

---

## Bachs Chor

## Prolog

*Quid uerum atque decens curo,  
& rogo, & omnis in hoc sum.*<sup>1</sup>

Die zentrale These dieses Buches wurde erstmals vor über zwanzig Jahren (1981) bei einer musikwissenschaftlichen Tagung in Boston vorgestellt. (Anhang 6 gibt Joshua Rifkins Vortrag erstmals in gedruckter Form wieder.) Doch wenn irgendwelche Aspekte dieses neuen Verständnisses überhaupt zu Dirigenten und Dirigentinnen, Sängern und Sängerinnen sowie zum Publikum – den von Bachs Vokalmusik am unmittelbarsten betroffenen Personengruppen – durchdrangen, dann in derart verzerrter und vereinfachter Form, daß eine ablehnende Reaktion fast vorprogrammiert schien. Vor dem Hintergrund von Bachs 250. Todestag (2000) muß es das Ziel sein, eine Reihe einschlägiger Fragen zu klären und damit einem zentralen Thema diejenige Aufmerksamkeit zu verschaffen, die es verdient.

Auch wenn es sich bei dem zu behandelnden Thema um nichts Geringeres handelt als um das Wesen des musikalischen Mediums, das Bach während seiner gesamten Laufbahn verwendete und das den Kern seines unvergleichlichen Schaffens darstellen dürfte, stutzt manch einer vielleicht schon bei der bloßen Vorstellung, »Bachs Chor« sei überhaupt ein Diskussionsthema. (Ist es wirklich entscheidend, welcher Art und welcher Größe der Chor ist, der seine Musik singt? Ist das nicht einfach eine Frage des musikalischen Geschmacks und Urteils?) Schließlich ist es ja nicht so, daß ein wichtiges Dokument aus Bachs eigener Hand wiederentdeckt worden wäre, das sein Chor-Ideal unerwarteter Weise ausdrücklich definierte und damit eine grundlegende Neubewertung dringend notwendig machen würde. Die relevanten Quellen sind seit langem bekannt und wurden bereits von Generationen von Bach-Forschern untersucht. Muß man deren kollektive wissenschaftliche Meinung, mit der die Musikwelt während eines Großteils des 20. Jahrhunderts ganz gut gefahren ist, wirklich anzweifeln?

Die Erkenntnis, daß ein vertrauter Gegenstand oder ein vertrautes Konzept viel besser verständlich wird, wenn man sie auf ganz andere Weise sieht, kann durch einen plötzlichen Geistesblitz ausgelöst werden oder erst nach einem beschwerlichen ana-

<sup>1</sup> »Richte allein auf Wahrheit und Pflicht all mein Sinnen und Trachten« (Horaz, *Epist.* I.1, 11. *Horaz: Werke in einem Band.* Herausgegeben von Manfred Simon. Aus dem Lateinischen übersetzt von Manfred Simon und Wolfgang Ritschel. 3. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1990.) Dieses Zitat stellte Johann Abraham Birnbaum seinen (anonym veröffentlichten) *Unpartheyischen Anmerkungen* [1738] voran, die Bach gewidmet und zu dessen Verteidigung verfaßt waren; siehe Anhang 4, Dokument 4, S. 168.

