

Die Aufführung der Bach'schen Matthäuspassion in Berlin 1829

1.) Einleitung

Die legendäre *Wiederaufführung der Matthäuspassion von Bach durch Mendelssohn am 11.3.1829* ist gut dokumentiert.

Susanna Großmann- Vendrey¹ und Martin Geck² haben die ersten wertvollen Beiträge zur Grundlagen- Erforschung der Geschichte dieser Aufführung unter Einbezug der damals gerade zugänglich gewordenen Quellen geleistet.

Die Aufführungspartitur, die Stimmensätze für das Orchester und die Chorhefte sind überliefert und befinden sich in der Bodleian Library Oxford. Zwischen 1950 und 1969 wechselte die Mendelssohn Collection – die sogenannten 27 ‚Green Books‘ – aus dem Besitz der Pianistin und Musikwissenschaftlerin Margaret Deneke (1882- 1969) in den Bestand der Bodleian Library³. Als der Nachlass auch rechtlich in den endgültigen Besitz der Bibliothek übergang, wurde mit der Katalogisierung der einzelnen Manuskripte begonnen. Heute sind die wichtigsten Quellen der historischen Aufführungsvorbereitung öffentlich verfügbar.

Neben einer Untersuchung der Handschriften sind Zeitzeugnisse der Berliner Aufführungen im Jahr 1829 zu berücksichtigen.

¹ S. Großmann- Vendrey *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969, s. 28ff

² M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967

³ P. Ward Jones *Zwei unbekannte Bach-Handschriften aus dem Besitz Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bach-Jahrbuch 2010, Leipzig 2010

Überliefert sind Briefe von Fanny Hensel an Karl Klingemann⁴ vom 22.3.1829 und an den Bruder Felix⁵ vom 18.4.1829. Sie geben einen genauen Bericht über die in kurzer Folge erfolgreich veranstalteten Konzerte im Haus der Singakademie.

Aus diesen Briefen ergibt sich nicht nur ein Bild der genauen Umstände dieser Konzerte, sie beleuchten auch das Verhältnis zwischen Carl Friedrich Zelter und der Familie Mendelssohn innerhalb der Planung und Vorbereitung der Aufführung am 11.3.1829.

Ergänzt werden die Eindrücke der Briefe durch die Erinnerungen von Eduard Devrient⁶, der mit Felix Mendelssohn Bartholdy bei Zelter um die Erlaubnis zur Aufführung gebeten hatte, die Planung und Vorbereitung aktiv begleitete und schließlich die Partie des Jesus in den Konzerten übernahm.

Die Berichte sind im Vergleich nicht immer deckungsgleich, was sicher auch der Tatsache geschuldet ist, dass die Erinnerungen Devrients nicht unmittelbar im Anschluss der historischen Ereignisse verfasst, sondern sehr viel später aufgeschrieben wurden. Allein die Tatsache, dass Devrient eine solche Schrift im Hinblick auf eine Veröffentlichung konzipierte, scheint dem Umstand geschuldet zu sein, dass der Wiederaufführung an sich

⁴ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn, 1729-1847: Nach Briefen und Tagebüchern, Bd. 1*, Berlin 1904

⁵ Fanny und Felix Mendelssohn *Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich, Briefwechsel 1821 bis 1846*, Hrsg Eva Weissweiler, Berlin 1997

⁶ Eduard Devrient *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich*, 2. Auflage Leipzig 1872

schon sehr bald eine spektakuläre, wenn nicht gar legendäre und historische Bedeutung zugemessen wurde.

Die Briefe von Fanny Hensel sind jedoch von besonderem Interesse, da sie den Ereignissen nahezu unverzüglich folgten. Es gab noch sehr viel mehr Zeitzeugnisse namhafter Persönlichkeiten in Briefen, Zeitungen und anderen Berichten, die jenen Schilderungen aus dem unmittelbaren Umfeld der Akteure zur Seite zu stellen sind. Insbesondere die Rezensionen in verschiedenen wichtigen Zeitungen sind sehr aufschlussreich.

Dennoch möchte ich mich in der historischen Perspektive zunächst auf die Quellen aus unmittelbarer Nähe beschränken. Sie können zwar nicht frei sein von einer subjektiven Färbung, die sich im Zweifelsfall immer auf die Seite des jungen Dirigenten Felix schlägt, garantieren aber andererseits die Sicht derer, die von Anfang an jederzeit anwesend waren. Bei der Faktenlage zum Konzert in der Singakademie beziehe ich mich auf die genaue Recherche von Martin Geck, in der alle wichtigen Daten gesammelt sind.

Die Edition einer Ausgabe von Klaus Winkler⁷ aus dem Jahr 2014 hat alle Erkenntnisse aus den Studien der Quellen sorgsam eingearbeitet. Alle wichtigen Argumentationsstränge der jüngsten Forschung zum Thema sind mit in die Ausgabe eingeflossen und im Vorwort dokumentiert.

⁷Klaus Winkler *J.S.Bach Matthäuspassion in den Versionen von Felix Mendelssohn Bartholdy Berlin 1829 und Leipzig 1841*, Bärenreiter Kassel 2014

Die geschichtliche Darstellung im Zusammenhang der Wiederaufführung basiert auch im Wesentlichen auf die oben genannten Quellen.

Eine erneute Auseinandersetzung zu den historischen Vorgängen um das Jahr 1829 muss darüber hinaus zum einen die archivierten Handschriften der Quellen im Bestand der Bodleian Library und ihre Untersuchungen thematisieren, andererseits aber auch die vielfältigen Abschriften und Kopien der ‚originalen‘ Partitur Bach’s berücksichtigen, die als Quelle zur Kopie der Aufführungspartitur Mendelssohns dienen konnten. Zudem liegt ja bekanntlich die Bach’sche Matthäuspassion an sich in zwei verschiedenen Fassungen vor.

Felix hatte auf ausdrücklichen Wunsch zu Weihnachten 1823 (möglicherweise auch zum Geburtstag 1824) von Großmutter Bella Salomon die Abschrift der ‚großen Passion nach dem Evangelium Matthäus‘⁸ als Geschenk erhalten. Devrient fügt an: ‚es war nicht leicht gewesen, von Zelter, dem eifersüchtigen Sammler, die Erlaubniß der Abschrift zu erbitten. Eduard Rietz hatte diese übernommen.....‘

Die Frage, ob Zelter die Vorlage zur Kopie bereit stellte, muss noch einmal gestellt werden. Hierzu gibt es divergierende Aussagen und Argumente der neueren Studien. Bella Salomon kannte einen weiteren ‚eifersüchtigen Sammler‘: Georg Poelchau (1773- 1836), ein ebenso bedeutsamer Bachsammler, der auch

⁸ Eduard Devrient *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich*, 2. Auflage Leipzig 1872

viele wichtige Autographe aus dem Nachlass Carl Philipp Emanuel Bachs besaß.⁹

Die persönliche Verbindung zwischen Bella Salomon und Georg Poelchau, der im Hause Salomon freundschaftlich verkehrte, kann nachgewiesen werden.¹⁰

Völlig irrelevant und historisch haltlos hingegen ist der Mythos einer Anekdote, die noch gerne bis ins 20. Jahrhundert Blüten trieb. Demnach soll Zelter seinerseits die Partitur ‚bei einem Käsekrämer als Makulatur‘ gekauft haben.¹¹ Die Geschichte ist mehrfach widerlegt worden.

Solche Legenden konnten auch nur gedeihen, weil man fälschlicherweise annahm, dass die großen Werke von Johann Sebastian Bach nach seinem Tod vergessen waren, was sich heute ebenfalls widerlegen lässt.

Zur Bedeutung des Komponisten Bach und seiner Werke im Musikleben Berlins muss ein eigener Abschnitt angefügt werden. Die neusten Forschungsergebnisse zeigen, dass von einer Wiederentdeckung der Matthäuspassion- Partitur nicht gesprochen werden kann. Der Titel der verdienstvollen Studie von Martin Geck ist dahingehend missverständlich. Die Musik von Johann Sebastian Bach war niemals vergessen -auch nicht die großen Oratorien und Kantaten. Ganz davon abgesehen gab es jedoch keine Aufführung einer gesamten Passion, die Gründe sind zu erörtern und werden beispielhaft im Vergleich der

⁹M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S.16 und 17

¹⁰ ebd S. 18 und 19

¹¹ ebd S.19

Konzertfassung 1829 zu Plänen einer Aufführung unter Leitung Zelters erörtert.

Im Sinne einer Gesamtauführung ist das Wort *Wiederentdeckung* sehr wohl angebracht und die Ausführungen von Martin Geck geben einen Hinweis, dass die Intention der Studie auch dahingehend verstanden werden will.

Die Frage der praktischen oder pragmatischen Einrichtung jener *Wiederaufführung* (nicht *Wiederentdeckung*) ist ein gesondertes Kapitel wert, wie auch die Fragen zur Besetzung.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts wurde das Thema der Begleitung der Secco- Rezitative diskutiert. Fanny Hensel hatte in ihrem Brief berichtet, dass ihr Bruder vom ‚Flügel‘ aus, mit einem Taktstock die Aufführung leitete.

Verschiedene Artikel neueren Datums vertreten die Hypothese, dass die Aufführung vom Oesterlein- Cembalo aus dem Privatbesitz Zelters geleitet wurde.

Diese Vermutung ist denkbar, aber nicht zwingend, da die angeführten und missverstandenen Indizien diese These nicht belegen können. Der Blick in die Aufführungspartitur lässt den Fehler schnell erkennen.

2.) Das ‚Bach-Fieber‘ in Berlin, die ‚Hauptstadt von Sebastian Bach‘ und der Kontext einer legendären Wiederaufführung

Martin Geck beschreibt das Berliner Bach-Fieber und zitiert aus einem Brief Heinrich Heines, der 1837 verfasst, die zehnjährigen Erinnerung aufgreift und direkt auf Meyerbeer Bezug nimmt¹²: „...Ich erinnere mich, ich traf ihn (Meyerbeer) in der Gesellschaft des Dr. Marx, welcher damals zu einer gewissen musikalischen Regence gehörte, die, während der Minderjährigkeit eines gewissen jungen Genies, das man als legitimen Thronfolger Mozarts betrachtete, beständig dem Sebastian Bach huldigte.....und als ich ihm erzählte, mit welchem Enthusiasmus ich jüngst in Italien seinen „Crocianto“ aufführen sehen, lächelte er mit launiger Wehmut und sagte:“Sie kompromittieren sich, wenn Sie mich armen Italiener hier in Berlin loben, in der Hauptstadt von Sebastian Bach!““ Neben der Bach- Begeisterung in Berlin spielt Heine in seinem Brief interessanterweise auch auf den Aspekt einer konkurrierenden Beziehung zu Meyerbeer an. Tatsächlich wurde diese Familien- Fehde ausgiebig ausgetragen, wie von Thomas Kliche gut dokumentiert ist.¹³

Das Spannungsverhältnis zwischen der Familie Beer und den Mendelssohns einerseits, wie auch die subtile Gegnerschaft zwischen Mendelssohn und Spontini, der seinerzeit als

¹²M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S. 24-25

¹³Thomas Kliche *Camacho und das ängstliche Genie*, Hützel 2014

königlicher Generalmusikdirektor die Oper in Berlin leitete, und selbstverständlich auf der Prominenten- Gästeliste des Konzertes nicht fehlen durfte.¹⁴ Das spannungsvolle Beziehungsdreieck soll hier nicht eingehend vertieft werden, wobei ein Hinweis auf die intrigant hintertriebene Premiere der frühen Mendelssohn- Oper ‚Die Hochzeit des Camacho‘ nicht unerwähnt bleiben soll.

Das Bach-Fieber war also auch eine ästhetische Positionierung gegen die italienische Opern- Mode der Zeit, die auch in Berlin angekommen war. War dieses Fieber jedoch mehr als ein künstlerischer Gegenpol? Und ab wann kann man von einem Bach-Fieber überhaupt sprechen? Waren zumal die geistlichen Gesangswerke des großen Leipziger Barockkomponisten wirklich vergessen?

Martin Geck beginnt seine wichtige Studie mit Ausführungen zur Bachtradition nach dem Tode des Thomaskantors 1750 und stellt fest, dass nur ein kleiner Kreis von Experten, das kompositorische Erbe Bachs pflegte und bewahrte, dies aber vor allem im Hinblick auf seine ‚praktische Verwendbarkeit‘¹⁵.

