. auch Hauptmann, Briefe an F. Hauser, hrsg. v. A. Schöne, Leipzig 1871, I, S. 80.

²⁵ Veröffentlicht in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Jg. 1833, S. 305.

²⁶ Siehe Anm. 21.

Kurhessische Hofkapellmeister fortgesetzt zu kämpfen hatte, wird er Spohrs Leistungen gerecht würdigen können²⁷.

Nachdem Spohr am Karfreitag 1825 Händels *Messias* mit den beiden Kasseler Chorvereinigungen und der Hofkapelle in der Martinskirche aufgeführt hatte und sich anschickte, sein kurz zuvor vollendetes Oratorium *Die letzten Dinge* am Karfreitag 1826 aufzuführen, rügte Kurfürst Wilhelm II.²⁸ das Vorhaben mit folgendem Erlaß:

„Wenn die Musici der Kurfürstlichen Hof-Kapell Konzerte geben oder zu dem Mitwirken durch angebliche Kunstvereine veranlaßt werden; sollen sie vorher jedesmal Allerhöchsten Orts, ihrer Schuldigkeit gemäß, um Erlaubniß anhalten, da sie nicht vergessen müssen daß sie Kurfürstliche- und keine Stadt-Musici sind.“²⁹

Als Spohr zu der gleichen Gelegenheit im folgenden Jahre pflichtgemäß schriftlich die Erlaubnis einholen wollte, wurde sie zunächst ohne Angabe von Gründen verweigert. Auf eine zweite dringend vorgetragene Bitte reskribierte der Landesherr:

„Erscheint ein Irrthum da sonst das Stabat Mater dolorosa, juxta crucem lacrimosa Jeederzeit in der Katholischen Kirche Aufgeführt worden weshalb in der Folge mit dem designirten Bischoff Rueger zu Unterhandeln. Das weitere Gesuch befindet sich erledigt resp. Abgeschlagen.“³⁰

Die Verweigerung eines evangelischen Gotteshauses für Oratorienaufführungen wäre u. U. mit dem im reformierten Hessen herrschenden pietistischen Zeitgeist und der übertriebenen Abwehr gegen alles, was den leisesten Verdacht ultramontaner Bestrebungen weckte, zu entschuldigen. Das Herrscherhaus war in Glaubens- und Kirchenangelegenheiten pedantisch auf seinen „guten Ruf“ bedacht. Alle in Kirchen projektierten Musikdarbietungen mußte zunächst ein reformierter Geistlicher begutachten³¹. Bezeichnend für die Situation ist jedoch, daß Bitten, bei berechtigten Bedenken evtl. in andere Gebäude ausweichen zu dürfen, gleichfalls meist abschlägig beschieden wurden. Für rein künstlerische Erwägungen und Bestrebungen, mochten sie noch so logisch begründet und geschickt vorgetragen sein, waren Kurfürst Wilhelm II. und ab 1831 dessen Sohn

²⁷ Vgl. F. Uhlendorff, *Kasseler Kapelle, Kapellmeister u. Konzerte von 1814–1952*, in: *450 Jahre Hessische Staatskapelle*, Kassel 1952 und Wolf von Gudenberg, *Beiträge z. Musikgesch. d. Stadt Kassel unter den letzten beiden Kurfürsten (1822–1866)*, Diss. Göttingen 1958.

²⁸ Kurfürst Wilhelm II. von Hessen (1777–1847) regierte seit 1821.

²⁹ Aktenbestand des Kasseler Hoftheaters im Staatsarchiv Marburg: 159, Nr. 266, Bl. 1. Der Erlaß wurde am 27. 4. 1832 mit Androhung der „Cassation“ bei Zuwiderhandlungen verschärft (Bl. 7).

³⁰ Staatsarchiv Marburg, 300 A 11, 4/1.

³¹ Dies resultierte noch aus der *Ordnung der Kirchen-Übung für die Kirchen zu Cassel* a. d. Jahre 1566, § 11: „... Man sol auch nichts denn bewerte gesenge in der Kirchen singen lassen...“ und der damals noch gültigen Hessischen Kirchenordnung a. d. Jahre 1657, § 2: „... Es soll nichts lateinisches in der Kirche gesungen oder musicirt werden...“

Friedrich Wilhelm³² nie zu erwärmen. Beide ließen sich in Musikfragen lediglich von engstirnigen und kleinlichen persönlichen Interessen leiten. Die Oratorienaufführungen wurden überhaupt nur deshalb genehmigt, weil die zu erwartenden höheren Kasseneinnahmen stets mildtätigen Einrichtungen zuflossen.

Es ist anzunehmen, daß Spohr wegen einer Aufführung der Matthäus-Passion zunächst mit einem Pfarrer verhandelte, dieser aber keine Befürwortung bei Hofe in Aussicht stellte.

