

# Bach-Aufführungen zur Zeit Mendelssohns\*

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

Eine verstärkte Wiederbesinnung auf die Werke Johann Sebastian Bachs erfolgte zunächst in einigen musikalischen Zentren; sie vollzog sich für die einzelnen WerkGattungen auf höchst unterschiedliche Weise. So erklangen die meisten Bachschen Vokalwerke anfänglich nur dort, wo ihre handschriftlichen Quellen verfügbar waren: in Berlin und Leipzig, später auch in Bremen, Frankfurt am Main und Breslau. Als echtes Hindernis für eine überregionale Verbreitung erwies sich das Fehlen von gedruckten Notenausgaben: Außer den 1802 und 1803 bei Breitkopf publizierten Motetten (BWV 225–229, 1164) wurden bis 1830 nur wenige Vokalwerke Bachs veröffentlicht. 1804 kam es zu einer Nachauflage der vierstimmigen Choralgesänge; 1811 erschien das Magnificat (allerdings in der viel schwieriger ausführbaren Erstfassung in Es-Dur, BWV 243 a), 1818 folgte die Messe in A-Dur (BWV 234), 1821 die Reformationskantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV 80), 1828 die Messe in G-Dur (BWV 236) und im Herbst 1830 veröffentlichte Adolph Bernhard Marx schließlich sechs Kantaten (BWV 101–106). Seit 1831 lagen auch die beiden Bachschen Passionsmusiken gedruckt vor.<sup>1</sup> Die Edition weiterer Vokalwerke vollzog sich danach nur zögerlich, was die Herausgeber der (alten) Bach-Gesamtausgabe dann auch veranlaßte, zunächst in erster Linie Kantaten zu publizieren. Die Verbreitung der Bachschen Orgelwerke erwies sich als weniger schwierig, da zumindest einige von ihnen bereits seit 1799 in Editionen greifbar waren. Von einer weitgefächerten Pflege des im Musikalienhandel erhältlichen Repertoires konnte aber noch lange keine Rede sein.

---

\* Erweiterte und überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich am 29. August 2009 auf dem Internationalen Kongreß *Felix Mendelssohn Bartholdy – Kompositorisches Werk und künstlerisches Wirken* in Leipzig gehalten habe. Eine erschöpfende Auswertung des komplexen Quellenmaterials ist aus Umfangsgründen an dieser Stelle nicht möglich. Der vorliegende Beitrag kann daher nur eine Übersicht vermitteln.

<sup>1</sup> Die Partitur der Matthäus-Passion erschien 1830 in Berlin bei Adolph Martin Schlesinger; im Jahr darauf folgte bei dem Berliner Verleger Traugott Trautwein die Partiturausgabe der Johannes-Passion.

## Motetten

Nicht zufällig erklangen zunächst die Motetten Johann Sebastian Bachs. Diese waren schon seit langem fest im Repertoire des Leipziger Thomanerchors verankert. Als Wolfgang Amadeus Mozart sich am 21. oder 22. April 1789 auf einer Durchreise in Leipzig aufhielt, wurde dem Wiener Gast auf Johann Friedrich Doles' Veranlassung Bachs doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 225) unter der Mitwirkung „von wenigstens vierzig Sängern“<sup>2</sup> dargeboten. Die spontane Aufführung war allerdings nur möglich, weil die Choristen das Stück ohnehin schon mehrfach gesungen hatten. Als Paradestück oder Referenzwerk des Chors konnte es prominenten Besuchern ohne aufwendige Proben dargeboten werden.<sup>3</sup> Bachs Motetten erklangen alsbald auch in den wöchentlichen Konzerten auf der Thomasschule unter der Leitung von August Eberhard Müller. Dessen Amtsvorgänger Johann Adam Hiller hatte bereits 1794 in der Thomasschule einen separaten (später noch erweiterten) Musiksaal eingerichtet, der für die sich in den Folgejahren fest etablierenden Konzerte ideale Voraussetzungen bot. Denn längst war es eine gängige Praxis, daß die Alumnen als Instrumentalisten oder Sänger auch außerhalb des Gottesdienstes musizierten. Zunächst wurden im Schulgebäude öffentliche Hauptproben für die Kirchenmusik an Sonn- und Festtagen abgehalten. Später erklangen neben geistlichen Kompositionen auch Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, weltliche Oratorien und Szenen aus Opern, wobei die Vokal- und Instrumentalsoli in der Regel von Thomasschülern ausgeführt wurden, während professionelle Musiker (vorwiegend vom Gewandhaus) üblicherweise unter den Tuttisten zu finden waren. Immerhin zogen die Konzerte auch auswärtige Gäste an, denn das altehrwürdige Alumnat war längst zu einer Pilgerstätte für nach Leipzig reisende Musiker geworden. Mozart und Haydn zählten zu den prominentesten unter ihnen.<sup>4</sup> In den zumeist bei freiem Eintritt veranstalteten Konzerten erklangen nach 1800 auch Motetten und Kantaten Johann Sebastian Bachs. Mit der französischen Invasion im Oktober 1806 kam das kulturelle Leben in Leipzig teilweise zum Erliegen und auch die Thomasschulkonzerte fanden ihr jähes Ende. So wurde eine außergewöhnliche Ära in der Geschichte des Thomaskantorats – bedingt durch politische Ereignisse – schon frühzeitig wieder abgebrochen.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> AMZ, 1. Jg., Nr. 6 (7. November 1798), Sp. 81.

