

Humanum est errare

Text und Musik einer Chorfuge Johann Sebastian Bachs im Urteil Friedrich Wilhelm Marpurgs

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Martin Petzoldt als Gruß zum 65. Geburtstag

Als einzigartiger Beleg für die Wirkungsgeschichte des Bachschen Kantatenschaffens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verdienen die 1760 in Marpurgs *Kritischen Briefen über die Tonkunst* veröffentlichten Sätze über den Eingangsschor der Kantate „Nimm, was dein ist, und gehe hin“ (BWV 144/BC A 41)¹ von Zeit zu Zeit besondere Beachtung:

Ich erinnere mich noch mit Vergnügen einer gewissen Fuge des seel. Herrn J. S. Bach, über die Worte: Nimm was dein ist, und gehe hin. (Der Text war nicht dramatisch, man konnte sich also ein Chor der Ermahnenden dabey vorstellen). Diese Fuge hatte auch bey den meisten der Musik ganz unkundigen Zuhörern eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und einen besondern Gefallen erregt, welche gewiß nicht aus den contrapunktischen Künsten, sondern aus der vortreflichen Deklamation, die *N.B.* der Componist im Hauptsatze und in einem kleinen besondern Spiele mit dem gehe hin angebracht hatte, und deren Wahrheit, natürliches Wesen, und genau angemessene Richtigkeit, jedem sogleich in die Ohren fiel, herrührten. Dergleichen Fugen könnte ich, so wie von andern, also auch von dem itzgedachten großen Meister mehrere anführen. Doch gestehe ich, daß es sehr oft schwer, auch nicht einmal durchgehends und allemal möglich ist, zumal wenn der Hauptsatz zu gewissen andern contrapunctischen Kunststücken zugeschnitten werden soll, in Hauptsätzen einer Fuge so gar genau auf die Declamation zu sehen: obgleich auch durch eine richtige Declamation vielleicht manche harmonische Künsteley deutlicher werden würde.

Auf engem Raum werden hier kompositorische Kunstfertigkeit und vorbildliche Textdeklamation gleichermaßen gewürdigt. Ein kompetenteres Urteil war in der Zeit schwerlich zu erwarten. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) war immerhin ein ebenso engagierter wie kenntnisreicher Anwalt der Fugenkunst im allgemeinen und der einschlägigen Beiträge Johann Sebastian Bachs im besonderen.² Legendär sind die auf diesem Felde ausgefochteten Scharmützel mit seinem Konkurrenten, dem wie er selbst in Berlin tätigen Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger (1721–1783). Im Unterschied zu dem aus einfachen Verhältnissen stammenden, seine geringe Allgemeinbildung oftmals beklagenden Kirnberger war Marpurg ein weltoffener Geist und federgewandter Schriftsteller, den es schon Anfang der 1740er Jahre

¹ Neudruck in Dok III, Nr. 701 (S. 146).

² Vgl. Dok III, Nr. 645, 655, 658, 701 u. ö.

für längere Zeit nach Paris, in die Sphäre seiner Generationskollegen Diderot und d'Alembert, verschlagen hatte.³ Das für die Beschreibung von Bachs Chorfrage von ihm gewählte Vokabular – „Wahrheit, natürliches Wesen, und genau angemessene Richtigkeit“ – klingt denn auch eher nach der Terminologie des Zeitalters der Aufklärung und läßt die Frage offen, in welcher Weise Marpurgs Urteil mit dem von Bach Gemeinten übereinkommt.