Wichtige Namen werden genannt und lassen aufhorchen, etwa: Johann Philipp Kirnberger (1721- 1783), ein bekannter Bach-Schüler, der bereits seit 1758 begonnen hatte, für die

¹⁴M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967 S. 43

¹⁵ ebd. S. 11

Prinzessin Anna Amalie von Preußen eine Handschriftensammlung mit Werken Bachs anzulegen.

Kirnberger selbst war Musiklehrer von Bella Salomon, Mendelssohns Großmutter, wie ein Artikel der FAZ 2020 in Zusammenhang mit der Präsentation von zeitnah wieder gefundenen Stimmbüchern zum Schlusschor der Matthäuspassion ausführt.¹⁶

Die erwähnten Stimmbücher sind Abschriften des Kopisten Holstein (Vorname unbekannt) und wurden möglicherweise zur Aufführung in privaten Kreisen gebildeter Musikliebhaber verwendet.

Wenn man zu recht vermutet, dass sich auch Bella Salomon zum Kreis der ‚Musikübenden Gesellschaft‘ rechnete, und diese ‚Gesellschaft‘ regelmäßig aus großen Werken in privaten Zirkeln musizierte, nimmt es nicht Wunder, wenn der Enkel später im Kreis der Singakademie diese großen Werke mit besonderem Eifer studierte, auch in Ausschnitten und quasi in geschlossener Gesellschaft regelmäßig sang.

Karl Friedrich Fasch hatte 1791 mit der Gründung der Singakademie den Grundstock für das private Studium und die Pflege großer Meister gelegt. Die Motetten von Bach spielten innerhalb dieser Pflege eine besondere Rolle.

Als Zelter 1800 die Leitung der Singakademie nach dem Tod des Gründers übernahm, änderte sich an dieser musikalischen Ausrichtung nichts, im Gegenteil.

¹⁶ Jan Brachmann, FAZ vom 15.1.2020 *War die Matthäuspassion nie vergessen?*

Wenn wir nach heutigem Wissensstand davon ausgehen müssen, dass die Pflege der Motetten, die Aufbewahrung der Kantaten und Oratorien- inklusive der auf besondere Ausschnitte zugeschnittenen, nicht öffentlichen und im privaten Bereich organisierten Musizierstunden- in Berlin bereits sehr bald nach dem Tod des Thomaskantors begann, können wir die These der vergessenen Schätze der geistlichen Gesangswerke Bachs nicht weiter aufrecht erhalten.

Nach den spektakulären Funden, die vom Direktor des Leipziger Bach-Archivs, Peter Wollny im oben angeführten Zeitungs-Artikel in Bezug auf eine sehr frühe Bach-Tradition bewertet wurden, muss die Bedeutung der Auseinandersetzung mit dem Erbe der ‚alten Musik‘ neu gedacht werden.

Mit der Gründung der Singakademie 1791 hat sich das Studium der bedeutenden musikalischen Hinterlassenschaft quasi institutionalisiert. Die Fortentwicklung der im Fokus stehenden Werke ist folgerichtig und der Wunsch Zelters, auch größere Werke Bachs einzustudieren und wenn möglich sogar öffentlich aufzuführen, konsequent. 1811 artikuliert sich nachweislich das Interesse Zelters an den Passionen und der h-moll-Messe, für die er in diesem Jahr erste Proben ansetzte. Die akkurat geführten Probenbücher geben Aufschluss über den Plan, sich der Matthäuspassion genauer zuzuwenden.¹⁷

Die Quellen zu den Handschriften der zu studierenden Partituren waren vielfältig. Wie erwähnt besaß Zelter selbst

¹⁷M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S.15

eine Kopie. Zudem waren die Abschriften von Kirnberger bekannt, wie auch die bereits genannte Handschriftensammlung Poelchaus.

In der ‚Musikübenden Gesellschaft‘ gab es vereinzelte Verbindungen zu Carl Philipp Emanuel Bach. Der Nachlass des 1788 verstorbenen Komponisten wurde veräußert. Auch Georg Poelchau erwarb eine wichtige Kopie der Partitur der Matthäuspassion.

Diese Umstände verdienen noch an anderer Stelle dieser Schrift eine gesonderte Würdigung.

Das naheliegende Interesse an Bach'schen Vokalwerken der Großmutter im Hinblick auf den ausgesprochenen Wunsch des Enkels, eine Partitur - Abschrift der Matthäuspassion zu besitzen, bekommt durch den oben beschriebenen Kontext eine neue Perspektive. Das Interesse des aufstrebenden Dirigenten Felix Mendelssohn Bartholdy an der Matthäuspassion ist kein Zufall, der Weihnachts- oder Geburtstagswunsch scheint naheliegend, wie auch die Wunscherfüllung der Großmutter eine angemessene Adresse gewesen sein musste.

Dass der Enkel durch Vermittlung auch in der Lage war, anlässlich der Probenvorbereitung zur geplanten Aufführung, verschiedene Autographe zu vergleichen, kann zwar nicht belegt werden, ist aber naheliegend. Unstrittig ist, dass gewisse Eintragungen in der Partitur-Handschrift darauf zurück zu führen sind, dass es dem Dirigenten möglich war, fragliche Stellen in anderen Manuskripten zu überprüfen.

Die Auseinandersetzung mit der Geschichte einer ‚Wiederaufführung‘ muss berücksichtigen, dass die Matthäuspassion in Gänze als nicht mehr aufführbar galt. Insofern ist der Plan einer Gesamtauführung kühn. Die eigentliche große Tat bestand im Mut der Unternehmung selbst und in der außergewöhnlich forschen und zielgerichteten Art einer zudem erfolgreichen Realisierung.

Bevor wir jedoch zur Drstellugn der eigentlichen Vorbereitungen, den Proben und historischen Konzerte kommen können, müssen zunächst die ursprünglichen Pläne erwähnt werden, die von Zelter entworfen, dann aber nicht umgesetzt wurden.

Das Konzept einer Aufführung durch Zelter sind durch seine Eintragungen in die eigene Partitur überliefert.

Die Sorge um eine dem Verständnis der Zeitgenossen entsprechende Darbietung stand im Vordergrund des Aufführungskonzepts. Die Einrichtung der Partitur, wie auch die Striche innerhalb der überlieferten Entwürfe zu Aufführungsfassungen dienten der praktischen Erwägungen einer Vermittlung und sollten das Publikum, wie auch die Ausführenden für das Werk gewinnen.

3.) Die Idee, der Plan Zelters und die Konzertifassung von 1829

Mit der Frage, ob die Geschichte umgeschrieben werden muss beginnt der bereits erwähnte Zeitungsartikel.¹⁸ ,Der 11. März 1829 markiert bislang den strahlenden Tag, an dem die Bach-Renaissance einsetzte: Der zwanzigjährige Felix Mendelssohn Bartholdy brachte mit der Sing-Akademie zu Berlin Johann Sebastian Bachs „Matthäuspassion“ zur Wiederaufführung, und eine breite Öffentlichkeit begriff plötzlich, welchen Rang dieser vergessene Komponist hatte.'

Zunächst muss korrigiert werden, dass nur ein Teil der Singakademie mitgewirkt hat. Die Initiative Mendelssohns und Devrients war unabhängig von der Institution Singakademie, auch wenn das zunächst einen anderen Anschein hatte. Fanny Hensel schreibt in einem Brief an Klingemann am 27.12.1828: 'Felix hat viel und mancherlei Arbeiten vor: Er Bearbeitet für die Akademie Acis und Galatea, eine Händel'sche Kantate, dafür singt die Akademie ihm und Devrient die Passion, die im Laufe des Winters zu einem wohltätigen Zweck (dass der Zweck hier Mittel ist und das Mittel Zweck, begreifen Sie) aufgeführt werden soll'.¹⁹ Hier spielt die Reputation der bereits bekannten Akademie, in die Fanny und Felix 1820 aufgenommen wurden die entscheidende Rolle. Der

¹⁸ Jan Brachmann, FAZ vom 15.1.2020 *War die Matthäuspassion nie vergessen?*

¹⁹ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn, 1729-1847: Nach Briefen und Tagebüchern, Bd. 1*, Berlin 1904

erste private Kreis aus Enthusiasten, der quasi harte Kern der frühen Proben taugte nicht zur Werbung um Anerkennung.

Auch eine beabsichtigte Drucklegung wird von Fanny bereits im Brief am 27.12.1828 an Klingemann erwähnt.

Die Proben ab Februar 1829 -laut Probenbücher am 2.2., 9.2., 16. und 17.2., 23. und 24.2., 2. und 3.3. und letztlich der Generalprobe am 10.3.- und das Konzert fanden in den Räumlichkeiten(Cäciliensaal), bzw. dem Konzert-Saal im Haus der Singakademie statt, ein beträchtlicher Teil der allmählich auf 158 Sängerinnen und Sänger angewachsenen Schar, die sich seit Februar 1829 zu den Proben einfanden, waren Mitglieder des berühmten Chores, der damals allerdings 354 singende Mitglieder und 109 Aspiranten zählte.²⁰ Für das in Rede stehende Konzert wurde an die Singakademie obendrein Miete gezahlt.²¹

Wie schon beschrieben, hatten Mendelssohn und Devrient bereits vor den Proben im Haus der Singakademie Interessierte versammelt, die sich bereits vor Ablauf des Jahres 1828 im Hause Mendelssohn zum Musizieren der großen Passion trafen.²² Von einem ‚Konzert der Sing-Akademie zu Berlin unter Leitung Mendelssohns‘- wie im Zeitungsartikel 2020 geäußert- kann durchaus nicht gesprochen werden.

Vor dem Tod Zelters war es für die Familie Mendelssohn durchaus sinnvoll, den Einbezug der Singakademie deutlich

²⁰M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967 S. 35

²¹ebd. S. 31

²²ebd.,S.25-26

hervor zu heben. Aus heutiger Sicht muss die Mitwirkung der Singakademie jedoch angemessen berücksichtigt werden, darf aber die Faktenlage nicht verfälschen. Weder der Institution, dem Leiter, der Vorsteherschaft, noch dem Chor selbst kann das Projekt der *Wiederaufführung* zugesprochen werden.

Auf den Eingangs bezogenen Artikel kann eine explizite *Wiederaufführung* jedoch in jedem Falle angenommen werden, da ein öffentliches Konzert der Passion in Gänze, wenn auch mit Strichen, vor diesem 11.3.1829 seit 1736 nachweislich nicht zustande gekommen kam.

Dass dieses mutige Unternehmen auf Initiative von zwei begeisterten und engagierten jungen Männern überhaupt gestartet war und letztlich unter der erstaunlichen Leitung eines noch nicht auf zahlreiche Erfahrungen blickenden Dirigenten so erfolgreich stattfinden konnte, verdient nicht nur eine besondere Erwähnung, das Konzert an sich hat Geschichte geschrieben. Der Mythos *Bach*, der sich im 19. Jahrhundert stringent entwickelte, beruht vielleicht ausschließlich auf dieser *Wiederaufführung*.²³

Die Mär vom vergessenen Thomaskantor ist widerlegt, die Anekdote von der ‚Makulatur‘ des ‚Käsekrämers‘ längst als falsche Legende entlarvt. Diese Beigaben zur Geschichte scheinen jedoch der historischen Bedeutung eine besondere Aura zu verleihen. Die Zutaten der legendenhaften Berichte entstammen daher auch einer Zeit, die vom eigentlichen

²³ Martin Geck *Die Geburtsstunde des „Mythos Bach“*, Stuttgart 1998

Geschehen im Jahr 1829 weit entfernt sind, die historische Tat als solche aber in der Erinnerung überhöhen. Der ‚Mythos Bach‘ verlangte ein außergewöhnliches Ereignis der Ausgrabung, dass es jedoch tatsächlich nicht gab. Die historische Tat an sich lag hauptsächlich darin begründet, den Impuls der Zeit aufzugreifen. Die Idee einer *Wiederaufführung* selbst lag schon in der Luft, es brauchte jedoch die Energie der Ausführung. Dies kann als unumstritten gelten. Es bedarf daher heute keiner legendenhaften Ausschmückungen mehr.

