

Fragen des Orgelgebrauchs in Bachs Aufführungen der Matthäus-Passion

Von Winfried Schrammek (Leipzig)

Von 1489 bis 1740 befanden sich in der Thomaskirche zu Leipzig zwei fest eingebaute Orgeln. Die auf der oberen Westempore stehende größere Orgel wurde 1525 durch die Übernahme des weitaus älteren Werkes aus dem Kloster Eicha bei Naunhof neugestaltet und in der Folgezeit mehrfach „aus dem Grund wieder verbessert und angerichtet“.¹ Eine abermalige Überholung geschah in den Jahren 1720/21, also kurz vor Johann Sebastian Bachs Amtsantritt, durch Johann Scheibe.² Das Werk besaß zu dieser Zeit auf drei Manualen und Pedal 35 klingende Register. Die Disposition gestattete reiche Klang- und Mischungsmöglichkeiten sowohl in den Plena als auch in den Einzelstimmen. Auffallend ist einerseits die verhältnismäßig hohe Zahl von acht Zungenregistern, andererseits die verhältnismäßig niedrige Zahl von fünf Pedalregistern; letztere erklärt sich vielleicht aus dem Raummangel auf der oberen Empore. Die noch während der Amtszeit Bachs durchgeführten weiteren Reparaturen zeugen davon, daß es sich zwar nicht um ein sehr gutes Instrument gehandelt haben kann, daß es aber (abgesehen von den manchmal länger währenden Bauarbeiten) stets einsatzbereit gewesen ist. Die Disposition lautete:³

Auff dem Schüler Chor ist an der Abendwand die grosse Orgel | welche Anno 1525. von dem Guthe die Eiche genandt | besage unterschiedener Jahrbücher | nach Leipzig verkaufft worden | angebaut. Dieses Orgelwerck ist | besage der daran stehenden Jahreszahl | 1601. und wiederum 1670. renoviret und mit einer neuen Baß-Stimmen und Brustwerk vermehret worden. Daß also heute zu Tage diese Orgel nachgesetzte 35. Stimmen hält.

Im Oberwercke sind 9. Stimmen.

1. Principal	16 Fuß.
2. Principal	8 Fuß.
3. Qvintadena	16 Fuß.
4. Octava	4 Fuß.
5. Qvinta	3 Fuß.
6. Super Octava	2 Fuß.
7. Spiel-Pfeiffe	8 Fuß.
8. Sesqvi altera gedoppelt.	
9. Mixtur	6/8/biß 10Fach.

In der Brust 9. Stimmen.

1. Grobgedackt	8 Fuß.
2. Principal	4 Fuß.
3. Nachthorn	4 Fuß.
4. Nasat	3 Fuß.
5. Gemßhorn	2 Fuß.
6. Zimbel	2fach.
7. Sesqvi altera	
8. Regal	8 Fuß.
9. Geigen Regal	4 Fuß.

¹ Nähere Angaben zur Geschichte der Orgeln in der Thomaskirche vermitteln u. a. Spitta II, S. 112 ff.; R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. I, Leipzig und Berlin 1909, S. 39 und 146 ff.; A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. II, Leipzig 1926, S. 108 ff.; Schering KM, S. 53 ff.

² Spitta II, S. 81.

³ J. J. Vogel, *Leipziger Chronicon*, Leipzig o.J. (zwischen 1696 und 1714), S. 110 f.

Im Rück-Positiv 12. Stimmen.

1. Principal	8 Fuß.
2. Quintadena	8 Fuß.
3. Lieblich Gedacktes	8 Fuß.
4. Klein Gedacktes	4 Fuß.
5. Traversa	4 Fuß.
6. Violin	2 Fuß.
7. Rausch Quinta gedoppelt.	
8. Mixtur	4 Fach.
9. Spitzflöt	4 Fuß.
10. Schallflöt	1 Fuß.

11. Krumbhorn	16 Fuß.
12. Trommet	8 Fuß.

Im Pedal.

1. Sub Bass von Metall	16 Fuß.
2. Posaunen Baß*	16 Fuß.
3. Trommeten Baß*	8 Fuß.
4. Schallmeyern Baß*	4 Fuß.
5. Cornet*	3 Fuß.

* Die Corpora sind von verzientem Bleche.

