

# Andacht zwischen Gottesdienst und Konzert Zu den doppelhörigen „Heilig“-Kompositionen von Carl Philipp Emanuel Bach und Diedrich Christian Aumann

Von Inken Meents (Kiel)

Die Aufmunterung, welche das musikalische Publicum mir durch die gute Aufnahme meines Choral-Buchs sowohl, als einer kleinen vor einiger Zeit erschienenen Cantate hat angedeyhen lassen, flößet mir den Muth ein, daß ich mich erkühne, mit einem größeren Werke ans Licht zu treten. Diese Aufmunterung war mir bey dem Schritt, den ich jetzt wage, um desto nöthiger, da ich mit einem unserer Meister, mit einem nunmehr verewigten *Bach*, eine gleiche Laufbahn betrete. Sein Heilig gehöret unter die Meisterwerke, die seinen Namen unvergeßlich machen werden.<sup>1</sup>

Der Komponist, dessen „Heilig“ (BR-CPEB F 77/Wq 217) hier als Meisterwerk bezeichnet wird, ist niemand anderes als der Hamburger Kapellmeister Carl Philipp Emanuel Bach. Mit der Veröffentlichung eines „größeren Werkes“ stellt sich der Kirchenmusiker und Komponist Diedrich Christian Aumann in die Reihe der Bach-Bewunderer. Zu Aumanns Leben und Wirken sind kaum Details überliefert. Aus den Vorworten der Notendrucke und einigen knappen Lexikoneinträgen ergibt sich nur, daß er von 1751 bis 1814 lebte, Hilfs-Organist (Organist adjunctus) und später Organist der heiligen Dreieinigkeitskirche in St. Georg in Hamburg war und einige Kompositionen sowie ein Choralbuch publiziert hat.<sup>2</sup> Im Vorwort seiner Ausgabe vergleicht Aumann sein „Heilig“ mit dem Bachs, auch wenn von einer „gleichen Laufbahn“ nicht die Rede sein kann. Trotz des unterschiedlichen Bekanntheitsgrades der beiden Komponisten können – bezogen auf ihre Biographie, ihr Wirkungsfeld, ihre Werke und ihr Verhältnis zu Gottesdienst, Andacht und Konzert – Parallelen gezogen werden, die veranschaulichen, wie sich die Kirchen- und Konzertmusik gegen Ende des 18. Jahrhunderts gegenseitig beeinflussten und weiterentwickelten.

---

<sup>1</sup> D. C. Aumann, *Oster-Oratorium mit einem doppelt Heilig*, im Klavierauszuge, Hamburg 1789, Vorbericht, [S. 3] (Hervorhebung original).

<sup>2</sup> Vgl. ebenda und die biographischen Artikel in J. G. Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniß der jetzt lebenden Teutschen Künstler*, Bd. 1, Lemgo <sup>2</sup>1808, S. 23; Gerber NTL, Bd. 1, Sp. 183 f.; G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, S. 330–331; A. Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexicon* (³1871), S. 20; *The Macmillan encyclopedia of music and musicians*, hrsg. von A. E. Wier, London 1938, S. 82. Im Nachtrag des Choralbuchs von 1803 wird Aumann als Organist, in den erhaltenen Drucken von 1787 und 1789 noch als „Organist adjunctus“ bezeichnet.

Zwischen der Publikation des Choralbuchs und der des Nachtrags<sup>3</sup> komponierte Aumann ein Oster-Oratorium, das er zehn Jahre nach der Veröffentlichung von Bachs „Heilig“ (1779) und nur knapp einen Monat nach Bachs Tod im Januar 1789 (Datum der Vorrede) drucken ließ. In das Oratorium ist ein doppelchöriges Heilig integriert, auf das sich Aumann in dem eingangs zitierten „Vorbericht“ bezieht und das er mit dem doppelchörigen Werk Bachs in Verbindung bringt.<sup>4</sup> Allerdings will er seine Komposition nicht als bloße Nachahmung verstanden wissen; im Vorbericht (S. 3) heißt es dazu:

Eines finde ich, ehe ich diesen Vorbericht endige, noch zu erinnern. Das Heilig des verewigten Herrn Capellmeisters *Bach* verdient zwar in den Händen eines jeden Musikers von Profeßion sowohl, als Dilettanten zu seyn; aber ich kann versichern, daß ich es noch zur Zeit nicht besitze, und mein Grund war, damit ich nicht unvermerkt und ohne mein Wissen meine Arbeit mit den Gedanken dieses großen Tonkünstlers schmücken, und das traurige Schicksal der äsopischen Krähe haben möchte.