Die folgende, Anfang der 1990er Jahre vorgelegte Deutung versteht sich als Versuch, das von Marpurg Formulierte nachzuvollziehen:

Den Eingangssatz über das Christuswort „Nimm, was dein ist“ komponierte Bach wie in nur wenigen vergleichbaren Fällen als Chorfrage motettischen Zuschnitts. Für eine „echte“ Motette, in der jedem Textglied ein eigener musikalischer Gedanke zugeordnet wird, war der nur sieben Wörter umfassende Text zu kurz, und auch für die von Bach bevorzugte Stimmtauschfrage eignete er sich im Grunde nicht. So verblieb die Möglichkeit einer kontrapunktisch ambitionösen Vokalfuge. Bach wählte den kirchengemäßen Alla-breve-Stil, wobei die Halbenote als Grundsatz erscheint und die Achtelnote als kürzester Wert benutzt wird. Der Themenkopf mit zwei großen Intervallen zu Beginn und dem anschließenden Abstieg zum Grundton erinnert – ob mit Absicht, bleibt offen – an den Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“. Dem Textbestandteil „gehe hin“ sind zwei Seitenthemen zugeordnet, eines in langen Notenwerten mit Bindungen über zwei und sogar drei Takte, ein zweites in rascher, fast spielerischer Deklamation auf zwei kurze und eine längere Note. Dieses letztgenannte Seitenthema, das bald als Bestandteil der Fugendurchführung erscheint, bald eine Art Zwischenspiel ermöglicht, hatte durch seine geschickte Handhabung ehemals nicht nur den Theoretiker Marpurg und sogar die musikunkundigen Hörer in seiner Umgebung beeindruckt – es bietet auch aus heutiger Sicht ein Lehrbeispiel für Bachs ökonomischen Umgang mit seinen kompositorischen Mitteln. Fast 60 Takte lang ist dieses charakteristische „gehe-hin“-Motiv zwar allgegenwärtig, erscheint bei Parallelbewegung aber niemals in mehr als zwei Stimmen zugleich. Erst in den allerletzten Takten tritt es in drei und dann in allen vier Stimmen gleichzeitig auf, und dient der Schlußsteigerung ebenso wie dem würdevollen und ruhevollen Ausklang – ganz im Sinne der milden Zurechtweisung, wie sie das Matthäus-Evangelium überliefert. Marpurgs Deutung als „Chor der Ermahnenden“ erscheint von hier aus als Mißverständnis – dem Geist seiner Epoche geschuldet.⁴

Im Nachhinein stellt sich die Frage, ob es gerecht ist, Marpurg mit Hinweis auf das Gedankengut der Aufklärung den Schwarzen Peter zuzuschieben und

³ Zu den Umständen seiner Flucht vor dem Preußenkönig und zu einigen Irrtümern über den Aufenthalt in Frankreich vgl. meinen Beitrag *Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Sebastian Bach und die „Gedanken über die welschen Tonkünstler“ (1751)*, BJ 2004, S. 121–132.

⁴ H.-J. Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig und Stuttgart 2006, S. 134. Alle Einführungen gehörten ursprünglich zu seit 1992 ausgestrahlten Kantatensendungen des Mitteldeutschen Rundfunks (MDR).

ihm eine fundamentale Fehldeutung bezüglich des Verhältnisses von Text und Wahl der musikalischen Mittel zu unterstellen. Als Grundforderungen an einen zur Komposition bestimmten Kantatentext habe ich gelegentlich theologische Relevanz, literarische Qualität und musikalische Brauchbarkeit genannt.⁵ Hinsichtlich der theologischen Relevanz ist das Herrenwort „Nimm, was dein ist, und gehe hin“ über jeden Zweifel erhaben, und die Kürze und Prägnanz dieser sieben Wörter schließen Bedenken wegen der literarischen Qualität genaugenommen ebenfalls aus. So bleibt die Frage nach der musikalischen Brauchbarkeit dieses Textes und damit nach der Art der kompositorischen Umsetzung.