<sup>3</sup> H.-J. Schulze, „So ein Chor haben wir in Wien nicht“. Mozarts Begegnung mit dem Leipziger Thomanerchor und den Motetten Johann Sebastian Bachs, in: Mozart in Kursachsen, hrsg. von B. Richter, Leipzig 1991, S. 50–62; Thom-Dok II, Nr. X/C 83 (S. 383).

<sup>4</sup> Siehe dazu meinen Beitrag, *Ein unbekannter Besuch Joseph Haydns auf der Thomasschule*, BJ 2015, S. 247–255.

<sup>5</sup> Ausführlich dazu in meinem Beitrag „Wir spielten öfters Quartetten, führten große

Nach einem von Bernhard Friedrich Richter angelegten Verzeichnis<sup>6</sup> sind Bachs Motetten nicht nur in den Thomasschulkonzerten, sondern regelmäßig auch in der Thomaskirche aufgeführt worden.

Frühzeitig waren sie auch außerhalb Leipzigs präsent: In Berlin schon vor 1800 in den Veranstaltungen der Sing-Akademie unter Carl Friedrich Christian Fasch,<sup>7</sup> von 1818 an kontinuierlich bei den Aufführungen der Bremer Sing-Akademie,<sup>8</sup> ab 1821 in den Darbietungen des Cäcilienvereins in Frankfurt am Main unter Leitung von Johann Nepomuk Schelble<sup>9</sup> und in Weimar unter dem Musikdirektor Carl Eberwein;<sup>10</sup> 1825 folgten Aufführungen der Singgesellschaft in Frankfurt an der Oder.<sup>11</sup> Schon damals waren die Motetten auch regelmäßig samstags in den Vespertagesdiensten der Dresdner Kreuzkirche zu hören.<sup>12</sup>

### Frühe Berliner Bach-Rezeption

Die Berliner Bach-Pflege steht in einer Tradition, die bereits vor 1800 begann und mit dem Wirken von Musikern wie Johann Philipp Kirnberger, Carl Friedrich Christian Fasch oder Johann Friedrich Hering eng verbunden ist. Hering war möglicherweise sogar eine Zentralfigur der Bach-Rezeption – insbesondere durch seine Schlüsselrolle beim Verleih oder Vertrieb von Bach-Handschriften. Der Berliner Musiklehrer und Bach-Verehrer besaß eine umfangreiche Bach-Sammlung. Sie diente offenbar vor allem der musikalischen Praxis, denn viele seiner Quellen sind eigens für Aufführungen von ihm eingerichtet worden. In Herings Notenbibliothek befanden sich unter anderem die Passionen nach Johannes und Matthäus, die Messe in h-Moll, die Violinkonzerte in a-Moll (BWV 1041), E-Dur (BWV 1042) und d-Moll (BWV 1043) sowie etliche geistliche und weltliche Kantaten. Wann und

---

*Conzerte auf“ – Leipziger Thomasschulkonzerte um 1800*, in: Beiträge zur Geschichte der Musikstadt Leipzig, hrsg. von H. Loos, Leipzig 2018 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, im Auftrag des Oberbürgermeisters der Stadt Leipzig, 16.), in Herstellung.

<sup>6</sup> B. F. Richter, *Alphabetisches Verzeichnis der aufgeführten Werke 1811–1875*, Ms., Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig, ohne Signatur.

<sup>7</sup> Dok VI, Nr. D 34.

<sup>8</sup> Dok VI, Nr. D 30.

<sup>9</sup> Dok VI, Nr. D 32.

<sup>10</sup> Dok VI, Nr. D 33.

<sup>11</sup> Dok VI, Nr. D 36.

<sup>12</sup> Dok VI, Nr. D 35.

wo diese Werke in Berlin erklangen, wird im Einzelnen noch zu ermitteln sein.<sup>13</sup>

Nach dem Tod des jüngeren Fasch im Jahr 1800 wurde sein Schüler Carl Friedrich Zelter zum Leiter der Berliner Sing-Akademie berufen. Zelter gründete bald nach der Übernahme seines neuen Amtes eine „Ripienschule“ und führte mit diesem Ensemble bereits seit 1807 Instrumentalwerke Bachs auf, darunter die Brandenburgischen Konzerte 4, 5 und 6 (BWV 1049–1051), die Cembalokonzerte in d-Moll (BWV 1052) und E-Dur (BWV 1053), die Violinkonzerte in a-Moll (BWV 1041), E-Dur (BWV 1042) und d-Moll (BWV 1043) sowie die Ouvertürensuiten (BWV 1066–1068).<sup>14</sup>

Eine kontinuierliche Bach-Pflege begann jedoch erst 1811. Befördert wurde sie vor allem durch eine großzügige Musikalienschenkung Abraham Mendelssohns. Der Vater von Fanny und Felix Mendelssohn übereignete der Akademie Anfang 1811 zahlreiche Bachiana, die er zuvor von dem Hamburger Sammler Georg Poelchau gekauft hatte. Nachdem Zelter die Handschriften genauer in Augenschein genommen hatte, schrieb er am 13. Dezember 1811 etwas enttäuscht an Poelchau:

