

# Bach-Jahrbuch

## 1904

Sächsische

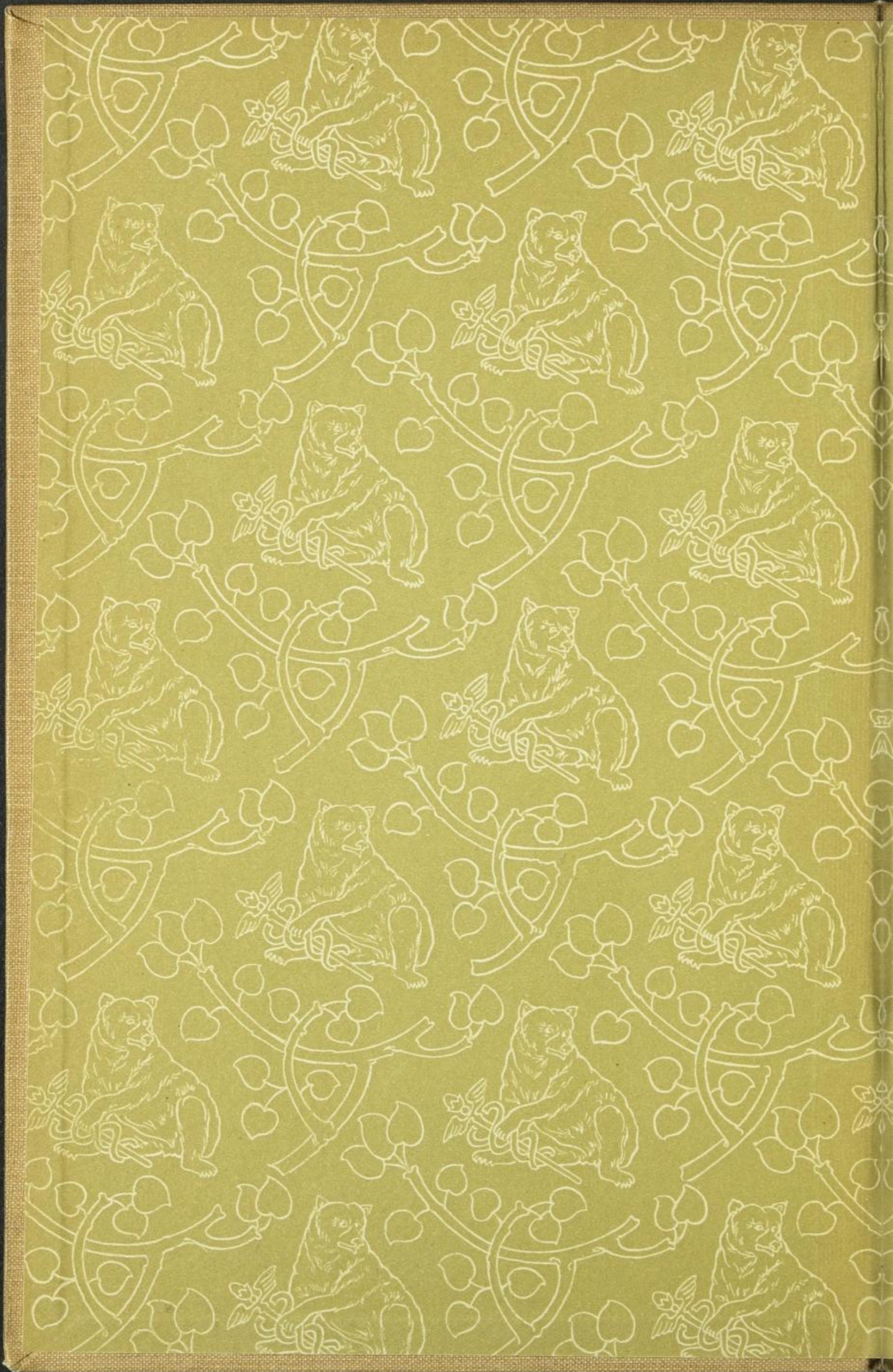
MZ 8°

10

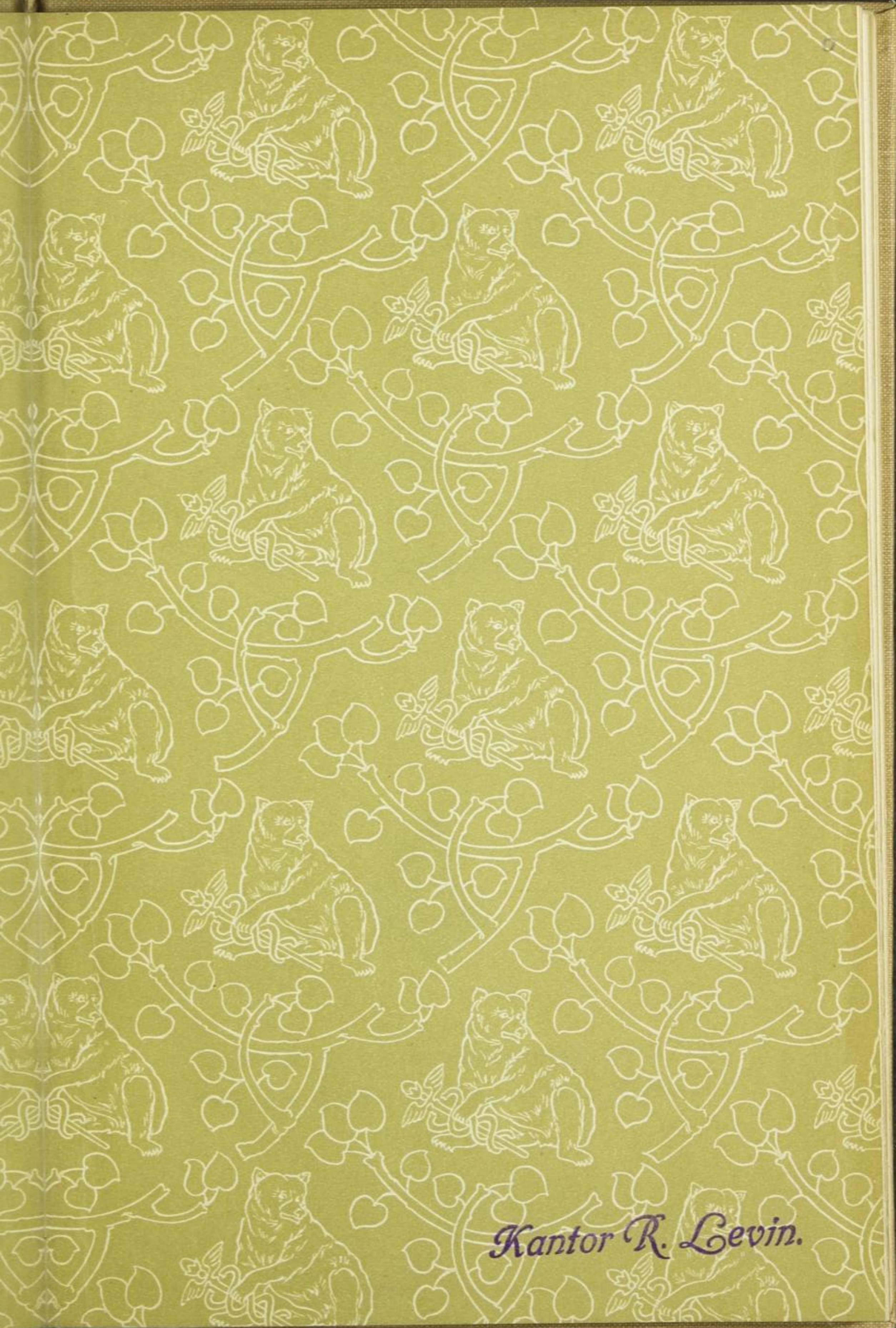
Landesbibliothek

Kantor R. Levin









*Kantor R. Levin.*







# Bach-Jahrbuch

1904

Herausgegeben

von der

Neuen Bachgesellschaft



Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel  
Leipzig • Brüssel • London • New York

*Kantor R. Levin.*

*Büchling*



Handwritten title in German script, likely the author's name, appearing as a mirror image.

1801

Handwritten text, likely a date or location, appearing as a mirror image.

Handwritten text, likely a title or subject, appearing as a mirror image.

**Sächsische  
Landesbibliothek  
- 6. MRZ. 1963  
Dresden**



Handwritten text at the bottom of the page, appearing as a mirror image.



## Inhalt.

Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig 1. bis 3. Oktober 1904.

| Kirchliche Ansprachen:  | Seite |
|---|-------|
| Ansprache des Geheimen Kirchenrats Professor D. Georg Rietschel aus Leipzig in der Motette der Thomaskirche am 1. Oktober . . . . . | 7     |
| Predigt des Herrn Professor D. J. Smend aus Straßburg im Nachmittags-Gottesdienste der Thomaskirche am 2. Oktober . . . . .         | 11    |
| Vorträge und Verhandlungen in der Hauptversammlung im Künstlerhause am 3. Oktober:  |       |
| I. Herr Pastor Karl Greulich aus Posen: Bach und der evangelische Gottesdienst. — Verhandlungen . . . . .                           | 21    |
| II. Herr Dr. Max Seiffert aus Berlin: Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. — Verhandlungen . . . . .                   | 51    |
| III. Herr Dr. Alfred Heuß aus Leipzig: Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen. — Verhandlungen     | 83    |
| <hr/>   |       |
| Dr. Arnold Schering aus Leipzig: Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters . . . . .   | 105   |
| (Wegen Ueberlastung der Hauptversammlung für den Druck abgefaßt.)   |       |



Inhalt

1. Einleitung . . . . . 1

2. Die Bedeutung der Sprache . . . . . 2

3. Die Entwicklung der Sprache . . . . . 3

4. Die Sprache und die Kultur . . . . . 4

5. Die Sprache und die Gesellschaft . . . . . 5

6. Die Sprache und die Wissenschaft . . . . . 6

7. Die Sprache und die Kunst . . . . . 7

8. Die Sprache und die Philosophie . . . . . 8

9. Die Sprache und die Ethik . . . . . 9

10. Die Sprache und die Politik . . . . . 10

11. Die Sprache und die Religion . . . . . 11

12. Die Sprache und die Literatur . . . . . 12

13. Die Sprache und die Geschichte . . . . . 13

14. Die Sprache und die Geographie . . . . . 14

15. Die Sprache und die Biologie . . . . . 15

16. Die Sprache und die Psychologie . . . . . 16

17. Die Sprache und die Pädagogik . . . . . 17

18. Die Sprache und die Medizin . . . . . 18

19. Die Sprache und die Rechtswissenschaft . . . . . 19

20. Die Sprache und die Sozialwissenschaft . . . . . 20

21. Die Sprache und die Naturwissenschaft . . . . . 21

22. Die Sprache und die Technik . . . . . 22

23. Die Sprache und die Wirtschaft . . . . . 23

24. Die Sprache und die Politikwissenschaft . . . . . 24

25. Die Sprache und die Soziologie . . . . . 25

26. Die Sprache und die Anthropologie . . . . . 26

27. Die Sprache und die Ethnologie . . . . . 27

28. Die Sprache und die Linguistik . . . . . 28

29. Die Sprache und die Philologie . . . . . 29

30. Die Sprache und die Historiographie . . . . . 30

31. Die Sprache und die Archäologie . . . . . 31

32. Die Sprache und die Paläontologie . . . . . 32

33. Die Sprache und die Paläoanthropologie . . . . . 33

34. Die Sprache und die Paläopsychologie . . . . . 34

35. Die Sprache und die Paläopsychiatrie . . . . . 35

36. Die Sprache und die Paläopsychiatrie . . . . . 36

37. Die Sprache und die Paläopsychiatrie . . . . . 37

38. Die Sprache und die Paläopsychiatrie . . . . . 38

39. Die Sprache und die Paläopsychiatrie . . . . . 39

40. Die Sprache und die Paläopsychiatrie . . . . . 40



# Kirchliche Ansprachen

am 1. und 2. Oktober 1904.



Handwritten title in German script, likely "Handwritten Manuscript".

Handwritten text below the title, possibly a date or author's name.



## Ansprache

des Geheimen Kirchenrats Professor D. Georg Rietschel  
in der Motette am 1. Oktober 1904.

### Psalm 150.

Halleluja.

1. Lobet den Herrn in seinem Heiligtum; lobet ihn in der Feste seiner Macht;
2. Lobet ihn in seinen Taten; lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit;
3. Lobet ihn mit Posaunen; lobet ihn mit Psalter und Harfen;
4. Lobet ihn mit Pauken und Reigen; lobet ihn mit Saiten und Pfeifen;
5. Lobet ihn mit hellen Simbeln; lobet ihn mit wohlklingenden Simbeln;
6. Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja.

Mit Orgelklang, mit Chorgesang, mit dem Worte Gottes haben wir das zweite deutsche Bachfest in Leipzig, der Stadt Bachs, in dieser altehrwürdigen Thomaskirche, der Kirche Bachs, eröffnet. Wie konnten wir es besser beginnen, als mit der Jubelmotette ohnegleichen: „Singet dem Herrn ein neues Lied“, dem Werk unseres Bachs, das einen Mozart einst, als er es hier an dieser Stätte hörte, zur Bewunderung hinriß? Zwar dürfen wir es nicht verschweigen, daß durch unsere Herzen in diesen Tagen und auch in dieser Stunde eine tiefe Sorge und Klage zieht, wenn unsere Gedanken zu dem Königsschloß an der Elbe hingehen, wo unser König in schwerer Krankheit leidet. Als ein Grundton zieht durch unsere Festesfreude ein „De profundis“ „Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir“, ein „Kyrie eleison“ „Herr, erbarme dich“; und unsere Bitte erklingt zu Gott: Herr halte deine schützende Hand über den König. Und dennoch dürfen und wollen wir freudig unser Bachfest feiern. Wem ginge nicht das Herz auf, der solche Klänge vernimmt, wie sie soeben erklingen sind?



„Wozu kommt ihr her? Was wollt ihr?“ So fragt man uns wohl. Als 100 Jahre nach dem Tode Bachs, im Jahre 1850, das Bewußtsein lebendig wurde, daß die herrlichen Schätze des großen Thomaskantors nicht verloren und vergessen bleiben dürfen, da trat die Alte Bachgesellschaft zuerst zusammen, und in rastloser Arbeit hat sie 50 Jahre hindurch alle Werke Bachs gesammelt und in mustergültiger Form herausgegeben. An der Wende des Jahrhunderts lag die Arbeit vollendet vor. In derselben Sitzung, da die Alte Bachgesellschaft sich auflöste, wurde die Neue Bachgesellschaft gegründet. Sie setzte da ein, wo die alte aufhören mußte. Was nützte es, wenn all die Schätze schwarz auf weiß in stattlichen Bänden vergraben blieben, in öffentlichen und privaten Bibliotheken aufbewahrt wurden, wenn das erquickende Wasser dieses Bachs nicht lebensvoll in unser Volk hineingeleitet wurde, damit jeder aus ihm Erquickung trinken könne? Darum setzte sich die Neue Bachgesellschaft die Aufgabe, die Werke des großen deutschen Tonmeisters eine belebende Macht im deutschen Volke und in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern werden zu lassen. Auf verschiedenen Arbeitsgebieten wird diese Aufgabe unternommen, und in besonderer Weise sollen in diesem Dienst die Bachfeste stehen, die womöglich aller zwei Jahre von Ort zu Ort im deutschen Vaterland wandern und die weiten Kreise unseres Volks rufen und locken, daß sie erkennen, was uns in Sebastian Bach geschenkt worden ist. So wird der große Meister auch in diesen Tagen gewaltig und mächtig zu uns reden in den Tönen seiner Kantaten, in dem Gebete „Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht“, mit dem Weckruf „Wachet, betet, seid bereit“, mit dem österlichen Jubelruf „Erfreut euch, ihr Herzen, entweichet ihr Schmerzen, es lebet der Heiland und herrschet in euch“. Er wird unsere Herzen ergreifen mit dem strahlenden Glanz der mannigfachen Instrumente, und auch der schalkhafte Humor des alten Thomaskantors wird nicht fehlen, mag auch solcher Humor sich in die Tracht der Zeit kleiden, die uns in vielem fremd geworden ist. Ueberall aber, wo er redet, durch Wort und Ton, da schauen wir hinein in das tiefgründige Gemüt. Wir schauen



wie in den blauen Himmel hinein, der uns zur Ewigkeit weist, auch wenn die Sommerwölkchen des Humors leicht und spielend darüber hinziehen.

Aber was soll, so fraget Ihr wohl an einem Feste, das den Namen eines, wenn auch großen Menschen, feiert, dieser Gottesdienst? Dazu soll uns Bach selbst der Führer und Lehrmeister sein. Was würde er sagen, wenn er heute unter uns träte? Gewiß, Bach war sich wohl dessen bewußt, was er war; er war sich bewußt der großen Aufgabe, die er als ein Herold und Bahnbrecher auf dem Gebiet seiner Kunst hatte, er hat nicht mit einer Scheindemut sein Licht unter den Scheffel gestellt, er hat wie der Apostel Paulus im Blick auf seine Zeitgenossen wohl auch sprechen dürfen und gesprochen: „Ich bin wohl mehr.“ Aber er hat alle Ehre allein auf den gelenkt, in dessen Dienst sein Wirken stand, von dem er die Gaben empfangen hatte. Was der verlesene 150. Psalm, der letzte des großen Psalmbuches, ausspricht, das ist recht eigentlich der Ausdruck der Gesinnung unseres Bachs. In der Thomaskirche sind wir versammelt; zwar im neuen Gewande erscheint sie anders als zur Zeit Bachs, aber es sind dieselben Mauern noch, die von den Tönen Bachs zuerst widerhallten. Mir ist es in dieser Stunde, als säße der alte Meister selbst droben vor seiner Orgel und ließe die Stimmen der verschiedenen Register erklingen in den mannigfaltigen Instrumenten, die der Psalm nennt: „Lobet den Herrn mit Posaunen; lobet ihn mit Psalter und Harfen; lobet ihn mit Pauken; lobet ihn mit Saiten und Pfeifen; lobet ihn mit hellen Zimbeln; lobet ihn mit wohlklingenden Zimbeln“, und wie man die Register, die in der Orgel sonst schlummern, nennen mag. Mir ist's, als stände er heut oben auf dem Orgelchor in der Mitte seiner lieben Thomaner und rief selbst sie auf: „Singet dem Herrn ein neues Lied“, und im Jubelton verschlingen sich die Stimmen im bunten Gewirr und lösen sich wieder wie ein jubilierender Engelreigen. Es ist ein Grundton, der durch alles hindurch klingt, was der Meister geschaffen hat, der auch deutlich zutage getreten ist in unserer heutigen Motette: das erste und letzte Wort unseres Psalms: „Lobet den Herrn in seinem Heiligtum; lobet ihn in der Feste seiner



Macht; lobet ihn in seinen Taten; lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit; alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja“, und darum durfte auch nicht in der Motette, die das Bachfest einleitet, das gottesdienstliche Eröffnungswort fehlen, das allein im Sinne des Meisters den Ton weiterträgt, den er mit seiner Motette angegeben hat. Jahrhundertlang ist diese Stunde, die allwöchentlich wiederkehrt und die Hörer sammelt, nicht nur angesehen worden als eine Gelegenheit zu ästhetischem Genuß, sondern als ein Gottesdienst, und Bach fordert von uns heute dieses wieder. Was Bach geschaffen hat für den Gottesdienst der Gemeinde, das wird man im vollen Maß auch nur verstehen, wenn es im Gottesdienst der Gemeinde erklingt, wenn man aus den Tönen es heraushört: „Ziehe deine Schuhe aus von deinen Füßen, denn der Ort, da du auf stehst, ist ein heilig Land.“ So stellen wir auch dieses Bachfest unter den Segen unseres Gottes, daß es vielen Erquickung bringe für Herz und Gemüt, und daß es gereiche allein zur Ehre dessen, der unserem Volke einen Bach zum Segen geschenkt hat. Amen.





## Predigt

des Herrn Professor D. J. Smend aus Straßburg in  
dem Nachmittags-Gottesdienste der Thomaskirche  
am 2. Oktober 1904.

Gnade und Friede von Gott unserm Vater und dem Herrn  
Jesu Christo sei mit uns allen. Amen.

Maleachi 3, 1: So spricht der Herr: Siehe, ich will meinen  
Engel senden, der vor mir her den Weg bereiten soll. — Aber  
des Herrn Wort ist wahrhaftig; und was er zusagt, das hält  
er gewiß!

Einen Augenblick laß uns inne halten, liebe Gemeinde,  
und uns sammeln um das Wort der Schrift. Nicht, als würde  
uns in dieser Feier nicht auf mancherlei Weise Evangelium  
verkündigt, oder als dürfte es bei uns Evangelischen keinen  
Gottesdienst geben ohne den Mann auf der Kanzel. Aber daß  
wir uns über den Sinn und Zweck einer so ungewöhnlichen  
Stunde in klaren Worten verständigen, das haben die Ver-  
anstalter unsres Festes für recht und gut gehalten. Und so wolle  
Gott mir geben, daß durch mein Wort unser Erlebnis vertieft  
und eure Freude gemehrt werde.

Vor uns steht ein Gotteswort des Alten Bundes. Was  
ist das Große, das Unverwüßliche an solchem Spruch? Dies,  
daß er einst in der Fülle der Zeit durch Gottes Macht zur Tat  
und Wahrheit geworden ist. Aber dies doch noch vielmehr, daß  
er sich hundertmal erfüllt hat und immer wieder erfüllen  
muß. Hat daher unser Herr Christus diese Worte auf den  
Propheten in der Wüste, auf Johannes den Täufer bezogen,  
so schließt das gar nicht aus, daß wir sie auch auf andere



Bahnbrecher Gottes anwenden und deuten. Denn der Herr unser Gott ist immer im Kommen und sendet noch allezeit seine Engel vor sich her. Und heute und hier wollen wir kühnlich im Blick auf unsern Bach ausrufen: „Dieser ist es, von dem geschrieben steht: Siehe, ich will meinen Engel senden, der vor mir her den Weg bereiten soll.“

Ein Wegbereiter für unsern Gott und Herrn, so wollen wir ihn jetzt anschauen.

Da kann denn das Erste nichts anderes sein, als daß wir Dank sagen für den treuen Dienst, den dieser Diener Gottes an uns ausgerichtet hat. An uns und an Unzähligen. Ich denke des bescheidenen Landkinds, das irgendwo in dörflicher Abgeschlossenheit sein „gläubiges Herze frohlocken und scherzen“ heißt; oder des „anfahenden Organisten“, der seinen ganzen Eifer daran wendet, sich eins der unsterblichen Choralvorspiele anzueignen. Ich denke des Fürsten und Kriegshelden, der in seiner Todesstunde einmal noch die beiden Sterne zu sehen begehrte und sah, „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ und „Wenn ich einmal soll scheiden“. Und von da an steigen wir hinauf oder hinab bis hin zu den ernstesten Forschern, die sich Tag für Tag zergrübeln an all den großen und kleinen Geheimnissen dieses Genius.

Wir können ihn nicht hinwegdenken aus unserm Leben, das doch so viel Entbehrliches und Ueberflüssiges in sich faßt; nicht hinwegdenken aus unsrer Jugend, aus unserm Heim, aus dem Jubel unsrer Weihnachtsstube, aus der Stille unsrer Karwoche. — Es ist ja im Grunde zweierlei, was wir dem überreichen Manne danken. Einmal dies: er hat uns die Seele, jedem die seine, unaussprechlich bereichert; uns den Geschmack verdorben an dem, was fade, seicht und flach; uns, wer weiß wie oft, erhoben über alle Welt; uns gewisser gemacht der ewigen Realitäten, auf denen sein und unser aller Leben ruht. Und dann wieder: er hat uns mit viel werten, teuern, tüchtigen Menschen zusammengeführt, die wir sonst nicht kennen, denen wir ohne ihn nicht näher getreten sein würden. Denn was verbindet der Menschen Herzen, wenn nicht große gemeinsame Erlebnisse, wie Bachs Wunderwerke sie uns boten und in diesen Tagen



wieder so reichlich bieten? Wahrlich, was wir vorhin vernahmen, das ist das Programm dieses Künstlerlebens gewesen, uns zu verkünden: „Gott der Herr ist Sonne und Schild; der Herr gibt Gnade und Ehre; er läßt kein Gutes mangeln den Frommen“\*. Das macht, dieser Bach ist ein Mensch des Glaubens gewesen, des Glaubens, der die Seele stark und froh macht, und der zugleich die Geister unlöslich verbindet, wenn es sein muß, auch über Tod und Grab.

Aber was ist dieser Eine und Einzige vollends seiner Kirche gewesen und geworden! Wir wollen es aufs kürzeste sagen: Sonne und Schild! Sonne nach innen, Schild nach außen! Ja, Sonne nach innen, die es uns wärmer gemacht hat in unsern Kirchen, und heller und trauter, daß wir begieriger der Stimme Gottes lauschten. Schirm und Schild nach außen; denn es hat keiner, unbestritten keiner, unsrer verachteten evangelischen Kirche mehr Ehre gemacht, mehr Respekt erworben, mehr Vertrauen erweckt als dieser Bach. Oder gilt hier der Schluß von dem Sohn auf die Mutter nicht mehr? Eine Gemeinschaft, die der Welt solchen Mann gegeben, für die ein Held wie dieser all sein Vermögen eingesetzt hat, wird eine unverächtliche Größe sein, was man denn immer in diesen Zeiten von anderen Kirchen rühmen darf und prahlen mag.

Und seiner Kirche gehört er an. Daß Bachs Werke heute ihren Siegeszug halten durch die ganze Welt, über nationale und konfessionelle Schranken hinweg, macht uns froh und stolz; daß Paris und Rom sich vor ihm neigen, ist in der Ordnung. Auch können und wollen wir niemandem wehren, den Bach zu nehmen, wie er ihn versteht und braucht, wäre es auch nur — ich sollte nicht sagen nur! — als einen Zuchtmeister in der Solidität der Arbeit und in der Disziplin des Geistes. Allein dabei bleibt doch dies bestehen: in die Tiefen dieser abgründigen Seele hinein gewann noch keiner einen Blick, der nicht ein herzliches, dankbares Verständnis besaß für deutsche

\* Diese Predigt war umgeben von den beiden Hälften der Reformationsfest-Kantate „Gott der Herr ist Sonne und Schild“.



Art und für die Güter der deutschen Reformation, für evangelischen Glauben und freies, persönliches Christentum. Darum wird unser Bachfest heute von selbst zur Reformationsfeier.

Hier aber, an seiner Stätte seiner kirchlichen Wirksamkeit, sagen wir Dank, — nicht für uns allein, sondern zugleich für die große Bachgemeinde diesseits und jenseits des Ozeans, für alle, die je aus diesem unerschöpften Brunnen genommen haben Erquickung und Trost, Kraft und Stille, Lebensfreude und Todesbereitschaft, Heilung und Heiligung; für jeden, der, wenn sein Abend kommt, wird sprechen dürfen: Ich habe gelebt; denn ich habe aus Gottes Bach getrunken! —

Aber machen wir aus unserm Helden nicht am Ende gar einen Heiland oder einen Götzen? Wie würden wir, wie würde er sich unser schämen müssen. Nichts, nichts hat er sein wollen als seines Gottes Bote und Zeuge. Daß er dem den Weg bereite, dazu wußte er sich gesandt, und er hat fest an seine Mission geglaubt. Aber nie hat ein großer Mensch im Hinblick auf seinen Herrn ehrlicher und reiner sich das Bekenntnis zugeeignet: „Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen!“

Wir stoßen hier auf ein Stück göttlicher Weltordnung, das wir allenthalben in der Weltgeschichte zu finden glauben. Ein Großer steht auf, damit er dem noch Größeren Bahn mache. So ist es oft; doch nicht weniger häufig so: Ein Starcker kommt und geht wieder zu Grabe; und ein Geringerer folgt ihm nach, doch stark genug, den Toten zu erwecken und ihn aufs neue in die Welt zu senden. So war es hier.

Wie könnten wir heute des Mannes vergessen, der dem 19. Jahrhundert in der Hauptsache das Verständnis Bachs vermittelt hat, — des edlen Felix Mendelssohn, der, selbst ein Großer zu seiner Zeit und in seiner Art, sich willig dem Dienst des Größeren unterstellte, nachdem er von ihm überwältigt worden war? Er hat unserm Bach in das dürre Erdreich hinein das Bett gegraben. Und was er erlebte, ihm danken wir es, daß wir's auch erleben. Was war es doch, und was ist es? Ich meine, dies: „Der Herr ging vorüber. Und ein starker Wind, der die Felsen zerbrach und die Berge zerriß, ging vor dem Herrn her. Und nach dem Sturmwind kam



ein Erdbeben, und nach dem Erdbeben kam ein Feuer. Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Säusen. Und es nahte sich der Herr!“ — Freunde, das haben auch wir erfahren und haben mit zitternder Seele gesprochen: „Gott ist gegenwärtig, laffet uns anbeten!“ Ja, er wurde gesandt, daß er aus vielen Herzen banne die Zerfahrenheit und den Leichtsinn und die Zweifelsucht, und etwas darinnen erwecke und stärke von Sehnsucht nach Gott, von unbändigem Verlangen nach dem ewigen Gut, von dem Glauben, der nie vergeht, von dem Glauben: „Das ist je gewißlich wahr und ein teuerwertes Wort, daß Christus Jesus gekommen ist in die Welt, die Sünder selig zu machen“.

Einer unsrer besten deutschen Musiker gesteht uns, daß er einst über dem Anhören jenes „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ seine Bekehrung erlebte, d. h. ein erstes Ahnen davon, hinter diesem Bach stehe eine Himmelsmacht, unbegreiflich groß und erschütternd nahe. Das ist es ja, worin seine Gewalt über unsre Gemüter beruht. Es sind ohne Zweifel viele hier, denen unser Bach innerlich näher steht als die strahlenden Sterne unsrer Nationalliteratur. Warum? Weil es den Tönen gegeben ist, auszusprechen, was kein Wort zu sagen vermag. Wohl, aber noch vielmehr deshalb, weil wir im Umkreis unsres Lebens keinen frommeren, gottesfürchtigeren, tieferen Geist kennen, — in diesem Lande Luthers, den Doktor Luther selber ausgenommen — kein stilleres, innigeres, tieferes Gemüt als diesen gewaltigen Mann. Und wenn die stolzeste Gestalt unsrer neueren deutschen Geschichte von sich selbst hat sagen dürfen: Ohne den christlichen Glauben hättet ihr diesen Kanzler nicht gesehen!, so darf gewiß ein Bach zu uns sprechen: „Ohne den evangelischen Glauben wäre ich nicht, der ich bin!“

Ist das nicht die Erfahrung vieler Tausende, auf diesem Boden erworben, daß sich an persönlichem Leben persönliches Leben entzündet? Wie vielen hat er die Brücke geschlagen hinüber und hinauf in eine andre Welt, die Welt der unvergänglichen Werte! Wodurch? Durch seinen Ernst und seine Fröhlichkeit, durch seine Stille und seine Kraft, seine Demut



und seinen Trutz, seine Milde und seinen Zorn, seine Sinnigkeit und seine Überlegenheit, sein Alleskönnen und Nichtsseinwollen. Ja, wir haben ein Recht, auf ihn das Gotteswort zu deuten: „Siehe, ich will meinen Engel senden, der vor mir her den Weg bereiten soll.“ —

Aus solcher Erkenntnis erwächst aber auch uns, den dankbaren Erben solcher Gaben, eine große und gewichtige Aufgabe. Diese nämlich, daß wir den Pionier Gottes in naher Fühlung erhalten mit der Seele unsres Volks. Und das ist eine verheißungsvolle Aufgabe. Ich will das nicht weiter begründen; ich könnte nur Selbstverständliches sagen. Aber, das laßt mich aussprechen, wie froh und getrost es uns, die Prediger des Evangeliums macht, zu wissen, daß dieser Mann, der schon so lange entschlafen ist, fort und fort predigt, mit uns und für uns und, Gottlob, gewaltiger als wir und alle Schriftgelehrten.

Und unsre Aufgabe ist auch wahrhaft zeitgemäß. Es gehen durch unsre Gegenwart zwei große idealistische Strömungen dahin. Die eine, die ästhetische, hat es abgesehen auf die Pflege des Schönen; und tapfer vertraut sie auf die erhebende, adelnde, reinigende Macht aller gottgeborenen Kunst. Die andere, die soziale, zielt auf das Wohl der Geringen, will dem kleinen Manne den Tisch decken und ihm sein Anrecht wahren an Freude und Ehre. Ihr Christen, was für ein herrlich Ding, wenn wir nun sehen, wie diese beiden Ströme einander suchen und finden! Wie lacht uns das Herz, wenn nun die Botschaft erschallt: Hinweg mit dem Klassenegoismus! Die Kunst fürs Volk, die Kunst fürs Volk! Laßt auch den geringsten unsrer Brüder Auge in Auge gegenübertreten den hohen Geistern und Propheten, die uns gegeben sind!

Indes, verzeiht, im Angesichte Bachs kann unsre Lösung doch nicht nur diese sein: Die Kunst fürs Volk!, sondern das Evangelium fürs Volk, den Glauben fürs Volk, auch und vor allem mit und durch die Kunst! Hier aber wird die verheißungsvolle und so zeitgemäße Aufgabe zu einem heiligen Werk, werden die Priester der Kunst zu Wegbereitern Gottes und Jesu Christi. Und denen, die diese Straße ziehen, geht



Einer voran, der Gewaltigste, der Thomaskantor von Leipzig, der glaubensstarke Bach.

Wir sind gewillt, ihm zu folgen. Sind wir auch geschickt dazu? Freunde, das erfordert absonderliche Menschen; innerliche, gerade, lautere Naturen; solche, die immer das Ihre tun und nie das Ihre suchen. Hier heißt es: Fort mit aller fleischlichen Eitelkeit! Wer dieses Weges gehen will, muß reines Herzens sein. Fort mit aller Hoffart und Unreinigkeit! Wer diesen Dienst ausrichten will, muß unter seinen Füßen haben, was ein Bach allewege so gründlich verabscheut hat, das unsolide und unkeusche Wesen.

Sind wir solche Leute? Nicht wahr, vor solchem Riesen dünken wir alle uns recht ärmlich, winzig und wohl auch etwas windig? Solche Empfindung ziemt uns auch. Ja, gerade sie kann uns heute etwas weiter bringen und höher heben, der Welt des Glaubens und der Gerechtigkeit entgegen, in der unser Bach heimisch gewesen ist, aus der er seine beste Kraft entnommen hat. Damit auch wir uns dort anbauen lernen, laßt uns Gemeinschaft haben mit der großen Gemeinde der Glaubenden und Frommen in der Welt; mit unsern frommen Vätern und Müttern, mit unsern lieben Kindern, die wohl nicht alle musikalisch sein werden, nicht alle zugänglich für die Sprache der Idne, die aber vielleicht ein Anderes, Größeres vor uns voraushaben, ein feines, gutes Herz für das ewige Evangelium von Gottes Herrlichkeit und Gnade.

Ist es uns ehrlich darum zu tun, so wird die Arbeit, zu der wir uns verbunden haben, nicht umsonst sein. Denen, die er gesendet hat, folgt der lebendige Gott gewißlich mit Kraft und Hilfe nach. Er läßt seine Pioniere nicht im Stich. Wo aber er ist, da ist Leben und Friede und Wachstum in allem Guten. So kommt uns dann eine bessere Zeit herauf, die bessere Zeit, nach der wir evangelischen Christen in diesen Tagen so sehnlich die Hände ausstrecken. Mehr Geist und Glauben Bachs in unser Volk, und über Volk und Land geht ein neuer Morgen auf.