Aumann kannte das „Heilig“ von Bach, wenn auch nicht vom Studium der Partitur so doch vom Hören,<sup>5</sup> und hatte somit eine konkrete Klangvorstellung. Wie hat also Aumann das „Heilig“ im Vergleich zu Bach gestaltet?

So wie Bach sein Werk zunächst in die Mitte seiner Bearbeitung von J. S. Bachs Michaelis-Kantate „Es erhub sich ein Streit“ (BWV 19) einfügte, hat auch Aumann sein Stück in ein größeres Werk integriert. Beide Werke sind also vom Ursprung her an einen liturgischen Anlaß gebunden. Auch bei Au-

<sup>3</sup> *Choral-Buch für das neue hamburgische Gesangbuch*, Hamburg 1787; *Nachtrag von Melodien für das Hamburgische Gesangbuch, als Anhang zum Choralbuch*, Hamburg 1803. Zu den Choralbüchern bereite ich derzeit eine separate Studie vor („*Erweckung und Unterhaltung der Andacht“ im Gottesdienst und Konzert. Choräle und Litaneien von C. P. E. Bach und D. C. Aumann*).

<sup>4</sup> Obwohl Aumann in der Dreieinigkeitskirche in St. Georg tätig war, wo der Text des Heilig (Jesaja 6,3) das Turmportal als Inschrift zierte, scheint er das von Georg Philipp Telemann zur Einweihung dieser Kirche im Jahr 1747 komponiertes „Heilig“-Oratorium nicht gekannt zu haben. Im Vorbericht sagt er zumindest, daß sonst bisher kein derartiges Werk außer dem von Bach existiere – vielleicht sah er als Besonderheit tatsächlich die doppelchörige Faktur an. Zu den Kompositionen von Bach und Telemann siehe W. Hirschmann, *Zweimal „Heilig“ – Bach in Hamburg und das Vorbild Telemanns*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und Hamburg. Generationenfolgen in der Musik, hrsg. von T. Janz, K. Kirsch und I. Rentsch unter Mitarbeit von I. Meents, Hildesheim 2017 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. 97.), S. 85–97; siehe auch: *Georg Philipp Telemann: Musiken zu Kircheneinweihungen*, hrsg. von W. Hirschmann, Kassel 2004 (Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke. 35.), S. VIII–XXI.

<sup>5</sup> Leider gibt es hierfür keine Belege; Aumanns Würdigung von Bachs „Heilig“ deutet allerdings auf eine intime Vertrautheit mit dem Werk. Die folgenden Ausführungen werden diesen Eindruck bekräftigen.

mann nimmt das „Heilig“ dramaturgisch einen großen Abschnitt in der Mitte des ersten Teils ein:

Abschnitt	Textanfang	Vokal- besetzung	Tempo	Takt- art	Tonart	Instrumente/ Vortrag
Coro	Halleluja!	Chor	Allegro	C	D-Dur	
[Arie mit] Choral	Singt, singt	Alt oder Sopran	Andante	C	D-Dur	Flöte
	Wir jauchzen	Chor				a cappella
Aria	Dir jauchzen	Baß oder Sopran	Andante	2/4	G-Dur	Violine
<b>Heilig</b>	<b>Heilig ist unser Gott</b>	<b>Chor der Engel und Chor der Völker</b>	<b>Adagio – Allegro</b>	<b>C</b>	<b>E-Dur, A-Dur, b-Moll, D-Dur</b>	<b>a cappella – Chor, Violinen, Generalbaß</b>
Rezitativ	Erstande- ner!	Sopran		C	G-Dur	Generalbaß
Duetto	Der Mittler	Sopran und Baß	Allegretto	3/4	A-Dur	Violinen
Accomp.	Du Welt	Baß	Adagio	C	D-Dur	Violinen
Choral	Jesus Christus	Chor		C	D-Dur	a cappella