[...] die großen Werke fehlen alle; so auch alle Orgelsachen, das Wohltemperierte *Clavier*, die *Concerti grossi*. Vieles besitze ich schon längst und heute habe ich die erste Probe mit Instrumenten gehalten, von der großen Messe (*Kyrie* und *Credo* aus H mol) welches wahrscheinlich das größte musikal. Kunstwerk ist, das die Welt gesehen hat. Kennen Sie denn dies Bachsche Werk?<sup>15</sup>

Poelchau kannte die Messe offenbar nicht, denn das Partiturotograph befand sich seinerzeit noch im Besitz des Züricher Verlegers Hans Georg Nägeli.

Zelter war zu Beginn des 19. Jahrhunderts zweifellos eine Ikone der Berliner Bach-Rezeption. Unter seiner Leitung erklangen nicht nur alle Bachschen Motetten, die H-Moll-Messe, die Passionen nach Johannes und Matthäus sowie etliche Konzerte und Ouvertüren, sondern auch über sechzig Kantaten. Sehr viele Werke wurden allerdings nur in gekürzter und bearbeiteter Fassung musiziert. Zelters Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy hat in den Folgejahren an dieser Praxis weitgehend festgehalten und ebenfalls kaum ein Bachsches Werk in seiner Originalfassung zur Aufführung gebracht.

Es wäre eine einseitige Sicht, würden wir – wie ehemals Giacomo Meyerbeer – Berlin zur „Hauptstadt von Sebastian Bach“ erklären,<sup>16</sup> auch wenn dort – zu-

<sup>13</sup> Zu Herings Wirken siehe P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113.

<sup>14</sup> Dok VI, Nr. D 181.

<sup>15</sup> Dok VI, Nr. B 103.

<sup>16</sup> A. Forchert, *„Die Hauptstadt von Sebastian Bach“*. *Berliner Bach-Traditionen zwischen Klassik und Romantik*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 9.

mindest in der Zeit bis 1830 – wohl die meisten Bachschen Werke zur Aufführung gelangten. Als gezielte Reaktion auf die großangelegte Pressekampagne um die Berliner Passionsaufführungen schrieb der Leipziger Theologe und Musikschriftsteller Gottfried Wilhelm Fink im April 1829 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*:

[...] so ist doch Bach's Kunst in sehr vielen teutschen Gemüthern verschiedener Gegenden keineswegs und nie ganz erstorben gewesen, am wenigsten in unserer Stadt [Leipzig]. Fortgelebt, stets fortgelebt hat seine Musik, nicht nur unter tüchtigen Orgelspielern in seinen vielgerühmten Fugen, sondern auch in seinen Kirchenmusiken. Und was jetzt von Neuem bey dieser Gelegenheit über Bach's Geist gesprochen wird, so löblich und recht es an sich ist, kann gar nichts anderes als Wiederholung seyn.<sup>17</sup>

Als Fink diese Zeilen verfaßte, waren schon alle Motetten Bachs und einige seiner Kantaten in den wöchentlichen Konzerten auf der Leipziger Thomaschule und bald darauf in den Hauptkirchen der Stadt aufgeführt worden.

### Messe in h-Moll

Carl Philipp Emanuel Bachs spektakuläre Hamburger Aufführung des *Credo* im April 1786<sup>18</sup> hatte zweifelsfrei eine Initialwirkung für die Bach-Pflege zu Beginn des 19. Jahrhunderts – zunächst in Berlin, wo das noch ungedruckte Werk in wesentlichen Teilen bereits in den Jahren 1811 bis 1815 unter Carl Friedrich Zelter musiziert wurde.<sup>19</sup> Die Einstudierung der Messe hatte Zelter 1811 in den Freitags-Versammlungen der Sing-Akademie begonnen und in späteren Jahren fortgesetzt.<sup>20</sup> Um eine Berliner Aufführung der Messe hat sich neben Zelter noch ein anderer Musiker verdient gemacht: August Wilhelm Bach, Schüler Zelters und Orgellehrer des jungen Mendelssohn. Soweit wir wissen, hat August Wilhelm Bach die H-Moll-Messe im 19. Jahrhundert erstmalig mit Knabenstimmen zur Aufführung gebracht. Ein Kritiker tadelte das riskante Unterfangen allerdings als eine völlige Überforderung der jugendlichen Stimmen.<sup>21</sup>

Das Problem, ein derart intrikates Werk mit Laienkräften aufführen zu müssen, war auch dem praxiserfahrenen Zelter bewußt. So bemerkte er am 15. März 1830 in einem Brief an seinen Weimarer Freund Johann Wolfgang von Goethe:

<sup>17</sup> Dok VI, Nr. D 40.

<sup>18</sup> Dok III, Nr. 911.

<sup>19</sup> Dok VI, Nr. D 54 und D 55.

<sup>20</sup> Die erste Probe begann am 25. Oktober 1811; weitere Proben bzw. Teilaufführungen fanden in den Jahren bis 1815 statt. Vgl. Dok VI, Nr. D 54.

