

# Zur Basler Erstaufführung der Bachschen Johannespassion im Jahre 1861 : Friedrich Riggensbach-Stehlin, Moritz Hauptmann und Andreas Heusler (II.) in unbekanntenen Dokumenten

Autor(en): **Stahelin, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **76 (1976)**

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117906>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Zur Basler Erstaufführung der Bachschen Johannespassion im Jahre 1861

*Friedrich Riggenbach-Stehlin, Moritz Hauptmann und  
Andreas Heusler (II.) in unbekanntem Dokumenten\**

von

Martin Staehelin

## I.

Die Berliner Singakademie, bekannt vor allem durch ihre denkwürdige Wiederaufführung der Matthäuspassion Johann Sebastian Bachs unter Felix Mendelssohn im Jahre 1829, besaß in ihrer Bibliothek eine Partiturabschrift auch der Bachschen Johannespassion. Auf diese hatte Karl Friedrich Zelter, der zweite Akademiendirektor und Freund Goethes, die folgende Notiz geschrieben: «Wenn ich dereinst gestorben sein werde und Gott Vater mich fragen wird: „Mein Sohn, was hast du in deinem Leben Ersprießliches getan?“, so werde ich ihm antworten: „Ich habe den alten Bachen wieder lebendig gemacht, aber er hat mich weidlich schwitzen lassen“<sup>1</sup>.»

In diesen Worten wird gewiß Zelters Stolz auf seine Verdienste um die «Wiederentdeckung» von Bachs Musik im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts spürbar, aber auch die Tatsache, daß diese Rückgewinnung nicht ohne manche innere und äußere Schwierigkeit geschehen können. An Zelters Gefühle der Genugtuung, aber auch an seine Überwindung großer Widerstände fühlt sich sehr entschieden erinnert, wer die bisher unbeachteten Quellen kennen lernt, die sich, fast fünfzig Jahre später und an geographisch sehr verschiedenem Ort, zur schweizerischen Erstaufführung der Bachschen Johannespassion in Basel im Jahre 1861 äußern: ihre Auffindung<sup>2</sup> schenkt einen wertvollen Einblick in die Geschichte basle-

\* Herrn Dr. Hans Peter Schanzlin zum sechzigsten Geburtstag gewidmet.

<sup>1</sup> Vgl. Friedrich Welter, Die Musikbibliothek der Sing-Akademie zu Berlin, in: Sing-Akademie zu Berlin, Festschrift zum 175jährigen Bestehen, Berlin 1966, S. 33–47, bes. S. 46, Anm. 14.

<sup>2</sup> Diese Quellen liegen, soweit im Folgenden nicht andere Angaben gemacht werden, im Archiv des Basler Gesangvereins; das gilt auch für die Brieftexte Friedrich Riggenbachs, die in dessen Durchschriften ebenda erhalten geblieben sind, freilich sich heute in einem durch Tintenfraß so beeinträchtigten Zustand

rischer und schweizerischer Bach-Bemühungen; zugleich wird der begeisterte Beitrag einiger besonders engagierter Persönlichkeiten zu diesem, weit über Basel hinaus wirkenden künstlerischen Ereignis ersten Ranges deutlich. Die folgenden Darlegungen versuchen, etwas von den vielen damit verbundenen Aktivitäten, von den Schwierigkeiten und der Genugtuung über ihre schließliche Meisterung anschaulich zu machen; im Hinblick auf die sehr persönliche Leistung einzelner Beteiligter wird sich dabei empfehlen, die Quellentexte – es sind vielfach Briefe – möglichst selber sprechen zu lassen<sup>3</sup>. Der Leser wird übrigens leicht erkennen, daß musikgeschichtliche Aspekte der Bach-Forschung und Bach-Rezeption im Folgenden zwar mitberücksichtigt, aber nicht zur Hauptsache gemacht werden, da das vorzulegende Material in seinem Beitrag zur spezifisch baslerischen Kultur- und Personengeschichte des 19. Jahrhunderts mindestens ebensoviel Interesse wecken wird.

## II.

Maßgebender und einziger gemischter Oratorienchor im Basel jener Zeit war der 1824 gegründete und noch heute bestehende Basler Gesangverein<sup>4</sup>. Seit 1845 stand er unter der künstlerischen Leitung des Spohr-Schülers Ernst Reiter; dessen Begeisterung für die Werke Bachs sah sich durch die übereinstimmende Haltung zweier Mitglieder der geschäftsführenden Kommission des Vereins bestätigt, des Bankiers Friedrich Riggenbach-Stehlin und des Juristen und späteren Professors Andreas Heusler (II.). Reiter hatte schon in den frühen fünfziger Jahren die Absicht gehabt, mit dem

befinden, daß ihre Lektüre zum Teil überaus mühevoll ist. Offensichtlich sind diese Quellen bisher weder von Wilhelm Merian, Basels Musikleben im XIX. Jahrhundert, Basel 1920, noch in den beiden Festschriften Der Gesangverein Basel in den Jahren 1824–1899, Basel 1899, und (Rudolf Thommen), Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangvereins 1824–1924, Basel 1924, verwertet. – Dem Basler Gesangverein sei auch an dieser Stelle für die freundlich ermöglichte Einsichtnahme in die Quellen, Herrn Dr. Hans Peter Schanzlin für die wertvolle Hilfe bei der Literatur-Bereitstellung bestens gedankt.

<sup>3</sup> Die Texte sind grundsätzlich in ihrer originalen Gestalt wiedergegeben, aber dort, wo eine leichtere Lesbarkeit es wünschbar macht, in ihrer Schreibweise behutsam modernisiert (z.B. Angleichung des «J» am Wortbeginn an die heutige Usanz), in einzelnen ihrer Abkürzungen aufgelöst (z.B. «und» statt «&») und durch sparsame Beigabe von Interpunktionen ergänzt; Auslassungen sind durch Punkte markiert.

<sup>4</sup> Vgl. die oben, Anm. 2, genannte Literatur.

Gesangverein die Johannespassion aufzuführen; die Kommission war ihm aber nicht gefolgt, weil sie das Stück für den, bisher meist nur mit kleineren und leichteren Kompositionen belasteten Chor als zu anspruchsvoll erachtete. Seither aber hatte der Verein verschiedene Kantaten Bachs gesungen, und auch im einen oder andern privaten Singkränzchen der Stadt hatte man den Meister besser kennen gelernt, so daß die Vereinskommision nun den Mut aufbrachte, die Aufführung des großen Werks für den April oder Mai 1861 vorzusehen; wie sich noch zeigen wird, war sie von dem Plan allerdings nicht einhellig begeistert, sondern verhielt sich zum Teil eher zurückhaltend.

Es wird beim Studium der Quellen sofort deutlich, daß Riggenbach in jeder Beziehung die treibende Kraft war<sup>5</sup>. Als Musikfreund von leidenschaftlicher Hingabe brachte er die hierzu notwendige Energie mit, und durch seine persönlichen Beziehungen war er für die technische Vorbereitung überhaupt glänzend geeignet: das gastoffene Haus, das er und seine Gattin Margarethe Riggenbach-Stehlin führten, war über lange Jahre hin immer wieder von Musikern ungewöhnlichen Rangs besucht, so daß Riggenbach auch jetzt die Verbindung zu bedeutenden Sängern und Instrumentalisten ausnützen oder wenigstens leicht herstellen konnte. Im übrigen war er eine tatkräftige, klug koordinierende Persönlichkeit von ausgesprochener Organisationsgabe und großer, der einmal gewählten Sache bewahrten Treue.

Dem Plan, um den es ging, kam solches denn auch sehr zu Nutzen, denn die Schwierigkeiten, die sich einstellten, waren erheblich; es sei gestattet, auf einzelnes hinzuweisen.

Der Chor probte, mit Stimmenmaterial, das man vom Stuttgarter Musikdirektor Faißt hatte ausleihen können, schon seit dem Herbst des Jahres 1860 an dem neuen Werk, konnte sich aber, jedenfalls eine Zeitlang, damit nicht recht befreunden. Riggenbach schrieb viel später, am 22. November 1861, an Faißt:

Erst als wir in unsern Proben nach und nach vorrückten und die technischen Schwierigkeiten (die wir viel größer fanden als irgendwo bei Händel) nach und nach besiegen lernten, steigerte sich die Vorliebe für dieses Werk bei den Tüchtigeren des Vereins so, daß Manche von denselben specielle Studien über Bach zu machen begannen.

<sup>5</sup> Zu Riggenbach überhaupt, vgl. die schöne Würdigung von Emanuel Probst, Friedrich Riggenbach-Stehlin, Basler Jahrbuch 1905, S. 1-46; auch Hans Peter Schanzlin, Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert, Basel 1961, bes. S. 33-47.

Es ist für das Bach-Verständnis jener Zeit bemerkenswert, daß die erwähnte anfängliche Indifferenz dem Werk gegenüber nicht etwa nur bei den im Chor mitwirkenden Dilettanten, sondern sogar bei angesehenen Berufsmusikern auftreten konnte. Theodor Kirchner, der überaus geschätzte, in Winterthur lebende Organist, den Riggenbach hatte für die Aufführung gewinnen können, schrieb noch am 12. April 1861 an Riggenbach, nachdem er anfangs März des Jahres in Köln die Orgelpartie in der Matthäuspassion gespielt hatte:

Seit ich wieder hier bin, drücken mich mancherlei Beschwerden, unter andern die tägliche Pensionsmusik und – Gott sei es geklagt – auch die Passionsmusik! Offen gestanden, wären *Sie* es nicht, dem die Sache so am Herzen liegt, ich würde mich nicht als Orgeler beteiligen. Erstens kann ich dem Werke kein Interesse abgewinnen, außer dem des Musikers, der sich eben an der Bach'schen Genialität, mit den Stimmen umzuspringen, ergötzt. Zu einem Totaleindruck bringe ich's nicht – höchstens zu einer Ermüdung und Verstimmung, wenn ich eine Zeitlang drinn gespielt habe. Allerdings steckt mir die *andere* Passionsmusik noch zu sehr in den Gliedern und macht mich etwas unempfänglich für eine 2te Bearbeitung des gleichen Stoffs – die ich im *Ganzen* für schwächer halte. Doch sei dem, wie es wolle. . .

Dem Unverständnis des Chors der Passion gegenüber suchte man noch auf andere Weise abzuhelfen. Im schon genannten Brief an Faißt liest man:

Vorlesungen über die Entstehung der Passionen im Allgemeinen und kritische Vergleichung der Bach'schen mit den frühern und der Johannes-Passion im Besondern klärten dem Verein das Verständnis über manches Ungewohnte auf.

Glücklicherweise läßt sich genau eruieren, wer diese Vorlesungen hielt und, nachdem sich gar ihr Manuskript hat finden lassen, auch, welches ihr genauer Inhalt war: in drei Vorlesungen wandte sich der Rechtshistoriker Andreas Heusler persönlich an den Verein; seine musikhistorischen Ausführungen stellen innerhalb seines sonstigen Werks gewiß ein Unikum dar, und sie verdienen es, im Anhang zu diesen Darlegungen bekannt gemacht zu werden.

Riggenbach tat noch Weiteres. Nachdem er von der auf den März angekündigten, oben schon kurz genannten Aufführung der Matthäuspassion in Köln gehört hatte, reiste er persönlich ins entlegene Rheinland, um sich einen eigenen Eindruck von einer ganzen Bachschen Passion zu bilden und das Gehörte in Basel allenfalls verwenden zu können. Mit Köln hatte er bereits etwas früher Verbindung gesucht, weil er geglaubt hatte, auf diese Weise ein besonderes Pro-

blem, das sich in Basel stellte, lösen zu können. Am 28. Februar 1861 hatte er an den Kölner Kapellmeister Ferdinand Hiller geschrieben<sup>6</sup>:

Nun bietet sich aber noch eine andere Schwierigkeit dar. Unsere Münsterorgel steht nämlich nicht im Orchesterton, sondern, wie Sie Sich aus beifolgender genau gestimmter Stimmgabel überzeugen können, ziemlich tief, so daß die Blasinstrumente, die wir im Concert-Orchester brauchen, zur Orgel nicht verwendet werden können. Zur Johannespassion können wir's mit 2 Flöten, 2 Oboen, 1 englischem Horn machen, und wenn die Bläser gut sind, läßt sich, da unser Gesangpersonal nicht so stark ausgiebt, eine einfache Besetzung rechtfertigen. Vier Mann genügen also, nämlich 2 Flötisten und 2 Oboisten, da von den letzteren der eine abwechselnd Oboe und englisch Horn blasen kann. Letzteres Instrument kömmt nie gleichzeitig mit beiden Oboen vor.

Da ich nun von Hrn. Kirchner erfahren habe, daß Sie für ähnliche Aufführungen mit Orgel und Orchester Ihre Blasinstrumente auf den (fast allgemein üblichen) *tiefen* Orgelton gestimmt haben, so kam mir der Gedanke, es würden sich solche zu unserer Orgel nach beifolgender Stimmgabel verwenden lassen.

In diesem Fall hätte ich mir die Anfrage erlauben mögen, ob Sie uns mit den genannten fünf Kirchenblasinstrumenten etwa für die letzte Woche April aushelfen könnten und zwar z.B. in der Art, daß ein Flötist gerade bei unserer Aufführung mitgewirkt und die andern vier Instrumente mitgebracht hätte. (N.B. Vielleicht sollten unsere hiesigen Bläser die Instrumente doch etwa 14 Tage zum Voraus erhalten, um sich an deren Mechanik zu gewöhnen?). Wir haben nämlich in unserer hiesigen Capelle selbst einen guten ersten Flötisten (Die beiden Dilettanten, welche abwechselnd die 2. Flöte blasen, dürften vielleicht Bach nicht gewachsen sein) und 2 Oboisten, wovon namentlich der erste sehr tüchtig ist. Dieß wäre für uns die billigste und daher angenehmste Art der Aushilfe.

Ließe sich's aber auf diesem Wege nicht wohl einrichten, so hätten *Sie* wohl die Gefälligkeit, mir anzudeuten, ob sämtliche Bläser von dort abkommen könnten, und was etwa Ihre Forderungen wären; ich denke, wir würden vor der Aufführung drei Proben täglich hinter einander halten, . . . (Die Tage sind noch nicht bestimmt.).

Da Hiller Riggenbachs Bitte nicht entsprechen konnte, mußte sich dieser andernorts nach Hilfe umsehen. So entschloß er sich, eine Anzahl tiefer gestimmter, der Basler Münsterorgel-Stimmung

<sup>6</sup> Dieser Brief Riggenbachs befindet sich nicht im Archiv des Basler Gesangsvereins, sondern im Nachlaß Ferdinand Hillers im Historischen Archiv der Stadt Köln. Abdruck durch Reinhold Sietz, Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel, Bd. VI (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 70), Köln 1968, S. 130f.

angepaßter Holzblasinstrumente eigens bauen zu lassen; er trat mit den Instrumentenbauern Godfroy in Paris, Grevé in München und Golde in Dresden in Verbindung und erhielt glücklicherweise rechtzeitig die bestellten Flöten, Oboen und Englischhörner. Auch eine später noch beim Physiker Eduard Hagenbach eingeholte fachmännische Auskunft über die mögliche Erhöhung der Orgelpfeifen-Stimmung bei steigender Raumtemperatur bestätigte, daß Riggenbach mit der Bestellung neuer Instrumente richtig gehandelt hatte.

Riggenbachs Werk war offenbar auch fast ganz das Engagement der Gesangssolisten, neben dem bereits genannten des Organisten Kirchner. Dabei hatte er erkannt, daß eine Aufführung, wenn sie Erfolg haben sollte, mindestens in den Partien des Evangelisten und des Christus mit erstrangigen Kräften von besonderer Gestaltungsgabe besetzt sein müsse: nach längern Bemühungen, von widerstrebenden Theaterintendanten die Beurlaubung eines Sängers einzuhandeln oder einen vorgesehenen, andauernd auf Konzertreise befindlichen Solisten überhaupt erst zu erreichen, gelang es Riggenbach schließlich, den Tenoristen Carl Schneider aus Wiesbaden als Evangelisten und für die Partie des Christus den damals berühmten Bassisten Julius Stockhausen zu gewinnen. Die andern solistischen Aufgaben wurden durch lokale Kräfte wahrgenommen: so versah Frau Burckhardt-Schröckel den Sopran-, Riggenbachs Gattin den Altpart; in kleinere Aufgaben teilten sich die Herren Eduard Kern und Gotthold Eglinger. Die Klavierpartie lag in den bewährten Händen des um Basels Musikleben so verdienten Musikers August Walter.

Schließlich war der Druck des Textbuchs in den Weg zu leiten. Andreas Heusler wiederum übernahm es, dazu eine Einleitung zu verfassen<sup>7</sup>; aus unbekanntem Gründen wurde sie dann doch nicht abgedruckt, ebensowenig wie ein Artikel Heuslers zur Passion, der in den «Basler Nachrichten» hätte erscheinen sollen. Für Publizität wurde indessen trotzdem gesorgt; die Tagespresse brachte einen «Bernoullischen» Aufsatz über Bach<sup>8</sup> und wies in Communiqués

<sup>7</sup> Andreas Heusler am 4. März 1861 an den Vereinspräsidenten Dr. Heimlicher: «Beifolgend erhalten Sie die Einleitung zum Textbuch. Um nicht bloß die trockenen Notizen über Geburts- und Todesjahr zu geben, habe ich aus dem Ei eine Omelette gemacht und eine Façon Abhandlung geschrieben, die freilich etwas lang ausgefallen ist.» – Das Textbuch hat sich in der Basler Universitätsbibliothek erhalten (Musik Conv. 40, No. 21).

<sup>8</sup> Basler Nachrichten vom 17. Mai 1861; als «Bernoullischer» Aufsatz ist der anonym erschienene Beitrag in einem Brief Riggenbachs an Dr. Heimlicher vom 17. Mai 1861 bezeichnet. Ob der Bankier Eduard oder der Jurist Dr. Carl Bernoulli der Verfasser war – beiden kämen dazu in Frage –, ist nicht geklärt.

und Annoncen auf die Unternehmung hin. Sodann waren Proben anzusetzen, die Orchestermusiker dazu zu bestellen und die technische Durchführung der Veranstaltung im Münster vorzubereiten; zu diesem Zweck stiftete Riggenbach, offenbar ohne sich als Stifter zu erkennen zu geben, dem Verein aus eigener Tasche ein Gerüst, auf dem die Ausführenden placiert werden konnten. Wie sehr bei allen diesen Dingen Riggenbach persönlich und, wie es scheint, neben einer eher passiven, zumindest etwas skeptischen Kommission tätig war, erfährt man aus einem seiner Briefe an Kirchner. Hierin schreibt er am 3. März 1861:

In der Commissionssitzung vom Donnerstag kamen mir übrigens meine bisherigen Schritte sehr zu Statten. Denn ich konnte meinen Collegen sagen, ich habe bereits an Stockhausen nach Colmar geschrieben, auf Ihre Depesche an Hiller in Köln, dem ich eine Stimmgabel sandte, wegen der Instrumente an einen Pariser, einen Münchner und einen Dresdner Instrumentenmacher etc. – ich hätte auch, *wenn* man die *Münsterorgel* zur Passion verwenden wollte, Ihre Zusage, sie zu spielen (weil man ex officio von Jucker<sup>9</sup> nichts wissen wollte) und von drei der einflußreichsten Personen habe ich bereits thätige Beihülfe wegen Bewilligung für Benutzung des Gerüstes erhalten! Die genaue Feststellung der Orgeltonhöhe durch Stimmung einer Stimmgabel, welche ich neben derjenigen unsrer Orchesterstimmung vorwies, meine genaue Bekanntschaft mit den in der Passion vorkommenden Instrumenten, ihrem Umfang und ihren Schwierigkeiten . . ., Alles machte auf die versammelte Commission keine ander Wirkung als die von mir gewünschte. Mund und Nase offen hörte man zu, schob alle weitem Beschlüsse hinaus, bis ich die verschiedenen Antworten erhalten hätte, d.h. wenn solche nach meinen Wünschen ausfallen, lasse man Alles geschehen, und schließlich ging einem der Herren das Licht auf, der mythische Musikfreund, der das großmüthige Geschenk des Gerüstes angeboten habe, könne am Ende Niemand anders sein als ich selbst, was ich weder bejahte noch verneinte.