Zweifel, wie sehr Spohr nach Aufführungsmöglichkeiten für Bachwerke suchte, kann es nach einem von ihm am 3. Juni 1829 an Wilhelm Speyer in Frankfurt gerichteten Briefe kaum mehr geben³³:

„...Freitag und Sonnabend bleiben wir in Frankfurt. Einen von diesen Tagen wünschen wir bey Ihnen zuzubringen. Am andern mögte ich gar zu gern den Schelbleschen Verein hören und wenn es einigermaßen möglich wäre, die Bach'sche Messe, die er ohnlangst aufgeführt hat. Thun Sie mir doch den Gefallen und reden Sie mit Schelble, ob es möglich ist?...“

Darüber, ob Schelble dem Kasseler Freunde Proben aus der von ihm am 10. März 1828 teilweise (Credo) aufgeführten h-Moll-Messe (BWV 232) bot, ließ sich bisher nichts ermitteln. – Nach den Wiederaufführungen der Matthäus-Passion in Berlin, Frankfurt a. M. und Breslau scheint Spohr auch in Kassel neue Ansatzpunkte gefunden zu haben. Einige seiner Briefe bezeugen die weiterhin quälenden Schwierigkeiten:

Kassel, 8. Dezember 1830 an Adolph Hesse:

„...Im Theater wird die Räuberbraut von Ries einstudiert, in den beyden Gesangvereinen die Bachsche Passion zu einer großen Aufführung auf Ostern...“³⁴

Kassel, 9. Oktober 1832 an Wilhelm Speyer:

„...Heute mache ich die erste Orchesterprobe von der Bachschen Matthäus-Passion, die heute über acht Tage in der großen Kirche aufgeführt werden soll. Seit vier Monaten drängen wir den Prinzen um die Erlaubnis dazu und noch haben wir sie nicht erhalten können, auch bin ich keineswegs sicher, daß sie nicht noch im letzten Augenblick verweigert wird. Gott bessere es!...“

Kassel, 31. Oktober 1832 an Adolph Hesse:

„...Längst hätte ich Ihnen geschrieben, gäbe es nur jetzt in Cassel etwas für den Künstler Interessantes zu berichten! Leider leben wir jetzt aber hier, wie in einem Sibirien der Kunst. Giebt es ja einmal etwas Neues, so ist es etwas schlechtes! So wollten wir in der

³² Kurprinz Friedrich Wilhelm von Hessen (1802–1875), von 1831–1847 Mitregent und Leiter der Regierungsgeschäfte, ab 1847–1866 Kurfürst.

³³ Wilhelm Speyer (1790–1878), Freund Spohrs. Vgl. E. Speyer, *Wilhelm Speyer, der Liederkomponist*, München 1925. Vgl. auch Anm. 19.

³⁴ Adolph Hesse (1809–1863), Komponist und Organist von Rang. Er spielte als erster deutscher Organist J. S. Bachs Orgelwerke auf Kunstreisen im Ausland. Am 2. 6. 1832 schrieb ihm Spohr u. a. in einen Empfehlungsbrief: „...*Er gilt in Deutschland für den besten jetzt lebenden Orgelspieler und trägt besonders die Bach'schen Fugen vollendet vor...*“ (Autograph Staatsbibl. Berlin). Die in dieser Arbeit zitierten Briefstellen sind dem Briefwechsel Spohr–Hesse, hrsg. von J. Kahn, Regensburg 1929, entnommen.

großen Kirche die Bach'sche Passion mit einem stark besetzten Personal aufführen und ich hatte bereits im Bausaal 3 große Orchesterproben daran gemacht, als der Prinz die Mitwirkung des Orchesters dabey untersagte und zugleich befahl, daß Abonnements-concerte im Theater für Rechnung der Hofkasse stattfinden sollten, wodurch er uns unsere Einnahmen für die Witwenkasse entzieht. Dieß hat in der Stadt so allgemeine Indignation erregt, daß niemand, selbst nicht die eifrigsten Musikfreunde, diese Concerte besuchen will. So haben wir das erste Concert am vorigen Sonntage vor einem Auditorio von höchstens 30 Personen (Hofschanzen!) heruntergespielt und die folgenden werden auch nicht viel mehr besucht seyn.

Die beyden Gesangvereine gaben nun in der Brüderkirche die Passion ohne Orchesterbegleitung zum Besten unserer Witwenkasse und der armen Cholerakranken und wir hatten eine sehr reiche Einnahme; allein die Wirkung war, ohne Orchester, nur eine halbe!...³⁵

Dieser Bericht Spohrs, der die ungenaue Mitteilung der „verhinderten Aufführung“ durch Hauptmann³⁶ richtigstellt, wird ergänzt durch die Eintragungen im Repertorium des „Cäcilien-Vereins“:

„J. S. Bach, große Passions Musik nach dem Evangelisten Matthäi: 20. 10. 32 Brüderkirche. Soli: Frl. v. d. Malsburg, Baldewein, Frl. Schuchter, Herren Schmelz, Matthias, Koch...“³⁷

Der Kurprinz hatte nicht nur die Mitwirkung der Hofkapelle verweigert, sondern auch verboten, die Martinskirche zu benutzen. Es ist dem musikliebenden Konsistorialrat C. F. W. Ernst, der die erste Pfarrstelle der Brüderkirche seinerzeit innehatte, zu verdanken, daß die erste (teilweise) Kasseler Aufführung wenigstens in einer Kirche stattfinden konnte.

³⁵ Die Billette kosteten 6 gGr., das gedruckte Textbuch 2 gGr. Der Reingewinn betrug 150 Rthl. und floß je zur Hälfte der „Kurf. Residenz-Sanitäts Kommission“ und dem „Unterstützungsfonds für Witwen und Waisen verstorbener Mitglieder der Kurf. Hofkapelle“ zu, den Spohr 1826 gegründet hatte.

H. Heussner, Die Musikforschung XI, Heft 3, S. 339 vermutete, daß zu der Aufführung Schelbles Material benutzt wurde. Dies trifft für die Orchesterstimmen zu, die sich Spohr aus Geldmangel des Unterstützungsfonds 1832, 1833 und 1836 aus Frankfurt, 1843 und 1851 aus Leipzig lieh.

Aus Kassel hatten 1830 bei Schlesinger subskribiert: für den Kl. A. der „Cäcilien-Verein“, der „Wiegand'sche Verein“ und F. v. Ditfurth, auf die Partitur F. v. Ditfurth und J. Wiegand.