lytischen Prozeß. Wie zahllose andere reagierte ich auf Rifkins Herausforderung anfangs mit einer gewissen Skepsis. Doch als Dirigent – und als jemand, der Tonaufnahmen macht (die von Natur aus wohl einen größeren Einfluß haben als gelegentliche Konzert-Aufführungen) – fühlte ich mich verpflichtet, mich mit den neuen Fragestellungen so lange auseinanderzusetzen, bis ich mir eine eigene Meinung gebildet hatte. Je länger ich über der Sache brütete, desto offensichtlicher wurde, daß es sich nicht um eine beliebige Hypothese handelte, sondern vielmehr um das unausweichliche Ergebnis einer radikalen und brillanten Neubewertung des im Mittelpunkt stehenden Quellenmaterials. Oder anders gesagt: Nach und nach wurde deutlicher, daß die konventionelle Theorie und Praxis auf der dürtigsten aller Grundlagen beruhten, auf einer einfachen (wenn auch ganz verständlichen) Annahme, die sich am Ende als praktisch unhaltbar erwies. Was hier aufgedeckt wurde, nachdem es seit dem 18. Jahrhundert effektiv verborgen gewesen war, war keine historische Nebensächlichkei, kein Detail von rein akademischem Interesse, sondern ein grundlegendes Prinzip der Aufführungspraxis – und der Komposition –, das sich durch das gesamte Schaffen Bachs (*und* anderer Komponisten) zog und folglich zu einem viel umfassenderen Verständnis seiner Musik beitragen sollte.

Selbstverständlich sieht das nicht jedermann so. Daher das vorliegende Buch, in dem zum ersten Mal sämtliches relevantes Material in einem Werk zusammengefaßt wurde, um den ernsthaft Interessierten den Zugang zu diesem Thema zu erleichtern. Insbesondere die verschiedenen Dokumente im Anhang, die Tabellen und die Abbildungen machen die vorliegende Studie, wie ich hoffe, zu einem nützlichen Handbuch. Dazu habe ich Material aus eigenen Aufsätzen, die ursprünglich in der Zeitschrift *Early Music* bei der Oxford University Press erschienen sind, schamlos geplündert und wiederverwendet; in den meisten Fällen allerdings wurde dieses Material wesentlich überarbeitet, umstrukturiert und vor allem erweitert.

Als Anfang des Jahres 1999 das Millennium plötzlich in aller Munde war, wurde mir schlagartig bewußt, daß die Feiern zum 250. Todestag Bachs im Jahr 2000 – die dazu beitragen würden, die Hörgewohnheiten und Aufführungs-Erwartungen bei Millionen von Menschen für die kommenden Jahrzehnte zu festigen – diesen ganzen Bereich der Forschung und Aufführungspraxis ausklammern würden, und zwar eher aus reiner Bequemlichkeit und Gewohnheit als aus reflektiert-historischen oder -musikalischen Gründen. So würden sich die alten Halbwahrheiten nur noch tiefer einprägen. Ein knappes Buch könnte dieser Situation zumindest bis zu einem gewissen Grad entgegenwirken.

# 1

## Einleitung

Wie groß war der Chor, der Johann Sebastian Bachs konzertierende Kirchenmusik sang? Mit welcher Besetzung wollte er diese Werke *wirklich* aufführen? Zumindest auf die zweite Frage scheint es gemäß gängiger Lehrmeinung eine einfache Antwort zu geben: »Bach bezeichnet drei oder vier [Sänger] pro Stimme bei vierstimmiger Musik als ideal.«<sup>1</sup>

In den vergangenen Jahrzehnten standen historisch orientierte Aufführungen von Bachs Chorwerken unter dem dominierenden Einfluß des Bildes von einem Chor von zwölf oder sechzehn Mitwirkenden. Doch dahinter liegt eine andere Vorstellung – das wohl noch bekanntere Bild eines Massenchors (158 Sänger) bei der ersten Wiederaufführung der *Matthäuspassion* zu deren »Hundertjahrfeier«, die der zwanzigjährige Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 in Berlin dirigierte.<sup>2</sup> Doch bei all ihrer Gegensätzlichkeit stellen beide Bilder ein- und dasselbe Medium dar: eines, das wir eindeutig als ›Chor‹ erkennen. Und eine bestimmende Eigenschaft eines solchen Chores, sei er klein oder groß, ist (obwohl es selten ausgesprochen wird), daß jede Stimme von mindestens zwei Sängern getragen wird, vielleicht auch von zwölf oder zwanzig, nie aber nur von einem einzigen. Diese Definition erscheint uns noch heute selbstverständlich, wie dies zweifellos auch zur Zeit Mendelssohns, fast achtzig Jahre nach Bachs Tod, der Fall war.