<sup>9</sup> Benedikt Jucker war damals amtierender Münsterorganist, aber in seiner Leistung offenbar nicht über alle Zweifel erhaben. Das bestätigt sich in zwei Partien von Briefen Theodor Kirchners an Frau Riggenbach-Stehlin (Winterthur, Stadtbibliothek): Am 2. März 1861 schreibt er: «Wenn es Herrn Riggenbach noch gelingt, die Basler Zöpfe zu besiegen und die Aufführung der Passionsmusik zu Stande kommt, so wäre es mir sehr lieb, die Orgelstimme bald zu haben, damit ich mich etwas vertraut damit machen kann und nicht blos ‚jukere‘.» Und am 8. Juli 1861 liest man: «Ich komme soeben von einer Privatorgel, wo ich einen harten Kampf mit einigen Bachschen Fugen zu bestehen hatte. Wie glücklich sind doch die verschiedenen Juckers in der Welt, die niemals das Gefühl ihrer Unzulänglichkeit, ich hätte bald gesagt, Nichtswürdigkeit haben und immer mit einem gewissen Behagen sich froschartig aufblasen können!»



## III.

Man wird die Überwindung aller dieser geschilderten Schwierigkeiten durch Riggenbach auch heute nicht gering achten; der Musikhistoriker wird sie jedoch, als weitgehend äußere Probleme der technischen Vorbereitung und Organisation, für eher weniger wichtig halten, als jene inneren Schwierigkeiten, die sich den Ausführenden aus dem Werk selber ergaben, Schwierigkeiten, die in aufführungspraktischen Fragen beruhten und glücklicherweise ebenfalls ihren Niederschlag in erhaltenen Korrespondenzen gefunden haben.

Die Bach-Pflege der Gegenwart hat, auch wenn sie sich zuweilen noch immer einzelnen aufführungspraktischen Ungewißheiten gegenübergestellt sehen mag, doch im allgemeinen eine weitgehende Sicherheit in der Darbietung der Kompositionen gewonnen: gesteigertes Verständnis für ältere Musik und vermehrte Einsichten der wissenschaftlichen Forschung ermöglichen heute Aufführungen, die in Fragen etwa der Besetzung, des Instrumentariums, der Continuo-Realisation usw. vielfach eindeutigen, auch historisch belegbaren Rat wissen. Über dieser relativen aufführungspraktischen Gewißheit übersieht man heute jedoch gerne, daß das nicht immer so war und daß gerade die Vertreter der früheren Bach-Pflege sich auch in dieser Hinsicht großen Schwierigkeiten ausgesetzt sahen: Musikalische Klassik und Romantik hatten durch Veränderungen des Stils, durch Aufgabe alter oder Entwicklung neuer Instrumente, durch Verschiebungen im Gewicht der musikalischen Gattungen usw. so abweichende Verhältnisse im Musikleben geschaffen, daß die Bach-Pflege hundert Jahre nach dem Tod des Komponisten den Anschluß an originale aufführungspraktische Usanzen weitgehend verloren hatte.

Erst verhältnismäßig spät, nämlich nur noch einen Monat vor der endgültig auf den 31. Mai festgesetzten Aufführung, verdichteten sich auch in Basel die durch die Johannespassion aufgeworfenen aufführungspraktischen Probleme so sehr, daß Riggenbach beschloß, bei einem Fachmann Rat zu holen. Er wandte sich an den damals amtierenden Leipziger Thomaskantor Moritz Hauptmann, einen Musiker, der auf Grund seiner beruflichen Stellung, aber auch seiner leitenden Funktion bei der damals im Entstehen begriffenen Bach-Gesamtausgabe als Kapazität gelten mußte<sup>10</sup>. Im Hinblick auf das Interesse der nun einsetzenden Korrespondenz und

<sup>10</sup> Vgl. Martin Ruhnke, Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel etc. 1963, S. 305–319.

auf ähnliche briefliche Auskünfte Hauptmanns<sup>11</sup> werden seine Briefe im Folgenden ungekürzt wiedergegeben.

Riggenbachs Anfrage bei Hauptmann lautete so:

Basel, 30. April 1861

Geehrtester Herr!

Mein naher Freund, Herr Musikdirector Aug. Walter dahier, hat mir erlaubt, mich auf ihn zu beziehen, wenn ich mich hiemit in einer Angelegenheit an Sie wende, welche unsern hiesigen Gesangverein und insbesondere mich als dessen Vice-Präsidenten und Bibliothecar aufs lebhafteste in Anspruch nimmt und auch für Sie vielleicht nicht ohne Interesse sein dürfte.

Unser schon seit bald 40 Jahren bestehender Verein, der in den letzten Jahren unter E. Reiter's Direction die Hauptoratorien von Händel, Mendelssohn, Haydn, Spohr etc. nach einander zur Aufführung gebracht hat . . . , hat nämlich, nach vorläufigem Studium einiger Cantaten von Bach, auch eines der größern Werke dieses gewaltigen Meisters aufzuführen beschlossen und dazu die Johannis-Passion gewählt.

...

Nun hielten wir es . . . auch für unsere Pflicht, dieses [sc. Werk] mit allen uns zu Gebot stehenden Mitteln zur Aufführung zu bringen, und nachdem es uns gelungen ist, die Haupt-Solo-Parthien in ganz ausgezeichnete Hände zu legen (wir gewannen C. Schneider aus Wiesbaden für den Evangelisten und Julius Stockhausen für die Christus-Parthie und die Baß-Arien) ist unser Augenmerk noch auf die Mitwirkung der schönen Orgel unsres Münsters, wo die Aufführung stattfinden soll, gerichtet. Nicht geringe Schwierigkeiten bereitet uns zwar deren Stimmung, welche ein Namhaftes tiefer steht als diejenige unsres Orchesters, weßhalb wir durchweg neue Blasinstrumente mußten machen lassen!

Jetzt kommt aber noch die neue Schwierigkeit hinzu, was wohl der Organist mag zu spielen haben, da in der Partitur der Continuo nirgends beziffert ist, und da die uns vorliegende Bearbeitung des Clavier-Auszugs bei Hellwig an vielen Orten nicht im Styl Bachs gesetzt scheint, auch die Frage über Mitwirkung der Saiteninstrumente z. B. in den Recitativen, der Orgel bei den Arien etc. für uns eine offene ist.

Wir haben uns nun angelegen sein lassen, auch für Besetzung dieser schwierigen Parthie (der Orgel) einen Künstler zu gewinnen, und hatten die Freude, von Herrn Theodor Kirchner in Winterthur die Zusage seiner Mitwirkung zu erhalten. Je mehr er sich nun aber in die Sache hineinarbeitet, je schwieriger erscheint ihm die Aufgabe, um einerseits möglichst im Geist und Styl Bach's die Harmonisierung zu behandeln und andererseits durch zu lang anhaltende Orgelklänge nicht zu ermüden.

<sup>11</sup> Vgl. in neuerer Zeit besonders Erwin R. Jacobi, «Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik», Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann . . . , Bach-Jahrbuch 1969, S. 78–86, und desselben Autors Nachtrag, Bach-Jahrbuch 1971, S. 82–90.

Es hat daher gestern eine Besprechung zwischen ihm und unserm Director stattgefunden, die jedoch z.B. in Bezug auf Begleitung der vielen Recitative noch zu keinem endgültigen Resultat geführt hat, und da ist uns der Gedanke gekommen, ob vielleicht in Leipzig im Archiv der Thomasschule oder sonstwo an einem zugänglichen Orte Bachsche Originalstimmen sowohl für die Streichinstrumente als namentlich für die Orgel existierten, aus denen, wenn genaue Bezifferung oder ausgeschriebene Harmonie-Noten da wären, die Intention des Componisten ersichtlich wäre? Solche Originalstimmen würde man zwar wohl kaum auswärts irgendwohin ausleihen, aber zum Zweck, ein so schönes Werk des Meisters so würdig als möglich aufzuführen, wäre wohl, von kompetenter Seite befürwortet, eine Copie erhältlich?

Niemand wäre nun hiezu besser placiert als Sie Selbst, und Sie würden daher nicht nur unserm Verein, sondern dem großen Gedanken, Bachsche Schöpfungen möglichst ächt wieder ins Leben zu rufen, durch Ihre gefl. Verwendung in unserem Sinn einen nicht genug zu verdankenden Dienst erweisen. Wären auch zuletzt solche Originalstimmen nicht zu finden, so würden uns immerhin, da Sie mit den Bachschen Werken so vertraut sind, Ihre gefl. Andeutungen, wie wohl die Orgel anzuwenden sei, ob in allen Recitativen, Arien und Chören, ob mit Harmonie oder theilweise *tasto solo*, ob mit Streichquartett (in den Recitativen) oder bloß mit Cello und Baß – oder ob bei den Recitativen gar nicht, so daß diese bloß mit Streich-Accorden begleitet werden – endlich, ob die Accorde auszuhalten oder (wie in der Mattheus-Passion beim Evangelisten) bloß in Viertelsnoten anzuschlagen seien, von großem Werthe sein. Je eher Sie mich mit einer gefl. Antwort beehren wollten, um so mehr würden Sie mich zu Dank verpflichten, da wir schon zu Ende des nächsten Monats unsre Aufführung abzuhalten beabsichtigen und vorher noch viele Vorbereitungen nöthig sind.

Verzeihen Sie, geehrtester Herr, die Bemühung, die ich Ihnen verursache, und entschuldigen Sie dieselbe durch unsern Wunsch, das schöne Werk so vollkommen als es in unsern Kräften liegt und wozu wir keine Opfer scheuen, zu geben. Genehmigen Sie inzwischen die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung

F. Riggenbach-Stehlin

Die Ratlosigkeit der Basler betraf offensichtlich den ohne Bezifferung vorliegenden Orgelpart und die damit zusammenhängenden Fragen der Rezitativ- und Arienbegleitung: daß diese Probleme bei einer Aufführung im Jahre 1861 tatsächlich schwerwiegend waren, wird dann deutlich, wenn man sich bewußt macht, daß damals noch keine kritische Ausgabe der Johannespassion vorlag – diese folgte erst im Jahre 1863; im Druck greifbar waren bis dahin allein der von Ludwig Hellwig 1830 im Berliner Verlag Trautwein veröffentlichte Klavierauszug sowie die im Folgejahr ebenda herausgebrachte

Partitur<sup>12</sup>, die aber eben beide keine Bezifferung des Basses lieferten und damit die praktische Ausführung der zu ergänzenden, die Harmonie bestimmenden Begleit- und Füllstimmen offen ließen.

Da Hauptmanns Antwortbrief sich, wenn auch nicht allzu genau, bereits zu Riggenbachs Fragen äußert und der vorliegende Beitrag überhaupt nicht musikalische Einzelprobleme verfolgen will, soll von einer Kommentierung des von Riggenbach Vorgetragenen abgesehen werden, und es möge sogleich Hauptmann zu Worte kommen:

Leipzig, d. 5 Mai 1861

Verehrter Herr!

Zur Beantwortung Ihrer geehrten Zuschrift, die Aufführung der S. Bach'schen Johannispassion betreffend, theile ich das Folgende mit.

Die Thomasschule besitzt sowenig von diesem Werk als von einem andern von S. Bach irgend etwas. Es ist oft die Meinung, daß diese Schätze hier aufbewahrt seien; es sind aber alle Originale nach dem Tode S. Bachs an seine Söhne abgegangen, die instrumentalen an Friedemann, die vocalen an Emanuel. Letztere sind jetzt ziemlich vollständig in der Königl. Bibliothek in Berlin gesammelt. Auch die Johannispassion mit den Originalstimmen ist im Besitz dieser Bibliothek. Für ihren Zweck würden eben auch nur die Stimmen dienlich sein können. Was die Originalpartitur enthält, ist nämlich in der gedruckten bei Trautwein wiedergegeben, die Partituren S. Bachs sind nie beziffert, die Bezifferung hat er stets erst in die Orgelstimme eingetragen. In den andern Orchesterstimmen ist nichts enthalten als was in der Partitur steht. Öfters findet sich aber auch eine mit «Cembalo» überschriebene Stimme, und diese wird in den meisten Fällen, nebst Contrabaß und Violoncello, wohl die Recitative begleitet haben. Bei hiesigen Aufführungen dieser Johannispassion sowohl als der Matthäuspassion sind allezeit die Recitative mit Baß und Violoncello begleitet worden, ohne Orgel; das Violoncello ist dann so auszuschreiben, daß es die Harmonie deutlich macht, nebst dem Grundton des Contrabasses auch die Accordtöne, mehrstimmig gebrochen oder in Doppelgriffen, angiebt, nicht aushaltend, auch wenn ausgehaltene Töne in der Partitur stehen, sondern nur anschlagend bei jedem

<sup>12</sup> Die in diesen beiden Publikationen verwendete, die Rezitative nicht erfassende Numerierung der Sätze wurde auch bei der Basler Aufführung und den damit zusammenhängenden Aufzeichnungen gebraucht. Um dem Leser die Möglichkeit zu geben, das Ausgesagte am Notentext zu verfolgen, wird im Folgenden jeweils in eckigen Klammern die übliche, von der erwähnten frühen abweichende Numerierung der Sätze beigefügt, wie sie in den gängigen Klavierauszügen verwendet wird. Neuerdings bringt die Neue Bach-Ausgabe in der wunderbaren Edition der Johannespassion durch Arthur Mendel, Kassel etc. 1973, eine nochmals abweichende Numerierung, die sachlich gerechtfertigt ist, sich aber noch nicht so durchgesetzt hat, daß ihre Verwendung im Folgenden empfehlenswert wäre.

Harmoniewechsel. Das Aushalten würde auch mit der Orgel unerträglich sein. Das Recitativ will nur so viel begleitenden Klang, als zum Verständnis der Harmonie nothwendig ist. Es ist auch vom Componisten gar nicht anders gemeint. Die lange Note bedeutet nur das Beibehalten desselben Accordes. Im Recitativ wird aber auch ohne Bezifferung die Wahl der Accorde selber Schwierigkeit oder Zweifel entstehen lassen. Ein Anderes ists mit Sologesängen, die nur den Continuo oder außer diesem noch ein Soloinstrument zur Begleitung haben. Bei diesen ist die Bach'sche Bezifferung allerdings in manchen Fällen wünschenswert genug, entweder um die Stücke mit der Orgel zu begleiten, oder in die Saiteninstrumente das Nöthige zu setzen. Denn der Componist hat sie durchaus nicht so kahl zweistimmig intendiert. Die Orgel ist aber doch oft etwas zäh für solche Begleitung, das einfache Register zu unbestimmt, mehrfach zu stark, und es wird nur dem Director zu wählen bleiben, an welchen Stellen er dafür lieber ausgesetzte Saiteninstrumente anwenden will. Beim *secco*-Recitativ die Orgel zu gebrauchen, finde ich gar nicht rathsam. Ich habe selbst die Johannispassion als Charfreitagsmusik zweimal aufgeführt und habe zu diesen Recitativen Clavier und Bässe genommen, die Wirkung war eine recht gute. Bei unsern großen Aufführungen der Matthäuspasion werden diese mit Baß und Violoncell begleitet. Ich schreibe eben in Bachangelegenheiten nach Berlin und will einen Versuch machen, ob wir eine Abschrift der Orgelstimme der Johannispassion von daher erhalten können. Käme es ganz auf mich an, so würde ich Ihnen eine solche fest versprechen; so kann ich nur die Hoffnung aussprechen, daß die Bitte gewährt werde. Sehr erfreulich ist es, daß Sie zu Ihrer Aufführung einen so vortrefflichen Organisten an H. Kirchner erhalten; dieser wird in Allem, was die Orgel zum Gerathen beitragen kann, immer das Beste, das Wirksamste zu wählen und auszuführen wissen.

Hochachtungsvoll und zu fernern Mittheilungen sehr gern bereit

Ihr ganz ergebenster  
M. Hauptmann

Aus Hauptmanns Ausführungen sei nur kurz jene Stelle hervorgehoben, an welcher der Briefschreiber die Begleitung der *Secco*-Rezitative ohne Orgel, mit Kontrabaß und in akkordischen Doppel- oder Mehrfachgriffen anschlagender Violoncello-Aussetzung, vorschlägt – für heutige Begriffe zumindest ein unerwarteter Gedanke<sup>13</sup>; später wird, abweichend, allerdings auch von der Rezitativ-Beglei-

<sup>13</sup> Der Vorschlag ist im 19. Jahrhundert allerdings nicht völlig vereinzelt; vgl. Georg Feder, Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950, I. Die Vokalwerke, Diss. (maschr.) Kiel 1955, bes. S. 115f., auch, ergänzend, Julia Wirth, Julius Stockhausen, Frankfurt a.M. 1927, S. 214 (das gegebene Briefdatum ist wohl in 8. April zu berichtigen).

tung mit Klavier und Bässen gesprochen. Auch Hauptmanns Idee einer wahlweise mit Orgel ausgeführten oder für Streicher arrangierten Begleitung der Arien – auch dort, wo Bachs Komposition nichts von Streichern sagt – mag, als durchaus zeitbedingte Freiheit des musikalischen Vortrags, Erwähnung verdienen<sup>14</sup>.

Hauptmanns Gewährsmann in Berlin, den er in der Folge anrief, war der ausgezeichnete Bach-Forscher und Organist Wilhelm Rust; glücklicherweise half dieser sogleich weiter, indem er eine am originalen Material genommene Partiturabschrift nach Leipzig sandte. So ging schon zwei Wochen nach dem ersten ein zweiter Brief Hauptmanns an Ruggenbach; beigelegt war die von Rust zur Verfügung gestellte Partiturskopie sowie dessen eingehender, an Hauptmann gerichteter Begleitbrief.

Leipzig, 19. Mai 1861

Hochgeehrter Herr,

Ich erhalte so eben die Partitur der Johannispassion aus Berlin, welche Herr Organist Wilhelm Rust die Güte hat, uns zu Ihrer Aufführung dieses Oratoriums zu leihen. Die Bezifferung ist darin genau nach der von Sebastian Bach geschriebenen Orgel- und Cembalo-Stimme eingetragen, vielmehr, wie ich eben aus Herrn Rusts Brief sehe, nach einer Stimme von Friedemann Bachs Hand, der sie nach dem Original, welches verloren ist, copiert hat. Ich lege diesen Brief Ihnen bei, es ist vielleicht Herrn Kirchner, den ich Sie von mir allerbestens zu grüßen bitte, von Interesse, Einiges über die Beschaffenheit des auf der Berliner Bibliothek vorhandenen Materials zu dieser Passion zu erfahren. Um gütige Rücksendung auch dieses Briefes möchte ich, wann Ihre Aufführung vorüber, Sie freundlich ersuchen.