Zu dieser Umsetzung heißt es bei Marpurg erklärend „Der Text war nicht dramatisch, man konnte sich also ein Chor der Ermahnenden dabei vorstellen“. Der in Parenthese gesetzte, etwas kryptisch wirkende Vermerk erweckt den Eindruck, als habe Marpurg das Herrenwort für eine neutrale Äußerung, einen Text beliebiger Herkunft gehalten. Eine solche Annahme erscheint bei genauerem Zusehen jedoch als wenig glaubhaft und damit ungeeignet als Prämisse für weitergehende Überlegungen. Selbst wenn unterstellt werden sollte, Marpurg habe während seiner Schulzeit sowie in seinen Universitätsjahren keinerlei Gelegenheit gehabt, etwas über das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg zu erfahren (eine Annahme, die dem Ausbildungssystem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gänzlich zuwiderliefe), so hätte er doch spätestens als etwa Dreißigjähriger anlässlich seines zu vermutenden Besuchs bei Johann Sebastian Bach in Leipzig und des damit verbundenen Hörerlebnisses einen aufschlußgebenden Textdruck⁶ in die Hände bekommen haben müssen.

Wird aber die bislang indirekt gültige Prämisse, daß Marpurg das Herrenwort nicht als solches identifiziert habe, aufgegeben, muß nach einer anderen Erklärung für die merkwürdige Idee von einem „Chor der Ermahnenden“ gesucht werden. Einige musiktheoretische Werke der Zeit liefern hierfür brauchbare Anhaltspunkte.

Relativ ausführlich äußert sich zur Sache der Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer (1679–1751) in seiner Abhandlung *Der melodische Vorhof*, die

⁵ *Bachs Kantatentexte: Fragen nach theologischem Gehalt, sprachlicher Qualität und musikalischer Brauchbarkeit*, in: Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst. Bericht über das Symposium 4.–8. Oktober 1995 in der Internationalen Bachakademie Stuttgart, hrsg. von Renate Steiger, Heidelberg 1998, S. 339–342.

⁶ Sofern dieser (was anzunehmen ist) den Informationsstand von 1724 übernommen hätte, wäre zu lesen gewesen: *Matth. XX. v. 14.* Nimm was dein ist, und gehe hin, *ex Evangelio.* (vgl. die Abbildung BT, S. 426).

Johann Mattheson (1681–1764), mit seinen Kommentaren versehen, in seine Sammlung *Critica Musica* (Hamburg, 1722–1725) aufgenommen hat.⁷

Der Auffassung Bokemeyers, „im Teutschen“ ließen sich „die meisten biblischen Sprüche gut singen“, hält Mattheson entgegen „Im Teutschen lassen sich die Biblische Sprüche lange so gut nicht singen, als im Lateinischen ... Die Teutschen *dicta* schicken sich ... zu sonst nichts, als zum vollen Chor, zu Fugen, zur Moteten-Art und zum Recitativ ...“.⁸

Worte einzelner Personen von so allgemeinem Inhalt, „daß sie ein jeglicher auf sich appliciren kan“, könnten nach Bokemeyer „gar wohl *tutti* gesetzt werden; doch nur ausser dem Contexte. E. g. Herr, nun lässest du deinen Diener im Friede fahren etc. Item: Meine Seele erhebt den Herrn etc.“ Historische Erzählungen, etwa Berichte der Evangelisten, sollten nur einer einzelnen Stimme zu singen gegeben werden: „Singen viele, so kömt es heraus, als wolte einer dem andern ins Wort fallen, oder einer vor dem andern die Sache besser wissen“.

