

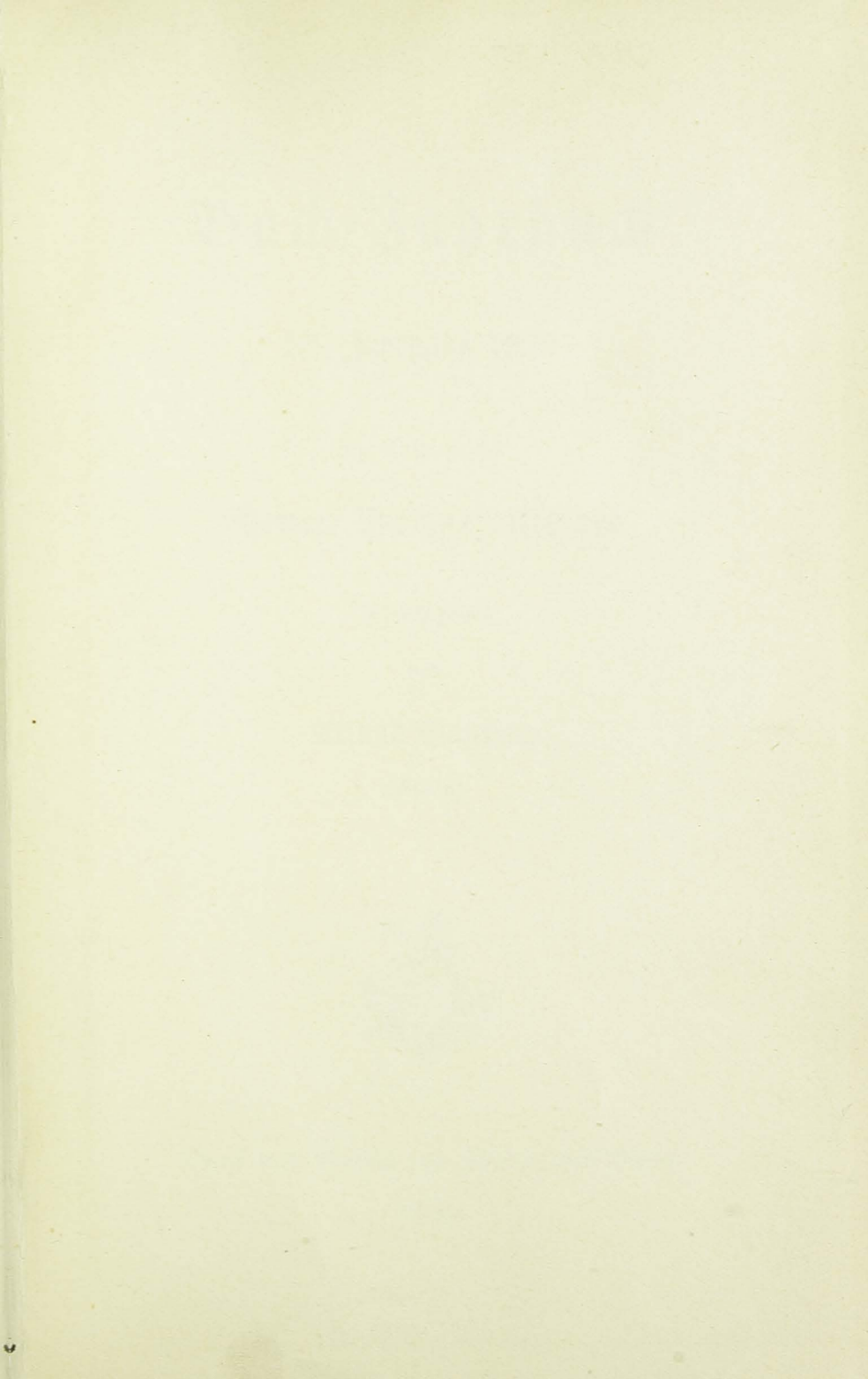
Bach-Jahrbuch 1928

Stichsche

MZ 8°

10

Landesbibliothek



Bach-Jahrbuch

25. Jahrgang 1928

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Berlin)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 29, 3.



1947 I Fd 3

Copyright 1929 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Inhalt.

	Seite
Friedrich Smend (Berlin), Bachs Matthäus-Passion	1
Friedrich Blume (Berlin), Eine unbefannte Violinsonate von J. S. Bach	96
Arnold Schering (Berlin), Bach und das Symbol (2. Studie). . .	119
Georg Schünemann (Berlin), Die Bachpflege der Berliner Singakademie	138
Werner Wolffheim (Berlin), Ein Orgelattest J. S. Bachs aus Erfurt 1716	172
Mitteilungen: Werner Wolffheim, Ein Stammbuchblatt von Christoph Bach	175
Berichtigung	176
Bildbeigaben:	
Schrifttafel aus der Handschrift von Bachs Matthäus-Passion . .	94/95
Nachbildung einer Seite aus der Handschrift der aufgefundenen Violinsonate Bachs.	96/97
Nachbildung des Stammbuchblattes von Christoph Bach. . . .	174/175

Bachs Matthäus-Passion.

Untersuchungen zur Geschichte des Werkes bis 1750.

Von lic. theol. Friedrich Smend (Berlin).

I.

Die vorliegende Arbeit geht von dem Gedanken aus, daß unser Verständnis der Bachschen Matthäus-Passion über das bis heute erreichte Maß hinaus vor allem dadurch gefördert werden könne, daß die Frage nach dem geschichtlichen Werdegang des Werkes in den Vordergrund der Untersuchung gerückt wird¹⁾. Die ganze Gruppe von Problemen, die sich hier aufstut, ist noch nicht zusammenhängend erörtert worden; ja nicht einmal das notwendige Material zu ihrer Untersuchung wurde bisher veröffentlicht. Denn während die Ausgabe der Bach-Gesellschaft (BG) bei vielen anderen Werken die verschiedenen erhaltenen Fassungen berücksichtigt und in den Vorreden oder gelegentlichen Anhängen gestattet, sich ein Bild von dem Entwicklungsgang und dem Fortschreiten von Bachs Arbeit zu machen, begnügt sie sich bei der Matthäus-Passion damit, die beiden im Autograph vorliegenden Zeugen, die Partitur (DrP) und die Stimmen (DrSt), beide im Besitz der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin²⁾, zu vergleichen, und einen Notentext herzustellen, der ohne Frage dem letzten Willen des Meisters im Wesentlichen entspricht. Die Vorrede erwähnt nur gelegentlich³⁾, daß uns durch Abschriften die Kenntnis älterer Gestalten des Werkes vermittelt werde. Welche Abschriften sie meint, gibt sie nicht an, geschweige daß sie auch nur die wichtigsten der Abweichungen mitteilt. Von diesen älteren Abschriften hat Philipp Spitta eine einzelne einer genauen Untersuchung unterzogen und sie nach

1) In seinem Werk „Der deutsche Gesangverein“ (Band 2, Berlin 1924, S. 3) sagt Siegfried Ochs auch vom Standpunkt des praktischen Musikers aus: „Bei manchen Werken, z. B. Israel in Ägypten oder der Matthäuspassion, ist es unmöglich, die richtigen Maßnahmen zu treffen, wenn man ihre Genesis nicht kennt“.

2) Die Signatur der Original-Partitur lautet: Mus. Ms. autogr. Bach P 25, die der Original-Stimmen: Mus. Ms. autogr. Bach St. 110. Dem Direktor der Musikabteilung der Preuss. Staatsbibliothek, Herrn Univ.-Prof. Dr. Johannes Wolf, bin ich für die Zugänglichmachung dieser und der übrigen Handschriften sowie für unermüdete Beratung bei ihrer Benutzung zu dem größten Dank verpflichtet.

3) Vgl. die Vorrede zu BG IV, S. XIX.

Zeit und Persönlichkeit des Abschreibers genau festgelegt¹⁾. Sie wurde von Johann Philipp Kirnberger im Jahre 1740 oder 1741 angefertigt und ist damit älter als DrP. Von den Varianten dieser Fassung (Kb) veröffentlicht Spitta nun wenigstens eine, den ursprünglichen Schlußchoral des 1. Teiles²⁾. Weiter hat auch er die Frage nach dem Werdegang des Werkes nicht untersucht. Neben dieser Abschrift Kb, die jetzt als Band 6 und 7 der Amalienbibliothek Eigentum des Joachimsthalschen Gymnasiums ist, sich jedoch als ständige Leihgabe in der Preussischen Staatsbibliothek befindet, bewahrt diese Sammlung unter ihren eigenen Beständen eine Abschrift unserer Passion, die zwar nicht vollständig ist, aber in den ausgeführten Teilen mit Kb übereinstimmt, und deren Beschaffenheit auch in den nicht abgeschriebenen Partien erkennen läßt, daß sie alle wesentlichen Abweichungen von der Endgestalt des Werkes mit Kb gemeinsam hat³⁾. Auf ihrem Titelblatt trägt diese Abschrift den Vermerk, daß sie von Agricola gefertigt sei; eine Vergleichung mit autographen Partituren aus dem Bestande der Staatsbibliothek hat die Richtigkeit der Angabe, daß sie von der Hand Johann Friedrich Agricolas stammen, bestätigt. Wir nennen sie Agr.

Eine genaue Kollation dieser Zeugen mit den Autographen einerseits und dem Erstdruck des Werkes (Berlin: Schlesinger 1830) andererseits ergibt nun, daß dieser Erstdruck in der Hauptsache die Fassung der DrSt wiedergibt, in einer Reihe von auffallenden Einzelheiten aber mit Kb⁴⁾ geht. Hierfür ein Beispiel: Kb kennt die Es-dur-Wiederholung des Chorals „Erkenne mich, mein Hüter“ nicht und bietet in der fünften und siebenten Zeile des Es-dur-Satzes leichte Abweichungen von der Endgestalt. Der Erstdruck der Passion bietet den E-dur-Satz in der Kb-Gestalt, den Es-dur-Satz dagegen in der Gestalt der DrSt. Dies mußte zu dem Schluß führen, daß dem Herausgeber des Druckes von 1830, Adolf Bernhard Marx, eine Abschrift des Werkes vorgelegen hatte, die auf der älteren Fassung fußend, eine Überarbeitung im Sinne der DrSt erlebt hatte, wobei jedoch die älteren Lesarten in Einzelheiten stehen geblieben waren. Der Bestand der Bibliothek der Singakademie zu Berlin hat diese Vermutung sehr wahrscheinlich gemacht⁵⁾. Sie bewahrt zwei späte Abschriften des Werkes, die beide handschriftliche Eintragungen Zelters zeigen. Die eine ist ohne Frage die Vorlage für den Erstdruck gewesen. Die andere, ältere, zeigt die Fassung der Passion im Wesentlichen nach Kb. Jedoch sind in ihr einige wenige Abweichungen enthalten, bei denen die Vermutung erlaubt ist, daß hier Spuren einer noch früheren Gestalt des

1) Vgl. Spitta, Bach. Bd. 2, S. 815ff.

2) Mitgeteilt auf S. 14 der Notenbeigabe zu Bach, Bd. 2.

3) Mus. Ms. Bach P 26.

4) Da Kb und Agr übereinstimmen, ist im folgenden bei bloßer Angabe „Kb“ stets Agr mitgemeint.

5) Dem Direktor der Singakademie, Herrn Prof. Dr. Georg Schumann, danke ich auch an dieser Stelle herzlich dafür, daß er mir die Benutzung der Bibliothek des Instituts in diesem Umfang ermöglichte.

Werkes erkennbar sind. So sind in dem Satz „So ist mein Jesus nun gefangen“ jeweils Flöte 1 und 2 des 1. Chores unisono geführt und ebenso Oboe 1 und 2. Kb läßt Flöte 1 und Oboe 1 und ebenso Flöte 2 und Oboe 2 zusammengehen. Diese Art der Umarbeitung des Bläserpartes ist in einer größeren Zahl von Sätzen (z. B. „Kommt ihr Töchter, helft mir klagen“) feststellbar, wenn man Kb mit DrP vergleicht. Es liegt also die Annahme nicht ganz fern, daß diese Singakademie-Partitur den Rest einer auch Kb gegenüber älteren Fassung enthält, daß Kb die Umgestaltung der Bläserbehandlung zunächst in dem Satz „So ist mein Jesus“ beginnen läßt, die sich bei DrP in zahlreichen anderen Sätzen fortsetzt. Und dies gewinnt dadurch eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß in „So ist mein Jesus“ die DrP noch einen Schritt weitergeht, indem während des Gesanges die Oboen schweigen. Wir werden im Verlauf unserer Untersuchung sehen, daß Kb mit überwiegender Wahrscheinlichkeit nicht die älteste Gestalt der Passion, etwa die des Jahres 1729, bietet; da jedoch diese Spuren älterer Fassungen nicht eindeutig quellenmäßig zu belegen sind, müssen wir aus Gründen der Vorsicht zunächst in Kb die älteste uns noch zugängliche Form des Werkes erblicken und uns an sie halten, wenn wir den Versuch machen, dem Werdegang des Werkes selber, d. h. der Entwicklung von Bachs Schaffen auch vor Fertigstellung der frühesten aufgeführten Fassung, nachzugehen.

Bevor wir an diese Aufgabe herantreten, soll jedoch noch einiges über das Verhältnis von Kb zur DrP und den DrSt festgestellt werden. Ein großer Teil der Sonderlesarten von Kb ist nämlich aus der DrP noch deutlich erkennbar, da hier Korrekturen von Bachs eigener Hand vorliegen. Da die DrP außerordentlich sorgfältig geschrieben ist, kann man sogar bei der weitaus größten Zahl von diesen Korrekturen ohne weiteres auf die von Kb gebotenen Lesarten schließen. Um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, verweise ich auf Takt 5 des Rezitativs „Und da sie ihn verspottet hatten“. Hier zeigt die Continuo-Stimme der DrP eindeutig die alte Lesart Kb's



die dann im Sinne der endgültigen Gestalt in



verändert wurde. Es ist nicht ohne Interesse festzustellen, daß Bach sich zu zahlreichen solcher Umarbeitungen während der Anfertigung der neuen Handschrift entschloß. Es handelt sich auch keineswegs nur um Kleinigkeiten der eben genannten Art. So finden wir im Eingangssatz des zweiten Teiles bei Kb als Solostimme „Basso“ angegeben. Die ursprüngliche Überschrift des Satzes lautete auch noch in DrP »Aria a due Violini, Viola e Basso Chori 1 mi«, und bis zum ersten Chöreinsatz war ursprünglich die Sing-

stimme im Bassschlüssel notiert. Mit dem 45. Takt trat dagegen schon beim ersten Niederschreiben die Altstimme ein, während alles Vorhergehende erst nachträglich für die Solostimme in Alt korrigiert wurde. Wir erkennen aus derartigen Beobachtungen die enge Beziehung zwischen Kb und den autographen Zeugen, und unser Vertrauen zur Fassung Kb's erfährt eine ganz wesentliche Festigung, auch wenn uns seine Lesarten in einzelnen Fällen (wie der eben erwähnten Bass-Besetzung) auf den ersten Blick erstaunlich erscheinen.

Noch ein Punkt in der Beziehung unserer Texte bedarf der Besprechung: Die Begleitung der Evangelisten-Rezitative. Kb und DrP sind darin gegen DrSt einig, daß für diese Begleitung lang ausgehaltene Bässe vorgeschrieben sind, während DrSt nur von Zeit zu Zeit auftretende Akkordeinwürfe verzeichnen, die von mehr oder weniger langen Pausen unterbrochen werden. Die Vorrede zur BG¹⁾ bemerkt hierzu, daß die DrP sich mit ihren Angaben an die flüchtige Notierung der damaligen Zeit gehalten habe, der jedoch die Ausführung nur im Sinne der DrSt habe entsprechen können. Bei Werken, von denen älteres autographes Material erhalten ist als bei der Matthäus-Passion, finden wir jedoch diesen Unterschied zwischen Partitur und Stimmen nicht. In der Johannes-Passion wie im Weihnachtsoratorium sind sich vielmehr Partitur und Stimmen darin einig, daß der Evangelisten-Part von lang ausgehaltenen Akkorden begleitet wird. Die DrP scheint mir hierin also von den DrSt abzuweichen; und so gewiß es richtig ist, daß BG sich an die Fassung hält, die fraglos dem letzten Willen des Meisters entspricht, für den Zusammenhang dieser Untersuchung muß zunächst jene ältere Art der Begleitung des Secco-Rezitatifs in Betracht gezogen werden²⁾.

¹⁾ Vgl. die Vorrede zu BG IV, S. XXII.

²⁾ Zu den Wenigen, die sich mit der Frage der Rezitativ-Begleitung überhaupt auseinandersetzen, gehört Wilhelm Werker. Er schreibt (die Matthäus-Passion. Leipzig 1923, S. 47): „Bach schreibt in der Originalpartitur überall im Secco gehaltene Orgelbässe vor, die Gesamtausgabe macht kurze Akkordeinwürfe mit Pausen daraus. Des häufigeren verlangt die Originalpartitur als Begleitinstrument für den biblischen Part ausdrücklich „Orgel“, nie Cembalo. Was Bach schreibt, klingt immer besser, als was Nachgeborene wünschen.“ Werker übersieht, daß nicht die Gesamtausgabe (oder sonstige „Nachgeborene“), sondern Bach selber in den eigenhändigen Stimmen die Akkordeinwürfe vorschreibt. Die Bedeutung dieser Stimmen für unsere Kenntnis von Bachs letzten Willen im Blick auf die Aufführung des Werkes übersieht Werker ja auch sonst; z. B. wenn er um jeden Preis den Evangelisten-Sänger am Altar der Thomaskirche Aufstellung nehmen lassen will, obwohl die originale Tenorstimme des ersten Chores den Part des „Evangelista“ vollständig enthält, eine andere Stimme (für den Sänger am Altar) aber mit nichts nachzuweisen und auch ganz überflüssig ist.

II.

Unternehmen wir es nunmehr, die Geschichte des Werkes niederzuschreiben, soweit wir sie noch nachzuweisen imstande sind, so erscheint es geboten, zunächst bei dem Satz anzuknüpfen, der der älteste des ganzen Werkes ist, dem figurierten Schlußchoral des ersten Teiles „O Mensch, bewein dein Sünde groß!“ Er tritt zwar erst in der *DrV* auf (*Kb* kennt ihn noch nicht), d. h. er ist erst in der Mitte der Vierziger Jahre in die Passion aufgenommen worden. Aber er stand schon vorher in der *Johannes-Passion*, in deren frühester Fassung er (in *Es-dur*) den Eingang bildete.¹⁾ Uns drängt sich die Frage auf: Wie ist dieser Übergang des Satzes aus einer Passion in die andere zu erklären? Zunächst die erste Hälfte dieses Problems: Warum wurde der Satz aus der *Johannes-Passion* entfernt und durch den heutigen Eingangsschor „Herr unser Herrscher“ ersetzt? Die Passion entstand im Winter 1722—23 im Zusammenhang mit Bachs Bewerbung um das Leipziger Thomaskantorat. Gleichzeitig mit der Passion entstand die Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn,“ und beiden Werken war ursprünglich als Schlußchor gemeinsam der figurierte Choral „Christe, du Lamm Gottes“. Das Geschick dieses Satzes innerhalb der *Johannes-Passion* gehört eng zusammen mit dem unseres Chorals „O Mensch, bewein“; wir müssen uns also zunächst mit ihm befassen.

Bach, der bereits am 1. Advent 1722 in Leipzig gewesen war²⁾ und dort die Kantate des Vormittagsgottesdienstes geleitet hatte, begab sich zu demselben Zweck am Sonntag *Estomihi* 1723 wiederum dorthin, und zwar mit der Absicht, sein neues Werk „Du wahrer Gott“ aufzuführen. Aus Gründen, die *Bernh. Friedr. Richter* überzeugend dargelegt hat, wurde an seiner Stelle die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ im Gottesdienst verwendet. Wäre das ursprünglich von Bach vorgesehene Werk aufgeführt worden, so hätte Bach, der zum Karfreitag wieder in Leipzig erschien, um seine *Johannes-Passion* aufzuführen, schon damals einen

1) Vgl. die Vorrede zu *BG.* XII, 1.

2) Für das hier folgende vgl. die überzeugende Beweisführung von *Bernh. Fried. Richter*. (Die Wahl Johann Sebastian Bachs zum Kantor der Thomasschule im Jahre 1723. *Bach-Jahrbuch* 1905, S. 48—67.)

anderen Schlußchoral für die Passion komponiert. Denn schwerlich hätte er die beiden Werke, die er am neuen Ort als Proben seiner Kunst bot, in denselben Choral ausmünden lassen. Er ließ daher die Kantate unvollständig und sich selber gewissermaßen noch freie Hand, welches der beiden Werke mit „Christe, du Lamm Gottes“ schließen sollte. Endgültig entschied er sich dann später für die Kantate. Hierfür lassen sich zwei Beweggründe nachweisen, deren einer in der Kantate, der andere in der Passion liegt. Die Kantate enthält in ihrem 2. Satz, dem Rezitativ „Ach, gehe nicht vorüber“, die Melodie des Chorals, geblasen von einer Oboe. Rust¹⁾ glaubt, hiermit habe Bach einen großen Bogen über die ganze Passionszeit hin schlagen wollen, indem er an ihrem ersten Sonntage die Melodie nur wortlos habe erklingen lassen, um sie dann am Karfreitage in aller Ausführlichkeit figurirt zu behandeln. Wahrscheinlicher scheint mir zu sein, daß der Bläserchoral im Rezitativ eine Vorbereitung dessen sein sollte, was sich noch in demselben Werk erfüllt, die großangelegte Durchführung der Melodie mit dem Text. Unter den Kantaten gerade der vorleipziger Zeit Bachs lassen sich Parallelen zu dieser Art der Vorbereitung des Schlußchorals durch Einflechtung der bloß instrumental auftretenden Melodie in früheren Sätzen nachweisen. Man vergleiche die Behandlung von „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ in der Kantate (Nr. 31) „Der Himmel lacht! die Erde jubiliert“, oder „Herzlich tut mich verlangen“ in der Kantate (Nr. 161) „Komm, du süße Todesstunde“, oder „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ in der Kantate (Nr. 185) „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“. Zudem ist in unserm Fall die Harmonisierung des Oboenchorals im Rezitativ so kühn, daß die Melodie fast verschleiert wird; und auch deshalb hat ihre schleierlos klare Behandlung noch in demselben Werk mehr Wahrscheinlichkeit für sich als ihr endgültiges Erklingen erst nach Wochen. Damit war von Seiten der Kantate die Eingliederung des figurirten Chorals eine Notwendigkeit.

Zugleich brachte die sich hiermit ergebende Änderung der Passion auch für diese eine nicht unwesentliche Klärung und Abrundung

1) Vgl. BG. V, 1, S. X, Absatz 2.

ihres Aufbaus. An anderem Ort¹⁾ habe ich zu zeigen versucht, daß in dem ursprünglichen Aufbau der Johannes-Passion die beiden figurierten Sätze am Anfang und am Schluß einander entsprechende Glieder der Architektur sind, und daß die Umarbeitung des Werkes im Sinne seiner endgültigen Gestalt, d. h. das Ausschneiden und der Ersatz dieser Choräle, eine Vervollkommnung der Ebenmaße des Werkes bedeuten. Denn Bach konnte (und das ist hier wesentlich) nicht einen Satz allein streichen. Mit diesen Eingriffen war aber unser Choral „O Mensch, bewein“ heimatlos geworden. Und er blieb es nach meiner Überzeugung bis zu dem Augenblick, als Bach ihn in die Matthäus-Passion aufnahm. Eben die Heimatlosigkeit und das gänzliche Verlorensein dieses herrlichen Satzes für die Aufführungspraxis war ein Anlaß ihn aufzunehmen, obwohl er nach der Entwicklung, die das Werk inzwischen genommen hatte, nicht unbedingt in seinen Stil mehr paßte. Auf die Wandlungen, die der Satz und ebenso die ganze Passion dabei erfuhr, werde ich eingehen, wenn wir diesen Zeitpunkt in der Entwicklung erreicht haben.

Wir hätten die gesamte Vorgeschichte unseres Satzes bis zu diesem Augenblick uns versparen können, wäre nicht die soeben gebotene Klarstellung für die Auffassung von der frühesten Entwicklung der Matthäus-Passion selber von ausschlaggebender Bedeutung. Ich habe nämlich bisher eine von Spitta wesentlich abweichende Meinung vorgetragen.²⁾ Spitta läßt für den Ersatz des alten Eingangs der Johannes-Passion durch „Herr, unser Herrscher“ nur den einen Grund gelten, daß „O Mensch, bewein dein Sünde groß!“ inzwischen in eine andere von Bach komponierte Passion aufgenommen und damit verbraucht gewesen sei. Diese Passion hatte nach Spitta Picanders Dichtung „Erbauliche Gedanken . . . über den leidenden Jesum“ (1725) zum Text. Nachrichten, daß die fünfte, von Bach geschaffene Passion dies Gedicht zum Text gehabt habe, fehlen aber gänzlich. Ja, es ist sogar höchst unwahrscheinlich, daß Bach diesen Text vertont hat. Ich kann mich auf die über-

1) „Die Johannes-Passion von Bach, auf ihren Bau untersucht“ (Bach-Jahrbuch 1926, S. 105 ff.)

2) Spitta, Bach. Bd. 2, S. 812–813.

zeugende Beweisführung Rudolf Wustmanns berufen und möchte wenigstens ihre Hauptpunkte hier anführen.¹⁾ Der Picander von 1725 ist eine schwache Nachbildung der bekannten Brockesschen Passionsdichtung.²⁾ Diese Brockes-Passion hatte Bach bei Herstellung des Textes zur Johannes-Passion benutzt, sich aber nur lose an sie angelehnt. Damals bestand seine künstlerische Tat darin, daß er mit seinem Werk einen entscheidenden Stilwandel vornahm, indem er an Stelle des oratorienhaften Stiles, der sich aus der Durchkomponierung dieser Vorlage ergeben mußte, den kirchlichen Stil seiner eigenen Werke treten ließ. Ist es nicht im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß er sich nach dieser nicht hoch genug zu schätzenden Leistung durch das verwässerte Nachbild von Brockes sollte zu einem Zurücksinken in den soeben siegreich überwundenen Stil haben verleiten lassen? Auch Spitta legt größtes Gewicht auf die Kontinuität im Entwicklungsgang von Bachs Schaffen. Von dem Standpunkt aus, den wir heute vielleicht nicht mehr teilen können, daß die Lukas-Passion echt ist, sagt Spitta selber³⁾: „Es ist ein eigentümlich glücklicher Zufall, daß gerade diese drei Passionen uns erhalten sind, in denen Bachs allmähliche Entwicklung so unvergleichlich scharf sich ausprägt“. Gerade um des Bruches willen, den die von Spitta postulierte Zwischenpassion in Bachs Werdegang darstellen würde, müssen wir sie ablehnen. Dazu kommt noch folgendes: Spitta sagt selber, daß es ganz gegen Bachs Gewohnheit gewesen sei, ein größeres Werk zugunsten eines kleineren zu plündern.⁴⁾ Wäre dies aber nicht der Fall, wenn Bach seinen figurierten Choral „O Mensch, beweine“ aus der Johannes-Passion in die Komposition des Picander von 1725 übertragen hätte? Der Text von 1725 mag zwei oder drei madrigalische Sätze mehr enthalten als die Johannes-Passion; das wiegt bei weitem nicht auf, daß der Erzählungsstoff des Picander höchstens ein Fünftel des

1) Rudolf Wustmann: Zu Bachs Texten der Matthäus- und der Johannes-Passion. (Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst. 15. 1910, S. 126 bis 131. 161—165.)

2) Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus, aus den vier Evangelien in gebundener Rede vorgestellt.

3) Spitta, Bach. Bd. 2, S. 347.

4) Spitta, Bach. Bd. 2, S. 813.

Umfangs von den Kapiteln 18 und 19 des Johannes-Evangeliums ausmacht, und daß der Picander-Text nicht einen einzigen Turba-Chor bietet (wie Spitta selber feststellt¹⁾) während die darstellenden Chöre in ihrer fast oratorienhaften Breite²⁾ einen ganz wesentlichen Raum in der Johannes-Passion beanspruchen.

Trotz der Wustmannschen Beweisführung hält nun aber auch Bernh. Friedr. Richter an der Komposition des Picander von 1725 fest.³⁾ Er fügt die Aufführung dieses hypothetischen Werkes der Reihe der noch nachweisbaren Aufführungen von Bach-Passionen in Leipzig ein und verlegt sie in das Jahr 1724. Er sagt, die Veröffentlichung des Textes im folgenden Jahre stehe ganz auf derselben Linie wie die Veröffentlichung des Picander-Textes zur Marcus-Passion Bachs im Jahre 1732, der die Aufführung im Jahre 1731 vorangegangen sei. Dem gegenüber ist darauf hinzuweisen, daß die Überschrift dieses Textes der Marcus-Passion ausdrücklich auf eine Aufführung im Vorjahre Bezug nimmt. Sie lautet:⁴⁾

Texte

Zur Passions-Music nach dem E-
vangelisten Marco am Char-Freitage

1731

Vor der Predigt

|

Nach der Predigt

Dagegen weiß der Titel des Picander von 1725 nichts von einer solchen Bezugnahme. Im Gegenteil, die von Bernh. Friedr. Richter selber aktenmäßig erhärtete Tatsache, daß die Passion 1724 im Vespergottesdienst des Karfreitages (und nur damals) stattfand, scheint mir auszuschließen, daß es sich um eine Komposition dieses Textes gehandelt hat. Denn die Dichtung ist überschrieben⁵⁾:

¹⁾ Spitta, Bach. Bd. 2, S. 335 unten.

²⁾ Auch Spitta weist auf diese dominierende Stellung der turba-Sätze innerhalb der Johannes-Passion hin (Vgl. Bach, Bd. 2, S. 362).

³⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1911, S. 52.

⁴⁾ Picanders Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte. Dritter Teil. Leipzig 1732, S. 49.

⁵⁾ Das Gedicht erschien in der „Sammlung Erbaulicher Gedanken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage, in gebundener Schreib-Art entworfen

Erbauliche

Gedanken

Auf den

Grünen Donnerstag und Charfreitag . . .

Dennoch hat dieser Picander-Text für Bachs Kompositionen weittragende Bedeutung; und es bleibt Wustmanns Verdienst, diese klargestellt zu haben. Das positive Ergebnis seiner Untersuchungen läßt sich so zusammenfassen: Bach hat in einem sehr frühen Stadium seiner Kompositionsarbeit an der Matthäus-Passion von Picanders „Erbaulichen Gedanken“ Gebrauch gemacht, und zwar in demselben Sinn wie von Brockes' Dichtung bei der noch nicht lange vorher abgeschlossenen Komposition seiner Johannes-Passion. Beide Texte dienten ihm mehr als allgemeiner Ausgangspunkt, so daß von einer auch nur entfernten Nachbildung nicht gesprochen werden kann. Die gesamte bei Brockes in Reimen gebotene Erzählung wurde durch den Bibeltext ersetzt. Von den betrachtenden Stücken wurden nur wenige herangezogen, stilistisch stark umgebildet und vor allem ihres dramatisch-persönlichen Charakters entkleidet. In der Johannes-Passion ist keine einzige Arie mehr einer handelnden Person (etwa Petrus) in den Mund gelegt, wie dies bei den Brockesschen Arien der Fall ist. Schließlich wurde das ganze Werk mit einer Reihe von Chorälen durchsetzt. Auf diese Weise schuf sich Bach selber einen Text, der ihm zwar nicht gleich so gelang, daß spätere Eingriffe überflüssig gewesen wären, dessen Grundcharakter aber unangetastet blieb. Als Bach mit der Komposition seines neuen Werkes, der Matthäus-Passion, begann, zu dem er sehr viel mehr Zeit hatte als zu dem älteren, fehlte ihm ebenso wie bei der Johannes-Passion eine tertliche Grundlage für das Ganze¹⁾. Er beschloß daher,

von Picandern“ Leipzig (1725), S. 193 ff. Schon diese Titelfassung erinnert an das Vorbild Brockes. Spitta hat den Text wieder abgedruckt (Bach, Bd. 2, S. 873 ff.)

¹⁾ Nicht nur in der erwähnten Arbeit über Bachs Passionsterte hat Wustmann den Nachweis geführt, daß von einer Zusammenarbeit zwischen Bach und Picander erst in späterer Zeit die Rede sein kann. Vgl. Rud. Wustmann: Joh. Seb. Bachs Kantatenterte. Leipzig 1913 (s. die Einleitung und Anmerkungen zu denjenigen der frühen Leipziger Kantaten, bei denen Spitta an die Möglichkeit von Picanders Autorschaft denkt).

den Picander von 1725 zum Ausgangspunkt seiner eigenen Textgestaltung zu machen, wie seiner Zeit den Brockes'schen Text. Auch hier: Ersatz der gereimten Erzählung durch bloßes Bibelwort, nur kleine Auswahl unter den Arien der Vorlage, Umbildung von deren Wortlaut z. B. nach denselben metrischen Prinzipien wie im Falle Brockes, Entkleidung der Stücke von ihrem dramatisch-persönlichen Charakter, Durchsetzung des ganzen Werkes mit Chorälen.

Daß sich Bach hiermit ein vollständiges Tertbuch geschaffen habe, soll nicht behauptet werden. Auch in der Johannes-Passion hat er nicht der Vorlage entstammende Madrigaltexte verwertet. Er hat sich in dem neuen Fall gewiß Zeit gelassen, die Gelegenheit abzuwarten, ob ihm für weitere Sätze noch passender Stoff begegnete. Vielleicht hatte er (ähnlich dem Vorgang bei der Johannes-Passion) auch Sätze aufgenommen, die er später wieder tilgte. Von sechs Sätzen der endgültigen Fassung der Matthäus-Passion läßt sich aber beweisen, daß sie dem Picander von 1725 entstammen. Wir dürfen sie daher mit Wustmann als frühes Gut unseres Werkes ansprechen. Es sind dies:

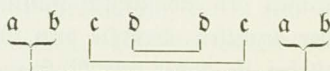
1. Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen.
2. O Schmerz, hier zittert das betrübte Herz.
3. Erbarme Dich, mein Gott, um meiner Sühnen willen
4. Aus Liebe will mein Heiland sterben.
5. Erbarm es Gott, hier steht der Heiland angebunden.
6. Wir setzen uns mit Tränen nieder.

Weiter als bis zur Klarstellung dieser Parallele in der Anknüpfung an textliche Vorbilder bei beiden Passionen ist Wustmann nicht gegangen. Trifft nun auch seine zweite These das rechte, daß wir mit einem sehr frühen, d. h. der Vollendung der Johannes-Passion sehr nahe liegenden Beginn von Bachs Schaffen an der Matthäus-Passion zu rechnen haben, so kann man, scheint mir, die Folgerung nicht von der Hand weisen, daß sich dies auch auf musikalischem Gebiet ausgewirkt haben muß. Mit anderen Worten: Sah sich Bach bei der frühesten Konzeption seiner neuen Passionsmusik denselben textlichen Gegebenheiten gegenüber wie bei der vor kurzem vollendeten Johannes-Passion, so wäre es sehr begreiflich, wenn er im Gesamtaufbau des neuen Werkes noch einmal denselben Weg einschläge, der ihn soeben zum Ziel geführt hatte. Dies Eine hoffe ich dabei zu-

nächst zeigen zu können, daß die vor allem im Anschluß an Wustmanns Ergebnisse als ältester Bestand anzusprechenden madrigalischen Sätze in einer ganz auffallenden Weise die darstellenden Partien dahin ergänzen, daß die wichtigsten Grundrißlinien der Johannes-Passion wiederum hervortreten.

III.

Untersuchen wir die Johannes-Passion, so ist unverkennbar, daß die dramatischen Chöre das Wesentliche für den Aufbau sind. Bach hat diese Chorsätze durch Themen-Gleichheit oder Aufbau-Parallelität zu Paaren verbunden und diese Paare so angeordnet, daß zunächst im zweiten Teil des Werkes deutlich erkennbare Einrahmungen, Einschachtelungen entstehen, denen folgendes Schema zugrunde liegt:



Das madrigalische und Choralmaterial dieses Abschnittes ist vollkommen ebenmäßig an den einander entsprechenden Stellen dieses Periodenbaues eingegliedert. Der Hauptabschnitt des zweiten Teiles der Passion steht in einem Rahmenabschnitt, dessen Eigenheit von Seiten des Aufbaus betrachtet darin besteht, daß er durch Verwendung analogen Materials bereits im ersten Teil des Werkes vorgebildet war. Ich habe diese Eigenart im Aufbau der Johannes-Passion an anderem Ort ausführlich behandelt¹⁾. Ich habe damals die soeben skizzierte Periodisierung im Hauptabschnitt des zweiten Teiles eine „Symmetrie“ genannt. Ich halte heute diese Bezeichnung nicht mehr für ganz glücklich; ich werde in Zukunft für diese besondere Gestalt der zyklischen Kompositionsform die Bezeichnung „Einschachtelung“ oder „Einrahmung“ gebrauchen. Dem ausführlichen Nachweis, daß diese Anordnung nicht zufällig sein kann, sondern einem durchdachten Plan entspringt, möchte ich hier nur eine Einzelheit als Beleg hinzufügen. Der Höhepunkt des ganzen Werkes steht logischerweise in der Mitte der Einschachtelung; es ist der Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“. Daß Bach

¹⁾ Bach-Jahrbuch 1926, S. 105 ff.

hier etwas ganz Besonderes sagen will, zeigt schon der vorhergehende Rezitativ=Abschluß:

Trach = te = te Pi = la = tuß, wie er ihn loß = lie = ße.

6 6/5 8 7 5 6 6# #

Nach dem Trugschluß auf „losließe“ fügt Bach hier eine vollständige Kadenz an, die diesen Rezitativ=Ausklang aus allen übrigen der Passion heraushebt und eine Stimmung seelischer Sammlung erzeugt, die auf die Bedeutung des nun folgenden Choralsatzes ganz einzigartig vorbereitet. Es handelt sich hier eben um den Höhepunkt des ganzen Baues.

Die Anlage dieses Gesamtbaues ist nun aber so eigenartig, daß wir uns fragen: Wie ist Bach auf sie gekommen? Ich bin mir voll bewußt, daß man einem Ganz Großen die Wege seines Schaffens nicht nachrechnen kann. Aber in unserm Fall handelt es sich garnicht um eine Schöpfung freier künstlerischer Phantasie, etwa wie in einer Orgelfuge oder in einem Konzert=Satz; sondern Bach hatte sich hier mit einer ganzen Reihe von Gegebenheiten auseinanderzusetzen, zu denen seine Schöpfertätigkeit erst als ein Zweites hinzukam. Es muß daher über dies zugleich von Gebundenheit und Freiheit einiges klargestellt werden, wenn wir es überhaupt wagen wollen, der Entstehung der Bachschen Passionen nachzudenken.

Zunächst ein Negatives: Es fehlte eine Vorlage für den Text des ganzen Werkes, die Bach befriedigte. Bei seiner Umgestaltung des Brockes'schen Textes ist gewiß der Verzicht auf die gereimte Evangelisten=Erzählung am wichtigsten. Statt ihrer verwendet Bach nur das Bibelwort. Das wird ganz durchkomponiert. In der Art wie Bach dies tut, schließt er sich an Vorgänger an, die choralischen Passionen, in deren Reihe in gewissem Sinn ja auch die Schütz'schen Passionen gehören. Wie in diesen älteren Werken kommen alle dem Erzähler und den Einzelpersonen zugehörigen

Worte in rezitativische Form. Die Masse (turba) kommt als Chor zu Wort, seien es nun Volk, Jünger, Hohepriester, Kriegsknechte oder sonst wer. Reichere musikalische Form können also nur die Massenauftritte bekommen. Ihre Texte, ihre Reihenfolge, in gewissem Maße auch die Abstände dieser Träger der musikalischen Gestaltungen fand Bach vor. Nur vergrößern konnte Bach diese Abstände (durch madrigalische oder Choral-Einlagen), nicht verkleinern. Für die musikalische Gesamtgestaltung ist aber schon die Frage der Abstände zwischen den Tonmassen, die den Bau gliedern, nicht unwesentlich. Und auf musikalische Gliederung hatte es Bach bei seinem Werk fraglos weit mehr abgesehen als seine Vorgänger. Auch dies Gliedern konnte aber nicht nach rein musikalischen Gesetzen geschehen. Inhaltlich Zusammengehöriges durfte nicht auseinandergerissen werden. Musikalische Höhepunkte mußten so gelegt werden, wie auch die stoffliche Bedeutung des Momentes es nahelegte¹⁾. Bach gliedert durch das Mittel der Paarigkeit der Chöre und ihre Einschachtelung. Wie ist Bach darauf gekommen? Sicher war ihm (wie auch schon anderen) Tertgleichheit oder Tertklang der erste Anstoß. Zweimal „Jesum von Nazareth“, zweimal „Kreuzige“ steht im Text des Evangeliums. Das legte den Gedanken gleicher Komposition nahe. Zweimal begegnet uns im Evangelium die Wortfolge „Juden König“. Auch hier wird im Gleichklang die Keinzelle zur Paarigkeit der beiden Chöre „Sei gegrüßet“ und „Schreibe nicht“ zu suchen sein. Damit widerspreche ich einer früheren Behauptung nicht²⁾, daß nämlich darüber hinaus tiefere Zusammengehörigkeit vorliegt. Sie veranlaßte Bach eben dazu, diesen ersten Anstoß weiterwirken zu lassen bis zur Gleichheit der beiden B-dur-Sätze. Von der Paarigkeit dieser schon im Text anklingenden Chöre bis hin zur Ausgestaltung des Werkes auf

¹⁾ In diesem Punkt ist Wilhelm Werker in die Irre gegangen. Er sagt sehr richtig, daß oft gerade im Mittelpunkt der Bachschen Kompositionen das Wesentliche, das Herz des Ganzen, steht. Beide Passionen sind nach seiner These so gebaut, daß sich eine symmetrische Anordnung um eine Mittelachse ergibt. Sehen wir uns diese Mittelachse aber an (Vergl. W. Werker: Die Matthäus-Passion. 1923, S. 53 und 96), so hat der durch sie bezeichnende Augenblick keine irgendwie hervorstechende oder gar zentrale Bedeutung.

