

ergreift sie nicht. Sie affiziert sie, aber überläßt sie gleichwohl sich selbst. Sie fördert die Bildung einer heiteren, selbstbewußten Gesellschaft.

Wenig hat die musikliebenden Philosophen und Pädagogen des 18. Jahrhunderts so fasziniert wie der alte Gedanke, man könne eine neue gute Gesellschaft musikalisch begründen. Jean-Jacques Rousseau und Johann Georg Sulzer sahen darin den höchsten Zweck der Musik. Johann Adam Hiller, der große Gewandhauskapellmeister des 18. Jahrhunderts, scheint durchaus im Sinne dieser Idee gewirkt zu haben. Die Freude, von der die Devise des Gewandhauses spricht, darf deshalb vielleicht auch auf die Freude bezogen werden, die urbane musikalische Geselligkeit begründet und ihr erwächst. Die Schmalseiten des ersten Gewandhausssaales waren – wie gesagt – gerundet und die Stühle der Zuhörerinnen und Zuhörer so angeordnet, daß sich die musikalische Gesellschaft darin förmlich geschlossen hat. Die Devise des Hauses scheint auch das zu bejahen: *Eine ernste Sache ist freudevolles Musik, die Geselligkeit und Gemeinschaft der Bürger fördert.*

Das Haus hat diesen Anspruch im Wechsel der Zeiten bewahrt. Das haben mir alle bestätigt, mit denen ich darüber sprechen konnte. Besonders eindringlich Cornelius Weiss, der derzeitige Rektor der Universität Leipzig. Nur die Bedeutung, die die Musik im kommunalen Leben Leipzigs hatte und bis heute hat, kann es erklären, daß es im Herbst 1989, in der Krise, der Gewandhauskapellmeister – Kurt Masur – war, der zu den Bürgern und für die Bürger gesprochen hat. Dieses wäre – denke ich – in keiner anderen deutschen Stadt möglich gewesen.

Klassizismus zur Zeit der Wiener Klassik? – Zu den Motetten von Johann Gottfried Schicht

von Michael Märker, Leipzig

I

„Der Gesang der Thomaner ... gewinnt unter Hrn. Schichts Leitung an Teilnahme beim Publikum, wie er an Werte gewinnt. So sammelt sich z.B. des Sonnabends in der Vesper, die Motetten zu hören ... immer ein sehr zahlreiches aufmerksames Auditorium“¹. – Mit diesem Eindruck reagiert die *Allgemeine Musikalische Zeitung* auf jene seit September 1811 von Johann Gottfried Schicht in der Thomaskirche zu Leipzig regelmäßig veranstalteten Sonnabend-Vespers, die man später aufgrund der anfangs dabei ausschließlich dargebotenen Gattung der Motette selbst als „Motetten“ bezeichnete. Zweifellos war dies eine der historisch und soziologisch folgenschwersten Leistungen des Leipziger Thomaskantors, dessen kompositorisches Werk fast vergessen ist.

Das Repertoire der neuen Veranstaltung „Motette“ enthielt neben eigenen Werken auch solche von Schichts Vorgängern im Thomaskantorat und somit auch die Motetten Johann

¹ AmZ 14 (1812), Sp. 254.

Sebastian Bachs, die Schicht bei Breitkopf & Härtel in Leipzig mit diversen Änderungen herausgab². Sie betreffen zum einen den vertonten Text, zum anderen die Anordnung der Textunterlegung und zum dritten die Musik. Eine eindeutige Tendenz dieser Eingriffe ist nicht erkennbar. Offensichtlich empfand Schicht jedoch die starke Bildkraft mancher Worte als unzeitgemäß, etwa wenn er in *Jesu, meine Freude* BWV 227 die Zeilen

Trotz dem alten Drachen, Trotz des Todes Rachen ...
Erd und Abgrund muß verstummen, Ob sie noch so brummen.

verändert zu:

Trotz der Gruft der Erden, wo ich Staub soll werden! ...
Erd' und Himmel mag zerstäuben, Gott wird Gott noch bleiben.

Für aktualisierungsbedürftig wird hier also der Wortlaut des Johann-Franck-Chorals *Jesu, meine Freude* (1650) gehalten. Auch die Textänderungen anderer Bach-Motetten betreffen die Choral- und Aria-Texte, jedoch in der Regel nicht die Bibeltexte. Lassen diese Eingriffe noch eine gewisse Intention erkennen, so werfen die gelegentlichen Änderungen der Textverteilung unter koloraturreichen Passagen³ eher die Frage auf, ob sie vielleicht versehentlich in die Ausgabe gerieten. Schichts Eingriffe in die kompositorische Struktur Bachs schließlich beschränken sich demgegenüber auf wenige geringfügige, musikalisch durchaus begründbare Details.

