

## Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829

Von Christian Ahrens (Bochum)

Die Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy hat Martin Geck seinerzeit als „Geburtsstunde des Bach-Mythos“ bezeichnet. Dieser Deutung wird man im Prinzip kaum widersprechen können. Nachfolgend soll jedoch der Frage nachgegangen werden, wer außer dem Protagonisten noch maßgeblichen Anteil an der Vorbereitung der Aufführung hatte. Überdies wird die These Gecks zu hinterfragen sein, Mendelssohn habe nur geringfügig in die Faktur der Matthäus-Passion eingegriffen und es könne daher von einer „Bearbeitung“ im weiteren Sinne<sup>1</sup> keine Rede sein, allenfalls von einer Einrichtung.<sup>1</sup>

Daß der damals 14jährige Mendelssohn zu Weihnachten 1823 die Partitur der Bachschen Matthäus-Passion zum Geschenk erhielt, sollte sich wenige Jahre später als ein folgenreiches Ereignis erweisen.<sup>2</sup> Denn im Gegensatz zu seinem Lehrer Carl Friedrich Zelter wußte der junge Felix nicht nur die überragenden Qualitäten der monumentalen Komposition zu würdigen, sondern war davon überzeugt, daß es möglich sein müsse, diese einem breiten Publikum zu vermitteln. Rasch wuchs in ihm eine leidenschaftliche Begeisterung für dieses Werk, eine Begeisterung, die sich schließlich auf Zelter und die Mitglieder der Singakademie übertrug. Es bedurfte jedoch vielfältiger und sachkundiger Hilfe von außen, ehe an die Vorbereitung einer Aufführung überhaupt zu denken war und man einen Erfolg erhoffen konnte. Diese Unterstützung erhielt Mendelssohn von seinem väterlichen Freund Adolph Bernhard Marx, der rückblickend über die Ereignisse rund um die Wiederaufführung schrieb:<sup>3</sup>

„Ich war, lange vor der Aufführung, von dem Werke so ganz erfüllt, daß ich Tag und Nacht meine Gedanken nicht von ihm lösen konnte. Hier, hier war erfüllt, was mir längst als Ideal der Komposition, namentlich für Kirchenmusik, vorgeschwebt hatte: ein von der Heiligkeit der Aufgabe ganz durchdrungener, der Wahrhaftigkeit und Erhabenheit jener wunderbaren Ueberlieferungen gänzlich und in Treue hingeebener Geist, eine Sprache, die sich nicht genügen ließ am Durchtönen des Wortes, sondern in der Betonung und Umtonung seine Auslegung und Erfüllung gab, – eine Versenkung in jene Vorgänge, welche sie theilweis in vollendeter[er] Dramatik, als gegenwärtig geschehen, vor unsere Augen stellte.“

<sup>1</sup> M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 9.; nachfolgend zitiert: Geck *Wiederentdeckung*), S. 36.

<sup>2</sup> Zur Beschäftigung Felix Mendelssohn Bartholdys mit den Werken J. S. Bachs vgl. W. Dinglinger, *Aspekte der Bach-Rezeption Mendelssohns*, in: *Bach und die Nachwelt*. Bd. 1: 1750–1850, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1997, S. 379–418, hier S. 379–384.

<sup>3</sup> A. B. Marx, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Berlin 1865 (nachfolgend zitiert: Marx *Erinnerungen*), Bd. 2, S. 86f.

Vermutlich wäre es auch ohne diese Förderung zur Aufführung der Matthäus-Passion gekommen. Ganz sicher aber hätte es keine auch nur annähernd vergleichbare öffentliche Resonanz gegeben, und ob das Echo im ganzen so positiv ausgefallen wäre, erscheint durchaus zweifelhaft. Denn Adolph Bernhard Marx setzte seine Kenntnisse und seine weitreichenden Befugnisse als Redakteur gezielt ein, um die Öffentlichkeit auf das Konzert vorzubereiten und aufmerksam zu machen. Er startete eine Pressekampagne, wie es sie bis dahin noch nicht gegeben hatte:<sup>4</sup>

„Zum ersten Mal in der abendländischen Musikgeschichte dürfte der Aufführung eines bestimmten Musikwerks derart planmäßig der Boden bereitet worden sein: Vom 21. Februar bis zum 28. März 1829 eröffnete Marx 6 aufeinanderfolgende Nummern seiner Zeitung mit einem Hinweis auf das bevorstehende Ereignis.“

Und dabei sparte Marx weder mit Superlativen im Hinblick auf die Bedeutung dieser Komposition, noch mit Hinweisen auf die bleibenden Verdienste, die sich der Verlag Schlesinger mit dem geplanten Partiturdruk erwerben werde:<sup>5</sup>

„Es beginnt [mit dem Erscheinen der Matthäus-Passion] diese Zeit der Erfüllung mit dem Bruch der Schranken, die kleinlicher Egoismus, kindischer Geiz und Hochmuth auf todtten Besitz so lange Jahre um die edelsten und herrlichsten Schätze der Kunst gezogen hatte. Nicht mehr soll Deutschland seines köstlichsten Reichthums beraubt, ja unkundig sein. Die ihn so lange Jahre besessen, verhehlt, vorenthalten – sie haben ihn nicht einmal zu nutzen gewußt: ihre Namen sind schon jetzt gerechter Vergessenheit übergeben. [...].

Die Verlagshandlung [Schlesinger] aber würdigt sich durch diese Unternehmung ihres Glückes in so mancher andern, und stiftet sich an dem grössten Werke deutscher Tonkunst ein Denkmal, das ihren Namen noch künftigen Jahrhunderten überliefern wird. – Durchdrungen von der Wichtigkeit und Würdigkeit des Unternehmens hat sie versprochen, die Partitur als eine Prachtausgabe erscheinen zu lassen. Diese Pflicht gegen das grösste Werk, wie sie ihr den Dank aller Kunstfreunde sichert, wird auch die bleibendste Zier ihrer Firma sein, die von nun an in der Kunstgeschichte als ein höchst ehrenwerther Name der Nachwelt genannt werden muss.“

An wen die unüberhörbaren, scharfen Vorwürfe gerichtet waren, bleibt unklar. Einerseits könnten sie dem Besitzer der autographen Partitur der Matthäus-Passion gegolten haben, Georg Poelchau. Dieser hatte Anfang des 19. Jahrhunderts in Hamburg eine große Anzahl von Handschriften Johann Sebastian Bachs erworben, und zwar hauptsächlich aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuels. Anscheinend verweigerte Poelchau die von Zelter erbetene Herausgabe der Partitur, obschon er seit 1814 Mitglied der Berliner Singakademie war und unter Zelters Leitung an der Einstudierung Bachscher Chorwerke teilgenommen hatte. Zelter beschaffte sich daraufhin als Vorlage eine Abschrift der Matthäus-Passion, die in der Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia aufbewahrt wurde. Felix Mendelssohn gegenüber scheint sich Poelchau jedoch zunächst entgegenkommender gezeigt zu haben, denn er ermöglichte diesem 1825 doch eine Abschrift.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Geck Wiederentdeckung, S. 25.

<sup>5</sup> *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* (nachfolgend zitiert: BAMZ), Jg. 5, Nr. 17, April 1828, S. 131f., hier S. 132.

<sup>6</sup> Geck Wiederentdeckung, S. 18f. In späteren Jahren ließ Poelchaus Bereitschaft, Autographe aus seinem Besitz zur Verfügung zu stellen, deutlich nach, jedenfalls beklagte sich Mendelssohn mehrfach darüber, das Verhältnis der beiden war offenbar ob dieser Haltung gespannt. Vgl. hierzu S. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergan-*

Adolph Bernhard Marx kann diese Informationen nach Lage der Dinge nur von Zelter oder Mendelssohn direkt erhalten haben. Ob die beiden mit der nicht eben diplomatischen Schilderung der Hintergründe und den vom Verfasser erhobenen Vorwürfen einverstanden waren, scheint zumindest fraglich. Immerhin hatte Georg Poelchau der ersten Aufführung beigewohnt und „das Ereignis mit großer Begeisterung geschildert.“<sup>7</sup> Schließlich bleibt zu bedenken, daß der Sammler durch den Ankauf der Autographe sicherstellen konnte, daß sie der Nachwelt erhalten blieben, seine „Verdienste im Bereich der Quellenüberlieferung und musikalischen Denkmalpflege können kaum überschätzt werden“<sup>8</sup>, wie vielfach bemerkt. Die Weigerung Poelchaus – wenn es sie denn tatsächlich gegeben haben sollte – dürfte also andere Ursachen gehabt haben als den Wunsch, eine Aufführung der Matthäus-Passion dezidiert zu verhindern, zumal er zweifellos wußte, daß sich in der Amalienbibliothek eine Abschrift dieses Werkes befand. Ein solches Verhalten hätte im übrigen in krassem Widerspruch zu seiner Ankündigung von 1823 gestanden, daß seine Notensammlung „allen Kunstfreunden in unbeschränktem Gebrauch der Gegenstände zur Verfügung stehe.“<sup>9</sup>

Andererseits könnten die Vorwürfe gegen Zelter gerichtet gewesen sein, mit dem Marx „wegen seiner in der eigenen Zeitschrift veröffentlichten Glossen über die unzulängliche Führung der Singakademie“<sup>10</sup> verfeindet war. Das Verhältnis der beiden Männer scheint tiefgreifend gestört gewesen sein. Eine Zeitlang hatte Marx bei Zelter Kompositionsunterricht genommen, diesen aber enttäuscht aufgegeben – enttäuscht vor allem wegen der Methodik seines Lehrers, die er als didaktisch unbefriedigend empfand.<sup>11</sup> Zelter seinerseits hielt von den kompositorischen Fähigkeiten des ehemaligen Juristen nicht viel und äußerte sich auch sonst ziemlich abfällig über seinen Schüler.<sup>12</sup> Gleichwohl nahm Adolph Bernhard Marx in einem Bericht der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung über die von Zelter am 18. April 1829 geleitete dritte Aufführung seine zuvor erhobenen Vorwürfe an die Adresse derjenigen, die sich der Wiederbelebung jenes Werkes widersetzen, zurück und lobte ausdrücklich Zelter für sein Engagement bei der Aufführung der Passion.<sup>13</sup> Erstaunlicherweise griff er jedoch in seinem Jahres-

genheit, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 17.), S. 45 und 210.

<sup>7</sup> Geck Wiederentdeckung, S. 49.

<sup>8</sup> C. Debryn, Artikel *Autograph*, MGG<sup>2</sup>, Bd. 1, Kassel etc. und Stuttgart etc. 1994, Sp. 1081 bis 1098, hier Sp. 1094f.

<sup>9</sup> Zitiert nach: Johannes-Passion, hrsg. von Arthur Mendel (NBA II/4 Krit. Bericht, 1974), S. 175.

<sup>10</sup> Geck Wiederentdeckung, S. 30.

<sup>11</sup> Vgl. K. Hahn, Artikel *Adolph Bernhard Marx*, MGG VIII (1960), Sp. 1734–1738, hier Sp. 1734, sowie die Schilderung des Sachverhaltes, wie sie Marx selbst gab (Marx Erinnerungen, Bd. 2, S. 107–110).

<sup>12</sup> Vgl. *Karl Friedrich Zelter. Johann Wolfgang Goethe. Briefwechsel. Eine Auswahl*, hrsg. von H.-G. Ottenberg, Leipzig 1987, S. 303 (Brief vom 25. 5. 1826) und S. 394f. (Brief vom 26. 9. 1830).