²⁾ Bach-Jahrbuch 1926, S. 109.

Grund von Chorpaaren überhaupt, auch wo kein innerer Zusammenhang zwischen den Gliedern der Paare mehr besteht, und zur Einrahmung des Mittelstückes im zweiten Teil durch Verwendung des Materials aus dem ersten ist selbstverständlich ein weiter und kühn durchmessener Weg, der der Schöpferkraft Bachs allein möglich war. Es bleibt im höchsten Grade bewunderswert, wie sich seinem formenden Willen der ganze Stoff, auch der betrachtende, fügt; und dabei sind wir an das Tieffste, die Gestaltung des Einzelsatzes, die seelische Durchdringung des Einzelinhaltes noch gar nicht herangekommen.

Wir wenden uns nunmehr der Matthäus-Passion zu und suchen ihrem ältesten Plan nahezukommen. Der leitende Gesichtspunkt der Untersuchung ist dabei der Gedanke an den Aufbau des ganzen Werkes, von dem ich nachweisen will, daß er der Gesamtanlage der Johannes-Passion nahe steht. Eine sehr wertvolle Bestätigung, daß wir diesen Plan richtig nachzeichnen, wird dabei darin bestehen, daß diejenigen Sätze, die diese Aufbau-Verwandtschaft noch erkennen lassen und deshalb als ältestes Gut der Matthäus-Passion angesprochen werden, auch einzeln für sich betrachtet in ihrer Gestaltung Züge aufweisen, die stark an die Johannes-Passion oder andere frühe Werke Bachs erinnern.

War der Aufbau der Johannes-Passion erwachsen aus der Auseinandersetzung zwischen Gegebenem und formendem Schöpferwillen, so mußte der Bau der Ur-Matthäus-Passion ähnlich entstehen, wenn Bach sich mit ähnlichen Gegebenheiten auseinandersetzen hatte. Und dies letzte hat Buxtmann allerdings nachgewiesen. Der Picandersche Text von 1725 wurde von Bach ebenso gemodelt und nur zum Teil ausgewertet wie früher der Brockes'sche. Nur wenig hat Bach übernommen, vor allem hat er die Evangelisten-Erzählung, die auch Picander in Reime faßt, gestrichen und durch den biblischen Text ersetzt. Und da nur wenig betrachtendes Material ihm brauchbar erschien (wie bei Brockes), wird Bach auch hier zunächst auf den Bibeltext das größte Gewicht gelegt haben, d. h. für uns ist zunächst das Studium der dramatischen Chöre als der wichtigsten musikalischen Formen des Bibeltextes die Hauptsache. Wir besitzen nun zwar die Chöre nur aus weit späterer Zeit. Ihre Gestalt bei Kb weicht in mancher nicht unwichtigen

Einzelheit von der endgültigen ab; daß dies jedoch die früheste Gestalt dieser Chöre ist, läßt sich nicht mehr beweisen. Gleichwohl, glaube ich, können wir auch aus ihr noch Wertvolles erkennen. Betrachten wir sie zunächst ganz allgemein, so fällt sofort auf, daß Bach sich in der Matthäus-Passion von seinen Vorgängern frei macht und nicht mehr alle Massenauftritte zu Chorsätzen ausbaut. Der Barabbam-Schrei ist kein Chorsatz; dieser wichtige Unterschied zwischen Bach und allen Vorgängern ist oft betont worden. Auch von dem kürzesten aller dramatischen Chorsätze der Passion „Der rufet dem Elias“ unterscheidet ihn das Fehlen jedes Themas, jedes harmonischen Fortschrittes. Es ist ein einziger Akkord, der als Faustschlag ins Angesicht jedes christlichen oder sittlichen Bewußtseins eine schlechthin geniale Leistung bleibt. Aber eben ein Chorsatz, eine musikalische Formung, ist er nicht. Neben diesem Verzicht ist der auf Ausgestaltung eines solchen turba-Satzes an anderer Stelle sehr auffallend und zunächst nicht recht zu begründen. Wenn Bach den Text „Was gehet uns das an? Da siehe du zu“ zu einem Doppelchor gestaltet, so ist sehr merkwürdig, daß er den Text „Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen; denn es ist Blutgeld“ in ganz anderer Besetzung vertont, nämlich als Duett für zwei Bassstimmen. Es sind doch in beiden Fällen dieselben Menschen, die reden; und Schütz z. B. bringt diese Identität der Personen dadurch zum Ausdruck, daß er den beiden (Chor-)Sätzen die gleiche und nur hier in seiner Matthäus-Passion vorkommende Besetzung gibt: Alt, 2 Tenöre und Bass.

Dieser zweimalige Verzicht auf Ausgestaltung von Chorsätzen, mit dem Bach sich außerhalb der Reihe seiner Vorgänger stellt, steht nun aber im Einklang damit, daß Bach anknüpfend an seine ältere Passion den Aufbau des neuen Werkes auf Grund von sich einrahmenden Chorpaaren vornehmen wollte. Aus dem bloßen Matthäus-Text wäre der Gedanke der Chorpaare kaum herausgewachsen; denn er bietet nur einmal Textwiederholung, die zu gleicher Vertonung auffordert, und zwar in den Worten: „Laß ihn kreuzigen“. Und dies zweimalige „Laß ihn kreuzigen“ in nächster Nachbarschaft wurde der Ausgangspunkt. Wollte Bach weitere Chorpaare bilden, so konnte er sie nur darum herumlegen. Damit war der Mittelpunkt, der Höhepunkt dieses Abschnittes gegeben, und zwar ein ganz außer-

ordentlich glücklicher. Denn erstens liegt zwischen den beiden „Laß ihn kreuzigen“=Chören der Umschwung der Handlung durch das Nachgeben des Pilatus; sodann gibt die Pilatus-Frage „Was hat er denn Übles getan?“ Anlaß, die Unschuld Jesu, des Lammes, d. h. den zentralen Gedanken des ganzen Werkes, in einem betrachtenden Abschnitt in den Mittelpunkt zu stellen. Ist hiermit die Lage des Höhepunktes bestimmt, so ist für uns die nächste Frage von Bedeutung die nach der Abgrenzung des ersten Teiles. Die Predigt teilte notwendig die Aufführung in zwei Hauptabschnitte. Wie bei der Johannes-Passion liegt auch hier das Schwergewicht im zweiten Teil. Bach legte den Einschnitt hinter die Gethsemane-Erzählung. Damit fallen vier darstellende Chöre in den ersten Teil. Bach hatte in der Johannes-Passion den Stoff musikalisch so gruppiert, daß den im ersten Teil vorkommenden dramatischen Chorsätzen eine Gruppe von Chorsätzen des zweiten Teiles entsprach nämlich die außerhalb des eingeschachtelten Hauptteils stehenden. Den vier zum ersten Teil des neuen Werkes gehörigen Chören („Ja nicht auf das Fest“ — „Wozu dienet dieser Unrat“ — „Wo willst du, daß wir dir bereiten“ — „Herr, bin ichs?“) ließ nun auch hier wieder Bach vier andere im zweiten Teil entsprechen, nämlich die letzten („Der rufet dem Elias“ — „Halt, laßt sehen“ — „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ — „Herr, wir haben gedacht“). Zehn Chöre bleiben nun im zweiten Teil übrig:

Er ist des Todes schuldig.
Weisfrage! Wer ist's, der dich schlug?
Wahrlich, du bist auch einer von denen.
Was gehet uns das an!
Laß ihn kreuzigen.

Laß ihn kreuzigen.
Sein Blut komme über uns.
Begrüßet seist du.
Der du den Tempel Gottes zerbrichst.
Andern hat er geholfen.

Im Mittelpunkt steht die Pilatusfrage. Bis zu ihr steigt es an in fünf Chorsätzen, endigend in dem ersten „Laß ihn kreuzigen.“ Mit dem zweiten „Laß ihn kreuzigen“ beginnend fällt es wieder in fünf Chorsätzen ab. Der Verzicht auf die Ausgestaltung der beiden

schon erwähnten Textteile zu Chorsätzen hatte allein diese Anordnung ermöglicht. Mit Recht macht man Wilhelm Werker zum Vorwurf¹⁾, daß seine „Symmetrien“ auf bloßen Zahlenspekulationen beruhen. Bisher haben auch wir uns überwiegend mit der Zahl der Sätze befaßt, von ihrer Vertonung jedoch ganz abgesehen. Der Beweis dafür, daß diese Anordnung Bachs Absicht entsprach, kann aber nur als erbracht gelten, wenn man nicht nur aus dem, was man abzählt, sondern (und dies zuerst) aus dem, was man hört, den Bau erkennt. Die hier dargestellte Gruppierung des Stoffes muß also musikalisch deutlich hervortreten.

Betrachten wir das gesamte darstellende Material des zweiten Teiles, so ist, was die musikalische Verarbeitung angeht, ein Einschnitt vorhanden, wie wir ihn sonst im ganzen Werk nicht finden. Auf den längsten, themenreichsten Chor („Andern hat er geholfen“) folgt der kürzeste („Der rufet dem Elias“). Der erste von ihnen gehört im ganzen Charakter zusammen mit allen vorhergehenden. Er bildet mit seinem grandiosen Unisono-Gang den Abschluß einer Reihe, die sich nicht fortsetzt. Der ihm folgende Chor („Der rufet“) ist ein neuer Anfang und setzt sich in „Halt, laßt sehen“ ganz klar fort. Man braucht nur die Figuren der ersten Violinen zu vergleichen. Dieser tiefe Einschnitt, dieser neue Anfang, an dem (wie wir noch sehen werden) auch das betrachtende Material teilhat, entspricht ganz dem soeben skizzierten Aufbau. Wir sind also auch von Seiten der Vertonung her berechtigt, die zehn ersten Chöre des zweiten Teiles gesondert von den vier letzten zu betrachten. Unsere nächste Aufgabe hat demnach darin zu bestehen, Zusammengehörigkeiten innerhalb dieser zehn Sätze zu ermitteln. Daß es sich dabei nicht um Chorpaaire im Sinne der Johannes-Passion handeln kann, ist klar. Völlige Gleichheit zweier Sätze kommt nur einmal vor. Dennoch besteht zwischen mehreren der Chöre eine auffallende Beziehung, und zwar auch paarweise.

Es bedarf keines Nachweises, daß der engste um den Mittelpunkt gelegte Rahmen, das zweimalige „Laß ihn kreuzigen“, ein

1) Werker's verhängnisvollster Irrtum ist es, daß er sich um die Frage, welche Sätze musikalische Verwandtschaft aufweisen und deshalb als koordinierte Glieder des Aufbaus anzusprechen sind, überhaupt nicht kümmert.

Chorpaar bildet. Gehen wir von diesem engsten zu dem weitesten Rahmen dieses Abschnittes, so finden wir am Anfang und am Schluß je zwei Sätze, die nur durch ein kurzes Rezitativ voneinander getrennt sind. Zwischen ihnen bestehen paarweise in der Tat bemerkenswerte Beziehungen. Am deutlichsten sind sie zwischen den Chören „Er ist des Todes schuldig“ und „Andern hat er geholfen“. Beide Sätze sind doppelchörig mit einem Hintereinander-Einsetzen von Chor 1 und 2. Stellen wir zunächst die wichtigsten Themen der Chöre in ihren Anfängen nebeneinander.

„Andern hat er geholfen“

a) Takt 1,
Chor 2, Sopran



b) Takt 4 ff.,
Chor 2, Sopran



c) Takt 14,
Chor 1, 2, Sopran



„Er ist des Todes schuldig“

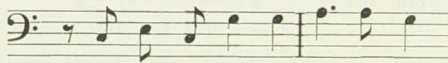
d) Takt 1,
Chor 1, Sopran




Es ist von anderer Seite¹⁾ bereits mehrfach darauf hingewiesen worden, daß diese Themen aus einer gemeinsamen Wurzel erwachsen sind, die in dem Quintsprung g' d'' am deutlichsten erkennbar ist. Gemeinsam ist dem zuletzt verzeichneten Thema (d) mit dem ersten (a) ferner die Terz auf dem dritten Achtel des Taktes, mit dem zweiten (b) das Einsetzen auf dem Achtel nach dem schweren Taktteil. Die gemeinsame Wurzel aller ist aber die Anfangszeile des Chorals „D

1) Vgl. M. A. Brandts-Buys: Eine merkwürdige Stelle in Bachs Matthäus-Passion (Signale f. d. Musikalische Welt, 1927, Nr. 9). A. de Wal: De Matthäus-Passion van Joh. Seb. Bach. Een kleine studie. Den Haag (1927), S. 62, 63.

Lamm Gottes unschuldig“; im Beispiel b ist sie sogar noch ganz erhalten¹⁾. Dies ist für uns aus zwei Gründen sehr wichtig: 1. Der Choral, der vom unschuldigen Lamm spricht, stellt den Grundgedanken der ganzen Passion dar. Derselbe Gedanken- und Stimmungsinhalt steht, wie wir sahen, durch die Pilatusfrage im Zentrum des von uns untersuchten Abschnittes. Wenn also in dem weitesten Rahmen, der dies Herz umgibt, derselbe Gedanke musikalisch anklingt, so dürfen wir darin kaum einen Zufall sehen, sondern müssen es als Bachs künstlerische Absicht werten. 2. Die motivische Verwendung von Choralfragmenten zur Themenbildung freier Vokal- oder Instrumentalsätze ist eine Eigentümlichkeit der Nordischen Schule, und Bach hat sich dieser ihrer Sonderart vor allem in den ersten Leipziger Jahren angeschlossen.²⁾ Wenn wir nun sehen, daß in einem anderen Fall ebendieselbe Art der Choralfragment-Behandlung Bach zu einem thematischen Ergebnis führt, das mit dem unsrigen die größte Ähnlichkeit hat, so dürfen wir auf eine zeitlich nicht zu große Entfernung zwischen der Entstehung der beiden Kompositionen schließen. Ich habe die Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ im Auge; und das schon von Spitta³⁾ angeführte Thema-Beispiel



Der Herr hat Guts an uns ge - tan

¹⁾ Daß diese Themen alle in derselben Tonlage erklingen, der gleichen wie der Choral im Eingangschor, ist gewiß kein Zufall. Beachtenswert sind ferner die Tonarten: „Er ist des Todes schuldig“ beginnt in e-moll, „Andern hat er geholfen“ in G-dur. Man könnte darauf hinweisen, daß im Eingangschor der G-dur-Choral inmitten eines e-moll-Satzes erklingt. Wir sind vielleicht aber zu der Annahme berechtigt, daß auch „Er ist des Todes schuldig“ ursprünglich in e-moll einsetzte. Streichen wir die innerhalb der Passion ganz singuläre Figur des Continuo vor dem Choreinsatz , so bedarf es nur

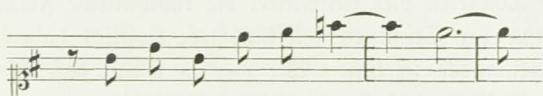
noch einer ganz geringfügigen Veränderung dieser Stimme im ersten Chortakt, und wir erhalten einen Molleinsatz auf den schon vorher ausgehaltenen Akkord, wie wir ihn bei mehreren Sätzen der Passion antreffen. Wenn die Annahme zu kühn erscheint, Bach habe hier das ursprüngliche Moll des Anfangs in Dur verwandelt, den verweise ich auf den Satz „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“, der noch bei Kb in f-moll einsetzt; erst DrP hat daraus As-dur gemacht.

²⁾ Spitta, Bach. Bd. 2, S. 270, 288.

³⁾ Spitta, Bach. Bd. 2, S. 194.

läßt das von mir Gemeinte deutlich erkennen. Die Kantate entstand im Sommer des Jahres 1723. Verlegen wir die Komposition unserer Sätze aus der Matthäus-Passion in eine hiervon nicht zu weit entfernte Zeit, so liegt sie der Vollendung der Chorpaare der Johannes-Passion immer noch benachbart.

Die bisher dargestellte Gemeinsamkeit der Themen ist nun aber keineswegs das einzige Bindeglied zwischen den beiden von uns betrachteten Sätzen „Er ist des Todes schuldig“ und „Andern hat er geholfen.“ Betrachten wir das Thema der ersten beiden Chöre ganz:



Es steigt über die Quint d' bis zum f', das synkopiert ausgehalten wird, um danach mit dem wieder synkopisch und lange ausgehaltenen e' abzustei-gen. Nicht anders ist im Prinzip der Bau des Themas in Takt 14 ff. des zweiten Satzes:



Sehr bemerkenswert ist ferner die Instrumentation der beiden Chöre. Bach hat sie in den dramatischen Sätzen beider Passionen mit einer gewissen Vorliebe angewandt; in späteren Werken dürfte sie kaum anzutreffen sein: Die Oboen und Violinen gehen mit Sopran und Alt, die beiden Flöten aber und die Viola mit dem Tenor. Auch dies also eine Verbindung unserer beiden Chöre untereinander und mit dem älteren Werk. In der Johannes-Passion hatte Bach aber vor allem die Sätze eng aneinander angeglichen, bei denen auch inhaltliche Zusammengehörigkeit vorliegt. So auch hier; denn es bestehen deutliche inhaltliche Beziehungen zwischen unsern Chören. Das Urteil „Er ist des Todes schuldig“ war hervorgerufen durch Jesu Bejahung der Hohenpriesterfrage, ob er sei „Christus, der Sohn Gottes“. Darauf nimmt der zweite Satz Bezug in seinem Schluß: „Denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn“. Die formale Aneinanderkoppelung der beiden Sätze ist also auch von der stofflichen Seite betrachtet voll berechtigt.

Wo die Inhaltsbeziehungen nicht mehr so wichtig oder nahe sind, hat Bach in der Johannes-Passion trotz der paarigen Zusammengehörigkeit die formalen Beziehungen zwischen den einander entsprechenden Chorsätzen gelockert. So stehen in der Johannes-Passion vier Chorvariationen „Jesum von Nazareth“ (zweimal), „Nicht diesen, sondern Barabbam“, „Wir haben keinen König“. Von ihnen gehören die sachlich zusammenhängenden beiden ersten nach Tonart, Rhythmus und Melodiebildung enger zueinander als die beiden anderen. Bei diesen beiden späteren ist die Verwandtschaft der Tonarten viel entfernter, die rhythmische Formung und die Führung der Stimmen selbständiger; stofflich haben sie eben nichts miteinander zu tun. Wir werden sehen, daß Bach in der Matthäus-Passion nicht anders verfährt. Auch hier werden wir Sätze begegnen, die Verwandtschaft in verschiedenem Grade aufweisen; stofflich und formal näher zusammengehörigen und solchen, die inhaltlich kaum eine Verührung miteinander haben, deren musikalische Verwandtschaft überwiegend aus dem Bauplan des ganzen Werkes abzuleiten ist.

Bei dem Chorpaar, das wir nunmehr betrachten, ist eine gewisse, wenn auch dem vorigen gegenüber lockerere Inhaltsbeziehung zu erkennen. Die Verhandlung vor dem Hohenpriester, die mit dem Chor „Weissage, wer ist's, der dich schlug“ schließt, hatte damit begonnen, daß auf Jesu Wort vom Zerschlagen des Tempels angespielt wurde; und eben dieses Wort nimmt der 2. Chor unseres Paares „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ wieder auf. Die enge Zusammengehörigkeit dieser beiden Sätze mit den vorher besprochenen, sie einrahmenden, läßt die Ähnlichkeit der Instrumentation nicht erstaunlich erscheinen. Die Flöten der beiden Chöre in „Weissage“ gehen im ersten Takt in Sechzehntel-Läufen unabhängig von den Singstimmen, wenn auch in Chor 1 die Anlehnung an den Tenor deutlich ist:

Weiß = sa = ge, Weiß = sa = ge

Im weiteren Verlauf des Satzes ist aber die Parallele zwischen Flöten und Tenor durchgeführt, nicht anders als in dem entsprechenden Chor „Der du den Tempel“, während die Oboen mit den Violinen wieder dem Sopran und Alt folgen. Das Wichtigste ist jedoch, daß in der Behandlung der Flöten unsere beiden Sätze sich ganz gleichartig von den sie einrahmenden unterscheiden. Im Gegensatz zu „Er ist des Todes schuldig“ und „Andern hat er geholfen“ schlägt nämlich die Flöte in dem jetzt betrachteten Chorpaar gern aus der einfachen in die Doppel-Oktave. Man vergleiche folgende Fälle:

„Weisage“

Chor 1, Takt 5

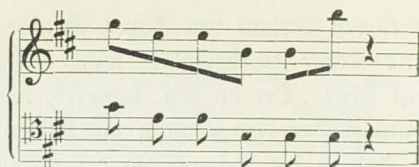
Chor 1, Takt 7, 8

Chor 2, Takt 5

„Der du den Tempel“

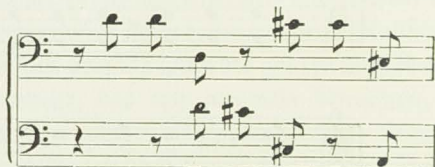
Chor 1, Takt 4

Chor 2, Takt 3



Dies wäre zufällig zu nennen oder jedenfalls ohne Bedeutung, wäre es nicht aus der gleichartigen Gestaltung der Themen dieser Sätze abzuleiten. Nicht nur daß die Chöre in beiden Sätzen nach dem schweren Taktteil mit Achtelakkorden einsetzen, stellt eine Verbindung dar, sondern daß die einzelnen Phrasen der Chöre mit zwei oder drei gleichen oder nahe verwandten Achtelakkorden schließen. An beiden Stellen erhöht Bach in gleicher Weise die leidenschaftliche Wucht durch diesen Oktavensprung der Flöten nach oben. Der Oktavensprung des Basses nach unten in den beiden Chören des Satzes „Weissage“ gibt das Gegenbild dazu:

Takt 1



Wie aber der Oktavensprung der Flöte die Linie nicht zerreißt, die der Tenor darstellt, sondern nur den letzten von zwei gleichen Akkorden beleben soll, so auch hier der umgekehrte Sprung des Basses. Das harmonische und rhythmische Schema für den Anfang des „Weissage“-Satzes ist daher durch diese Linie gekennzeichnet:

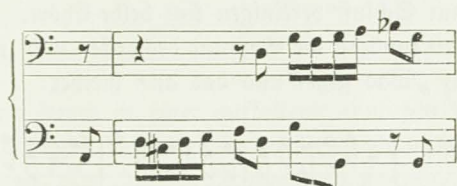


Stellen wir ihr den Anfang des Chores „Der du den Tempel“ gegenüber:

Chor 2



so wird die Beziehung zwischen der Themengestaltung in beiden Sätzen durchaus erkennbar. Deutlicher wird sie noch, wenn wir die Fortführung beider Sätze betrachten. Für den „Weisfage“-Chor ist die Führung der beiden Bässe in Takt 2 charakteristisch:



Dem bezeichnenden Sechzehntel-Motiv begegnen wir in „Der du den Tempel“ z. B. in Takt 3 (Chor 1, Tenor)



In seiner Verdoppelung beherrscht es den ganzen Passus „und bauest ihn in dreien Tagen“. Vgl. Takt 2, Chor 2, Sopran (= Viol. 1 und Ob. 1):



Zu dieser Themen-Verwandtschaft, zu der beiden Sätzen gemeinsamen Doppelschörigkeit und der charakteristisch übereinstimmenden Instrumentation kommt nun noch hinzu, daß sie beide nur durch kurze Rezitative von den sie einrahmenden und ebenfalls ein Paar bildenden Chorsätzen getrennt sind, und daß sie von dem Chorpaar der Mitte dieses Abschnittes gleichen Abstand haben.

In dem von uns bisher betrachteten Abschnitt im zweiten Teil der Passion sind nunmehr noch vier Chorsätze übrig, bei denen wir nach dem bisher Festgestellten von selber nach Zusammengehörigkeit zu Paaren fragen. Fallen uns die musikalischen Verknüpfungen hier nicht so stark ins Ohr, wie dies bei den bisher betrachteten Chören der Fall ist, so entspricht dem, daß hier die im Gegenständlichen begründeten Zusammenhänge recht locker sind. Wir beschäftigen uns zunächst mit den Chören: „Was gehet uns das an“ und „Begrüßet seist du.“ Doppelschörig sind beide. In beiden setzen die Chöre 1 und 2 hintereinander affordisch ein, und zwar so, daß der zu-

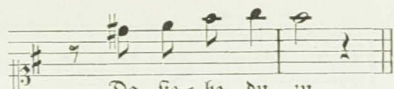
nächst einsetzende Chor (a) das erste Motiv des Themas singt, das dann der andere Chor (b) aufnimmt, während a schweigt. Nun folgt, wieder von einem der Chöre zunächst allein vorgetragen, das zweite Motiv des Themas, das in umgekehrter Richtung zum ersten verläuft. Erst am Schluß vereinigen sich beide Chöre. Zur Verdeutlichung setze ich zunächst die Soprane des ersten und zweiten Chores aus dem Satz „Was gehet uns das an“ hierher:

The musical score shows two staves for Soprano parts. The top staff is for the first soprano and the bottom for the second. Both are in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff contains two motifs: a descending one (1. Motiv, fallend) and an ascending one (2. Motiv, steigend). The second staff contains the same two motifs, with the ascending one (2. Motiv, steigend) starting later than in the first staff.

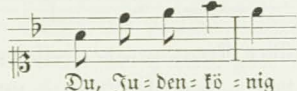
Die erste Themahälfte zeigt im Ganzen abfallende Richtung, die zweite ansteigende. Das umgekehrte Bild zeigt den Satz „Gegrüßet“, dessen Anfang ich in den Sopranen folgen lasse:

The musical score shows two staves for Soprano parts. Both are in G major (one sharp) and 3/4 time. The top staff contains two motifs: an ascending one (1. Motiv, steigend) and a descending one (2. Motiv, fallend). The bottom staff contains the same two motifs, with the ascending one (1. Motiv, steigend) starting later than in the top staff.

Auf die ansteigende Hälfte des Themas folgt hier die fallende. Und wie in dem Satz „Was gehet uns das an“ die zweite (ansteigende) Themahälfte in ihrem Einsatz um einen Ton unter den Abschluß der fallenden heruntergriff, so setzt hier in „Gegrüßet“ das fallende Motiv um einen Ton höher an, als der Sopran des zweiten Chores mit dem steigenden Motiv geschlossen hatte. Beide Chorsätze sind von annähernd gleichem Umfang, nämlich vier Takte lang. Beide haben zudem denselben Ausklang, der sie als zusammengehörig kennzeichnet. Man hat dazu die für die Melodiebildung maßgebende höchste Chorstimme zu beachten, d. h. in „Was gehet“, den Sopran des zweiten Chores:

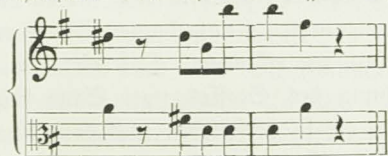


Da sie = he du zu
in „Gegrüßet“ den Sopran des ersten Chores:




Du, Ju = den = kö = nig

Die Sätze sind ferner in einer auffallend ähnlichen Weise instrumentiert. Wir sahen, daß Bach in der Behandlung des Chorpaars „Weissage“ und „Der du den Tempel“ so vorgeht, daß die Instrumentation des einen der beiden ein wenig freier ist als die des andern. So auch hier: In „Was gehet“ ist die 1. Oboe und die 1. Violine von Anfang an mit dem Sopran parallel gelegt. In Chor 1 von „Gegrüßet“ gehen beide zuerst einen Takt lang mit den frei figurierenden Flöten, dann erst (wie in Chor 2 von Anfang an) mit dem Sopran zusammen. Auch die Flötenbehandlung zeigt wieder interessante Parallelen. In beiden Sätzen bilden die Flöten anfangs eine freie Figuration, aus Achteln und Sechzehnteln gebildet und unter Verwendung charakteristischer Synkopen. Erst am Schluß schließen sie sich dem Vokalsatz an, und zwar wie so gern in den dramatischen Chören beider Passionen, dem Tenor. Die Art, wie sie dies tun, nämlich im Wechsel zwischen Oktave und Doppeloktave, verbindet unsere Sätze schließlich noch einmal. Man vergleiche den Schlußtakt von Chor 1 in „Was gehet“



mit dem Abschluß von Chor 2 in „Gegrüßet“ (zitiert nach Kb¹⁾)

¹⁾ Die Notenbeispiele sind selbstverständlich alle nach Kb zitiert. Ich füge diese Bemerkung nur dann besonders hinzu, wenn Kb in charakteristischer Weise von BS abweicht. Die Abweichung ist in unserm Fall deshalb charakteristisch,

weil in der Schlußwendung der Flöte nach BS  diese Linie

den auch in der höchsten Orchesterstimme gleichlautenden Ausklang der Sätze nach der Höhe überbietet, und dadurch den Anklang schwerer erkennbar macht.



Die Verbindung über Kreuz gerade zwischen Chor 1 von „Was gehet“ und Chor 2 von „Gegrüßet“ (und umgekehrt) ist keineswegs Zufall. Sie entspricht dem Gesamtbau der Sätze und geht schon aus den von mir notierten Einsätzen der Sopranstimmen hervor. Je genauer man diesen Bau studiert, um so bewundernswerter wird er: In dem Satz mit der abfallenden ersten Themahälfte führt der zweite Chor zuerst das Wort; umgekehrt ist der erste Chor in dem Satz führend, dessen erste Themahälfte steigt. Dieser steigenden Themahälfte des ersten Chores folgt die Antwort des zweiten Chores auf der Dominante („Gegrüßet“); hat dagegen schon die erste Themahälfte fallende Tendenz, so klingt die Antwort mit derselben Themahälfte des anderen Chores aus der Subdominante („Was gehet“). Hier Beziehungen zwischen den beiden Chorsätzen zu bestreiten, ist kaum möglich, zumal da schließlich noch zu beobachten ist, daß beide in denselben harmonischen Rahmen eingespannt sind. „Was gehet“ steht in e-moll und endet auf der Dominante h, „Gegrüßet“ in d-moll, endigend ebenfalls auf seiner Dominante a. So verschieden also auch unsere beiden Chöre dem flüchtig zuhörenden Ohr erscheinen mögen, genaues Studium lehrt uns eine für die Kürze beider, aus verschiedenem Themenmaterial aufgebauten Stücke erstaunliche Fülle der Parallelercheinungen erkennen. Daß hier mit schlechthin souveräner Beherrschung des Stoffes zwei Sätze knappster Fassung geschaffen wurden, die so verschieden und doch einander so ähnlich sind wie Geschwister, ist im höchsten Grade bewundernswert. Ich glaube, wir dürfen hier mit vollem Recht von einem Paar sprechen.

Ziehen wir nun die beiden noch verbleibenden Chorsätze „Wahrlich, du bist auch einer“ und „Sein Blut komme über uns“ in den Kreis unserer Betrachtung, so ist festzustellen, daß hier Paarigkeit in dem bisher gebrauchten Sinn des Wortes nicht vorliegt. Die einzige Übereinstimmung zwischen den Sätzen ist die Vierstimmigkeit. Ob eine frühere Gestalt der Passion hier weitere formale Gemeinsamkeiten aufwies, läßt sich nicht ausmachen; sehr wahrscheinlich

ist es in Anbetracht der großen Verschiedenheit unserer Sätze nach Text, Situation, Stimmungsgehalt nicht. Aber auch wenn wir auf Zusammengehörigkeit dieser beiden Chöre verzichten, läßt sich soviel sagen: Paarigkeit der Turba-Sätze liegt in unserem Abschnitt in vier Fällen vor, nicht im Sinne der völligen Übereinstimmung der einander entsprechenden Glieder der Paare, aber doch so, daß deutlich vernehmbare Beziehungen zwischen ihnen bestehen. In der Johannes-Passion sind diese Chorpaare in dem zentralen Abschnitt (ich nannte ihn früher „Herzstück“) so angeordnet, daß Einrahmungen entstehen; sehr bemerkenswert ist dabei, daß die madrigalischen Sätze dieses Herzstückes an diesen Einrahmungen teilnehmen, selber ebenfalls Glieder dieser Einrahmungen sind. Wollen wir hier nachweisen, daß ein auf Chorpaarigkeit beruhender Aufbau auch im Herzstück der Matthäus-Passion ursprünglich von Bach beabsichtigt war, so erhebt sich von selber die Frage nach dessen ältestem Bestande an betrachtenden Sätzen. Vor allem muß der Nachweis geführt werden, daß der Mittelpunkt dieses Abschnittes schon nach Bachs frühester Absicht mit einem Satz ausgestattet werden sollte, der dieser gewaltigen Umrahmung durch die Chorpaare nach Form und Inhalt würdig ist. Hierfür ist Wustmanns Nachweis, daß die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ in der Tat zum ältesten Bestande gehört, von größtem Wert. Das unschuldige Leiden Christi („von einer Sünde weiß er nichts“), d. h. der Hauptgedanke der ganzen Passion, steht hier im Mittelpunkt gerade am rechten Platz. Im Gegensatz zu den sie einrahmenden dramatischen Chören, in denen menschliche Leidenschaften und ihre erschreckenden Ausbrüche zur Gestaltung herbster und gewaltsamster Tonsätze Veranlassung gab, ist diese im Zentrum stehende Musik, die den Unschuldsgedanken zur Darstellung bringt, von tiefster seelischer Wirkung. Bach gibt der ganz einzigartigen Bedeutung dieses Satzes durch Verwendung ganz besonderer musikalischer Mittel Ausdruck, so daß auch innerhalb der Endgestalt der Passion unser Satz noch eine Sonderstellung einnimmt. Heuß sucht diese Sonderstellung, die er auch anerkennt¹⁾, aus der Herkunft des Textes abzuleiten; war doch die Arie des Picandergedichtes von 1725, nach der er gebildet ist,

1) Alfred Heuß: Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion. Leipzig 1909, S. 19.

Jesu selber in den Mund gelegt. Daß Bach aber den dramatisch persönlichen Charakter aller von ihm benutzten Madrigaltexte (sowohl bei Brockes wie bei Picander) vollkommen außer Acht läßt, wurde schon gesagt. Der einzigartige, ganz ohne Parallele dastehende Charakter des Satzes kommt schon durch die reine Bläserbegleitung zum Ausdruck, stärker noch dadurch, daß es Instrumente ausschließlich in Sopran- und Altlage sind. Auch dies findet sich nach dem ursprünglichen Plan in keinem anderen Satz des Werkes. Auch „So ist mein Jesus nun gefangen“ machte hiervon keine Ausnahme; denn nicht nur Kb, sondern ebenso DrP schreibt hier ausdrücklich vor, daß die Celli mit den Bratschen unisono zu musizieren haben.

Nach Wustmanns Feststellung gehören in diesem Abschnitt außer unserer Arie noch zwei weitere madrigalische Sätze zum ältesten Bestande des Werkes: „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen“ und „Erbarm es Gott, hier steht der Heiland angebunden“. Ob diesem letzteren auch schon die Arie „Können Tränen meiner Wangen“ folgte, mag dahingestellt bleiben; von entscheidender Bedeutung ist es nicht. Wir werden dagegen sehen, daß diese beiden Stücke ihrerseits an der Bildung der Einrahmungen teilhaben, indem sie an einander genau entsprechenden Stellen des Aufbaus stehen. Dazu kommt, daß sie zu der Bläser-Arie im Mittelpunkt mit ihrer reinen Streicherbegleitung einen gemeinsamen Gegensatz bilden, die Unschuldsmusik im Herzen des ganzen Abschnittes hierdurch noch eine besondere Heraushebung erfährt.

Bachs Umarbeitung der Texte von Brockes und Picander erstreckte sich aber nicht nur auf die bisher berührten Punkte. Seine Tat war es, das ganze Werk mit Choralstrophen zu durchsetzen; und das für uns Wesentliche ist hier, daß die dem Herzstück der Johannes-Passion angehörigen Choralstrophen ebenso wie die Arien Glieder des auf Rahmenbildung beruhenden Aufbaus sind. Wir fragen, welche Choräle im Herzstück der Matthäus-Passion als zum ältesten Bestande gehörig bezeichnet werden dürfen. Zunächst fraglos „Wer hat dich so geschlagen?“. Dies ist im ganzen Werk die einzige Strophe, die nach Text und Weise beiden Passionen gemeinsam ist. Hier in den Matthäus-Text paßte sie zudem viel besser als in den Johannes-Text. Bei Matthäus folgt sie als

Ausdruck des Christengewissens der frechen Verhöhnungsfrage „Wer ist es, der dich schlug“? Und gerade die zweimalige, aber aus völlig verschiedenen Welten stammende Frage ist von großer Wirkung. Nicht ganz so günstig ist der Anschluß im Johannes-Lert. Ist es zu kühn zu vermuten, daß Bach, der sein Neues Testament und sein Gesangbuch von früher Jugend an kannte, als Kantor zudem die amtliche Verpflichtung hatte, die zum Evangelium passenden Lieder für die Gottesdienste selber zu bestimmen, beim Lesen des Matthäus-Evangeliums an unserer Stelle innerlich die fragende Choralstrophe durchlebte und sie von hier aus bei der nicht ganz so gut passenden Johannes-Stelle einfügte? Sie fand in dem neuen Werk ihren Platz zwischen den Chören „Weisage“ und „Wahrlich, du bist auch einer“.

Aus der Aufbauffizze, die ich sogleich folgen lasse¹⁾, ist ersichtlich, daß der soeben bezeichneten Stelle der Platz zwischen den Chören „Gegrüßet“ und „Der du den Tempel“ koordiniert ist; und dieser Platz wird wieder von einem Choral eingenommen: „O Haupt, voll Blut und Wunden“. Von ihm läßt sich ebensowenig zwingend beweisen, daß er zum ältesten Gut der Passion gehört; aber wahrscheinlich machen läßt es sich auch hier. Die Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ tritt in der Matthäus-Passion fünfmal auf. Es ist oft darauf hingewiesen worden, daß zwischen diesen Bachschen Sätzen ein ganz eigenartiges tonartliches und harmonisches Verhältnis besteht. Meist gehen die Beurteiler des Werkes aber an unserm Satz „O Haupt voll Blut und Wunden“ vorbei. Er unterbricht nämlich die Linie der vier übrigen Sätze, die stetig in der Tonhöhe sinken vom ionischen E-dur bis zum phrygischen a-moll. Betrachten wir das Werk vom Standpunkt des Werdens aus, so liegt der Gedanke nahe, daß unsere Strophe einer anderen Entwicklungsschicht angehört, als die vier anderen (sicher gemeinsam in das Werk eingefügten) Sätze derselben Melodie. Daß diese Reihe von vier Strophen tatsächlich innerhalb der Matthäus-Passion jüngeren Datums ist, soll später nachgewiesen werden. Auf zweierlei möchte ich hier aber noch hinweisen: 1) Wenn Bach sonst mehrere Strophen desselben Kirchenliedes in einem Werk verwendet, so hält er

1) Siehe S. 33.

sich an die Reihenfolge der Dichtung. Er läßt wohl gelegentlich Strophen aus; aber er stellt nicht um. Wenn wir hier beobachten, daß die Anfangstrophe des Chorals erst an dritter Stelle folgt, nachdem zwei Mittelstrophen schon vorausgegangen sind („Erkenne mich, mein Hüter“ — „Ich will hier bei dir stehen“), so deutet auch dies darauf hin, daß wir es mit der Arbeit aus verschiedenen Zeiten zu tun haben. 2) Wie die Worte „Wer hat dich so geschlagen?“, sind auch die Worte unserer Strophe unmittelbar aus dem Text des Evangeliums herausgewachsen. Auch dies läßt darauf schließen, daß sie keine spätere Hinzufügung bedeutet, sondern zu dem ältesten, ursprünglich gewachsenen Bestande unseres Abschnittes gehört.

Schließlich soll noch ein Choral des Herzstückes besprochen werden. Neben der Arie „Aus Liebe“ und dem vorangehenden betrachtenden Rezitativ finden wir im Mittelpunkt unserer Einrahmung die Strophe „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“.

Rb notiert ihre erste Zeile folgendermaßen:



Die Fermate mitten in der Zeile, die sich bei allen Stimmen findet, verrät die nahe Beziehung dieses Satzes zu der Strophe „O große Lieb“ aus der Johannes-Passion und macht die frühe Entstehung von „Wie wunderbarlich“ sehr wahrscheinlich. Daß es nun Bachs Absicht von Anfang an war, zwei Sätze (nämlich Choral und Arie) in den Mittelpunkt seines Werkes zu stellen, möchte ich nicht annehmen. Dagegen läßt sich unsere Beobachtung hinlänglich und zwanglos so erklären, daß Bach zuerst den Choral-Mittelpunkt beabsichtigte (entsprechend dem zentralen Choral der Johannes-Passion), dann aber durch Picanders Text zu der Komposition der Arie geführt wurde, ohne deshalb den Choral sofort zu verdrängen, aber vielleicht mit der Absicht, bei der endgültigen Fertigstellung sich für das eine oder andere zu entscheiden. Da er, wie wir noch sehen werden, den ganzen Aufbauplan des Anfangs verwarf, also ein einheitlicher Mittelpunkt an unserer Stelle gar nicht mehr nötig war, konnten beide Sätze stehen bleiben.

