

Bach's Matthäus-Passion.

Untersuchungen zur Geschichte des Werkes bis 1750.

Von lic. theol. Friedrich Smend (Berlin).

I.

Die vorliegende Arbeit geht von dem Gedanken aus, daß unser Verständnis der Bach'schen Matthäus-Passion über das bis heute erreichte Maß hinaus vor allem dadurch gefördert werden könne, daß die Frage nach dem geschichtlichen Werdegang des Werkes in den Vordergrund der Untersuchung gerückt wird¹⁾. Die ganze Gruppe von Problemen, die sich hier aufstut, ist noch nicht zusammenhängend erörtert worden; ja nicht einmal das notwendige Material zu ihrer Untersuchung wurde bisher veröffentlicht. Denn während die Ausgabe der Bach-Gesellschaft (BG) bei vielen anderen Werken die verschiedenen erhaltenen Fassungen berücksichtigt und in den Vorreden oder gelegentlichen Anhängen gestattet, sich ein Bild von dem Entwicklungsgang und dem Fortschreiten von Bach's Arbeit zu machen, begnügt sie sich bei der Matthäus-Passion damit, die beiden im Autograph vorliegenden Zeugen, die Partitur (DrP) und die Stimmen (DrSt), beide im Besitz der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin²⁾, zu vergleichen, und einen Notentext herzustellen, der ohne Frage dem letzten Willen des Meisters im Wesentlichen entspricht. Die Vorrede erwähnt nur gelegentlich³⁾, daß uns durch Abschriften die Kenntnis älterer Gestalten des Werkes vermittelt werde. Welche Abschriften sie meint, gibt sie nicht an, geschweige daß sie auch nur die wichtigsten der Abweichungen mitteilt. Von diesen älteren Abschriften hat Philipp Spitta eine einzelne einer genauen Untersuchung unterzogen und sie nach

1) In seinem Werk „Der deutsche Gesangverein“ (Band 2, Berlin 1924, S. 3) sagt Siegfried Ochs auch vom Standpunkt des praktischen Musikers aus: „Bei manchen Werken, z. B. Israel in Ägypten oder der Matthäuspassion, ist es unmöglich, die richtigen Maßnahmen zu treffen, wenn man ihre Genesis nicht kennt“.

2) Die Signatur der Original-Partitur lautet: Mus. Ms. autogr. Bach P 25, die der Original-Stimmen: Mus. Ms. autogr. Bach St. 110. Dem Direktor der Musikabteilung der Preuss. Staatsbibliothek, Herrn Univ.-Prof. Dr. Johannes Wolf, bin ich für die Zugänglichmachung dieser und der übrigen Handschriften sowie für unermüdete Beratung bei ihrer Benutzung zu dem größten Dank verpflichtet.

3) Vgl. die Vorrede zu BG IV, S. XIX.

Zeit und Persönlichkeit des Abschreibers genau festgelegt¹⁾. Sie wurde von Johann Philipp Kirnberger im Jahre 1740 oder 1741 angefertigt und ist damit älter als DrP. Von den Varianten dieser Fassung (Kb) veröffentlicht Spitta nun wenigstens eine, den ursprünglichen Schlußchoral des 1. Teiles²⁾. Weiter hat auch er die Frage nach dem Werdegang des Werkes nicht untersucht. Neben dieser Abschrift Kb, die jetzt als Band 6 und 7 der Amalienbibliothek Eigentum des Joachimsthalschen Gymnasiums ist, sich jedoch als ständige Leihgabe in der Preussischen Staatsbibliothek befindet, bewahrt diese Sammlung unter ihren eigenen Beständen eine Abschrift unserer Passion, die zwar nicht vollständig ist, aber in den ausgeführten Teilen mit Kb übereinstimmt, und deren Beschaffenheit auch in den nicht abgeschriebenen Partien erkennen läßt, daß sie alle wesentlichen Abweichungen von der Endgestalt des Werkes mit Kb gemeinsam hat³⁾. Auf ihrem Titelblatt trägt diese Abschrift den Vermerk, daß sie von Agricola gefertigt sei; eine Vergleichung mit autographen Partituren aus dem Bestande der Staatsbibliothek hat die Richtigkeit der Angabe, daß sie von der Hand Johann Friedrich Agricolas stammen, bestätigt. Wir nennen sie Agr.

Eine genaue Kollation dieser Zeugen mit den Autographen einerseits und dem Erstdruck des Werkes (Berlin: Schlesinger 1830) andererseits ergibt nun, daß dieser Erstdruck in der Hauptsache die Fassung der DrSt wiedergibt, in einer Reihe von auffallenden Einzelheiten aber mit Kb⁴⁾ geht. Hierfür ein Beispiel: Kb kennt die Es-dur-Wiederholung des Chorals „Erkenne mich, mein Hüter“ nicht und bietet in der fünften und siebenten Zeile des Es-dur-Satzes leichte Abweichungen von der Endgestalt. Der Erstdruck der Passion bietet den Es-dur-Satz in der Kb-Gestalt, den Es-dur-Satz dagegen in der Gestalt der DrSt. Dies mußte zu dem Schluß führen, daß dem Herausgeber des Druckes von 1830, Adolf Bernhard Marx, eine Abschrift des Werkes vorgelegen hatte, die auf der älteren Fassung fußend, eine Überarbeitung im Sinne der DrSt erlebt hatte, wobei jedoch die älteren Lesarten in Einzelheiten stehen geblieben waren. Der Bestand der Bibliothek der Singakademie zu Berlin hat diese Vermutung sehr wahrscheinlich gemacht⁵⁾. Sie bewahrt zwei späte Abschriften des Werkes, die beide handschriftliche Eintragungen Zelters zeigen. Die eine ist ohne Frage die Vorlage für den Erstdruck gewesen. Die andere, ältere, zeigt die Fassung der Passion im Wesentlichen nach Kb. Jedoch sind in ihr einige wenige Abweichungen enthalten, bei denen die Vermutung erlaubt ist, daß hier Spuren einer noch früheren Gestalt des

1) Vgl. Spitta, Bach. Bd. 2, S. 815ff.

2) Mitgeteilt auf S. 14 der Notenbeigabe zu Bach, Bd. 2.

3) Mus. Ms. Bach P 26.

4) Da Kb und Agr übereinstimmen, ist im folgenden bei bloßer Angabe „Kb“ stets Agr mitgemeint.

5) Dem Direktor der Singakademie, Herrn Prof. Dr. Georg Schumann, danke ich auch an dieser Stelle herzlich dafür, daß er mir die Benutzung der Bibliothek des Instituts in diesem Umfang ermöglichte.

Werkes erkennbar sind. So sind in dem Satz „So ist mein Jesus nun gefangen“ jeweils Flöte 1 und 2 des 1. Chores unisono geführt und ebenso Oboe 1 und 2. Kb läßt Flöte 1 und Oboe 1 und ebenso Flöte 2 und Oboe 2 zusammengehen. Diese Art der Umarbeitung des Bläserpartes ist in einer größeren Zahl von Sätzen (z. B. „Kommt ihr Töchter, helft mir klagen“) feststellbar, wenn man Kb mit DrP vergleicht. Es liegt also die Annahme nicht ganz fern, daß diese Singakademie-Partitur den Rest einer auch Kb gegenüber älteren Fassung enthält, daß Kb die Umgestaltung der Bläserbehandlung zunächst in dem Satz „So ist mein Jesus“ beginnen läßt, die sich bei DrP in zahlreichen anderen Sätzen fortsetzt. Und dies gewinnt dadurch eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß in „So ist mein Jesus“ die DrP noch einen Schritt weitergeht, indem während des Gesanges die Oboen schweigen. Wir werden im Verlauf unserer Untersuchung sehen, daß Kb mit überwiegender Wahrscheinlichkeit nicht die älteste Gestalt der Passion, etwa die des Jahres 1729, bietet; da jedoch diese Spuren älterer Fassungen nicht eindeutig quellenmäßig zu belegen sind, müssen wir aus Gründen der Vorsicht zunächst in Kb die älteste uns noch zugängliche Form des Werkes erblicken und uns an sie halten, wenn wir den Versuch machen, dem Werdegang des Werkes selber, d. h. der Entwicklung von Bachs Schaffen auch vor Fertigstellung der frühesten aufgeführten Fassung, nachzugehen.

Bevor wir an diese Aufgabe herantreten, soll jedoch noch einiges über das Verhältnis von Kb zur DrP und den DrSt festgestellt werden. Ein großer Teil der Sonderlesarten von Kb ist nämlich aus der DrP noch deutlich erkennbar, da hier Korrekturen von Bachs eigener Hand vorliegen. Da die DrP außerordentlich sorgfältig geschrieben ist, kann man sogar bei der weitaus größten Zahl von diesen Korrekturen ohne weiteres auf die von Kb gebotenen Lesarten schließen. Um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, verweise ich auf Takt 5 des Rezitativs „Und da sie ihn verspottet hatten“. Hier zeigt die Continuo-Stimme der DrP eindeutig die alte Lesart Kb's



die dann im Sinne der endgültigen Gestalt in



verändert wurde. Es ist nicht ohne Interesse festzustellen, daß Bach sich zu zahlreichen solcher Umarbeitungen während der Anfertigung der neuen Handschrift entschloß. Es handelt sich auch keineswegs nur um Kleinigkeiten der eben genannten Art. So finden wir im Eingangssatz des zweiten Teiles bei Kb als Solostimme „Basso“ angegeben. Die ursprüngliche Überschrift des Satzes lautete auch noch in DrP »Aria a due Violini, Viola e Basso Chori 1 mi«, und bis zum ersten Chöreinsatz war ursprünglich die Sing-

stimme im Bassschlüssel notiert. Mit dem 45. Takt trat dagegen schon beim ersten Niederschreiben die Altstimme ein, während alles Vorhergehende erst nachträglich für die Solostimme in Alt korrigiert wurde. Wir erkennen aus derartigen Beobachtungen die enge Beziehung zwischen Kb und den autographen Zeugen, und unser Vertrauen zur Fassung Kb's erfährt eine ganz wesentliche Festigung, auch wenn uns seine Lesarten in einzelnen Fällen (wie der eben erwähnten Bass-Besetzung) auf den ersten Blick erstaunlich erscheinen.

Noch ein Punkt in der Beziehung unserer Texte bedarf der Besprechung: Die Begleitung der Evangelisten-Rezitative. Kb und DrP sind darin gegen DrSt einig, daß für diese Begleitung lang ausgehaltene Bässe vorgeschrieben sind, während DrSt nur von Zeit zu Zeit auftretende Akkordeinwürfe verzeichnen, die von mehr oder weniger langen Pausen unterbrochen werden. Die Vorrede zur BG¹⁾ bemerkt hierzu, daß die DrP sich mit ihren Angaben an die flüchtige Notierung der damaligen Zeit gehalten habe, der jedoch die Ausführung nur im Sinne der DrSt habe entsprechen können. Bei Werken, von denen älteres autographes Material erhalten ist als bei der Matthäus-Passion, finden wir jedoch diesen Unterschied zwischen Partitur und Stimmen nicht. In der Johannes-Passion wie im Weihnachtsoratorium sind sich vielmehr Partitur und Stimmen darin einig, daß der Evangelisten-Part von lang ausgehaltenen Akkorden begleitet wird. Die DrP scheint mir hierin also von den DrSt abzuweichen; und so gewiß es richtig ist, daß BG sich an die Fassung hält, die fraglos dem letzten Willen des Meisters entspricht, für den Zusammenhang dieser Untersuchung muß zunächst jene ältere Art der Begleitung des Secco-Rezitatifs in Betracht gezogen werden²⁾.

¹⁾ Vgl. die Vorrede zu BG IV, S. XXII.

²⁾ Zu den Wenigen, die sich mit der Frage der Rezitativ-Begleitung überhaupt auseinandersetzen, gehört Wilhelm Werker. Er schreibt (die Matthäus-Passion. Leipzig 1923, S. 47): „Bach schreibt in der Originalpartitur überall im Secco gehaltene Orgelbässe vor, die Gesamtausgabe macht kurze Akkordeinwürfe mit Pausen daraus. Des häufigeren verlangt die Originalpartitur als Begleitinstrument für den biblischen Part ausdrücklich „Orgel“, nie Cembalo. Was Bach schreibt, klingt immer besser, als was Nachgeborene wünschen.“ Werker übersieht, daß nicht die Gesamtausgabe (oder sonstige „Nachgeborene“), sondern Bach selber in den eigenhändigen Stimmen die Akkordeinwürfe vorschreibt. Die Bedeutung dieser Stimmen für unsere Kenntnis von Bachs letzten Willen im Blick auf die Aufführung des Werkes übersieht Werker ja auch sonst; z. B. wenn er um jeden Preis den Evangelisten-Sänger am Altar der Thomaskirche Aufstellung nehmen lassen will, obwohl die originale Tenorstimme des ersten Chores den Part des „Evangelista“ vollständig enthält, eine andere Stimme (für den Sänger am Altar) aber mit nichts nachzuweisen und auch ganz überflüssig ist.

II.

Unternehmen wir es nunmehr, die Geschichte des Werkes niederzuschreiben, soweit wir sie noch nachzuweisen imstande sind, so erscheint es geboten, zunächst bei dem Satz anzuknüpfen, der der älteste des ganzen Werkes ist, dem figurierten Schlußchoral des ersten Teiles „O Mensch, bewein dein Sünde groß!“ Er tritt zwar erst in der DrV auf (Kb kennt ihn noch nicht), d. h. er ist erst in der Mitte der Vierziger Jahre in die Passion aufgenommen worden. Aber er stand schon vorher in der Johannes-Passion, in deren frühester Fassung er (in Es-dur) den Eingang bildete.¹⁾ Uns drängt sich die Frage auf: Wie ist dieser Übergang des Satzes aus einer Passion in die andere zu erklären? Zunächst die erste Hälfte dieses Problems: Warum wurde der Satz aus der Johannes-Passion entfernt und durch den heutigen Eingangsschor „Herr unser Herrscher“ ersetzt? Die Passion entstand im Winter 1722—23 im Zusammenhang mit Bachs Bewerbung um das Leipziger Thomaskantorat. Gleichzeitig mit der Passion entstand die Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn,“ und beiden Werken war ursprünglich als Schlußchor gemeinsam der figurierte Choral „Christe, du Lamm Gottes“. Das Geschick dieses Satzes innerhalb der Johannes-Passion gehört eng zusammen mit dem unseres Chorals „O Mensch, bewein“; wir müssen uns also zunächst mit ihm befassen.

Bach, der bereits am 1. Advent 1722 in Leipzig gewesen war²⁾ und dort die Kantate des Vormittagsgottesdienstes geleitet hatte, begab sich zu demselben Zweck am Sonntag Estomihi 1723 wiederum dorthin, und zwar mit der Absicht, sein neues Werk „Du wahrer Gott“ aufzuführen. Aus Gründen, die Bernh. Friedr. Richter überzeugend dargelegt hat, wurde an seiner Stelle die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ im Gottesdienst verwendet. Wäre das ursprünglich von Bach vorgesehene Werk aufgeführt worden, so hätte Bach, der zum Karfreitag wieder in Leipzig erschien, um seine Johannes-Passion aufzuführen, schon damals einen

1) Vgl. die Vorrede zu BG. XII, 1.

2) Für das hier folgende vgl. die überzeugende Beweisführung von Bernh. Fried. Richter. (Die Wahl Johann Sebastian Bachs zum Kantor der Thomasschule im Jahre 1723. Bach-Jahrbuch 1905, S. 48—67.)

anderen Schlußchoral für die Passion komponiert. Denn schwerlich hätte er die beiden Werke, die er am neuen Ort als Proben seiner Kunst bot, in denselben Choral ausmünden lassen. Er ließ daher die Kantate unvollständig und sich selber gewissermaßen noch freie Hand, welches der beiden Werke mit „Christe, du Lamm Gottes“ schließen sollte. Endgültig entschied er sich dann später für die Kantate. Hierfür lassen sich zwei Beweggründe nachweisen, deren einer in der Kantate, der andere in der Passion liegt. Die Kantate enthält in ihrem 2. Satz, dem Rezitativ „Ach, gehe nicht vorüber“, die Melodie des Chorals, geblasen von einer Oboe. Rust¹⁾ glaubt, hiermit habe Bach einen großen Bogen über die ganze Passionszeit hin schlagen wollen, indem er an ihrem ersten Sonntage die Melodie nur wortlos habe erklingen lassen, um sie dann am Karfreitage in aller Ausführlichkeit figuriert zu behandeln. Wahrscheinlicher scheint mir zu sein, daß der Bläserchoral im Rezitativ eine Vorbereitung dessen sein sollte, was sich noch in demselben Werk erfüllt, die großangelegte Durchführung der Melodie mit dem Text. Unter den Kantaten gerade der vorleipziger Zeit Bachs lassen sich Parallelen zu dieser Art der Vorbereitung des Schlußchorals durch Einflechtung der bloß instrumental auftretenden Melodie in früheren Sätzen nachweisen. Man vergleiche die Behandlung von „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ in der Kantate (Nr. 31) „Der Himmel lacht! die Erde jubiliert“, oder „Herzlich tut mich verlangen“ in der Kantate (Nr. 161) „Komm, du süße Todesstunde“, oder „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ in der Kantate (Nr. 185) „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“. Zudem ist in unserm Fall die Harmonisierung des Oboenchorals im Rezitativ so kühn, daß die Melodie fast verschleiert wird; und auch deshalb hat ihre schleierlos klare Behandlung noch in demselben Werk mehr Wahrscheinlichkeit für sich als ihr endgültiges Erklingen erst nach Wochen. Damit war von Seiten der Kantate die Eingliederung des figurierten Chorals eine Notwendigkeit.