<sup>13</sup> Vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 58. Zelter hatte zunächst nicht die Absicht, das Werk öffentlich aufzuführen und mußte angeblich von Mendelssohn und Eduard Devrient dazu überredet werden, der Aufführung durch seinen Schüler zuzustimmen; vgl. ebenda, S. 27–30.

rückblick 1829 erneut auf das Argument zurück, wichtige ältere Musikwerke seien „längst geheim“ gehalten worden, und erst die Presse habe eine Wende herbeigeführt.<sup>14</sup>

Auffallend ist, daß weder Zelter noch Mendelssohn sich einer ähnlich nationalpathetischen Sprache bedienten wie Marx oder andere Musikkritiker. Eine solche Denkweise scheint beiden fremd gewesen zu sein. Zelter<sup>15</sup> jedenfalls bezog sich in seinem Brief vom 12. März 1829, in dem er Goethe von der denkwürdigen Aufführung berichtete, fast ausschließlich auf die Matthäus-Passion selbst und führte auch nur entsprechende Rezensionen an. Lediglich am Rande ist allgemein von der Wirkung älterer Musik auf die damalige Hörschaft die Rede. Und auch Mendelssohns private Äußerungen und öffentliche Ankündigungen sind völlig unpathetisch. In der von ihm verfaßten Mitteilung über die Aufführung am 4. April 1841 in der Thomaskirche zu Leipzig hieß es beispielsweise:<sup>16</sup>

„Dieses Meisterwerk, welches in so vielen anderen Städten Deutschlands den tiefsten Eindruck hervorbrachte, ist hier seit dem Tode des Componisten nicht zu Gehör gekommen. Um es auf würdige Weise ins Leben zu rufen, haben die bedeutendsten Talente für die Soli, die Chöre und die Instrumentalpartie ihre Mitwirkung freundlich zugesagt. Die beiden Orchester werden durch Orgel verstärkt.“

Zwei Aspekte waren es, die Adolph Bernhard Marx und seine Mitstreiter in den Vordergrund stellten. Zum einen die Notwendigkeit, in jeder Hinsicht für optimale Aufführungsbedingungen der Meisterwerke zu sorgen, um eine positive Resonanz garantieren zu können. Zum anderen die Rückbesinnung auf musikalische Traditionen der Vergangenheit unter dem Gesichtspunkt des Nationalstolzes, ja gleichsam der Schaffung eines nationalen Identitätsgefühls.

Was die Aufführungspraxis betrifft, so ging es nicht um die Rekonstruktion weitestgehender Authentizität, vielmehr um eine Wiedergabe, die die größtmögliche Wirkung beim Publikum erzielte. In einem Artikel aus Anlaß der Aufführung von Georg Friedrich Händels Oratorium „Judas Makkabäus“ durch die Singakademie im Februar 1828 erläuterte der unbekannt Verfasser das Problem der öffentlichen Wirkung jener Musik:<sup>17</sup>

<sup>14</sup> A. B. Marx, *Berichte*, BAMZ, Jg. 6, S. 416 (26. 12. 1829).

<sup>15</sup> Zelter – Goethe, Briefwechsel (wie Fußnote 12), S. 359ff. Der erste Teil des Briefes ist „Berlin, 12. März 1829“ datiert, im zweiten Teil spricht Zelter jedoch die Wiederholung der Aufführung am 21. März 1829 an. Ein relativ nüchterner Standpunkt dokumentiert sich im übrigen auch in Zelters Vorwort zum Textdruck der Matthäus-Passion anlässlich der Aufführung am 11. 3. 1829, vgl. Geck *Wiederentdeckung*, S. 138.

<sup>16</sup> Zitiert nach C. Spering, *Affekt und Emotion. Bemerkungen zu Felix Mendelssohn-Bartholdys Einrichtung der „Matthäus-Passion“ von Johann Sebastian Bach*, Covertext zur CD Bach. Matthäus Passion, Version Leipzig 1841, Paris 1992 (Opus 111, OPS 30-72/73), S. 7. Auch die Formulierungen in einem Brief, mit dem Mendelssohn den Dessauer Hofkapellmeister Friedrich Schneider 1829 zur Berliner Erstaufführung einlud, sind wohlthuend zurückhaltend; vgl. Großmann-Vendrey, a. a. O. (wie Fußnote 6), S. 29f.

<sup>17</sup> Bericht über eine Aufführung von Judas Makkabäus durch die Singakademie, BAMZ, Jg. 5, Nr. 7, Februar 1828, S. 54f. und 62–64; hier S. 64. Der Artikel ist mit dem Kürzel „... h“ signiert, Verfasser ist demnach nicht A. B. Marx.

„Sie sollen endlich Allen, die es angeht, recht eindringlich es an's Herz legen, die unsterblichen Werke Händels, dieses Fürsten der Tonkunst, wie ihn Rochlitz nennt, nur recht sorgfältig einstudirt und würdig ausgeführt dem Publikum zu produziren; denn nur alsdann – aber dann auch gewiss – können sie erwarten, dass der Eindruck eben der rechte sein, Bewunderung der erhabnen Werke erweckt, Lust und Liebe zu ihnen allgemeiner verbreitet werden, und somit der Gewinn für die Kunst selbst bleibend sein werde.“

Deutlich ist in diesen Worten die Befürchtung zu spüren, bei mangelhafter künstlerischer Leistung könne das Publikum enttäuscht werden und sich fernerhin dem Anliegen verschließen, die Kompositionen eines Händel und Johann Sebastian Bach fest im Repertoire öffentlicher Konzerte zu verankern. Diese Sorge erscheint im Prinzip durchaus verständlich, doch fällt immerhin auf, mit welcher Intensität die Verfasser derartiger Beiträge die Argumente wiederholten und wie stark sie darauf insistierten. Nimmt man dazu die zahlreichen öffentlichen Sympathiebekundungen in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung für die projektierten Ausgaben großer Bachscher Vokalwerke – es handelte sich um die h-Moll-Messe und die Matthäus-Passion – und den mehrfach in Aufrufen geäußerten Wunsch, die Editionen so rasch wie möglich zu publizieren, so gewinnt man den Eindruck, daß im Hintergrund zumindest auch noch andere Überlegungen eine Rolle spielten. Zudem zeigt sich, daß es sich um eine großangelegte Kampagne handelte, in der die einzelnen Aktionen auf unterschiedlichsten Ebenen sehr eng miteinander verknüpft waren. Scharfzüngig und pointiert charakterisierte Heinrich Heine im Rückblick die Vorstellungen und Absichten, die Adolph Bernhard Marx mit dem Projekt der Wiederbelebung Bachscher Musik eigentlich verfolgte:<sup>18</sup>

„Der Enthusiasmus für Sebastian Bach sollte aber nicht bloß jenes Interregnum [gemeint ist die Phase der Minderjährigkeit Mendelssohns, den manche als legitimen musikalischen Erben Mozarts ansehen] ausfüllen, sondern auch die Reputation von Rossini vernichten, den die Regence [das heißt, die seinerzeit in Berlin herrschende musikalische Clique] am meisten fürchtete und also auch am meisten haßte. Meyerbeer galt damals für einen Nachahmer Rossinis, und der Dr. Marx behandelte ihn mit einer gewissen Herablassung, mit einer leutseligen Oberhoheitsmiene, worüber ich jetzt herzlich lachen muß. [...] Als ich ihm erzählte, mit welchem Enthusiasmus ich jüngst in Italien seinen ‚Crociano‘ [sic!] aufführen sehen, lächelte er mit launiger Wehmut und sagte: ‚Sie kompromittieren sich, wenn Sie mich armen Italiener hier in Berlin loben, in der Hauptstadt von Sebastian Bach!‘“

Demnach ging es nicht nur um die Kompositionen von Johann Sebastian Bach und deren künstlerischen Rang, sondern schlicht um die Verteidigung einer nationalen Musikkultur.<sup>19</sup> Dies hatte Adolph Bernhard Marx bereits im April 1828 prononciert zum Ausdruck gebracht (siehe das oben mitgeteilte Zitat) und dabei zugleich festgestellt, daß es sich bei der Matthäus-Passion um das „grösste Werk unsers grössten Meisters“ handle, ja um das „grösste und heiligste Werk der Tonkunst aller Völker“.<sup>20</sup> In einem Beitrag vom Juli 1828 wurde Marx noch deutlicher.

<sup>18</sup> H. Heine, *Sämtliche Werke*, hrsg. von O. Walzel, Bd. 8, Leipzig 1913, S. 106; zitiert nach Geck Wiederentdeckung, S. 25. Die Äußerung stammt von 1837.

<sup>19</sup> Vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 64–67.

<sup>20</sup> A. B. Marx, *Höchst wichtige und glückliche Nachricht*, BAMZ, Jg. 5, No. 17 (23. 4. 1828), S. 131f., hier S. 131. – Daß die pathetischen Untertöne und die Tendenz, von J. S. Bachs Werken „stets im Superlativ“ zu sprechen, auf Johann Nikolaus Forkel zurückgehen und sich bereits um 1800 in vielen Äußerungen wiederfinden, hat H.-J. Hinrichsen („Urvater

Längst debattierte man nicht mehr um musikalische Kunstwerke aus der Feder Johann Sebastian Bachs, nicht einmal darum, bedeutende Zeugnisse „deutscher Tonkunst“ lebendig zu erhalten und das Bewußtsein für die eigenen Traditionen zu schärfen. Es ging um eine Idealisierung des nationalen Erbes und darum, die musikalischen Einflüsse der „westlichen Nachbarn“ und insbesondere Italiens zurückzudrängen. In seinen „Erinnerungen“, die 1865 erschienen, setzte Adolph Bernhard Marx der „welschen“ Musikkultur jene Tugenden entgegen, die er deutschen Komponisten zubilligte – „Idealität, künstlerisches Vermögen, Vertiefung und Treue“.<sup>21</sup> Wie sehr der Verfasser diesen Vorstellungen verhaftet war, läßt sich daran ermesen, daß er seine eigenen Werke zur „Nationalangelegenheit“ stilisierte.<sup>22</sup> Vermutlich waren es nicht zuletzt Unterschiede im Hinblick auf den erkennbaren Nationalismus, die schließlich zum Bruch mit Mendelssohn führten.<sup>23</sup> Zwar äußerte sich dieser sehr zurückhaltend und nannte im wesentlichen musikalisch-ästhetische Gründe für jene Entwicklung, Marx hingegen deutete zumindest an, daß sehr wohl auch andere Ursachen vorlagen. Die Formulierung, anfänglich sei Mendelssohn ganz durchdrungen gewesen „von der Macht, Tiefe und Wahrheit Sebastian Bach's“, später – und zwar bezeichnenderweise nach seinen Reisen, die ihn in den Jahren 1829 und 1830 nach England und Italien führten – habe er seine Ansichten geändert,<sup>24</sup> läßt durchaus auf Differenzen hinsichtlich der obengenannten kulturpolitischen Einschätzung schließen.

Die Aktivitäten rund um die Wiederaufführung der Matthäus-Passion waren eingebettet in verschiedene Strömungen, die die Geisteskultur in Deutschland massiv beeinflussten und veränderten. Friedrich Blume benannte seinerzeit vier verschiedene Tendenzen und Entwicklungslinien, die allesamt darauf hinausliefen, die Beschäftigung mit den musikalischen Zeugnissen der Vergangenheit zu intensivieren. Es waren dies, neben der Begeisterung für die nationalen Altertümer und dem Wunsch, dem Gefühl wieder mehr Raum zu geben und den Rationalismus zu überwinden, vor allem „der gewaltige Aufschwung des Nationalbewußtseins“, der die Deutschen lehrte, „in Bach das Urbild deutschen musikalischen Wesens zu erblicken.“ Und schließlich „begann bald nach 1800 eine neue Welle religiöser Inbrunst das protestantische Deutschland zu überwölben; eine neue Frömmigkeit brach an, genährt durch den Neupietismus, auch Erweckungsbewegung genannt. Sie durchdrang das gesamte Lebensgefühl und führte zur Entdeckung des Kirchenmusikers Bach.“<sup>25</sup>

---

*der Harmonie“? Die Bach-Rezeption*, in: Bach Handbuch, hrsg. von K. Küster, Kassel etc. und Weimar etc. 2000, S. 31–65, hier S. 37ff.) jüngst dargelegt.

<sup>21</sup> Marx *Erinnerungen*, Bd. 1, S. 163.

<sup>22</sup> K. Hahn, Marx (wie Fußnote 11), Sp. 1737.

<sup>23</sup> Mendelssohn nannte insbesondere musikalische Gründe für die Entfremdung, die schließlich zum Bruch führte. In einem Brief vom 15. 7. 1834 bedauerte er, die von A. B. Marx neuerdings publizierten Kompositionen seien derart, daß er „irre an seinem Talent geworden“ sei (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*, hrsg. von R. Elvers, Frankfurt/M. 1984, S. 172).