Gott segne unsre Kirche und ihr schönstes Erbe, das heilige Lied! Gott segne unsre Neue Bachgesellschaft, ihre Arbeiten



und ihre Feste! Gott segne uns alle, daß wir in diesen Tagen nicht nur viel Schönes, Liebes, Großes hören, sondern auch etwas spüren vom Wehen seines heiligen Geistes! Und dann wollen wir von dannen gehen mit dem Bekenntnis und Gebet: „Nicht uns, Herr, nicht uns, sondern deinem Namen gib die Ehre! Gib, daß wir nicht unser noch eines Menschen uns rühmen, sondern dir, dem ewigen Könige, Preis und Ehre bringen, durch Jesum Christ!“ Amen\*.



\* Es folgte das Te Deum für Chor und Gemeinde.



# Vorträge

nebst

Verhandlungen des zweiten deutschen  
Bachfestes in Leipzig

am 3. Oktober 1904.



Für die in den nachstehend abgedruckten Vorträgen vertretenen Anschauungen, besonders im Hinblick auf die Frage der Bearbeitungen, sind die jeweiligen Verfasser verantwortlich.



## Bach und der evangelische Gottesdienst.

Vortrag des Herrn Pastor Karl Greulich aus Posen.

„Bach und der evangelische Gottesdienst“, so lautet das Thema, über das ich in dieser Stunde zu Ihnen reden darf. Darf — ich kann es nicht unterlassen, dem Vorstande der Neuen Bachgesellschaft meinen wärmsten Dank zu sagen für den mir gewordenen Auftrag. Daß ich als der Erste auf einem deutschen Bachfest in Leipzig über dies Thema, mir seit 10 Jahren Herzensthema, reden darf, das hebt mich; daß meine Kraft dazu aber gar so schwach ist, das drückt mich!

„Bach und der evangelische Gottesdienst“ — ein ungemein weites Thema; Stunden gehörten dazu, ihm wirklich gerecht zu werden. Aber hinter meinem Vortrage stehen noch zwei andre angekündigt über gleich wichtige Fragen, die uns Bachfreunde bewegen, und es wäre ungerecht gegen die beiden Herren Referenten, wenn ich zu lange redete. Und hinter meinem Thema steht „Diskussion“! Ich hoffe, ein jeder, der an der Verwirklichung des Programms mitarbeiten will, das die Neue Bachgesellschaft sich gestellt hat, faßt diese Aufgabe so auf, daß wir bei den Bachfesten nicht zusammenkommen, um lange, gelehrte Abhandlungen zu halten und zu hören (derartiges liest man viel besser gedruckt!), sondern so, daß wir im lebendigen Gedankenaustausch die Fragen zu klären suchen, deren Bach so viele uns aufgibt. Verzeihen Sie daher, wenn ich vieles übergehe, manches nur flüchtig streife, was im Thema liegt.

„Bach und der evangelische Gottesdienst“ — das Thema liegt mitten in der Marschlinie, die Professor H. Kretschmar der Neuen Bachgesellschaft vorgezeichnet hat, als er es als



ihre wichtigste Aufgabe für die nächsten Jahrzehnte bezeichnete, diejenigen Werke Bachs, die für den Gottesdienst geschaffen worden sind, auch wieder ihrer ursprünglichen Bestimmung entsprechend zur Aufführung zu bringen. Und für den evangelischen Gottesdienst geschaffen sind gut zwei Drittel sämtlicher uns erhaltenen Werke Bachs. Stellen Sie Sich im Geiste vor die 45 Jahressbände, die die Alte Bachgesellschaft uns geschenkt hat. Da sind freilich eine stattliche Reihe von Bänden mit Werken, die nichts mit dem Kultus zu tun haben: die Klavierwerke, die Orchestersuiten und Konzerte, die Kompositionen für Geige, Flöte und Cello, die weltlichen Kantaten — gewiß überreiche Früchte eines Künstlerlebens! Aber nun schauen wir daneben die Fülle der Werke, die Bach sicher für den evangelischen Gottesdienst geschaffen hat: die 19 × 10 Kirchenkantaten, die 2 bzw. 3 Passionen, die große Messe und ihre kleineren Schwestern (die Frage, inwieweit die H-moll-Messe als Ganzes im Gottesdienst verwendet worden ist oder verwendet werden kann, bleibe unerörtert), das Weihnachts-Dratorium, die Motetten und die meisten Orgelkompositionen — wahrlich, der Kantor Bach schlägt doch bei weitem den Kapellmeister Bach! Nicht das höfische Parkett war seine Heimat — auf einem Konzertpodium hat er ja nur wenige Jahre in Leipzig gestanden, und Bühnenmusik lag ganz außerhalb seines Gesichtskreises —, seine Heimat war das evangelische Gotteshaus. Hier liegen die starken Wurzeln seiner Kraft, hierher gehören die reichsten und reifsten Früchte seines Schaffens.

Bach und der evangelische Gottesdienst gehören schlechthin zusammen — sagen wir richtiger, sie gehörten einst zusammen! Einst, aber auch nur, solange Bach lebte, und auch nur soweit, als sein direkter Einfluß reichte. Es war nur eine Personal-Union, aber freilich eine Personal-Union ohne Gleichen! Der evangelische Gottesdienst hatte Bachs Vorfahren ein Jahrhundert hindurch das tägliche Brot gegeben und ihm selber auch, mit kurzen Unterbrechungen, von den Tagen an, da er als Kurrendeschüler durch Eisenach und Ohrdruf zog und als Mettenschüler im Lüneburger Michaeliskloster



sang, bis an sein Lebensende. Aber auch das geistige Brot gereicht hat ihm der evangelische Gottesdienst. Seine ganze Bildung, nicht nur seine sittlich-religiöse, man darf getrost sagen, seine ganze Geistesbildung stammt aus Elementen des evangelischen Gottesdienstes. Die Bibel ist sein Konversationslexikon, Gesang- und Andachtsbücher bilden seine Bibliothek, lutherische Orthodorie, gepaart mit einem milden Pietismus ist seine Lebensphilosophie. Und auch die Elemente seiner künstlerischen Technik stammen alle aus dem evangelischen Gottesdienst: das Kirchenlied der Gemeinde, der Altargesang des Geistlichen, die Klänge des Chores und des Kirchenorchesters, über allem aber, alles zu einem einheitlichen großen Ganzen zusammenfassend, der machtvolle Ton der Orgel — das sind die Kunstmittel, an denen er großgewachsen ist und mit denen er dann arbeitet. Musik und evangelischer Gottesdienst haben in dieser einzigartigen Persönlichkeit einen Bund geschlossen wie nie mehr weder vorher noch nachher.

Dies erkennen heißt auch die Schranken erkennen, die diesem Künstler gezogen waren. Bach war kein universeller Künstler wie Beethoven, wie in gewissem Sinne sogar Händel, wenn wir das bei den Klängen der Violin-Ciaccona, mancher Orgelphantasie und manches Präludiums aus dem wohltemperierten Klavier auch manchmal glauben möchten. Wäre Bach in Köthen oder Weimar geblieben, wäre er statt nach Leipzig nach Dresden oder Hamburg gekommen, vielleicht wäre sein künstlerischer Entwicklungsgang ein anderer geworden — wer will es sagen? Wir betrachten es jedenfalls als ein großes Glück, daß auch hier in der Beschränkung der Meister, dieser Meister sich gezeigt hat, und daß er, trotz aller Enge der Verhältnisse doch auch wieder begünstigt von dem reichentwickelten gottesdienstlichen Leben Leipzigs, der evangelischen Kirche kirchenmusikalische Schätze geschenkt hat, wie kein Volk der Erde ähnliche besitzt.

„Aber,“ so sagen viele, „Bachs Werke, wenn auch ihrerzeit für den Gottesdienst geschaffen, gehören dennoch nicht in den Gottesdienst hinein; sie bedeuten eine traurige Verirrung von der Linie der ‚reinen‘ Kirchenmusik; sie sind viel zu welt-



lich, zu subjektiv, zu überladen; sie erfordern Instrumentalbegleitung und Sologesang, die gehören aber nimmermehr in den Gottesdienst, da gibt's nur Einen Solisten, den offiziellen Wortverkünder, da hat nur der reine a cappella Gesang seine Stelle." Diese Einwände, die man noch um ein Beliebigeres vermehren könnte, sind nicht verstummt, seit Bachs Werke nach fast hundertjährigem Todesschlaf wieder erwacht sind. Die Romantiker in Rom hatten sich berauscht an der überirdischen Schönheit der Gesänge der sirtinischen Kapelle, und die beiden Romantiker auf dem preussischen Königsthronen gaben nur zu gern dem romanisierenden Einfluß namentlich Bunsens nach bei ihrem Bestreben um die Pflege evangelischen gottesdienstlichen Lebens und gottesdienstlicher Musik. Und Männer wie Thibaut, Karl von Winterfeld und Grell haben, trotz besten Willens, mitgeholfen, daß die geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik diesen, wir können nur sagen, geradezu unheilvollen Verlauf nahm. Ja, man kann gar nicht anders, als diese Entwicklung der Dinge geradezu als eine Ironie des Schicksals zu bezeichnen: Orgel und Instrumentalmusik, aus der protestantischen Kirche hinausgewiesen, bemächtigten sich der römischen Messe und stellten damit dies Erzeugnis einer weltabgewandten Frömmigkeit auf einen gar realen weltlichen Boden; deutsche Protestanten aber mühten und quälten sich, wie sie aus den Fesseln des transzendenten lateinischen Messgesanges für den evangelischen Gottesdienst ein feierliches priesterliches Kleid zurechtschneidern könnten. Rom hat seinen Irrtum längst eingesehen, hat die „Kumpelmessen“ aus den Kirchenhallen hinausgefegt, der Protestantismus aber müht sich bis auf diese Stunde vergeblich mit künstlichen Wiederbelebungsversuchen solcher römischen Herrlichkeit, trozdem Philipp Spitta es uns vor mehr als einem Jahrzehnt schon gesagt hat, woher allein eine Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik kommen kann, wenn wir nämlich auf ihre wirklichen geschichtlichen Wurzeln zurückgehen: das deutsche Kirchenlied und die deutsche Orgelmusik, mit andern Worten, auf Johann Sebastian Bach! — Begegnet so die Wiedereinführung Bachs in den evangelischen Gottesdienst bei den Männern der Kirche lebhaftem



Widerspruch, so nicht minder bei den Künstlern. Sie betrachten die Forderung „Die kirchenmusikalischen Werke Bachs der Kirche!“ als einen Eingriff in ihre Domäne; ihnen erscheint solche Forderung „reaktionär“, und von ihrer Erfüllung befürchten sie eine Einengung ihres künstlerischen Schaffens.

„Haben wir nicht seit Jahrzehnten die Matthäuspassion, die Messen, die Kantaten im Konzertsaal aufgeführt? Haben wir damit nicht die tiefsten ästhetischen Wirkungen erzielt? Ja, haben die Zuhörer nicht häufig genug es uns bezeugt, daß sie auch innerlich, religiös, von den Aufführungen tief ergriffen wurden? Auf den Ort der Aufführung kommt's gar nicht an und ebensowenig auf die innerliche, religiöse Stellung oder die Konfession der Mitwirkenden, sondern allein darauf, daß die Aufführung künstlerisch vollwertig ist. Jedes wahre Kunstwerk wirkt in jedem künstlerischen Rahmen!“

Ja, wer möchte das wohl bezweifeln? Gewiß: Man kann jedes wirkliche Kunstwerk in jedem Rahmen genießen, das gilt für alle Zweige der Kunst. Aber ebenso unzweifelhaft richtig ist, daß jedes Kunstwerk seine volle und ganze Wirkung nur in dem Rahmen haben kann, für den der Künstler es ursprünglich geschaffen hat. Wir können die Großartigkeit und Schönheit der Psalmen, der Bergpredigt, der Gleichnisse Jesu gewiß rein literarisch, rein ästhetisch würdigen — in ihrer ganzen Tiefe werden sie sich uns aber nur erschließen, wenn die religiös-sittliche Gedankenwelt, der jene Zeugnisse entstammen, in uns lebendig ist. An Shakespeares Hamlet können wir uns gewiß begeistern im stillen Kämmerlein; den ganzen Hamlet aber werden wir nur erfassen, wenn er uns ideal verkörpert auf der Bühne gegenüber steht. Die Formenschönheit, den Phantasiereichtum eines Böcklinschen Bildes ahnen wir wohl auch beim Betrachten einer photographischen Nachbildung, eines Stiches; aber sein ganzer poetischer Zauber wird uns doch nur aufgehen, wenn die Farben des Originals vor uns leuchten und glühen. Der Feuerzauber aus der Walküre und Isoldens Liebestot werden uns gewiß nicht kalt lassen, wenn wir sie im Konzertsaal in guter Wiedergabe hören; aber wie ganz anders ist doch ihre Wirkung auf der Bühne! Ins Ungemessene ließen



die Beispiele sich vermehren; sie genügen wohl aber vollkommen, die Richtigkeit meiner dritten These zu beweisen.

Mit dem allergrößten Nachdruck versucht man auch z. B. auf musikalischem Gebiete mit diesen Gedanken Ernst zu machen; man fordert eine Reform der Konzertprogramme, man will keine Bühnenmusik mehr auf dem Konzertpodium, keine intime Kammermusik im großen Konzertsaal hören. So fordern wir nun ebenso mit Nachdruck die Zurückführung der kirchenmusikalischen Werke Bachs in die Kirche, in den Gottesdienst, und zwar zunächst aus rein künstlerischen Gründen; daneben freilich auch aus religiös-kirchlichen! Wer sich eingehend mit Bachs Vokalmusik beschäftigt hat, der weiß, wie innig bei ihm die Verschmelzung von Wort und Ton ist. Unmittelbar aus dem Text heraus ist die Musik geboren; da gibt's kein zufälliges Nebeneinander von Wort und Ton, da können wir nirgends den Text ignorieren oder gar einen beliebigen andern unterlegen, das ganze Notenbild würde uns unter Umständen unverständlich werden. (Auf die Frage, wie es Bach bei Verwendung einzelner Sätze z. B. aus weltlichen Kantaten für Kirchenkantaten mit der textlichen Umarbeitung gehalten hat, soll hier nicht eingegangen werden.) Ist aber der Text für die musikalische Gestaltung der Komposition so wesentlich, so darf man ihn unbedingt nicht so nebensächlich behandeln oder gar gänzlich ignorieren, wie es m. B. von seiten mancher Bachdirigenten geschieht. Ich habe mir sagen lassen, daß hin und her z. B. die H-moll-Messe eingeübt wird, ohne daß seitens des Dirigenten auch nur der Versuch gemacht würde, dem Chor den lateinischen Text zu verdeutschen oder ihn in den eigentümlichen religiös-kirchlichen Inhalt des Werkes einzuführen. Nur musikalisch, nur ästhetisch wird das Werk Sängern und Instrumentalisten nahe gebracht. Was aber im Kyrie zittert und bebt, was im Gloria jubelt und jauchzt, was im Credo an Väterglauben trotzig, unbeugsam einherschreitet, das kann man ganz nur fühlen, wenn man nicht außerhalb der hier niedergelegten religiösen Gedankenwelt steht, womöglich über ihr zu stehen glaubt, das kann man ganz nur fühlen und genießen und wiedergeben, wenn man in ihr lebt.



Lassen Sie mich von den ungezählten Beispielen, die sich mir aufdrängen, nur noch zwei herausgreifen, die Himmelfahrtskantate „Gott fähret auf mit Jauchzen“ und die Matthäuspassion. Zunächst die Himmelfahrtskantate. Gewiß, ich kann mich ganz abgesehen von meiner religiösen Stellung an der Schönheit und Pracht des ersten Satzes berauschen, kann stauend, überwältigt stehen vor der wunderbaren, an Richard Wagner erinnernden, ja über ihn hinausweisenden Chromatik des zweiten Theils der Alt-Arie („Ich stehe hier am Weg und schau ihm sehnend nach“). Aber die Himmelfahrtskantate als Ganzes in mich aufnehmen, ihren schier ausgelassenen Kinderjubiläum und unvermittelt daneben ihre zitternde Sehnsucht ganz verstehen kann ich nur, wenn mir das Wort „Himmelfahrt“ innerlich etwas bedeutet: Wenn ich jubeln kann darüber, daß Einer über menschliche Kleinheit und Gemeinheit, über Sünde und Tod wirklich triumphiert hat, und wenn auf der andern Seite in mir etwas von der Sehnsucht lebt, die durch jene kühne Chromatik zittert, von der Sehnsucht, für die nie ein anderer Komponist ähnliche Töne gefunden hat wie Johann Sebastian Bach. Und die Schönheit der Matthäuspassion ist gewiß unverwundlich; ihr Gegenstand und die über alles Lob erhabene Komposition durch Bach sichern ihr die tiefgehendste Wirkung, wann und wo ich sie auch hören mag, und sei es im allerprofansten Lokal. Aber wie ist's doch so ganz anders, wenn sie mir am Karfreitag in der Kirche entgegenklingt! Wenn ich mich nicht nur entzücke über das Pianissimo des Chores „Was ist die Ursach aller solcher Plagen?“ — nein, wenn ich es spüre, wie es in Hunderten von demütigen Seelen um mich her zittert: „Ach, meine Sünden haben dich geschlagen! Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden, und du mußt leiden!“ Nur in dieser Karfreitagsstimmung, nur umfassen von solchem echten Karfreitagszauber wird die Matthäuspassion die Wirkung auf mich ausüben, zu der allein sie Bach ganz sicher geschaffen hat! Aus ästhetischen wie aus religiösen Gründen erheben wir darum die Forderung: Die Werke Bachs, die für den evangelischen Gottesdienst geschaffen worden sind, müssen



auch wieder auf ihren Heimatsboden zurückverpflanzt, müssen wieder dem evangelischen Gottesdienst eingefügt werden!

Enthält aber unsere Forderung nicht eine Undankbarkeit gegen die vielen treuen Männer, die seit Felix Mendelssohns unvergeßner That 1829 sich bemüht und große Opfer gebracht haben, um die Welt wieder mit diesen herrlichen Schätzen bekannt zu machen? Klingt durch die Forderung nicht der leise Vorwurf hindurch, daß jene Männer ihre Aufgabe doch eigentlich falsch aufgefaßt, daß sie sich um die ästhetischen und religiösen Voraussetzungen für die Aufführungen jener Werke nicht bekümmert hätten? Nichts liegt uns, die wir eine neue Zeit für Bachs kirchliche Werke herbeisehnen, ferner, als pietätlos über eine siebenzigjährige Arbeit hinwegzuschreiten, und keiner wird wohl der Meinung sein, es wäre besser gewesen, jene Werke hätten weiter in den Bibliotheken geschlummert, als daß sie an unrichtiger Stelle zur Aufführung kamen. Weder Mendelssohn noch seine Nachfolger bis zu dieser Stunde trifft darum ein Vorwurf. Wenn ein Vorwurf zu erheben wäre, so könnte er sich nur gegen die evangelische Kirche richten, die nie auch nur den geringsten Versuch gemacht hat, von ihrem köstlichen Erbe Besitz zu ergreifen und diese schlummernden Schätze zu heben. Aber wen träfe denn dieser Vorwurf? Wer ist denn „die evangelische Kirche im neunzehnten Jahrhundert“? Nein, wenn wir überzeugt sind, daß das, was geschieht, mit Notwendigkeit geschieht, so war es eben geschichtlich notwendig, daß die erste Aufführung der Matthäuspasion nicht in einer Kirche, sondern im Konzertsale erfolgte, und die ganze daran sich knüpfende Entwicklung, so sehr wir sie heute rückwärtschauend beklagen mögen, war eben geschichtlich notwendig.

Diese Erkenntnis aber hindert uns nicht, mit aller Energie eine Aenderung der bisher üblichen Art, Bachs Kirchenwerke aufzuführen, zu erstreben. Es ist wahrlich keins von den kleinsten Verdiensten Richard Wagners, daß er uns die Augen dafür geöffnet hat, was an einem Kunstwerk Wahrheit und was Lüge, was in der Kunst lebendig und was tot ist. Wir können und wollen uns heute nicht mehr begnügen mit „Museumskunst“, mit Kunst, die schön katalogisiert und in-



ventarisiert und — mumifiziert ist! Lebendige Kunst, Kunst als Lebensbrot — das ist's, wonach wir hungern! So wollen wir heute nicht mehr die kirchenmusikalischen Werke Bachs im Konzertsaal hören, wo vielleicht das Tiefste, was sie uns zu sagen haben, gar nicht zum Ausdruck kommen kann, wo sie vielleicht nur als glatte, schöne Lüge wirken, wo durch Dirigenten- und Virtuosen-eitelkeit, durch Menschliches, Allzumenschliches, gar so leicht das stille, reine, heilige Feuer, das in diesen Werken glüht, zum Brillantfeuerwerk wird! Nein, da sollen sie uns grüßen, wo die Voraussetzungen für ihr inneres Verständnis vorhanden sind, wo menschliche Kleinheit und Eitelkeit von selber draußen bleiben muß: im Gotteshaus, im Gottesdienst, inmitten der feiernden Gemeinde! Mit einem Schlage wird sich diese Forderung ja sicherlich nicht durchsetzen lassen; es mögen Jahre, Jahrzehnte darüber vergehen. Je mehr aber die allgemeine künstlerische Bildung in den von Richard Wagner gewiesenen Bahnen sich fortentwickeln wird, desto deutlicher werden Aufführungen kirchenmusikalischer Werke im Konzertsaal als unwahr, im besten Falle als Nothbehelf empfunden werden.

Daß eine baldige Aenderung der in Frage stehenden Verhältnisse eintrete, ist aber auch darum gar nicht anzunehmen, weil die äußeren und inneren Schwierigkeiten, die der Verwirklichung unserer Forderung entgegenstehen, gar große sind. Lassen Sie mich aus der Fülle dessen, was hier zu erwähnen wäre, auch nur einige Punkte herausgreifen. Ein großes Hindernis bieten zunächst die in den meisten Landeskirchen geltenden liturgischen Ordnungen. Die musikalische Bewegungsfreiheit ist durch sie meist gewaltig eingeschränkt. Sie lassen vielleicht hin und her einigen Raum für die Einfügung eines oder des andern Chorgesanges, aber Chorwerke von der Größe der Bachschen Kantaten einzufügen ginge nicht gut an. Dazu ist Sologefang im Gottesdienst zu allermeist liturgisch streng verpönt, und außer der Orgel mögen die gottesdienstlichen Ordnungen Instrumentalmusik in der Kirche auch zumeist nicht dulden, so oft auch bei Kirchengesangsfesten Psalm 150 verlesen wird! Man kann da den drolligsten Meinungen und Begründungen



begegnen: Posaunen z. B. läßt man ohne weiteres passieren, sehr viel bedenklicher aber erscheint's schon, die Streicher und Holzbläser in die heiligen Kirchenhallen einzulassen; und einmal las ich die ganz ernstgemeinte Behauptung eines Liturgikers, man dürfe wohl alle Instrumente beim Gottesdienst verwenden, nimmermehr aber — die Klarinette, die sei gar zu weltlich! Hier gilt's also noch viel harten Boden zu bearbeiten, bevor sich Johann Sebastian Bach die Kirchenhallen öffnen werden.

Einer allgemeinen Einführung Bachscher Werke in den Gottesdienst wird auch stets die Verschiedenartigkeit der in Frage kommenden kirchlichen und kulturellen Verhältnisse widerstreben. In kleinen Städten und Dörfern wird es ja in der Regel ganz unmöglich sein Bachsche Werke aufzuführen, und nichts wäre auch törichter, als unsre Forderung so zu verstehen, als solle nun in jeder Kirche an jedem Sonntag Bach gesungen und gespielt werden! Aber selbst in mittleren und größeren Städten wird die Aufführung Bachscher Werke in der Kirche häufig großen Schwierigkeiten begegnen. Wo sind die Orgelemporen, die hundert Sängern und fünfzig Instrumentalisten Platz bieten? Wo sind die Solo- und Chorsänger, die Bach wirklich singen können? Wo die Organisten und Cembalisten, die nach einer bezifferten — oder gar unbezifferten! — Continuostimme begleiten können? Wo sind die Trompeter und Hornisten, denen in der Bachschen „Höhenluft“ nicht schwindlig wird? Wo sind die Originalinstrumente, die Oboen d'amore und da caccia, die Violon d'amore, die Trompeten in C und D? Wo sind die Dirigenten, die da, wo kein Lorbeerfranz winkt, sich opfern mögen? Ja, und wo, wo ist das, ohne das es nun einmal nirgends geht in der Welt: Wo ist das Geld, das solche Aufführung im Gottesdienst, wo kein Eintrittsgeld erhoben wird, doch kostet?!

Aber so groß, so schier unüberwindlich die Schwierigkeiten scheinen, es sind doch nur äußere; viel größer aber sind vielleicht noch die inneren Schwierigkeiten, die es zu überwinden gilt. Wie sollen wir den Gemeinden, deren Magen durch allzuviel Zuckerwasser verdorben ist, den herben, feurigen Wein Bachscher



Musik schmackhaft machen? Was greifen wir aus der unübersehbaren Menge des Stoffes heraus, das ihnen den Uebergang erleichtert? Und nun die Kantaten selbst — da ist so vieles in den Texten, das uns nicht etwa wie der altehrwürdige Krost biblischer Sprachweise anmutet, sondern das uns in seiner Unbeholfenheit, Geziertheit und Geschraubtheit geradezu abstößt! Und doch hat vielleicht gerade ein Bild, eine Redewendung aus solchem Text Bachs musikalische Erfindungsgabe angeregt und scheint unlöslich mit der Komposition verwoben. Machen wir's nun, wie so manche Sänger und Sängerinnen, die an solchen Stellen ganz beliebige Laute singen und die schönsten Solfeggien aus solchen Stellen machen (Proben davon habe ich in manchem Klavierauszug gesehen!); oder wo finden wir den Helfer in der Not, der, Dichter und Musiker zugleich, mit geschickter Hand den Schaden heilt? Und wie halten wir's mit den Längen, den Wiederholungen, die wirklich manchmal nicht mehr „himmlisch“, sondern einfach unerträglich sind? Wie kürzen wir, ohne die musikalische Form und die textliche Struktur zu verletzen? Und wie fügen wir nun diese ganze Musik in den Gottesdienst ein? Und wo finden wir Geistliche, die gern auf etwas eigne Kanzelberedsamkeit verzichten, um einen Größeren einmal zu den Herzen reden zu lassen?

Schwierigkeiten über Schwierigkeiten! Und dennoch, ein lebenskräftiger Protestantismus, der klar erkennt, welche herzenbesiegende Zaubergewalt, welche Kraft sittlich-religiöser Erneuerung in der Musik des Thomaskantors ihm geschenkt ist, wird diese Schwierigkeiten überwinden können und müssen. Dies Erbe, neben dem Luthers vielleicht das größte religiöse Erbe, das wir besitzen, es darf nicht auf die Dauer ungenützt im Acker liegen bleiben! Die Kirche, einst die einzige Kulturträgerin, darf jetzt, da sie so viele Aufgaben auf andre Schultern hat legen dürfen, dieser Kulturaufgabe, Bach dem deutschen Volke zu schenken, sich nicht entziehen. Zu eng hängt diese Aufgabe mit ihren eigensten, innersten Lebensinteressen zusammen. Versteht die deutsche evangelische Kirche diesen ihren Beruf als Kirche nicht, dann mag sie eines guten Stückes Volkstümlich-



keit (im edelsten Wortsinn genommen) verloren gehen — viel hat sie aber nicht mehr in dieser Beziehung zu verlieren!

Und das Bedenken, daß für derartige Aufführungen keine Mittel aufzubringen wären, dürfte doch kaum wohl ernst zu nehmen sein. Wie unendlich hat sich der nationale Wohlstand gemehrt seit den Tagen, da Bach seine unsterblichen Werke schrieb. Wie eng, wie gedrückt waren die Verhältnisse, in denen er aushalten mußte, wie bescheiden waren die ihm für seine Aufführungen zur Verfügung stehenden Mittel — wir wissen's ja alle aus seinen beweglichen Klagebriefen! Seitdem sind wir ein reiches Volk geworden, und die Mittel, die heute für geistige Kultur aufgewandt werden, stehen in gar keinem Verhältnis zu dem, was vor hundertfünfzig Jahren dafür ausgegeben wurde. Denken wir nur an unsre Schulen und Universitäten, Bibliotheken und Museen, Bücher und Zeitungen, Konzerte und Theater. Man darf getrost sagen, daß für das wirklich Große heut immer Mittel vorhanden sind oder daß sie doch immer noch beschafft werden. Lassen Sie sich nur an die große Revolution unsrer Opernbühnen durch Richard Wagner erinnern. Die Ansprüche an die Leistungen der Dirigenten, des Bühnen- und Orchesterpersonals hat er unendlich gesteigert. Bühnen- und Orchesterräume mußten vergrößert, Maschinerien und Beleuchtungstechnik mußten umgeändert werden. Das Publikum, gewöhnt bei zwei Stunden oberflächlicher Musik sich zu amüsieren, lernte vier, fünf Stunden Musik hören, die alle Fasern und Nerven anspannt. Und wie groß waren die finanziellen Mittel, die die Aufführung seiner Bühnenwerke erheischte! Noch nicht ein Menschenalter aber hat es gedauert, und Wagners Forderungen sind zum größten Teil erfüllt und gelten heute für etwas Selbstverständliches.

Aber vielleicht faßt uns doch noch die Verzagttheit an, wenn wir daran denken, wie häufig hin und her doch auch heutzutage die Mittel fehlen für das Gute und Große? Nein, lassen Sie uns nicht verzagen, lassen Sie uns lieber zornig werden! Lassen Sie uns bedenken, was unser deutsches Volk an reichen Mitteln Jahr um Jahr vergeudet! Ist die Denkmalswut, die unser Volk bis in das kleinste polnische Städt-



chen hinein erfaßt hat, im letzten Grunde etwas anderes als Vergeudung? Ist das, was in den tausenden von Männer-Gesangvereinen getrieben wird (Ausnahmen bestätigen die Regel!), was bei Bundesfesten und Gesangwettstreiten geleistet wird, etwas anderes als Vergeudung? Und nun die schlimmste Vergeudung: die 3 $\frac{1}{2}$  Milliarden, sage 3500 Millionen, die Deutschland jährlich für seinen geliebten Alkohol opfert, eine Summe, viermal so groß als sämtliche laufende und außerordentliche Ausgaben für Heer und Flotte! Für den Alkohol, der Leib und Seele vergiftet und die Menschen unfähig macht zu jedem höheren Streben! Wenn wir doch nur den tausendsten Teil dieser Summe hätten, 3 $\frac{1}{2}$  Millionen im Jahre — was könnte damit für die Pflege Bachs geschehen! Wenn wir doch die Männer und Frauen aller Stände aus der verdummenden Atmosphäre der Bierstuben (denn das Bier ist z. B. unser schlimmster Feind) herausholen könnten, wir hätten Sänger genug und übergenug, und diese Sänger hätten mit einem Male das, was heute keiner zu haben behauptet, Zeit!

Wenn, ja wenn! „Du bist in Utopien!“ mag vielleicht mancher denken. Nein, gewiß nicht! Ich bin nur der Meinung, wenn man sich einmal ganz klar gemacht hat, was unser deutsches Volk für Dinge, die weniger als ein Nichts sind, „übrig“ hat, dann wird man auch glauben können, daß wir noch einmal für unsern Johann Sebastian Bach etwas „übrig“ haben werden. Deutschland, das dem Gotte Gambrius willig seine Milliarden opfert, wird doch auch wohl für die Ehrung seines alten Christengottes durch Bachs Musik jährlich ein paar Millionen opfern können. Das müssen wir glauben, und das wollen wir auch glauben von unserem deutschen Volk: auf Glauben ist ja alles gestellt im Leben! Ohne Glauben gibt's kein künstlerisches Schaffen, gedeiht überhaupt kein wahrhaft großes Werk; ohne Glauben gibt's keine Zukunft: wir aber glauben an die Zukunft unseres Volkes! Zu groß sind die geistigen Güter, die Gott unserem Volke geschenkt hat, als daß er uns nun sollte versinken lassen im öden theoretischen und praktischen Materialismus! Wenn unser Volk z. B. in dieser Gefahr zu sein scheint,



dann rufen wir alle seine guten Geister wach, dann rufen wir auch den kühnen, großen, stolzen Geist des Thomaskantors zur Hilfe, dessen, der so frei war vor Menschen und so demütig vor Gott. Bachs Geist wird helfen, daß unser Volk bleibe das Volk der Freien und Frommen.

Der Neuen Deutschen Bachgesellschaft aber ist die große und schöne Aufgabe gestellt, uns zu führen, unsern Glauben an Bachs Zukunft im deutschen Volke zu stärken. Viel strittige Fragen gilt's da noch aufzuklären, viel Irrtümer zu beseitigen, viel Felsen zu sprengen, viel Brücken zu schlagen, kurz — viel zu arbeiten. Mag's der Deutschen Bachgesellschaft für solch Arbeit nie an den rechten Männern fehlen! „Bach dem deutschen Volke! Bach im evangelischen Gottesdienst!“ das mag der Beckruf der Deutschen Bachgesellschaft durch ganz Deutschland werden, und ein freudiges Echo möge überall antworten! „Bach dem deutschen Volke!“ das ist ebenso wenig Schwärmerei wie der Ruf „Dürer dem deutschen Volke!“ Und weiter „Bach im evangelischen Gottesdienst!“ das ist noch viel weniger engherzige Intoleranz als der Ruf „Den Parsival für Bayreuth!“ Ueber unserer Deutschen Bachgesellschaft aber leuchte allezeit der Wahlspruch dessen, der ein großer, gläubiger Schauer, ein Prophet, und zugleich ein treuer, mutiger Arbeiter war: Arbeiten, und nicht verzagen! —





## Verhandlungen.

Herr Professor Siegfried Dohs aus Berlin:

Verehrte Damen und Herren! Es ist mir der ehrenvolle Auftrag zuteil geworden, Ihnen namens des Vorstandes eine Mitteilung zu machen, welche wohl einer warmen, ja vielleicht besonders lebhaften Aufnahme sicher sein darf.

Der Ziele und Zwecke unserer Gesellschaft sind Sie sich bewußt, und wir haben es in diesen Tagen erlebt, wieviel Schönes und Wertvolles geboten wurde, um ihnen gerecht zu werden. Aber ein neuer Zweck hat sich uns in Form einer Ehrenpflicht kundgegeben, einer Verpflichtung, welche weit über den Kreis unserer Vereinigung hinaus, eigentlich das gesamte Deutsche Volk, die ganze gebildete Welt angeht.

Wir haben vor wenigen Tagen, schon nach dem Beginn des Bachfestes, die Nachricht erhalten, daß das Geburtshaus Johann Sebastian Bachs in Eisenach zu verkaufen sei und möglichst bald verkauft werden soll. Nun liegt, wie es sich als selbstverständlich ergibt, die Gefahr vor, daß, wenn das Haus einfach in den Besitz des Meistbietenden übergeht, es zu allerhand geschäftlichen, gewerblichen und ähnlichen Zwecken benutzt, vielleicht sogar abgerissen und durch einen modernen Bau ersetzt werden wird.