Tremulant | Vogelgesang | Zimbelstern | und zu jeder Lade ist ein Sperr-Ventil | hat 3. Manual Clavier und 1. Pedal | und noch zur Zeit 10. Blasbälge.

Die kleine Orgel wurde 1489, also während des Neubaues der Thomaskirche als gotische Hallenkirche, ebenfalls an der Westwand der Kirche errichtet, und zwar sicher bereits als Schwalbennest, „wie die aus der Wand gehende Balcken, darauff sie gestanden, bezeugen“.⁴ Nach mehrfachen Verbesserungen und Veränderungen fand diese Orgel 1639, im Zuge der großen, im Geiste des Barocks vorgenommenen Erneuerung des Kircheninnern, auf einer eigenen Empore an der Ostwand der Halle oberhalb des Triumphbogens Aufstellung. Dort tat sie, allerdings weiterhin des öfteren reparaturbedürftig und bisweilen sogar vom Herabsinken bedroht, ihren Dienst bis zum Thomaskantorat Bachs, indem „darauff in hohen Festen geschlagen und musiciret“⁵ wurde.⁵ In den Jahren 1720/21 besorgte Johann Scheibe gleichzeitig mit der Instandsetzung der großen Orgel eine „Reparirung der kleinen Orgel, welche ganz unbrauchbar gewesen“.⁶ Für eine 1727 ausgeführte Arbeit findet sich in den Kirchenrechnungen die Eintragung: „15 rthl. Zacharias Hildebrandt vor 8 Register in dem kleinen Orgelwerk in brauchbaren Stand zu setzen.“⁷ Trotz offensichtlicher Mängel war somit auch diese Orgel mindestens in der ersten Hälfte von Bachs Amtszeit einsatzbereit. Erst Ende der 1730er Jahre dürfte sich ihre Instandhaltung als nicht mehr lohnend erwiesen haben; für 1740 enthalten die Kirchenrechnungen den Eintrag: „15 rthl. Johann Scheiben vor die kleine alte Orgel zu untersuchen, zu Taxiren, und nebst 1. Handlanger abzutragen.“⁸ Die Disposition lautete:⁹

Besagter Orgel gegen über ist über dem Altar Chor an der Morgenwand die kleine Orgel benebenst einer Emporkirche | darauff in hohen Festen geschlagen und musiciret wird. Dieses Orgelwerk ist Anno 1489. verfertigt | nach der Zeit Anno 1511.

⁴ J. J. Vogel, *Leipzigisches Geschicht-Buch oder Annales*, Leipzig 1714, S. 562.

⁵ Vogel, *Chronicon*, a.a.O., S. 111.

⁶ Schering KM, S. 55, nach Rechnungen der Thomaskirche.

⁷ Ebenda. Vgl. auch U. Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, Leipzig 1962, S. 56 und 220.

⁸ Wie Fußnote 6.

⁹ Vogel, *Chronicon*, a.a.O., S. 111.

... und endlichen 1639. im Maymonat | nachdem man sie das Jahr zuvor | wie in denen Jahrbüchern f. 562. gedacht | an dem Ort wo sie anjetzo stehet | geschafft | renoviret und illuminiret worden | besage dieser Schrift | so sich unter bemeldeter Orgel befindet:

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Zebaoth.

F. 1489. R. 1639.

Es hält dasselbige 21. Register.

Im Oberwercke sind zu finden

7. Stimmen | als:

1. Principal	8 Fuß.
2. Gedackt	8 Fuß.
3. Qvintadena	8 Fuß.
4. Octava	4 Fuß.
5. Rausch Qvinta	3. und 2 Fuß.
6. Mixtur	4. 5. 6. 8. biß 10Fach.
7. Zimbeln	2Fach.

In der Brust sind befindlich

3. Stimmen | als:

1. Trichter Regal	8 Fuß.
2. Suffloth	1 Fuß.
3. Spitzflöth	2 Fuß.

Im Rück-Positiv 8. Stimmen.

1. Principal	4 Fuß.
2. Lieblich Gedackt	8 Fuß.
3. Hollflöth	4 Fuß.
4. Nasath	3 Fuß.
5. Octava	2 Fuß.
6. Sesqui altera gedoppelt.	
7. Dulcian	8 Fuß.
8. Trommet	8 Fuß.

Im Pedal.