Dass es bereits Pläne zur Aufführung der in Rede stehenden Passion gab, lässt sich nicht nur durch die Probenbücher der Singakademie 1815 belegen.²⁴ Die handschriftlichen Eintragungen in Zelters Partitur- Abschrift, die 2001 aus Kiew in die Bestände der Sing-Akademie zu Berlin zurück kehrte, und die von ihm vorgenommene Nummerierung der Sätze dokumentiert die Einrichtung des Werkes nach seinen Vorstellungen. Die Eintragungen erfolgten teilweise mit Bleistift, aber auch mit schwarzer und roter Tinte. Neben Vortrags- und Artikulationszeichen, Bögen, Trillern und Tempobezeichnungen, sind auch Textänderungen und Ergänzungen notiert.²⁵ Ein Beispiel sei genannt, im Original heißt es: „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz; wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!“ Zelters Umdichtung lautet: „O Schmerz! O herbes,

²⁴ Andreas Glöckner *Zelter und Mendelssohn- Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829*, Bach-Jahrbuch 90, 2004

²⁵ ebd. S. 136

felsenhartes Herz; sieh deinen Herrn, erkennst du Jesum nicht?“ Textänderungen dieser Gestalt hielt Zelter für unabdingbar. „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).“²⁶

Der Respekt vor dem Werk des großen Thomaskantors ist ebenso unverkennbar, wie die Sorge um die Vermittelbarkeit der alten Texte, der Zeitgeschmack erforderte Zugeständnisse im Hinblick auf die Textauswahl, aber auch bezüglich der Gesamtdauer einer Aufführung, zumal barocke Affekte nicht mehr durchgängig zweifelsfrei verstanden werden konnten und neue Ausdrucksmöglichkeiten der Musik jener Zeit alte Stile im täglichen Gebrauch abgelöst hatten.

Die Eintragungen zeigen, dass Zelter keine Arie zu streichen beabsichtigte, sondern vielmehr auf die einleitenden Accompagnati verzichten wollte.²⁷ Mendelssohn hingegen verzichtete auf die Arien und ließ die Accompagnati quasi stellvertretend musizieren, was die Gesamtdauer einer

²⁶ *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Hrg. M. Hecker, Leipzig 1915

²⁷ Andreas Glöckner *Zelter und Mendelssohn- Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829*, Bach-Jahrbuch 90, 2004

Aufführung wesentlich verkürzte. Darin und im dramaturgischen Konzept der gestrafften, konzentrierten Erzählung liegt das Geheimnis der beabsichtigten, zeitimmanenten Vermittlung.²⁸ Zelter scheute sich nicht -wie später Mendelssohn natürlich auch- im Evangelien-Text zu streichen. Die Eingriffe im Notentext der Rezitative sind in der geplanten Fassung Zelters gravierender als die Veränderungen, die später durch Mendelssohn vorgenommen wurden. Die Oktavierungstranspositionen des Evangelisten für das Konzert 1829 basieren zu einem großen Teil auf den Einrichtungshinweisen der Partitur Zelters. Den Christus- Part ließ Mendelssohn unangetastet, sowohl hinsichtlich einer Notentext- Veränderung als auch im Hinblick auf Streichungen.

Bemerkenswert ist die Existenz einer zweiten Probenpartitur im Besitz Zelters.

Die erste Kopie war eine Abschrift der Frühfassung der Matthäuspassion in der sogenannten Altnikol- Fassung. Die Provenienz ist der Handschriftensammlung der Anna Amalia Privatbibliothek zu zurechnen.

Über die Existenz der zweiten Abschrift wissen wir aus verschiedenen Berichten, die Handschrift gilt jedoch nach dem Zweiten Weltkrieg als verschollen und kann heute nicht zu Vergleichen direkt heran gezogen werden.

²⁸ Sachiko Kimura *Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäuspassion- Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt*, Bach-Jahrbuch 84,1998

Die erste Partitur diente der Vorbereitung zu Proben und Aufführungen, wie oben ausgeführt, denn aus dieser Partitur wurden Stimmen hergestellt, was auf die Absicht eines Konzertes hindeutet. Interessanterweise ist die Einrichtung der Proben- Partitur jedoch nicht abgeschlossen. Zelter muss also den Plan einer Aufführung wieder verworfen oder verschoben haben.

Er hielt die Passion in großen Abschnitten offensichtlich nach wie vor für ‚borstig‘.²⁹ Zudem muss festgestellt werden, dass die Gesamtdauer einer Passions- Aufführung nach den kleinen Eingriffen und Streichungen dem damaligen Publikum noch zu lang gewesen sein musste. Konzertprogramme der Zeit zum Jahrhundertwechsel und in der ersten Hälfte des 19.

Jahrhunderts waren zwar durchaus lang, wurden aber in Bezug auf Besetzung und Abwechslung sehr bunt angelegt, ein einziges großes Werk in einer Gesamtspieldauer von weit über 3 Stunden war unüblich, zumal wenn Werke einer ungewohnten Stilistik musiziert werden sollten.

Zelters Skepsis hinsichtlich einer Aufführung hat sich im Zuge der Probenarbeit ganz offenkundig verfestigt, er wollte das Risiko einer Erstaufführung nicht tragen.³⁰

Insofern kann der spektakuläre Erfolg der *Wiederaufführung* mit ihm nicht in Verbindung gebracht werden.

²⁹ M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S.15

³⁰ Andreas Glöckner *Zelter und Mendelssohn- Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829*, Bach-Jahrbuch 90, 2004, S. 149

Zelters Bemühungen um die Matthäuspassion verdienstvoll, ‚ausgegraben‘ hat er sie ebenso wenig wie Mendelssohn. Die voran gegangenen Ausführungen geben guten Grund für die Argumente, die der These an der Mitwirkung Zelters zu einer Wiederaufführung widersprechen.

‚Aus der Zeitung wirst Du schon ersehn haben, daß wir die Passion von J.S.Bach aufführen. Felix hat die Musik unter mir eingeübt und wird sie dirigieren, wozu ich ihm meinen Stuhl überlasse.‘³¹ Dieses Zitat Zelters aus einem Brief an Goethe vom 9.3.1829 kann gründlich missverstanden werden.

Mendelssohn konnte die große Passion innerhalb der Proben ab 1820, die von seinem Lehrer Zelter geleitet wurden, gut kennenlernen, die Proben in der Singakademie im Februar 1829 wurden zunächst auch im Beisein Zelters von Mendelssohn geleitet, von einer direkten Probentätigkeit Zelters kann jedoch nicht gesprochen werden, zumal er sich sehr bald von den Proben auch wieder verabschiedete, wie Fanny zu berichten weiß. Der Brief an Goethe erklärt deshalb die Situation nur ungenau und lässt den entscheidenden Ausgang offen. Das Risiko eines Misserfolgs war schließlich gegeben. Indes sind die gravierenden Unterschiede in den Aufführungs-Konzepten beachtlich.

Die Konzertfassung von 1829 unterscheidet sich –wie schon beschrieben– ganz wesentlich von der geplanten Aufführung

³¹*Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Hrg. M. Hecker, Leipzig 1915

unter Zelter, wenn sich auch Mendelssohn von seinem Lehrer anregen und inspirieren ließ.

Textveränderungen durch Zelters Hand wurden klar verworfen, dem jungen Dirigenten war es daran gelegen, dem Werk im Original so weit wie möglich nahe zu kommen und doch die notwendige Vermittlung im Blick zu behalten. Es galt, eine Brücke zu bauen, die sowohl die stilistischen Unterschiede der Epochen berücksichtigte, das Werk an sich jedoch dem Geschmack eines ‚modernen‘ Publikums mit ‚modernem‘ Kontext nicht auszuliefern.

So wollte Mendelssohn radikale Einschnitte verantworten ohne das Original bloß zu stellen, oder durch eine ungewohnte Überlänge das Publikum zu überfordern.

Die Bearbeitung des Rezitativs „Der Vorhang im Tempel zerriss“, den Mendelssohn 1829 von allen Streichern spielen ließ, geht den Angaben Glöckners zufolge auch auf die Idee Zelters zurück, bzw. wurde von Mendelssohn übernommen.³² Diese Feststellung relativiert die oben ausgeführte These jedoch keinesfalls. Die Streicheraussetzung schrieb Mendelssohn. Die Einschnitte der Berliner Fassung von 1829 durch Striche waren immens und radikal, zur Frage der Besetzung und zur Frage der Notentext-Veränderungen müssen noch gesonderte Kapitel folgen, aber die Absicht, dem Originals so gut als möglich treu zu bleiben, können nicht übersehen werden, wenn

³²Andreas Glöckner *Zelter und Mendelssohn- Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829*, Bach-Jahrbuch 90, 2004, S. 147

man eine gerechte Einschätzung der geschichtlichen Lage vornehmen möchte, die nichts mit unserer, durch viele langjährige, geschulte Erfahrungen und aus Kenntnis einer historischen informierten Aufführungspraxis entstandenen Bildung zu tun hat.

Eduard Grell -1832 Vizedirektor, ab 1853 selbst Leiter der Singakademie, erinnert sich 1883: „Bachs Werke (inclusive die Matthäus-Passion) waren in Berlin keineswegs vergessen,.....“, „Soll jemand die Passion ‚ausgegraben‘ haben, so ist das kein anderer als Zelter gewesen....“ fährt Grell fort.³³ Die erste Einschätzung kann heute zweifelsfrei belegt werden. Die zweite Feststellung ist problematisch.

Die Unterscheidung der Begriffe Ausgrabung, Wiederentdeckung und Wiederaufführung ist bedeutsam mit Blick auf die Würdigung, dessen, was 1829 wirklich geschah. Der missverständliche Gebrauch und das Vermischen der Worte, verschleiert die historische Faktenlage.

Den Namen Mendelssohn und sein Verdienst im Zusammenhang mit der Wiederbelebung eines nationalen Kulturerbes zu relativieren, folgt häufig der Intention einer kulturpolitischen Akzentverschiebung geschichtlicher Ereignisse, die wir nicht zulassen dürfen. So zitiert, problematisiert und widerspricht Martin Geck Thesen aus musikwissenschaftlichen Schriften der Zeit des

³³ ebd. S. 147

Nationalsozialismus, die den Zusammenhang zwischen Mendelssohn und der Matthäuspassion zu vertuschen suchen.³⁴

Die musiktheoretische und kulturpolitische Schrift des Überzeugungstäters Ernst Pepping aus dem Jahre 1934, bekennt sich in aller Deutlichkeit zum kulturellen Umschwung der Nazi-Zeit. In der *Stilwende der Musik* werden Vorgänge zu Beginn des 19. Jahrhunderts thematisiert, als die ‚Musik Bachs neu entdeckt wurde,‘³⁵ ohne den Namen Mendelssohn überhaupt zu erwähnen.

Eduard Grell argumentiert sicher nicht auf dem Hintergrund einer antisemitischen Haltung, wenn auch die nationale Gesinnung mit Blick auf das kulturelle Erbe stets judenfeindliche Züge getragen hat.

In seinen Erinnerungen setzt er fort: ‚Hierbei (in den Freitags-Versammlungen) kamen nebst vielen anderen Werken von Bach.....auch die Chöre der Matthäuspassion zur Aufführung. Als das Jahr 1829 herankam, war mit einemale von einer vollständigeren Aufführung 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....‘. Es ist unmöglich, dieses Zitat in seiner kulturgeschichtlichen Absicht miss zu deuten.

³⁴M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S.21

³⁵Ernst Pepping *Stilwende der Musik*, Mainz 1934, S. 10

4.) Die Quellen

Andreas Glöckner führt in seiner Untersuchung der Quellen aus, dass es sich für die in Frage kommende Vorlage zur Erstellung der Mendelsohn- Partitur nur um eine Abschrift aus dem Besitz Zelters handeln kann.

Zelter ließ sich bis 1815 eine Partitur durch den Kopisten Johann Christoph Farlaus erstellen, die auf die Handschrift der Frühfassung/genannt Altnikol-Fassung zurück geht. Das Autograph ging im Zweiten Weltkrieg verloren und kehrte 2001 aus Kiew in den Bestand der Sing-Akademie zu Berlin zurück. Aus der besagten Partitur- Abschrift sind Stimmen zur Aufführung erstellt.

Der Nachlass von Carl Philipp Emanuel Bach blieb nach dem Tode des Komponisten zunächst in Hamburg und wurde vom Amtsnachfolger Christian Friedrich Gottlieb Schwencke im Herbst 1824 an Georg Poelchau veräußert. Zuvor war aus den Originalstimmen der Leipziger Aufführung von 1736 eine Partitur erstellt worden, sehr wahrscheinlich sogar bis 1815. Der unbekannte Kopist hatte voraussichtlich bei der Vermischung der zur Einsicht möglichen Partitur in der Frühfassung und den Stimmen unbeabsichtigt eine neue Fassung geschaffen, die Quellen- Kontamination legte vermutlich eine neue Mischform der Fassungen zu Grunde.