Zur Verdeutlichung des bisher von mir Besprochenen lasse ich nunmehr eine Skizze folgen, aus der der Aufbau unseres Abschnittes hervorgeht:

—	Er ist des Todes schuldig.
—	Weissage, wer ist's.
—	Wer hat dich so geschlagen?
—	[Wahrlich, du bist auch einer.]
—	Erbarme dich, mein Gott.
—	Was gehet uns das an!
—	Laß ihn kreuzigen!
—	[Wie wunderbarlich.]
—	Aus Liebe.
—	Laß ihn kreuzigen!
—	[Sein Blut komme über uns.]
—	Erbarm es Gott.
—	Gegrüßest seist du, Judenkönig!
—	O Haupt voll Blut und Wunden.
—	Der du den Tempel Gottes zerbrichst.
—	Andern hat er geholfen.

Wenn man von dem einen Umstand absieht, daß die beiden in [] gesetzten Chöre in der That kein Paar bilden, so ist die nahe Verwandtschaft dieses Aufbaues mit dem des entsprechenden Theiles der Johannes-Passion nicht zu verkennen. Ich lasse ihn folgen:

	Ach großer König.
—	Nicht diesen, sondern Barabbam.
—	Betrachte meine Seel. — Erwäge.
—	Sei gegrüßet, lieber Judenkönig.
—	Kreuzige, kreuzige!
—	Wir haben ein Gesetz.
—	Durch dein Gefängnis.
—	Lässest du diesen los.
—	Weg, weg mit dem! Kreuzige!
—	Wir haben keinen König.
—	Eilt, ihr angefochtenen Seelen.
—	Schreibe nicht: der Juden König.
—	In meines Herzens Grunde.

Wie eng diese Beziehungen sind, zeigt sich aber erst bei eingehender Betrachtung. Zunächst der Umfang: Stehen in der Matthäus-Passion in unserem Abschnitt zwei dramatische Chöre mehr als

in der Johannes-Passion, so erstreckt sich der durch Einschachtelung gebildete Abschnitt der Johannes-Passion auch noch auf die vor dem ersten und hinter dem letzten dramatischen Chor angereihten Choralstrophen. Der Mittelpunkt dieses Aufbaues liegt stofflich an derselben Stelle. Es ist beidemale der Wendepunkt in der Verhandlung vor Pilatus; unmittelbar vor dem Zentrum des Aufbaus äußert der Landpfleger zum letztenmal den Willen, den Angeklagten freizugeben. Bemerkenswert ist ferner, daß der Schluß beider Abschnitte an ganz gleiche Stelle des Berichtes fällt, mitten hinein in die Erzählung von den Ereignissen auf Golgatha; und zwar so, daß die Verhöhnung „Er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn“ und die doch jedenfalls nicht weniger höhnisch gemeinten, inhaltlich nahe verwandten Worte „daß er gesagt hat: Ich bin der Juden König“ dem Einrahmungsabschnitt angehören. Die beiden nach Bachs Auffassung durchaus ohne Affekt von den Kriegsknechten gesprochenen Worte „Der rufet dem Elias“ und „Lasset uns den nicht zerteilen“ gehören dagegen (wie auch das Sterben Jesu) in den folgenden Passus. Damit nicht genug: Bach gliedert die sich einrahmenden Sätze der Johannes-Passion so, daß nicht nur jeweils ein Einzelsatz einem anderen Einzelsatz entspricht, (wie „Wir haben ein Gesetz“ — „Lässest du diesen los“), sondern er läßt auch eine kleine Abfolge von Sätzen je zweimal auftreten. Auf „Nicht diesen, sondern Barrabbam“ (a) folgt ein betrachtendes Stück (b) „Betrachte meine Seel“ — „Erwäge“ und dann (c) „Sei begrüßet, lieber Judenkönig“. Dem entsprechend folgt auch wieder eine Abfolge von Sätzen: „Wir haben keinen König“ (a), „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ (b), „Schreibe nicht“ (c). Ganz analog stehen mutatis mutandis in der Matthäus-Passion die Abschnitte „Wahrlich, du bist auch einer“ — „Erbarme dich“ — „Was gehet uns das an“ und „Sein Blut komme über uns“ — „Erbarm es Gott“ — „Gegrüßet“ als Folge von Sätzen in der Einrahmung an einander entsprechenden Stellen. Sehr bezeichnend ist dabei, daß in beiden Fällen die einzigen madrigalischen Partien, die an der Einrahmung der Abschnitte beteiligt sind, an derselben Stelle, nämlich innerhalb dieser Folge von drei Sätzen, anzutreffen sind. Und schließlich: Beidemale die ersten Glieder dieser Satzfolge der Johannes-Passion stehen von allen ihren paarigen Chören einander am freiesten gegen-

über. Es ist vielleicht kein Zufall, daß auch innerhalb des Matthäus-Passions-Abschnittes, den wir betrachten, die ersten Glieder dieser beiden Gruppen von drei Sätzen keine nähere Gemeinsamkeit zeigen.

Aber das Wichtigste ist hiermit noch nicht gesagt. Die beiden ganz im Innern dieser Herzstücke beider Passionen stehenden Chorpaare („Wir haben ein Gesetz“ — „Lässest du diesen los“ und „Laß ihn kreuzigen“ — „Laß ihn kreuzigen“) haben schon in ihrer Fugenform etwas Gemeinsames¹⁾. In beiden Passionen ist das Verhältnis dieser Mittelpaare zu den sie umgebenden Paaren nahe verwandt. Trotz der souveränen Beherrschung ungezählter Musikformen ist Bach doch der Fugenmeister schlechtthin; es kann uns daher nicht wundern, daß er hier in unmittelbarer Nähe des Höhepunktes, des zentralen Gedankens der Werke, wo es gilt das Gegenbild dieses religiösen Zentrums, den leidenschaftlich erregten Haufen, mit der denkbar größten Eindruckskraft zur Darstellung zu bringen, sich in der Sprache ausdrückt, die seine ureigenste ist. Und er redet in ihr unter Verzicht auf Mittel, die in den äußeren Rahmenchören die Eindruckskraft steigern helfen (phantasievolleren Formen, Instrumentation in der Johannes-Passion — Doppelchörigkeit in der Matthäus-Passion) mit einer Ausdrucksgewalt, wie in unsern Abschnitten weder vorher noch nachher. Steht man unter diesem zwingenden Eindruck, so will es fast nebensächlich erscheinen, daß beide Fugenpaare zudem im Bau (ausgehend vom Baß, ansteigend über Tenor und Alt zum Sopran) die nächsten Beziehungen zu einander haben.

IV.

Um jedoch außer allen Zweifel zu stellen, daß die von mir behauptete Zusammengehörigkeit des Aufbaus der Herzstücke unserer beiden Passionen wesentlich und nicht zufällig ist, muß ein Einwand entkräftet werden, den man gegen meine bisherige Beweisführung aufstellen könnte. Der Ausgangspunkt meiner Untersuchung war die Feststellung, daß Bach sich bei seinen Passionsmusiken mit einer ganzen Reihe von Gegebenheiten auseinanderzusetzen hatte;

¹⁾ Es ist sehr bezeichnend, daß auch Spitta bei der Besprechung der beiden Chöre „Laß ihn kreuzigen“ auf das entsprechende Chorpaar in der Johannes-Passion vergleichend zurückgreift. (Bach, Bd. 2, S. 377.)

und zu diesem Gegebenen gehörte vor allem der Evangelientert. Nun ist aber allgemein bekannt, daß die Synoptiker und das Johannesevangelium im Aufriß des Lebens Jesu und in vielen Einzelheiten von dessen Darstellung sehr verschiedene Wege gehen; allein in der Leidensgeschichte finden wir eine ganz weitgehende Übereinstimmung. Daraus kann der Schluß gezogen werden: Was Wunder, daß die Kompositionen entsprechender Abschnitte gemeinsame Züge aufweisen? Die Gliederung der Johannes-Passion erwuchs, wie wir sahen, aus dem Text, dessen Beschaffenheit zur Bildung von Chorpaaren führte. Daß der Evangelientert der Matthäus-Passion hierzu nicht geführt hätte, daß also Anlehnung an das Vorbild des früheren Werkes anzunehmen ist, wurde auch ausgeführt. Dazu kommt, daß Bach in zwei Fällen den zur Bildung von Chorsätzen auffordernden Matthäus-Text gegen die bisher auch von ihm befolgte Gepflogenheit behandelte, weil eben eine ganz bestimmte, unabhängig vom Evangelientert konzipierte, musikalische Form ihm für das Gesamtwerk vorschwebte. Einen sichereren Beweis für diese Behauptung können wir nicht erbringen als dadurch, daß wir die wesentlichen Merkmale dieser Architektur in einem ganz anders gearteten Werk Bachs ebenfalls nachweisen. Ein solches Werk besitzen wir in der Motette „Jesu, meine Freude“, mit der wir uns daher nunmehr zu beschäftigen haben.

Der Text der Motette ist zusammengestellt aus den Strophen des Johann Franckschen Liedes und dazwischen eingelegten Worten aus dem 8. Kapitel des Römerbriefes. Ohne weiteres ist klar, daß die beiden das ganze Werk einrahmenden Strophen „Jesu, meine Freude“ und „Weicht, ihr Trauergeister“ zusammengehören. Derselben Satz ist nur ein verschiedener Text untergelegt. Ebenso deutlich ist die Beziehung zwischen dem zweiten und dem vorletzten Satz des Werkes („So ist nun nichts Verdammliches“ und „So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferweckt hat“). Er geht schon aus dem identischen Anfang beider Sätze klar hervor:



Mit der zweiten Choralstrophe „Unter deinen Schirmen“ beginnt nun auch hier eine dreigliedrige Folge von Sätzen; zu ihr gehören noch „Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet“ und „Trotz dem alten Drachen“. Und dieser dreigliedrigen Satzfolge entspricht auch in diesem Werk später eine gleichartige, die aus „Weg mit allen Schätzen“, „So aber Christus in euch ist“ und „Gute Nacht, o Wesen“ gebildet wird. Bevor ich auf Einzelheiten eingehe, lasse ich hier den Plan des ganzen Werkes folgen:

Jesu, meine Freude.	
So ist nun nichts Verdammliches.	
} Unter deinen Schirmen.	Denn das Gesetz des Geistes.
} } Trotz dem alten Drachen.	
} } } Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich.	
} } } } Weg mit allen Schätzen.	So aber Christus in euch ist.
} } } } } Gute Nacht, o Wesen.	
} } } } } So nun der Geist des, der Jesum.	
} } } } } Weicht, ihr Trauergeister.	

Wir haben uns zunächst noch mit den beiden dreigliedrigen Satzgruppen zu beschäftigen. Sie beginnen beide mit einer Choralstrophe, in der die Melodie zwar von der Oberstimme hintereinander abgesungen wird; diese Strophen heben sich aber doch (und zwar gemeinsam) von den Eckätzen des ganzen Werkes deutlich ab. Während in diesen Eckätzen nämlich die begleitenden Stimmen im Wesentlichen mit der Oberstimme homophon geführt werden, wenigstens so, daß alle Stimmen fast immer zu gleicher Zeit dieselben Silben sprechen, bieten die Sätze „Unter deinen Schirmen“ und „Weg mit allen Schätzen“ ein anderes Bild. Hier werden die Begleitstimmen dazu verwertet, selbständig hervortretend die Bedeutung des Textes zu unterstreichen, was denn zu viel lebhafterer Gestaltung führt. Freiere rhythmische Bildungen und vor allem Wiederholungen einzelner Worte oder Wortfolgen treten auf, die stets dem Sinn entsprechen, trotzdem aber gerade unsere Sätze untereinander verbinden. Man vergleiche etwa die siebente Zeile von „Unter deinen Schirmen“ in den Mittelstimmen:

Sopran 2
Ob es ist gleich fracht, gleich fracht und blüht,
Alt
Ob es ist gleich fracht und blüht, fracht und blüht,
Tenor
Ob — es ist gleich fracht und blüht, fracht und blüht,

mit dem Anfang von „Weg mit allen Schätzen“ in den drei Unterstimmen:

Alt
Weg, weg mit allen
Tenor
Weg, weg, weg, weg mit allen
Bass
Weg, weg, weg, weg mit

Auf die in ihrer Gestaltung aufeinander hinweisenden Sätze folgen in beiden Abschnitten solche für nur drei Stimmen. Nicht nur daß die Dreistimmigkeit sie untereinander verbindet; diese sparsamste Besetzung erinnert zugleich daran, daß an den entsprechenden Stellen der Passionen die Solosätze stehen. Ferner ist die Beziehung dieser beiden dreistimmigen Sätze zu den ihnen unmittelbar folgenden Choralstrophen von Wichtigkeit. In ihnen wird die Choralmelodie viel freier behandelt, als sonst in der Motette; in beiden Fällen ist aber der harmonische Aufriß der Melodie das Gerüst. In „Gute Nacht, o Wesen“ singt der Alt den Cantus firmus hindurch, d. h. die Stimme, die im vorhergehenden Satz Oberstimme war. „Trotz dem alten Drachen“ kennt nun zwar keinen Cantus firmus, wohl aber klingt der Choral auch hier gelegentlich melodisch an; und wenn dies der Fall ist, dann mit besonderer Vorliebe im ersten Sopran, d. h. wieder in der Oberstimme des vorausgehenden Satzes. Man vergleiche etwa die fünfte Choralzeile:

Sopran 1

Ich steh hier und sin = ge

In bezug auf diese letzten Glieder der Gruppen von drei Sätzen, unsere beiden Choralbearbeitungen, ist noch zweierlei beachtenswert. 1. Von allen zu Paaren zusammengeschlossenen Teilen unserer Motette sind diese die einander unähnlichsten. Dies erinnert ganz auffallend daran, daß in beiden Passionen auch gerade an den Ecken der dreigliedrigen Satzgruppen je zwei Sätze zu finden sind, die zwar an entsprechenden Stellen des Aufbaus stehen, aber von allen Paargliedern die geringste Ähnlichkeit untereinander haben. 2. Mindestens so wichtig ist die Beobachtung, daß unsere beiden Sätze nach Vorbildern gearbeitet sind. Von „Troz dem alten Drachen“ hat dies schon Philipp Spitta nachgewiesen; und zwar ist es die gleichnamige Komposition Dietrich Buxtehudes, an die Bach sich hier anlehnt¹⁾. Aber auch von „Gute Nacht, o Wesen“ läßt sich eine formale Anlehnung zeigen. Der Anfang dieses Satzes:

Sopran 1

Gu = te Nacht, Gu = te Nacht, Gu = te Nacht

Sopran 2

Gu = te Nacht, Gu = te Nacht, Gu = te Nacht

Tenor.

Gu-te Nacht, o We-sen, Gu-te Nacht, o We-sen, Gu-te Nacht, o We-sen

zeigt die größte Verwandtschaft mit dem 3. Satz von Bachs Cöthener G-dur-Trio für Flöte, Violine und Continuo, das so beginnt:

1) Spitta, Bach. Bd. 1, S. 305.

Flöte

Violine

Continuo

Sogar die Vertauschung der Oberstimmen ist beiden Sätzen gemeinsam.

Wie aus der Aufbausskizze hervorgeht, bilden diese dreigliedrigen Gruppen den engsten Rahmen um den in der Mitte stehenden Satz: „Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich“. Nicht nur daß dieser Satz fugiert ist, erinnert an die Mittelpaare der beiden Passionen, sondern sein Thema selber verdient in unserm Zusammenhang Beachtung. Es lautet:

Ihr a = ber seid nicht fleisch = lich, son = dern geist = (lich)

Die Verwandtschaft mit dem Thema der Fugen im Mittelpunkt der Johannes-Passion ist ganz unverkennbar.

Wir ha = ben ein Ge = seß, und nach dem Ge = seß soll er

Beide Themen bewegen sich innerhalb einer Sext in fast gleicher Melodielinie: vom Grundton erhebt sich die Tonleiter bis zur Quart; hier ein kleines Aufhalten der Bewegung (Synkope, bzw. Pause); darauf der Quartschritt von der Terz zur Sext, von der aus die Linie wieder fällt. Daß in solchen Einzelheiten Beziehungen zu Werken der Cöthener Periode (G-dur-Trio, Johannes-Passion) vorliegen, daß der Gesamtaufriß der Motette überhaupt eine Nachbildung der in Cöthen geschaffenen Passion darstellt, ist kaum zu bestreiten. Daß Bach also diese musikalische Form aus der einen Passion in die andere übertrug, wie er sich ihrer bei der Motette bediente, gewinnt durch diese Beobachtungen sehr an Wahrrschein-

lichkeit. Und dies besonders, weil wir sehen, daß die Matthäus-Passion und die Motette außer der Johannis-Passion Burchardesehe Formen zum gemeinsamen Vorbild haben. Ich erinnere an die Behandlung der Choralmelodiefragmente in den Chören „Er ist des Todes schuldig“ und „Andern hat er geholfen“. Zugleich aber läßt sich aus der Motette „Jesu, meine Freude“ für den Zeitpunkt, in dem Bach sich dieser Form und dieses Vorbildes bediente, etwas Wichtiges feststellen. Die Forschungen von Bernh. Friedr. Richter¹⁾, die (ich möchte fast sagen) zum Glück von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehen, haben den Nachweis erbracht, daß unsere Motette am 18. Juli 1723 ihre erste Aufführung erlebte, daß also ihre Entstehung der Vollendung der Johannes-Passion ganz kurz gefolgt ist. Die nahe Beziehung beider Werke deutet Richter selber an, wenn er sagt²⁾, daß „Bach . . . bei Schaffung seiner ersten Gelegenheitsmusik ähnlich empfand wie kurz vorher am Karfreitag (1723, nicht 1724!), als er in der Johannes-Passion der Gemeinde ein Werk von bis dahin nicht gekannter innerer und äußerer Größe vorführte“. Wir haben also auch von dieser Seite eine nicht unwesentliche Bestätigung für unsere Annahme in Händen, daß der Beginn von Bachs Arbeit an der Matthäus-Passion der Vollendung der Johannes-Passion in nicht zu großem Abstände gefolgt ist, daß er eben auch in diese Periode (erste Leipziger Jahre) fällt, aus der uns in der Motette ein Werk von ganz ähnlich gestaltetem Aufbau erhalten ist.

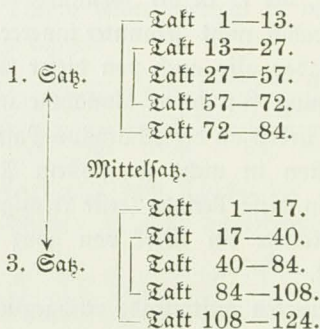
Die in diesen Werken auftretende reichgegliederte Architektur ist hier nun aber nicht als etwas völlig Neues und sofort Fertiges in Bachs Schaffen zu verzeichnen. Sie ist langsam und organisch gewachsen. Wir können ihre Anfänge bis in Bachs früheste Kompositionen verfolgen. Hervorgegangen ist sie aus der einfach zyklischen Gestalt, die Bach schon früh zu chiasmatisch-zyklischen Formen erweiterte. Spitta hat auch hier die Wege gewiesen und das Wesentliche festgestellt³⁾, wozu gehört, daß diese chiasmatisch-zyklischen Formen

1) Bernh. Friedr. Richter: Über die Motetten Sebastian Bachs (Siona 38. 1913, S. 49—51).

2) Siona 38. 1913, S. 49.

3) Spitta, Bach. Bd. 1, S. 738, 739, 720, 723. In gewissem Sinn gehören hierher ebenfalls das in die Cöthener Zeit fallende Orgelpräludium in

sowohl einen Einzelsatz als auch ein ganzes Werk beherrschen können. Von den Bach-Werken, die hier in Betracht kommen, gehört der Actus tragicus in die früheste Zeit von Bachs Schaffen. In ihm tritt die doppelte Einrahmung des Herzstückes noch überwuchert von freieren, phantasievolleren Gestalten auf. Ihre erste klare Durchbildung erfährt die Form in Cöthen, z. B. in den Sonaten für Violine und Klavier. Hier sind es sowohl Einzelsätze (h-moll-Sonate, 1. Satz) wie auch ein ganzes Werk (G-dur-Sonate), in denen die uns beschäftigende Form grundlegendes Gestaltungsprinzip ist. Vor allem ist auf das 1721 vollendete Erste Brandenburgische Konzert zu verweisen. Hier wird der Mittelsatz, der den tiefsten seelischen Gehalt des ganzen Werkes darstellt, von zwei Ecksätzen eingerahmt, deren Einzelaufbau wieder die chiasmisch-zyklische Gestaltung beherrscht. Die reiche und zugleich strenge Gliederung geht aus der folgenden Skizze hervor:



Der Abstand dieses Aufbaus von dem der Passionen und der Motette ist ganz deutlich darin zu erkennen, daß thematische Verbindungen nur innerhalb eines jeden der Ecksätze bestehen, diese Sätze untereinander aber keine thematische, sondern nur Tonart- und Aufbau-Parallelität aufweisen. Dennoch ist das Werk, ich möchte sagen, die letzte Vorstufe zu den genannten Kirchenkompositionen; das ergibt eine eingehendere Betrachtung des 1. Satzes. In ihm ist nämlich das Mittelstück (Takt 27—57) seinerseits nochmals gegliedert, und zwar in drei tonartlich und thematisch klar

g-moll (Spitta, Bach. Bd. 1, S. 635) und die Klavier-Inventionen (Bd. 1, S. 676).

abgegrenzte Teile: Takt 27—43 d-moll, Takt 43—52 C-dur, Takt 52—57 g-moll. Diesem in sich dreiteiligen Glied fehlt nun allerdings die dreiteilige Entsprechung, da es selber den Mittelpunkt bildet. Die hiermit skizzierte Anlage des Satzes gewinnt dadurch an Bedeutung, daß wir denselben Aufbau im Präludium der 3. Englischen Suite (g-moll) wiederfinden. Ich entnehme die folgende Skizze der Arbeit von Günther Oberst: J. S. Bachs Französische und Englische Suiten (Gedenkschrift für Hermann Abert. Halle 1928, S. 316 ff.).

Takt: 1—32, 32—66 | 67—98, 98—110, 111—124 | 124—178, 179—212.

Die Analogie in der Architektur beider Sätze (doppelte Einrahmung eines in sich dreigliedrigen Mittelstückes) läßt auf gleichzeitige Entstehung schließen. In der Tat hat Wilhelm Fischer (Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs. — Bericht über den Musikwissenschaftl. Kongreß in Basel 1924. Leipzig 1925, S. 127 ff.) von anderen Beobachtungen ausgehend sehr wahrscheinlich gemacht, daß die Englischen vor den Französischen Suiten entstanden sind. Da für die Entstehungszeit der Französischen Suiten das Jahr 1722 (älteres Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach) als terminus post quem non feststeht, darf man die Entstehung der g-moll-Suite „um 1721“, d. h. in nächste Nachbarschaft mit der der Brandenburgischen Konzerte, ansetzen. Der Schritt von der Form dieser beiden Sätze zu der der Passionen und der Motette ist daher klar erkennbar. In diesen wird das dreiteilige Glied mit einbezogen in die sich vom einfachen Chiasmus immer komplizierter gliedernden Einschachtelungen. Bach hatte somit in den Passionen und in der Motette eine Form, an deren Durchbildung er lange Jahre und in der letzten Zeit in Cöthen ganz besonders intensiv gearbeitet hatte, zur reichsten Ausgestaltung gebracht. Schließen wir daher aus der so charakteristisch übereinstimmenden Anlage unserer Werke auf die zeitliche Nachbarschaft ihrer Entstehung, so folgen wir einem klar ausgesprochenen methodischen Grundsatz Spittas, der einmal über eine Gruppe von Orgelfugen sagt¹⁾, daß sie „in ihrem Äußeren

¹⁾ Spitta, Bach. Bd. 1, S. 581.

und Inneren so viel Verwandtes haben, daß sie nach dem Bachschen Grundsätze, gewisse einmal produzierte Formeigentümlichkeiten hintereinander in mehreren Werken zu erschöpfen, gleichzeitig entstanden sein werden“.

V.

Mit der nahen Verwandtschaft im Aufbau der bisher betrachteten Abschnitte beider Passionen ist aber ihre Beziehung keineswegs erschöpft. In der Johannes-Passion besteht eine sehr enge Zusammengehörigkeit zwischen dem ersten Teil und den nach Ausscheiden des „Herzstückes“ im zweiten Teil verbleibenden Abschnitten. Eine Anlehnung an diesen Aufbau haben wir in der Matthäus-Passion bereits festgestellt. Den vier darstellenden Chorsätzen des ersten Teiles entsprechen vier des zweiten. Von den im ersten Teil stehenden ist der erste („Ja nicht auf das Fest“) doppelchörig, achtstimmig, die drei anderen einchörig, vierstimmig. Dasselbe Bild bieten die vier Sätze des zweiten Teiles: Achtstimmig ist hier nur der letzte „Herr, wir haben gedacht“; die drei anderen sind nur für vier Singstimmen gesetzt. Diese Gleichartigkeit ist aus dem Text hervorgewachsen, wie eben die ganze Gestaltung Gegebenes zum Ausgangspunkt hat. Und der Text kam hier dem Komponisten ganz besonders entgegen. Die redenden Personen der beiden Doppelchöre sind „Hohepriester und Schriftgelehrte“ — „Hohepriester und Phariseer“. Die drei vierstimmigen Chöre des ersten Teiles haben unter sich Gemeinsamkeit der redenden Personen: Es sind alles Jüngerchöre. Ihnen entsprechen im zweiten Teil drei Chöre der Kriegsknechte unter dem Kreuz. Hierin schloß sich Bach dem Evangelientext an. Der Befund des Textes wird Bach sicher mit dazu veranlaßt haben, diese Gruppierung des Gesamtwerkes vorzunehmen. Wenn wir im Auge behalten, daß wir hier dem Höhepunkt unserer Passion (nach ihrer ursprünglichen Anlage) schon recht ferngerückt sind, so kann uns nicht wundern, daß Bach hier freier gestaltet als im zentralen Abschnitt. Er besetzt die drei vierstimmigen Sätze nicht ganz gleich. Im ersten Teil gehören sie alle Chor 1, im zweiten sind sie auf Chor 1 und 2 verteilt. Auch hierin schließt sich Bach dem Text an: Chor 1 beginnt, „Erlliche“; „die andern“ werden durch Chor 2 dargestellt; der Zusammenschluß

beider Gruppen in „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ ist schließlich durch das Unisono-Singen von Chor 1 und 2 zur Darstellung gebracht, wodurch die Einmütigkeit des Bekenntnisses noch besonders unterstrichen wird.

Freier als im Herzstück sind die parallelen Formgebungen. Aber Parallelität, auch im thematischen Material, ist hier ebenfalls zu erkennen. Man vergleiche die Instrumentalbegleitung von „Ja nicht auf das Fest“ etwa mit der von „Halt laßt sehen“:

„Ja nicht auf das Fest“

Chor 1

Chor 2

„Halt, laßt sehen“ (nach Kb)

In der Johannes-Passion war jedoch die Gruppe von Sätzen des zweiten Teiles, die formal an den ersten Teil anknüpfte, so gelegt, daß sie das Herzstück einrahmte. Wenn Bach auch in dem neuen Werk ein solches „Rahmenstück“ um das Herzstück des zweiten Teiles herumlegen wollte, so mußte dem Herzstück nicht nur ein Abschnitt folgen, der an den ersten Teil anknüpfte wie die dramatischen Chöre; es mußte auch innerhalb des zweiten Teiles ein solcher vorangehen. Eine solche Anknüpfung ist aber nun im Eingangssatz des zweiten Teiles zu erkennen. Wie der des ersten Teiles hat er Zwiegesprächscharakter. Daß der Satz „Kommt, ihr Töchter“ zugleich eine Choralphantasie größten Stiles ist, ändert an dieser Tatsache nichts. Auf diese Überstimmung zwischen den Eingangssätzen beider Teile unserer Passion ist auch schon häufig hingewiesen worden. Man findet sogar die These, die Parallele zwischen beiden Sätzen sei früher noch stärker hervorgetreten, als das fertige Werk dies erkennen lasse.

Der Eingangschor des ersten Teiles sei wie der des zweiten ursprünglich ein Dialog zwischen einer einzelnen Frauenstimme und einer chorischen Mehrheit gewesen. Richtig ist, daß diese Vertonung jedenfalls mehr in der Absicht des Textverfassers gelegen hätte als Bachs Behandlung; schreibt doch Picander für beide Eingangschöre als Personen „Zion“ und „Die Gläubigen“ vor. Aber auch in anderen Sätzen des Werkes läßt Bach die der Tochter Zion zugeschriebenen Worte von den verschiedensten Stimmen ausführen: z. B. vom Tenor („Ich will bei meinem Jesu wachen“), von Sopran und Alt als Duett („So ist mein Jesus nun gefangen“), vom vierstimmigen Chor („Sind Blitze, sind Donner“), vom Alt allein („Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt“); sogar vom Baß („Ach, nun ist mein Jesus hin“). Daß diese letzte die ältere Besetzung des Eingangssatzes im zweiten Teil ist, wurde schon erwähnt. Man empfand den Widerspruch zwischen dieser Besetzung und der Anrede des Chores „Du schönste unter den Weibern“ zu Bachs Zeit schon deshalb nicht so stark, wie wir heute, da auch Sopran und Alt damals nicht von Frauen, sondern von Knaben ausgeführt wurden. Wie aber auch die Besetzung im Eingangssatz der Passion beschaffen gewesen sein mag, das Wesentliche, daß es sich um Zwiesprache handelt wie im Eingang des zweiten Teiles, bleibt bestehen. Von wenigstens einem unserer beiden Eingangssätze hat nun zudem Wustmann die frühe Entstehung wahrscheinlich gemacht, von „Kommt, ihr Töchter“.

Betrachten wir die in beiden Teilen sich unmittelbar anschließenden Sätze, so finden wir hier wie dort die Anordnung: Rezitativ — Choral — Rezitativ. Daß der Choral „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?“ (der erste schlicht vierstimmige Choralsatz des Werkes) zum ältesten Bestande der Passion gehört, ist wahrscheinlich. Es ist dieselbe Choralweise wie im ersten homophonen Choralsatz der Johannes-Passion; und die bei Ab stehende Fermate mitten in der ersten Zeile (dieselbe, die wir in „Wie wunderbarlich“ antrafen), kann die Herkunft aus jenem Satz „O große Lieb“ hier erst recht nicht verleugnen. Rechnen wir diesen Choralsatz zum alten Bestand, so darf der an der Parallelstelle des zweiten Teiles stehende „Mir hat die Welt trüglich gericht“ vielleicht denselben Anspruch erheben.

Siegfried Dohs hat darauf hingewiesen¹⁾, wie wesentlich für den richtigen musikalischen Ausdruck unserer Eingangspartien des ersten Teiles die Worte sind: „Wie sie Jesum mit Listen griffen und töteten“. Bach vertont diese Wendung folgendermaßen: (zitiert nach Kb):

The image shows a musical score for a keyboard instrument. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the treble staff: "Je - sum mit Li - sten grif - fen und tö - te - ten". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are two fermatas at the end of the piece, one on the treble staff and one on the bass staff.

Die Begleitung ist, wie wir schon betonten, in durchgehaltenen Harmonien vorzustellen. Leider ist uns die alte Bezifferung jedoch nicht erhalten; d. h. wir wissen in unserm Fall nicht, ob der Sertakkord auf Dis durch den ganzen Takt auszuhalten ist, der affordfremde Ton auf Listen also mit der vollen Schärfe hervortreten sollte. Ich halte dies allerdings für wahrscheinlich schon um der Wortbedeutung willen; wir können außerdem ähnliche Fälle aus den begleiteten Jesus-Rezitativen der Passion nachweisen („Ihr habet allezeit Arme bei euch“). Das Rezitativ des zweiten Teiles, das mit dem unsrigen korrespondiert (d. h. auf den Choral folgt), beginnt folgendermaßen:

The image shows a musical score for a keyboard instrument. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the treble staff: "Und wiewohl viel fal - sche Zeu - gen her - zu - tra - ten". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are two fermatas at the end of the piece, one on the treble staff and one on the bass staff.

Was inhaltlich aus dem Text herzuleiten war, die Beziehung zwischen den Listen der Hohenpriester und der Aufstellung der falschen Zeugen im Verhör, hat Bach seinem Aufbauplan dienstbar gemacht. Er hat hier musikalische Anklänge durch harmonische und melodische Übereinstimmung geschaffen, die Eingangspartien beider

¹⁾ Siegfried Dohs, Der deutsche Gesangverein. Bd. 2. 1924, S. 307.

Teile einander koordiniert und dadurch, wie früher in der Johannes-Passion, dem Herzstück des zweiten Teiles einen Abschnitt voranzugehen lassen, der an den ersten Teil anknüpft. In dem Johannes-Text hatte sich Gelegenheit geboten, diese Anknüpfung durch das wirksamste Mittel, durch dramatische Chorsätze, geschehen zu lassen. Da der Matthäus-Text hierzu keine Möglichkeit gab, griff Bach aus den rezitativischen Stücken zwei inhaltlich verwandte Augenblicke heraus und schuf einen Anklang, der kaum zu überhören ist, wenn die Begleitung in der ursprünglich beabsichtigten Weise ausgeführt wird.

Damit war allerdings eine der schwierigsten Aufgaben dieses Aufbaus noch nicht gelöst. Der gefährlichste Augenblick für das Verständnis der Architektur des Werkes ist der Übergang vom Herzstück zu dem ihm folgenden Abschnitt des Rahmens. Hier gilt es, dem Hörer in ganz besonderem Maße die Beziehungen zum ersten Teil des Werkes eindringlich nahezubringen. In der Johannes-Passion hat Bach diese Aufgabe dadurch zu lösen unternommen, daß er das Thema der ersten Arie dieses späteren Rahmentheiles („Es ist vollbracht“):



an dasjenige der entsprechenden Arie des ersten Teiles („Von den Stricken“) anknüpft:



Im Prinzip ist es derselbe Weg, den Bach in der Matthäus-Passion einschlägt, wenn auch nach der Eigenart des neuen Werkes neu gestaltet. Zu den letzten Worten des Chores „Andern hat er geholfen“ hatte er einen ganz grandiosen Unisonogang¹⁾ geformt und

¹⁾ „Unifono“ bezieht sich hierbei selbstverständlich nur auf die Chor- und Orchesterstimmen. Siegfried Voss rügt hier mit Recht die Gepflogenheit, auch die Orgel in leeren Oktaven mitgehen zu lassen; schreibt doch Bachs Bezifferung der Continuo-Stimmen eindeutig die harmonische Füllung vor. (S. Voss. Der deutsche Gesangverein. Bd. 2, 1924, S. 350).

dadurch eine Abschlußwirkung hervorgebracht, wie sie dem Ausklang des Herzstückes entspricht, und die auch in der Schluß-Fermate¹⁾ ihren gebührenden Ausdruck findet. (Keiner der vorausgehenden Chöre des zweiten Teiles bot eine solche Fermate!) Die auf diesen e-moll-Abschluß folgenden drei Rezitativtakte modulieren so stark, daß der sich anschließende Satz „Ach Golgatha“ in As-dur einsetzen kann. Überhaupt ist die Beachtung der Tonartenverhältnisse wichtig. Bisher haben wir uns in der Hauptsache in den helleren und heißeren \sharp -Tonarten²⁾ bewegt; von nun an bis zum Schluß des Werkes herrschen die gedämpfteren \flat -Tonarten. So gehören schon tonartlich die beiden betrachtenden Stücke, die auf den Unifono-Abschluß folgen, nicht zu dem vorhergehenden, sondern zu dem sich anschließenden Abschnitt. Heuß weist darauf hin³⁾, daß diese madrigalischen Sätze einen Einschnitt bedeuten, wie wir ihn im ganzen Werk sonst nur zwischen den beiden Teilen besitzen. Mir scheint, wir dürfen noch einen Schritt weiter gehen: Es ist nicht nur ein Einschnitt, sondern ein wirklich ganz neuer Anfang, zudem stark erinnernd an den Anfang des ersten Teiles. Wieder haben wir in „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt“ einen Dialogsatz vor uns mit Fragen und Antworten. Der Text mit seinen Imperativen „Sehet“, „Kommt“ knüpft an „Kommt, ihr Töchter, sehet!“ an. Schon Mosevius ist die Übereinstimmung der Fragen beider Sätze

1) Heuß' Behauptung (Die Matthäus-Passion. 1909, S. 145), diese Fermate stehen nicht in DrP, beruht auf einem mir nicht begreiflichen Mißverständnis des Revisionsberichtes von BS IV.

2) Für unser Gefühl fällt die Arie „Können Tränen meiner Wangen“ mit ihrem g-moll am meisten aus dieser Tonartengruppe heraus. Es muß jedoch darauf verwiesen werden, daß sich innerhalb der hohen Messe, deren Tonarten sich stets zwischen h-moll und D-dur (und ihren nächsten Verwandten fis-moll—A-dur, e-moll—G-dur) bewegen, auch ein einzelner Satz in g-moll findet, auch eine außer dem Cont. auch nur von Viol. 1 u. 2 unifono begleitete Alt-Arie (Agnus Dei), deren Tonart Bach als Mollsubdominante zu D-dur ebenso nah verwandt empfunden hat wie in unserm Fall in der Passion.

3) Vgl. Alfred Heuß: Johann Seb. Bachs Matthäus-Passion. Leipzig 1909, S. 143. Daß gerade Heuß dies betont, ist von besonderer Wichtigkeit. Er legt die Passion dramatisch in Szenen. Und der Ruhepunkt, die Pause, die unsere Arie darstellt, fällt mitten hinein in die Schilderung der Vorgänge auf Golgatha, d. h. sie zerschneidet „szenisch“ Zusammengehöriges.

aufgefallen¹⁾; später sind einmal die Fragen in „Sehet, Jesus“ sehr treffend „Die ganz verschüchternen Gegenbilder zu den Fragen des ersten Satzes“ genannt worden²⁾. Die Analogie liegt auch nicht nur im Text. Wie in „Kommt, ihr Töchter“ tritt in „Sehet“ die Frage „Wohin?“ in dreimaliger Wiederholung auf. Der melodische Zusammenhang, in dem die einsilbige Frage „Wo?“ in „Sehet“ zum erstenmal auftritt, ist folgender (nach Kb):

Solo-Alto

Se - het! In Je - su (Armen)

Chor: Sopran

Wo?

Detailed description: The image shows a musical score for two parts. The top part is for Solo-Alto, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter rest, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics are 'Se - het! In Je - su (Armen)'. The bottom part is for Chorus Soprano, with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a quarter rest, a quarter note G4, a quarter rest, a quarter note E4, and a quarter rest. The lyrics are 'Wo?'.

Wir kennen Ähnliches aus dem Eingangschor. Hier lautet der Einsatz der ersten einsilbigen Frage:

Chor 1, Sopran

Se - het! Den Bräu - ti - (gam)

Chor 2, Sopran

Wen?

Detailed description: The image shows a musical score for two parts. The top part is for Chorus 1, Soprano, with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics are 'Se - het! Den Bräu - ti - (gam)'. The bottom part is for Chorus 2, Soprano, with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a quarter rest, a quarter note G4, a quarter rest, a quarter note E4, and a quarter rest. The lyrics are 'Wen?'.

Diese nahe verwandten Melodielinien werden zudem in beiden Fällen von einer ebenso nahe verwandten Harmonie getragen. Ich lasse als Beleg die Continuoostimme beider Takte (im Ganzen) folgen:

„Sehet, Jesus“

Cont.

7 6 b 6 7b

Detailed description: The image shows a continuo part for the piece. It is written on a bass clef with a key signature of one flat. The melody consists of a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. Below the notes are the figures 7, 6, b, 6, 7b.

1) J. Th. Mosewius: Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion. Berlin 1852. S. 59.

2) J. Smend: Die Matthäus-Passion von Bach und ihre mancherlei Auführungen. (Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst. 4. 1899, S. 143).

„Kommt, ihr Töchter“

Chor 1, Baß

Cont.

6 5 6 7 5 #

4 #

Die Oktaven- und Dezimenschritte des Chorbasses in „Kommt, ihr Töchter“

und des Continuo in „Sehet, Jesus“

verstärken den Gleichklang noch. Man sieht: Die Form, in der Bach hier an den ersten Teil des Werkes anknüpft, ist eine andere als die, in der die entsprechende Anknüpfung in der Johannes-Passion vorgenommen wurde. Aber Anknüpfung an den ersten Teil liegt in beiden Werken vor.

Daß unser Satz „Sehet, Jesus“ zum frühesten Bestande der Matthäus-Passion gehört, geht aber (unabhängig von dieser charakteristischen Wiederaufnahme des ersten Teiles) aus seiner eigenen Beschaffenheit hervor. Es ist schon oft betont worden, daß in ihm ein Satz der Johannes-Passion fortgewirkt hat, nämlich „Eilt, ihr angefochtmen Seelen“. Man braucht nur die Rufe „Wo hin?“, die auch in diesem älteren Satz mit Vorliebe in dreimaliger Wiederholung auftreten, heranzuziehen, um die nahe Verwandtschaft mit denselben Fragen unseres Satzes zu erkennen (siehe S. 52).

Schließlich noch ein Wort über den Text des Satzes. Für ihn ist in dem Picander-Gedicht von 1725 eine unmittelbare Vorlage nicht zu finden. Wir sind aber durch den Vergleich mit der Johannes-Passion zur Annahme einer frühen Komposition des

Matthäus-Passion:

Wo-hin? Wo-hin? Wo-hin?

Johannes-Passion:

Wo-hin? Wo-hin? Wo-hin?