³⁶ Hauptmann berichtete Hauser am 16. 11. 1832, es hätten nur drei große Proben stattgefunden. Hauptmann gibt im Gegensatz zu fast allen anderen Chronisten kein gutes Urteil über den „Cäcilien-Verein“ ab. Auch Spohrs Arbeit wird von ihm oft ungerechtfertigt kritisiert. Aus hier nicht kurz darzulegenden Gründen ist der wissenschaftliche Wert der Hauptmann-Briefe überhaupt problematisch.

Alle sarkastischen Äußerungen gegenüber Hauser sind auf eine berechtigte Verbitte- rung über die drückenden Kasseler Verhältnisse zurückzuführen. Erst als Hauptmann in Leipzig selbst größere Arbeitslasten aufgebürdet wurden und er dadurch in Zeitnot kam, empfand und urteilte er toleranter. In diesem Zusammenhang sind besonders seine in den letzten Lebensjahren niedergeschriebenen bewundernden Äußerungen über Spohr interessant.

³⁷ Nähere Angaben über die Sängerinnen und Sänger in der Studie Anm. 21.

Am 1. April 1833 durfte Spohr schließlich an Prof. Wendt in Göttingen schreiben:

„...Nächsten Freitag den 5ten dieses Nachmittags 3 $\frac{1}{2}$ Uhr wird endlich eine große, vollständige Aufführung der Bach'schen Passion in unserer Hofkirche stattfinden, und zwar ganz nach der Partitur mit doppeltem Orchester und vielfach besetzten Flöten, Oboen usw. Der sehr gut eingeübte Chor wird auf jeder Seite aus wenigstens 70 Stimmen bestehen und da das Lokal sehr vortheilhaft ist, so hoffe ich auf eine grandiose Wirkung. Da Sie im vorigen Jahr die Absicht hatten, zu einer solchen Aufführung herüberzukommen und da überdieß jezt Ferien sind, so darf ich mich wohl der Hoffnung hingeben, Sie hier zu sehen. – Zugleich bitte ich, die dortigen Musikfreunde (Hymli, Heinroth pp.) von unserer Aufführung gefälligst in Kenntniß zu setzen...“³⁸

Über die Besetzung der Solopartien gibt das Repertorium Auskunft:

„Soli: Frl. v. d. Malsburg, S. Pfeiffer, Baldewein, Richter, S. Hummel, Herren Schmelz, Föppel, Koch.“

Besprechungen dieser beiden Aufführungen sind weder in der Fachpresse noch in Lokalblättern erschienen. M. Hauptmann berichtete F. Hauser im nächsten Briefe:

„...Unsere Aufführung der Passion war für die Umstände so übel nicht, und wenn man sie bald wieder geben könnte, würde sie recht gut gehen. Die Chöre gingen am besten, die Solosachen sind auch zu schwer für unsere Sänger, der Dilettanten noch zu geschweigen – ich wüßte außer Ihnen und Schelble doch auch keinen der so etwas gut vortragen könnte... Die Recitative des Evangelisten wurden nach Schelble's Bearbeitung gesungen, die ich, wenn auch nicht in jeder Einzelheit, im Ganzen doch sehr billigen muß; wenn damit zugleich Mißbilligung der Bachschen ausgesprochen ist, so soll sie nicht dem individuellen Componisten S. Bach gelten...“

Spohr hielt – wie Briefe bezeugen – nichts von Bearbeitungen musikalischer Werke. Wenn er Schelbles „Retuschen“ auf Anraten Hauptmanns für Kassel akzeptierte, muß es gewichtige Gründe dafür gegeben haben. Heute liest man ausschließlich Verdammungsurteile über die Bemühungen Mendelssohns, Schelbles u. a., die einzigartigen Kompositionen J. S. Bachs dem Publikum durch Bearbeitungen „gefälliger“ zu machen. Bei aller berechtigten Kritik dürfen wir aber nicht außer acht lassen, daß die Bach-Renaissance ohne gewisse Zugeständnisse solcher Art gewiß noch stecken geblieben wäre.

Weit davon entfernt, wie der vieles bekrittelnde M. Hauptmann lediglich in theoretischen Studien und Erörterungen Befriedung zu finden, bewies Spohr weiterhin durch praktische Arbeit sein Verantwortungsgefühl gegenüber dem Erbe des Thomaskantors. Am 19. April 1836 berichtete er Wilhelm Speyer:

³⁸ Johann Amadeus Wendt (1783–1836), Philosophieprof., musikal.-ästhetisch-kritischer Schriftsteller in Göttingen.

Karl Gustav Himly (1772–1837), Prof., Augenarzt in Göttingen.

Joh. Aug. Günther Heinroth (1780–1846), Komponist, Nachfolger Forkels als Universitätsmusikdirektor in Göttingen.