<sup>21</sup> Die Aufführung erfolgte in zwei Teilen. Der erste Teil erklang am 26. Januar 1834, der zweite Teil am 9. Februar 1834. Vgl. Dok VI, Nr. D 63.

Nun kann man bei öffentlichen Aufführungen (die Singakademie ausgenommen) Liebhabern nichts zumuten weil sie nicht zu gehorchen verstehn; daher muß man gute Professionisten haben und das ist denn wieder kostbar; dann müssen diese auch wieder doppelt geschickt sein um ältere Stücke gut zu behandeln welches unter meiner Anführung immer noch am Besten geht. Spontini hatte vor 2 Jahren im Benefizkonzerte für die Witwen der Kapellmusiker ein Credo vom alten Bach aufgenommen das war zum Krepieren denn keiner wußte was er vor Angst greifen sollte.<sup>22</sup>

Das von Zelter kritisierte Konzert fand am 30. April 1828 im Königlichen Opernhaus zu Berlin unter der Leitung von Gaspare Spontini statt. Dieser hatte dem Credo noch ein Instrumentalvorspiel von Carl Philipp Emanuel Bach vorangestellt. Den Rezensenten Adolph Bernhard Marx veranlaßte das seltsame Arrangement zu herber Schelte; er kritisierte, Spontini habe dem gewaltigen Credo eine „leiermässige Einleitung“ von Emanuel Bach hinzugefügt. Am Ende seiner Rezension bemerkt er:

Kann bei solcher – Entfremdung von den auszuführenden Werken noch die unbefugte und unpassende Veränderung der Instrumentation auffallen?<sup>23</sup>

Daß es bei der instrumentalen Besetzung der Bachschen Werke zu substantiellen Veränderungen kam, entsprach den aufführungspraktischen Kompromissen jener Zeit. Zu den Pionierleistungen gehört auch die Aufführung des Quoniam und des vollständigen Credo der H-Moll-Messe durch den Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main am 10. März 1828. Der Dirigent Johann Nepomuk Schelble hatte eine Partitur des Werkes bereits im Sommer des Jahres 1825 von Hans Georg Nägeli aus Zürich erhalten.<sup>24</sup>

### Matthäus-Passion

Ab 1815 widmete sich der praxiserfahrene Carl Friedrich Zelter auch der Matthäus-Passion, deren Partitur<sup>25</sup> sich abschriftlich in der Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia befand und ihm zugänglich war. Seine Dirigierpartitur, die er bereits um 1815 für eine erste Einstudierung eingerichtet hatte, ist seit 2001 wieder verfügbar;<sup>26</sup> eine zweite, vor 1823 angefertigte Aufführungs-

<sup>22</sup> Dok VI, Nr. D 62.

<sup>23</sup> Dok VI, Nr. D 61.

<sup>24</sup> Dok VI, Nr. C 54 K.

<sup>25</sup> D-B, *Am.B.* 6/7.

<sup>26</sup> D-B, SA 4658 (die Altsignatur der Handschrift lautet *1939,1*).

partitur<sup>27</sup> ist hingegen noch nicht wieder aufgetaucht. Wie Alfred Dürr seinerzeit nachweisen konnte,<sup>28</sup> diente die letztgenannte Handschrift als Kopiervorlage für die Partitur in Mendelssohns Besitz, die Johann Friedrich Rietz im Jahre 1823 eigens für den Vierzehnjährigen anfertigte. Rietz übernahm bei seiner Abschrift auch Zelters Aufführungsanweisungen. So gesehen hat Zelter die Passion tatsächlich ausgegraben, indem er sich als erster nicht allein um die Beschaffung der Quellen und die Herstellung von Aufführungsmaterialien verdient machte, sondern für seine Darbietung von Teilen des Werkes auch eine erste und weitreichende Bearbeitung vornahm. Was Mendelssohns 1829 verwendete Dirigierpartitur von Zelters erster Bearbeitung allerdings unterscheidet, ist der Umstand, daß Zelters Textänderungen<sup>29</sup> nicht übernommen worden sind. Vielleicht ist es dem Urtextverständnis Mendelssohns zu verdanken, daß bei den Aufführungen im Jahr 1829 ausschließlich originale Arientexte zu hören waren.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts sind die großen Chorwerke Bachs – die beiden Passionen und die H-Moll-Messe – selten in der Originalbesetzung und -gestalt und niemals vollständig aufgeführt worden. Hätten Mendelssohn und Zelter die Matthäus-Passion im Frühjahr 1829 ohne radikale Kürzungen dargeboten, dann wäre dem Werk wohl kaum jener spektakuläre Durchbruch zuteil geworden; vielleicht wäre die Passion beim Publikum und der Kritik sogar durchgefallen.