<sup>24</sup> Marx *Erinnerungen*, Bd. 2, S. 230.

<sup>25</sup> F. Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, S. 17; vgl. auch A. Holschneider, *Johann Sebastian Bach in Berlin*, in: Preußen. Dein Spree-Athen, hrsg. von H. Kühn, Reinbek 1981, S. 135–145, hier S. 144f.

Im Hinblick auf die nationalistische Zielsetzung verklärte Adolph Bernhard Marx, wie andere seiner Zeitgenossen auch, die Beschäftigung mit historischen musikalischen Kunstwerken und gab ihr eine religiöse Aura, wodurch die Bewertung der betreffenden Kompositionen gleichsam zu einer Glaubensfrage<sup>26</sup> stilisiert wurde. Im Zusammenhang mit der Edition Bachscher Messen, die gerade bei Simrock erschienen war, schrieb Marx:<sup>27</sup>

„Die Zeit, in der von Sebastian Bach aus voller Brust, in unbeschränkter Dankesglut des Schülers, in freudigstem Eifer für die Ehre unsrer deutschen heiligen Kunst und das Frommen der Zeitgenossen geredet werden kann: diese Zeit wird einen Klang haben der Kirchenglocken zum ersten Adventsontag, da ein heiliges Kirchenjahr beginnt! Solche Angelegenheit ist zu heilig, als dass sie zerstückt werden, und zu wichtig für Kunstgenossen, als dass sie übereilt heraustreten dürfte, bevor die verheissene Bekanntmachung der grössten Werke Bachs, der fünfstimmigen H-moll-Messe und der Passions-Musik nach dem Evangelisten Mathäus durch Nägeli und Schlesinger erfolgt ist. Mögen diese Männer, die sich dadurch [...] das grösste Verdienst erwerben, nur auch bedenken, dass jeder Aufschub der Ausgabe den Kunstfreunden um so mehr leid sein muss, je wichtiger die Sache selbst für die musikalische Welt ist.“

Die mehrfache Verwendung des Begriffes „heilig“, der Vergleich der Herausgabe Bachscher Werke mit dem Einläuten eines neuen, „heiligen“ Kirchenjahres, der ständige Bezug auf die Religion also, zeigt, wie sehr das eigentliche Anliegen überhöht wurde. Daß die gleichen Gesichtspunkte im übrigen eine ganz wesentliche Rolle spielten bei der Gründung der Bach-Gesellschaft 1850 und der Edition der ersten Gesamtausgabe auf deutschem Boden (ab 1851) und daß diese dem Œuvre Johann Sebastian Bachs gewidmet war, verwundert nach dem zuvor Gesagten nicht.<sup>28</sup>

Angesichts der geschilderten Motivation und Zielsetzung der Kampagne, in welche die Aufführung der Matthäus-Passion eingebettet war, entbehrt es nicht der Pikanterie, daß man sich ausgerechnet im Hause Mendelssohn so intensiv mit den Kompositionen Bachs beschäftigte und daß es dem jungen Felix gelang, die „größte christliche Musik“ wieder zum Leben zu erwecken.<sup>29</sup>

„Der Sänger und Schauspieler Eduard Devrient, welcher an dem Unternehmen großen Anteil hatte, erinnerte sich, daß Freund Felix in der Vorbereitungszeit einmal ‚mitten auf dem Opern-

<sup>26</sup> Ob man tatsächlich mit Reinhold Schmitt-Thomas (*Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848)*, Frankfurt/M. 1969, S. 511) pauschaliter davon sprechen kann, unter A. B. Marx habe sich in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung „eine fundierte, fachlich orientierte Musikkritik“ herausgebildet, erscheint mit Blick auf die hier diskutierte Pressekampagne durchaus zweifelhaft.

<sup>27</sup> BAMZ, Jg. 5, No. 31 (30. 7. 1828), S. 243–246 und S. 252–255, hier S. 243. In ähnlichem Sinne äußerten sich zudem mehrere anonyme Einsender in dieser Zeitschrift, vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 143–146.

<sup>28</sup> Auch Philipp Spitta artikuliert ähnliche Gedanken, vgl. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, hrsg. von Carl Krebs, Hamburg 1920, Reprint Tutzing 1974 (Brahms Briefwechsel. XVI.), S. 46f. Zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der ersten Bach-Gesamtausgabe vgl. K. Lehmann, *Die Idee einer Gesamtausgabe: Projekte und Probleme*, in: *Bach und die Nachwelt* (wie Fußnote 2), S. 255–303, hier insbesondere S. 262–268.

<sup>29</sup> M. Geck, „Denn alles findet bei Bach statt“. *Erforshtes und Erfahrenes*, Stuttgart etc. 2000, S. 147.

platz stehen blieb', um des ‚wunderlichen Zufalls‘ zu gedenken, ‚daß es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die größte christliche Musik wiederbringen.‘ Der eben zwanzigjährige Mendelssohn wird freilich kaum daran gedacht haben, ein Jahrhundertereignis auf den Weg zu bringen; und doch ist sein Geniestreich gleichbedeutend mit der Geburtsstunde des ‚Mythos Bach‘.“

Die meisten der seinerzeit erschienenen Rezensionen, in denen es nicht zuletzt darum ging, die Bedeutung der Matthäus-Passion für die damalige Musikwelt herauszustellen, durchzieht ein gemeinsamer Tenor. Neben Marx äußerten sich auch Friedrich von Raumer, Ludwig Rellstab und Gustav Droysen in ähnlichem Sinne und stilisierten die Wiederaufführung zu einem nationalen kulturpolitischen Ereignis ersten Ranges. Gustav Droysen machte in einem Beitrag für das Berliner Conversationsblatt vom 14. März 1829 darüber hinaus auf einen religiösen Aspekt aufmerksam, den Marx ebenfalls angesprochen hatte<sup>30</sup> und der von Beginn an für die Rezeption des Bachschen Œuvres erhebliche Bedeutung hatte:<sup>31</sup>

„Auch soll man das nicht verkennen, dass Bachs Musik, das wahrhafte Eigenthum und Erzeugniß unseres evangelischen Glaubens, zuerst wieder lebendig wird in unserer Stadt, dem Antlitz unseres preußischen Vaterlandes. Preußen ist das Land des Protestantismus, es ist geboren in den Wehen der Reformation, es ist gewiegt und großgewachsen unter dem Waffenlärm des dreißigjährigen Religionskampfes; seitdem hat in Preußen das Evangelium seine Heimath gefunden und großartige unablässige Vertretung, und ist fortan kein Unterschied zwischen unserm Vaterlande und dem Lande des Protestantismus, er ist durch uns, wir durch ihn gehalten und stark, Preußen eine wahrhafte Angel und Heerd der Geschichte. [...] Darum freuen wir uns, dass auch die Kunst und vor allen sie mit ihrer alleindringlichen Gewalt solche Richtung kühn und rüstig ergreift, dass die feierlichste Anstrengung ächt evangelischer Erkenntniß und Frömmigkeit wiederum Eigenthum der Zeit, und wir hoffen es, Eigenthum der Gemeinde werden soll.“

Marx betonte den protestantischen Charakter der Werke Johann Sebastian Bachs noch stärker und wies darauf hin, daß der katholisch geprägte Dresdener Hof nichts dazu beitragen konnte oder wollte, Bachs Kompositionen ihrer Bedeutung gemäß zu rezipieren.<sup>32</sup>

Mit seiner nationalistischen Argumentation reihte sich Marx in eine Tradition ein, die seit den Arbeiten von Johann Nikolaus Forkel<sup>33</sup> das Musikschrifttum in Deutschland mehr oder weniger deutlich bestimmte. In einer Artikelserie, die 1801 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung erschien, hieß es unmißverständlich:<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Geck Wiederentdeckung, S. 131 f.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>32</sup> Vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 131. Dem von mehreren Autoren direkt angesprochenen Antagonismus von Protestantismus und Katholizismus und der Wertung der Bachschen Matthäus-Passion als Inbegriff christlich-protestantischer Frömmigkeit trat im übrigen Friedrich Förster in einem Beitrag für das Berliner Conversationsblatt schon 1829 ausdrücklich entgegen, vgl. ebenda, S. 140 ff.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu H.-J. Hinrichsen, „Urvater der Harmonie“? (wie Fußnote 20) sowie ders., *Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bachforschung*, in: *Bach und die Nachwelt* (wie Fußnote 2), S. 193–253, hier S. 238–242.

<sup>34</sup> *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, AMZ, Jg. 3, 1801 (in mehreren Fortsetzungen erschienen), hier Sp. 259.



„Und nun – welche Freude für einen patriotischen Bewohner unsers Vaterlandes, zu wissen, dass der grösste, tiefsinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten, der alles, was Italien, Frankreich und England für die reine Musik gethan hatte, übertraf, der seine musikalische Mitwelt, die doch an gelehrte Werke gewöhnt war, in Erstaunen setzte und der Nachwelt noch unübertroffene Muster lieferte, welche wie Mysterien (leider sind sie es für viele Komponisten jetzt wirklich) angesehen wurden, denen man sich nicht ohne geheimen Schauer, selbst bey nicht gemeinen Vorkenntnissen nahen dürfte, dass dieser Mann, sag ich, ein Deutscher war! – Hoch und hehr strahlt der Namen Johann Sebastian Bachs vor allen deutschen Tonkünstlern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. [...] Noch ist er von keinen Komponisten in der Welt in dem Fache, worinn er glänzte, im gebundenen Style, übertroffen, [...]“

Es besteht kein Zweifel daran, daß Adolph Bernhard Marx versuchte, die verschiedenen Bach-Projekte zeitlich zu bündeln und im Hinblick auf die geplante Wiederaufführung der Matthäus-Passion zu fokussieren. Sein ständiges Drängen, mit der Herausgabe weiterer großer Werke nicht bis nach der für Anfang 1829 geplanten Aufführung zu warten, seine Appelle an die beiden Verlagshäuser Nägeli und Schlesinger, ihre Unternehmungen so rasch wie möglich abzuschließen, und zwar am besten zeitgleich mit der ersten öffentlichen Darbietung der Passion, lassen die Sorge erkennen, jede Aktion für sich genommen könne wirkungslos bleiben. Insofern sind die bereits zitierten Feststellungen Martin Gecks zu ergänzen: Es war eine Pressekampagne größten Ausmaßes, eine konzertierte Aktion nicht nur für die Matthäus-Passion sondern rund um dieses Werk und für das Gesamtœuvre Johann Sebastian Bachs, darüber hinaus zugleich für die historischen nationalen Tondenkmalen schlechthin. Zwar ist nicht sicher, ob Adolph Bernhard Marx die geschilderten Aktivitäten in ihrer Gesamtheit und von Anfang an geplant hatte, zumal er noch wenige Jahre zuvor die Werke Bachs geringer einschätzte als die Georg Friedrich Händels.<sup>35</sup> Aber es ist unbestreitbar, daß er die Aktivitäten der Jahre 1828/29 zielstrebig zu lenken und zu nutzen wußte. Dies war ihm möglich, weil er selbst gewissermaßen den Schalthebel dieser konzertierten Aktion in den Händen hielt – die von ihm redaktionell geleitete Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung erschien in eben dem Verlag Schlesinger, der auch die Partiturgabe der Matthäus-Passion besorgte. Und als deren Herausgeber darf man mit gutem Grund Adolph Bernhard Marx selber vermuten.<sup>36</sup> Darüber hinaus war er nicht nur Editor des Klavierauszugs der Matthäus-Passion,<sup>37</sup> sondern bekannte später, daß er „Urheber und Leiter“ des ersten Sammelbandes mit Bachschen Kantaten gewesen sei, der 1830 bei Simrock herauskam.<sup>38</sup> So drängt sich denn die Frage auf, ob man mit Martin Geck<sup>39</sup> tatsächlich davon ausgehen kann, daß Mendelssohn die treibende Kraft hinter dem Projekt Wieder-

<sup>35</sup> Vgl. H.-J. Hinrichsen, Johann Nikolaus Forkel (wie Fußnote 33), S. 230.

<sup>36</sup> Vgl. Geck Wiederentdeckung, S. 22.