1. Sub Bass von Holtze	16 Fuß.
2. Fagott Baß	16 Fuß.
3. Trommet Baß	8 Fuß.

Tremulant | umlaufende Zimbel-Stern | zu jeder Lade ein Sperr-Ventil mit 6. Bälgen.

Die vorstehenden Angaben lassen erkennen, daß Bach zur Zeit der Komposition und der ersten Aufführung seiner Matthäus-Passion beide Orgeln der Thomaskirche zur Verfügung hatte. Wie Alfred Dürr im Kritischen Bericht zur Neuausgabe der Matthäus-Passion in scharfsinniger Ausdeutung des umfangreichen Quellenmaterials darlegt, könnte die Matthäus-Passion möglicherweise schon 1727 fertiggestellt und in der Thomaskirche aufgeführt worden sein.¹⁰ Sollte die 1727 vollzogene Reparatur der kleinen Orgel vielleicht sogar mit der musikalischen Vorbereitung dieses Werkes im Zusammenhang stehen? Das Partiturbild der Frühfassung der Matthäus-Passion (BWV 244b), soweit es aus der Abschrift von Johann Christoph Altnickol zu erschließen ist, läßt jedenfalls diese Frage zu.¹¹ Die Matthäus-Passion erscheint hier zwar bereits in der bekannten doppelchörigen Anlage („à doi Cori“), jedoch nur mit einer unbezifferten Continuo-Stimme im untersten Notensystem. Da keinerlei Stimmenmaterial zur Frühfassung erhalten ist, muß die Besetzung dieser

¹⁰ NBA II/5 Kritischer Bericht, Kassel usw. und Leipzig 1974, S. 110ff. Vgl. auch die ausführliche Darlegung von J. Rifkin in *Musical Quarterly*, Vol. LXI, 1975, S. 360-387.

¹¹ Vgl. die kommentierte Faksimile-Ausgabe der Abschrift Altnickols in NBA II/5a.

Stimme aus gelegentlichen Eintragungen im Verlauf des Werkes erschlossen werden. Ein sicherer Anhaltspunkt findet sich auf Bl. 32^r und Bl. 32^v des ersten Teils. Die Arie „So ist mein Jesus nun gefangen“ beginnt im Chorus I ohne Continuo-Stimme, dafür trägt die Viola-Stimme den Hinweis „*Violoncelli in unisono col Viola*“. Erst beim Hinzutreten der Chöreintritte des Chorus II „Laßt ihn, haltet, bindet nicht“ erscheint die Continuo-Stimme, und zwar versehen mit der Anweisung „*Organo e Violon*“. Somit ist normalerweise für die Continuo-Stimme der Frühfassung eine Mindestbesetzung Organo, Violoncelli und Violon als gesichert festzustellen. Wenn demgegenüber die Partitur ab Bl. 4^v bis zum Ende des Eingangschores als erstes System von oben ein zusätzliches Notensystem mit dem Choral „O Lamm Gottes, unschuldig“ und dem ausdrücklichen Hinweis „*Organo*“ enthält, so läßt dieses Schriftbild ohne Zwang die Annahme zu, daß die im obersten System notierte Stimme von der kleinen Orgel an der Ostwand der Halle gespielt wurde, während die große Westorgel durchgehend als Continuo-Instrument diente. Bachs Ziel war offensichtlich, den Choral deutlich führend und durchdringend erklingen zu lassen. Dieses Anliegen unterstützten (abweichend von der späteren Fassung) auch beide Flöten und beide Oboen, indem sie in Oktaven den Choral mitspielten. Nur bei den Zeilen „All' Sünd' hast du getragen, sonst müßten wir verzagen“ verzichteten die Holzbläser auf das Mitspielen des Chorals und nahmen an der Ausführung der hier besonders charakteristischen, in den späteren autographen Quellen mit „*mf*“ und „*p*“ bezeichneten (!) Satzfaktor („Wohin, wohin“) teil. Zu vermuten ist ferner, daß der Choral zusätzlich von einem dann sicher auf der Empore der kleinen Orgel stehenden Ripienchor gesungen wurde. Eine vokale Ausführung wird durch die Textmarke „*O Lamm Gottes unschuldig am Stam des Creutzes geschlachtet*“ nahegelegt, die ähnlich den Textmarken bei den vierstimmigen Chorälen gestaltet ist. Außerdem findet sich der gesamte Text der ersten Strophe des Chorals „O Lamm Gottes“ bereits in der frühesten bekannten Textausgabe der Matthäus-Passion, dem Picander-Druck von 1729.¹² Denkbar wäre allerdings auch eine reine Orgelausführung des Chorals als instrumentaler Cantus firmus. Ein Mitspielen des Chorals auf der Continuo-Organ ist dagegen angesichts des Partiturbildes höchst unwahrscheinlich, wengleich auch diese Lösung als Bachs Intentionen prinzipiell nicht widersprechend betrachtet werden darf.