Daß man bei Seb. Bach'scher Musik, auch im Besitz von Allem Vorhandenen, noch immer nicht außer Noth über die Ausführung ist, erfährt man bei jedem neu unternommenen Werke, und es bleibt unsrer Zeit dem Director und dem Organisten jedesmal vielerlei selbst zu bestimmen und Manches für unsre Mittel zu arrangieren übrig. Es fehlen uns auch manche Instrumente der Bachschen Partituren, wir haben keine Laute, keine *Oboe di caccia*. Zum Glück kommt bei dieser Art Musik nicht so sehr Viel auf specifische Klangqualität an als bei der Modernen; bei begleitenden Soloinstrumenten kann für das fehlende alte ein neueres, das denselben Tonumfang hat, eintreten, ohne der Wirkung empfindlichen Schaden zu thun. Anders würde diese Musik auch jetzt gar nicht aufzuführen sein. Auch bei den Stimmen dieser Passion liegt in der Berliner Bibliothek eine Cembalo-Stimme, aus der größtentheils die Bezifferung gezogen ist. Ich kann mir denken, daß die Sologesänge öfter mit dem Cembalo als mit der Orgel begleitet worden sind, eben wie es jener Zeit auch in der Oper geschah, wo die Partitur oftmals nur Baß und eine

<sup>14</sup> Vgl. auch Georg Feder, a.a.O. (s. Anm. 13), bes. S. 119f.

Violinstimme enthielt und doch keine Orgel vorhanden war. Ich entsinne mich aus früher Jugend noch sehr wohl, daß der Kapellmeister in der italienischen Oper zu Dresden, vor dem Flügel sitzend, kaum aufhörte Clavier zu spielen, anstatt, wie es jetzt geschieht, den Tact zu geben. Die eigentliche Direction führte vielmehr der Concertmeister, bei der Geige.

Ich wünsche, daß gegenwärtige Sendung Ihnen noch zu rechter Zeit kommen möge, und würde dankbar sein, wenn Sie über die richtige Ankunft derselben mich mit zwei Worten wollten benachrichtigen lassen.  
Hochachtungsvoll

Ihr ganz ergebenster  
M. Hauptmann

Der Brief des Herrn Wilhelm Rust liegt vor der ersten Seite der Partitur.

Den seinerzeit an Hauptmann adressierten Begleitbrief Rusts hat Riggerbach kopiert; er ist ebenfalls erhalten geblieben, und er wird im Folgenden mitvorgelegt, auch deshalb, weil er die Anfänge einer kritischen, übrigens bereits sehr beachtlichen Bach-Philologie sehr anschaulich bezeugt. Auch hier dürfte es richtig sein, von der Kommentierung von Einzelheiten abzusehen; vorausgeschickt sei einzig noch, daß Rust über Quellenprobleme zur Johannespassion im Vorwort zum damals bereits erschienenen Kantatenband 5<sup>1</sup> der Bach-Gesamtausgabe kurz Auskunft gegeben hatte. Viel ausführlicher als dort und auch in dem folgenden Brief sollte Rust etwas später, 1863, im Vorwort zur von ihm selber besorgten kritischen Edition der Johannespassion berichten<sup>15</sup>.

Berlin, am 18.<sup>ten</sup> Mai 1861

Hochzuverehrender Herr Musicdirector!

Für Ihre lieben Zeilen . . . herzlichen Dank.

Anbei folgt meine Partitur zur Johannis-Passion, die Sie nach Belieben Herrn Kirchner aus Winterthur zu einstweiligem Gebrauche übersenden können.

Ich weiß nicht, ob Sie sich dessen erinnern, was ich im VI<sup>1</sup> Band (von Bach's Werken, Ausgabe der Bachgesellschaft) über die verschiedenen Bearbeitungen der Johannis-Passion gesagt habe. Es sind deren drei nachweisbar. Die ersten beiden sind in den hiesigen Stimmen enthalten, die 3.<sup>te</sup> (die Trautwein'sche) allein in der Partitur. – Was die Stimmen betrifft, so scheinen sie nicht ganz vollständig erhalten zu sein, obwohl *Violino 1* und 2 dreifach, *Viola* doppelt und die Grundstimmen (je zweimal *Continuo* oder *Cembalo* benannt), 4fach vorhanden sind.

<sup>15</sup> Zur Korrektur der von Rust zur Passionsüberlieferung gemachten Aussagen, vgl. jetzt den kritischen Bericht Arthur Mendels zur von ihm besorgten, in Anm. 12 genannten Ausgabe der Johannespassion, Kassel etc. 1974, passim.

Die Bezifferung steht in einer *nicht* transponierten *Cembalo*-Stimme, ist lückenhaft und mit Ausnahme des letzten Chorals auch nicht autograph. Allein die genaue Beibehaltung der Versetzungszeichen, das häufige Erscheinen des ♯ statt des ♮ beweisen zur Genüge, daß diese Bezifferung eine Copie der wahrscheinlich autographen, einen Ton tiefer stehenden Orgel-Stimme ist, die verloren gegangen ist. Die Handschrift der bezifferten *Cembalo*-Stimme ist die Friedemann's; dieser hat aber die Bezifferung so flüchtig und gedankenlos abgeschmiert, daß ein Copist bei dem Durcheinander der Ziffern, ihrer häufigen Unleserlichkeit und Unrichtigkeit, nicht im Stande gewesen wäre, etwas Brauchbares abzuschreiben. Außerdem sind auch die Varianten auf den ersten 30 Seiten zu bedeutend! – Es blieb also keine andere Wahl, wollte ich Ihnen den Wunsch nicht abschlagen, als die Bezifferung selbst abzuschreiben. Ich denke auch, für eine spätere Herausgabe des Werkes ist meine Arbeit nicht umsonst geschehen . . .

Wenn Sie nun die Johannispassion aufschlagen, so werden Sie häufig Anmerkungen am Rande finden. Diese betreffen das Verhältnis der 2<sup>ten</sup> zur 3<sup>ten</sup> Bearbeitung.

- 1) Seite 45 [Satz ungewiß], 53 [«Sei begrüßet», Nr. 34], 77 [«Schreibe nicht, Nr. 50], 86 [Satz ungewiß] und 88 [Satz ungewiß] sind bei einer etwaigen Aufführung nicht unwichtig. In den Chören S. 53 [«Sei begrüßet», Nr. 34] und 77 [«Schreibe nicht», Nr. 50] gingen die Violinen auch der ersten Bearbeitung mit den Singstimmen; später hat Bach in den Stimmen verschiedene Blättchen, von ihm selbst geschrieben, aufgenähet, demnach in zwei Violinen I und einer Violin II diese Instrumente mit den Oboen und Flöten gehen, dagegen eine *Violino II* mit dem ersten Sopran. Unzweifelhafte Confusion! Sollte etwa ein Teil der Violinen mit den Singstimmen, ein anderer mit den Oboen und Flöten gehen? Besser wäre es wohl bei stark besetzten Chören, die Violinen giengen sämmtlich mit den Oboen und Flöten.
- 2) Die Bezifferung zu den beiden Arien Seite 19 [«Von den Stricken», Nr. 11] und 47 [«Erwäge», Nr. 32] habe ich vorläufig ausgelassen, weil diese Arien wohl schwerlich gesungen werden.
- 3) Wo dagegen die Bezifferung in der Vorlage fehlte, habe ich es anmerkt.
- 4) Ich habe mich wohl bemüht, die Bezifferung soviel als möglich zu berichtigen und zu ordnen, ich muß aber ausdrücklich bemerken, daß sie durchaus keinen Anspruch macht, vollständig correct zu sein; denn für diesen Fall behalte ich mir eine Revision vor, zu der jetzt die Zeit fehlt.

...

Mit den herzlichsten Grüßen wünscht Ihnen und Ihrer lieben Familie recht angenehme Feiertage

Ihr hochachtungsvoll ergebener  
Wilh. Rust



Auf die Berliner Noten und die Hilfe aus Leipzig hatte Riggenbach offenbar sehnlichst gewartet; schließlich drängte die Zeit ganz entschieden, da die Aufführung ja bereits zehn Tage später stattfinden sollte. So ging, Hauptmanns Sendung kreuzend, ein weiterer Brief Riggenbachs nach Leipzig, mit dem er diskret um Beschleunigung der Hilfe bitten wollte:

Basel, 22. Mai 1861

Hochgeachteter Herr!

Ihre geehrte Zuschrift vom 5<sup>t</sup> ist mir seiner Zeit rechtzeitig zugekommen, und wenn ich dieselbe nicht, wie Sie vielleicht erwarten mochten, sogleich beantwortet habe, so geschah es keineswegs aus Mangel an Interesse oder Dankgefühl, sondern weil uns der Schluß derselben hoffen ließ, daß die Post uns einige Tage nachher eine Copie von Bachs eigener Orgelstimme zur Johannis-Passion bringen möchte. Das Zuwarten hält uns in fortwährender Spannung. Nun [sic] aber morgen unsre erste Orgelprobe stattfinden soll, müßten wir wohl oder übel mit der Bearbeitung der Recitativ-Begleitung vorwärtsgehen, und Herr Kirchner, dem ich Ihren sehr wertvollen Brief mittheilte, schrieb nun die Harmonien theils für Saiteninstrumente (in  $\frac{1}{4}$ -Notenaccorden), theils für gehaltene Orgeltöne (bei den wichtigern Christus-Reden) zusammen. Sie sehen, daß wir zum großen Theil Ihre Andeutungen benützten, und ich spreche Ihnen hiemit Namens unsres Vereins für Ihre werthvollen Mittheilungen und die Bemühungen, uns zum Bachschen Originalsatz zu verhelfen, Namens unsres Vereins den verbindlichsten Dank aus.

Käme die Bachsche Orgelstimme doch noch, so wären wir Ihnen durch schnelle Postsendung sehr zu Dank verpflichtet, da wir uns nun wohl für die Recitative, aber noch nicht für die Arien geholfen haben, welche hie und da gar leer klingen ohne Orgel, oder gar schwierig zu setzen sind, wenn man diese anwenden will.

... genehmigen Sie die Versicherung meiner vollkommenen Hochachtung und Ergebenheit

F. Riggenbach-Stehlin

Offensichtlich hatten Hauptmanns eher allgemeine «Andeutungen», auch wenn Riggenbach sie höflich als «werthvolle Mittheilungen» bezeichnete, für die Basler Musiker nicht allzuviel hergegeben<sup>16</sup>; die Angaben, die Riggenbach zur Begleitung der Rezitative

<sup>16</sup> Vgl. dazu, was Theodor Kirchner am 15. Mai 1861 an Riggenbach schrieb, nachdem dieser ihm Hauptmanns erste Auskunft zur Einsicht zugesandt hatte: «Vor allen Dingen sollte sich mein lieber Hauptmann besseres Papier kaufen und etwas leserlicher schreiben (ohngefähr so wie ich), wenn er jemals dran denkt Oberst zu werden. Immerhin ist auch dieser Brief ein Beweis, daß Niemand ganz genau weiß, wie S. Bach in einzelnen unbestimmten Fällen die Sache hat handhaben wollen, und daß besagter Bach ein etwas nachlässiger und fauler Bursche gewesen sein muß, indem er seine Partituren nicht für Jedermann verständlich geschrieben hat, wie es doch heut zu Tage jeder nur einigermaßen eidgenössische Musikdirector thut.»

durch arrangierte harmoniefüllende Streicher beziehungsweise durch die Orgel macht, stimmen mit Hauptmanns vorgetragenen Anregungen gerade nicht überein; dieser hatte eine solche wahlweise Regelung nur für die Arien erwogen. Glücklicherweise traf aber die Sendung aus Leipzig noch eben rechtzeitig ein; darüber gibt Riggenbachs nächster Brief an Hauptmann Auskunft:

Hochgeehrter Herr!

Mein gestriges Schreiben, worin ich Sie noch nach der Bachschen Orgelstimme anfragte, kreuzte sich mit Ihrer geehrten Zuschrift vom 19.<sup>t</sup>, welche zu unsrer großen Freude soeben  $\frac{1}{2}$  Stunde vor Beginn unsrer ersten Orgelprobe eintrifft mit der sehr werthvollen bezifferten Partitur und dem beigelegten Schreiben des H. Wilh. Rust von Berlin, das ich so wie seine umständliche Arbeit und Ihre viele Bemühungen in dieser für uns wichtigen Angelegenheit aufs Wärmste verdanke.

Auch Hr. Kirchner, der gerade vorher eingetroffen war, dankt Ihnen aufs allerbeste für Ihre Grüße und erwiedert solche aufrichtig. Wir waren gerade am Thee, als das Paquet anlangte, und gleich wurde die Tasse bei Seite gestellt und in der Partitur studiert und dabei allerlei Reclamationen: «aha, das stimme mit seiner Ansicht überein, indem es vom Hellwigschen Clavierauszug abweiche etc.» nicht gespart.

Nun, an *gewissenhaften* Executoren soll es hier nicht fehlen, und was doch auch etwa zweifelhaft bleibt, z. B. die *Anwendung* der Orgel, wo *gehaltene* Accorde weniger gut klingen als bloß *angeschlagene* (etwa eines Cembali), muß durch Kirchner's Geschmack seine Erledigung finden.

Ist nun einmal das Princip festgestellt, daß bei den Arien die Orgel mitwirkt (als Ausfüll-Instrument), und wissen wir – mit fast durchgängiger Glaubwürdigkeit – *was* zu spielen ist, so können auch allfallsige Lücken nach gleicher Art ausgefüllt werden, so z. B. die erste Alt-Arie [«Von den Stricken», Nr. 11], die wir *nicht* (wie Hr. Rust meint) weglassen. Was die Tenor-Arie (Part. S. 47 [«Erwäge», Nr. 32]) betrifft, so wird es von dem Sänger (der noch nicht hier ist) abhängen, ob wir sie machen. Eine Nachlieferung dieser Bezifferungen dürfte kaum mehr rechtzeitig anlangen?

... Was mir an der vielen Mühe, die Sie und Hr. Rust sich mit dieser Sache gegeben, noch tröstlich ist, das ist die Vorarbeit, die dadurch für die Herausgabe dieses Werks durch die Bachgesellschaft gemacht ist. Die Zeit war somit nicht ganz nur für *uns* in Anspruch genommen.

Wiederholt aufs allerwärmste dankend, zeichne ich mit wahrer Hochachtung

F. Riggenbach-Stehlin

Basel, 23. Mai 1861.

Langsam nahm die Aufführung Gestalt an, trotz heftigen Diskussionen, die es bei den Ausführenden noch gegeben zu haben

scheint<sup>17</sup>; in ihrem Verlauf kam man, wie sich später noch zeigen wird, offenbar vom Arrangement harmoniefüllender Streichinstrumente in den Secco-Rezitativen wieder ab und hielt sich, einer bereits von Hauptmann erprobten und mitvorgeschlagenen Regelung zufolge, im Wesentlichen an ihre Begleitung mit Klavier und Bässen. Am 28. Mai fand im Münster dann die Orchesterprobe, am 30. Mai die Probe mit den Solisten statt. Der 31. Mai schließlich brachte die so mühevoll vorbereitete Aufführung im Münster; man hatte, im Bewußtsein des Außergewöhnlichen, auch zahlreiche auswärtige Gäste, selbst aus dem Ausland, dazu geladen<sup>18</sup>. Unter dem unmittelbaren Eindruck des Abends vermerkte der Dirigent Ernst Reiter in seinem Tagebuch prägnant<sup>19</sup>:

Mai 31. Aufführung ganz gelungen und Eindruck der großartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht. Stockhausen singt unvergleichlich Rezitative und Arien (Chor «Wohin» [Nr. 48] wäre wohl besser mit einem Elitechor zu machen, da auch Stockhausen der tiefen Lage wegen

<sup>17</sup> Ernst Reiter schrieb in sein Tagebuch: «Mai 28. Orchesterprobe der Passion, nach derselben großer Disput wegen des Flügels, wegen Begleitung der Rezitative, sowie wegen der Instrumentalbegleitung der Choräle»; vgl. die von Edgar Refardt angefertigten (maschr.) Auszüge aus den Tagebüchern Ernst Reiters (Basel, Universitätsbibliothek, Sammlung Refardt 16), S. 40. Ähnlich in August Walters Tagebuch: «Di 28. Probe im Münster. Die Rec. mit Clavier! – nach der Probe Scene, ausgeführt v. versch. Commissionsmitgl. des Gesangvereins u. Reiter»; vgl. Auszüge aus dem Tagebuch von August Walter (Basel, Universitätsbibliothek, Sammlung Refardt 17).

<sup>18</sup> Schön und jedem Basler wohltuend dazu der Brief Xaver Schnyders v. Wartensee, mit dem dieser bedauerte, der Einladung nicht folgen zu können: «Hochverehrter Herr! Frankfurt a/M, den 16. Mai 1861  
Der Inhalt dieses Schreibens an Sie ist Freude, Leid und Dank.

Freude, daß Basel sich auf die hohe Kunst-Stufe zu stellen vermochte, ein so herrliches, aber auch so schwieriges Tonwerk, wie die Passionsmusik von J.S. Bach aufführen zu können und – zu wollen. Es ist dieses das erste Beispiel der Art in der Schweiz, ein kunsthistorisch wichtiges Ereignis für unser Vaterland, welches Basel zu größter Ehre gereicht, und meine schon lang gehegte Ansicht: Basel sei der musikalische Vorort der Schweiz, glänzend bestätigt. Sie haben diesen hohen Standpunkt Ihrer hochachtbaren Musikgesellschaft, . . . Ihrem trefflichen Director Reiter zu verdanken und wären nicht zu dem Ziele gekommen wenn Sie, statt diesem tüchtigen Künstler, einen Wagner, wie die Zürcher, zum Dirigenten gehabt hätten, der noch nie ein Interesse für Bachsche Musik, meines Wissens, gezeigt hat.

Leid, daß wir unabänderlicher Verhältnisse wegen in den nächsten vier Wochen nicht, wenn auch für eine kurze Zeit, von hier fortkommen . . .

Dank, für Ihre freundliche Einladung, sowohl im Namen meiner Frau als auch in meinem; herzlichen Dank. O wie gerne hätte ich Ihnen gemeldet: wir kommen.

Genehmigen Sie . . .»

<sup>19</sup> Ernst Reiter, a.a.O. (s. Anm. 17), S. 40.

das Tempo sehr schnell nahm). Erster und letzter Chor nebst Choral von der größten Wirkung, desgleichen die Chöre der Juden. Orgel mit Jesus, Evangelist mit Klavier (1 Cello und 1 Kontrabaß beständig mit) in den Rezitativen von vortrefflicher Wirkung, namentlich der Ruhe und Abwechslung wegen, sodaß dann die Violinen etc. neu erscheinen. Frau B(urckhardt) macht wenig oder gar keinen Eindruck, die Altarie[n?] von Frau Riggenbach gesungen mehr; erstere aber sind auch schwerer und liegen schlimm. Alles zusammengefaßt: so hat die edle Musica hier wieder dadurch einen Schritt vorwärts getan, wofür Gott allein die Ehre (Himmel und Erde stand bei zum guten Gelingen). D(eo) g(loria).