Bei aller überaus vorsichtigen Angleichung an eigene Vorstellungen ist dieser frühe Druck der Motetten Bachs durch Schicht nicht als Bearbeitung, sondern als wirkliche Ausgabe zu würdigen, und zwar als eine der frühesten Editionen historischer Vokalmusik. Zu einer Zeit, da von Erweckungsbewegung älterer Musik oder von Historismus im Grunde noch keine Rede sein kann, erwächst aus einer über mehr als zwei Generationen lebendig gebliebenen lokalen Musiziertradition in völlig unspektakulärer Weise ein derartiges Projekt. Unter dem Aspekt der Repertoire-Erhaltung ist es zwar vergleichbar mit dem *Flo- rilegium Portense* von Erhard Bodenschatz (1603 bzw. 1618), das zahlreiche Neuauflagen erlebt hatte; im Gegensatz dazu handelt es sich jedoch bei Schicht um die Ausgabe einer als singularär erkannten historischen Werkgruppe und nicht um einen Sammelband mit Beispielwerken unterschiedlicher Herkunft.

Bevor Johann Gottfried Schicht das Thomaskantorat übernahm, war er zunächst Gewandhauskapellmeister (1785–1810) in der Nachfolge Johann Adam Hillers. Anders als die Zeit nach Felix Mendelssohn Bartholdys Tod erscheint die Gewandhaus-Ära Schicht mitnichten als eine epigonale Phase des „verwalteten Erbes“⁴; sie gehört vielmehr zu den Voraussetzungen dafür, daß sich Mendelssohn ein Vierteljahrhundert später letztlich doch für das Gewandhaus entscheiden konnte. Freilich spielte dabei der seit 1797 an diesem

² *Joh. Seb. Bach's MOTETTEN in Partitur Erstes Heft enthaltend drey achtstimmige Motetten ...* [BWV 225, 228, Anhang 159] ... LEIPZIG bey Breitkopf und Härtel, 1802; und: *Joh. Seb. Bach's MOTETTEN in Partitur Zweites Heft enthaltend eine fünf- und zwei achtstimmige Motetten ...* [BWV 229, 227, 226] ... LEIPZIG bey Breitkopf und Härtel, 1803. Die Motette BWV 230 wurde 1821 separat von Schicht herausgegeben.

³ Beispiel: *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225, Takte 36–38 Sopran 2, Takt 37 Tenor.

⁴ Kapitelüberschrift für die spätere Ära unter Carl Reinecke in: Johannes Forner, *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781–1981*, Leipzig 1981, S. 97.

Institut wirkende Konzertmeister Bartolomeo Campagnoli (1751–1827), der die Direktion der Sinfonien und Instrumentalkonzerte innehatte, eine vergleichbar wichtige Rolle wie der Kapellmeister selbst. Obwohl Schicht nur die Leitung der Vokalwerke oblag – die Direktionsteilung im Gewandhaus wurde erst unter Mendelssohn aufgegeben –, setzte er die Bemühungen Hillers um eine gewisse Orchesterkultur fort. Zudem öffnete er das Institut den neuesten Werken aus dem Kreis der Wiener Klassik. Die Leipziger Erstaufführungen des Mozart-*Requiem*s 1796 im Gewandhaus (überhaupt die erste Aufführung des Werkes außerhalb Wiens)⁵ und der *Schöpfung* von Joseph Haydn 1800 in der Universitätskirche St. Pauli unter Schichts Leitung sind dafür herausragende Beispiele.

Wie bereits Hiller suchte Schicht – nicht zuletzt mit der Erfahrung solcher aufwendigen Aufführungen – die unbefriedigende Diskrepanz zwischen einem immer höheren Anspruch bei der klanglichen Verwirklichung von Chormusik und den herkömmlichen Fähigkeiten der Sänger abzubauen. Die von ihm 1802 gegründete Leipziger Singakademie war also auch unter dem Aspekt ihrer Verbindung mit dem Gewandhausorchester bedeutsam und hat durch ihren Fortbestand bis heute (inzwischen unter geändertem Namen) historisch ungleich größeres Gewicht als die Gründung der „Knabensingschule“ Johann Adam Hillers im Jahre 1771, die Schicht selbst mit seinem 1786 gegründeten „Sing-Verein“ bis 1810 fortführte. Über das Repertoire der Singakademie ist summarisch überliefert: „Man hätte zum Director derselben keinen fähigeren Mann als Herrn Musikdirector Schicht wählen können, unter dessen Aufsicht die zweckmässigsten und besten Chöre, Motetten, Arien, Fugen und Opern gesungen werden“⁶. Die Aufzählung läßt erkennen, daß bei den Konzerten der Singakademie alte und neue Musik einträchtig nebeneinander ihren Platz hatten.

Im Jahre 1821 – zu einer Zeit also, da Schicht bereits über ein Jahrzehnt nicht mehr Gewandhauskapellmeister war und statt dessen als Thomaskantor (1810–23) die Gesangskunst⁷ sowie das ältere Choralgut besonders förderte – urteilte der zwölfjährige Mendelssohn bei einem Besuch Leipzigs über die Thomaner unter Schicht: „... es scheint ein schöner Chor zu sein; ich sage es scheint, denn das Orchester ist unter alle Begriffe schlecht und schwach, viel Violinen, vier Stück und eine Bratsche, die im Forte von drei Posaunen todt gemacht wurden und im Piano die Singstimmen tödteten. Übrigens spielten sie alle recht honett unrein, und der Director tactirte mit einem – – – Fernrohr, worüber er sich nach der Musik halb krank lachen wollte“⁸.