Satzes berechtigt. Wir werden uns daher die Entstehung des Textes so vorzustellen haben, daß Bach selber ohne ein unmittelbares Vorbild hier als Verfasser auftrat. Man tritt seinem Gesamtwerk nicht zu nahe mit der Feststellung, daß die Schaffung textlicher Gebilde seine stärkste Seite nicht war. Wenn wir hier lesen:

Kommt! — Wohin? — in Jesus Armen
 Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen.
 Suchet! — Wo? — in Jesus Armen.
 Lebet, sterbet, ruhet hier,
 Ihr verlassnen Küchlein ihr.
 Bleibet! — Wo? — in Jesus Armen.

so vermißt man jene Glätte des Stiles völlig, die immerhin ein Vorzug von Picanders Reimen ist. Daß unser Satz aus der

späteren Zeit stammen könnte, in der der Text der Passion durch Zusammenarbeiten von Bach und Picander vollendet wurde, ist daher nicht anzunehmen. Er gehört in die Frühzeit der Passion. Und der Sinn dieses ganzen Passus sollte ursprünglich sein: Abschlußwirkung allem Vorhergehenden gegenüber (Unisono-Gang, Fermate!), Hinwegführen vom Bisherigen zu neuem Anfang (starke Modulation!), Wiederbeginn mit Anknüpfung an den 1. Teil (Parallele zum Eingangschor!). Hätte Bach sein Werk nach dem ursprünglichen Aufriß vollendet, der Plan des Ganzen wäre an diesem seinem kritischsten Punkt mit weit größerer Klarheit zutage getreten, als dies in der Johannes-Passion der Fall ist.

Bevor wir von dieser Anfangszeit von Bachs Arbeit an der Matthäus-Passion Abschied nehmen, sind noch zwei Sätze zu erwähnen, die nach Wustmann zum frühen Gute des Werkes zählen. Ausschlaggebende Bedeutung für den Aufbau haben sie nicht; sie gehören aber der Vollständigkeit wegen hierher. Es sind dies „O Schmerz, hier zittert das betrübtte Herz“ und der Schlußchor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“, beide textlich in Anlehnung an den Picander von 1725 geformt. Der Choral, der heute zu dem Satz „O Schmerz“ gehört, findet sich bei Picander nicht. Trotzdem möchte ich ihn zum ursprünglichen Plan rechnen. Ich komme später noch einmal auf ihn zurück und werde dann einen Beleg für die frühe Entstehung des Satzes nachbringen. Der Schlußchor des Werkes zeigt eine nahe Verwandtschaft mit dem entsprechenden Satz der Johannes-Passion. Auch aus diesem Grunde sind wir zur Annahme früher Entstehung berechtigt. Neben dem jedem Hörer ins Ohr fallenden gemeinsamen Gesamtcharakter der Sätze weisen viele Einzelheiten des Satzes „Wir setzen uns“ auf jenen älteren „Ruhet wohl“ zurück. Ich greife eine solche heraus: Die fallenden Achtel-Akkorde, wie z. B. gleich vom 2. Takte an:



Sie erinnern deutlich an Takte in „Ruhet wohl“, wie etwa den vierten bis achten:

Violine 2

Viola

Continuo

in denen entsprechende Achtelfiguren sich durch mehrere Instrumente fortsetzen. Auch hier bietet Kb wieder ein der Johannes-Passion noch näher stehendes Bild als BG, indem hier die häufigen Gegenbewegungen des Continuo (z. B. in Takt 5 oder 12), zu denen „Ruhet wohl“ kein Analogon bietet, fehlen. Bei Kb lautet in den genannten Takten die Continuoostimme:

Takt 5:

Takt 12:

Hiermit ist der Bestand an Sätzen unserer heutigen Passion erschöpft, die wir als frühes Gut des Werkes anzusprechen haben. Obwohl wir theoretisch annehmen mögen, daß heute verlorenes, weil inzwischen gestrichenes, Material noch dazu gehört haben kann, glaube ich, im Wesentlichen den Umfang hiermit abgegrenzt zu haben. Man erkennt, daß den dem Herzen des Aufbaus ferner stehenden Partien die Abrundung fehlt, die Bach seinem Herzstück schon gegeben hatte. Es ist auch durchaus verständlich, daß er sich das gesamte Material für den zentralen Abschnitt und die entscheidenden Wendepunkte zuerst zu schaffen suchte; die mehr einrahmenden Abschnitte, in denen er sich auch in der Johannes-Passion mehr Freiheiten erlaubt hatte, lagen ihm nicht so unmittelbar am Herzen. Für ihre Ausgestaltung ließ er sich wieder mehr Zeit.

VI.

Bei den Bestandteilen unserer Passion, die wir bisher allein unserer Untersuchung unterzogen haben, handelte es sich um frühes

Gut. Wir kamen zu dieser Überzeugung theils dadurch, daß die Kompositionsform des Einzelsatzes es nahelegte, theils durch die von Buxmann nachgewiesene frühe Entstehung der Texte, theils durch Beobachtung von Aufbaumomenten in bezug auf das ganze Werk, die sich aus der Übernahme der uns auch in der Johannes-Passion begegnenden Gesamtanlage am besten erklärlich erwiesen. Gehen wir von diesem ältesten Bestande nun zur Betrachtung der vollendeten Matthäus-Passion über, so scheint mir das eine deutlich zu sein, daß wir neben diesen bisher nachgezeichneten Grundrißlinien ganz andere entdecken, die sogar für den Gesamteindruck viel wesentlicher sind. Diese Beobachtung läßt sich wohl kaum anders erklären, als daß die Weiterarbeit Bachs bis zur Vollendung des Werkes nicht nur eine starke Vermehrung durch Hinzufügung von Sätzen verschiedenster Form bedeutete, sondern daß zugleich eine grundsätzliche Änderung des Planes erfolgte. Worauf dieser Wandel im Aufbau beruhte, soll sogleich gezeigt werden; zunächst ist die Tatsache, daß Bach den alten Plan verwarf und etwas prinzipiell Anderes zur Geltung brachte, einer kurzen Betrachtung wert. Wir haben das Werk etwa bis zum Jahre 1725 verfolgt; aufgeführt wurde es 1729. Daß Bach in einer Zeit von rund vier Jahren zu neuer Formgebung gelangt, ist verständlich, vor allem bei einem noch nicht fertigen Werk; sehen wir doch, daß er sogar vollendete Kompositionen nicht nur in Einzelheiten ändert, sondern prinzipiell umgestaltet. Ein Beispiel, das uns hier besonders interessant sein muß, ist die G-dur-Sonate für Violine und Klavier. Ich erwähnte sie, als von den in chiasmisch-zyklischer Form angelegten Werken der Cöthener Zeit die Rede war. Gerade die chiasmisch-zyklische Gestalt des Werkes hat Bach später beseitigt, als er es einer sogar zweimaligen Umarbeitung unterzog. Die Gründe für dies Vorgehen Bachs sind uns bei der Sonate nicht mehr unbedingt deutlich. So manche Gründe lassen sich aber anführen, die es begreiflich machen, weshalb Bach seine noch nicht vollendete Passion nicht nach dem ursprünglich angelegten Plan fertigstellte, sondern neue Wege einschlug, die ihn aus einer gewissen rationalen Formgebundenheit zu größerer Freiheit der Phantasie führen sollten.

Daß gerade in der letzten Zeit vor Bachs Übersiedelung nach Leipzig in seinen Kompositionen die chiasmisch-zyklische Form ihre

Blüte erreicht, ist außerordentlich bezeichnend. Veranlassung zur Schaffung kirchlicher Kompositionen, vor allem von Vokalwerken, hatte Bach als Hofkapellmeister der reformierten Residenz Cöthen nicht. Das Schwergewicht seines Schaffens liegt in diesen Jahren auf dem Gebiet der reinen Instrumentalkomposition. Auf diesem Boden ist die Ausbildung unserer kunstreichen Formen durchaus begreiflich. Als Bach in der letzten Cöthener Zeit den Text des Johannes-Evangeliums für seine Passionsmusik vornahm, gab ihm dessen Beschaffenheit Veranlassung, die Formen des reinen Musikschaffens hierher zu verpflanzen. Bach meisterte den neuen Stoff bewundernswert; aber einen Rest des Gefühls, daß hier eine Materie nicht nach den ihr eigensten, ihr selber innewohnenden Gesetzen geformt worden ist, sondern nach Gesetzen, die von einem anderen Gebiet her an sie herangebracht wurden, können wir noch verspüren. Bei der Motette „Jesu, meine Freude“ liegt das anders. Bachs Verhältnis zum Text ist hier ein ganz anderes. Ihm wurde fraglos nur die allgemeine Weisung, über ein bestimmtes Kirchenlied eine Komposition zu schaffen, die zu dem aus Röm. 8 genommenen Predigttext in naher Beziehung stehen sollte¹⁾. Die Einzelgestaltung des Textes war seine Sache. Er schuf also diesen Text schon im Blick auf die Komposition, d. h. auf die reiche Gliederung, die wir kennen. Als er aber nun zur Matthäus-Passion fortschritt, sah er sich wieder in derselben Lage wie bei der Johannes-Passion, und griff das Werk in derselben Weise an. Die Komposition wurde jedoch erst nach Jahren vollendet. Nehmen wir an, daß Bach eine Pause im Schaffen an ihr eintreten ließ, nach langer Zeit, aus der uns eine überreiche Ernte von Vokalwerken, Kantaten, erhalten ist, die Arbeit wieder aufnahm, so ist es verständlich, daß er, den reinen Formen absoluter Musik ferner gerückt, nun zu Gestaltungen fortschritt, die der Komposition eines fertig vorliegenden Textes in ganz anderem Maße entsprechen. Wir wollen dies noch näher in Einzelheiten betrachten.

In der choralischen Passion vor Bach waren die Massenauftritte, die turbae, die einzigen Träger reicherer musikalischen Formen über-

¹⁾ Auch Bernh. Friedr. Richter stellt die Entstehung des Textes der Motette so dar. Vgl. Siona 38. 1913, S. 49 ff.

haupt. Das Element, das hierdurch die stärkste Hervorhebung erfuhr, ist keineswegs das inhaltlich wertvollste. Es ist nicht zu bestreiten, daß in Worten der Einzelpersonen oft seelisch-religiös weit Bedeutsameres steckt. Indem Bach in der Johannes-Passion die musikalische Formgebung seiner Vorgänger noch unterstrich, insofern als er nicht nur Einzelsätze von ganz besonderem musikalischen Gewicht schuf, sondern diese Chorsätze zu dem tragenden Gerüst für den ganzen Aufbau machte, mußte er dem Nachteil in ganz besonderem Grade ausgesetzt sein, der dem Stil der choralischen Passion anhaftet. Er begegnete ihm durch reichere Ausstattung mit betrachtendem Material. Er fügte die Choralstrophen, die vorher zwar auch den Gang der Erzählung unterbrachen, fester in das Ganze des Werkes ein. Während nämlich diese Strophen früher so lose zum Gesamtwerk gehörten, daß sie in das Notenmaterial der Passionen nicht einmal mit aufgenommen wurden, macht Bach sie zu einem integrierenden Bestandteil; ja er ließ eine Choralstrophe sogar den Mittelpunkt bilden. Das madrigalische Material, das Bach dem Bibeltext einfügte, hatte denselben Zweck; diejenigen Textabschnitte, die inhaltlich Wertvolles enthalten, aber nach dem bisherigen Stil nicht entsprechend zu ihrem Recht kommen konnten, erfahren hierdurch ihre gebührende Hervorhebung. Dennoch ist festzustellen, daß die darstellenden Partien, soweit sie überhaupt musikalische Formung haben, d. h. die turba-Chöre, wie für den Aufbau so für die Wirkung der Johannes-Passion der ausschlaggebende Faktor geblieben sind. Und dies zumal, da die betrachtenden Teile des Werkes sich dem durch die dramatischen Chöre beherrschten Aufriß restlos fügen. Das führte dazu, daß um des Gleichmaßes im Aufbau willen schließlich ein Textabschnitt eine Heraushebung durch nachfolgende Betrachtung erfuhr, der eine solche Unterstreichung wirklich nicht verdient. Ich denke an die Arie „Ich folge dir gleichfalls“, die mit ihrem Anschluß an das völlig belanglose Rezitativ vorher oft Anstoß erregt hat¹⁾. Solange Bach daher am Aufbau der Johannes-Passion festhielt, setzte er sich der hiermit gekennzeichneten Gefahr weiter aus.

¹⁾ Hermann Kretschmar sagt z. B. hierüber: „Die dramatische Begründung des Stückes ist also ersichtlich schwach. Es soll wahrscheinlich auch nur für den Notfall verwandt werden, daß die Altarie mangels eines guten Solisten weg-

Zu diesem stofflichen Moment kommt ein musikalisches. Bach entschloß sich bei der Vollendung seines Werkes (und die Möglichkeit der Zusammenarbeit mit einem Textdichter, der seinen Ansprüchen genügte, wird ihn darin bestärkt haben), ganz unabhängig von dem durch die dramatischen Chöre gegebenen Plan das madrigalische Material so zu vermehren, daß nichts Wesentliches ohne musikalische Verherrlichung blieb. Zugleich zog er den Chor in einem Umfang mit in den betrachtenden Teil herein, der der Johannes-Passion ganz unbekannt ist. Dadurch wird das Werk in allen Einzelheiten mit künstlerisch wertvollsten Musikformen durchsetzt, und zugleich wird einer im Text der Evangelienabschnitte fußenden Ungleichmäßigkeit in der Verwendung der Mittel gesteuert. Hätte Bach nach dem Plan der Johannes-Passion sein neues Werk vollendet, so hätte nach der Jüngerfrage beim Abendmahl „Herr, bin ichs?“ der Chor für den ganzen Rest des 1. Teiles zu schweigen gehabt. Im Gegensatz zur Johannes-Passion (die innerhalb ihres 1. Teiles, und zwar gegen Schluß, noch einmal einen turba-Satz besitzt, wie auch der Chor zu Anfang auftritt) wäre im 1. Teil der Matthäus-Passion eine starke Überlastung des Anfanges mit Chören zu verzeichnen gewesen, während die 2. Hälfte dieses Teiles bloßen Sologesang gebracht hätte. Die stärkere Betonung des inhaltlich Wichtigen (Jesu Gebet in Gethsemane — Die Gefangennahme) durch Einschaltung von madrigalischen Chören („So schlafen unsre Sünden ein“ — „Sind Blitze, sind Donner“) bringt daher zugleich das Gleichgewichtsverhältnis zwischen den beiden Hälften des 1. Teiles im Hinblick auf den Aufwand an musikalischen Mitteln zustande. Im 2. Teil liegen die Verhältnisse nicht ganz so wie im ersten; ist doch hier auch gegen Schluß schon beim bloßen Anschluß an den Evangelientext ein längerer Chorsatz gegeben („Herr, wir haben gedacht“), der der Chormasse in der 1. Hälfte desselben Teiles in etwa das Gleichgewicht zu halten vermag. Neben ihm bietet Bach aber auch hier ein betrachtendes Chorstück („Nun ist der Herr zur Ruh gebracht — Mein Jesu, gute Nacht“), das vor

bleiben muß.“ (Führer II, 1. 4. Aufl. 1916, S. 76.) Diese Erklärung für die Einfügung der Arie ist nicht stichhaltig. Wie soll die Passion ohne eine gute Solo-Stimme aufgeführt werden? Soll „Es ist vollbracht“ vielleicht auch gestrichen werden? —

allem die Aufgabe hat, neben dem Schlußchor des Ganzen die Grablegung, d. h. einen Inhalt von ganz anderem seelischen Wert als die Forderung nach der Bewachung des Grabes musikalisch herauszuheben.

Gleichwohl war es Bach nicht allein darum zu tun, sein Werk in den beiden bezeichneten Richtungen zu bereichern und zu vervollkommen. Wichtiger war ihm die prinzipielle Umgestaltung des Aufbaus. Gewinnt das Werk nunmehr freiere Formen, so wird es darum doch nicht formlos¹⁾. Es behält eine klar erkennbare Gliederung, ja es bekommt durch die Betonung anderer Inhalte einen ganz neuen Kulminationspunkt. Und zu dessen klarer Herausarbeitung schlägt Bach nunmehr ganz neue Wege ein.

VII.

Nach der musikalischen Anlage kann man in der Johannes-Passion keinen anderen Höhepunkt finden als den Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“; also liegt der Hauptakzent nicht auf dem Augenblick von Jesu Scheiden. Das ist in der Matthäus-Passion anders. Niemand kann hier zwar die ganz besondere Bedeutung — auch für das fertige Werk — verkennen, die der Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ zukommt. Darüber hinaus aber ragt der Moment des Todes Jesu als Wichtigstes hervor. Diese Hervorhebung erfolgt in der Hauptsache durch die vier Choral-sätze nach der Melodie „Herzlich tut mich verlangen“, von denen schon die Rede war. Daß sie nicht gemeinsam mit „O Haupt voll Blut und Wunden“ in die Passion aufgenommen wurden, habe ich schon zu zeigen versucht. Daß sie tatsächlich viel später in die Passion eintraten, soll nunmehr nachgewiesen werden. Damit ist zugleich der Beweis erbracht, daß die Verlegung des Hauptakzentes im ganzen Werk von dem Mittelpunkt des Herzstückes auf den

¹⁾ In seiner gedankenreichen Schrift „Bach, Anmerkungen und Hinweise“ (Berlin 1928) sagt Oskar Beyer über die Matthäus-Passion: „Der „Aufbau“ kommt kaum zum Bewußtsein, er ist das selbstverständliche Ergebnis einer Übersichts- und Ordnungskraft, die Merkmal höchster meisterlicher Reife ist.“ (S. 57.) Vorher sagt er (S. 55) von der Johannes-Passion sehr treffend, es sei „die virtuose Seite, im Gegensatz zu den heinauf naturgesetzlich wirkenden Formen der Matthäus-Passion, stark unterstrichen“.

Augenblick des Todes Jesu erst in einem späten Stadium der Kompositionsarbeit erfolgte. Es handelt sich um die Sätze „Erkenne mich, mein Hüter“, „Ich will hier bei dir stehen“, „Befiehl du deine Wege“, „Wenn ich einmal soll scheiden“. Schon Spitta bemerkt, daß die Wahl der Strophe „Befiehl du deine Wege“ nicht glücklich sei¹⁾. Er nennt den Augenblick „eine der wenigen Stellen des unvergleichlichen Werkes, gegen die vielleicht ein Bedenken erhoben werden könnte“; und fährt später fort: „Der milde und gemüthvolle Ton des Gerhardschen Liedes, seine Ermahnung zu Geduld in menschlicher Trübsal, will zu dem tiefen Ernst der Lage und dem Ungeheuren, was der Gottessohn erleiden soll, nicht recht passen“. Die Strophe wurde von Bach ohne Frage der Melodie wegen aufgenommen, obwohl der Text auf ganz allgemeine Leiden eingestellt ist, die mit dem Leiden, von dem die Passion handelt, nicht verglichen werden können.

„Erkenne mich, mein Hüter; mein Hirte, nimm mich an“ wird von Bach an das Wort angeknüpft: „Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen“. Diese Anknüpfung erscheint mir etwas äußerlich. Der eigentliche Inhalt der Strophe, das Gebet um Aufnahme zu Gnaden, gegründet auf das Bewußtsein, aus Jesu Händen immer und ausschließlich die größten Wohlthaten empfangen zu haben, steht mit der Stelle des Berichtes, wo Bach sie einfügt, doch nur in sehr allgemeiner Beziehung. Das Wort „Hirte“ ist die einzige wirkliche Verknüpfung. Das geht auch daraus hervor, daß DrP und ebenso Kb, die den Text der Choräle stets nur mit den Anfangsworten notieren, in diesem Fall schreiben „Erkenne mich, mein Hirte“.²⁾ Gewiß ist die Strophe vom Dichter im Zusammenhang des ganzen Liedes (für uns dargestellt durch die Melodie) passionsmäßig gemeint, an den leidenden Christus gerichtet. Sie erlaubt aber bei der ganz allgemeinen Haltung ihrer Gedanken auch eine Übertragung in einen anderen Zusammenhang. So ist sie bekanntlich bei Felix Mendelssohns Begräbniß gesungen worden. Das geschah zum Gedächtnis an die Tat des Jahres 1829, als der Zwanzigjährige unsere Passion

1) Spitta, Bach. Bd. 2, S. 380.

2) s. die beigegebene Schrifttafel.

wieder zum Leben erweckte. Zugleich bewiesen die Veranstalter jener Feier ein feines Taktgefühl; ist doch gerade diese Strophe anwendbar auf das Sterben des Menschen, der vor dem Throne Christi spricht: „Ich habe immer zu den Schafen deiner Herde gehört; — mein Hirte, nimm mich nun an“.

Dagegen ist die Strophe „Ich will hier bei dir stehen“ der Textstelle, an der sie steht, vorzüglich angemessen. Sie schließt sich an die Versicherung der Jünger an, daß sie zu ihrem Herrn halten werden, komme, was da wolle. Zu berücksichtigen ist hier jedoch das Bild, das DrP bietet¹⁾. Unsere Es=dur=Strophe ist nicht in Noten ausgeschrieben, sondern unter der E=dur=Weise „Erkenne mich“ findet sich folgender Vermerk: „2. B. Ich will hier bey dir stehen. NB dieser andere B. kömmt nach dem Vortrag: Sagten auch alle Jünger: und wird aus dem Dis musciret“. Dem entspricht an der genannten Stelle, an der die Strophe folgen soll, die Notiz: „Versus 2 Ich will hier bey dir stehen seqt' ex clave Dis²⁾.“ Hiermit nicht genug: Beide Stellen bieten eine höchst interessante Korrektur, aus der einwandfrei zu erkennen ist, daß unsere Strophe erst ein späterer Ersatz ist für die andere „Es dient zu meinen Freuden“. Denn diese Worte sind trotz der nachträglichen Streichung noch deutlich lesbar¹⁾. Vergleichen wir die beiden Strophen, so ist die Beziehung auf das Kreuz und den leidenden Erlöser beiden gemeinsam. Über diesen Gedanken hinaus bietet „Es dient zu meinen Freuden“ die Anwendung der Passionsbetrachtung auf das eigene Sterben, das im Ausblick auf den Gekreuzigten geschehen soll. An die Stelle dieser vom allgemeinen Christentod sprechenden Strophe hat Bach nachträglich eine andere gesetzt, die allein vom Sterben Jesu redet. Ohne daß hier aus unsern Beobachtungen schon Schlüsse gezogen werden sollten, muß der Vollständigkeit wegen darauf hingewiesen werden, daß Kb, wie bereits

¹⁾ s. die beigegebene Schrifttafel.

²⁾ Wohl im Anschluß an diese Notizen nennt Werker die Tonart unseres Es=dur=Sages stets Dis=dur. Wenn er unmittelbar daneben (Die Matthäus-Passion. 1923, S. 2) die Tonart von „Ich bins, ich sollte büßen“ als As=dur bezeichnet, so sieht man daraus, daß ihm die zu Bachs Zeiten übliche Benennung der Zwischentöne, die von den Tonschriftzeichen abwich, nicht bekannt ist. Wer Dis=dur sagt, muß auch Gis=dur sagen.

früher einmal erwähnt, nach den Worten „sagten auch alle Jünger“ nichts von einer Choralstrophe weiß. Auch im Anschluß an den E-Dur-Satz „Erkenne mich“ ist bei Kb keine Notiz zu finden, die eine sofortige oder spätere Wiederholung mit anderem Text vorschreibt.

Wenn wir nunmehr auf die Strophe „Wenn ich einmal soll scheiden“ zu sprechen kommen, so muß vorher gesagt werden, daß es mit der Ehrfurcht vor dem Werk und diesem seinem Höhepunkt geschieht, die sich geziemt. In unserm Satz spricht Bach eine Tonsprache wie nur ganz selten. Es erübrigt sich, bei seiner Berühmtheit auf alle Einzelheiten hinzuweisen, die den Eindruck zu einem ganz tiefen machen: Die in drei früheren Sätzen allmählich vorbereitete tiefe Tonlage verbunden mit dem harmonischen Verständnis der Melodie, die Stimmführung, die an einzelnen Stellen („Wenn mir am allerbängsten“) zum Unerhörtesten gehört, das die Choramusik kennt. Aber alles, was man zum Ruhme unseres Satzes sagen mag, kann doch das eine nicht beseitigen, daß der Text dem Augenblick von Jesu Opfertod nicht voll gerecht wird.¹⁾ Hier werden eben doch zwei Größen nebeneinandergestellt, von denen die eine gewiß schwer und hart ist, aber dennoch mit dem völlig Unvergleichbaren des Sterbens auf Golgatha nicht in einem Atem genannt werden darf. Daß wir diese Diskrepanz nicht bei jeder Aufführung des Werkes erleben und voll spüren, ist allein der unerhörten Größe des Tonsatzes zuzuschreiben. Das für den Augenblick Bemerkenswerteste ist aber, daß wieder allgemein menschliches

¹⁾ In seiner Besprechung von Albert Schweitzers „Bach“ sagt Julius Smend (Monatschrift f. Gottesdienst und kirchliche Kunst. 13. 1908, S. 300): „Sätze wie: ‚Es ist unmöglich, in dem ganzen Kirchenliederschatz einen Vers zu entdecken, der die betreffenden Stellen [der — sämtlichen — Choräle der Matthäuspassion] besser ausfüllen würde, als der, den Bach dazu auserkahl, unterliegen recht kräftigen Einwänden“. — Aus Privatgespräch wie aus den Vorlesungen meines Vaters weiß ich, daß hiermit auch unsere Strophe gemeint ist. Unmittelbar mit Bezug auf sie sagt er (Monatschrift. 7. 1902, S. 75): „Andererseits ist die Erinnerung an das eigene Stündlein nicht ganz auf der Höhe des Tages, der nur dem Gedächtnis des Todes Christi gehört“. Und ebenso (S. 77) „Mann kann . . . zweifeln, ob die evangelische Gemeinde der Botschaft vom Tode Christi nicht mit einem noch passenderen Echo zu antworten vermöchte“.

Sterben den Gegenstand der Strophe ausmacht, ebenso wie in den drei anderen Sätzen, die wir besprachen, menschliches Leid, der Tod des Christen im allgemeinen deutlich im Vordergrunde des Interesses steht. Auch dieser allen vier Strophen gemeinsame Zug trennt sie von der früher besprochenen Anfangsstrophe des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“, die rein passionsmäßig im Inhalt ist und in ganz unmittelbarer Deutlichkeit aus dem Text des Evangeliums an ihrer Stelle herauswächst: „Und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt“.

Wir sind nun zum Glück in der Lage, nachzuweisen, daß diese so auffallend gemeinsamen Züge unserer vier Strophen sich aus deren Herkunft erklären, d. h. daraus, daß sie gemeinsam in einem anderen Werke Bachs gestanden haben. Rust hat den Beweis erbracht, daß die von Bach komponierte, aber leider verschollene Trauermusik auf den Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen im Wesentlichen aus Sätzen bestanden habe, die wir mit anderen Texten in der Matthäus-Passion besitzen.¹⁾ Der Fürst, Bachs Freund und Gönner, war am 17. November 1728 gestorben. Die Trauermusik fand Anfang 1729 ihre Aufführung. Erhalten ist uns nur ihr von Picander herrührender Text. Rust druckt im Vorwort von BG XX, 2 diejenigen Stücke des Textes ab, aus denen die enge Zusammengehörigkeit des Werkes mit der Matthäus-Passion hervorgeht; hierbei fehlen naturgemäß die Rezitativ-Texte. Da sie für uns von Wichtigkeit sind, und es überhaupt darauf ankommt, sich von dem ganzen Gedankenzusammenhang dieses Werkes ein Bild zu machen, lasse ich zunächst den Text des für uns wichtigsten zweiten Theiles folgen.²⁾

Die Andere Abtheilung

Ps. LXVIII, 21.

Ihr haben einen Gott, der da hilft, und einen Herrn Herrn, der vom Tode errettet.

¹⁾ Vgl. BG XX, 2, S. VIII und X.

²⁾ Picanders Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte. Dritter Theil. Leipzig 1732, S. 190–191.

[Rez.:] Betrübter Anblick voll Erschrecken,
 Soll denn so bald die Gruft den Leib bedecken,
 Der Tod ist da,
 Die Stunde schlägt das End ist nah,
 Mein Gott, wie kommt mir das so bitter für,
 Ach! warum eilest du mit mir!

Aria.

Erhalte mich,
 Gott, in der Helffte meiner Tage,
 Schone doch
 Meiner Seele fällt das Joch
 Jämmerlich.
 Erhalte mich
 Gott, in der Helffte meiner Tage.

[Rez.:] Jedoch der schwache Mensch erzittert nur,
 Wenn ihm die sterbende Natur
 Die kalte Gruft geöffnet zeigt,
 Wer aber stets, wie unsre Fürsten-Seele
 Noch lebend auf der Welt
 Mehr nach dem Himmel steigt,
 Als sich am eiteln feste hält,
 Der flieht mit Lust aus dieser irdnen Höhle.

Aria.

Mit Freuden sey die Welt verlassen,
 Der Tod kommt mir recht tröstlich für.
 Ich will meinen Gott umfassen.
 Dieser hilft und bleibt bey mir,
 Wenn sich Geist und Glieder scheiden. Da Capo.

[Rez.:] Wohl also dir,
 Du aller Fürsten Zier,
 Du konntest dich nicht sanfter betten;
 Gott hilft, und kann vom Tod erretten.

Repetatur Dictum.

Die lateinische Schlußformel kann wohl nicht anders verstanden werden als: Es folgt das Eingangswort noch einmal. Solche Wiederholung eines Eingangssatzes am Schluß kommt zwar in Werken Bachs nicht sehr oft vor, ist aber aus einzelnen Beispielen (Weihnachtsoratorium, dritter Teil) allgemein bekannt. In

unserm Fall paßt der Eingang sehr gut auch als Abschluß, gibt er doch dem ganzen Teil seine gedankliche und formale Abrundung. Choräle enthält unser Abschnitt ebensowenig, wie der Text des ganzen Werkes überhaupt. Daß darum keine darin gestanden hätten, ist aber ein Fehlschluß. Enthält doch der im zweiten Bande unserer Picanderschen Gedichtsammlung abgedruckte Text der Matthäus-Passion auch nur zwei, nämlich die Zeile für Zeile mit dem madrigalischen Text verschmolzenen Strophen „O Lamm Gottes“ und „Was ist die Ursach“. Niemand zweifelt aber daran, daß in der damaligen Passion (1729) dies nicht die einzigen Choräle waren; besonders weil man Picanders Gepflogenheit kennt, bei Wiedergabe seiner Texte zu Kompositionen Bachs die Choräle fortzulassen. Auch der Vergleich mit der Trauerode auf Christiane Eberhardine vom Jahre 1727 entkräftet die Behauptung nicht, daß in unserem Werk Choräle gestanden haben. Diese Trauerode ist bekanntlich von Gottsched gedichtet; ein Dichter seines Ansehens und seiner Geistesart konnte allerdings seine eigenen Verse nicht von Bestandteilen des kirchlichen Volksgefanges unterbrechen lassen. Die Feier, für die diese Trauerode komponiert wurde, hatte außerdem keinen kirchlichen Charakter. Picander dagegen gönnt dem Bibelwort, also einem ausgesprochen kirchlichen Element, Raum in seinem Text; auch dies bestätigt, daß das andere kirchliche Element, der Choral, kaum gefehlt hat. Ist dies zugestanden, so erkennen wir, daß unsere drei Strophen von „O Haupt voll Blut und Wunden“ dem Gedankengehalt nach in den sieben wiedergegebenen zweiten Teil der Trauermusik gehören. Das zweite Rezitativ hebt hervor, daß der Verstorbene sich sein Leben lang zu Jesu gehalten habe und deshalb mit Lust aus dieser Welt scheiden könne, um vor Gott zu treten. Das nahm die Choralstrophe auf:

Erkenne mich, mein Hüter,
 Mein Hirte, nimm mich an.
 Von dir, Quell aller Güter,
 Ist mir viel Guts getan.
 Dein Mund hat mich gelabet . . .

Und ihr schloß sich unmittelbar jene andere, später von Bach in der Passion ersetzte, Strophe an:

Es dient zu meinen Freuden
 Und tut mir herzlich wohl,
 Wenn ich in deinem Leiden,
 Mein Heil, mich finden soll.
 Ach, möcht ich, o mein Leben,
 An deinem Kreuze hier
 Mein Leben von mir geben,
 Wie wohl geschähe mir.

Den Gedanken des freudigen Sterbens im Aufblick auf Jesu Kreuz nimmt dann die Arie wieder auf: „Mit Freuden sei die Welt verlassen . . . Ich will meinen Gott umfassen“. Sie führt den Gedanken zusammen mit dem Schlußrezitativ wieder auf das Psalmwort, daß Gott der Retter in der Not des Sterbens ist, das choralmäßig zum Ausdruck kommt in den Worten:

Wenn mir am allerhängsten
 Wird um das Herze sein,
 So reiß mich aus den Angsten.

Ja, das will Gott tun: „Wir haben einen Gott, der da hilft“.

Daß hier die Choralstrophen mit einer Ursprünglichkeit und Ungezwungenheit aus dem Zusammenhang herauswachsen, wie wir dies nicht ebenso in der Passion entdecken können, ist deutlich. Parallelen, die dieselbe Eingliederung von Choralstrophen in madrigalische Texte zeigen, lassen sich aus den Kantaten zahlreich nachweisen. Man denke an das zweiundeinhalb Jahre nach unserer Trauermusik komponierte Werk: „Christus, der ist mein Leben“. Auf die Eingangstrophe dieses Liedes:

Christus, der ist mein Leben,
 Sterben ist mein Gewinn.
 Dem tu ich mich ergeben.
 Mit Freud fahr ich dahin.

folgt hier ein Tenor-Solo: „Mit Freuden, ja ja, mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden!“ Wir kennen den Verfasser des Kantatentextes nicht. Erlaubt ist die Annahme, daß Bach selber die Worte zusammenstellte und dabei an unser „Mit Freuden sei die Welt verlassen“ anknüpfte, das auch aus einem Choral herauswuchs. Auffallen mag noch, daß in der Trauermusik zwei Choralstrophen unmittelbar aufeinanderfolgen. Aber erstens legt die gleiche Stimmführung der entsprechenden Sätze der Passion den Gedanken

an sich schon nahe. Zweitens ist die in DrV stehende Bezeichnung „Vers 1“, „Vers 2“ ein Beleg dafür, daß auch in der Passion ursprünglich zwei Strophen gleich hintereinander gesungen wurden. Bach bezeichnet zwei Choralstrophen, die wie hier gar nicht die beiden Anfangstrophen des betreffenden Liedes sind, in dieser Weise nur, wenn es sich um die unmittelbare Folge von zwei Texten auf denselben Tonsatz handelt.

Daß die Strophe des allgemeinen Trostliedes „Befiehl du deine Wege“ viel eher als in der Passion in einer Trauermusik ihren Platz hat, ist ohne weiteres glaubhaft. Und in der That bringt unsere Trauermusik in ihrem vierten Teil einen Aufruf an die Trauernden, getrost zu sein und sich dem Leben wieder zuzuwenden. Der Dichter redet das Fürstenhaus hier an:

Wie Gottes Hand bisher
Beständig auf dich schwer
Mit vollen Schlägen hat gelegen,
So wird dich auch nun in der Folgezeit
Ein unverrückte Fröhlichkeit
Ergötzen und verpflegen.

Wesentlich schöner und tiefer ist die Sprache Paul Gerhards, der auch von Pflege, „der allertreuesten Pflege“, spricht und schließt:

Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann.

Aber der Grundgedanke ist der gleiche, dem Picander auf seine Art Ausdruck gab. Und diese Ermunterung ist um so leichter verständlich, als unsere Trauermusik nicht in zeitlich nächster Nähe des Todesfalles aufgeführt wurde, sondern erst beim Beginn des nächsten Jahres.

Überschauen wir alles bisher Gesagte und versuchen wir zugleich, uns den Befund unserer Quellen zu deuten, so scheint mir folgende Zeichnung des Hergangs allen auf unsere Choralstrophen bezüglichen Beobachtungen am besten zu entsprechen. Bach schuf drei Tonsätze der Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ für die Trauermusik. Der erste hatte zwei Texte „Erkenne mich, mein Hüter“ und „Es dient zu meinen Freuden“; der zweite den Text „Wenn ich einmal soll scheiden“; der dritte „Befiehl du deine Wege“. Um der ausgesprochenen Passionsweise willen übernahm er diese drei Sätze in die Passion und stellte sie an die zu ihnen

am besten passenden Stellen. Damit änderte er ihre Reihenfolge (auch die übrigen, beiden Werken gemeinsamen Sätze sind in der Trauermusik anders geordnet als in der Passion!); und vor allem brachte er sie in das absteigende Tonartenverhältnis. Danach wurde der erste in E-dur gesungen, und zwar auch hier zwei Strophen gleich hintereinander, der zweite in D-dur, der dritte in dem phrygischen a-moll. In dieser Form lag die Passion Kirnberger vor. Er notierte den Text des ersten Satzes nur für eine Strophe. Das tut er in ähnlichen Fällen auch sonst; z. B. fehlt bei Kb die Strophe „Du edles Angesichte“, die unmittelbar auf „D Haupt voll Blut und Wunden“ folgt, wobei kein Grund zu der Annahme vorliegt, daß Bach hiernicht von Anfang an zwei Strophen geschrieben hätte¹⁾. Erst nach 1741 löste Bach die Strophe „Es dient zu meinen Freuden“ von „Erkenne mich“ und ließ sie später folgen. Dadurch gewinnt der erwähnte Vermerk in DrV ein ganz individuelles Gepräge: „NB. dieser andere V. kömmt [nach meinem jetzt festgelegten Willen erst] nach dem Vortrag „Sagten auch alle Jünger“ und wird [dann natürlich nicht wie bisher aus dem E, sondern] aus dem Dis musiciert“. Die letzte Etappe ist dann die Vertauschung der Strophen „Es dient zu meinen Freuden“ und „Ich will hier bei dir stehen“. Wie spät diese Vertauschung vorgenommen wurde, erkennen wir aus den DrSt, die bei dem Text des Es-dur-Satzes einwandfrei Rasuren erkennen lassen. Also auch hier hatte ursprünglich der ältere Text noch gestanden. Ist der Hergang so richtig verstanden, dann erklärt sich schließlich noch zweierlei: 1. Die Wiederholung des ersten Choralsatzes überhaupt, die bei Bach in dieser Weise (gleiche Stimmführung, aber verschiedene Tonart) sonst kaum vorkommt. 2. Die Unterbrechung des ursprünglich in Ganztönen erfolgenden Absteigens der Tonarten durch den Es-dur-Satz.

Ich stehe mit dieser Darstellung in einem gewissen Gegensatz zur Anschauung Spittas. Er vertritt den Standpunkt, Ruß habe

¹⁾ Für Werker ist das Fortlassen einer solchen zweiten Strophe ein Kapitalverbrechen. Wer es sich zuschulden kommen läßt, zerstört die Form der Passion. (Vgl. Werker: Matthäus-Passion 1923, S. 1.) Unter Bachs Augen, im Anschluß an seinen Unterricht, ist Kb entstanden. Sollte der Schüler den Meister völlig mißverstanden haben? Oder vielleicht Herr Werker?

zwar richtig gesehen, daß die Trauermusik in einer großen Zahl von Sätzen mit der Matthäus-Passion übereinstimme, daß es sich dabei aber nur um Übernahme von bereits vorher in der Passion vorhandenem Gut gehandelt haben könne¹⁾. Diese Annahme Spittas scheidet aber schon an dem als Lutti-Satz vorgesehenen Spruch aus dem 68. Psalm, den wir am Anfang und am Schluß des zweiten Teiles der Trauermusik fanden. Es gibt in der Matthäus-Passion keinen Satz, mit dem dieser Text in irgendeinem Sinne in Einklang gebracht werden könnte. Ebenso steht es mit dem Eingang der Trauermusik: „Klagt, ihr Kinder“. In diesem Einzelfall urteilt daher Bitter²⁾ wohl richtiger als Spitta, wenn er sagt, daß Bach einen großen Teil der Sätze der Passion zu der Trauermusik verwendet, „einen Teil aber wohl hierfür neu komponiert und demnächst der Matthäus-Passion einverleibt oder für sie umgearbeitet“ habe. Auch in dem Fall unserer Choralstrophen erfolgte eine Umarbeitung durch die Umstellung und die Schaffung des erst hier sinnvoll werdenden Tonartenverhältnisses.

In dieser Strophenreihe ist aber der wichtigste Form- und Aufbaufaktor des ganzen Werkes zu erblicken, derjenige, der durch die ganze Passion hindurch auf ihren Höhepunkt, den Augenblick von Jesu Tod, hinweist. Nehmen wir an, daß die Vermehrung der Sätze des Werkes von jenem zunächst von uns herausgeschälten Kern bis zu der endgültigen Ausdehnung in die letzten Monate vor dem Karfreitag 1729 gehört, so können wir nunmehr sagen, daß die Verlegung des Hauptakzentes in der Passion nachweisbar erst im Jahre 1729 selber, nach Vollendung der Trauermusik, erfolgt ist. Mit ihr rückt Bach entscheidend ab von der Aufbaugestalt der Johannes-Passion, die ihm zunächst zum Muster gedient hatte.

Einen Einwand muß ich hier allerdings noch entkräften, bevor ich diese Gruppe von Fragen verlasse. Ist aber nicht, so wird man vielleicht fragen, die durchgehende Behandlung einer und derselben Melodie in unserm Werk gerade in Anlehnung an die Johannes-Passion erfolgt? Und nun soll die Behandlung dieser Choralweise ein Abbrücken von jenem Werk bedeuten? — Man

¹⁾ Spitta, Bach. Bd. 2, S. 450.