Ein Blick auf die lutherischen Traditionen des 17. Jahrhunderts, in denen Bachs Musik verwurzelt ist, zeigt jedoch, daß der Begriff ›Chor‹ eine entscheidend weitere Bedeutung hat, die nicht nur ein Instrumental-Ensemble (›Instrumental-Chor‹) einschließt, sondern auch Gruppen von nur einer Vokalstimme (oder einem Instrument) pro Stimme, die in neuerer Zeit im angelsächsischen Raum oft mit dem hilfreichen Begriff ›Consorts‹ bezeichnet werden. So zieht zum Beispiel Heinrich Schütz in zeittypischer Weise eine klare Linie zwischen zwei Chor-Arten für einige seiner *Psalmen Davids* (1619). Für deren Aufführung werde

1 »Bach speaks of three or four [singers] to a part in four-part writing as ideal.« – Ellen T. Harris: »Voices« in Brown/Sadie 1989, S. 114.

2 Die Proben hatten im Haus der Mendelssohns mit etwa 12 Sängern begonnen, doch die Zahl der Teilnehmer »wuchs von einer Uebung zur anderen«, wie Eduard Devrient berichtet (Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig <sup>2</sup>1872, S. 59. Siehe auch Geck 1967.)

»*Coro secondo* für eine *Capell* gebraucht/ und dahero starck bestimmet/ weil aber *Choro 1.* welches ist *Choro Fauorito* hingegen schwach/ und nur von vier Sängern ist [...]«<sup>3</sup>

Mit anderen Worten, für Capella-Abschnitte sind mehrere Sänger (vielleicht mit collaparte-Instrumenten) pro Stimme angemessen, während die restliche Musik für Einzelstimmen gedacht ist.<sup>4</sup> Man mag zwar versucht sein, die erste Variante mit einem »echten« Chor zu assoziieren und somit die zweite im Unterbewußtsein keineswegs als Chor, sondern als reines Vokalquartett zu taxieren.<sup>5</sup> Doch der Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts ist eindeutig: Beide Gruppen heißen natürlicherweise »Chor«. Überdies sei angemerkt, daß in solchen Werken nicht der pro Stimme mehrfach besetzte Chor »favorisiert« wird, sondern die kleine Elitegruppe der Solostimmen – kurz: das Vokal-Consort. Solche Auswahlchöre sind in einem Großteil der konzertierenden Musik des 17. Jahrhunderts die Hauptprotagonisten; in dieser Musik spielen Capella-Abschnitte – soweit überhaupt vorhanden – im allgemeinen eine untergeordnete Rolle.

Die entscheidende Frage ist also: Welcher dieser beiden Chorotypen war dazu auseinander, der wesentliche Träger der konzertierenden Musik Johann Sebastian Bachs zu werden?

Unsere Aufmerksamkeit soll hier in erster Linie der Kirchenmusik aus Bachs Leipziger Zeit gelten, weil diese Phase seiner Laufbahn am besten dokumentiert ist. Doch viele Schlußfolgerungen, zu denen wir kommen mögen, haben gleichermaßen Gültigkeit für seine früheren Werke – und auch für die seiner lutherischen Zeitgenossen; schließlich gibt es keinen Grund für die Annahme, daß Bachs Aufführungspraxis in Leipzig eine Ausnahme in ihrer Zeit bildete.

Wie zu erwarten, gibt es keine einzelne Quelle, die uns alles sagt, was wir wissen möchten. Daher werden nicht nur Bachs eigene Schriften und die wichtigsten musikalischen Quellen (vor allem das häufig vorhandene Aufführungsmaterial) zur Untersuchung herangezogen, sondern auch eine erkleckliche Menge anderen archivalischen, theoretischen und bildlichen Materials. Und jeder Argumentationsschritt ist mit Vorbehalt zu betrachten, da wir es (wie bereits deutlich wurde) mit zahlreichen ungewohnten Begriffen und teilweise irreführender Terminologie zu tun haben.