Auch Riggenbach hielt seine Eindrücke fest, unter anderm wiederum in einem Schreiben an Hauptmann, dem gewissermaßen Bericht zu erstatten er sich offenbar verpflichtet fühlte. Der Text ist deshalb lehrreich, weil er ziemlich umfassend über die getroffenen aufführungspraktischen Lösungen, nun auch ausführlich über diejenigen der instrumentalen Besetzung, Auskunft gibt.

Basel, 7. Juni 1861

Hochgeehrter Herr Director!

Heute vor 8 Tagen ist Bach's herrliche Johannis-Passion unserm Publicum vorgeführt worden, und nachdem wir uns einigermaßen von dem überwältigenden Eindruck, den dieselbe hervorgebracht hat, erholt haben, ist es wohl unsre erste Pflicht, Ihnen Namens unsres ganzen Vereins aufrichtig zu danken für die vorzügliche Gabe, die Sie uns dazu haben zu Theil werden lassen. Die Benutzung dieser Partitur hat dem Ganzen die Krone aufgesetzt, denn wenn wir auch bei manchen Stellen die interessanten Bemerkungen des H. W. Rust über Instrumentierung dieses oder jenes Chores oder Solostücks wegen zu großer Confusion bereits existierender Orchester-Stimmen nicht mehr ändern konnten, so wurde doch das Princip der Orgel-Mitwirkung in den zweifelhaften Fällen durch die authentischen Ziffern entschieden und, was Sie schon in Ihrem ersten werthen Schreiben als das Schwierigste bezeichneten, die Begleitung der Arien, in einer Weise gelöst, die alle Erwartungen übertraf.

Da Sie die Güte hatten, sich um die Quellen, deren wir zu unsrer Aufführung bedurften, soviel Mühe zu geben, so würde es Sie vielleicht interessieren, einige Notizen zu erhalten, wie wir davon Gebrauch machten und wie wir überhaupt unsere Aufführung ins Werk setzten.

Unser Hauptaugenmerk war darauf gerichtet, das Werk so vollständig als möglich in Bach'schem Sinn zu geben. Einige sehr gelungene Vorträge über die Entstehungsgeschichte der Passionen und Nachrichten über die Characteristik der Bach'schen insbesondere waren dazu bestimmt, zuerst den Mitwirkenden das Verständnis dieser Tonschöpfungen zu eröffnen, in die wir, bloß an Haendel und die neuern Meister gewöhnt, wie in eine fremde Welt traten. Aehnliche Character-Bilder Bach's im Allgemeinen und seiner Passionsmusik nach Johannes ins Besondere wurden dem Publicum, das bestimmt war das Auditorium zu bilden,

einige Tage vor der Aufführung durch die öffentlichen Blätter vorgeführt, und so trat man Donnerstags und Freitags ins Heiligthum der Kirche. Ein herrlicher Dom, eine treffliche Orgel, der Chor seit 6 Monaten eingeübt; Schneider als Evangelist, Stockhausen mit der Christus-Parthie betraut, Kirchner an der Orgel, Walter am Clavier.

Wie die zum Theil veralteten Instrumente zu besetzen seien, kam uns nicht ganz unwesentlich vor. Ich habe z. B. gefunden, daß in der Matthäus-Passion, welche ich am letzten Palm-Sonntag in Coeln hörte, die 2 Clarinetten, welche dort statt Oboe di caccia angewandt wurden, etwas dumpf und unbestimmt klangen, während 2 englische Horn die Oboe di caccia genauer würden repraesentiert und die schönere Wirkung würden gemacht haben mit ihrem praecisern, feierlichen, quasi tragischen Kirchen-ton. Wir nahmen daher nirgends Clarinetten, sondern englisch Horn für Oboe di caccia. – Viola d'amore hofften wir zuerst im Original vorführen zu können; Professor Schw[? unleserlich] von Straßburg, der dieses Instrument ausgezeichnet spielt, war aber verhindert, am 31. Mai hierher zu kommen, und da immer 2 Violen d'amore zusammengehen, so besetzten wir dann in N<sup>o</sup> 17 [«Betrachte», Nr. 31] und 18 [«Erwäge», Nr. 32] beide mit Violon con sordino. Wir sahen nämlich aus der Rust'schen Partitur, daß Bach selbst in der 2<sup>ten</sup> Bearbeitung diese 2 Nummern mit Violin I und II con sordino instrumentirt und in der 3<sup>ten</sup> Bearbeitung, statt deren, *Violen d'amore* gesetzt hat. Wir fanden daher, *Violon* würden mehr die lyrische Klangfarbe tragen, welche Bach zuletzt selbst den Violinen vorgezogen hätte, und die *Sourcinen* dämpften dann den grellern Ton und trügen ihn mehr in denjenigen der *Violen d'amore* über. Dabei spielten beide Bratschen in der vorgeschriebenen hohen Tonlage. – Die in N<sup>o</sup> 17 [«Betrachte», Nr. 31] vorkommende Laute, welche Bach in der 3<sup>ten</sup> Bearbeitung der obligaten Orgel in der 2<sup>ten</sup> vorzog, besetzten wir mit Harfe, was ganz vortrefflich klang.

Die Recitative begleiteten wir mit Clavier nebst einem Cello und Contrabaß, welche letztere die Grundtöne aushielten, während das Clavier (ein großer Concert-Flügel) nur die Accorde anschlug. – Eine einzige Freiheit erlaubten wir uns bei den Christus-Recitiven, welche wir mit Orgel begleiteten; es entstand dadurch eine wohlthuende Abwechslung, eine besondere Weihe auf diesen (von Stockhausen herrlich gesungenen) Reden, und durch Kirchner's feine Registrierung und Nuancierung wurde die Sache nie langweilig. Diese Lizenz in der Begleitung fand übrigens eine Art Analogie in den Christus-Reden der Matthäus-Passion, welche auch mit ausgehaltne[m] Streichquartett begleitet sind gegenüber den kurzen Cembalo-Accorden im Secco-Recitativ. Zweifelhaft war uns geblieben, ob bei den Chorälen das Orchester mitzuwirken habe oder nur die Orgel, welche durch die Bezifferung angedeutet war. In den dramatischen Chören N<sup>o</sup> 9 [«Bist du nicht seiner Jünger einer?», Nr. 17], 21 [«Wir haben ein Gesetz», Nr. 38], 23 [«Lässest du diesen los», Nr. 42] und 29 [«Lasset uns den nicht zerteilen», Nr. 54], welche neben den 4 Singstimmen bloß Continuo haben, steht ausdrücklich bemerkt, welche Instrumente mit jeder Stimme zu laufen haben, bei den Chorälen hin-

gegen nicht. Das sahen wir aus den Notizen zu N<sup>o</sup> 32 [«Mein teurer Heiland», Nr. 60], daß der Choral, wo er sogar bloß als Hintergrund zur Arie auftritt, nach einer Version mit Violinen unterstützt war; wieviel mehr mußte nicht beim vollen Gesang der selbständigen Chorale das Orchester mitgespielt haben, immerhin discret, um den Gesang nicht zu decken, und so machten wir auch nach Analogie der Matthaeus-Passion und fanden (die) Wirkung gut.

Sonst hielten wir uns bei Begleitung der Chöre an die gedruckte Partitur und modificirten daher die Begleitung in N<sup>o</sup> 19 [«Sei begrüßet», Nr. 34], 27 [«Schreibe nicht», Nr. 50] und 32 [«Mein teurer Heiland», Nr. 60] nicht mehr nach den sonst sehr verdankenswerthen Bemerkungen des H. Rust. In der Alt-Arie N<sup>o</sup> 31 [«Es ist vollbracht», Nr. 58] erschien uns die 3<sup>te</sup> Version, welche der Singstimme die Coloratur-Stellen allein überläßt, einem Mitlaufen der Viola da Gamba weit vorzuziehen; diese hätte ihr gewissermaßen die Freiheit des Triumphgesangs benommen, was Bach durch die Umarbeitung selbst gefühlt zu haben scheint.

Ganz herrlich war endlich die Wirkung der Orgel. Mit prophetischem Wort haben Sie vorausgesagt, was Kirchner Schönes aus diesem wahren Kirchen-Instrument werde zu ziehen wissen! Nicht nur registrierte er wundervoll, sondern in Erstaunen setzte uns seine herrliche Interpretation der Ziffern. Da war bald enge Harmonie, bald weite, bald mittlere Tonlage, bald hohe, bald eine Art Gegenbewegung des Grundbasses oder der Singstimme und Alles in einer großen Entfernung vom Sänger, einer Stellung, die ihm den Director nur mittels mehrerer Spiegel sichtbar machte, und bei dem fatalen Umstand, daß er immer etwas früher spielen mußte, als der Tact gegeben wurde, da der Orgelton etwas später erscheint als die Tasten fallen! Und Alles kam aufs Genaueste zusammen, und die Klangfarbe der Orgel war stets im schönsten Ebenmaß zu der betreffenden Solo- oder Chor-Stimmen. Wahrlich, Kirchner hat ein Meisterstück abgelegt. In N<sup>o</sup> 27 [«Schreibe nicht», Nr. 50] und 31 [«Es ist vollbracht», Nr. 58], wo die Bezifferung fehlte, ließen wir die Orgel weg, da sonst der Satz schon reichhaltig genug ist. Dagegen war von großer Wirkung das Recitativ gerade vor N<sup>o</sup> 33 [«Und siehe da, der Vorhang im Tempel», Nr. 61], das einzige des Evangelisten, welches wir mit Orgel machten und mit vollem Werk. Danach den 32<sup>teln</sup>-Lauf herunter in dem Basse, welche [sc. die Zweiunddreißigstel] kaum exact genug hätten folgen können, ließen wir weg; man hätte sie in der Wuth der Töne kaum gehört, und der tiefe 32-Fuß-Register vollendete das Brausen des Erdbebens! Dies war erschütternd. Die 2 vorhergehenden Arien nach dem letzten Wort Christi: «Es ist vollbracht» (welches das Auditorium tief bewegt hatte) [«Es ist vollbracht», Nr. 58, und «Mein teurer Heiland», Nr. 60] waren ohnehin schon von solcher Wirkung, daß manche Thräne floß, und gerade in diese 2 Nummern hatte die Orgel wie aus himmlischen Sphären geklungen. Der sanftelegische Schluß-Chor: «Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine» [Nr. 67] und der darauffolgende Choral: «Ach Herr, laß dein lieb Engelein» [Nr. 68] mit dem Triumphgesang: «alsdann vom Tod erwecke mich» – bis «ich will dich preisen

ewiglich» – in welchem die Orgel mit vollem Werk einstimmte – Alles dieß bildete eine solche Steigerung, daß das große Publicum in der gespanntesten Aufmerksamkeit und feierlicher Andacht dasaß, bis es förmlich überwältigt von der Macht der Töne und Wahrheit der darin ausgesprochenen Gefühle die Kirche verließ und diese Aufführung als das Höchste bezeichnete, was hier je in der musikalischen Kunst produziert worden sei. Viele Fremde waren zugegen gewesen und gingen begeistert fort. Wie schade, daß wir nicht die Ehre haben konnten, Sie, geehrtester Herr Director, Herrn Rust und alle die Musikkenner, die wir schon vorher mit unsrer Aufgabe behelligt haben (wie Schnyder v. Wartensee, Prof. Faißt, Director Dietrich etc.) in unsrer Mitte begrüßen zu können, daß Sie hätten können Zeuge sein von der Begeisterung, welche der größte aller Tondichter bei uns hervorgerufen hat! Wir ließen keine Nummer weg, selbst nicht einmal die undankbarern N<sup>o</sup> 6 [«Von den Stricken», Nr. 11] und 18 [«Erwäge», Nr. 32]. Bloß repetierten wir nichts darin und strichen etwa noch einiges vom 2<sup>ten</sup> Theil, wenn man sonst nicht gut schließen konnte. Es war eben unsren Sängern daran gelegen, auch *das* möglichst zur Geltung zu bringen, was sonst wenig genießbar scheinen mußte, und es ist ihnen gelungen; sie haben auch, wie sie uns in freien Stunden gestanden, eine große Befriedigung von dem Werk mit nach Hause genommen und das Vorurtheil, als wäre die Johannespassion nur eine schwache Imitation der Matthaëus-Passion, glänzend widerlegt.

Nun bitte ich aber um Entschuldigung, daß ich mich so lang verbreitet habe; wollen Sie es gefl. auf Rechnung des ganz außerordentlichen Effects schreiben, den das Werk hervorgebracht hat, von welchem wir noch lange erfüllt sein werden, und genehmigen Sie, hochgeehrter Herr, die Versicherung der ausgezeichneten Hochachtung

Ihres ergebenen  
F. Riggenschach-Stehlin

Gewiß muten die hier beschriebenen aufführungspraktischen Maßnahmen – wiederum, ohne daß sie nun im einzelnen kommentiert würden – den heutigen Bach-Kenner und -Liebhaber zuweilen recht fremd an: vielfach griffen sie willkürlich in das Bachsche Werk ein. Man muß indessen immer wieder betonen, daß dieses freie Umspringen mit Bachs Musik in jener Zeit keinen isolierten Vorgang darstellte: Bach-Begeisterte wie Karl Friedrich Zelter, wie Johann Gottfried Schicht in Leipzig, wie Johann Nepomuk Schelble in Frankfurt a. M., oder auch wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, hatten in Aufführungen und in Editionen noch nicht allzu viele Jahre vorher Bachs Schöpfungen hemmungslos gekürzt, ihre Texte zum Teil kurz entschlossen verändert, um sie dem Verständnis leichter zugänglich zu machen, oder gar die Bachsche Musik, durch behutsame bis radikale Umkomposition, dem herrschenden Ge-

schmack anzupassen gesucht<sup>20</sup>. Es kommt dazu, daß Basel damals noch keine wirkliche Tradition der Pflege Bachscher Vokalwerke besaß, eines Bereiches übrigens, der im Zuge der Bach-Wiederbelebung ohnehin ungleich mehr Widerstand und wohl auch Mißverständnisse zu überwinden hatte als etwa Bachs Instrumentalmusik<sup>21</sup>. Unter allen diesen Voraussetzungen wird man die von Riggenbach mehrfach umschriebene Basler Intention, «das Werk so vollständig als möglich im Bach'schen Sinn zu geben», nicht einfach als selbstverständlich beurteilen dürfen, und damit auch nicht die daraus sich ergebenden Forderungen, etwa das Werk in Vorlesungen in seiner geschichtlichen Stellung zu erfassen oder die Aufführung auf die sichere Grundlage originaler Quellen zu stellen. Man darf darin allerdings gewiß auch einen Ausdruck jener allgemeineren Entwicklung erkennen, die damals, nicht nur in der Musik, nach vertiefter historischer Sicht und echterer Erkenntnis geschichtlicher Fakten drängte, einer Entwicklung, der gerade Bach und seine Musik ungefähr gleichzeitig auch die Inangriffnahme der Gesamtausgabe seiner Werke und ein, zwei Jahrzehnte später die Veröffentlichung der bis heute grundlegenden Monographie von Philipp Spitta<sup>22</sup> verdankt. Die Wirkung allerdings, die das große Aufführungsereignis in Basel und in der Schweiz ausübte, wird eben diesem Geist nur zum kleinsten Teil zuzuschreiben gewesen sein: Die Dankesbriefe der geladenen Gäste und die Zeitungsberichte zeugen vielmehr von dem tiefen Eindruck, den die Johannespassion als musikalisches Kunstwerk schlechthin und, aus Basels Tradition verständlich, wohl auch als Glaubenszeugnis hervorrief. Es ist schön, daß am Ende der großen und mühevollen Anstrengungen, die Riggenbach diesem Werk zuliebe erbracht hatte, schließlich eine solche Erfahrung stehen durfte.

### *Anhang*

Wie oben ausgeführt, hatte sich das Kommissionsmitglied Andreas Heusler in verschiedener Weise für die Basler Aufführung der Bachschen Johannespassion eingesetzt. Seinen bedeutendsten Beitrag dazu bildeten zweifellos die drei Vorlesungen, die jeweils in Verbindung mit einer Chorprobe gehalten wurden, um den Vereinsmitgliedern das Verständnis für das noch unvertraute Werk, dessen Gestalt

<sup>20</sup> Vgl. Georg Feder, a.a.O. (s. Anm. 13), passim.

<sup>21</sup> Dieser Aspekt wird von Martin Ruhnke, a.a.O. (s. Anm. 11), bes. S. 311–313, zu Recht hervorgehoben.

<sup>22</sup> Vgl. unten, Anm. 30.



und musikgeschichtliche Stellung zu erleichtern. Die drei Vorträge sind glücklicherweise in einem, zwar oftmals korrigierten, aber insgesamt ausformulierten, eigenhändigen Manuskript erhalten geblieben<sup>23</sup>; sie werden danach im Folgenden erstmals veröffentlicht. Eine nur gekürzte Wiedergabe scheint darum nicht empfehlenswert, weil die drei Vorlesungen als eine große Einheit angelegt sind: ihre, durch gelegentliche Voraus- und Rückweise gestärkte innere Geschlossenheit mag man nicht gerne durch eine bloße Auswahl von Einzelabschnitten zerstören.

Andreas Heusler in seiner Besonderheit und weit wirkenden Bedeutung als Rechtsgelehrter zu würdigen, ist hier nicht der Ort; das ist von viel berufener Seite längst getan worden<sup>24</sup>. Wenn der damals sechszwanzigjährige Privatdozent der Jurisprudenz es übernahm, die genannten musikhistorischen Vorlesungen zu halten, so fühlte er sich einerseits gewiß als Historiker angesprochen, in einer Anlage also, die bekanntlich in zahlreichen rechtsgeschichtlichen Studien und Publikationen ihren bestimmten Ausdruck gefunden hat. Zur Zusage, die drei Vorträge zu halten, bewegte ihn aber andererseits gewiß auch seine von früher Jugend an wache Liebe zur Musik; sie bewährte sich nicht nur in der praktischen Mitwirkung im Gesangverein, sondern auch in über lange Jahrzehnte geübtem privatem Singen. Freilich, nicht allen Komponisten schenkte er die gleiche Gunst: im ganzen scheint er sich schon früh lieber an die älteren Meister des 18. Jahrhunderts gehalten zu haben, als an seine komponierenden Zeitgenossen, die er wenig bis gar nicht mochte. So schrieb er bereits als Student in Berlin 1855 an seine Schwester Sophie His, nachdem er eine Aufführung von Glucks «Orpheus» erlebt hatte: «Welche Musik! seit ich Gluck und Bach gehört, bin ich ganz der Ansicht, welche Stahl<sup>25</sup> in der Wissenschaft hat, nämlich daß sie umkehren müsse. Ach ja, wir wollen doch umkehren zu diesen alten Meistern und uns ihnen zu Füßen setzen und von ihnen wieder lernen, rechte Musik zu haben. Da brauchen wir den ganzen Trödel von Meyerbeer und Wagner nicht und sind zehnmals besser daran<sup>26</sup>.» Viel später, 1894, über-

<sup>23</sup> Basel, Staatsarchiv, Privat-Archiv 329 [= Nachlaß Andreas Heusler-Sarasin], L. 7. Dem Staatsarchiv Basel-Stadt sei auch an dieser Stelle für die Möglichkeit der Einsichtnahme und die Erlaubnis zur Veröffentlichung bestens gedankt.

<sup>24</sup> Vgl. die Übersicht über die Würdigungen Andreas Heuslers bei Eduard His, *Basler Gelehrte des 19. Jahrhunderts*, Basel 1941, S. 262, Anm. 1.

<sup>25</sup> Friedrich Julius Stahl (1802–1861), Rechtsphilosoph und Politiker.