²⁾ C. H. Bitter: Joh. Seb. Bach. 2. Aufl. Bd. 2, S. 86.

weist allerdings häufig darauf hin, daß die Verwendung unserer Strophen nach „Herzlich tut mich verlangen“ ganz analog sei der Verwendung von Stockmanns Liede „Jesu Leiden, Pein und Tod“ in dem älteren Werk. Ich möchte demgegenüber eine andere Parallele ziehen, nämlich zwischen dem Stockmannschen Liede in der Johannes-Passion und dem Liede „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ in der Matthäus-Passion. Wir haben, daß die Anfangsstrophe selber „Herzliebster Jesu“ und die Strophe „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ dem frühen Bestande unseres Werkes zuzurechnen sind. Die Zeilen von „Was ist die Ursach aller dieser Plagen“ sind einzeln paraphrasiert in dem Tenor-Solo „O Schmerz“, das seinerseits auch frühes Gut der Passion ist (so Wustmann!). — In der Johannes-Passion kommt das erwähnte Lied „Jesu Leiden“ ursprünglich zwar viermal, in der Endgestalt aber nur noch dreimal vor, und zwar auch hier zweimal homophon, das dritte Mal eingebettet in einen madrigalischen Solosatz. Besonders beachtenswert ist in beiden Werken das Tonartenverhältnis: Die beiden homophonen Sätze der Johannes-Passion sind in gleicher Tonlage gesetzt: „Petrus, der nicht denkt zurück“ in *fis-moll*, bzw. *A-dur*, „Er nahm alles wohl in Acht“ in *A-dur*; der mit der Arie verwobene Satz „Jesu, der du warest tot“ erklingt eine Quint tiefer in *D-Dur*. Von den drei Sätzen der Matthäus-Passion stehen die beiden selbstständigen Choralstrophen ebenfalls in derselben Tonart (*h-moll*); der mit dem madrigalischen Satz verbundene erklingt ganz wesentlich tiefer (*f-moll*). Aber gerade so wie Bach das Verhältnis der Chorpaarigkeit des älteren Werkes in der Matthäus-Passion nicht einfach kopierte, sondern in einer freieren Weise weiterbildete, statt der notengetreuen Wiederholung kompliziertere Aufbauparallelität, verwandte Instrumentation usw. in Anwendung brachte, so auch hier. Zu dem Unterschied der Tonhöhe (*A-dur* — *D-dur*) zwischen den Sätzen gesellt sich in dem neuen Werk der Abstand in der tonartlichen Verwandtschaft, es ist der denkbar größte (*h-moll* — *f-moll*). Ist also hiermit die tatsächliche Parallele in der Choralbehandlung beider Passionen nachgewiesen, so dürfen wir im Blick auf die Sätze zur Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ wirklich von einem Abbrechen von der Johannes-Passion reden.

VIII.

Bildete für die erste Phase im Werden der Passion etwa das Jahr 1725 die Grenze mit der Komposition der betrachtenden Sätze nach Picanders „Erbaulichen Gedanken“, so ist für die zweite Hauptphase (Ausgestaltung bis etwa zum heutigen Umfang) die Auf- führung im Jahre 1729 der Markstein. Denn daß das Werk damals wenigstens im Wesentlichen in seinem heutigen Umfang fertig vorlag, kann keinem Zweifel unterliegen. Man findet zwar bisweilen die gegenteilige Meinung vertreten¹⁾. Aber wir müssen hier auf unsere wertvollste Quelle verweisen, ja auf die einzige, aus der wir überhaupt die Tatsache nachweisen können, daß das Werk 1729 aufgeführt wurde. Es ist der zweite Band der Sammlung „Picanders Ernst-, Scherzhafte und Satyrische Gedichte“. vom Jahre 1729. Hier finden wir die Texte aller madrigalischen Sätze der Passion; und die Überschrift lautet:

Texte zur Passions-Music, nach dem
Evangelisten Matthäo, am Char-Freitage
bey der Vesper in der Kirche zu
St. Thomä.

Daß die genannte Vesper nur die des gleichen Jahres 1729 gewesen sein kann, hat Spitta einwandfrei bewiesen²⁾. Der Wortlaut der Überschrift schließt aber aus, daß das Werk damals von wesentlich geringerem Umfang gewesen sei als heute; denn sie besagt: Diese hier abgedruckten Texte (d. h. sämtliche madrigalischen unserer Passion) sind in der genannten Vesper musiziert worden. Eine Frage kann höchstens sein, in welchem Umfang und in welcher Anordnung Choräle eingeflochten waren. Daß hier bei der Strophe „Ich will hier bei dir stehen“ („Es dient zu meinen Freuden“)

1) So auch bei Siegfried Voss (Der deutsche Gesangverein. Bd. 2, 1925, S. 290). Wenn hier gesagt wird, auch Spitta trete dafür ein, daß das Werk vor 1740 unsern heute bekannten Umfang noch nicht gehabt habe, so möchte ich darauf erwidern, daß nach Spittas „Bach“ der Umfang des Werkes vor 1740 nur durch das Fehlen des Satzes „O Mensch, beweine“ sich von dem endgültigen unterschied. Auch in seiner 1893 erschienenen Schrift über „Die Passionsmusiken von Sebastian Bach und Heinrich Schütz“ deutet Spitta mit nichts an, daß er von dieser Auffassung abgewichen sei.

2) Spitta, Bach. Bd. 2, S. 815.

eine Abweichung vom heutigen Bestande vorlag, wurde schon gesagt; ebenso, daß der Abschluß des ersten Teiles nicht durch „O Mensch, beweine“, sondern durch den homophonen Satz „Jesum laß ich nicht von mir“ erfolgte. Über diese beiden Punkte hinaus möchte ich stärkere Abweichungen in dem Bestand an Chorälen dem heutigen Werk gegenüber nicht für wahrscheinlich halten. Wir besitzen von der Hand Hans Joachim Mosers eine sehr reizvolle Schilderung der ersten Aufführung unseres Werkes¹⁾. Wenn ich ihm auch nicht in allen Einzelheiten zustimmen kann, so zeigt sie doch im Wesentlichen den Hergang so, wie er war: die Passions-Musik als Teil des Gottesdienstes. Auch diese Tatsache hat man nämlich in Zweifel ziehen wollen²⁾. Man hat den Sachverhalt so darzustellen versucht, als sei die Passionsmusik, die für eine Verwendung im Gottesdienst viel zu lang sei, in zwei getrennten Abschnitten, der erste Teil vor dem Vespergottesdienst, der zweite nachher, zur Aufführung gekommen. Auch diese These scheidet an dem von Picander abgedruckten Text; hier heißt es ausdrücklich: bei der Vesper, und der erste Teil ist überschrieben „Vor der Predigt“, der zweite „Nach der Predigt“, genau wie es bei zwei Kantatenteilen auch üblich ist (nicht etwa „Vor der Vesper“, „Nach der Vesper“).

Wir sagten, das Werk habe schon 1729 etwa den heutigen Umfang gehabt. Das schließt nicht aus, daß es noch in ganz wesentlichen Punkten Umgestaltungen zu erfahren hatte, bevor es so vorlag, wie wir es heute kennen. Obwohl die Nachrichten nur sehr spärlich auf uns gekommen sind, können wir davon einiges

¹⁾ Hans Joachim Moser: Die evangelische Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick. Stuttgart 1926, S. 90 ff. Nachweisbar unrichtig ist das Auftauchen von „O Mensch, beweine“ schon bei dieser ersten Aufführung (S. 105). Die Erklärung des Ausdrucks „Rückpositiv“ (Nebenorgel oder ein besonderer Spieltisch auf der Rückseite der Hauptorgel S. 102, Anm. 6) ist zum mindesten mißverständlich. Das Rückpositiv der großen Thomaskirche war nicht selbständig spielbar, mit eigenem Spieltisch versehen. (s. Bach-Jahrbuch 1908, S. 52, 53.)

²⁾ So Siegfried Dohs (Der deutsche Gesangverein. Bd. 2, 1924, S. 287 und 289). Er weist darauf hin, daß die Aufführung, die 1 $\frac{1}{4}$ begann, mit dem 3 $\frac{1}{4}$ beginnenden Universitätsgottesdienst in Kollision gekommen wäre. Dieser Gottesdienst fand aber in der Universitätskirche statt, konnte also sehr wohl gleichzeitig mit der sich durch viele Stunden ausdehnenden Vesper der Thomaskirche abgehalten werden.

erkennen. Wenn wir von Bachs letztem Lebensjahrzehnt absehen, in dem er seine Hauptwerke nochmals überarbeitete, gewissermaßen abschließend letzte Hand anlegte um die Gestalt zu geben, in der sie auf die Nachwelt kommen sollten, so ist zu beobachten, daß Bach seine Werke stets im Zusammenhang mit Aufführungen überarbeitete. Brachte er sie mehrfach zu Gehör, so stets in neuer Durcharbeitung. Wir dürfen daher von dem Vorhandensein verschiedener Fassungen auf mehrere Aufführungen schließen; und umgekehrt: Wissen wir von mehreren Aufführungen, so haben wir auch ebenso viele Gestalten des Werkes anzunehmen, sollten auch die Unterschiede vielleicht nicht alle sehr groß sein. Außer der Aufführung des Jahres 1729 wissen wir von einer Wiederholung. Wir verdanken diese Kenntnis Bernh. Friedr. Richter, der die Aufzeichnungen eines Custos der beiden Hauptkirchen Leipzigs, namens Rost, veröffentlicht hat¹⁾. Hieraus erfahren wir zunächst die genaue Ordnung des Vespersgottesdienstes im Karfreitag; daran anschließend den Ort, an dem die Figuralmusik dieser Karfreitagsvesper an jedem Jahr stattfand. Für das Einzelwerk, das geboten wurde, hat sich Rost nicht interessiert; er hat sich vielmehr nur aufgezeichnet, wenn ihm irgend etwas besonders auffiel²⁾. So notiert er sich, daß 1736 beide Orgeln zur Verwendung gekommen sind. Bernh. Friedr. Richter schließt hieraus durchaus mit Recht, daß es sich also in diesem Jahr nur um die Matthäus-Passion gehandelt haben kann. „Mit beyden Orgeln“ schreibt Rost. Die Thomaskirche besaß damals zwei Orgeln, einander gegenüber an der Ost- und Westwand der Kirche aufgestellt. Diese beiden sind also 1736 verwendet worden³⁾, und

1) Bernh. Friedr. Richter: Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig. (Bach-Jahrbuch 1911, S. 50–59.)

2) Am Eingang der Rostschen Aufzeichnungen ist die genaue Ordnung des Gottesdienstes am Karfreitag Nachmittag verzeichnet, dabei auch die Angabe, an welcher Stelle der Feier die Passions-Musik begann, wann innerhalb des Gottesdienstes deren zweiter Teil folgte, usw. Wäre 1729 die Figuralmusik außerhalb des Gottesdienstes (vorher und nachher) zur Aufführung gekommen, so hätte Rost diese Abweichung von seiner allgemeinen Angabe zu Eingang ohne Frage vermerkt, genau wie er 1736 die beiden Orgeln besonders aufführt.

3) Dies ist besonders zu betonen, da auch Spitta gelegentlich eine abweichende Meinung vertritt. Aus dem Vorhandensein nur einer Orgelstimme bei Kb schließt er, daß das Werk 1729 nur eine Orgel gefannt hat. Nach 1730,

zwar ohne Frage zur Begleitung der beiden Chöre 1 und 2, die also auch bei diesen Organen, d. h. getrennt aufgestellt waren. Es ist sehr interessant, daß Rost diese Bemerkung „mit beyden Organen“ nicht auch 1729 machte. Sicher hat er 1729 nicht vergessen, sie hinzuzufügen. Die Sache war vielmehr die, daß ihm die getrennte Aufstellung der beiden Gruppen 1736 als etwas Neues auffiel. Wir kommen dadurch zu dem Schluß, daß 1729 alle Ausführenden zusammen auf einer Empore gestanden haben werden. Man hat die Art der Aufstellung der Chöre durch Bach mit Worten charakterisieren wollen wie „Anpassung ans Gelände“, „Ausnutzung des Lokals“¹⁾. Ich glaube, man wird mit dieser etwas äußerlichen Betrachtung dem Wesen der Sache nicht gerecht. Ich bin vielmehr davon überzeugt, daß, wenn Bach sein Werk einmal so ausführte, daß alle Sänger und Spieler zusammen standen, und zwar gegen Spittas Darstellung dicht nebeneinander, das andere Mal so, daß er sie in zwei ganz getrennte Gruppen teilte, dies in der jedesmaligen Gestalt des Werkes innerlich begründet gewesen sein wird. Mit anderen Worten: Wir haben uns im Jahre 1729 beide Chöre stärker miteinander verschmolzen zu denken, als wir es in der späteren Gestalt des Werkes kennen. Das wird darin seinen Ausdruck gefunden haben, daß sie weniger abwechselnd und mehr unisono musizierten, daß die Selbständigkeit der beiden Chöre vielleicht auch nicht so weit ging, daß beide ihre eigenen vier Vokal-Solisten besaßen. Wir können zum Belege dieser Anschauung den Schlußchor heranziehen: In seinem Hauptteil musizieren beide

glaubt er allerdings, seien für die Matthäus-Passion zwei Orgeln verwendet worden, jedoch denkt er dabei auffallenderweise nicht an die beiden erwähnten Organwerke an der West- und Ostwand der Kirche, sondern an das Hauptwerk und das, nach seiner Meinung selbständig spielbare, Rückpositiv der Orgel an der Westwand. (Spitta: Bach, Bd. 2, S. 112, 769). Bernh. Friedr. Richter hat nun aber nachgewiesen, daß Rosts und Spittas Annahme, die Reparatur der großen Thomaso rgel im Jahre 1730 habe darin bestanden, das Rückpositiv selbständig spielbar zu machen, nicht zu halten ist. (Bach-Jahrbuch 1908, S. 52 ff.) — Damit gewinnt unsere Deutung der Rost'schen Bemerkung „mit beyden Organen“ ganz erheblich an Wahrscheinlichkeit. Denn Rost würde sich kaum so ausgedrückt haben, wenn damals etwa ein besonderes, transportables Organwerk eigens aufgestellt worden wäre (so wie das Schulpositiv während des Neubaus der Thomasschule 1730—1733 in der Thomaskirche aufgestellt gewesen war).

¹⁾ So Werker: Matthäus-Passion 1923, S. 55, 56.

Chöre fast durchgängig im Einklang; nur an ganz wenigen Stellen (Takt 8—10, 20—22, 32—34, 44—46) lösen sie sich gegenseitig respondierend ab. Und Kb bietet hier noch engere Verschmelzung als BG, indem in Takt 20—22 beide Chorbässe gleich lauten, und zwar:



Entsprechend haben in den Takten 44—46 die Bässe beider Chöre zu singen:



Interessanter noch als unser Satz ist der ihm unmittelbar vorhergehende: „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“. Man hat ihn oft mit dem entsprechenden, vorletzten Satz des Weihnachtsoratoriums verglichen, in dem die vier Solostimmen noch einmal hervortreten, um gemeinsam abschließend dem Ausdruck zu verleihen, was sie einzeln schon während des Werkes vorgetragen haben. Der Vergleich zwischen diesen für die vier Solostimmen abschließenden Sätzen des Werkes ist streng genommen nur dann berechtigt, wenn es eben auch die Solostimmen des Werkes sind. Bei der Matthäus-Passion in ihrer Endgestalt sind es aber nur einige, die Hälfte, der acht Vokalsolisten, die hier zu Worte kommen. Und sie werden auch nur von der Hälfte der Chormasse unterstützt. Seine innere Bedeutung erfüllt der Satz daher nur, wenn das Werk im Ganzen nur vier Solostimmen zählte, die im Wechsel mit einem vierstimmigen Chor musizieren, der nur an einzelnen Stellen in zwei Gruppen zu je vier Stimmen auseinandertritt. Daß die Aufteilung des Gesamtwerkes auf die beiden Chöre erst eine nachträgliche Maßnahme Bachs gewesen ist, wird auch dadurch wahrscheinlich, daß wir die Loslösung der beiden Tonkörper zu voller Selbständigkeit sich erst allmählich vollziehen sehen. Sie ist auch bei Kb noch nicht beendet. Hier haben beide Chöre noch eine gemeinsame Continuo-Stimme, deren Ausführung „mit beyden Orgeln“ wir uns also so vorzustellen

haben, daß entweder abwechselnd oder unisono musiziert wurde. Diese eine Continuo-Stimme ist ohne Frage ein Rest aus der Zeit, in der überhaupt nur eine Orgel Verwendung fand, die die Begleitung des Ganzen übernahm. Engere Verschmelzung beider Tonkörper ist auch darin zu erblicken, daß noch bei Kb in den beiden Arien, in denen die Solovioline verwandt wird („Erbarme dich, mein Gott“ und „Gebt mir meinen Jesum wieder“), der Instrumentalsolist für sich allein einem Chor zugehört, die übrigen Ausführenden dem anderen. Die volle Selbständigkeit beider Tonkörper ist also keineswegs von Haus aus eine Eigentümlichkeit des Werkes, sie ist erst allmählich durchgeführt worden. Der entscheidende Schritt auf diesem Wege geschah 1736, als Bach zum ersten Mal die Chöre der Matthäus-Passion getrennt vor den beiden Orgeln aufstellte. Mehr können wir allerdings zur Charakterisierung auch dieser Aufführung nicht sagen; denn es ist uns kein Notenmaterial erhalten geblieben, das uns die dieser zweiten Aufführung entsprechende Fassung böte¹⁾. Der Beweis für diese letzte Behauptung darf als erbracht gelten, wenn wir nachweisen, daß die durch Agr und Kb gebotene Fassung mit einer anderen, späteren Aufführung in Zusammenhang steht.

IX.

Die Entstehung von Kb ist durch Spitta ausführlich dargestellt worden. Danach ist die Abschrift Produkt von Bachs Unterricht, hat also mit seiner Aufführungspraxis nichts zu tun. Es kann daher nicht wundernehmen, daß sie mit der ihr zeitlich vorausgehenden (Agr) übereinstimmt. Diese ältere Abschrift steht nun aber, wie wir sehen werden, im engsten Zusammenhang mit Bachs

¹⁾ Wenn es erlaubt ist, eine Vermutung anzufügen, so möchte ich bemerken, daß möglicherweise die Behandlung der Bläser in der ältesten Gestalt eine andere war als auch bei Kb. Von der Variante in dem Satz „So ist mein Jesus nun gefangen“, die sich in einer der älteren Partituren der Singakademie findet, war schon die Rede (s. S. 4). Wir sehen ferner bei der Vergleichung von Kb, DrP und DrSt ein stetiges Vordringen der Bläser überhaupt. Wir dürfen vielleicht annehmen, daß diese Bereicherung des Werkes schon vor Kb einsetzte, die früheren Fassungen des Werkes also noch sparsamer in der Verwendung der Bläserinstrumente waren. Auch bei anderen Werken Bachs bemerkt man um 1730 ein solches Vordringen der Bläser. (Vgl. die spätere Bearbeitung des D-dur-Magnificat.)

Aufführungen, ja sie gewährt uns sogar den Einblick in die Vorbereitung einer Wiedergabe unserer Passion. Als Verfertiger der Abschrift wurde, wie schon gesagt, Johann Friedrich Agricola ermittelt. Dieser ließ sich am 29. Mai 1738 in Leipzig immatrikulieren und wurde zugleich Bachs Schüler; noch 1738 diente er Bach als Cembalist im Telemannschen Musikverein¹⁾. Daß er im Anschluß an Bachs Kompositions- und Klavierunterricht auch in der Kirche zur Ausführung der Continuo-Begleitung verwendet wurde, ist bekannt. Untersuchen wir uns die von seiner Hand stammende Partiturabschrift unseres Werkes. Sie ist unvollständig. Aber die alte Zählung der Blätter ist erhalten. So können wir feststellen, welchen Umfang sie annehmen sollte. Für die nicht abgeschriebenen Sätze stehen leere Notensysteme auf den Blättern, und diese Systeme sind je nach der Besetzung der Sätze zu Gruppen von drei, vier oder mehr zusammengeordnet. In den Evangelien-Rezitativen findet sich zwischen den leeren Notensystemen der Text vollständig eingetragen. Und es läßt sich nun leicht errechnen, daß in diese stehengebliebenen Lücken das Werk in dem Umfang und in der Besetzung, wie Kb es bietet, genau hineinpafst. Die ganz oder teilweise abgeschriebenen Stücke stimmen ebenfalls mit Kb überein. Es sind folgende:

Kommt, ihr Töchter (ganz ausgeschrieben).

Ja nicht auf das Fest (ganz).

Ich will bei meinem Jesu wachen (teilweise nur in Stichnoten, bricht in Takt 71 ab).

So ist mein Jesus nun gefangen (ganz).

Sind Blitze, sind Donner (ganz).

Er ist des Todes schuldig (die Singstimmen ganz).

Weisage (die Singstimmen ganz).

Erbarme dich, mein Gott (einschließlich der letzten fünf Rezitativtakte vorher ganz).

Was gehet uns das an? (die Sopranstimme beider Chöre).

Gebet mir meinen Jesum wieder (einschließlich der letzten acht Rezitativtakte vorher ganz).

Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut (ausgeschrieben, die Laute [statt BG Gambe] aber nur in Takt 1 und 2).

Komm, süßes Kreuz (ganz, auch hier Laute statt BG Gambe).

Der du den Tempel (die Singstimme ganz).

¹⁾ Vgl. Spitta: Bach, Bd. 2, S. 723, 724.

Andern hat er geholfen (einschließlich des kurzen Recitativs vorher; die Singstimmen ganz).

Mit den Worten „Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget waren“ bricht die Abschrift ab. Die in denselben Band gebundene Abschrift des Schlußchors, die auch der Fassung von Kb entspricht, ist von anderer Hand und gehört nicht ursprünglich zu Agr. Von besonderem Interesse für uns ist jedoch noch das Titelblatt von Agricolas Hand; es lautet:

Passions-Musik
nach dem Evangelisten Mat-
thäus,
mit untermischten Arien, Recitativen
und Chören
am Charfreitage 173[.]
bey der Vesper
in der Kirche zu St. Thomas in Leipzig
aufgeführt
in Musik gesetzt
von
Hrn. Johann Sebastian Bach.

Es beweist uns, daß Ende der dreißiger Jahre, zur Zeit als Agricola in Leipzig war, eine Aufführung der Matthäus-Passion in der Thomaskirche geplant wurde, deren Datum nicht schwer festzustellen ist, obwohl das Titelblatt das Jahr nur unvollständig angibt. Da Agricola erst am 29. Mai 1738 in Leipzig immatrikuliert wurde, kann es nur 1739 gewesen sein. Diese Feststellung dient zur Aufhellung eines Konfliktes zwischen Bach und seiner vorgesetzten Behörde, dem Rat der Stadt. Spitta teilt ein Aktenstück mit¹⁾, das seiner Bedeutung wie seiner Kürze wegen hier angeführt werden darf:

Ratsakten „Die Schule zu St. Thomä betr. Fasc. II“ Sign. VIII. B. 6.

Auff E. C. Hochweisen Raths Verordnung bin ich zu Herrn Bachen allhier gegangen, und habe denselben hinterbracht, wie die von ihm auf bevorstehenden Char-Freitage haltende Music, bis auf darzu erhaltene ordentliche Erlaubniß unterbleiben solle. Worauff derselbe zur Antwort

¹⁾ Spitta: Bach, Bd. 2, S. 868.

gab: es wäre ja allemahl so gehalten worden, er fragte nichts darnach, denn er hätte ohnedem nichts darvon, und wäre nur ein Onus, er wolle es den Herrn Superintendenten melden, daß es ihm wäre untersagt worden, wenn etwa ein Bedenken wegen des Textes gemacht werden wolle, so wäre selcher schon ein paar mahl aufgeführt worden. Welches also E. E. Hochweisen Rath gehorsamst melden wollen.

Leipzig, den 17. Martii 1739.

Andreas Gottlieb Bienengräber,
Abschreiber. mpria.

Halten wir dies Aktenstück mit der Partiturabschrift Agricolas zusammen, so erfahren wir aus ihrem Titelblatt den Grund, weshalb der Rat der Stadt das Verbot der Aufführung hatte ergehen lassen. Die durch reichen musikalischen Schmuck ausgezeichnete Karfreitagsvesper hatte jahrweise wechselnd in den beiden Hauptkirchen stattzufinden. Die Thomaskirche war 1738 an der Reihe gewesen; 1739 mußte also Nikolai folgen. Es war demnach derselbe Anlaß, der Bach schon 1724 zu Uneinigkeiten mit dem Rat der Stadt geführt hatte. Diesmal hatte er allerdings eine, seiner Behörde freilich kaum bekannte, besondere Veranlassung, die Thomaskirche zu wählen. Noch besaß die Kirche zwei Orgeln; die an der Ostwand stehende, kleinere war aber schon lange schadhast, so daß mit ihrem Abbruch oder ihrem völligen Unbrauchbarwerden bald zu rechnen war. Wollte Bach sein Werk nochmals im Wesentlichen so, wie im Jahre 1736, d. h. mit getrennter Chorauffstellung und Verwendung beider Orgeln, zu Gehör bringen, so hatte er voraussichtlich nicht mehr lange Gelegenheit dazu. Im folgenden Jahr 1740 war in der That diese zweite Orgel so weit Ruine, daß man sich zum Abbruch entschloß¹⁾. Zugleich hatte Bach in dem jungen Studenten einen Schüler gefunden, der ihm bei der Vorbereitung der Aufführung, den Proben, vor allem durch Begleitung und Überwachung des zweiten Chores, zur Hand gehen konnte. Wir finden diese Anschauung bis in die Einzelheiten in unserer Partiturabschrift bestätigt. Schon die Tatsache, daß ein zweites Exemplar der Partitur hergestellt wurde, erklärt sich ohne jeden Zwang, wenn wir annehmen, daß es für die Hand des Leiters der auf der zweiten

¹⁾ Spitta: Bach, Bd. 2, S. 114.

Orgelbühne aufgestellten Sängern und Instrumentalisten bestimmt war. Ferner enthält die Partitur mit einer Ausnahme (auf die ich sogleich zu sprechen komme) nur Sätze, in denen die beiden Chöre miteinander konzertieren. Hierzu gehören, wie wir sahen, auch die beiden Arien „Erbarme dich“ und „Gebt mir meinen Jesum wieder“. Und das Bild, das der Einzelsatz bietet, entspricht ganz der eben genannten Bestimmung des Manuskripts: wenn die beiden Chöre als geschlossene, affordisch musizierende Massen auftreten, so genügt für das sichere Treffen der Einsätze die Notierung der Soprane („Was gehet uns das an?“). Besonderes Interesse verdient der Satz: „Ich will bei meinem Jesu wachen“. Hier notiert Agr nur die Oboe, den Solotenor und die Continuo Stimme in extenso. Von dem gesamten Instrumental- und Vokalpart des 2. Chores ist stets nur der Sopran verzeichnet; alle übrigen Systeme sind noch leer; dazu bricht der Satz in Takt 71 ab. Zur Not mußte dies für die Proben genügen, ebenso wie man sich von Takt 71 ab, d. h. nach dem letzten Einsatz des 2. Chores mit der selbstverständlich daneben vorhandenen vollständigen Continuo Stimme helfen konnte, bis man die Zeit gefunden hatte, die Partitur zu vervollständigen. Diese Vervollständigung unterblieb jedoch; die Vorbereitungen der Aufführung wurden abgebrochen. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Bach, selber in der Mitte der Fünfzig stehend, seinen achtzehnjährigen Schüler schätzte und sich freute, mit ihm eine seiner gewaltigsten Schöpfungen zur Aufführung vorzubereiten, so ist der barsche Ton seiner Antwort an den Boten des Rates begreiflich, als ihm seine Vorgesetzten einen Strich durch die Rechnung machten. Zudem hatte er zweifellos sein Werk, von dem er selber sagt, es sei schon mehrfach (1729 und 1736!) aufgeführt worden, einer neuen Bearbeitung unterzogen. Auch hiervon, glaube ich, können wir Spuren nachweisen, obwohl die Fassung von 1736 nicht erhalten ist.

Die uns hier beschäftigende Abschrift ist ohne Frage unmittelbar nach dem Bachschen Autograph hergestellt worden. Auf Grund des Eingangschores, den Agricola ganz kopierte, bekam er selber eine Übersicht über den Raum, den seine Abschrift dem Original gegenüber verbrauchen werde. Er konnte daher für die Sätze, die er zu seinem nächsten Zweck, den Proben, nicht brauchte, einen

angemessenen Raum freilassen, um sie später nachzutragen. Nur in einem Fall hat er zwei aufeinanderfolgende Sätze, die er für die Proben nicht nötig hatte: das Rezitativ „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“ und die Arie „Komm, süßes Kreuz“, ganz kopiert. Der Umstand, daß im Rezitativ die Laute nur zwei Takte weit skizziert ist, legt die Vermutung nahe, daß Bach mit ihrer Hinzufügung einen Eingriff gemacht hatte, und daß an ihrer Stelle die Vorlage irgendwelche andere Instrumentation geboten hatte. Der Abschreiber übernahm daher diese Sätze lieber gleich, so weit sie die Vorlage bot, in der neuen Gestalt, um nicht später in Platzschwierigkeiten zu kommen. Die Tatsache, daß auch bei Kb dieselbe Unvollständigkeit der Lautenpartie des Rezitativs noch anzutreffen ist, bestätigt diese Annahme. Die Änderung sollte im Zusammenhang mit der geplanten Aufführung vorgenommen werden und wurde wegen des Abbrechens der Vorbereitungen nicht vollständig durchgeführt.

Auch in bezug auf die beiden schon erwähnten Arien mit Solovioline ist das Verhältnis von Vgr und Kb interessant. Die Proben mußten bei der Anordnung, die Vgr hier trifft, besondere Schwierigkeiten bieten: der Instrumentalsolist sollte beidemal für sich dem einen Chor angehören, alle anderen dem gegenüberstehenden. Kb bietet diese Vorschrift ganz ausführlich nur bei dem Satz „Erbarme dich, mein Gott“. Bei „Gebt mir meinen Jesum wieder“ heißt es: »Violino 1 Chori 1mi Solo«, bei der Singstimme steht schon etwas ungenauer »Basso 2«, für die Instrumentalbegleitung fehlt die Angabe des Chores überhaupt. Es ist, als ob das Experiment doch nicht so recht geglückt wäre, und Bach seinem Schüler Kirnberger insgedessen schon im Unterricht gesagt habe, daß er hier in der Besetzung sein letztes Wort noch nicht gesprochen habe. Später (schon in der DrP) hat er dann bekanntlich jeden der Sätze von einem Chor geschlossen ausführen lassen.

X.

Daß die Gestalt, in der das Werk 1739 zur Aufführung kommen sollte, noch recht stark von der heute allgemein bekannten abwich, zeigt sich, wenn wir nun die autographen Zeugen heranziehen und in kurzen Zügen wenigstens einiges Wichtige hervorheben, das sich

der älteren Form des Werkes gegenüber als Umformung zu erkennen gibt. Man bemerkt dabei Bereicherungen der Partitur, wie wir sie bei der letzten Überarbeitung der Johannes-Passion, dem Übergang von den „mittleren“ zu den „späteren“ Stimmen und zur Original-Partitur dieses Werkes, ebenfalls antreffen. Bei den Belegen, die ich hierfür bringe, halte ich mich an die aus BG XII, 1 bekannten Beispiele.

Wie Bach hier in der ersten Zeile des Chorals „Dein Will gescheh“ die Melodieintervalle gelegentlich durch Zwischentöne ausfüllt und anstelle von:

zunehm

schreibt, so auch in mehreren Fällen in der Matthäus-Passion, z. B. in „Erkenne mich, mein Hüter“, 5. und 7. Zeile¹⁾:

Kb:

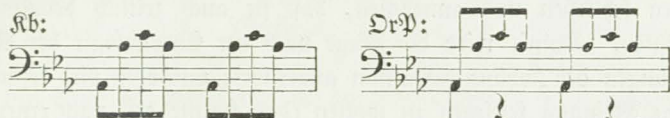
DrP:

Ein anderes Beispiel für diese Gemeinsamkeit der Umformung: Im Eingangschor der Johannes-Passion wird die Continuo-Begleitung in der Fassung der „mittleren“ Stimmen folgendermaßen notiert:

Daraus wird später:

¹⁾ Daß diese Änderung des Notentextes von Bach erst während der Niederschrift der DrP beschlossen wurde, geht aus der beigegeführten Schrifttafel hervor.

d. h. Violoncelli und Kontrabässe trennen sich. Genau denselben Vorgang können wir verfolgen, wenn wir das Rezitativ „Nach Golgatha“ in den Fassungen von Kb und DrP vergleichen. Die Continuo-Stimme lautet hier:



Zu den auffallendsten Umarbeitungen, die die „späteren“ Stimmen und die Original-Partitur der Johannes-Passion gebracht hatten, gehört ferner, daß in den Chören „Jesum von Nazareth“ die Oboen, die sich bisher mit wenigen Ausnahmen der zweiten Violine und der Viola angeschlossen hatten, als ganz selbständige Stimmen auftreten. Auch hierzu bietet der Übergang von Kb zu DrP auf Seiten der Matthäus-Passion eine interessante Parallele, bezeichnenderweise auch wieder bei zwei Chorsätzen, die stofflich und musikalisch eng zusammengehören und unmittelbar aufeinander folgen, nämlich „Der rufet dem Elias“ und „Halt, laßt sehen“. Von dem ersten lasse ich zunächst als Beispiel den Instrumentenpart (ohne Continuo) folgen, wie Kb ihn notiert:

Die ausführenden Instrumente gibt Kb nicht an. Soviel ist aber deutlich, daß die Fassung desselben Chores in DrP eine Bereicherung des Bläserpartes (d. h. der Oboen) aufweist. Bei dem Satz „Halt, laßt sehen“ ist eine ganz analoge Umformung zu konstatieren. Daß in beiden Fällen die Sechzehntelfiguren in DrP einen Viertel-Takt früher einsetzen als in Kb, kann außer Betracht

bleiben. Wenn man hinzunimmt, daß die Art der Instrumentalbegleitung unserer Sätze im Ganzen an die des Chorpaars „Jesum von Nazareth“ erinnert, so glaube ich, wir dürfen auf einem Zusammenhang zwischen diesen analogen Umarbeitungen beider Passionen schließen und annehmen, daß sie auch zeitlich benachbart erfolgten. Damit wird die Frage nach der Chronologie der Aufführungen der Johannes-Passion angerührt; und ohne hier definitiv meine Meinung festlegen zu wollen (das könnte erst nach erneuter Untersuchung der sämtlichen Varianten zwischen den Fassungen dieses Werkes geschehen), will ich wenigstens andeuten, in welcher Richtung sie sich bewegt. Man hat bisher (nach Spitta) die Aufführung der Johannes-Passion, der die „späteren“ Stimmen dienten, in das Jahr 1736 verlegt¹⁾. Dies muß schon um der erwähnten Mitteilungen Bernh. Friedr. Richters willen korrigiert werden²⁾. Man muß also ohnehin versuchen, die nachweisbaren vier Aufführungen chronologisch neu unterzubringen. Daß es sich um vier und nicht nur drei Aufführungen handelt, hat man ebenfalls meist übersehen. Charakterisieren wir sie daher kurz³⁾: 1. Aufführung: „ältere Stimmen“. Merkmal: Eingang und Schluß je eine Choralphantasie, ferner mehrere Sätze, die teils neben, teils an Stelle der heutigen stehen („Himmel reiße, Welt erbebe“ — „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel“ — „Windet euch nicht so, geplagte Seelen“). 2. Aufführung: „mittlere Stimmen“. Merkmal: Das Werk wird auf den heutigen Umfang und Bestand an Sätzen gebracht. 3. Aufführung: noch „mittlere Stimmen“. Merkmal: Der Abschnitt, der die Naturereignisse nach Jesu Tod schildert, wird einschließlicly der beiden dazu gehörigen betrachtenden Sätze durch einen Instrumentalsatz ersetzt. Dieser Satz ist zwar verloren; trotz-

¹⁾ Spitta, Bach. Bd. 2, S. 811 ff.

²⁾ Bach-Jahrbuch 1911, S. 50—59.

³⁾ Im Anschluß an BG XII, 1. Vorrede. Es wird darin erwähnt, daß einzelne der Original-Stimmen der Johannes-Passion fehlen. Daß eine dieser fehlenden Stimmen (enthaltend die Rollen des Petrus und Pilatus) sich in zwischen in der Bibliothek der Berliner Singakademie wiedergefunden hat, ist wohl von Interesse zu wissen. Sie gehört jedoch nicht (wie BG XII, 1 vermutet) zu den „älteren“, sondern frühestens zu den „mittleren“. Denn unter den »tacet«-Sätzen verzeichnet die Stimme solche, die erst von der zweiten Fassung an dem Werk gehören, z. B. „Betrachte, meine Seel“.

dem hat in den Stimmen diese Fassung und Aufführung deutliche Spuren hinterlassen. Die entsprechenden älteren Partien sind gestrichen; der eingeschobene Satz wurde ohne Frage aus eingelegten Blättern musiziert. 4. Aufführung: „spätere Stimmen“ und „Original-Partitur“. Merkmal: Tilgung des Instrumentalsatzes; die früheren Sätze treten wieder an den alten Platz (sie werden in den Stimmen mit Fäden auf die durchstrichenen Teile der Blätter aufgeheftet); mehrere Sätze werden in Einzelheiten umgeformt, wovon wir einige Beispiele betrachteten. Daß die beiden ersten Aufführungen 1723 und 1727 erfolgten, kann kaum fraglich sein. Nach Bachs Gewohnheit, seine eigenen Werke in der Thomaskirche aufzuführen, die mehr Raum für die Ausführenden bot, kommen für die weiteren Aufführungen nicht viele Jahre in Frage: 1729 nicht, weil es die Matthäus-Passion brachte. 1731 kam die Marcus-Passion zu Gehör. 1733 fiel die Figuralmusik der Landestruer wegen aus. 1734 wurde die Lukas-Passion aufgeführt¹⁾, 1736 die Matthäus-Passion zum zweiten Mal. Erst 1738 können wir die dritte Wiedergabe der Johannes-Passion ansetzen. Damit fällt die letzte Aufführung, um die es sich für uns handelt, frühestens in das Jahr 1740. Die Datierung der Dr P der Matthäus-Passion kann aber nicht genauer als „nach 1741“ angegeben werden, wobei man allerdings dazu neigt, sie lieber gegen die Mitte der vierziger Jahre anzusetzen. Nehmen wir nun an, Bach habe seine Johannes-Passion nicht zweimal in der denkbar kürzesten Folge, d. h. 1738 und sofort 1740 wieder, zu Gehör gebracht, sondern die letzte Aufführung vielleicht im Abstand von vier Jahren folgen lassen, so rücken die Umformungen beider Werke, die wir besprachen, zeitlich recht nahe aneinander.

Von den Umgestaltungen, die die Matthäus-Passion mit der Anfertigung der Dr P erfuhr, verdient die Reihe der Sätze nach

1) Hiermit soll nicht etwa für die Echtheit der Lukas-Passion eingetreten werden. Sie ist durch die Untersuchung des Autographs durch Max Schneider wohl endgültig negativ entschieden (Vgl. Zur Lukaspassion. Bach-Jahrbuch 1911, S. 105 ff.). Unabhängig von der Frage, ob Bach der Schöpfer des Werkes ist, scheint mir die Entstehung der vorliegenden Partitur aber nicht besser gedeutet werden zu können, als durch Spittas Annahme, daß das Werk 1734 zur Aufführung kam. (Vgl. Spitta, Bach. Bd. 2, S. 810. 811.)

„Herzlich tut mich verlangen“ besondere Erwähnung. Durch die Einschaltung der Übergangsnoten in der Sopranstimme, von der wir wenigstens ein Beispiel brachten, gleicht Bach die Sätze melodisch an einander an. Er verstärkt durch diese Uniformierung das Bewußtsein, daß es sich um eine Reihe, eine Richtung gebende Linie handelt, die ihr Ziel im Allerheiligsten des Werkes erreicht. Bach verfolgt denselben Zweck, wenn er die Strophe „Ich will hier bei dir stehen“ (bzw. „Es dient zu meinen Freuden“) von ihrer unmittelbaren Vorgängerin löst und schon in diesen beiden Sätzen das Abfallen der Tonartenskala beginnen läßt. Die Behandlung, die die Arien „Erbarme dich“ und „Gebt mir meinen Jesum wieder“ erfuhren, haben wir schon kennen gelernt. Lag in ihr ein Schritt auf dem Wege der Selbständigmachung beider Tonkörper, so können wir eben diese Tendenz auch in einem tieferen und allgemeineren Eingriff gewahren: Erst in der DrP erhielt jeder Chor seine eigene Continuo-Stimme ausgearbeitet, die nun nicht mehr ausschließlich so gestaltet sind,¹⁾ daß entweder abwechselnd oder unisono musiziert wird, bei denen vielmehr auch bei gleichzeitigem Musizieren von Chor 1 und 2 jedes der beiden Instrumente gelegentlich eigene Wege zu gehen hat.