Zugleich brachte die sich hiermit ergebende Änderung der Passion auch für diese eine nicht unwesentliche Klärung und Abrundung

1) Vgl. BG. V, 1, S. X, Absatz 2.

ihres Aufbaus. An anderem Ort¹⁾ habe ich zu zeigen versucht, daß in dem ursprünglichen Aufbau der Johannes-Passion die beiden figurierten Sätze am Anfang und am Schluß einander entsprechende Glieder der Architektur sind, und daß die Umarbeitung des Werkes im Sinne seiner endgültigen Gestalt, d. h. das Ausschneiden und der Ersatz dieser Choräle, eine Vervollkommnung der Ebenmaße des Werkes bedeuten. Denn Bach konnte (und das ist hier wesentlich) nicht einen Satz allein streichen. Mit diesen Eingriffen war aber unser Choral „O Mensch, bewein“ heimatlos geworden. Und er blieb es nach meiner Überzeugung bis zu dem Augenblick, als Bach ihn in die Matthäus-Passion aufnahm. Eben die Heimatlosigkeit und das gänzliche Verlorensein dieses herrlichen Satzes für die Aufführungspraxis war ein Anlaß ihn aufzunehmen, obwohl er nach der Entwicklung, die das Werk inzwischen genommen hatte, nicht unbedingt in seinen Stil mehr paßte. Auf die Wandlungen, die der Satz und ebenso die ganze Passion dabei erfuhr, werde ich eingehen, wenn wir diesen Zeitpunkt in der Entwicklung erreicht haben.

Wir hätten die gesamte Vorgeschichte unseres Satzes bis zu diesem Augenblick uns versparen können, wäre nicht die soeben gebotene Klarstellung für die Auffassung von der frühesten Entwicklung der Matthäus-Passion selber von ausschlaggebender Bedeutung. Ich habe nämlich bisher eine von Spitta wesentlich abweichende Meinung vorgetragen.²⁾ Spitta läßt für den Ersatz des alten Eingangs der Johannes-Passion durch „Herr, unser Herrscher“ nur den einen Grund gelten, daß „O Mensch, bewein dein Sünde groß!“ inzwischen in eine andere von Bach komponierte Passion aufgenommen und damit verbraucht gewesen sei. Diese Passion hatte nach Spitta Picanders Dichtung „Erbauliche Gedanken . . . über den leidenden Jesum“ (1725) zum Text. Nachrichten, daß die fünfte, von Bach geschaffene Passion dies Gedicht zum Text gehabt habe, fehlen aber gänzlich. Ja, es ist sogar höchst unwahrscheinlich, daß Bach diesen Text vertont hat. Ich kann mich auf die über-

1) „Die Johannes-Passion von Bach, auf ihren Bau untersucht“ (Bach-Jahrbuch 1926, S. 105 ff.)

2) Spitta, Bach. Bd. 2, S. 812–813.

zeugende Beweisführung Rudolf Wustmanns berufen und möchte wenigstens ihre Hauptpunkte hier anführen.¹⁾ Der Picander von 1725 ist eine schwache Nachbildung der bekannten Brockesschen Passionsdichtung.²⁾ Diese Brockes-Passion hatte Bach bei Herstellung des Textes zur Johannes-Passion benutzt, sich aber nur lose an sie angelehnt. Damals bestand seine künstlerische Tat darin, daß er mit seinem Werk einen entscheidenden Stilwandel vornahm, indem er an Stelle des oratorienhaften Stiles, der sich aus der Durchkomponierung dieser Vorlage ergeben mußte, den kirchlichen Stil seiner eigenen Werke treten ließ. Ist es nicht im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß er sich nach dieser nicht hoch genug zu schätzenden Leistung durch das verwässerte Nachbild von Brockes sollte zu einem Zurücksinken in den soeben siegreich überwundenen Stil haben verleiten lassen? Auch Spitta legt größtes Gewicht auf die Kontinuität im Entwicklungsgang von Bachs Schaffen. Von dem Standpunkt aus, den wir heute vielleicht nicht mehr teilen können, daß die Lukas-Passion echt ist, sagt Spitta selber³⁾: „Es ist ein eigentümlich glücklicher Zufall, daß gerade diese drei Passionen uns erhalten sind, in denen Bachs allmähliche Entwicklung so unvergleichlich scharf sich ausprägt“. Gerade um des Bruches willen, den die von Spitta postulierte Zwischenpassion in Bachs Werdegang darstellen würde, müssen wir sie ablehnen. Dazu kommt noch folgendes: Spitta sagt selber, daß es ganz gegen Bachs Gewohnheit gewesen sei, ein größeres Werk zugunsten eines kleineren zu plündern.⁴⁾ Wäre dies aber nicht der Fall, wenn Bach seinen figurierten Choral „O Mensch, bewein“ aus der Johannes-Passion in die Komposition des Picander von 1725 übertragen hätte? Der Text von 1725 mag zwei oder drei madrigalische Sätze mehr enthalten als die Johannes-Passion; das wiegt bei weitem nicht auf, daß der Erzählungsstoff des Picander höchstens ein Fünftel des

1) Rudolf Wustmann: Zu Bachs Texten der Matthäus- und der Johannes-Passion. (Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst. 15. 1910, S. 126 bis 131. 161—165.)

2) Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus, aus den vier Evangelien in gebundener Rede vorgestellt.

3) Spitta, Bach. Bd. 2, S. 347.

4) Spitta, Bach. Bd. 2, S. 813.

Umfangs von den Kapiteln 18 und 19 des Johannes-Evangeliums ausmacht, und daß der Picander-Text nicht einen einzigen Turba-Chor bietet (wie Spitta selber feststellt¹⁾) während die darstellenden Chöre in ihrer fast oratorienhaften Breite²⁾ einen ganz wesentlichen Raum in der Johannes-Passion beanspruchen.

Trotz der Wustmannschen Beweisführung hält nun aber auch Bernh. Friedr. Richter an der Komposition des Picander von 1725 fest.³⁾ Er fügt die Aufführung dieses hypothetischen Werkes der Reihe der noch nachweisbaren Aufführungen von Bach-Passionen in Leipzig ein und verlegt sie in das Jahr 1724. Er sagt, die Veröffentlichung des Textes im folgenden Jahre stehe ganz auf derselben Linie wie die Veröffentlichung des Picander-Textes zur Marcus-Passion Bachs im Jahre 1732, der die Aufführung im Jahre 1731 vorangegangen sei. Dem gegenüber ist darauf hinzuweisen, daß die Überschrift dieses Textes der Marcus-Passion ausdrücklich auf eine Aufführung im Vorjahre Bezug nimmt. Sie lautet:⁴⁾

Texte

Zur Passions-Music nach dem E-
vangelisten Marco am Char-Freitage

1731

Vor der Predigt

|

Nach der Predigt

Dagegen weiß der Titel des Picander von 1725 nichts von einer solchen Bezugnahme. Im Gegenteil, die von Bernh. Friedr. Richter selber aktenmäßig erhärtete Tatsache, daß die Passion 1724 im Vespergottesdienst des Karfreitages (und nur damals) stattfand, scheint mir auszuschließen, daß es sich um eine Komposition dieses Textes gehandelt hat. Denn die Dichtung ist überschrieben⁵⁾:

¹⁾ Spitta, Bach. Bd. 2, S. 335 unten.

²⁾ Auch Spitta weist auf diese dominierende Stellung der turba-Sätze innerhalb der Johannes-Passion hin (Vgl. Bach, Bd. 2, S. 362).

³⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1911, S. 52.

⁴⁾ Picanders Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte. Dritter Teil. Leipzig 1732, S. 49.

⁵⁾ Das Gedicht erschien in der „Sammlung Erbaulicher Gedanken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage, in gebundener Schreib-Art entworfen

Erbauliche

Gedanken

Auf den

Grünen Donnerstag und Charfreitag . . .

Dennoch hat dieser Picander-Text für Bachs Kompositionen weittragende Bedeutung; und es bleibt Wustmanns Verdienst, diese klargestellt zu haben. Das positive Ergebnis seiner Untersuchungen läßt sich so zusammenfassen: Bach hat in einem sehr frühen Stadium seiner Kompositionsarbeit an der Matthäus-Passion von Picanders „Erbaulichen Gedanken“ Gebrauch gemacht, und zwar in demselben Sinn wie von Brockes' Dichtung bei der noch nicht lange vorher abgeschlossenen Komposition seiner Johannes-Passion. Beide Texte dienten ihm mehr als allgemeiner Ausgangspunkt, so daß von einer auch nur entfernten Nachbildung nicht gesprochen werden kann. Die gesamte bei Brockes in Reimen gebotene Erzählung wurde durch den Bibeltext ersetzt. Von den betrachtenden Stücken wurden nur wenige herangezogen, stilistisch stark umgebildet und vor allem ihres dramatisch-persönlichen Charakters entkleidet. In der Johannes-Passion ist keine einzige Arie mehr einer handelnden Person (etwa Petrus) in den Mund gelegt, wie dies bei den Brockes'schen Arien der Fall ist. Schließlich wurde das ganze Werk mit einer Reihe von Chorälen durchsetzt. Auf diese Weise schuf sich Bach selber einen Text, der ihm zwar nicht gleich so gelang, daß spätere Eingriffe überflüssig gewesen wären, dessen Grundcharakter aber unangetastet blieb. Als Bach mit der Komposition seines neuen Werkes, der Matthäus-Passion, begann, zu dem er sehr viel mehr Zeit hatte als zu dem älteren, fehlte ihm ebenso wie bei der Johannes-Passion eine tertliche Grundlage für das Ganze¹⁾. Er beschloß daher,

von Picandern“ Leipzig (1725), S. 193 ff. Schon diese Titelfassung erinnert an das Vorbild Brockes. Spitta hat den Text wieder abgedruckt (Bach, Bd. 2, S. 873 ff.)

¹⁾ Nicht nur in der erwähnten Arbeit über Bachs Passionsterte hat Wustmann den Nachweis geführt, daß von einer Zusammenarbeit zwischen Bach und Picander erst in späterer Zeit die Rede sein kann. Vgl. Rud. Wustmann: Joh. Seb. Bachs Kantatenterte. Leipzig 1913 (s. die Einleitung und Anmerkungen zu denjenigen der frühen Leipziger Kantaten, bei denen Spitta an die Möglichkeit von Picanders Autorschaft denkt).

den Picander von 1725 zum Ausgangspunkt seiner eigenen Textgestaltung zu machen, wie seiner Zeit den Brockes'schen Text. Auch hier: Ersatz der gereimten Erzählung durch bloßes Bibelwort, nur kleine Auswahl unter den Arien der Vorlage, Umbildung von deren Wortlaut z. B. nach denselben metrischen Prinzipien wie im Falle Brockes, Entkleidung der Stücke von ihrem dramatisch-persönlichen Charakter, Durchsetzung des ganzen Werkes mit Chorälen.

Daß sich Bach hiermit ein vollständiges Tertbuch geschaffen habe, soll nicht behauptet werden. Auch in der Johannes-Passion hat er nicht der Vorlage entstammende Madrigaltexte verwertet. Er hat sich in dem neuen Fall gewiß Zeit gelassen, die Gelegenheit abzuwarten, ob ihm für weitere Sätze noch passender Stoff begegnete. Vielleicht hatte er (ähnlich dem Vorgang bei der Johannes-Passion) auch Sätze aufgenommen, die er später wieder tilgte. Von sechs Sätzen der endgültigen Fassung der Matthäus-Passion läßt sich aber beweisen, daß sie dem Picander von 1725 entstammen. Wir dürfen sie daher mit Wustmann als frühes Gut unseres Werkes ansprechen. Es sind dies:

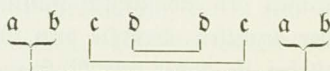
1. Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen.
2. O Schmerz, hier zittert das betrübt' Herz.
3. Erbarme Dich, mein Gott, um meiner Sühnen willen
4. Aus Liebe will mein Heiland sterben.
5. Erbarm es Gott, hier steht der Heiland angebunden.
6. Wir setzen uns mit Tränen nieder.

Weiter als bis zur Klarstellung dieser Parallele in der Anknüpfung an textliche Vorbilder bei beiden Passionen ist Wustmann nicht gegangen. Trifft nun auch seine zweite These das rechte, daß wir mit einem sehr frühen, d. h. der Vollendung der Johannes-Passion sehr nahe liegenden Beginn von Bachs Schaffen an der Matthäus-Passion zu rechnen haben, so kann man, scheint mir, die Folgerung nicht von der Hand weisen, daß sich dies auch auf musikalischem Gebiet ausgewirkt haben muß. Mit anderen Worten: Sah sich Bach bei der frühesten Konzeption seiner neuen Passionsmusik denselben textlichen Gegebenheiten gegenüber wie bei der vor kurzem vollendeten Johannes-Passion, so wäre es sehr begreiflich, wenn er im Gesamtaufbau des neuen Werkes noch einmal denselben Weg einschläge, der ihn soeben zum Ziel geführt hatte. Dies Eine hoffe ich dabei zu-

nächst zeigen zu können, daß die vor allem im Anschluß an Wustmanns Ergebnisse als ältester Bestand anzusprechenden madrigalischen Sätze in einer ganz auffallenden Weise die darstellenden Partien dahin ergänzen, daß die wichtigsten Grundrißlinien der Johannes-Passion wiederum hervortreten.

III.

Untersuchen wir die Johannes-Passion, so ist unverkennbar, daß die dramatischen Chöre das Wesentliche für den Aufbau sind. Bach hat diese Chorsätze durch Themen-Gleichheit oder Aufbau-Parallelität zu Paaren verbunden und diese Paare so angeordnet, daß zunächst im zweiten Teil des Werkes deutlich erkennbare Einrahmungen, Einschachtelungen entstehen, denen folgendes Schema zugrunde liegt:



Das madrigalische und Choralmaterial dieses Abschnittes ist vollkommen ebenmäßig an den einander entsprechenden Stellen dieses Periodenbaues eingegliedert. Der Hauptabschnitt des zweiten Teiles der Passion steht in einem Rahmenabschnitt, dessen Eigenheit von Seiten des Aufbaus betrachtet darin besteht, daß er durch Verwendung analogen Materials bereits im ersten Teil des Werkes vorgebildet war. Ich habe diese Eigenart im Aufbau der Johannes-Passion an anderem Ort ausführlich behandelt¹⁾. Ich habe damals die soeben skizzierte Periodisierung im Hauptabschnitt des zweiten Teiles eine „Symmetrie“ genannt. Ich halte heute diese Bezeichnung nicht mehr für ganz glücklich; ich werde in Zukunft für diese besondere Gestalt der zyklischen Kompositionsform die Bezeichnung „Einschachtelung“ oder „Einrahmung“ gebrauchen. Dem ausführlichen Nachweis, daß diese Anordnung nicht zufällig sein kann, sondern einem durchdachten Plan entspringt, möchte ich hier nur eine Einzelheit als Beleg hinzufügen. Der Höhepunkt des ganzen Werkes steht logischerweise in der Mitte der Einschachtelung; es ist der Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“. Daß Bach

¹⁾ Bach-Jahrbuch 1926, S. 105 ff.

hier etwas ganz Besonderes sagen will, zeigt schon der vorhergehende Rezitativ-Abschluß:

Trach = te = te Pi = la = tus, wie er ihn los = lie = ße.

6 6/5 8 7 5 6 6# #

Nach dem Trugschluß auf „losließe“ fügt Bach hier eine vollständige Kadenz an, die diesen Rezitativ-Ausklang aus allen übrigen der Passion heraushebt und eine Stimmung seelischer Sammlung erzeugt, die auf die Bedeutung des nun folgenden Choralsatzes ganz einzigartig vorbereitet. Es handelt sich hier eben um den Höhepunkt des ganzen Baues.

Die Anlage dieses Gesamtbaues ist nun aber so eigenartig, daß wir uns fragen: Wie ist Bach auf sie gekommen? Ich bin mir voll bewußt, daß man einem Ganz Großen die Wege seines Schaffens nicht nachrechnen kann. Aber in unserm Fall handelt es sich garnicht um eine Schöpfung freier künstlerischer Phantasie, etwa wie in einer Orgelfuge oder in einem Konzert-Satz; sondern Bach hatte sich hier mit einer ganzen Reihe von Gegebenheiten auseinanderzusetzen, zu denen seine Schöpfertätigkeit erst als ein Zweites hinzukam. Es muß daher über dies zugleich von Gebundenheit und Freiheit einiges klargestellt werden, wenn wir es überhaupt wagen wollen, der Entstehung der Bachschen Passionen nachzudenken.