<sup>26</sup> Nach Eduard His/Franz Beyerle, *Andreas Heusler †*, *Zeitschrift für Schweizerisches Recht*, N.F. 41 (1922), S. 1–110, bes. S. 8f.

raschte Heusler die Mitglieder seines «Singkränzchens» an einem geselligen Abend mit einem Rätselspiel, zu dem er kurze gedichtete Charakterisierungen von Komponisten vorbereitet hatte; hierin bestätigte sich dieselbe Reserve, ja Abneigung den Neueren, etwa Chopin, Brahms und vor allem Wagner, gegenüber, zugleich aber auch die alte und bewundernde Liebe zu Bach und dessen Musik<sup>27</sup>.

So war – durch das Zusammentreffen von historischem Sinn und musikalischer, namentlich Bach gegenüber empfundener Neigung, das Heusler kennzeichnete – der junge Gelehrte zur Abhaltung der gewünschten Passionsvorlesungen geradezu prädestiniert. Allerdings war die gestellte Aufgabe nicht leicht: man wird sich dessen richtig bewußt, wenn man sich fragt, welche Bach-Literatur damals einer solchen Arbeit zugrundegelegt oder wenigstens darin verwertet werden konnte. Gerade viel war es nicht, denn die Bach-Würdigungen Johann Nikolaus Forkels (1802) oder C.L. Hilgenfeldts (1850)<sup>28</sup> berührten die Passionen nur ganz beiläufig; die direkter auf das Thema ausgerichteten Aufsätze etwa von Friedrich Rochlitz (1831) oder Eduard Krüger (1843)<sup>29</sup> dagegen gingen in

<sup>27</sup> Das Spiel ließ die Beteiligten die Verbindung von Farben und Komponisten, wie Heusler sie sich vorstellte, erraten. Dabei galt dem Dichter Heusler Bach, von weißer Farbe, als die Verkörperung «absoluter Reinheit des Herzens und der Tonkunst»; das zugehörige Gedicht lautete:

*Bach*

Was je der Mystik fromme Dichtung  
Geahnt von Abgeschiedenheit  
In sich gekehrter Geistesrichtung,  
Das ist erfüllt in Herrlichkeit  
Bei Dir, auf den wir staunend blicken,  
Dem Säng' er der Passionsmusiken.

Der Athem aus der ew'gen Stille  
Durchweht sanft deiner Seele Grund;  
Der Strom von aller Gottesfülle  
Entquillt kristallrein deinem Mund.  
Wir stehn in andachtsvollem Sinnen,  
Den Geist in sich gekehrt nach innen.

Vgl. Andreas Heusler, Weihnachtliche Geselligkeit früherer Tage, hg. von Adelheid La Roche, Privatdruck Basel 1946, bes. S. 4.

<sup>28</sup> Johann Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802; C.L. Hilgenfeldt, Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke, Leipzig 1850.

<sup>29</sup> Friedrich Rochlitz, Große Passions-Musik nach dem Evangelium Johannis, von Joh. Seb. Bach, Allgemeine Musikalische Zeitung 33 (1831), Sp. 265–271, 285–298, 301–313; wiederabgedruckt im vierten Band von Rochlitz' Aufsatzsammlung Für Freunde der Tonkunst, Leipzig 1832; Eduard Krüger, Die beiden Bach'schen Passionen, Neue Zeitschrift für Musik 18 (1843), 1. Jahreshälfte, S. 57–59, 61–62, 65–67, 69–71, 73–74, 77–79, 85–88.

erheblichem Umfang in die Richtung einer eher ästhetischen Deutung, was dem von Heusler Gesuchten kaum entsprochen haben mochte. Carl Hermann Bitters (1865) oder Philipp Spittas (1873/80) Bach-Darstellungen<sup>30</sup> lagen noch überhaupt nicht vor; man erkennt wiederum, wie jung die Musikgeschichte als eine im modernen Sinn verstandene und betriebene Wissenschaft ist. Heusler behalf sich, wie verschiedene, wenn auch nicht immer namentlich bezeichnete Zitate<sup>31</sup> in seinen Vorlesungen zeigen, über weite Strecken mit einem Werk, das einen ungewöhnlichen Reichtum an musikgeschichtlichen Fakten anbot und mit musikalischer Einfühlungsgabe und in sehr besonnener Art darstellte, freilich Bach nicht zum alleinigen Thema machte, sondern viel weiter gespannt war: es handelte sich um die monumentale Arbeit *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, die der in der Musikgeschichtsschreibung hervorragend dilettierende Jurist Carl von Winterfeld 1843–1847 in Leipzig hatte erscheinen lassen<sup>32</sup>. Dieses Werk setzte etwa mit der Reformationszeit ein und führte in seinem über fünfhundertseitigen dritten Band über Meister wie Keiser, Händel, Telemann, J. S. Bach u. a., unter Beigabe zahlreicher Text- und Musikproben, bis ins Ende des 18. Jahrhunderts. Bei von Winterfeld fand Heusler das historische Material zur Geschichte der evangelischen Passionskomposition mit der wünschbaren Ausführlichkeit ausgebreitet; auch die historische Dimension und die Betonung der protestantischen kirchenmusikalischen Tradition, wie von Winterfeld sie vertrat, wird Heusler angesprochen haben. Von demselben Verfasser bezog er offensichtlich auch den Rat, Chöre, Rezitative, Arien und Choräle je gesondert zu behandeln, und zweifellos stammt von jenem auch die Anregung zur, damals auch sonst nicht selten geführten Diskussion über die Frage, ob Bachs Passion nun wirkliche Kirchenmusik sei oder nicht<sup>33</sup>; der eine oder andere weitere Aspekt bei Heusler scheint ebenfalls auf die Vorlage von Winterfelds zurückzugehen. Daß Heusler indessen, trotz diesem weitgehenden Beruhen auf seiner Quelle, durchaus eigene Vorstellungen zu bewahren wußte, zeigt er, wenn er sich etwa gegen die

<sup>30</sup> Carl Hermann Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865; Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1873/80.

<sup>31</sup> Die Zitate sind von Heusler nicht immer wörtlich kopiert, sondern zuweilen auch in etwas freierer Formulierung übernommen worden; von einer entsprechenden Kennzeichnung ist im Folgenden abgesehen worden.

<sup>32</sup> Vgl. Bernhard Stockmann, *Carl von Winterfeld*, Diss. (maschr.) Kiel 1958.

<sup>33</sup> Vgl. Bernhard Stockmann, *Bach im Urteil Carl v. Winterfelds*, in: *Die Musikforschung* 13 (1960), S. 417–426; Georg Feder, a.a.O. (s. Anm. 13), bes. S. 121–124.

damals übliche Art der musikalischen Analyse ausspricht<sup>34</sup>; auch seine kritische Haltung gegenüber allzu großen Oratorienbesetzungen oder widersinnigen Werkeinrichtungen<sup>35</sup> ist für einen musikgeschichtlichen Dilettanten, wie auch Heusler im Grunde einer war, bemerkenswert.

Ehe nun Heusler selber zu Worte kommt, wird noch die Frage nach der Bedeutung dieser Bach-Vorlesungen zu stellen sein. Man muß natürlich zugeben, daß – wie könnte das anders sein? – diese Vorträge nach dem heutigen Forschungsstand in mancherlei Hinsicht überholt sind: so ist etwa die Nachzeichnung der frühern Passionskomposition des 17. Jahrhunderts eher zufällig, und von manchen Problemen und Einsichten, welche die neuere Bach-Forschung erkannt hat, ist begreiflicherweise nichts zu lesen. Andererseits hat Heusler sich doch sehr bemüht, der geschichtlichen Stellung Bachs und der Johannespassion gerecht zu werden – daß ihm das Verständnis für einzelne barocke Texte zuweilen abgeht, wird man begreifen können –, und er hat überdies verschiedene eigene Bemerkungen zu Bachs Komposition, namentlich zum Verhältnis von Musik und Text, beigesteuert, die ihn als überaus aufmerksamen und feinsinnigen Beobachter erweisen. Insgesamt hat Heusler in einer dafür verhältnismäßig frühen Zeit eine in sich recht geschlossene und dem vorgestellten Zweck bestimmt ausgezeichnet dienende Darstellung durchaus historischen Zuschnitts dargeboten; in ihrer allgemeinen Qualität und Gediegenheit, auch in ihrer wachen Intelligenz, wird sie zwar nicht aus dem sonstigen Schaffen Heuslers herausfallen, aber sie kann doch durch ihr ungewöhnliches Thema ihren Verfasser in ein neues, bisher nicht gekanntes Licht setzen. Auch als Zeugnis für die Bach-Rezeption nach der Mitte des 19. Jahrhunderts können die Vorlesungen Interesse wecken; daß Heusler sich am Schluß in persönlicher Art, wenn auch mit Worten Zelters, zu dem Glaubensgrund bekennt, auf dem er Bachs Werk gewachsen sieht, ist gewiß für seine eigene Haltung bezeichnend, dürfte aber auch der Auffassung vieler baslerischer Musikfreunde entsprochen haben.

<sup>34</sup> Vgl. unten, S. 115.

<sup>35</sup> Vgl. unten, S. 114 und 123.

## Andreas Heusler

〈Zur Geschichte der evangelischen Passionskomposition  
und über Johann Sebastian Bachs Johannespassion〉

〈1. Vorlesung〉

Das Kunstwerk, dessen Studium uns diesen Winter ausschließlich beschäftigt, führt uns in eine von unsern frühern Aufgaben so gänzlich verschiedene Gattung von musicalischen Schöpfungen, es ist für uns ein so neues, so eigenthümliches, so unbekanntes Glied in der Kette der Musikentwicklung, daß es keiner Rechtfertigung bedarf, wenn versucht wird, die Bedeutung dieses Werks in kurzen Zügen zu schildern. Sie mögen entschuldigen, daß es erst jetzt und nur von mir geschieht; ich habe es übernommen, weil ein solcher Vortrag der Commission wünschenswerth erschien, fühle aber sehr gut, daß ich für diese schwierige Aufgabe nicht die competente Persönlichkeit bin. Was ich hier niedergeschrieben, gebe ich Ihnen ohne irgendwelche Präntention, einzig und allein mit dem Wunsche, daß es etwas beitragen möge zur Würdigung des Werks und zur Freude an dessen Studium. Um den regelmäßigen Gang der Übungen nicht zu sehr zu stören, werde ich den Stoff in 3 Theile trennen. Für heute lassen Sie mich einen Blick auf die Arbeiten werfen, die Bachs Werken vorausgingen, und über 8 Tage von Bach selbst reden.

Johann Sebastian Bachs Passionsmusik ist nicht ein Werk, dessen Idee dem Componisten selbst zu eigen angehört, Bach hat die Passionsmusik nicht neu geschaffen, er hat bloß vollendet, was die frühere Zeit versucht hatte. Deutsche Passionsmusiken finden wir schon seit der 2ten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sie bilden nächst dem Choral das bedeutendste Erzeugnis der protestantischen Kirche auf dem Gebiete der Tonkunst, sie sind Kirchenmusik oder sind es wenigstens damals gewesen. Sie sind mithin und eben darum keine Oratorien. Hier in Basel ist man freilich gewohnt, die Oratorien als Kirchenmusik zu bezeichnen und sogar mit größter Zuversicht zu behaupten, die Kirche sei der Ort, wohin sie ausschließlich gehören. Ich könnte mich begnügen, dem entgegen zu halten, daß das Oratorium *Belsazar* oder *Samson* von Händel seinem größten Theile nach weit besser aufs Theater gehöre als in die Kirche. Ich will aber nicht dabei stehen bleiben. Unter Kirchenmusik verstehen wir doch in erster Linie die Musik, welche einen wesentlichen Theil der gottesdienstlichen Handlung bildet, sei es, daß sie von einem besondern Chor ausgeht, wie die katholische Messe, oder von dem Geistlichen, wie in der katholischen und zum Theil in der lutherischen Liturgie, oder daß die ganze Gemeinde dabei sich betheiltigt, wie beim protestantischen Choral. Alles dieß gehört zur Liturgie und also zum Gottesdienst der

betreffenden Confession selbst. Außerdem aber giebt es Tonwerke, die zwar nicht einen Theil der Liturgie bilden, dennoch aber dazu bestimmt sind, in der Kirche vor oder nach dem Gottesdienst an gewissen Festtagen gesungen zu werden. Hieher gehören z. B. eine Anzahl Cantaten von Bach, wie die Ihnen bekannte: *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, auf das Fest Mariä Verkündigung, hieher ferner die Passionsmusik, hieher endlich auch seine sechs Cantaten auf die 3 Festtage der Weihnacht, den Neujahrstag, den Sonntag nach Neujahr und den Tag der H. 3 Könige, Cantaten, welche nach Form und Inhalt von dem Oratorienstyle gänzlich abweichen, obschon Bach selbst sie unter der gemeinschaftlichen Benennung *Oratorium nativitatis Christi*, Weihnachtsoratorium, zusammengefaßt hat. Auch diese Art von Tonwerken wird der Kirchenmusik beigezählt. Sie sehen schon, daß für die Oratorien, die Sie kennen, kein Raum unter diesen Rubriken ist, und der Umstand, daß die Oratorien in Basel zufällig, aus Mangel eines andern Locals, in der Kirche aufgeführt werden, macht sie doch wohl nicht zu Kirchenmusik. Sehen wir zum Überflusse noch, wie die Oratorien entstanden sind. Sie haben sich angeschlossen an das sog. musicalische Drama, jenen dürftigen Keim der spätern Oper. Im Jahre 1600 wurde zu Rom in der Kirche *della Valicella*, und zwar in der Betstube, *Oratorio*, ein allegorisches Drama aufgeführt, auf einer Bühne mit Scenen und Decorationen, durch handelnde Personen, mit eingewebten Tänzen. Dieß soll den ersten Anstoß zum Namen Oratorium gegeben haben. Sie sehen, kein gar kirchlicher Anstrich, trotz dem Bethaus. Auch Händels Oratorien stehen in engem Zusammenhang mit seiner theatralischen Thätigkeit. Wir wissen, daß sein erstes Oratorium, *Esther*, zu scenischer Aufführung auf dem Landgute eines seiner Gönner bestimmt war, Händel wollte es selbst auf das Theater bringen, aber der damalige Bischof von London ließ dieß nicht zu, selbst nicht wenn, wie Händel anbot, die Aufführenden das Buch in der Hand behielten. Erst später gelang es Händel, mit seiner Absicht durchzudringen, doch ohne Bühnenspiel und Bühnenprunk, und in der Folge erschienen in gleicher Art die seitdem von Händel gesetzten Oratorien. Zum Schluß mag noch hier seine Stelle finden, wie Winterfeld, der erste Kenner der altdeutschen Musik, die Händelschen Oratorien charakterisiert<sup>36</sup>: «sie waren, als sog. geistliche musikalische Dramen, der Bühne bestimmt, und sollten durch stätigere Mitwirkung eines Chors einen Ernst erhalten, der sie von weltlichen Bühnenspielen unterscheidet, sie zugleich der Tragödie der Alten nähern. Die Strenge geistlicher Eiferer setzte sich dagegen, und jedes Bühnenspiel mußte unterbleiben. So stellen sie Begebenheiten aus den Büchern des alten Testaments in dramatischer Form dar; bloß zwei machen hierin eine Ausnahme: Israel in Ägypten und der Messias, die nicht auf freien Dichtungen ruhen, sondern auf einer Reihe großartig zusammengestellter Schriftstücke. Aber auch der Messias ist nicht ein kirchliches Werk, stellt es gleich wie kein anderes in einer Fülle von Bildern die ewige That der Erlösung dar;

<sup>36</sup> Carl von Winterfeld, a.a.O. (s. oben, S. 102), 3, S. 170, 173, 175.

denn es schließt sich keinem kirchlichen Gebrauche an, keiner einzelnen heiligen Zeit, weil es allen angehört; es vermag in seiner Ganzheit und Größe mit keiner Art des Gottesdienstes in Verbindung gesetzt zu werden, wie es auch für keinen geschaffen wurde; es hat bisher, wenn auch zur Erscheinung gebracht an heiliger Stätte, in der Kirche doch niemals seine Heimat gefunden.» Dieß bloß gelegentlich und namentlich für diejenigen, welche sich glaubten daran stoßen zu müssen, daß der Messias neulich auch hier auf den Concertsaal gebracht worden.

Es ist nun schon angedeutet worden, inwiefern sich die Passionsmusik in das Gebiet der Kirchenmusik stellt. Zur richtigen Würdigung mag es passend sein, einen kurzen Blick auf die Entwicklung des evangelischen Kunstgesangs zu werfen. Wir scheiden also hier aus das interessante Gebiet des Gemeindegesangs, obschon ich ungern darauf resigniere, bei dieser Gelegenheit Sie darauf hinzuweisen, was für großartige Leistungen von Luther bis auf Bach auf dem Gebiete des Chorals, hauptsächlich oder besser ausschließlich in Norddeutschland, geschehen sind. Die Commission wird Ihnen, wie ich hoffe, zu unsrer Aufführung in der Charwoche auch einige Stücke älterer Meister vorlegen.

In den ersten Zeiten des Protestantismus schloß sich in der evangelischen Kirche der Kunstgesang, als Schmuck des Gottesdienstes, an die in der katholischen Kirche heimischen Formen an, es waren unrhythmische, langgedehnte Gesänge, wie sie in der katholischen Kirche geblieben und Ihnen aus Palestrina bekannt sind. Doch übte auch hier einen Einfluß, was zur Neugestaltung der Choräle so wesentlich beitrug: das Volkslied. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts haben wir schon Festlieder in hoher Vollendung, welche den Kreis des Kirchenjahres umfassen, und dem Chore, nicht der Gemeinde bestimmt sind. Eins haben Sie vor Kurzem mit seltener Begeisterung gesungen, das wunderbare Weihnachtslied von Schröter, dem Meister, der eine neue Entwicklung der Kunst angebahnt hat. Eine andere Form als diese mehr liedhafte des geistlichen Kunstgesangs schloß sich an die alten lateinischen Gesänge an, durch welche in der Kirche an hohen Festen, namentlich in der Charwoche, die betreffende Geschichte, hier also die Leidensgeschichte, von Chor und Soli vorgetragen wurde. Zwar an manchen protestantischen Orten fiel dieß ganz weg, zumal seit Sebald Heydens bekanntes Lied *O Mensch beweine dein Sünde groß*, dessen 23 Strophen die ganze Leidensgeschichte in Reime fassen und das verändert sich noch in unserm alten Gesangbuch findet, seit das Lied die Stelle der von Geistlichen und Sängerkhor vorgetragenen biblischen Erzählung eingenommen hatte. An andern Orten aber fand die alte Übung der katholischen den Weg in die protestantische Kirche, anfangs unter Beibehaltung des lateinischen Textes, später mit Übersetzung ins Deutsche. Was Luthers Stellung zu dieser Passionsmusik betrifft, so hatte er sie zwar nicht verboten, aber auch nicht empfohlen, sondern sie in dem Vorwort zu seiner *Deutschen Messe* für ein wunderliches Werk erklärt, an dessen Übung festzuhalten keine Verpflichtung vorhanden sei. So kam es, daß sie an vielen Orten ganz in Abgang kam.

