

Zelter und Mendelssohn –
Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion
im Jahre 1829*

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

Carl Friedrich Zelter, dem verdienstvollen Leiter der Berliner Singakademie, war der Zugang zu den Quellen von Johann Sebastian Bachs Oratorien und Passionen zunächst nicht vergönnt. Zwar hatte Abraham Mendelssohn der Singakademie im Juni 1811 zahlreiche Bachiana übereignet¹, allem Anschein nach befanden sich darunter aber weder Passionen noch Messen Bachs. In einem Brief vom 29. Juni 1811 bedankte sich Zelter für erhaltene Musikalien mit bewegten Worten,

„Sie haben mein trefflicher Freund sich einen großen und langen Dank verdient für die herrlichen Schätze, welche die Singakademie zu Ihrer Ehre aufbewahren wird“,

bedauerte jedoch das Fehlen von Passionen und Messen, indem er bemerkte:

„Wäre es möglich noch manches zu retten, besonders die Passionsmusiken von Seb. Bach, von denen keine einzige vorhanden ist und die latein. Messen. Dies sind eigentlich seine vorzügl. Stücke.“²

Obwohl der Empfänger des Briefes ungenannt bleibt, kommt nur Abraham Mendelssohn (der Vater von Felix und Fanny Mendelssohn) als solcher in Frage, denn am Tage zuvor (am 28. Juni 1811) hatte Zelter an Georg Poelchau geschrieben und folgendes berichten können:

* Zu diesem Themenkreis sind bereits mehrere und zum Teil umfassende Arbeiten erschienen, darunter: F. Smend, *Zelter oder Mendelssohn?* in: Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 34, 1929, S. 207 ff.; G. Schünemann, *Zelter und Mendelssohn*, ebda., 35, 1930, S. 111 ff.; M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967. Auf weitere Beiträge wird im laufenden Text (insbesondere in den Fußnoten) verwiesen.

Es ist im Rahmen der vorliegenden Studie unmöglich, Ergebnisse der genannten Arbeiten zusammenzufassen, zu kommentieren oder im einzelnen zu diskutieren. Die Ausführungen konzentrieren sich vorrangig auf die bereits 1815 beginnende Vorgeschichte zur Wiederaufführung der Matthäus-Passion und die hierzu relevanten (beziehungsweise erst seit kurzem wieder verfügbaren) Quellen. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Peter Ward Jones (Oxford) sowie meinen Leipziger Kollegen Hans-Joachim Schulze und Ralf Wehner für einen fruchtbringenden Gedankenaustausch zum vorliegenden Thema.

¹ Vgl. die Übersicht bei Engler, a. a. O. (wie Fußnote 3), S. 57–59.

² Faksimile des Briefes in: G. Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin 1791–1941*, Regensburg 1941, S. 68/69; diese Arbeit fortan als „Schünemann 1941“ zitiert.

„Ihre Prophezeiung, mein verehrter Freund ist eingetroffen: H. Mendelssohn hat die schönen Bachschen Reste der Akademie geschenkt und sich damit ein Denkmal gesetzt.“³

Im Zusammenhang mit Erbstreitigkeiten zwischen Zelters Erben und der Singakademie bemerkte Georg Poelchau viele Jahre später:

„Es handelt sich hauptsächlich um 100 Autographa von Joh. Sebast. Bach, die ich noch obendrein in früher Zeit besaß und unter der ausdrücklichen Bedingung abließ, daß sie Eigentum der Academie, würden.“⁴

Poelchau hatte die Bachiana an Abraham Mendelssohn unter der Bedingung veräußert, daß sie Eigentum der Singakademie würden.

Nicht jedermann zugänglich waren zu jener Zeit die dem Joachimsthalschen Gymnasium per Testament im Oktober 1787 übereigneten Notenbestände der Privatbibliothek Anna Amalias. Von dem umfangreichen Musikalienschatz der preußischen Prinzessin hatte Carl Friedrich Zelter in den Jahren von 1800 bis 1802 ein handschriftliches Verzeichnis⁵ angelegt und wußte somit von der Existenz einer zweibändigen Partiturabschrift von Bachs Matthäus-Passion.⁶ Daß diese Quelle eine Abschrift von deren Frühfassung war, konnte Zelter zunächst nicht ahnen. Er hat sich nach dieser Quelle wohl bis spätestens Frühjahr 1815 eine Kopie anfertigen lassen, denn nach den Eintragungen in den Probenbüchern der Singakademie begann die Einstudierung der Matthäus-Passion bereits Anfang Juni 1815. Für den 8. Juni 1815 findet sich darin folgender Vermerk:

„Paßion J. S. Bach sec. Matthaëum No. 25 u. 26. – 4., 5., 6., 7.“⁷

³ Vgl. K. Engler, *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, Tübingen 1970, Druck 1984, S. 55.

⁴ Brief vom 17. Februar 1833 an Raphael Georg Kiesewetter. Vgl. Engler, a. a. O. (Fußnote 3), S. 56. Es hat den Anschein, daß Poelchaus Angabe „um 100 Autographa“ sich nicht allein auf Partituren, sondern auch auf der Singakademie überreignete Originalstimmen bezieht.

⁵ SBB *Mus. ms. theor. K. 76*; vgl. E. R. Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.), S. 30.

⁶ Zelter verzeichnet die Passion auf S. 8 des in Fußnote 5 genannten Katalogs wie folgt: [Jo. S. Bach:] ... 6. *Passio secundum Matthaëum. Pars 1. Eine Passions Musik in 2 Chören. Der erste Chor ist mit 8 Singstimmen. Der Text ist von Picander und liegt abschriftlich darinnen.* [Jo. S. Bach] ... 7. *Desselbigen Werkes 2. Theil. Beide Bände in ordinärer Papp mit ledernem Rück[en] und Eck[en] und unbeschnitten.*

Es handelt sich hierbei um eine (Leipziger?) Partiturabschrift von der Hand Johann Christoph Farlaus aus den Jahren um 1756; Signatur: *Am. B. 6/7*. Die Hs. galt ehemals als Kopie Johann Christoph Altnickols. Siehe dazu BJ 2002, S. 36ff. (P. Wollny) sowie NBA II/5b Krit. Bericht, S. 9ff. (A. Glöckner).

⁷ Schünemann 1941, S. 46.

Legen wir die von Zelter vorgenommene Numerierung der Passion zugrunde, dann wurden zunächst folgende Sätze geprobt:⁸

Nr. 4a (4) Evangelista: Da versammelten sich die Hohenpriester

Nr. 4b (5) Chori: Ja nicht auf das Fest

Nr. 4c (6) Evangelista: Da nun Jesus war zu Bethanien

Nr. 4d (7) Chorus: Wozu dienet dieser Unrat

Nr. 21 (25) Evangelista, Jesus: Und ging hin ein wenig

Nr. 22 (26) Recitativo: Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder⁹

Leider ist der Fortgang der Einstudierung nicht weiter dokumentiert, da die Probenbücher aus den Folgejahren fehlen.