Hier einzutreten und die Stätte, an welcher einer der gewaltigsten Geister aller Zeiten das Licht der Welt erblickt hat, dauernd zu erhalten, ist unsere Gesellschaft der gegebene Faktor. Es handelt sich hier nicht um die Möglichkeit, sich zu betätigen, sondern um die Notwendigkeit und die, wie ich bereits bemerkte, Einlösung einer Ehrenpflicht. Sieht man in Betracht, daß die für das Haus geforderte Summe eine verhältnismäßig sehr geringe ist (es handelt sich im ganzen um etwa 26 000 Mark), so würde es eine nie wieder gut zu machende Unterlassungssünde bedeuten, wenn wir uns die Gelegenheit entgehen ließen, diese Reliquie vor dem wahrscheinlichen Untergang zu retten.

Ich glaube und hoffe, meine Damen und Herren, daß Sie nach dieser Richtung dieselben Empfindungen hegen, wie die Mitglieder des Vorstandes. Wir wenden uns an jeden Einzelnen von Ihnen mit der Bitte, durch Spenden für die Erhaltung von Bachs Geburtshaus sich zu beteiligen und andere zur Beteiligung zu veranlassen, sobald ein demnächst zu versendender, dahinzielender Aufruf an Sie gelangt. Ich wende mich aber noch ganz ausdrücklich an meine hier anwesenden und auch meine heute ferneren engeren Kollegen, an die Leiter der deutschen Chor- und Orchestervereinigungen, mit der Bitte, Aufführungen zu veranstalten, deren Ertrag der Erreichung des schönen Zieles dienen soll. Ich möchte erwähnen, daß wir für Berlin bereits solche Aufführungen geplant haben, und daß sowohl



mein Kollege Professor Schumann, der Dirigent der Singakademie, wie auch unser allverehrter Meister Joseph Joachim ihre Geneigtheit zu erkennen gaben, durch Konzerte einen Teil der notwendigen Summe aufzubringen. Ich glaube, daß wir in Berlin allein schon einen Betrag von sechs- oder siebentausend Mark ansammeln können. Wenn nun außerdem im ganzen Deutschen Reich auch nur einigermaßen für die Sache geworben und eingetreten wird, so dürften wir wohl ohne alle Schwierigkeiten in kurzer Zeit über die nötigen Mittel verfügen. Die Hauptsache ist, daß alles nun schnell geschieht, damit wir tatsächlich die Besitzer und Erhalter des Hauses werden.

Sie alle, meine Damen und Herren, bitte ich zum Schluß nochmals, eingedenk zu sein, daß sich hier mit vereinten Kräften und ohne besondere Opfer seitens jedes Einzelnen etwas Großes erreichen läßt, und die Erhaltung von Bachs Geburtshaus als eine der wichtigsten und vornehmsten augenblicklichen Aufgaben unserer Gesellschaft ins Auge fassen zu wollen.

Herr Gustav Doempke aus Königsberg i. Pr.

bittet bei aller Freude über die wesentliche praktische Förderung, welche die Bachbewegung von der Kirche zu erwarten habe, daß sich die Bachgesellschaft als solche doch vor einer allzu scharfen Hinneigung zu kirchlichen Tendenzen hüten möge. Als ein internationaler und interkonfessioneller Verband strebe die Gesellschaft danach, nicht nur den protestantischen Norden, sondern ganz Deutschland und Oesterreich, womöglich auch Frankreich, England, Italien usw. zu umfassen; ihre Aufgabe sei es also, mehr das zu betonen, was alle Bachverehrer einigt, als was sie trennt, und also auch bei der Verbreitung der Kantaten des Meisters mehr an den allgemeinen künstlerischen, den poetisch-musikalischen Gesichtspunkten festzuhalten, als eine positive Kirchengläubigkeit, die persönliche „Bejahung“ evangelischer Gedankenwelt zur Voraussetzung zu machen. So außerordentlich beredt und schön Herr Pastor Greulich das hohe Interesse der Kirche an Bach vertreten habe, so schieße doch die Anschauung, daß Bach ebenso notwendig der Kirche bedürfe, und nicht bloß der Kirche als Aufführungsorts, als Hintergrundes, sondern des Kultus, des gottesdienstlichen Rahmens selbst, ein wenig übers Ziel hinaus. Denn jedes wahre Kunstwerk, jedes Gelegenheitswerk im höheren Sinne, weise über seine nächste praktische Veranlassung hinaus, bedeute eine Verallgemeinerung ins rein Menschliche. Wieviel mehr die Musik, die gerade in ihrer Stofflosigkeit einen ihrer höchsten Vorzüge, wie ja allerdings auch ihre Schranke besitzt! Wenn Herr Greulich diese alten Wahrheiten zu entkräften sucht, indem er gerade diese höchste künstlerische Wirkung ins allgemeine, diese „Universalität“, wie er es nannte, einem Seb. Bach absprechen zu müssen meint, so würden andere, die solche rein menschliche Erhabenheit der Werke Bachs im höchsten Maße an sich erfahren haben, ihm in dieser Unterschätzung nicht beistimmen. Die Unterschiede zwischen Vokal- und Instrumentalmusik



seien in dieser Frage doch nur sekundärer Natur; wie denn z. B. zwischen den Choralbearbeitungen in den Kantaten und in den Orgelwerken Bachs ihrem Charakter nach gewiß kein Unterschied bestehe. Die Tatsache aber sei nicht aus der Welt zu schaffen, daß die innere Zusammengehörigkeit zur evangelischen Kirche oder die Neigung zum sonntäglichen Kirchenbesuch nicht notwendig zusammenfallen mit der reiferen musikalischen Bildung und Empfänglichkeit, wie sie zum rechten Verständnis und Genuße Bachscher Musik, Bachscher Formenwelt und Bachschen Tieffinns gehören. Zwischen Kunst und Gottesdienst, zwischen der Fähigkeit, einem Bach in seine erhabenen Harmoniensphären zu folgen und den notwendigerweise populäreren Formen des Kultus bestehe eben doch ein Unterschied, der sich nicht wegdisputieren läßt.

Herr Pfarrer von der Heydt aus Berlin:

Der Herr Vortredner hat geglaubt, die Begeisterung des Referenten ein wenig dämpfen zu müssen. Ich habe nicht die Absicht, ihm auf diesem Wege zu folgen; ich meine vielmehr: wenn von J. S. Bach und seiner Bedeutung für den evangelischen Kultus die Rede ist, dann kann man gar nicht begeistert genug reden. Die Bachsche Musik ist nicht nur ergreifend und schön; sie ist — alles zusammengenommen — so urprotestantisch in ihrem ganzen Wesen, daß der evangelische Gottesdienst von ihr den reichsten Segen erfahren muß, wenn sie nur in der rechten Weise verwandt wird. Darum kann ich an meinem Teil den Ausführungen des Referenten, soweit sie die Verwendung der Bachschen Musik für den Gottesdienst betreffen, nur aufs freudigste zustimmen.

Ein paar Einwendungen möchte ich erheben und zwar zunächst gegen die Bemerkung des Referenten, daß einem ausgiebigen Gebrauch Bachscher Musik aus der Beschaffenheit der landeskirchlich festgelegten liturgischen Ordnung Hindernisse erwachsen könnten. Es scheint mir für diese Besorgnis wenig Anlaß zu sein. Es ist speziell auch in der Preussischen Agende für die Mitwirkung des Kirchenchors so viel freier Raum zur Verfügung gestellt, daß eine reiche Ausstattung der Gottesdienste mit Bachscher Musik wohl möglich ist.

Sodann schien mir der Passus im Vortrage über die Männergesangsvereine die Mängel und Schäden, die auf diesem Gebiete zu beklagen sind, ein wenig zu schlimm darzustellen. Ich kenne zwar auch die bedenklichen Zustände, die sich da vielfach herausgebildet haben, und kann nicht viel Gutes erwarten von den unzähligen Winkelvereinen, die oft von ganz unbefähigten Dirigenten geleitet werden und nur dazu beitragen, das Verständnis für gute, edle Musik in unserm Volke zu verderben. Wir dürfen aber andererseits nicht verkennen, daß die Männergesangsvereine vielfach gute Vorarbeit für Kirchenchöre und Musikvereine tun. Es kommt viel darauf an, daß sie gute Anleitung und freundlichen Rat finden, und da ist es die Pflicht aller derer, die sich eine gute musikalische Bildung haben aneignen



dürfen, nicht mit vornehmer oder auch hochmütiger Geringschätzung auf solche einfache Volksschöre herabzublicken, sondern ihnen freundlich zur Hand zu gehen und ihnen den Weg dahin zu bahnen, daß sie zuletzt auch für J. S. Bach Verständnis erlangen. Die Hauptsache wird freilich sein, daß man für eine bessere musikalische Ausbildung der Dirigenten sorgt, und wenn ich sagen soll, worin mir das schlimmste Hindernis für eine bessere Gestaltung des musikalischen Geschmacks in unserem Volk zu liegen scheint, so weise ich hin auf den unzulänglichen Musikunterricht in den Lehrerseminaren. Und einen zweiten Übelstand füge ich gleich hinzu: das ist die zu geringe Besoldung unserer Kantoren und Organisten!

Der evangelische Kirchengesangsverein für Deutschland hat schon oft in seinen Korrespondenzblättern und auf seinen Versammlungen auf diese Schäden hingewiesen. An diesen beiden Punkten muß auch die Arbeit der Bachgesellschaft einsetzen. Es ist dringend zu wünschen, daß beide Vereine die engste Fühlung miteinander bewahren und so viel wie möglich Hand in Hand arbeiten. Schaffen wir unserem Volke für seine Gesangsvereine tüchtige Dirigenten, die etwas von Bach verstehen! Und die alten Kantoreien müssen wieder ins Leben gerufen werden!

Man muß gewiß an solche Arbeit mit nüchternen Erwägungen herangehen; aber wenn es gilt, für einen Mann wie J. S. Bach, für das Verständnis und die Verbreitung seiner Musik etwas zu tun, dann dürfen wir uns für unsere Arbeit nur dieselbe Begeisterung wünschen, wie sie aus den Worten des Referenten hervorleuchtete. Lassen Sie uns die freudige Zustimmung zu seinem Vortrag durch den Eifer in der praktischen Arbeit aufs beste betätigen!

Herr Rechtsanwalt Steinmann aus Hagenow i. M.:

Das in dem Vortrage gesteckte Ziel ist ein hohes und größter Anstrengung würdiges, aber auch ein fernes und nur schrittweise zu erreichendes. Eine wichtige Etappe auf dem zurückzulegenden Wege scheint mir das Volkskirchenkonzert. Ich erlaube mir, auf die tiefeindringende Schrift von Otto Richter-Eisleben: „Musikalische Programme mit Erläuterungen für Volkskirchenkonzerte“ hinzuweisen, welche den Namen Bach auf jeder Seite zeigt. M. E. handelt es z. B. sich nicht so sehr um direkte Einführung Bachs in den Gottesdienst und Hinwegräumung entgegenstehender Hindernisse, als darum, durch positive Arbeit Bach unserm evangelischen Volk lieb und vertraut zu machen, in ihm eine Bach-Begeisterung zu erwecken, die mit elementarer Kraft sich Bahn brechen und in die Kirche hineinfluten soll, damit zu ihrer Quelle zurückkehrend.

Herr Kgl. Musikdirektor H. Pfannschmidt aus Berlin-Pankow:

Ich möchte zuerst dem Herrn Referenten für seine Ausführungen den herzlichsten Dank aussprechen. Es wäre nur mit Freuden zu begrüßen, wenn der Bachsche Genius auch in seinen Chorwerken im Gottes-



dienste wieder mehr Aufnahme fände; wir Kirchenmusiker wären die ersten, welche ihn mit offenen Armen empfangen wollten. Aber werden wir diesen Augenblick noch erleben? Ich wage es nicht zu hoffen; solange Engherzigkeit und Unkenntnis triumphieren, solange werden wir vergeblich auf eine Änderung dieser Verhältnisse warten. — In einem Punkt muß ich aber Herrn Pastor Greulich entschieden widersprechen. Er sagt: Thibaut, Winterfeld, Grell hätten einen verderblichen Einfluß auf die evangelische Kirchenmusik ausgeübt. Ich glaubte, meinen Ohren nicht trauen zu dürfen. Wie kann man das Wirken dieser Männer derartig verkennen?! Ich möchte mir einen Vergleich erlauben. Wir alle schätzen und verehren unsern Dürer, wengleich es bei vielen lange dauert, bis sie zum Verständnis dieses Meisters kommen; werden wir aber deswegen einen Raphael gering achten? Ich halte es für verkehrt, wenn man aus konfessionellen Gründen sich gegen die Schätze italienischer Kirchenmusik ablehnend verhält. Solange man künstlerisch empfindet, geht durch die Welt ein Suchen und Ringen nach Wahrheit, aber auch nach Schönheit; beide Ziele haben ihre Ewigkeitsberechtigung. Thibaut, Winterfeld, Grell haben sich aber nicht nur Verdienste um die italienische Kirchenmusik erworben, sondern auch die deutschen Komponisten des 16. u. 17. Jahrhunderts zu neuem Leben erweckt. Die Werke eines Palestrina, Orlandus Lassus, Schütz, Eccard, Ahle haben ihre volle Berechtigung für die evangelische Kirche. Ich meine also: Man soll das Eine tun und das Andere nicht lassen, neben Bach muß auch die Zeit vor Bach zu Worte kommen dürfen.

Herr Professor Dr. Joh. Weiß aus Marburg

möchte der Neuen Bachgesellschaft eine praktische Aufgabe stellen und kleidet seine Wünsche in folgenden Antrag: Die Neue Bachgesellschaft wolle eine kurze Anleitung zur Einführung der Bachschen Kantaten usw. in den Gottesdienst ausarbeiten und in weitestem Umfange verbreiten lassen. Dies Heftchen soll enthalten: 1) eine nicht zu große Anzahl von Programmen, am besten solche, die sich bereits bewährt haben, 2) eine möglichst genaue Aufstellung, was für jede Kantate an Instrumentalisten, Chor und Solostimmen verlangt wird. Hierbei wären Ratschläge betr. Streichung von Arien und dgl. zu geben, 3) eine Kostenberechnung für mittlere Verhältnisse.

Herr Hofkapellmeister Dr. Obrist aus Weimar

berührte die Frage der ausschlaggebenden Wirkung des Chores in Bachschen Werken und wies darauf hin, wie die prächtigen Leistungen des Thomanerchores soeben daran erinnert hätten, daß ja Bach seine Sopran- und Altstimmen niemals für Frauenchor, sondern ausschließlich für Knabenchöre gedacht und geschrieben habe. Die Wirkung dieser sei eine ganz außerordentlich verschiedene und für diese Musik bessere; wer die zahlreichen herrlichen Knabenchöre in den Kirchen und Kapellen Englands gehört habe,



der könne nur bedauern, daß Deutschland in bezug auf Knabenchöre so unverhältnismäßig gegen seine übrigen musikalischen Leistungen zurückstehe. Sodann richtete Redner an die anwesenden Herren Geistlichen und Kantoren die Frage, was geschehen sei und vor allem was geschehen könne, um (gerade auch im Hinblick auf eifrigere Pflege der kleineren Bachschen Chorwerke) die Anzahl und Leistung der deutschen Knabenchöre in ganz bedeutendem Maße zu steigern.

Herr cand. phil. Friß Stein aus Heidelberg.

Gegenüber den vielfach geäußerten Bedenken wegen der unüberwindlichen Schwierigkeiten der praktischen Ausführung betont Friß Stein-Heidelberg das Wort des Redners: „Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg“ und berichtet über die gottesdienstlichen Bachaufführungen, die von Prof. Dr. Wolfrum im Verein mit dem Universitätsprediger Geh. Kirchenrat Bassermann bereits seit dem Jahre 1893 alljährlich mindestens einmal, meist bei festlichen Gelegenheiten oder bei Semesterschluß im Universitätsgottesdienst zu Heidelberg veranstaltet werden. In der äußeren Einrichtung dieser „Bachgottesdienste“ wird alles vermieden, was an eine Konzertaufführung erinnern könnte: das jeweils gedruckt verteilte Programm verzeichnet nicht die Namen der Solisten und ähnliches, der ganze Musikapparat samt Dirigent und Solisten ist verdeckt. Die Mitwirkung des Chors und der Solisten ist stets eine freiwillige, während die Orchesterkosten aus einer beim Ausgang erhobenen Kollekte bestritten werden. Die Predigt ordnet sich in diesen Ausnahmefällen der Bachschen Musik unter, in dem sie auf diese Bezug nimmt und ihren Text entweder aus der Kantate selbst oder doch aus dem durch diese bedingten Kreise wählt. Dementsprechend wird auch die Wahl der Schriftlektion und der Gemeindelieder getroffen, sodaß der Gottesdienst ein künstlerisch-organisches Ganze bildet mit der Bachschen Musik als Mittelpunkt. Die Gefahr, daß die Predigt zur Nebensache und der Gottesdienst zum „Kirchenkonzert“ werde, ist auf diese Weise glücklich vermieden, — einen feinsinnig und künstlerisch empfindenden Prediger natürlich vorausgesetzt. So gelangten im Rahmen des Universitätsgottesdienstes zur Aufführung: die Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ (Predigt „vom rechten Beten“ über den gleichen Text), die Kantaten „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ (Predigt über „Jesus und die Emmausjünger“), „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, „O Ewigkeit du Donnerwort“, ferner die Traueroede (in der russischen Umdichtung) in einer „kirchlich-liturgischen Bachfeier“ gelegentlich des 150. Todestages des Meisters, das Osteroratorium im „Akademischen Festgottesdienst bei Gelegenheit der Enthüllung der beiden Bilder Hans Thomas in der Peterskirche“, deren eines die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena am Ostermorgen darstellt, u. a. m. — Zu näherer Orientierung verweist der Referent auf einen Artikel in Hest 24 der „Neuen Musikzeitung“ (Grüninger, Stuttgart), der genaue



Angaben über die Wahl der Predigttexte, Schriftlectionen und Gemeindelieder dieser bisher veranstalteten Heidelberger Bachgottesdienste enthält und den ganzen Verlauf des letzten Universitätsgottesdienstes samt einer Skizze der auf den aufgeführten „Actus tragicus“ (Kant.: „Gottes Zeit“) bezugnehmenden Bassermannschen Predigt mittheilt.

Herr Geheimrat Professor Dr. Waldemar Voigt aus Göttingen:

Meine Damen und Herren! Das Bestreben, Bachs Musik für den evangelischen Gottesdienst nutzbar zu machen, erscheint mir durchaus gesund, auch aus künstlerischen Gesichtspunkten, denn die Kirche ist die Heimstätte der Bachschen Kunst, und so gut man für die Oper die Aufführung im Theater verlangt, ebensogut darf man für Kirchenmusik die Aufführung im Gottesdienst als das Ideal hinstellen.

Damit wird niemandem, der Bachsche Musik außerhalb der Kirche, außerhalb des Gottesdienstes aufführen will, ein Hindernis in den Weg gelegt, noch braucht sich das von dem Referenten so warm befürwortete Bestreben auf Bachsche Musik zu beschränken; es kann sich auf alles Bedeutende erstrecken von der alten klassischen Kunst der katholischen Kirche bis auf die neueste Zeit; nur wird natürlich die Rolle, die Bach in der evangelischen Kunst spielt, sich in einer gewissen Bevorzugung seiner Schöpfungen geltend machen.

Was aber speziell die Wiedergewinnung der Bachschen Werke für den Gottesdienst angeht, so liegen hier doch gewisse Schwierigkeiten vor, über die ich vielleicht reden darf, da ich bei meinen über fast 30 Jahre sich erstreckenden Bestrebungen, Bachsche Kirchenmusik weitesten Kreisen zugänglich zu machen, bezügliche Erfahrungen in ziemlich reichem Maße gesammelt habe.

Ich möchte dabei anknüpfen an ein Wort Spittas, das ungefähr dahin lautet, „daß die Bachschen Kirchenwerke leise beginnen, sich selbstgenügsam von dem Mutterboden der Kirche loszulösen“. Hierin liegt, wie mir scheint, eine große Wahrheit, die schon durch den starken Eindruck rein konzertmäßiger Aufführung der fraglichen Kompositionen bestätigt wird. Diese Werke haben zu einem sehr großen Teil einen so mächtigen Wuchs und eine so strenge Abgeschlossenheit, daß sie vielleicht schon nicht recht in den Gottesdienst des 18. Jahrhunderts gepaßt haben und sich gewiß noch weniger dem der heutigen Zeit mit dem starken Dominieren der Predigt fügen.

Es bleiben bei dieser unleugbaren Schwierigkeit zwei Auswege: die Bachschen Werke für unsern Gottesdienst zurechtschneiden, oder Gottesdienste einrichten, in denen sich der gesprochene Teil der Musik fügt.

Der erstere Weg — so sehr er in einzelnen Fällen gangbar sein mag — hat im allgemeinen schwere Bedenken; Ausschneidungen und Kürzungen, bei denen häufig genug sehr äußerliche Gesichtspunkte bestimmend wirken, können die vom Meister beabsichtigte Entwicklung der Stim-



mung, können tief wirkende Kontraste zerstören und damit den künstlerischen, wie den religiösen Eindruck schwer schädigen.

Der letztere Weg scheint mir der empfehlenswertere, und ich denke, wer die Macht und Herrlichkeit Bachscher Musik einmal voll empfunden hat, dem müßte der Gedanke, daß sich in Ausnahmefällen die gottesdienstliche Ordnung den Schöpfungen dieses Genius anbequemen sollte, nicht unerträglich sein.

Unter den nahezu 60 Aufführungen Bachscher Werke, die ich in der genannten Zeit erst in Königsberg, dann in Göttingen veranstaltet und geleitet habe, sind eine kleine Zahl liturgischer Gottesdienste gewesen, in denen Gebete, Ansprachen und Gemeindegesänge sich um einige Bachsche Kantaten rankten. Auch diese Veranstaltungen sind nicht ohne Schwierigkeit gewesen. Sie stellen z. B. zu harmonischem Gelingen an das musikalische Empfinden und die musikalischen Kenntnisse des Geistlichen immerhin Ansprüche, die nicht unbedeutend sind. Aber die erzielten Wirkungen waren in einzelnen Fällen so schön, daß ein Fortschreiten auf diesem Wege bei günstigen Verhältnissen aufs wärmste zu empfehlen ist.

Außere Umstände haben mich veranlaßt, diesen Weg zu verlassen und die Aufführungen als rein musikalische, ideale Gottesdienste auszugestalten. Der Unterschied einer solchen Aufführung von einem wirklichen Konzert liegt einmal in der Vermeidung aller konzertmäßigen Neußerlichkeiten — Nichtnennung der Solisten, freier Eintritt, obwohl (um Ueberfüllung zu vermeiden) gegen (gratis erhältliche, als Legitimation dienende) Programme — insbesondere aber durch die Wahl eines Programmes, das sich in einer bestimmten Stimmungsrichtung entwickelt und die Hörer dauernd zugleich musikalisch und religiös fesselt.

Die Konstruktion solcher Programme ist natürlich keine ganz leichte Aufgabe — zumal, wenn man noch Sorge tragen muß, einerseits mit einer möglichst beschränkten Zahl von Instrumentalisten auszukommen, resp. die einmal engagierten möglichst in allen Stücken auszunutzen, andererseits die Solisten ihren Qualitäten gemäß zu beschäftigen — und vor mancher Aufführung habe ich wohl ein Duzend Schemata zur Auswahl gebildet; aber bei der ungeheuern Fülle und Mannigfaltigkeit der Bachschen Werke ist sie liebevollem Bemühen doch lösbar.

[Um ein Beispiel eines solchen Programmes zu geben, setze ich hier dasjenige des Konzertes bei der Tagung des Gustav-Adolph-Vereines in Göttingen hin. I. Kantate: O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (Einführung in kirchlich-festliche Stimmung); II. Kantate „Wer da glaubet und getauft wird“ (Evangelisches Bekenntnis); III. Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ (Evangelische Zuversicht).]

Die Wirkung dieser Ideal-Gottesdienste auf weite Kreise ist sehr bedeutend. Gerade die sog. kleinen Leute, die andere Konzerte nicht besuchen, drängen sich dazu; regelmäßig ist die über 800 Menschen fassende Kirche überfüllt, und in letzter Zeit stellen sich aus der näheren und ferneren Um-



gebung von Göttingen Gäste ein. Zu der Aufführung im letzten Sommer (der 34. in Göttingen) sandte ein kleiner Bezirk am Harz allein über 20 Besucher. Wir bringen fast ausschließlich Bachsche Werke, bisher etwa 60 Kantaten, — einige sind zwei- und dreimal aufgeführt worden, — daneben etwas wenigere von H. Schütz, ausnahmsweise einmal eine schöne Kantate von Herzogenberg.

Die Kosten der Aufführungen sind, da einige gute Solisten am Ort zu haben und je nur einer oder zwei von auswärts zu beziehen sind, nicht hoch; auswärtige gute Dilettanten (z. B. zwei trefflich Tenor singende Pfarrer) kommen gegen Erstattung der Unkosten, Fachsänger, wenn sie die Veranstaltung erst kennen gelernt haben, und wenn mit dem Termine des Konzertes auf sie Rücksicht genommen wird, meist gegen ein sehr bescheidenes Honorar. Ich bin daher überzeugt, daß mit etwas Wagemut sich an vielen Orten Idealgottesdienste der geschilderten Art veranstalten lassen würden. Wo nicht, wie in Göttingen, die Kosten durch besondere Freunde der Bachschen Kunst aufgebracht werden, würde bei ähnlichen Veranstaltungen gewiß der größte Teil derselben durch Sammeln freiwilliger Beiträge an den Kirchthüren geliefert werden können.

Wollen Sie entschuldigen, daß ich von meinen Erfahrungen etwas ausführlich gesprochen habe — sie sind vielleicht doch für manche von Ihnen nicht ohne Interesse.

Zusammenfassend wiederhole ich nochmals meine Ansicht: nicht Bachsche (oder andere) kirchliche Kompositionen für die Form des gewöhnlichen Gottesdienstes zurechtschneiden, sondern einzelne Gottesdienste, Festgottesdienste etwa, veranstalten, deren Ordnung durch den musikalischen Teil bestimmt wird, eventuell rein musikalische ideale Gottesdienste, — das verspricht reine und harmonische Wirkungen.

Herr Geheimer Regierungsrat R. Trinius aus Potsdam:

Eine köstliche Aufgabe hat uns der Herr Referent gestellt: Unseren Bach für unsere Gottesdienste vollstümlich zu machen. Er hat auch mit gutem Grunde uns auf die großen finanziellen Schwierigkeiten hingewiesen, welche zur Erreichung dieses Zieles überwunden werden müssen. Aber nicht nur Schwierigkeiten dieser Art werden zu heben sein. Der ganze Geist unseres kirchlichen Volkes ist so umzugestalten, daß dasselbe unseren alten Meister verstehen und würdigen lernt. Zu dem Behuf wird anzuknüpfen sein an eine segensreiche Einrichtung, die bereits länger denn 25 Jahre besteht, an den deutsch-evangelischen Chorgesangverband, der nach dem Vorgang des seligen Hallwachs in Darmstadt, jetzt in fast allen Landesteilen und Provinzen des Deutschen Reiches die Gesangsvereine, gemischte wie Männergesangsvereine zu verbinden, zu stärken und zu veredeln sucht. Daß es dieser Veredelung bedarf, hat sich in zahlreichen Aufführungen und Kirchenkonzerten wiederholt gezeigt. Stets hat der Ver-



band auf Bachs Werke als das höchste Ziel der Kirchenmusik hingewiesen und dessen unvergleichliche Werke vorführen helfen.

Mit diesem Verband muß die Neue Bachgesellschaft Hand in Hand gehen, sodaß sich beide nicht etwa durchkreuzen, sondern gegenseitig fördern und unterstützen. Ich erwähne nur die Auswahl der Städte für die Jahresfeste, den Austausch seltener Noten, die Mitteilung der gemachten Erfahrungen und die Auswahl der aufzuführenden Werke.

Es gibt ja eine so reiche Zahl tüchtiger Musiker in Deutschland, aber viele davon gehen lieber ihre eigenen Wege, als daß sie sich in Bach vertieften, wozu doch anderen die Leistungen unseres Verbandes bereits geholfen haben. Der musikalische Geschmack unseres kirchlichen Volkes kann nur gehoben werden, wenn überall die dazu an erster Stelle berufenen Persönlichkeiten unseren Bach verstehen und lieben gelernt haben, d. h. wenn die Geistlichen für Liturgik und die Organisten und Musikdirigenten in der Kirchenmusik in größerem Umfange als bisher tüchtige Ausbildung erlangen. Hierzu sind ja der Wege mancherlei. An die Lehrerseminare der Gegenwart allein läßt sich diese Aufgabe nicht stellen, da diese noch in sehr, sehr vielen anderen Lehrfächern ihre Zöglinge heimisch zu machen haben. Die Kirche muß hierzu wesentlich helfen; jedenfalls sind Pastoren und Kantoren die Kanäle, ohne die sich die gesteckte Aufgabe nicht erreichen läßt.

Herr Professor D. J. S m e n d aus Straßburg:

Nur zu zwei Angelegenheiten, die in der bisherigen Debatte berührt wurden, möchte ich kurz das Wort nehmen. Die eine betrifft die Knabenchöre. Nach meinen Erfahrungen in einer sehr ausgedehnten rheinischen Landgemeinde (Seelscheid) sind unter Umständen für die Oberstimmen des kirchlichen Gesangvereins nur Kinder, insbesondere Knaben gut verwendbar. Sie sind leichter zu haben als Frauen, werden schneller begeistert und leisten mehr. Aus ihnen erwächst uns die singende Gemeinde der Zukunft; auch ist die Wirkung der Kinderstimmen auf die Herzen der Alten unüberbietbar. Vielleicht darf ich auch Kleinigkeiten erwähnen. Die Kinder meiner Gemeinde kamen auf sehr weiten Wegen zweimal in der Woche zum kirchlichen Religionsunterricht in mein Pfarrhaus, die jüngeren um 1, die älteren um 3 Uhr. Dies war deshalb so eingerichtet, weil nun zu einer Zwischenstunde (2—3 Uhr) die einen schon, die andern noch zur Verfügung standen. Da wurde denn fern geübt. Sonntags aber nach dem Gottesdienst kamen die Männerstimmen hinzu. Das waren die drei regelmäßigen Proben. Und hier möchte ich ein Wort für die mehrfach angefochtenen Männergesangvereine einlegen. Hätte ich in meiner Gemeinde nicht deren zwei vorgefunden, so wäre ich nicht imstande gewesen, mit meinem Chöre Passionen aufzuführen. Die Männer waren alle von dort her der Noten kundig und in hohem Maße sangeslustig und -tüchtig. Sie erwarben sich nebenbei das Verdienst, bei sich häufenden, oft sehr späten



Proben die Kinder nach Haus zu bringen, was ihnen selbst zuträglicher war als lange im Wirtshaus sitzen. Daß man zudem Männlein und Weiblein an dunkeln Winterabenden nicht ohne Not stundenweit wandern läßt, ist einleuchtend. Zu den schönsten Erinnerungen meiner Pfarrzeit gehören die Augenblicke, wo ich in weit entlegenen Gehöften bei vollkommener Dunkelheit die Kinder in den Häusern singen hörte: Händelsche, Schüßsche, Mendelssohnsche, Bachsche Melodien. Niemand wußte, daß ich es hörte und mir ausmalen konnte, mit welcher Andacht die Alten den Kindern lauschen mochten. — So viel über den Kinderchor.

Wiederholt ist von den Herren Vorrednern der evangelischen Predigt gedacht worden. Darin sind wir alle eins, daß diese nicht verdrängt oder gar verabschiedet werden kann. Aber wenn wir darauf aus sind, dem Gottesdienst einen reicheren tonkünstlerischen Schmuck zu verleihen, so ist zu fordern, daß die Predigt auf diese gottesdienstlichen Elemente sorgfältig Rücksicht nimmt, damit sie nicht als bloße Zutat empfunden werden, sondern als organische Bestandteile des Ganzen. Wir dürfen nicht meinen, der Gottesdienst, den wir gestern erlebten, sei in dieser Hinsicht ganz musterhaft gewesen. Es war dem Prediger nicht möglich, sich auf alles das zu beziehen, was im Rahmen der Feier Platz gefunden hatte, weil es „historisch“ mit dazu gehörte, obwohl es inhaltlich weit auseinander lag. Für gewöhnlich wird es uns aber auch weniger schwer gemacht. Nun ist die Aufgabe die, die Predigt mit den übrigen Bestandteilen des Gottesdienstes in Einklang zu bringen. Das kann natürlich nicht so geschehen, daß der Prediger von dem Inhalt seiner fertigen Rede aus bestimmt: dies und jenes soll diesmal der Chor singen!, daß er also gleichsam aus seiner Predigt heraus das Ganze konstruiert. Nein, nur das umgekehrte Verfahren führt zum Ziel. Die Lieder, die Chöre, die Lektionen sind kraft verständiger Wahl festgelegt. Nun tritt die Predigt in diesen Rahmen hinein, alles andere zusammenfassend, verbindend und deutend. Das ergibt ein geschlossenes Ganze, eine harmonische Größe. Und eine solche muß der evangelische Gottesdienst sein oder wieder werden.

Herr Gymnasialoberlehrer D. Schröder aus Torgau:

Da die Frage bereits berührt ist, welche Mittel in Anwendung zu bringen sind, um Bachs Kantaten ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß wieder in den evangelischen Gottesdienst einzuführen, so möchte ich auf die alten Kantoreien aufmerksam machen. In seiner bedeutenden Schrift „Musikalische Zeitfragen“ hat ja Prof. Kreisshmar bereits wieder darauf hingewiesen, wie erschrecklich weit wir in allem, was Schulgesang anbelangt, gegen frühere Jahrhunderte zurückgekommen sind. Der Gesangsunterricht ist das Stiefkind an unsern höheren Schulen geworden. Um bessere Zustände zu schaffen, wird es sich nicht nur darum handeln, den Gesanglehrern für ihren Beruf eine bessere Vorbildung zu geben — darüber soll ja u. a. in den nächsten Tagen auf dem Berliner Musiklehrer-



kongreß gesprochen werden —, sondern auch dem Unterricht wieder die notwendige Stundenzahl zur Verfügung zu stellen. Wenn sich der eigentliche Klassenunterricht, wie dies an den meisten Schulen der Fall ist, nur auf Sexta und Quinta erstreckt, so ist selbst bei bestem Lehrermaterial nicht viel zu erreichen. Dem Gesangunterricht müssen mindestens ebensoviel Stunden zur Verfügung stehen, wie dem Zeichenunterricht. Sachsen ist in dieser Beziehung wieder voraus. Hier gibt es schon einzelne Schulen, in denen der Gesangunterricht bis zur Prima klassenweise erteilt wird. Auch aus der Schrift des Hettstedter Pastors Dr. Sannemann „Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts“ (Eigener Verlag, 6,00 M) läßt sich ein verhältnismäßig klares Bild gewinnen, welche hervorragende Stellung die Musik an den alten Lateinschulen einnahm und welche hohe Bedeutung die alten Schulchöre für die Kirchenmusik ihrer Zeit gehabt haben. Es läßt sich auch für den Gesangunterricht unserer Zeit von den alten Lehrern und Autoren eine ganze Menge lernen. Wir tun kein Unrecht, wenn wir sie uns wieder zum Muster nehmen. Welche Wichtigkeit solchen Schülerchören für unsern Zweck beizumessen ist, Bach für den evangelischen Gottesdienst soviel als irgend möglich zurückzugewinnen, darüber hat uns erst in diesen Tagen das glänzende Beispiel des Thomanerchores belehrt, der ja schon seit einer Reihe von Jahren Bachsche Kantaten in den Gottesdiensten der Thomas- und Nikolaikirche zu Leipzig zur Aufführung bringt. Auch meine bescheidenen Bemühungen um die Pflege Bachs in Konzert und Gottesdienst in dem kleinen Torgau, wo sich seit den Tagen Luthers und Johann Walthers die von diesem gegründete Kantorei bis zur Gegenwart erhalten hat, hätten mir ohne Zweifel mehr Schwierigkeiten verursacht, wenn mir als Grundstock für den zur Wiedergabe Bachs notwendigen Aufführungsapparat ein derartiger Chor nicht von vornherein zu Gebote gestanden hätte. Aus diesen Gründen erscheint es mir als unumgänglich nötig, die Frage nach der Neubelebung und Neueinrichtung der in früherer Zeit an vielen Orten zugrunde gegangenen Kantoreien von neuem anzuregen. Einen Antrag zu diesem Zwecke möchte ich daher in folgender Weise formulieren:

Zum Zweck der Wiedereinführung der Bachschen Kantaten in den evangelischen Gottesdienst ist es notwendig, die in früherer Zeit an vielen Orten zugrunde gegangenen Kantoreien in möglichst großer Zahl wieder erstehen zu lassen.