Zu dem Gesange der himlischen Heerschaaren, Luc. II.14. Ehre sey Gott in der Höhe etc. nimt man so viel Stimmen, als man will, oder haben kan. Denn es heisset im vorhergehenden Versicul: Und alsobald war da bey dem Engel *N.B.* die Menge der himlischen Heerschaaren, die lobten Gott etc. Und hierin steckt auch der Grund zu urtheilen, wo eine Fuge im Text anzubringen, oder nicht: denn solche schicken sich nicht überall. Wo die Rede von vielen Personen ist, da schicken sich solche ohne Zweifel am besten ... In General-Sätzen gehen sie auch an ... Sonderlich aber in solchen *periodis*, die ein Lob in sich fassen ... Auch in solchen *periodis*, die aus zwey *contraires* Sätzen bestehen ... Aber bey den obgedachten Reden einzelner Personen würde es ungereimt heraus kommen, wenn man sie in Fugen bringen wollte. E.g. Kommet her zu mir, alle, die ihr mühseelig etc. Denn wenn einer angefangen hätte: Kommet her zu mir, so würden die übrigen nach einander also nachfolgen, und es folglich heraus kommen, also ob viel *persona docentes* wären, da eine die *discentes* von den andern immer wieder zu sich rieffe. Immittelst findet man solcher Fugen die Menge: weswegen die Sache künftigt noch weiter untersucht zu werden verdienet: dabey denn gleichfalls abgehandelt werden müste, was für Texte sich insonderheit zu einem Duet, Trio, Concert etc. schickten.⁹

Unter die zur Fugierung geeigneten Texte rechnet Bokemeyer auch „Alles was ihr wollet, das euch die Leute thun sollen, das thut ihr ihnen“ (Mt 7,12).¹⁰

⁷ Längere Auszüge, jedoch nicht ganz fehlerfrei, wiedergegeben bei D. R. Melamed, *J.S. Bach and the German motet*, Cambridge 1995, S. 202 ff.

⁸ *Critica Musica*, Bd. II, Hamburg 1725, S. 301 f. S. 296 heißt es in einer Anmerkung Matthesons bereits: „Biblische Sprüche, zumal in Teutscher Uebersetzung, sind zur Music am allerunbequemsten, außer den vollen Chören, Fugen und Recitativ.“

⁹ Ebenda, S. 322 f.

¹⁰ Vgl. Satz 3 von Bachs Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ (BWV 24/BC A 102) nach einem Libretto von Erdmann Neumeister (1714).

Dem widerspricht Mattheson vehement: „Denn erstlich sind es *verba docentis*, ob sie gleich, wie alle andre, viel angehen.“ Hinderlich sei zweitens der Textreichtum, der im polyphonen Satz mancherlei sprachliche Kollisionen mit sich bringen dürfte. Das Thema müßte drittens so lang sein wie der ganze Text, weil dieser sich sonst unmöglich verstehen ließe. Dessen Ernsthaftigkeit und Geradlinigkeit vertrage sich viertens nicht mit „harmonischer Verwirrung und Weberey“. „Fünfftens ist es nicht natürlich, daß viele Personen, *in prosa*, einerley Worte, die noch dazu ein wichtiges Gesetze in sich halten, künstlich hinter und unter einander herschnattern.“ Und schließlich gebe der Text keine Gelegenheit zu einem *Melisma*, weder im Hauptthema, noch in den „Gegen-Themata“. ¹¹

Restriktionen der hier angedeuteten Art finden sich mutatis mutandis auch bei dem Berliner Juristen und Theoretiker Christian Gottfried Krause (1719–1770) in seiner Abhandlung *Von der musikalischen Poesie*. Mit Blick auf Turba-Sätze in einem Passionsoratorium heißt es:

Auf allen diesen kurzen Chören ließen sich Fugen anbringen, diejenigen musikalischen Kunststücke, wo eine Stimme nach der andern einen gewissen Gang anfängt, welcher in der Folge bald von dieser bald von jener Stimme, mehrmals und unvermuthet wiederholet wird. Das obige verwirrete, verwegene, wüste Geschrey würde nicht füglich, als durch geschwinde, eyfrige Fugen ausgedrückt. Der Poet lasse keine Gelegenheit aus den Händen, wo er einen solchen Eyfer, eine allgemeine Freude u. d. g. durch ein Chor kan vorstellen lassen. Der Componist aber wird dabey das Fugirte, mit Urtheil und Bescheidenheit, besonders in der Kammer und auf der Schaubühne, anzuwenden wissen. ¹²