Vor dem Hintergrund der nach wie vor als verpflichtend empfundenen Tradition von Thomasschule und Thomaskirche sah man in Leipzig ein Reservat für Aufführungsgelegenheiten älterer Musik. Zuweilen glaubte man sogar, Schicht an ältere Musik erinnern zu müssen – ein für diese Zeit eher unüblicher Vorgang. So schreibt der Rezensent

⁵ Vgl. Alfred Dörfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, S. 195 (*Concert für Madame Mozart*); s. auch Christoph Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente – Partitur des Fragments*, Kassel 1991, S. 117. Die Aufführung wurde jedoch nicht von der erst 1802 gegründeten „Leipziger Singakademie“, sondern von einem ungenannten Chor (der vermutlich zu den Vorgängern der Singakademie zählte) bestritten.

⁶ *Musikalisches Taschenbuch*, hrsg. von Friedrich Theodor Mann, mit Musik von Wilhelm Schneider, 2. Jg., Penig 1805, S. 71.

⁷ Dazu veröffentlichte Schicht z. B. in der *AmZ* 17 (1815), Sp. 686–691, einen Aufsatz unter dem Titel *Ueber Aussprechen des Deutschen im Gesang*.

⁸ Wiedergegeben bei: Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969, S. 16.

der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* im gleichen Jahr anlässlich einer Besprechung eines neuen Schicht-Oratoriums: „An *Kirchenmusik* führt uns der würdige Cantor und Musikdirektor Hr. Schicht fortwährend gute Werke vor; nur wäre es zu wünschen, dass die Auswahl mannichfaltiger seyn, und Hr. Sch. aus seinem reichen Vorrathe von vortrefflichen Musikwerken älterer Zeiten bisweilen etwas geben möchte, da hier die einzige Gelegenheit ist, solche Werke zu hören“⁹.

Wie reich jener Vorrat war, zeigt der Versteigerungskatalog der von Schicht hinterlassenen Musikaliensammlung zur Auktion im Dezember 1832¹⁰. Er verzeichnet nicht weniger als 1311 Musikalien – teils gedruckt, teils ungedruckt –, die etwa 1200 Werke anderer Komponisten verkörpern, und zwar überwiegend aus der Zeit seit Bach (beginnend mit der pseudobachschen *Lukaspassion* BWV 246), in Einzelfällen jedoch bis Orlando di Lasso zurückreichend, sowie 25 Druckausgaben mit Werken Schichts und sämtliche 86 noch ungedruckten Schicht-Werke. Unter seinen erhaltenen Oratorien wurde *Das Ende der Gerechten* (1806) von zeitgenössischen Beobachtern als sein reifstes Werk gerühmt¹¹. Ohne dieses Werk wäre später *Das Weltgericht* (1819) von Friedrich Schneider, der damals ebenfalls in Leipzig mehrere musikalische Ämter bekleidete, kaum denkbar gewesen. Jenes Passionsoratorium von Schicht nach einem Text des Herausgebers der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Friedrich Rochlitz wurde am 30. März 1806 im Leipziger Gewandhaus mit den Thomanern „zum Besten der Armen“ uraufgeführt; bis 1840 folgten in 10 verschiedenen Städten 13 weitere Aufführungen¹², und noch am Karfreitag 1843 erklang es unter Mendelssohn in der Thomaskirche – immerhin zwei Jahre nach der ersten Leipziger Wiederaufführung der Bachschen *Matthäuspassion*. Im Rückblick beklagt jedoch Otto Wangemann, daß „selbst in Leipzig sich das Oratorium immer mehr von Bach's Bahnen entfernte. Der Inhalt des [...] Oratoriums, meist betrachtend, wirkt höchst abspannend. Das Ganze ist nach Graun'scher Weise geschrieben, voll von melodischen Melodien, aber ohne Charakter, Tiefe und Ernst“¹³.

II

Als Komponist hat sich Schicht neben dem Oratorium besonders der Motette zugewandt – einer Gattung also, die bekanntlich bereits zur Zeit Bachs obsolet geworden war, spätestens jedoch mit der folgenden Generation ihre vormalige Bedeutung verlor. Unverdrossen und unbeeindruckt von dieser Entwicklung schrieb Schicht Werke dieser Art, die er für seine Chöre benötigte. Dabei wird offenkundig, daß er sich in einem wichtigen Punkt

⁹ *AmZ* 23 [1821], Sp. 241: kurze Besprechung des Oratoriums *Die letzten Stunden des Erlösers*, Sp. 243. Im März 1996 erwarb die Musikbibliothek der Stadt Leipzig ein zweibändiges Partitur-Autograph dieses Oratoriums nach einem Text von Ferdinand Kunath. Es handelt sich dabei um eine Reinschrift mit planmäßiger Akkoladen-Anordnung. Offensichtlich aus Platzgründen wurden von den großbesetzten Chorsätzen Nr. 7 („Fort, fort, fort!“) und Nr. 19 („Wehe! Wer schützt uns“) einzelne Partiturstimmen im Anhang nachgetragen. Schlußvermerk: „Finito a di 8 di Luglio 1820. Giov. Gottfredo Schicht.“

¹⁰ Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. Ac 931.