In der späteren Fassung der Matthäus-Passion (BWV 244), die durch die eingehenden Quellenforschungen von Alfred Dürr in das Jahr 1736 zu datieren ist, besitzen die beiden Chöre je eine eigene, in der autographen Partitur jeweils mit „*Organo*“ bezeichnete unbezifferte Continuo-Stimme im jeweils untersten Notensystem. Der Choral des ersten Satzes ist hier jedoch nicht abseits dieser Stimmen, sondern in beiden Chören mit roter Tinte, aber ohne Text in je ein direkt über der jeweiligen Orgelstimme liegendes System eingetragen.

¹² (Christian Friedrich Henrici), *Picanders Ernst-Schertzbauffte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil*, Leipzig 1729, S. 101 f. Faksimile dieser Seiten in NBA II/5 Kritischer Bericht, S. 73.

Aufführungspraktisch kann dies nur heißen, daß der Choral gleichzeitig von beiden Continuo-Orgeln gespielt wird, während deren Baßführungen entsprechend dem Baßverlauf des jeweiligen Chores unterschiedlich sind. Eine zusätzliche vokale Ausführung läßt sich aus der autographen Partitur nicht ableiten, da sie für einen gesungenen Choral kein Notensystem aufweist.¹³ Die vokale Ausführung des Chorals geht jedoch zweifelsfrei aus der autographen Stimme „Soprano in Ripieno“ (St 110,1) hervor. Diese enthält den durchgehend textierten und mit den notwendigen Pausenvermerken versehenen Choral zu Nr. 1 sowie die Sopranstimme von Nr. 29, das ist die Choralmelodie des vierstimmigen Chores „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß“. Letztere ist allerdings auch in den Sopranstimmen beider Chöre enthalten, während dort der Choral zu Nr. 1 wegen der in diesem Satz anderslautenden normalen Sopranstimmen fehlen muß. Der Choral „O Lamm Gottes“ ist schließlich noch, und zwar genau in der gleichen Schreibweise wie in der autographen Partitur, in die Orgelstimmen zu Chorus I und Chorus II (St 110, 22 und 39) eingetragen: Beim Erscheinen des (untextierten) Chorals werden jeweils zwei Systeme benutzt. Das obere System der zu Chorus I gehörenden Orgelstimme zeigt beim Auftreten des Chorals den autographen Hinweis: „Rückpositiv: Sesquialtera“.

Nun ist aber bekannt, daß die große Orgel auf der Westempore der Thomaskirche zur Zeit Bachs im Rückpositiv das Register Sesquialtera nicht besaß. Der Widerspruch zwischen der autographen Registrieranweisung und der Orgeldisposition war bereits Philipp Spitta aufgefallen. Er versuchte ihn durch die Hypothese zu beseitigen, daß Johann Scheibe bei seinen umfangreichen Orgelarbeiten 1720/21 zusammen mit den in der Kirchenrechnung genannten 400 Mixturpfeifen stillschweigend auch das Rückpositivregister Sesquialtera eingebaut hätte: „Diese ,400 neue zur Mixtur gehörige Pfeifen' schließen aber eine selbständige Sesquialtera für das Rückpositiv ein, welches . . . eine Sesquialtera im Jahre 1670 noch nicht besaß, während Bach für die Matthäuspassion den Gebrauch dieses Registers im Rückpositiv vorschreibt.“¹⁴ Dieser Gedankengang ist jedoch nicht zu belegen; sein Nachvollzug wird außerdem schon durch den einfachen Sachverhalt erschwert, daß beim Einbau eines neuen Registers (im Gegensatz zum Einbau neuer Mixturpfeifen) ein anderes hätte weichen müssen, sofern nicht die Windlade vergrößert worden wäre, was aber gerade bei einem Rückpositiv technisch recht aufwendig ist. Im übrigen wäre dann in jedem der drei Manuale der Orgel das Register Sesquialtera vertreten gewesen, was ebenfalls als unwahrscheinlich anzusehen ist.