<sup>37</sup> A. B. Marx, *Klavierauszug von A. B. Marx*, in: Über Tondichter und Tonkunst. Aufsätze von Adolph Bernhard Marx, hrsg. von L. Hirschberg, Hildburghausen 1912, Bd. 1, S. 39f., hier S. 39.

<sup>38</sup> A. B. Marx, *Veröffentlichung von Kirchenmusik: Cantaten*, in: Über Tondichter und Tonkunst (wie Fußnote 37), S. 45–47, hier S. 45f.

<sup>39</sup> Vgl. Geck (wie Fußnote 29), vornehmlich das Kapitel „Die Geburtsstunde des ‚Mythos Bach‘. Mendelssohns Wiederentdeckung der Matthäus-Passion“, S. 147–169. Hinrichsen (wie Fußnote 20), S. 40, hat auf die besondere Rolle hingewiesen, die Marx seinerzeit in der Pressekampagne spielte.

aufführung der Matthäus-Passion war. Vieles spricht für die Annahme, in Wahrheit habe Adolph Bernhard Marx gleichsam im Hintergrund die Fäden gezogen<sup>40</sup> und Heinrich Heine mit seiner oben zitierten Beurteilung recht gehabt. Immerhin hatte Marx 1828 erklärt, es sei das Ziel und „die eigentlich unerlässliche Rechtfertigung der Stiftung dieser Zeitung [d. h. der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung]“,<sup>41</sup> die großen Meisterwerke der Vergessenheit zu entreißen und sie allen Musikliebhabern zugänglich zu machen. Und die Tatsache, daß er die redaktionelle Leitung der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1830 niederlegte, kommentierte er mit den Worten:<sup>42</sup> „Was ich in und mit ihr zu wirken vermocht, das war im Wesentlichen geschehen.“ Jedenfalls sollte man bei der Betrachtung des geschichtsträchtigen Datums 11. März 1829 nicht übersehen, daß es einigen Protagonisten dabei nicht nur um die Wiederentdeckung eines musikalischen Meisterwerkes ging, sondern um eine nationale Angelegenheit von allerhöchster Bedeutung, der sie den Rang und die Weihe einer religiösen Handlung verliehen. Und in diesem Licht scheint die zitierte Bemerkung Eduard Devrients, „ein Komödiant und ein Judenjunge“ hätten der Welt die „größte christliche Musik“ wiedergebracht, doppelt paradox – auch Adolph Bernhard Marx entstammte einem jüdischen Elternhaus.

Bei der denkwürdigen Aufführung am 11. März 1829 griff Felix Mendelssohn Bartholdy in die formale und klangliche Struktur der Matthäus-Passion ein: er ließ einige Sätze aus und nahm gewisse Änderungen an der Instrumentierung vor, doch ging er dabei, alles im allem, relativ behutsam vor. Insgesamt wurden 22 Sätze gestrichen, und zwar überwiegend betrachtende Arien – das waren nicht weniger als 11 –, darunter 4 Arien mit ihren jeweils vorangehenden Ariosi. Man sollte dieser Maßnahme nicht zuviel Gewicht beimessen, denn sie entsprach einer damals gängigen Praxis. Bemerkenswerterweise entfielen jedoch auch 6 Choräle, was Martin Geck als zusätzliches Indiz für die Absicht Mendelssohns deutete<sup>43</sup>,

„das dramatische Profil des Passionsberichtes, die Wechselrede von *Testo* und *Turba*, unmittelbar zur Geltung zu bringen. Er verlagert den Akzent von episch-kontemplativer Breite auf dramatische Knappheit und läßt gleichzeitig das erbauliche Moment der madrigalischen Dichtung hinter dem aktuellen biblischen Zeugnis zurücktreten. Die Kürzungen stehen somit im Dienst einer – keineswegs romantischen – Gesamtkonzeption. Darüber hinaus verraten sie eine Zielstrebigkeit, die auf den dramatischen Entwurf des *Paulus* vorausweist.“

Allerdings schmälerten diese Eingriffe notwendigerweise auch die Wirkung der Choräle. Man muß daher annehmen, daß es damals nicht möglich war, dem Berliner<sup>44</sup> Publikum die besondere musikalisch-theologische Bedeutung und die dramaturgische Funktion der Choräle für die Bachsche Passionserzählung zu

<sup>40</sup> In einer redaktionellen Notiz der BAMZ vom 26. 12. 1829 (S. 416) erklärte A. B. Marx, er habe die Herausgabe der Matthäus-Passion „mit Hilfe dieser Zeitung bereits im vorigen Jahre veranlasst und gefördert“.

<sup>41</sup> A. B. Marx, Höchste wichtige und glückliche Nachricht (wie Fußnote 20), S. 131.

<sup>42</sup> Marx Erinnerungen, Bd. 2, S. 88.

<sup>43</sup> Geck Wiederentdeckung, S. 41; Hervorhebungen im Original.

<sup>44</sup> Bezeichnenderweise fügte Mendelssohn für die Leipziger Aufführung 1841 einen der in Berlin gestrichenen Choräle wieder ein, nämlich Nr. 44, „Wer hat dich so geschlagen“.

vermitteln. Denn gestrichen wurden beispielsweise so wichtige Kommentare des Passionsgeschehens wie die Choräle „Ich will hier bei dir stehen“ (nach der Bekehrung des Petrus, er werde Jesus nicht verleugnen), „Bin ich gleich von dir gewichen“ (nach der Verleugnung des Petrus) oder „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ (nach der Forderung der Juden „Laß ihn kreuzigen!“).

Auf den ersten Blick mag es verwundern, daß Mendelssohn durch seine Kürzungen so dezidiert in die Struktur der Matthäus-Passion eingriff, um das dramatische Profil zu verstärken und zugleich das erbauliche Moment zurückzudrängen, obschon unter diesem Gesichtspunkt eine Aufführung der Johannes-Passion eigentlich nähergelegen hätte. Mit hoher Wahrscheinlichkeit kannte Mendelssohn zum Zeitpunkt der Proben zur Matthäus-Passion das dramatischere Schwesterwerk, denn Carl Friedrich Zelter hatte bereits 1815 mit der Einstudierung der Johannes-Passion begonnen.<sup>45</sup> Der Klavierauszug erschien jedoch erst 1830, die Partitur 1831, beide Editionen waren initiiert vom Verlag Trautwein in Berlin. Im Sinne der oben angedeuteten übergeordneten Zielsetzung erscheint es konsequent, daß man zunächst die ‚große‘ Passion und damit das zweifellos kolossalste Werk des Thomas-kantors an die Öffentlichkeit brachte und nicht die insgesamt gesehen weniger aufwendige und daher unspektakulärere Johannes-Passion. Als „monumentales Ideenkunstwerk“, das gleichberechtigt „neben die großen symphonischen Werke des gerade verstorbenen Ludwig van Beethoven“ gestellt werden konnte,<sup>46</sup> eignete sich die Matthäus-Passion jedenfalls bedeutend besser als das Schwesterwerk.

Die wohl wichtigste Veränderung im Klangbild ergab sich durch den Ersatz von Oboi d'amore und Oboi da caccia durch Klarinetten in A oder B beziehungsweise Bassethörner<sup>47</sup> in F, und zwar in den Ariosi Nr. 57 („Er hat uns allen wohlgetan“) und Nr. 69 („Ach Golgatha“) sowie den Arien Nr. 58 („Aus Liebe will mein Heiland sterben“) und Nr. 75 („Mache dich, mein Herze, rein“); darüber hinaus im Arioso mit Choral Nr. 25 („O Schmerz“) und dem großen Choralsatz Nr. 35 („O Mensch, bewein dein Sünde groß“). Ob die von Bach verlangten Oboentypen tatsächlich damals in Berlin nicht verfügbar waren und mithin ein Ersatz unumgänglich war, muß vorderhand offenbleiben. In Frankreich jedenfalls entstanden 1829 mehrere Werke, in denen Altoboen (Cor anglais) in F verwendet werden,<sup>48</sup> und in einigen süddeutschen Militärkapellen waren zu jener Zeit Englischhörner durchaus in Gebrauch.<sup>49</sup> Überdies haben sich mehrere in Deutschland um 1830

<sup>45</sup> Johannes-Passion (NBA II/4 Krit. Bericht), S. 23.

<sup>46</sup> H.-J. Hinrichsen, „Urvater der Harmonie“? (wie Fußnote 20), S. 41.

<sup>47</sup> Zwei Sätze (Nr. 58 und Nr. 75), die 1829 gestrichen worden waren, hat Mendelssohn für die Aufführung in Leipzig 1841 wieder eingefügt und dabei die Oboi da caccia durch Klarinetten ersetzt; vgl. S. Kimura, *Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäus-Passion (BWV 244). Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt*, BJ 1998, S. 93–120, hier Tabelle 4, S. 115. S. Kimura gibt auch eine Konkordanz-Liste der verschiedenen Nummerierungen (S. 112ff.), für den vorliegenden Beitrag wurde die des BWV gewählt.

<sup>48</sup> M. Finkelman, H.-O. Korth, Artikel *Oboe. V. Die tiefen Oboen*, MGG<sup>2</sup> Bd. 7, Kassel etc. und Stuttgart etc. 1997, Sp. 550–555, hier Sp. 554; vgl. auch G. Joppig, *Die Entwicklung der Doppelrohrblattinstrumente von 1850 bis heute und ihre Verwendung in Orchester- und Kammermusik*, Frankfurt/M. 1980. Lediglich die Oboe d'amore war zu jener Zeit weithin ungebräuchlich, vgl. G. Joppig, S. 72f.

<sup>49</sup> E. Tremmel, *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, Augsburg 1993

gefertigte Oboen in Alt-/Tenorlage erhalten.<sup>50</sup> Unabhängig von der Frage, ob die entsprechenden Oboentypen verfügbar gewesen wären, bleibt festzuhalten, daß der warme, flexible Ton der Klarinetten beziehungsweise Bassethörner zweifellos der zeitgenössischen Ästhetik in besonderer Weise entgegenkam.

Bei der zweiten Aufführung am 21. März 1829 verstärkte Mendelssohn den Klang des Solisten-Quartetts, das im Einleitungssatz den Cantus firmus sang, durch je zwei Flöten, Oboen und Klarinetten in C, was Adolph Bernhard Marx zu folgendem Kommentar veranlaßte:<sup>51</sup> „Die Instrumentation des ersten Chorals trug dazu bei, dem ganzen Satze den ihm eigenthümlichen Orgelklang zu geben, und den Cantus firmus aus dem achttimmigen Chore hervorzuheben.“ Für eine spätere Aufführung hatte Mendelssohn in einem Brief an seine Mutter vom 13. April 1829 dazu folgende Anweisung gegeben:<sup>52</sup> „Noch eins, die Besetzung des ersten Chorals O Lamm Gottes durch c Clarinetten möchte Ritz [Eduard Rietz] doch beibehalten, und in der Probe versuchen, alle 4 Clarinetten die obere Octave blasen zu lassen [...]“. Ob in dieser Aufführung tatsächlich alle Klarinetten den Choral in der 4-Fuß-Lage verdoppelten, wissen wir nicht. Es ist aber einigermaßen wahrscheinlich, weil diese Instrumentierung sich erkennbar an der Praxis des Orgelspiels orientierte und Adolph Bernhard Marx gerade die orgelähnliche Wirkung der früheren Aufführung hervorhob.

Die Choräle musizierte man 1829 in der von Bach vorgesehenen Besetzung, mit Ausnahme von „Wenn ich einmal soll scheiden“, der a cappella gesungen wurde. Diese Gewohnheit wirkte geradezu stilbildend und wurde in der Folgezeit auch von anderen Chören übernommen. In einer Rezension der Aufführung vom 17. April 1832 in Königsberg schrieb der Kritiker Johann Friedrich Dorn:<sup>53</sup> „Den Choral 72: Wenn ich einmal soll scheiden, liess Hr. Musikdir. Sämann ohne Begleitung pp, ja sotto voce vortragen. Allerdings von schönem Effecte, wenn auch vielleicht nicht von Bach beabsichtigt.“ Die A-cappella-Version ist um so wirkungsvoller, als dieser Choralsatz einige musikalisch-klangliche Besonderheiten aufweist, die ihn aus dem Kontext der übrigen Choräle herausheben.<sup>54</sup>

Nach allgemeiner Ansicht ließ Mendelssohn die eigentliche musikalische Faktur weitgehend unangetastet. Lediglich in einigen Rezitativen habe er die Melodie-

---

(Collectanea Musicologica. 3.), S. 153 und S. 173. Für die Aufführung entsprechender Opern (z. B. „Wilhelm Tell“ von Gioacchino Rossini, Uraufführung 1829) in München standen jedenfalls Englischhorn-Spieler zur Verfügung (ebenda, S. 199).