Zunächst ein Negatives: Es fehlte eine Vorlage für den Text des ganzen Werkes, die Bach befriedigte. Bei seiner Umgestaltung des Brockes'schen Textes ist gewiß der Verzicht auf die gereimte Evangelisten-Erzählung am wichtigsten. Statt ihrer verwendet Bach nur das Bibelwort. Das wird ganz durchkomponiert. In der Art wie Bach dies tut, schließt er sich an Vorgänger an, die choralischen Passionen, in deren Reihe in gewissem Sinn ja auch die Schütz'schen Passionen gehören. Wie in diesen älteren Werken kommen alle dem Erzähler und den Einzelpersonen zugehörigen

Worte in rezitativische Form. Die Masse (turba) kommt als Chor zu Wort, seien es nun Volk, Jünger, Hohepriester, Kriegsknechte oder sonst wer. Reichere musikalische Form können also nur die Massenauftritte bekommen. Ihre Texte, ihre Reihenfolge, in gewissem Maße auch die Abstände dieser Träger der musikalischen Gestaltungen fand Bach vor. Nur vergrößern konnte Bach diese Abstände (durch madrigalische oder Choral-Einlagen), nicht verkleinern. Für die musikalische Gesamtgestaltung ist aber schon die Frage der Abstände zwischen den Tonmassen, die den Bau gliedern, nicht unwesentlich. Und auf musikalische Gliederung hatte es Bach bei seinem Werk fraglos weit mehr abgesehen als seine Vorgänger. Auch dies Gliedern konnte aber nicht nach rein musikalischen Gesetzen geschehen. Inhaltlich Zusammengehöriges durfte nicht auseinandergerissen werden. Musikalische Höhepunkte mußten so gelegt werden, wie auch die stoffliche Bedeutung des Momentes es nahelegte¹⁾. Bach gliedert durch das Mittel der Paarigkeit der Chöre und ihre Einschachtelung. Wie ist Bach darauf gekommen? Sicher war ihm (wie auch schon anderen) Textgleichheit oder Textanklang der erste Anstoß. Zweimal „Jesum von Nazareth“, zweimal „Kreuzige“ steht im Text des Evangeliums. Das legte den Gedanken gleicher Komposition nahe. Zweimal begegnet uns im Evangelium die Wortfolge „Juden König“. Auch hier wird im Gleichklang die Keinzelle zur Paarigkeit der beiden Chöre „Sei gegrüßet“ und „Schreibe nicht“ zu suchen sein. Damit widerspreche ich einer früheren Behauptung nicht²⁾, daß nämlich darüber hinaus tiefere Zusammengehörigkeit vorliegt. Sie veranlaßte Bach eben dazu, diesen ersten Anstoß weiterwirken zu lassen bis zur Gleichheit der beiden B-dur-Sätze. Von der Paarigkeit dieser schon im Text anklingenden Chöre bis hin zur Ausgestaltung des Werkes auf

¹⁾ In diesem Punkt ist Wilhelm Werker in die Irre gegangen. Er sagt sehr richtig, daß oft gerade im Mittelpunkt der Bachschen Kompositionen das Wesentliche, das Herz des Ganzen, steht. Beide Passionen sind nach seiner These so gebaut, daß sich eine symmetrische Anordnung um eine Mittelachse ergibt. Sehen wir uns diese Mittelachse aber an (Vergl. W. Werker: Die Matthäus-Passion. 1923, S. 53 und 96), so hat der durch sie bezeichnende Augenblick keine irgendwie hervorstechende oder gar zentrale Bedeutung.

²⁾ Bach-Jahrbuch 1926, S. 109.

Grund von Chorpaaren überhaupt, auch wo kein innerer Zusammenhang zwischen den Gliedern der Paare mehr besteht, und zur Einrahmung des Mittelstückes im zweiten Teil durch Verwendung des Materials aus dem ersten ist selbstverständlich ein weiter und kühn durchmessener Weg, der der Schöpferkraft Bachs allein möglich war. Es bleibt im höchsten Grade bewundernswert, wie sich seinem formenden Willen der ganze Stoff, auch der betrachtende, fügt; und dabei sind wir an das Tiefste, die Gestaltung des Einzelsatzes, die seelische Durchdringung des Einzelinhaltes noch gar nicht herangekommen.

Wir wenden uns nunmehr der Matthäus-Passion zu und suchen ihrem ältesten Plan nahezukommen. Der leitende Gesichtspunkt der Untersuchung ist dabei der Gedanke an den Aufbau des ganzen Werkes, von dem ich nachweisen will, daß er der Gesamtanlage der Johannes-Passion nahe steht. Eine sehr wertvolle Bestätigung, daß wir diesen Plan richtig nachzeichnen, wird dabei darin bestehen, daß diejenigen Sätze, die diese Aufbau-Verwandtschaft noch erkennen lassen und deshalb als ältestes Gut der Matthäus-Passion angesprochen werden, auch einzeln für sich betrachtet in ihrer Gestaltung Züge aufweisen, die stark an die Johannes-Passion oder andere frühe Werke Bachs erinnern.

War der Aufbau der Johannes-Passion erwachsen aus der Auseinandersetzung zwischen Gegebenem und formendem Schöpferwillen, so mußte der Bau der Ur-Matthäus-Passion ähnlich entstehen, wenn Bach sich mit ähnlichen Gegebenheiten auseinandersetzen hatte. Und dies letzte hat Buxtmann allerdings nachgewiesen. Der Picandersche Text von 1725 wurde von Bach ebenso gemodelt und nur zum Teil ausgewertet wie früher der Brockes'sche. Nur wenig hat Bach übernommen, vor allem hat er die Evangelisten-Erzählung, die auch Picander in Reime faßt, gestrichen und durch den biblischen Text ersetzt. Und da nur wenig betrachtendes Material ihm brauchbar erschien (wie bei Brockes), wird Bach auch hier zunächst auf den Bibeltext das größte Gewicht gelegt haben, d. h. für uns ist zunächst das Studium der dramatischen Chöre als der wichtigsten musikalischen Formen des Bibeltextes die Hauptsache. Wir besitzen nun zwar die Chöre nur aus weit späterer Zeit. Ihre Gestalt bei Kb weicht in mancher nicht unwichtigen

Einzelheit von der endgültigen ab; daß dies jedoch die früheste Gestalt dieser Chöre ist, läßt sich nicht mehr beweisen. Gleichwohl, glaube ich, können wir auch aus ihr noch Wertvolles erkennen. Betrachten wir sie zunächst ganz allgemein, so fällt sofort auf, daß Bach sich in der Matthäus-Passion von seinen Vorgängern frei macht und nicht mehr alle Massenauftritte zu Chorsätzen ausbaut. Der Barabbam-Schrei ist kein Chorsatz; dieser wichtige Unterschied zwischen Bach und allen Vorgängern ist oft betont worden. Auch von dem kürzesten aller dramatischen Chorsätze der Passion „Der rufet dem Elias“ unterscheidet ihn das Fehlen jedes Themas, jedes harmonischen Fortschrittes. Es ist ein einziger Akkord, der als Faustschlag ins Angesicht jedes christlichen oder sittlichen Bewußtseins eine schlechthin geniale Leistung bleibt. Aber eben ein Chorsatz, eine musikalische Formung, ist er nicht. Neben diesem Verzicht ist der auf Ausgestaltung eines solchen turba-Satzes an anderer Stelle sehr auffallend und zunächst nicht recht zu begründen. Wenn Bach den Text „Was gehet uns das an? Da siehe du zu“ zu einem Doppelchor gestaltet, so ist sehr merkwürdig, daß er den Text „Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen; denn es ist Blutgeld“ in ganz anderer Besetzung vertont, nämlich als Duett für zwei Bassstimmen. Es sind doch in beiden Fällen dieselben Menschen, die reden; und Schütz z. B. bringt diese Identität der Personen dadurch zum Ausdruck, daß er den beiden (Chor-)Sätzen die gleiche und nur hier in seiner Matthäus-Passion vorkommende Besetzung gibt: Alt, 2 Tenöre und Bass.

Dieser zweimalige Verzicht auf Ausgestaltung von Chorsätzen, mit dem Bach sich außerhalb der Reihe seiner Vorgänger stellt, steht nun aber im Einklang damit, daß Bach anknüpfend an seine ältere Passion den Aufbau des neuen Werkes auf Grund von sich einrahmenden Chorpaaren vornehmen wollte. Aus dem bloßen Matthäus-Text wäre der Gedanke der Chorpaare kaum herausgewachsen; denn er bietet nur einmal Textwiederholung, die zu gleicher Vertonung auffordert, und zwar in den Worten: „Laß ihn kreuzigen“. Und dies zweimalige „Laß ihn kreuzigen“ in nächster Nachbarschaft wurde der Ausgangspunkt. Wollte Bach weitere Chorpaare bilden, so konnte er sie nur darum herumlegen. Damit war der Mittelpunkt, der Höhepunkt dieses Abschnittes gegeben, und zwar ein ganz außer-

ordentlich glücklicher. Denn erstens liegt zwischen den beiden „Laß ihn kreuzigen“-Chören der Umschwung der Handlung durch das Nachgeben des Pilatus; sodann gibt die Pilatus-Frage „Was hat er denn Übles getan?“ Anlaß, die Unschuld Jesu, des Lammes, d. h. den zentralen Gedanken des ganzen Werkes, in einem betrachtenden Abschnitt in den Mittelpunkt zu stellen. Ist hiermit die Lage des Höhepunktes bestimmt, so ist für uns die nächste Frage von Bedeutung die nach der Abgrenzung des ersten Teiles. Die Predigt teilte notwendig die Aufführung in zwei Hauptabschnitte. Wie bei der Johannes-Passion liegt auch hier das Schwergewicht im zweiten Teil. Bach legte den Einschnitt hinter die Gethsemane-Erzählung. Damit fallen vier darstellende Chöre in den ersten Teil. Bach hatte in der Johannes-Passion den Stoff musikalisch so gruppiert, daß den im ersten Teil vorkommenden dramatischen Chorsätzen eine Gruppe von Chorsätzen des zweiten Teiles entsprach nämlich die außerhalb des eingeschachtelten Hauptteils stehenden. Den vier zum ersten Teil des neuen Werkes gehörigen Chören („Ja nicht auf das Fest“ — „Wozu dienet dieser Unrat“ — „Wo willst du, daß wir dir bereiten“ — „Herr, bin ichs?“) ließ nun auch hier wieder Bach vier andere im zweiten Teil entsprechen, nämlich die letzten („Der rufet dem Elias“ — „Halt, laßt sehen“ — „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ — „Herr, wir haben gedacht“). Zehn Chöre bleiben nun im zweiten Teil übrig:

Er ist des Todes schuldig.
Weisfrage! Wer ist's, der dich schlug?
Wahrlich, du bist auch einer von denen.
Was gehet uns das an!
Laß ihn kreuzigen.

Laß ihn kreuzigen.
Sein Blut komme über uns.
Gegrüßet seist du.
Der du den Tempel Gottes zerbrichst.
Andern hat er geholfen.

Im Mittelpunkt steht die Pilatusfrage. Bis zu ihr steigt es an in fünf Chorsätzen, endigend in dem ersten „Laß ihn kreuzigen.“ Mit dem zweiten „Laß ihn kreuzigen“ beginnend fällt es wieder in fünf Chorsätzen ab. Der Verzicht auf die Ausgestaltung der beiden

schon erwähnten Textteile zu Chorsätzen hatte allein diese Anordnung ermöglicht. Mit Recht macht man Wilhelm Werker zum Vorwurf¹⁾, daß seine „Symmetrien“ auf bloßen Zahlenspekulationen beruhen. Bisher haben auch wir uns überwiegend mit der Zahl der Sätze befaßt, von ihrer Vertonung jedoch ganz abgesehen. Der Beweis dafür, daß diese Anordnung Bachs Absicht entsprach, kann aber nur als erbracht gelten, wenn man nicht nur aus dem, was man abzählt, sondern (und dies zuerst) aus dem, was man hört, den Bau erkennt. Die hier dargestellte Gruppierung des Stoffes muß also musikalisch deutlich hervortreten.

Betrachten wir das gesamte darstellende Material des zweiten Teiles, so ist, was die musikalische Verarbeitung angeht, ein Einschnitt vorhanden, wie wir ihn sonst im ganzen Werk nicht finden. Auf den längsten, themenreichsten Chor („Andern hat er geholfen“) folgt der kürzeste („Der rufet dem Elias“). Der erste von ihnen gehört im ganzen Charakter zusammen mit allen vorhergehenden. Er bildet mit seinem grandiosen Unisono-Gang den Abschluß einer Reihe, die sich nicht fortsetzt. Der ihm folgende Chor („Der rufet“) ist ein neuer Anfang und setzt sich in „Halt, laßt sehen“ ganz klar fort. Man braucht nur die Figuren der ersten Violinen zu vergleichen. Dieser tiefe Einschnitt, dieser neue Anfang, an dem (wie wir noch sehen werden) auch das betrachtende Material teilhat, entspricht ganz dem soeben skizzierten Aufbau. Wir sind also auch von Seiten der Vertonung her berechtigt, die zehn ersten Chöre des zweiten Teiles gesondert von den vier letzten zu betrachten. Unsere nächste Aufgabe hat demnach darin zu bestehen, Zusammengehörigkeiten innerhalb dieser zehn Sätze zu ermitteln. Daß es sich dabei nicht um Chorpaare im Sinne der Johannes-Passion handeln kann, ist klar. Völlige Gleichheit zweier Sätze kommt nur einmal vor. Dennoch besteht zwischen mehreren der Chöre eine auffallende Beziehung, und zwar auch paarweise.

Es bedarf keines Nachweises, daß der engste um den Mittelpunkt gelegte Rahmen, das zweimalige „Laß ihn kreuzigen“, ein

1) Werker's verhängnisvollster Irrtum ist es, daß er sich um die Frage, welche Sätze musikalische Verwandtschaft aufweisen und deshalb als koordinierte Glieder des Aufbaus anzusprechen sind, überhaupt nicht kümmert.

Chorpaar bildet. Gehen wir von diesem engsten zu dem weitesten Rahmen dieses Abschnittes, so finden wir am Anfang und am Schluß je zwei Sätze, die nur durch ein kurzes Rezitativ voneinander getrennt sind. Zwischen ihnen bestehen paarweise in der Tat bemerkenswerte Beziehungen. Am deutlichsten sind sie zwischen den Chören „Er ist des Todes schuldig“ und „Andern hat er geholfen“. Beide Sätze sind doppelchörig mit einem Hintereinander-Einsetzen von Chor 1 und 2. Stellen wir zunächst die wichtigsten Themen der Chöre in ihren Anfängen nebeneinander.

„Andern hat er geholfen“

a) Takt 1,
Chor 2, Sopran



An-dern hat er ge-hol-zen

b) Takt 4 ff.,
Chor 2, Sopran



Ist er der Kö-nig Is-ra-els?

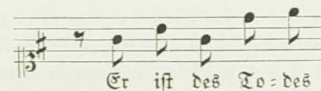
c) Takt 14,
Chor 1, 2, Sopran



Der er-lö-se ihn

„Er ist des Todes schuldig“

d) Takt 1,
Chor 1, Sopran

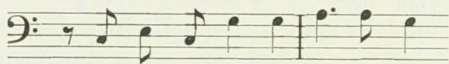


Er ist des To-des

Es ist von anderer Seite¹⁾ bereits mehrfach darauf hingewiesen worden, daß diese Themen aus einer gemeinsamen Wurzel erwachsen sind, die in dem Quintsprung g' d'' am deutlichsten erkennbar ist. Gemeinsam ist dem zuletzt verzeichneten Thema (d) mit dem ersten (a) ferner die Terz auf dem dritten Achtel des Taktes, mit dem zweiten (b) das Einsetzen auf dem Achtel nach dem schweren Taktteil. Die gemeinsame Wurzel aller ist aber die Anfangszeile des Chorals „D

¹⁾ Vgl. M. A. Brandts-Buys: Eine merkwürdige Stelle in Bachs Matthäus-Passion (Signale f. d. Musikalische Welt, 1927, Nr. 9). A. de Wal: De Matthäus-Passion van Joh. Seb. Bach. Een kleine studie. Den Haag (1927), S. 62, 63.