Über die Frage, auf welche Orgel sich Bachs Registrieranweisung bezieht, lassen sich Erwägungen in zwei Richtungen anstellen.

¹³ Vgl. den von K.-H. Köhler herausgegebenen Faksimiledruck der Originalpartitur, Leipzig 1966 (*Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig*, Bd. 7).

¹⁴ Spitta II, S. 770.

1. Auf Grund ihrer Disposition könnte die kleine Orgel in der Thomaskirche gemeint sein, da sie im Rückpositiv das Register Sesquialtera besaß. Mit den aufführungspraktischen Konsequenzen einer solchen Zuordnung hat sich bereits Arnold Schering auseinandergesetzt. Nachdem er dargelegt hat, „daß es völlig unmöglich war, auf der Schwalbennestempore eine Schar von 28 bis 30 Spielern und Sängern so unterzubringen, daß jeder in gewünschter Weise das Seine vollbringen konnte“, weist er auf die Erschwernisse in der Verständigung zwischen den dann in mehr als 30 Metern Abstand singenden Chören hin: „Es kann nicht in Bachs Absicht gelegen haben, die Schwierigkeiten eines Werkes, das schon an sich alle Kräfte bis zum äußersten anspannte, durch unfruchtbarere Raumexperimente zu erhöhen.“¹⁵ Andererseits aber war es gerade Schering, der in sehr empfindsamer und auch den heutigen raumakustischen Kenntnissen noch standhaltender Weise die akustischen Gegebenheiten in der Thomaskirche zur Zeit Bachs erschlossen hat: „Schall und Hall müssen hier ganz andere gewesen sein. Namentlich der Chorgesang mag, da er aus größerer Ferne und Höhe kam, um vieles entmaterialisierter geklungen haben als in der Schwesterkirche. Wiederum muß die Fülle der Einbauten den Schall in hohem Maße gedämpft und nachhallende Akustik, wie sie sich heute an entfernten Punkten des Schiffs oder der Emporen bemerkbar macht, unmöglich gemacht haben. Die zahlreichen Holzbekleidungen scheinen unvergleichliche Träger günstiger Resonanz gewesen zu sein, so daß Vorteile für gewisse Orchesterbesetzungen und für das Verstehen des gesungenen Worts herausprangen, die später verloren gegangen sind.“¹⁶ Die Raumakustik wäre also einem getrennt-doppelchörigen Musizieren von der Ost- und von der Westempore nicht abträglich gewesen. Eine derartige weit voneinander entfernte Aufstellung der Chöre ist für Bachs Matthäus-Passion jedoch wegen des bereits angedeuteten Platzmangels an der kleinen Orgel und wegen der musikalischen Schwierigkeiten gerade dieser Komposition nicht anzunehmen, obwohl Bachs Vorgänger Johann Kuhnau in der Leipziger Paulinerkirche 1716 eine „dreichörige lateinische Ode“ und 1717 eine „dreichörige Festmusik“ aufgeführt hat, „bei welcher die Chöre an drei verschiedenen Stellen der Kirche postiert waren.“¹⁷

Sicherlich wären die vom Küster der Thomaskirche, Johann Christoph Rost, von 1721 bis 1738 vorgenommenen Aufzeichnungen über den jährlich wechselnden Ort der Leipziger Passionsmusiken am besten mit einer getrennt-doppelchörigen Aufführung der Matthäus-Passion in Einklang zu bringen, heißt es doch hier: „1736. *St. Thomae mit beyden orgeln*.“¹⁸ Einzuwenden bleibt allerdings, daß Rost auch ein nur verhältnismäßig kurzes zusätzliches Erklängen der kleinen Orgel, etwa zur Begleitung des Chorals „O Lamm Gottes, unschuldig“ im Eingangschor, als ein Musizieren „mit beyden orgeln“ aufge-

¹⁵ Schering KM, S. 176 f.

¹⁶ Schering KM, S. 162.

¹⁷ Spitta II, S. 115 f.