Herr Organist Arno Werner aus Bitterfeld:

Der Herr Hofkapellmeister Obrist hat angefragt: Wie sind die Kirchenchöre auf eine höhere Stufe der Leistungsfähigkeit zu bringen, damit sie Bachs Kompositionen in ihr Programm aufnehmen können? Der Herr Vorredner (Oberlehrer Schröder-Torgau) hat empfohlen, die alten Kantoreien wieder aufleben zu lassen. Welche Wege hierzu einzuschlagen



sind, lassen Sie mich in aller Kürze ausführen. Bei den Vorarbeiten zu meiner „Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im ehemaligen Kurfürstentum Sachsen“<sup>\*)</sup> habe ich der geschichtlichen Entwicklung von nahezu hundert Kantoreien nachgeforscht. In fast allen Fällen ließ sich feststellen, daß es gut um die Leistungsfähigkeit des Chores stand, solange Gymnasium und Universität den gebildeten Ständen gediegenes musikalisches Können und Verständnis vermittelten. Die Geistlichen suchten und fanden tüchtig geschulte Kantoren und ging auch mancher derselben später ins Pfarramt über, so war das doch nicht die Regel. Das Kantoramt bot seinem Inhaber das tägliche Brot in auskömmlicher Weise und Stadt- und Kirchenfassen waren willig in der Hergabe von Geld für Noten und besondere Mühewaltung der Adjuvanten. Die allgemeine Wertschätzung, deren sich die Musik zu erfreuen hatte, brachte es mit sich, daß sich auch die oberen Stände am kirchlichen Chorgesang beteiligten. Der einseitige weltfremde Pietismus und der nüchterne Rationalismus, der mit allen geschichtlichen Traditionen rücksichtslos brach, richteten die Kantoreien zugrunde und selbst der so gefestigte Thomanerchor kam, wie aus Bachs „beweglichen“ Klagen zu ersehen ist, ins Bankrott. Die Geistlichen, die weder auf der Schule noch auf der Universität Musik getrieben hatten, verachteten in dieser auf das Praktische gerichteten Zeit die Kunst; für die Anstellung des Kantors waren nicht die musikalischen, sondern die wissenschaftlichen Leistungen maßgebend. Stadt- und Kirchenbehörden entzogen den Kantoreien ihre seit fast 200 Jahre geleisteten Unterstützungen.

Sollen unsere Kirchenchöre in den Mittel- und Kleinstädten zur Pflege Bachscher Musik wieder fähig und willig gemacht werden, so wird man den Theologen auf der Schule und Universität eine tiefergehende musikalische Bildung geben müssen; dann wächst von selbst das Interesse der Geistlichen und kirchlichen Oberbehörden an der Kirchenmusik und ihren Trägern. Unter diesem Einflusse werden sich die Gemeinden williger finden lassen zur Bereitstellung von Mitteln für kirchenmusikalische Zwecke. Denn zur Ausführung Bachscher Kantaten ist — so nüchtern es auch in der Stimmung des Bachfestes klingen mag — Geld nötig, umsonst sind weder Orchester, noch Solisten, tüchtige Chorsänger oder Noten zu haben. Stellt man die Kirchenchöre auf eine bessere finanzielle Grundlage — bisher haben sie (Sachsen ausgenommen) fast gar keine Mittel — dann werden sich tüchtige Musiker in größerer Anzahl bereit finden in den Dienst der Kirchenmusik zu treten. Erst dann ist für Bach die richtige Zeit gekommen.

Herr Musikdirektor A. E. Deisenroth aus Pforta:

Ich möchte nur den Vorwurf zurückweisen, der wiederholt in der Debatte zum Ausdruck kam, als täten die Lehrerseminare ihre Schuldigkeit

<sup>\*)</sup> Beiheft IX der Internat. Musik-Gesellschaft, Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1902.



nicht mehr in bezug auf die musikalische Ausbildung der Lehrer. Natürlich sind die Anforderungen, die in den andern Lehrfächern gestellt werden, erheblich größere geworden, und die für die musikalische Ausbildung der Zöglinge zur Verfügung stehende Zeit ist knapp bemessen. Und doch gilt es auch heut wohl noch, daß der einzige Stand, der als Stand eine einigermaßen tiefergehende musikalische Bildung erhält, der Lehrerstand ist. Um freilich Kantoren und Organisten fähig zu machen Bachsche Musik zu exekutieren, wird es nötig sein, daneben noch besondere Schulen für Gesangslehrer und Dirigenten zu errichten.

Die Quelle des Chores, welcher Bach singen soll, muß in der Schule, sowohl in der Volks- als höheren Schule liegen. Damit soll gesagt sein: Der Gesang-Unterricht an beiden Anstalten muß durch technische Vertiefung und musikalische Erweiterung gehoben werden. Freilich gehören dazu nach beiden Seiten hin gut vorgebildete Lehrkräfte. Zu diesem Zwecke schwebt mir seit längerer Zeit ein Zentral-Institut vor, an welchem auf anatomisch-physiologischer und akustischer Grundlage der Kunstgesang, insbesondere Stimmbildung, gelehrt werde. Um einem dringenden Bedürfnis zu genügen, könnte nach Art der Zentral-Turnanstalt ein Institut mit staatlicher Unterstützung gegründet werden, das sich später zu einer Gesangs-Akademie erweiterte, wo fortwährend gestrebt wird, das Gesangsproblem auf wissenschaftlicher Grundlage zu lösen; oder es könnten auch Ferienkurse und dgl. an den geeigneten Anstalten eingerichtet werden.

### Schlußwort

des Herrn Pastor Karl Greulich aus Posen:

Hochverehrte Damen und Herren, lassen Sie mich Ihnen sagen, daß der Beifall, den Sie mir vorhin bekundeten, mich tief beschämt, und daß die fast ungeteilte Zustimmung, die meine Ausführungen in der Debatte gefunden haben, mich lebhaft überrascht hat. Mir war doch eigentlich recht bange, wie mein Vortrag aufgefaßt werden würde; und als ich vorhin diesen Saal betrat, war mir's, als spräche eine leise Stimme zu mir: „Mönchlein, Mönchlein, du gehst einen schweren Gang!“ Soviel Zustimmung von allen Seiten macht mir Mut zu glauben, daß die Verwirklichung der Forderung „Bach im evangelischen Gottesdienst!“ doch nicht in allzu großer Ferne liegen mag.

Nur auf einzelne Bemerkungen einige kurze Erwidern. Zunächst seien Sie versichert, daß ich mit dem einzigen Debatteredner, der einen wesentlich anderen Stand-



punkt vertrat, Herrn Doempfe, mich doch in einer viel größeren Harmonie befinde, als es nach seinen Worten vorhin scheinen mochte. Stehen wir doch schon im jahrelangen Ideenaustausch miteinander. — Von meiner Ansicht in bezug auf die Männergesangvereine haben mich die Ausführungen einzelner Redner nicht abbringen können. Ich bin mit meinem hochverehrten Lehrer Philipp Spitta der Meinung, daß die Männergesangvereine ihre geschichtliche Mission erfüllt haben, und daß es sehr viel besser wäre, die Kraft, die hier verpufft wird, käme wirklich ernstlichen künstlerischen Bestrebungen zugute.

Herrn Musikdirektor Pfannschmidt möchte ich erwidern, daß mir nichts ferner liegt, als die ganze a cappella-Musik aus der evangelischen Kirche verbannen zu wollen. Haßler, Eccard und Schütz werden immer einen Ehrenplatz bei uns behalten. Ganz anders aber steht es doch mit Palestrina und den andern italienischen Meistern. Ihre Musik wird nun und nimmermehr für den evangelischen Gottesdienst brauchbar, und wenn man zehn deutsche Texte unterlegt, und wenn man sie noch zehnmal so schön singt wie der Berliner Domchor. Diese weihrauchwolkenatmende, objektive, priesterliche Musik hat mit evangelischer Frömmigkeit nichts zu tun, und ich kann all die Versuche, im Palestrinastil Musik für den evangelischen Gottesdienst zu schreiben, Versuche, die mit Grell anheben und heute noch nicht aufgehört haben, nur für höchst unglücklich halten.

Knabenchöre von der Güte der Thomaner sind gewiß etwas überaus Herrliches, aber ebenso — Seltenes. Es gehören eben doch zu große Mittel zur Gründung und Erhaltung derartiger Chöre. Freiwillig werden die Knaben in der Kirche fast nirgends mehr singen wollen; und das Band zwischen Schule und Kirche ist in den meisten deutschen Landen schon so locker, daß eine Erziehung der Kinder durch die Schule für den Kirchengesang ausgeschlossen erscheint. Wo solche Beziehungen noch bestehen, mögen sie mit aller Treue konserviert werden. Im allgemeinen aber werden wir ein Neues pflügen und für die Chöre (trotz der gewichtigen Stimme, die sich im Vorjahr dagegen aussprach!) freiwillige Kräfte, Männer und Frauen



aus der Gemeinde, heranbilden müssen: das dürfte wohl auch unbestritten dem Ideal der gottesdienstlichen Musik am meisten entsprechen.

Herrn Professor Voigt aber möchte ich noch zu bedenken geben, daß wir berufsmäßige Sänger und Musiker unbedingt voll bezahlen müssen, und daß wir auch, wenn wir Bach im Gottesdienst aufführen, hier keine Ausnahme statuieren dürfen. Hier gilt es unbedingt: „der Arbeiter ist seines Lohnes wert.“

Lassen Sie es mit diesen kurzen Bemerkungen genug sein. Noch einmal: Vielen Dank für das freundliche Interesse, das Sie dem Gegenstande entgegengebracht haben! Möchten recht viele zu frischen fröhlichen Versuchen angeregt worden sein. Nicht experimentieren freilich gilt es, wohl aber wagen! Unsere Losung aber sei: Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg!





## Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen.

Vortrag des Herrn Dr. Max Seiffert aus Berlin.

(Für den Druck erweitert.)

Bedarf das Unterfangen, an dieser Stelle über „Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen“ zu Ihnen sprechen zu wollen, nicht zunächst einer Entschuldigung? Vor der Berliner Akademie der Künste wurde doch erst kürzlich dies Problem höchst einfach gelöst.

„Stünden Händel und Bach und Palestrina aus dem Grabe auf und würfen uns vor: ihr führt unsere Musik falsch auf, so müßten wir ihnen antworten: falsch für euch, richtig für uns. Denn besäßen wir selbst alle Fertigkeiten der Künstler früherer Zeiten, so könnten wir uns doch niemals ihre Art zu hören und ihre Phantasie geben; wir müssen uns deshalb bescheiden, aus jenen alten Kunstwerken in der Weise unserer Zeit Ergözung zu schöpfen“).

Wozu also da noch weiter grübeln über diese „toten Künste“, wie „philologisch besonders veranlagte Köpfe“ höchst überflüssig getan haben! Man hat bloß den Impulsen des eigenen musikalischen Empfindens zu folgen, dann wird alles gut; man ergründet nicht mühsam, wie das Alte ehemals war, sondern macht's heute, wie man just will.

Dies subjektive Verfahren Bach gegenüber ist nun, wie Sie alle wissen, durchaus nichts Neues. Daß der weise Spruch trotzdem bei festlichem Anlaß wiederholt werden mußte, dafür glaube ich den Grund zu kennen. Er ist die Besorgnis ge-

\*) „Schaffen und Nachschaffen in der Musik.“ Kaisergeburtstagsrede von Karl Krebs in der Kgl. Akademie der Künste, Berlin 1902 (Mittler und Sohn).



wisser Kreise vor der großen, mächtigen Erregung und Bewegung, die Fr. Chrysanders Wiedererweckung der alten, echten Händelpraxis seit einem Jahrzehnt in weiten musikalischen Kreisen hervorgerufen hat\*); das Erschrecken vor dem ganz unerwarteten Beweise, daß die sinngemäße Aneignung und Wiederbelebung der alten Kunstausübung mit hinreißenderer Kraft und feurigerem Schwunge Händels veraltet geglaubte Oratorien neu zu gestalten vermag, als die Intuition des genialsten Dirigenten aus sich heraus; das Bangen endlich, die jetzige Herrlichkeit bequemer Indolenz der alten Musik gegenüber könnte, wenn die Wellenbewegung dieses bösen Beispiels sich fortpflanzte, eines schönen Tages ein jähes Ende nehmen.

Aber das akademische Beruhigungsol wird, so hoffe ich zuversichtlich, umsonst ausgegossen sein. So wenig der zündende Gedanke von Chrysanders Händel-Reform in absehbarer Zeit verglimmen kann, es sei denn, die Musikwissenschaft hörte auf zu existieren, — so wenig hat auch die Neue Bachgesellschaft Veranlassung, untätig nun die Hände in den Schoß zu legen. Nach akademischem Maßstab sind ja allerdings „vierhundert Jahre die äußerste Grenze für die Wirkungsfähigkeit musikalischer Kunstwerke“ — und die Hälfte davon hat der alte Bach schon hinter sich. Aber zweihundert sind ihm doch immerhin noch gelassen, genug, um vor seiner offiziellen Bestattung auf dem Friedhofe der Geschichte durch seine hehren Kunstschöpfungen uns, unsere Kinder, Enkel und Enkelkinder immer von neuem zu erfreuen und zu erheben, genug, um unser Streben zu rechtfertigen, seine Kraft uns so lange zu erhalten, als wir nur irgend vermögen. In der Pflege Bachscher Kunst die Dinge nun weiter so laufen zu lassen, wie sie laufen, das hieße jedoch mit Gewalt ihre Altersgrenze vor der Zeit herbeiführen. Lebendig erhalten wir sie nur, indem wir seinen Schöpfungen die Lebensbedingungen wiedergeben, die sie einst hatten. Freilich darf dabei nicht eine bis ins kleinste

\*) „Händels Oratorien in Fr. Chrysanders Neugestaltung“; s. Caecilia (Haag, Nijhoff) LX Nr. 10.



hinein vom Urbild (sklavisch) abhängige Kopie unser Ziel sein; denn eine solche würde bei unsern gänzlich anders gewordenen Kunst- und Kulturverhältnissen stets wieder verblässen. Nein, ein Nachschaffen muß es sein, das klaren Auges die eigenartigen Erfordernisse der damaligen Praxis durch und durch erkannt hat und sie dann nicht wort-, sondern sinngemäß in unsere Art zu musizieren überträgt, erweiternd, was einst den Umständen nach eng war, durch Aehnliches ersetzend, was bis heute morsch geworden ist, beibehaltend, was seine unverwüstliche Tragkraft erwiesen hat. Diese pietätvolle, wahrhaft künstlerische Restaurationsarbeit, nicht aber platte Willkür ist, wie bei Händel, so auch bei Bach das „Recht unserer Zeit“.

„Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen“ — dieser Titel wird hoffentlich nicht die Meinung hervorgerufen haben, daß ich sämtliche bisher erschienenen praktischen Bearbeitungen hier große kritische Revue passieren lassen wolle. Weder aus persönlichen, noch aus sachlichen Gründen würde eine solche überhaupt ratsam sein. Wie ich es ablehne, mir in diesen Dingen die Autorität einer obersten, entscheidenden Kunstinstanz anzumessen, so wäre andererseits eine Kritik fruchtlos, die nicht klingend — falsche gegen richtige Bearbeitung — ausgeübt würde. Was ich in dem knappen Rahmen dieses Vortrages versuchen möchte, das ist allein die Beleuchtung eines wesentlichen Hauptpunktes, betreffs dessen zu gemeinsamer Erkenntnis zu gelangen ich für besonders dringlich halte. Ich werde also hier nicht sprechen von der gelegentlich notwendigen harmonischen Ausfüllung des Bachschen Klaviersatzes, nicht von der historisch zu begründenden technischen Behandlung der Orgelwerke, nicht von der unbedingten Freiheit, je nach persönlichem Geschmack im Instrumental- und Vokalsatz nichtvorgeschriebene Verzierungen anzubringen. Ich unterlasse auch danach zu fragen, in welchem Maße, liturgisch betrachtet, Bachs Kirchenwerke sich dem Zuschnitt unserer heutigen Gottesdienst-Ordnungen anpassen und bis zu welcher Grenze wir für die Texte seiner weltlichen Werke das Interesse der großen Konzertinstitute erwarten dürfen. Nur das eine, rein musikalisch-praktische Problem stelle ich in den Mittelpunkt



meiner Darlegung: Wie beschaffen war Bachs Orchester? Weiß der Musiker genau, wie er sich in diesem Punkt Bachs Werken gegenüber zu verhalten hat, dann wird er nennenswerte Schwierigkeiten bei ihrer weiteren Herrichtung zur Ausführung nicht mehr zu überwinden haben.

\*

Es ist sehr auffällig, daß man in Bachs Partituren einer viel größeren Anzahl jetzt nicht mehr gebräuchlicher Instrumente begegnet, als in den Händelschen. Bei Bach finden sich neben den üblichen drei Gruppen (Streich-, Holz- und Blechinstrumente) in ziemlich reichlicher Anwendung noch: Violino und Violoncello piccolo, Violdigamben; Oboe da caccia und d'amore, Schnabelflöten; Zinken, Corno da caccia, Corno und Tromba da tirarsi; — Händel benutzt von dem ganzen Schwarm nur die Gamben. Dieser — das ist die Erklärung dafür — steht eben vollständig auf dem Boden des modernen italienischen Orchesters, während Bach auf die deutschen Stadtpfeifer zumeist angewiesen war, bei denen sich die mittelalterlichen Instrumentenformen länger im Gebrauch erhielten. Das Bedauern nun, alle diese ehrwürdigen Werkzeuge entbehren und an ihrer Statt mit modernen Ersatzinstrumenten vorlieb nehmen zu müssen, ist gelegentlich stark akzentuiert worden. Nicht ganz mit Recht, möchte ich meinen. In größeren Städten, wo Sammlungen alter Musikinstrumente und gewandte Spieler ausreichend vorhanden sind, da werden sich freilich ohne allzu große Mühe Aufführungen mit originaler Besetzung ermöglichen lassen, was hin und wieder ja auch bereits geschehen ist. Und es gehört gewiß zu den Aufgaben der Neuen Bachgesellschaft, bei ihren Festen uns jene Instrumente nacheinander vorzuführen, um jedem Ohr Gelegenheit zu eigenem Urteil zu geben. Aber es wäre arg verfehlt, solche Ausnahmefälle zur Regel machen zu wollen. Unsere Instrumentenbauer werden sich zur fabrikmäßigen Massenherstellung rekonstruierter alter Modelle schwerlich bereit finden lassen. Daß sich dann überall die erforderliche Anzahl eingübter, sicherer Spieler finden sollte, ist auch zu bezweifeln. Vor allen Dingen hüte man sich aber vor allzugroßen Hoff-



nungen auf eine besondere Ueberraschung durch merkwürdige Klangeffekte. Nur, wo es sich um solistische Wirkungen handelt, wird ein musikalisch geschultes Ohr die spezifische Klangnuance gewahr werden. Im größeren Ensemble dagegen, wo Chor, Streicher, Orgel und Cembalo hinzutreten, verflüchtigt sich diese Eigenart vollständig, und ein wesentlicher Klangunterschied desselben von einem Ensemble mit italienischer Besetzung, der etwa zugunsten der deutschen Sprache, ist schwerlich zu bemerken. Eine wirklich angestellte Probe würde eher nur gegen die Beibehaltung der alten Instrumente ausschlagen. Denn ihr Gesamtklang erreichte ebensowenig den des italienischen Orchesters an Klarheit, Glanz und Abrundung, wie die alten Instrumente in Leichtigkeit und Sicherheit der Ansprache, in Reinheit der Intonation und in bequemer Handhabung den neueren nicht unbeträchtlich nachstehen. Die richtige Erkenntnis dieser Umstände führte schon zu Bachs Zeit die Abkehr von den mittelalterlichen Werkzeugen und die Bevorzugung der neueren herbei. Wollen wir da mit Gewalt die historische Entwicklung zurückschrauben? Wenn irgendwo, so ist gerade hier zuerst das „Recht unserer Zeit“ am Platze. Lassen wir die alten unbeholfenen und unvollkommenen Instrumente ruhen, wir haben die besseren. Es gilt nicht, den Buchstaben zu befolgen, sondern den Geist lebendig zu machen. —

Ist über die Wahl der Instrumente kein Zweifel mehr, so muß danach die Stärke ihrer Besetzung in Betracht gezogen werden.

In einem Plan, den Bach einmal beim Leipziger Räte einreichte\*), verlangte er folgende Besetzung der Kirchenmusik als zum mindesten erforderlich: 2—3 erste, 2—3 zweite Violinen, 2 erste, 2 zweite Violon, 2 Violoncelli, 1 Violon, 2—3 Oboen, 1—2 Fagotte, 3 Trompeten, 1 Pauke; dazu einen Chor mit 3-, wenn irgend möglich, auch 4-fach besetzten Stimmen; — also 22 Instrumentisten (ungerechnet Orgel und Cembalo) und 12—16 Sänger (die Solisten mit eingeschlossen). Mancher Musiker mag dies historische Dokument für ein er-

\*) Phil. Spitta, „J. S. Bach“ II S. 74 ff.



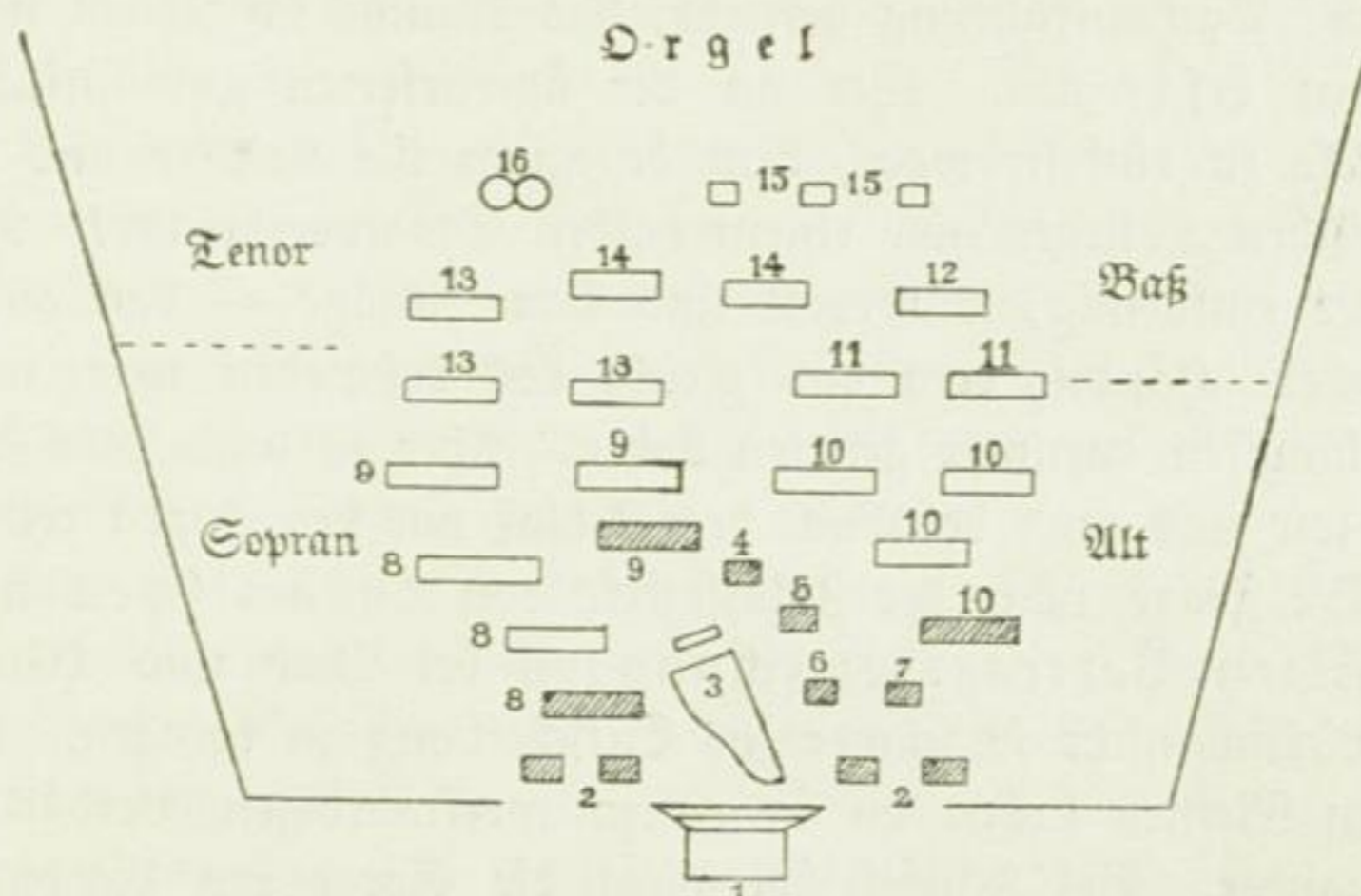
gößliches Kuriosum halten; für uns ist es jedoch von größter praktischer Bedeutung, da es vollständig klar zeigt, wie Bach das Gewicht der einzelnen Faktoren bei seinen Aufführungen gegeneinander abgewogen wissen wollte. Die Teilung der Streicher in Solisten und Ripienisten (dem Concertino und Concerto grosso der Italiener entsprechend), die klangliche Gleichstellung der Holzbläser mit den Streichern (das Verhältnis ist 5:13) und das Uebergewicht der Spieler über die Sänger — das sind nämlich genau dieselben Stärke- und Klangverhältnisse, die Fr. Chrysander auch bei Händel festgestellt und zuerst wieder in die Praxis eingeführt hat und wofür die 1894 aufgefundenen originalen Messias-Stimmen einen neuen evidenten Beweis erbrachten\*). Bringen Sie die Verhältnisse bei Bach auf ähnliche Weise wieder in Ordnung, so werden Sie an der Wirkung erkennen, wie oft und schwer gerade in dieser Beziehung gegen Bachs Geist gesündigt worden ist durch willkürliche Besetzung ins Blaue hinein.

Bachs Absichten erfüllen wir nur, indem wir von seinem ursprünglichen Maßstab bedachtsam die für uns zweckmäßigen Dimensionen ableiten. Was im einzelnen dabei zu beobachten ist, mag ein Beispiel lehren. Nehmen wir an, der Dirigent in einer mittelgroßen Stadt beabsichtige mit einem Chor von 100 Mitgliedern (40 Sopran, 30 Alt, je 15 Tenor und Bass) eine Bachsche Chorkantate aufzuführen. Er wird zunächst erwägen, daß die Leistungsfähigkeit von Dilettanten verglichen mit der von Berufssängern höchstens im Verhältnis von 2:1 einzuschätzen ist, wird ferner bedenken, daß wir heute nicht ohne innere Berechtigung dem Chor ein kleines Uebergewicht über das Orchester geben dürfen, und so zu dem Resultat kommen, 50 Vollsängern ein Orchester von 30—40 Köpfen beizugesellen in folgender Zusammensetzung: 6 erste, 4—6 zweite Violinen, 4 erste, 2—4 zweite Violen, 3—4 Violoncelli, 2 Kontrabässe, 6 Oboen, 4—6 Fagotte, 3 Trompeten (resp. Hörner, Flöten oder andere nur gelegentlich gebrauchte Instrumente), 1 Pauke.

\*) Fr. Chrysander, „Die Originalstimmen zu Händels Messias“ im Jahrbuch Peters für 1895.



Bei der Verwendung dieser Massen ist stets im Auge zu behalten, daß das volle Orchester nur in den Chorsätzen in Aktion tritt, bei den Arien und akkompagnierten Rezitativen aber (gemäß den in der Partitur vorgeschriebenen *p* und *f*) die Teilung der Streicher im Verhältnis von 1:3 Pulten stattfinden muß\*). Die bei Bachs kleinem Maßstab auf ein Soloinstrument (Concertino) beschränkte Begleitung müssen wir demgemäß auf ein Solopult ausdehnen. Sorgt der Dirigent schließlich noch für die konzentrische Anordnung der Solopulte um das Cembalo herum ganz in alter Weise:



1. Dirigent. 2. Vokalsolisten. 3. Cembalo. 4. Kontrabaß Solo. 5. Violoncello Solo. 6. 7. Andre Soloinstrumente. 8. Sechs 1. Violinen. 9. Sechs 2. Violinen. 10. Acht Violoncelli. 11. Vier Violoncelli. 12. Zwei Kontrabässe. 13. Sechs Oboen. 14. Vier Fagotten. 15. Drei Trompeten. 16. Pauken.

Dann sind alle äußeren Bedingungen erfüllt, um einen in der Stärke dem Original proportional entsprechenden Orchester-

\*) In der Kantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ (Bd. 35 der Gesamtausgabe S. 151) schreibt Bach als Begleitung eines akkompagnierten Rezitativs vor: 3 Violini all' unis. 3 Viole all' unis. Ein moderner Dirigent würde hier natürlich 3 Violinen und 3 Bratschen nehmen und sich auf seine historische Gewissenhaftigkeit ordentlich etwas zugute tun. Bachs Absicht ist aber hier gerade auf das Einsetzen des Tutti gerichtet, so viele Streicher hatte er eben zur Verfügung. Er gibt die Vorschrift, weil der Regel nach nur das Concertino spielen würde.



flang herbeizuführen und dabei exzentrische Uebertreibungen, sowie gänzlichcs Versagen der Wirkung, stets Folgeerscheinungen unüberlegter Aufführungen, zu verhüten. Dies einfache Schema auf engere oder weitere Verhältnisse zu übertragen, dürfte niemandem Schwierigkeit bereiten. Es paßt auch für die Kammermusik; nur ist hier nicht die Chorstärke, sondern die Größe des Saales samt der ihn füllenden Zuhörerzahl das wechselnde Mittel. —

Eins kommt freilich noch hinzu. Was man heutzutage auf Grund langer Verwöhnung vielfach noch unter einer „stilvollen“ Bachaufführung versteht, das brauche ich Ihnen nicht erst zu beschreiben. Wer an der überlieferten gravitatischen Perücke zu rütteln wagt, dem begegnen die Kritiker und pedantischen Kollegen wie einem halben Staatsverbrecher! Nur immer einförmig, würdevoll und keine Zusätze — das allein ist echt! Händel, dem das gleiche Los beschieden war, wird am längsten darunter gelitten haben. Aber es wird hohe Zeit, daß wir uns auch bei Bach den Schlaf aus den Augen reiben.

Die Frage nach der Zulässigkeit von dynamischen und sonstigen Vortragsbezeichnungen bei Bach und Händel ist wirklich nicht so schwer zur Entscheidung zu bringen. Die beiden Meister stehen da in einem merkwürdigen Verhältnis zueinander. Bei Händel überwiegt die Sorge um die dynamischen Effekte weitaus; für die Phrasierung genügen ihm gelegentliche Hinweise. Bach gibt herzlich wenig dynamische Andeutung, um so sorgfältiger phrasiert er dafür die Orchesterstimmen. In dem Umfange, wie es unsere heutigen Musiker gewöhnt sind und erwarten, hat also keiner von beiden seine Werke genau bezeichnet; und auf den ersten Blick hin scheinen sie in ihrem Verfahren sogar ganz getrennte Wege zu gehen. Aber der Zwiespalt findet seine Erklärung, sobald man nur die Verschiedenartigkeit der beiderseitigen Verhältnisse richtig erwägt. Händel standen geschulte Orchestervirtuosen zur Verfügung, die, der italienischen Schule angehörig (Corelli, Geminiani), in Bogenführung und Vortrag eine ganz bestimmte, gemeinsame Praxis besaßen<sup>\*)</sup>. Nur, wo Ausnahmen von den gewöhnlichen

<sup>\*)</sup> Siehe F. Volbach, „Die Praxis der Händel-Aufführung. 2. Teil.



Phrasierungsregeln stattfinden sollten, brauchte Händel seinen Leuten besondere Fingerzeige zu geben; daher seine Kärglichkeit in diesem Punkte. Bach hatte dagegen mit den Stadtpfeifern zu tun, die nicht auf gleicher Stufe der Kunstfertigkeit standen und selbständiges Urteil in Dingen des künstlerischen Vortrags nicht allzuviel besaßen. Ihnen mußte Bach die Phrasierung genau bezeichnen; die dynamische Schattierung konnte seine persönliche Direktion bei der Aufführung nachtragen. Händel und Bach, weit entfernt sich als Antipoden gegenüberzustehen, ergänzen sich vielmehr aufs allerglücklichste, indem beim einen besondere Berücksichtigung findet, was beim andern selbstverständlich ist, und umgekehrt.

Für jeden einsichtigen Dirigenten erwächst daraus die unabweisbare Pflicht, sich nicht an der Abstufung der Stärkegrade, wie sie die italienische Orchesterteilung mit sich bringt, genügen zu lassen, sondern mit der Differenzierung noch weiter vorzugehen. Die historisch zuverlässige Richtschnur ist gegeben; es ist Bach für Händel, Händel für Bach. —

Wer die Bedürfnisse des modernen Orchesters vor Augen hat, dem könnten die bisherigen Erörterungen zur vorläufigen Orientierung vielleicht genügen. Aber die Orchester des 17. Jahrhunderts und weiter bis zu Bach und Händel hin trugen noch ein anderes, klanglich eine sehr bedeutsame Rolle spielendes Schwergewicht in sich, dessen technischer Name „Generalbaß“ ist. Es sind einfache Notenzeilen, die Gänge des Grundbasses angehend, dürftig, reichlich oder gar nicht beziffert, hier und da mit Bemerkungen über Art und Anzahl der darüber befindlichen Stimmen versehen; aber in ihnen schlummert doch die eigentliche Seele des Tonstückes, die den ganzen Tonkörper nach allen Richtungen mit belebender Energie durchdringt, ihn mit Kraft und Glanz erfüllt. Wie oft ist sie latent geblieben trotz heißen Bemühens der Dirigenten, weil man in hilfloser Verlegenheit mit jenen Zeilen nichts anzufangen wußte! Wollen wir also nicht auf halbem Wege stehen bleiben, so müssen wir nach einer klaren Antwort suchen auf die Frage: „Auf Das Händel-Orchester und die technische Behandlung der einzelnen Instrumente.“ Bonner Dissertation 1899.



welche Weise wurde bei Bach die Generalbaß-Begleitung ausgeführt?“ In den Bänden der großen Gesamtausgabe und anderswo ist dieser Gegenstand öfter schon behandelt worden. Aber mit Rechtigem mengt sich hier so viel Falsches, aus irrigen Voraussetzungen erwachsen, daß nur eine lange Abhandlung den entstandenen Knäuel von Widersprüchen entwirren könnte. Lassen Sie mich darum hier ganz schlicht den einfachen Tatbestand darlegen, wie er sich bei kritischer Durchsicht des in Betracht kommenden Materials, der Originalstimmen Bachs, ergibt.