Lamm Gottes unschuldig“; im Beispiel b ist sie sogar noch ganz erhalten¹⁾. Dies ist für uns aus zwei Gründen sehr wichtig: 1. Der Choral, der vom unschuldigen Lamm spricht, stellt den Grundgedanken der ganzen Passion dar. Derselbe Gedanken- und Stimmungsinhalt steht, wie wir sahen, durch die Pilatusfrage im Zentrum des von uns untersuchten Abschnittes. Wenn also in dem weitesten Rahmen, der dies Herz umgibt, derselbe Gedanke musikalisch anklingt, so dürfen wir darin kaum einen Zufall sehen, sondern müssen es als Bachs künstlerische Absicht werten. 2. Die motivische Verwendung von Choralfragmenten zur Themenbildung freier Vokal- oder Instrumentalsätze ist eine Eigentümlichkeit der Nordischen Schule, und Bach hat sich dieser ihrer Sonderart vor allem in den ersten Leipziger Jahren angeschlossen.²⁾ Wenn wir nun sehen, daß in einem anderen Fall ebendieselbe Art der Choralfragment-Behandlung Bach zu einem thematischen Ergebnis führt, das mit dem unsrigen die größte Ähnlichkeit hat, so dürfen wir auf eine zeitlich nicht zu große Entfernung zwischen der Entstehung der beiden Kompositionen schließen. Ich habe die Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ im Auge; und das schon von Spitta³⁾ angeführte Thema-Beispiel



Der Herr hat Guts an uns ge-tan

¹⁾ Daß diese Themen alle in derselben Tonlage erklingen, der gleichen wie der Choral im Eingangschor, ist gewiß kein Zufall. Beachtenswert sind ferner die Tonarten: „Er ist des Todes schuldig“ beginnt in e-moll, „Andern hat er geholfen“ in G-dur. Man könnte darauf hinweisen, daß im Eingangschor der G-dur-Choral inmitten eines e-moll-Satzes erklingt. Wir sind vielleicht aber zu der Annahme berechtigt, daß auch „Er ist des Todes schuldig“ ursprünglich in e-moll einsetzte. Streichen wir die innerhalb der Passion ganz singuläre Figur des Continuo vor dem Choreinsatz



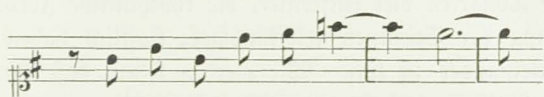
noch einer ganz geringfügigen Veränderung dieser Stimme im ersten Chortakt, und wir erhalten einen Molleinsatz auf den schon vorher ausgehaltenen Akkord, wie wir ihn bei mehreren Sätzen der Passion antreffen. Wenn die Annahme zu kühn erscheint, Bach habe hier das ursprüngliche Moll des Anfangs in Dur verwandelt, den verweise ich auf den Satz „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“, der noch bei Kb in f-moll einsetzt; erst DrP hat daraus As-dur gemacht.

²⁾ Spitta, Bach. Bd. 2, S. 270, 288.

³⁾ Spitta, Bach. Bd. 2, S. 194.

läßt das von mir Gemeinte deutlich erkennen. Die Kantate entstand im Sommer des Jahres 1723. Verlegen wir die Komposition unserer Sätze aus der Matthäus-Passion in eine hiervon nicht zu weit entfernte Zeit, so liegt sie der Vollendung der Chorpaare der Johannes-Passion immer noch benachbart.

Die bisher dargestellte Gemeinsamkeit der Themen ist nun aber keineswegs das einzige Bindeglied zwischen den beiden von uns betrachteten Sätzen „Er ist des Todes schuldig“ und „Andern hat er geholfen.“ Betrachten wir das Thema der ersten beiden Chöre ganz:



Es steigt über die Quint d' bis zum f', das synkopiert ausgehalten wird, um danach mit dem wieder synkopisch und lange ausgehaltenen e' abzustei-gen. Nicht anders ist im Prinzip der Bau des Themas in Takt 14 ff. des zweiten Satzes:



Sehr bemerkenswert ist ferner die Instrumentation der beiden Chöre. Bach hat sie in den dramatischen Sätzen beider Passionen mit einer gewissen Vorliebe angewandt; in späteren Werken dürfte sie kaum anzutreffen sein: Die Oboen und Violinen gehen mit Sopran und Alt, die beiden Flöten aber und die Viola mit dem Tenor. Auch dies also eine Verbindung unserer beiden Chöre untereinander und mit dem älteren Werk. In der Johannes-Passion hatte Bach aber vor allem die Sätze eng aneinander angeglichen, bei denen auch inhaltliche Zusammengehörigkeit vorliegt. So auch hier; denn es bestehen deutliche inhaltliche Beziehungen zwischen unsern Chören. Das Urteil „Er ist des Todes schuldig“ war hervorgerufen durch Jesu Bejahung der Hohenpriesterfrage, ob er sei „Christus, der Sohn Gottes“. Darauf nimmt der zweite Satz Bezug in seinem Schluß: „Denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn“. Die formale Aneinanderkoppelung der beiden Sätze ist also auch von der stofflichen Seite betrachtet voll berechtigt.

Wo die Inhaltsbeziehungen nicht mehr so wichtig oder nahe sind, hat Bach in der Johannes-Passion trotz der paarigen Zusammengehörigkeit die formalen Beziehungen zwischen den einander entsprechenden Chorsätzen gelockert. So stehen in der Johannes-Passion vier Chorvariationen „Jesum von Nazareth“ (zweimal), „Nicht diesen, sondern Barabbam“, „Wir haben keinen König“. Von ihnen gehören die sachlich zusammenhängenden beiden ersten nach Tonart, Rhythmus und Melodiebildung enger zueinander als die beiden anderen. Bei diesen beiden späteren ist die Verwandtschaft der Tonarten viel entfernter, die rhythmische Formung und die Führung der Stimmen selbständiger; stofflich haben sie eben nichts miteinander zu tun. Wir werden sehen, daß Bach in der Matthäus-Passion nicht anders verfährt. Auch hier werden wir Sätze begegnen, die Verwandtschaft in verschiedenem Grade aufweisen; stofflich und formal näher zusammengehörigen und solchen, die inhaltlich kaum eine Berührung miteinander haben, deren musikalische Verwandtschaft überwiegend aus dem Bauplan des ganzen Werkes abzuleiten ist.

Bei dem Chorpaar, das wir nunmehr betrachten, ist eine gewisse, wenn auch dem vorigen gegenüber lockerere Inhaltsbeziehung zu erkennen. Die Verhandlung vor dem Hohenpriester, die mit dem Chor „Weissage, wer ist's, der dich schlug“ schließt, hatte damit begonnen, daß auf Jesu Wort vom Zerschlagen des Tempels angespielt wurde; und eben dieses Wort nimmt der 2. Chor unseres Paares „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ wieder auf. Die enge Zusammengehörigkeit dieser beiden Sätze mit den vorher besprochenen, sie einrahmenden, läßt die Ähnlichkeit der Instrumentation nicht erstaunlich erscheinen. Die Flöten der beiden Chöre in „Weissage“ gehen im ersten Takt in Sechzehntel-Läufen unabhängig von den Singstimmen, wenn auch in Chor 1 die Anlehnung an den Tenor deutlich ist:

Weiß = sa = ge, Weiß = sa = ge

Im weiteren Verlauf des Satzes ist aber die Parallele zwischen Flöten und Tenor durchgeführt, nicht anders als in dem entsprechenden Chor „Der du den Tempel“, während die Oboen mit den Violinen wieder dem Sopran und Alt folgen. Das Wichtigste ist jedoch, daß in der Behandlung der Flöten unsere beiden Sätze sich ganz gleichartig von den sie einrahmenden unterscheiden. Im Gegensatz zu „Er ist des Todes schuldig“ und „Andern hat er geholfen“ schlägt nämlich die Flöte in dem jetzt betrachteten Chorpaar gern aus der einfachen in die Doppel-Oktave. Man vergleiche folgende Fälle:

„Weisage“

Chor 1, Takt 5

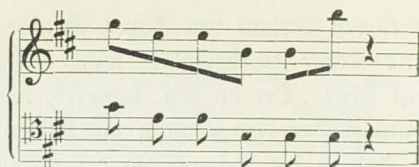
Chor 1, Takt 7, 8

Chor 2, Takt 5

„Der du den Tempel“

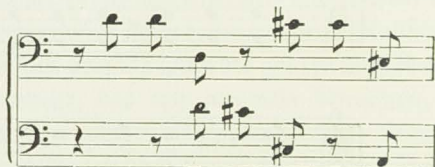
Chor 1, Takt 4

Chor 2, Takt 3



Dies wäre zufällig zu nennen oder jedenfalls ohne Bedeutung, wäre es nicht aus der gleichartigen Gestaltung der Themen dieser Sätze abzuleiten. Nicht nur daß die Chöre in beiden Sätzen nach dem schweren Taktteil mit Achtelakkorden einsetzen, stellt eine Verbindung dar, sondern daß die einzelnen Phrasen der Chöre mit zwei oder drei gleichen oder nahe verwandten Achtelakkorden schließen. An beiden Stellen erhöht Bach in gleicher Weise die leidenschaftliche Wucht durch diesen Oktavensprung der Flöten nach oben. Der Oktavensprung des Basses nach unten in den beiden Chören des Satzes „Weissage“ gibt das Gegenbild dazu:

Takt 1



Wie aber der Oktavensprung der Flöte die Linie nicht zerreißt, die der Tenor darstellt, sondern nur den letzten von zwei gleichen Akkorden beleben soll, so auch hier der umgekehrte Sprung des Basses. Das harmonische und rhythmische Schema für den Anfang des „Weissage“-Satzes ist daher durch diese Linie gekennzeichnet:



Stellen wir ihr den Anfang des Chores „Der du den Tempel“ gegenüber:

Chor 2



so wird die Beziehung zwischen der Themengestaltung in beiden Sätzen durchaus erkennbar. Deutlicher wird sie noch, wenn wir die Fortführung beider Sätze betrachten. Für den „Weisfage“-Chor ist die Führung der beiden Bässe in Takt 2 charakteristisch:



Dem bezeichnenden Sechzehntel-Motiv begegnen wir in „Der du den Tempel“ z. B. in Takt 3 (Chor 1, Tenor)



In seiner Verdoppelung beherrscht es den ganzen Passus „und bauest ihn in dreien Tagen“. Vgl. Takt 2, Chor 2, Sopran (= Viol. 1 und Ob. 1):



Zu dieser Themen-Verwandtschaft, zu der beiden Sätzen gemeinsamen Doppelschörigkeit und der charakteristisch übereinstimmenden Instrumentation kommt nun noch hinzu, daß sie beide nur durch kurze Rezitative von den sie einrahmenden und ebenfalls ein Paar bildenden Chorsätzen getrennt sind, und daß sie von dem Chorpaar der Mitte dieses Abschnittes gleichen Abstand haben.

In dem von uns bisher betrachteten Abschnitt im zweiten Teil der Passion sind nunmehr noch vier Chorsätze übrig, bei denen wir nach dem bisher Festgestellten von selber nach Zusammengehörigkeit zu Paaren fragen. Fallen uns die musikalischen Verknüpfungen hier nicht so stark ins Ohr, wie dies bei den bisher betrachteten Chören der Fall ist, so entspricht dem, daß hier die im Gegenständlichen begründeten Zusammenhänge recht locker sind. Wir beschäftigen uns zunächst mit den Chören: „Was gehet uns das an“ und „Begrüßet seist du.“ Doppelschörig sind beide. In beiden setzen die Chöre 1 und 2 hintereinander affordisch ein, und zwar so, daß der zu-

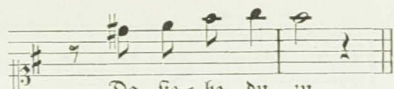
nächst einsetzende Chor (a) das erste Motiv des Themas singt, das dann der andere Chor (b) aufnimmt, während a schweigt. Nun folgt, wieder von einem der Chöre zunächst allein vorgetragen, das zweite Motiv des Themas, das in umgekehrter Richtung zum ersten verläuft. Erst am Schluß vereinigen sich beide Chöre. Zur Verdeutlichung setze ich zunächst die Soprane des ersten und zweiten Chores aus dem Satz „Was gehet uns das an“ hierher:

The image shows a musical score for two soprano parts. The top staff is for the first soprano and the bottom staff is for the second soprano. Both are in G major (one sharp) and 3/4 time. The first soprano part starts with a whole rest, then enters with a descending eighth-note motif (1. Motiv, fallend) and later with an ascending eighth-note motif (2. Motiv, steigend). The second soprano part enters with the same descending eighth-note motif (1. Motiv, fallend) and later with the ascending eighth-note motif (2. Motiv, steigend). Brackets and labels identify the motifs in each part.

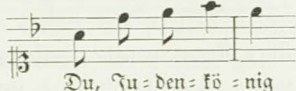
Die erste Themahälfte zeigt im Ganzen abfallende Richtung, die zweite ansteigende. Das umgekehrte Bild zeigt den Satz „Gegrüßet“, dessen Anfang ich in den Sopranen folgen lasse:

The image shows a musical score for two soprano parts. The top staff is for the first soprano and the bottom staff is for the second soprano. Both are in G major (one sharp) and 3/4 time. The first soprano part starts with an ascending eighth-note motif (1. Motiv, steigend) and later with a descending eighth-note motif (2. Motiv, fallend). The second soprano part starts with a whole rest, then enters with the ascending eighth-note motif (1. Motiv, steigend). Brackets and labels identify the motifs in each part.

Auf die ansteigende Hälfte des Themas folgt hier die fallende. Und wie in dem Satz „Was gehet uns das an“ die zweite (ansteigende) Themahälfte in ihrem Einsatz um einen Ton unter den Abschluß der fallenden heruntergriff, so setzt hier in „Gegrüßet“ das fallende Motiv um einen Ton höher an, als der Sopran des zweiten Chores mit dem steigenden Motiv geschlossen hatte. Beide Chorsätze sind von annähernd gleichem Umfang, nämlich vier Takte lang. Beide haben zudem denselben Ausklang, der sie als zusammengehörig kennzeichnet. Man hat dazu die für die Melodiebildung maßgebende höchste Chorstimme zu beachten, d. h. in „Was gehet“, den Sopran des zweiten Chores:

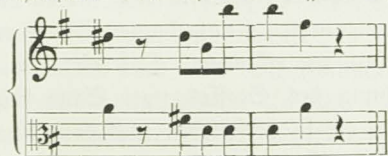


Da sie = he = du zu
in „Gegrüßet“ den Sopran des ersten Chores:




Du, Ju = den = kö = nig

Die Sätze sind ferner in einer auffallend ähnlichen Weise instrumentiert. Wir sahen, daß Bach in der Behandlung des Chorpaars „Weissage“ und „Der du den Tempel“ so vorgeht, daß die Instrumentation des einen der beiden ein wenig freier ist als die des andern. So auch hier: In „Was gehet“ ist die 1. Oboe und die 1. Violine von Anfang an mit dem Sopran parallel gelegt. In Chor 1 von „Gegrüßet“ gehen beide zuerst einen Takt lang mit den frei figurierenden Flöten, dann erst (wie in Chor 2 von Anfang an) mit dem Sopran zusammen. Auch die Flötenbehandlung zeigt wieder interessante Parallelen. In beiden Sätzen bilden die Flöten anfangs eine freie Figuration, aus Achteln und Sechzehnteln gebildet und unter Verwendung charakteristischer Synkopen. Erst am Schluß schließen sie sich dem Vokalsatz an, und zwar wie so gern in den dramatischen Chören beider Passionen, dem Tenor. Die Art, wie sie dies tun, nämlich im Wechsel zwischen Oktave und Doppeloktave, verbindet unsere Sätze schließlich noch einmal. Man vergleiche den Schlußtakt von Chor 1 in „Was gehet“



mit dem Abschluß von Chor 2 in „Gegrüßet“ (zitiert nach Kb¹⁾)

¹⁾ Die Notenbeispiele sind selbstverständlich alle nach Kb zitiert. Ich füge diese Bemerkung nur dann besonders hinzu, wenn Kb in charakteristischer Weise von BG abweicht. Die Abweichung ist in unserm Fall deshalb charakteristisch,

weil in der Schlußwendung der Flöte nach BG  diese Linie

den auch in der höchsten Orchesterstimme gleichlautenden Ausklang der Sätze nach der Höhe überbietet, und dadurch den Anklang schwerer erkennbar macht.



Die Verbindung über Kreuz gerade zwischen Chor 1 von „Was gehet“ und Chor 2 von „Gegrüßet“ (und umgekehrt) ist keineswegs Zufall. Sie entspricht dem Gesamtbau der Sätze und geht schon aus den von mir notierten Einsätzen der Sopranstimmen hervor. Je genauer man diesen Bau studiert, um so bewundernswerter wird er: In dem Satz mit der abfallenden ersten Themahälfte führt der zweite Chor zuerst das Wort; umgekehrt ist der erste Chor in dem Satz führend, dessen erste Themahälfte steigt. Dieser steigenden Themahälfte des ersten Chores folgt die Antwort des zweiten Chores auf der Dominante („Gegrüßet“); hat dagegen schon die erste Themahälfte fallende Tendenz, so klingt die Antwort mit derselben Themahälfte des anderen Chores aus der Subdominante („Was gehet“). Hier Beziehungen zwischen den beiden Chorsätzen zu bestreiten, ist kaum möglich, zumal da schließlich noch zu beobachten ist, daß beide in denselben harmonischen Rahmen eingespannt sind. „Was gehet“ steht in e-moll und endet auf der Dominante h, „Gegrüßet“ in d-moll, endigend ebenfalls auf seiner Dominante a. So verschieden also auch unsere beiden Chöre dem flüchtig zuhörenden Ohr erscheinen mögen, genaues Studium lehrt uns eine für die Kürze beider, aus verschiedenem Themenmaterial aufgebauten Stücke erstaunliche Fülle der Parallelercheinungen erkennen. Daß hier mit schlechthin souveräner Beherrschung des Stoffes zwei Sätze knappster Fassung geschaffen wurden, die so verschieden und doch einander so ähnlich sind wie Geschwister, ist im höchsten Grade bewundernswert. Ich glaube, wir dürfen hier mit vollem Recht von einem Paar sprechen.