¹⁸ Dok II, S. 140ff. Faksimile der Aufzeichnungen nach S. 192.

faßt und notiert haben dürfte. Ihm mußte ja von Amts wegen unmittelbar bekannt sein, daß die kleine Orgel gespielt werden sollte, während es ihn sicherlich weniger interessierte, wie die Continuo-Besetzung auf der Westempore gehandhabt wurde. Außerdem wird in den Inventarien der Thomasschule das in der „Secundaner Stube“ stehende Positiv, das mit großer Wahrscheinlichkeit für die Begleitung von Chorus II der Matthäus-Passion herangezogen wurde, immer nur als „Positiv“, nicht aber als Orgelpositiv, Schulorgel oder gar kleine Orgel bezeichnet.¹⁹ Demgegenüber widerspricht die Stimmenbezeichnung „Organo“ in *St 110* keineswegs der Ausführung auf einem Positiv. Wenn also Rost notiert „mit beyden orgeln“, dann kann er gemäß üblichem Sprachgebrauch zwar nur die beiden fest eingebauten Orgeln in der Thomaskirche gemeint haben, doch ist hieraus nicht zwingend auf eine Aufstellung der beiden Chöre auf den beiden Orgelemporen zu schließen.

Vielmehr spricht für eine Platzierung der beiden Chöre auf der Westempore, dem sogenannten „Schüler-Chor“, schon deren Anlage mit zwei einander gegenüberliegenden Emporen für die Ratsmusiker:

„Zu denen Emporkirchen ist zu rechnen der Schüler-Chor | welcher gegen Abend denen steinernen Emporkirchen gleich gebaut | gewölbet | und von aussen gleichfalls mit güldenenen Schrifften geziehet ist. Auff demselben sind auff beyden Seiten in der Höhe zwo Emporkirchen | eine vor die Stadt-Pfeiffer und die andere vor die Kunstgeiger An. 1632. im Martio | wie Höhls Jahrbücher melden | jede von zehen Ständen erbauet worden . . .“²⁰

Bereits Arnold Schering bringt diese örtliche Eigenart mit der kompositorischen Anlage der Matthäus-Passion in Verbindung: „Man wird wohl nicht fehlgehen mit der Annahme, Bach sei zur Anwendung der Doppelchörigkeit durch die charakteristischen Doppelemporen der Thomaskirche angeregt worden. Wie zum konzertierenden Stile überhaupt, konnte ihre symmetrische Entsprechung recht wohl auch zu einer symbolischen Gegenüberstellung getrennter Vokal- und Instrumentalgruppen anreizen.“²¹ Stimmt man dieser Überlegung zu, dann läßt sich die Aufzeichnung von Rost nur auf eine Mitwirkung der zweiten Orgel zur Verstärkung des Ripienchores beim Choralgesang der Sätze Nr. 1 und 29 beziehen. Dies um so mehr, als bei einer getrennt-doppelchörigen Aufführung von der Ost- und Westempore aus für den Ripienchor kein sinnvoller Platz mehr übriggeblieben wäre. Für die Aufstellung des Ripienchores war auf der Empore der kleinen Orgel genügend Raum vorhanden. Denkbar ist, daß Mitglieder der dritten oder vierten Kantorei diese Aufgabe zu übernehmen hatten, nach deren Erfüllung, also am Ende des ersten Teils der Passion und damit direkt vor Beginn der Predigt, die Knaben sicher wieder ihren hohen Ort verlassen mußten.

Überblickt man die bisherigen – weitgehend schon von Schering angestellt-

¹⁹ Spitta II, S. 774; Schering KM, S. 68 ff.

²⁰ Vogel, *Chronicon*, a.a.O., S. 110.

²¹ Schering KM, S. 173.

ten – Erwägungen, dann kann folgendes gesagt werden: Chorus I und Chorus II der Matthäus-Passion standen sich auf der Westempore der Thomaskirche, dem Schülerchor, gegenüber, damit sowohl getrennt als auch im unmittelbaren musikalisch-akustischen Kontakt. Als Continuo-Instrumente boten sich an die große Westorgel und das eigens zu diesem Zweck aus der Thomasschule heraufgebrachte Positiv. Die Choräle zu den Sätzen Nr. 1 und Nr. 29 wurden von einem Ripienchor mit Unterstützung der kleinen Orgel von der Ostempore aus gesungen. Nicht geklärt ist dabei der Bezug der autographen Registrieranweisung „*Rückposit: Sesquialtera*“ in der Orgelstimme zu Chorus I. Diese Eintragung vermag jedoch die Erwägungen noch in eine andere Richtung zu lenken.