¹¹ Z. B. in der *AmZ* 8 (1806), Sp. 441–448, mit einer lobenden Besprechung und einem vollständigen Textabdruck (dies war in den Rezensionen der *AmZ* die Ausnahme).

¹² Martin Geck, *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840. Verzeichnis der Quellen und Aufführungen*, Wilhelmshaven 1971 (= *Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte*, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 4), S. 28.

¹³ Otto Wangemann, *Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1882, S. 374.

von seinem Vorgänger im Amt des Gewandhauskapellmeisters und des Thomaskantors unterschied: Hiller war durch die Phase des Stilwandels um die Mitte des 18. Jahrhunderts so geprägt worden, daß er als Komponist mit der Musik Bachs nichts anzufangen wußte. Schicht dagegen vollzog die für Hiller so charakteristische Abwendung von Bach und dem Leitbild kontrapunktischen Komponierens nicht nach. Er bediente sich der daraus erwachsenden Mittel vielmehr sowohl in zitierender als auch darüber hinaus in integrierender Weise.

Schicht konnte also eine Generation nach Hiller die Freiheit aufbringen, sich in einer Zeit zunehmender stilistischer Vielfalt sowohl der Gegenwart als auch der als vollendet erkannten Kunst einer vergangenen Entwicklung selektiv zuzuwenden. Diese Freiheit, die Voraussetzung für das Entstehen klassizistischer Musik ist, spiegeln gerade seine geistlichen Vokalwerke wider, die den weitaus größten Anteil seines Schaffens ausmachen. Daß er Enkelschüler Bachs war – und zwar über seinen frühen Zittauer Lehrer Johann Trier –, spielte dabei vermutlich eine wesentlich geringere Rolle als die unter Hiller reformierte und mit neuen Chancen ausgestattete Leipziger Konstellation aus Thomanern, Gewandhaus und weiteren Musikinstituten, unter denen die Thomaner mit ihrer damals schon 600jährigen Existenz dominierten.

Schicht dürfte somit einer der frühesten Komponisten sein, die klassizistisch im späteren Sinne komponiert haben. Dies erscheint paradox, denn er ist ein Zeitgenosse der Wiener Klassiker, der sogar noch vor Beethoven gestorben ist. Freilich bezieht sich der Gedanke des Rückgriffs, den der Begriff des Klassizismus impliziert, bei ihm auf Bach als Inbegriff einer kontrapunktisch geprägten Kirchenmusiktradition. Insofern kündigt sich mit einem Komponisten wie Schicht zugleich der beginnende Historismus des 19. Jahrhunderts an, in den der Klassizismus „hinüberwächst“¹⁴. Während der Klassizismus Mendelssohns nur im Widerschein der bereits vergangenen Wiener Klassik zu verstehen ist, vollzieht sich der Schichts parallel zu dieser.

Allerdings muß hier auch daran erinnert werden, daß im mitteldeutschen Raum während des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts kaum Komponisten anzutreffen sind, deren einschlägige Werke noch heute eine Rolle im allgemeinen musikhistorischen Bewußtsein oder in der Musikpraxis spielen würden. Carl Maria von Weber (er schrieb übrigens eine Empfehlung für Schichts Nachfolger im Thomaskantorat, den nachmaligen Wagner-Lehrer Christian Theodor Weinlig) kam aus einer gänzlich anderen Tradition 1816 nach Dresden. An seiner Bedeutung hat zudem die Kirchenmusik keinerlei Anteil. Letzteres gilt auch für den wie sein Lehrer Schicht in Zittau aufgewachsenen Heinrich Marschner. Vor diesem Hintergrund erscheint das kompositorische Werk von Johann Gottfried Schicht um so eigenständiger und verbindlicher. Es fehlen im gleichen Traditionskreis bedeutende Zeitgenossen, in deren Schatten es verblässen könnte und an deren Werken es sich messen lassen müßte.

Eine detaillierte quellenkritische Erfassung der rund 40 nachweisbaren Motetten Johann Gottfried Schichts, von denen etwa die Hälfte überliefert ist, steht bisher aus. Sie müßte der Frage nachgehen, inwieweit unter gleichem Text nachweisbare Stücke ein

¹⁴ Vgl. Friedhelm Krummacher, *Klassizismus als musikgeschichtliches Problem*, in: *Kongreßbericht Kopenhagen 1972*, S. 518–526, hier S. 525 (Anmerkung 34).