Die von einem noch nicht identifizierten Kopisten angefertigte und von Zelter teilweise wohl schon vor Beginn der Proben eingerichtete Partitur galt seit Ende des Zweiten Weltkriegs als verschollen. Sie befindet sich mit der Signatur SA 4658¹⁰ unter den 2001 aus Kiew zurückgekehrten Beständen der Sing-Akademie zu Berlin (derzeit als Depositum in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin). Wir bezeichnen sie fortan als Quelle A. Die Handschrift wurde erstmalig von Georg Schünemann und Friedrich Smend erwähnt.¹¹ Sie umfaßt 138 Seiten¹² vom Format 34 × 21 cm (beschnitten) und ist eine Kopie nach der bereits erwähnten Partiturschrift Johann Christoph Farlaus aus dem Bestand der Amalien-Bibliothek (Signatur: *Am. B. 6/7*). Wie bei vielen Abschriften, die eigens für Aufführungen der Singakademie angefertigt worden sind, erfolgte die Notation der Altpartie – abweichend von der Vorlage – durchgängig im Sopranschlüssel.

Der anonyme Schreiber hat auch das (von Johann Friedrich Agricola geschriebene, *Am. B. 6/7*, Teil I, vorgeheftete) Textbuch kopiert und dabei bis Blatt 4v die Raumaufteilung der Vorlage übernommen. Auf dem Innendeckel unserer Abschrift befindet sich mit Bleistift folgende Bemerkung von Max Schneider:

„Genaue*) neuere Kopie (der alten Handschrift in der Amalienbibliothek) mit Eintragungen und Änderungen Zelters für die Aufführung.

(1935)

Max Schneider

*) Nur der Altschlüssel ist durch Sopranschlüssel ersetzt.“

⁸ Die Numerierung erfolgt nach NBA, Zelters Numerierung wurde in Klammern ergänzt. Siehe dazu auch die Bemerkungen auf S. 136.

⁹ Dieses Accompagnato-Rezitativ wurde von Zelter später wieder gestrichen. Vgl. die Bemerkungen auf S. 136.

¹⁰ Die Altsignatur der Hs. lautet 1939,1.

¹¹ F. Smend, *Bachs Matthäus-Passion*, BJ 1928, hier S. 2f.; G. Schünemann, *Die Bachpflege der Berliner Singakademie*, BJ 1928, hier S. 148–150.

¹² Paginiert sind nur 134 Seiten, weitere vier Seiten wurden irrtümlich doppelt paginiert.

Die Partitur enthält eine Vielzahl von zusätzlichen Eintragungen, teils mit Bleistift, teils mit roter beziehungsweise schwarzer Tinte. Vorwiegend sind es Textergänzungen, Textänderungen, Vortragszeichen (dynamische Zeichen für *crescendo*, *decrescendo* oder *messa di voce*), Artikulationsbögen, Trillerzeichen und Staccatopunkte, aber auch Tempobezeichnungen und Notentextkonjekturen. Fast durchgehend ist der Part des Evangelisten bearbeitet, wie auch in die Partien von Christus, Petrus, Judas, Pilatus und der ersten Magd (zumeist transponierend) eingegriffen worden ist. Fast durchgängig stammen diese Eintragungen von der Hand Zelters. Aus Umfangsgründen können im folgenden nur einige seiner Ergänzungen und Veränderungen mitgeteilt werden:

A) Durchgehende Numerierung:

Teil I (Satz 1–29) erhält von Zelter die Nummern 1–33; Teil II (Satz 30–68) die Nummern 34 bis 76. Die zwölf vierstimmigen Choräle weisen außer der laufenden Numerierung noch die separate Zählung 1–12 auf. Vielleicht sind diese Sätze auch gesondert dargeboten worden.

B) Kürzungen:¹³

Von Zelters Kürzungen betroffen waren zunächst nur die folgenden *Accompagnato*- und *Evangelisten-Rezitative*:¹⁴

Nr. 5 (9) *Recitativo (Accompagnato)*: „Du lieber Heiland du“

Nr. 12 (18) *Recitativo (Accompagnato)*: „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“

Nr. 22 (26) *Recitativo (Accompagnato)*: „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder“

Nr. 31 (35) *Evangelista* „Die aber Jesum gegriffen hatten“: Streichung der Takte 6–11 a

Nr. 43 (50) *Evangelista* „Sie hielten aber einen Rat“: Streichung der Takte 24b–30

Nr. 45 a (52) *Evangelista* „Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit“: Streichung der Takte 1–21

Nr. 47 (54) *Evangelista* „Der Landpfleger sagte“

Nr. 48 (55) *Recitativo (Accompagnato)*: „Er hat uns allen wohlgetan“

Nr. 51 (58) *Recitativo (Accompagnato)*: „Erbarm es Gott“

Nr. 58 a (65) *Evangelista* „Und da sie an die Stätte kamen“: Streichung der Takte 1–21 a

Nr. 63 c (71) *Evangelista* „Und es waren viel Weiber da“: Streichung der Takte 21b–30 a

Zelters Streichungen fielen keine Arien sondern mehrere der einleitenden *Accompagnato-Rezitative* zum Opfer.¹⁵ Die Gesamtspieldauer der Passion wurde damit allerdings nur unwesentlich verkürzt.

¹³ Sofern keine weitere Bemerkung erfolgt, sind die Sätze von Zelter vollständig gestrichen worden.

¹⁴ Numerierung nach NBA, Zelters Numerierung stets in Klammern hinzugefügt.

¹⁵ Im Gegensatz dazu hat Mendelssohn 1829 nahezu alle Arien gestrichen und die Gesamtauführungsdauer damit erheblich reduzieren können.

C) Textänderungen (Auswahl):

Nr. 8 (12) Aria „Blute nur, du liebes Herz“ (B-Teil)

Original	Zelters Umdichtung
Ach, ein Kind, das du erzogen, Das an deiner Brust gesogen	Ach, ein Kind das du geheget, Warm an deine Brust geleet

Nr. 19 (23) Recitativo (Accompagnato) „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz“

Original	Zelters Umdichtung
O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz; Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!	O Schmerz! O herbes, felsenhartes Herz; Sieh' deinen Herrn, erkennst du Jesum nicht?
Der Richter führt ihn vor Gericht. Da ist kein Trost, kein Helfer nicht. Er leidet alle Höllenqualen, Er soll vor fremden Raub bezahlen.	Sie führen ihn vor ein Gericht. Sie sehen nicht, sie fühlen nicht. Er leidet unermeßne Qualen Er soll vor deine Schuld bezahlen.

Nr. 34 (38) Recitativo (Accompagnato) „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille“

Original	Zelters Umdichtung
Mein Jesus schweigt Zu falschen Lügen stille, Um uns damit zu zeigen, Daß sein Erbarmens voller Wille Vor uns zum Leiden sei geneigt, Und daß wir in dergleichen Pein Ihm sollen ähnlich sein Und in Verfolgung stille schweigen.	Er aber schweigt Zu Trug und Lügen stille. Ja, Herr, du willst uns zeigen, Daß dein Erbarmens voller Wille Für uns zu Leiden so geneigt, Ja, daß wir auch in solcher Pein, Dir mögen ähnlich sein, Die Not zu dulden und zu schweigen.