Ziehen wir nun die beiden noch verbleibenden Chorsätze „Wahrlich, du bist auch einer“ und „Sein Blut komme über uns“ in den Kreis unserer Betrachtung, so ist festzustellen, daß hier Paarigkeit in dem bisher gebrauchten Sinn des Wortes nicht vorliegt. Die einzige Übereinstimmung zwischen den Sätzen ist die Vierstimmigkeit. Ob eine frühere Gestalt der Passion hier weitere formale Gemeinsamkeiten aufwies, läßt sich nicht ausmachen; sehr wahrscheinlich

ist es in Anbetracht der großen Verschiedenheit unserer Sätze nach Text, Situation, Stimmungsgehalt nicht. Aber auch wenn wir auf Zusammengehörigkeit dieser beiden Chöre verzichten, läßt sich soviel sagen: Paarigkeit der Turba-Sätze liegt in unserem Abschnitt in vier Fällen vor, nicht im Sinne der völligen Übereinstimmung der einander entsprechenden Glieder der Paare, aber doch so, daß deutlich vernehmbare Beziehungen zwischen ihnen bestehen. In der Johannes-Passion sind diese Chorpaare in dem zentralen Abschnitt (ich nannte ihn früher „Herzstück“) so angeordnet, daß Einrahmungen entstehen; sehr bemerkenswert ist dabei, daß die madrigalischen Sätze dieses Herzstückes an diesen Einrahmungen teilnehmen, selber ebenfalls Glieder dieser Einrahmungen sind. Wollen wir hier nachweisen, daß ein auf Chorpaarigkeit beruhender Aufbau auch im Herzstück der Matthäus-Passion ursprünglich von Bach beabsichtigt war, so erhebt sich von selber die Frage nach dessen ältestem Bestande an betrachtenden Sätzen. Vor allem muß der Nachweis geführt werden, daß der Mittelpunkt dieses Abschnittes schon nach Bachs frühester Absicht mit einem Satz ausgestattet werden sollte, der dieser gewaltigen Umrahmung durch die Chorpaare nach Form und Inhalt würdig ist. Hierfür ist Wustmanns Nachweis, daß die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ in der Tat zum ältesten Bestande gehört, von größtem Wert. Das unschuldige Leiden Christi („von einer Sünde weiß er nichts“), d. h. der Hauptgedanke der ganzen Passion, steht hier im Mittelpunkt gerade am rechten Platz. Im Gegensatz zu den sie einrahmenden dramatischen Chören, in denen menschliche Leidenschaften und ihre erschreckenden Ausbrüche zur Gestaltung herbster und gewaltsamster Tonsätze Veranlassung gab, ist diese im Zentrum stehende Musik, die den Unschuldsgedanken zur Darstellung bringt, von tiefster seelischer Wirkung. Bach gibt der ganz einzigartigen Bedeutung dieses Satzes durch Verwendung ganz besonderer musikalischer Mittel Ausdruck, so daß auch innerhalb der Endgestalt der Passion unser Satz noch eine Sonderstellung einnimmt. Heuß sucht diese Sonderstellung, die er auch anerkennt¹⁾, aus der Herkunft des Textes abzuleiten; war doch die Arie des Picandergedichtes von 1725, nach der er gebildet ist,

1) Alfred Heuß: Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion. Leipzig 1909, S. 19.

Jesu selber in den Mund gelegt. Daß Bach aber den dramatisch persönlichen Charakter aller von ihm benutzten Madrigaltexte (sowohl bei Brockes wie bei Picander) vollkommen außer Acht läßt, wurde schon gesagt. Der einzigartige, ganz ohne Parallele dastehende Charakter des Satzes kommt schon durch die reine Bläserbegleitung zum Ausdruck, stärker noch dadurch, daß es Instrumente ausschließlich in Sopran- und Altlage sind. Auch dies findet sich nach dem ursprünglichen Plan in keinem anderen Satz des Werkes. Auch „So ist mein Jesus nun gefangen“ machte hiervon keine Ausnahme; denn nicht nur Kb, sondern ebenso DrP schreibt hier ausdrücklich vor, daß die Celli mit den Bratschen unisono zu musizieren haben.

Nach Wustmanns Feststellung gehören in diesem Abschnitt außer unserer Arie noch zwei weitere madrigalische Sätze zum ältesten Bestande des Werkes: „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen“ und „Erbarm es Gott, hier steht der Heiland angebunden“. Ob diesem letzteren auch schon die Arie „Können Tränen meiner Wangen“ folgte, mag dahingestellt bleiben; von entscheidender Bedeutung ist es nicht. Wir werden dagegen sehen, daß diese beiden Stücke ihrerseits an der Bildung der Einrahmungen teilhaben, indem sie an einander genau entsprechenden Stellen des Aufbaus stehen. Dazu kommt, daß sie zu der Bläser-Arie im Mittelpunkt mit ihrer reinen Streicherbegleitung einen gemeinsamen Gegensatz bilden, die Unschuldsmusik im Herzen des ganzen Abschnittes hierdurch noch eine besondere Heraushebung erfährt.

Bachs Umarbeitung der Texte von Brockes und Picander erstreckte sich aber nicht nur auf die bisher berührten Punkte. Seine Tat war es, das ganze Werk mit Choralstrophen zu durchsetzen; und das für uns Wesentliche ist hier, daß die dem Herzstück der Johannes-Passion angehörigen Choralstrophen ebenso wie die Arien Glieder des auf Rahmenbildung beruhenden Aufbaus sind. Wir fragen, welche Choräle im Herzstück der Matthäus-Passion als zum ältesten Bestande gehörig bezeichnet werden dürfen. Zunächst fraglos „Wer hat dich so geschlagen?“. Dies ist im ganzen Werk die einzige Strophe, die nach Text und Weise beiden Passionen gemeinsam ist. Hier in den Matthäus-Text paßte sie zudem viel besser als in den Johannes-Text. Bei Matthäus folgt sie als

Ausdruck des Christengewissens der frechen Verhöhnungsfrage „Wer ist es, der dich schlug“? Und gerade die zweimalige, aber aus völlig verschiedenen Welten stammende Frage ist von großer Wirkung. Nicht ganz so günstig ist der Anschluß im Johannes-Lert. Ist es zu kühn zu vermuten, daß Bach, der sein Neues Testament und sein Gesangbuch von früher Jugend an kannte, als Kantor zudem die amtliche Verpflichtung hatte, die zum Evangelium passenden Lieder für die Gottesdienste selber zu bestimmen, beim Lesen des Matthäus-Evangeliums an unserer Stelle innerlich die fragende Choralstrophe durchlebte und sie von hier aus bei der nicht ganz so gut passenden Johannes-Stelle einfügte? Sie fand in dem neuen Werk ihren Platz zwischen den Chören „Weisage“ und „Wahrlich, du bist auch einer“.

Aus der Aufbauffizze, die ich sogleich folgen lasse¹⁾, ist ersichtlich, daß der soeben bezeichneten Stelle der Platz zwischen den Chören „Gegrüßet“ und „Der du den Tempel“ koordiniert ist; und dieser Platz wird wieder von einem Choral eingenommen: „O Haupt, voll Blut und Wunden“. Von ihm läßt sich ebensowenig zwingend beweisen, daß er zum ältesten Gut der Passion gehört; aber wahrscheinlich machen läßt es sich auch hier. Die Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ tritt in der Matthäus-Passion fünfmal auf. Es ist oft darauf hingewiesen worden, daß zwischen diesen Bachschen Sätzen ein ganz eigenartiges tonartliches und harmonisches Verhältnis besteht. Meist gehen die Beurteiler des Werkes aber an unserm Satz „O Haupt voll Blut und Wunden“ vorbei. Er unterbricht nämlich die Linie der vier übrigen Sätze, die stetig in der Tonhöhe sinken vom jonischen E-dur bis zum phrygischen a-moll. Betrachten wir das Werk vom Standpunkt des Werdens aus, so liegt der Gedanke nahe, daß unsere Strophe einer anderen Entwicklungsgleichart angehört, als die vier anderen (sicher gemeinsam in das Werk eingefügten) Sätze derselben Melodie. Daß diese Reihe von vier Strophen tatsächlich innerhalb der Matthäus-Passion jüngeren Datums ist, soll später nachgewiesen werden. Auf zweierlei möchte ich hier aber noch hinweisen: 1) Wenn Bach sonst mehrere Strophen desselben Kirchenliedes in einem Werk verwendet, so hält er

1) Siehe S. 33.

sich an die Reihenfolge der Dichtung. Er läßt wohl gelegentlich Strophen aus; aber er stellt nicht um. Wenn wir hier beobachten, daß die Anfangsstrophe des Chorals erst an dritter Stelle folgt, nachdem zwei Mittelstrophen schon vorausgegangen sind („Erkenne mich, mein Hüter“ — „Ich will hier bei dir stehen“), so deutet auch dies darauf hin, daß wir es mit der Arbeit aus verschiedenen Zeiten zu tun haben. 2) Wie die Worte „Wer hat dich so geschlagen?“, sind auch die Worte unserer Strophe unmittelbar aus dem Text des Evangeliums herausgewachsen. Auch dies läßt darauf schließen, daß sie keine spätere Hinzufügung bedeutet, sondern zu dem ältesten, ursprünglich gewachsenen Bestande unseres Abschnittes gehört.

Schließlich soll noch ein Choral des Herzstückes besprochen werden. Neben der Arie „Aus Liebe“ und dem vorangehenden betrachtenden Rezitativ finden wir im Mittelpunkt unserer Einrahmung die Strophe „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“.

Rb notiert ihre erste Zeile folgendermaßen:

Wie wunder- bar- lich ist doch die - se Stra - fe!

Die Fermate mitten in der Zeile, die sich bei allen Stimmen findet, verrät die nahe Beziehung dieses Satzes zu der Strophe „O große Lieb“ aus der Johannes-Passion und macht die frühe Entstehung von „Wie wunderbarlich“ sehr wahrscheinlich. Daß es nun Bachs Absicht von Anfang an war, zwei Sätze (nämlich Choral und Arie) in den Mittelpunkt seines Werkes zu stellen, möchte ich nicht annehmen. Dagegen läßt sich unsere Beobachtung hinlänglich und zwanglos so erklären, daß Bach zuerst den Choral-Mittelpunkt beabsichtigte (entsprechend dem zentralen Choral der Johannes-Passion), dann aber durch Picanders Text zu der Komposition der Arie geführt wurde, ohne deshalb den Choral sofort zu verdrängen, aber vielleicht mit der Absicht, bei der endgültigen Fertigstellung sich für das eine oder andere zu entscheiden. Da er, wie wir noch sehen werden, den ganzen Aufbauplan des Anfangs verwarf, also ein einheitlicher Mittelpunkt an unserer Stelle gar nicht mehr nötig war, konnten beide Sätze stehen bleiben.

Zur Verdeutlichung des bisher von mir Besprochenen lasse ich nunmehr eine Skizze folgen, aus der der Aufbau unseres Abschnittes hervorgeht:

—	Er ist des Todes schuldig.
—	Weissage, wer ist's.
—	Wer hat dich so geschlagen?
—	[Wahrlich, du bist auch einer.]
—	Erbarme dich, mein Gott.
—	Was gehet uns das an!
—	Laß ihn kreuzigen!
—	[Wie wunderbarlich.]
—	Aus Liebe.
—	Laß ihn kreuzigen!
—	[Sein Blut komme über uns.]
—	Erbarm es Gott.
—	Gegrüßest seist du, Judenkönig!
—	O Haupt voll Blut und Wunden.
—	Der du den Tempel Gottes zerbrichst.
—	Andern hat er geholfen.

Wenn man von dem einen Umstand absieht, daß die beiden in [] gesetzten Chöre in der That kein Paar bilden, so ist die nahe Verwandtschaft dieses Aufbaues mit dem des entsprechenden Theiles der Johannes-Passion nicht zu verkennen. Ich lasse ihn folgen:

	Ach großer König.
—	Nicht diesen, sondern Barabbam.
—	Betrachte meine Seel. — Erwäge.
—	Sei gegrüßet, lieber Judenkönig.
—	Kreuzige, kreuzige!
—	Wir haben ein Gesetz.
—	Durch dein Gefängnis.
—	Lässest du diesen los.
—	Weg, weg mit dem! Kreuzige!
—	Wir haben keinen König.
—	Eilt, ihr angefochtenen Seelen.
—	Schreibe nicht: der Juden König.
—	In meines Herzens Grunde.

Wie eng diese Beziehungen sind, zeigt sich aber erst bei eingehender Betrachtung. Zunächst der Umfang: Stehen in der Matthäus-Passion in unserem Abschnitt zwei dramatische Chöre mehr als

in der Johannes-Passion, so erstreckt sich der durch Einschachtelung gebildete Abschnitt der Johannes-Passion auch noch auf die vor dem ersten und hinter dem letzten dramatischen Chor angereihten Choralstrophen. Der Mittelpunkt dieses Aufbaues liegt stofflich an derselben Stelle. Es ist beidemale der Wendepunkt in der Verhandlung vor Pilatus; unmittelbar vor dem Zentrum des Aufbaus äußert der Landpfleger zum letztenmal den Willen, den Angeklagten freizugeben. Bemerkenswert ist ferner, daß der Schluß beider Abschnitte an ganz gleiche Stelle des Berichtes fällt, mitten hinein in die Erzählung von den Ereignissen auf Golgatha; und zwar so, daß die Verhöhnung „Er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn“ und die doch jedenfalls nicht weniger höhnisch gemeinten, inhaltlich nahe verwandten Worte „daß er gesagt hat: Ich bin der Juden König“ dem Einrahmungsabschnitt angehören. Die beiden nach Bachs Auffassung durchaus ohne Affekt von den Kriegsknechten gesprochenen Worte „Der rufet dem Elias“ und „Lasset uns den nicht zerteilen“ gehören dagegen (wie auch das Sterben Jesu) in den folgenden Passus. Damit nicht genug: Bach gliedert die sich einrahmenden Sätze der Johannes-Passion so, daß nicht nur jeweils ein Einzelsatz einem anderen Einzelsatz entspricht, (wie „Wir haben ein Gesetz“ — „Lässest du diesen los“), sondern er läßt auch eine kleine Abfolge von Sätzen je zweimal auftreten. Auf „Nicht diesen, sondern Barrabbam“ (a) folgt ein betrachtendes Stück (b) „Betrachte meine Seel“ — „Erwäge“ und dann (c) „Sei begrüßet, lieber Judenkönig“. Dem entsprechend folgt auch wieder eine Abfolge von Sätzen: „Wir haben keinen König“ (a), „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ (b), „Schreibe nicht“ (c). Ganz analog stehen mutatis mutandis in der Matthäus-Passion die Abschnitte „Wahrlich, du bist auch einer“ — „Erbarme dich“ — „Was gehet uns das an“ und „Sein Blut komme über uns“ — „Erbarm es Gott“ — „Gegrüßet“ als Folge von Sätzen in der Einrahmung an einander entsprechenden Stellen. Sehr bezeichnend ist dabei, daß in beiden Fällen die einzigen madrigalischen Partien, die an der Einrahmung der Abschnitte beteiligt sind, an derselben Stelle, nämlich innerhalb dieser Folge von drei Sätzen, anzutreffen sind. Und schließlich: Beidemale die ersten Glieder dieser Satzfolge der Johannes-Passion stehen von allen ihren paarigen Chören einander am freiesten gegen-

über. Es ist vielleicht kein Zufall, daß auch innerhalb des Matthäus-Passions-Abschnittes, den wir betrachten, die ersten Glieder dieser beiden Gruppen von drei Sätzen keine nähere Gemeinsamkeit zeigen.

Aber das Wichtigste ist hiermit noch nicht gesagt. Die beiden ganz im Innern dieser Herzstücke beider Passionen stehenden Chorpaare („Wir haben ein Gesetz“ — „Lässest du diesen los“ und „Laß ihn kreuzigen“ — „Laß ihn kreuzigen“) haben schon in ihrer Fugenform etwas Gemeinsames¹⁾. In beiden Passionen ist das Verhältnis dieser Mittelpaare zu den sie umgebenden Paaren nahe verwandt. Trotz der souveränen Beherrschung ungezählter Musikformen ist Bach doch der Fugenmeister schlechtthin; es kann uns daher nicht wundern, daß er hier in unmittelbarer Nähe des Höhepunktes, des zentralen Gedankens der Werke, wo es gilt das Gegenbild dieses religiösen Zentrums, den leidenschaftlich erregten Haufen, mit der denkbar größten Eindruckskraft zur Darstellung zu bringen, sich in der Sprache ausdrückt, die seine ureigenste ist. Und er redet in ihr unter Verzicht auf Mittel, die in den äußeren Rahmenchören die Eindruckskraft steigern helfen (phantasievolleren Formen, Instrumentation in der Johannes-Passion — Doppelchörigkeit in der Matthäus-Passion) mit einer Ausdrucksgewalt, wie in unsern Abschnitten weder vorher noch nachher. Steht man unter diesem zwingenden Eindruck, so will es fast nebensächlich erscheinen, daß beide Fugenpaare zudem im Bau (ausgehend vom Baß, ansteigend über Tenor und Alt zum Sopran) die nächsten Beziehungen zu einander haben.