<sup>50</sup> Das *America's Shrine to Music Museum* in Vermillion, South Dakota, besitzt ein Cor anglais der Firma B. Schott Sohn, Mainz, datiert ca. 1830 (Inv.-Nr. 5897), die Musikinstrumentensammlung im Fruchtkasten (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart) ein Englischhorn von J. H. G. Streitwolf, Göttingen, um 1830 (Inv.-Nr. 1990-52; vgl. *Musikinstrumentensammlung im Fruchtkasten. Begleitbuch*, Stuttgart 1993, S. 199 und Abb. 29, S. 88).

<sup>51</sup> Geck Wiederentdeckung, S. 40.

<sup>52</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe (wie Fußnote 23), S. 60; die Anweisungen richteten sich an Eduard Rietz. Die Formulierung „beibehalten“ bezeugt, daß diese Instrumentierung und deren Wirkung vorher ausprobiert worden waren.

<sup>53</sup> Geck Wiederentdeckung, S. 105.

<sup>54</sup> Vgl. hierzu E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. und München 1991, S. 203; dort (S. 204) auch eine Anmerkung zur Usance, das Rezitativ „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“ nach dem Vorbild Mendelssohns zu instrumentieren.

linie modifiziert, um Spitzentöne zu vermeiden und bei Streichungen von Arien beziehungsweise Rezitativpassagen die notwendigen tonartlichen Anschlüsse herstellen zu können. Fanny Mendelssohn äußerte sich über die Arbeit ihres Bruders in einem Brief vom 22. März 1829 folgendermaßen:<sup>55</sup> „Felix ging die ganze Partitur durch, machte einige wenige zweckmäßige Abkürzungen und instrumentierte das einzige Rezitativ: ‚Der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke‘. – Sonst ward alles unberührt gelassen.“ Nicht zuletzt aus dieser Darstellung leitete wohl Martin Geck seine bereits zitierte These ab, von einer „Bearbeitung“ im weiteren Sinne könne man nicht sprechen, bestenfalls von einer Einrichtung.<sup>56</sup> Insbesondere vertrat Geck die Auffassung, es sei nicht sinnvoll, die von Mendelssohn in den Evangelisten-Rezitativen vorgenommenen Veränderungen „einer grundsätzlichen Würdigung zu unterziehen“, da sie „ad hoc und ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit“<sup>57</sup> skizziert worden seien. Diese Ansicht, die im wesentlichen auch Sachiko Kimura<sup>58</sup> vertritt, scheint mir nicht haltbar. Immerhin wurden jene Änderungen bis etwa 1850 für die meisten Aufführungen übernommen, da diese in der Regel auf der von Mendelssohn eingerichteten Partitur beruhten, und auch der Komponist selbst nutzte sie für die Aufführung in Leipzig 1841. Die Mendelssohn-Fassung von 1829 hatte mithin weitreichende Konsequenzen für die Bach-Rezeption zwischen 1830 und 1850 und verdient allein schon aus diesem Grund eine genauere Betrachtung.

Christoph Spering hat bereits 1992 im Beiheft zur Einspielung der Matthäus-Passion in der Leipziger Fassung von 1841 darauf hingewiesen, die Umlegungen der Melodielinie seien nicht „mit einem Unvermögen des damaligen Sängers zu begründen, sondern exponieren gewisse Spitzentöne durch Reduzierung anderer hoher Lagen.“<sup>59</sup>

„In dieser Stelle [i.e. Schluß des Rezitativs Nr. 47] begegnen wir dem Schlüssel zum Verständnis der Mendelssohnschen Bearbeitung. Das Rezitativ, das zur Zeit Johann Sebastian Bachs der Ort des Affektumschlages gewesen war, wurde bei Mendelssohn zum Ort des Ausdruckes menschlicher Emotion. Emotion bei Bach resultierte immer aus der gleichsam kanonisierten Figurenlehre. Im 19. Jahrhundert war dieser intellektuelle Aspekt des ‚Komponierens‘ verlorengegangen. Mendelssohn nahm den Affekt als Emotionsgehalt wahr und suchte musikalische Mittel, diesen zu steigern.“

Eine Analyse jener Eingriffe, die Mendelssohn im Notentext vornahm, läßt uns schwer erkennen, daß diese einer besonderen ästhetischen Konzeption entsprangen, zielgerichtet eingesetzt wurden und daß der Komponist damit ein spezielles musikalisches Anliegen verfolgte.<sup>60</sup>

1. Veränderungen finden sich ausschließlich in den Rezitativen des Evangelisten und des Pilatus, die Verba Christi blieben unangetastet. Dabei verfolgte der Kom-

<sup>55</sup> Zitiert nach Spering, *Affekt und Emotion* (wie Fußnote 16), S. 6.

<sup>56</sup> Geck *Wiederentdeckung*, S. 36. Auf die bemerkenswerte Tatsache, daß die Betrachtung der Musik in der einschlägigen Literatur bis heute eine eher untergeordnete Rolle spielt, hat S. Kimura, a. a. O. (wie Fußnote 47), S. 93, jüngst hingewiesen.

<sup>57</sup> Geck *Wiederentdeckung*, S. 39.

<sup>58</sup> S. Kimura (wie Fußnote 47), S. 102.

<sup>59</sup> Spering, *Affekt und Emotion* (wie Fußnote 16), S. 8f.

<sup>60</sup> Vgl. hierzu S. Kimura (wie Fußnote 47), S. 98.

ponist nicht bloß die Absicht, „dem Tenor Spitzentöne wie as und a zu ersparen“,<sup>61</sup> sondern es ging ihm offenbar darum, die Textur zu ‚verbessern‘, indem er scheinbar unsinnige Wortbetonungen korrigierte und damit seine Deutung des Textinhaltes beziehungsweise die seiner Zeitgenossen an die Stelle derjenigen von Johann Sebastian Bach setzte.

2. Die Instrumentierung des Rezitativs Nr. 73, „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück“ veränderte die Dramaturgie jenes Satzes und zugleich der Szene von Jesu Tod, innerhalb derer dieses Rezitativ einen zentralen Platz einnimmt. Damit erhielt die Matthäus-Passion gewissermaßen eine neue Formstruktur.

Beide Aspekte lassen sich am besten anhand des eben genannten Rezitativs – „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück“ – und des nachfolgenden Chores „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ diskutieren.

Beachtung verdient vor allem die Art und Weise, wie Bach am Ende des Rezitativs die Worte „erschrecken sie sehr, und sprachen“ vertont: mit einem Aufstieg g-g<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-as<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>. Mehrfach verlangt Bach in der Matthäus-Passion das a<sup>1</sup>, nur an einer Stelle, nämlich in diesem Rezitativ, das b<sup>1</sup>, und nur einmal das h<sup>1</sup> (das ist der höchste Ton der Evangelistenpartie; auf dieses Rezitativ – Nr. 46 – wird noch einmal zurückzukommen sein).

Beispiel 1

Matthäus-Passion BWV 244, Satz 73

Evangelist

da sie sa-hen das Erd-be-ben, und was da ge-schah, er-schrak-ken sie sehr, und spra-chen:

Coro I,II

Wahr-lich, die - - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen.

Wahr-lich, die - - ser ist Got - tes Sohn ge - - we - - sen.

Wahr-lich, wahr-lich, die-ser ist Got - - - tes Sohn ge - we - - - sen.

Wahr-lich, die - - - ser ist Got-tes Sohn ge - - we - sen.

Bach fordert das b<sup>1</sup> im vorliegenden Rezitativ gleich dreimal:

1. am Beginn zu: „der Vorhang im Tempel zerriß“
2. etwas später zu „und die Felsen zerrissen“
3. und schließlich am Ende zu „erschrecken sie sehr“.

<sup>61</sup> Geck Wiederentdeckung, S. 39.

Vergegenwärtigen wir uns einmal die Dramaturgie und die Position dieser Szene im Handlungsablauf der Passionserzählung. Jesus ist soeben am Kreuz gestorben. Bis zu diesem Zeitpunkt haben die Juden, die sein Sterben beobachteten, nicht daran geglaubt, daß der Gekreuzigte tatsächlich Gottes Sohn sei. Als aber die ihnen bekannte Prophezeiung in Erfüllung geht, ein Erdbeben entsteht, die Gräber sich öffnen und die Toten auferstehen, da wissen sie, daß soeben nicht ein gewöhnlicher Mensch gestorben ist, sondern Christus: daher, so heißt es im Text, „erschranken sie sehr“ – und Bach legt die Betonung offenbar ganz bewußt auf dieses Wort „sehr“.

Und nun folgt das „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.“ Bemerkenswerterweise findet sich in der Melodiebildung eine erstaunlich eindeutige Betonung, und zwar in allen Stimmen: das Wort „dieser“ ist durch Sprünge (Sopran, Tenor und Baß) beziehungsweise durch ein Melisma (Alt) besonders hervorgehoben, scheinbar ganz unsinnig. Denn die Betonung sollte nach verbreiteter Ansicht eher auf „Wahrlich“ oder „Gottes Sohn“<sup>62</sup> liegen. Genau das aber vermeidet Bach (wie übrigens andere Komponisten<sup>63</sup> der Zeit auch), offenbar mit voller Absicht. Die Konsequenz des Erschreckens, das im vorangehenden Rezitativ geschildert wird, ist nämlich, daß die Juden erkennen, daß dieser Gekreuzigte in Wahrheit Gottes Sohn ist.

## Beispiel 2

J. T. Roemhildt, Matthäus-Passion, Satz 73 (Schluß) - 74

Evangelist

da sie sa - hen das Erd - - be - ben und

was da ge - schah, er - schra - ken sie sehr und spra - chen:

<sup>62</sup> Die von Helmuth Rilling (*J. S. Bachs Matthäus-Passion. Einführung und Studienanleitung*, Frankfurt/M. etc. 1975, S. 80) empfohlene Crescendierung vom ersten zum zweiten Takt – „Höhepunkt auf Zählzeit 1 [von Takt 2]“ –, also die Akzentuierung von „Sohn“ an Stelle von „dieser“, bestimmt viele Interpretationen.

<sup>63</sup> Zum Beispiel Johann Theodor Roemhildt (1684–1756); vgl. *Matthäus-Passion, bearbeitet und herausgegeben von Karl Paulke*, Leipzig o. J. [1921], S. 71.

Chor

Wahr - lich, wahr - lich, die - - ser ist Got - tes Sohn ge -

*mf*

we - sen, wahr-lich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen!

Es kommt hinzu, daß im Rezitativ Nr. 73 tonmalerische Elemente eine wichtige Funktion haben, und daß der nachfolgende Chorsatz der einzige der ganzen Passion ist, der kurz und knapp und dennoch lyrisch gehalten ist. Kurz und prägnant sind sonst die dramatischen Chöre, in denen die Juden in der Sprache der Bibel ihre Wut oder ihren Spott herausschreien; lyrisch sind die großen betrachtenden Chorsätze, denen ein gedichteter Text zugrunde liegt. Der Grund dafür, daß Bach hier, in den Sätzen Nr. 73a–c, eine Vielzahl musikalischer Besonderheiten konzentriert, liegt darin, daß es sich um die Todesszene Jesu handelt, also das zentrale Ereignis der Passion. Ein Ereignis, das nur schwer angemessen musikalisch darzustellen ist, da ja die Trauer über den Tod Jesu zugleich die Heilserwartung erst möglich macht.