Zelters Textänderungen resultieren wohl aus seiner Kritik an den von Bach vertonten Libretti. Hierzu bemerkt er im Brief vom 8. April 1827 an Goethe:

„Das größte Hindernis in unserer Zeit liegt freilich in den ganz verruchten deutschen Kirchentexten, welche dem polemischen Ernste der Reformation unterliegen, indem sie durch einen dicken Glaubensqualm den Unglauben aufstören, den niemand verlangt. Daß ein Genie, dem der Geschmack angeboren ist, aus solchem Boden einen Geist aufgehen lassen, der eine tiefe Wurzel haben muß, ist nun das Außerordentliche an ihm [J. S. Bach].“¹⁶

¹⁶ *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs nach den Handschriften hrsg. von M. Hecker, Bd. II, Leipzig 1915, Neudruck Bern 1970, S. 514.

D) Besetzungsänderungen:

Nr. 1 (1) Chorus „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“: Der I. Chor sollte von vier Solostimmen ausgeführt werden.

Nr. 20 (24) Aria „Ich will bei meinem Jesu wachen“: Der II. Chor („So schlafen unsre Sünden ein“ etc.) war von vier Solisten auszuführen.

Nr. 30 (34) Aria „Ach, nun ist mein Jesus hin“: Oberes System *Violino solo* (wohl ohne Mitwirkung von Flauto traverso und Oboe d’amore). Der II. Chor („Wo ist denn dein Freund hingegangen“ etc.) sollte von vier Solisten ausgeführt werden.

Nr. 39 (46) Aria „Erbarme dich“: Unteres System *Violoncelli solo* (ohne Continuo)

Nr. 63a (61) Evangelista „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“: Zum Beginn des Rezitativs die Bemerkung Zelters *Alle Instr. in unis. mit den Bässen*.

E) Notentextergänzungen:

Nr. 27b (31) Chori „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“: Dem Chorsatz folgt ein neu hinzukomponiertes furioses (Orchester)unisono,¹⁷ das attacca in das Rezitativ Nr. 28 übergeht.

Nr. 56 (63) Recitativo (Accompagnato) „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“: Ergänzung des Lautenparts

Nr. 57 (64) Aria „Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen“: Ergänzung des Lautparts. Vermutlich sollte die Arie ohne Continuo erklingen.

F) Notentextveränderungen in den Rezitativen:

In den Rezitativen sind Zelters Bearbeitungseingriffe zum Teil gravierend. Mendelssohn hat 1829 nur einige dieser Veränderungen (vor allem Oktavtranspositionen) übernommen, hingegen den Christus-Part unverändert gelassen.

Für den Schreiber der Aufführungsstimmen hatte Zelter (vor allem bei längeren Pausenabschnitten) mit Bleistift Pausentakte eingetragen.

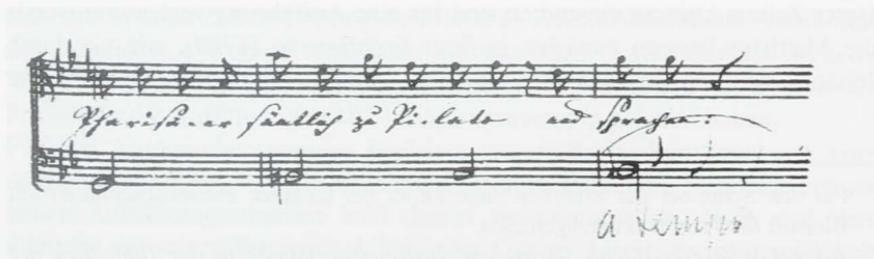
Es fällt jedoch auf, daß Zelters Partitur noch nicht ganz vollständig eingerichtet ist. Vor allem zum Ende des zweiten Teils werden seine Eintragungen sparsamer.¹⁸ Anscheinend wurde die Partitur zu einem späteren Zeitpunkt der Einstudierung nicht mehr benutzt. Oder hatte Zelter den Plan für eine Aufführung – zumindest vorerst – fallen lassen beziehungsweise den Aufführungstermin auf unbestimmte Zeit verschoben? Mußte er befürchten, daß die lediglich behutsam gekürzte Passion dem Konzertpublikum nicht zu vermitteln sei? Die Gesamtspielzeit seiner ersten Aufführungsfassung betrug noch immer annähernd 150 Minuten.

¹⁷ Das Nachspiel ist im Baßschlüssel notiert. Welche Instrumente zur Ausführung vorgesehen waren, geht aus Zelters Eintragung nicht hervor.

¹⁸ Der Schlußchor Nr. 68 (76) „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ enthält bezeichnenderweise noch keine Eintragungen Zelters.

Immerhin findet sich in seiner Partitur auch der Hinweis auf einen der mitwirkenden Solisten: Die Arie Nr. 23 (27) „Gerne will ich mich bequemen“ sollte Herr Hellwig übernehmen.¹⁹ Dieser hatte bereits 1813 eine Reihe von Bachschen Solopartien gesungen.²⁰ Die für Hellwig vorgesehene Arie wurde bei den drei Berliner Aufführungen im März/April 1829 allerdings wieder gestrichen.

Als im Juni 1815 erste Proben für die Matthäus-Passion begannen, war die Singakademie wohl schon in den Besitz der Originalstimmen (später *St 110*) gelangt. An nicht wenigen Stellen hat Zelter seine Partitur (Quelle A) allerdings abweichend von diesen eingerichtet: In der Arie Nr. 8 („Blute nur, du liebes Herz“) ergänzte er (mit roter Tinte) zwar fehlende Artikulationsbögen, jedoch teilweise nach eigener Intention und nicht exakt nach der Lesart der Stimmen. Im Rezitativ Nr. 11, Takt 15 (Jesus: „Du sagests“), bezeichnet er den Streicherpart (ganz im Gegensatz zu den Originalstimmen): *for. e sciolto* [forte und ungebunden] und den Continuo: *for tenuto*. Auch die darauffolgenden Takte (T. 24ff., Jesus: „Trinket alle daraus ...“) sind von Zelter nicht nach der Lesart der Originalstimmen eingerichtet. Die in der Partitur nachgetragene Continuo-Bezifferung scheint aber im wesentlichen den Originalstimmen zu entstammen. Als eindeutige Übernahme einer Lesart aus den Originalstimmen erweist sich beispielsweise Zelters Nachtrag im Continuosystem von Satz 66a, T. 16a:



Auch die Korrektur im Continuosystem von Satz 28 (T. 4) resultiert aus Zelters Studium der Originalstimmen:

¹⁹ Gemeint ist der Bassist und Vizedirektor der Singakademie Ludwig Hellwig (1773–1838), der seiner schönen Stimme und seiner Intonationssicherheit wegen bekannt war. 1832 mußte er sein Amt aus Gesundheitsgründen niederlegen. Sein Nachfolger als Vizedirektor wurde Georg Poelchau. Bei den Aufführungen im März/April 1829 gehörte Hellwig nicht mehr zu den Solisten.

²⁰ Schünemann 1941, S. 45.



Die von Zelter nachträglich ergänzte Einteilung in *Chorus I* und *Chorus II* erfolgte zweifelsfrei nach den Originalstimmen (nachmals *St 110*).

Für die 1815 begonnene Einstudierung war ein Stimmensatz nach Zelters erster Probenpartitur (Quelle A) hergestellt worden.²¹ Diese heute nicht mehr vorhandenen Aufführungsstimmen werden zusammen mit Quelle A von Siegfried Wilhelm Dehn im Katalog der Singakademie²² auf S. 3 unter der Rubrik „II Oratorien“ wie folgt verzeichnet:

*1. Passion nach dem Evang. Matthaeus „Kommt ihr Töchter“ Erste Bearbeitung ohne den Schlußchor des ersten Theils. Partitur und Stimmen. [Signatur:] J.*²³

Diese spätestens 1815 angefertigten Stimmen sind 1855 – im Unterschied zu den Originalstimmen (*St 110*) – nicht an die Königliche Bibliothek zu Berlin veräußert worden und sind derzeit nicht nachweisbar.