IV.

Um jedoch außer allen Zweifel zu stellen, daß die von mir behauptete Zusammengehörigkeit des Aufbaus der Herzstücke unserer beiden Passionen wesentlich und nicht zufällig ist, muß ein Einwand entkräftet werden, den man gegen meine bisherige Beweisführung aufstellen könnte. Der Ausgangspunkt meiner Untersuchung war die Feststellung, daß Bach sich bei seinen Passionsmusiken mit einer ganzen Reihe von Gegebenheiten auseinanderzusetzen hatte;

¹⁾ Es ist sehr bezeichnend, daß auch Spitta bei der Besprechung der beiden Chöre „Laß ihn kreuzigen“ auf das entsprechende Chorpaar in der Johannes-Passion vergleichend zurückgreift. (Bach, Bd. 2, S. 377.)

und zu diesem Gegebenen gehörte vor allem der Evangelientert. Nun ist aber allgemein bekannt, daß die Synoptiker und das Johannesevangelium im Aufriß des Lebens Jesu und in vielen Einzelheiten von dessen Darstellung sehr verschiedene Wege gehen; allein in der Leidensgeschichte finden wir eine ganz weitgehende Übereinstimmung. Daraus kann der Schluß gezogen werden: Was Wunder, daß die Kompositionen entsprechender Abschnitte gemeinsame Züge aufweisen? Die Gliederung der Johannes-Passion erwuchs, wie wir sahen, aus dem Text, dessen Beschaffenheit zur Bildung von Chorpaaren führte. Daß der Evangelientert der Matthäus-Passion hierzu nicht geführt hätte, daß also Anlehnung an das Vorbild des früheren Werkes anzunehmen ist, wurde auch ausgeführt. Dazu kommt, daß Bach in zwei Fällen den zur Bildung von Chorsätzen auffordernden Matthäus-Text gegen die bisher auch von ihm befolgte Gepflogenheit behandelte, weil eben eine ganz bestimmte, unabhängig vom Evangelientert konzipierte, musikalische Form ihm für das Gesamtwerk vorschwebte. Einen sichereren Beweis für diese Behauptung können wir nicht erbringen als dadurch, daß wir die wesentlichen Merkmale dieser Architektur in einem ganz anders gearteten Werk Bachs ebenfalls nachweisen. Ein solches Werk besitzen wir in der Motette „Jesu, meine Freude“, mit der wir uns daher nunmehr zu beschäftigen haben.

Der Text der Motette ist zusammengestellt aus den Strophen des Johann Franckschen Liedes und dazwischen eingelegten Worten aus dem 8. Kapitel des Römerbriefes. Ohne weiteres ist klar, daß die beiden das ganze Werk einrahmenden Strophen „Jesu, meine Freude“ und „Weicht, ihr Trauergeister“ zusammengehören. Derselben Satz ist nur ein verschiedener Text untergelegt. Ebenso deutlich ist die Beziehung zwischen dem zweiten und dem vorletzten Satz des Werkes („So ist nun nichts Verdammliches“ und „So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferweckt hat“). Er geht schon aus dem identischen Anfang beider Sätze klar hervor:



Mit der zweiten Choralstrophe „Unter deinen Schirmen“ beginnt nun auch hier eine dreigliedrige Folge von Sätzen; zu ihr gehören noch „Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet“ und „Trotz dem alten Drachen“. Und dieser dreigliedrigen Satzfolge entspricht auch in diesem Werk später eine gleichartige, die aus „Weg mit allen Schätzen“, „So aber Christus in euch ist“ und „Gute Nacht, o Wesen“ gebildet wird. Bevor ich auf Einzelheiten eingehe, lasse ich hier den Plan des ganzen Werkes folgen:

}	Jesu, meine Freude.
	So ist nun nichts Verdammliches.
	Unter deinen Schirmen.
	Denn das Gesetz des Geistes.
	Trotz dem alten Drachen.
	Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich.
	Weg mit allen Schätzen.
	So aber Christus in euch ist.
	Gute Nacht, o Wesen.
	So nun der Geist des, der Jesum.
Weicht, ihr Trauergeister.	

Wir haben uns zunächst noch mit den beiden dreigliedrigen Satzgruppen zu beschäftigen. Sie beginnen beide mit einer Choralstrophe, in der die Melodie zwar von der Oberstimme hintereinander abgesungen wird; diese Strophen heben sich aber doch (und zwar gemeinsam) von den Eckätzen des ganzen Werkes deutlich ab. Während in diesen Eckätzen nämlich die begleitenden Stimmen im Wesentlichen mit der Oberstimme homophon geführt werden, wenigstens so, daß alle Stimmen fast immer zu gleicher Zeit dieselben Silben sprechen, bieten die Sätze „Unter deinen Schirmen“ und „Weg mit allen Schätzen“ ein anderes Bild. Hier werden die Begleitstimmen dazu verwertet, selbständig hervortretend die Bedeutung des Textes zu unterstreichen, was denn zu viel lebhafterer Gestaltung führt. Freiere rhythmische Bildungen und vor allem Wiederholungen einzelner Worte oder Wortfolgen treten auf, die stets dem Sinn entsprechen, trotzdem aber gerade unsere Sätze untereinander verbinden. Man vergleiche etwa die siebente Zeile von „Unter deinen Schirmen“ in den Mittelstimmen:

Sopran 2
Ob es ist gleich fracht, gleich fracht und blüht,
Alt
Ob es ist gleich fracht und blüht, fracht und blüht,
Tenor
Ob — es ist gleich fracht und blüht, fracht und blüht,

mit dem Anfang von „Weg mit allen Schätzen“ in den drei Unterstimmen:

Alt
Weg, weg mit allen
Tenor
Weg, weg, weg, weg mit allen
Bass
Weg, weg, weg, weg mit

Auf die in ihrer Gestaltung aufeinander hinweisenden Sätze folgen in beiden Abschnitten solche für nur drei Stimmen. Nicht nur daß die Dreistimmigkeit sie untereinander verbindet; diese sparsamste Besetzung erinnert zugleich daran, daß an den entsprechenden Stellen der Passionen die Solosätze stehen. Ferner ist die Beziehung dieser beiden dreistimmigen Sätze zu den ihnen unmittelbar folgenden Choralstrophen von Wichtigkeit. In ihnen wird die Choralmelodie viel freier behandelt, als sonst in der Motette; in beiden Fällen ist aber der harmonische Aufriß der Melodie das Gerüst. In „Gute Nacht, o Wesen“ singt der Alt den Cantus firmus hindurch, d. h. die Stimme, die im vorhergehenden Satz Oberstimme war. „Trotz dem alten Drachen“ kennt nun zwar keinen Cantus firmus, wohl aber klingt der Choral auch hier gelegentlich melodisch an; und wenn dies der Fall ist, dann mit besonderer Vorliebe im ersten Sopran, d. h. wieder in der Oberstimme des vorausgehenden Satzes. Man vergleiche etwa die fünfte Choralzeile:

Sopran 1

Ich steh hier und sin = ge

In bezug auf diese letzten Glieder der Gruppen von drei Sätzen, unsere beiden Choralbearbeitungen, ist noch zweierlei beachtenswert. 1. Von allen zu Paaren zusammengeschlossenen Teilen unserer Motette sind diese die einander unähnlichsten. Dies erinnert ganz auffallend daran, daß in beiden Passionen auch gerade an den Ecken der dreigliedrigen Satzgruppen je zwei Sätze zu finden sind, die zwar an entsprechenden Stellen des Aufbaus stehen, aber von allen Paargliedern die geringste Ähnlichkeit untereinander haben. 2. Mindestens so wichtig ist die Beobachtung, daß unsere beiden Sätze nach Vorbildern gearbeitet sind. Von „Troz dem alten Drachen“ hat dies schon Philipp Spitta nachgewiesen; und zwar ist es die gleichnamige Komposition Dietrich Buxtehudes, an die Bach sich hier anlehnt¹⁾. Aber auch von „Gute Nacht, o Wesen“ läßt sich eine formale Anlehnung zeigen. Der Anfang dieses Satzes:

Sopran 1

Su = te Nacht, Su = te Nacht, Su = te Nacht

Sopran 2

Su = te Nacht, Su = te Nacht, Su = te Nacht

Tenor.

Su-te Nacht, o We-sen, Su-te Nacht, o We-sen, Su-te Nacht, o We-sen

zeigt die größte Verwandtschaft mit dem 3. Satz von Bachs Cöthener G-dur-Trio für Flöte, Violine und Continuo, das so beginnt:

1) Spitta, Bach. Bd. 1, S. 305.

Flöte

Violine

Continuo

Sogar die Vertauschung der Oberstimmen ist beiden Sätzen gemeinsam.

Wie aus der Aufbausskizze hervorgeht, bilden diese dreigliedrigen Gruppen den engsten Rahmen um den in der Mitte stehenden Satz: „Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich“. Nicht nur daß dieser Satz fugiert ist, erinnert an die Mittelpaare der beiden Passionen, sondern sein Thema selber verdient in unserm Zusammenhang Beachtung. Es lautet:

Ihr a = ber seid nicht fleisch = lich, son = dern geist = (lich)

Die Verwandtschaft mit dem Thema der Fugen im Mittelpunkt der Johannes-Passion ist ganz unverkennbar.

Wir ha = ben ein Ge = seß, und nach dem Ge = seß soll er

Beide Themen bewegen sich innerhalb einer Sext in fast gleicher Melodielinie: vom Grundton erhebt sich die Tonleiter bis zur Quart; hier ein kleines Aufhalten der Bewegung (Synkope, bzw. Pause); darauf der Quartschritt von der Terz zur Sext, von der aus die Linie wieder fällt. Daß in solchen Einzelheiten Beziehungen zu Werken der Cöthener Periode (G-dur-Trio, Johannes-Passion) vorliegen, daß der Gesamtaufriß der Motette überhaupt eine Nachbildung der in Cöthen geschaffenen Passion darstellt, ist kaum zu bestreiten. Daß Bach also diese musikalische Form aus der einen Passion in die andere übertrug, wie er sich ihrer bei der Motette bediente, gewinnt durch diese Beobachtungen sehr an Wahrrschein-

lichkeit. Und dies besonders, weil wir sehen, daß die Matthäus-Passion und die Motette außer der Johannis-Passion Burchardesche Formen zum gemeinsamen Vorbild haben. Ich erinnere an die Behandlung der Choralmelodiefragmente in den Chören „Er ist des Todes schuldig“ und „Andern hat er geholfen“. Zugleich aber läßt sich aus der Motette „Jesu, meine Freude“ für den Zeitpunkt, in dem Bach sich dieser Form und dieses Vorbildes bediente, etwas Wichtiges feststellen. Die Forschungen von Bernh. Friedr. Richter¹⁾, die (ich möchte fast sagen) zum Glück von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehen, haben den Nachweis erbracht, daß unsere Motette am 18. Juli 1723 ihre erste Aufführung erlebte, daß also ihre Entstehung der Vollendung der Johannes-Passion ganz kurz gefolgt ist. Die nahe Beziehung beider Werke deutet Richter selber an, wenn er sagt²⁾, daß „Bach . . . bei Schaffung seiner ersten Gelegenheitsmusik ähnlich empfand wie kurz vorher am Karfreitag (1723, nicht 1724!), als er in der Johannes-Passion der Gemeinde ein Werk von bis dahin nicht gekannter innerer und äußerer Größe vorführte“. Wir haben also auch von dieser Seite eine nicht unwesentliche Bestätigung für unsere Annahme in Händen, daß der Beginn von Bachs Arbeit an der Matthäus-Passion der Vollendung der Johannes-Passion in nicht zu großem Abstände gefolgt ist, daß er eben auch in diese Periode (erste Leipziger Jahre) fällt, aus der uns in der Motette ein Werk von ganz ähnlich gestaltetem Aufbau erhalten ist.

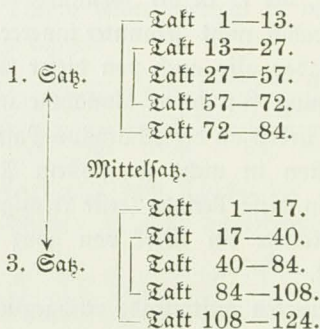
Die in diesen Werken auftretende reichgegliederte Architektur ist hier nun aber nicht als etwas völlig Neues und sofort Fertiges in Bachs Schaffen zu verzeichnen. Sie ist langsam und organisch gewachsen. Wir können ihre Anfänge bis in Bachs früheste Kompositionen verfolgen. Hervorgegangen ist sie aus der einfach zyklischen Gestalt, die Bach schon früh zu chiasmisch-zyklischen Formen erweiterte. Spitta hat auch hier die Wege gewiesen und das Wesentliche festgestellt³⁾, wozu gehört, daß diese chiasmisch-zyklischen Formen

1) Bernh. Friedr. Richter: Über die Motetten Sebastian Bachs (Siona 38. 1913, S. 49—51).

2) Siona 38. 1913, S. 49.

3) Spitta, Bach. Bd. 1, S. 738, 739, 720, 723. In gewissem Sinn gehören hierher ebenfalls das in die Cöthener Zeit fallende Orgelpräludium in

sowohl einen Einzelsatz als auch ein ganzes Werk beherrschen können. Von den Bach-Werken, die hier in Betracht kommen, gehört der Actus tragicus in die früheste Zeit von Bachs Schaffen. In ihm tritt die doppelte Einrahmung des Herzstückes noch überwuchert von freieren, phantasievolleren Gestalten auf. Ihre erste klare Durchbildung erfährt die Form in Cöthen, z. B. in den Sonaten für Violine und Klavier. Hier sind es sowohl Einzelsätze (h-moll-Sonate, 1. Satz) wie auch ein ganzes Werk (G-dur-Sonate), in denen die uns beschäftigende Form grundlegendes Gestaltungsprinzip ist. Vor allem ist auf das 1721 vollendete Erste Brandenburgische Konzert zu verweisen. Hier wird der Mittelsatz, der den tiefsten seelischen Gehalt des ganzen Werkes darstellt, von zwei Ecksätzen eingerahmt, deren Einzelaufbau wieder die chiasmisch-zyklische Gestaltung beherrscht. Die reiche und zugleich strenge Gliederung geht aus der folgenden Skizze hervor:



Der Abstand dieses Aufbaus von dem der Passionen und der Motette ist ganz deutlich darin zu erkennen, daß thematische Verbindungen nur innerhalb eines jeden der Ecksätze bestehen, diese Sätze untereinander aber keine thematische, sondern nur Tonart- und Aufbau-Parallelität aufweisen. Dennoch ist das Werk, ich möchte sagen, die letzte Vorstufe zu den genannten Kirchenkompositionen; das ergibt eine eingehendere Betrachtung des 1. Satzes. In ihm ist nämlich das Mittelstück (Takt 27—57) seinerseits nochmals gegliedert, und zwar in drei tonartlich und thematisch klar

g-moll (Spitta, Bach. Bd. 1, S. 635) und die Klavier-Inventionen (Bd. 1, S. 676).

abgegrenzte Teile: Takt 27—43 d-moll, Takt 43—52 C-dur, Takt 52—57 g-moll. Diesem in sich dreiteiligen Glied fehlt nun allerdings die dreiteilige Entsprechung, da es selber den Mittelpunkt bildet. Die hiermit skizzierte Anlage des Satzes gewinnt dadurch an Bedeutung, daß wir denselben Aufbau im Präludium der 3. Englischen Suite (g-moll) wiederfinden. Ich entnehme die folgende Skizze der Arbeit von Günther Oberst: J. S. Bachs Französische und Englische Suiten (Gedenkschrift für Hermann Albert. Halle 1928, S. 316 ff.).

Takt: 1—32, 32—66 | 67—98, 98—110, 111—124 | 124—178, 179—212.

Die Analogie in der Architektur beider Sätze (doppelte Einrahmung eines in sich dreigliedrigen Mittelstückes) läßt auf gleichzeitige Entstehung schließen. In der Tat hat Wilhelm Fischer (Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs. — Bericht über den Musikwissenschaftl. Kongreß in Basel 1924. Leipzig 1925, S. 127 ff.) von anderen Beobachtungen ausgehend sehr wahrscheinlich gemacht, daß die Englischen vor den Französischen Suiten entstanden sind. Da für die Entstehungszeit der Französischen Suiten das Jahr 1722 (älteres Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach) als terminus post quem non feststeht, darf man die Entstehung der g-moll-Suite „um 1721“, d. h. in nächste Nachbarschaft mit der der Brandenburgischen Konzerte, ansetzen. Der Schritt von der Form dieser beiden Sätze zu der der Passionen und der Motette ist daher klar erkennbar. In diesen wird das dreiteilige Glied mit einbezogen in die sich vom einfachen Chiasmus immer komplizierter gliedernden Einschachtelungen. Bach hatte somit in den Passionen und in der Motette eine Form, an deren Durchbildung er lange Jahre und in der letzten Zeit in Cöthen ganz besonders intensiv gearbeitet hatte, zur reichsten Ausgestaltung gebracht. Schließen wir daher aus der so charakteristisch übereinstimmenden Anlage unserer Werke auf die zeitliche Nachbarschaft ihrer Entstehung, so folgen wir einem klar ausgesprochenen methodischen Grundsatz Spittas, der einmal über eine Gruppe von Orgelfugen sagt¹⁾, daß sie „in ihrem Äußeren

¹⁾ Spitta, Bach. Bd. 1, S. 581.

und Inneren so viel Verwandtes haben, daß sie nach dem Bachschen Grundsätze, gewisse einmal produzierte Formeigentümlichkeiten hintereinander in mehreren Werken zu erschöpfen, gleichzeitig entstanden sein werden“.