Am einfachsten liegen die Dinge hinsichtlich des Grundbestandteils vom Generalbaß, der Baßinstrumente, nämlich Violoncell, Kontrabaß und Fagott. Abwechslung und Schattierung, sie treten uns auch hier wiederum als die treibenden Kräfte des Ausdrucks entgegen.

Die Grundregel ist die, daß Violoncell und Kontrabaß in Chorsätzen, Arien, akkompagnierten Rezitativen und Ariosi stets zusammengehen, d. h. aus der gleichlautenden Continuo-Stimme spielen. Eine Absonderung beider Instrumente voneinander erfolgt, wenn das Violoncell concertant (d. h. selbständig gegen den Grundbaß) geführt wird, — wenn lebhaftere Figuren, Passagen oder Akkordbrechungen vorkommen:

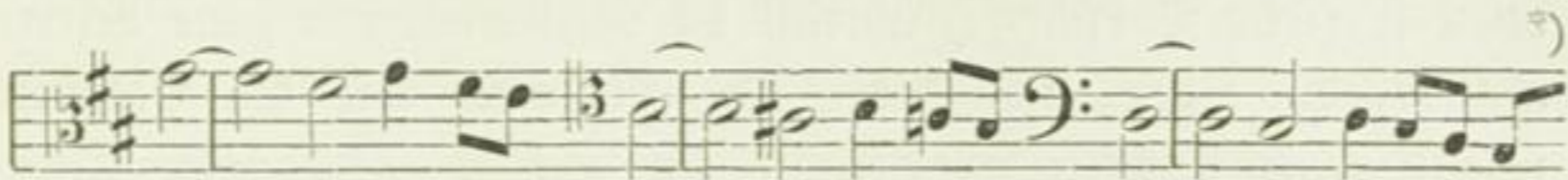


wo der Kontrabaß nur die Hauptschritte markiert, — wenn drittens einzelne Töne in zwei Oktavlagen zugleich angegeben werden (oben vom Violoncell, unten vom Kontrabaß). Ein

\*) Ein instruktives Beispiel aus Quantz' „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“, Berlin 1752, Tab. XXIII.



besonderer Fall liegt dann noch vor bei fugierten Durchführungen. Die nacheinander einsetzenden Chorstimmen spiegeln sich im Generalbaß durch den Wechsel der Schlüssel wider:



d. h. der Generalbaß folgt unter dem Sopranschlüssel dem Chorsopran, bis der Alt, nach ihm der Tenor und Baß jeder mit seinem Schlüssel einsetzt. Alle Noten nun, vor denen Sopran- oder Altschlüssel steht, gehen die Baßinstrumente gar nichts an. Der Einsatz des Violoncells erfolgt erst beim Tenor-, des Kontrabasses beim Baßschlüssel.

Eine geringere instrumentale Belastung hat bei dem im Tempo vollständig freizügigen Secco-Rezitativ zu erfolgen; das harmoniefüllende Cembalo wird im Baß nur durch ein Solo-Violoncell begleitet. Bedarf es übrigens eines Beweises, daß auch Bachs Rezitative nicht in vermeintlich würdevoller Steifheit, sondern „nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Takt, abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Takt eingetheilet, werden“<sup>\*\*)</sup>, so genügt es darauf hinzuweisen, daß Bach in seinen gesamten Werken nur bei zwei, halb ariosen Secco-Rezitativen<sup>\*\*\*)</sup> a battuta und a tempo ausdrücklich vorschreibt und so die Ausnahme von der Regel kennzeichnet. Diese Feststellung ist wichtig angesichts der so häufig vorkommenden Wechsel zwischen Secco-Rezitativ und Arioso; die damit bezweckte Konzentration und Steigerung des Ausdrucks wird verfehlt, wenn man die Abstufung der Vortragsweise und der instrumentalen Begleitung außer acht läßt.

Von den Baßinstrumenten dürfte bei den bisherigen Auführungen wohl das Fagott am stiefmütterlichsten behandelt

<sup>\*)</sup> H moll-Messe, Dona nobis pacem, Bd. 6<sup>2</sup> der Gesamtausgabe S. 299.

<sup>\*\*)</sup> Ph. E. Bach, „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, II 1762, S. 314.

<sup>\*\*\*)</sup> Kantate „Aus tiefer Not“, Bd. 7 der Gesamtausgabe S. 285; Kantate „Schauet doch und sehet“, Bd. 10 S. 219.



worden sein. Das Fagott ist nämlich nicht nur dann, wenn es konzertierend auftritt und deshalb ausdrücklich notiert wird, zur Mitwirkung heranzuziehen, sondern nach alter Praxis, selbst ohne spezielle Vorschrift, überall da vonnöten, wo seine bessere Hälfte, die Oboe, mit dabei ist. Nehmen Sie die Partitur irgend eines großen Chorstückes zur Hand. Der volle Chor, von Streichern und Oboen begleitet, setzt ein; den Continuo halten demgemäß Violoncell, Kontrabaß und Fagott. Nun mag eine Fuge beginnen: Sopran, von Violinen und Oboen, Alt, von Bratschen, Tenor, von Violoncellen geführt, treten nacheinander an; zum Chorbass gesellen sich dann Kontrabaß und Fagott. Weiter, in Arien, wo Oboen allein oder unisono mit den Violinen die Begleitung ausführen, sind die Fagotte im Generalbass ebenso selbstverständlich. Wenn der Sologesang anhebt und die Oboen den Violinen allein das Wort lassen, schweigen die Fagotte. Und so, wie die Oboen, ihrem *p* und *f* gemäß, sei es als Solopult oder als Tutti wirken, so tun es ganz parallel die Fagotte.

Die nach diesen Grundsätzen wechselnde Beteiligung der Bassinstrumente, die Sie auch in Handels Werken bestätigt finden können, macht uns ohne weiteres eine Sitte der Zeit begreiflich, der man heutzutage nicht ungestraft huldigen dürfte. Gab die konzertante Führung der einzelnen Instrumente dazu Veranlassung, so schrieb man nämlich die Stimmen für Violoncell und Fagott besonders aus; sonst legte man jedem Spieler einfach ein Exemplar des Continuo aufs Pult, aus dem er das ihm Zukommende zu entnehmen hatte. Die aufgestellten Regeln boten dafür eine ganz sichere, unzweideutige Handhabe. Die Teilung in Konzertisten und Ripienisten war den Spielern durch *p* und *f* deutlich gemacht; fest stand ferner, daß die Secco-Rezitative und alle Noten unterm Tenorschlüssel nur das Violoncell angingen, alles übrige eine gemeinsame Tätigkeit erforderte. Allein für die Fagottbläser — möchte man meinen — lag in dieser Praxis eine Gefahr. Demgegenüber ist jedoch zu bemerken, daß die Fagottisten in den Bewegungen der vor und neben ihnen sitzenden Oboer genügenden Anhalt fanden; regten sich diese nicht, so brauchten auch jene nicht anzusetzen, und



nach mehrmaligen Proben wußten sie hinreichend Bescheid für die Aufführung.

Damals mußte also jeder an der Hand des Continuo den Verlauf des ganzen Stückes verfolgen, um zu seiner Zeit seinen Regeln gemäß einzufallen. Heutzutage haben es die Spieler bequemer; ihnen wird nur serviert, was ihnen unmittelbar obliegt. Sache des Dirigenten ist es, dafür zu sorgen, daß niemand über vielen Pausen seinen Einsatz verträumt. An dieser Bequemlichkeit soll gewiß nicht gerüttelt werden. Aber jeder Dirigent und Bearbeiter — das ist die Forderung, die wir erheben, — muß sich mit den eigenartigen Kaprizen der alten Praxis doch soweit wieder vertraut machen, daß er die einfachsten Regeln Bachscher Orchesterbesetzung zu befolgen versteht. Sonst könnte ihm leicht passieren, daß er z. B. im Weihnachts-Dratorium von A—Z, durch alle Chöre, Arien und Rezitative hindurch das Fagott unentwegt mitblasen läßt. Denn der Herausgeber, da er eine vollständige Continuo-Stimme mit der Aufschrift „Fagotto“ vor sich sah, hat gewissenhaft allenthalben Fagotto, Organo e Continuo vorgeschrieben\*).

Noch größere Verwirrung, als in der Besetzung der Continuo-Bässe, herrscht nun aber in der Beantwortung der Frage, durch welche Instrumente der zweite Bestandteil des Generalbasses, d. h. die Harmonieausfüllung nach Maßgabe der Bezifferung bei Bach zur Geltung gebracht werden soll. Früher galt die Orgel als das allein seligmachende Instrument; dann kam eine Zeit, wo man die fühlbare harmonische Leere durch glänzenderen und reicheren Aufputz des Orchesters zu bannen suchte; neuerdings macht dieser oder jener mit dem von Fr. Chrysander erfolgreich wieder eingeführten Cembalo seine Versuche. Der Kampf wogt noch hin und her; dort am heftigsten, wo man am wenigsten historischen Boden unter den Füßen hat. Aber wäre es denn nicht das Schicklichste, da zunächst einmal bei Bach selbst über seine Praxis in dieser Hinsicht sich Rats zu erholen?

Es gibt nur wenige Stücke bei Bach, wo jegliche Harmonie-

\*) Band 5<sup>2</sup> der Gesamtausgabe.



fällung auf Grund eines Generalbasses zu unterbleiben hat, ja eigentlich nur eines, nämlich die Kantate „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht“ \*). Ihre mutmaßliche Bestimmung als Begräbnismusik veranlaßte ihre harmonische Ausstattung durch einen starken Bläserchor. Was man ihr zur Seite stellen könnte, ist etwa eine Zehnzahl von Arien, in denen die Sologesangstimme von oben her durch Violinen, Flöten, Oboen und Bratschen geleitet und geführt wird \*\*). Doch die Fundamentlosigkeit ist in diesen Fällen kein grundsätzliches Gestaltungsprinzip, sondern hervorgegangen aus momentanem, künstlerischem Verlangen nach klanglicher Abwechslung und vertieftem Ausdruck. Für alle übrige Orchester-, Chor- und Kammermusik (die a cappella Chöre und Solosachen selbstverständlich ausgenommen) gilt jedoch der Fundamentalsatz Ph. E. Bachs:

„Man kann ohne Begleitung eines Klavierinstruments kein Stück gut aufführen“ \*\*\*).

Soweit sich das Aufführungsmaterial der Bachschen Kantaten (um zunächst von diesen zu reden) erhalten hat, findet sich außer den für die Basinstrumente benötigten Continuo-  
stimmen regelmäßig eine solche pro Organo und pro Cembalo vor, erstere aus Gründen, auf die wir hier nicht weiter einzugehen brauchen, meist um einen Ganzton nach unten transponiert. Orgel und Cembalo, das sind also die beiden Klavier-, d. h. Tasteninstrumente, ohne die man eine Bachsche Kantate nicht gut aufführen kann.

Freilich würde man nun glauben, durch Vergleichung dieser beiden Stimmen ohne weiteres Umfang und Art der Beteiligung von Orgel und Cembalo bestimmen zu können — wo sie zusammengehen, wo sie einzeln für sich erklingen —, so würde lange vergeblich gesucht werden müssen. Denn in der Regel bekamen der Organist und der Cembalist dieselbe vollständige Continuo-  
stimme ohne weitere spezielle Anweisung für den einzelnen vorgelegt. Es ist das gleiche Verhältnis, welches wir

\*) Bd. 24 der Gesamtausgabe.

\*\*\*) Wie z. B. Bd. 10 S. 230.

\*\*\*\*) N. a. D. II S. 2.



schon bei den Bassinstrumenten fanden. Daraus schließen zu wollen, Cembalo und Orgel hätten durchgängig gemeinsam von Anfang bis Ende die harmonische Ausfüllung besorgt, wäre jedoch ebenso ein Grundirrtum, wie es einer ist zu behaupten, für die Kantaten dürfe nur die Orgel als passendes Begleitinstrument anerkannt werden. Glücklicherweise hat nun aber Bach selber aus uns unbekanntem Gründen in zwei Fällen es für notwendig erachtet, in den Stimmen den Anteil von Cembalo und Orgel genau festzusetzen. Das ist geschehen in den Kantaten „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“\*) und „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“\*\*). Danach hat das Cembalo allein zu begleiten alles, was in der Mitte an Rezitativen, Arien, Duetten usw. musiziert wird; gemeinsam operieren Cembalo und Orgel im Eingangschor und Schlußchoral.

Daß es in der That die normale Praxis damaliger Zeit war, die Führung des Sologefanges dem Cembalo anzuvertrauen, die Orgel dazu erst beim Eintritt des Chores zu nehmen, dafür will ich hier nur drei gewichtige Zeugen sprechen lassen. Ph. E. Bach\*\*\*) sagt:

„Die Orgel ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindung wegen, unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung. Sobald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme . . . alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey sein. Man hört leyder mehr als zu oft, wie fahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt. Dieses letztere Instrument ist ausserdem bey dem Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich. Auch bey den stärksten Musiken, wo man gewiß glauben sollte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt.“

Der Schriftstelle setze ich als praktisch-musikalische Zeugen die Partituren von Händels oratorischen Werken zur Seite. Gerade Händel gibt über das angedeutete Verhältnis zwischen Orgel und Cembalo ungemein vielseitige Belehrung. Vor 40 Jahren, als die Pflege Bachscher und Händelscher Kunst noch in Mendelssohnschen Windeln lag, hat schon Chrysander mit

\*) Band 28.

\*\*) Band 35.

\*\*\*) a. a. O. II S. 1 ff.



schärfster Eindringlichkeit den wahren Sachverhalt konstatiert\*). Für wie viele unserer Musiker ist das aber heute noch Gold auf der Straße, das sie nicht sehen! Der dritte Zeuge ist endlich Seb. Bach selbst. Es ist wieder die peinlich genaue Bezeichnung der Ausnahmen, wodurch er die Grundregel bestätigt. So läßt er in der Trauerode den Generalbaß von Lauten ausführen\*\*); in der Johannespassion tritt die Laute einmal konzertierend hinzu\*\*\*). Für Bach besonders charakteristisch ist die ausnahmsweise Verwendung der Orgel bei der Begleitung von Sologesängen. Ihrem Charakter als Blasinstrument gemäß konzertiert sie rein melodisch†); — oder sie ist halb Generalbaß, halb Soloinstrument und wechselt zwischen accompagnamento und concertato ††); — schließlich betritt sie als Solist im reinen Instrumentalsatz †††) den Boden, auf dem Händel mit seinen Orgelkonzerten heimisch war.

Wer diese neue Differenzierung des Bachschen Orchesterklanges durch Klavier und Orgel sich aus den Kantaten gehörig wieder zum Bewußtsein gebracht hat, dem bereitet die Übertragung des Prinzips auf alle anderen Werke keine Schwierigkeit. Im Gegenteil, sie schafft ihm Klarheit da, wo man bisher experimentierend im Dunkeln tappte. Das beste Beispiel hierfür bietet die Matthäuspassion§) mit ihrem außergewöhnlichen Aufwand klanglicher Mittel: Orchester und Doppelchor mit Generalbaßbegleitung von zwei Orgeln und einem Cembalo. Bach läßt nicht die geringste Andeutung darüber fallen, in welcher Art dieser Apparat zu funktionieren habe. Das ist auch nicht nötig; denn sie ergibt sich aus der Sachlage ganz von selbst. Beide Chöre haben getrennte Aufstellung. Beim ersten Chor, mit welchem das Cembalo und die Hauptorgel

\*) Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, I 1863 S. 408 ff., II 1867 S. 249 ff.

\*\*\*) Band 13<sup>2.3</sup> der Gesamtausgabe.

\*\*\*\*) Band 12<sup>1</sup> S. 55.

†) Bd. 5<sup>1</sup> S. 228; Bd. 7 S. 173; Bd. 10 S. 260; Bd. 33 S. 204; Bd. 37 S. 202.

††) Bd. 5<sup>1</sup> S. 313; Bd. 18 S. 12, 87; Bd. 33 S. 3, 181 ff.

†††) Bd. 5<sup>1</sup> S. 275; Bd. 30 S. 125; Bd. 33 S. 169.

§) Band 4.



verbunden sind, stehen sämtliche Solisten, die an den Rezitativen beteiligt sind: Der Evangelist, Jesus usw. Selbstverständlich, denn sie können des Cembalos, ihrer natürlichen Stütze, nicht entraten. Alle Arien, die beim ersten Chor gesungen werden, sind deshalb auch vom Cembalo zu begleiten. Der zweite Chor, dem die Rolle des betrachtenden Volkes gegeben ist, hat die Nebenorgel zu seiner Leitung. Zu Bachs Zeit genügte dazu eine Schrankorgel, heutzutage würde man ein geeignetes Harmonium nehmen dürfen. Diese Nebenorgel ist es nun, die sämtliche Arien beim zweiten Chor begleitet. Man beachte wohl, daß kein einziges Rezitativ dabei ist und daß alle Arien sich durch ihre gebundene Begleitungsweise scharf von denen des ersten Chores unterscheiden. Dazu kommen noch einige Kombinationen: Tenor- oder Altsolo vom ersten Chor, Duett von Sopran und Alt I, alles mit Cembalo begleitet; mitten hinein singt der zweite Chor, von der Nebenorgel geführt, wie aus der Ferne die Zeilen eines Chorals.

Gerade die Matthäuspassion ist es, die trotz ihrer Klangfülle so oft an Klangeinförmigkeit leidet. Wie leicht ist der Mangel zu beseitigen, wenn man nur mit Bachschen Mitteln wohlthuenden Wechsel erzeugt! Ein Umstand bloß würde uns dabei zu schaffen machen: Bachs Solisten, sie lösten sich vom Chore ab; uns würde die getrennte Aufstellung nötigen, drei oder vier Solisten mehr zu engagieren, als üblich. Kann das jedoch für Institute, die den Anspruch darauf erheben, alle anderen an Mustergültigkeit zu übertreffen, ein ernsthafter Grund sein, die richtige Konsequenz aus richtiger Erkenntnis zu unterlassen, wo es sich darum handelt, einem Ewigkeitswerk, wie die Matthäuspassion ist, im Sinne seines Schöpfers gerecht zu werden?

Gehen wir weiter zu den Kammermusikwerken für Gesang. Für das Akkompagnement der Solokantaten kommt da nur das Cembalo in Betracht; nicht unerwähnt lassen möchte ich hier den sehr lehrreichen Fall obligater Cembalo-Behandlung in der Kantate *Amore traditore*\*). Wo jedoch

\*) Band 11<sup>2</sup> S. 97.



Einleitungs- und Schlußchöre sich hinzugesellen, da wird auch die Orgel spielen müssen. Es ist aber dazu absolut keine große Konzertorgel nötig; nehmen wir als Ersatz der früher gebräuchlichen, beweglichen Hausorgel ein gutes Harmonium mit einem vernünftigen Spieler, so erzielen beide den annähernd entsprechenden Effekt. In der instrumentalen Kammermusik dagegen herrscht das Cembalo unbeschränkt, dermaßen, daß selbst beim Konzert für drei Klaviere ein viertes generalbassierendes dabei sein muß. In den Kammersonaten wird der Baß des Cembalos ad libitum durch ein Violoncell fundamementiert. Ich möchte nachdrücklich empfehlen, diese Klangverstärkung der alten Praxis namentlich dann nicht auszulassen, wenn das Cembalo obligat geführt ist. Denn in diesem Falle bewahrheitet sich am meisten Ph. E. Bachs Ausspruch:

„Das vollkommenste Accompagnement beym Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell.“

Das Gebiet, auf welchem Orgel und Cembalo je für sich allein oder gemeinsam tätig sind, dürfte durch das Gesagte genügend deutlich begrenzt sein. Nun müssen wir aber die Frage erörtern, wie denn wohl beide Instrumente in musikalischer Hinsicht die Begleitung ausgeführt haben mögen, vor allem, wie sie sich voneinander unterscheiden, sobald sie zusammentraten.

Daß Orgel und Klavier nicht dieselben Noten gleichzeitig spielten, ist von vornherein ebensogut anzunehmen, wie daß ihr spezieller Instrumentencharakter und ihre spezielle Technik ihrem Spielanteil das unterscheidende Merkmal aufprägten. Die Orgel ist ein ideales Blasinstrument. Wie sie vermöge ihrer Register und Manuale mit verschiedenem Klangcharakter und in verschiedener Stärke (wie eine Flöte, ein Horn oder eine Trompete) eine einzelne Melodie leicht und sicher hervorheben kann, ohne dabei ihre eigentliche Aufgabe, das dezente Akkompagnement, aus den Augen zu verlieren\*\*), so ist sie auch am besten imstande, den harmonischen Aufbau eines Chor-

\*) A. a. O. II S. 3.

\*\*) Bd. 18 S. 12, 87; Bd. 33 S. 3.



sätze in seinem Grundriß zu stützen, seine Steigerung zu fördern und der Entfaltung höchster Kraft zu Hilfe zu kommen. Im Ensemble ist ihre Klangpracht nach unten hin unbegrenzt; nach oben reicht sie, ohne durch Schreien unangenehm hervorzutreten, bis  $g^2$  und  $a^2$ , also gerade bis zu den Grenzen der höchsten Chorstimmen. Das Cembalo, so wirkungsvolle Verwendung es in der Kammermusik finden kann, ist dagegen im Ensemble wesentlich ausdrucksärmer. Seine Akkordwirkungen sind hier auf den kleineren Tonumfang von  $c$  bis  $e^2$ , ausnahmsweise bis  $f^2$  und  $g^2$ , beschränkt und sie fallen im wesentlichen nur rhythmisch ins Gewicht. Unfähig, das zu erfüllen, was die Orgel vermag, leistet das Cembalo dafür dort Hilfe, wo jene versagt: es folgt jederzeit leicht und gewandt den augenblicklichen Bewegungen einer Solostimme; es gewährt durch seine scharfen, wuchtigen Akzente für die Einsätze und die Fortbewegung des Orchesters festen Halt. Unbeschränkt ist zudem seine Wirkung und sein Tonumfang in Harpeggien, die besonders in Rezitativen zur Geltung kommen.

Dies natürliche technische Verhältnis beider Instrumente zueinander offenbart sich denn auch in ihren musikalischen Leistungen beim Akkompagnement. Der Chor ist in der That der eigentliche Regulator für die Mitwirkung der Orgel. Mit ihm zugleich setzt sie ein und bricht sie ab; seinem Gange paßt sie die Lage ihrer Harmonien an. Indem sie dabei nach Möglichkeit ruhig zusammenbindet, was der Chor zu rhythmisch lebhaften Motiven zerlegt, „befördert sie die Pracht und erhält sie die Ordnung“. Das Cembalo dagegen ordnet sich hauptsächlich dem Orchester ein. Von der Tonregion sich fernhaltend, wo sein Klang vor den Streichern einfach verschwinden würde, füllt es gerade die Mittellage bis zu den Grundbässen aus, festigt so den Zusammenhalt der Orchestermassen und verstärkt durch häufiges Wiederanschlagen die rhythmischen Akzente. Die Orgel schweigt also in den instrumentalen Einleitungen und Zwischenspielen, denn hier führt das Cembalo das Wort. Andererseits unterbricht das Cembalo seine Tätigkeit, sobald die Chorstimmen streckenweise ohne Instrumentenbegleitung singen; der Orgel allein gelten dann jene Noten



unter dem Sopran- und Alt- und Bassschlüssel, die wir beim Generalbass schon einmal fanden. In allen Fällen, wo Chor und Orchester zusammentreten, konzertieren auch Orgel und Cembalo.

Es sind nur drei Stellen, wo Bach überhaupt eine Andeutung über dies Verhältnis macht; aber sie sind lehrreich. Zuerst beim Terzett *Suscepit Israel* im Magnificat<sup>\*)</sup>. Die Generalbasszeile wird vom Tenorschlüssel beherrscht; auch ohne Bachs ausdrücklichen Widerruf hätten hier also Kontrabaß und Fagott zu pausieren. Eine Ausnahme liegt jedoch darin, daß die Chororgel statt des erwarteten Solisten-Cembalo hier begleiten soll. Bei dem Eingangschor der Kantate „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“<sup>\*\*)</sup> mußte die Orgel der Regel nach schon die motettenartig fugierten Einleitungen zu den Choralzeilen begleiten. Bach wünscht aber nun gerade ausnahmsweise diesen Effekt aufgespart bis zum jedesmaligen Eintritt der Choralmelodie und schreibt deshalb dort *sine Org.*, hier erst *cum Org. vor.* In einer dritten Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“<sup>\*\*\*)</sup> kommt in der Continuo-Stimme ein eigentümliches Zeichen vor (L), über welches der damalige Herausgeber keine Auskunft geben konnte. An sich ist es wirklich unverständlich; ein Blick auf die betreffende Stelle der Partitur läßt aber nicht zweifeln, daß wir es hier mit einem Merkzeichen eigener Art zu tun haben. Es liegt nämlich ein Fugensatz vor, der, weil er vokal ist, zunächst von der Orgel zu begleiten ist. Unvermerkt und ganz allmählich greift nun aber ein Streichinstrument nach dem andern in das Stimmengewebe mit ein. Die Stelle war für den Cembalisten insofern eine heikle, als er ohne eine Handhabe sehr leicht seinen gleichzeitigen Einsatz mit den Instrumenten verpassen konnte. Um ihm beizuspringen, meine ich, dazu gab Bach dies Zeichen in seine Stimme. Bachs Anweisung gemäß gesellt sich nun das Cembalo, schon einen Takt vor der Viola, der Orgel bei; durch das Cembalo zur Aufmerksamkeit veranlaßt, trifft die Viola ihrerseits den Einsatz, und nun ist der Fortgang gesichert, während ohne solches

<sup>\*)</sup> Bd. 11<sup>1</sup> S. 54.

<sup>\*\*)</sup> Bd. 35 S. 202 ff.

<sup>\*\*\*)</sup> Bd. 5<sup>1</sup> S. 75 und Vorwort S. XVIII.



Merkzeichen eine allgemeine Verwirrung zu befürchten stand. Meines Erachtens genügen diese drei Fälle durchaus zur Feststellung, daß unsere Generalregel auch bei Bach Geltung hat. Die beiden ersten sind Ausnahmefälle; aber deshalb war eine besondere Anweisung nötig. Der dritte ist eine direkte Bestätigung, deren Andeutung aus den geschilderten Gründen zweckmäßig erschien. —

Wie steht es nun aber mit der Wiederherstellung desjenigen, was die Alten durch die Generalbaßziffern auszudrücken sich bemühten? Das Generalbaßspiel, wie wir es auf den Konservatorien und aus den landläufigen Lehrbüchern lernen, hat — es muß einmal offen gesagt werden — mit der Praxis der Alten herzlich wenig zu schaffen. Die einfachsten Rohstoffe sind es, die wir auf diesem Wege uns günstigstenfalls aneignen, und die elementarsten Werkzeuge. Wie wenig diese imstande sind, das Edelmetall alter Kunst wieder zutage zu fördern, kann ein einfaches Experiment mit den besten Schülern jederzeit erweisen. Dorthin gelangen wir erst, wenn Niedt, Mattheson und Heinichen, Quanz, Agricola und Ph. E. Bach uns gehdrig die Augen geöffnet und mit der mannigfachen Fülle künstlerischer Erfordernisse und dem großen, einheitlichen Grunde ihrer Befriedigung umfassend vertraut gemacht haben. Nur wer diese hohe Schule durchgemacht hat, — und sie bleibt keinem erspart, der es mit der Sache ernst meint — dem sind die Generalbaßziffern keine toten Zeichen mehr; ihm sind sie vielmehr, wenn er dabei auch der übrigen Praktiken stets eingedenk bleibt, die beredtesten und zuverlässigsten Zeugen dessen, was Bach von Cembalo und Orgel gespielt wissen wollte.

In den ersten Bänden der Gesamtausgabe merkt man freilich von einem Verständnis der Herausgeber für die Wichtigkeit dieser Ziffern erschreckend wenig. In der Vorrede zu Band 1 heißt es:

„Die Bezifferung, als für das Ganze völlig nutzlos, ist im Stich weggeblieben.“

— in Band 2:

„In der Continuo-Stimme finden sich nur wenig verstreute Zahlen, die um so weniger aufzunehmen waren, als sie nur selbstverständliche Akkorde betreffen.“



Am schlimmsten ist wohl der H moll-Messe mitgespielt worden, selbst im Neustich des zweiten Teils, wozu Chrysander seiner Zeit in uneigennützigster Weise das Autograph verschaffte. Der Herausgeber behauptet, die Bezifferung im zweiten Teile sei eine ganz spärliche (nämlich im Anfange des Credo S. 155, dann S. 160, im Et incarnatus est 8 Takte lang, im Crucifixus 1 Takt), also auf 4 Seiten beschränkt. Dabei ist in Wirklichkeit Bezifferung auf 19 Seiten (S. 155—169, 176, 177, 183, 187) vorhanden! Aber

„da sie ohne allen praktischen Nutzen ist und nirgends etwas darbietet, was nicht in den andern Stimmen enthalten wäre“,

deshalb wurde mit ruhigem Gewissen die ganze Bezifferung eskamotiert. Daß trotzdem mehrfach (S. 176, 177, 183 u. a.) Intervalle und Akkorde angegeben werden, welche nicht in den Stimmen enthalten sind und aus diesen auch nicht ohne weiteres entnommen werden können, scheint nicht bemerkt worden zu sein. Ja, aber soll denn der Zweck der Bezifferung darin bestehen, Intervalle anzugeben, die in den Stimmen der Partitur fehlen? Ihre einzige Bestimmung — darin liegt ihr eminentester praktischer Nutzen — war stets und ist auch heute noch nur die, überhaupt die harmonischen Schritte zu bezeichnen, welche der Begleiter nach dem Willen des Komponisten im Anschluß an den Grundbaß zu nehmen hat.

Das sind indes nicht die einzigen Unterlassungssünden. Ph. E. Bach gilt in der Musikgeschichte nicht nur als einer der besten Generalbaßlehrer, sondern auch als einer der routiniertesten Generalbaßspieler seiner Zeit. Für den zweiten Teil der H moll-Messe, wie auch für mehrere Kantaten, wo sein Vater nicht dazu kam, den Continuo vollständig zu beziffern, hat der Sohn nachträglich das Fehlende ergänzt. Ueber die Auffindung solcher Ergänzungsarbeiten würde sich ein gewöhnlicher Durchschnittshistoriker höchlichst gefreut haben; er hätte sicherlich gemeint, daß solche Dinge für eventuelle Aufführungen doch wohl praktischen Nutzen haben könnten, und auf Mittel und Wege gesonnen, diese fast unmittelbare Tradition von dem Willen des Komponisten in gebührender Weise zu berücksichtigen. Anderer Meinung waren die Herausgeber der



Gesamtausgabe; im Vorwort nahmen sie wohl Notiz davon, im eigentlichen Notentext ließen sie aber die Zutaten grundsätzlich aus. Gut, ich lasse die Entschuldigung gelten, sie seien nicht original. Aber dann gibt es doch Möglichkeiten, im Kontext durch abweichenden Stich eine Zutat als solche zu kennzeichnen. Oder wenn dieser Ort zu geheiligt erschien, hätte wenigstens im Vorwort Ph. Em. Bachs Generalbaßbezifferung vollständig mitgeteilt werden sollen. Doch nein; seine Bezifferung verlangt Intervalle, die in der Partitur nicht stehen, also weg damit! Ein Musikhistoriker sollte annähernd ähnliches wagen; mit seltener Einmütigkeit würden ihn die Musiker dafür steinigen! —

Wenige Worte gestatten Sie mir noch über den Vortrag der Choralsätze in den Kantaten und Passionen. Die Vorlagen, nach denen die kritische Herstellung des Notentextes in der großen Gesamtausgabe erfolgte, waren entweder die originalen Partituren oder die einzelnen Stimmen oder beides. Eine Partitur Bachs ist gewissermaßen immer nur ein summarischer Grundriß der Komposition; ihre richtige Ausführung geht stets erst aus den Stimmen hervor. Dies in der alten Zeit allgemein herrschende, ökonomische Arbeitsprinzip auch bei Bach einmal zu beleuchten, war ja die Hauptaufgabe meines Vortrags. Unter diesem Gesichtspunkt sind nun ebenfalls die vielen Choräle zu betrachten. In der Partitur notiert Bach mit ganz wenigen Ausnahmen nur den einfachen vierstimmigen Satz oder bezeichnet gar nur mit Worten den Anfang des Chorals, welcher in *simplice stylo* vorgetragen werden soll. Was es mit diesem *simplex stylus* für eine Bewandnis hat, lehren die Stimmen: Die vier Chorstimmen werden alle durch Streicher und Bläser unison verstärkt, am meisten Sopran und Baß; Orgel und Cembalo gehen mit. Wie der Schlußchoral, formästhetisch betrachtet, den gesamten Stimmungsgehalt der ganzen Kantate nochmals zu einfachstem, packendstem Ausdruck zusammenfassen soll, so tut er es auch hinsichtlich der musikalischen Mittel. Daran müssen wir denken, wenn einmal zufällig nur die Partitur als Vorlage erhalten geblieben und die Angabe der Instrumente mit den Stimmen verloren



gegangen ist. Es ist ein Stilfehler größter Art, in solchen Fällen, wenn auch die Gesamtausgabe hierfür das böse Beispiel gibt, den einfachen vierstimmigen Choralsatz nur vokal aufzufassen, ihn a cappella singen zu lassen und daraus die Berechtigung zu schöpfen, auch anderwärts ganz nach Laune die Instrumentalbegleitung zu unterdrücken. Dieser Dirigentensport katholisierender Stimmungsduselei liegt dem fernigen Wesen wahrer Bachscher Kunst meilenweit fern. —

Ich muß hier abbrechen. Denn wollte ich die Erörterung weiter spinnen, so müßte ich Sie auf Gebiete führen, wo Singstimme und Instrument, wo tönende Beispiele mannigfachster Art als Argumente ins Treffen kommen. Dazu ist hier nicht der passende Ort. Nur kurz darf ich Ihnen noch einmal die Hauptpunkte meines Vortrages ins Gedächtnis rufen; Sie sollen wissen, welche Resultate ich hiernach für gesichert halte und welche Wünsche ich hieraus für die praktischen Bearbeitungen Bachscher Kompositionen ableite.

Bayreuth, Wagners erzieherische Schriften, die Skizzenhefte, Briefe und sonstigen Reliquien unserer großen Tonmeister — alles dies achten, bewahren und verehren wir als Hort der Tradition ihrer persönlichen Kunst, als Verkünder ihrer idealen Ziele und als Spiegelbilder ihres Menschentums. Durch diese Pflege glauben wir ganz gewiß des uns zugefallenen hohen Erbes würdig zu werden und unsere Pflicht den nachkommenden Geschlechtern gegenüber zu erfüllen. Dasselbe Recht, als künstlerische Persönlichkeit in jeder Beziehung voll respektiert zu werden, nehmen wir mit allem Nachdruck auch für Bach in Anspruch. Wir protestieren gegen die Judastat der Kritik, die, ganz gleich aus welchen Gründen, Bachs Werke aus ihrem natürlichen historischen Boden herausreißt, ihre Vogelfreiheit proklamiert und sie der Willkür preisgibt. Jede Bearbeitung von diesem Standpunkt aus, mag noch so ernstes Streben, redliches Wollen und tüchtiges Können in ihr stecken, stellt Bachs Kunst nur in mehr oder minder starker Verzerrung dar. Die einfachste Logik gebietet, daß wir Bachs Willen ebenso ehren, wie den eines Händel, Beethoven und Wagner. Bach zu erkennen und nezugestalten, wie er wirklich war und selber sein

*loft würdig!*  
*Matthäuspass.*



wollte, darin hat die Neue Bachgesellschaft ihr einziges Lebensziel zu erblicken. Könnte sie es je aus den Augen verlieren, so spräche sie selbst sich ihr Todesurteil.