Beschäftigen wir uns zunächst mit einigen Schlüsselbegriffen:

*Chor*: ein Chor (aus Sängern und/oder Instrumentalisten); ein Stück Chormusik; eine Chor-Empore.

*concertiren*: konzertierende Musik (in einer Hauptfunktion) aufführen.

<sup>3</sup> Schütz 1619, Vorwort § 3, bezogen auf SWV 31, 33, 39, möglicherweise auch 41.

<sup>4</sup> Smithers 1997 stellt sich vor, daß »es für den *Favoritchor* durchaus nicht ungewöhnlich war, mit mehr als einem Sänger pro Stimme besetzt zu sein« (»it was not at all unusual for the *Favoritchor* to have more than one singer to a part«), führt dafür aber keine Belege an (S. 22).

<sup>5</sup> Bezeichnenderweise wurde ein »Chorus pro Capella« (im Gegensatz zu einem »Favoritchor«) kürzlich bereits als »ein *echter* Chor aus vielen Sängern« (»a *proper* choir of many voices«) (Hervorh. durch den Verfasser) definiert: Smithers 1997, S. 22.

*Concertist*: jemand, der in einem konzertierenden Werk eine Hauptfunktion ausübt (im Gegensatz zu einem *Ripienisten*, der eine Ripieno- oder »Füllstimme« hat).

*figural*: kontrapunktisch – wird allgemein verwendet für Musik, die kunstvoller oder anspruchsvoller ist als einfache Choräle, daher häufig (wenn auch nicht immer) synonym für konzertierende Musik.

*Kirchenstück*: (spezifisch) eine Kirchenkantate.

*Motette*: im vorliegenden Zusammenhang meist die Bezeichnung für ein Stück aus dem traditionellen Motetten-Repertoire des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, das erheblich einfacher ist als die Motetten aus der Bach-Zeit.

*Music*: Musik; das Musizieren bzw. ein Musikstück mit Instrumenten (wie konzertierende Musik); eine Gruppe von Musikern (d. h. ein Ensemble).

*musicalisch* (von einem Sänger): musikalisch erzogen (fähig Noten zu lesen) – spezifisch, imstande sein, das ältere Motetten-Repertoire zu bewältigen.

*musiciren*: Musik aufführen, die Instrumente einschließt.

*Orgel*: Orgel; Orgelempore.

*Singen*: hauptsächlich das Singen von Chorälen und dem einfacheren Motetten-Repertoire (im Gegensatz zu konzertierender Musik).<sup>6</sup>

Die Werke, die Bach während seiner 27 Jahre in Leipzig komponiert hat, wie auch die Dokumente über seine dortige Tätigkeit, sind zum größten Teil in einem bestimmten institutionellen Kontext entstanden. Kapitel 2 dieses Buches gibt einen Überblick über Bachs Pflichten als Kantor der Thomasschule und städtischer *Director musices* sowie über die Vielfalt der musikalischen Aufgaben, die die Thomaner unter seiner Aufsicht zu erfüllen hatten. Kapitel 3 beschäftigt sich mit dem vielfältigen Repertoire der Thomaner, vom einfachen Choral bis hin zur anspruchsvollsten neuen konzertierenden Musik, und mit den unterschiedlichen technischen Anforderungen, die es an die Ausführenden stellte.