In einem 1573 erschienenen evangelischen Kirchengesangbuch finden wir die erste protestantische Passionsmusik, überschrieben «die Passion, deutsch in Personen gestellt», d. h. die Passion, vorzutragen durch den Evangelisten als den Erzähler, durch die in seiner Erzählung redend eingeführten Personen, also Christus, Petrus, Judas, u. s. f. und durch andere in Mehrheit Auftretende, die Jünger, namentlich aber das Volk, die *turba*, den Volkshaufen. Diese Form schließt sich an den lateinischen Vortrag der Leidensgeschichte in der alten Kirche an. Die hier genannte Passionsgeschichte ist die des Evangelisten Mattheus, die Chöre sind vierstimmig und figuralmäßig behandelt, alles Übrige ist im Choralton gehalten. Eine wenig spätere Passion wird also beschrieben: «der Evangelist ist allzeit eine Person, die den Text oder *historicam narrationem* singet, wie auch Christus ein sonderbare Person im Singen sein soll. Der Chor aber repräsentiert der Juden und der Aposteln Rede mit einander, & singet zugleich Figural. Der andern Personen, als Judä, Caiphä, Petri u. s. w. Reden und Antwort können durch ein einige Person auch verrichtet werden. Gott gebe sein Gnad, daß solchs auch zu seinem Lob und Ehren gereichen möge, Amen.»

Die spätern Passionen weichen von dieser Form wenig ab, so eine von 1588 von Bartholomäus Gese, Cantor zu Frankfurt a/O. Seine Passion nach St. Johannes beginnt mit 1 fünfstimmigen Chore: *Erhebet eure Herzen zu Gott, und höret das Leiden unsers Herrn Christi, wie es St. Johannes beschrieben hat*, dann folgt die evangel. Erzählung im Choralton, einstimmig durch den Tenor vorgetragen, aus ihr treten selbständig hervor die Reden Christi, von den 4 gewöhnlichen Chorstimmen, vielleicht einzelnen Sängern vorgetragen, die Worte des Petrus und Pilatus, dreistimmig, durch die 3 obern Stimmen u. s. f. Ein 5stimmiger Chor schließt das Ganze: *Dank sei dem Herren, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle*. Auch die Passionen von Heinrich Schütz von 1666 folgen dem Styl der älteren. Erst Johann Sebastiani, preuß. Capellmeister zu Königsberg, ging weiter: in seiner 1672 erschienenen Passion sind geistliche Lieder in den biblischen Vortrag eingeflochten, namentlich sind es Eccardische Choräle, von ihm, wie er sagt: «zu Erweckung mehrer Devotion» aufgenommen. Die Erzählung geht hie und da schon in recitativische Form über. Als Begleitung dienen Geigen, Violen und Bässe, die Chöre sind vierstimmig, doch tritt als 5te Stimme jeweilen der Evangelist mit hohem Tenor hinzu.

In dieser Zeit wurden von hoher Bedeutung 3 Meister, von denen noch jetzt der eine in aller Herzen lebt, die beiden andern bloß den Sammlern noch angehören: Reinhard Keiser, Johann Mattheson, Georg Friedrich Händel. Zu Hamburg war 1678 eine stehende Opernbühne gegründet worden, auf der Stücke zur Aufführung kamen wie z. B. die Opera *Adam und Eva, Kain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder* u. s. f. So geschmacklos für uns diese sog. geistl. Bühnenspiele waren, damals wurden sie mit großem Beifall aufgenommen, und es herrschte kein Zweifel darüber, daß in der Opera als dem galantesten Stücke der Poesie die göttliche Musik ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lasse. Jene



3 Meister, zu gleicher Zeit in Hamburg anwesend, vereinigte die Neigung zum musicalischen Drama und seinen Formen. Aber diese Neigung erzeugte in ihnen auch den Wunsch, daß die Musik in der Kirche zu Gottes Ehre einer gleichen Vortrefflichkeit soviel als möglich theilhaftig werde, und dazu leisteten ihnen die Dichter jener Tage hülfreiche Hand. So wurde das Recitativ, die Arie, das Duett in den geistl. Kunstgesang eingeführt, und zwar Anfangs so, daß ein Spruch aus dem Sonntagsevangelium motettenhaft gefaßt das Ganze begann und meist auch schloß, die Recitative, Arien, Duette aber darüber gleichsam predigten, Betrachtungen anstellten, Empfindungen aussprachen. Wer von Ihnen auch nur Eine Motette Bachs kennt, hat ein Bild davon, in welcher Art dieß geschah, nur muß man dabei nicht vergessen, daß Form und Inhalt solcher Werke sich mit denen Bachs in keiner Weise messen können. Uns interessiert hier nur die Art und Weise, wie die Passionsmusik davon berührt wurde.

Von Reinhard Keiser wurde 1704 in der Charwoche eine Passion, betitelt: *der blutige und sterbende Jesus* aufgeführt. Dieselbe wich von der bisherigen Form bedeutend ab, der Evangelist fehlt, Sprüche der H. Schrift oder Kirchengesänge ebenfalls, das ganze ist cantatenmäßig gefaßt. Der Dichter hält für nöthig, sich über die Neuerung zu rechtfertigen: «Es ist ja verhoffentlich keine Sünde, wenn einer im Namen des Evangelisten nicht mitsinget, sondern statt des dieser saget: die Jünger sprachen den Lobgesang nach dem Abendmahle, solches die Jünger selber thun um durch eine schöne Musik einen bessern Nachdruck in den Herzen wahrzunehmen. Dann der Evangelist würde, wenn man ihn da eingeführet, fast alles allein gesungen haben, da doch eine Abwechslung schöner Stimmen, die zu Gottes Ehre gewidmet sein sollen, so anmuthig ist als untadelhaft.» Diese neue Form rief großen Widerspruch hervor, namentlich von Seite eines Geistlichen, der die theatralische Musik, und insonderheit, daß der Evangelist nicht mitsang, nicht leiden mochte und von der Canzel auf den Autoren und Componisten schmähte. Vielleicht war dieß die Veranlassung zu einer neuen Composition Keisers, welche die Vermittlung zwischen der ältern und der von ihr aufgebrauchten Form der Passionsmusiken bildete. Der Text dazu war vom Hamburger Rathsherr Brockes und führte einzelne Bilder aus der Leidensgeschichte in schwülstigen Versen vor, aber, und das war die Annäherung an die ältere Form, der Evangelist war wieder eingeführt, obschon nicht mit dem reinen Worte der Schrift, sondern in einem Phrasenwerke, wovon ich später noch Beispiele liefern werde. Dieselbe Dichtung von Brockes hat Matheson componiert, ebenso der dritte, Händel. Diese Composition Händels wird als in Einzelheiten vorzüglich gerühmt. Über ihren Eindruck im Ganzen mögen hier Winterfelds Worte stehen<sup>37</sup>: «So Herrliches diese Passion enthält, so kann sie im Ganzen dennoch nicht befriedigen, weil der Dichter zu großen Werth und Nachdruck auf kleinlich, selbst widerwärtig ausgebildetes Einzelnes gelegt, und dadurch einem groß-

<sup>37</sup> Carl von Winterfeld, a.a.O. (s. oben, S. 102), 3, S. 166.

artigen Eindruck geschadet hat. Sei es nun, daß Händel, als die erste Begeisterung für dieses Gedicht vorüber war, dieses selber fühlte, und dadurch seinem Werke sich entfremdete, sei es, daß ihm in der Folge gegen die Ansicht seiner deutschen Landsleute die Überzeugung erwuchs, daß, wo es um die höchsten Geheimnisse des Glaubens im Gesange sich handle, das einfache Schriftwort allein an der Stelle sei; genug, er hat dieses Werk späterhin, man darf es wohl so nennen, zerpfückt wie keines, das Trefflichste aus seiner Passion ist zum Theil unverändert in seine Esther und Deborah übergegangen.»

So stand die Sache, als J. S. Bach eingriff. Um aber die Neuerung des nach solchen Versuchen auftretenden Bach recht zu würdigen, müssen wir noch bei dieser Brockesischen Passion verweilen. Dieselbe gibt wie bemerkt nicht die Worte der Schrift, sondern ist in Reime gefaßt, und die sogenannten Soliloquia, d. h. die Einzelgesänge der auftretenden Personen, spielen drin die Hauptrolle, nothdürftig verbunden durch eine geschmacklose Erzählung des Evangelisten. So ist das Gebet des Herrn auf dem Ölberge zu einem solchen Soliloquium geworden, so ferner der Jammer des Petrus nach der Verleugnung, die Verzweiflung des Judas, u. s. f. Sie mögen jetzt schon abnehmen, wie hoch sich Bach über diese Passion erhoben hat, wenn ich Ihnen bloß einige Stellen aus derselben mittheile, Christus klagt in Gethsemane:

Mein Vater, schau, wie ich mich quäle,  
 Erbarme dich ob meiner Noth,  
 Mein Herze bricht, und meine Seele  
 betrübet sich bis in den Tod.  
 Mich drückt der Sünde Centnerlast,  
 Mich ängstiget des Abgrunds Schrecken,  
 Mich will ein schlammichter Morast,  
 Der grundlos ist, bedecken.  
 Mir preßt der Höllen wilde Gluth  
 Aus Bein und Adern Mark und Blut,  
 Und weil ich noch zu allen Plagen  
 Muß deinen Grimm, o Vater, tragen,  
 Vor welchem alle Marter leicht,  
 So ist kein Schmerz, der meinem gleicht etc.

Oder die Gefangennahme Christi:

Evangelist: Und eh' die Rede noch geendigt war,  
 Kam Judas schon hinein, und mit ihm eine große Schaar  
 Mit Schwertern und mit Stangen.

Chor der

Kriegsknechte: Greift zu, schlagt todt, doch nein!  
 Ihr müsset ihn lebendig fangen.

Evangelist: Und der Verräther hatte dieses ihnen  
 Zum Zeichen lassen dienen:

Judas: Daß ihr, wer Jesus sei, recht möget wissen,  
Will ich ihn küssen,  
Und dann dringt auf ihn zu mit hellen Haufen.

Chor der  
Kriegsknechte: Er soll uns nicht entlaufen.

Oder hören Sie, wie der Evangelist Petri Reue erzählt:

Evangelist: Drauf krähete der Hahn; sobald der heis're Klang  
Durch Petrus' Ohren drang, zersprang  
Sein Felsenherz, und alsbald lief,  
Wie Moses' Fels dort Wasser gab,  
Ein Thränenstrom von seinen Wangen ab.  
Wobei er trostlos rief, etc.

Endlich ein Stück aus Judä Verzweiflung:

Judas: O was hab ich, verfluchter Mensch, gethan,  
Rührt mich kein Strahl, will mich kein Donner fällen?  
Brich Abgrund, brich, eröffne mir die Bahn  
Zur Höllen!  
Doch ach, die Höll' erstaunt ob meinen Thaten,  
Die Teufel selber schämen sich,  
Ich Hund hab meinen Gott verrathen.  
Laßt diese That nicht ungerochen,  
Zerreißt mein Fleisch, zerquetscht die Knochen  
Ihr Larven jener Marterhöhle,  
Straft mit Flammen, Pech und Schwefel  
Meinen Frevel,  
Daß sich die verdammte Seele  
Ewig quäle etc.

Da weitaus die Mehrzahl dieser Gesänge ihrer Natur nach an Männerstimmen gewiesen waren und bloß Maria einmal (unter dem Kreuze) um ihren Sohn weinte, so fügte der Dichter noch eine Person ein, die Tochter Zion oder die gläubige Seele, eine Sopranstimme, welche ermahnt, straft, weissagt, überhaupt über alles ihre Betrachtungen anstellt, z. B.

Evangelist: Drauf zerreten die Kriegsknecht ihn hinein,  
Und riefen, ihre Wuth mehr anzuflammen,  
Die ganze Schaar zusammen;  
Die bunden ihn an einen Stein  
Und geißelten den zarten Rücken  
Mit nägelvollen Stricken.

Gläubige Seele: Ich seh an einen Stein gebunden,  
Den Eckstein, der ein Feuerstein  
Der ewgen Liebe scheint zu sein;

Denn aus den Ritzen seiner Wunden,  
 Weil er die Glut im Busen trägt,  
 Seh ich, so oft man auf ihn schlägt,  
 So oft mit Strick und Stahl die Schergen auf ihn dringen,  
 Aus jedem Tropfen Blut der Liebe Funken springen  
 Drum Seele schau mit ängstlichem Verlangen,  
 Mit bitterer Lust und mit beklemmtem Herzen  
 Dein Himmelreich in seinen Schmerzen.  
 Wie dir auf Dornen, die ihn stechen,  
 Des Himmels Schlüsselblumen blühn;  
 Du kannst der Freuden Frucht von seinem Wermuth  
     brechen!  
 Dem Himmel gleicht sein blutgestriemter Rücken,  
 Den Regenbögen ohne Zahl  
 Als lauter Gnadenzeichen schmücken.  
 Die (da die Sündfluth unsrer Schuld verseiget)  
 Der holden Liebe Sonnenstrahl  
 In seines Blutes Wolken zeigt!

Wieweit Bach in seinen Passionsmusiken dieß beibehalten hat, werden wir später sehen. Aber erwähnt mag es hier gleich werden, wie er diese herkömmliche Gestalt der Tochter Zion in seinem Weihnachtsoratorium mit wahrhaft wunderbarer Größe idealisiert hat: im ersten Theile desselben, nachdem der Evangelist die Wanderung Josephs und Marias nach Bethlehem erzählt hat, ertönt die Stimme des Wächters hoch herab von der Zinne der Stadt Jerusalem:

Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben,  
 Den Schönsten, den Liebsten, bald bei dir zu sehn,  
 Neu wird der Stern aus Jacob scheinen,  
 Auf, Zion, und verlaß das Weinen,  
 Dein Wohl steigt hoch empor.

und als Antwort Zions ertönt der Choral: *Wie soll ich dich empfangen, und wie begegn' ich Dir?*

Die besprochene Passion von Brockes beginnt mit der Einsetzung des H. Abendmahls und endet mit den Wundern, die Christi Tod begleiteten. Das schwülstige Gedicht wird bloß viermal von Chorälen unterbrochen.

Sie wundern sich, daß ein Händel es als seine Aufgabe ergreifen und componieren konnte. Aber das Gedicht wird von den Zeitgenossen als hohes Meisterwerk gepriesen: es erfülle seinen Zweck in höchstem Grade, es komme darauf an, das Gemüth der Zuhörer in Bewegung zu setzen, und es gelte gar heftige, ernstliche, höchst angelegentliche Gemüthsbewegungen! Daher diese sorgsam ausgeführten Gemälde tiefen Schmerzes, gesteigerter Leidenschaft, die einfachen Züge der H. Schrift genügen nicht, die Anwendung aller Kunstmittel bis zu den grellsten Farben ist erlaubt, ja sie ist gefordert.

## 2. Vorlesung

Kaum 10 Jahre nach Händels Passionsmusik wurde unsre Johannispassion componiert. Wenigstens wissen wir, daß jene 1716 entstanden, die Mattheuspasion von Bach 1729 zuerst aufgeführt und wohl ohne Zweifel die St. Johannes-Passion vor der Mattheus-Passion ausgearbeitet worden ist. Also kaum ein Zeitraum von 10 Jahren zwischen Händels und Bachs Passion, und welcher ungeheure Fortschritt von jener zu dieser. Es giebt Leute, ihre Zahl nimmt zusehends ab, die von Bach noch mit «Schonung» zu reden glauben, wenn sie sagen, Bach möge für seine Zeit gut componiert haben, damals habe man an seinen Werken Geschmack gefunden, es habe zum guten Ton gehört, aber er sei eben ein Kind seiner Zeit gewesen, und mit ihr seien auch seine Werke zu Grabe gegangen, welche wieder hervorzuziehen ein eitles Beginnen sei. Das ist ein strenges Urtheil, es ist aber auch zum größten Theil unwahr. Bach ist von seiner Zeit nicht gewürdigt worden, in weiten Kreisen ist er bloß als Orgelspieler gekannt gewesen, er hat auch nicht dem Geschmack seiner Zeit, namentlich nicht dem an den Fürstenthöfen, gedient; daß er ein Kind seiner Zeit gewesen – wer hat je gelebt, der sich des Gegentheils rühmen könnte? Und Bach hat sich trotz Allem mehr über seine Zeit erhoben, als Viele, die sie zu beherrschen meinen. Davon liefert schon der Text seiner Passionsmusik einen Beweis. Bach hat die Passion von Brockes gekannt, wer hätte dieses hochberühmte Werk damals nicht gekannt? Händel war davon begeistert worden, Bach legte es bei Seite, so recht entgegen der allgemeinen darüber herrschenden Bewunderung. Ihm hat es nicht genügt, ihn hat es nicht befriedigt. Es ist möglich, und wir alle kennen dafür Beispiele genug, daß ein ächter Künstler auch an der geringfälligen Dichtung die ganze Fülle schaffender Kraft bewahren kann, aber bei Aufgaben der heiligsten Art ist das wahrhaft Große erst da entstanden, wo der Künstler die Genossenschaft des Dichters ganz abgelehnt und die Umrissse seines Werks selber aus dem ewigen Lebensworte geschöpft hat. So Bach, schon dadurch erhaben über seine Zeit, und nicht nur über seine Zeitgenossen, sondern über sein ganzes Jahrhundert und noch weiter hinauf über viele Meister neuester Zeit und über die Leute, die Beethovens *Christus am Ölberg* bewundern. Und noch mehr nicht nur hinsichtlich des Textes, sondern auch der ganzen musicalischen Anlage des Werks nach hat sich Bach von der Brockesischen Passion entfernt und wieder mehr der alten Form genähert, die besonders von Sebastiani war aufgestellt worden und sich von jener hauptsächlich durch den recitativischen Vortrag der biblischen Erzählung auszeichnet. Das Fundament der St. Johannis-Passion bildet also das Schriftwort, und zwar das 18. und 19. Cap. des Evangeliums, beginnend mit dem Verrath des Judas und endigend mit dem Begräbnis. Der Evangelist, hoher Tenor, giebt in einfachem Recitativ die Erzählung, aber auch nur streng genommen die Erzählung, denn was in dem Evangelium irgend einer Person in den Mund gelegt ist, wird von einem besondern Solisten vorgetragen, ebenso, wie Sie wissen, die Reden des