Bachs Neuerung war das Einfügen eines größeren doppelchörigen Abschnitts im Zentrum der Kantate seines Vaters, um so die stringente Abfolge von Rezitativen und Arien zu unterbrechen und vor allem räumlich-klanglich zu erweitern. Zudem ersetzte er die originalen Arien der Kantate durch zwei entsprechende Sätze von Georg Anton Benda. C. P. E. Bachs Fassung von BWV 19 sah 1776 formal wie folgt aus:<sup>6</sup>

1. Coro (Tutti) – „Es erhob sich ein Streit“ (J. S. Bach)
2. Rezitativ (Baß) – „Gottlob! der Drache liegt“ (J. S. Bach)
3. Aria (Tenor) – „Lobe, mein Gemüte“ (G. A. Benda)

<sup>6</sup> Vgl. U. Leisinger, „*Es erhob sich ein Streit*“ (BWV 19). *Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken*, BJ 1999, S. 105 bis 126, sowie P. Corneilson, *Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Carl Philipp Emanuel Bachs „Heilig“*, BJ 2006, S. 273–289.

4. Rezitativ (Tenor) – „Was ist der schnöde Mensch“ (J. S. Bach)
5. Aria (Sopran) – „Herr, wert, daß Scharen“ (G. A. Benda; später ersetzt durch Ariette von C. P. E. Bach)
6. Doppelchöriges Heilig (C. P. E. Bach)
7. Rezitativ (Sopran) – „Laßt uns die Engel lieben“ (J. S. Bach)
8. Choral (Tutti) – „Laß dein Engel mit mir fahren“ (J. S. Bach)

Zwischen dem „Heilig“ und dem Schlußchoral befindet sich bei Bach nur noch ein Rezitativ, während bei Aumann zwischen „Heilig“ und Schlußchoral ein Rezitativ sowie ein Duett und ein *Accompagnato* erklingen. Das „Heilig“ hat bei Bach also größeren Anteil an der Finalwirkung, während der parallele Satz bei Aumann den Mittelpunkt des Werks bildet. Insgesamt aber ist das „Heilig“ in Aumanns Oratorium der prominenteste Satz; dies unterstreichen auch die Hervorhebung und der direkte Bach-Bezug im Titel des gedruckten Klavierauszugs („mit einem doppelt Heilig“). Und so kann es wie bei Bach auch als ein eigenständiges Werk betrachtet werden.

Die Motivation für das Einfügen des doppelchörigen „Heilig“ ist bei Bach neben der Erneuerung und Aufwertung der Kantate programmatischer Art: Im Text von Johann Sebastian Bachs Arie „Bleibt, ihr Engel“ (BWV 19/5) wird ein „großes Heilig“ erwähnt. Sein Sohn griff diesen Gedanken auf, tauschte den Satz gegen eine Arie von Benda aus, bei der die letzte Zeile „Die Engel und Völker jauchzen dir“ heißt, und fügte anschließend das „große Heilig“ ein, welches die „Engel und Völker jauchzen“ sollen. Das Geschehen wirkt wie eine konzertante Szene, in der etwas erst diegetisch angekündigt und daraufhin mimetisch ausgeführt wird. Verstärkt wird diese Wirkung durch das einstimmig gesungene Choralzitat in den Takten 115–155, das wie eine ebenfalls mimetische, selbstreflexive Anspielung auf einen innerhalb des Werks sich vollziehenden Gottesdienst erscheint, bei dem der Chor die Rolle der Gemeinde einnimmt. In die episch-lyrische Textstruktur der Kantate wird so eine vom *Diegesis*-Konzept abweichende Episode eingestreut, die wie ein gottesdienstliches Musizieren innerhalb der Gottesdienstmusik erscheint im Sinne einer „mise en abyme“, einer inneren Spiegelung des Äußeren.<sup>7</sup>