Auch Mendelssohn empfand diese Szene als Zentrum der Passion und versuchte, dies durch musikalische Eingriffe, die man bei nüchterner Betrachtung als ziemlich drastisch bewerten muß, zu verdeutlichen. Dazu unternahm er folgendes:

1. Wie erwähnt, ließ er den Chorsatz<sup>64</sup> Nr. 72, „Wenn ich einmal soll scheiden“ – er folgt unmittelbar auf die Worte „Aber Jesus schrie abermal laut, und ver-

<sup>64</sup> S. Kimura (wie Fußnote 47), S. 101, konnte nachweisen, daß die Entscheidung, diesen Choral a cappella ausführen zu lassen, erst nach der Anfertigung der Stimmen gefallen ist.



schied“ –, als einzigen der ganzen Passion a cappella singen, die Instrumente schwiegen.

2. Das anschließende Rezitativ Nr. 73 aber instrumentierte<sup>65</sup> er als einziges in der gesamten Matthäus-Passion aus, was eine ungeheure Kontrastwirkung auf engstem Raum zur Folge hatte.

Was Mendelssohn offenbar nicht erkannte, ist, daß Bach bei der Vertonung von „erschrecken sie sehr“ sich von einer besonderen musikdramatischen, vielleicht auch einer speziellen theologischen Idee leiten ließ. Denn im Unterschied zu den beiden anderen Stellen, in denen das *b*<sup>1</sup> verlangt wird und die Mendelssohn unverändert ließ, schien ihm die Betonung des Wortes sehr unangemessen. Gerade an dieser Stelle änderte er den Notentext und vermied die Spitzentöne: statt des Aufstiegs zum *b*<sup>1</sup> oktavierte er die Melodie und ließ die Tonfolge *b-g-g-as-b-c<sup>1</sup>-as-as* singen. Damit aber milderte er diesen entscheidenden Moment des Erschreckens beziehungsweise der Erkenntnis und nahm dem nachfolgenden „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ seine weitreichende Bedeutung.

## Beispiel 3

Matthäus-Passion BWV 244, Satz 73 (1829)

Evangelist

er - schra - ken sie sehr, und spra - chen:

Wie erwähnt, komme ich noch einmal zurück auf das Rezitativ Nr. 46. Es ist die Schilderung der dritten Verleugnung Petri, nach der der Hahn kräht und Petrus aus Scham bitterlich weint.

Fünfmal erhebt der Evangelist in diesem Rezitativ die Stimme:

## Beispiel 4

Matthäus-Passion BWV 244, Satz 46

Evangelist

Petrus

Da hub er an sich zu ver - flu - chen und zu schwö - ren. Ich

ken - ne des Men - schen nicht. Und als - bald krä - he - te der Hahn.

Evangelist

<sup>65</sup> Der Beginn des Rezitativs in Mendelssohns Instrumentierung findet sich bei S. Kimura, a. a. O., S. 118 ff.

Da dach-te Pe-trus an die Wor-te Je-su, da er zu ihm sag-te: E-he der  
Hahn krä - - hen wird, wirst du mich drei - mal ver-leug - nen. Und  
ging her-aus und wei - - - - - ne - te bit - ter-lich...

Das erste Mal zum Wort „schwören“. Damit wird doch zweifellos ein entscheidender Sachverhalt angesprochen: Petrus leugnet nicht nur, bei und mit Jesu gewesen zu sein, sondern er beschwört dies auch noch, und zwar zum wiederholten Male – das heißt, er leistet sozusagen einen Meineid. Das war auch damals schon ein gravierendes Vergehen. Und bereits beim ersten Schwur (Nr. 45) hatte Bach dies musikalisch durch entsprechend hohe Töne hervorgehoben.

Das zweite Mal führt Bach die Evangelistenpartie zum  $a^1$  beim Wort „alsbald“. Diese Faktur erklärt sich aus Jesu Prophezeiung: Ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen. Unmittelbar – eben: alsbald – nach der Verleugnung kräht der Hahn, gerade dies ist im speziellen Kontext bedeutsam. Und zwar um so mehr, als Bach die Parallelstelle – die Vorhersage des Verleugnens in Nr. 22 –, auf die hier ausdrücklich Bezug genommen wird, ganz ähnlich gestaltet hatte. Das heißt, hier stellt der Komponist durch musikalische Analogien eine Beziehung her, die der Hörer allein vom Text her vielleicht gar nicht realisieren würde. Die erste Stelle aber änderte Mendelssohn nicht.

## Beispiel 5

Matthäus-Passion BWV 244, Satz 46 (1829)

Evangelist Petrus  
Da hub er an sich zu ver - flu - chen und zu schwö-ren. Ich

Evangelist

ken - ne des Men - schen nicht. Und als - bald krä - he - te der Hahn.

Und ging her - aus und wei - - - - ne - te bit - ter - lich.

Zum dritten Mal erklingt das  $a^1$  zum Wort „krähen wird“. Und schließlich steigt die Evangelistenpartie auf den absoluten Spitzenton der ganzen Passion, das  $h^1$ , und zwar zu den Worten: „Und ging heraus und weinete bitterlich“. In diesem „heraus“ manifestiert sich die tragische Situation des Petrus. Er hat Christus verleugnet und zudem einen Meineid geschworen und wird nun durch den krähenden Hahn daran erinnert, daß Jesus genau dies vorausgesagt hatte. Scham und Elend sind groß. Aber, was vielleicht schwerer wiegt: Petrus kann diese Empfindungen nicht vor den anderen zeigen, denn das käme dem Eingeständnis gleich, gelogen zu haben. Also muß er hinausgehen, ins Freie, wo er ungesehen ist, und erst dort kann er weinen und seinem Kummer freien Lauf lassen (daß die Darstellung der verschiedenen Bewegungsabläufe im Evangelientext keineswegs völlig stringent ist, sei nicht verschwiegen, doch bleibt dieser Umstand für die vorgetragenen Überlegungen ohne Bedeutung).

Zum Schluß betont Bach das „weinete“ noch einmal durch einen Sprung zum  $a^1$ . Von den fünf genannten exponierten Stellen veränderte Mendelssohn immerhin drei und legte die Evangelistenpartie jeweils tiefer. Der Grund ist einfach: er wollte die Stelle „ehe der Hahn krähen wird“ und das Weinen Petri stärker hervorheben, als Bach das seiner Meinung nach getan hatte.

Äußerungen Mendelssohns zu den Intentionen, von denen er sich bei den Änderungen in der Melodik der Rezitative leiten ließ, liegen nicht vor. Es existiert aber eine Rezension von 1832, deren Autor – Friedrich August Gotthold – jene Vorbehalte ansprach, die offensichtlich viele seiner Zeitgenossen gegenüber der Bachschen Rezitativvertonung hatten, und der damit indirekt die Intentionen Mendelssohns wiedergab. Bei aller Bewunderung für die Matthäus-Passion als Ganzes blieb dem Rezensenten die Textdeklamation in den Rezitativen unverständlich, sie schien ihm – nicht zuletzt im Vergleich mit der in den übrigen Satztypen – unvollkommen. Dies machte er unter anderem am Rezitativ Nr. 2 fest und monierte, es seien „die Worte ‚hatte‘ und ‚seinen‘ viel zu sehr hervorgehoben, und es gewinnt das Ansehn, als würde ‚vollendet hatte‘ und ‚seinen Jüngern‘ einem ‚vollenden wird‘ und ‚andern Jüngern‘ entgegengesetzt.“<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Zitiert nach Geck Wiederentdeckung, S. 160.

## Beispiel 6

Matthäus-Passion BWV 244, Satz 2

Evangelist Jesus

Da Je-sus die-se Re-de voll-en-det hat-te, sprach er zu sei-nen Jün-ger-n: Ihr

wis-set, daß nach zwei-en Ta-gen O-ster-n wird, und des Men-schen Sohn wird

ü-ber-ant-wor-tet wer-den, daß er ge-kreu-zi-get wer-de.

Genau so aber scheint Bach die Worte verstanden zu haben beziehungsweise so wollte er sie dem Hörer vermitteln. Es ging um Jesu Jünger und nicht um die der zahlreichen anderen ‚Heiligen‘ jener Zeit. Und der Ansatzpunkt für den Beginn des Rezitativs ist der Umstand, daß Jesus zuvor sich ausführlich über verschiedene Grundfragen des Glaubens und der Heilserwartung geäußert hatte, darunter auch über die „Vorzeichen der Wiederkunft Jesu“ und über „Das letzte Weltgericht“.<sup>67</sup> Diese Textpassagen sind nicht Bestandteil der Passionserzählung, sie gehen jedoch dem Einleitungssatz des Rezitativs, „Da Jesus diese Rede vollendet hatte“, unmittelbar voraus, und auf sie bezieht sich der Beginn der Evangelienrezitation.

Merkwürdigerweise hat Adolph Bernhard Marx die von Mendelssohn vorgenommenen Melodieänderungen nicht öffentlich kommentiert, obschon er anderer Auffassung war und die Meinung vertrat, Bachs Rezitative stünden hinsichtlich ihrer

<sup>67</sup> So die Überschriften (Matthäus 25, 18–31 bzw. 28–44) in der Übertragung des Neuen Testaments durch Hans Bruns, Gießen und Basel 1960, S. 93 und S. 97.

Expressivität weit über denen von Händel, Gluck, Mozart, Haydn oder Beethoven.<sup>68</sup>

„In Bachs Recitativen ist jedes Wort von dieser Seele so durchleuchtet, dass keine Kompositionsform in aller Fülle von Melodie, Begleitung, Instrumentation u.s.w. nur noch Einen wesentlichen Zug hätte zufügen können, und dass auch kein einzelner Ton in den zahlreichen Recitativen ohne Schaden geändert werden kann. In diesen Recitativen vernehmen wir Jesus Worte, und empfinden, dass Bach würdig war sie zu singen, vor allen bekannten Tondichtern Er allein.“

Es fällt schwer zu glauben, daß Marx mit Mendelssohns Eingriffen in die musikalische Substanz einverstanden war. Freilich dürfte er mit seiner Ansicht weitgehend alleingestanden haben, denn allgemein überwog die Meinung, die Bachschen Rezitative seien in ihrer Dramatik und ihrer exzessiven Wortausdeutung fehl am Platze, ganz besonders in einer Passion. Als Exponent dieser Position ist der Thomaskantor Moritz Hauptmann zu nennen. Er forderte eine deutliche Differenzierung von objektivem Evangelienbericht und betrachtenden Teilen, nur in den Arien und lyrischen Chorsätzen dürften subjektive Empfindungen ausgedrückt werden.<sup>69</sup> In einem Brief aus Anlaß einer Aufführung der Matthäus-Passion in Kassel, 1836, äußerte sich Hauptmann eindeutig und zugleich drastisch:<sup>70</sup>

„Bei S. Bach fährt es auf die geringste Veranlassung des einzelnen Wortes durch zwei Oktaven und bleibt dann wohl auch oben oder unten sitzen; und wenn das noch irgend ein verzweifelter Liebhaber wäre, der ... allen Halt verloren hätte, aber es ist der Evangelist, es ist Christus selbst, der sich so mit den Tönen herum balgt.“

Von einer ähnlichen ästhetischen Auffassung ließ sich auch Carl Friedrich Zelter leiten, denn er nahm ebenfalls Änderungen in den Rezitativen Bachscher Kompositionen vor, „nicht nur mit Rücksicht auf die begrenzten technischen Fähigkeiten seines Laien-Chores, sondern auch aus innerster Überzeugung und im Bewußtsein, einem geläuterten Kunstideal zu dienen.“<sup>71</sup> Offenbar ignorierten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts selbst Fachkundige, daß sich Johann Sebastian Bach hinsichtlich der Textausdeutung in den Rezitativen im Einklang mit der vorherrschenden Meinung seiner damaligen Musikerkollegen befand, wie sich sowohl den Ausführungen von Gottfried Heinrich Stölzel in seiner ungedruckt gebliebenen „Abhandlung vom Recitativ“<sup>72</sup> entnehmen läßt, als auch den Hinweisen, die Johann David Heinichen in seinem 1711 publizierten Traktat „Neu erfundene und gründliche Anleitung [...] zur vollständigen Erlernung des General-Basses“ gab. Dort heißt es in bezug auf die musikalische Umsetzung des Textinhaltes:<sup>73</sup>

<sup>68</sup> Zitiert nach Geck Wiederentdeckung, S. 137.

<sup>69</sup> M. Ruhnke, *Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs*, in: F. S. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch, Kassel etc. 1963, S. 305–319, hier S. 315.