Sind diese Umgestaltungen auch nicht unbedeutend, so bestimmen sie den Eindruck des ganzen Werkes doch nicht wesentlich. Anders steht das mit dem stärksten Eingriff, den Bach bei der Herstellung der DrP vornahm: Der Einfügung des Chorals „O, Mensch beweine deine Sünde groß“, der den bisherigen homophonen Schlußchor des ersten Teiles „Jesum laß ich nicht von mir“ ersetzte. Um diese herrliche Choralmusik der Aufführungspraxis lebendig zu erhalten — so haben wir früher gesagt — fügte Bach sie hier ein, obwohl sie in den Stil des neuen Werkes nicht unbedingt paßte. Das völlige Unisono-Musizieren beider Tonkörper in einem so umfangreichen und komplizierten Satz steht innerhalb der Matthäus-Passion ohne Parallele da. Bach war bemüht gewesen, die Doppelchörigkeit, das Musizieren zweier selbständigen Gruppen, mit jeder Aufführung weiter durchzuführen. Um so mehr mußte es Bachs Bestreben sein, mit einem anderen Mittel die Choralphantasie in

1) Vgl. z. B. den Chor „Weißsage“.

das Werk fest einzufügen; und das Mittel hierzu ist dasselbe, das wir schon mehrfach beobachteten: Er schafft motivische und thematische Anklänge. Es wäre von hohem Wert, wenn uns in den „älteren“ Stimmen der Johannes-Passion die Urform des Satzes vollständig überliefert wäre; aus der Gesamtheit der Umgestaltungen, die der Satz auch über das noch Nachweisbare hinaus fraglos erfuhr, könnten wir wichtige Schlüsse ziehen. Der Zustand der Originalstimmen zur Johannes-Passion¹⁾ im ganzen ist aber folgender. Sie zerfallen wohl in „ältere“, „mittlere“, „jüngere“; aber nicht von jeder der drei Gruppen ist für sich die vollständige Besetzung vorhanden; die „älteren“ haben vielmehr auch bei späteren Aufführungen dienen müssen, ebenso wie die „mittleren“. Und diejenigen Sätze, die bei der neuen Bearbeitung überflüssig waren, wurden entweder gestrichen oder auch herausgerissen. So sind in den „älteren“ Stimmen die Partien der Bläser und der Viola unseres Chorals durch Entfernen der Blätter verloren gegangen. Begnügen wir uns mit dem, was wir noch haben; es ist immerhin kennenswert. Die Continuo-Stimme zeigt eine Reihe von gleichartigen Umformungen, von denen ich ein Beispiel bringe: Takt 30 bis 33 (= Takt 46 bis 48) lautet in der Johannes-Passion:



in der Matthäus-Passion:



In allen den Fällen, in denen die Continuo-Stimme eine Umarbeitung in diesem Sinne erlebte (es sind deren mehrere), bietet sowohl die DrP als auch mehrere der DrSt Korrekturen, die die ältere Lesart

¹⁾ Auch sie sind Eigentum der Preussischen Staatsbibliothek. Signatur: Mus. Ms. autogr. Bach St. 111.

noch als ursprünglich erkennen lassen. Also muß es Bach auch noch, als er die *DrSt* ausschrieb, darum zu tun gewesen sein, diese für den Satz in seiner Endgestalt charakteristische Sechzehntelfiguration in allen Stimmen so deutlich wie möglich hervortreten zu lassen. In den Oberstimmen des Orchesters begegnen uns diese Sechzehntel mit Vorliebe in Terzen- oder Sextenparallelen ausgeführt. Dieselbe Figuration treffen wir aber in einem Satz an, der uns schon einmal beschäftigt hat, in der Arie „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt“. Man vergleiche etwa Takt 19. 20 dieses Satzes:

Ob. d. c. 1



Ob. d. c. 2



mit den Schlußtakt der Choralphantasie:

Fl. 1



Fl. 2




Nicht nur in dem in beiden Fällen auftretenden Wechsel zwischen Terzen- und Sexten-Parallelen, sondern ebenso in der rhythmischen Gestaltung, dem Einsetzen nach der Sechzehntel-Pause, waren hier Verbindungslinien zu erkennen, die es nahe legten, zwischen den Sätzen noch engere Verknüpfungen vorzunehmen. Der Schluß des Nachspiels unserer Arie „Sehet“ (Takt 49 ff.) lautet in der Endgestalt:

Die Continuo Stimme bietet in dem ersten der hier zitierten Takte eine Figur, die sich aus dem ganzen Satz deutlich heraushebt. Während diese Stimme sich sonst nur in ganz gleichmäßiger Achtelbewegung ergeht, treten hier Sechzehntel auf, die wir aus dem Choral „O Mensch beweine“ (Takt 12 und Takt 88) kennen. Daß hier ein beabsichtigtes Zitat aus jenem neuen Schluß des ersten Teiles vorliegt, ist dadurch zu beweisen, daß in der älteren Fassung des Werkes (Kb) die Abschlußtakte der Arie folgendermaßen lauten (ich notiere wieder Takt 49 ff.):

Bach änderte also den Schluß der Arie, um die charakteristische Figur, die in der Choralphantasie an zwei entscheidenden Punkten, nämlich vor dem Einsatz der ersten und der letzten Zeile, auftrat, hier noch einmal anklingen zu lassen.

Zu den bezeichnendsten Figuren der Continuo Stimme des Satzes „O Mensch, bewein“ gehören die in gebrochenen Akkorden absteigenden Linien, von denen ich zwei Beispiele folgen lasse:

Takt 6:

Takt 94:

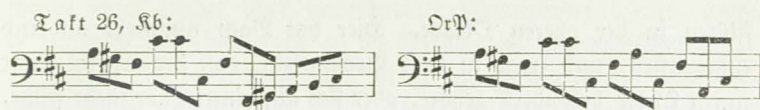
Wir können beobachten, daß gleichzeitig mit der Aufnahme unseres Satzes Bach an anderen Stellen der Passion in der Continuo Stimme hiermit sehr nahverwandte Figuren einfügt, und zwar als Ersatz ganz andersgearteter. Ich habe die Arie „Erbarme dich, mein Gott“ im Auge und stelle einige Takte in den beiden in Frage kommenden Fassungen (Kb und DrP) nebeneinander:

Takt 4, Kb:

DrP:

Takt 18, Kb:

DrP:



Sehen wir hier die in gebrochener Akkordlinie absteigenden Bässe gleichzeitig mit der Übernahme eines Satzes in die Passion eindringen, für dessen Instrumentalbau dieselben Linien wesentlich sind, so scheint mir Bachs Absicht deutlich erkennbar zu sein.

Und noch an einer dritten Stelle verkoppelte Bach die Choralphantasie mit einem bereits in der Passion vorhandenen Satze, und zwar als er die DrSt ausschrieb. Ich darf dies als hierhergehörig vorwegnehmen. Er hat den Cantus firmus unseres Satzes demjenigen aus dem Eingangschor koordiniert. Er zeichnete diese beiden Choralmelodien vor allen anderen dadurch aus, daß er sie einer eigenen Chorstimme, dem „Soprano in Ripieno“ übertrug¹⁾. Fester konnte er den neu eingefügten Choralchor nicht einbauen, denn gerade der Choral „O Lamm Gottes“ war aus der tiefsten Wurzel der Passion erwachsen. Wie in den Werken aus älterer Zeit die Worte, die nach unserer Auffassung die buchstäbliche Überschrift bilden, den Text des Eingangschores hergaben²⁾, so stellt unsere Strophe „O Lamm Gottes“ das Thema des ganzen Werkes an die Spitze. Zugleich entsprach der Satz auch nach seiner musikalischen Seite von Anfang an dem Wesen des ganzen Werkes so sehr, daß Bach, als er bei der Niederschrift der DrP auch ihm eine Neuformung gab, nur auszubauen, zu vollenden brauchte, was bereits geschaffen war. Der C.f. innerhalb des Eingangschores wird in den verschiedenen Textzeugen verschieden notiert. Ob er bei Kb auch gesungen werden oder nur instrumental erklingen soll, ist vielleicht nicht mehr sicher auszumachen; auffallend ist jedoch in dieser älteren Fassung, daß er von den vier Bläsern des ersten Chores mitgeblasen wird, von den Oboen im Einklang, von den

1) Auffallenderweise übersieht dies auch Siegfried Voss, der die Wiederverwendung der Stimmen, die im Eingangschor den Cantus firmus gesungen hatten, „vollkommen überflüssig“ nennt. (Der deutsche Gesangverein Bd. 2, 1924, S. 325.)

2) Der Text des Eingangs-Satzes der Matthäus-Passion von Schütz lautet z. B.: „Das Leiden unseres Herren Jesu Christi, wie es beschreibet der heilige Evangeliste Matthäus“.

Flöten in der oberen Oktave. Hier hat Bach nunmehr ändernd eingegriffen, und zwar in dem Bewußtsein, daß der Choral nicht einem Chore besonders gehöre, oder sich auf einen Chor mehr stütze, als auf den anderen. Die beiden Tonkörper sind gleichwertig; aus Frage und Antwort ergibt sich erst das Zwiegespräch, das die Paraphrase des Choraltextes darstellt. So löst Bach den C.f. nunmehr vom ersten Chor los und läßt ihn beide koordinierten Chöre als einigende Krönung überragen. Zunächst (DrV) übertrug er ihn wortlos beiden Orgeln; in der letzten Fassung (DrSt) läßt er ihn außerdem von der erwähnten 9. Chorstimme singen. Die Bläser des ersten Chores läßt Bach dabei verschiedene Wege gehen: Die Oboen schließen sich den Streichern an, die Flöten aber lösen die Choralmelodie in freie Figuration auf und bilden damit ein musikalisches Gegenstück zu der Choralparaphrase, die der madrigalische Text des Sanges darstellt. Die erste Zeile, die bei Kb noch gelautet hatte:



erhält nunmehr diese Gestalt:



Diese Choralbehandlung ist für Bachs Altersstil bezeichnend. Wir befinden uns in der Zeit, in der Bach in der Choralkantate eine letzte feste Form für sein kirchenmusikalisches Schaffen geprägt hatte. Zuvor hatte aber seine Stellung zum evangelischen Kirchenliede eine Wandlung durchgemacht. Und diese Wandlung haben wir innerhalb der Matthäus-Passion vor Augen, wenn wir mit dem eben angeführten Beispiel die Art der Verwendung von Teilen derselben Melodie vergleichen, die wir in den Sätzen „Er ist des Todes schuldig“ und „Andern hat er geholfen“, d. h. in der Frühzeit von Bachs Arbeit an dem Werk, erkannten. Spitta hat für sie folgende treffende Formulierung gegeben¹⁾: „In den Kantaten,

1) Spitta: Bach. Bd. 2, S. 576. 577.

welche Bach früher über unveränderte Kirchenlieder schrieb, hatte er zuweilen mit Anklängen an die Melodie ein phantastisches Spiel getrieben. In dieser Beziehung ist er jetzt zu strengeren, kirchlichen Grundsätzen zurückgekehrt. Die Chormelodie ist etwas heiliges und unberührbares. Die Kirchenmusik soll sich um dieselbe als festen Punkt kristallisieren, aber sie soll nicht selbst in die Bewegung des Gestaltungsprozesses hineingezogen werden. Höchstens ist eine Verbrämung und Umspielung derselben zu gestatten.“

Mit einigen Andeutungen haben wir bereits hinübergegriffen in das letzte Stadium der Entwicklung der Passion, die Herstellung der DrSt. Sie fallen, wie Spitta sehr wahrscheinlich gemacht hat, in die Jahre um 1747, also in Bachs allerletzte Lebenszeit¹⁾. Es ist nicht nachzuweisen, ob sie für eine kirchliche Aufführung oder eine im häuslichen Kreise bestimmt waren. Daß sie für den zweiten Chor, und bezeichnenderweise nur für ihn, neben der Orgelstimme auch eine vollständige Cembalostimme bieten, scheint auf die Kirche hinzudeuten²⁾; wir sprachen davon, daß die zweite Orgel der Thomaskirche 1740 abgebrochen wurde. Auch diesmal erfuhr das Werk eine, zum Teil sogar recht tiefgreifende Neuformung. Die Bläser dringen vor; wir sahen es an den Sätzen „Der rufet dem Elias“ und „Halt, laßt sehen“ schon in der DrP. In den DrSt setzt sich dies auch in Solosätzen fort. So treten in der Arie „Blute nur“ die beiden Flöten zu der bisherigen Streicherbegleitung hinzu. Wir können in dieser Vermehrung des Bläserpartes das negative Gegenspiel zu der Vermehrung und Uniformierung der Choralstrophen nach der Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ erkennen. Wie die Behandlung dieser Strophen den wirklichen Höhepunkt des Werkes, den Augenblick des Todes Jesu, deutlicher herausarbeitet, so verwischt die stärkere Durchsetzung des Werkes mit Flöten und

¹⁾ Spitta schließt hierauf wohl mit Recht aus der Übereinstimmung des Papiers der Orgelstimmen mit dem des sechsstimmigen Nicercars aus dem „Musikalischen Opfer“ (Bach. Bd. 2, S. 817.)

²⁾ Siegfried Vhs (Der deutsche Gesangverein. Bd. 2. 1924, S. 297) spricht von Cembalo-Stimmen, als ob für jeden Chor eine solche von Bachs Hand oder aus seiner Zeit vorläge. — Wenn Werker (Die Matthäus-Passion. 1923, S. 66) sagt: „Nach 1740 taucht dann die einzige Cembalostimme zum zweiten Chor der Matthäus-Passion auf“, so kann das zu der irrigen Annahme führen, die anderen Stimmen stammten aus älterer Zeit.

Oboen die Sonderstellung der anfänglich zentral wichtigen Arie „Aus Liebe“. Dieselbe Wirkung wird durch die Umarbeitung des Duettes „So ist mein Jesus nun gefangen“ erreicht. Bach streicht die Celli und schafft dadurch einen zweiten Satz in der Passion, der bloß von Instrumenten in Sopran- und Altlage begleitet wird. Auch diese Seite der Sonderstellung von „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ ist nun gefallen. Am einschneidendsten ist die Neugestaltung der Rezitativ-Begleitung. Die ausgehaltenen Akkorde werden durch kurz eingeworfene Stützen der Harmonie ersetzt. Zweifellos nicht als Zweck, aber als nicht unerwünschter Erfolg stellte es sich ein, daß die Anklänge in den beiden Rezitativen am Anfang des ersten wie des zweiten Theiles, von denen die Rede war, nun schwerer erkennbar werden. Unter den Umarbeitungen, über die die Vorrede zur BG ausführlich unterrichtet, und die daher hier kürzer behandelt werden durften, hebe ich gerade diese hervor, weil wir an ihnen sehen, daß Bachs weiterbildende Arbeit von dem Augenblick an, in dem er die ursprüngliche Anlage des Werkes aufgab und an ihrer Stelle neue Aufbauprinzipien zur Geltung brachte, sich bewußt und geradlinig entwickelte.

Wir sind am Ende¹⁾. Wir haben die Matthäus-Passion durch rund 25 Jahre begleitet und gesehen, daß sie nicht nur äußerlich durch die Aufführungen und die Erfahrungen, die ihr Schöpfer dabei machte, mit seinem Leben verwachsen ist, daß vielmehr die verschiedenen Epochen seines Schaffens mit gerade für sie bezeichnenden Merkmalen hier einen Niederschlag fanden. Und wenn im Zusammenhang unserer Untersuchung auf das Unterschiedliche dieser Merkmale das Hauptgewicht gelegt wurde, so geschah dies nicht, um Unebenheiten oder gar Ungereimtheiten besserwisserisch herauszustellen. Im Gegenteil. Wir stehen einem Denkmal allergrößten Stiles gegenüber, dessen seelische und künstlerische Geschlossenheit uns um so mehr Ehrfurcht einflößt, je klarer wir erkennen, daß sein Werden fast die ganze Leipziger Zeit Bachs, d. h. die Gesamtheit der Jahre seiner höchsten Meisterschaft, umspannt.

¹⁾ Ich möchte nicht schließen, ohne meinem Freunde Dr. Kurt Dhlig-Berlin für seine mir wertvolle Hilfe bei dieser Arbeit herzlich zu danken.

Hörten sie geschrien. *mod. to.*
 Nun aber auf der Höhe. *Stil für alle Stimmen in G-dur*
 Hörte man ein Geschrei.
 Wohl sie sprach die Prophetin.

©Schrifttafel aus der Handschrift von Bachs Matthäus-Passion.

Anhang.

Die beigegebene Schrifttafel zeigt das untere Drittel der S. 38 aus der autographen Partitur der Matthäus-Passion. Obwohl diese Wiedergabe auf die Farben des Originals verzichtet (ein Teil der Worte ist mit roter Tinte geschrieben), kann man hier eine Reihe von interessanten Beobachtungen machen:

1. Bach schreibt „Erkenne mich mein Hirte“. Er knüpft den Choral an das Wort „Ich werde den Hirten schlagen“ an. (Vgl. S. 60.)

2. Die 2. Strophe wurde nicht in Noten ausgeschrieben, sondern nur durch den Vermerk „NB. dieser andere V. . .“ die Stelle angezeigt, wo die Wiederholung folgen sollte. (Vgl. S. 60, 68.)

3. Der Text der 2. Strophe lautete früher „Es dient zu meinen Freuden“. Die Korrektur in „Ich will hier bey dir stehen“ erfolgte erst nachträglich. (Vgl. S. 60.)

4. Die ursprüngliche, uns in der Abschrift Kirnbergers erhaltene, Form der Melodie (5. und 7. Zeile) ist auf S. 82 mitgeteilt. Man kann hier erkennen, daß Bach sich zur Umgestaltung dieser beiden Melodiezeilen während der Niederschrift unseres Chorals entschloß. In der 5. Zeile hatte er ursprünglich die Notenfolge geschrieben: e" dis" h' cis" dis" e" e" und nachträglich aus dem Viertel dis" die Achtel dis" cis" gemacht; die 7. Zeile ist dagegen von Anfang an mit den entsprechenden Achteln dis" e" notiert (vgl. S. 3, 86).

Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach.

Von Dr. Friedrich Blume (Berlin).

Im Privatbesitz von Herrn Manfred Gorke in Eisenach ist ein bisher unbekanntes Werk von Johann Sebastian Bach zum Vorschein gekommen. Der Herr Besitzer hatte die Liebenswürdigkeit, mir die Bearbeitung des bedeutsamen Fundes zu überlassen und mir sein gesamtes Material zur Verfügung zu stellen.

Es handelt sich um eine Sonate in G-dur für Violine und bezifferten Baß in vier Sätzen. Die Handschrift, die im folgenden abgekürzt als HSG bezeichnet werden soll, ist ein sehr schön geschriebenes Autograph von über sechs Seiten Umfang, das auf zwei weiteren Seiten, ebenfalls autograph, das Cis-dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I enthält. Die HSG dürfte damit als einer der wichtigsten seit langem gemachten Bachfunde anzusehen sein¹⁾.

1. Die Quelle.

Die Handschrift umfaßt sechs Blätter in Folio (22 × 35 cm), von denen Blatt 1—4 ineinandergeschoben und geheftet sind, also Bogen 1—2 bilden, während Blatt 5—6 einen separaten Bogen bilden. Die Seiten sind nicht paginiert.

Diese drei Bogen sind, wahrscheinlich erst um 1800, zusammen in einen Umschlag von dunklem, marmoriertem Papier eingeklebt worden, so daß die erste und letzte Seite der Handschrift fest mit dem Deckel verbunden sind. Der Inhalt verteilt sich auf die zwölf Seiten folgendermaßen:

¹⁾ Um unnötige Anfragen zu vermeiden, beauftragt mich der Besitzer mitzuteilen, daß die Handschrift unverkäuflich ist. Die Sonate selbst wird in Kürze als Veröffentlichung der Neuen Bach-Gesellschaft erscheinen.

1. Part

Vivace

Volte.

Nachbildung einer Seite aus der Handschrift der aufgefundenen Violinsonate Bachs.

Seite 1: Titelseite mit Beschriftung von Bachs Hand, von der infolge der Beflebung mit bloßem Auge nichts zu lesen ist. Eine Durchleuchtung mit Jupiterlampen ergab ganz deutlich in Bachs Handschrift die Reste:

. lino Solo
 sso Continuo
 di
 Joh. Seb. Bach

Die fehlenden Silben und Worte sind verdeckt durch ein aufgeflecktes herzförmiges Schildchen, das kein Licht durchläßt. Etwas tiefer als diese Titelausschrift von Bachs Hand findet sich eine alte Beschriftung von einer nur wenig jüngeren Hand, von der etwa folgendes zu lesen ist:

Original die eigene Hand des Verstorbenen

.
 der mir in Leipzig . . . Unter-
 richt erteilte.

Die Unterschrift unter dieser Expertise ist leider nicht mehr vollständig lesbar, doch wäre es nicht ausgeschlossen, daß es sich um die Hand Kirnbergers handelte; einige Buchstaben dieses Namenszuges sind zu erkennen.

Seite 2: Am oberen Rande Überschrift von Bachs Hand: „Sonata per il Violino e Cembalo di J. S. Bach“. Es folgt der erste Satz mit der Überschrift „Adagio“ in G-dur C, dessen beide letzte Takte auf Seite 3 hinübertreten.

Seite 3: Die beiden letzten Takte des ersten Satzes. Es folgt der 2. Satz mit der Überschrift „Bivace“ G-dur $\frac{3}{8}$, dessen beide letzte Takte am unteren Rande der Seite in kleinerer Schrift stehen. Rechts unten „volti“.

Seite 4: 3. Satz mit der Überschrift „Largo“ e-moll C. Rechts unten „volti cito“.

Seite 5—6 und 1. Notenzeile von Seite 7: 4. Satz mit der Überschrift „Presto“ G-dur C. Dahinter „Fine“.

Seite 7: Schluß des 4. Satzes, Rest mit leeren Notensystemen bedeckt.

Seite 8—9: Weiß.

Seite 10—11: Präludium Cis-dur aus dem Wohltemperierten Klavier I, darüber das Wort „Praeludium“, am unteren Rande von Seite 11 ein in der flüchtigen Schreibarbeit ausgelassener Takt nachgetragen.

Seite 12: weiß, in das Umschlagpapier eingeklebt.

Alle hier in Anführungszeichen gegebenen Worte sind in HsG von Bachs eigener Hand geschrieben. Die Sonate trägt den Charakter einer überaus sorgfältigen Reinschrift. Das Präludium zeigt eine sehr ausgeschriebene, meisterhafte, aber äußerst eilige, stellenweise fast skizzenhafte Schrift; mit Ausnahme der obengenannten Taktnachtragung enthält es jedoch keine Korrekturen. Völlig gleiche aufeinanderfolgende Takte sind nicht ausgeschrieben, sondern durch „bis“ und Wiederholungszeichen angedeutet.

Das Papier zeigt leicht gelbliche Tönung und das Wasserzeichen

MA

2. Der autographe Charakter der Handschrift.

Da das Auftauchen unbekannter Bachautographen heute mit Recht zunächst erheblicher Skepsis begegnet, sei im folgenden der autographe Charakter der Handschrift im einzelnen nachgewiesen. Einen ersten Anhaltspunkt bietet die Provenienz der Handschrift.

Die kleine, aber auserlesene Musiksammlung des Herrn Gorke wurde zusammen mit einer literarischen und graphischen Sammlung angelegt von dem Urgroßvater des jetzigen Besitzers. Die Bestände haben sich in der Familie unverändert fortgeerbt und haben lange Zeit, in Kisten verpackt, ein unbeachtetes Dasein geführt. Es scheint, daß bis jetzt eine sachverständige Hand noch nicht daran gelangt ist. Nur so ist es erklärlich, daß eine so wichtige Handschrift bisher völlig unbekannt bleiben konnte.

Für die HsG selbst ist die Provenienz nicht nachweisbar. Wohl aber läßt sich aus erhaltenen Briefen feststellen, daß der Begründer der Sammlung Handschriften aus dem Nachlaß von Johann Nikolaus Forkel (gestorben 1818) gekauft hat. Als Beleg mag die folgende Briefstelle angeführt werden:

d. 9ten Dec. 1819

Ew. Hochwohlgeboren:

Im Auktions-Catalog der Forkelschen Bibliothek, fand ich die berühmten Fugen von Krebs und Kirnberger, der der vorzüglichste Schüler von S. Bach war und gab daher Auftrag sie für mich zu erstehen. Soeben habe ich sie erhalten und ich warte keinen Augenblick, sie deroselben zu übersenden. Sie werden Sich sehr über diese erstaunende Arbeit wundern und erfreuen, Sie sind erstanden worden für 2 rth. 10 gr Sächs: da diese Sachen Manuscript und ungedruckt sind, so ist der Preis sehr annehmlich. Ich wünschte sie von Ihnen spielen zu hören . . .

Im Versteigerungskatalog des Nachlasses Forkel¹⁾ finden sich auf Seite 139 unter Nr. 124b drei handschriftliche Violinsonaten von J. S. Bach erwähnt; einige Zeilen tiefer heißt es ausdrücklich: „Nr. 65—124e sind geschrieben“. Zwischen Autograph und Abschrift unterscheidet der Katalog nicht. Es ist aber sehr wohl möglich, daß die HfG eine der drei dort genannten Sonaten darstellt. Die aus dem Forkelschen Nachlaß erworbenen Handschriften von Johann Ludwig Krebs befinden sich zusammen mit einer ganzen Reihe weiterer Handschriften aus dem Kreise um J. S. Bach noch jetzt in der Sammlung des Herrn Gorke, und es mag sich wohl bei genauerer Prüfung darunter noch das eine oder andere Stück finden, das von Bachs eigener Hand oder von der Hand eines seiner Söhne geschrieben ist. Dieser Tatbestand macht es aber wahrscheinlich, daß die HfG ebenfalls zu den Manuscripten gehört, die aus Forkels Nachlaß erworben sind.

Zum Nachweis der Echtheit des Autographs mag zunächst das Papier dienen, dessen Wasserzeichen „MA“ schon oben erwähnt wurde. Spitta nennt²⁾ eine große Anzahl von Bachautographen, deren Papier dieses Zeichen trägt. Er weist es der Zeit von 1727 bis 1736 zu, doch wird über die Frage der chronologischen Einordnung noch weiter unten zu reden sein. Jedenfalls darf die Benutzung dieses Papiers als ein Echtheitsbeweis schon deswegen angesehen werden, weil zahlreiche unbezweifelte Bachautographen es aufweisen.

1) „Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien“, Göttingen, 1819.

2) I, Anhang A Nr. 33, Seite 790.

Besonders aber erweisen Textschrift und Notenschrift wohl unzweifelhaft Bachs Hand. Vergleiche mit einer ganzen Reihe anderer Autographe lassen sowohl zahlreiche Übereinstimmungen in Einzelzügen als insbesondere unzweifelhafte Gemeinsamkeiten im gesamten Duktus der Schrift erkennen.

Wie das hier beigegebene Faksimile zeigt, besteht im Charakter der Handschrift, insbesondere der Notenschrift, eine große Ähnlichkeit mit den Reproduktionen, die die Gesamtausgabe der Werke Bachs¹⁾ in Band 44 aus dem Autograph des Wohltemperierten Klaviers bringt. Ganz allgemein gesehen weist das Notenbild eine deutliche Übereinstimmung etwa mit den Blättern 14—16 des genannten Bandes auf. Insbesondere Seite 2 der HfG deckt sich in den Einzelheiten der Notenschriftzüge manchmal bis in die kleinsten Einzelheiten, die Form der Notenköpfe, die Schwingung des Balkens usw. mit Blatt 16 des genannten Bandes. Aber auch mit anderen Bachautographen sind weitgehende Ähnlichkeiten vorhanden, was Vergleiche mit einer Reihe Bachautographen, die auf der Preussischen Staatsbibliothek liegen, evident bestätigt haben. Auch das Faksimile des Orgelpräludiums h-moll aus dem Katalog der Versteigerung Heyer (Dezember 1926) läßt sich als Vergleichungsgegenstand heranziehen. Das Ergebnis aller angestellten Vergleiche darf formuliert werden: so viele Abweichungen auch sich zwischen den bekannten Handschriften Bachs finden, Abweichungen, die durch die verschiedene Zeit der Niederschrift sowie durch wechselnde äußere Umstände (Reinschrift oder eilige Skizzen, breite oder spitze Notensfeder, verschiedenes Papier usw.) bedingt sein können, so bleiben doch gewisse allgemeine Züge, wie die feste Rundung der Notenköpfe, die breiten Schwingungen der Balken, die spizige, fast abbreviatorenhaft knappe Form der Akzidentalen usw., sich stets gleich. Und diese Züge finden sich in der HfG in hervorragendem Maße ausgeprägt.

Will man mehr in die Einzelheiten gehen, so lassen sich auch da Übereinstimmungen in reicher Zahl feststellen, von denen hier eine kleine Reihe genannt sei, die sich aber beliebig vergrößern ließe. Leichterem Nachprüfung halber werden nur die Vergleiche mit den

¹⁾ Abgefürzt: BG.

in BG Band 44 vorhandenen Tafeln aufgezählt. Der Violinschlüssel findet sich sehr ähnlich auf Blatt 11, der Baßschlüssel auf Blatt 9. Die für Bach so überaus charakteristische Schreibweise der Akzidentalen mit einzelnen Vergleichen zu belegen, ist fast überflüssig, da sich die gleichen Formen in den Tafeln des Bandes 44 überall finden, besonders verwandt wiederum auf Blatt 14—16. Das Zeichen C auf Blatt 14 und 47 der BG könnte fast eine photographische Nachbildung desselben Zeichens in der HfG sein, desgleichen stimmt das Zeichen $\frac{3}{8}$ auf Blatt 16 der BG mit demselben Zeichen in HfG haarscharf überein. Gerade solche gewohnten und nebensächlichen Zeichen wirken umsomehr beweisend, als sie durch langen Gebrauch in der Handschrift eines jeden Menschen ganz stereotyp werden. Dahin gehört z. B. die Ausführung der Schlußstriche, die sich in HfG genau wie auf Blatt 16, 100, 107, 124 usw. finden, desgleichen die Kustoszeichen auf Blatt 20, 21, 25, 133, 136.

Zu all diesen Notenschriftzeichen tritt nun für die HfG als besonders charakteristisch die ausgezeichnete Textschrift, die einem jeden, der sich damit beschäftigt hat, die Hand Bachs unverkennbar zeigt. Für den Namenszug „di J. S. Bach“ finden sich ganz genaue Übereinstimmungen auf den Blättern 39 und 126 der BG, besonders auch auf dem genannten Faksimilie des Katalogs Meyer. Für das Wort „Cembalo“ mag Blatt 126, für „Violino“ Blatt 26 zum Vergleich herangezogen werden. Die Überschrift „Praeludium“ zu dem Cis-dur-Präludium stimmt im Duktus völlig überein mit derselben Überschrift auf Blatt 12 BG. Das „Vivace“ findet sich genau so auf Blatt 98. Fast wie mechanische Nachbildungen HfG wirken die Worte „volti“ und „volti cito“ auf Blatt 16 und 43.

Es ist gewiß nicht immer gut und nicht immer zwingend, bei der Echtheitsprüfung von Autographen allzuviel Gewicht auf Kleinigkeiten und Einzelzüge zu legen. Diese können, wie oben schon erwähnt, je nach Umständen mitunter stark variieren. Stimmen jedoch, wie im vorliegenden Falle, sowohl sämtliche Einzelzüge wie Duktus und Bild der gesamten Notenschrift und wie endlich die Gesamtheit der Textschrift so genau mit unzweifelhaften Autographen überein, so darf die Echtheit einer solchen Handschrift gewiß als gesichert gelten. Es liegt hier einmal der selten glückliche

Fall vor, daß alle nur möglichen Kriterien sich zu dem gleichen Resultat vereinigen: die wahrscheinliche Herkunft der Handschrift, Papier, Textschrift und Notenschrift, alles erweist ohne Zweifel, daß wir es hier mit einem Autograph von Bachs Hand, und zwar mit einem besonders schönen und gut erhaltenen zu tun haben.

An dieser Stelle mag ein weiteres Kriterium angeführt sein, das sich allerdings nicht wie die bisherigen aus der diplomatischen Untersuchung der HsG, sondern aus einer musikalischen Nachprüfung ergibt. Den Stoff hierzu liefert das Cis-dur-Präludium, das an dieser Stelle schon um so eher besprochen werden darf, als es späterhin nicht Gegenstand der Untersuchung zu sein braucht. Es möge hier also lediglich als Material für einen weiteren Echtheitsbeweis Verwendung finden.

Ein Vergleich dieses Präludiums mit der Fassung in BG¹⁾ ergibt nämlich eine kleine Reihe von Abweichungen.

Die beiden Fassungen seien hier schematisch nebeneinandergestellt (der Gebrauch der Akzidentalen der HsG wird dabei dem Gebrauch der BG angepaßt):



Takt 33 hat in HsG die in BG in kleinen Noten gegebene Fassung.

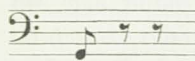
¹⁾ Band 14, Seite 10.



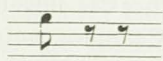
Takt 55.



Takt 74



Takt 99.



Takt 101.

die beiden Noten fehlen in HfG.

Die gleichen Abweichungen aber kennt auch bereits das Variantenverzeichnis der BG¹⁾, und zwar decken sich die Abweichungen der HfG mit den Fassungen, die BG aus den Quellen Nr. 1 und 10, das heißt aus den beiden Hauptautographen des Wohltemperierten Klaviers, nämlich dem Autograph der ehemaligen Bibliothek Wagener und dem sogenannten Fischhoff'schen Autograph anführt. Es ist hier nicht der Platz zu einer Untersuchung darüber, warum die Herausgeber der BG nicht diese Fassung der Autographen sondern eine redigierte gewählt haben. Für den vorliegenden Zweck genügt es festzustellen, daß die Fassung der HfG mit derjenigen der beiden genannten Autographen übereinstimmt, womit ihre unmittelbare Verwandtschaft mit jenen und ihr autographischer Charakter von einer neuen Seite aus evident gemacht wird.

Die vorstehenden Ausführungen dürften als Beweis für die Echtheit des Autographs hinreichen. An dieser Stelle sei erwähnt, daß zwei hervorragende Kenner der Handschrift Bachs sich gleichfalls für die Echtheit der HfG ausgesprochen haben.

3. Die Violinsonate.

Es ist bekannt, daß nicht viele Werke von Bach für ein Melodieinstrument mit Continuo vorhanden sind. Die meisten Kammermusikwerke Bachs für ein Soloinstrument und Klavier bedienen sich der Form des sogenannten Trios, das heißt das Soloinstrument, die rechte und die linke Hand des Klaviers bilden je eine selbstständige und obligate Stimme. In dieser Gattung halten sich z. B.

¹⁾ Band 14, Seite 208.

die bekannten sechs Sonaten für Violine und Klavier, drei der Sonaten für Flöte und Klavier, die drei Sonaten für Gambe und Klavier usw. Es ist ja das eine von Bach ganz besonders bevorzugte Gattung, die er in den verschiedensten Vokal- und Instrumentalkombinationen und unter anderm auch als Orgeltrio gepflegt hat. Diese als Trio angelegten Kammermusikwerke tragen notwendigerweise ein wesentlich anderes Gepräge als Werke für ein Soloinstrument mit Generalbaß. Sie sind ihrer Natur nach auf eine dauernde Verkettung der Stimmen untereinander, das heißt auf Polyphonie angelegt, während bei Werken für ein Soloinstrument mit Generalbaß dem Klavier in der Hauptsache nur eine begleitende Rolle zufällt und dementsprechend die Solostimme eine weitgehende Freiheit in ihrer eigenen Bewegung besitzt. Die extreme Auswirkung einer solchen Gestalt wäre die, daß das Klavier in eine ausschließlich affordisch stützende Begleitrolle zurückgedrängt würde, während das Soloinstrument darüber sich in ganz freier Melodik erginge. Eine so extreme Form, wie sie bei den italienischen Geigern der Bachzeit, mitunter auch bei Händel tatsächlich vorkommt, benutzt Bach freilich nie. Bei ihm hat der Baß niemals nur die ganz allgemeine Funktion der Harmoniestütze, sondern stets erfüllt er gleichzeitig die Aufgabe, formbildend im einzelnen und im ganzen einzugreifen, konstruktiv und gliedernd zu wirken; stets ist er ein unentbehrliches Agens im Organismus des Werkes. Da aber das Bestreben, den Baß in die Gesamtstruktur völlig organisch einzuordnen, sich leichter im strengen obligaten Triosatz als im Satz für ein Soloinstrument mit Begleitung erfüllen läßt, erscheint es verständlich, warum Bach jener Gattung sich so viel mehr gewidmet hat als dieser.

In der HfG liegt nun eine Sonate für Violine und bezifferten Baß, also kein Trio vor. Die nächstverwandten Werke, deren Vergleich naheliegt, sind die drei Sonaten für Flöte und Continuo¹⁾, ferner die Sonate e-moll für Violine und bezifferten Baß²⁾ und endlich die Sonate c-moll für Violine und bezifferten Baß, die Ferdinand David in seiner Hohen Schule des Violinspiels³⁾ ver-

1) BG Band 43, Seite 3, 9 und 21; ihre Echtheit bestreitet J. Schreyer, Beiträge zur Bachkritik, 2 Hefte, 1910—11.

2) BG Band 43, Seite 31.

3) Band 1, Seite 110.

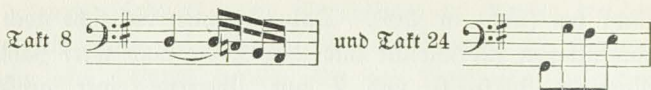
öffentlich hat (nicht in BG). Dazu kommen vielleicht noch die vier Inventionen für Violine und Baß¹⁾, die nach ihrer Zählung als Nummer 2, 5, 6 und 7 nur Überreste einer größeren Reihe ähnlicher Werke darstellen; es ist jedoch mindestens sehr zweifelhaft, ob sie überhaupt von Bach stammen. Die auf der Preussischen Staatsbibliothek aufbewahrte Handschrift, die der BG als Vorlage gedient hat, zeigt zwar gewisse gemeinsame Züge mit Autographen, ist aber in ihrer Echtheit doch bestreitbar.

Eine Untersuchung der Violinsonate der HSG ergibt nun zunächst die überraschende Tatsache, daß der Generalbaß dieses Werkes bis auf eine Reihe von Abweichungen übereinstimmt mit dem Generalbaß des Trios G-dur für Flöte, Violine und Continuo²⁾. Im ersten Satz, der in BG Largo, in HSG Adagio bezeichnet ist, scheinen auf den ersten Blick stärkere Abweichungen vorzuliegen, deren Natur sich jedoch leicht erklärt. Der Satz ist zweiteilig gebaut, und zwar bilden in der Fassung des Trios die Takte 1—8 und 17—24 eigentlich die beiden Grundabschnitte des Satzes, während die Takte 9—16 und 25—32 nur eine (freilich sehr freie) variierte Wiederholung der beiden Hauptteile darstellen. Es liegt also im Grunde ein Typus vor, wie er sich als Anfangssatz viersätziger Sonaten bei Bach sehr gewöhnlich findet, ein zweiteiliges Stück, dessen erste Hälfte zur Dominante moduliert, und dessen zweite zur Tonika zurückkehrt. Merkwürdig ist an ihm in der Fassung des Trios nur das eine, daß Bach nicht, wie gewöhnlich, die beiden Teile in Wiederholungszeichen einschließt, sondern an Stelle der Wiederholung eine freie Variation eintreten läßt. Das ist ein Verfahren, für das es Parallelen in den Instrumentalwerken Bachs kaum geben dürfte.

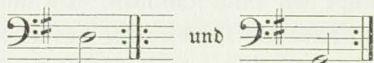
In der HSG weicht nun der Baß insofern ab, als die Takte 9—16 und 25—32, desgl. auch Takt 33 des Trios fehlen. Statt dessen sind die Takte 1—8 und 17—24 je in Wiederholungszeichen eingeschlossen, weisen also die sonst bei Bach übliche Anordnung auf. Es ergibt sich daraus die kleine Abweichung in der Baßführung, daß an die Stelle der beiden rückleitenden Figuren des Trios:

1) BG Band 45, Seite 172.

2) BG Band 9, Seite 221.





in der Fassung der Sonate einfach halbe Noten treten:



Sonst aber stimmt der Bass dieses Satzes mit dem Trio überein. Unwesentliche Varianten sind: Takt 4 im Trio $g = \text{♩}$, in HfG ♩ ; Takt 19, drittes Achtel im Trio g , in HfG e .

Für die weiteren drei Sätze (2. Satz in beiden Fassungen Vivace, 3. Satz in BG Adagio, in HfG Largo, 4. Satz in beiden Fassungen Presto) stimmt nun der Bass des Trios mit dem der Sonate vollkommen überein, und die Abweichungen tragen lediglich den Charakter von Varianten; sie seien hier schematisch zusammengestellt:

II. Satz:

	Trio BG:	Sonate HfG:
Takt 2		
Takt 33		
Takt 41		

III. Satz: keine Abweichungen.

IV. Satz:

Takt 14		
Takt 23		
Takt 25 u. 26 Trio:		
Sonate:		

(also vier Viertel weniger!)

Durchgehends weichen die Generalbassstimmen beider Werke darin voneinander ab, daß der Bass der Sonate sehr viel reicher und teilweise auch ganz anders beziffert ist, als der des Trios. Die Bezifferung der Sonate ist außerordentlich genau und sorgfältig. Stellenweise ist sogar die Lage des anzuwendenden Akkordes durch die Stellung der Ziffern genau bestimmt.

Um nun das Verhältnis der beiden Werke zueinander völlig klar zu legen, soll im folgenden ein Vergleich zwischen der Violinstimme der Sonate und den beiden Oberstimmen des Trios durchgeführt werden. Im voraus sei bemerkt, das man bei zwei Werken mit gleichem Bass eigentlich eine ziemlich weitgehende Übereinstimmung der dazu erfundenen Oberstimmen erwarten sollte. Das ist jedoch nicht der Fall. Schon die Themen aller drei Sätze sind in beiden Werken ganz verschieden, und nur der vierte Satz hat selbstverständlich das gleiche Thema, da er ein Fugato ist. Die sonst jedoch gelegentlich vorkommenden melodischen Übereinstimmungen haben mehr zufälligen Charakter, sie werden weiter unten erwähnt.