Aus diesem *Mimesis*-Konzept entsteht bei Bach eine Szene, die den Geist der Aufklärung in sich trägt. Im Zuge der Aufklärung setzten sich auch in der Religion ein Individualismus-Denken und verstärkte Selbstreflexion durch. Die Privatandacht als eine von der Kirche unabhängige Form der Religions-

<sup>7</sup> Siehe hierzu auch W. Steinbeck, *Musik über Musik. Zur Selbstreflexion in der europäischen Kunstmusik*, in: *Selbstreflexion in der Musik/Musikwissenschaft*, Kongressbericht Köln 2007, hrsg. von W. Steinbeck, Kassel 2011 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. 16.), S. 9–26, und S. Oechsle, *Selbstreferenz und Selbstreflexion in der Musik*, ebenda, S. 95–116.

ausübung gewann an Wichtigkeit (vergleiche die Bedeutung von Gellerts Liedern oder von Klopstocks *Messias* für die private Andacht).<sup>8</sup> Somit konnte die Andacht auch außerhalb der Kirche stattfinden – zu Hause, aber auch in einem Konzertsaal. Das zeigt sich unter anderem daran, daß sich geistliche Kantaten und Oratorien von kirchenmusikalischen zu konzertanten Werken entwickelten. Zudem wurde es möglich, über die Andacht zu reflektieren, und sie konnte rational oder künstlerisch thematisiert werden.<sup>9</sup> Die Andacht wird bei Bach durch ein konzertierendes Prinzip, die andächtig-erhabenen, simplen Stilmerkmale (Harmonie-, Besetzungs- und Dynamikwechsel) und das Choral-Zitat gewissermaßen innerhalb der Andacht selbst thematisiert. Damit wurde die Andacht in die Konzertsäle transportiert, in denen das „Heilig“ später dann tatsächlich als eigenständiges, liturgisch losgelöstes Werk ohne die umgebenden Rezitative, Arien und Choräle, aber weiterhin mit der diegetischen, von C. P. E. Bach neu komponierten „Ariette als Einleitung“ häufig aufgeführt wurde.<sup>10</sup> Daß das Publikum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch weltliche Musik „andächtig“ hörte und tiefere Empfindungen und Rührung sowohl bei geistlicher als auch bei weltlicher Musik zunehmend eine Rolle spielten, ist anhand zahlreicher Selbstzeugnisse nachweisbar.<sup>11</sup> Dieses

<sup>8</sup> Vgl. die Abschnitte „Bürgerlichkeit und Musik“ und „Die Ode ... ist Monologe“ und „Heilige Musik“ bei L. Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. 24.), S. 12–52 und 313–413. Auf S. 404 ff. wird Bachs „Heilig“ und die Andacht diskutiert. Lütteken spricht hier von einer „Loslösung von jeder gleichsam szenischen Imagination“ und fährt fort: „Es ist der erste Versuch, das Erhabene [...] allein mit den Mitteln der Musik“ zu konstituieren. Die „szenische Imagination“ existiert meines Erachtens aufgrund der Diegesis-Komponente bereits in der Ariette; sie öffnet den von Lütteken beschriebenen Raum der Loslösung und des Erhabenen durch die Musik allein (Mimesis), ja thematisiert und reflektiert diese Neuerung sogar.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu C. Bergkemper, *Religiosität im Zeitalter der Aufklärung. Die „private Religion“ der Margarethe E. Milow (1748–1794)*, Saarbrücken 2007.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu K. Kirsch, *Die „Passions-Cantate Die letzten Leiden des Erlösers“ von Carl Philipp Emanuel Bach. Bürgerliche Passionsmusiken in Hamburg in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen Konzert und Gottesdienst*, in: Religion und Aufklärung, hrsg. von A. Beutel und M. Nooke, Tübingen 2016 (Colloquia historica et theologica. 2.), S. 365–378, besonders S. 372–374. Mit dieser Thematik haben Prof. Dr. Kathrin Kirsch und die Autorin sich auch im Rahmen des DFG-Projekts „Carl Philipp Emanuel Bachs konzertante geistliche Chorwerke. Musik, Poetik und bürgerliche Andacht in der norddeutschen Aufklärung“ beschäftigt.