Leider ist die besagte Handschrift verschollen. Die Originalstimmen aus dem Nachlass C.P.E. Bachs hat Poelchau seinerseits an Abraham Mendelssohn weiter veräußert, der

diesen Stimmensatz wahrscheinlich als Schenkung der Singakademie übergab.³⁶ Poelchau behielt die wertvolle Partitur aus dem Nachlass.

Wichtig ist festzuhalten, dass Bella Salomon ihr Geschenk nicht von diesen Handschriften zur Anfertigung veranlasst haben konnte, weil die Partitur ja schon Weihnachten 1823 oder Februar 1829 übergeben wurde. Bella Salomon starb am 9.3. 1824.

Für Andreas Glöckner bleibt es aufgrund der Untersuchungen von Alfred Dürr zur Neuen Bach- Gesamtausgabe/ Matthäuspassion, Kassel 1972 (hier der Kritische Bericht) unbestritten, dass die zweite Abschrift im Besitz Zelters die Vorlage der Abschrift war.

Für Martin Geck war es hingegen ausgemacht, dass die Vorlage nicht aus dem Besitz Zelters stammen konnte.³⁷ Er favorisierte die These der Provenienz aus der Autographen- Sammlung Poelchaus, diese kann jedoch nicht auf Erkenntnisse der Quellenlage von 1972 oder 2001 zurückgreifen. Sehr wahrscheinlich ist, dass Mendelssohn Einblick in das Quellenmaterial der Originalstimmen genommen hat und aus dem Vergleich verschiedene Fehlerkorrekturen vornehmen konnte, die er für die Aufführung 1829 brauchte. Das Beziehungsgeflecht zwischen Großmutter, Vater und Georg Poelchau, und im Wissen

³⁶ Andreas Glöckner *Zelter und Mendelssohn- Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829*, Bach-Jahrbuch 90, 2004, S. 134 - 141

³⁷ M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S.16ff

um den Nachlass von C.P.E. Bach als Ergänzung zur vorhandenen Geschenk-Partitur, die vielleicht (oder wahrscheinlich) von Zelter zur Abschrift zur Verfügung gestellt wurde, ermöglichten es, in der Vorbereitung zur Aufführung - wahrscheinlich bereits 1828- die richtigen Schlüsse aus den vorliegenden Quellen zu ziehen.

Eine kleine Bass-Oktavierung als Korrektur wird im Folgenden noch ein wichtiger Hinweis sein.

Die Kopisten der Orchesterstimmen waren Johann Friedrich Rietz, seine Söhne Eduard und Julius und Friedrich Knuth.³⁸ Eduard Rietz, Geigenlehrer von Felix, übernahm im Konzert 1829 die Konzertmeisterposition.

Die Quellen der Geburtstags- Abschrift sind heute im Besitz der Bodleian Oxford Library.³⁹ Sachiko Kimura hat diese Quellen untersucht, wie auch das Konvolut der Stimmen, die für das Konzert 1829 und die Leipziger Aufführung 1841 erstellt und archiviert wurden.⁴⁰

Diese Hauptquellen der Aufführungen geben den entscheidenden Aufschluss zur musikalischen Gestalt der in Rede stehenden Konzerte. Zugleich geben sie Hinweise zur Besetzung und Anzahl der beteiligten Instrumentalisten. Insbesondere das Stimmenmaterial mit den verschiedenen zusätzlichen

³⁸ Sachiko Kimura *Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäuspassion- Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt*, Bach-Jahrbuch 84,1998, S. 94

³⁹ Ms.M.D.Mendelssohn c.68

⁴⁰ Ms.M.D-Mendelssohn b.8, b.9 sowie Ms.Mus.d.210

Eintragungen ist wichtig für die Bewertung der aufführungspraktische Seite.

Es lassen sich zwei Phasen der Eintragungen unterscheiden:

Die erste Phase aus dem Jahr 1829 ist behutsam gehalten und mit weichem Bleistift, die zweite Phase von 1841 ist energischer und mit zwei verschiedenen Stiften, der Rotstift diente zu besonderen Verdeutlichung. So ergeben sich 3 Schriftformen aus 2 Phasen mit 2 Stiften.⁴¹

Die Striche werden zunächst mit dem Zusatz ‚bleibt weg‘ überschrieben, später auch mit ‚vi-de‘.

Die Nummerierung Mendelssohns ersetzt die alte Zählung der ursprünglichen Handschrift, muss aber vor der Erstellung der Stimmen erfolgt sein, wie auch die Strichfassung zuvor gemacht sein muss, da die Stimmenabschrift nachweislich der Partitur folgt.

Andere Eintragungen sind bei den Proben veranlasst und von den Ausführenden selbst eingefügt worden.

Da das Orchestermaterial zu insgesamt 4 Aufführungen, 3 im Jahr 1829 und eine späte Aufführung in Leipzig 1841 verwendet wurde, gibt es zwar in Bezug zur instrumentalen Besetzung offene Fragen, wann welche Stimmen tatsächlich zum Einsatz kamen. Sehr viele Noten lassen sich aber aufgrund der Schriftform identifizieren, die Frage nach der Besetzung von Klarinetten und Bassetthörnern ist nicht immer eindeutig.

⁴¹ Sachiko Kimura *Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäuspassion- Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt*, Bach-Jahrbuch 84, 1998

5.)Die Aufführung

Mit einer breit ausgeschmückten Schilderung beginnt Devrient seine Erinnerungen in Zusammenhang mit der Vorbereitung eines besonderen Konzertes:

,Immer heißer wurde in mir das Verlangen, den Jesus öffentlich zu singen, immer lebhafter tauschten wir die Wünsche aus.....Aber allgemein schreckte man auch zurück vor den unüberwindlichen Schwierigkeiten, welche das Werk an sich....dem Studium in den Weg legen würde, und vor denen, welche die Umständlichkeit der Singakademie und die abgeschlossene, unförderliche Haltung Zelters drohten.

Schließlich wurde es sehr in Frage gestellt: ob das Publicum auf ein so weltfremdes Werk eingehen werde?..... Mir ließ die Sache keine Ruh...So... rückten wir dem alten Zelter auf's Zimmer, im Erdgeschoß der Singakademie.....Wir klopfen an, Die rauhe Stimme des Meisters rief uns laut hinein. Wir trafen den alten Riesen im dichten Tabaksqualm, mit der langen Pfeife im Munde an seinem alten, mit doppelter Claviatur versehenen Flügel sitzend(das legendäre Oersterlien- Cembalo, Anm des Autors).'⁴² Man trug die Bitte vor. Die Reaktion verlief wie zu erwarten. Devrient erinnert sich: ,Zelter war immer ärgerlicher geworden. Er hatte hie und da Aeüßerungen des

⁴² Eduard Devrient *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich*, 2. Auflage Leipzig 1872

Zweifels und der Geringschätzung eingeworfen, bei denen Felix mich wieder am Rock gezupft, dann sich allmählig der Thür genähert hatte, jetzt platzte der alte Herr los: "Das soll man nun geduldig anhören! Haben sich's ganz andere Leute müssen vergehen lassen diese Arbeit zu unternehmen, und da kommt nun so ein Paar Rotznasen daher, denen alles das Kinderspiel ist."..... Felix setzte dem alten Herrn nun seinen Plan mit den Vorübungen im kleinen Saale auseinander, sprach ihm von der Zusammensetzung des Orchesters, das Eduard Rietz führen sollte, und da Zelter schließlich keine praktischen Bedenken mehr vorbringen konnte, so sagte er: "Na, ich will Euch nicht entgegen sein- auch zum Guten sprechen, wo es Not thut. Geht denn in Gottes Namen daran, wir werden ja sehen, was draus wird." So schieden wir dankbar und als gute Freunde von unserm alten, wackren Bären.' Es folgte der Gang zur Vorsteherschaft der Akademie. Diese überließ den beiden Antragstellern den Saal für zwei externe Veranstaltungen und eine übliche Miete. Eine Identifikation der Singakademie mit dem Unterfangen ist (wie schon ausgeführt) nicht zu erkennen.⁴³

Devrient fährt fort: 'Wir besprachen den wunderlichen Zufall, daß gerade hundert Jahre seit der letzten Leipziger Aufführung vergangen sein mußten, bis diese Passion wieder an's Licht komme, und rief Felix übermüthig, mitten auf dem Opernplatze stehen bleibend, „daß es ein Komödiant und ein Judenjunge sein

⁴³M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S.31

müssen, die den Leuten die größte christliche Musik wiederbringen!“ Felix vermied sonst entschieden seiner Abstammung zu gedenken.....’ Über die Probesituation berichtet Devrient ebenso ausführlich: ‘Die großen Proben waren durch Zelters autoritätverleihende Gegenwart gehoben, aber so lange das Orchester nicht dabei war, hatte Felix mit der ganzen Arbeit der Direction und der Flügelbegleitung fertig zu werden(hier spielt Felix auf dem Silbermannschen Flügel der Singakademie, Fanny bezieht sich in ihrem Brief vom 22.3.1829 darauf und benennt das Fortepiano exakt, was den Flügel zweifelsfrei als Hammerflügel identifiziert, Anm des Autors), was bei den so vielfach rasch einschlagenden Chorsätzen von verschiedenen Rhythmen überaus schwierig war, wobei denn das Kunststück durchgeführt werden mußte, mit der linken Hand die ganze Begleitung zu erzwingen, während die rechte den Tactstock schwang.’

Zum Konzert selbst gibt Martin Geck den genauen Bericht: Der Chor bestand laut Tagesliste der Singakademie aus 47 Sopranen, 36 Altistinnen, 34 Tenören und 41 Bassisten, die Solisten eingeschlossen betrug die Gesamtzahl der Singenden 158 Mitwirkende.⁴⁴ Sowohl in den Erinnerungen Devrients als auch später in der Literatur ist die Legende von 300-400 Chormitgliedern überliefert. Dieser Mythos ist bisweilen heute noch aktiv. Die Singakademie zählte damals 354 singende Mitglieder und 109 Aspiranten. Es hat also nicht mal die

⁴⁴ ebd. S.34- 35

Hälfte der Singakademie an dem Konzert teilgenommen. Das Orchester bestand vorwiegend aus Liebhabern, die aus dem, der vom Konzertmeister Eduard Rietz 1826 als Phiharmonische Gesellschaft gegründeten Vereinigung zusammen gestellt waren. Die Solopartien wurden von Mitgliedern der Königlichen Oper gesungen: Anna Milder- Hauptmann (,Du lieber Heiland du') und Pauline von Schätzel (,Erbarme dich'!!)- Sopran, Auguste Türrschmidt (,Ach wo ist mein Jesus hin')- Alt, Heinrich Stümer- Tenor, Evangelist, Carl Adam Bader- Tenor und Petrus, Eduard Devrient- Jesus, Bariton, Julius Ebergard Busolt Bass und Weppler (Vornamen unbekannt) Bass, Judas.

Die Aufführung wurde von prominenten Zuhörern besucht. Neben dem König waren bedeutende Persönlichkeiten erschienen: Schleiermacher, Heine, Hegel, Rahel Varnhagen und viele andere. Mendelssohn kürzte die Passion für das Berliner Konzert um 10 Arien, 4 Accompagnati und 6 Choräle. Innerhalb der Secco-Rezitative des Evangelisten wurden zudem Striche eingetragen. Ungefähr ein Drittel des Originals musste aufgrund der konsequenten Straffung Mendelssohns entfallen. Wenige Nummern des Originals wurden in der Leipziger Aufführung 1841 später wieder ergänzt.⁴⁵

Neben den Erinnerungen Devrients sind die zwei Briefe von Fanny Hensel von besonderer Bedeutung. Im Kontext und Wissen der oben geschilderten Hintergründe, sind die sicher

⁴⁵ Klaus Winkler *J.S. Bach Matthäuspassion in den Versionen von Felix Mendelssohn Bartholdy Berlin 1829 und Leipzig 1841*, Bärenreiter Kassel 2014

subjektiven Äußerungen sehr aufschlussreich. Der Brief von Fanny an Klingemann vom 22.3.1829 soll hier unkommentiert wieder gegeben werden⁴⁶:

,Felix und Devrient sprachen schon lange von der Möglichkeit einer Aufführung, aber der Plan hatte nicht Form noch Gestalt, an einem Abend bei uns gewann er Beides und den Tag darauf wanderten die Zwei in neugekauften gelben Handschuhen (worauf sie sehr viel Gewicht legten) zu den Vorstehern der Akademie. Sie traten leise auf und fragten bescheidenlich, ob man ihnen zu einem wohlthätigen Zweck wohl den Saal überlassen würde? Sie wollten alsdann, da die Musik wahrscheinlich sehr gefallen würde, eine zweite Aufführung zu Gunsten der Akademie veranstalten.