2. Da die Orgel in der Nikolaikirche zu Leipzig im Rückpositiv das Register Sesquialtera besaß, könnte sich Bachs Hinweis auf dieses Instrument beziehen.²² Eine nach 1736 veranstaltete Aufführung der Matthäus-Passion in der Nikolaikirche liegt durchaus im Bereich der Möglichkeiten, wengleich sie quellenmäßig nicht beweisbar ist. Eine solche Aufführung würde auch die nachträgliche Herstellung der Stimme „*Continuo pro Cembalo*“ (St 110,40) erklären; denn es ist nicht anzunehmen, daß auf die räumlich sehr beschränkte Emporenanlage dieser Kirche noch ein Orgelpositiv geschafft werden konnte. Ferner würde sich einer solchen Aufführung gut die Beobachtung Arnold Scherings zuordnen, daß die autographen Registrieranweisung nachträglich in die Orgelstimme gelangt ist.²³ Vielleicht besteht hier ein Zusammenhang mit der Fertigung der neuen Cembalostimme. Über die Aufstellung des Ripienchores können keine Vermutungen geäußert werden. Da jedoch noch eine zweite (ebenfalls nachträglich angefertigte) Stimme „*Soprano in Ripieno*“ (St 110,2) vorliegt und diese vom Schreiber der Cembalostimme stammt, ist zu schließen, daß bei einer späteren Aufführung – eben möglicherweise in der Nikolaikirche – der Ripienchor in doppelter Stärke gegenüber 1736 gesungen hat, weil keine Orgel zu seiner unmittelbaren Unterstützung zur Verfügung stand.²⁴ Auch diese Besetzung wäre also ganz auf die beherrschende Funktion des Choral-Cantus-firmus abgestimmt gewesen.

Abschließend soll noch eine auffallende Entsprechung diskutiert werden, die sich im Schriftbild zwischen der autographen Partitur sowie den Orgelstimmen der Matthäus-Passion und der Partitur zur Weimarer Fassung der Kantate 161 „Komm, du süße Todesstunde“ findet.²⁵ In beiden Fällen handelt es sich um den Eingangssatz. Nachdem in der Partitur der Kantate zunächst nur ein Notensystem für die Continuo-Stimme verwendet wird, tritt ab Takt 11 ein zweites System hinzu, da ab Takt 14 von der Orgel die Darstellung des

²² Disposition nach Vogels Chronicon in Spitta II, S. 116f., sowie Schering KM, S. 111.

²³ Schering KM, S. 183, Anm. 1.

²⁴ Vgl. NBA II/5 Kritischer Bericht, S. 116f.

²⁵ BB/SPK P 124, nach Stimmen spartierte Abschrift der Weimarer Fassung von BWV 161. Vgl. auch A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1951, S. 25f.

Chorals „Herzlich tut mich verlangen“ als Cantus firmus gefordert wird. Das für die Choralnotation bestimmte obere Notensystem trägt zu Beginn die Registrieranweisung „*Sesquialtera ad Continuo*.“. Aus diesem Schriftbild ergeben sich eindeutige aufführungspraktische Folgerungen: Für die Baßstimme des unteren Continuo-Systems eignet sich am besten das Orgelpedal, während die linke Hand auf dem oberen Manual gemäß der Bezifferung die Mittelstimmen und die rechte Hand auf dem unteren Manual mit Verwendung des Registers *Sesquialtera* in hervorgehobener Weise den unverzierten Choral-Cantus-firmus zu Gehör bringen.²⁶ Die gleiche Orgelausführung trifft auf Grund des ganz entsprechenden Schriftbildes für die Sätze 1 und 29 der Matthäus-Passion zu, nur daß hier der Choral von zwei, bei Verwendung der kleinen Orgel in der Thomaskirche sogar von drei Orgeln (und damit von drei verschiedenen Stellen her) in charakteristisch-durchdringender Registrierung vorgetragen und zusätzlich noch von einem Ripienchor gesungen wird.