Werk, verschiedene Fassungen eines Werkes oder unabhängige Werke verkörpern. Auch die Frage der Abgrenzung gegenüber Werken, die noch zu Lebzeiten Schicht's unter Bezeichnungen wie „Chor“, „Gesang“ oder „Hymnus“ erschienen, wäre zu berücksichtigen. Im Rahmen der vorliegenden Studie kann darauf nur am Rande verwiesen werden¹⁵.

III

Wie für die weitaus meisten Motetten Schicht's erweist sich auch im Falle der Motette nach Psalm 126,5, *Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten*¹⁶, die Fuge als unverzichtbar. Hier jedoch eröffnet oder schließt sie – entgegen der bis in die Zeit Schicht's nachwirkenden Tradition – nicht das Gesamtwerk im Sinne einer strukturellen Markierung oder gar Aufwertung des Werkbeginns bzw. -endes, sondern ist eingebaut (T. 5–17) und entzündet sich an der mehrfachen Wiederholung des bild- und affektstarken Textwortes „Tränen“, obwohl dieses Wort bereits vor und nochmals nach jener fugischen Episode (Takte 1f. bzw. 29ff., 35f., 38ff., 63, 69f. und 73ff.) vertont wird. Mit der Fuge schlägt der Satz in einen *stile antico* um (er verläßt ihn nach Abschluß der Fuge ebenso schlagartig wieder), und zwar mit chromatisch ausgefülltem Terzgang im Themenkopf und aufgelockertem, überwiegend in Sekundschritten gehaltenem melodischen Fortgang. Dieses zwölftaktige Fugato ist als Stilzitat angelegt, zumal die sperrige Konstruktion des Fugenthemas kein gleichzeitiges Erklingen aller vier Stimmen erlaubt: Mit dem Einsatz der letzten Stimme (Tenor) muß die in der Einsatzfolge zweite Stimme (Sopran) schweigen. Ihr fällt zudem die Brücke zum folgenden Textabschnitt zu, der mit emphatischer Tonrepetition nach Art des alten *stile concitato* eröffnet wird (T. 17). Sowohl die Chromatik als auch die Sekundschrittbeziehung des Fugatos sind dabei in Teilen integriert.

Die Verbindung jener beiden historischen Stile auf engem Raum in dieser Motette reicht Schicht jedoch nicht aus. Das dreiteilige Werk (Einschnitte in den Takten 29 und 60) weist zwischen den Teilen 1 und 2 ein Analogieverhältnis auf, während Teil 3 sich in deutlichem Kontrast davon abhebt. So kehren die Takte 1 bis 4 (*F–C*) unter veränderten harmonischen Vorzeichen in den Takten 34 bis 37 (*f–F*) wieder. Im zweiten Teil schließt sich dieser Formel ein wesentlich freier gestalteter imitatorischer Satz an (T. 38–46), der nun die Einbeziehung aller Stimmen erlaubt. Die emphatische Tonrepetition wird „umgekehrt“, indem sie diesmal nicht vom Sopran, sondern vom Baß angestimmt wird (T. 47), um sogleich von den anderen Stimmen modifiziert zu werden. Dafür unterbleibt jetzt die für den ersten Teil charakteristische Verknüpfung von Elementen des *stile antico* und des *stile concitato*. Ein freies, koloraturreiches Sopran-Solo über einem gedehnten, schlichten vierstimmigen Chorsatz prägt den abschließenden dritten Teil als eine wiederum deutlich andersartige stilistische Komponente.

¹⁵ Gegenüber dem MGG-Artikel *Schicht* (Bd. 11, Sp. 1694–1697) von Gunter Hempel (1963) ist auf zwei zusätzliche, dort nicht verzeichnete Motetten hinzuweisen, die die Musikbibliothek Leipzig als Teile zweier Sammelhandschriften besitzt: *Ehre sei Gott in der Höhe* (PM 7133; Partitur-Abschrift „um 1860“) und *Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr* (PM 7179; Stimmensatz-Abschrift „Anfang 19. Jahrhundert“).

¹⁶ Neudruck: Johann Georg Schicht, *Motetten und Psalmen für vierstimmigen Chor*, hrsg. von Ulrich Zimmer, Kassel 1989 (= *Musik der Thomaskantoren zu Leipzig in der Reihe Chor-Archiv*), S. 6–9.

Ein zyklisch konzipiertes Werk wäre vermutlich kaum in der Lage, ein derartiges Stilgemisch architektonisch stringent zu tragen. Anders die Motette: Ihr ist ohnehin das Reihungsprinzip eigen, so daß jene Technik geradezu als Topos der Motettenkomposition angesehen werden kann. Indem sich Schicht ihrer bedient, verleiht er dieser obsolet gewordenen Gattung fortwirkende Daseinsberechtigung.