Aber die Herren bedankten sich höflich und zogen vor, ein gewisses Honorar von fünfzig Thalern zu nehmen und den Concertgebern die Verfügung über die Einnahmen anheim zu stellen. Beiläufig gesagt, kauen sie noch heut an der Antwort. Zelter hatte nichts dawider einzuwenden und so begannen die Proben am folgenden Freitag. Felix ging die ganze Partitur durch, machte einige wenige zweckmäßige Abkürzungen und instrumentierte das einzige Recitativ: „Der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke.“- Sonst ward Alles unberührt gelassen. Die Leute staunten, gafften, bewunderten, und als nach einigen Wochen die Proben auf der Akademie selbst begannen, da zogen

⁴⁶ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn, 1729-1847: Nach Briefen und Tagebüchern, Bd. 1*, Berlin 1904

sie erst die längsten Gesichter vor Staunen, dass solch ein Werk existirte, wovon sie, die Berliner Akademisten, nichts wussten. Als das begriffen war, fingen sie mit wahren und warmen Interesse an zu studiren. Die Sache selbst, das Neue, Unerhörte der Form interessirte, der Stoff war allgemein ansprechend und verständlich, Devrient trug die Recitative wunderschön vor; wie alle Sänger schon von den ersten Proben an ergriffen waren und mit ganzer Seele an das Werk gingen, wie sich die Liebe und Lust bei jeder Probe steigerte und wie jedes neu hinzutretende Element, Sologesang, dann Orchester, immer von Neuem entzückte und erstaunte, wie herrlich Felix einstudirte und die früheren Proben am Fortepiano(sic!) von einem Ende zum Andern auswendig akkompagnirte, das sind lauter unvergessliche Momente. Zelter, der in den ersten Proben mitgewirkt hatte, zog sich nach und nach zurück und nahm in den späteren Proben, sowie in den Aufführungen mit musterhafter Resignation seinen Sitz unter den Hörern. Nun verbreitete sich durch die Akademie selbst ein so günstiges Urtheil über die Musik, das Interesse ward in jeder Beziehung und durch alle Stände hindurch so lebhaft angeregt, dass den Tag nach der ersten Ankündigung des Concerts alle Billets vergriffen waren und in den letzten Tagen über tausend Menschen zurückgehen mussten. Mittwoch, den zehnten März (hier hat sich ein Fehler eingeschlichen: es war der 11.3., Anm des Autors) war die erste Aufführung, die man, unbedeutende Versehen der Solosänger abgerechnet, durchaus gelungen nennen

konnte. Wir waren die Ersten auf dem Orchester; gleich nach Oeffnung der Thüren stürzten die Menschen, die schon lange gewartet hatten, hinein und der Saal war in weniger als einer Viertelstunde voll. Ich sass an der Ecke, dass ich Felix genau sehen konnte und hatte die stärksten Altstimmen neben mich genommen. Die Chöre waren von einem Feuer, einer schlagenden Kraft und wiederum von einer rührenden Zartheit, wie ich sie nie gehört, ausser bei der zweiten Aufführung, wo sie sich selbst übertrafen. In der Vorraussetzung, dass Ihnen die dramatische Form noch erinnerlich ist, schicke ich Ihnen ein Textbuch mit, wobei ich bemerke, dass Stümer die Erzählung des Evangelisten, Devrient die Worte Jesu, Bader den Petrus, Busolt den Hohenpriester und Pilatus, und Weppler den Judas sang. Die Schätzel, Milder und Türschmidt sangen die Sopran- und Altsolos vortrefflich.- Der überfüllte Saal gab einen Anblick wie eine Kirche, die tiefste Stille, die feierlichste Andacht herrschte in der Versammlung, man hörte nur einzelne unwillkürliche Aeusserungen des tieferregten Gefühls; was man so oft mit Unrecht von Unternehmungen dieser Art sagt, kann man hier mit wahrem Recht behaupten, dass ein besonderer Geist, ein allgemeines, höheres Interesse diese Aufführung geleitet habe und dass ein Jeder nach Kräften seine Schuldigkeit, manche aber mehr thaten. So Rietz, der das Abschreiben aller Instrumentalstimmen mit Hülfe seines Bruders und Schwagers übernommen und denen Dreien man nach beendeter Arbeit kein Honorar aufzudringen vermochte; die meisten Sänger

wiesen die ihnen zugedachten Freibillets zurück oder bezahlten sie, sodass im ersten Concert nur sechs Freibillets waren (wovon Spontini zwei hatte), im zweiten gar keins. Noch vor der Aufführung war durch die Vielen, die unberücksichtigt bleiben mussten, das laute Geschrei um eine Wiederholung ertönt und die Erwerbsschulen hatten sich als Supplikanten gemeldet, allein diesmal war Spontini erwacht und bemühte sich mit der grössten Freundlichkeit, die zweite Aufführung zu hintertreiben, Felix und Devrient schlugen dagegen den gradesten Weg ein und verschafften sich Befehle vom Kronprinzen, der sich von Anfang an sehr für das Werk interessirt hatte und so ward es Sonnabend, den ein und zwanzigsten März, an Bach's Geburtstag wiederholt. Dasselbe Gedränge, noch grössere Fülle, den der Vorsaal sogar war eingerichtet und alle Plätze verkauft, ebenso der kleine Probensaal hinter dem Orchester. Die Chöre waren fast noch vortrefflicher als das erste Mal, die Instrumente herrlich, nur ein arger Fehler, den die Milder machte, und andre kleinere in den Solostimmen verdarben Felix den Humor, im Ganzen kann man aber sagen, dass gute Unternehmungen sich keinen erfreulicheren Erfolg wünschen können.'

Ein weiterer Brief von Fanny an Felix vom 18.4.1829 ist ebenso bedeutsam. Die Tatsache, dass Zelter dieses Konzert dirigierte, da Mendelssohn selbst schon die Reise nach England angetreten hatte, ist deshalb von Interesse, weil gerade neben konkreten Fehlern und Pannen der Aufführung am Karfreitag 1829

detaillierte Differenzen zu den ersten beiden Konzerten im März 1829 auffällig sind und Rückschlüsse zulassen.

Dass sich die Beziehung zwischen Schülerin Fanny und Schüler Felix einerseits, der Familie Mendelssohn darüber hinaus und andererseits dem Lehrer und der Autoritätsperson des Musikers Zelter nicht immer spannungsfrei gestaltete darf als bekannt vorausgesetzt werden.⁴⁷ Zelter selbst wurde in Berlin oft für seine konservative künstlerische Haltung kritisiert.⁴⁸

Welche musikalische Herausforderung die Leitung der Aufführung einer Matthäuspassion damals bedeutete, geht aus dem Brief vom Karsamstag, 18.4.1829, zweifelsfrei hervor:⁴⁹

,Ich will Dir jetzt von dem Gegenstande erzählen, der Dich vor der Hand noch mehr berühren wird als Emancipatio, Departementalgesetz, und spanisches Erdbeben, ich meine unsere gestrige Passion. Hier vor der Hand das Resultat: die Aufführung war weit über meine Erwartungen, und weit hinter der Deinigen zurück. Von den Montags und Dienstags Proben wollte ich Dir gar nichts schreiben, um nicht den Jammer in Dir zu erwecken, von dem meine Seele voll war. Zelter spielte selbst, und was er mit seinen zwei Fingern und seiner völligen

⁴⁷Rainer Hauptmann, *„Diese Musik wurde ermordet!“ Felix Mendelssohn Bartholdy oder eine Geschichte Kulturellen Antisemitismus im Deutschland des 19. und 20. Jahrhunderts*, Eschborn 2005

⁴⁸Christian Ahrens *Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführungen in Berlin 1829*, Bach-Jahrbuch 87, 2001 S. 93

⁴⁹Fanny und Felix Mendelssohn *Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich, Briefwechsel 1821 bis 1846*, Hrsg Eva Weissweiler, Berlin 1997

Unkenntniß der Partitur herausbrachte, kannst Du Dir denken. Mißstimmung und Angst verbreitete sich im ganzen Chor, und Dein Name wurde vielfach genannt. Die Donnerstagsprobe war nicht geeignet, jene Besorgnisse zu vermindern, Zelter taktirte nicht bei den accompagnirten Rezitativen (das hat Mendelssohn offenbar so gemacht, Anm. des Autors) und bei den Chören nur, wenn er es nicht vergaß. (In den Chören hat Felix Mendelssohn demnach durchgängig dirigiert, Anm des Autors). Stümer that Wunder, und hielt sich, bei Zelters fast fortwährend falschem Accompagnement, stets richtig. Um einige Einzelheiten zu nennen, so war Devrient so verwirrt, daß er unter anderem nur das halbe Abendmahl einsetzte, und gleich in F Dur anfang: „Trinket alle daraus“. Die Milder ward das Duett wie gewöhnlich um, die Schätzel plackerte stark in ihrer Arie, die kleinen Chöre „Der rufet den Elias“ und „Halt laß sehen“ gingen drunter und drüber etc. Zelter fuhr entsetzlich drein, war sehr böse, verwirrte sich immer beim Umwendender ausgelassenen Stücke, wodurch große Pausen entstanden und wobei ihn Stümer, mit mehr Discretion und Haltung, als ich ihm zugetraut hätte, still zurechtwies, devrient saß da, als ein vollendeter Ecce Homo. Um 5 schloß die Probe, und außer uns vor Ermüdung, Anstrengung und Angst kamen wir nach Haus, nachdem ich noch mit Devrient, Rietz und David einen kleinen Rath gehalten hatte, und übereingekommen war, daß Rietz ganz durch taktiren, David aber pausieren sollte, als hinge sein Leben davon ab, denn der 2te Chor war bei späteren Eintritten

ganz auf sich allein angewiesen. Nach diesen Aspekten ging es denn noch außerordentlich. Deinen Vorschlag mit den ‚Clarinetten‘ hatte Rietz in der Probe versucht, und ich hatte den Chor ungestört, wir fanden es aber nicht zweckmäßig, es klang zu spitz und verlor den Orgelcharakter (dieser Orgelcharakter spielt in späteren Oratorienaufführungen Mendelssohns immer eine sehr wichtige Rolle, Anm. des Autors) und so blieb es beim Alten in der Aufführung. Ida Benda, die ich gesehen habe, sagte, der Choral habe wunderschön geklungen. Der erste Chor ging übrigens gut. Rietz taktirte, und bei den Worten Jesu kamen die Instrumente fast immer präcis, was sehr zu verwundern. Die Milder sang die Arie sehr schön, schluckte zwar ein ganzes Achtel lang, aber die Flöten gaben nach. Abendmahl sehr schön. „O Schmerz“ zu geschwind, und das ‚pp‘ im Chor verschwunden. „Siehe, er ist da, der mich verräth“ sang Devrient laut Befehl. Duett, wider Erwarten, vortrefflich, Chor schwach, daß Zelter endlich seine Lust büßte, und die Instrumente durchtaktirten, begreifst Du. Auch kamen sie nicht ganz präcis. Schlußchoral ohne piano, Flöten vortrefflich, Altarie gut, unter den Choreintritten, waren durchweg die Tenöre am schwächsten. Die kleinen Chöre gut, bei „Wahrlich du bist auch Einer“ fehlten zu Anfang die Flöten. In „Erbarme dich“ machte die Schätzel denselben Fehler wie in der Probe, aber so geschickt, daß es wol nur wenige gehört haben. „Was gehet uns das an“ war der einzige Chor, der anfangs sehr wackelte. „Der du den Tempel Gottes“ viel zu geschwind, Rietz

hielt an, aber der Anfang war weg. Nun kam der große Scandal, der nicht fehlen kann: „Ach Golgatha“, fing statt auf dem 4., auf dem 8ten Achtel an, und mit ihrer gewohnten Consequenz blieb die Milder, durch das ganze Recitativ, ihren halben Tact zurück, obgleich Zelter ihr mit aller Macht des Claviers richtig vorspielte. Rietz ging (sic!) zu den Bassethörnern hin (hier haben wir einen deutlichen Hinweis auf die Besetzung der Bassetthörner, die für die ersten beiden Konzerte nicht eindeutig belegt ist, Anm. des Autors) und brachte sie auch richtig in Ordnung, aber erst in den letzten Takten, und solcher Jammer ward selten erhört. Sie hat mit wunderbarer Symmetrie das erstemal das erste Stück verdorben, das 2temal das 2te, und gestern das dritte. Als es aus war, umarmten mich Viele, und jammerten nach Dir. Bader und Stümer an der Spitze. Stümer ward ganz weich und sagte, es muß Ihnen doch heut komisch zu Muth gewesen sein. Dafür machte ich ihm die größten Komplimente darüber, wie er sich hat halten können, Rietz hat auch Wunder gethan, denn Zelter taktirte nur wenn es ihm einfiel, konnte er den Taktstock nicht schnell genug fassen, so nahm er die Hand, und wenn er auch das vergaß, kamen die Chöre von selbst. Im Ganzen genommen, war es für das Publicum eine gute Aufführung, auf dem Orchester aber fühlte ein Jeder, wo es fehlte. Mit stand der Kopf den ganzen Abend nach dem Dampfschiff. Es war übrigens sehr voll, der König von Anfang zu Ende da.... Noch muß ich bemerken, daß Devrient die Partitur nach der Probe aufgenommen, und die ausgebliebenen

Stücke mit Mundleim verklebt hatte. Er nimmt es wieder fort, und außerdem ist Deine Partitur durchaus nicht verunreinigt worden. Rietz hat göttlich gespielt. Und nun glaube ich, fertig zu seyn.....'