Unter Zelters Leitung einstudiert und für eine Aufführung vorbereitet wurde die Matthäus-Passion zunächst in ihrer Frühfassung (1729), wie sie durch Johann Christoph Farlaus Partiturschrift (*Am. B. 6/7*) überliefert worden ist.

²¹ Für den Schreiber der Stimmen hatte Zelter bei längeren Pausenabschnitten mit Bleistift die Pausentakte eingetragen.

²² *Johann Sebastian Bach's Vocal- und Instrumental-Musik in der Bibliothek der Singakademie zu Berlin*, SBB Mus. ms. theor. K. 429.

²³ Übereinstimmend mit Dehns Katalog erscheint auf dem Innendeckel von Quelle A mit Bleistift die Signatur: 1939 mit dem Zusatz *1. Ex.* und auf dem Deckblatt der Partitur mit Röteln Dehns Signaturangabe *Nº 1.* Auf das Vorhandensein der unter dieser Signatur ebenfalls verwahrten älteren Aufführungsstimmen verweist Carl Friedrich Rungenhagen in einem Brief vom 11. Februar 1841 an Lea Mendelssohn Bartholdy, indem er bemerkt „über 29 andere Chor- und 10 Solo-Stimmen, aus einer früheren Zeit herrührend, geben unsre Akten keinen Aufschluß, wenn gleich diese Stimmen stets als unser Eigenthum betrachtet, als solches eingetragen, und mit unserem Stempel versehen worden sind. Diese 39 Stimmen, da sie einmal unseren Stempel tragen, möchte die Sing-Akademie gern eigenthümlich bewahren, ...“ (Oxford, Bodleian Library, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 39, Green Books GB XIII-70*). Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Herrn Peter Ward Jones (Oxford).

Vielleicht schon vor 1815 gelangten die Bachschen Originalstimmen (später *St 110*) in den Besitz der Berliner Singakademie. Sie gehörten zum Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs²⁴ und befanden sich wohl unter jenen Musikalien, die mit der laufenden Nummer 128 im Auktionskatalog des Einbeckschen Hauses vom 4. März 1805 als „Ein starker Stoß mit Passionsmusiken“ verzeichnet sind.²⁵ Georg Poelchau hatte diese Passionsmusiken nebst zahlreichen weiteren Musikalien erworben. Sicherlich noch vor seiner Heirat mit Amalie Henriette Manecke²⁶ verkaufte er die Originalstimmen der Bachschen Passionen (nach Matthäus und Johannes) wohl an Abraham Mendelssohn, der sie seinerseits der Singakademie geschenkt haben dürfte. Dies könnte bereits im Herbst 1811 geschehen sein, denn am 25. Oktober wurde daselbst das Kyrie der h-Moll-Messe erstmals geprobt. Zelter, der noch am 29. Juni 1811 beklagt hatte,²⁷ weder Messen noch Passionsmusiken Bachs zu besitzen, muß demnach inzwischen eine handschriftliche Quelle zur Messe in h-Moll erhalten haben. Spätestens im Frühjahr 1815 dürften auch die Originalstimmen der Johannes-Passion (nachmals *St 111*) in den Besitz der Singakademie gelangt sein, denn am 25. Mai 1815 begann Zelter, auch dieses Werk einzustudieren. Über welchen Zeitraum Zelters Einstudierung der Matthäus-Passion sich erstreckte, läßt sich nicht genau feststellen, da die Probenbücher aus der Zeit nach 1815 fehlen. Mit Sicherheit gingen die Probenarbeiten über das Jahr 1820 hinaus, denn am 1. Oktober 1820 wurde Felix Mendelssohn mit seiner Schwester Fanny in die Berliner Singakademie aufgenommen. In der Folgezeit hatte er unter Zelters Leitung die Matthäus-Passion eingestudiert, was in ihm den sehnlichsten Wunsch nach einer vollständigen Partiturabschrift weckte. Wie Eduard Grell mitteilt, soll Mendelssohn das Werk schon vor Beginn der Proben für die Aufführungen 1829 nahezu auswendig gekannt haben. Für den Autographensammler Poelchau waren Bachs Partituren von vorrangigem Interesse, weshalb er in nicht wenigen Fällen die zeitgleich erworbenen Aufführungsstimmen bald darauf weiterveräußerte. Nach der Vermählung mit seiner überaus wohlhabenden Gattin²⁸ konnte er auf dergleichen Handschriftenverkäufe verzichten. Im Nachhinein wird er sie sicherlich bereut haben.

Zelter dürfte alsbald bemerkt haben, daß die Originalstimmen der Matthäus-Passion von der bisher eingestudierten Fassung stellenweise zum Teil erheblich abwichen. Eine grundlegende Revision seiner bisherigen Probenpartitur

²⁴ NV, S. 71.

²⁵ Vgl. E. N. Kulukundis, *Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805*, BJ 1995, hier S. 175.

²⁶ Die kirchliche Trauung erfolgte am 28. Dezember 1811.

²⁷ Vgl. dessen Brief an Abraham Mendelssohn S. 133.

²⁸ Amalie Henriette Manecke hatte Poelchau ihr gesamtes Vermögen überschrieben.

(Quelle A) nebst der zugehörigen Stimmen wäre sehr aufwendig und praktisch kaum durchführbar gewesen, denn es fehlte darin nicht allein der groß-angelegte Choralchor „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (Satz 29) am Ende des ersten Teils; die Arie der Tochter Zion „Ach, nun ist mein Jesus hin“ (Satz 30) war dem Baß statt dem Alt zugewiesen; das Baß-Accompagnato „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“ (Satz 56) und die anschließende Arie „Komm, süßes Kreuz“ (Satz 57) mit einer Laute statt einer Gambe besetzt. Der Choral „Ich will hier bei dir stehen“ (Satz 17)²⁹ fehlte in Zelters bisheriger Partitur gänzlich. In den doppelchörigen Sätzen war nur ein Continuosystem notiert. Der Eingangschor und vor allem auch die Tenorarie „Geduld“ (Satz 35) wiesen stellenweise völlig andere Lesarten auf. Angesichts solcher Divergenzen war die Anfertigung einer zweiten Proben- und Dirigierpartitur nicht zu umgehen. Da sich Bachs Partiturotograph (später P 25) noch im Besitz von Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Amtsnachfolger Christian Friedrich Gottlieb Schwencke³⁰ befand, mußte eine zweite Partitur – nunmehr nach den Stimmen – hergestellt werden. Wir bezeichnen sie fortan als Quelle B.

Diese nach den Originalstimmen spartierte Partitur (Quelle B) sowie ein zugehöriges, ebenfalls neu angefertigtes Aufführungsmaterial (diesmal in der Fassung von 1736 mit dem Choralchor „O Mensch, bewein dein Sünde groß“) erwähnt Siegfried Wilhelm Dehn in seinem vor 1854 angefertigten Verzeichnis über die Handschriften der Singakademie³¹ auf S. 3 folgerichtig auch erst an zweiter Stelle:

2. Passion nach dem Evang. Matthaeus. Zweite Bearbeitung mit dem Schlußchor des ersten Theils. Part. und sämtliche Stimmen; einige Stimmen doppelt u. von J. S. Bach's Hand. [Signatur:] 2 & 3.