Eine weitere, nahezu gleichzeitige Aufführung der Matthäus-Passion erfolgte in Frankfurt am Main. Sie stand im Gegensatz zu den Berliner Aufführungen weit weniger im Rampenlicht der Medien. Anfang 1828 beschaffte sich der bereits erwähnte Dirigent des Frankfurter Cäcilienvereins Johann Nepomuk Schelble eine Partiturabschrift der Matthäus-Passion aus Berlin. Offenbar war es lediglich einer Erkrankung Schelbles geschuldet, daß die Frankfurter Passionsaufführung verspätet stattfinden mußte. Sie konnte erst am 29. Mai 1829, wenige Wochen nach den drei Berliner Darbietungen stattfinden. Weitere Aufführungen der Passion erfolgten in Breslau (1830), Stettin (1831), Königberg (1832 und 1834), Kassel (1832), Dresden (1833), Hannover (1836) und München (1842), ausgeführt von den dortigen Adjuvanten-Chören (Singvereinen oder Sing-Akademien).

Eine Aufführung der Matthäus-Passion war in Leipzig nicht sogleich möglich: Im Frühjahr 1831 hatte der Thomaskantor Christian Theodor Weinlig das Werk mit den Thomanern zwar einstudiert, mußte das Vorhaben aber aus unbekann-

---

<sup>27</sup> Altsignatur: 1939b; ausführlich dazu: A. Glöckner, *Zelter und Mendelssohn – Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829*, BJ 2004, S. 133–155.

<sup>28</sup> NBA II/5 Krit. Bericht (A. Dürr, 1974), S. 94–96.

<sup>29</sup> Siehe Glöckner, *Zelter und Mendelssohn* (wie Fußnote 27), S. 136–140.

ten Gründen wieder aufgeben. Möglicherweise erwies sich die doppelchörige Orchesterbesetzung als unüberwindbares Hindernis.

Somit blieb die Passion in Leipzig zunächst weitgehend unbekannt, wie Felix Mendelssohn Bartholdy am 2. Januar 1841 in einem Brief an seinen Bruder Paul berichtete. Am Palmsonntag (4. April) 1841 kam es unter seiner Stabführung aber dann zur ersten Leipziger Wiederaufführung nach 1800. Mendelssohns Darbietung in der Thomaskirche sollte der geplanten Errichtung eines Bach-Denkmal dienen. Immerhin wurde das Werk nun in einer weniger stark gekürzten Fassung präsentiert, denn es erklangen die in Berlin 1829 noch ausgelassenen Arien „Blute nur, du liebes Herz“, „Gebt mir meinen Jesum wieder“, „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ und „Mache dich, mein Herze rein“. Die Secco-Rezitative ließ Mendelssohn von zwei Violoncelli und einem Kontrabaß ausführen, nachdem er und Zelter diese 1829 noch auf dem Hammerklavier begleitet hatten.

### Johannes-Passion

Bachs Johannes-Passion hat sich gegenüber dem doppelchörigen Schwesterwerk nur zögerlich durchsetzen können. Immerhin hatte Zelter das Werk – nachdem er es schon 1815 mit der Sing-Akademie geprobt und teilweise musiziert hatte – offenbar am Karfreitag (5. April) 1822 aufgeführt. Am Tage zuvor vermerkte er in seiner Dirigierpartitur:

Aus gesammelten Bruchstücken, welche zum Theil von der Hand des Autors waren, habe mir diese Partitur zusammengesetzt und aus alter Liebhaberey zum großen Meister manches für die Fähigkeit meiner Ausübenden, welche wohl hundert Jahre jünger seyn mögen, praktikabel machen wollen, worüber ich, wenn ich den guten Bach irgendwo antreffen sollte, mich schon mit ihm zu verständigen gedenke. [...] Die Arie: Es ist vollbracht mit der Gambe konnten wir auf der Gambe nicht spielen weil wir dergleichen nicht mehr haben es ist daher für die Bratsche und so gegeben damit sich der Spieler auch dabey bedacht finde und da das Bachsche dabey steht; so kann sich jeder überzeugen was? und wie es verändert ist.<sup>30</sup>

Mit den „gesammelten Bruchstücken“, welche zum „Theil von der Hand des Autors waren“, ist der offensichtlich zur Aufführung mitverwendete teillautographische Stimmensatz der Johannes-Passion<sup>31</sup> gemeint. Die Quelle enthält zahlreiche Eintragungen Carl Friedrich Zelters.<sup>32</sup> Das für den Evangelisten schwer ausführbare Rezitativ Nr. 18<sup>c</sup> („Barrabas aber war ein Mörder“) wurde von ihm

<sup>30</sup> Dok VI, Nr. E 1.

<sup>31</sup> D-B, *Mus. ms. Bach St III*.

<sup>32</sup> Siehe den Krit. Bericht NBA II/4 (A. Mendel, 1974).



kurzerhand für den Baß umgeschrieben und dabei stark verändert (siehe Abbildung). Die Originalstimmen *St III* befanden sich vormals im Besitz von Georg Poelchau. Abraham Mendelssohn hatte sie im Jahr 1811 für die Sing-Akademie erworben. Zelters Aufführungspartitur ist von ihrer kriegsbedingten Auslagerung nicht zurückgekehrt.