Bei einer heutigen Bewertung der Im Brief geschilderten Pannenlage muss berücksichtigt werden, dass alle Beteiligten der *Wiederaufführung* in dieses Ereignis unvorbereitet hineingingen und auf keine aus der Tradition erlernten Erfahrung zurück greifen konnten. Für alle Mitwirkenden war die Herausforderung enorm, für den Dirigenten maximal. Zudem muss bedacht werden, dass Zelter 70 Jahre alt war, als er das Konzert übernahm.

Eine anderer Name muss im Zusammenhang mit der Aufführungsserie im März/ April 1829 noch genannt werden: Adolph Bernhard Marx begleitete die *Wiederaufführung* mit einer beispiellosen Pressekampagne, die ganz wesentlich zum großen Erfolg beitrug.⁵⁰

Die Kampagne spann sich jedoch eigenständig fort, Marx verklärte und mythologisierte die Geschichte der *Wiederaufführung* nachträglich, die Matthäuspassion geriet zum Objekt der Pflege eines nationalen Kulturerbes. Letztlich trieb dieser Gedanke ungeahnte Blüten und beförderte einen Prozess, der die beiden Freunde Mendelssohn und Marx entfremdete und schließlich ganz trennte.

⁵⁰ M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S.25 ff

6.) Die Bearbeitung und Strichfassung

Die Frage, ob man von einer ‚*Bearbeitung*‘ der Matthäuspassion sprechen muss oder doch besser den Begriff ‚*Einrichtung*‘ verwenden sollte, stellt sich in der Untersuchung der Stimmen zur Aufführung 1829 im Vergleich zum ‚*Original*‘ der Quellen zur Neuen Bach- Gesamtausgabe (Kassel 1972).⁵¹

Grundlage der Debatte kann nur die in Rede stehende Strichfassung 1829 mit allen Hinweisen zu Bearbeitungen der vokalen Texte und Noten sein. Sie soll hier im Ablauf dargestellt werden:

Die ersten Veränderungen ergeben sich im Eingangschor -T 19 Sopran 1. Chor ‚e‘ im Achtel nach der Viertel ‚g‘ (an die Orchesterstimmen angeglichen), T48 Alt 1. Chor ‚d‘ im Achtel nach der Viertel ‚cis‘, T 62 Tenor 1. Chor ‚g‘ tiefer oktaviert, - T 87 1. Chor Zählzeit 2 Tenor in den Alt, Tenorstimme harmonisch angeglichen, T 89 im Alt 1. Chor ist die Zählzeit 2 in eine punktierte Halbe verwandelt. Rezitativ und anschließender Choral blieben unverändert. Das anschließende Rezitativ- Evangelist wurde in T 2 verändert, T 6 auf eins mit Auftakt oktaviert, anschließender Turba blieb unverändert. Folgerezitativ T 8 (Mendelssohn T 22 ‚gis‘ und ‚a‘ wurde oktaviert, der anschließender Turba und Folgerezitativ blieb unverändert, wie auch das Alt -Accompagnato, aber Mendelssohn ließ es vom Sopran singen, wie auch die sich

⁵¹Klaus Winkler *J.S.Bach Matthäuspassion in den Versionen von Felix Mendelssohn Bartholdy Berlin 1829 und Leipzig 1841*, Bärenreiter Kassel 2014

anschließende Arie ‚Buß und Reu‘. Im Folgerezitativ wurde der Auftakt zu T 8 oktaviert und im Folge-Intervall angeglichen. Die anschließende Arie ‚Blute nur‘ ‚blieb weg‘. Das folgende Rezitativ samt Turba und anschließendem Rezitativ, erneutem Turba und Choral blieb unverändert. Auch das sich anschließende Abendmahl- Rezitativ blieb unverändert. Das Sopran Accompagnato und die Arie ‚Ich will dir meine Herze schenken‘ blieb aus. Im Ölberg-Rezitativ wurde beim Evangelisten in T 3 von der zweiten Silbe ‚hin-aus‘ oktaviert, der sich anschließende Choral und das Folge Rezitativ blieben unverändert. Der Choral ‚Ich will hier bei dir stehen‘ entfiel. Das Gethsemane- Rezitativ blieb unverändert. Im Accompagnato des Tenors mit Chor wurde T 18 oktaviert, wie auch der Auftakt in T 24, Zählzeit 2 mit anschließender Angleichung. Die nun folgende Tenor-Arie blieb unverändert, wie auch das sich anschließende Secco-Rezitativ. Accompagnato und Bass-Arie wurden gestrichen. Das folgende Rezitativ und der Choral blieben unverändert. Das Rezitativ zur Gefangennahme wurde in T 7 und 8 angeglichen um das hohe ‚gis‘ zu verhindern. Der Auftakt in T 18 und die nachfolgenden Takte 19 und 20 (Zählzeit 1) wurden ebenfalls angeglichen, damit die Spitzentöne vermieden werden konnten. Der Auftakt zu T 30 wurde ebenso oktaviert und angeglichen. Das Duett und der sich unmittelbar anschließende Blitz- und-Donner-Chor blieben unverändert, die Achtel-Repetitionen im Bass und Tenor im T

127 wurden jeweils in eine punktierte Viertel überführt- der barocke Affekt war ganz offensichtlich nicht mehr geläufig.

T 4 und 5 des letzten Rezitativs im ersten Teil wurden angeglichen, um die Spitzentöne zu vermeiden. Der weitere Verlauf des Rezitativs verblieb unverändert, wie auch der Schlusschoral des ersten Teils.

Im zweiten Teil sind wesentlich mehr Veränderungen vorgenommen worden: Die Alt-Arie mit Chor blieb unverändert. Das Secco-Rezitativ wurde nunmehr mit dem ersten Strich im Text des Evangelisten versehen, zuvor wurde gleich im ersten und zweiten Takt eine Intervall-Angleichung und Oktavierung vorgenommen. Der Evangelistentext: " Petrus aber folgte ihm nach von ferne, bis in den Palast des Hohenpriesters; und ging hinein, und setzte sich bei den knechten, auf daß er sähe, wo es hinaus wollte," wurde gestrichen - er war für das Verständnis der Bibelstelle erlässlich. Der Schluss des Rezitativs ,und funden keins!' wird aus dramaturgischen Gründen im Notentext verändert. Der anschließende Choral entfiel, wie auch der erste Satz des nachfolgend einsetzenden Evangelisten ,Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten, funden sie doch keins,' blieb ebenso weg, jedoch finden sich hier Töne und Text, die für den Schluss des vorhergehende Rezitativs gegolten hatten. Bis zum Schluss des Rezitativs blieb alles Weitere unverändert. Accompagnato und Arie des Tenors entfielen. Im sich anschließenden Rezitativ wurden die zwei Spitzentöne des Pontifex zur Vertonung von ,dürfen' eine

Quinte tiefer gesetzt. Die folgenden Rezitative samt Turbae - Einsätze blieben unverändert. Der Choral ‚Wer hat dich so geschlagen‘ entfiel. Im anschließenden Rezitativ T 13 wurden der Halbsatz ‚und schwur dazu‘, sowie ‚traten hinzu‘ ebenso zur Vermeidung hoher Töne verändert. Turba und Beginn des folgenden Rezitativs blieben unangetastet, der Halbsatz ‚und zu schwören‘ wurde abgemildert. Der Satz ‚Und alsbald krähete der Hahn‘ wurde komplett oktaviert, damit die nachfolgenden Sätze in ihrem Original einen besonderen Ausdruck bekommen konnten, hier interpretiert Mendelssohn tatsächlich und konzentriert das Geschehen dramaturgisch auf die Sätze ‚Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen. Und ging heraus, und weinete bitterlich.‘ Die sich anschließende Alt-Arie mutierte zur Sopran-Arie, Mendelssohn veränderte dazu die Stimmführung der Sängerin in den Takten 31 und 32, sowie 39 und 40, samt Auftakt. Der Grund für die Besetzungsänderung ist in der Aufteilung der Arien für 3 Solistinnen zu finden. Der sich anschließende Choral entfiel, das folgende Rezitativ wurde im ersten Takt oktaviert und angeglichen, der weitere Verlauf, samt Turba und erneuten Rezitativ mit Pontifex 1 und 2 blieb unangetastet. Die sich anschließende Arie entfiel. Das sich anschließende Rezitativ wurde gekürzt, es entfielen:

‚Daher ist derselbige Acker genennet der Blutacker, bis auf den heutigen Tag. Da ist erfüllet, das gesagt ist durch die Propheten Jeremias, da er spricht: Sie haben genommen dreißig Silberlinge, damit bezahlt ward der Verkaufte, welchen sie

kauften von den Kindern Israel; und haben sie gegeben um einen
 Töpfers-Acker, als mir der Herr befohlen hat.' - Ein langer
 Strich im Bibeltext. Die verbliebenen Rezitativsätze erfuhren
 eine kleine Auftaktänderung in T 7(19) und T 10(22), mit den
 Worten ,antwortete er nichts.' Schließt der
 Rezitativabschnitt. ,Da sprach Pilatus zu ihm- Hörest du
 nicht, wie hart sie dich verklagen?- Und er antwortete ihm
 nicht auf ein Wort, also, daß sich auch der Landpfleger sehr
 wunderte.'- diese Worten entfielen, wie auch der
 anschließende Choral ,Befiehl du deine Wege'. Der
 Evangelientext des nachfolgenden Rezitativs endet wiederum
 vorzeitig nach ,Barrabas.' Der Strich umfaßt die Worte: ,Und
 da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen: -Welchen
 wollet ihr, daß ich euch losgebe? Barrabam, oder Jesum, von
 dem gesaget wird, er sei Christus. Denn er wußte wohl, daß sie
 ihn aus Neid überantwortet hatten. Und da er auf dem
 Richtstuhl saß, schickete sein Weib zu ihm, und ließ ihm
 sagen: Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich
 habe heute viel erlitten im Traum von seinem wegen.'- Ein
 wurden zunächst nur zwei Töne zu ,überredeten' verändert, im
 Tenor des 1. Chores wurde zudem das hohe ,a' zum ,fis'
 abgemildert. Der weitere Verlauf, samt Turba blieb
 unverändert, der Choral ,Wie wunderbarlich' entfiel, anstelle
 folgte der kleine Rezitativ-Einschub im Original. Das Sopran-
 Accompagnato blieb unverändert, die Arie hingegen wurde
 gestrichen. Rezitativ und Turba wurden unverändert