Die Quellen der Tradition Bachscher Kunstausübung sind im vorigen Jahrhundert arg verschüttet und dicht überwuchert worden, — das ist wohl wahr. Aber gänzlich versiegt und zurückgedrängt sind sie zum Glück noch lange nicht. Wir müssen nur den Willen haben und zu gemeinsamer Arbeit uns die Hände reichen, so kann der Erfolg nicht fehlen, daß das Unkraut vernichtet wird und die Brunnlein wieder fließen. Ein Anfang dazu ist, wenn Sie wollen, mit diesem Vortrage gemacht. Zufall und Willkür, das waren die einzigen Faktoren, die unser bisheriges Verhältnis zu Bachs Orchester bedingt haben; eine konsequente Regel gab es nicht. Mag mancher instinktiv das Richtige gefühlt und angestrebt haben, noch häufiger wurde es sicherlich verfehlt. Nun bin ich den verschiedenen Andeutungen in Partitur und Stimmen von Bachs Werken nachgegangen und habe versucht, vor Ihnen das großartig feingliedrige Klangsystem des echten, alten Bachorchesters aufzubauen, wie es nicht nur für die als spezifisch Bachisch vermeinten pomphaften, massigen, überwältigenden Entladungen allein, sondern auch für jede irgendwie geartete Zwischenskala bis zu den intimsten Äußerungen der Kammermusik herab allemal die geeignetsten Ausdrucksmittel zur Verfügung hat. Was in aller Welt kann uns hindern, das wundervolle Gleichgewicht Bachs zwischen Chor und Orchester und innerhalb des Orchesters zwischen den Gruppen mit der dadurch gesicherten wechselnden Abschattierung in rationeller Weise auch für unsere Aufführungen wieder zum Prinzip zu erheben, Orgel und Klavier als die notwendigen Träger des Zusammenklanges durchaus wieder zu der ihnen gebührenden Geltung zu bringen? Die sachlichen Schwierigkeiten, die etwa im Wege liegen, sind mit ernster Hingabe an das Werk zu überwinden. Und einen Mißerfolg brauchen Sie auch nicht zu fürchten. Geben Sie Bach, was Bachs ist, so wird die überzeugende Kraft seiner Kunst dann erst recht offenbar werden: nach dem einförmigen Grau des dämmernden Morgens geht der strahlende Glanz des lichten



Tages auf. Chrysanders Wiedererweckung Händels ist dessen Zeuge. Sind die Grundgesetze der alten Praxis uns Musikern wieder in Fleisch und Blut übergegangen, dann werden Nebenfragen, über die wir uns heute noch die Köpfe erhizen, in völliger Ruhe erledigt werden können. In geordneter Diskussion und auf experimentellem Wege werden wir uns darüber einigen, ob und in welchem Maße es erforderlich ist, die alten ungebrauchlichen Instrumente, vor allem den Kielsflügel\*), neu aufleben zu lassen, ob die an sich interessanten Versuche genau kopierter alter Aufführungen zu verallgemeinern sind oder ob wir nicht durchaus berechtigt sind, in gewissen Dingen die Mittel unserer Zeit, natürlich im Sinne Bachs zu verwenden.

Die Neue Bachgesellschaft will da anfangen, wo die alte aufgehört hat; sie setzt voraus, daß das große Erbe der Gesamtausgabe unbedenklich angetreten werden kann. Ehre den Männern, die ihr bestes Wissen und Können dafür aufgeboten haben. Doch sie waren auch nur Menschen; und es ist kein beleidigender Vorwurf für sie, wenn wir in fortschreitender Erkenntnis ihre Irrtümer aufdecken, die Schäden des stolzen Baues zu bessern suchen und an gefährdeten Stellen Warnungstafeln errichten. Die Pflicht kritischer Nachprüfung des Überkommenen wird die Neue Bachgesellschaft nicht aus ihrem Programm auslassen können; und an der Erfüllung dieser Pflicht darf sie sich durch nichts hindern lassen, weder durch empfindliche Pietät, noch durch blinden Autoritätsglauben. Denn es kommt in letzter Linie nicht auf das Rechthaben der einzelnen Persönlichkeit an, sondern auf die höchste Instanz aller wissenschaftlichen Forschung, — die rücksichtslose, einzige Wahrheit.

\*) „Cembalo oder moderner Flügel?“, siehe Caecilia (Haag, Nijhoff) LXI Nr. 2 und Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig, Kahnt) Jahrg. 71 Nr. 10. Dagegen K. Ref, „Clavichymbel und Clavichord“ im Jahrbuch Peters für 1903, S. 15. Vgl. das Referat darüber in der Zeitschrift der Int. Mus.-Gesellschaft, V S. 503.





## Verhandlungen.

Herr Gymnasialoberlehrer D. Schröder aus Torgau:

Wer es erlebt hat, wie in Halle, wo seit Jahrzehnten Bach'sche und Händel'sche Werke von der alten Singakademie nur nach den Franz'schen Partituren aufgeführt worden sind und noch aufgeführt werden — Auführungen nach der Originalpartitur scheint man dort überhaupt für unmöglich zu halten —, wer es erlebt hat, wie es dort zwischen den Anhängern Franz' und denen, die sich an die Originalpartitur hielten, zu den persönlichsten Zwistigkeiten, gegenseitigen Verdächtigungen und Befehdungen bis in die letzte Zeit hinein gekommen ist, der kann es nur mit größter Freude begrüßen, wenn endlich einmal für Bach — für Händel ist die Frage durch Chrysanders praktische Ausgaben bereits gelöst — auf streng wissenschaftlichem Grund und Boden dargelegt wird, wie wir seine Partituren heute wiederzugeben haben, damit aller subjektiven Willkür in dieser Beziehung ein Ende gemacht werde. Es ist daher sehr zu wünschen, daß der ausgezeichnete, lehrreiche Vortrag des Herrn Dr. Seiffert, der auf gründlichstem musikphilologischen Studium der Bach'schen Partituren beruht, recht bald im Druck erscheint.

Herr Pastor Karl Greulich aus Posen:

Mit den Ausführungen des Herrn Referenten bin ich in allen wesentlichen Punkten einverstanden und möchte nur auf zweierlei hinweisen. Wenn wir Chor und Orchester in der vom Herrn Referenten vorgeschlagenen Stärke besetzen, dann werden viele Schwierigkeiten verschwinden, die jetzt der Ausführung Bach'scher Werke in der Kirche entgegenstehen. Die riesenhaften Chöre und Orchester, mit denen wir jetzt Bach gewöhnlich aufführen, entsprechen der Absicht Bachs gewiß nicht, ja sie zerstören oft genug die intime Wirkung, auf die die Bach'sche Musik angelegt ist; nur ganz wenige Werke Bachs vertragen vielleicht eine massenhafte Besetzung der Chor- und Orchesterstimmen. Vor allen Dingen aber verlangen Bachs Werke eine Kirche mit guter Akustik. In gotischen Hallenkirchen soll man Palestrina singen, aber Bach zur Aufführung zu bringen, darauf wird man meist verzichten müssen. (Die Leipziger Thomaskirche ist da wieder mal eine glänzende Ausnahme, die die Regel bestätigt.) In Berlin fehlt wohl z. B. eine Kirche, die für Aufführung Bach'scher Werke ganz geeignet wäre; denn daß die übergroße und prunkbeladene Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche dazu nicht geeignet ist, glaube ich aussprechen zu dürfen. Doch kann ich Ihnen berichten, daß wahrscheinlich in ganz kurzer Zeit im Zentrum von Berlin solch eine für Bach geeignete Kirche entstehen wird, die französisch-reformierte Kirche auf dem Gensdarmen-Markt neben dem Königlichen



Schauspielhause. Diese Kirche, die nach den Entwürfen des ausgezeichneten Architekten Otto March umgebaut werden soll, wird infolge ihrer mäßigen Größe, ihrer flachen Kuppel und Querlage des Schiffes sicher eine gute Akustik haben und eine Sängerbühne erhalten, die allen berechtigten Anforderungen entsprechen soll.

Noch eine zweite Bemerkung kann ich nicht unterlassen. Herr Dr. Seiffert sprach vorhin davon, daß man die Vorreden in den Bänden der alten Bachgesellschaft doch mit Vorsicht benützen müsse. Ich möchte dazu bemerken, daß sich das hauptsächlich doch nur auf die Bände des ersten Jahrzehnts bezieht. Sobald Wilhelm Rust die Herausgabe übernommen hat, haben wir in den Vorreden sicheren Ankergrund unter uns. Die wenigsten werden wissen, daß die Witwe des hochverehrten Bachforschers diesen Verhandlungen beiwohnt. Um so mehr glaube ich ihr vor dieser Versammlung bezeugen zu müssen, wie teuer uns allen das Andenken ihres Gatten ist, und daß wir alle, die wir uns ernstlich mit Bach beschäftigen, auf Wilhelm Rusts Schultern stehen.

Herr Geheimrat Professor Dr. W. Voigt aus Göttingen:

Meine Damen und Herren! Die Ausführungen des Herrn Dr. Seiffert haben ganz außerordentlich viel Interessantes und Anregendes gebracht, und viele von uns werden seine Ansichten mit Ernst überdenken und, wenn es angeht, in praxi erproben.

Ich möchte aber doch davor warnen, wozu Neigung zu sein scheint, zu den Thesen des Herrn Dr. Seiffert bestimmte Stellung zu nehmen. Es handelt sich dabei um Ansichten, die mit den Resultaten anderer tiefer Forscher auf diesem Gebiete, wie Spitta und Rust, im direkten Widerspruch stehen, und wir sind doch kaum in der Lage, in diesen Widersprüchen eine Entscheidung zu fällen — wenigstens möchte ich das von mir sagen, obgleich ich aus den Bachschen Partituren seit Dezennien ein Spezialstudium gemacht habe. Manche der von Herrn Dr. Seiffert angeführten Argumente (wie z. B. der Schluß von Händelscher auf Bachsche Praxis, obwohl Händel von der Oper, Bach von der Orgelkunst seinen Ausgang genommen hat) scheinen mir zunächst nicht sehr viel zu beweisen, und ich könnte mir recht wohl denken, daß ein Anti-Seiffert der Spitta-Rustschen Richtung mit ähnlicher Beredsamkeit unsere Ansichten nach einer ganz anderen Richtung lenken könnte.

Darum möchte ich also bei allem Dank für die inhaltreichen und fesselnden Ausführungen doch davor warnen, hier in irgend einer Weise in der strittigen Frage Stellung zu nehmen.

Herr Rechtsanwalt Steinmann aus Hagenow i. B.:

Bachsche Kantaten müssen auch den kleineren Chören zugänglich gemacht werden. Hier wird man sich aber rücksichtlich der Mittel der Ausführung bescheiden müssen. Andererseits erscheint ein bloßer Klavierauszug



als Grundlage der Aufführung nicht geeignet, weil zu mager und weil nicht auf die Orgel berechnet. Ich möchte die Frage anregen, ob nicht mit dem Streichquintett, einem und dem anderen Soloinstrument, und im übrigen mit der Orgel, eine stilgerechte Aufführung in kleineren Verhältnissen zu ermöglichen ist, und ob nicht die Neue Bachgesellschaft einzelne besonders dazu sich eignende Kantaten in solcher Bearbeitung herausgeben und zum praktischen Gebrauch unmittelbar darbieten will. Die nötige Bearbeitung läuft dabei wesentlich auf die Einrichtung einer besonderen Orgelstimme hinaus.

Herr Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist aus Weimar

knüpfte daran an, daß der Herr Referent davon abgesehen hatte, zu erklären, welches Instrument zur Ausführung der Cembalopartie nun eigentlich zur Verwendung kommen solle. Im Riesenraum des großen Gewandhaussaales und bei einer Orchesterbesetzung von einer Stärke, wie sie sich Bach niemals träumen ließ, seien die alten Kielflügel gewiß nicht ausreichend, aber bei dem Konzert im Kammermusiksaal hätte man unbedingt ein oder zwei von den vorhandenen, völlig betriebsfähigen alten zweimanualigen Kielflügeln spielen lassen sollen (statt eines modernen Bechstein oder Blüthner). Der musikalische Klangeindruck sei durch nichts zu ersetzen und außerdem geradezu glänzend (denn solche Instrumente hatten oft gleichzeitig einen 4füßigen, 8füßigen und 16füßigen Bezug), und er rege an, daß bei dem nächsten Bachfest der Bachgemeinde Gelegenheit gegeben werde, in einem Konzert über den Klang des alten Cembali oder Kielflügels selbst urteilen zu können.

Herr Moriz Wirth aus Leipzig-Gohlis:

Herr Prof. Voigt wird als Mann der Wissenschaft wissen, daß jedes wissenschaftliche Gebiet seine besonderen Methoden hat, nach denen, solange sie in Geltung sind, gearbeitet werden muß, die während dieser Zeit den Stand der Erkenntnis auf diesem Gebiete oder die daselbst gültige Wissenschaft darstellen, und denen sich die Laienwelt zu unterwerfen hat. Gewiß können neue Beobachtungen zu neuen Methoden und Gesamtanschauungen führen; aber sie müssen doch erst da sein, ehe wir uns ihnen zu- und von dem Bisherigen abwenden können. Solche allgemeinen Warnungen, wie sie Herr Prof. Voigt erlassen hat, führen dagegen zu gar nichts. Sie halten die Laienwelt nur ab, sich dem gegenwärtig Gültigen anzuschließen und geben ihr nichts Neues. Warten wir es daher ganz ruhig ab, ob jemand kommen und Herrn Dr. Seiffert widerlegen wird; dann werden wir uns zwischen diesen beiden Herren zu entscheiden haben. Solange aber dieser Anti-Seiffert noch nicht erschienen ist, ist Herr Dr. Seiffert unsere Autorität.

Dann möchte ich mich noch mit einem Worte gegen die Forderung wenden, daß Bearbeitungen Bachscher Kantaten für Orte mit geringen



Mitteln hergestellt werden sollen. Die einzelnen Orte werden sich nämlich in der Unzulänglichkeit ihrer Mittel wiederum sehr wenig gleichen, sodaß es bei einer Bearbeitung schwerlich bleiben dürfte. Solche Sonderausgaben für beschränkte Kreise müssen aber das der Bachbewegung verfügbare Notenmaterial sehr verteuern. Man kann doch nicht für jedes Dorf bei Breitkopf und Härtel eine eigne Bearbeitung drucken lassen. — Die Abhilfe des berührten Übelstandes liegt wo anders. Sie wollen die alten Kantoreien wieder herstellen, damit aber auch Musiker erziehen, die nicht mehr, wie die heutigen, die Sklaven ihrer Notenvorlage sind, sondern die imstande sein werden, das Bachsche Original selbst ihren verfügbaren Mitteln und Kräften anzupassen. Selbst ist der Mann, das ist der Kantor der Zukunft nach Bach und Krebschmar.

Herr Musikreferent G. Doempke aus Königsberg i. Pr.

bittet um eine Erklärung des Widerspruchs, der zwischen der gestrigen klangvolleren Ausführung der Bachschen A-dur-Sonate für Klavier und Violine und der vor Jahresfrist erschienenen Ausgabe dieser Sonate von Ernst Naumann bestehe. Gerade von dieser Ausgabe als einer offiziellen und für den praktischen Gebrauch bestimmten Publikation für die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft, hätte Redner einen wesentlicheren Fortschritt gegen die älteren Ausgaben erwartet, weil letztere auf historischem Mißverständnis und falscher Buchstabengläubigkeit beruhten. Einer der feinsten und umfassendsten Bachkenner, W. Rüst, habe schon vor vierzig Jahren im Vorwort zum IX. Bande der großen Bachausgabe (1863) jenes Mißverständnis eingehender nachgewiesen und entweder die Mitwirkung eines zweiten Klaviers (gemäß der Praxis der Bachschen Zeit) oder wenigstens innerhalb der überlieferten obligaten Klavierstimme eine Ausfüllung der empfindlichsten Lücken, eine affordische und klangliche Ergänzung zur vollen Wirkung, insbesondere der Allegrosätze dieser Bachschen Duos gefordert. Auch das Programmbuch zum gegenwärtigen Fest von A. Heuß enthalte in der Besprechung der Sonate über diese auszufüllenden Lücken bemerkenswerte Winke und Herr Buchmayer, der Pianist der A-dur-Sonate in der Sonntags-Matinee des Gewandhauses habe sich nach der Art, wie er diese leeren Stellen im Satz wenn auch sehr diskret ausfüllte, augenscheinlich in erfreulicher prinzipieller Übereinstimmung mit jener Forderung befunden. Um so auffallender sei es, daß die offizielle Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft jenes alte Mißverhältnis im Klang weiter fortpflanze, das nicht gerade geeignet sei, zwischen den in ihrem thematischen Gehalt mit Recht so bewunderten Sonaten Bachs für Klavier und Violine und der an volleren satten Klavierklang gewöhnten Gegenwart ein intimeres Verhältnis herzustellen.

Herr cand. phil. Eugen Knapp aus Berlin:

Sie haben in dem Vortrage des Herrn Dr. Seiffert über „praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen“ die von der Musikwissenschaft



festgestellte gründliche Wahrheit gehört, die den Forschern nicht widerlegt werden kann. Weiterhin werden Sie daraus entnommen haben, welche grobe Fehler bei den Aufführungen sich von Generation zu Generation bis auf den heutigen Tag fortgepflanzt und erhalten haben. Es ist sehr bemerkenswert, daß sich die praktischen Musiker auf die niederschmetternden und vernichtenden Anklagen der Musikwissenschaft in tiefstes Stillschweigen hüllen. Das beweist doch, daß sie sich im Innersten getroffen fühlen und stillschweigend *pater peccavi* sagen. Ich konstatiere diese Tatsache. Hoffen wir, daß die Neue Bachgesellschaft auf dem beim zweiten deutschen Bachfest betretenen Wege weitergeht. Will sie aber vollständig und sicher ihr Ziel erreichen, so muß sie mit der bisherigen Praxis in der Herausgabe der Bachschen Werke vollkommen brechen.

Was nun Chrysander bei Händel, allerdings allein, in richtiger Erkenntnis festgestellt hat, sollte bei Bach nicht auch ein Ähnliches sich erreichen lassen, durch einwandfreie, mustergültige praktische Bearbeitungen, die auf Grund der historischen und wissenschaftlichen Ergebnisse der Forschung hergestellt werden? Wer ist hierzu aber berufen? Die Neue Bachgesellschaft möge sich an die Kommission der Denkmäler deutscher Tonkunst wenden, die hierfür allein kompetent ist und aus ihrer Mitte sich die geeigneten Vertreter für diesen Zweck namhaft machen lassen, denn vorläufig kommen die praktischen Musiker für derartige Bearbeitungen gar nicht in Betracht aus oben angeführten Mängeln. Nur so ist ein ersprießliches Arbeiten der Neuen Bachgesellschaft zu erwarten, sie wird guten Samen ausstreuen und reiche Ernte haben durch mustergültige Aufführungen (vgl. Händel-Aufführungen in Chrysanderscher Bearbeitung), die nur möglich sind auf Grundlage einer einwandfreien wissenschaftlichen Bearbeitung, die sich von „krasser Willkür“ fern hält. Für die Neue Bachgesellschaft ist der Grund zum sicheren und festen Ausbau ihrer Bestrebungen gelegt, an ihr und besonders an den Mitgliedern des Direktoriums und des Ausschusses liegt es, aufzubauen und der Kunst zu dienen durch untadelhafte „Veröffentlichungen, die Bachs Werke in weite Kreise des Volkes einführen sollen“.

Herr Geheimrat Professor Dr. W. Voigt aus Göttingen:

Meine Damen und Herren! Gewiß kann ein Naturforscher, auch wenn er gewisse musikalische Gebiete zu seinem Spezialstudium gemacht hat, nicht eine Autorität gegenüber einem Musikhistoriker beanspruchen. Aber darum handelt es sich hier gar nicht, sondern allein um die Frage, ob ich, ob wir uns durch die Ausführungen einer Partei überzeugen lassen können, und hier kommen Grundsätze in Betracht, die allen Wissenschaften gemeinsam sind. Einer der vornehmsten Grundsätze jeder Wissenschaft lautet aber: *audiatur et altera pars*.





## Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen.

Vortrag des Herrn Dr. Alfred Heuß aus Leipzig.

Der Zweck, den ich mit meinen Worten im Sinne habe, ist in erster Linie ein praktischer, und ich könnte das Ganze in eine einzige Frage schließen: Wie sind die Rezitative Bachs aufzufassen und demgemäß vorzutragen? Meine Worte wollen Ihnen also eine Stilfrage und zwar, wie sich herausstellen wird, eine wichtige Stilfrage vorlegen und diese in meinem ganz bestimmten Sinn beantworten.

Von den Rezitativen Bachs nehmen eine ganz besondere Stellung die Evangelistenrezitative in den Passionen ein, rein äußerlich schon dadurch, daß hier nicht eine redend eingeführte Person spricht, sondern eine, die über die Ereignisse berichtet. Diese Ausnahmestellung der Evangelistenrezitative wird uns besonders klar, wenn wir einen kurzen historischen Rückblick auf sie werfen, der uns in aller Schärfe mit unserer ganzen Frage vertraut zu machen imstande ist. Denn die Evangelistenrezitative und zwar die der Matthäuspassion, haben wirklich ihre Geschichte, wenn diese auch in einem Verhängnis besteht, das über ihnen von Anfang an, d. h. seit Wiedererweckung der Matthäuspassion durch Mendelssohn und seinen Freund Eduard Devrient schwebt. Wir sind gerade durch Devrient, der in dieser denkwürdigen Aufführung die Partie des Jesus sang, genauer über die Aufführung und auch den Vortrag dieser Rezitative orientiert als man gewöhnlich annimmt. Devrient berichtet in seinen „Erinnerungen an Mendelssohn“ (S. 60), daß der Vertreter der Evangelistenpartie „den Evangelisten mit der wohlthuenden Korrektheit, ganz im Tone des



Erzählers“ gesungen habe, d. h. er sang sie gewissermaßen passiv, abseits stehend von den redend eingeführten Personen, welchen Unterschied Devrient auf das Genaueste zieht. Aus der Art und Weise, wie Devrient das sagt, ersieht man, daß er sich die Evangelistenpartie gar nicht anders denken konnte als passiv erzählend, referierend. Er ging dabei sicher vom Evangelium selbst aus, und der Gedanke, daß vielleicht ein Künstler diesem Evangelium selbstschöpferisch gegenüberstehen konnte, kam ihm nicht. Die Auffassung Devrients hat Wurzeln geschlagen; wir treffen sie, nur viel schärfer ausgesprochen, einige Jahrzehnte später bei dem Leipziger Thomaskantor, dem berühmten Theoretiker Hauptmann wieder. Dieser schrieb im Jahr 1856 anlässlich einer Aufführung der Matthäuspassion einen Aufsatz, der in den nach seinem Tode erschienenen „Opuscula“ zu finden ist. Hauptmann, der vollständig auf dem Mendelssohn-Devrientschen Standpunkt steht, daß die Rezitative nur im Erzählertone gedacht und demgemäß vorgetragen werden könnten, geht von dieser ihm felsenfest scheinenden Tatsache zu kritischen Konsequenzen über. Nach seiner Ansicht haut Bach bei den Evangelistenrezitativem in jeder Weise über die Schnur. „Der musikalische Ausdruck geht hier,“ so heißt es, „statt sich in den engsten Grenzen zu halten, weit über das hinaus, was vom Rezitativ für die Wortbetonung verlangt wird; er fährt in den extremsten Lagen der Stimme herum, oft ohne Bedeutung für die zu betonenden Worte, oft auch den einzelnen Worten eine Bedeutung zu geben, die sie in der erzählenden Rede gar nicht vertragen, ohne den Vortrag unwahr zu machen.“ Ja dann kämen Betonungen vor, „die das einzelne Wort zu sehr hervorheben“, was „nicht selten aber auch ohne allen denkbaren Grund“ geschehe. Ich will weiter nicht daran erinnern, daß dies so ziemlich die schwersten Vorwürfe sind, die man einem Künstler machen kann, wenn er nicht weiß, warum er dies so und so gemacht hat. Hauptmann verlangt einen „ruhigen würdevollen Vortrag“, da „Stil und Stimmung“ einzig einen derartigen Ausdruck zuließen; er erklärt sich noch näher, indem er sagt, die Rezitative müßten so vorgetragen werden, wie „wir diese Worte bei der Vorlesung von guten



Predigern hören". Diese Ansicht war damals allgemein und den beredtesten Ausdruck findet sie darin, daß man diese so durchaus mißratenen Rezitative kurzer Hand beseitigte und, wie Schelble, der Direktor des Frankfurter Cäcilienvereins, durch andere, selbst komponierte ersetzte. Hauptmann erzählt dies mit ersichtlicher Genugtuung.

Der Grund, warum ich Ihnen das alles sagte, ist sehr einfach: Ich wollte an dem historischen Rückblick zeigen, daß eine Stellung, wie sie Hauptmann usw. zu den Evangelistenrezitativem einnahm, notwendig ihr Verwerfen zur Folge haben muß. Hauptmanns Vorgehen ist die durchaus logische Folgerung einer Voraussetzung, die wir jetzt genauer ins Auge fassen müssen. Die Frage wird lauten: Sind die Rezitative im Erzählertone abgefaßt oder nicht? Oder noch genauer: Beabsichtigte Bach, dies zu tun?

Daß es nicht der Fall war, möchte ich kurz mit einigen wenigen Sätzen beweisen.

Die Evangelistenrezitative unterscheiden sich in ihrer musikalischen Behandlung nicht von denen der redend eingeführten Personen. Daß dies so ist, weiß jedermann, der die Rezitative kennt, und eben dieses Gleichsein hatte ja zur Folge gehabt, daß Hauptmann sie so angriff und verwarf. Dies tun wir nun aber nicht, sondern wir fragen uns, warum komponierte sie Bach gerade so und nicht anders. Denn der Grund Hauptmanns, daß Bach das italienische Rezitativ nicht gut genug gekannt habe, ist ohne weiteres hinfällig. Man braucht über Bachs künstlerische Absichten nicht zu grübeln: Bach behandelte die Evangelistenrezitative deshalb wie die andern, weil er auch aus der Evangelistenpartie eine lebensvolle, dramatische Figur machen wollte. Dies konnte aber nur dadurch geschehen, daß er den Evangelisten die Ereignisse, die er berichtete, unmittelbar erleben ließ. Dieser Gedanke, nämlich die Rezitative in dieser Weise zu behandeln, liegt an und für sich nahe, mußte aber einem Bach, der in allem, was er schrieb, aufs innerste Wesen einer Sache ging, unendlich viel näher liegen. Die Erkenntnis dieser Stellung Bachs, den Rezitativem gegenüber



gibt denn auch tatsächlich den Schlüssel in die Hand, sie zu verstehen.

Mit vorläufiger Erledigung dieser Spezialfrage, die darin besteht, daß wir die Evangelistenrezitative denen der redend eingeführten Personen gleichstellen, können wir uns jetzt die andere, viel wichtigere vorlegen: Wie komponierte Bach die Rezitative überhaupt, worin besteht seine Eigenart? Und von hier aus gelangen wir dann zur Hauptfrage: Wie sind die Rezitative vorzutragen?

Von der Eigenart der Bachschen Rezitativbehandlung hier ein erschöpfendes Bild zu geben, ist bei der kurzen Zeit, die mir zur Verfügung steht, ein unmögliches Beginnen. Ich werde Sie deshalb weniger mit langen historisch-ästhetischen Untersuchungen aufhalten, als Ihnen gleich die Hauptresultate meiner Auffassung von Bachs Rezitativstil in die Hand geben; die Diskussion kann eventuell darüber näher aufklären. Ein Bachsches wie überhaupt jedes Rezitativ hat zu seiner Entstehung zwei Ausgangspunkte, einen deklamatorischen, also gewissermaßen außermusikalischen, und einen musikalischen. In reiner Gestalt kommt in der Musik das deklamatorische Rezitativ, wie wir es nennen wollen, selbstverständlich nicht vor, da es sonst aufhörte, gesungenes Rezitativ zu sein, wie es ein rein musikalisches Rezitativ, d. h. ein solches, welches das Sprachliche ganz außer acht läßt, auf längere Strecken ebenfalls nicht gibt, weil sonst der Gesang wieder ganz ins ariose Gebiet gelangen würde. Auf kurze Strecken kann ja das Rezitativ rein musikalisch sein, das deklamatorische verlassen. Bei Bach tritt dies öfters ein, wenn er es unternimmt, einen Seelenzustand zu malen, wie es z. B. öfters in den Evangelistenrezitativem geschieht bei Worten: er weinte bitterlich. Bei solchen Stellen wird das Deklamatorische vollständig außer acht gelassen, da eben das, was Bach aussagen will, in diesem Falle mit rein musikalischen Mitteln am besten erreicht werden kann. Diese Unterscheidungen des deklamatorischen und musikalischen Ausgangspunktes gehören selbstverständlich überhaupt zu dem Wesen des Rezitativs, aber bei Bach tritt das Deklamatorische in eine solch enge und eigenartige Verbindung mit



dem Musikalischen, daß das Resultat dann eben die ganz einzigartigen Rezitative sind. Populär ausgedrückt heißt es: der kaum wieder erreichte Deklamator Bach reicht dem grandiosen Musiker Bach die Hand.

Wie dies gemeint ist, soll jetzt kurz gezeigt werden. Ich stelle den Satz auf: Bach geht bei Bildung seiner Rezitative stärker von der Deklamation aus als irgend ein anderer Komponist seiner Zeit, ich sage seiner Zeit, denn die ersten Monodisten am Anfange des 17. Jahrhunderts hatten überhaupt keinen andern Ausgangspunkt als den der Deklamation. Das Resultat war dann auch ein zwar durchaus richtiges, aber nüchternes Rezitativ, und man kann nirgends ein „deklamatorisches“ Rezitativ besser studieren als bei Peri und Caccini. Sie sehen aber auch bereits, warum ich vorher das Musikalische bei Bach betonte und von der einzigartigen Verbindung von Deklamation und Musik redete. Und gerade das starke Musikalischsein der Rezitative hat zur Folge gehabt, daß man bei Bach den Musiker in den Vordergrund stellte, und nicht den Deklamator: das Deklamatorische wurde vom Musikalischen überwuchert, was auch tatsächlich der Grund ist, warum die Rezitative im ganzen so mangelhaft vorgetragen werden, weil eben die Sänger in den Rezitativen nur etwas durchaus Musikalisches sehen. Davon dann im letzten Teil, wie die Rezitative vorgetragen werden sollen. Ich sagte aber eben, daß das Deklamatorische der Ausgangspunkt sei und dies muß ich näher beleuchten.

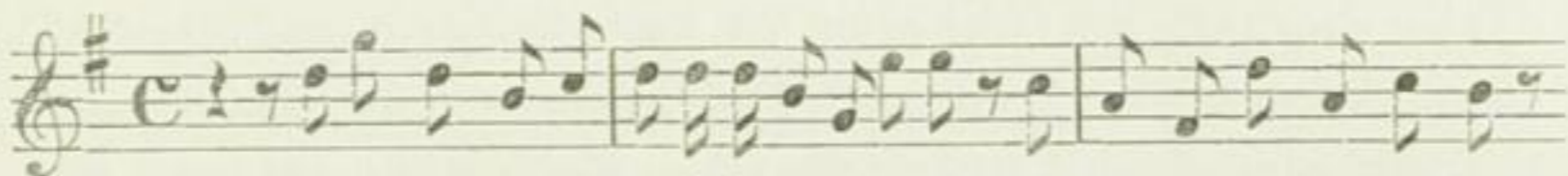
Bach hat in das Wesen der deutschen Sprache einen wunderbar tiefen Blick getan, wie vor und neben ihm kein Musiker mehr, wie nach ihm nur Richard Wagner. Bach belauscht die Sprache, regiert sie dann aber auch als Musiker. Ich weiß nicht, ob Sie von Sprachmelodien etwas gehört haben, nämlich von den Sprachforschungen des ausgezeichneten Gelehrten Sievers, germanistischen Professors an der Leipziger Universität. Sie bestehen in erster Linie darin, die deutsche Sprache auf die Tonhöhe und den Tonfall hin zu untersuchen. Hier wäre Bach eines der interessantesten Probleme, die gerade in dieser Beziehung vorhanden sind, und vielleicht kommt Sievers auch



einmal dazu, gerade Bachsche Rezitative auf ihre Eigenheiten zu untersuchen. Das Resultat wäre allermindestens für die Musikästhetik von hohem Werte. Wir müssen uns hier in der kleinen Spanne Zeit an das Praktische halten, deshalb nur die Anregung. Wie nun Bach aber die Sprache belauscht, ergibt sich eben aus seiner Verteilung von Tonhöhe und Tonfall. Bach rezitiert so ungemein im Anschluß an die Sprache, geht so sehr auf die Sprachmelodie ein, belauscht sie, daß man seine Rezitative im vollständigen Anschluß an die Rezitativmelodie deklamieren kann, um von ihnen den richtigen Eindruck, nicht Wirkung, zu erhalten. Ich gebe Ihnen hier einige beliebige Beispiele, am besten aus der Matthäuspassion, da diese am bekanntesten ist, und da es durchaus gleich ist, was ich wähle, gleich das erste Rezitativ. Es heißt:

Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern.

Die Rezitativmelodie Bachs heißt zu diesen Worten:



Da mir hier der mündliche Vortrag nicht zur Verfügung steht, so kann ich nur andeuten, wie die Deklamation vorgenommen werden soll. Sie hat sich erstens in genauem Anschluß an den Gang der Rezitativmelodie zu halten, was insofern ein Leichtes ist, als Bach gerade hier sehr einfach rezitiert. Bei der ersten Silbe von „Jesus“ wird jeder ausdrucksvoll und richtig deutsch Sprechende mit der Stimme in die Höhe gehen, auf die zweite Silbe sie wieder senken. Das „diese“ erhält als auf einen betonten Taktteil stehend, genügende Betonung; das „Rede“ wird ebenfalls von jedem natürlich Sprechenden höher gesprochen werden als das vorhergehende Wort usw. Jedenfalls ergibt eine Deklamation ganz genau im Anschluß an die Rezitativmelodie ein ganz natürliches Sprechen, insbesondere wenn man die Deklamation verschiedene Male vornimmt und dies aus dem Grunde, um sich an die von Bach gewollte Deklamation hineinzugewöhnen. Hierzu ist nur noch



notwendig, und insbesondere für den später vorzunehmenden gesanglichen Vortrag maßgebend, daß man sich genau an den vorgeschriebenen Rhythmus hält.

Dies wurde auch an einem Rezitativ mit redend eingeführten Personen gezeigt, nämlich an Nr. 11, wobei auch die Gelegenheit wahrgenommen wurde, dieses Rezitativ nach Art unserer meisten Sänger vorzutragen, ein verbohrtter Vortrag, der sehr leicht entsteht, wenn man sofort singen und überhaupt nichts als singen will.