Das Thema des 1. Satzes der Sonate ist folgendes:



Von ihm aus spinnt sich eine weitgeschwungene melodische Linie von großer rhythmischer Bewegtheit, aufsteigend bis h'' und in Takt 5 zunächst endigend auf h . Dann setzt die Linie neu an, sinkt herab und beschließt den ersten Teil am Ende von Takt 8 mit einem großen Aufschwung nach d''' . Der 2. Teil¹⁾ bedient sich derselben Figuren und entwickelt unter Anwendung ziemlich lebhafter Modulationen ähnlich großgeschwungene Linien wie der 1. Teil. Die Melodik ist von dem Trio so gut wie unabhängig, eine Übereinstimmung wie Takt 4:



ist schon eine Seltenheit. Vergleicht man die Oberstimmenführung des Trios hiermit, so fallen drei Dinge unmittelbar auf: der sehr

¹⁾ Vgl. die oben bei der Besprechung des Generalbasses angegebene Gliederung.

gleichförmige rhythmische Verlauf, die stark diatonische Haltung und die etwas kleinlich und wenig zielvoll wirkende Führung der melodischen Linie. Man vergleiche den Anfang beider Sätze, man vergleiche insbesondere den Anfang des 2. Teils in der Sonate mit den entsprechenden Takten 17 ff. des Trios: in der Sonate eine prägnante, rhythmisch ungeheuer lebendige und zielstrebige Linie vom Beginn des 2. Teils an bis zu der e-moll-Kadenz, im Trio ein verhältnismäßig kurzatmiges und unruhiges melodisches Hin und Her bei gleichmäßig durchlaufender Sechzehntelbewegung, so daß die Kadenz viel weniger scharf und markant herauskommt als bei der Sonate. Hervorzuheben ist besonders das organische Gleichmaß beider Teile in der Sonate, das auf einem ähnlichen rhythmischen und einem gegensätzlichen melodischen Verhalten beruht. Dagegen stelle man einmal die Takte 1—8 und 17—24 des Trios nebeneinander, also die eigentlich sich entsprechenden Teile, und man wird fühlen, daß hier die Beziehung doch nur eine sehr lockere ist. Besonders muß ferner hingewiesen werden auf die Anfangsimitation beider Teile, besonders des ersten Teils in Trio. Die Aufeinanderfolge der beiden Skalen in den Oberstimmen in so kurzem Abstand wirkt recht akademisch und, verglichen mit anderen derartigen Einfügen bei Bach (etwa dem Beginn des c-moll-Trios für Flöte, Violine und Klavier) auffallend nichtsagend. Verglichen mit dem großen einheitlichen Schwung des Anfangs der Violinsonate erscheint der Anfang des Trios reichlich trocken.

Es kommt für den 1. Satz des Trios nun noch eine Beobachtung hinzu, auf die schon oben bei der Bassvergleichung hingewiesen wurde. Das Trio wiederholt beide Teile des ersten Satzes in sehr freier Variation. Diese Variation vollzieht sich so, daß der Bass zusammenschrumpft und auf seine Hauptmelodiennoten reduziert wird, dabei vereinigen sich die beiden Oberstimmen zu einer Art melodischer Auszierung des Teils in dem fortlaufenden und gleichbleibenden Rhythmus:



Das gilt für beide Teile. Dieser Vorgang ist nun sehr bemerkenswert; wie schon bemerkt, findet sich dazu in Bachs Werken wohl kaum irgendwo eine Parallele. Die Reduktion des Basses hat

ohnehin zur Folge, daß die variierende Wiederholung erheblicher schwächer wirkt, als der vorausgehende Teil; der durchlaufende hüpfende Rhythmus aber ist geradezu banal. Jedem, der das Trio kritisch spielt oder hört, fallen diese beiden variierenden Wiederholungen als für Bach höchst ungewohnt auf.

Mit diesem Vergleich der Oberstimmenbehandlung in der Sonate und im Trio mag es für den ersten Satz vorläufig sein Bewenden haben, die Schlüsse daraus sollen weiter unten gezogen werden. Besonderer Erwähnung wert ist nur noch die Tatsache, daß der 1. Satz der Sonate mit zwei wiederholten Teilen zu je acht Takten schließt, das Trio jedoch an die zwei Teile mit ihren variierten Wiederholungen, also 32 Takte, noch einen 33. Takt anhängt, der zur Dominante hinüber leitet. Es wird so ein (übrigens ziemlich weicher und melodisch bedeutungsloser) Halbschluß auf der Dominante herbeigeführt, der für Bach'sche Verhältnisse recht ungewöhnlich ist. Normalerweise schließen ja in Bachs vierstimmigen Kammermusikwerken die ersten Sätze mit Ganzschluß und nur die dritten Sätze mit Halbschluß. Wenn aber Bach einen Halbschluß bildet, dann läßt er ihn stets organisch aus den vorausgehenden melodischen Gebilden hervordachsen, wie etwa in der f-moll-Sonate für Violine und obligates Klavier (Nr. 4). Im G-dur-Trio aber bildet der Halbschluß nur einen ziemlich unmotivierten Anhang.

Für den 2. Satz seien die Themen beider Werke hier untereinander gestellt (siehe Seite 110).

Schon der Vergleich dieser Anfangstakte ist überaus bezeichnend. In der Sonate ein mächtiger, steiler und energischer Anschwung, unterstützt durch die Baßbewegung des 2. Taktes. Im Trio dagegen ein ziemlich leeres, tändelndes Skalenmotiv, dessen Imitation im Taktabstand genau so akademisch wirkt, wie diejenige im ersten Satz. Es ist bemerkenswert, daß das Trio zu diesem Anfangsmotiv die lebhafteste Schwingung des Basses im 2. Takt nicht brauchen konnte, und daß es deshalb den Baß auf drei Noten reduziert. Zweifellos aber liegt die Sechzehntelbewegung des 2. Taktes im Wesen dieses Basses; sie mußte jedoch zugunsten der Imitation fallen. Diese ergibt die Intervallfolge d—d—c, also ein Einklang — Sekundverhältnis, das bei Bach so niemals für Imitationen verwendet wird. Takt 3 des Basses ist wohl überhaupt als An-

Trio:

Sonate:

reger dieses Themas zu betrachten. Es ist aber sicher, daß dieses Thema nicht eigentlich „Bachsch“ Charakter trägt. Es steht viel näher der uniformen und konventionellen Thematik der Berliner Schule um die Mitte des 18. Jahrhunderts¹⁾. Vor seinem glatten Gesicht müssen unter allen Umständen Zweifel an der Autorschaft Bachs erhoben werden.

Eine einzige melodische Übereinstimmung zwischen beiden Werken liegt vor: in Takt 3—7 deckt sich die Violinstimme der Sonate fast völlig mit der Flötenstimme des Trios; jedoch bringt sie in Takt 5 die für Bach so charakteristische Wendung:



während das Trio an dieser Stelle nur die Form hat:



¹⁾ Vgl. H. Hoffmann, die Norddeutsche Triosonate usw., Dissertation Kiel 1924, S. 73 ff, 112 ff.

Das Trio kadenzirt in Takt 8 auf der Tonika, während die Sonate die Basskadenz überbrückt und in der Oberstimme die Bewegung ununterbrochen fortführt. In Takt 20 kadenzieren beide auf der Dominante. Das Trio leitet in die Kadenz hinein in dem fortwährend gleichbleibenden Sechzehntelverlauf und jener wenig zielvollen Linienführung, die wir schon vom 1. Satz her kennen. Im Gegensatz dazu steigert sich die Violinsonate an dieser Stelle ganz stark in die Kadenz hinein, in sehr bewegten Rhythmen, zuletzt in Doppelgriffen und mit einer sehr schwungvollen Schlußfigur.

Mit Takt 21 beginnt der Mittelteil. Die Sonate spinnt ihn aus dem Schlußmotiv des ersten Teils weiter. Das Motiv:



mit dem das Trio den Mittelteil beginnt, erscheint in der Sonate nur als Nebenergebnis im Doppelgriff. Den ganzen mittleren Abschnitt in der Sonate beherrscht eine großgeschwungene melodische Figur, die auch schon im ersten Teil eine Rolle spielt; im Trio dagegen bestimmt den Mittelteil in der Hauptsache fleingliedriges Sequenzwesen.

Mit Takt 32 greifen beide Werke auf ihre Anfangsthemen zurück, der Schlußabschnitt entspricht ungefähr dem Anfangsteil. Höchst verdächtig hinsichtlich der Autorschaft jedoch sind die Takte 32—34 des Trios mit ihren geradezu schülerhaften Imitationen, in denen melodische Flickarbeit herrscht, und deren Intervalle der Zufall bestimmt zu haben scheint.

Insgesamt läßt sich sagen, daß der 2. Satz in der Sonate viel einheitlicher und großzügiger ist als im Trio, in dem wieder eine gewisse Kurzatmigkeit und besonders die rhythmische Stereotypie auffällt.

Im 3. Satz erhebt sich anfangs das Trio zu einer höheren Qualität als in den beiden ersten Sätzen. In seinen ersten Takten wird wirklich eine gewisse Spannung fühlbar. Vergleicht man sie aber mit den Anfangstakten der Sonate, so zeigt sich, daß auch hier der viel größere Schwung, die stärkere Zielstrebigkeit und die intensivere rhythmische Spannung auf Seiten der Sonate sind.

Trio:

Sonate:

Der Triosatz bewegt sich anfangs in den Haupttaktwerten und geht dann in eine gleichmäßige Sechzehntelbewegung über, die bereits in Takt 4 einen Einschnitt durch Kadenz auf der Tonika erfährt. Dagegen steht in der Sonate in Takt 4 eine geradezu prachtvoll geschwungene Brücke, die über diesen Einschnitt hinwegführt:

Trio:

Sonate:

Mit dem Takt 4 ist die anfängliche Spannkraft im Trio erschöpft. Von hier an macht sich melodisch eine ähnliche Glätte geltend wie in den vorigen Sätzen; in harmonischer Beziehung herrscht langsam modulierende Diatonik. An der gleichen Stelle steht in der Sonate rhythmisch und melodisch scharf gebrochenes Figurenwerk, das durch harte Chromatik unterstützt wird. Takt 8 Mitte kadenzieren beide Werke, aber mit sehr verschiedener Kraft:

Trio:

Sonate:

In der Sonate geht es aus der Kadenz sofort mit großem Schwung weiter, während das Trio nur stockend zur Weiterbildung ansetzt. Takt 10 Ende läßt im Trio plötzlich und gänzlich unmotiviert Skalenabfälle in beiden Stimmen in überraschender Zwei- und dreißigstelbewegung eintreten, während in der Sonate die Bewegung gleichmäßig fortläuft. Diese plötzlichen Bewegungsänderungen ohne ersichtlichen Grund im Trio gehören in das gleiche Kapitel wie die oben erwähnten melodischen Ziellosigkeiten. An ihrer Stelle steht in der Sonate bei aller Intensität der rhythmischen Bewegung doch stets die Dauer im Wechsel. Eine gewisse stetige Kraft treibt diese großen figurativen Linien aus sich heraus, die bei aller Schwungkraft doch stets gebunden sind durch die feste Richtung auf gewisse melodische Zielpunkte, und die durch herbe Harmonik in ständiger Spannung gehalten bleiben. Gerade das sind ja hervorragende Charakteristika der barocken Linienkunst Bachs. Wenig oder nichts davon läßt der 3. Satz des Trios verspüren. Ganz besonders schlagend beleuchten Takt 13—15 den Unterschied. Hier tritt in beiden Werken die Reprise ein. Das Trio bringt einfach den Anfang wieder, nur beide Stimmen vertauscht. Die Sonate dagegen läßt den An-

fang in einer wesentlich entwickelten und intensivierten Form wieder erstehen, die den Satz über alles Vorangegangene hinaus steigert zu einer Wirkung von letzter Größe, umsomehr, als nun alle diese Formungen auslaufen in eine riesenhafte Linie bis in den Halbschluß hinein. Damit vergleiche man das nichtsagende Figurenwerk der Takte 16 und 17 des Triosatzes.

Verhältnismäßig wenig Ergebnisse zeitigt der Vergleich des 4. Satzes in beiden Werken. Takt 1—3¹⁾ stimmen ganz überein, indem die Violinstimme der Sonate durch Doppelgriffe die Dreistimmigkeit des Fugeneinsatzes hergestellt. Auch Takt 4 ist noch ziemlich ähnlich, dann aber läuft die Violinstimme der Sonate frei weiter. Da der Bass die Grundzüge der Fugatoform völlig festlegt, stimmen natürlich beide Sätze in großen Zügen überein, doch lassen sich ähnliche Abweichungen wie in den ersten Sätzen auch hier feststellen, indem nämlich die Figuration der Sonate weit größere Bewegtheit und melodische Weite zeigt, als die des Trios. Beispiele hierzu erübrigen sich nach den vorrausgegangenen. Auffällig ist nur die oben erwähnte Tatsache, daß dieser Satz um einen Takt ($\frac{1}{4}$) kürzer als der des Trios ist. Welche von beiden Fassungen ist die bessere? Verfolgt man den Verlauf des Basses, so zeigt sich, daß die ursprüngliche rhythmische Form des Themas:



von Takt 20 an in die gedrängtere:



übergeht. Das Trio kehrt dann mit Takt 24 zur ursprünglichen Form zurück. Die Sonate aber nimmt diese Form erst mit der dem Takt 28 des Trios entsprechenden Stelle wieder auf, d. h. sie behält die durch die Umformung geschaffene Spannung bis zur effektiven Lösung durch die ritornellartige Wiederkehr des Themas in der Grundtonart bei. Das ergibt eine größere Wahrscheinlichkeit für die Fassung der Sonate.

¹⁾ Zählung nach den $\frac{1}{2}$ Takten des Trios, die Sonate teilt diese in je 2 Takte $\frac{1}{4}$.

Es ergeben sich nun aus der gesamten dargestellten Lage zwei Möglichkeiten: entweder beide Werke sind in der jetzt vorliegenden Fassung von Bach. Dann wäre zu fragen, welches primär und welches sekundär ist, und warum Bach eine Umarbeitung vorgenommen hat. Oder aber es ist nur eines der beiden Werke von Bach. Dann ist die Frage: welches von beiden? Einer vorsichtigen Kritik liegt es natürlich zunächst nahe, an einem bisher anerkannten Werk nicht zu zweifeln. Ebensovienig aber kann daran gezweifelt werden, daß die Violinsonate der HsG ein authentisches Werk von Bach ist. Der autographe Charakter der Handschrift wurde oben nachgewiesen. Damit und mit den oben gemachten stilkritischen Ausführungen darf insgesamt als erwiesen gelten, daß in der HsG tatsächlich ein authentisches Werk Bachs im Autograph vorliegt. Daß nun Bach einen solchen Baß zweimal behandelt haben sollte, ist ziemlich unwahrscheinlich. Mindestens wäre absolut keine Ursache dazu einzusehen und, was schwerer wiegt, es ist auch kein anderer ähnlicher Fall aus Bachs Werken bekannt. Wir wissen, daß Bach manche seiner Violinwerke bearbeitet hat, so z. B. die Soloviolinsonaten für Klavier oder Orgel¹⁾. Aber diese Bearbeitungen lassen sich hier nicht zum Vergleich heranziehen. Sie stellen Bruchstücke aus der großen Reihe der Bemühungen dar, die Formen der damaligen Violinmusik dem Klavier zugänglich zu machen; hierhin gehören ja auch die Bearbeitungen von Violinkonzerten für Klavier. Auch ein anderer scheinbarer Parallelfall ist nicht stichhaltig: Spitta²⁾ und W. Rüst³⁾ sagen, daß die Sonate G-dur für Gambe und obligates Klavier⁴⁾ eine Bearbeitung eines Trios für zwei Flöten und Generalbaß⁵⁾ sei. Diese Behauptung ist jedoch in mehrfacher Hinsicht irreführend. Einmal handelt es sich dabei garnicht eigentlich um eine Bearbeitung, sondern der dreistimmige Satz des Trios kehrt völlig unverändert und nur teilweise durch Oktavversetzungen dem Instrument angepaßt in der Gambensonate wieder, die also eine richtige Triosonate

1) Spitta I, Seite 688 und A. Moser, Zu Bachs Sonaten und Partiten usw., Bach-Jahrbuch 1920.

2) I, Seite 725.

3) Vorwort zu BG, Band 9, Seite XVII und XXII.

4) BG, Band 9, Seite 175.

5) BG, Band 9, Seite 260.

ist. Zweitens aber weist die Bachausgabe die Herkunft dieses Trios nicht nach, und es ist also durchaus nicht gesagt, welches von beiden Werken das frühere und welches das spätere ist.

Auch dieser Fall läßt sich also als Analogon für den hier vorliegenden nicht verwenden. Da nun ein Grund für eine Umarbeitung nicht ersichtlich ist, und da wir auf der anderen Seite keinen parallelen Fall kennen, dürfte eine doppelte Bearbeitung des gleichen Basses von Bach selbst als ausgeschlossen gelten. Sicher hätte Bach, wenn er ein neues Violinwerk schreiben wollte, doch auch einen neuen Baß dazu erfunden.

Es bleibt also nur übrig, anzunehmen, daß nur eines der beiden Werke in der vorliegenden Gestalt von Bach selbst stammt. Dann besteht aber kein Zweifel, daß das nur die Sonate, nicht das Trio sein kann. Zwar gibt die Bachausgabe an, die Quelle des Trios sei „ein Autograph im Besitz des Herrn Konzertmeisters David in Leipzig“. Doch läßt sich dieses Autograph nicht mehr nachweisen, und es bleibt vorläufig die Frage offen, ob nicht die Herausgeber der Bachausgabe hier, wie ja auch sonst oft, in der Beurteilung von Autographen geirrt haben. Es wurden in den obigen Ausführungen so zahlreiche Gesichtspunkte hervorgehoben, die die Sonate dem Trio weit überlegen scheinen lassen, und die in der Sonate gerade die für Bach so charakteristischen Züge besonders deutlich zeigen, daß die Violinsonate der HfG nicht nur als ein sicheres Werk Bachs, sondern auch als ein sehr reifes und hochstehendes Werk betrachtet werden darf. Wenn eine Hypothese gestattet ist, so möchte ich meine Ansicht dahin zusammenfassen, daß in der Violinsonate der HfG ein ursprüngliches, authentisches Werk Bachs in seiner eigenen Handschrift vorliegt, und daß dagegen das Trio eine spätere Bearbeitung darstellt, die vielleicht einer der Söhne oder Schüler Bachs verfaßt haben mag. Das Werk zeigt immerhin eine ganze Reihe Züge, die auf die Nähe der Norddeutschen Schule nach Bach hinweisen. Diese Züge und die Tatsache, daß die Melodieführung beider Werke sich hier und da ähnelt, im Trio jedoch derjenigen der Sonate stets unterlegen ist, mag wohl den Schluß auf eine spätere Hand gerechtfertigt erscheinen lassen. Solche Bearbeitungen Bachscher Werke sind ja aus dem Kreis seiner Schüler und Söhne zahlreich hervorgegangen. Es darf ein besonderer Glücksumstand betrachtet

werden, daß durch den Fund der HsG die Originalfassung eines Werkes wieder bekannt wird, das wir bisher nur in Bearbeitung von fremder Hand besaßen.

Überlegungen über die Entstehungszeit des Werkes anzustellen ist müßig. So lange Spittas Annahme bestehen bleibt, daß die Soloviolinsonaten und die Sonaten für Violine und obligates Klavier etwa um 1720 entstanden seien, wird man auch dieses Werk der gleichen Periode zurechnen dürfen. Dazu würde auch der Charakter der Handschrift passen, der ja oben schon als dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers nahestehend bezeichnet wurde. Freilich widerspricht dem die Verwendung des Papiers mit dem Wasserzeichen MA, das Spitta erst von 1727 an kennt. Ob man die Verwandtschaft des Fugato-Themas mit dem des Schlußsatzes des 4. Brandenburgischen Konzerts als Zeitkriterium werten darf, lasse ich dahingestellt.

Man wird heute bei der Gelegenheit eines einzelnen Fundes wie des hier vorgelegten nicht umhin können festzustellen, daß unsere ganze Bachkritik einer neuen Fundamentierung bedarf. Spittas Ergebnisse, die für seine Zeit eine ganz außerordentliche Leistung bedeuteten und auf denen heute noch restlos unsere gesamte Bach-Philologie beruht, bedürfen der Ergänzung und neuer Sicherung, umso mehr als auch die Herausgeber die BG oft Irrtümern verfallen sind. Das gilt in erster Linie für die Fixierung der Kriterien von Autographen. Hier wäre es nötig, daß eine ganz exakte diplomatisch-paläographische Kritik — im Sinne der Sichtung und Sonderung — einsetzte. Es steht außer allen Zweifel, daß viele der in der BG als autograph bezeichneten Quellen es nicht sind, daß dort Merkmale, die den Handschriften der gesamten Generation eignen, mitunter als solche der Hand Bachs angesehen, daß aber auf der anderen Seite auch manche Kriterien wie das der ungewöhnlichen Ziffernstellungen beim Generalbaß, wodurch bestimmte Stimmführungen gefordert werden (wie in dieser Violinsonate), noch nicht ausgenutzt worden sind. Leider haben die Herausgeber der BG in diesem Punkte anscheinend oft „restaurierend“ eingegriffen, wie auch darin, daß sie offenbar in vielen Fällen nicht primäre sondern sekundäre, redigierte Fassungen von Werken veröffentlicht haben. Es ist für die Bach-Philologie ein unermesslicher Schaden, daß seit

der Herausgabe der BG so zahlreiche (echte oder angebliche) Bach-Autographen der Öffentlichkeit entzogen worden sind, und daß über ihren Verbleib in den meisten Fällen (wie dem des oben erwähnten Nachlasses David) nichts mehr zu erfahren ist. Denn erst von einer neuen Sichtung aller dieser Quellen aus würde auch eine neue Echtheitskritik an den in der BG enthaltenen Werken einsetzen können. Zu diesem Zwecke müßte sich natürlich eine exakte philologisch-diplomatische Quellenkritik mit den Mitteln moderner Stilkritik verbinden. Und als dritte Stufe erst könnte dann von hier aus eine neue Chronologie der Werke Bachs in Angriff genommen werden, so wie sie etwa Byzewa und St.-Foir für einen Teil des Mozartschen Gesamtwerkes durchgeführt haben.

Für den hier vorgelegten neuen Fund war es naturgemäß nur möglich, eine Einordnung und Bestimmung mit den heute zur Verfügung stehenden Mitteln vorzunehmen. Sie dürfte aber mit Sicherheit soviel beweisen, daß diese Quelle unseren Bestand an Bachwerken um ein sicheres und wertvolles Originalwerk bereichert und dafür die Ausscheidung eines Werkes von zweiter Hand ermöglicht.

Bach und das Symbol.

2. Studie.

Das „Figürliche“ und „Metaphorische“.

Von Prof. Dr. Arnold Schering (Berlin).

Im Bach-Jahrbuch 1925 wurde der Versuch gemacht, Bachs eigentümliches Verhalten zum Symbolbegriff an der Hand einer besonderen Erscheinung, der Symbolik seiner vokalen Kanonarbeit, zu erhellen. Dabei ergab sich die Tatsache, daß Bachs Symbolik selten eine einfache ist, sondern ihre Wucht und Überzeugungsstärke aus verschiedenen, gleichsam übereinandergelagerten geistigen Kraftfeldern zu ziehen pflegt. Nicht immer ließ sich dabei das Symbolische scharf vom Metaphorischen (Uneigentlichen, Bildlichen) trennen. Was das Symbolische im Großen, das ist das Metaphorische im Kleinen: eine Ausdrucksweise, die neben dem Naheliegenden, Gegebenen noch ein Fernes, nicht Gegebenes mit dazu erfaßt. Aber während wir von Symbolik nur dort sprechen, wo eine wirklich umfassende, ganze Teile des Kunstwerks begreifende Sinndeutung vorliegt, führt uns die musikalische Metaphorik als Lehre von den „verblühten Ausdrückungen“ in das Kleingetriebe der Ausdruckselemente im Tonwerk. Und nicht nur dies. Sie bringt uns in unmittelbare Nachbarschaft zur Rhetorik und Poetik, der fast alle ihre Begriffsbestimmungen entstammen, und nötigt uns, das Band zwischen beiden und der Musik so eng als möglich anzuziehen.

Von der Bachkunde sind die hier in Frage kommenden Erscheinungen bisher rein empirisch gesammelt und gedeutet worden¹⁾. Wesen und Eigenart der musikalischen „Sprache“ Bachs wurden dabei als gegeben hingenommen, ohne daß gefragt wurde, aus welcher besonderen Geistigkeit sie ihre Bestandteile herleitet. Daß aber hierzu eine Ergänzung möglich und geboten ist, soll in den

¹⁾ Am eingehendsten in den Werken von A. Schweiger und A. Pirro.

folgenden Zeilen ausgeführt werden. Denn obwohl es sich bei den unendlich mannigfaltigen Ausdruckselementen der Bachschen Tonsprache um lauter individuell bestimmte und einmalige Ausstrahlungen der so gearteten Schöpferpersönlichkeit handelt, sind sie doch sämtlich in einem eigentümlichen Denksystem des ganzen Zeitalters verwurzelt, dessen Bloßlegung noch manche Anstrengung erfordern wird.

Es ist das Schicksal der Musik und mag mit dem ihr von Wagner gleichnishaft zugesprochenen „weiblichen“ Charakter in Verbindung gebracht werden, daß sie größere, entwickeltere Formen nicht aus sich selbst hervorzutreiben vermag. Sie bedarf einer Stütze vom Außermusikalischen her, und die Verschiedenheit der Zeitalter und ihrer Stile leitet sich einzig davon ab, daß — bewußt oder unbewußt — dieses Außermusikalische einmal in dieser, einmal in jener Region des Geistigen gesucht und gefunden wurde. Für die Ausbildung der Formen und Arten der europäischen Vokalmusik kommt als eine dieser außermusikalischen Stützen die ars oratoria in Betracht. Wie stark sie im einzelnen mit den ihr von den Alten gegebenen Regeln und Gesetzen ins Gebiet des Musikalischen eingegriffen hat, das ist bis jetzt noch wenig untersucht. Nur das wissen wir, daß dieser Einfluß seit dem Humanismus stetig im Wachsen geblieben ist¹⁾ und im 17. Jahrhundert zu solcher Bedeutung kam, daß ein Vokalkomponist ohne zureichende Kenntnis in der Kunst und Stilistik der Rede nicht denkbar war. Die Jahrzehnte von 1600—1740 bedeuten den Höhepunkt dieser aufsteigenden Linie. Es ergibt sich dabei die ebenso merkwürdige wie unerklärliche Tatsache, daß — bei aller Hochachtung vor der damaligen weltlichen und Kanzelberedsamkeit — die höchsten rhetorischen Leistungen in dieser Zeit tatsächlich von Musikern, nicht von wirklichen Rednern vollbracht worden sind, an ihrer Spitze Schütz und Bach, und man darf wohl sagen, daß gerade Johann Sebastian es mit den größten Rednern aller Zeiten hat aufnehmen können.

¹⁾ Das für das späte Mittelalter maßgebende Hauptwerk, Quintilians *Institutiones oratoriae*, erschien 1470 zum ersten Male im Druck und wurde bis 1500 in weiteren acht Ausgaben verbreitet. Vgl. Joh. Wolfs Verzeichnis der musikalischen Inkunabeln in „Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch“ I, 1922, S. 65 ff.

Rhetorik und Poetik waren indes damals noch nicht getrennt. Begriffe der einen fluteten in das Gebiet der anderen über, so daß Dichter wie Christian Weise und Gottsched gleicherweise als Lehrer der Poetik wie der Rhetorik auftreten konnten. Spricht man daher von einer musikalischen „Rhetorik“ Bachs, so schließt man dabei von selbst seine musikalische „Poetik“ mit ein.

In vielfacher Weise hatte der Rationalismus die Grundsätze der ars oratoria und poetica für die Kompositionslehre fruchtbar gemacht und den Musikern gewisse Kunstgriffe der rhetorischen Praxis empfohlen. Das Beste aus diesem Teile der Kompositionslehre scheint allerdings niemals gedruckt, sondern durch mündliche Unterweisung von Lehrer auf Schüler übertragen worden zu sein, während die Intelligenzen unter den Heranwachsenden, ohne je in die Lage zu kommen den Quintilian selbst aufzuschlagen, sich Fehlendes autodidaktisch, nämlich aus fleißiger Beobachtung an Rednern (etwa Predigern) angeeignet haben werden¹⁾. Bach hat von alledem gewußt und es, wie sich hundertfach nachweisen läßt, getreu befolgt²⁾. Denn immer wieder muß hervorgehoben werden, daß das Schaffen des Barockmusikers nicht durch romantischen Stimmungsrusch gespeist wurde, sondern seine Impulse von rationalen Gegebenheiten empfing, und daß die Größe Bachs im Gegensatz zu Kleineren nur darauf beruht, daß ihm die Gabe verliehen war, das Rationale jedesmal in einen irrationalen Zusammenhang zu stellen³⁾.

Das Folgende beschränkt sich auf zwei Teilausschnitte des hier in Frage kommenden Gebiets: auf die Verwendung der „Figuren“ und der „Tropen“ in Bachs Vokalmusik. Sprachliche Stillehre

1) Über die mit Hilfe der rhetorischen loci topici zustandekommende ars inveniendi bei den Musikern habe ich in einem Aufsatz im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1925 gesprochen. Für das 17. Jahrhundert ist die neuerdings gedruckt vorgelegte Kompositionslehre von Chr. Bernhard lehrreich („Die Kompositionslehre Heinrich Schüzens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard“, herausgegeben von J. M. Müller-Blattau, Leipzig 1926).

2) Ich behalte mir vor, bei anderer Gelegenheit über die Geltung der in der klassischen Theorie der Beredsamkeit so wichtigen Sechszahl der Abschnitte in Bachs Vokal- und Instrumentalmusik zu handeln. Ebenso bleibt die Frage zurückgestellt, in welchem Umfang das sprachlich-deklamatorische Element die Gestaltung seiner Motive und Themen beeinflusst hat.

3) Vgl. Bach-Jahrbuch 1925, S. 49.

und Poetik pflegen, ohne daß es in Wirklichkeit immer durchführbar wäre, beide Gruppen zu trennen. Dienen die poetischen „Figuren“ lediglich zur Steigerung von Kraft, Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks, so die „Tropen“ zur Vertiefung des Gesagten durch das Hineintragen neuer Vorstellungen, vor allem des Gleichnishaften. Dieser Unterschied gilt auch für die Musik. Doch liegen hier, da die Musik Begriffliches nur auf Umwegen andeuten kann, dafür aber die Möglichkeit hat, zwei oder mehr Ausdruckszüge gleichzeitig zu geben, die Verhältnisse schwieriger als in der sprachlichen Poetik.

Schon im 16. Jahrhundert bildete die Lehre von den musikalischen Figuren (als Seitenstück zu den poetischen) ein besonderes Kapitel der *Musica poetica* und ist von älteren Schriftstellern mehrfach dargestellt worden¹⁾. Doch unterblieb die Bildung eines eigentlichen, logisch so klar durchgebildeten Systems, wie es die Dichter besaßen. Sowohl in der (meist griechischen) Bezeichnung wie in der Auslegung der einzelnen Figuren herrscht Unsicherheit. Für die Zeit Bachs kommen vor allem die auf Gottsched zurückgehenden Ausführungen Joh. Adolph Scheibes im „*Critischen Musikus*“, 75. und 76. Stück, und Joh. Matthesons Bemerkungen im „*Vollkommenen Capellmeister*“ (S. 110, 148, 242 f.) in Betracht. Ganz klar drücken auch sie sich nicht aus.

Sachlich muß unterschieden werden zwischen bloßen Übertragungen der sprachlich-rhetorischen Figuren ins Musikalische und rein musikalischen Figuren. An sprachlich rhetorischen Figuren gab es zwei Arten, die grammatikalischen (Kolon, Punkt, Frage, Ausruf, Imperativ, Verschweigung [Verbeißung], Einschaltung, Unterbrechung usw.) und die rhetorischen Sinnfiguren (Gegensatz, Steigerung, Anknüpfung, Wiederholung, verstärkte Wiederholung usw.). Es ist selbstverständlich, daß jeder Vokalkomponist, dem es auf unmittelbare Verständlichkeit des Textes ankommt, die

¹⁾ Vgl. meine Abhandlung darüber im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1908. Als ergiebige ältere Quelle wäre den dort genannten noch Joachim Burmeisters *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock 1599, zuzufügen. Eine erschöpfende Darstellung der Lehre, die seit dem Aufkommen der Monodie erhöhte Bedeutung gewann, fehlt noch und müßte für die drei in Frage kommenden Länder Italien, Deutschland, Frankreich gesondert durchgeführt werden.

grammatikalischen Figuren musikalisch so getreu und deutlich wiederzugeben sich bemühen wird als nur möglich, und daß er sich dabei gewisser gar nicht oder wenig veränderlicher tonfigürlicher Wendungen bedienen wird. Im Gebrauch solcher figürlichen Formeln steht Bach nun nicht isoliert, sondern mitten in seiner Zeit. Wie er für das Kolon einen Neben-, für den Punkt einen Hauptschluß, für die Frage etwa eine phrygische Wendung gebraucht¹⁾, wie er Ausrufe wie „Siehe“, „Wahrlich“ oder ein spannendes „denn“, „nämlich“, „aber“ von der Umgebung abhebt, wie er durch eine Apostiopese (Verschweigung) vom Bericht zur direkten Rede überleitet²⁾, etwa bei:

Ev. Da sprach Je = sus zu ih = nen: Jes. Mei = ne See = le

Matthäus:
Passion

The musical notation consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, with notes corresponding to the syllables of the text. The lower staff is a basso continuo line, also in G major, with figured bass notation: 2, 2, #, 6, 5. The text 'Ev. Da sprach Je = sus zu ih = nen: Jes. Mei = ne See = le' is written above the notes.

wie er ein Anhydeton (Wortunverbundenheit) wie „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!“ behandelt, wie er einen Satz aus dem Schluß des vorhergehenden entwickelt (Anadiplosis)³⁾, wie er Satzanschaltungen, Haupt- und Nebensätze beachtet, das ist bekannt genug, ihm aber nicht eigentümlich. Denn hier handelt es sich meist um bloße Umsetzung sprachlicher Eigenheiten ins Musikalische: aus der gesprochenen Rede wird eine ihr nachgebildete „Klangrede“ (Mattheson).

Anders schon bei den rhetorischen Sinnfiguren, die sich nicht auf Stellung und Betonung der Worte und äußere Satzform beziehen, sondern die Verhältnisse und Verbindungen der ausgesprochenen Gedanken selbst betreffen. Einige der wichtigsten sind: Wiederholung (repetitio), Verstärkung (paronomasia), Steigerung (climax, gra-

1) Zum figürlichen Ausdruck der Frage bei Bach siehe den Beitrag von P. Mies im Bach-Jahrbuch 1920.

2) Auch die absteigenden Quartan an den Rezitativschlüssen gehören zur Gruppe der grammatischen Figuren; man wird sie zur Ellipse (Auslassung) zu zählen haben, da in der Singstimme die Schlußwendung ausgelassen und in die Begleitung verlegt ist. Zwei Schulbeispiele für diese immerhin seltene Figur stehen in der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ I (BG 16, 16; Takt 13/14 der Sopranarie „Öffne dich“) und in der Kantate „Erfreute Zeit“ (20, 63; letzter Takt der Altarie vor dem da Capo, „Grab — bestell“).

3) Etwa in „Es ist vollbracht“, Nr. 58 der Johannes-Passion.

datio), Gegensatz (antithesis), Nachdruck (emphasis), Versezung (hyperbaton), Wiederkehr (epistrophe). Eine rhetorische „Steigerung“ liegt z. B. vor bei Herders „Eine schöne Menschenseele finden ist Gewinn, ein schönerer Gewinn ist sie erhalten, und der schönst' und schwerste, sie, die schon verloren war, zu retten“, eine „Antithese“ in Goethes „Es bildet ein Talent sich in der Stille, sich ein Charakter in dem Strom der Welt“, eine „Hyperbel“ (Übertreibung) in Hamerlings „Mein Herz ist heiß, es könnt' ein Dolch drin schmelzen“. Da die Musik indessen nicht mit logischen d. h. unsinnlichen Begriffsverbindungen arbeiten kann, sondern alles in die sinnliche Sphäre (Anschauung) rücken muß, derart also, daß sie z. B. einen Komparativ nicht an sich, sondern nur dadurch ausdrücken kann, daß sie das dynamische Wesen der Steigerung schlechthin wiedergibt, so bedürfen die meisten dieser rhetorischen Sinnfiguren einer entsprechenden Umdeutung ins Musikalische. Die oben genannten Fachausdrücke werden vom Musiker nicht auf Sprachliche, sondern auf „musikalische Gedanken“ oder Gedankenkomplexe bezogen, und ihre Verwirklichung vollzieht sich durch Mittel der musikalischen Technik. Eine Antithese kann z. B. durch Entgegensetzung eines hohen und eines tiefen Motivs oder zweier unterschiedener Themen geschehen, eine Emphasis durch Wiederholen einer Wendung auf anderer Tonstufe, eine Gradatio durch Sequenzbildung oder Variierung, eine Hyperbel durch offensichtliche dynamische oder figurative Übertreibung usw. Selbst Ironie und Euphemismus können, wenn die Umstände dem entgegenkommen, vom Musiker wiedergegeben werden¹⁾.

Für die Handhabung dieser Dinge hatte sich, namentlich in der Arienkomposition, zu Bachs Zeit eine gewisse Konvention festgesetzt, deren Färbung in den einzelnen Ländern verschieden war. Es scheint, daß in Deutschland das Gefühl dafür am ausgeprägtesten wurde, unmittelbar beeinflusst vielleicht durch die poetischen Reformen des Martin Opitz und seiner Schule. Denn mit der Steigerung der figurlichen Redeweise durch ihn und seine Nachfolger läuft

¹⁾ Ein Beispiel für die Ironie bei Bach ist das von Judas hervorgestoßene „Gegrüßet seist du, Rabbi!“, für den Euphemismus (Setzung eines Guten für etwas Gefürchtetes oder Anstößiges) die Antwort Christi „Mein Freund, warum bist du kommen?“ In beiden Fällen unterstreicht die Musik die rhetorische Sinnfigur selbständig, d. h. mit eigenen Mitteln.

— bei Hammerschmidt und Schütz beginnend — eine Steigerung der musikalischen Figurenlehre parallel. Wenn Johann Adolph Scheibe in einer viel angefochtenen Stelle seines „*Critischen Musikus*“¹⁾ Bach eine gewisse Schwülstigkeit und Überladenheit mit Manieren vorwirft und ihn mit dem Dichter „Herrn von Lohenstein“ vergleicht, so steckt darin insofern ein Korn Wahrheit, als tatsächlich Bach das rhetorisch-figürliche Element und die Bildlichkeit in ähnlicher Weise auf die Spitze getrieben zeigt wie das *mutatis mutandis* bei Lohenstein und seiner Gruppe der Fall ist. Der tiefe Unterschied war nur, daß Bach mit diesen Figuren und Bildern kein geistloses Würfelspiel trieb, sondern ihnen heißen Lebensodem einzuhauchen vermochte. Man konnte sie, um Wirkung zu erreichen, allerdings schematisch anwenden, denn der Zweck der Lehre beruhte gerade darin, ein allgemeines Rezept für kluge, wirkungsvolle Textausdeutung zu vermitteln. Bach wird bei dem Interesse, das er lebenslang allem entgegenbrachte, was zu seiner Kunst gehörte, mit dieser Materie früh bekannt geworden sein. Als angehender Komponist konnte er ihr ebensoviel Anregungen entnehmen wie ein Prediger, mit dessen Dration seine Sonntagskantate wetteifern sollte. Ob er den griechischen Namen viel Gewicht beigelegt und die abweichenden Deutungen der Schriftsteller beachtet hat, mag bezweifelt werden²⁾, nicht aber, daß er der Sache selbst Nachdenken gewidmet hat; denn sie gehörte nun einmal in den höheren Kompositionsunterricht und rührte an die tiefsten Zusammenhänge von Sprache und Musik. Einmal erfaßt und bis zu Ende gedacht, lebte das Wesen der Sache, von allem Schulmäßigen befreit, in ihm weiter. Es gibt keinen zweiten unter den Zeitgenossen, der das kunstvoll-rhetorische Element in seinen Werken zu solcher Höhe gesteigert hat,

¹⁾ 1745, 6. Stück, S. 62.

²⁾ An den Schluß seiner Abhandlung von den Figuren setzt Mattheson (Vollk. Kapellmeister, S. 243) den für ihn sehr bezeichnenden Paragraphen: „Viele werden hiebey denken, wir haben dergleichen Dinge und Figuren nun schon so lange angebracht, ohne zu wissen, wie sie heißen oder was sie bedeuten: können uns auch forthün wol damit behelffen und die Rhetoric an den Nagel hängen. Diese kommen mir noch lächerlicher vor als der bürgerliche Edelmann beyn Molière, der vorher nicht gewußt hatte, daß es ein Pronomen sey, wenn er sagte: ich, du, er; oder daß es ein Imperativus gewesen, da er zu seinem Knechte gesprochen: „Komm her!“

sowohl in den rezitativischen wie in den arienhaften und chorischen Gebilden. Anlage und Temperament gleichen in dieser Beziehung denen Luthers. Die ihm eigene, in jedem Augenblick aufs höchste gespannte Konzentrationskraft ließ niemals einen geistigen Leerlauf zu und gestattete ihm, stärkste Spannungen selbst auf kürzesten Raum zusammenzudrängen. Jene Sinnfiguren bedeuteten für ihn keine starren Schemata, sondern dankbar angenommene technische Begriffe für etwas Lebendiges, für Energiequellen, die sich, richtig angewandt, ins Ungemessene potenzieren lassen.

Eins der lehrreichsten Stücke hierfür ist die Tenorarie „Ach, mein Sinn“ aus der Johannes-Passion. Wollte man ihr mit dem terminologischen Apparat der Figurenlehre analytisch zu Leibe gehen, so würde man wohl nahezu alle Ausdrücke benutzen müssen, die jemals für diese Disziplin erdacht worden sind.