vorgetragen, im weiteren Verlauf des Rezitativs wurde lediglich das Wort in T 2 ‚schaffete‘ oktaviert. Das Accompagnato der Altistin stand auch hier für die gestrichene Arie ein. Das anschließende Rezitativ verblieb, wie auch der eingeschobene Turba- Chor, unverändert. Der Choral ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ wurde nur mit einer Strophe gewürdigt. Da das Wort ‚schimpfieret‘ ausgetauscht werden sollte, musste auch das Wort ‚gezieret‘ weichen und wurde ersetzt durch ‚gekrönet‘, statt ‚schimpfieret‘ ergab sich ‚verhöhnet‘. Das nächste Rezitativ wurde nur am schluss der Worte ‚sein Kreuz trug.‘ oktaviert. Accompagnato und Bass-Arie entfielen. Das folgende Rezitativ begann später, die Worte ‚Und da sie an die Stätte kamen, mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet, Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischt; und da er's schmeckete, wollt er's nicht trinken.‘ entfielen, ebenso, nachdem das Los um die Kleider geworfen war, entfielen: ‚Auf daß erfüllet würde, das gesagt ist durch den Propheten: Sie haben meine Kleider unter sich geteilt, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen. Und sie saßen allda, und hüteten sein. Und oben zu seinem Haupte hefteten sie die Ursach seines Todes beschrieben, nämlich: Dies ist Jesus, der Juden König‘. Das Rezitativ wurde unverändert fortgesetzt, samt eingelassenen Turbae. Das Accompagnato ‚Ach Golgatha‘ blieb in den Tönen unverändert, wenn auch dem Solosopran anvertraut, die anschließende Arie mit Chor entfiel. Das Rezitativ zur Todesstunde, samt den Turbae blieb

nahezu unberührt, lediglich die Takte zu den Worten ,und steckete ihn auf ein Rohr' wurde komplett oktaviert. Der Choral ,Wenn ich einmal soll scheiden' wurde a-cappella gesungen. Die Entscheidung fiel im Verlauf der Proben, nach dem Erstellen der Stimmen, wie in den Quellen zu sehen ist. Wie schon erwähnt wurde das nachfolgende Rezitativ auf alle Streicher erweitert, der Schluss verlief nahezu im Original, eine Sechzehntel ,und' in T 13 wurde angeglichen, der T 18 oktaviert, der Auftakt angeglichen, der eingefügte Turba blieb unverändert. Der Evangelientext ,Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da waren gefolget aus Galiläa, und hatten ihm gedienet; unter welchen war Maria Magdalena, und Maria, die Mutter Jacobi und Joses, und die Mutter der Kinder Zebedäi.' entfiel, der ,Mann von Arimathia' wurde in den Spitzentönen abgemildert und in den Intervallen angeglichen, alles andere verblieb im Original. Das Bass-Accompagnato stand erneut unverändert für die fehlende Arie. Das letzte Rezitativ wurde gekürzt um ,Es war aber allda Maria Magdalena, und die andere Maria, die satzen sich gegen das Grab.', der weitere Verlauf des Rezitativs und der Tuba blieben bestehen, wie auch alles weitere bis zum Schluss des Evangelientextes.

Accompagnato und Schlusschor erfuhren keine gravierenden Veränderungen. Lediglich auf das Orchester- Ritornell beim Da-capo wurde verzichtet.

Die Besetzungsänderungen der Gesangssolistinnen dienten ganz offensichtlich einer ,gerechten' Aufteilung der Partien unter

den drei Solistinnen. Die Veränderungen im Notentext des Evangelisten (nur der Hohepriester ist auch einmal verändert worden) folgte einem praktischen Prinzip, dass sich leicht erklärt. Entweder wurde oktaviert oder es wurden im Rahmen der notwendigen Stimmführung Intervalle gefügig gemacht, mit dem Ziel, Spitzentöne des Tenors zu verringern.

Neben dem praktischen Entgegenkommen stimmlicher Natur sind diese Veränderungen sicherlich dem Bemühen geschuldet, die Konzentration auf wenige Spitzentöne des Evangelisten im Ausdruck des Verlaufs der gesungenen Erzählung zu präzisieren. Die Textbehandlung Bach's musste unverständlich sein, da sich die Akzente im Verständnis von Affekt und Emotion zugunsten einer differenzierten Dramatik grundsätzlich verändert hatten.⁵² Auch das Einfügen von gelegentlichen Fermaten zeigt eine generelle Umdeutung der Bach'schen Textbehandlung. Diese ist im Hinblick auf viele Vorgänger jedoch moderat.

Den Ausführungen der Studie von Sachiko Kimura kann man uneingeschränkt folgen.⁵³ Hingegen bleibt der Versuch, diese Veränderungen als etwas anderes als eine pragmatische *Einrichtung* zu begreifen eher abwegig.⁵⁴

⁵² Christoph Spering *Affekt und Emotion. Bemerkungen zu Felix Mendelssohns Einrichtung der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach*, Köln 1994

⁵³ Sachiko Kimura *Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäuspassion- Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt*, Bach-Jahrbuch 84, 1998

⁵⁴ Christian Ahrens *Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführungen in Berlin 1829*, Bach-Jahrbuch 87, 2001

7.) Die instrumentale Besetzung

Das überlieferte Stimmenkonvolut⁵⁵ besteht aus je 3 Stimmen für Violine 1 und 2 in den Chören 1 und 2, je zwei Viola- Stimmen und 2 Bass-Stimmen für die Chöre 1 und 2. Die Bass-Stimmen sind jeweils für Cello und Violone/ Kontrabass in einer Stimme geschrieben. Im ersten Chor ist eine Bass-Stimme auf dem Titelblatt ausgebessert, ‚2.‘ ist ausgestrichen und durch ‚3.‘ ersetzt, möglicherweise gab es also eine weitere Bass-Stimme im 1. Chor. Da alle vorliegenden Stimmen auch 1841 in Leipzig verwendet wurden, kann vermutet werden, dass die Quellen als gesamtes Konvolut archiviert waren und auch so überliefert sind. Man kann von einem fast vollständigen, wenn nicht gar kompletten Orchestermaterial ausgehen.

Das ergibt eine Pult- Besetzung von je 5-6 Violinen, jeweils in der 1. und 2. Violine im 1. und 2. Chor, insgesamt 4 Viola-Stimmen in beiden Chören zusammen, also jeweils 3-4 Spielende, und eben so viele Bass- Stimmen, also auch hier jeweils 3-4 Spielende. In jedem Chor waren damit 16- 20 Streicher besetzt. 4 Flöten und 4 Oboen kamen hinzu, wir können nicht davon ausgehen, dass diese Bläserstimmen verdoppelt zum Einsatz kamen. Für die beiden Parts der Oboe d'amore wurden 2 Stimmen für Klarinetten in a transponiert, die beiden Oboen da caccia wurden durch zwei Bassethörner ersetzt. Für die Aufführung am 11.3. 1829 ergab sich damit ein Bläasersatz von 10 Holzbläsern. Wir können also die Mitwirkung von 42 bis 50 Instrumenten

⁵⁵ Ms.M.D-Mendelssohn b.8, b.9 sowie Ms.Mus.d.210

eingrenzen, am 21.3.1829 kamen 2 weitere Klarinetten in C hinzu und verstärkten den Choralpart im Eingangschor. Die beiden neu erstellten Stimmen ersetzten zudem die Bassethörner und transponierten die beiden Stimmen zur Oboe d'amore jeweils in B-Klarinettenstimmen. In der zweiten Aufführung wird die Gesamtzahl im Orchester auf 44- 52 Personen geschätzt.

Der notwendige Instrumententausch betraf die beiden Oboe d'amore-Stimmen und die beiden Oboe da caccia-Stimmen. Beide Instrumente waren in Berlin nicht mehr in Gebrauch. Eine denkbare Tauschvariante wäre der Ersatz durch zwei Englischhörner gewesen, wie es gelegentlich auch noch heute in Konzerten mit moderner Aufführungspraxis geschieht.

Das Englischhorn war jedoch zur Mendelssohn-Zeit -nach heutigem Kenntnisstand- in Berlin ebenfalls ungebräuchlich. Die historische Entwicklung des Englischhorns verlief regional sehr unterschiedlich und war lange Zeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einer fragilen Verfassung. Die genaue Schilderung der Situation in Europa jener Zeit erfährt man durch die Ausführungen innerhalb der Instrumentationslehre von Berlioz in Verbindung der Anmerkungen von Richard Strauss.⁵⁶ Die technische Entwicklung vieler Blas- Instrumente allgemein, aber des Englischhorns im speziellen, sind im 19. Jahrhundert entschieden voran gekommen und haben die Grundlage für den unproblematischen Einsatz im Orchester sehr schnell

⁵⁶ Berlioz-Strauss, *Instrumentationslehre*, Leipzig 1904, S. 199

generalisieren können. Der Hinweis auf süddeutsche Militärkapellen jener Zeit oder die Mitwirkung des Englischhorns in einer Opernproduktion des ‚Wilhelm Tell‘ von Rossini in München, sind nicht geeignet, eine mutwillige instrumentale Besetzungsänderung zu erklären, sondern verdeutlichen gerade im Gegenteil die regionalen Unterschiede im Gebrauch des in Rede stehenden Instruments und damit die Notwendigkeit, für die Konzerte in Berlin 1829 eine Ersatzlösung zu finden.⁵⁷ Hier war, wie in anderen Dingen der Realisierung, eine praktisch musikalische Umsetzung gefragt. Vom klanglichen Trend einer zeitimmanenten Ästhetik kann nicht ausgegangen werden.

Bemerkenswert ist zudem, dass Mendelssohn in seinen eigenen Kompositionen kein Englischhorn besetzt hat, das Instrument war offensichtlich in der ihm bekannten musikalischen Welt nicht beheimatet.

Eine weitere Besonderheit im Zusammenhang mit der instrumentalen Besetzung ist das verwendete Tasteninstrument zur Generalbassbegleitung.

Die Proben hatte Mendelssohn –wie Fanny berichtete– auf dem ‚Fortepiano‘ begleitet. Die Singakademie verfügte über einen ‚Silbermannschen Federflügel‘.⁵⁸ Dieser wurde unzweifelhaft zu

⁵⁷ Christian Ahrens *Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführungen in Berlin 1829*, Bach-Jahrbuch 87, 2001, S. 81-82

⁵⁸ Conny Restle *Musikinstrumente der Sing_Akademie und ihrer Direktoren- Versuch einer Bestandsaufnahme*, in: *Die Singakademie zu Berlin und ihre Direktoren*, Berlin 1998, S.64

den Proben verwendet. Gottfried Silbermann hatte das von Bartolomeo Cristofori erfundene neuartige Tasteninstrument weiterentwickelt. J.S.Bach war in diverse Etappen dieser Entwicklung eingebunden und konnte Friedrich II. 1747 auf dem gerade erworbenen Hammerflügel aus der Werkstatt Silbermanns seine Künste präsentieren (<https://silbermann.org/gottfried-silbermann/besaitete-tasteninstrumente/>) Ein Hammerflügel dieser Art ist auf einer anderen Seite zu finden:

<https://nat.museum-digital.de/object/201844?navlang=de>

Die Generalbasspraxis jener Zeit fiel unterschiedlich aus. Das konservativ traditionelle Continuo-Spiel erfolgte mit dem Cembalo, die moderneren Auffassungen suchten, dem Klang der Chöre flexibel zu begegnen, hier wirkte der Hammerflügel wesentlich vorteilhafter und geschmeidiger. Zum anderen gab es Bestrebungen, den Generalbass vom Streicherensemble des Orchester ausführen zu lassen.⁵⁹ Eine weitere Technik formierte sich zum Modetrend einer angemessenen Continuo-Begleitung, der Geiger Jean (Johann Baptist) Baumgartner (1723- 1782) hatte 1774 eine Schrift zum Generalbass-Spiel veröffentlicht, die eine auf zwei Celli verteilte Akkordbegleitung vorsah. Diese Technik, die man auch derweil in Leipzig praktizierte, wurde in den Oratorienaufführungen Mendelssohns zur Standardbegleitung der Generalbasspraxis. Diese kannte er 1829 noch nicht.