Einen vorläufigen Endpunkt dieser Entwicklung markiert eine Bemerkung Johann Friedrich Agricolas in seinem verschiedentlich abgedruckten „Lebenslauf des Herrn Karl Heinrich Graun, ehemaligen Königl. Preuß. Kapellmeisters in Berlin“. Berichtet wird hier über die Dresdner Jahre Grauns und ein Eingreifen des Generalsuperintendenten Valentin Ernst Löscher (1674–1749) zugunsten Grauns, dem ein „Musikfeindlicher alter Bürgermeister dieser Stadt, wegen eines nicht kirchenmäßig genug gesetzten Chores in einem Kirchenstücke“ das Komponieren oder zumindest das Aufführen von eigenen Werken in den Dresdner Kirchen untersagen lassen wollte. „Hr. Graun hatte, welches er nachher selbst mißbilligte, den Spruch: Meine Schaafe hören meine Stimme etc. in einem Chore ganz im schäfermäßigen Style gesetzt. Freylich hatte er hierinn einen doppelten Fehler begangen: denn, einen Spruch, den, so wie er ohne einige Aenderung lautet, schlechterdings nur eine Stimme singen

¹¹ *Critica Musica* (wie Fußnote 8), S. 322 und 323.

¹² *Von der Musikalischen Poesie*, Berlin 1753 (Reprint Leipzig 1973), S. 333.

muß, in ein Chor zu verwandeln, und einen allegorischen Ausdruck eben so wie einen eigentlichen abzuhandeln, ist allerdings beydes nicht recht.“¹³

Nach dem hier Gesagten hätte Johann Sebastian Bach mit der Komposition der Chorfuge „Nimm, was dein ist, und gehe hin“ zwar keinen doppelten, doch zumindest einen einfachen Fehler begangen, indem er einen Spruch, den „schlechterdings nur eine Stimme singen muß“, in einen Chor verwandelte. Zu fragen bleibt, ob er hierin einer alten Tradition blind folgte, ob ihm Überlegungen, wie sie Anfang der 1720er Jahre von Bokemeyer und Mattheson angestellt wurden, unbekannt oder gleichgültig waren, oder ob er einen kompositorischen Ansatz realisierte, der sich den ästhetischen Kriterien und „vernünftigen“ Überlegungen seiner Zeitgenossen nicht anpassen sollte oder konnte.

In Ermangelung verbaler Zeugnisse kann eine Beantwortung dieser Fragen sich lediglich auf Beobachtungen am vorhandenen Œuvre Johann Sebastian Bachs stützen. Hiernach hätten sich für die kompositorische Umsetzung des Herrenwortes „Nimm, was dein ist, und gehe hin“ drei Möglichkeiten angeboten (Secco-Rezitativ und Arie von vornherein ausschließend): *Accompagnato-Rezitativ*, *Arioso* (gegebenenfalls mit einem *Basso ostinato*) und eben Chorsatz (Fuge). Angesichts der Kürze des Textes waren auch die beiden solistischen Formen nicht praktikabel, denn ein *Accompagnato-Rezitativ* konnte der Bedeutung des Textes kaum gerecht werden, während ein *Arioso* voraussichtlich mit viel zu vielen Textwiederholungen hätte operieren müssen. Die Lösung des Problems lieferte in der Tat die mehrstimmige Fuge. Daß Bach diese verbleibende Möglichkeit mittels eines Ausschlußverfahrens gefunden hätte, ist freilich nicht anzunehmen – im Gegenteil: Für das ranghohe Herrenwort stellte die Fuge das einzig denkbare Korrelat dar, sofern nur eingeräumt wird, daß dieser Kompositionsform in Bachs Werteskala die oberste Stelle zukam.¹⁴ Der traditionellen Frage nach dem „Wie“ einer Vokalfuge muß also die Frage nach dem „Warum“ der Wahl gerade dieser Form an die Seite gestellt werden.