<sup>11</sup> Siehe zum Beispiel W. G. Georgi (*Erinnerungen an Hamburg. Aus den Papieren des armen Mannes von Gutbronn; mit Ansichten von Landhäusern und Garten-Parthien*, Leipzig 1803, S. 35–36.) und G. F. Schumacher (*Genrebilder aus dem Leben eines siebenjährigen Schulmannes*, Schleswig 1841, S. 139).

emotionale Erleben, das im Gottesdienst sonst oft durch das aktive Singen von Chorälen verstärkt wurde, fand beim Zuhörer nun passiv statt.

Wenn Bach und Aumann gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehrchörig komponierten, standen sie einerseits in einer langen Traditionslinie, griffen andererseits aber einen Stil auf, der zu ihrer Zeit weniger präsent war. Der Rückgriff kann also als bewußte Entscheidung für diese historische Satztechnik gewertet werden, mittels derer das zeitgenössische Ideal der Einfachheit in einem aufwendigen feierlichen Satztyp passend umgesetzt werden konnte. Die Mehrchörigkeit erzeugt mittels ihrer schlichteren Satzstruktur, die wiederum zu dem im späten 18. Jahrhundert vorherrschenden Simplitätsgedanken paßt, und ihrer besonderen Klangwirkung das Bedürfnis, still zuzuhören, was wiederum eine andächtige Stimmung fördert.

Aumanns Konzept ähnelt auf den ersten Blick demjenigen Bachs: Auch er verwendet die Mehrchörigkeit sowie besetzungstechnische und dynamische Kontraste zwischen den Chorgruppen als Gestaltungsprinzip. Der Text des Oratoriums stammt von Johann Heinrich Röding, in dessen Gedichtband von 1783 sowohl Bach als auch Aumann als Subskribenten genannt sind.<sup>12</sup> Nach seiner Disposition wird der zentrale Satz des Oratoriums wie folgt vorbereitet:

### **Schluß der Arie mit Choral**

Wir jauchzen dir, Geopferter, in deinem Heiligthum!  
Dich preisen aller Himmel Heer, und singen deinen Ruhm.

### **Aria**

Dir jauchzen, Erstandner, die Himmel zum Preise,  
Dir tönet der Cherub erhabner Gesang  
Dir singen in unser[e]m niederen Kreise,  
die Seelen der Menschen und stammeln dir Dank.<sup>13</sup>

### **Heilig**

Heilig ist unser Gott, der Herr Zebaoth.

### **Chor der Engel**

Heilig ist unser Gott.

### **Chor der Völker**

Heilig, heilig ist unser Gott.

<sup>12</sup> Vgl. J. H. Röding, *Vermischte Gedichte für jugendliche Leser*, Hamburg 1783, S. [11]. Diese Information ist für die Erforschung der Hamburger Wirkungskreise von Bach und Aumann relevant. Auch Bach vertonte Liedtexte von Röding, etwa dessen Gedicht „An die Natur“ (vgl. C. P. E. Bach, *Neue Lieder-Melodien nebst einer Kantate zum Singen beym Klavier*, Lübeck 1789).

<sup>13</sup> In der dritten Zeile der Arie steht im Klavierauszug „unserm“, doch würde zum daktylischen Rhythmus der entsprechenden Versfüße „unserem“ besser passen.

**Chor der Engel**

Heilig ist unser Gott, der Herr Zebaoth.

**Chor der Völker**

Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth.

**Beide Chöre**

Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth!