Es ist davon auszugehen, daß der junge Mendelssohn bei dieser Aufführung (1822) als Altist mitgewirkt hat und die eben genannte Arie („Es ist vollbracht“) somit näher kennenlernte.<sup>33</sup> Sie wurde in späteren Jahren zum Vorbild für die Elias-Arie „Es ist genug“.<sup>34</sup> Seine Schwester Fanny hatte ebenfalls eine gewisse Vorliebe für die Passion: Bei ihren privaten Hauskonzerten ließ sie 1829 einige Sätze daraus musizieren.<sup>35</sup>

Bald nach dem Erscheinen ihres Erstdrucks erklang die Passion am 20. April 1832 in einem öffentlichen Konzert der Bremer Singakademie unter Wilhelm Friedrich Riem (1779–1857). Riem war von 1796 bis 1799 Alumne der Leipziger Thomasschule und somit Schüler von Johann Adam Hiller. Er brachte die Leipziger Bach-Tradition mit in die Hansestadt, wo er im Jahr 1814 das Organistenamt am Dom übernahm. Bemerkenswerterweise wurden bei den Bremer Passions-Aufführungen alle Solo-Arien von Mitgliedern der Sing-Akademie ausgeführt. Die Evangelistenpartie ließ Riem abwechselnd von vier Tenoristen singen, da er einerseits einem einzelnen Sänger den anspruchsvollen Part nicht zumuten konnte und andererseits – im Gegensatz zur Aufführungspraxis von Zelter und Mendelssohn – eine Transposition der Tenorstimme umgehen wollte.<sup>36</sup>

Am Palmsonntag (31. März) und Karfreitag (5. April) 1844 kam es unter Weinligs Amtsnachfolger Moritz Hauptmann zur ersten Darbietung der Johannes-Passion in Leipzig; zwei Jahre später (am 5. und 10. April 1846) erklang sie abermals mit dem Thomanerchor.<sup>37</sup> Bei seinen Aufführungen hatte Hauptmann nicht nur drei Arien entfallen lassen, sondern auch weitreichende Besetzungsänderungen vorgenommen: In der Alt-Arie „Es ist vollbracht“ ersetzte er die Viola da Gamba seltsamerweise durch ein Englischhorn; im Baß-Arioso „Betrachte, meine Seel“ ließ er den Lauten-Part von Klarinette

---

<sup>33</sup> Gemeinsam mit seiner Schwester Fanny war Mendelssohn am 1. Oktober 1820 Mitglied der Sing-Akademie geworden.

<sup>34</sup> Siehe dazu M. Staehelin, *Elias, Johann Sebastian Bach und der Neue Bund. Zur Arie „Es ist genug“ in Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium Elias*, in: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil, hrsg. von R. Cadenbach und H. Loos, Bonn 1986, S. 283–296.

<sup>35</sup> Dok VI, Nr. D 122 und D 123.

<sup>36</sup> Dok VI, Nr. D 124.

<sup>37</sup> *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Franz Hauser*, hrsg. von A. Schöne, Bd. 2, Leipzig 1871, S. 16 und 42.

(in tiefer Lage) und Violen ausführen. Den bezifferten Baß übernahmen (auch in den Secco-Rezitativen) Violoncelli und Violen.<sup>38</sup>

Die Johannes-Passion hat sich im 19. Jahrhundert nur allmählich durchsetzen können. Immerhin aber gab kein Geringerer als Robert Schumann, der sie am 13. April 1851 erstmalig in Düsseldorf im Rahmen eines Abonnementkonzerts zur Aufführung brachte,<sup>39</sup> ihr gegenüber der doppelchörigen Matthäus-Passion sogar den Vorzug.

### Magnificat

Die frühzeitige Veröffentlichung der Erstfassung von Bachs Magnificat (BWV 243 a) hatte den Musikforscher und Mitbegründer der Wiener Gesellschaft für Musikfreunde Raphael Georg Kieseewetter bereits vor 1818 zu Aufführungen des exorbitant schwierigen Werkes veranlaßt. Am 6. Mai 1818 berichtete er dem Musikhistoriker Franz Sales Kandler:

Ich hatte dieses Mal Hoboen u. Trompeten dazu genommen, (letztere jedoch für das Vermögen heutiger Trompeter arrangirt, da Bachs Trompetensatz für diese unerreichbar bleibt).<sup>40</sup>

Offenbar hatten die Aufführungen zuvor ohne die genannten Instrumente stattgefunden. Neben dem Magnificat erklangen in Kieseewetters „Historischen Hauskonzerten“ in Wien weitere Bachsche Werke, darunter 1822 das Kyrie in F-Dur (BWV 233 a), 1823 das sechsstimmige Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer“ (BWV 1079) und 1829 die Messe in G-Dur (BWV 236)<sup>41</sup>. Für Aufführungen von Bachs geistlichen Kantaten boten sich im katholischen Wien zunächst nur wenige Gelegenheiten, da eine liturgische Einbindung der Werke nicht gegeben war. In einem „Concert spirituel“ erklang am 5. Dezember 1839 immerhin die Choralkantate „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ (BWV 101)<sup>42</sup> – ein überaus „intrikates“ Werk, das Carl Friedrich Zelter bereits im Sommer 1812 gleich dreimal nacheinander musiziert hatte, bis er mit dem Aufführungsergebnis zufrieden war, wie er Goethe berichtete.<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Ebenda S. 16f.

<sup>39</sup> Siehe hierzu M. Wendt, *Fanfaren für Bach und andere Besetzungsprobleme – Schumanns Düsseldorfer Erstaufführung der Johannes-Passion*, in: *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*, Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von U. Bartels und U. Wolf, Wiesbaden 2004, S. 156–179.