Aber damit ist nur die Hälfte dessen berührt, was hier in Frage steht. Denn bedeutsamer noch als die Figuren sind die Tropen. Mit Tropus wird eine Wendung des Ausdrucks vom Gewöhnlichen und Eigentlichen zum Bildlichen und Uneigentlichen bezeichnet. Ins Musikalische überfetzt, führt diese Erklärung zu zwei nicht immer identischen Erscheinungen. Scheibe (a. a. O. S. 642 ff.) versteht unter Tropen jene Auszierungen der Melodie, die diese aus dem Bereiche alltäglicher, gewöhnlicher, platter Singart¹⁾ ins Lebendige, Lebhaftere, Nachdrückliche, Sinnreiche, auch wohl Erhabene rücken. Das kann sich sowohl auf ein einziges Motiv wie auf größere melodische Zusammenhänge beziehen. Nach Scheibe würden hierher nicht nur die vom Komponisten selbst vorgeschriebenen Verzierungen, Melismen, Fiorituren, melodischen Ausweitungen zählen, sondern auch die vom Vortragenden eigenmächtig hinzugebrachten. Ebenso also, wie der Dichter statt des einfachen „Gott, erbarme dich meines Schmerzes“ das tropisch verbrämte „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen“ gebrauchte, so setzte der Komponist statt des platten:



¹⁾ Er gebraucht auch die Wendung „aus dem Niederträchtigen“.

Die „verblühte“ Wendung:



Scheibe meint nun (S. 646), daß „der Grund aller dieser un-
eigentlichen Stellungen der Noten oder des verblühten Ausdrucks
nichts anderes als die Metaphora der Redner und der Dichter“
sei. Dem wird man nicht ohne weiteres beistimmen können. Denn
mit dem Begriff Metapher (= Übertragung) ist von Natur aus immer
eine Wendung ins Bildliche, Uneigentliche verbunden, und ein solches
kann wohl, braucht aber nicht mit jeder „verblühten Ausdrückung“
zusammenzufallen. Vielleicht würde für derlei bloße Ausschmückungen
eines ursprünglich Einfachen besser der Ausdruck „Periphrase“
(= Umschreibung) zu gebrauchen sein, den es auch für einen dichte-
rischen Tropus gibt, so daß „Metapher“ für die wirklich bildlich,
gleichnishaft gemeinten Fälle zurückgestellt bliebe.

Metaphorisch im strengen Sinne wäre demnach jede musikalische
Wendung, die Bild- oder Abbildhaftigkeit anstrebt oder vermittelt.
Wie dem Dichter erlaubt ist, von „Traubenblut“, „blassem Reid“,
„lachender Sonne“ zu sprechen¹⁾, so vermag der Musiker seinerseits
Worten und Wortverbindungen anschauliche Bildlichkeit zu verleihen
und dadurch die Kraft des Ausdrucks zu erhöhen. Das Wesen
der Musik bietet hierfür unbegrenzte Möglichkeiten, doch haben nicht
alle Zeitalter davon gleichen Gebrauch gemacht. In demjenigen
Joh. Seb. Bachs, das im musikalischen Schaffen wie Genießen
von einem hochgesteigerten Bedürfnis nach Esoterik getrieben wurde,
das in den in der Musik wirkenden Kräften etwas wie Leibnizsche
Monaden sah: Spiegelungen des Universums, und daher jede, auch
die geringste Erscheinung mit irgendwelcher Symbolik belastete, ge-
hörte die musikalische Metaphorik zum innersten Wesen der Musik.
Man kann — wenigstens in Deutschland — geradezu von einer
Sucht zur Metapher, oder, milder ausgedrückt, von einem meta-
phorischen Gewissen der Musiker sprechen, einem Gewissen, das
jeden Augenblick wach war, die geringsten und entlegensten Möglich-

¹⁾ Man kennt substantivische, adjektivische, verbale Metaphern.

keiten dafür ans Licht zog, um den schärfsten, sinnfälligsten Ausdruck rang und das Übersetzen einer geeigneten Wendung als moralische Niederlage empfunden hätte. Praktisch tut sich hier das Reich der unbegrenzten Erfindungen in Imitation, Anknüpfung, Umkehrung, in Singmanieren, Synkopen usw. auf, also unterschiedslos Rhythmisches, Melodisches, Harmonisches, Kontrapunktisches.

Über welche Fülle der Gesichte Bachs Zeitalter hier verfügte, selbst geringe Talente eingeschlossen, ist bekannt. Auf vier Arten lassen sich, wie ich glaube, Bachs bildhafte Wendungen zurückführen:¹⁾

1) Veranschaulichung eines unmittelbar gegenwärtigen Affekts; z. B. bei „und weinte bitterlich“, „sing an zu trauern“, seufzen, freuen, quälen usw.

2) Affektbetonte Worte oder Wendungen:

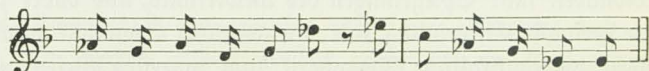
Matth.-Passion 
 Got = tes = lä = ste = rung in der Sün = der Hän = de

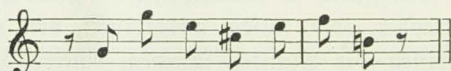

 bis an den Tod. Ich will den Kreuz = stab

 (Schauet doch und sehet, 10, 219.)
 ein un = er = seh = li = cher Ver = lust

(auch durch harmonische und rhythmische Wirkungen.)

3) Nachbildung von Bewegungs-, Zustands- oder Daseinsformen:

Joh.-Pass. 
 wi = chen sie zu = rük = ke und sie = len zu Bo = den.


 und hieb ihm sein recht Ohr ab

¹⁾ Betont sei, daß es sich nur um „Wendungen“, d. h. einmalig auftretende Erscheinungen, nicht um ganze Perioden oder Sätze handelt.

Matth.-Pass.

Wol = fen des Himmels. Se = het euch hier.

dan = ke = te und sprach. und dan = ke = te.

So schla = fen uns = re Sün = den ein.

Joch _____

_____ end = lich

(Kreuzstabkantate.)

4. Onomatopöie (Schallnachahmung):

Sterbeglocken, Zerreißen des Vorhangs im Tempel, Anklopfen (Nun komm der Heiden Heiland), Krähen des Hahns, La Schreien des Esels (in „Phöbus und Pan“) usw.

Die Zahl der Einzelfälle ist so groß und ihr Auffinden so leicht, daß sich weiteres Eingehen erübrigt.

Solche Erscheinungen unterschiedslos zur Tonmalerei zu rechnen, ist irreführend und falsch. Das Weinen und Trauern des Petrus (= Evangelisten) kann ebensowenig dazu gerechnet werden wie etwa die zwei Noten auf „zurück“ (unter Nr. 3) oder die Zeichenbewegung des Kreuzes bei „dankete“. Denn der Zweck geht hier nicht, wie es bei wirklicher Tonmalerei und auch bei der Onomatopöie der Fall ist, auf musikalische Objektivierung des Bildes, sondern auf Intensivierung des Ausdrucks, den eine gewisse Bildkraft nur unterstützt. Künstler wie Telemann oder Mattheson freilich, bei denen die Grenzen des feinen Geschmacks etwas weiter gesteckt waren, gehen über Bach vielfach hinaus und vergessen sich. Ihre Metaphern sind nicht selten aufdringlich und herrschen — da sie doch

dienen sollten — wie bei Lohenstein und Hoffmannswaldau. Bach pflegte keine metaphorische Wendung niederzuschreiben, die sich nicht völlig in den die betreffende Stelle durchflutenden Empfindungsstrom einschalten läßt. Das ist psychologisch oft nicht leicht zu erklären. Vielleicht war dieser Drang zur Bildhaftigkeit, dieses Metamorphosiseinmüssen eine Art Reflexbewegung des schöpferischen Barockgehirns, also ein halb Unbewußtes, Unwillkürliches, das vom Begriff „Ausdruck“ oder „Gestaltung“ überhaupt nicht zu trennen war. Bei der Konzeption trat scheinbar das Bildhafte kraft eines wunderbaren psychischen Mechanismus mit derselben automatischen Selbstverständlichkeit ins Leben, wie irgendeine andere im täglichen Leben wiederkehrende Reflexbewegung. Die erstaunliche Einheit und Widerspruchslosigkeit in Bachs Tonsprache würden darin ihren Grund haben, daß Eingebung und Reflexion sich immer in demselben unveränderten Gleichgewicht befanden. Es liegt ein klassisches Muster für jene „exakte sinnliche Phantasie“ vor, ohne die nach Goethe die Kunst ebensowenig denkbar ist wie die Wissenschaft ohne exaktes Denken.

Was wir bisher als metaphorischen Ausdruck bezeichneten und klassifizierten, betrifft nur eine einzige Gruppe der Tropen. Es gibt deren in der Poetik aber noch mehrere. Vergewärtigen wir uns einige davon.

Vergleichung (z. B. er kämpfte wie ein Löwe; des Menschen Seele gleicht dem Wasser usw.).

Metonymie (Umnennung, Naumensvertauschung, z. B. Schwert statt Krieg, Silberhaar statt Greisenalter, Lorbeer für Ruhm [Symbolverhältnis]).

Synecdoche (Mitverstehen, z. B. das Besondere statt des Allgemeinen: Welle für Meer, Dach für Haus [pars pro toto]; Einzelnes statt Vielheit: Freiheit liebt das Tier der Wüste; bestimmte Zahl für die unbestimmte: O daß ich tausend Zungen hätte).

Prosopopöie (Bermenschlichung, z. B. die Erde dürstet).

Hier liegt der Fall nicht so einfach wie bei der Metapher. Bei diesen tropischen Ausdrücken werden zwei verschiedene Vorstellungen unmittelbar nacheinander verknüpft, und zwar durch ein gewisses Begriffsverhältnis (Raum-, Zeit-, Stoff-, Kausal-, Symbolverhältnis).

In die Musik sind sie nicht ohne weiteres übertragbar deshalb, weil die Musik aus sich selbst ein solches Begriffsverhältnis nicht herstellen kann. Es ist zwar möglich, das „Kämpfen“ auszudrücken, ebenso gleich darauf — etwa durch Brüllmotive — den Löwen, mit dem der Kämpfende verglichen wird; aber eine Verbindlichkeit für den Hörer, beides aufeinander zu beziehen, besteht nicht. Immer nämlich drückt Musik das Positive, im Augenblick Gegenwärtige aus; sie kennt kein Vorher und Nachher, kein Weil und Deshalb. Es gibt eine bekannte Stelle bei Bach, wo diese Naturgegebenheit der Musik außer acht gelassen ist, jene Stelle im ersten Rezitativ der Kantate „Mein Gott, wie lang“ (BG 32, 86), wo bei den Worten „Der Tränen Maß wird stets voll eingeschenkt, der Freuden Wein gebracht“ über „Freuden“ ein in Zweiunddreißigsteln sich aufschwingendes Melisma gesetzt ist. Es wird damit also ein Positives ausgedrückt, während der Satz gerade das Fehlen der Freuden, einen Mangel, also etwas Negatives, meint. Verteidiger der Stelle könnten sich auf die poetische Figur des Oxymorons (Zusammenstellung widersprechender Begriffe, z. B. bittere Freude, schmerzlicher Genuß, erquickender Verdruß) berufen, doch ist zweifelhaft, ob Bach hieran gedacht hat¹⁾.

Dennoch sind tropische Ausdrucksweisen wie die eben genannten musikalisch möglich, dann nämlich, wenn das die beiden Vorstellungen verknüpfende Begriffsverhältnis durch den Text selbst oder durch einen anderen Umstand angedeutet wird. Wenn zu der Zeile „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich“ der Kreuzstabkantate im Baß eine auf- und niederwogende Figur erscheint, so ist das musikalische Gleichnis ohne weiteres verständlich; das zu Vergleichende (Wandel) drückt der Text, das als Gleichnis Dienende (Schiffahrt, ihrem Bewegungscharakter nach) drückt die Musik aus. Das tertium comparationis liegt im anschaulichen „Auf und Nieder“. Beim Dichter der Matthäus-Passion heißt es „Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt“. Als Sinnfigur ist diese Zeile eine Hyperbel (Übertreibung), die als Tropen eine Synekdoche (Herz für Ich) und eine Metapher (in Tränen schwimmen) ein-

¹⁾ Nicht ganz so auffällig wirkt die Gleichfigur in dem Satz „Daß mein Fuß nicht möge gleiten“ in der Engelarie von „Es erhob sich ein Streit“, BG 2, 282).

schließt. Bach hat für diese Dichtung zwei Ausdruckszüge über dem Generalbaß disponiert: 1. die Singstimme, die in Wehmut über Jesu Abschied nachdenkt, 2. das Oboenduett. Beide Züge laufen unabhängig voneinander dahin. Während die Singstimme nichts anderes tut als ihren persönlichen Affekt kundzugeben, bringen die Oboen metaphorische (und zwar elegische) Wellenfiguren, d. h. sie deuten das „Schwimmen“ (in Tränen) an. Es sind demnach tatsächlich in der Musik zwei Vorstellungen verknüpft worden: Klage der Wehmut und „Schwimmen“. Beide werden aber sofort und zwangsweise aufeinander bezogen, weil sie gleichzeitig erscheinen und der Text durch die poetische Metapher auf „Tränenflut“ hinweist. Das Ganze muß zur musikalischen Metonymie gerechnet werden; denn wie man dichterisch den optischen Eindruck „Silberhaar“ für Greisenalter einsetzt, so läßt Bach einen akustisch-dynamischen Eindruck durch die Oboenfiguren mit ihrem Wellenbild:



tonbildlich für Wehmuts- oder Abschiedsschmerz eintreten. Das Hyperbolische der poetischen Sinnfigur ist dabei nicht nur geblieben, sondern durch die unmittelbar anschauliche Bildlichkeit des „Wogens“ noch erheblich verstärkt worden. Es handelt sich, wenn man demgeradezu Ungeheuerlichen, das im Metaphorischen dieser Stelle liegt, bis ins Tiefste nachdenkt, um ein ganz starkes Stück barocken Ausdruckswesens. Aber man bemerkt zugleich, wie große Innigkeit Bach in diese bildlichen Figuren gelegt und sie gegen den Schluß hin sogar symbolisch verwendet hat: mit der wachsenden tröstlichen Stimmung, in die sich die Singstimme hineinsingt, versiegt allmählich auch der Tränenfluß.

Eine andere Färbung des Tropischen hat das Arioso „Am Abend, da es kühle ward“ der Matthäus-Passion. Was uns hier allein interessiert, ist die Verknüpfung der Instrumentalpartie mit dem Text. Aus einem bloßen, vagen Gefühl für „Abendstimmung“ ist auch dieses Stück nicht entstanden, sondern geht auf eine rational faßbare Bildvorstellung zurück, die, wie gewöhnlich in solchen Fällen, in der Phantasie wie ein ins Wasser geworfener Stein im

kenden, gebückten Gehens, für Zweifel oder Verwirrung eine unsichere, schwierige Modulation, für Engel ein Schweben, für Taube ein Flattern, für Flehen ein die Worte teilendes Seufzen, für Sünde schleichende Chromatik oder ein scharfer Tritonusschritt, für Tod ein Erlöschen des Tonzugs oder eine erschreckend eintretende Dissonanz, für Grab eine in die Tiefe fallende Figur, für „alle“ oder „tausend“ plötzliche Anhäufung von Sechzehnteln usw. Hier rivalisierte die „Scharfsinnigkeit“ der Musikerpoeten mit den Wortdichtern. Denn was sind diese musikalischen Bilder anders als tongewordene Parallelen zu dem Schnee der Hände, den Korallenlippen, Herzenswinden, Liebesflammen und andern mehr oder weniger gewagten Gleichnissen der barocken Dichterschulen? Auch hier zeichnet sich Bach nicht grundsätzlich oder der Quantität nach vor andern Zeitgenossen aus, sondern durch die ungeheure Vielseitigkeit und beispieldlose Schärfe des Blicks, was zuweilen so weit geht, daß er sogar innerhalb ein und desselben Stücks das gleiche Wort oder den gleichen Ausdruck mit zwei, drei verschiedenen Bildern oder Metaphern wiedergibt¹⁾.

Eine Fülle von bildkräftigen Einfällen wird ferner aus den „begleitenden Umständen“ — *concomitantia textus*, wie Heinichen sie nennt²⁾ — hergeleitet. Nicht immer ist das Motiv dazu so klar wie in dem das Geißeln schildernden Arioso „Erbarm es Gott“. Ich greife das Gegenstück „Ach Golgatha“ heraus. Hier laufen nicht zwei, sondern drei Ausdruckszüge einander parallel, zuerst der spontane Affektausdruck des Alts, dann das Oboenduett und schließlich die Pizzikatobegleitung des Violoncells. Am Fuße des Kreuzes, so hat man sich das Augenblicksbild vorzustellen, steht eine mitfühlende Seele, die, seelisch völlig gebrochen vom Anblick des Gekreuzigten, ihrem tiefen Mitleid Ausdruck gibt. Diese Seelenstimmung ist im Zuge der Singstimme völlig erschöpft. Bach hätte sich bei einer gewöhnlichen Sonntagskantate vielleicht mit einem schlichten *Seccorezitativ* begnügt. In der Passion, wo er dem selbstgewählten Zwang unterstand, jedem dieser madigalischen

¹⁾ Etwa das „Flehen“ durch Figuren des Händeringens und des Niederfallens; vgl. auch die doppelte Auslegung von „schützen“ in Kantate Nr. 89 (B 201, 183) (Bach-Jahrbuch 1925, S. 50).

²⁾ Der *Generalbass*, 1728, S. 41.

Ariosos eine Instrumentalbegleitung mitzugeben, war er auch hier zur Auffindung eines diese Begleitung bestimmenden geistigen Motivs angewiesen. Nabeliegend wäre gewesen, die fassungslosen Golgathaschreie durch affektverstärkende Begleitfiguren entsprechend zu untermalen. Das tut er nicht, sondern läßt sich von den „begleitenden Umständen“ inspirieren. Was er unter diesen sich auswählte, ist höchst bezeichnend für seine wunderbare Einfühlungsgabe. In der Totenstille der schwülen Stunde vernimmt die klagende Stimme unten am Kreuz nur zweierlei: die gepreßten, keuchenden Atemzüge des Sterbenden und das matte Pochen seines Herzens (ihm „soll Erd' und Luft entzogen werden“). Jene vertraute er den tiefen Oboen, dieses den Violoncellen (pizzicato) an, und es entstand ein Tonstück von unerhörter visionärer Bildkraft.

Ebenfalls drei Ausdruckszüge birgt das „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz“: die affektdurchflutete Rede des Sängers, das Bild des Zitterns in den Bässen, die Holzbläserfiguren, die als Begleit-symbol der schmerzlichen Mitbewegung des Sängers zu gelten haben¹⁾. Ferner der Satz „So ist mein Jesus nun gefangen“, wo (wie schon im Einleitungschor, später in „Sehet, Jesus hat die Hand“, und in „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ der Johannes-Passion) über die symbolikale Bildkraft des musikalischen Ausdrucks hinaus zur realen Bildlichkeit — Eingreifen eines zweiten gleichsam nur indirekt beteiligten Chors — fortgeschritten wird.

In solchen „Affektkontrapunkten“, die sich mit „Symbolkontrapunkten“²⁾ zu überaus zusammengesetzten Gebilden vereinen können, hat die spekulative Künstlernatur Sebastians stets besonderen Gefallen gefunden. Nur so weit war das sinnliche Element des Klangs in allen seinen Offenbarungsformen ihm etwas wert, als es Gefäß für etwas Geistiges sein oder werden konnte. Dies Geistige zieht er entweder unmittelbar aus den der Musik immanenten Gesetzen (reine Anschauung), oder es wird ihm von außen zugebracht (vermittelte Anschauung).

1) Daß sie sich tatsächlich auf den Affekt des Singenden beziehen, nicht auf den leidenden Heiland, ergibt sich aus den Schlußsätzen, wo bei den Worten „wie gerne“ die Bläser die Singmotive bestätigend aufnehmen. Diese Wendung bliebe im andern Falle unerklärlich.

2) Bach-Jahrbuch 1925, S. 58.

Als eine Vermittlerin dieser zweiten Art müssen wir unbedingt Rhetorik und Poetik im Sinne der Dichter ansehen. Wir würden aber ihre tatsächliche Bedeutung nicht nur für Bach, sondern für das ganze Zeitalter unterschätzen, wollten wir das Bedürfnis der Anlehnung an sie als Schwäche und ihre Funktion als bloßen Krückendienst auslegen. Hier handelt es sich, wie wir gesehen haben, nicht um einen „Behelf“, sondern um eine Grundtatsache der musikalischen Geistigkeit des Barock, um etwas, was schicksalhaft mit seiner ganzen Auffassung von Musik verbunden war und nicht unwesentlich zur Größe seiner Leistungen mit beigetragen hat.

Vom Standpunkt dieser Erkenntnis aus verliert Ph. Spittas bekannter Versuch (II, 406), Bach gegen Verdächtigungen als „Tonmaler“ oder gar Programmusiker in Schutz zu nehmen, jede Notwendigkeit. Das geschah damals (vor 1880) sicherlich mit unter dem Druck eines durch die Musik der Neudeutschen veranlaßten ästhetischen Vorurteils gegen Programmusik und Tonmalerei überhaupt. Dennoch können wir ein Teilchen jenes unbehaglichen Gefühls, das Spitta hatte, auch heute noch nachempfinden. Denn nicht immer will es uns gelingen — denken wir etwa an das eben besprochene Beispiel „Ach Golgatha!“ —, den neben dem spontan vorgebrachten Affektausdruck einhergehenden plastischen Bildeindruck beim Hören derart dauernd ins Bewußtsein zu erheben, daß aus beiden Apperzeptionen ein einheitlicher, ungestörter Gesamteindruck entsteht. Auch scheinen uns manche Bilder teils zu entlegen, teils nicht mehr anreizend genug, um lebhaft auf sie — als besonderes ästhetisches Wertobjekt — reagieren zu können. Selbst wenn wir um sie wissen und die gedankliche Größe einer Metapher verstandesmäßig erfassen, lenkt uns das reale musikalische Geschehen nur zu leicht von ihrer Weiterverfolgung ab. Es verhält sich ähnlich, wie mit dem Bearbeiten gehäufte Symbolvorstellungen, und es entsteht das unbehagliche Gefühl, mehr zu wissen und zu ahnen als Verstand und Gefühl gleichzeitig aufzunehmen vermögen.

Damit ist indessen nicht gesagt, daß die alte Zeit ebenso empfand. Die Möglichkeit, die Verhältnisse anders zu apperzipieren, lag für sie schon dadurch vor, daß eine Fülle von Fremdheitsmomenten, die uns heute das Eindringen in Stil, Ausdruck, Formsprache, Bildvorstellung, religiöse Symbolik usw. erschweren, damals

wegfiel; ferner, daß die Art des Zuhörens, ich möchte geradezu sagen: die Psychotechnik des Zuhörens, wenn nicht alles trügt, eine einfachere, von Nebengedanken unbeschwertere gewesen ist als heute. Bachs und seiner Zeitgenossen Musik würde sicherlich anders geworden sein, wenn sie nicht einen Zuhörerkreis hätten voraussetzen dürfen, der mit den Elementen dieser geistigen Zeichensprache vertraut und in deren Deutung hinlänglich geübt war. Wir Menschen der Gegenwart müssen, um dies zu erreichen, den umständlichen Apparat der Wissenschaft zu Hilfe nehmen, von dem wir im Voraus wissen, daß er niemals dasselbe leisten kann wie die lebendige Bildungssphäre selbst, in der einer aufwächst. Dies betrifft auch die Frage nach dem „Figürlichen“ und „Metaphorischen“ bei Bach, die in diesen Zeilen flüchtig angeschnitten wurde. Sie bedarf, um nach allen Seiten geklärt dazustehen, durchaus einer Erörterung auf breitester Grundlage und unter Einbeziehung der bedeutenderen Nebenmänner Bachs und müßte ergänzt werden durch eine Untersuchung der zweiten Frage: wann und unter welchen Einflüssen diese eigentümliche Metaphorik und Symbolik der Zeit Bachs im Laufe des 18. Jahrhunderts einer neuen Geistigkeit zum Opfer fiel. Selbst wenn der Einfluß der Erkenntnis dieser Dinge auf den Genuß seiner Meisterwerke gering angeschlagen werden sollte, bleibt die Tatsache ihres Vorhandenseins als historisches Faktum bestehen.

Die Bachpflege der Berliner Singakademie.

Von Prof. Dr. Georg Schünemann (Berlin).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ Vgl. Spitta, Bach II S. 821.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bach:

Und da sie an die Stät-te ka-men, mit Na-men Gol-ga-tha, das

6

6
4
2

Zelter:

Und da sie an die Stät-te ka-men mit Na-men Gol-ga-tha, das

Bach:

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

6
5b

4+
2

6

Zelter:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

un = ser Herr = scher, un = ser Herr = scher un = ser Herr = scher

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

Bach:




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

Selter:



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

Bach:



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

Selter:



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

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

Bach:



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

Selter:



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

Bach:



= = = = = = = = = = = = = = = = geiß = te ihn



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

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

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

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

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

Du hast mir Arbeit gemacht

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

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

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

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

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

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

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

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

Mit vollkommener Hochachtung und Ergebenheit

E. P. Devrient Felix Mendelssohn Bartholdy
Königl. Sängers

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

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

pr. Felix Mendelssohn-Bartholdy Eduard Devrient
Königl. Sängers

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

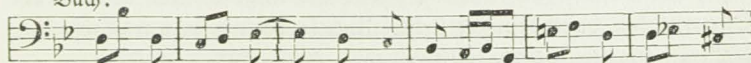
lassen. Der 71jährige Zelter hatte die Autorität und die große Erfahrung, er war der eigentliche führende Kopf bei dem Unternehmen, wenn er auch alle Ehre seinem jungen Freunde überließ und sich bei der Aufführung zurückhielt. Aber seine begeisterten Aufzeichnungen zeugen davon, wie er mit dem Herzen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

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

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

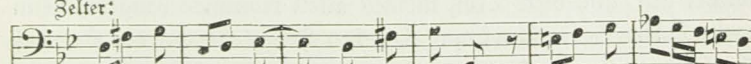
Solche Umänderungen sind nur flüchtig mit Bleistift eingetragen, sie zeigen, wie Zelter dem Zeitgeschmack entgegenkommen wollte. Auch seine Notenkorrekturen, die, wie stets, zu ganzen Umformungen hinführen, sind als Vorschläge zu beurteilen. Ein Beispiel für viele gleicher Art:

Bach:



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

Zelter:



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

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



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



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

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

Einer hochlöblichen Vorsteherschaft der Sing Akademie

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

Einer hochlöbl. Vorsteherschaft

ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy

Berlin, d. 25. Januar 1830.

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

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

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

Beilage.

Vorwort Zelters zur Matthäus-Passion
(aus dem Textbuch zur Erstaufführung am 11. März 1829).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zelter.

Ein Orgelattest J. S. Bachs aus Erfurt 1716.

Mitgeteilt von Dr. Werner Wolffheim (Berlin).

Aus J. S. Bachs Weimarer Zeit liegen bisher wenig Nachweise seiner Tätigkeit als Orgelprüfer vor¹⁾. Aus dem Jahre 1716 hat sich nun ein Attest über die Orgel in der Augustinerkirche in Erfurt gefunden, und zwar an einer Stelle, die besonderes Interesse verdient.

Die Orgel ist von Johann Georg Schröter in Erfurt erbaut worden, nachdem der Kasseler Orgelmacher Sterzing das Werk angefangen hatte²⁾. Schröter war ein vielbeschäftigter Orgelbauer. Adlung³⁾ führt zehn Werke von ihm an in: Mäch, Andisleben, Büseleben, Erfurt (Augustinerkirche, Allerheiligenkirche, Hospitalkirche), Herbsleben, Kerspleben, Kleinbrembach, Wandersleben, deren Herstellung sich über den Zeitraum von 1715—1735 erstreckt. Es lassen sich jedoch viel mehr Orgeln nachweisen, die aus seiner Fabrik — so muß man wohl sagen — hervorgegangen sind: in einzelnen Jahren wurden drei Orgeln ihm attestiert. Kein Wunder, daß nicht alle höheren Anforderungen entsprachen⁴⁾. Jedenfalls war Schröter ein äußerst geschäftstüchtiger Mann: er hat 1723 ein Büchlein⁵⁾ in den Druck gegeben, das in jener Zeit seinesgleichen wohl kaum haben dürfte: einen regelrechten Reklameprospekt seiner

¹⁾ Hans Löffler hat in seiner verdienstvollen Zusammenstellung der Orgelprüfungen J. S. Bachs (Bach-Jahrbuch 1925, S. 93 ff) darauf hingewiesen.

²⁾ Jacob Adlung: *Musica mechanica organoedi*. Berlin, Birnstiel, 1768. Bd. I, S. 218.

³⁾ a. a. D. S. 198 ff.

⁴⁾ Vgl. Adlung a. a. D. z. B. S. 206 und 218.

⁵⁾ Das bisher einzig bekannte Exemplar stammt aus A. G. Nitters Besitz und befindet sich in der Library of Congress in Washington. Etwa im Jahre 1912 hatte der damalige Leiter der dortigen Musikabteilung, der jüngst verstorbene D. G. Sonneck, die Freundlichkeit, das Bändchen dem Verfasser zur Benutzung nach Berlin zu senden. Leider wurde keine vollständige Kopie genommen.

Tätigkeit als Orgelbauer. Der Titel lautet: Churfürstl. Maynzisches / Gnädigstes / Privilegium / Wie auch / Derer Clöster und Gemeinden / Attestate / Wegen derer verfertigten neuen / Orgelwerke / Ertheilet / Johann Georg Schrötern / Bürgern und privilegierten Orgelmachern zu Erffurth. / Gedruckt Anno 1723.

In der Vorrede begründet Schröter sein Unternehmen; er sei so oft um Privileg und Attestate angegangen worden, daß ihm das Abschreiben zu mühsam geworden. Das vom 24. X. 1716 datierte Privileg — Erfurt gehörte damals zu Kur=Mainz — bevollmächtigt Schröter, „alle Orgeln der Stadt und auf dem Land alleine nicht nur neu zu bauen“, sondern auch zu reparieren. Der Einwohnerschaft wird befohlen, keinen Andern dazu zu gebrauchen. 14 Orgelatteste und zwei Zeugnisse über Reparaturen sind abgedruckt; sie beziehen sich — abgesehen von einigen bei Adlung Schröter zugeschriebenen Werken — auf Orgeln in: Schemdorff (1716), Roda (1719), Klein=Kettbach (1721), Urbich (1722), Linderbach (1722), Lottleben (1722), Waltersleben (1723), Walschleben (1723). Es sind somit in den Jahren 1715—1735 18 Orgeln Schröterscher Herkunft nachgewiesen.

Von den namhaft gemachten Orgelprüfern beanspruchen Interesse: „Herr Waltherr, vornehmer Organiste in Weimar“ (Klein=Brembach) und „Buttstädt von der Predigerkirche zu Erffurth“ (Ker=spleben), vor allem aber Joh. Seb. Bach, dessen Attest lautet: Dere Examinatorum Attestatum.

Da wir Endes benahmte, das von Herrn Johann Georg Schrötern, Orgelmachern, neu-verfertigte Orgelwerk in der Augustiner Kirche, Evangelischer Religion zu Erffurth, als darzu vocierte Examinatores probiret, auch nach genugsamen Tentamine es also befunden, daß es dem Contracte gemäß, treu und fleißig verfertigt worden, überdieß auch schon erwehnter Herr Schröter uns ersuchet, mit einem Attestate seines darbey angewendeten Fleißes wegen nicht zu entstehen; Als haben wir ihme hierinnen, wie billig, gratifiziren wollen, und müssen zu seinem Ruhm dieß nachschreiben, daß er (wie schon obig erwehnet worden) solchem dießfals aufgerichteten Orgel=Contracte fleißig nachkommen; Ist ihme überdieß darzu billig zu gratuliren, daß das von ihme verfertigte erstere Meister=Stück so wohl gerathen, und also an seiner ferner=weittigen Arbeit nicht

zu zweifeln, daß er solche, der ihm von Gott verliehenen Wissenschaft gemäß, gleichfalls fleißig und unverdrossen vollführen werde. Dieses haben wir der Wahrheit zu steuer ihm nicht denegiren können noch wollen.

Datum Erfurth den 31 Julii 1716.

Johann Sebastian Bach
Hochfürstl. Sachsen=Weimarsch. Concert=Meister
und Hof=Organist.

Johann Anton Weise
Orgelmacher von Arnstadt.

Dies Zeugnis läßt vermuten, daß Sterzing, wenn er überhaupt den Bau dieser Orgel begonnen hat (wie Adlung mitteilt), nicht sehr weit damit gekommen ist¹⁾. 1753 ist das Werk durch Hartung „vielfach verändert; hat aber doch keine sonderliche Gravität“²⁾ erlangt. Die Orgel wurde schließlich 1850, als die Augustinerkirche für die Tagung des Unions=Parlamentes vorbereitet wurde, abgebrochen³⁾.

1) Akten über den Orgelbau sind — nach freundlicher Auskunft des Stadtarchives in Erfurt — nicht erhalten. Die Orgel kostete 1000 Rth., vgl. Adlung a. a. D. Bd. II, S. 9.

2) Adlung a. a. D.

3) Nach Mitteilung des Herrn Studienrates Karl Walter in Erfurt, für die ihm bestens gedankt sei.

A B C D E F G

Alten, bis Grij's die Letzte
frucht

Dieses frucht ist mein
Loben und danken frucht
und so so Lieb, Gaben, den
und den Musiaken, zum
gedenkt die Geistlich Bach
Musikanten in Entdeckt

Nachbildung des Stammbuchblattes von Christoph Bach.

Mitteilungen.

Ein Stammbuchblatt von Christoph Bach, dem Großvater Johann Sebastian's.

Mitgeteilt von Dr. Werner Wolffheim (Berlin).

Von Sebastian Bachs Großvater Christoph Bach (1613—1661) ist, soweit sich feststellen ließ, ein Lebenszeichen von seiner eigenen Hand bisher nicht zum Vorschein gekommen. Da ist denn eine Eintragung von einigem Interesse, die er während seiner Erfurter Zeit (1642—1653)¹⁾ einem Georg Friedrich Reimann, Kantor in Saalfeld, ins Stammbuch geschrieben hat. Das Bändchen²⁾ (9 × 7 cm) ist in Leder gebunden und trägt auf dem Deckel die Inschrift: G. F. R. S. 1633. Es enthält 92 Eintragungen aus den Jahren 1633—1644 von Persönlichkeiten, die überwiegend in Thüringen ansässig waren; es ergibt sich, daß der aus Saalfeld stammende Reimann nach philosophischen und theologischen Studien in seinem Heimatorte 1642 Kantor war. Christoph Bach hat folgendes eingeschrieben:

ABCDEFG.

Allein bey Christo die Ewige freidit.

Dieses schreibe ich meinen lieben unbekandten freundt vndt sehr liebhabern der Musis vndt Allen Musicanten zum gedechtnis Christoff Bach Musicanten in Erffurt.

Von Musikern finden sich noch Eintragungen von Casparius Trostius³⁾, Organista (Jena 1633), David Richter, Cantor Stasforden. (1634), Joh. Butseil, Saalfeld. Jen. Cantor (1633), Ludovicus Valerius, Cantor Saalfeld. (1634), Elias Hase von Bischoffwerda, Stadtpfeiffergeselle (1644), Andreß Thme, Organista S. Nicolai in Nordhausen (1634)⁴⁾, Matthias Hoppins, Organicus Gröning. (1634), Andreas Pabst, North. D. Blasii Organista⁵⁾ (1634), und schließlich Johann Caspar Schmidt, dessen Sprüchlein, als Gegenstück zu Christoph Bachs Worten, hier mitgeteilt sei:

Musica Du Etle kunst, Du hast bey Fürsten vndt herren gunst, bey keiser, könig vndt botenthatten, koennen die Music nicht entrathen, es haben auch lieb die jahrten Jungfrüwlein, alles was Musicanten oder stattpfeuffer sein. nun Müssen die Jungfrawen sprechen, das ist wahr.

Dieses schreib ich zu stets werenter Getechtnis
den 6. Apprill Anno 1644

Johann Caspar Schmidt
Musicus instrument:
von Sulla.

1) Vgl. Philipp Spitta: Johann Sebastian Bach. 1. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1873, S. 140.

2) Im Besitze des Verfassers.

3) Vgl. Eitner, Quellenlexikon Bd. IX, S. 463.

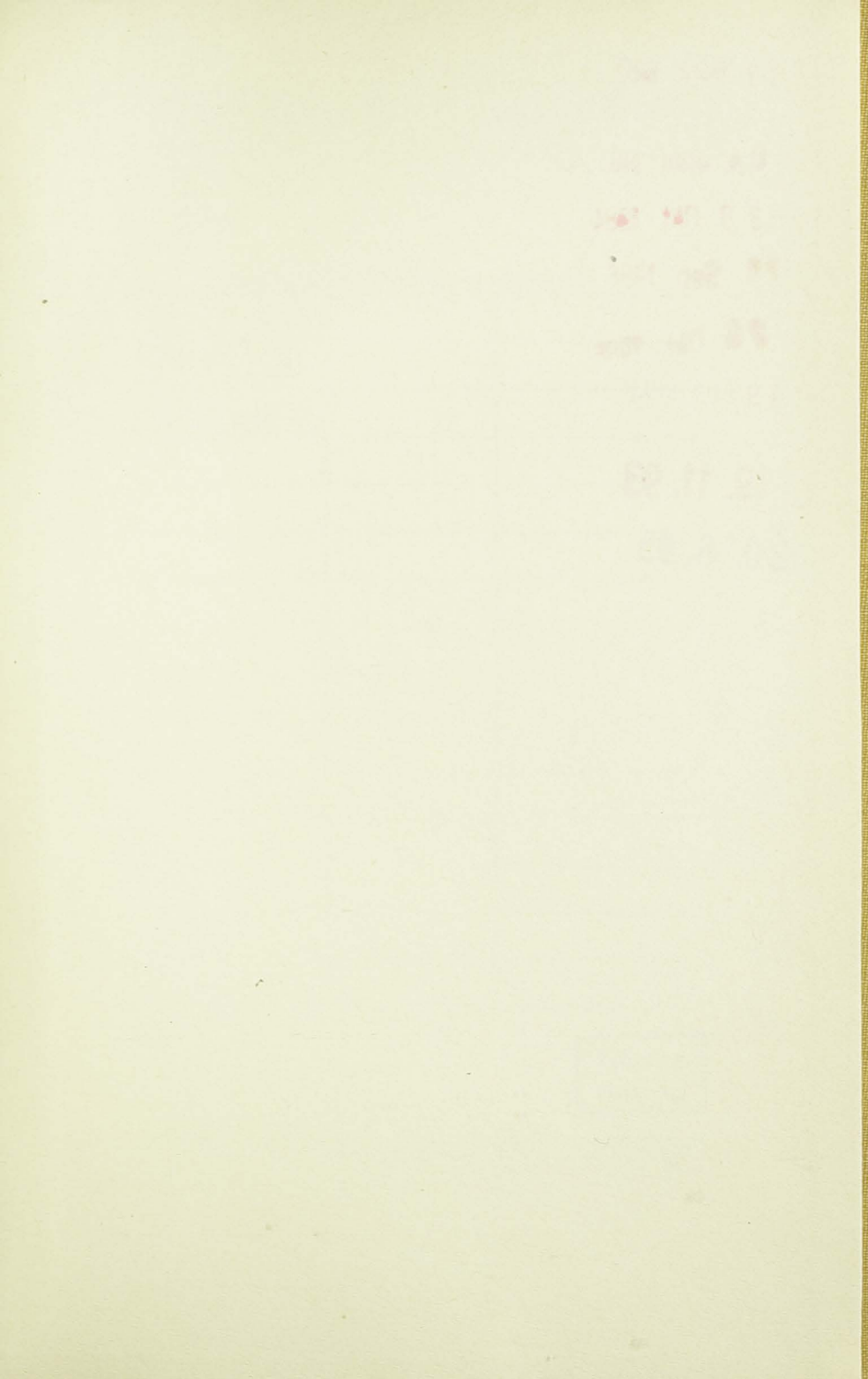
4) Vgl. Eitner, Quellenlexikon Bd. VII, S. 227.

5) Vgl. Eitner, Quellenlexikon Bd. VII, S. 268.

Berichtigung.

In dem Aufsatz von Fritz Kollberg über Joh. Ambrosius Bach, Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671—1695, im Bachjahrbuch 1927 haben sich zwei Druckfehler eingeschlichen, die der Berichtigung bedürfen.

1. S. 147 letzte Zeile: (Faksimile s. n. S.) ist insofern irreführend, als die Handschriftprobe eine Quittung des Ambrosius über städtische, nicht wie im vorhergehenden gesagt, über fürstliche Besoldung darstellt.
2. S. 152 Z. 20 „Zwei davon sind als Abb. beigegeben . . .“ steht in Widerspruch zu S. 145 Anm. 2, wo die als Titelbild beigegebene Handschrift ausdrücklich als „nicht“ von Ambrosius stammend bezeichnet wird. Es ist also nur eine Handschriftenprobe als Abb. beigegeben.



17 März 1983

Zustandsbericht : i.O. 18.4.83 fe

04. Juni 1983 ✓✓

30. Okt. 1984

11. Sep. 1986

29. Okt. 1986

19. Feb. 1993

19. 11. 93

20. 6. 95

SLUB DRESDEN



3 2257740