„...Vor und während der Messe war ich sehr geplagt, da ich zugleich die Bach'sche Passion mit Doppelorchester für den Charfreitag und die Jüdin von Halévy für den 2ten Ostertag einüben mußte...“

Diese dritte Kasseler Aufführung der Matthäus-Passion rief nun die Opposition auf den Plan. Der angesehene, durch seinen Briefwechsel mit Beethoven bekannte Kasseler Komponist und Konzertkritiker G. Chr. Grosheim griff die Wahl des Werkes in der offiziellen, vom Hofe abhängigen „Kasselschen Allgemeinen Zeitung“ an. Seine Rezension darf nicht nur als typisch für die Ansichten der Kasseler Widersacher gelten, sie ist kulturhistorisch recht aufschlußreich. Hier die wichtigsten Abschnitte³⁹:

„Kein Tag kann dem Christen . . . wichtiger seyn, als der Todestag seines Religionsstifters. . . Beinahe 2000 Jahre sind verflossen und. . . stehet fest der Glaube an den Gottmenschen; noch immer vermehrt sich sein Reich. . . Wenn sich der Wille unaufhaltsam in uns regt: den Stifter eines so beseligenden Glaubens, mit all der Kraft und Würde zu preisen, deren der Sterbliche fähig ist, so muß es uns zugleich heilige Pflicht seyn. . . streng auf die Kultur unseres Geistes und Herzens und die vielseitigen Fortschritte zu sehen. . . damit wir nicht in der Darstellung des Heiligsten zurück schreiten, und, gleich unsern Altvordern, Jesum, nicht im Bilde, sondern auch persönlich darstellen mögen, wodurch unsere Ehrfurcht vor ihm untergraben zu werden in Gefahr kommt. Ich rede hier insbesondere von Dicht- und Tonkunst, und bin der Meinung, daß der Deutsche erst seit Klopstock und Händel das würdigste Bild Jesu in Wort und Tonklang aufzustellen vermocht, wovon Beider „Messias“ den Beweis führt, welches. . . Meisterwerk deshalb auch alle würdigen Söhne jener Künste zum Grundstein ihrer religiösen Leistungen gelegt, so daß sie es selbst an Beethoven gerügt haben, wenn er bei seinem „Jesus auf Golgatha“⁴⁰ nicht also verfuhr. Wir wollen keineswegs das Heilige profanirt sehen; . . . wie sollten wir . . . dulden, daß mit dem heiligsten also verfahren werde?! Man könnte hier einwenden, wie Malerei und Skulptur noch immer ihren höchsten Ruhm darin suchen, Christum persönlich darzustellen; allein wir sehen hier seine Abbildung, . . . nicht aber einen lebenden Stellvertreter, einen Enkel des Nichts . . .

Unsere Unzufriedenheit wird aber dadurch . . . noch vermehrt, wenn man zu solchen Dramen den Tempel wählt, in der Meinung, geistliche Musik sey auch zugleich Kirchenmusik . . . Kirchenmusik ist nur die mit dem Gottesdienst integrirende, . . . verflochtene Musik, wie bei den Katholiken die Messe und bei den Protestanten der Choral. Freilich giebt dieser nur den Rahmen . . . und es ist zu beklagen, daß die, welche sich von der Messe lossagten, ihrer Kirche . . . nicht den geringsten Ersatz gegeben haben . . . Fest überzeugt sind wir, daß weder die Cantate noch Oratorien, am wenigsten aber die geistlichen Dramen uns für die Messe entschädigen, deren Inneres . . . jenen Dingen ähnelt, von welchen Kant spricht: . . . Verse, die sich vor- und rückwärts lesen lassen, Uhren in Ringen, Flohketten usw. Wer hieran Geschmack findet, . . . steht im Verdacht, . . . in den Künsten . . . für das was wahr und schön ist, ohne Gefühl zu seyn.

Und so wäre . . . nur noch zu verweisen, daß, wenn der Tod Jesu, in Form eines Schauspiels, und dieses Schauspiel im Heiligthume des Tempels aufgeführt, unser Mißfallen am Charfreitage erregte, auch Sebastian Bach, der Komponist desselben keinen geringen

³⁹ Georg Christoph Grosheim (1764–1841). Die Rezension *Was ist die Ursache des wenigen Beifalls, den die am verstorbenen Charfreitage in der Hof- u. Garnisonkirche, aufgeführte Passionsmusik, von Seb. Bach gefunden?* wurde veröffentlicht in der „Kasselschen Allgemeinen Zeitung“, Nr. 23 vom 11. 6. 1836, Beiblatt.

⁴⁰ Beethovens Oratorium *Christus am Ölberg* op. 85.

Antheil daran gehabt . . . Wir kennen den bedeutenden Unterschied der Vegetation des Süden gegen die des Norden . . . Wir wissen, daß Karl der Große um die wahre Musik in seinem weiten Reiche zu verbreiten, seine nordischen Sängern Süden sandte, damit sie . . . aus reinem, nicht durch Versandung getrübtem Quell schöpfen möchten, und sehen das fortwährende Bestreben der gesamten Künstlerwelt ein Gleiches thun . . . – Sebastian Bach, am Ende des 17. Jahrhunderts . . . zu einer Zeit geboren, wo die Musik noch in tiefem Schlumme lag, mußte allerdings, bei seinen besondern Talenten . . . großes Aufsehen erregen. Wenn wir ihn daher auch nicht mit dem Pythagoräer Nikolaus Forkel für den größten Komponisten der Vorzeit, der Gegenwart (?) wie der Zukunft (??) halten, so dürfen wir ihn dennoch . . . einen hellglänzenden Stern nennen, welcher dem . . . 18. Jahrhunderte . . . vorleuchtete. Aber selbst die Sonne hat ihre Flecken, und kein Sterblicher ist frei von Mängeln. Wenn daher der Riese Vogler⁴¹, mit ihm die Momigny⁴², von Weber⁴³ u. a. bedeutende Männer, es und zwar unwiderlegbar bewiesen, daß auch Seb. Bach sich mancher Unbilde in der großen Kunst schuldig gemacht, so war neben dem Drange, . . . Künstler hierauf aufmerksam zu machen, vorzüglich das einseitige Lob Forkels daran Schuld, der die wahre Kunst nicht kannte, wengleich er gar viel über sie geschrieben, ob auch Vieles? das wollen wir dahingestellt seyn lassen. Seb. Bach wird jedoch, wenn auch seine beschränkten Umstände ihm nicht erlaubten, seinen Geschmack im Süden weiter auszubilden, in der gesamten Theorie der Musik und dem Theile derselben, der sich aus ihr zu gestalten vermag, stets groß genannt werden können. Da solche Gestaltungen, die wenn sie gleich zum Verstande, doch wenig zum Herzen reden, jedoch nicht für Viele sind, so müssen sie allerdings da nachstehen, wo es gilt, die Menge empfänglich zu machen für die Wohlthaten unsrer Religion. Es ist nicht Frömmeley, die hier spricht, es ist vielmehr das wahrhafte Anerkennen der hohen Achtung, die wir dem Gottesdienste schuldig sind und der heiligen Wohnung des Herrn. Möchten daher die Männer, welche sich eine nicht geringe Mühe geben wollten, . . . ihre Aufmerksamkeit ändern, als den besagten Werken widmen . . . Geringer würde alsdann die Mühe, desto größer jedoch der Lohn seyn.“