<sup>70</sup> Vgl. auch M. Ruhnke, a. a. O., S. 315 f.

<sup>71</sup> Ruhnke, a. a. O., S. 312.

<sup>72</sup> Vgl. W. Steger, *Gottfried Heinrich Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“*, Heidelberg 1962.

<sup>73</sup> J. D. Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anleitung [...] zur vollständigen Erlernung des General-Basses*, Hamburg 1711, S. 11.

„Ja der Recitativ-Stylus erfordert allein gantz was anders und mehres/ als etwa ein Paar hundert Regeln; [...] zugeschweigen/ daß ein Componiste nirgends mehr als in diesen Stylo [gemeint: Rezitativstil] Gelegenheit findet/ seine Kunst zu weisen/ daß er nicht alleine mit den Tönen ohne einzige Verletzung des Gehörs gleichsam blindlings spielen/ sondern auch den Recitativ-Text dabey wohl exprimiren könne. Welches letztere sonderlich entweder durch nachdrückliches Chagement der Töne, oder durch geschickte Dissonanzen geschehen muß: wieder die Gewohnheit mancher Componisten/ welche bey den Worten des Schmetzes/ der Verzweiffelung und dergleichen in Recitativ solche schöne Harmonische Sätze machen/ daß es eine Lust anzuhören ist.“

Ohne Zweifel ging es Mendelssohn nicht allein darum, exponierte Töne zu vermeiden und so den Part des Evangelisten zu vereinfachen. Sein vordringliches Ziel war es vielmehr, durch Eingriffe in die Melodik sperrige Hervorhebungen einzelner Worte zu mildern. Damit verringerte er die Dramatik der Rezitative insgesamt, stärkte jedoch zugleich einige wenige bildhafte und tonmalerische Momente. Dies muß man wohl als eine Anpassung an den damaligen Zeitgeschmack interpretieren, und insoweit zeigt sich in jenem Vorgehen eine erkennbare Übereinstimmung mit den oben zitierten Ansichten Moritz Hauptmanns. Allerdings bleibt es unter diesem Gesichtspunkt bemerkenswert, daß Mendelssohn im Rezitativ Nr. 73 („Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“; siehe Notenbeispiel 1), das nicht weniger als fünfmal das a<sup>1</sup> und dreimal das b<sup>1</sup> enthält, die Melodieführung an keiner Stelle veränderte. Dies und die Tatsache der Instrumentierung jenes Satzes lassen sich als Versuch interpretieren, das Zentrum der Passionserzählung stärker hervorzuheben, als der Komponist selbst es getan hat.

Daß das Cembalo in Deutschland schon Ende des 18. Jahrhunderts aus der Mode gekommen und vollständig vom Fortepiano verdrängt worden sei, gehört zu den vermeintlich unumstößlichen Gewißheiten. Daher ging man bisher ganz selbstverständlich davon aus, daß Mendelssohn und Zelter bei der Wiederaufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1829 einen Hammerflügel zur Generalbaßbegleitung verwendeten.<sup>74</sup> In zahlreichen historischen Berichten über die Vorbereitungen zur epochalen Aufführung von 1829 ist immer wieder davon die Rede, Mendelssohn habe am „Flügel“ sitzend dirigiert. Daraus zog Martin Geck<sup>75</sup> den zunächst naheliegenden Schluß, damit sei ein Hammerflügel gemeint, und seine Thesen wurden später von anderen Autoren aufgegriffen.<sup>76</sup>

Hier liegt jedoch ein Mißverständnis vor, denn Mendelssohn dirigierte unzweifelhaft vom Cembalo aus.<sup>77</sup> Es handelte sich dabei um das Instrument von Johann

<sup>74</sup> Diese Ansicht geht wohl auf Martin Geck zurück und findet sich bis heute in der Literatur. Auf den Erkenntnissen Gecks fußend, hat Christoph Spering als einer der ersten die Berliner Fassung mit einem Hammerflügel mehrfach aufgeführt (vgl. C. Spering, *Affekt und Emotion. Bemerkungen zu Mendelssohns Einrichtung der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach*, in: „Das Meisterwerk in Meisterhand“. Bearbeitungen und Transkriptionen. Programmheft zu den 28. Merseburger Orgeltagen 1998, S. 45–57, hier S. 46).

<sup>75</sup> Geck *Wiederentdeckung*, S. 40.

<sup>76</sup> Vgl. hierzu A. Holschneider (wie Fußnote 25), S. 144.

<sup>77</sup> Vgl. K. Restle, *Musikinstrumente der Sing-Akademie und ihrer Direktoren. Versuch einer Bestandsaufnahme*, in: *Die Sing-Akademie zu Berlin und ihre Direktoren*, hrsg. von G. Eberle und M. Rautenberg, Berlin 1998, S. 60–69, hier S. 69, und C. Ahrens, *Neue*

Christoph Oesterlein, Berlin 1792, das noch immer im Besitz der Sing-Akademie zu Berlin ist und das sich heute als Dauerleihgabe im Berliner Musikinstrumenten-Museum befindet.<sup>78</sup> Lediglich bei Proben in anderen Räumen wurde tatsächlich ein Hammerflügel gespielt, wie Fanny Mendelssohn berichtet.

Dafür, daß bei der Wiederentdeckung der Matthäus-Passion das Cembalo eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte, ist vermutlich Zelter verantwortlich. Es paßt ins Bild eines provinziellen Musiklebens, für dessen „miserablen Zustand“ Rahel Varnhagen von Ense 1814 Zelter ausdrücklich mit verantwortlich machte,<sup>79</sup> daß man sich gerade in Berlin und speziell im Rahmen der Singakademie besonders konservativ zeigte. Die Verwendung eines Cembalos lag jedoch nahe, weil in der Singakademie zu der Zeit keine Orgel vorhanden war.<sup>80</sup> Bemerkenswerterweise folgte man nicht dem vielfach diskutierten – und andernorts auch realisierten – Vorschlag, anstelle eines Tasteninstrumentes eine vierstimmige Streichergruppe zu verwenden. In der Rezension einer Aufführung von Georg Friedrich Händels Oratorium *Judas Makkabäus* durch die Singakademie im Februar 1828 stellte der ungenannte Autor dazu folgende Überlegungen an:<sup>81</sup>

„Nach der auf uns gekommenen Tradition leitete Händel die Aufführungen seiner Oratorien am Flügel (nicht an dem tonarmen Fortepiano unsrer Zeit) oder gewöhnlicher noch an der Orgel [...]. Da sich dies bei uns nicht ausführen lässt, weil die Orgel aus unsern Konzertsälen verbannt, unser Fortepiano aber bei seiner Tonesarmuth nicht geeignet ist, den in der Schreibart dieser Werke vorherrschenden gebundenen Styl erkennen zu lassen, auch die Begleitung durch dasselbe [das heißt, das Fortepiano], sobald sie in Kontakt mit irgend einem Bogeninstrument tritt, alle Wirkung verliert; – so fragt es sich, ob es nicht angemessen wäre, die in dergleichen Stellen fehlenden Mittelglieder der Begleitung – versteht sich, cum grano salis – in den Stimmen des Bogen-Quartetts zu ergänzen, und durch dasselbe ausfüllen zu lassen.“

In dem Bericht ist von der Möglichkeit, ein Cembalo zu verwenden, keine Rede, obschon doch in der Singakademie ein solches Instrument vorhanden war und belegt ist, daß Zelter häufig darauf musizierte.<sup>82</sup> Und in der Tat setzte Mendelssohn bei der Aufführung 1841 in Leipzig an einigen Stellen (in den Chorälen sowie Arien mit Chor<sup>83</sup>) eine Orgel ein und ließ im übrigen die Akkorde von zwei Violoncelli spielen, ein Cembalo verwendete er nicht.

---

*Quellen zur Verwendung des Cembalos in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Concerto*, Nr. 150 (2000), S. 32–35, sowie ders., *Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland*, in: *Konferenzbericht Michaelstein 1999* (im Druck).

<sup>78</sup> Vgl. Beschreibung der Instrumente in: *Das Berliner „Bach-Cembalo“. Ein Mythos und seine Folgen*, Berlin 1995, S. 109ff.

<sup>79</sup> Nach H. Kühn (vgl. Fußnoten 84 und 91).

<sup>80</sup> Erst unter dem Direktorat von Martin Blumner wurde 1887 eine kleine Orgel (10 Register) eingebaut, vgl. K. Restle, a. a. O. (wie Fußnote 77), S. 65.

<sup>81</sup> *Die berliner Singakademie in öffentlicher Thätigkeit*, BAMZ, Jg. 5, Nr. 7, Februar 1828, S. 54f. und S. 62–64, hier S. 64.

<sup>82</sup> Vgl. hierzu E. Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869 (Dramatische und Dramaturgische Schriften von Eduard Devrient. Zehnter Band.), S. 54.

<sup>83</sup> Vgl. C. Spering, *Affekt und Emotion* (wie Fußnote 16), S. 8. Die Continuo-Begleitung wird von zwei Violoncelli doppelgriffig und von einem Kontrabaß ausgeführt, vgl. ebenda, S. 7.

Die Entscheidung, bei der ersten Wiederaufführung der Matthäus-Passion einen Kieflügel zu verwenden, dürfte auf die spezifischen Traditionen in Berlin zurückzuführen sein. Daß man aber, wie Hellmut Kühn formulierte, seinerzeit in dieser Stadt eine „heilige Musik ohne reale Tradition“<sup>84</sup> gepflegt habe, ist zweifellos übertrieben, so bar jeder Kenntnis von den aufführungspraktischen Gepflogenheiten früherer Epochen war man in der Singakademie nun doch nicht. Vielmehr scheint es, als habe man in Berlin historisch zuverlässigere Vorstellungen von der Ausführung des Basso continuo gehabt als andernorts. Jedenfalls knüpfte Zelter mit seinem Entschluß – bewußt oder unbewußt – an eine Tradition an, die erst allmählich wiederentdeckt wird: die Verwendung eines Cembalos in der Continuo-Gruppe bei der Ausführung kirchenmusikalischer Werke.<sup>85</sup>

Es nimmt den Aktivitäten Mendelssohns, Zelters und Marx' nichts von ihrer weitreichenden Bedeutung, wenn darauf verwiesen wird,<sup>86</sup> daß man in Berlin Johann Sebastian Bach nicht der Vergessenheit zu entreißen brauchte, da zumindest einige seiner Werke hier durchaus geschätzt und tradiert worden waren. Denn die Wirkung der Wiederaufführung der Matthäus-Passion reichte ja weit über die Grenzen Berlins, das damals im Vergleich mit anderen Hauptstädten eher provinziell erschien, hinaus. In der Tat hatte sich in dieser Stadt schon besonders früh eine eigene Tradition der ‚Wiederbelebung‘ alter Musik herausgebildet.<sup>87</sup> Bezeichnenderweise war im Statut der 1791 gegründeten Singakademie ausdrücklich die Verpflichtung niedergelegt, „die großen deutschen Chorwerke zu erhalten und zu erneuern und für die Lebensarbeit anerkannter und auch junger Musiker einzutreten.“<sup>88</sup> Zwar muß man der Feststellung von Andreas Holschneider zustimmen, abgesehen von Carl Heinrich Grauns Oratorium *Der Tod Jesu* sei „für Berlin kein bedeutendes oder gar zentrales Werk der Kirchenmusik komponiert worden“,<sup>89</sup> gleichwohl bleibt festzuhalten, daß sich gerade in der preußischen Hauptstadt ein Nährboden fand für die Besinnung auf und die Wiederbelebung von Kompositionen der Vergangenheit.<sup>90</sup>

„Bachs Schüler, Johann Philipp Kirnberger, hat das Bachsche Erbe in der Amalien-Bibliothek sorgfältig zusammengetragen. Gerade diese Bibliothek wurde zu einem Hort der Bach-Überlieferung und damit zur Grundlage der Bach-Pflege für kommende Generationen. Von Berlin, weniger von Leipzig, wo Bach 27 Jahre lang wirkte und 1750 starb, ging zunächst das wiedererwachende Interesse für den Thomaskantor aus. [...] Hier hat Mendelssohn 1829 [...] die

<sup>84</sup> H. Kühn, „*Ein Kunst-Corps für heilige Musik*“. Von den Biedermännern der Berliner Singakademie, in: Preußen. Dein Spree-Athen (wie Fußnote 25), S. 146–161, hier S. 149.