Kapitel 4 behandelt die besonderen stimmlichen Erfordernisse der konzertierenden Musik und beleuchtet die wesentliche – zu Bachs Zeit absolut übliche – Unterscheidung zwischen »Konzertisten« und »Ripienisten«. Ein klares Erfassen dieser Unterscheidung ist ausschlaggebend für unsere Vorstellung von Art und Zusammensetzung des Bachschen Chors; so hätte es mit Sicherheit eine Reihe von Mißverständnissen zur Folge, würde man zum Beispiel Konzertist mit »Solist« und Ripienist mit »Chorsänger« gleichsetzen.

Ob bei der Aufführung eines bestimmten Werkes Ripienisten verwendet wurden oder nicht – ein zentraler Punkt, wenn man nicht nur die Größe, sondern auch das Wesen von Bachs Chor bestimmen will –, hängt eng mit der Frage der gemeinsamen Nut-

<sup>6</sup> Wenn wir also von zwei »Persohnen« lesen, die um 1740 in der Neuen Kirche »theils beym Singen oder auch bey der Music assistiret« haben (Glöckner, S. 136), ist es unter Umständen nicht eindeutig, ob diese Personen Sänger waren, die auch im Instrumental-Ensemble mitspielten, oder solche, die sowohl konzertierende Musik als auch die einfachen Motetten beherrschten.

zung von Notenblättern zusammen. Wenn wir davon ausgehen wollen, daß in einem Bach-Werk jede Vokalstimme von drei (oder mehr) Sängern gesungen wurde, müssen wir annehmen, daß aus jeder erhaltenen Stimme üblicherweise mehrere Sänger lasen, und/oder, daß weitere Stimmen in großer Zahl verlorengegangen sind. Kapitel 5 überprüft, ob die verfügbaren Quellen eine dieser Vermutungen stützen.

Wie oft und in welcher Anzahl standen Bach Ripienisten zur Verfügung? Kapitel 6 betrachtet die Rolle dieser Sänger, die wenigen Werke, die ihre Mitwirkung explizit verlangen, sowie die Art und Weise, in der sie eingesetzt werden.

Der Entscheid zugunsten des Modells eines Bach-Chors, der aus 12 oder 16 Sängern besteht, stützt sich traditionellerweise auf den *Kurtzen, iedoch höchstnöthigen Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music* (im Folgenden zitiert als *Entwurff*), mit dem sich Bach 1730 an den Rat der Stadt Leipzig wandte.<sup>7</sup> Wie wir in Kapitel 7 sehen werden, zielte dieses Dokument darauf ab, die Struktur und Arbeitsweise der von Bach geleiteten musikalischen Institutionen darzustellen. Es handelt sich aber um ein administrativ ausgerichtetes Memorandum, nicht um ein musikalisches Traktat: Kann uns ein solches Dokument wirklich sagen, wie viele Sänger Bach für die Aufführung einer Kantate oder einer Passion benötigte?

Bekanntlich wurden die Thomasschüler bei Aufführungen von Bachs konzertierender Musik regelmäßig durch zusätzliche Musiker ergänzt – diese Tatsache wird gern als Argument für die Ansicht angeführt, Bach habe jede Stimmlage mit mehreren Sängern besetzt. Kapitel 8 untersucht, wie zahlreich solche zusätzlichen Musiker waren und welchen Auftrag sie hatten.

Kapitel 9, in dem es um das zahlenmäßige Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalgruppen geht, stellt die (oft unbewußte) Annahme in Frage, ein großes Instrumental-Ensemble impliziere notwendigerweise auch eine stattliche Anzahl Sänger. Kapitel 10 beschäftigt sich mit den daraus resultierenden Fragen der Balance zwischen Sängern und Instrumentalisten vom praktischen Standpunkt der Akustik und des Musizierens.

Erst der unvoreingenommene Blick auf alle diese Aspekte ermöglicht es uns, zuverlässige Antworten auf die beiden eingangs gestellten Fragen – »Wie groß war der Chor bei konzertierender Musik?« und »Was wäre Bachs ideale Besetzung gewesen?« – zu formulieren. Diese Antworten können sich sehr wohl von den Auffassungen unterscheiden, die wir bisher für selbstverständlich gehalten haben; und diese Unterschiede mögen uns dabei helfen zu entscheiden, ob die beiden Fragen von marginalem, rein akademischem Interesse sind oder ob sie das Zeug dazu haben, unser Verständnis der Musik selber nachhaltig zu verändern.