V.

Mit der nahen Verwandtschaft im Aufbau der bisher betrachteten Abschnitte beider Passionen ist aber ihre Beziehung keineswegs erschöpft. In der Johannes-Passion besteht eine sehr enge Zusammengehörigkeit zwischen dem ersten Teil und den nach Ausscheiden des „Herzstückes“ im zweiten Teil verbleibenden Abschnitten. Eine Anlehnung an diesen Aufbau haben wir in der Matthäus-Passion bereits festgestellt. Den vier darstellenden Chorsätzen des ersten Teiles entsprechen vier des zweiten. Von den im ersten Teil stehenden ist der erste („Ja nicht auf das Fest“) doppelchörig, achtstimmig, die drei anderen einchörig, vierstimmig. Dasselbe Bild bieten die vier Sätze des zweiten Teiles: Achtstimmig ist hier nur der letzte „Herr, wir haben gedacht“; die drei anderen sind nur für vier Singstimmen gesetzt. Diese Gleichartigkeit ist aus dem Text hervorgewachsen, wie eben die ganze Gestaltung Gegebenes zum Ausgangspunkt hat. Und der Text kam hier dem Komponisten ganz besonders entgegen. Die redenden Personen der beiden Doppelchöre sind „Hohepriester und Schriftgelehrte“ — „Hohepriester und Phariseer“. Die drei vierstimmigen Chöre des ersten Teiles haben unter sich Gemeinsamkeit der redenden Personen: Es sind alles Jüngerchöre. Ihnen entsprechen im zweiten Teil drei Chöre der Kriegsknechte unter dem Kreuz. Hierin schloß sich Bach dem Evangelientext an. Der Befund des Textes wird Bach sicher mit dazu veranlaßt haben, diese Gruppierung des Gesamtwerkes vorzunehmen. Wenn wir im Auge behalten, daß wir hier dem Höhepunkt unserer Passion (nach ihrer ursprünglichen Anlage) schon recht ferngerückt sind, so kann uns nicht wundern, daß Bach hier freier gestaltet als im zentralen Abschnitt. Er besetzt die drei vierstimmigen Sätze nicht ganz gleich. Im ersten Teil gehören sie alle Chor 1, im zweiten sind sie auf Chor 1 und 2 verteilt. Auch hierin schließt sich Bach dem Text an: Chor 1 beginnt, „Erlliche“; „die andern“ werden durch Chor 2 dargestellt; der Zusammenschluß

beider Gruppen in „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ ist schließlich durch das Unisono-Singen von Chor 1 und 2 zur Darstellung gebracht, wodurch die Einmütigkeit des Bekenntnisses noch besonders unterstrichen wird.

Freier als im Herzstück sind die parallelen Formgebungen. Aber Parallelität, auch im thematischen Material, ist hier ebenfalls zu erkennen. Man vergleiche die Instrumentalbegleitung von „Ja nicht auf das Fest“ etwa mit der von „Halt laßt sehen“:

„Ja nicht auf das Fest“

Chor 1

Chor 2

„Halt, laßt sehen“ (nach Kb)

In der Johannes-Passion war jedoch die Gruppe von Sätzen des zweiten Teiles, die formal an den ersten Teil anknüpfte, so gelegt, daß sie das Herzstück einrahmte. Wenn Bach auch in dem neuen Werk ein solches „Rahmenstück“ um das Herzstück des zweiten Teiles herumlegen wollte, so mußte dem Herzstück nicht nur ein Abschnitt folgen, der an den ersten Teil anknüpfte wie die dramatischen Chöre; es mußte auch innerhalb des zweiten Teiles ein solcher vorangehen. Eine solche Anknüpfung ist aber nun im Eingangssatz des zweiten Teiles zu erkennen. Wie der des ersten Teiles hat er Zwiegesprächscharakter. Daß der Satz „Kommt, ihr Töchter“ zugleich eine Choralphantasie größten Stiles ist, ändert an dieser Tatsache nichts. Auf diese Übereinstimmung zwischen den Eingangssätzen beider Teile unserer Passion ist auch schon häufig hingewiesen worden. Man findet sogar die These, die Parallele zwischen beiden Sätzen sei früher noch stärker hervorgetreten, als das fertige Werk dies erkennen lasse.

Der Eingangschor des ersten Teiles sei wie der des zweiten ursprünglich ein Dialog zwischen einer einzelnen Frauenstimme und einer chorischen Mehrheit gewesen. Richtig ist, daß diese Vertonung jedenfalls mehr in der Absicht des Textverfassers gelegen hätte als Bachs Behandlung; schreibt doch Picander für beide Eingangschöre als Personen „Zion“ und „Die Gläubigen“ vor. Aber auch in anderen Sätzen des Werkes läßt Bach die der Tochter Zion zugeschriebenen Worte von den verschiedensten Stimmen ausführen: z. B. vom Tenor („Ich will bei meinem Jesu wachen“), von Sopran und Alt als Duett („So ist mein Jesus nun gefangen“), vom vierstimmigen Chor („Sind Blitze, sind Donner“), vom Alt allein („Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt“); sogar vom Baß („Ach, nun ist mein Jesus hin“). Daß diese letzte die ältere Besetzung des Eingangssatzes im zweiten Teil ist, wurde schon erwähnt. Man empfand den Widerspruch zwischen dieser Besetzung und der Anrede des Chores „Du schönste unter den Weibern“ zu Bachs Zeit schon deshalb nicht so stark, wie wir heute, da auch Sopran und Alt damals nicht von Frauen, sondern von Knaben ausgeführt wurden. Wie aber auch die Besetzung im Eingangssatz der Passion beschaffen gewesen sein mag, das Wesentliche, daß es sich um Zwiesprache handelt wie im Eingang des zweiten Teiles, bleibt bestehen. Von wenigstens einem unserer beiden Eingangssätze hat nun zudem Wustmann die frühe Entstehung wahrscheinlich gemacht, von „Kommt, ihr Töchter“.

Betrachten wir die in beiden Teilen sich unmittelbar anschließenden Sätze, so finden wir hier wie dort die Anordnung: Rezitativ — Choral — Rezitativ. Daß der Choral „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?“ (der erste schlicht vierstimmige Choralsatz des Werkes) zum ältesten Bestande der Passion gehört, ist wahrscheinlich. Es ist dieselbe Choralweise wie im ersten homophonen Choralsatz der Johannes-Passion; und die bei Ab stehende Fermate mitten in der ersten Zeile (dieselbe, die wir in „Wie wunderbarlich“ antrafen), kann die Herkunft aus jenem Satz „O große Lieb“ hier erst recht nicht verleugnen. Rechnen wir diesen Choralsatz zum alten Bestand, so darf der an der Parallelstelle des zweiten Teiles stehende „Mir hat die Welt trüglich gericht“ vielleicht denselben Anspruch erheben.

Siegfried Dohs hat darauf hingewiesen¹⁾, wie wesentlich für den richtigen musikalischen Ausdruck unserer Eingangspartien des ersten Teiles die Worte sind: „Wie sie Jesum mit Listen griffen und töteten“. Bach vertont diese Wendung folgendermaßen: (zitiert nach Kb):

Je = sum mit Li = sten grif = fen und tö = te = ten

Die Begleitung ist, wie wir schon betonten, in durchgehaltenen Harmonien vorzustellen. Leider ist uns die alte Bezifferung jedoch nicht erhalten; d. h. wir wissen in unserm Fall nicht, ob der Sertakkord auf Dis durch den ganzen Takt auszuhalten ist, der affordfremde Ton auf Listen also mit der vollen Schärfe hervortreten sollte. Ich halte dies allerdings für wahrscheinlich schon um der Wortbedeutung willen; wir können außerdem ähnliche Fälle aus den begleiteten Jesus-Rezitativen der Passion nachweisen („Ihr habet allezeit Arme bei euch“). Das Rezitativ des zweiten Teiles, das mit dem unsrigen korrespondiert (d. h. auf den Choral folgt), beginnt folgendermaßen:

Und wiewohl viel fal = sche Zeu = gen her = zu = tra = ten

Was inhaltlich aus dem Text herzuleiten war, die Beziehung zwischen den Listen der Hohenpriester und der Aufstellung der falschen Zeugen im Verhör, hat Bach seinem Aufbauplan dienstbar gemacht. Er hat hier musikalische Anklänge durch harmonische und melodische Übereinstimmung geschaffen, die Eingangspartien beider

¹⁾ Siegfried Dohs, Der deutsche Gesangverein. Bd. 2. 1924, S. 307.

Teile einander koordiniert und dadurch, wie früher in der Johannes-Passion, dem Herzstück des zweiten Teiles einen Abschnitt voranzugehen lassen, der an den ersten Teil anknüpft. In dem Johannes-Text hatte sich Gelegenheit geboten, diese Anknüpfung durch das wirksamste Mittel, durch dramatische Chorsätze, geschehen zu lassen. Da der Matthäus-Text hierzu keine Möglichkeit gab, griff Bach aus den rezitativischen Stücken zwei inhaltlich verwandte Augenblicke heraus und schuf einen Anklang, der kaum zu überhören ist, wenn die Begleitung in der ursprünglich beabsichtigten Weise ausgeführt wird.

Damit war allerdings eine der schwierigsten Aufgaben dieses Aufbaus noch nicht gelöst. Der gefährlichste Augenblick für das Verständnis der Architektur des Werkes ist der Übergang vom Herzstück zu dem ihm folgenden Abschnitt des Rahmens. Hier gilt es, dem Hörer in ganz besonderem Maße die Beziehungen zum ersten Teil des Werkes eindringlich nahezubringen. In der Johannes-Passion hat Bach diese Aufgabe dadurch zu lösen unternommen, daß er das Thema der ersten Arie dieses späteren Rahmentheiles („Es ist vollbracht“):



an dasjenige der entsprechenden Arie des ersten Teiles („Von den Stricken“) anknüpft:



Im Prinzip ist es derselbe Weg, den Bach in der Matthäus-Passion einschlägt, wenn auch nach der Eigenart des neuen Werkes neu gestaltet. Zu den letzten Worten des Chores „Andern hat er geholfen“ hatte er einen ganz grandiosen Unisonogang¹⁾ geformt und

¹⁾ „Unisono“ bezieht sich hierbei selbstverständlich nur auf die Chor- und Orchesterstimmen. Siegfried VchS rügt hier mit Recht die Gepflogenheit, auch die Orgel in leeren Oktaven mitgehen zu lassen; schreibt doch Bachs Bezifferung der Continuo-Stimmen eindeutig die harmonische Füllung vor. (S. VchS. Der deutsche Gesangverein. Bd. 2, 1924, S. 350).

dadurch eine Abschlußwirkung hervorgebracht, wie sie dem Ausklang des Herzstückes entspricht, und die auch in der Schluß-Fermate¹⁾ ihren gebührenden Ausdruck findet. (Keiner der vorausgehenden Chöre des zweiten Teiles bot eine solche Fermate!) Die auf diesen e-moll-Abschluß folgenden drei Rezitativtakte modulieren so stark, daß der sich anschließende Satz „Ach Golgatha“ in As-dur einsetzen kann. Überhaupt ist die Beachtung der Tonartenverhältnisse wichtig. Bisher haben wir uns in der Hauptsache in den helleren und heißeren \sharp -Tonarten²⁾ bewegt; von nun an bis zum Schluß des Werkes herrschen die gedämpfteren \flat -Tonarten. So gehören schon tonartlich die beiden betrachtenden Stücke, die auf den Unifono-Abschluß folgen, nicht zu dem vorhergehenden, sondern zu dem sich anschließenden Abschnitt. Heuß weist darauf hin³⁾, daß diese madrigalischen Sätze einen Einschnitt bedeuten, wie wir ihn im ganzen Werk sonst nur zwischen den beiden Teilen besitzen. Mir scheint, wir dürfen noch einen Schritt weiter gehen: Es ist nicht nur ein Einschnitt, sondern ein wirklich ganz neuer Anfang, zudem stark erinnernd an den Anfang des ersten Teiles. Wieder haben wir in „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt“ einen Dialogsatz vor uns mit Fragen und Antworten. Der Text mit seinen Imperativen „Sehet“, „Kommt“ knüpft an „Kommt, ihr Töchter, sehet!“ an. Schon Mosevius ist die Übereinstimmung der Fragen beider Sätze

1) Heuß' Behauptung (Die Matthäus-Passion. 1909, S. 145), diese Fermate stehen nicht in DrP, beruht auf einem mir nicht begreiflichen Mißverständnis des Revisionsberichtes von BS IV.

2) Für unser Gefühl fällt die Arie „Können Tränen meiner Wangen“ mit ihrem g-moll am meisten aus dieser Tonartengruppe heraus. Es muß jedoch darauf verwiesen werden, daß sich innerhalb der hohen Messe, deren Tonarten sich stets zwischen h-moll und D-dur (und ihren nächsten Verwandten fis-moll—A-dur, e-moll—G-dur) bewegen, auch ein einzelner Satz in g-moll findet, auch eine außer dem Cont. auch nur von Viol. 1 u. 2 unifono begleitete Alt-Arie (Agnus Dei), deren Tonart Bach als Mollsubdominante zu D-dur ebenso nah verwandt empfunden hat wie in unserem Fall in der Passion.

3) Vgl. Alfred Heuß: Johann Seb. Bachs Matthäus-Passion. Leipzig 1909, S. 143. Daß gerade Heuß dies betont, ist von besonderer Wichtigkeit. Er legt die Passion dramatisch in Szenen. Und der Ruhepunkt, die Pause, die unsere Arie darstellt, fällt mitten hinein in die Schilderung der Vorgänge auf Golgatha, d. h. sie zerschneidet „szenisch“ Zusammengehöriges.

aufgefallen¹⁾; später sind einmal die Fragen in „Sehet, Jesus“ sehr treffend „Die ganz verschüchternen Gegenbilder zu den Fragen des ersten Satzes“ genannt worden²⁾. Die Analogie liegt auch nicht nur im Text. Wie in „Kommt, ihr Töchter“ tritt in „Sehet“ die Frage „Wohin?“ in dreimaliger Wiederholung auf. Der melodische Zusammenhang, in dem die einsilbige Frage „Wo?“ in „Sehet“ zum erstenmal auftritt, ist folgender (nach Kb):

Musical score for "Sehet, Jesus". The top staff is for Solo-Alt, and the bottom staff is for Chor-Sopran. Both are in G major (one sharp) and 3/4 time. The Solo-Alt part has the lyrics "Se-het! In Je-su (Armen)". The Chor-Sopran part has the lyrics "Wo?".

Wir kennen Ähnliches aus dem Eingangchor. Hier lautet der Einsatz der ersten einsilbigen Frage:

Musical score for the entrance of the first and second sopranos. The top staff is for Chor 1, Sopran, and the bottom staff is for Chor 2, Sopran. Both are in G major (one sharp) and 3/4 time. The Chor 1 part has the lyrics "Se-het! Den Bräu-tiz (gam)". The Chor 2 part has the lyrics "Wen?".

Diese nahe verwandten Melodielinien werden zudem in beiden Fällen von einer ebenso nahe verwandten Harmonie getragen. Ich lasse als Beleg die Continuoostimme beider Takte (im Ganzen) folgen:

„Sehet, Jesus“

Continuo part for the first two measures of "Sehet, Jesus". The staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notes are G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G. The figured bass notation below the staff is 7, 6, b, 6, 7b.

1) J. Th. Mosewius: Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion. Berlin 1852. S. 59.

2) J. Smend: Die Matthäus-Passion von Bach und ihre mancherlei Auführungen. (Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst. 4. 1899, S. 143).

„Kommt, ihr Töchter“

Chor 1, Baß

Cont.

6 5 6 7 5 #

4 #

Die Oktaven- und Dezimenschritte des Chorbasses in „Kommt, ihr Töchter“

und des Continuo in „Sehet, Jesus“

verstärken den Gleichklang noch. Man sieht: Die Form, in der Bach hier an den ersten Teil des Werkes anknüpft, ist eine andere als die, in der die entsprechende Anknüpfung in der Johannes-Passion vorgenommen wurde. Aber Anknüpfung an den ersten Teil liegt in beiden Werken vor.