<sup>40</sup> Dok. VI, Nr. D 75.

<sup>41</sup> Dok. VI, Nr. D 70, D 71 und D 194.

<sup>42</sup> Dok. VI, Nr. D 19.

<sup>43</sup> Dok VI, Nr. D 3.

## Weihnachts-Oratorium

Im Unterschied zu Bachs Passionen, den Messen und etlichen seiner Kantaten ist das Weihnachts-Oratorium nach 1800 anscheinend über einen längeren Zeitraum nicht erklingen. Zelter hatte sich bereits 1828 mit dem Werk eingehend befaßt und zusätzliche Chorstimmen für alle sechs Kantaten anfertigen lassen. Seine Eintragungen in die Neustimmen zu Teil III lassen vermuten, daß wenigstens dieser musiziert worden ist – vielleicht in einer der halböffentlichen Veranstaltungen der Sing-Akademie.<sup>44</sup>

Die erste öffentliche Aufführung des Oratoriums erfolgte am 20. Dezember 1844 mit der Breslauer Singakademie unter ihrem verdienstvollen Leiter Carl Theodor Mosewius. Allerdings erklangen dabei nur die Teile I und II. Weitere Aufführungen folgten 1845, 1847 und 1848 ebenfalls in Breslau.<sup>45</sup> Zu dieser Zeit war das Werk noch immer ungedruckt, weswegen Mosewius sich die originalen Aufführungsstimmen von der Berliner Sing-Akademie beschaffen mußte. Er hatte in den Jahren zuvor bereits etliche Bachsche Werke aufgeführt: 1826 die fünf Jahre zuvor im Druck erschienene Reformationskantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV 80), 1830 die Matthäus-Passion, 1835 die noch ungedruckte Kantate „Liebster Gott, wenn werd ich sterben“ (BWV 8) und 1836 den „Actus tragicus“ (BWV 106).<sup>46</sup> In den Folgejahren kam es zur Aufführung zahlreicher weiterer Kantaten.

Das Weihnachts-Oratorium erschien frühzeitig (1856) in der BG.<sup>47</sup> Damit war endlich der Weg frei, das Werk aus seinem Schattendasein zu befreien. Schon im darauffolgenden Jahr erklangen die Teile I bis VI in einem Konzert der Sing-Akademie zu Berlin unter Eduard Grell. Mit Rücksicht auf die technischen Anforderungen an die Sopranistinnen, Tenoristen und Trompeten musizierte man das Werk allerdings einen Halbton tiefer. Eigens dafür wurden transponierte Holzbläserstimmen ausgeschrieben. (Zwei in Des-Dur notierte Oboenstimmen sind von dieser Aufführung noch erhalten.)<sup>48</sup> Diese Praxis war relativ neu; zehn Monate zuvor hatte sie Grell bei einer Aufführung von Händels „Saul“ erstmalig angewandt. Verständlicherweise führte ein solches Musizieren – vor allem bei den Holzbläsern – zu Unstimmigkeiten in der Intonation. Für eine erneute Aufführung ließ Grell daher zwei Oboen in tiefer Stimmung (415 Hertz) anfertigen. Somit konnte weiterhin einen Halbton tiefer musiziert werden, ohne daß dafür transponierte Stimmen erforderlich waren. Daß Grell bei seiner Aufführung radikale Kürzungen vornahm, entsprach der

<sup>44</sup> Dok VI, Nr. D 9 (S. 566).

<sup>45</sup> Dok VI, Nr. D 24.

<sup>46</sup> Dok VI, Nr. D 8, D 10, D 13, D 94.

<sup>47</sup> BG 5/2.

<sup>48</sup> Oboe I, Oboe II; D-B, *N. Mus.* SA 3.

Praxis der Zeit. Ob sich für die vollständige Aufführung seitens des Publikums ausreichendes Interesse gefunden hätte – wie er dies für die Zukunft erhoffte –, ist fraglich, denn nach anfänglicher Euphorie hielt sich die Bach-Begeisterung des Berliner Konzertpublikums fortan eher in Grenzen. So mußte Karl Mendelssohn Bartholdy (1838–1897) acht Jahre nach dem Tod seines Vaters resignierend feststellen:

Man sieht hier die Kirchen vollgeproft von Menschen, am Charfreitag wandert halb Berlin, weil es keine öffentlichen Vergütungen gibt, aus Langeweile in die Passion von Bach, von der keiner etwas versteht, und aus der sie vor dem Ende gähnend herausgehen.<sup>49</sup>