Als Bach in Leipzig die Kantate 161 umarbeitete, nahm er der Orgel den Choralvortrag ab und übergab ihn dem (in diesem Fall unbegleitet singenden) Chorsopran.²⁷ Dieses Verfahren steht im Einklang mit einem gewissen Wandel im Kantatenschaffen Bachs. Waren in den Weimarer Kantaten des öfteren (bei einer überwiegend stilleren, zurückhaltenderen Besetzung und Instrumentation) rein instrumentale Choral-Cantus-firmi anzutreffen, z. B. in den Kantaten 12, 31, 185, so sind für die Leipziger Kantaten (bei einer häufig stärkeren, voluminöseren Besetzung und Instrumentation) vokal und instrumental ausgeführte Choral-Cantus-firmi typisch. Klare Beispiele hierfür liefern die sogenannten Leipziger Choralkantaten, z. B. die Kantaten 1 bis 3, 7 bis 10. So ist auch der Choral „O Lamm Gottes, unschuldig“ im Eingangschor der Matthäus-Passion nicht als reizvolle Zugabe, sondern als Kernstück des Satzes aufzufassen und demgemäß mit aller inneren und äußeren Intensität zum Ausdruck zu bringen. Darf man bei den relativ wenigen Hörern in der

²⁶ Die Stimmenverteilung erfolgt in Übereinstimmung mit der Orgeldisposition: vgl. deren Wiedergabe bei W. David, *Johann Sebastian Bach's Orgeln*, Berlin 1951, S. 88. – Continuo-Spiel mit Pedal läßt sich auch aus zeitgenössischen theoretischen Quellen ableiten, worauf schon Spitta (II, S. 131f.) aufmerksam gemacht hat. Am klarsten beschreibt J. Adlung (*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 657) diese Praxis: „*Man redete sonst auch viel vom getheilten Spielen; das ist, wenn die Mittelstimmen zum Theil mit der linken Hand gegriffen werden. Es ist dieses gar wohl thunlich, wenn die Noten durch das Pedal können ausgedruckt werden, daß beyde Hände auf einem Claviere bleiben. Aber bey geschwinden Bässen, so auf 2 Clavieren am besten vorzustellen, fällt diese Art zu spielen in die Brüche.*“ Das von Bach an den genannten Stellen geforderte triomäßige Continuo-Spiel stellt allerdings noch höhere Anforderungen, etwa vergleichbar mit der Ausführung der Schüler-Orgelchoräle Nr. 1, 4 und 5 (BWV 645, 648 und 649).

²⁷ BB/SPK St 469. – Fotokopien des Quellenmaterials zu Kantate 161 sowie zur Matthäus-Passion stellte mir in freundlicher Weise das Bach-Archiv Leipzig zur Verfügung; Herr Hans-Joachim Schulze verband dies mit zahlreichen förderlichen Hinweisen, für die ihm auch an dieser Stelle aufrichtig gedankt sei.

Weimarer Schloßkapelle voraussetzen, daß sie die rein instrumental vorge-tragenen Choräle sofort erkannt und in ihrem Sinnzusammenhang richtig verstanden haben, so ist dies für die zahlreiche, ganz anders strukturierte Hörerschaft der Stadt Leipzig sicher nicht in dieser Weise zutreffend. Hier gewinnt der musikalisch weit ausspannende textierte Choral überragende Bedeutung, ihm kommt eine Ausstrahlungskraft zu, die den Hörer in unmittelbar eingängiger Weise anspricht, beeindruckt und ergreift.

Welche Mittel zur Gegenwärtigsetzung dieses Wesenszuges bei heutigen Aufführungen im einzelnen einzusetzen sind, wird weitgehend von den jeweiligen örtlichen Möglichkeiten und Gegebenheiten abhängen; schon Bachs eigene Aufführungen haben sich ja – wie hier dargelegt werden konnte – voneinander unterschieden. Wenn es heute darum geht, im Sinne Bachs zu wirken, dann kann das grundsätzlich nur heißen, sich nicht blind und traditionsgläubig an ein historisches Modell zu klammern, sondern auf der Grundlage historischer Wesenserkenntnisse nach Wegen zu suchen, die geeignet sind, eben den Sinn zu erhellen, der in den Werken Bachs verborgen liegt.