Diese boshaft gezielte Kritik war weniger für das Leserpublikum als für den in Kirchenfragen mimosenhaft empfindlichen Hof bestimmt. Dieser reagierte auch sehr „ungnädig“. Spohr gelang es aber, den Abdruck einer Erwiderung in der gleichen Zeitung durchzusetzen, die unter dem Namen des schon erwähnten Friedrich Nebelthau erschien. Neben ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung ist diese Replik ein aufschlußreiches Dokument darüber, inwieweit jener Kasseler Kreis die Einmaligkeit und Größe der Kunst J. S. Bachs erkannt hatte⁴⁴:

„. . . Der Aufsatz enthält . . . Gedanken über geistliche Musik der Protestanten, von deren . . . Wahrheit wir uns völlig überzeugt halten. Manches andere möchte an seinen Ort gestellt seyn . . . Wieviel Beifall Bach's Passionsmusik bei der letzten Aufführung gefunden

⁴¹ Georg Joseph Vogler (1749–1814), Komponist, Lehrer C. M. v. Webers. Vgl. auch Anm. 43.

⁴² Jérôme Joseph de Momigny (1762–1838), Organist und Komponist.

⁴³ Carl Maria von Weber (1786–1826), bezieht sich auf *12 Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von C. M. v. Weber*.

⁴⁴ „Kasselsche Allgemeine Zeitung“ Nr. 30 vom 31. 7. 1836, Beiblatt. Nebelthau hatte bereits im Beiblatt Nr. 33 des Jg. 1832 der Zeitung das Interesse der Kasseler Musikfreunde mit einer Einführung in die Matthäus-Passion zu wecken versucht.

hat, ist schwer zu bestimmen, . . . da in der Kirche, am heiligen Charfreitag, von äußeren Zeichen des Beifalls nicht die Rede seyn kann. Ein Einzelner kann . . . nur von sich und seiner nächsten Umgebung, . . . im Betreff der ganz innerlichen Wirkung . . . urtheilen . . . Ungemein auffallend ist sodann, daß Bach einer Epoche zugerechnet wird, in welcher die Musik „in tiefem Schlummer“ gelegen habe. Johann Seb. Bach, . . . gleichzeitig mit Händel . . . geboren, hat seine Hauptwerke in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts geschrieben, und war mithin . . . Zeitgenosse der italienischen Meister (aus der neapolitanischen Schule) die im Kirchenstyl einzig-unerreicht dastehen – derselben großen Meister, auf die Italien in der musikalischen Kunst sich noch beruft, vor denen wir uns gerne beugen, wenn der . . . Verfasser an die Musik des Südens verweist. Zu ihnen verhält sich Joh. Seb. Bach, etwa wie Albrecht Dürer einst zu seinen südlichen Zeitgenossen . . . Der fugirte Styl bei unserem Meister, weit entfernt von den absichtlichen Künsteleien späterer Zeiten, – der naturgemäße Ausdruck eines unentwickelten Formengefühls, – ist der mathematischen Symmetrie der älteren Maler vergleichbar; das ungelente Recitativ hat in der Farbenpracht und der tiefen Naturempfindung seine Ähnlichkeit eines Theils mit der steifen Gewandung, anderen Theils aber mit den lieblichen wenn auch unperspektivischen Fernsichten auf den altdeutschen Gemälden. Wem aber ein fühlendes Herz gegeben ist, der ahnt aus diesem Antlitz der Heiligen, . . . die tiefe, heilige Begeisterung, die gotterwählte Künstlerseele.