### Probleme beim Einstudieren Bachscher Werke

Probleme beim Einstudieren der Bachschen Musik bestanden allenthalben. Manches Werk mußte bis zur Verzweiflung der Sänger und Instrumentalisten geprobt werden. Als der Chordirektor der Bremer Sing-Akademie Wilhelm Friedrich Riem sich im Dezember 1835 viel zu lange mit der *Missa in A-Dur* (BWV 234) aufgehalten hatte, verließen die meisten Tenoristen und Bassisten eine der Proben unter lautstarkem Protest, weil Werke anderer Komponisten mittlerweile viel zu kurz gekommen waren.<sup>50</sup> Da Riem auch bei der nächsten Probe nicht von der Messe ablassen wollte, „brach die Revolution los“ und dem beherzten Bach-Dirigenten wurde hinterbracht, „die Gesellschaft wolle nicht länger nichts als Bach singen“.<sup>51</sup> Als es am 30. Januar 1837 zu einer Abstimmung hinsichtlich der Karfreitags-Aufführung kam, votierten sechs Chormitglieder für Händels „Saul“, drei für den „Messias“, drei für Grauns „Tod Jesu“, aber immerhin 30 für die Bachsche *Johannes-Passion*.<sup>52</sup> Ungeachtet mancherlei Widerstände gelang es Riem also doch, seine Bach-Begeisterung auf seine Vereinsmitglieder zu übertragen. Der Bremer Chor war mit 50 bis 60 Sängern gegenüber anderen Chorvereinigungen vergleichsweise klein besetzt. Als in Königsberg an Bachs Geburtstag 1834 die *Matthäus-Passion* erklang, wurden mehr als 400 Mitwirkende gezählt.<sup>53</sup> Von einer standardisierten Bach-Besetzung konnte also auch zu jener Zeit keine Rede sein.

<sup>49</sup> Brief vom 11. April 1855, wiedergegeben in: *Bankiers, Künstler und Gelehrte. Unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn aus dem 19. Jahrhundert*, hrsg. und eingeleitet von F. Gilbert, Tübingen 1975, S. 164.

<sup>50</sup> Ausführlich wiedergegeben in Dok VI, Nr. B 74.

<sup>51</sup> Ebenda.

<sup>52</sup> Dok VI, Nr. B 75.

<sup>53</sup> Dok VI, Nr. D 104.

## Mendelssohn und die Bach-Interpreten seiner Zeit

Mendelssohns Verdienste um eine verstärkte Wiederbesinnung auf Bachs Werke sind unbestritten. Mit seinen richtungweisenden Passions-Aufführungen in Berlin und Leipzig beziehungsweise seinem Konzert zum Niederrheinischen Musikfest 1838 in Köln<sup>54</sup> oder dem historischen Bach-Konzert zur Einweihung des Leipziger Bach-Denkmal 1843<sup>55</sup> war er aber keineswegs ein Einzelkämpfer. Seine Bearbeitungs- und Aufführungspraxis unterschied sich kaum von der seiner Zeitgenossen. Zweifellos aber stand er mit Dirigenten wie Carl Friedrich Zelter, August Wilhelm Bach, Johann Nepomuk Schelble, Wilhelm Friedrich Riem, Raphael Georg Kiesewetter, Johann Gottfried Schicht, August Eberhard Müller oder Carl Theodor Mosewius in der ersten Reihe der damaligen Bach-Interpreten. Durch das Wirken von solch engagierten Musikern konnten die Werke Bachs in das Bewußtsein einer viel breiteren Öffentlichkeit gelangen. Zusammen mit anderen Persönlichkeiten gehörte Mendelssohn auch zu den Initiatoren und Wegbereitern der ersten Bach-Gesamtausgabe, mit deren Erscheinen ein neues Kapitel der Bach-Rezeption aufgeschlagen wurde und in deren Folge vor allem auch die Vokalwerke Bachs viel stärker als bis dahin Eingang in die musikalische Praxis fanden.

---

<sup>54</sup> Mendelssohn hatte hierfür ein Pasticcio zusammengestellt, basierend auf den Kantaten „Gott fähret auf mit Jauchzen“ (BWV 43), „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ (BWV 25) und „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). Vgl. Dok VI, Nr. D 17 und die dort angegebene Literatur.

<sup>55</sup> Dabei erklangen das Konzert d-Moll (BWV 1052), die Ouvertüre (Suite) D-Dur (BWV 1068), die Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (BWV 119), die Motette „Ich lasse dich nicht“ (BWV 1164), das D-Dur-Sanctus (BWV 232<sup>III</sup>) und das Preludio der E-Dur-Partita für Violine solo (BWV 1006). Vgl. Dok VI, Nr. D 202 sowie A. Hartinger, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Leipziger Bach-Pflege im Spiegel des Denkmalskonzerts vom 23. April 1843*, in: Ein Denkstein für den alten Prachtkerl. Felix Mendelssohn Bartholdy und das alte Bach-Denkmal in Leipzig, hrsg. von P. Wollny, Leipzig 2004, S. 81–114; und ders., „... lauter Vocal- und Instrumentalcompositionen dieses unsterblichen Meisters“. *Felix Mendelssohn Bartholdy und das Konzert zur Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmal am 23. April 1843*, in: Mendelssohn-Studien 14 (2005), S. 221–257.

506 [57]

Handwritten musical score for the original voices of J.S. Bach's Johannes-Passion BWV 245. The page shows the vocal parts with German lyrics: "Dann rief er ihn an und sprach: Du bist ein Mönch?" and "Da nahm er ihn mit sich und ging...". The notation includes various clefs, accidentals, and dynamic markings.

Abbildung. J. S. Bach, Johannes-Passion BWV 245. Originalstimmen;  
D-B, *Mus. ms. Bach St 111*, Stimme B 26 v (Einlage von der Hand C. F. Zelters).