Eine gänzlich andere Funktion hat die Fuge in der Motette *Alles, was Odem hat, lobe den Herrn*¹⁷ nach Psalm 150,6: Das Werk besteht einzig aus einer 95taktigen Fuge. Ihre Durchführungen gehen in einer verschleierte Engführung (ab T. 69) auf, mit der die Auflösung des Fugensatzes eingeläutet wird. Am Ende bleiben nur noch blockhafte Hallelujarufe. Damit ist ein für Schicht charakteristischer Chorfügentyp bezeichnet, der nicht grundsätzlich von jenem Reservoir an Gestaltungsmöglichkeiten abweicht, über welches Bach und seine Zeitgenossen verfügten. Schicht stabilisiert dieses eigentlich archaische Gebilde aber auch mit Hilfe der Themengestaltung selbst. So erweist sich das sechstaktige Thema mit seiner rhythmischen Struktur als eine betont geschlossene Einheit, die durch die Formel



eingeleitet und abgeschlossen wird. Dazwischen ist eine weitere Zweitakteinheit, aufgefüllt mit Sechzehntel-Figurationen, angeordnet. Während des gesamten fugischen Geschehens wird auf diese Weise jeder Stimmeneinsatz rhythmisch signalhaft eröffnet und geschlossen – ein Verfahren, das um so zwingender wirkt, da der punktierte Rhythmus an anderer Stelle niemals verwendet wird.

IV

Wie wurde darauf reagiert, daß Schicht solch archaische Motetten mit solch archaischen Fugen komponierte und aufführte? Wiederum setzte sich die *Allgemeine musikalische Zeitung* damit detailliert auseinander. Johann Friedrich Rochlitz rezensierte 1818 die Schicht-Motette *Nach einer Prüfung kurzer Tage*¹⁸. Dabei entwirft er zunächst einen Abriß zur Geschichte der Gattung Motette, der weit über den Rahmen einer Rezension hinausgeht, und unterscheidet sechs Perioden: Senfl und die Luther-Zeit – das 17. Jahrhundert – Bach – die Söhne und Schüler Bachs (Krebs, Homilius) – Rolle und Doles¹⁹ – Fasch und Hiller. Die Rezension selbst ist des Lobes voll und schließt mit dem Wunsch, Schicht möge weitere Texte als Motetten vertonen.

Wenige Monate später, nachdem dieser den Wunsch erfüllt hatte, rezensierte Rochlitz nun die neue Schicht-Motette *Jesus meine Zuversicht*²⁰. Diesmal nimmt er die Besprechung zum Anlaß einer vorsichtigen Klassifikation der bisher vorliegenden Schicht-Motetten sowie – da die fünfte Choralstrophe der jüngsten Motette eine Fuge enthielt – einer

¹⁷ Ebda., S. 2–5.

¹⁸ *AmZ* 20 (1818), Sp. 601–612.

¹⁹ Diese fünfte Periode in der Geschichte der Motette kommentiert Rochlitz (ebda., Sp. 605) mit den Worten: „Das Populäre war indess mit Macht in die Musik eingedrungen.“

²⁰ *AmZ* 20 (1818), Sp. 845–853.

Erörterung, was von einer „rechtlichen Fuge ... zu verlangen“²¹ sei. So sei Schicht in *Jauchzet dem Herrn* „dem älteren Motettenstyl treu geblieben“. In *Nach einer Prüfung kurzer Tage* demgegenüber „näherte [er] sich ... dem allgemeineren (kirchenmässigen) Chor- und mehrstimmigen Solo-Gesang“. Und die Motette *Jesus meine Zuversicht* mache „vorzugsweise den Choral und einige andere Hauptformen älteren Kirchengesanges geltend“²².

Die 14sätzliche Choralmotette *Nach einer Prüfung kurzer Tage* nach einem Text von Christian Fürchtegott Gellert²³, die Rochlitz als die modernste ausweist, sieht eine Vielzahl von Kombinationen aus insgesamt acht Chor- und sechs Solostimmen vor. Archaismen sind dabei kaum anzutreffen. Eine Ausnahme bildet allerdings das Terzett Nr. 5 für Sopran, Tenor und Baß: Hier fällt dem Tenor der cantus firmus über die Choralmelodie *Wer nur den lieben Gott läßt walten* zu, während die beiden Außenstimmen dazu einen differenzierten Kontrapunktsatz (beginnend als Kanon) formieren. In der anderen Choralmotette, *Jesus meine Zuversicht*, ist die Choralmelodie weitaus stärker präsent, so daß Rochlitz zu jener Einschätzung gelangte.