Am allerunbegreiflichsten ist in dem Aufsatz, daß von einem Mißfallen die Rede ist, welches durch die Aufführung der heiligen Passion „in Form eines Schauspiels“ erzeugt gewesen seyn soll . . . Einsender dieses . . . findet sich . . . bei der ziemlich herben Rüge auch betheilig, und dadurch . . . gerufen, für die Ehre des frommen Joh. Sebastian in die Schranken zu treten, dem „kein geringer Antheil“ an dem erregten Mißfallen . . . angemuthet wird. Die . . . Passion hat mit einem Schauspiel gar nichts gemein, als daß menschliche Thätigkeiten zur Darstellung beider erfordert werden. Nach altem christlichen Brauche wird darin derjenige Abschnitt des Evangeliums abgesungen, der das Leiden des Herrn befast. Untermischt ist es an passenden Einschnittsmomenten durch Choräle und durch christliche Betrachtungen, die, wie das Ganze, mit musikalischer Kunst behandelt sind. – Bei jenen wird die Gemeinde selbst, bei diesen das personifizierte Christenthum oder einzelne aus der Gemeinde Berufener gedacht; sonst spricht die heilige Geschichte durchgehens ein Rhapsode. Bei der Größe der Idee, bei dem Umfang musikalisch erweiterten Vortrags, und dessen Bestimmung für die . . . versammelte Christenheit, sind dem Rhapsoden . . . nicht nur alle musikalischen Stimmlagen, sondern die Macht eines doppelten Chors sogar überwiesen. Daher . . . vielleicht das Mißverständnis des Verfassers, . . . in den einzelnen Sängern, die zusammen nur den Text des Evangeliums absingen, handelnde Personen nach Art der lange . . . vor Bach . . . schon abgekommenen geistlichen Schauspiele erblickt (zu) haben . . . Bei genauerer Kenntnissnahme wird er indeß finden müssen, daß der Vortrag in seiner Gesammtheit nur der eines einzigen Erzählers ist, den – wie er in gewöhnlicher Rede moduliren, und sein Organ bald erhöhen oder senken, bald verstärken oder moderiren, bald anhalten, oder im lebhaften Augenblicke acceleriren, genug mit allen Nuancen der deklamatorischen Kunst zu Werke gehen würde –, musikalisch alle Gesangskräfte überwiesen sind, für die einfache Erzählung der Tenor, für die Worte redender, sey es weiblicher oder männlicher Personen, die entsprechende höhere oder tiefere Stimmlage, für den Ausspruch einer Menge ein einfacher, für den Ruf des Volkes ein doppelter Chor. Begreiflicher Weise hat dieses nicht bloß seine Wahrheit, sondern bei dem Maß menschlicher Kräfte seine Nothwendigkeit, endlich aber in der Ausbildung des christlichen Kultus seine Geschichte, – so daß es gar nicht untersucht zu werden braucht, ob uns die Illusion zuweilen über den Rhapsoden hinausrukt.

Ganz außerhalb des Zweckes, den der . . . Verfasser sich vorgesetzt . . . , liegt . . . die Versicherung, es hätten schon mehrere „bedeutende Männer unwiderlegbar bewiesen, daß auch Seb. Bach sich mancher Unbilde in der großen Kunst schuldig gemacht.“ Zufällig erinnern wir uns, . . . auf eine der laudierten Autoritäten, . . . den Abt Vogler, daß er bei Gelegenheit seines, auf die alten griechischen Tonarten gegründeten Choral-systems unternommen hat, Choräle Sebastian Bach's zu verbessern. Abt Vogler, der . . . Alles in ein System zu bringen berufen war, hat sich bei dieser Gelegenheit dreifach ver-sündigt, 1) weil Bach gar nicht auf die Idee gekommen war, Choräle in den griechischen Tonarten zu verfassen, 2) weil Vogler mit einem . . . willkürlichen, jedenfalls für die ausübende Kunst . . . gleichgültigen System gegen Werke einer heilig begeisterten Kunst zu Felde zog, 3) weil er aus Werken der Schönheit . . . magere Stücke zu Tage gefördert hat.

Da man . . . seit einiger Zeit gewohnt ist, den Kapellmeister Schneider den Händel, den Kapellmeister Marschner den Gluck und den Hofrat Raupach⁴⁵ den Shakespeare unserer Zeit nennen zu hören, so haben wir um so viel weniger etwas dagegen, wenn der Abt Vogler dem frommen Bach gegenüber ein Riese genannt wird. Hat es deren doch zu allen und auch zu den Zeiten des Sängerkönigs David gegeben.“

Der Kreis um Louis Spohr ließ sich nicht negativ beeinflussen. C. F. Lueder schrieb am 3. März 1838 aus Katlenburg:

„. . . Mögen Sie den Paulus zu Stande bringen, oder die Bachische Passion wiederholen, so wüßte ich wahrlich nicht, selbst wenn ich die Wahl hätte, welche Aufführung ich vorziehen mögte, ob diese mir schon bekannte, oder jene mir neue! – und zu Mahl, wenn die Soli der Passion nun besetzt würden, wie im v. J. die Soli Ihres Oratorii...!“

Am 4. Januar 1839 empfiehlt er Spohr, am Karfreitag dessen *Vater Unser* und Mozarts *Requiem* zu wiederholen und bekennt:

„...Ein gleiches Gewichtstück könnte für mich keine andere Wahl für den Charfreitag für Überwindung einer meiner Dorthinkunft etwa entgegretenden Schwierigkeit in die Waagschale werfen! – es sey denn etwa eine Wiederholung der Bachischen Passion! – wonach ich allerdings eine Sehnsucht haben kann, die man Herzbluten nennen mögte! – in der Besorgnis, bey der größten Seltenheit ihrer gelingenden Aufführung, sie vielleicht in meinem Leben auch nicht noch ein Mahl wieder zu hören!...“⁴⁶

Spohrs Antworten auf diese Vorschläge konnten bisher noch nicht aufgefunden werden.

Im alten Repertorium des „Cäcilien-Vereins“ sind seit 1834 nur noch die Notenankäufe registriert, alle Nachrichten über Aufführungen fehlen. Nach zeitgenössischen Notizen soll damals ein neues Repertorium angelegt

⁴⁵ Der erfolgreiche Komponist romantischer Oratorien Friedrich Schneider (1786 bis 1853).

Heinrich Marschner (1795–1861) galt nach Webers Tod als der erfolgreichste deutsche Opernkomponist.

Ernst Raupach (1784–1852) schrieb 117 Bühnenstücke.