⁵⁹M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967

Die Orgel spielte in allen Aufführungen der oratorischen Chorwerke Mendelssohns eine bedeutende Rolle, insofern eine Orgel zur Verfügung stand.⁶⁰ Im Saal der Singakademie befand sich keine Orgel. Den Orgelklang wollte Mendelssohn in diesem wie in anderen Fällen durch eine spezifische Holzbläserbesetzung aus Flöten, Oboen und Klarinetten erzeugen. Dieses Instrumentenregister sollte die fehlende Orgel ersetzen.⁶¹

Gleichwohl kommen wir auf die Debatte der Continuo-Begleitung zurück. Die Cembalo-Praxis war zu Beginn des 19. Jahrhunderts keinesfalls vergessen.⁶² Dass Mendelssohn selbst den Cembalo-Klang zu schätzen wusste, ist aus verschiedenen Überlieferungen bekannt. Das Verhältnis Mendelssohns zum Cembalo soll hier aber auch gar nicht zum Thema werden. Entscheidend für die vorliegende Arbeit ist die Frage, ob Mendelssohn zu den Aufführungen am 11.3. und 21.3. 1829 auf dem Hammerflügel spielte oder das doppelmanualige Oesterlein-Cembalo aus dem Privatbesitz Zelters zur Verfügung hatte. Eindeutig lässt sich diese Frage leider nicht beantworten, aber die Vermutungen, dass Zelter seine Vorstellungen einer adäquaten Tastenbegleitung durchsetzte und mögliche Varianten einer ‚modernen‘ Aufführung vereitelte, oder sein Instrument sogar auf Wunsch Mendelssohns bereitwillig zur Verfügung

⁶⁰ S. Großmann- Vendrey *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969

⁶¹ ebd.

⁶² Christian Ahrens *Neue Quellen zur Verwendung des Cembalos in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in *Concerto*, Köln 2000, S. 32- 34

stellte, da dieser einer konservativen Auffassung seines Lehrers folgen wollte oder im Glauben war, dies unbedingt zu müssen, kann getrost dahin gestellt bleiben.

Dem Geist einer ‚modernen‘ Musikpflege zugewandten Praxis entspräche die Mentalität des Künstlers, der nach vorne blickt und aufgeschlossen ist. Man kann annehmen, dass Mendelssohn so ein Künstler war, sowohl in kompositorischer, wie interpretatorischer Hinsicht, auch schon 1829.

Christian Ahrens hingegen beruft sich auf die These von Conny Restle, die belegen soll, dass Mendelssohn auf dem Oesterlein-Cembalo begleitete.⁶³

Diese Hypothese wird mit einem handschriftlichen Eintrag in die Geschenk-Abschrift der Partitur belegt. Zum Text „Darum befiehl, daß man das Grab verwahre“ trug Mendelssohn unter der Bassstimme ‚8°‘ ein, ‚die ein Spiel mit dem 8‘ des Obermanuals fordert.‘⁶⁴

Diese Eintragung entpuppt sich als folgenreiches Missverständnis. Aus musiktheoretischen Erwägungen heraus ist die Stimmführung an dieser Stelle ungewöhnlich, bzw. im Verständnis irrtümlich. Mendelssohn konnte offensichtlich im Vergleich zu anderen Quellen die offene Frage überprüfen und abklären, denn im Original wird die Bass-Stimme genau dort

⁶³ Christian Ahrens *Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführungen in Berlin 1829*, Bach-Jahrbuch 87, 2001, S. 92-93

⁶⁴ Conny Restle *Musikinstrumente der Sing_Akademie und ihrer Direktoren- Versuch einer Bestandsaufnahme*, in: *Die Singa-Akademie zu Berlin und ihre Direktoren*, Berlin 1998, S.69

tiefer oktaviert. Der Eintrag ist keine Spielanweisung, sondern ein Korrekturhinweis zum Erstellen der Orchesterstimmen, dort findet sich dann auch die korrigierte Gestalt dieser Stelle.⁶⁵ Zudem wissen wir aus dem Brief von Fanny an den Bruder Felix vom 18.4.1829, dass Mendelssohn an dieser Stelle ganz gewiss nicht gespielt, sondern dirigiert hat.

die Mendelssohn Partitur

Musical score for 'die Mendelssohn Partitur'. The score includes five parts: Sopran, Alt, Tenor, Bass, and Violoncello. The lyrics are: 'man das Grab ver-wah - re bis an den drit-ten Tag.' The Violoncello part is marked 'in 8°'.

das Original

Musical score for 'das Original'. The score includes five parts: Sopran, Alt, Tenor, Bass, and Violoncello. The lyrics are: 'man das Grab ver-wah - re bis an den drit-ten Tag.' The Violoncello part is marked 'in 8°'.

⁶⁵ Ms.M.D-Mendelssohn b.8, b.9 sowie Ms.Mus.d.210

8.) Zusammenfassung

Nachdem zu Beginn die Erörterungen über die Vorgeschichte zur *Wiederaufführung* auch den historischen Kontext im Zusammenhang mit einer traditionellen Bach-Pflege in Berlin berücksichtigt haben, die Versuche Zelters zu einer plausiblen Konzert-Konzeption vorgestellt werden konnte und der ideengeschichtliche Hintergrund thematisiert wurde, musste festgestellt werden, wie wichtig es ist, die Begrifflichkeiten in der Schilderung der Ereignisse eindeutig zu definieren. Von einer *Wiederentdeckung* oder ‚Ausgrabung‘ kann nicht gesprochen werden, dennoch ist die *Wiederaufführung 1829* eine Tat, die nicht nur in ihrer historischen Bedeutung zu würdigen ist, sondern in dieser Hinsicht eine klare Personifizierung auf die Initiative Felix Mendelssohn Bartholdys und Eduard Devrients zur Folge hat. Die Verantwortung der künstlerischen Einrichtung hatte jedoch der Dirigent allein.

Nach eingehender Untersuchung der Strichfassung, der erfolgten Bearbeitungen von Gesangspartien und den praktischen instrumentalen Besetzungsänderungen zum Konzert am 11.3. und 21.3.1829 muss eine pragmatische Einrichtung konstatiert werden.

Die Untersuchung der Quellen bestätigt die musikalische Gestalt des Aufführungskonzepts einerseits, lässt aber auch Einblick in die Proben zu, denn einige Striche und Veränderungen wurden tatsächlich nach Erstellung der Stimmen getroffen und mussten nachträglich während der Proben

eingefügt werden. Die Quellen geben zudem einen guten Anhaltspunkt, die Größe des Orchesters zu bestimmen. Ein weiterer Punkt der Einrichtung soll hier erwähnt werden: es sind die teilweise sehr differenzierten Dynamik-Eintragungen in Partitur und Stimmen, ein Vorgang der selbst heute im Umgang mit historischer Aufführungspraxis noch üblich ist, aber immer den Versuch eines interpretatorischen Eingriffs verdächtig ist.

Unbestritten erkennt man sofort die Hand eines Musikers der Romantik, wenn man Partitur und Stimmen in den Quellen studiert. Gleichwohl entdeckt man die Absicht hinter den dynamischen Differenzierungen. Als Beispiel soll die erste Arie des zweiten Teils genannt sein. Hier wird gleich zu Beginn des Themas der Versuch unternommen, ein barockes *messadi voce* zu verschriftlichen und in die ‚moderne‘ Zeit der eigenen Musikzierpraxis zu übertragen. Gerade mit Blick auf die Stimmen sind diese Eintragungen augenfällig.

Das Konzept hinter vielen dynamischen Schattierungen wird ersichtlich, wenn man die Anweisungen zu den klanglichen Ideen, von denen beispielsweise auch in den Briefen Fannys die Rede ist, berücksichtigt. Mendelssohns Absicht drehte sich um die Verdeutlichung von besonders wichtigen Einsätzen, wie beispielsweise den Choraleinsätzen im Eingangschor oder dem Schlusschor des ersten Teiles, der ja wie eine Choralbearbeitung aufgebaut ist. Aus der heutigen Perspektive ist der Fokus auf diese Choralklammer nicht mehr erforderlich.

1829 hingegen war die Verdeutlichung erforderlich. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass der Choraleinsatz im Eingangschor von allen Solostimmen -auch den männlichen- übernommen wurde.⁶⁶

Die nachträglichen Eintragungen in die Stimmen der überlieferten Quellen sind ebenso wichtig. Die Tempo-Bezeichnungen Mendelssohns lassen rasche Tempi erwarten. Schaut man genauer in die Stimmen, erkennt man nachträgliche Eintragungen, die dem Probenprozess zuzuordnen sind. Neben den schon erwähnten Korrekturen, die auf spätere Striche etc. zurück zu führen sind, gibt es Einträge zu wichtigen Instrumentaleinsätzen, als Ersatz zu fehlenden Stichnoten, Triller werden hinzu gefügt oder wieder gestrichen. Auffallend sind jedoch auch gelegentliche senkrechte Striche der Ausführenden, die wir heute als Zählimpulse identifizieren würden. Die Senkrechtstriche sind in den Streichern des 1. Chores zu finden. Wenn wir aus heutiger Sicht diese Striche als dirigierte Zählimpulse verstehen, geraten wir in Widerspruch zu den jeweils von Mendelssohn hinzugefügten Tempo- Angaben.

Beispielsweise wurden vier Striche zu Beginn des Taktes vor dem Einsatz auf ‚3‘ eingetragen. Der Turba- Chor ‚Andern hat er geholfen‘ beginnt im 2. Chor mit einer Achtel, zwei Sechzehntel und 2 Achteln, bevor der 1. Chor mit rhythmisch identischem Motiv einsetzt. Auch im Rezitativ ‚Der Vorhang im

⁶⁶M. Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S. 40

Tempel zerriss' sind teilweise 8 Senkrechtstriche zu finden, die eine Orientierung der rhythmischen Struktur verdeutlichen. In der ersten Cello-Stimme des 1. Chores findet sich im Accompagnato ‚O Schmerz‘ ein interessanter Eintrag im ersten Takt, dort steht über der Notenzeile hinzugefügt: ‚1/8‘, und im späteren Verlauf ‚Oboe 5/8‘; das sind natürlich keine Zählimpulse, sondern Orientierungshilfen zu Begleitung, im ersten wie im zweiten Fall geht es um die zu begleitende Oboe. Sie beginnt nach der ersten Achtelpause.

In der zweiten Viola-Stimme des 1. Chores sind in einem Takt sogar verschiedene Striche zu verschiedenen Notenwerten klar auszumachen. Die Striche geben also eher eine Zählhilfe bei komplexen Stellen oder eben die Orientierung zu begleitenden Hauptstimmen. Die Annahme einer allgemeinen raschen Tempowahl steht also durch diese Eintragungen nicht in Zweifel.⁶⁷

Abschließend muss die Frage zur Kampagne des Adolph Bernhard Marx noch einmal beleuchtet werden. Seine Zeitungsartikel waren eine wichtige Unterstützung in der Vorbereitung und Vermittlung. Im Laufe der Zeit verstieg sich Marx durch Erfindung zweifelhafter Anekdoten zur Mythenbildung. Diese Legenden schufen letztlich den ‚Mythos Bach‘ des 19. Jahrhunderts, der jedoch in seiner nationalistischen Ausrichtung den Namen Mendelssohn überflüssig machte. Eine legendäre Aufführung benötigt keine Überhöhung durch zusätzliche Legenden. Das Postulat des nationalen Kulturerbes

⁶⁷ Ms.M.D-Mendelssohn b.8, b.9 sowie Ms.Mus.d.210

in Zusammenhang mit der Matthäuspassion begründete schließlich eine Entfremdung und das Ende der Freundschaft zwischen Marx und Mendelssohn.⁶⁸

Aus heutiger Sicht ist die Aufführung unter Leitung Mendelssohns der Beginn einer romantischen Verklärung der Bach'schen Musik und gar nicht geeignet, den Gedanken der Werktreue zu vermuten.

Vergleicht man die Konzertifassung ‚Berlin 1829‘ mit ‚Amsterdam 1939‘ – der im Tondokument archivierte Mitschnitt aus dem Concertgebouw unter Leitung Willem Mengelbergs, so kann die Idee einer konsequenten Linie der Entwicklung einer romantischen Interpretation vom Grunde aus nicht aufrecht erhalten werden.

Mendelssohn war als Brückenbauer ein Pionier. Der Bearbeitungsfreudigkeit im Umgang mit geerbten Werken setzte er zunächst –und so gut es ging– den vermeintlich originalen Willen des Komponisten entgegen. In der Vermittlung zum Publikum blieb er pragmatisch, in seinem Realisierungswillen gegenüber den Ausführenden und der Situation der Musikszene seiner Zeit zeigte er die Fertigkeit des praktischen Verhaltens.

⁶⁸ Martin Geck *Die Geburtsstunde des „Mythos Bach“*, Stuttgart 1998