In der Aria vor dem „Heilig“ wird wie bei Bach darauf hingewiesen, daß die Engel und die Völker Gott preisen. Aumann schiebt jedoch schon in der vorangehenden Arie eine a cappella vorgetragene Lobpreisung in Form eines Chorals ein („Wir jauchzen dir, Geopferter“), wodurch das „Heilig“ zwar wie bei Bach diegetisch motiviert erscheint, die Gottesdienst-Mimesis aber verdoppelt wird, diesmal in einem größeren Rahmen. Von dieser choralartigen Gestaltung des vorgeschalteten Abschnitts läßt sich eine direkte Verbindung zu den beiden „choralmäßigen“ Passagen innerhalb des „Heilig“ und zu dem Choral am Ende des ersten Teils ziehen.

Aumanns „Heilig“ hat folgende zehnteilige Struktur:

	Vokalbesetzung	Tempo	Dyna- mik	Tonart	Instrumente/Vortrag
1.	Chor der Engel	Adagio	<i>pp</i>	E-Dur	a cappella
2.	Chor der Völker	Allegro moderato	<i>ff</i>	A-Dur	Streicher, B.c.
3.	Chor der Engel	Adagio	<i>pp</i>	Es-Dur/ b-Moll	Streicher, B.c. / dann a cappella
4.	Chor der Völker	Allegro	<i>ff</i>	h-Moll	Streicher, B.c.
5.	Chor der Engel	Adagio	<i>pp</i>	Cis-Dur	a cappella
6.	Chor der Völker	Allegro	<i>ff</i>	D-Dur/ A-Dur	Streicher, B.c.
<b>7.</b>	<b>Chor der Engel</b>	<b>„Choral- mäßig“</b>		<b>D-Dur</b>	<b>„ohne Begleitung“</b>
8.	Chor der Völker		<i>ff</i>	D-Dur	Streicher, B.c.
<b>9.</b>	<b>Chor der Engel</b>	<b>„Choral- mäßig“</b>		<b>D-Dur</b>	<b>„ohne Begleitung“</b>
10.	Beide Chöre		<i>ff</i>	D-Dur	Streicher, B.c.

Mit der Bezeichnung „choralmäßig“ ist bei Aumann stets ein a cappella gesungener Abschnitt („ohne Begleitung“) mit syllabischer Wortverteilung und homophoner Satztechnik gemeint. Homophon geführte Passagen gibt es jedoch auch in den anderen Chorpartien, nur finden sich dort zusätzlich polyphone, melismatische und meist instrumental begleitete Abschnitte. Insgesamt ist der Chor der Engel durch leisen (*pianissimo*), wenig bis gar nicht instrumental begleiteten, größtenteils vierstimmigen Chorgesang charakterisiert, der Chor der Völker ist hingegen laut (*fortissimo*) und mit verzierten, stärker rhythmisierten, schnellen Läufen in den Violinen und mit einer Generalbaß-Begleitung ausgestattet.

Beispiel 1 a: D. C. Aumann: „Heilig“, 2. Abschnitt des Chors der Völker

The image shows a page of a musical score for a four-part choir. The score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices, with a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The score is numbered '16' in the top left corner. The music features complex rhythmic patterns and melismas, particularly in the vocal lines. The piano accompaniment includes a prominent bass line and a more active upper part.



Beispiel 1 b: D. C. Aumann: „Heilig“, 3. Abschnitt des Chors der Engel



Dadurch entstehen blockhafte Klangabschnitte, die durch alternierende Tempi und Tonartenwechsel deutlich hervorgehoben werden. Am Ende vereinen sich die beiden Chöre. Diese Gestaltungsweisen sind mit denen Bachs vergleichbar:

Textanfang	Vokalbesetzung	Tempo	Dyna- mik	Takt- art	Instrumente
Ariete Herr, wert, daß Scharen	Alt	Allegretto	[p]	2/4	Streicher
Heilig ist Gott	Chor der Engel	Adagio	<i>p</i>	C	Streicher, B.c. des 1. Chores, ohne Orgel und Fagott
	Chor der Völker		<i>f</i>		Volles Orchester des 2. Chores