<sup>7</sup> Dok. I, Nr. 22, S. 60 ff. Der vollständige Text des Dokuments findet sich in Anhang 3; eine ausführliche Erörterung geben Siegele 1978 und Rifkin 1990.

## 2

Bach als Kantor und *Director musices* in Leipzig

Ein Großteil der entscheidenden Dokumente, die aus Bachs 27-jähriger Tätigkeit in Leipzig erhalten sind, befaßt sich mit den verschiedenen administrativen Problemen, mit denen er dort konfrontiert wurde. Sie erwachsen überwiegend aus den Spannungen, die in der ›besonderen‹ Natur seiner Berufung als Kantor der Thomasschule und städtischer Musikdirektor 1723 angelegt waren.<sup>1</sup> Wir wollen uns daher zunächst den institutionellen Rahmen ansehen, in dem Bachs eigene Kirchaufführungen stattfanden.

Bachs Stellung war nicht direkt an eine der Leipziger Kirchen angegliedert, wie man vermuten könnte, sondern an die »Lateinschule« der Stadt: die Thomasschule (siehe Abb. 3).

In dieser Schulen werden eine Anzahl *Discipuli* durch verschiedene reiche *Legata* mit Kost und Wohnung unterhalten, wovor sie die Kirchen-Music bestellen, auch die Leichen begleiten müssen, und wöchentlich 3 mal, Sonntags, Mittwochs u. Freytags durch die Gassen singende gehen, da denn die Besitzer derer Häuser ihnen etwas zur *Sustentation*, wie in anderen Städten üblich, reichen lassen.<sup>2</sup>

Da unser Interesse vor allem Bachs allgemein bekannten Kirchenwerken und ihrer Aufführung gilt, soll uns dieses Zitat daran erinnern, wie vielfältig und umfassend die musikalischen Aktivitäten der Schule waren. Wie die verschiedenen Ordnungen zeigen,<sup>3</sup>

- 
- 1 Die Verantwortlichen für die Wahl von Johann Kuhnaus Nachfolger 1722–1723 gehörten zwei opponierenden Parteien an, die unterschiedliche Ziele verfolgten: der absolutistischen Hofpartei, die einen Kapellmeister suchte (dies impliziert Bachs endgültiger Titel *Director musices*), und der ständischen Stadtpartei, die einen traditionellen Kantor wählen wollte (Siegele 1999, S. 14). Am Ende hatte die Hofpartei zwar die Wahl ihres Kandidaten erreicht, nicht aber »den öffentlich-rechtlichen Akt einer neuen Definition des Amts. [. . .] Es blieb vielmehr bei der hergebrachten Norm eines Kantorats, das nur dieses eine Mal mit einem Kapellmeister besetzt wurde«. Mit anderen Worten: »Bachs Amtszeit war als Ausnahme definiert« (ebd., S. 17). Der schwierige Kompromiß wurde nicht erleichtert durch die Tatsache, dass »der Rektor [. . .] mit Rückhalt des Vorstehers, des Beauftragten des Rats für die Thomasschule [handelte], der, wie er selbst, ein Anhänger der ständischen Stadtpartei war.« (ebd., S.24)
  - 2 *Das in gantz Europe berühmte, galante und sebens-würdige Königliche Leipzig* (1725), zitiert nach Knick 1963, S. 153.
  - 3 Detaillierte, umfangreiche Schulordnungen wurden 1634, 1723 und 1733 gedruckt; sie sind als Facsimiles in einem Band vereint, der im Folgenden als *Ordnungen* zitiert wird.