Volks von dem Chore. So haben wir außer dem Evangelisten als Hauptpartie die von Christus selbst, Baryton, als kleinere Partien, die nöthigenfalls von Einem Solisten können übernommen werden, die des Petrus, eines Dieners, des Pilatus, und endlich eine ganz kleine: die der Magd, welche den Petrus nach seinem Namen fragt. Das Schriftwort, der Text des Evangeliums, bildet nun allerdings die Hauptsache, den Mittelpunkt des Werkes, wie es auch bei der Bestimmung, die es hatte, nicht anders sein konnte. Es wurde dazu bestimmt, am Charfreitage aufgeführt zu werden, und zwar als außerliturgische Andacht, so daß die Abendpredigt zwischen die beiden Theile, in die das Werk getrennt ist, hineinfiel. Der Beschluß der stillen Woche sollte durch eine Recapitulation der Leiden Christi geheiligt werden, und zwar nicht durch bloße Predigt oder Vorlesung des Evangeliums, sondern durch Beigabe der Musik. Und wie es sich für Bach von selbst verstanden hatte, daß die durch ein solches Werk bezweckte Erhebung des Geistes bloß dann erreicht werde, wenn das Schriftwort an die Stelle der Passionsgedichte trete, so suchte er auch abgehend von äußerem Glanze nicht die Sinne zu blenden, sondern mit größtem Nachdruck auf das Gemüth einzuwirken. Wieweit er hierin glücklich gewesen, darüber wird später das Wort eines competenten Beurtheilers mitzutheilen sein. Daß er aber mit Eifer jenen Zweck verfolgte, zeigt sich in der ganzen Anlage des Werks und in der Behandlung des Gesangs wie der Instrumentierung. Was die letztere betrifft, so ist sie höchst einfach, in der Regel bei den Recitativen bloß Orgel, bei den Chören Streichquartett, Flöten und Hoboen, bloß ausnahmsweise eine *Oboe da caccia* oder eine *Viola da Gamba* etc. Es mag dieß vielleicht zum Theil daher kommen, daß er in Leipzig für seine Kirchenmusikaufführungen bloß 8 Instrumentisten hatte, nämlich 4 Stadtpfeifer, 3 Kunstgeiger und 1 Gesellen: «von deren Qualitäten und musicalischen Wissenschaften (bemerkt Bach) etwas nach der Wahrheit zu erwähnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu considerieren, daß sie theils *emeriti*, theils auch in keinem solchen *exercitio* sind, wie es seyn sollte.» Ferner aber kannte man damals manche jetzt immer angewendete Instrumente gar nicht, oder wandte sie bloß an bei Stellen, wo ganz gewaltige und außerordentliche Effecte erzielt werden sollten, namentlich gilt dieß von Blechinstrumenten; starke Instrumentierung der Chöre liebte man nicht, da Streichquartett genügte, um den Gesang zu tragen, dazu kam natürlich das für Kirchenmusik doppelt geeignete Kircheninstrument, die Orgel, als leichte Umspielung der Geigenfiguren Flöten und Hoboen. In den Arien aber führte ein einziges Instrument, meist ein Blasinstrument, seltener mehr, die Melodie in einer mit der Singstimme concertierenden Weise, die übrige Begleitung fiel dem Baß der Orgel zu. Und endlich ging man damals überhaupt noch nicht wie heut zu Tage darauf aus, große Massen ins Feld zu führen und durch Monstreaufführungen zu betäuben und dadurch Unsauberkeiten im Einzelnen zu verdecken, sondern man übte Treue im Kleinen und leistete dann mit kleinen Mitteln umso größeres. – Bach selbst in seinem *kurzen jedoch höchstnöthigen Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik* fordert zu einer wohlbestallten Kirchen-

musik 56 Personen, nämlich 36 Sänger und 20 Instrumentisten. Er hatte aber nicht einmal diese, denn er berichtet, unter seinen Thomanern seien bloß 17 als Sänger zu gebrauchende, 20, «so sich noch ernstlich mehr perfectionieren müssen, um mit der Zeit zur Figuralmusic gebraucht werden zu können», und 17 untüchtige. Jedenfalls beweist dies, wie unrichtig die Behauptung ist, die Werke der alten Meister seien für große Massen componiert, und wir dürfen uns die Lehre daraus ziehen, uns mit den hiesigen Kräften zu begnügen und nicht die halbe Schweiz, den Elsaß und den Breisgau für unsere Aufführungen um Hilfe anzurufen, wie dieß früher geschehen ist.

Sehen wir in der Hauptanlage des Werkes eine wesentliche Abweichung von den frühern Passionsmusiken, so konnte sich Bach doch nicht ganz von dem damals herrschenden Geschmack losmachen. Und allerdings ist es richtig, daß die Einfachheit des Recitativs und die gleichmäßige Behandlung der Chöre eine Eintönigkeit erzeugt, welche nicht anders zu heben ist, als durch Einfügung von Nummern andern Characters, der Choräle und der Arien. Der Text der Arien läßt sich auf die Brockesische Passion als ihre Quelle zurückführen, wahrscheinlich Bach selbst hat aus derselben sich den Text zu seinen Arien zurechtgemacht, und obschon er bedeutend gekürzt und das Häßliche ganz ausgemerzt hat, so tragen doch die Arien noch das Gepräge des damaligen Geschmacks. Sie erinnern sich noch der Betrachtung, welche in der Brockesischen Passion die gläubige Seele über die Wunden Christi anstellt, aus denen des Himmels Schlüsselblumen erblühen. So läßt auch Bach bei der Geißelung eine Arie folgen [Nr. 31]:

Betrachte, meine Seel', mit ängstlichem Vergnügen,  
 Mit bittren Lasten, hart beklemmt am Herzen,  
 Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,  
 Wie dir in Dornen, die ihn stechen,  
 Die Himmelsschlüsselblumen blühen.  
 Du kannst viel süße Frucht von seinem Wermuth brechen,  
 Drum sieh ohn' Unterlaß auf ihn.

Daß er auch in der Composition dieser Arien dem Einfluß seiner Zeit nicht widerstanden hat, ist wahr, und eine Ausscheidung einzelner solcher Nummern für die Aufführung ist gerechtfertigt, wenn sie mit Pietät und Sorgfalt geschieht.

Endlich hat Bach, um das Werk auch äußerlich abzurunden, noch 2 Chöre beigefügt, am Eingang und am Schlusse des Werkes. Der erste [Nr. 1], ernst, breit und schwer auftretende, vergleichbar dem Vorhang, der das Allerheiligste verschließt, bildet, wie dieß schon in dem Text desselben liegt, die Ouvertüre. Der zweite [Nr. 67], in arienhafter Form, ruhig, gesangreich, bei aller Einfachheit durch Mannigfaltigkeit der Stimmführung dennoch kunstreich, malt die Ruhe nach dem Kampfe, den uns der herbe Eingangschor entgegenbrachte.

Soviel von der Anlage des Werks im Allgemeinen. Mir bleibt noch die schwerere Aufgabe, der musicalischen Bedeutung des Werks im Einzelnen einige Worte zu widmen. Ihnen eine musicalische Analyse des gan-

zen Werkes zu geben, dabei die einzelnen musicalischen Gedanken des Componisten zu erörtern, steht nicht in meiner Macht und war auch nicht mein Zweck. Ich bin auch zu wenig einverstanden mit der Art, wie heut zu Tage solche Analysen geführt werden, und wo in die Composition Gedanken hineingelegt werden, an die Niemand weniger gedacht hat als der Componist selbst. Gerade über den ersten Chor werde ich Ihnen nichts mehr sagen, als die eben gegebene Andeutung, denn noch ist er mir in mancher Hinsicht ein Räthsel. Um Sie aber über diesen Chor, der uns schon so viele Mühe gekostet hat und noch kosten wird, nicht ungetröstet zu lassen, will ich Ihnen mittheilen, welch gewaltigen Eindruck er auf einen Kenner wie Winterfeld gemacht hat; er schreibt darüber<sup>38</sup>: «Die Anfangsworte des 8. Psalms (*Herr unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist*) verbunden mit den Textworten des 2ten Motivs (*Zeig uns durch deine Passion etc.*) fordern den Ausdruck des Großartigen neben dem der Vorbereitung auf die Leidensgeschichte des Herrn. So geht denn durch Orchester und Singstimmen eine gewaltige Bewegung, die durch den ganzen Chor rauscht und sich bis zu lautem Tosen gleich hohlem Wogengebrülle erhebt, meist dreistimmig zu bewegtem Basse und fortschwingendem gleichen Tone der Grundstimme, während Klagetöne in dem höhern Umfange der Blasinstrumente dazu vernommen werden. Nehmen wir alles dieses in uns auf, so erscheint uns das Bild des über die Wogen des Meeres hinwandelnden Heilandes, die Gestalt dessen, der dem Sturm und den Wellen gebot, neben ihr aber die des Gekreuzigten, auf den die Fluthen der bittersten Qual gleich einem stürmenden Meere eindringen, und der scheinbar machtlos und erliegend, doch über Hölle und Tod triumphiert. Es ist ein großartiger Kampf, ein stetes Ringen mit furchtbarer, ruheloser Macht, bis hin zur Verherrlichung, die uns freilich in vollem Glanze nicht gezeigt wird, und hier der Bestimmung des Ganzen zufolge, auch noch nicht entgegengebracht werden sollte. Das Bild ist ein großartiges, aber gewaltig herbes, es erweckt Staunen, es überwältigt.»

Faßlicher sind die Chöre, die sich aus der Erzählung des Evangelisten als Theile derselben hervorheben. Sie sind fast alle, im Gegensatz zu denen der Mattheuspassion, breit ausgeführt; während z. B. in dieser letztern auf die Frage des Pilatus: *Wen wollt ihr, daß ich euch losgebe*, nur der mißtönende Schrei ertönt: *Barrabam!*, eine Stelle der ergreifendsten Wirkung, führt Bach in unsrer Passion die entsprechende Stelle [Nr. 29]: *nicht diesen, sondern Barrabam* mit 3maliger Wiederholung des Textes aus. Bei andern Chören ist dieß noch auffallender. Was aber sämtliche Chöre, namentlich der St. Joh.-Passion, auszeichnet, und gerade wegen ihrer breiten Ausführung, ist die Bedeutung und der Ausdruck, der auf einzelne besonders wichtige Worte, auch durch die Musik gelegt wurde. Hier hebe ich hauptsächlich folgende Stellen heraus: Im Chore N<sup>o</sup> 13 [Nr. 23] *Wäre dieser nicht ein Übelthäter*, die Stellen, wo in chromatischer Fortschreitung auf dem Worte Übelthäter und oft nur auf der ersten

<sup>38</sup> Carl von Winterfeld, a.a.O. (s. oben, S. 102), 3, S. 365 f.



Sylbe dieses Worts der Abscheu vor dem Verbrechen gemalt wird. Ganz ähnlich der Chor N<sup>o</sup> 14 [Nr. 25]: *Wir dürfen Niemand tödten*, wo die chromatischen Gänge auf dem Wort «tödten» eine Kette schneidender Mißklänge bis zu lange hingehaltener Auflösung erzeugen in höchst ergreifender Wirkung. Der Chor N<sup>o</sup> 20 [Nr. 30]: *Kreuzige*, stellt musicalisch zwei Momente nebeneinander, die, gehörig zum Ausdruck gebracht, diesen Chor auch für den Bachischer Musik fern Stehenden als ein Meisterwerk ersten Rangs erscheinen lassen. Das eine Motiv malt die dringende Ungeduld des Volkes in den kurzen, aber mit Hast wiederholten Ausrufen: *Kreuzige, kreuzige*, indeß das andere, in langgehaltenen Tönen die harte und unerbittliche Beharrlichkeit der Menge trefflich ausdrückt; beide Motive aber, in der Weise miteinander verbunden, daß Sopran und Alt das Motiv aufnehmen, das Tenor und Baß soeben verlassen haben, geben ein gewaltiges Bild von der wilden Bewegung des Volkes, die sich gegen das Ende noch zur großartigsten Steigerung erhebt und sich endlich in dem letzten Schrei *Kreuzige!* vereinigt. In dem Chor N<sup>o</sup> 21 [Nr. 38] ist der Nachdruck hervorzuheben, der durch die Synagoge auf jenes der Blutgier willkommene Gesetz gelegt wird: *Wir haben ein Gesetz*, ebenso im Chor N<sup>o</sup> 23 [Nr. 42]: *Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht*, womit der zweifelnde Landpfleger eingeschüchtert wird. – Bei der scharfen Characterisierung der Chöre und der treuen Anschließung der Musik an den Text finden wir denn auch hie und da bei verschiedenen Chören, deren Worte oder Character einander gleichen, völlige Übereinstimmung in der Composition, so sind N<sup>o</sup> 19 [Nr. 34] und N<sup>o</sup> 27 [Nr. 50] fast Note für Note gleich: *Sei gegrüßet, lieber Judenkönig*, und *Schreibe nicht der Juden König*, beides den Spott der Menge veranschaulichend. Ebenso stimmen überein N<sup>o</sup> 21 [Nr. 38]: *Wir haben ein Gesetz*, und N<sup>o</sup> 23 [Nr. 42]: *Lässest du diesen los*. Darf hier auf eine, zwar kleine, aber gewiß nicht absichtlose Verschiedenheit hingewiesen werden, so mache ich Sie auf folgendes aufmerksam: Während in N<sup>o</sup> 21 [Nr. 38] die Figur auf den Worten: «Wir haben ein Gesetz» sich einfach in Achteln bewegt und noch eine gewisse Ruhe bewährt, erscheint im folgenden Chor [Nr. 42] die Menge schon unruhiger, gereizt durch die Worte: *von da an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe* [Nr. 39], und die Sechzehntel auf dem Worte «diesen» schildern die Gährung der Masse und erinnern an die Gemüthsbewegung, von der es in der Apostelgeschichte bei der Verurtheilung des Stephanus heißt: «Da sie solches hörten, ging es ihnen durchs Herz, und bissen die Zähne zusammen über ihn.» Alle diese bisher hervorgehobenen Einzelheiten bilden nun freilich nicht den Hauptwerth, noch weniger den einzigen Werth der Composition; sie sind aber ebensowenig unwesentlich, im Gegentheil von höchster Bedeutung. Mehr als andere Werke erfordert die Bachische Musik die sorgfältigste Beachtung solcher Punkte, namentlich in diesen Chören der Passion, wo die Musik jedem einzelnen Worte so scharf angepaßt ist. Daß wir alle in dieser Hinsicht noch viel zu lernen und zu leisten haben, wollen wir uns nicht verhehlen, und wenn wir mehr als bisher darauf achten, nicht bloß die Töne, sondern auch die Worte durch die Töne zum gehöri-

gen Ausdruck zu bringen, so wird uns auch die Gewalt dieses Werkes immer ergreifen.

Was nun aber die Chöre besonders auszeichnet, ist die kunstreiche Verwebung der Stimmen, welche einen gewiegten Kunsthistoriker zu der Äußerung veranlaßt hat<sup>39</sup>, ein jeder Chor Bachs erscheine «als ein mit der treuen Sorgfalt altdeutscher Meister ausgeführtes Bild». Auf dieser Stimmführung beruht allererst der scharfe Ausdruck der Chöre; als Beispiel wurde schon der Chor *Kreuzige* [Nr. 36] angeführt, der nur dadurch so vollendet hingestellt werden konnte, und es ist nicht zu läugnen, daß die Fugenform hier ihre besonders passende Verwendung fand. «Anschaulicher, eindringlicher, mit mehr überzeugender, unmittelbarer Gewalt kann uns das Geschehen kaum entgegengebracht werden, und wenn in den einen Chören die große Kraft des Ausdrucks uns überwältigt, so erregt in den kürzern unsre Bewunderung, wie der Meister, der sonst in einer gewissen Breite erst sich heimisch fühlt, hier in höchster Gedrängtheit seine Kunst niederlegt<sup>40</sup>.»

Eben diese beinahe dramatische Auffassung und Behandlung des Stoffes aber hat von competentester Seite einen Einwurf hervorgerufen, den selbst der eifrigste Verehrer Bachs kaum als gänzlich unberechtigt erklären kann, den Einwurf, daß gerade dadurch die St. Johannis-Passion (die nach St. Mattheus wird davon weniger betroffen) in der Kirche nie ihre wahrhafte Heimat finden werde. Hören Sie, was ein bedeutender Kunstkennner darüber äußert<sup>41</sup>: «Bachs außerordentliche Einwirkung auf das Gemüth der Hörer, die Mittel, wodurch er diese erreicht, schließen das wunderwürdige Werk von der Kirche, der Stätte der Anbetung aus; es bringt uns nicht etwa allein das ewige, heilig versöhnende Opfer des eingebornen Sohnes Gottes für die Sünde der Welt entgegen, sondern mit aller Kraft lebendigster Wahrheit zugleich den ganzen Abgrund verwerflicher Leidenschaften, welche, menschlich betrachtet, das Kreuz des Heilandes aufrichten: Bosheit, Gleißnerei, Lästerung, frechen Spott; es stellt die Aufgabe an die Ausführenden, die Äußerungen des Gehässigsten mit der vollen Macht des Ausdrucks, die der Meister in seine Töne gelegt hat, wiederzugeben; sie müssen sich versetzen in eine fremde Natur, und ihre eigene Andacht aufopfern. Anders war es mit der ältern Form des Vortrags der Leidensgeschichte; der Chor hatte nur die Absicht, die Hauptstellen nachdrücklicher zu bezeichnen, von der Darstellung des h. Ereignisses als einem eben Geschehenden war dabei nicht die Rede; die Gestalt aber, in der die Passions-Musik bei Bach auftritt, hat sich an dem musikalischen Drama heraufgebildet, und Bach selbst hat es nicht vermocht, diese Form zu durchbrechen und sich eine neue seiner würdige zu schaffen.»

<sup>39</sup> Carl von Winterfeld, a.a.O. (s. oben, S. 102), 3, S. 366.

<sup>40</sup> Carl von Winterfeld, a.a.O. (s. oben, S. 102), 3, S. 373; das Zitat gilt eigentlich der Matthäuspassion und ist von Heusler auf die Johannespassion übertragen worden.

<sup>41</sup> Carl von Winterfeld, a.a.O. (s. oben, S. 102), 3, S. 412, 411, 413.

Dieses Urtheil ist durch die Erfahrung gerechtfertigt: denn soviel ich weiß, ist seit dem Wiedererwecken der Bachischen Passionen noch nirgends außer in Leipzig, an der Stätte, wo Bach selbst seine Passionsmusik zur Aufführung gebracht hatte, und hier wohl nur aus schöner Pietät, der Versuch gemacht worden, sie dem Zwecke, dem sie Bach bestimmt hatte, zurückzugeben, der Aufführung in der Kirche in Verbindung mit der Abendpredigt am Charfreitage.

Es bleibt mir heute noch Weniges zu sagen über die Recitative und die Arien.

Die Recitative können denen der St. Mattheus-Passion nicht an die Seite gestellt werden. Hier (in der St. M.-P.) ist jeder im Recitativ auftretenden Person ein bestimmter Character gegeben, der Evangelist führt in einfachem Gange die Erzählung, während namentlich die Reden Christi mit besonderer Liebe und Sorgfalt behandelt sind und durch ein hervorragendes Gepräge sich herausheben. Was in dieser Hinsicht Bach bei der Einsetzung des Abendmahls, bei den Worten: *Ich werde den Hirten schlagen*, u.s.f. geleistet hat, bleibt ein unvergängliches Vorbild. Anders in der St. Joh.-Passion: hier haben nicht nur die einzelnen Personen ein weniger bestimmtes Gepräge, sondern Bach hat sich auch weniger als dort über den Geschmack seiner Zeit erhoben, welcher mit Beifall ein übertriebenes Streben nach Tonmalerei aufnahm. In dieser Beziehung hebe ich zwei Stellen hervor: An der Stelle: *da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn* [Nr. 30], soll uns in einer überlangen Sylbendehnung auf dem Worte: «geißelte» die Geißelung anschaulich vorübergeführt werden. Und wie in den frühern Passionsmusiken läßt auch Bach in der seinigen den Evangelisten, wo er von dem bitterlich Weinen des Petrus spricht, selbst weinen [Nr. 18].