<sup>85</sup> Vgl. hierzu L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge und London 1987 sowie H.-J. Schulze, *Zur Frage des Doppelaccompaniments (Orgel und Cembalo) in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit*, BJ 1987, S. 173f.

<sup>86</sup> A. Holschneider, a. a. O. (wie Fußnote 25), S. 145. Siehe hierzu generell P. Wollny, *Abschriften und Autographie. Sammler und Kopisten*, in: Bach und die Nachwelt (wie Fußnote 2), S. 27–62, hier insbesondere S. 51–55.

<sup>87</sup> Vgl. I. Allihn, *Musikstädte der Welt. Berlin*, Laaber 1991, S. 46.

<sup>88</sup> Zitiert nach I. Allihn, a. a. O., S. 46. Vgl. hierzu auch S. Oschmann, *Die Bach-Pflege der Singakademien*, in: Bach und die Nachwelt (wie Fußnote 2), S. 305–347.

<sup>89</sup> A. Holschneider (wie Fußnote 25), S. 137.

<sup>90</sup> Ebenda.



Matthäus-Passion wiederaufgeführt und damit eine Bewegung eingeleitet, die in eigentümlicher Mischung von pietistischer Hingabe und patriotischer Begeisterung letztlich in die deutschen Bach-Feste münden sollte, deren erstes (nach Abschluß der ersten Bach-Gesamtausgabe) 1901 ebenfalls in Berlin stattfand. Berlin war im 19. Jahrhundert, wie Meyerbeer einmal zu Heine sagte, „die Hauptstadt von Johann Sebastian Bach“.<sup>91</sup>

Dieses Bild steht in einem fundamentalen Widerspruch zu jener vielfach beschriebenen Provinzialität und geistigen Enge in Berlin, zu fehlendem Taktgefühl und Raffinesse, die Rahel Varnhagen von Ense 1814 so zusammenfaßte:<sup>91</sup> „Überhaupt auf falscheren Musikwegen ist keine Stadt in Deutschland als Berlin; und, wie natürlich, in einem Dünkel darüber befangen: weil es Mühe und lärmende Anstrengung nicht spart.“ Wie Hellmut Kühn formulierte, stand Rahel mit diesem Urteil ziemlich allein, nicht zuletzt, weil ihre Kritik sich offenkundig vornehmlich gegen die Veränderung der institutionellen Infrastruktur richtete, die doch erst das bürgerliche Musikleben ermöglichte.<sup>92</sup> Bürgerlich nicht in dem Sinne, daß nur Angehörige dieses Standes an ihm teilhatten, sondern „weil das Ganze unabhängig vom Hof entstand.“<sup>93</sup> Darin lag das Zukunftsweisende dieser Entwicklung. Daß die Bereitschaft, sich ernsthaft mit den musikalischen Zeugnissen der Vergangenheit zu beschäftigen, zugleich den Keim für jene Verweigerung gegenüber dem Aktuellen und Neuen in sich barg, die später die Programmgestaltung der Singakademie bestimmte und schließlich dazu führte, daß sich „gleichgesinnte Sänger in neu gegründeten Chören“<sup>94</sup> zusammenfanden, sollte allerdings auch bedacht werden. Über die Ambivalenz der Berliner Musikszene hat sich Mendelssohn gelegentlich sehr deutlich und drastisch geäußert.<sup>95</sup>

Zu Recht hat Martin Geck auf den singulären Charakter der Pressekampagne um die Wiederaufführung der Bachschen Matthäus-Passion 1829 aufmerksam gemacht. Dabei darf man jedoch nicht übersehen, daß es eine bemerkenswerte Parallele zu diesem Sachverhalt gibt und daß im Mittelpunkt jener Aktion ebenfalls Johann Sebastian Bach stand. Über dessen Besuch vom Mai 1747 bei Friedrich dem Großen in Potsdam hatte nämlich seinerzeit selbst die überregionale Presse ungewöhnlich ausführlich berichtet. Heinz Becker, der vor rund einem halben Jahrhundert erstmals die Hamburger Tageszeitungen auswertete, stellte hierzu fest, daß die Nachricht in Hamburger Relations-Courier „völlig aus dem üblichen Rahmen der Musikberichterstattung, was Länge und Ausführlichkeit anbelangen, herausfällt.“ Und aus der Tatsache, daß „Bach in den letzten Jahren [das heißt, seit 1731] nicht ein einziges Mal in den Zeitungen erwähnt wird“, zog er den naheliegenden Schluß, „daß man einen persönlichen Bekannten Bachs als Initiator vermuten darf.“<sup>96</sup> Wer dieser Informant gewesen sein könnte, bleibt letztlich Spe-

<sup>91</sup> Zitiert nach H. Kühn, a. a. O. (wie Fußnote 84), S. 148.

<sup>92</sup> Ebenda, S. 148.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 149.

<sup>94</sup> Ebenda, S. 153.

<sup>95</sup> Vgl. R. Elvers, *Über das „Berlinsche Zwitterwesen“*. Felix Mendelssohn Bartholdy in Briefen über Berlin, in: Preußen. Dein Spree-Athen (wie Fußnote 25), S. 173–188.

<sup>96</sup> H. Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in: Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte I, hrsg. von H. Husmann, Hamburg 1956, S. 22–45, hier S. 45. – Bisher völlig unbeachtet blieb die Möglichkeit, daß als Urheber der Nachricht – zumindest als deren präsumtiver Nutznießer – durchaus Gottfried Silbermann in Frage

kulation. Wichtig aber erscheint die Frage nach dem Grund dafür, daß eine solche Nachricht über die Presse lanciert wurde. Es ging offenbar darum, die besondere Kunstfertigkeit des Thomaskantors im Hinblick auf den Umgang mit der Kontrapunktik ebenso herauszustellen, wie des Königs „allernädigstes Wohlgefallen“ und die Tatsache, daß „die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden“<sup>97</sup> – darunter die Mitglieder der „Königlichen Cammermusik“ und so prominente Musiker wie Johann Joachim Quantz und Carl Philipp Emanuel Bach. Der Tenor der Nachricht ist um so auffälliger, als sich der musikalische Geschmack damals in einem Wandlungsprozeß befand und Johann Sebastian Bachs Kompositionen keineswegs einhellige Zustimmung fanden.

In dem Zeitungsbericht findet sich der ausdrückliche Hinweis, der König habe sich bei Bachs Eintreten in den Saal an das Fortepiano begeben und „ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema“ vorgespielt, das dieser „in einer Fuga ausführen sollte“. Die Formulierung hebt nach meiner Auffassung<sup>98</sup> auf den Umstand ab, daß Bach keinerlei Vorbereitungszeit hatte, ihm das Thema also nicht im vorhinein bekannt war und er eine Fuge extemporieren mußte – das war eine Leistung, die ihm sicherlich so schnell keiner nachmachte. Hier wurde offenbar ganz bewußt ein besonderes Bach-Bild gezeichnet, das des überragenden Kontrapunktikers<sup>99</sup> und exzellenten Improvisators nämlich, eines Komponisten von ‚gelehrter‘ Musik, der jedenfalls um die Anerkennung durch sachverständige Kenner und Liebhaber nicht bangen mußte.

---

kommen könnte. Mit der Notiz wurde nämlich einerseits darauf hingewiesen, daß der Preußische König im Besitz eines Hammerflügels aus Silbermanns Werkstatt war – dies dürfte ein werbewirksames Argument gewesen sein –, andererseits gleichsam der Makel beseitigt, daß J. S. Bach seinerzeit am ersten Modell des Silbermannschen Fortepianos einige technische und klangliche Unzulänglichkeiten moniert hatte (vgl. die entsprechenden Angaben von Johann Friedrich Agricola in Jakob Adlungs *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Reprint Kassel etc. 1961, Bd. 2, S. 115–117, hier S. 116f.). – Daß der Name G. Silbermanns nicht erwähnt wird, darf nicht zu dem Schluß verleiten, er habe nicht mit der Nachricht assoziiert werden können, hatte der Orgel- und Clavierbauer doch seinem Hammerklaviermodell die Bezeichnung *piano & forte* gegeben. Er dürfte diesen Terminus – losgelöst von dem bei B. Cristofori noch vorhandenen Bezugswort *Gravicembalo* – ‚erfunden‘, jedenfalls erstmalig in Deutschland verwendet haben. Die Bezeichnung war durch eine entsprechende Nachricht in den *Curiosa Saxonica* 1736 zumindest in Sachsen bekannt gemacht worden (vgl. hierzu C. Ahrens, ... *einen überaus poetischen Ton. Hammerklaviere mit Wiener Mechanik*, Frankfurt/M. 1999, S. 14 und Anm. 5, S. 88). Bisher existiert kein Beleg dafür, daß vor ca. 1750 andere in Deutschland das Hammerklavier mit dem Wortpaar „piano & forte“ bezeichneten.

<sup>97</sup> *Leipziger Zeitungen*, 15. Mai 1747, S. 308. Der Bericht stimmt mit dem in der „Spenerischen Zeitung“, der *Magdeburger Privilegierten Zeitung* und im *Hamburger Relations-Courier* wörtlich überein; vgl. Dok II, S. 435.

<sup>98</sup> H. Becker deutete die Formulierung „ohne einige Vorbereitung“ als Beleg dafür, daß der König das Thema ad hoc ‚erfunden‘ habe, was mir nicht zwingend erscheint. Die oben vorgeschlagene Deutung erfährt im übrigen durch die entsprechenden Formulierungen im Bericht von J. N. Forkel eine Bestätigung, vgl. A. Holschneider, a. a. O. (wie Fußnote 25), S. 139f.

<sup>99</sup> Vgl. hierzu auch C. Ahrens, *J. S. Bach und der „neue Gusto“ um 1740*, BJ 1986, S. 69–79, bes. S. 76 und S. 78.

So überraschend und ungewöhnlich die Zeitungsnachricht von 1747 im Kontext der damaligen Pressemeldungen auch sein mag, erstaunlicher noch ist, daß sie die Zielrichtung der späteren Argumentation (auch und gerade der bereits zitierten von 1801, siehe oben, S. 79) im Prinzip vorwegnahm. Und daß man in Berlin den Bericht aus Potsdam – der seinerzeit natürlich auch in der Preußischen Hauptstadt erschienen war – nicht gekannt hätte, wird man kaum annehmen können.

Adolph Bernhard Marx dürfte sich mit seinen Äußerungen über Johann Sebastian Bach und dessen Musik direkt und bewußt in eine Pressetradition gestellt haben, die in Berlin sicher nicht vergessen war und die im Hinblick auf das Ansehen Friedrichs des Großen bei den Aktivitäten der Jahre 1828–1830 durchaus hilfreich sein konnte. Ohne Zweifel ging der Bach-Mythos im engeren Sinne von der Wiederaufführung der Matthäus-Passion am 11. März 1829 aus – und insoweit richtet sich die Aufmerksamkeit zu Recht auf Felix Mendelssohn Bartholdy. Aber es steht außer Frage, daß für seine Arbeit die Aktivitäten von Adolph Bernhard Marx von entscheidender Bedeutung waren und daß die Grundlagen und Voraussetzungen für die epochale Wirkung der Wiederaufführung bereits früher gelegt wurden. Es erscheint im höchsten Maße bemerkenswert, daß Johann Sebastian Bach vermutlich als erster Komponist in Deutschland im Mittelpunkt gezielter und letztlich sehr erfolgreicher Pressekampagnen gestanden hat.

Die Notenbeispiele sind folgenden Ausgaben entnommen:

Notenbeispiele 1, 4 und 6: Johann Sebastian Bach, Matthäus Passion, Edition Eulenburg, No. 953, Neudruck, hrsg. von Hans Grischkat, London etc. 1967

Notenbeispiel 2: Johann Theodor Roemhildt, Matthäus-Passion, bearbeitet von Karl Paulke, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, Leipzig o.J. [1921]

Die Notenbeispiele 3 und 5 basieren auf dem Aufführungsmaterial von Christoph Spering, Köln, das dieser eigenhändig angefertigt und mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.