In der oben gezeigten Weise etwa würde Bach deklamiert haben, wenn er seine Rezitative nicht singen, sondern deklamieren hätte müssen. Ungefähr sehen Sie bereits, wie das gemeint ist, wie das Deklamatorische für das Verständnis eine Hauptrolle spielt.

Jetzt kommt nur noch das Musikalische hinzu. Das mußte sich bei Bach sozusagen von selbst ergeben, denn daß er ein großer Musiker ist, das weiß jeder. Bach geht seiner Deklamation nach als Musiker und verleiht ihr Töne. Die übrige Eigenart der Rezitative ist deshalb darin zu suchen. Da Bach überaus ausdrucksvoll deklamiert, so ist es nahelegend, daß er auch ausdrucksvoll musikalisch rezitiert. Bach ist eine eminente, vielleicht die größte Gefühlsnatur unter den deutschen Musikern und damit der Musik überhaupt, und seine Rezitative tragen den Stempel davon. Von hier ist es zu erklären, wenn Bach auf einen oft so unruhigen Rezitativstil kommt, wenn er in den extremsten Lagen der Stimme herumfährt, wie Hauptmann sich ausdrückt, dem so sehr dieser Rezitativstil mißfiel. Von hier aus, vom Gefühlsstandpunkt des Musikers Bach finden Sie auch die Erklärung dafür, wenn er, um das gleiche Beispiel nochmals zu geben, Worte wie „er weinte bitterlich“ so ausdrucksvoll behandelt: Da regiert der Musiker, der musikalische Seelenschilderer, wie es auch von Wagner wieder betont worden ist, daß an dem einen Orte der Musiker, am andern der Deklamator, der Dramatiker herrschen dürfe und müsse. Bach geht hier oft so weit, daß er ein Rezitativ zu einem rein musikalischen Stück verdichtet. Eines der schönsten Beispiele finden Sie in der



Abendmahlszene, in der Jesus' Rezitativworte „Nehmet, das ist mein Leib“, eine ganz ariose Behandlung erfahren.

Und hier habe ich dem in diesem Zusammenhang beinahe überflüssig scheinenden, für die Konsequenzen aber wesentlichen Zusatz zu machen, daß Bach bei einer derartigen Behandlung des Rezitativs keinen, auch nicht den geringsten Unterschied zwischen geistlicher und profaner Musik machte und wie eben Bach einmal organisiert war, auch nicht machen konnte. Ein Bach kann erstens nur auf einerlei Weise, nämlich richtig deklamieren; ob es sich dabei um weltliche oder geistliche Worte, um Kirchen- oder Profanmusik handelt, ist selbstverständlich gleich. Aber dennoch wäre die Möglichkeit für einen Komponisten vorhanden, weltliche, triviale Worte, wie wir sie in seinen weltlichen Kantaten ja sehr häufig finden, anders, nämlich leichter, weniger wuchtig zu behandeln, wobei die Deklamation natürlich genau so richtig sein könnte wie bei Rezitativen ernster Worte aus der Kirchenmusik. Dieser Unterschied wäre möglich, Bach macht ihn nicht. Pan und Phöbus z. B. rezitieren einerseits genau so ausdrucksvoll wie die Personen in einer Passion, und andererseits ist in der Rezitationsweise des lächerlichen Pan wie des ernstesten Phöbus kein Unterschied. Damit ist ferner gesagt, daß Bach seine Personen nicht charakterisiert, sondern, um es kurz auszudrücken, immer nur von der jeweiligen Rede ausgeht. Hieraus sind verschiedene Schlüsse zu ziehen, einmal, um wieder einmal daran zu erinnern, daß es keinen besonderen kirchlichen und keinen besonderen weltlichen Bach gibt, weil Bach selbst in der Kunstbehandlung keine Unterschiede, außer den durch die Sache bedingten macht. Ferner ist von dieser Tatsache aus auf den Vortrag gerade von Rezitativen zu schließen; es wird niemanden einfallen, die Rezitative in weltlichen Kantaten, z. B. die höchst erregten von Phöbus und Pan, in der breiten, energielosen und durchaus langweiligen Weise zu singen, wie man sehr oft die Rezitative von kirchlichen Werken, besonders die der Evangelisten hören kann. Dort, beim weltlichen Bach, findet man eine lebhaftere, sinngemäßere Rezitation naheliegend, auch das Publikum vermag hier besser zu kontrollieren, dem kirchlichen Bach kann man sich



aber immer noch nur als recht würdevollen, ruhigen und höchst gesetzten Komponisten denken, künstlerische Inkonssequenzen und Halbheiten, wie sie in unserer Zeit, der ein unverdorbenes natürliches Gefühl ziemlich stark abgeht, in dieser und jener Art in Menge vorkommen.

Ich komme nun zur letzten Frage: Wie sollen die Rezitative vorgetragen werden, welches ist der Weg, um zum richtigen Vortrage zu gelangen? Die Antwort wird nach der Voruntersuchung nicht schwer sein. Von Bach ausgeht, müssen wir ebenfalls ausgehen, also vom Deklamatorischen. Hier habe ich zu bemerken, daß Moritz Wirth in einem Aufsatz „Ernst von Poffart und die Matthäuspassion“<sup>\*)</sup>, ebenfalls auf diesen Weg verweist, und ich freue mich, daß ich, von der theoretischen Seite herkommend, ebenfalls auf diese Art glaube, zu einem Resultat zu kommen. Bevor man die Rezitative singt, deklamiere man sie und zwar in strengster Anpassung an die Tonhöhe, Tonfall und an den Rhythmus. Inbetreff des Rhythmus habe ich noch einige Bemerkungen zu machen. Es ist nämlich unglaublich, welche Freiheiten die Sänger sich in dieser Beziehung erlauben. Während man in anderer Beziehung sich heute geradezu an den Buchstaben hält, und zwar immer da, wo man als freier Künstler auftreten sollte, begeht man in dieser Beziehung Dreistigkeiten an Bach, die nicht scharf genug verdammt werden können. Man dehnt, wo Bach Kürzen hat, oder tut das Umgekehrte, man bringt Fermaten an, wenn man gerade auf einem Tone sitzt, auf dem man sich wohlgefällt, und was dergleichen Unarten mehr sind. Ich nehme zur Bekräftigung der Ansicht, daß die Rezitative ganz streng in vorgeschriebenem Rhythmus einzustudieren sind, keinen Geringeren und keinen Größeren als Richard Wagner zur Hülfe, der ausdrücklich sagt<sup>\*\*)</sup>, daß man nur auf diese Art zu dem richtigen Vortrag seines Rezitativgesanges gelangen könne. Ein Vergleich Wagners mit Bach in bezug auf ihren

<sup>\*)</sup> Musikalisches Wochenblatt 1903. Nr. 36/37.

<sup>\*\*)</sup> In den kürzlich erschienenen Briefen Wagners an den Kapellmeister Schindlmeißer. Bayreuther Blätter 1904. Erstes bis drittes Stück.



Rezitativstil wäre überhaupt hochinteressant und sehr wertvoll; aber es ist eigentümlich, daß meines Wissens überhaupt noch kein Werk über Wagners Rezitativbehandlung vorhanden ist. Beinahe scheint es, als ob die Wagnerianer allen einigermaßen erakten Fragen und Untersuchungen prinzipiell aus dem Wege gingen!

Wie die Erkennung eines Rezitativs auf seinen Gehalt und Vortrag vorzunehmen sei, wurde an dem Rezitativ Nr. 13 der Matthäuspassion zu zeigen versucht. Man untersuche das Rezitativ zuerst ganz auf seine deklamatorischen Absichten:

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |  
 A-ber am er-sten Ta-ge der sü-ßen Brod' traten die Jün-ger zu Je-su

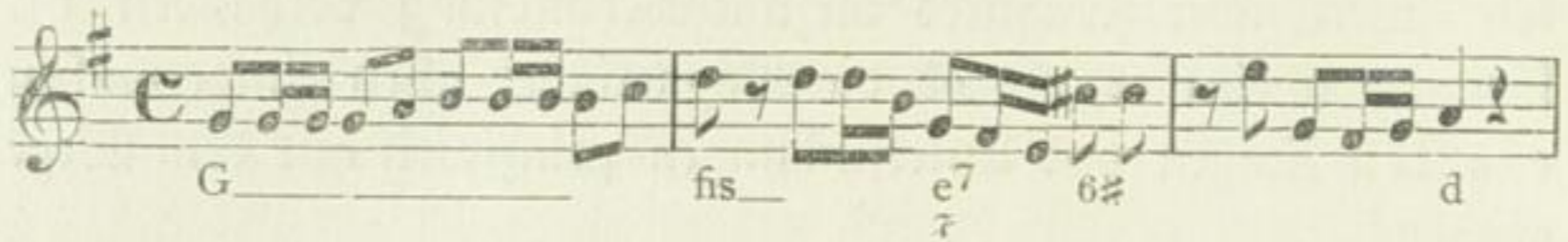
♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |  
 und sprachen zu ihm


Man deklamiere zunächst, weil in diesem Rezitativ der Rhythmus eine wichtige Rolle spielt, ganz streng im Anschluß an das beigegebene Schema der Rhythmisierung, ohne Tonhöhenveränderungen mit der Stimme vorzunehmen. Man tue dies verschiedene Male, bis der von Bach vorgeschriebene Rhythmus vollständig in Fleisch und Blut übergegangen ist. Man wird dann sehen, daß man in bezug auf das Metrum vollständig natürlich deklamiert. Denn wie schöpferisch Bach als Musiker in bezug auf den Rhythmus vorgeht, kann man gerade aus diesem Rezitativ ersehen. Ohne den Prosaworten irgend welchen Zwang anzutun, kleidet er sie in ein Versmaß ein, dem der Daktylenrhythmus zu Grunde liegt: Bach lenkt hier die Sprache ganz im Sinne des Musikers, der nach ordnender Form strebt.

Hierauf versuche man in der Deklamation die von Bach vorgeschriebenen Tonhöhen und Tonsenkungen zu berücksichtigen, damit jene Farbe in die Deklamation kommt, welche wir bei der täglichen Rede und noch mehr bei einer Deklamation vornehmen.



Dann nehme man aber das Rezitativ von der rein musikalischen Seite, die Noten ohne den Text:



Hier haben Sie eine Melodie, bei der der Rhythmus  eine Hauptrolle spielt. Bach wendet ihn bei freudigen, festlichen Anlässen beinahe immer an. Er ist auch besonders im ersten Takte, in dem die Melodie streng sequenzmäßig und diatonisch fortschreitet, ganz scharf pointiert gedacht, und demgemäß ist der ganze Takt vorzutragen. Geschieht dies, so wird der Vortrag der Stelle unbedingt festlichen, freudigen Charakter erhalten. Die dazu gehörenden Worte erklären dies auch näher: Die Jünger sind in freudiger Erwartung, das Osterfest feiern zu dürfen, und diese naive, kindliche Festfreude wird mit den paar Noten in einer Weise ausgedrückt, wie es nicht besser geschehen kann. Auch die Harmonie hilft dazu, ein freundlicher Gdur-Akkord, der hier am passendsten in arpeggierter Form auftreten mußte. Der zweite und dritte Takt haben gegenüber dem ersten, der mehr allgemeine Festfreude malt, individuellere Haltung. Der Rhythmus ist aber festzuhalten und muß auch, außer ganz kleinen, beinahe unmerklichen Modifikationen beibehalten werden; nur ist das Ganze etwas weicher zu halten, damit das, was in der Rezitativmelodie, die der Sprache ungemein scharf angepaßt ist, liegt, auch zutage tritt, nämlich der von Bach beabsichtigte und unschwer zu erkennende, zutrauliche Charakter, der etwas überaus Liebes an sich hat. Bringen Sie auf diese Weise Deklamation und Musik zusammen, so werden Sie ohne weiteres zu dem sinngemäßen, entsprechenden Vortrag des Rezitativs kommen.

Ungefähr werden sie aus dem Beispiel wohl gesehen haben, wie man hinter den Gehalt der Rezitative kommt und wie sie demnach vorzutragen sind. Wer sich an einem derartigen Vortrage stoßen würde, dem wäre eben nicht zu helfen. Denn er geht nur von dem aus, was Bach selbst gibt; ich glaube



nicht das geringste hinein, sondern nur ausgelegt zu haben. Daß es aber trotz allem oft sehr harte Nüsse zu knacken gibt, das gestehe ich Ihnen immerhin ein; denn ich halte gerade die Evangelistenpartie der Passionen für eine der allerschwierigsten Partien in der ganzen Musik. Hier ist auch noch zu bemerken, daß die von Bach untergelegten Harmonien öfters ein Pfadfinder sein können, um hinter die Absichten Bachs zu kommen. Dies ist aber wieder ein Kapitel, das eine besondere ausführliche Behandlung verlangen würde, hier aber nur angedeutet sein möge. Bemerken möchte ich nur, daß die Charakteristik der Tonarten bei Bach und gerade diesen Rezitativen eine Rolle spielt. Der Weg zum Verständnis der Rezitative führt aber in erster Linie vom Deklamatorischen, also von etwas Außermusikalischem her. Die Sänger müssen lernen, vielmehr, als es bis dahin der Fall war, außermusikalisch denken zu können, einsehen, in erster Linie Deklamatoren und erst in zweiter Linie Sänger zu sein. Mehr Kunstverstand und weniger Musikanten-, Tenoristen-blut! Dann wird man gerade an den Rezitativen Bachs, und gerade an denen der Evangelisten seine Wunder erleben, und Bach wird teilweise in einem ganz neuen Licht dastehen.





## Verhandlungen.

Herr Professor Dr. Arthur Prüfer aus Leipzig:

Sehr verehrte Anwesende! Gestatten Sie mir, Sie im Anschluß an den soeben gehörten Vortrag des Herrn Dr. Heuß auf ein Versäumnis aufmerksam zu machen, das es jetzt nachzuholen gilt. Sie alle haben die vortrefflichen Ausführungen des Redners Dr. Heuß, auf die ich hier nicht näher eingehen will, denen ich aber durchaus beipflichtete, vernommen. Lassen Sie mich aber dabei Ihre Aufmerksamkeit auch auf den Schriftsteller Dr. Heuß lenken, dessen bisher noch nicht gedacht worden ist. Die Festschrift, die er im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft zu unserm Bachfeste hat erscheinen lassen, weist die gleichen Vorzüge auf, die uns beim Redner Dr. Heuß fesselten: Wissenschaftliche Gründlichkeit in der Durchdringung des gewaltigen Stoffes des Festprogrammes, tiefeindringende weitherzige, warmbegeisterte, die künstlerische, wie religiös-kulturelle Bedeutung der Werke Bachs in gleichem Maße würdigende, zuweilen auch von humoristisch-originellen Geistesblitzen durchleuchtete Darstellung. Wir alle, nicht nur wir Fachleute allein, verdanken ihm reiche Belehrung, die uns ermöglicht, die Wunderwelt der Werke des „unbegreiflich großen Sebastian“, wie ihn Richard Wagner begeistert nannte, erst wahrhaft verständnisvoll zu erfassen. Ich glaube daher Ihrer Aller Zustimmung sicher zu sein, wenn ich Sie bitte, auch dem Schriftsteller Dr. Heuß den wärmsten Dank der Teilnehmer des Bachfestes zum Ausdruck zu bringen.

Herr Dr. phil. Martin Seydel, Lehrer der Vortragskunst und Liturgie an der Universität Leipzig:

Da wir einmal im Danken begriffen sind, so möchte ich hierdurch noch den Dank abstaten an einen Herrn, dessen Mitwirken man bisher bei der Fülle des Gebotenen, wofür zu danken war, auch noch nicht besonders erwähnt hat, und zu dem ich mich, obwohl ich ihn nicht persönlich kenne, in besonderem Verhältnis fühle: ich meine den ausgezeichneten Liturgen des gestrigen Gottesdienstes, Herrn Pfarrer Dr. Lehmann aus Freiberg in S. Es ist jetzt auch ganz der geeignete Zeitpunkt für diesen Dank, nach dem interessanten, lebensvollen Vortrage des Herrn Dr. Heuß. Denn was uns Herr Dr. Heuß über die enge Verbindung von Deklamation und Musik bei Bach gesagt hat, das gilt in erster Linie auch von der Liturgie; sie steht der sprachlichen Wurzel der Musik noch außerordentlich nahe und darf weder die sprachliche, noch die musikalische Seite ihres Wesens verletzen, wenn sie recht verfahren will. Im Bachschen Rezitativ ist das ein ähnliches Verhältnis, wie uns der Vortrag zeigte, und zweifellos liegt in diesem Umstand einer



der Gründe, weshalb die ältere Zeit Bach noch nicht so hat auffassen können, wie wir ihn heute uns aufzufassen bemühen, weil sie eben die deklamatorische Seite seiner Kunst weniger erkannte, wofür wir treffliche Beispiele gehört haben. Es ist eine Erscheinung, die in der Geschichte der Künste und aller geistigen Kulturgebiete öfter wiederkehrt, daß zunächst nur eine Seite von dem Wesen eines ganz Großen aufgefaßt und mit Begeisterung ergriffen wird. So haben wir in neuerer Zeit besonders bei Richard Wagner merkwürdige einseitige Wirkungen erlebt; wie überhaupt die Parallelität Wagners zu Bach, die ja schon der Vortragende in bezug auf den deklamatorischen Ursprung der musikalischen Ausgestaltung der Singstimme sehr richtig hervorhob, in noch sehr vieler Hinsicht durchgeführt zu werden verdiente. Man kann geradezu sagen, daß Bach der Vollender des evangelisch-kirchlichen Gesamtkunstwerkes in Verbindung mit dem Gottesdienst ist, so wie wir an Wagner den Vollender des deutschen Bühnengesamtkunstwerks und damit des deutschen Theaters bewundern. — Es ist mir die Erfüllung eines brennenden, seit Jahren gehegten Wunsches, wenn ich jetzt hier öffentlich einmal aussprechen darf, wie hoch ich Wagner stelle, da ich in der Jugend Wagner nicht verstehen konnte und sogar gegen ihn Stellung nehmen mußte, und wenn ich dabei zugleich auf die partiellen Wirkungen der allergrößten Kunst, die sich so oft zeigen, und die Mißverständnisse, die daraus entstehen können, einmal hinweisen kann. Wagner, mit den unzulänglichen Mitteln kleinerer Bühnen aufgeführt, wirkte auf mich als Ganzes disharmonisch, die Musik allein dabei aber überwältigend und hinreißend, so sehr, daß ich schließlich diese faszinierende Wirkung, da die Möglichkeit fehlte, ihre künstlerische Berechtigung aus dem Ganzen zu verstehen, als „romantisch im schlechten Sinne“ verwarf. Erst Bayreuth hat mich mit einem Schlage von diesem Zwiespalt erlöst; hier erlebte ich das ganze Musikdrama in den richtigen Verhältnissen und da ist alles einzelne Große und im einzelnen zu Große für mich zu einer wunderbar mächtigen künstlerischen Gesamtheit geworden, neben Shakespeare und Schiller zum größten, was die Bühnenkunst des Abendlandes geleistet hat. Bei der Neubelebung Bachs nun haben meiner Ansicht nach jene hochbegabten und der höchsten Begeisterung fähigen Männer, Mendelssohn und Schumann und alle die bedeutenden Musiker der romantischen Schule, sich zunächst so sehr von der Musik allein fesseln lassen, daß sie eben darin wirklich aufgingen, wobei es in der Art der Bachschen religiösen Kunstwerke lag, daß eine verwerfliche romantische Wirkung, der man hätte ausweichen müssen, nicht daran empfunden wurde. Es könnte fast scheinen, als wenn sich heute ein gewisser Gegensatz zwischen der alten und der neuen Zeit und dem alten und neuen Bachverständnis aufgetan hätte. Wenn wir aber diese historischen Umstände bedenken, so werden sich die Richtungen gegenseitig anerkennen müssen. Zunächst wurden die Musiker ergriffen und das Musikalische an Bach wurde mit Begeisterung nachgelebt und mit treuestem Fleiß bearbeitet; die Frucht dieser Zeit ist die große



Bachausgabe. Jetzt haben wir Zeit und Muße, nachdem die erste große Arbeit getan ist und nachdem wir an Wagner auf anderem Gebiete geschult sind, Bach auch im ganzen psychologisch auf uns wirken zu lassen, und da finden wir denn eine noch größere Größe als die musikalische allein; er ist auch Deklamator, er ist ein Gipfel allerhöchster Art, er schafft ein Gesamtkunstwerk für die Kirche, in dem der geistige Sinn alles ist, dem seine Sprache und Musik dienen, wenn er auch die Worte nicht selbst abfaßt. So wollen wir jetzt Bach verstehen, genießen und aufführen nach seiner psychologischen Ganzheit; wollen aber dabei nie vergessen, daß wir auf den Schultern der Romantik stehen, der wir nicht dankbar genug sein können für die musikalische Durchforschung dieser Kunst und für die hohe Begeisterung und die schwungvolle, edle Ästhetik, mit der sie sich Bachs bemächtigt hatte. Aber weiter muß es natürlich gehen in der Erkenntnis und dem Nachleben des Ursprünglich-Psychologischen, und da werden wir verfahren müssen, wie in der Liturgie und wie bei Richard Wagner, zugleich deklamatorisch und musikalisch.

Herr Moriz Wirth aus Leipzig-Gohlis:

Da Herr Dr. Heuß in seinem Vortrage meinen Aufsatz „Ernst von Pössart und die Matthäuspassion“ genannt hat, so möchte ich Ihnen an einigen Beispielen erläutern, wie die darin von mir vertretenen Behauptungen gemeint sind. Ich bin wie Herr Dr. Heuß der Meinung, daß die Rezitative des Evangelisten Matthäus musikdramatische Deklamationen seien, deren Notenkurve durch die Gefühle und Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden sollen, bestimmt wird. Bei der unbezähmbaren Neigung der Sänger, ihren schönen Ton, und möglichst nur diesen, hören zu lassen, ist es indessen sehr schwierig, von ihnen den richtigen, von Bach gewollten, gefühls- und leidenschaftserfüllten Vortrag zu erhalten. Dies würde jedoch durch einen guten Schauspieler geschehen, der seine Rollen geistig völlig durchdringt und Meister seiner Stimme ist. Daß wir in Pössart einen solchen Mann besitzen und daß sich die Bachbewegung glücklich schätzen dürfte, wenn er sich der in jenem Aufsatze ihm angetragenen Aufgabe annehmen wollte, werden alle diejenigen zugestehen, die ihn als Rezitator gehört haben.

Ich bin nun natürlich nicht der Meinung, daß mit der bloßen schauspielerischen Rezitation der Evangelistenrezitative, und wenn sie noch so meisterhaft ausfiele und schon allein ein Kunstwerk wäre, wie das ja auch in der Malerei von vielen Kartons zu Gemälden gilt, die von Bach gestellte Aufgabe völlig gelöst wäre. Es muß vielmehr noch die Farbe, d. h. der Ton des Sängers, hinzukommen, aber überall nur in solcher, nach den Umständen wechselnden Stärke, daß dadurch der vom schauspielerischen Rezitator festgestellte Gefühls- und Leidenschaftsausdruck nicht verwischt wird.

Für die Proben, die ich Ihnen jetzt vorführen will, schicke ich voraus,



daß sich Bach die Matthäuspaffion allem Anscheine nach als wirkliches Drama gedacht hat, für das wir nach unsrer Gewohnheit auf den Zettel setzen müßten: Ort der Handlung Jerusalem, im Versammlungszimmer der christlichen Gemeinde, Zeit das Jahr 33 nach Christi Geburt, während der Leidenstage Jesu. In dieses Versammlungszimmer kommen die Boten mit den neuesten Nachrichten über die Vorgänge mit Jesu. Da dies begreiflicherweise die jüngeren Mitglieder der Gemeinde sind, die noch die volle Erregbarkeit der Jugend besitzen, oder, wenn man will, auch nur ein einziges solches Mitglied, eben der spätere Evangelist Matthäus, und da andererseits die berichteten Vorgänge oft von aufregendster Natur sind, so erklärt sich daraus zur Genüge die bisher so befremdliche Beschaffenheit dieser Rezitative.

Gleich für das zweite derselben (die Nr. 4 des Jadassohnschen Klavierauszuges) ist die Lage so zu denken, wie auch bei uns in politisch erregten Zeiten. Eine starke Volksbewegung (Christi Einzug in Jerusalem) hat sich kund gegeben, man weiß, daß die Regierung und die herrschenden Klassen darüber erbittert sind, doch ist es noch von keiner Seite zu eigentlichen Tätlichkeiten gekommen. In diesen Zustand höchster Spannung schlägt heute vielleicht die Depesche hinein: „Soeben ist der Ministerrat zusammengetreten; man erwartet einschneidende Maßregeln.“ Und in Jerusalem stürzt in das Versammlungszimmer der christlichen Gemeinde in höchster Aufregung der junge Matthäus mit dem Ausrufe\*):

„Da versammelten sich die Hohenpriester [entsetzt] und Schriftgelehrten [hart], und die Ältesten [grimmig] im Volk, in dem Palast des Hohenpriesters, der da [die beiden hohen Noten mit kurz hervorgestossenem, grell spöttischem Lachen] hieß Kaiphas [grimmig]; und hielten Rat [mit heißer Bangigkeit], wie sie Jesum [argwoll entsetzt] mit Listen griffen und töteten [fast tonlos].“

So, mit stockendem Herzen, versagender Stimme ist zum ersten Male in der Geschichte der Gedanke gedacht und ausgesprochen worden, der Heiland könne von seinen Feinden getötet werden. Das darstellerische Mittel ist ähnlich dem von Wagner [Ges. Schr. VI, 124] von der großen Wilhelmine Schröder-Devrient berichteten, daß sie als Fidelio in dem Rufe: „Noch einen Laut, und du bist tot!“ das letzte Wort fast mehr sprach, als sang.

In diesem Sätzchen unterscheidet sich die von Bach gebrauchte Betonung von der von Hauptmann gewünschten dadurch, daß zwar so ziemlich alle Stellen, die eine gute Predigervorlesung bemerklich machen kann,

\*) Redner rezitierte die folgenden Stücke aus der Matthäuspaffion, ohne sich an die absolute, von Bach angegebene Tonhöhe zu binden, aber indem er die Intervalle der Noten untereinander und die Zeitdauer der Noten festzuhalten versuchte. — Die durch einen besonderen Ton ausgezeichneten Worte sollen im folgenden gesperrt gegeben, der betreffende Ton durch eine dahinter befindliche Klammer kurz beschrieben werden.



ebenfalls hervorgehoben sind, aber, wie Hauptmann sagen würde, über alle Grenzen einer ruhigen Erzählung hinaus.

Nun erhalten wir ein Beispiel der unglaublichen Kunst, mit der Bach es durchgeführt hat, das so überaus häufige: „und sprach, sagte, antwortete“ nicht etwa nur stets mit anderen Noten, sondern vor allem stets mit anderer, zugrunde liegender Gefühlschattierung wiederzugeben:

„Sie sprachen aber [pfeifig]: ja nicht auf das Fest, ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde [pfeifig]. Ja nicht auf das Fest [langsamer und vollkommen schlaumeierhaft], auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk.“ —

Aber Bach vermag auch zartere Stimmungen zu schildern. Hören Sie das kindliche, lachenfröhliche (Nr. 13):

„Aber am ersten Tage der süßen Brot' [mit möglichst kindlicher Stimme; in ununterbrochener Linie von „aber“ bis „Brot“ sanft anschwellend] traten die Jünger zu Jesu, und sprachen zu ihm [anschmiegend]:“

„Wo, wo [schüchtern, halblaut], wo [zutraulich] willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm zu [mit Knabenhaftem Wichtigkeit] essen, wo willst du [freudig auffahrend], daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen [mit vollem Freudenausbruche]?“

Schon an dem vorigen, noch mehr aber an diesem Chore sehen Sie, daß Bach seine dramatischen Gesamtäußerungen sehr ausdrucksvoll deklamierte und wohl auch so vorgetragen haben wollte. Dem stand auch die geringe Besetzung seiner Chöre nicht im Wege, während sie z. B. für den großen Eingangs- und Schlußsatz, die doch wohl als Massenkundgebungen gedacht sind, nicht ausreichten. Heute bringen wir zwar an diesen Stellen Bachs Gedanken zu Ehren, begehen aber den weit unverzeihlicheren, weil lediglich durch Auslese abstellbaren Fehler, die so fein deklamierten Jüngerchöre, die nur ein dreifaches Quartett haben dürfen, und die nicht viel stärkeren Chöre der Priester und Kriegsknechte von 1½—2hundert Menschen herunterschreien zu lassen. —

In Nr. 22 hat Bach den biblischen Bericht um eine kleine Hinzudichtung bereichert, ähnlich, wie die Maler der italienischen Renaissance ihre biblischen Stoffe mit kleinen selbsterfundnen Zügen ausschmückten.

Nachdem nämlich Jesus verkündet hat, daß sich in der kommenden Nacht alle Jünger an ihm ärgern werden, hat Matthäus die Genugtuung, von Petrus zu melden:

„Petrus aber [freudig] antwortete [triumphierend], und sprach zu ihm [liebevoll]: Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern [mit stark überzeugtem Tone].“

Offenbar hat Bach hier den „Felsenmann“ im Auge, den er mit diesen wenigen Noten unübertrefflich charakterisiert. Da aber ereignet sich etwas, was den Evangelisten überrascht:



„Jesus sprach zu ihm [sehr erstaunt]: wahrlich, ich sage dir: in dieser Nacht [mits], ehe der Hahn krähet [mit dem Anfluge eines kleinen Lachens], wirst du mich dreimal verleugnen.“

Matthäus aber scheint so vertraut mit Petrus zu sein, daß ihn selbst die Prophezeihung des Herrn an seinem Freund nicht irre macht. Mit dem zutraulich weichen:

„Petrus sprach zu ihm:“

will er sagen: „Aber nein doch, das wird mein lieber Petrus nicht tun.“ Und vorläufig entspricht es seiner Erwartung, daß Petrus die Verkündigung des Herrn mit felsenfester Entrüstung zurückweist:

„Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen.“

In den Worten Petri und Jesu haben wir einen solchen Zickzacklauf der Stimme, daß ebenfalls kein Prediger sie so vortragen wird. Gleichwohl erzürnt sich Hauptmann nicht darüber. Vielleicht, daß gute dramatische Sänger ihm den psychologischen Schlüssel zu dieser Absonderlichkeit gereicht hatten, wobei es um so bemerkenswerter ist, daß er von da aus nicht selbständig zu einer richtigen Auffassung des Evangelisten weiterfand. —

Eine Stelle aus dem Rezitativ Nr. 32:

„Und der Verräter [Ton der Verwünschung] hatte ihnen ein Zeichen gegeben [tiefe Entrüstung] und gesagt [verstärkte, schon auf dem „und“ ausbrechende Entrüstung]: welchen ich küssen werde [hasersfüllt], der ist's, den greifet [gierig; die ganze Rede des Judas halblaut]. Und alsbald trat er zu Jesum [halblaut; spannungsvoll heranschleichend], und sprach [heuchlerisch einschmeichelnd]: gegrüßet seist du [heuchlerisch freundlich], Rabbi [höhnische Lache]! Und küßete ihn [furchtbarer Ausbruch der Entrüstung, der schon auf „und“ beginnt].“

In diesem Beispiele begegnet zu anfang wieder das leidenschaftliche Hin und Her der Stimme. Dann aber können wir einen neuen „Fehler“ Bachs auf seinen Ursprung prüfen: die falsche Betonung, „die dem einzelnen Worte eine Bedeutung gibt, die es in der erzählenden Rede gar nicht verträgt“. Ich meine das hochgelegene „und“ vor „gesagt“ und vor „küßete“. Sicherlich wird Hauptmann diese Stelle nicht so erzählt haben und niemand, der so leidenschaftlos wohlgezogen ist, wie er. Bach aber belehrt uns, daß die noch ungebrochene feinfühlig-lebhaftigkeit seines jugendlichen Evangelisten schon entrüstet ausbricht, wo sie nur in die Nähe der Scheußlichkeit kommt, die er berichten muß. Ein Abwarten des Wortes, das logisch-grammatisch den höchsten Ton haben dürfte, ist diesem jungen Manne psychologisch wie moralisch unmöglich.

Und weiterhin dürfte Hauptmann die Betonung erwartet haben „Und alsbald trat er zu Jesum.“ Denn daß alle bisher geschilderten Veranstaltungen Jesu gelten, wissen wir doch. Das Neue ist, daß Judas, nachdem er seiner Schar Verhaltensmaßregeln erteilt hat, unverzüglich,



„als bald“, zur Ausführung schreitet. So die aktenmäßige Berichterstattung. Anders Bach. Er schaut die Ereignisse durch die Seele des von ihm geschaffenen Erzählers. Dieser aber, der mit jugendlicher Schwärmerei seinem Meister ergeben ist, hat vor allem dafür Augen, daß nun Judas wirklich an die geheiligte Person des Herrn herantritt. Das erregt ihn, auf diesen Punkt führt er seine Rede hin. Diese Stimmung bereitet endlich auch den gewaltigen Ausbruch: „und küßte ihn“ vor, in dem ebenso die gefühlsmäßige Betonung die logische überwiegt. —

Noch möchte ich Ihnen kurz zeigen, wie vortrefflich dramatisch Bach den Charakter des Landpflegers entwickelt.

Seine erste Frage an Jesum ist kalt und streng, wie das römische Recht selbst:

„Bist du der Juden König?“

Da aber Pilatus zu dem, was er schon von seiner Frau über Jesum weiß, noch durch seinen geübten Beamtenblick über die politische Ungefährlichkeit des Mannes vor ihm belehrt wird, so muntert er ihn freundlich auf, sein Recht zu wahren:

„Hörst du nicht, wie hart sie dich verklagen?“

Übrigens glaubt Pilatus vollkommen Herr dieses Handels zu sein, und fragt deshalb die Volksmenge im Tone ruhiger Zuversicht:

„Welchen wollet ihr, daß ich euch losgebe?“

Vom Hauptmannschen Standpunkte aus fällt die Hervorhebung des „ich“ auf, während man den Hauptton auf „losgebe“ erwartet. Bach will durch dieses „ich“ den Landpfleger vielleicht andeuten lassen, daß, wie er diese Gewohnheit der Losgabe eines Gefangenen nach Wahl eingeführt habe, er sie, wenn das Volk einen schlechten Gebrauch davon mache, auch wieder aufheben könne.

Und nun empfiehlt Pilatus dem Volke sogar sehr eindringlich, wenn es los bitten solle:

„Barabbam [freundlich] oder Jesum [ernsthaft und wichtig], von dem gesaget wird, er sei Christus [sehr eindringlich]?“

Die logisch falsche Betonung des „wird“ bringt den Wunsch des Pilatus zum Ausdruck, daß das Gerücht über Jesum für Wahrheit gehalten werden, ja Wahrheit sein möge. Pilatus fordert hier die Anhänger Christi ziemlich unverhüllt auf, sich ebenfalls hervorzutun und die Feinde ihres Meisters im Schach zu halten. Er hat längst eingesehen, daß dieser weltunkundige Mann nur ein König im Reiche des Jenseits sei, und mit seinem Ausspruche: „gebet des Kaisers, was des Kaisers ist,“ der Herrschaft der Römer eher förderlich, keinesfalls aber hinderlich sein werde.