Textanfang	Vokalbesetzung	Tempo	Dyna- mik	Takt- art	Instrumente
	Chor der Engel		<i>p</i>		Streicher, B.c. des 1. Chores, ohne Orgel und Fagott
	Chor der Völker		<i>ff</i>		Volles Orchester des 2. Chores
der Herr Zebaoth	Chor der Engel		<i>p</i>		Streicher, B.c. des 1. Chores, ohne Orgel und Fagott
	Beide Chöre		<i>ff</i>		Orchester 1 und 2
Alle Lande	Chor (Fuge)	Allabreve moderato		2/2	Orchester 1 und 2
Herr Gott	Chor der Engel (Choral-Zitat)				Orchester 1
	Chor der Völker (Choral-Zitat)				Orchester 2
Alle Lande	Chor der Engel				Orchester 1
	Chor der Völker				Orchester 2
Heilig ist Gott	Chor der Engel				Streicher, B.c. des 1. Chores, ohne Orgel und Fagott
Alle Lande	Chor der Völker				Orchester 2
Heilig ist Gott	Chor der Engel				Orchester 1
Alle Lande	Chor der Völker				Orchester 2
	Chor der Engel				Orchester 1
	Chor der Völker				Orchester 2
Seiner Ehre	Beide Chöre		<i>[f]</i>		Orchester 1 und 2

Wie Aumann arbeitete auch Bach die mehrhörige Anlage durch dynamische und besetzungstechnische Kontraste heraus: Die Dynamik reicht von piano bis fortissimo und eine kleinbesetzte Orchestergruppe wechselt mit einer großen ab. Allerdings betonte Bach auch in den stärker instrumental besetzten Ab-

schnitten und der Fuge den vollen, hörbaren Chorklang, während Aumann solistisch konzertierende Passagen integriert, die den Chor und seine langen Haltetöne eher umspielen als hervorheben. Zudem finden die Wechsel der Chöre innerhalb einer gleichbleibenden Tonart (C-Dur) und eines gleichbleibenden Tempos (Modifikation des Tempos nur in der Fuge) statt. Dafür wandelt sich bei Bach innerhalb des Satzes unabhängig von der vorgezeichneten Tonart ständig die Harmonik: „Dieses Heilig ist ein Versuch, durch ganz natürliche und gewöhnliche harmonische Fortschreitungen eine weit stärkere Aufmerksamkeit und Empfindung zu erregen, als man mit aller ängstlichen Chromatik nicht im Stande ist zu thun.“<sup>14</sup> Die Klangwirkung erscheint zwar das Hin und Her von einem zum anderen Chor und die Tonartenwechsel durch auch blockhaft, jedoch formal kleingliedriger und fließender auf den Gesamtaufbau bezogen, weil die Blöcke rascher wechseln. Bei Aumann ist hingegen jeder Chorblock fast ein eigenständiger kleiner Satz, der dazu mit einer Fermate endet, so daß der darauffolgende Chor nicht wie eine Antwort wirkt. Die Mehrhörigkeit und ihre möglichen Klangeffekte, die vor allem durch raschere Wechsel hervortreten, schöpft Aumann also nicht voll aus.

Grenzt sich Aumann über die stärkere Abschnittsbildung bewußt von Bachs Modell ab? Neben diesem Unterschied gibt es noch eine auffallende Gemeinsamkeit: Bachs dynamischer Plan wird anhand der Vortragsangaben und Phrasengestaltung deutlich: Die leisen Abschnitte des Chors der Engel sind wellenförmig angelegt: Sie steigern sich dynamisch und werden wieder leiser. Der Chor der Völker erklingt, nicht zuletzt wegen der stärkeren Besetzung, meist laut bis sehr laut. Aumann notierte ebenfalls vor allem für den Chor der Engel sehr genaue dynamische Angaben und erzielte damit ein ähnlich breites Klangspektrum wie Bach:

Beispiel 2: D. C. Aumann: Beginn des *Heilig*, Chor der Engel, T. 1–16

The image shows a page of a musical score for the beginning of the 'Heilig' section from the Mass in G major, BWV 235, by Johann Sebastian Bach, as performed by D. C. Aumann. The score is for Violino (Violin) and 4 voices (Cantus Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked 'Allegro'. The score is in C major and 4/4 time. The lyrics are 'Gloria in excelsis Deo'. The score shows the beginning of the section, with the violin playing a rhythmic pattern and the voices entering with the text 'Gloria in excelsis Deo'. The score is written on a single page with a large number '14' in the top left corner.