Zelters zweite Probenpartitur (Quelle B) wurde erstmalig 1928 von Friedrich Smend und Georg Schünemann³² erwähnt, von Letzterem auch genauer beschrieben. Demnach enthielt sie „viele Eintragungen von Zelters Hand“:

²⁹ In der Frühfassung der Passion war an dieser Stelle die Choralstrophe „Es dient zu meinen Freuden“ vorgesehen; vgl. dazu NBA II/5b Krit. Bericht, S. 47f.

³⁰ Die Passion erscheint unter der laufenden Nummer 231 als „2 Chörige Passions-Kantate. P. [=Partitur]“ im Versteigerungskatalog Schwencke (*Verzeichniss der von dem verstorbenen Herrn Musikdirektor C. F. G. Schwencke hinterlassenen Sammlung von Musikalien ... welche am 30sten August und folgende Tage ... öffentlich verkauft werden soll*, Hamburg 1824) auf S. 14 unter der Rubrik „Original-Handschriften“. Sie gelangte frühestens im Herbst 1824 in den Besitz des Berliner Musikaliensammlers Georg Poelchau. Ob dieser zur Herausgabe der neu erworbenen Hs. sogleich bereit gewesen wäre, bleibt fraglich.

³¹ SBB *Mus. ms. theor. K. 429* (wie Fußnote 22).

³² Siehe Fußnote 11.

„Vergleicht man nun diese Partitur mit dem Textbuch von 1829, so ergibt sich eine völlige Übereinstimmung in den Strichen. Wir besitzen das Textbuch der Aufführung, für das Zelter ein Vorwort geschrieben hat. ... Der Passionstext stimmt hier – bis auf einen Sprung, den Zelter vorschlägt, um unter Umständen den Choral „O Mensch beweine“ zu streichen – Wort für Wort mit der Partitur überein, selbst die Stelle im Evangelium, „Petrus aber folgte ihm nach“, die Partien vom Blutacker, die Worte des Pilatus: „Welchen wollt ihr, daß ich euch losgebe“, oder „auf daß erfüllet werde, das gesagt ist durch den Propheten: sie haben meine Kleider unter sich geteilet“ usw. sind in der Partitur gestrichen. Nur wenige Takte „Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha“ sind angehängt, obwohl sie im Text stehen. Wir können also feststellen, daß Zelters Textbuch und diese Partitur eng zusammengehören. Jedenfalls haben wir hier die Aufführungspartitur vor uns.“³³

Bisher nicht zur Kenntnis genommen wurde die Existenz abweichender Textbücher von den Berliner Aufführungen 1829:

1. Ein Textbuch mit 28 Seiten „Gedruckt bei J. G. Brüsckcke, Schloßfreiheit No. 3.“;
2. Ein Textbuch von 24 Seiten „Gedruckt in der Dieterichischen Buchdruckerei“.³⁴

Auf beiden Textbüchern ist übereinstimmend das Datum „Berlin 1829“ vermerkt, doch hinsichtlich der Streichungen sind drei bemerkenswerte Abweichungen erkennbar:³⁵ Im zweiten Druck fehlen die Textstellen „Da sprach Pilatus zu ihm ...“ (Matthäus 27,13–14) und „Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha“ (Matthäus 27,33–34), was sich wiederum mit Schünemanns Beschreibung der zweiten Proben- und Dirigierpartitur Zelters (Quelle B) deckt. Abweichend vom ersten Textdruck fehlt der letzte Absatz von Zelters Vorwort:

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

Zelter.“

³³ G. Schünemann, BJ 1928, S. 165f. Die Streichung des Choralchors Nr. 29 mag darauf zurückzuführen sein, daß dieser Satz zunächst nicht geprobt worden ist, da er in der Frühfassung (und somit auch in Quelle A) fehlte.

³⁴ Dieser Textdruck befindet sich im Notenarchiv der Berliner Singakademie unter der Signatur SA 5130.

³⁵ Prinzipiell von einander abweichend sind einzelne Schreibweisen, Zeilenfall und Seitenumbruch sowie das gesamte Layout.

Der „junge dirigierende Freund“ Felix Mendelssohn befand sich am Karfreitag 1829 bereits auf dem Seeweg nach England und wurde daher nicht mehr erwähnt. Der zweite Textdruck wurde zweifelsfrei für die dritte, von Zelter geleitete Aufführung am 17. April (Karfreitag) 1829 hergestellt.

In der Bibliothek der Singakademie wurde Zelters zweite Proben- und Aufführungspartitur (Quelle B) ehemals unter der Signatur 1939b aufbewahrt.³⁶ Ob sie unmittelbar nach Kriegsausbruch noch existierte und zu den nach Schloß Ullersdorf (bei Glatz in Niederschlesien) verlagerten Bibliotheksbeständen gehörte, bleibt ungewiß. Die Quelle befindet sich bedauerlicherweise nicht unter den 2001 aus Kiew zurückgekehrten Musikalien und muß derzeit als verschollen gelten. Wie Alfred Dürr nachgewiesen hat,³⁷ diente Zelters zweite Partitur (Quelle B) als Vorlage für weitere Partiturabschriften, darunter auch für eine Kopie, die der 14jährige Felix Mendelssohn – wie uns Eduard Devrient mitteilt – von seiner Großmutter Bella Salomon zu Weihnachten 1823 als Geschenk erhalten haben soll:

„Es war nicht leicht gewesen, von Zelter, dem eifersüchtigen Sammler, die Erlaubniß der Abschrift zu erbitten. Eduard Rietz hatte diese übernommen ... Felix zeigte mir am Weihnachtsfeste, zu dem ich mit Therese geladen war, mit ehrfurchtsvoll verklärtem Gesicht die musterhafte Abschrift des heiligen Meisterwerkes, das nun zu seinem Lieblingsstudium diente.“³⁸

Die Richtigkeit von Devrients Aussage³⁹ wird im wesentlichen durch das von Fanny und Felix Mendelssohn angelegte Musikalienverzeichnis bestätigt.⁴⁰ Darin ist die Partiturabschrift der Matthäus-Passion wie folgt verzeichnet:

1824 *Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Partitur. Manuscript v. Ritz Vater. Geschenk v. Großmutter.*

Vermutlich erfolgte der Eintrag bereits zum Jahresbeginn 1824, denn am 9. März 1824 verstarb Mendelssohns Großmutter Bella Salomon. Dieses Datum ist ohnehin der Terminus ante quem für den Erhalt der Partitur. Möglicherweise wurde Mendelssohn die Partitur auch erst anläßlich seines 15. Geburtstags (am 3. Februar 1824) zum Geschenk gemacht. Wir bezeichnen die Handschrift fortan als Quelle C. Sie befindet sich in der Bodleian Library

³⁶ Schünemann in BJ 1928, S. 165.

³⁷ NBA II/5 Krit. Bericht, S. 94–96.

³⁸ E. Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 20.

³⁹ Zweifel daran wurden vor allem von Martin Geck, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 17f. vorgebracht.