Der Zeit war eine solche Fragestellung keineswegs fremd, doch eine befriedigende Antwort wurde nicht gefunden. Die eigenartigen, noch etwas unsicher

¹³ Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in J. N. Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. III, Gotha 1779, S. 286f. (Erstdruck in: C. H. Graun, *Duetti, terzetti, quintetti, sestetti, ed alcuni chori*, Berlin und Königsberg 1773/74 [RISM A/I/3, G 3570]). Vgl. außerdem J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit. Erster [einziger] Theil*, Leipzig 1784 (Reprint Leipzig 1975), S. 83.

¹⁴ Vgl. meinen Beitrag *Johann Sebastian Bach und die norddeutsche Fugenkunst*, in: Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition. Bericht über das Internationale Symposium der Musikhochschule Lübeck April 2000, hrsg. von W. Sandberger, Kassel 2002, S. 272–279.

vorgetragene Theoreme der Bokemeyer und Mattheson werden Anfang der 1770er Jahre in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* kodifiziert: Im Artikel über die Fuge ist hier die Rede von einem durch den Chor repräsentierten Volk, das „seine Empfindung über wichtige Gegenstände gleichsam bis zur Sättigung äußert“, vom Gesang, der „wie eine voller und rauschender, aber allmählig anwachsender und sich vergrößernder Stroh“ sich seinen Weg bahnt, aber auch von „unordentlich“ bei einer Menge geäußerten Leidenschaften, „wo zwar alle zugleich reden oder schreyen, aber so durch einander, daß ein Theil das Geschrey anfängt, wenn der andre schon etwas nachläßt.“¹⁵

Bedenklich stimmt, daß diese 1771 erstmals gedruckte triviale Deutung aus der Feder des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola (1720–1774) zu stammen scheint. Kurz vorher hatte Johann Georg Ebeling (1741–1817) allerdings in den Hamburger *Unterhaltungen* betont, daß Johann Sebastian Bach viele deutsche Kirchenmusiken gesetzt habe, „worin die Chöre, bey vieler Kunst, voller starken Ausdrucks, erhaben und feurig sind“. „Daß in den alten J. S. Bachs Chören Feuer und Pracht zu finden sey“, bestätigte Agricola denn auch in einem Ende 1771 verfaßten Brief an Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811).¹⁶ An die Stelle der bei Sulzer dokumentierten, allzu „aufgeklärten“ Deutung des Fugenprinzips tritt hier eine eher auf einen Kompromiß zielende Haltung.

Gleiches dürfte auf den eingangs zitierten Kommentar Marpurgs zutreffen. Der dort ins Spiel gebrachte „Chor der Ermahnenden“ basiert allem Anschein nach nicht auf der Unkenntnis von Herkunft und Kontext des Herrenwortes, sondern will die von der zeitgenössischen Ästhetik zunehmend in Frage gestellte Möglichkeit, für die Aussage eines Einzelnen einen mehrstimmigen Satz zu wählen, rechtfertigen und mittels einer Umdeutung gegen mögliche Angriffe in Schutz nehmen. Mithin entpuppt sich Marpurgs Äußerung bei näherem Zusehen als Gegenentwurf zu herrschenden Ansichten seines Zeitalters.

I. Bachs andere Bibel

Johann Sebastian Bach (1685–1750) war ein deutscher Komponist, Organist und Kantor. Er ist einer der größten Komponisten der Barockzeit und hat eine Vielzahl von Werken hinterlassen, darunter die *Missa*, die *Motetten*, die *Passion* und die *Mattheus-Passion*.

Die *Missa* ist ein zentraler Bestandteil der liturgischen Musik und hat eine lange Tradition. Bachs *Missa* ist eine der bekanntesten und wird häufig aufgeführt. Sie ist eine Mischung aus Barock und Klassik und zeigt Bachs Fähigkeit, die verschiedenen Stile zu vereinen.

¹⁵ Ausführlich zitiert in dem in Fußnote 14 genannten Beitrag, S. 275.

¹⁶ Vgl. Dok III, Nr. 760 und 762.