Aufschlußreicher noch als Rochlitz' Klassifizierungsversuch der Motetten dürften seine Forderungen an die Fuge sein, die er aus der Besprechung der Schicht-Motetten ableitet. Sie unterscheiden sich nicht nur von eigenen anderen theoretischen Äußerungen zur Fuge²⁴, sondern auch von der Mehrheit der wichtigen Fugenlehren des vorangegangenen 18. Jahrhunderts²⁵ in einem Punkt: Rochlitz nämlich thematisiert das Text-Musik-Verhältnis in einer Vokalfuge. Erstens fordert er als zu vertonenden Text einen gehaltvollen Spruch, „der eine erhebende Glaubenswahrheit enthält, und vom durchdrungenen Gemüth kurz, bündig und kräftig angesprochen wird“. Es müsse zweitens ein musikalisches Thema gefunden werden, „das diese Worte, nicht nur dem Gefühle, sondern auch der Declamation nach, ganz bestimmt aussagt, ja, dessen Declamation selbst der begeisterten Rede so nahe als möglich gebracht ist“. Sodann müsse drittens die Ausarbeitung „durchaus dem Charakter und Ausdruck des Hauptthemas, mithin zugleich dem Sinne der Worte, getreu“ bleiben; sie sei zudem „durchgängig klar und leicht in allen Stimmen zu verfolgen; in allen Unterabtheilungen, ja, in allen Wendungen, wie mannigfach und reich vielleicht im Einzelnen, ganz einfach und natürlich im Ganzen“. Schließlich sei viertens die Ausarbeitung „so kurz, als sich mit Vollendung des im Thema Angekündigten irgendwie verträgt“²⁶.

Diese Forderungen sah Rochlitz in den ihm vorliegenden Motetten Schichts beispielhaft verwirklicht, und er empfahl deren Berücksichtigung indirekt auch anderen Komponisten von Vokalfugen. Stärker noch als die instrumentale Fuge, deren musikalische Anforderungen im übrigen ebenfalls als unverändert galten, bedurfte die Vokalfuge um 1820 angesichts ihres noch anachronistischeren Charakters einer theoretischen Legitimation. Rochlitz fixierte dafür nichts grundlegend Neues (die besondere Eignung eines markanten

²¹ Ebda., Sp. 849.

²² Ebda., jeweils Sp. 846.

²³ Partitur-Druck in einem Sammelband bei Breitkopf & Härtel o. J. (um 1820).

²⁴ Z. B. in: *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. I, Leipzig 1824 (Kapitel *Über die Fuge*).

²⁵ Z. B.: Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Faks.-Nachdr. hrsg. von Margarete Reimann, Kassel 1954), 20. Capitel: *Von einfachen Fugen*, S. 366–393. Lediglich in § 123 wird diese Frage am Rande berührt (S. 392).

²⁶ *AmZ* 20 (1818), jeweils Sp. 846 (Wiedergabe auszugsweise).

Bibeldiktums für eine Vertonung als Fuge ist seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert unbestritten]; aber er erinnerte daran, unter welchen Umständen eine Vokalfuge noch immer sinnvoll sein könne.

Wie unterschiedlich solche Konstellationen ausfallen können, zeigt die Motette *Veni Sancte Spiritus*²⁷ im Vergleich mit den bereits erwähnten Schicht-Motetten. Sie weist auf engem Raum jene Ambivalenz auf, die den Historismus auszeichnet. Der zu vertonende Text ist etwa gleichmäßig auf die beiden ersten Abschnitte verteilt, während dem dritten und letzten, ziemlich genau die Hälfte des zeitlichen Werkumfangs ausmachenden Abschnitt allein das Halleluja vorbehalten bleibt.

Im ersten Abschnitt (*Un poco lento*) herrscht motettisch homophoner Satz mit dominierender Sopranpartie vor. Ein engegeführter fugischer Ansatz (T. 9) löst sich bereits nach vier Takten auf und macht einer im Vergleich zum Beginn noch schlichteren Harmonik Platz. Bezeichnend dafür ist der in C-dur verankerte, starr rückende Umgang mit mehrstimmig simultanen Vorhaltsbildungen in den Takten 22–24. Der erste Abschnitt gewinnt jedoch seine Geschlossenheit und Ausgewogenheit namentlich aus dem Umstand, daß die erste Doppelzeile (bis T. 9) ab T. 34 wiederholt sowie mit einem passenden Anschluß zum zweiten Abschnitt versehen wird.

Für den zweiten Abschnitt (*Con più moto*) erweist sich zunächst der mehrfache Wechsel zwischen Tutti- und Solo-Teilen, aus dem sich eine Fünfteiligkeit ergibt, als konstitutiv. Stimmführung und Harmonieführung korrespondieren durch ihre Einfachheit miteinander. Daran ändern weder die Baß-Vorhalte in den Takten 47 und 49 bzw. 65 und 67, mit denen betonte verminderte Septakkorde formuliert werden, noch der ungewöhnliche Umstand etwas, daß die Teile 3 und 4 lediglich die Teile 1 und 2 um einen Halbton nach oben versetzt wiederholen (abgesehen von der Schlußphrase). Und die Einfachheit schafft zudem den Freiraum, um zu den Orgelpunkten der beiden Solo-Teile jene changierenden, „unaufgelösten“ Sekundreibungen durch den Alt (T. 53 und 55 bzw. 71 und 73) ohne Schwierigkeiten durchzustehen, die in anderem Kontext weitaus auffälliger wirken würden. Die deutlich unterschiedene Faktur der Tutti- und Solo-Teile 1 bis 4, die allerdings durch den tonrepetierenden Alleingang des Basses jeweils zu Beginn miteinander verknüpft werden, korrespondiert mit der Textzuordnung. So führt der Textgedanke der Völker- und Sprachen-Verbindung zu einer gleichsam starren Bindung der Stimmen aneinander, während sich das sprachliche Bild der ganzen Welt dreifach musikalisch niederschlägt: in jenem Orgelpunkt, in gleichzeitiger raumgreifender Melodik von Sopran und Tenor (ab T. 52 bzw. 70) und schließlich in einer viertaktigen unisono-Passage aller Stimmen (ab T. 82).