⁴⁰ Die Eintragungen erfolgten im Zeitraum von 1823 bis 1833. Vgl. R. Elvers und P. W. Jones, *Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien* 8, Berlin 1993, insbes. S. 90.

Oxford unter der Signatur: *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 68*. Zugehörige Aufführungsstimmen werden daselbst unter der Signatur: *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 8, b. 9 sowie Ms. Mus. d. 210* verwahrt.

Wie Alfred Dürr nachgewiesen hat,⁴¹ war die 1823 von Johann Friedrich Rietz (dem Vater von Eduard Rietz) eigens für Mendelssohn angefertigte Partitur (Quelle C) eine Kopie nach Zelters zweiter Proben- und Dirigierpartitur (Quelle B). Auch Franz Hausers Partiturabschrift (nachmals *P 1178*) nebst zwei weiteren Quellen⁴² – wie letztlich auch die 1830 in der „Schlesinger’schen Buch- und Musikhandlung“ wohl von Adolph Bernhard Marx besorgte Erstausgabe der Passion – gehen nach Dürr direkt (oder zumindest indirekt) auf Quelle B zurück.⁴³ Die letztgenannte Partitur muß demzufolge spätestens Ende 1823 vorgelegen haben. Daß Zelter sie für weitere Abschriften nicht ohne Zögern herausgab, ist durchaus nachvollziehbar: Immerhin hatte er in die Einrichtung seiner Partitur viel Zeit investieren müssen. Auch diesbezüglich bestehen keine prinzipiellen Zweifel an Devrients Aussage.

Allem Anschein nach hat der Schreiber von Quelle B nicht allein die Originalstimmen (*St 110*), sondern auch die zunächst (1815 und vielleicht noch einige Jahre länger) zum Einstudieren benutzte Probenpartitur (Quelle A) als Vorlage verwendet. Daraus erklärt sich, weshalb nicht wenige der in A eingetragenen Ausführungsanweisungen und Einzeichnungen Zelters auch noch Eingang in Quelle C (die Abschrift nach Quelle B) gefunden haben. Johann Friedrich Rietz, der Schreiber von C, hatte mithin eine schon sehr weitgehend eingerichtete Aufführungsversion des Werkes zur Vorlage (siehe dazu die Abbildungen 1 bis 4). Darin stammte der Part des Continuo⁴⁴ wie auch der Lautenpart (für die Arie Nr. 57) noch aus Quelle A – mithin aus der Frühfassung der Passion. Im Eingangschor erweisen sich die Quellen A und C bezüglich der Raumaufteilung (Taktumbrüche beim Seitenwechsel) als völlig identisch.

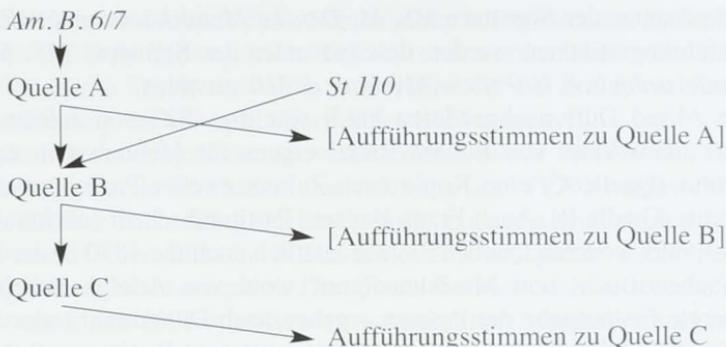
Folgendes Stemma soll den Zusammenhang der Quellen nochmals verdeutlichen:

⁴¹ NBA II/5 Krit Bericht, S. 96. Diese Partiturabschrift dort als „Quelle L“ bezeichnet.

⁴² Abschrift aus dem Besitz Johann Nepomuk Schelbles. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Signatur: *Mus. Hs. 147*; Abschrift von der Hand Christian Wilhelm Fischers in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek – Dresden, Signatur: *Mus. 2405-D-8*.

⁴³ NBA II/5 Krit. Bericht, S. 94f., 121.

⁴⁴ In der Frühfassung (1729) – und somit in Quelle A – ist dieser noch auf einem System notiert. Eine Aufteilung auf beide Chöre erfolgte erst bei der Überarbeitung des Werkes im Jahre 1736.



Erwartungsgemäß befindet sich in C eine Vielzahl von Abweichungen gegenüber A. Dies erklärt sich daraus, daß die Vorlage für Quelle C (Quelle B) zwar unter Hinzuziehung von A, aber im wesentlichen nach den Originalstimmen (*St 110*) angefertigt worden ist, was in der Endkonsequenz zu einem heillosen Durcheinander in den Lesarten führte:

Im Rezitativ Nr. 11, Takt 15 (Jesus: „Du sagests“), folgt C (abweichend von Zelters Einrichtung in A) den Originalstimmen. Die darauffolgenden Takte (T. 24 ff., Jesus: „Trinket alle daraus ...“) aber basieren wiederum auf Zelters Einrichtung in A und nicht auf der Lesart in den Originalstimmen. Solche Vergleiche zwischen den Lesarten in A und C ließen sich beliebig fortsetzen, müssen aus Umfangsgründen aber unterbleiben. Sie dokumentieren, daß die von Zelter zunächst eingerichtete Fassung bis zu den Aufführungen im März/April 1829 noch weitreichende Veränderungen erfahren hatte und Felix Mendelssohn die Bearbeitung seines Lehrers nur teilweise übernahm, insofern er die bereits vorliegende Fassung in vielerlei Hinsicht und nach eigenen Intentionen noch veränderte.

Bei den Berliner Aufführungen 1829 erklang somit eine Mischfassung, die zwar im wesentlichen auf den Originalstimmen von 1736 (*St 110*), zum Teil aber auch auf der Frühfassung (1729) basierte. Auch der 1830 bei Schlesinger erschienene Erstdruck hatte nichts anderes als diese (keineswegs autorisierte) Aufführungsversion zur Vorlage.

Es ist davon auszugehen, daß die Quellen B und C – Zelters und Mendelssohns Proben- und Dirigierpartituren – untereinander keine nennenswerten Abweichungen hinsichtlich des Notentextes und der aufführungspraktischen Einrichtung aufwiesen, da die Passion 1829 bei allen drei Berliner Aufführungen⁴⁵ – abgesehen von zwei zusätzlichen Streichungen bei der Darbietung am

⁴⁵ Am 11. und 21. März unter der Leitung von Mendelssohn; am 17. April (Karfreitag) 1829 unter der Leitung Zelters. In den Jahren 1830–1832 dirigierte Zelter das Werk drei weitere Male und im wesentlichen in der Fassung von 1829.