⁴⁶ Lueder pflegte – zumindest vor der Aufführung von Bach-Werken – auch schon die Proben zu besuchen. So reiste er am 13. April 1843 zu den Proben und der Aufführung der Mathäus-Passion (14. April) nach Kassel, anschließend am 22. April nach Braunschweig, wo in einem am 25. d. M. gegebenen Festkonzert der Singakademie ein Bachwerk erklingen sollte.

worden sein. Aus Briefen Spohrs darf man jedoch folgern, daß – von einigen Spenden abgesehen – nur Notenmaterial zu solchen Werken angekauft wurde, deren öffentliche oder interne Aufführung geplant war. Wir dürfen deshalb auch für die anderen im Repertorium verzeichneten Bachwerke (s. o.) zumindest Proben und mehrfache Aufführungen in geschlossenen Veranstaltungen des Vereins voraussetzen⁴⁷. Proben eines Bachwerkes bewirkten jedenfalls eine Leserschrift an die „Kasselsche Allgemeine Zeitung“, abgedruckt am 13. Februar 1842:

„Bitte. – Es geht das Gerücht, daß bei dem alljährlich auf dem Charfreitag stattfindenden geistlichen Konzerte, diesesmal Sebastian Bachs Passions-Musik zur Aufführung kommen werde. Einsender dieses, angeregt von vielen wahren Musikfreunden, glaubt dem Wunsche des gesamten Publikums sicherlich zu entsprechen, wenn er den hiesigen löblichen Singvereinen die dringende Bitte anheimstellt, jenes Gerücht zu verwirklichen, – das unübertreffliche Werk, nach dessen unsterblichen Wundertönen man längst vergebens lauscht, und dem unter der Leitung eines Meisters wie Spohr das Siegel großer Vollendung aufgedrückt wird, zur Aufführung zu bringen! – Dii juvent.“

Bereits am 28. Februar wurde diese Bitte in einer umfangreicheren Zuschrift wiederholt und auf selten zu hörende Werke anderer Komponisten erweitert. Abermals replizierte F. Nebelthau (am 4. März) und legte dar, daß die Zeit zum Einstudieren zu kurz sei, um eine gute Aufführung garantieren zu können, außerdem sei auf vielfachen Wunsch eine Wiederholung des Spohr-Oratoriums *Der Fall Babylons* schon lange geplant. Louis Spohr antwortete in einer Zeitungszuschrift, die (am 7. März veröffentlicht) mit den Worten begann:

„Herzlichen Bitten willfahren zu können, gereicht mir stets zur Freude, namentlich wenn sie ein so würdiges Werk wie die Bach'sche Passion zum Gegenstand haben . . .“

Der Kurprinz bewilligte nun zwar das beantragte Karfreitagskonzert, verbot aber (am 12. März 1842) die Aufführung des Spohrschen Oratoriums, „als nicht für eine Kirche, noch weniger für den Karfreitag geeignet“. Auf Grund eines Gutachtens des Konsistorialrates Th. Piderit gestattete der Mitregent schließlich, das Werk am ersten Ostertage im Theater aufzuführen⁴⁸.

Für den Karfreitag 1843 bereitete Spohr seine vierte Aufführung der Matthäus-Passion vor. Der Kurprinz lehnte aber den am 26. März gestellten Antrag, die Aufführung in der Hof- und Garnisonkirche zu genehmigen, ohne Angabe von Gründen am 30. April ab. Spohr erneuerte daraufhin am 1. April das Gesuch mit der Bitte, doch an die Witwen und Waisen zu denken,

„...um so mehr, da die Unternehmer bei der diesjährigen Wahl des aufzuführenden Musikstücks darauf bedacht gewesen sind, ein solches zur Aufführung zu bringen, das

⁴⁷ Im *Verzeichniss der hinterlassenen Musikalischen Bibliothek von L. Spohr* (Archiv der Louis-Spohr-Ges.) ist unter den „gebrauchten Musikalien“ als Nr. 3 eine handschriftliche Kopie des *Magnificat* (BWV 243) verzeichnet.

⁴⁸ Der Vorgang und die folgenden Auszüge sind einer Akte aus dem Staatsarchiv Marburg entnommen: 300 A 11, 4/1.

mit der kirchlichen Feier des Charfreitags im vollkommensten Einklange steht, und nur an diesem Tage die von einem Oratorium zu erwartende Erbauung bewirken kann...“

Der Kurprinz verlangte abermals ein geistliches Gutachten. Konsistorialrat Piderit bescheinigte am 3. April lakonisch:

„Der Text des Oratoriums, die Passion von Bach, entnommen aus den Evangelien ist vorzugsweise geeignet, in der Kirche aufgeführt zu werden und ist der Feier des Charfreitags sehr angemessen.“

Die Aufführung scheint Spohr aber nicht voll befriedigt zu haben; am 17. April 1843 berichtete er Adolph Hesse:

„...Am Charfreitage haben wir die Bach'sche Passion einmal wieder gegeben. Da aber von denen, die früher mitgewirkt hatten, nur noch wenige bey unsern Vereinen waren, so hat mir das Einüben der Chöre unendlich viel Mühe gemacht. Am Ende gings indessen doch gut...“