Als dritter und letzter Abschnitt folgt eine C-dur-Fuge, deren Thema die Frage aufwirft, warum es nicht bereits hundert Jahre früher als Fugenthema erfunden war – so exemplarisch ist es in seinem balancierten Wechsel von Auf- und Abwärtsbewegung, von rhythmischer Verdichtung und Entspannung sowie in seiner realen Beantwortbarkeit durch den Comes gezikelt. Fast wirkt es zu schulmäßig, zu glatt; es scheint in der Entfaltung seiner Individualität gebremst (immerhin kommen mit einer Ausnahme ausschließlich Sekund-

²⁷ Neudruck Zimmer, S. 10–17. Das Titelblatt des Stimmensatzes dieser Motette in der Musikbibliothek Leipzig (III.2.167a, zusammen mit der Motette *Heil'ger Quell der ew'gen Seligkeit*) enthält den nachträglichen Vermerk: „mit Begleitung von Blasinstrumenten und Orgel“.

schritte vor), so daß die synkopische Tonwiederholung am Ende des zweiten Thementaktes für die kontrapunktische Ausführung des Satzes nahezu unverzichtbar wird. Jene Glätte, jener Mangel an Individualität ermöglichen aber auch den Verzicht auf ein verbindliches Kontrasubjekt. Nachdem der Baß als überzählige fünfte Stimme das Thema noch einmal vorgetragen hat (ab T. 116), setzt sich der Reduktionsprozeß der thematischen Prägnanz, der bereits durch das fehlende Kontrasubjekt freigegeben wurde, mit der in T. 126 einsetzenden Engführung fort: Während der Sopran das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt – lediglich ins parallele *a*-moll gewendet – abwickelt, bricht der Alt nach der Tonwiederholungssynkope aus dem Thema aus, und der Tenor begnügt sich gar nur noch mit dem eröffnenden Quartgang. Erst der verspätete Baß-Einsatz in T. 133 greift ordnend in das Geschehen ein; mit der Unterquinte *d* korrigiert er zudem die vorangegangene Engführung in der Oberquinte nachträglich als Irrweg, der scheitern mußte. Dennoch ist die thematische Erosion nicht mehr aufzuhalten. Abgesehen von dem Scheineinsatz des Tenors in T. 135 wird selbst der separierte Themenkopf ab T. 142 (Sopran und Tenor) noch rhythmisch nivelliert. Mit T. 145 freilich bricht die Fuge endgültig auseinander, und zwar unter dem Alibi einer weiteren, rudimentären Verwendung jenes Themenkopfes (T. 145, 155–157, 161–164). Was folgt, zielt nur noch auf einen akklamativen Schluß.

In der Motette *Veni Sancte Spiritus* führt Schicht also die ältere Gattungstradition unter grundsätzlicher Bewahrung ihres Formenreservoirs fort. Zugleich füllt er jedoch dessen Modelle, unter denen die Fuge als musikalisch gewichtigstes exponiert wird (und zwar vor allem durch die genannten Textzuordnungsverhältnisse), mit musikalischem Material auf, welches dafür bereits nicht mehr als völlig adäquat empfunden wird, obwohl es ihnen noch gerecht zu werden vermag. Diese subtile Differenz berührt nicht etwa im pejorativen Sinne den ästhetischen Rang des Werkes, sondern bestimmt dessen ästhetische Färbung als eigene Qualität; einfacher gesagt: Sie macht zu einem guten Teil dessen ästhetischen Reiz aus.

Historismus also als selektives und vor allem im Blick auf die Kriterien des Komponierens graduierbares Mittel der Komposition erlangt in seiner musikalischen Konkretisierung ästhetische Relevanz und wird so zu einer Form des Klassizismus. Johann Gottfried Schicht – ein Zeitgenosse der Wiener Klassiker – konnte selbst kein Klassiker sein, vielmehr empfahl er sich en passant als Klassizist.

Johann Sebastian Bach im Urteil Moritz Hauptmanns

von Hans-Joachim Schulze, Leipzig

Eine wissenschaftliche Veranstaltung in Leipzig über die Ästhetik des Klassizismus und die Musik kommt an der Gestalt des Thomaskantors Moritz Hauptmann nicht vorbei, auch wenn die vorhandene Literatur unser Thema schon weitgehend ausgeschöpft hat: Gemeint sind an neueren – nach 1945 entstandenen – Arbeiten die