17. April – in ein- und derselben Fassung musiziert worden ist. Die von Zelter vormals (1815 und wohl bis 1823) erstellte Aufführungsversion hatte 1829 noch eine Vielzahl von Veränderungen erfahren. Vor allem gingen Mendelssohns Streichungen über die Kürzungsvorschläge seines Lehrers weit hinaus. Hierzu bemerkte Fanny Mendelssohn in einem Brief an Karl Klingemann vom 22. März 1829:

„Zelter hatte nichts dawider [gegen die Aufführung der Passion] einzuwenden und so begannen die Proben am folgenden Freitag. Felix ging die ganze Partitur durch, machte einige wenige zweckmässige Abkürzungen und instrumentirte das einzige Rezitativ: „Der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke.“ – Sonst ward Alles unberührt gelassen.“⁴⁶

Das Rezitativ Nr. 63 a von allen Instrumenten ausführen zu lassen, war im übrigen eine schon lange zurückliegende Idee Zelters.⁴⁷ Vielleicht wollte Fanny Mendelssohn lediglich sagen, daß ihr Bruder eine im wesentlichen schon eingerichtete Partitur noch einmal durchgegangen ist und lediglich hier und da noch einige Veränderungen (vor allem durch Kürzungen) vornahm. Dies würde jedenfalls das bestätigen, was Georg Schünemann bereits 1928 zu Zelters zweiter Proben- und Dirigierpartitur (Quelle B) bemerkt hatte.⁴⁸

Die nachträgliche Bezifferung in Quelle A läßt erkennen, daß Zelter von Anfang an ein Cembalo oder einen Hammerflügel als Continuo-Instrument zur Begleitung der Rezitative vorgesehen hatte.

In einem Brief vom 12. Mai 1883 erinnert sich Eduard Grell⁴⁹ an die Berliner Aufführungen der Matthäus-Passion folgendermaßen:

„Bachs Werke (inclusive die Matthäus-Passion) waren in Berlin keineswegs vergessen, was vor allen die beiden Männer Minister Graf Voß und Professor Zelter und deren ziemlich weite Verkehrskreise beweisen. ... Soll Jemand die Passion „ausgegraben“ haben, so ist das kein anderer als Zelter gewesen. ... Hierbei [in den Freitags-Versammlungen] kamen nebst vielen anderen Werken von Bach, z. B. der großen Messe,

⁴⁶ S. Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. I, Berlin 1879, S. 207f.

⁴⁷ Vgl. Zelters diesbezüglicher Vermerk, „Alle Instr. in unis. mit den Bässen“ in Quelle A.

⁴⁸ Vgl. S. 143, Fußnote 33.

⁴⁹ Eduard Grell wurde 1832 Vizedirektor der Singakademie und war von 1853 an deren Leiter. Er hätte mithin genauere Kenntnisse über die Vorgeschichte der Berliner Aufführungen im März/April 1829 haben können. Ob er sich nach 54 Jahren an die Vorgänge von 1828/29 noch genauer zu erinnern vermochte, bleibe dahingestellt.

auch die Chöre der Matthäus-Passion zur Aufführung. Als das Jahr 1829 (oder 1828?) herankam, war mit einemmale von einer vollständigeren Ausführung des Werkes die Rede. Diese kam wie [ich] glaube ganz bestimmt versichern zu können, in Folge einer Verabredung Zelters mit Felix' Vater zu Stande. ... Ich glaube daher annehmen und betonen zu müssen, daß der Impuls von Zelter gekommen ist. Die Chorübungen, welche Mendelssohn leitete, fanden nicht in den gewöhnlichen stehenden Versammlungen der Sing-Akademie statt, sondern an besonderen Tagen in dem Cäcilienaal der Sing-Akademie. Bei diesen Vorübungen hat der junge Mendelssohn einen Beweis großer Kenntniß des Werkes in Rede und zugleich eines Gedächtnisses von ganz eminenten Stärke gegeben. Es war nämlich bei der ersten Chorübung keine Partitur vorhanden, Felix hatte sie zu Hause liegen gelassen. Dies hielt ihn nicht ab, sofort die Uebung ohne Partitur zu beginnen; da er das ganze Werk in allen seinen einzelnen Stimmen genau im Kopfe hatte.⁵⁰

Nach dieser Schilderung erfolgte die Aufführung mit Zelters Zustimmung (vgl. auch Fanny Mendelssohns Mitteilung vom 22. März 1829: „Zelter hatte nichts dawider einzuwenden ...“). Vielleicht hatte Abraham Mendelssohn das Unternehmen sogar (mit) eingefädelt. Dies erscheint jedenfalls plausibler als die Darstellung Devrients, der zusammen mit dem 19jährigen Mendelssohn Zelters Widerstand gebrochen und diesen zur Einwilligung überredet haben will. Immerhin war die Singakademie Abraham Mendelssohn zu Dank verpflichtet, denn dieser hatte dem Verein wertvolle Handschriften – darunter wohl auch die Originalstimmen von Bachs Passionen nach Johannes und Matthäus – geschenkt.

„Ausgegraben“ hat Zelter die Matthäus-Passion tatsächlich, insofern er sich als erster nicht allein um die Beschaffung der Quellen und die Herstellung von Aufführungsmaterial bemühte, sondern – in Vorbereitung auf eine geplante Aufführung – eine erste und weitreichende Bearbeitung vornahm und das Werk einstudiert hatte, bevor Mendelssohn eine Aufführung ernsthaft in Erwägung zog. Zelters Skepsis gegenüber einem erneuten Aufführungsversuch erklärt sich am ehesten wohl aus den praktischen Erfahrungen seiner vormaligen Probenarbeit, an der auch der junge Mendelssohn teilgenommen hatte. Nach Eduard Devrients (sicherlich nur partiell zuverlässiger) Schilderung⁵¹ soll Zelter das geplante Vorhaben (im Januar 1829) mit folgenden Worten kommentiert haben:

„Haben sich's ganz andere Leute müssen vergehen lassen diese Arbeit zu unternehmen, und da kommt nun ein Paar Rotznasen daher, denen alles das Kinderspiel ist.“⁵²

Mit den „anderen Leuten“ kann er sich eigentlich nur selbst gemeint haben. Wohl nur durch radikale Einschnitte in die Substanz der Passion war es mög-

⁵⁰ *Allgemeine Musik-Zeitung* 28, 1901, S. 256f., mitgeteilt von Arnold Schering.

⁵¹ Auch Devrient berichtet über Vorgänge, die schon sehr lange zurücklagen.

⁵² Devrient, a. a. O. (vgl. Fußnote 38), S. 57.

lich, sie erstmalig in der Öffentlichkeit darzubieten. Geopfert werden mußte dafür ein Großteil der kontemplativen Partien (Arien und Accompagnato-Rezitative betrachtenden Inhalts) – also der konzeptionell tragenden Säulen des Werkes.

Es war und bleibt das unumstrittene Verdienst Felix Mendelssohns, das Werk 1829 in radikal gekürzter Fassung einstudiert und die ersten beiden Aufführungen (am 11. und 21. März) dirigiert zu haben. Er übernahm damit das Risiko einer Erstaufführung, vor dem der erfahrene, aber weniger risikofreudige Zelter allem Anschein nach in letzter Konsequenz zurückgeschreckt war. Dahingehend ist wohl auch Zelters Brief vom 9. März 1829 an Johann Wolfgang von Goethe zu verstehen, in dem er zu berichten weiß:

„Aus der Zeitung wirst Du schon ersehn haben, daß wir die „Passion“ von Johann Sebastian Bach aufführen. Felix hat die Musik unter mir eingeübt und wird sie dirigieren, wozu ich ihm meinen Stuhl überlasse. Künftig werde den Text senden, wozu ich einen Vorbericht geschrieben habe.“⁵³

Zelter selbst dirigierte die dritte Aufführung der Passion am Karfreitag (17. April) 1829 und äußerte sich dazu in einem noch am selben Tage begonnenen Brief an Goethe:

„Heute führe ich statt der gewöhnlichen Graun'schen Passionsmusik die Bach'sche auf Begehren wieder auf und biete Trotz meinen alten krummen Fingern; denn mein Helfer Felix schwimmt eben bei Helgoland auf der See auf England zu, von da er eingeladen ist.“⁵⁴

Nach der Aufführung wußte er außerdem zu berichten:

„Einige Fehler müssen verziehen werden, doch sind die Fehler der 2 vorigen Aufführungen nicht begangen worden.“⁵⁵

Fanny Mendelssohn hingegen meinte, an Zelters Dirigat vieles bemängeln zu müssen.⁵⁶ Daß der inzwischen ziemlich betagte Zelter⁵⁷ nicht mehr mit derselben Energie am Dirigentenpult stand wie im Jahre 1815 (als die Einstudierung des Werkes ihren Anfang nahm), versteht sich von selbst.