<sup>14</sup> CPEB Briefe I, Nr. 316 (C. P. E. Bach an J. G. I. Breitkopf, 16. September 1778).

Beispiel 3: C. P. E. Bach: Beginn des *Heilig*, T. 1–7<sup>15</sup>

Vergleicht man die Anfänge der „Heilig“-Kompositionen miteinander, wird erkennbar, daß Bach in den beiden ersten siebentaktigen Adagio-Phrasen drei dynamische Wechsel notiert (*piano* – *forte* – *piano*), Aumann sogar fünf und zusätzlich einen Takt *decrescendo*. Außerdem formuliert er insgesamt nuanciertere Angaben (*pianissimo* – *mezzoforte* – [*decrescendo*] – *piano* – *forte* – *piano*); dieser Abschnitt ist vergleichbar mit den Takten 69 bis 75 bei Bach.

Wurde diese differenzierte Dynamik von den Zuhörenden bemerkt? Georg Bendas Beschreibung der Dynamik des Bachschen „Heilig“ zeigt, daß dieser sogar stärkere dynamische Feinheiten wahrnahm, als sie in den Noten stehen: „Die Engel fangen *pianissimo* [eigentlich *piano*] an zu singen: Heilig ist Gott, wobey das *Crescendo* doch nur bis *Mezzo forte* [eigentlich *forte*, kein notiertes *crescendo*] und hernach das *Calando* [nicht notiert] vortrefflich beobachtet wird.“<sup>16</sup> Die Dynamik muß große Wirkung gehabt haben. Bach gab diesen Brieftext für den Pränumerationsaufruf an die Zeitungen, so daß anzunehmen ist, daß er diesen Beschreibungen zustimmte. Auch der Rezensent von Aumanns Werk übernahm diese dynamische Deutung: „Der Chor

<sup>15</sup> Siehe auch die Faksimileausgabe von Originaldruck (C. P. E. Bach, *Heilig, mit zwey Chören und einer Ariette zur Einleitung*, Hamburg 1779) und Autograph (A-Wn, Mus. Hs. 15517) in CPEB: CW V/6. Die Notenbeispiele aus C. P. E. Bachs „Heilig“ sind dem Originaldruck entnommen.

<sup>16</sup> Siehe LBB 4 (B. Wiermann, 2000), Nr. II/60 (S. 223).

der Engel fängt *Adagio* und *pianissimo* aus *E dur* an, eben so wie bey Bach [dort eigentlich piano]<sup>17</sup>.

Bach und Aumann haben mit ihren doppelchörigen Kompositionen des „Heilig“ eine mit alten Mitteln neu umgesetzte Klangästhetik geschaffen, in der ein dynamisch differenziertes, harmonisch vielfältiges und verständlich strukturiertes Konzertieren zur Förderung von tief empfundener Andacht im Vordergrund steht. Die aus dem liturgischen Kontext erwachsenen Werke werden so für das Konzertwesen verwendbar, ohne ihre kirchenmusikalische Ästhetik aufzugeben.<sup>18</sup> Die geistliche Musik gewinnt damit neue stilistische Facetten und eine neue Reichweite. In der Verknüpfung und Nachbildung dieser Darbietungssituationen liegt die – von Bach und Aumann erkannte – historiographische Wirkmächtigkeit, die die beiden Komponisten hoffen ließ, „dauerhafte“ Kunstwerke geschaffen zu haben.

---

<sup>17</sup> LBB 4, Nr. V/31 (S. 539); Hervorhebung original.

<sup>18</sup> Aumanns „Heilig“ wurde wohl schon vor der Drucklegung in Konzerten aufgeführt; vgl. den Vorbericht zum Klavierauszug von 1789 (wie Fußnote 1).