Da jedoch die Hohenpriester das Volk weiter bearbeiteten, so wiederholt er seine Frage noch eindringlicher:

„Welchen wollt ihr unter diesen zweien [mit einem Anfluge von Unwillen], den ich euch soll losgeben?“

Das „ich“ ist halb mit Erinnerung an seine Amtsgewalt, bei



der schließlich die Entscheidung stehe, halb mit Ärger, daß man sich an diese Amtsgewalt nicht so recht kehren will, also halb ärgerlich, halb drohend noch mehr hervorgehoben, als in der ersten Frage.

Aber vergeblich. Denn:

„Sie sprachen [wild]: Barabbam [wild und wüßt]!“

Da überläuft es nun auch den Statthalter heiß (H-dur):

„Pilatus sprach zu ihnen: was soll ich denn machen mit Jesu [heftig drängend], von dem gesagt wird, er sei Christus [sehr eindringlich]?“

Aber nur die Feinde Jesu rühren sich.

„Sie sprachen [gewaltsam] alle [hart; beide Silben gleich scharf betont]:“

„Laß ihn kreuzigen [wild und wüßt]!“

Dieser Ausbruch einer unvermuteten Entschlossenheit und Stärke erschreckt nun auch den Landpfleger. Soll er um eines unbedeutenden Provinzialen willen die Verantwortung eines Aufstandes auf sich nehmen? Was würde der Kaiser dazu sagen?

Daß Pilatus innerlich erschüttert ist, entgeht dem Evangelisten nicht. Gleich der christlichen Gemeinde, die nach der Art kleiner Leute noch nicht an den Ernst der Lage glauben konnte und ihre Zuversicht auf einen glücklichen Ausgang soeben in dem Choral: „Befiehl du deine Wege“ ausgesprochen hatte, war seine Hoffnung bisher Pilatus gewesen. Da gewahrt er den Umschlag von dessen Stimmung und eilt herbei:

„Der Landpfleger sagte [erschreckt]: Was hat er denn Übels getan [grimmig in sich hineinknirschend]?“

„Sie schrieen aber noch mehr, und sprachen [entsetzt schreiend]:“

„Laß ihn kreuzigen [noch wilder und wüßter]!“

„Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete, sondern daß ein viel größer Getümmel ward [erschreckt], nahm er Wasser [erstaunt und erwartungsvoll], und wusch [voller Hohn] die Hände vor dem Volk [voll größeren Hohns], und sprach [voll höhnisch heuchlerischer Freude].“

In diesen letzten Worten haben wir wieder den vollsten Gegensatz Hauptmannscher und Bachscher Betonung. Erzählt man logisch, so sind die Hände das Neue.

die Hände

Also (mit Handbewegung): und wusch  vor dem Volk.

Bei Bachs Evangelisten bricht jedoch der Hohn darüber, daß der Beamte des römischen Kaisers sich zu der Komödie des Händewaschens herabläßt, schon bei dem ersten darauf bezüglichen Worte wie eine Explosion hervor. Die Hände haben dann weiter keine Bedeutung. Wohl aber ist es Gegenstand neuen und noch stärkeren Hohnes, daß Pilatus diese



Komödie vor dem Volke, in Wahrheit vor dem Pöbel von Jerusalem aufführt. Hieraus ergibt sich Bachs leidenschaftliche Kurve:

wusch

Volk.

(mit Handbewegung): und die Hände vor dem

Nunmehr stellt sich Pilatus ganz auf die Seite der ihn tyrannisierenden Masse:

„Ich bin unschuldig an dem Blut [heuchlerisch] dieses Gerechten [hämisch lachend].“

(Der Vorsitzende unterbricht den Redner mit dem Hinweis auf die sehr vorgerückte Zeit und ersucht um Schluß. Herr Moriz Wirth-Gohliß (fortfahrend):)

So will ich denn meine Ausführungen dahin zusammenfassen:

Das Verständnis des Bachschen Rezitativs kommt uns nur aus dem gefühlswegten Wort. Diese genaue Abhängigkeit von der gefühlvollen Wortunterlage reicht bis in Bachs Lyrik hinein, ja sie ist oft der Schlüssel zu seiner Instrumentalmusik, deren Motive uns nicht selten wie Wortknospen anmuten, die ihr Verständnis und ihren richtigen Vortrag nur erlangen, wenn wir das richtige, anregende Wort für sie finden.

Bei der Wichtigkeit dieser Angelegenheit für alle weitere Befassung mit Bach stelle ich den Antrag, eine Kommission einzusetzen mit dem Auftrage, die Frage der Rezitative der Matthäuspassion noch weiter zu verfolgen.

(Vorsitzender macht darauf aufmerksam, daß ein solcher Antrag satzungsgemäß nicht zulässig sei.)

Herr Pastor Karl Greulich aus Posen.

Der Vollständigkeit wegen möchte ich zu den geschichtlichen Ausführungen des Herrn Referenten doch noch den Mann erwähnen, der wohl zuerst weitere Kreise auf die wunderbare Schönheit der Bachschen Rezitative hingewiesen hat, Mosevius aus Breslau. Manches in seinen Ausführungen, die aus den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stammen, mutet uns wohl etwas seltsam an. Und doch, wie groß steht er da, wenn wir an die gleichzeitige barbarische Behandlung Bachscher Rezitative durch einen sonst so feinsinnigen Musiker wie Moriz Hauptmann denken. Mosevius war der erste, der lange vor Richard Wagner dem Deklamator Bach zur Anerkennung verholfen hat.

Herr Musikreferent G. Doempke aus Königsberg

meint, Bachs Deklamation in seinen Rezitativen, so interessant auch deren spezielle Erörterung abseits von den Arien usw. sein mag, hänge denn



doch auch einigermaßen zusammen mit der Art seiner Behandlung der menschlichen Stimme überhaupt. Und da ein Teil der ausgeführten Sologesänge Bachs vom rein vokalen Standpunkt nicht einwandfrei sei (was ja nicht bloß die Ansicht Moriz Hauptmanns, sondern auch anderer älterer und neuer guter Kenner und Verehrer Bachs ist und eine hohe Wertschätzung in allgemeiner musikalischer Hinsicht keineswegs ausschließt), so könne es doch nicht allzusehr Wunder nehmen, wenn auch in seinen Rezitativen der menschlichen Stimme manchmal Dinge zugemutet würden, deren Schwierigkeit nicht in einem ganz richtigen Verhältnis zu ihrer Wirkung steht. Wenn die Rezitative der Passionen, namentlich der Johannespassion, so außerordentlich selten, kaum überhaupt je eine völlig befriedigende Ausführung fänden, so sei es doch vielleicht kein so arges Majestätsverbrechen, wenn man bei aller Bewunderung für die hohen Intentionen Bachs und die Größe seiner Auffassung auch nach anderen Gründen für jenen Uebelstand suche, nach technischen zunächst, wobei sich aber das technische Moment vom ästhetischen doch auch wieder nicht ganz und gar trennen läßt. Jedenfalls sei es nicht ausgeschlossen, daß bei sonst gleichen geistigen Intentionen derselbe Bach unter andern Voraussetzungen (anderem künstlerischen Bildungsgang, anderer Umgebung) doch vielleicht manche Stelle auch in seinen Rezitativen anders „deklamiert“ haben würde. Eine umfassende, eingehendere und vorurteilsfreie Untersuchung aller Sologesänge Bachs (Arien und Rezitative), die allen dabei in Frage kommenden Gesichtspunkten, den historischen und den technisch-ästhetischen, etwa in gleichem Maße gerecht wird, sei leider noch ein Postulat der Zukunft.





## Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters<sup>\*)</sup>.

Von Dr. Arnold Schering aus Leipzig.

Wir stehen heute stärker denn je unter dem Eindrucke, daß die Wiederbelebung Bachs für die Entwicklung der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts von einschneidender Bedeutung gewesen ist. Am 12. März dieses Jahres waren 75 Jahre verflossen, seit Felix Mendelssohn mit der „Wiederaufführung“ der Matthäuspassion den Anstoß gab zu einer allgemeinen deutschen Bachpflege. Es ist kein Zufall, daß sie zu einer Zeit einsetzte, die fieberhaft um die Palme der Klassizität rang, ohne in der Befriedigung ihrer romantischen Neigungen die letzten Ziele der Kunst erreicht zu sehen. Man bedurfte einer großen, erhabenen, unpersonlichen Kunst, welche geeignet war, die von der zeitgenössischen nicht berührten Saiten des Empfindungslebens in Schwingung zu versetzen. Und wie damals in Bachs Kunst das ersehnte Korrelat gefunden wurde, so scheint auch die moderne Bach-Renaissance dem Bedürfnis nach harmonischer Ergänzung des von der zeitgenössischen Musik nicht restlos befriedigten künstlerischen Menschen entsprungen zu sein. Zwischen der Bachpflege des Mendelssohnzeitalters und der heutigen besteht allerdings ein Unterschied. Jene berauschte sich an der Großartigkeit einer verschwundenen und gleichsam in ideale Ferne gerückten zumal technischen Kunst, diese versenkt sich liebevoll in des Meisters Tongheimnisse, um aus jedem die Kraft seiner

---

<sup>\*)</sup> Erweiterter Abdruck aus Nr. 40 der „Neuen Zeitschrift für Musik“, 71. Jahrgang 1904.



übermächtigen Persönlichkeit auf sich rückwirken zu lassen. Ohne Zweifel hat die Bachforschung zur Umkehrung des Verhältnisses viel mit beigetragen und uns den Meister so nahe gebracht, daß wir ihn wie einen der unsern genießen. Das bedeutet vollkommenste Renaissance, aber eine Renaissance aus dem Geiste der neuen Zeit.

Denn überlegt man sich's recht, lieben wir gemeinhin nicht den Bach des Klavichord- und Generalbaßzeitalters, den Bach aus der Blütezeit des Pietismus, sondern den modernen Bach, wie er sich dem Ohre und dem Empfindungsvermögen des modernen Hörers in einer Interpretation durch neuzeitliche Tonwerkzeuge darbietet. Und zwar ist dieser moderne Bach — nicht der modernisierte — entstanden infolge völligen Verschwindens alter, einst lebendiger Traditionen. Zwischen uns und seinem Zeitalter liegt eine Kluft, die in gewissem Sinne unüberbrückbar ist und teils bewußt, teils unbewußt von uns ignoriert wird. Es dürfte nicht zwecklos sein, sich diese verschwundenen Traditionen des Bachzeitalters im Zusammenhange einmal ins Gedächtnis zu rufen. Die Wiedergeburt Bachs erscheint dann in ungemein charakteristischem Lichte.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich eine der folgenschwersten Revolutionen in der Musikgeschichte: die Entwicklung zum modernen Konzertwesen. Ihr fallen die Traditionen der älteren Zeit zum Opfer. Die Bachsche kannte keine Konzertkunst im heutigen Sinne, sondern nur Gelegenheitsmusik, Begleitkunst, eine Kunst für alle, für den Reichen wie für den Mittellosen, denn sie schloß sich innig an das Leben und seine Wechselfälle an und war nicht für Geld feil. Ein Konzertleben fehlte. Wie in der Kirche, deren gottesdienstliche Feiern sie schmückte und bekräftigte, so war die Musik auch im öffentlichen, bürgerlichen Leben eine unerseßliche Freudenbringerin, die man immer herbeirief, wo irgend nur die Alltäglichkeit ein festliches Gewand anzog. Als „dienende“ Kunst, wie H. Kressschmar sie in seinen „Musikalischen Zeitfragen“ treffend nennt, adelte sie selbst triviale Begebenheiten, ohne an Würde einzubüßen. Selbst die größten Tonsetzer hielten's



nicht für einen Raub, ja waren durch Amtspflicht geradezu gezwungen, oft unwichtige Ereignisse mit ihrer Kunst zu verschönen. Werke, die sie — wie etwa Bach sein wohltemperiertes Klavier oder Händel seine Concerti grossi — für sich selbst schrieben, bilden geradezu Ausnahmen, und noch im Jahre 1773, kurz vor seinem Lebensabend, bekennt der gefeierte Phil. Em. Bach resigniert: „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen als bei den Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe. Ich habe sogar bisweilen lächerlichen Vorschriften folgen müssen . . .“<sup>\*)</sup>. Einzig in den Akademien, in den Collegia musica der Studenten, wurde die Musik als eine Art Konzertkunst gepflegt. Aber diese „Konzerte“ hatten nur den Namen mit den heutigen gemein. Denn was ihr Charakteristikum ausmachte: Dilettantenmitwirkung, hat sich heute ins Gegenteil verkehrt. Ihr durchaus familiärer Zuschnitt erhielt durch die Erlaubnis einer freien Konversation bei Kuchen und Kaffee einen geradezu philiströsen Beigeschmack. Und doch erklangen Bachsche Suiten und Konzerte zuerst in diesen musikalischen Kränzchen, die als Heimat des Klavierkonzerts historische Bedeutung haben. Freilich hatte der Begriff Dilettantismus zu Bachs Zeit eine andere Bedeutung wie heute, wo damit so viel wie Wollen ohne Können ausgedrückt wird. Bachs Akademiker wollten nicht mehr als sie konnten. Sie hatten noch eine leise Ahnung von dem Urbegriff der Musik, der in der Entäußerung persönlicher Stimmungen besteht, und fanden ihre Freude im Mitspielen und Mitsingen, in jenem fröhlichen Konzertieren miteinander, von dessen Reiz eigentlich nur noch die Sänger unserer Dilettantenchöre zu erzählen wissen. Man fragte nicht nach dem zufällig anwesenden Publikum, fragte auch nicht, ob das Ensemble „höchsten Anforderungen“ entspreche und das Eintrittsgeld rechtfertige, sondern spielte, jeder sich und dem andern zum Ergötzen, freute sich des schönen Zusammenklangs und des

<sup>\*)</sup> Selbstbiographie bei Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise (Deutsche Ausgabe) III. 208.



Geistreichen in der Komposition. Wurde Solo gespielt, dann sorgte ein ungeschriebener Kodex des guten Tons dafür, daß die Grenzen der Bescheidenheit nicht überschritten wurden.

Demnach scheint es, daß das Bachsche Zeitalter kein sonderlich kritisches war. Die Anforderungen der Meister an die Ausführenden mögen mitunter nicht klein gewesen sein, aber sie scheinen sich auf Punkte erstreckt zu haben, die heute vor anderen zurücktreten, wenigstens fehlen aus der älteren Zeit Berichte, die man Konzertkritiken im modernen Sinne nennen könnte. Bachs Orchestergeigern standen keine Phrasierungsausgaben zu Gebote, und seine Choristen mußten ohne gestochene und sorgfältig bezeichnete Stimmen auskommen. Zieht man die Dilettantenkonzerte in Erwägung, denen nachweislich keine Proben voraufgingen, so zeigt sich's, daß im allgemeinen das Wie der Aufführung zurückstand hinter dem Was, Warum und Wo. Also fand auch der öffentliche Musikkritiker keine Beschäftigung. Dem Publikum, das Bachs Matthäuspassion oder sonntägliche Kantaten in der Thomaskirche hörte, fiel es nicht ein, die Leistung zu bekritleln, weil es in der Musik eben keine Konzertkunst, sondern eine Begleitkunst erblickte. Wie die Macht des Augenblicks kritiklos macht, läßt sich heute ausnahmsweise in den wenigen Fällen nachempfinden, in denen die Musik ihre alte Stellung als dienende Kunst noch bewahrt hat: bei Trauungen, Begräbnissen usw. Die Mehrzahl der großen Meisterwerke der alten Zeit, die Kantaten, Passionen, Motetten, Oratorien, die Singspiele, Serenaden, Konzertmusiken, Suiten, Gratulationsstücke entsprangen dieser unmittelbaren Verknüpfung von Kunst und Leben, rechnen mit einem ganz bestimmten Publikum, bestimmten Zeitumständen und tragen deshalb so oft als Kennzeichen ihrer Entstehungsursache eine gewisse dramatische Anlage zur Schau.

„Gelegenheitsmusik“ pflegt heute gleichbedeutend zu sein mit Musik dritten Grades; denn wir können uns des Gedankens nicht erwehren, daß die Phantasie des Autors bei der Konzeption unter dem Drucke äußerlicher, meist trivialer Motive gestanden und daher notwendig Einbuße erlitten habe. Der größere Teil der älteren Literatur widerlegt das und fordert,



daß wir auf Augenblicke unseren künstlerischen Subjektivismus ablegen, wollen wir sie verständig beurteilen. Wenn wir uns möglichst dieser verschwundenen Tradition des Bachzeitalters zu nähern suchen, also Musik, die unbedingt in die Kirche gehört, der Kirche belassen, Musik, die fürs Haus, für die Kammer bestimmt, nicht in den großen modernen Konzertsaal verpflanzen, — kurz, wenn wir der Bachschen Musik, wo irgend es angeht, das Konzerthafte abstreifen, werden sich ihre Wirkungen in noch stärkerer Ursprünglichkeit enthüllen.

Dem gewichtigen äußeren Unterschied des älteren Musiktreibens vom modernen entspricht ein ebenso tiefgreifender innerer.

Die Zeit Bachs wird noch stark vom Prinzip des Formalen beherrscht. Sie bringt eine Epoche zum Abschluß, in der es als höchstes Lob galt, den Typus einer gangbaren Form getroffen zu haben. Niederschläge dieser Auffassung enthalten bekannte Anweisungen, z. B. Matthesons, wie diese oder jene Form, sei es eine Allemande, ein Menuett, eine italienische Arie, eine Ouvertüre nach Lullischem Muster anzulegen sei, um „Kenner“ zu befriedigen. In bezug auf Tonart, Taktart und -zahl, Melodiebildung herrschten diffizile Bestimmungen, deren Übertretung nur anerkannten Meistern verziehen wurde. Natürlich kann eine solche Auffassung vom Wesen einzelner Musikstücke auf das heutige Verständnis nicht ohne Einfluß sein. Der unvorbereitete und formell nicht geschulte Hörer tritt an eine Komposition des Bachzeitalters mit der Frage: Was enthält sie an absolut schöner, gemeinverständlicher Musik? Der mit der historischen Bedeutung der Formen vertraute Hörer dagegen fragt: In welchem Maße ist es dem Komponisten gelungen, die stereotype Form seiner Vorgänger mit neuem und eigenem Inhalt zu erfüllen? Es leuchtet ein, daß die zweite Auffassung nicht nur die logischere, sondern auch die befriedigendere ist, da sie den Absichten des Autors gerecht wird und zugleich die erstere in sich schließt. Leider ist sie uns aber im Zeitalter des Subjektivismus verloren gegangen. Wir haben mit ihr wie mit einer verschwundenen Tradition zu rechnen, obwohl es selbst einem größeren Publikum nicht



schwer fällt, sie Haydns und Mozarts Kompositionen gegenüber einzunehmen. Daß die Ouvertüre zur Hmoll-Suite Bachs, die Petrusarie in der Matthäuspassion oder das „italienische“ Konzert nicht nur schöne Musik an sich, sondern innerhalb ihrer Formen Musik von ganz besonderem Werte enthalten, steht für den Literaturkundigen fest. Vom großen Publikum ist solches Formgefühl nicht ohne weiteres zu verlangen, denn es entspringt erst einer eingehenden Beschäftigung mit alter Musik. Indem wir aber die Differenz dieser beiden Qualitäten Formgefühl als wirklich bestehend aufzeichnen, ist die Erklärung gefunden, warum bisweilen ein und dasselbe Stück eines alten Meisters auf den einen wie eine Offenbarung, auf den andern ernüchternd wirken kann.

Für einen ist das Studium der Formen des Bachzeitalters unbedingt Pflicht: für den Interpreten älterer Werke. Es fällt schwer, mit Erfolg darauf hinzuweisen, daß reine „Subjektivität“ für eine genügende Interpretation nicht immer ausreicht, eben weil in der alten Musik durchschnittlich nicht der Inhalt, sondern die Form das Bestimmende ist. Die Wandlung zur umgekehrten Auffassung vollzieht sich erst im Haydn'schen Zeitalter, also in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wenn früher über musikalische „Auffassung“ und Dirigieren nur wenig geschrieben wurde, einfache Tempoüberschriften wie Allegro, Adagio usw. genügten, an entscheidenden Punkten oft überhaupt geschwiegen wurde, so geschah es aus dem einfachen Grunde, weil mit den damals angewandten Formen zugleich ganz bestimmte Gedankenassoziationen hinsichtlich des Tempos und Vortrags verbunden waren, deren Wirksamkeit durch das lebendige Formgefühl der Musiker garantiert war. Um eine französische Ouvertüre, eine italienische Sinfonia, ein Siciliano, eine Bourree, eine Chaconne einmütig auszuführen, bedurfte es selten eines Kapellmeisters oder einer Vorprobe. Wie heute bei orchestralen Marsch- oder Tanzmusiken diktierte jedesmal das lebendige Formgefühl Tempo und Vortrag der Stücke. Ein tonangebender Primgeiger genügte. — Nun passiert es selbst trefflichen modernen Dirigenten mitunter, daß sie sich im Vertrauen auf ihr „gesundes“ Musikgefühl arg vergreifen



in der Auffassung älterer Stücke, sei es infolge Außerachtlassung der formalen Forderungen, sei es in der Absicht, dem Ganzen einen „modernen“ Anstrich zu verleihen. Eigentlich verträgt nur die Musik subjektive Zutaten, welche in Form und Mitteln unmittelbar tönender Ausdruck des herrschenden Zeitgeistes ist, also jedesmal die gegenwärtige. Jede andere bedingt nur eine Auffassung, wir pflegen sie stilgetreu zu nennen.

Angenommen nun, ein Bachsches Werk werde wirklich in jeder Beziehung stilgetreu und im Originalgewande vorgeführt — man versetze sich im Geiste in eine Leipziger Aufführung von 1724 —, wird es als Kunstwerk im modernen Hörer denselben Eindruck mit all seinen feinen Ausstrahlungen hervorrufen wie im Hörer vor 180 Jahren? Offenbar nicht. Abgesehen von den heute fehlenden lokalen und persönlichen Interessen, die einst den Eindruck mit bestimmen halfen, ist unser Ohr und Auffassungsvermögen inzwischen an zahllosen Meisterwerken des vergangenen Jahrhunderts zu ganz neuen Urteilsfunktionen herangebildet worden. Unser musikalischer Erfahrungsschatz enthält Eindrücke aus Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Wagner u. a., Eindrücke, die so ganz in unser geistiges Eigentum übergangen, daß wir sie nicht mehr ablegen können. Wir tragen sie daher, wie selbstverständlich, auch an vorhandene Musik heran und sind von ihr um so mehr entzückt, je müheloser sich ihre Wirkungen in unsern Erfahrungsschatz einreihen lassen. Wo das nicht der Fall, zeigt sich's, daß unserm Ohre und Auffassungsvermögen trotz fortschreitender Verfeinerung der Sinn für eine große Zahl ursprünglicher Tonempfindungen und Tonkombinationen verloren gegangen. Gegen die ursprüngliche Kraft des verminderten Septimenakkords z. B. ist unser Ohr durch Gewöhnung abgestumpft; Bach verwendet ihn, was so mancher junge Kompositionsschüler bedenken sollte, äußerst selten, hebt ihn sich für außerordentliche Fälle auf. Die Bedeutung eines Quint-, eines Sextenschritts in Fugenthemen, einer Passage, eines Trillers, Mordents, einer Fermate erregt nur sekundäres Interesse in einer Zeit, die an Massenwirkungen und schärfsten Tonreizmitteln Freude findet. Ein Stamitz würde heute



schwerlich noch durch die Wucht seiner Crescendi das Publikum von den Sätzen zwingen, Mozart vergeblich mit einer simplen Passage auf entschiedenen Erfolg bei den Hörern von Paris spekulieren. Wenn Männer wie G. Balthar, Mattheson, Quanz, die sicherlich auf dem realen Boden der Kunst ihrer Zeit standen, verlangen, eine Courante solle „süße Hoffnung“, eine Loure „stolzes, aufgeblasenes Wesen“ ausdrücken, und versichern, gewisse Vorschläge seien „zärtlich“, andere „mürrisch“ oder „zornig“, so darf man darin nicht die Kennzeichen einer überschwänglichen Phantasie sehen, sondern den Ausdruck für Tonvorstellungen, welche damals allgemein herrschten und nachempfunden werden konnten. Wie manches andere aus der alten Musikpraxis bleibt das heute ein Rätsel. Es ganz zu lösen, wird nicht mehr möglich sein. Wie der verschwundenen Affektenlehre aber beizukommen ist, hat Kretschmar in seinen „Anregungen zur Förderung einer musikalischen Hermeneutik“ (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1902) auseinandergesetzt. Jedenfalls müssen wir eingestehen, daß vielleicht vieles, was zur Bachschen Zeit größtes Interesse erregte, jetzt nebensächlich berührt oder gar überhört wird, umgekehrt manches zum Außerordentlichen gestempelt wird, von dem aus der Bachsche Hörer zur Tagesordnung übergang. Hier liegt eine alte Tradition vor, die wir nur nachweisen, nicht mehr lebendig machen können.

Das Wort Tradition als zusammenfassender Begriff für künstlerische Unpersönlichkeit ist in der modernen Musikpraxis verpönt. Unbeeinflusstes, spontanes Walten der Phantasie und Empfindung drückt heute das ideale Ziel jeder künstlerischen Musikübung aus. Wie kommt es nun, daß wir auch bei Aufführungen älterer Musik dem Zuge der Zeit folgend oft jeglicher Tradition Hohn sprechen dürfen, ohne in Konflikt zu kommen mit den Ideen der alten Meister? Mit andern Worten: was berechtigt uns, Bach mitunter ganz wie einen der unsern aufzuführen? Ich denke vornehmlich an seine Klavier- und Violinmusik.

Die Antwort liegt in der unabänderlichen Tatsache, daß wir nicht mehr überall den unverfälschten Bach aufführen



können, weil uns der alte Instrumentenapparat fehlt. Wir schaffen Bach für unsere Instrumente um und nehmen ihm dabei ebensoviel Originalität, wie wir an Subjektivität in ihn hineintun können. Wer das Wohltemperierte Klavier auf einem modernen Flügel spielt, hat das gute Recht, die Wirkungen dieses Instrumentes in jeder Weise auszunützen, d. h. sich als moderner Pianist zu betätigen. Damit ist jede Tradition aufgehoben. An Stelle der bescheidenen Forderung eines „fantablen“ d. h. weder stockenden noch eckigen Spiels sind nunmehr eine Anzahl neuer „pianistischer“ Forderungen getreten: plastisch=klare Tonbildung, sorgsame dynamische Nuancierung und verständige Phrasierung, zu denen noch die Wahl eines rationellen Pedal- und Fingersatzes kommt. Aus solchen Postulaten, die ebensogut für die Ausführung allerjüngster Klaviermusik gelten, setzt sich natürlich das Ideal der modernen Bachinterpretation zusammen, von dem wir nach alledem zugestehen müssen, daß es ganz anders aussieht als das des Klavichord- und Cembalo=Zeitalters. Man braucht sich nur einmal das Cdur oder Bmoll Präludium nacheinander auf einem Cembalo und einem Blüthnerflügel vorspielen zu lassen, um zu erkennen, wie verschieden die Wirkungen ausfallen. Wessen Ohr nicht mit den intimen Reizen des Cembalos vertraut ist, der wird der Originalfassung wenig Geschmack abgewinnen. Der obertonreiche Klang des modernen Klaviers, der dem leisesten Fingerdruck gehorcht und durch Pedalmitwirkung vielfältig gefärbt werden kann, verleitet wiederum oft dazu, älterer Klaviermusik eine gewisse Poesie zuzuschreiben, die ihr im Grunde nicht zukommt. Namentlich bei Bach läßt man sich gern zum Schwelgen in der Klaviertonflut hinreißen und spricht von Erhabenheit und Größe, wenn das Instrument — in Transcriptionen! — zittert unter donnernden Passagen und Akkordmassen. Ohne Zweifel reizt gerade der Bachsche Klavierstil durch seine Polyphonie lebhaft zu rein tonlicher Auslegung des Inhalts — vielleicht der Grund, warum seine Klaviermusik das Cembalozeitalter überlebt und im Hammerklavierzeitalter neu zu Ehren gekommen —, aber diese modernen Klavierwirkungen auf Rechnung Bachs zu schreiben, ist verkehrt.



Ganz anders auf dem Gebiete des Violinspiels. Auch hier hat die Zeit mit alten Techniken aufgeräumt. Wie z. B. einst Bachs Soloviolinsonaten ausgeführt wurden, darüber ist man sich aus Mangel an Überlieferungen bis heute unklar gewesen. Versteckte Notizen in alten Lehrbüchern geben Aufschluß. Die Haare des Violinbogens waren zu Bachs Zeiten nur locker (ohne Schraube) an der Stange befestigt und wurden vom Daumen der rechten Hand nach Belieben fester oder lockerer gespannt. Der freie Gebrauch des Handgelenks und der „springenden“ Bogenstricharten schränkte sich somit auf ein Minimum ein, wofür dem doppelgriffigen Spiel ein weiterer Raum zur Entfaltung geschaffen wurde\*). Akkordverbindungen, wie sie in der G moll und C dur-Fuge, in der Chaconne, im Präludium der 5. Sonate stehen, werden heute mühsam durch Zurückwerfen des Bogens auf die tieferen Saiten hervorgebracht, während ihnen früher durch augenblickliches Lockerlassen der Haare — so daß sie sich über dem dünnen Saitenbezug wölbten — jegliche Härte genommen wurde\*\*). Bachs vielstimmige Fugen und namentlich Sätze wie das Siciliano der G moll-Sonate, welchem selbst bei vollkommener Ausführung durch moderne Geiger immer ein technischer Schlackenrest anhaften wird, finden aus dieser Praxis heraus ihre Erklärung, und wir können nur bedauern, daß mit ihr ein gut Teil der großartigsten Wirkungen alter Violinmusik unwiederbringlich verloren gegangen ist. Ja, nicht nur der Solo-, sondern auch der orchestralen Streichmusik. Denn erst in Hinsicht auf die angeführte Technik wird z. B. die Vorliebe der alten Meister für Echowirkungen ganz verständlich. Die Wirkung, welche das plötzliche Lockerlassen der Haare durch den ganzen Streich-

\*) Zwei über diese (spezifisch deutsche) Technik berichtende Gewährsmänner sind in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, a. a. O. S. 677 zitiert.

\*\*) Von dem orgelartigen Klang, der hierbei mühelos erzeugt wurde, kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man die Haare des modernen Bogens losschraubt und — mit der Stange unterhalb des Instruments — vielgriffige Akkorde anstreicht. Daß Bach hier und da wirklich an die Orgel dachte, erhält somit eine innere Bestätigung. Schon vor Bach, bei J. H. Biber und J. J. Walter, lassen sich Stellen ähnlicher Art nachweisen.



körper — etwa im ersten Satze des 2. brandenburgischen Konzerts — übt, läßt sich heute schwerlich ahnen. Der resultierende säuselnde, ätherische Ton mag in der Tat einem „Echo“ bei weitem näher gekommen sein als ein erzwungenes modernes *pp*.

Zählt man die verschwundenen Traditionen des Bachzeitalters auf, so dürfen zwei nicht vergessen sein: das Generalbaßspiel und das Verzierungswesen, beide insofern verwandt, als sie unmittelbare Ausflüsse der auf rege produktive Mittätigkeit des Individuums rechnenden alten Musikdisziplin sind. So schnell wurden sie im Laufe eines Jahrhunderts vergessen, daß es einer förmlichen Ausgrabung bedurfte und es selbst heute noch Leute gibt, welche daraufbezüglichen Nachrichten mit Mißtrauen begegnen. Wir müssen uns nun einmal mit der Tatsache abfinden, daß der größere Prozentsatz aller Musik bis 1750 und später uns nur in mehr oder minder ausführlichen Notenskizzen überliefert ist. Ihr eigentlicher Lebensnerv also, der in persönlichen Zusätzen der Ausführenden bestand, ist abgestorben. Jede Rekonstruktion des klingenden Originalgewandes nach Theorien und Lehrbüchern entbehrt des Hauchs der Ursprünglichkeit. Wo wirklich der Zufall Beispiele herübergerettet, stehen wir häufig vor Problemen, für die uns, wenn nicht praktisch, so doch psychologisch Anknüpfungspunkte fehlen.

In vielen, obwohl nicht allen Fällen kann man das Verzierungswesen der Alten entbehren, und es bleibt jedenfalls stets besser, gar nicht, als geschmack- und stillos zu verzieren. Um aber über den Wert einer alten Komposition ein Urteil abzugeben, ist umfassende Kenntnis dieser Praxis nötig, andernfalls so unzutreffende Urteile zum Vorschein kommen wie die Basielwskis über ältere Violinmusik. — Keineswegs überflüssig bei modernen Aufführungen ist natürlich das Generalbaßspiel. Die Unterstützung des orchestralen Klangkörpers durch Akkordinstrumente wird durch die äußere Anlage des alten, chorisch besetzten Orchesters bedingt. Hier ein „Umschaffen“ vornehmen, etwa durch neue Instrumentierung oder andere Zusätze, hieße mit Gewalt ein Bild zerstören, das wir in nahezu originalen



Farben besitzen könnten. Nachdem Kressschmar in seinen Bemerkungen über den Vortrag alter Musik nachdrücklich auf die Rechte der Alten hingewiesen (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1900), ist in letzter Zeit wiederholt und energisch Front gemacht worden gegen Barbarismen dieser Art, und es scheint, als ob man allmählich der verschwundenen Tradition wieder Glauben zu schenken begänne: ein Fortschritt, der nur zum Verständnis der alten Meister beitragen kann. — —

Tritt man unter solchen Betrachtungen an die Musik des Bachzeitalters, so wird ihr tragisches Geschick: größtenteils der Vergessenheit anheimgefallen zu sein, verständlich. Mit den Traditionen schwand auch ihre überzeugende Kraft. Einige wenige, die wie Bach vermöge einer besonderen Begabung es verstanden, ihren Schöpfungen den Charakter des Zufälligen abzustreifen, übten selbst in Zeiten mit entgegengesetzter Geschmacksrichtung ihre Wirkung. Heute, wo zunehmende Renaissancebestrebungen für eine Auffrischung verschwundener Traditionen Sorge tragen, dürfte die Zeit der Anerkennung gekommen sein. Gedenkt man des glücklichen „Mißverständnisses der Antike“, durch das in den florentiner Salons um 1600 die Epoche der neueren Musik heraufgeführt wurde, so sind die Folgen der modernen Bach-Renaissance gar nicht abzusehen. Warum sollte ein Ereignis wie jenes nicht seine Wiederkehr feiern können in der Geschichte? Der stärkste Zauber freilich, der dem alten Musikschaffen innewohnte, der Abglanz des äußeren Lebens, wird durch kein Raisonnement zur Wiedergeburt gebracht. Ein trefflicher Gedanke aber war es, neben weltlicher, geistlicher und Kammermusik dem II. deutschen Bachfest einen musikalischen Gottesdienst im Sinne der Bachschen Zeit einzuverleiben und damit einen Begriff zu geben von der universellen Stellung, welche die Musik im Dasein unserer Vorfahren einnahm.









HT 91 204 8 1  
13. AUG 1880

M Z 80.10



18. Aug 1973  
12. 08. 80





Hinweise

[1.] 1904

andere Tpe schon vorh.

Signatur

MZ 8° 10

Stok

Le

RS

Bub

AK

M/S  
A

Titelaufn.

AKB

FK

— Mus. R  
— Sachen Ja

Bio K

Bild K

SWK

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-  
vermerk

A

III/9/280 Jd-G 80/61



SLUB DRESDEN



3 2257700