Moritz Hauptmann war mit Wirkung vom 1. September 1842 aus der Kasseler Hofkapelle ausgeschieden und zum Thomaskantor ernannt worden. Damit war eine wesentliche Voraussetzung für die schon seit 1832 geplante Gründung der Bach-Gesellschaft erfüllt. Spohr stand in dauernder Verbindung mit seinem Schüler: 1846, 1849 und 1850 besuchte er ihn in Leipzig. Er gestand freimütig, daß Hauptmann durch jahrzehntelange Studien größere theoretische und musikgeschichtliche Kenntnisse als er besitze. Spohr war jedoch Hauptmann als überragender Praktiker und Organisator überlegen und hat als solcher gewiß bei den Vorbereitungen zur Gründung der Bach-Gesellschaft beratend mitgewirkt. Das war für ihn, der sich Jahrzehnte praktisch für eine Wiederbelebung von Kompositionen J. S. Bachs eingesetzt hatte, selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich wurde er 1850 Mitbegründer der Gesellschaft. An deren Arbeit nahm er bis zu seinem Lebensende regen Anteil. Als z. B. der bereits gebilligte Plan Moscheles⁴⁹, denjenigen Bänden der Bach-Ausgabe, die Vokalmusik enthielten, einen Klavierauszug beizugeben, durch Intervention Hauptmanns vereitelt werden sollte, schaltete sich auch Spohr ein. In einem Briefe an die Bach-Gesellschaft schrieb er: Er halte es durchaus für notwendig, daß die Bachschen Partituren ohne irgendwelche Zusätze in ihrer ursprünglichen Gestalt erschienen. Da man den Subskribenten aber einen Klavierauszug zugesagt habe und in den meisten Singvereinen ein solcher zum Einüben benötigt werde, solle man doch möglicherweise einen separaten herausbringen, für den die Bach-Gesellschaft keine direkte Verantwortung trage. Er halte dies für wichtig, weil ohne solche Hilfsmittel die Vokalwerke Bachs als tote Schätze in den Bibliotheken ruhten⁵⁰.

Auch dem von K. J. Chr. Kloß unter Mitwirkung von F. Kühmstedt 1851 in Eisenach geplanten „Akademischen Joh.-Sebastian-Bach-Conser-

⁴⁹ Ignaz Moscheles (1794–1870), Pianist und Komponist, Mitbegründer der Bach-Gesellschaft.

⁵⁰ Das Original existiert nicht mehr. Eine Kopie des 1945 verbrannten Entwurfs stellte der Augsburgener Spohr-Forscher Dr. F. Göthel in dankenswerter Weise zur Verfügung.

vatorium“ stellte sich Spohr bereitwillig als „Ehrendirigent“ zur Verfügung⁵¹.

Im Jahre 1851 dirigierte er noch einmal die Matthäus-Passion in Kassel. Das Werk, die langjährigen Mühen Spohrs und diese Aufführung erfuhren endlich eine öffentliche Würdigung. Von späteren Bachaufführungen können wir auf Grund verschiedener Briefstellen nur Vermutungen hegen. Aus Briefen und zeitgenössischen Berichten wissen wir, daß Spohr in seinen letzten Lebensjahren jede Gelegenheit wahrnahm, um sich Kompositionen von J. S. Bach vorsingen und -spielen zu lassen⁵².

Selbst bei betont kritischer Betrachtung wird man aus den hier nachgewiesenen Fakten, den bis jetzt bekannten Daten und Zusammenhängen folgern müssen, daß Louis Spohr ein wesentlicher persönlicher Anteil am Werden der Bachbewegung im 19. Jahrhundert zukommt. Ihm ist es zu verdanken, daß C. F. Lueder seine ihm von J. N. Forkel vermittelten Bach-Kenntnisse nutzbringend weitergeben konnte. F. Hauser, M. Hauptmann u. a. empfangen von Lueder in Kassel ihre ersten wesentlichen Anregungen, sich mit dem Erbe J. S. Bachs zu beschäftigen. Louis Spohr griff diese Anregungen gleichfalls auf und setzte sie in die Praxis um. Er war es, der gleichzeitig neben Zelter, Schelble und Thibaut noch vor der Wiederaufführung der Matthäus-Passion in Berlin mit beachtenswerter Zielstrebigkeit Kompositionen des großen Thomaskantors auführte, obwohl er dafür gegen die Ungunst der Kasseler Verhältnisse, gegen den Kurhessischen Hof und eine einflußreiche Opposition kämpfen mußte. Mit seiner Aufführungspraxis führte er der aufkeimenden Bachbewegung neue wertvolle Helfer zu. Der Einsatz Spohrs wird vollends offenbar, wenn man bedenkt, daß nach seiner letzten Aufführung der Matthäus-Passion zweiundzwanzig Jahre (!) vergingen, bevor sie in Kassel erneut erklang; hingegen hatte Spohr das Werk in neunzehn Jahren fünfmal gegeben. Ihn beeindruckte seinem Wesen nach nicht nur die musikalische Substanz, sondern vor allem die schlichte, tiefe Religiosität der Bachwerke. Die Replik des jungen Nebelthau auf den Angriff Grosheims zeigt, daß Spohr und der mit ihm liierte Kreis die allumfassende, wirkliche Größe der Kunst Bachs nicht erfaßte, aber dies vermochte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keiner seiner Zeitgenossen; einige scheinen sie geahnt zu haben. Zu diesen müssen wir Louis Spohr zählen, denn er hat alles in seinen Kräften Stehende getan, um das künstlerische Erbe Johann Sebastian Bachs der Vergessenheit entreißen zu helfen.

⁵¹ Karl Johann Christian Kloß (1792-1853), Organist, Geiger, Pianist und Komponist. Friedrich Kühmstedt (1809-1858), Organist und Komponist in Eisenach, hatte 1846 Orgelkompositionen J. S. Bachs herausgegeben (mit S. W. Körner).

Vgl. C. Freyse, *Fünfzig Jahre Bachhaus*, Eisenach 1958, S. 8 sowie die noch unveröffentlichten Briefe Kühmstedts an Spohr in der Kasseler Bibliothek.

⁵² Vgl. die Berichte Marianne Spohrs in der sog. *Selbstbiographie*, II, S. 243, 307, 322, 364 und 404.