⁵³ *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter* (wie Fußnote 16), Bd. III, S. 129.

⁵⁴ Wie Fußnote 53, S. 142.

⁵⁵ Eintragung im „Tagebuch der Singakademie“. Zitiert nach Schünemann, BJ 1928, S. 165.

⁵⁶ Im Brief vom Karsamstag (18. April) 1829 berichtet sie zusammen mit Lea Mendelssohn und Friedrich Rosen – sicherlich nicht ganz unparteiisch – von der Aufführung am Vortag und den zuvor stattgefundenen Proben unter Zelter. Vgl. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn. Collected, Edited and Translated with Introductory Essays and Notes by Marcia J. Citron*, Stuyvesant/N. Y. 1987, S. 385–387.

⁵⁷ Er hatte im Vorjahr (1828) bereits seinen 70. Geburtstag begangen.

Ob Zelter bei dieser dritten Aufführung Mendelssohns Dirigierpartitur (Quelle C) oder seine eigene Partitur (Quelle B) verwendete, ist nicht hinreichend zu klären. Immerhin hatte Eduard Devrient die Aufgabe, Mendelssohns Partitur so zu präparieren, daß die darin vorgenommenen Kürzungen bei einer Wiederaufführung schnell zu erfassen waren.⁵⁸ Zelter könnte entweder aus Mendelssohns Partitur dirigiert haben oder er übertrug die darin eingezeichneten Kürzungen in sein eigenes Exemplar (Quelle B). Auf alle Fälle hätte er dieses für weitere Darbietungen einrichten (beziehungsweise hinsichtlich der neu hinzugekommenen Streichungen aktualisieren) müssen, denn auch in den Folgejahren (1830–1832) dirigierte er die Passion – abgesehen von einigen zusätzlichen Kürzungen – im wesentlichen in der Aufführungsversion von 1829. 1831 beispielsweise entfiel bei der Passionsaufführung (am 27. März) die Alt-Arie Nr. 30 („Ach, nun ist mein Jesus hin“) gänzlich und vom Schlußchor Nr. 68 („Wir setzen uns mit Tränen nieder“) wurde ausschließlich der A-Teil musiziert. Der erste Teil schloß mit dem Chor Nr. 27b („Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“), hingegen wurde der zweite Teil mit dem Choralchor Nr. 29 („O Mensch, bewein dein Sünde groß“) – also mit einem Exordium – eröffnet.⁵⁹

Aus jetziger Kenntnis der zur Einstudierung verwendeten Quellen einerseits und im Wissen über die ebenso langwierige wie verwickelte Vorgeschichte andererseits sollte die Frage nach dem „Wiederentdecker“ der Matthäus-Passion nicht polarisierend „Zelter oder Mendelssohn?“ lauten. Beide hatten ihren eigenen Anteil an der Wiederentdeckung und Wiederaufführung des monumentalen Werkes. Daß eine bislang ungekannte Pressekampagne inszeniert und die Öffentlichkeit dadurch in aller Ausführlichkeit davon informiert wurde, mag auf das persönliche Engagement von Adolf Bernhard Marx zurückzuführen sein. Als (mutmaßlicher) Herausgeber der im darauffolgenden Jahr (1830) bei Schlesinger erschienenen Erstaussgabe hatte er durchaus ein eigennütziges Interesse am Gelingen der Berliner Aufführungen.⁶⁰ So gesehen hatte der spektakuläre Erfolg mehrere Väter.

⁵⁸ So die Aussage im Brief vom 18. April 1829 an Felix Mendelssohn in London (vgl. Fußnote 56). Demnach hatte Devrient die „ausgebliebenen Stücke mit Mundleim sauber verklebt“ und sollte die Verklebungen später wieder lösen.

⁵⁹ Ein Exemplar des Textheftes im Notenarchiv der Singakademie. Signatur: SA 5133.

⁶⁰ Vgl. C. Ahrens, *Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829*, BJ 2001, S. 71 ff.

Als in der ersten Hälfte des zurückliegenden Jahrhunderts zunächst nur die beiden von Zelter eingerichteten und bearbeiteten Partituren (die Quellen A und B) bekannt waren,⁶¹ mußte sich der Blick zwangsläufig vor allem auf ihn, den erfahrenen Leiter der Singakademie, richten. Als nach dem Zweiten Weltkrieg diese Quellen nicht mehr erreichbar waren und an ihrer Stelle die Oxforder Handschrift (Quelle C wie auch die zugehörigen Aufführungsstimmen) in den Mittelpunkt aller Untersuchungen rückten, wurde der Blick zwangsläufig – und abermals einseitig – auf Felix Mendelssohn Bartholdy fokussiert.

Abb. 1 (S. 152).

Quelle A: Aria Nr. 6 „Buß und Reu“, T. 1–44,
mit Eintragungen (Bleistift und Tinte) von Carl Friedrich Zelter

Abb. 2 (S. 153).

Quelle C: Aria Nr. 6 „Buß und Reu“, T. 1–30,
mit Eintragungen (Bleistift) von Felix Mendelssohn Bartholdy

Abb. 3 (S. 154).

Quelle A: Recitativo Nr. 11 (Evangelista, Jesus), T. 19b–31,
mit Eintragungen (Tinte und Bleistift) von Carl Friedrich Zelter

Abb. 4 (S. 155).

Quelle C: Recitativo Nr. 11 (Evangelista, Jesus), T. 24–29,
mit Eintragungen (Bleistift) von Felix Mendelssohn Bartholdy

⁶¹ Mendelssohns Dirigierpartitur (Quelle C) wird von Georg Schünemann erstmalig 1941 erwähnt. Dieser hatte noch vor Kriegsausbruch einige Fotokopien zur Einsicht erhalten. Die Partitur befand sich damals bereits im Privatbesitz von Margaret Deneke (1882–1969) in Oxford (vgl. Schünemann 1941, S. 54).

Tempo Andante.

Handwritten musical score for the first system. It consists of seven staves. The top six staves are for piano accompaniment, with dynamics marked *p.* (piano). The seventh staff is for a vocal line, with lyrics in German: "Kreuz, das als... la... das ist mein Blut das". The music is in a slow, Andante tempo.

Tempo Andante.

Handwritten musical score for the second system. It consists of seven staves. The top six staves are for piano accompaniment, with dynamics marked *p.* (piano). The seventh staff is for a vocal line, with lyrics in German: "meinen Leibes... wollest rangostän sein für viele zur Vergabung". The music is in a slow, Andante tempo.