Der Arien sind in unsrer Passionsmusik zehn, und zwar 2 für Sopran, 2 für Alt, 3 für Tenor, und 3 für Baß. Die Palme gebührt davon den Baßarien. Die erste derselben, oder wie sie die Partitur nennt, das Arioso [Nr. 31], enthält die Worte, die, als aus Brockes' Passion entnommen, oben gegeben worden sind. Der Gesang, die Worte nachdrücklich betonend, ist würdig und edel gehalten, die Wiederholung der letzten Zeile allein (*drum sieh ohn' Unterlaß auf ihn*), während alles Vorhergehende nur einmal gehört wird, als Hinweisen auf das ewige Vorbild des Christen, vollkommen gerechtfertigt. Der sanft dahingleitende melodiose Gesang wird von 2 *Viola d'amore* und einer Laute umspielt, indeß Baß und Orgel die Grundstimme halten. Alles vereinigt sich zu einem Bild voll Zartheit und Anmuth, dessen Character mit unsren heutigen Orchesterinstrumenten wiederzugeben freilich schwer halten wird. Auch die beiden andern Baßarien, deren Text der Passion von Brockes ebenfalls entlehnt ist, sind höchst bedeutend. In beiden zeigt sich die Überlegenheit Bachs über seine Vorgänger. Die eine [Nr. 48], im Anschluß an die Worte des Evangelisten: *und er trug sein Kreuz, und ging hinaus zur Stätte die da heißt Schädelstätte, welches heißt auf ebräisch Golgatha*, enthält die Mahnung, dorthin zu folgen: *Eilt, ihr angefochtenen Seelen, geht aus euren Marterhöhlen*, und auf die Frage des Chors: *Wohin?* giebt sie die Antwort: *nach Golgatha*. Keiser, Mattheson und Händel hatten diese Arie einer Sopranstimme

zugetheilt, und ihr mehr den Character einer flehenden Bitte gegeben, Bach, in glücklicher Abweichung, wählte den Baryton, den er mit Festigkeit, freilich aber auch nicht mit der Gedrängtheit und Kürze, welche die Composition seiner Vorgänger auszeichnet, auf das Ziel hinweisen läßt; so giebt er der Arie mehr den Character einer ernstern Mahnung, und wir müssen ihn darum loben. Die andere Arie [Nr. 60] schließt sich an die Worte an *und neigte das Haupt und verschied* [Nr. 59], und lautet folgendermaßen:

Mein theurer Heiland, laß dich fragen,  
Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen  
Und selbst gesagt: Es ist vollbracht!  
Bin ich vom Sterben frei gemacht?  
Kann ich durch deine Pein und Sterben  
Das Himmelreich ererben?  
Ist aller Welt Erlösung da?  
Du kannst vor Schmerzen gar nichts sagen,  
Doch neigest du das Haupt und sprichst  
Stillschweigend: Ja.

Bachs Vorgänger, die Arie der Tochter Zion zutheilend, ließen gleichsam als Antwort auf seine Fragen eine melodische Wendung des Orchesters, das Neigen des Hauptes andeutend, in den Gesang hineintönen:

Händel

Kann ich durch deine Qual und Sterben nunmehr das Pa -  
- radies, das Paradies ererben

The image shows a musical score for two staves, likely representing a vocal line and a basso continuo line. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is in a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The first line of music ends with a fermata over the word 'Pa-'. The second line of music continues with 'radies, das Paradies ererben'.

Bach dagegen, in tief sinnigster Aufforderung, läßt die Kirche selbst die Antwort geben durch ein heiliges Lied. Daher läßt er auch diese Arie durch einen Baryton singen, bloß von der Grundstimme begleitet, und über ihr schwebt der Choral:

Jesus der du warest todt,  
Lebest nun ohn' Ende,  
In der letzten Todesnoth  
Nirgend mich hinwende  
Als zu dir, der mich versüht,  
O mein trauer Herre;  
Gieb mir nur, was du verdient,  
Mehr ich nicht begehre.

Von den übrigen Arien ist besonders hervorzuheben die Altarie: *Es ist vollbracht* [Nr. 58], in ihrem ersten Theile (*Molto Adagio*) bloß von Viola

da Gamba und Viola begleitet, in ihrem zweiten Theile: *der Held aus Juda siegt mit Macht (Vivace)* unter Hinzutritt von bewegten Violingängen sich zum höchsten Triumph steigernd, sodann das ganz kurze Andante für Tenor [Nr. 62]: *Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt, etc.* Die übrigen Arien können sich nicht neben die genannten stellen. Namentlich ist es eine Tenorarie [Nr. 32], die in ähnlicher Weise wie die Tonmalerei bei der Geißelung die Leiden Christi veranschaulicht, welche wegzulassen im Interesse des Werks selbst liegt, da Bach, um den Ausdruck des schon öfter vorgeführten Kunsthistorikers<sup>42</sup> zu brauchen, damit «seiner Zeit verfallen» ist.

### 3. Vorlesung

Ich habe noch von den Chorälen zu reden.

Es entgeht niemandem, der auch nur Einen Bachischen Choral kennt, daß dieselben sich nicht für den Gesang der Gemeinde in der Kirche eignen, sie sind hiezu zu künstlich und schwierig. Wir müssen uns daher darüber klar werden, was Bach mit seinen Chorälen bezweckt hat. Vor Allem rede ich hier bloß von den Chorälen seiner Fest-Cantaten, namentlich unsrer Passion, nicht von dem Choralbuch, das Schemelli 1736 herausgab und dessen musicalische Redaction von Bach herrührt, denn dieses Buch war mir nicht zugänglich. Nun ist nicht zu leugnen, daß in diesen Cantaten und Passionsmusiken, kurz in den Werken Bachs, die dem Kunstgesang angehören, die Choräle in einer Weise behandelt sind, welche sie der Gemeinde entfremdet, sie mithin nicht dem Zwecke unterordnet, zu dem sie von den Reformatoren geschaffen wurden. Hier fragen wir aber sogleich: Hat Bach wirklich darin, daß er dieß that, gefehlt, ist seine Behandlung der Choräle wirklich verkehrt? Und da müssen wir mit Nein antworten. Denn wozu waren diese Choräle bestimmt? Zum Vortrag durch die Gemeinde? Nein, vielmehr zum Vortrag durch denselben Chor, der die Fugen singt, mithin zum Vortrag durch geübte Sänger. Und wie nun Bach in der Zusammenstellung seiner Texte für die Cantaten mit äußerster Sorgfalt zu Werk ging und die Strophen geistlicher Lieder, welche er einfügte, in den Zusammenhang mit den Arien oder Chören, die ihnen vorausgehen oder folgen, setzte, so paßte er auch seine Musik mit besondrer Berücksichtigung der geringsten Einzelheiten den Worten der betreffenden Strophe an. Selbst wo dieselbe Weise mehr als einmal in Einem Werk auftritt, ist der Tonsatz vielleicht nie derselbe, sondern immer ein anderer nach Gemäßheit der Worte, die ihm unterlegt sind. Sie sehen daraus, daß Bach keineswegs in diesen Chorälen das bieten wollte, was der kirchlichen Gemeinde zum Gemeindegesange diene, sondern daß er sich damit mitten in den Kunstgesang stellte. Er hat nicht einfach in das Gesangbuch hineingegriffen und eine Strophe mit der dazugehörigen Melodie herausgeholt, gleichsam, um

<sup>42</sup> Carl von Winterfeld, a.a.O. (s. oben, S. 102), 3, S. 369.

den Sängern und den Zuhörern einen Ruhepunkt zu gönnen, wie es eine philiströse Anschauung der Bachischen Werke wohl darzustellen pflegt, sondern er hat die Choräle selbständig und als Kunstgesang bearbeitet. Daher finden wir hie und da, daß er selbst zu einer Strophe, für die eine ganz eigne Weise zu seiner Zeit schon allgemein angenommen war, eine andere Weise genommen hat. Ein, ich möchte sagen, in der Musikliteratur berühmt gewordenes Beispiel ist der Choral: *Wie soll ich dich empfangen* im Weihnachtsoratorium. Dieses Lied wurde schon zu Bachs Zeit, wie auch jetzt noch, nach der alten Weise *Valet will ich dir geben*, allgemein gesungen (St. Joh.-Pass. 28 [Nr. 52] *In meines Herzens Grunde*). Diese Weise, die ihres freudigen getrosten Characters wegen sich vorzugsweise zu dem Adventsliede eignet, hat Bach in seinem Weihnachtsoratorium mit der Weise vertauscht, die schon zu seiner Zeit dem Liede: *O Haupt voll Blut und Wunden* angeeignet war und ihres ernsten Characters wegen als die eigentliche Passionsweise galt. So ertönt das Adventslied in der Melodie des Passionsliedes. «Wir dürfen uns nicht wundern», sagt ein Kunsthistoriker<sup>43</sup>, «die Töne eines Passionsliedes, hier in einem Weihnachtsgesange, zu hören. Die innere Beziehung beider Feste hat man von jeher lebhaft empfunden und auch in Werken bildender christlicher Kunst veranschaulicht. Auf vielen altdeutschen Bildern sehen wir das Christuskind auf dem Schooße seiner Mutter, ihm zu Häupten den Engel der Kindheit, fröhlichen Antlitzes, ein Flötlein blasend, oder eine Geige spielend, zu Füßen aber den Engel des Leidens und des Todes, ernst trauernden Antlitzes. Beide Engel finden wir aber auch wieder auf Bildern, welche die Kreuzabnahme darstellen, und hier dann den Engel der Kindheit in bitteren Thränen, den Todesengel aber in verklärtem Lächeln.» Aus einer übereinstimmenden Empfindung hat Bach die Passionsweise an der fraglichen Stelle angewendet, so wenig er sich auch dieser Übereinstimmung mag bewußt gewesen sein. Die gleich auf den Choral folgenden Worte: *Und sie gebar ihren ersten Sohn und . . . legte ihn in eine Krippe*, mit dem angeschlossenen Choral: *Er ist auf Erden kommen arm*, zeigen, daß Bach in der Geburt des Herrn schon den Beginn seines Leidens geschaut und durch die Musik ausgedrückt hat.

Dieses eine Beispiel (und es ließen sich noch manche anführen) mag hier genügen. Wir wenden uns zu den Chorälen der Joh.-Passion. Es sind deren 12 mit 8 Melodien, nämlich: N<sup>o</sup> 11 [Nr. 20], 30 [Nr. 56] und 32 [Nr. 60] haben die gemeinschaftliche Weise des Liedes: *Jesu Leiden, Pein und Tod*, N<sup>o</sup> 4 [Nr. 7] und 15 [Nr. 27] die des Liedes: *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?*, N<sup>o</sup> 12 [Nr. 21] und 35 [Nr. 65] die des Liedes: *Christus, der uns selig macht*. Die übrigen 5 Choräle haben besondere Weisen.

In der That auffallend ist es nun, daß unter diesen 12 Chorälen sich auch nicht ein einziges Mal die Weise befindet, die, wie bemerkt, zu Bachs Zeit als die eigentliche Passionsweise galt, die des Liedes: *O Haupt voll Blut und Wunden*. Es ist, als habe Bach in seiner Matth.-Passion die Emp-

<sup>43</sup> Carl von Winterfeld, a.a.O. (s. oben, S. 102), 3, S. 345.

findung gehabt, Versäumtes nachzuholen, indem er in dieser letzteren die Weise *O Haupt voll Blut und Wunden* fünfmal wiederkehrenläßt, und zwar in einer Abwechslung des Tonsatzes, welche die höchste Bewunderung erregt. Indessen sind die Choräle der St. Joh.-Passion der Art, daß wir uns nicht zu beklagen haben. Hier kann es sich bloß darum handeln, das im Allgemeinen Bemerkte an diesen Chorälen deutlicher zu zeigen. Vorerst also sei darauf hingewiesen, daß der Text der geistlichen Lieder, resp. der einzelnen Strophen, sich eng an das jeweiligen vorhergehende anschließt und daß Bach hierin eine Zartheit der Auffassung bewährt hat, die ihn zum Muster für alle Zeiten macht. Damit steht aber in engster Verbindung die Wahl der Melodie und die Art des Tonsatzes. Wenn z. B. Bach nach dem Chor [Nr. 50]: *Schreibe nicht, der Juden König etc.* die Strophen ertönen läßt [Nr. 52]: *In meines Herzens Grunde, dein Nam' und Kreuz allein*, so wirkt hier alles: die Wahl der Melodie des Adventsliedes: *Wie soll ich dich empfangen*, die Wahl der Tonart (es dur) und der fast heitere Tonsatz der Melodie, zusammen, dem Choral diese zuversichtliche Freudigkeit zu geben, die aus einem glaubensgetrosten Herze entspringt, so recht im Gegensatz zu dem Verdruß der Juden über die von Pilatus gesetzte Aufschrift. Oder nehmen Sie die Choräle N° 4 [Nr. 7] und 15 [Nr. 27]. In beiden die Melodie des Liedes *Herzliebster Jesus*, des Liedes, dem ja auch diese Strophen entnommen sind. Aber welche Verschiedenheit in der musicalischen Auffassung, entsprechend dem Text und dem Textzusammenhang. Mit dem Choral N° 4 [Nr. 7] hat Bach an die Worte Christi *Suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen* [Nr. 6], den Gedanken von der maßlosen Liebe angeschlossen, welche sich dahingiebt für die eigentlichen Sünder. Demgemäß eine äußerst milde Behandlung der Harmonie, bloß bei den Worten: *ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden*, bewegter und härter, und um gleich von Anfang an darauf hinzuweisen, was der leitende Gedanke in Text und Musik sei, eine dem Versmaß sonst fremde Fermate auf dem Worte «Liebe». Wie anders der Choral N° 15 [Nr. 27]! «Mein Reich ist nicht von dannen», hat Christus geantwortet [Nr. 26]. Und an diese Worte schließt sich der Choral [Nr. 27] an: *Ach, großer König, groß zu allen Zeiten*, etc. Darum ist diesem Choral der Ausdruck majestätischer Bewunderung gegeben, mächtig rauscht der bewegte Baß durch die ganze Strophe und hebt und trägt den Gesang empor. Die gleiche Bemerkung läßt sich an den 3 Chorälen N° 11 [Nr. 20], 30 [Nr. 56] und 32 [Nr. 60] machen, welche auch die gleiche Melodie haben. Ja es ist hier der Contrast noch auffallender, namentlich zwischen N° 11 [Nr. 20] und 30 [Nr. 56], dort (*Petrus, der nicht denkt zurück*) die herbe Harmonie, der bittere Schmerz, nur wenig gemildert im 2ten Theil, *Jesu blicke mich auch an*. Hier (*er nahm alles wohl in Acht*) eine wahrhaft himmlische Ruhe und heitere Freude, und in N° 32 [Nr. 60] endlich der höchste Gipfel christlicher Seligkeit, entsprechend den Worten, die das Geheimnis der Erlösung enthalten. Und was sollte ich vollends noch sagen von dem Choral, der das ganze Werk schließt [Nr. 68]? Ist es nicht, als müßte sich aus der Betrachtung der Leiden Christi der Jubel über die Erlösung noch zu vollstem Ergüsse herausschwingen und, was in dem Choral N° 32

[Nr. 60] noch an Ausdruck stillen Trostes gefunden hat, hier zur lauten, zweifellosen Zuversicht und siegesgewissen Lobpreisung werden?

Diesen Gedanken und Empfindungen des großen Meisters Ausdruck zu geben, ist unsere Aufgabe, und es ist eine sehr schwere Aufgabe. Und hier ist ein Wort strengen Tadels nothwendig gegen die Art und Weise, wie die Choräle in unsern Stimmen nüanciert sind. Die Nüancierung, die von Herrn Musikdirector Faißt in Stuttgart herrührt, ist eine gänzlich verfehlte und dem Sinn und Geist des Werkes völlig widersprechende, und ich muß zu durchgängiger Verbesserung auffordern. Faißt hat weder auf Text noch auf Tonsatz Rücksicht genommen, ein Choral wie der andere beginnt piano, höchstens mezzoforte, und die ganze Nüancierung besteht im Grunde darin, daß man bis in die Mitte einer jeden Zeile wächst, dann wieder abnimmt. In vielen Fällen ist dieß ganz ungereimt, so z. B. darf der Choral N<sup>o</sup> 15 [Nr. 27]: *Ach großer König*, durchgängig forte gesungen werden, ebenso der Choral N<sup>o</sup> 28 [Nr. 52]: *In meines Herzens Grunde*, jener wegen des Textes, der die Bewunderung der Majestät des himmlischen Königs ausspricht und wegen der gewichtigen Baßfiguren, dieser wegen der freudigen Zuversicht, die zu dem vorangehenden Chor einen so hellen Contrast bildet. Warum ferner ein piano auf den Worten: *O hilf Christus, Gottes Sohn* [Nr. 65], ist es doch die natürliche Empfindung jedes Menschen, daß ein Hilferuf nicht leise geschieht. Und so weiter, ich will nicht länger dabei verweilen, sondern bloß als Curiosum noch anführen, daß Herr Faißt in sämmtliche Choräle zusammen bloß einmal ein forte gebracht hat, und zwar genau in den letzten [Nr. 68], auf die Worte: *in aller Freud, o Gottes Sohn*, während er freilich bei: *Ich will dich preisen ewiglich*, schon längst wieder in das stille Säuseln zurückgefallen ist. Also durch alle Choräle hindurch dieses schmachttende Seufzen, das sich nie, selbst nicht, wo der Text es gebietet, zu einem frischen Erguß erheben kann.

Mit dem eben Gesagten steht in Verbindung die Frage, in welchem Tempo die Choräle zu nehmen seien. Denn auch dieses muß sich durch den Text und den Tonsatz bedingen. So denke ich mir bei dem Choral [Nr. 52]: *In meines Herzens Grunde*, oder bei dem Schlußchoral [Nr. 68] ein der freudigen Stimmung entsprechendes freudig bewegtes Tempo, dagegen bei dem Choral [Nr. 27] *Ach großer König* mehr ein schweres, gemessenes, bedingt durch die Baßfiguren. Dies sind übrigens Punkte, deren Bestimmung im Einzelnen der Direction überlassen bleiben müssen.

Ich eile zum Schlusse. – Was Bach mit seiner Passionsmusik bezweckt hat, Kirchenmusik zu schaffen im tiefsten Sinn des Wortes, Musik, die nur an heiliger Stätte und nur in Verbindung mit dem Gottesdienst ihre Stelle habe, das hat er nicht erreicht, und wir haben oben gesehen warum nicht. Aber das bleibt fest und gewiß bestehen, daß Bachs geistliche Tonwerke nur einem Gemüthe haben entspringen können, das auf dem Felde der geistlichen Musik seinen heimatlichen Boden gefunden hat. Und darum stimmen wir auch ein in das Wort, daß an einem Orte und zu einer Zeit, wo die Darstellung unseres Werkes alleiniger Zweck ist, dasselbe wie kein anderes uns die höchste That der Geschichte würdig



vergegenwärtigt. «Einen Dichter höchster Art, eine Erscheinung Gottes, klar, doch unerklärbar», nennt daher Zelter unsern Meister<sup>44</sup>, und in demselben Sinne hat er die erste Aufführung der Passionsmusik durch die Berliner Singacademie den Musikfreunden mit den Worten ans Herz gelegt, mit denen Sie mich schließen lassen<sup>45</sup>: «Der letzte Zweck des Werkes ist Andacht und Erhebung des Geistes zur Gewißheit der Erlösung; in diesem Sinn hoffen wir an unsre Zuhörer glauben zu dürfen.»

<sup>44</sup> Nach Carl von Winterfeld, a.a.O. (s. oben, S. 102), 3, S. 413.

<sup>45</sup> Dieses Zitat findet sich, soviel ich sehe, bei von Winterfeld nicht; es stammt aus den Begleitworten Zelters zum Textbuch der berühmten Berliner Aufführung der Matthäuspassion von 1829; vgl. Martin Geck, Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 138. Heusler hat Zelters Wort ebenfalls auf die Johannespassion übertragen.