Daß unser Satz „Sehet, Jesus“ zum frühesten Bestande der Matthäus-Passion gehört, geht aber (unabhängig von dieser charakteristischen Wiederaufnahme des ersten Teiles) aus seiner eigenen Beschaffenheit hervor. Es ist schon oft betont worden, daß in ihm ein Satz der Johannes-Passion fortgewirkt hat, nämlich „Eilt, ihr angefochtmen Seelen“. Man braucht nur die Ause „Wo hin?“, die auch in diesem älteren Satz mit Vorliebe in dreimaliger Wiederholung auftreten, heranzuziehen, um die nahe Verwandtschaft mit denselben Fragen unseres Satzes zu erkennen (siehe S. 52).

Schließlich noch ein Wort über den Text des Satzes. Für ihn ist in dem Picander-Gedicht von 1725 eine unmittelbare Vorlage nicht zu finden. Wir sind aber durch den Vergleich mit der Johannes-Passion zur Annahme einer frühen Komposition des

Matthäus-Passion:

Wo-hin? Wo-hin? Wo-hin?

Johannes-Passion:

Wo-hin? Wo-hin? Wo-hin?

Satzes berechtigt. Wir werden uns daher die Entstehung des Textes so vorzustellen haben, daß Bach selber ohne ein unmittelbares Vorbild hier als Verfasser auftrat. Man tritt seinem Gesamtwerk nicht zu nahe mit der Feststellung, daß die Schaffung textlicher Gebilde seine stärkste Seite nicht war. Wenn wir hier lesen:

Kommt! — Wohin? — in Jesus Armen
 Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen.
 Suchet! — Wo? — in Jesus Armen.
 Lebet, sterbet, ruhet hier,
 Ihr verlassnen Küchlein ihr.
 Bleibet! — Wo? — in Jesus Armen.

so vermißt man jene Glätte des Stiles völlig, die immerhin ein Vorzug von Picanders Reimen ist. Daß unser Satz aus der

späteren Zeit stammen könnte, in der der Text der Passion durch Zusammenarbeiten von Bach und Picander vollendet wurde, ist daher nicht anzunehmen. Er gehört in die Frühzeit der Passion. Und der Sinn dieses ganzen Passus sollte ursprünglich sein: Abschlußwirkung allem Vorhergehenden gegenüber (Unisono-Gang, Fermate!), Hinwegführen vom Bisherigen zu neuem Anfang (starke Modulation!), Wiederbeginn mit Anknüpfung an den 1. Teil (Parallele zum Eingangschor!). Hätte Bach sein Werk nach dem ursprünglichen Aufriß vollendet, der Plan des Ganzen wäre an diesem seinem kritischsten Punkt mit weit größerer Klarheit zutage getreten, als dies in der Johannes-Passion der Fall ist.

Bevor wir von dieser Anfangszeit von Bachs Arbeit an der Matthäus-Passion Abschied nehmen, sind noch zwei Sätze zu erwähnen, die nach Wustmann zum frühen Gute des Werkes zählen. Ausschlaggebende Bedeutung für den Aufbau haben sie nicht; sie gehören aber der Vollständigkeit wegen hierher. Es sind dies „O Schmerz, hier zittert das betrühte Herz“ und der Schlußchor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“, beide textlich in Anlehnung an den Picander von 1725 geformt. Der Choral, der heute zu dem Satz „O Schmerz“ gehört, findet sich bei Picander nicht. Trotzdem möchte ich ihn zum ursprünglichen Plan rechnen. Ich komme später noch einmal auf ihn zurück und werde dann einen Beleg für die frühe Entstehung des Satzes nachbringen. Der Schlußchor des Werkes zeigt eine nahe Verwandtschaft mit dem entsprechenden Satz der Johannes-Passion. Auch aus diesem Grunde sind wir zur Annahme früher Entstehung berechtigt. Neben dem jedem Hörer ins Ohr fallenden gemeinsamen Gesamtcharakter der Sätze weisen viele Einzelheiten des Satzes „Wir setzen uns“ auf jenen älteren „Ruhet wohl“ zurück. Ich greife eine solche heraus: Die fallenden Achtel-Akkorde, wie z. B. gleich vom 2. Takte an:



Sie erinnern deutlich an Takte in „Ruhet wohl“, wie etwa den vierten bis achten:

Violine 2

Viola

Continuo

in denen entsprechende Achtelfiguren sich durch mehrere Instrumente fortsetzen. Auch hier bietet Kb wieder ein der Johannes-Passion noch näher stehendes Bild als BG, indem hier die häufigen Gegenbewegungen des Continuo (z. B. in Takt 5 oder 12), zu denen „Ruhet wohl“ kein Analogon bietet, fehlen. Bei Kb lautet in den genannten Takten die Continuoostimme:

Takt 5:

Takt 12:

Hiermit ist der Bestand an Sätzen unserer heutigen Passion erschöpft, die wir als frühes Gut des Werkes anzusprechen haben. Obwohl wir theoretisch annehmen mögen, daß heute verlorenes, weil inzwischen gestrichenes, Material noch dazu gehört haben kann, glaube ich, im Wesentlichen den Umfang hiermit abgegrenzt zu haben. Man erkennt, daß den dem Herzen des Aufbaus ferner stehenden Partien die Abrundung fehlt, die Bach seinem Herzstück schon gegeben hatte. Es ist auch durchaus verständlich, daß er sich das gesamte Material für den zentralen Abschnitt und die entscheidenden Wendepunkte zuerst zu schaffen suchte; die mehr einrahmenden Abschnitte, in denen er sich auch in der Johannes-Passion mehr Freiheiten erlaubt hatte, lagen ihm nicht so unmittelbar am Herzen. Für ihre Ausgestaltung ließ er sich wieder mehr Zeit.

VI.

Bei den Bestandteilen unserer Passion, die wir bisher allein unserer Untersuchung unterzogen haben, handelte es sich um frühes

Gut. Wir kamen zu dieser Überzeugung theils dadurch, daß die Kompositionsform des Einzelsatzes es nahelegte, theils durch die von Busfmann nachgewiesene frühe Entstehung der Texte, theils durch Beobachtung von Aufbaumomenten in bezug auf das ganze Werk, die sich aus der Übernahme der uns auch in der Johannes-Passion begegnenden Gesamtanlage am besten erklärlich erwiesen. Gehen wir von diesem ältesten Bestande nun zur Betrachtung der vollendeten Matthäus-Passion über, so scheint mir das eine deutlich zu sein, daß wir neben diesen bisher nachgezeichneten Grundrißlinien ganz andere entdecken, die sogar für den Gesamteindruck viel wesentlicher sind. Diese Beobachtung läßt sich wohl kaum anders erklären, als daß die Weiterarbeit Bachs bis zur Vollendung des Werkes nicht nur eine starke Vermehrung durch Hinzufügung von Sätzen verschiedenster Form bedeutete, sondern daß zugleich eine grundsätzliche Änderung des Planes erfolgte. Worauf dieser Wandel im Aufbau beruhte, soll sogleich gezeigt werden; zunächst ist die Tatsache, daß Bach den alten Plan verwarf und etwas prinzipiell Anderes zur Geltung brachte, einer kurzen Betrachtung wert. Wir haben das Werk etwa bis zum Jahre 1725 verfolgt; aufgeführt wurde es 1729. Daß Bach in einer Zeit von rund vier Jahren zu neuer Formgebung gelangt, ist verständlich, vor allem bei einem noch nicht fertigen Werk; sehen wir doch, daß er sogar vollendete Kompositionen nicht nur in Einzelheiten ändert, sondern prinzipiell umgestaltet. Ein Beispiel, das uns hier besonders interessant sein muß, ist die G-dur-Sonate für Violine und Klavier. Ich erwähnte sie, als von den in chiasmisch-zyklischer Form angelegten Werken der Cöthener Zeit die Rede war. Gerade die chiasmisch-zyklische Gestalt des Werkes hat Bach später beseitigt, als er es einer sogar zweimaligen Umarbeitung unterzog. Die Gründe für dies Vorgehen Bachs sind uns bei der Sonate nicht mehr unbedingt deutlich. So manche Gründe lassen sich aber anführen, die es begreiflich machen, weshalb Bach seine noch nicht vollendete Passion nicht nach dem ursprünglich angelegten Plan fertigstellte, sondern neue Wege einschlug, die ihn aus einer gewissen rationalen Formgebundenheit zu größerer Freiheit der Phantasie führen sollten.

Daß gerade in der letzten Zeit vor Bachs Übersiedelung nach Leipzig in seinen Kompositionen die chiasmisch-zyklische Form ihre

Blüte erreicht, ist außerordentlich bezeichnend. Veranlassung zur Schaffung kirchlicher Kompositionen, vor allem von Vokalwerken, hatte Bach als Hofkapellmeister der reformierten Residenz Cöthen nicht. Das Schwergewicht seines Schaffens liegt in diesen Jahren auf dem Gebiet der reinen Instrumentalkomposition. Auf diesem Boden ist die Ausbildung unserer kunstreichen Formen durchaus begreiflich. Als Bach in der letzten Cöthener Zeit den Text des Johannes-Evangeliums für seine Passionsmusik vornahm, gab ihm dessen Beschaffenheit Veranlassung, die Formen des reinen Musikschaffens hierher zu verpflanzen. Bach meisterte den neuen Stoff bewundernswert; aber einen Rest des Gefühls, daß hier eine Materie nicht nach den ihr eigensten, ihr selber innewohnenden Gesetzen geformt worden ist, sondern nach Gesetzen, die von einem anderen Gebiet her an sie herangebracht wurden, können wir noch verspüren. Bei der Motette „Jesu, meine Freude“ liegt das anders. Bachs Verhältnis zum Text ist hier ein ganz anderes. Ihm wurde fraglos nur die allgemeine Weisung, über ein bestimmtes Kirchenlied eine Komposition zu schaffen, die zu dem aus Röm. 8 genommenen Predigttext in naher Beziehung stehen sollte¹⁾. Die Einzelgestaltung des Textes war seine Sache. Er schuf also diesen Text schon im Blick auf die Komposition, d. h. auf die reiche Gliederung, die wir kennen. Als er aber nun zur Matthäus-Passion fortschritt, sah er sich wieder in derselben Lage wie bei der Johannes-Passion, und griff das Werk in derselben Weise an. Die Komposition wurde jedoch erst nach Jahren vollendet. Nehmen wir an, daß Bach eine Pause im Schaffen an ihr eintreten ließ, nach langer Zeit, aus der uns eine überreiche Ernte von Vokalwerken, Kantaten, erhalten ist, die Arbeit wieder aufnahm, so ist es verständlich, daß er, den reinen Formen absoluter Musik ferner gerückt, nun zu Gestaltungen fortschritt, die der Komposition eines fertig vorliegenden Textes in ganz anderem Maße entsprechen. Wir wollen dies noch näher in Einzelheiten betrachten.

In der choralischen Passion vor Bach waren die Massenauftritte, die turbae, die einzigen Träger reicherer musikalischen Formen über-

¹⁾ Auch Bernh. Friedr. Richter stellt die Entstehung des Textes der Motette so dar. Vgl. Siona 38. 1913, S. 49 ff.

haupt. Das Element, das hierdurch die stärkste Hervorhebung erfuhr, ist keineswegs das inhaltlich wertvollste. Es ist nicht zu bestreiten, daß in Worten der Einzelpersonen oft seelisch-religiös weit Bedeutsameres steckt. Indem Bach in der Johannes-Passion die musikalische Formgebung seiner Vorgänger noch unterstrich, insofern als er nicht nur Einzelsätze von ganz besonderem musikalischen Gewicht schuf, sondern diese Chorsätze zu dem tragenden Gerüst für den ganzen Aufbau machte, mußte er dem Nachteil in ganz besonderem Grade ausgesetzt sein, der dem Stil der choralischen Passion anhaftet. Er begegnete ihm durch reichere Ausstattung mit betrachtendem Material. Er fügte die Choralstrophen, die vorher zwar auch den Gang der Erzählung unterbrachen, fester in das Ganze des Werkes ein. Während nämlich diese Strophen früher so lose zum Gesamtwerk gehörten, daß sie in das Notenmaterial der Passionen nicht einmal mit aufgenommen wurden, macht Bach sie zu einem integrierenden Bestandteil; ja er ließ eine Choralstrophe sogar den Mittelpunkt bilden. Das madrigalische Material, das Bach dem Bibeltext einfügte, hatte denselben Zweck; diejenigen Textabschnitte, die inhaltlich Wertvolles enthalten, aber nach dem bisherigen Stil nicht entsprechend zu ihrem Recht kommen konnten, erfahren hierdurch ihre gebührende Hervorhebung. Dennoch ist festzustellen, daß die darstellenden Partien, soweit sie überhaupt musikalische Formung haben, d. h. die turba-Chöre, wie für den Aufbau so für die Wirkung der Johannes-Passion der ausschlaggebende Faktor geblieben sind. Und dies zumal, da die betrachtenden Teile des Werkes sich dem durch die dramatischen Chöre beherrschten Aufriß restlos fügen. Das führte dazu, daß um des Gleichmaßes im Aufbau willen schließlich ein Textabschnitt eine Heraushebung durch nachfolgende Betrachtung erfuhr, der eine solche Unterstreichung wirklich nicht verdient. Ich denke an die Arie „Ich folge dir gleichfalls“, die mit ihrem Anschluß an das völlig belanglose Rezitativ vorher oft Anstoß erregt hat¹⁾. Solange Bach daher am Aufbau der Johannes-Passion festhielt, setzte er sich der hiermit gekennzeichneten Gefahr weiter aus.

¹⁾ Hermann Kretschmar sagt z. B. hierüber: „Die dramatische Begründung des Stückes ist also ersichtlich schwach. Es soll wahrscheinlich auch nur für den Notfall verwandt werden, daß die Altarie mangels eines guten Solisten weg-

Zu diesem stofflichen Moment kommt ein musikalisches. Bach entschloß sich bei der Vollendung seines Werkes (und die Möglichkeit der Zusammenarbeit mit einem Textdichter, der seinen Ansprüchen genügte, wird ihn darin bestärkt haben), ganz unabhängig von dem durch die dramatischen Chöre gegebenen Plan das madrigalische Material so zu vermehren, daß nichts Wesentliches ohne musikalische Verherrlichung blieb. Zugleich zog er den Chor in einem Umfang mit in den betrachtenden Teil herein, der der Johannes-Passion ganz unbekannt ist. Dadurch wird das Werk in allen Einzelheiten mit künstlerisch wertvollsten Musikformen durchsetzt, und zugleich wird einer im Text der Evangelienabschnitte fußenden Ungleichmäßigkeit in der Verwendung der Mittel gesteuert. Hätte Bach nach dem Plan der Johannes-Passion sein neues Werk vollendet, so hätte nach der Jüngerfrage beim Abendmahl „Herr, bin ichs?“ der Chor für den ganzen Rest des 1. Teiles zu schweigen gehabt. Im Gegensatz zur Johannes-Passion (die innerhalb ihres 1. Teiles, und zwar gegen Schluß, noch einmal einen turba-Satz besitzt, wie auch der Chor zu Anfang auftritt) wäre im 1. Teil der Matthäus-Passion eine starke Überlastung des Anfanges mit Chören zu verzeichnen gewesen, während die 2. Hälfte dieses Teiles bloßen Sologesang gebracht hätte. Die stärkere Betonung des inhaltlich Wichtigen (Jesu Gebet in Gethsemane — Die Gefangennahme) durch Einschaltung von madrigalischen Chören („So schlafen unsre Sünden ein“ — „Sind Blitze, sind Donner“) bringt daher zugleich das Gleichgewichtsverhältnis zwischen den beiden Hälften des 1. Teiles im Hinblick auf den Aufwand an musikalischen Mitteln zustande. Im 2. Teil liegen die Verhältnisse nicht ganz so wie im ersten; ist doch hier auch gegen Schluß schon beim bloßen Anschluß an den Evangelientext ein längerer Chorsatz gegeben („Herr, wir haben gedacht“), der der Chormasse in der 1. Hälfte desselben Teiles in etwa das Gleichgewicht zu halten vermag. Neben ihm bietet Bach aber auch hier ein betrachtendes Chorstück („Nun ist der Herr zur Ruh gebracht — Mein Jesu, gute Nacht“), das vor

bleiben muß.“ (Führer II, 1. 4. Aufl. 1916, S. 76.) Diese Erklärung für die Einfügung der Arie ist nicht stichhaltig. Wie soll die Passion ohne eine gute Solo-Stimme aufgeführt werden? Soll „Es ist vollbracht“ vielleicht auch gestrichen werden? —

allem die Aufgabe hat, neben dem Schlußchor des Ganzen die Grablegung, d. h. einen Inhalt von ganz anderem seelischen Wert als die Forderung nach der Bewachung des Grabes musikalisch herauszuheben.

Gleichwohl war es Bach nicht allein darum zu tun, sein Werk in den beiden bezeichneten Richtungen zu bereichern und zu vervollkommen. Wichtiger war ihm die prinzipielle Umgestaltung des Aufbaus. Gewinnt das Werk nunmehr freiere Formen, so wird es darum doch nicht formlos¹⁾. Es behält eine klar erkennbare Gliederung, ja es bekommt durch die Betonung anderer Inhalte einen ganz neuen Kulminationspunkt. Und zu dessen klarer Herausarbeitung schlägt Bach nunmehr ganz neue Wege ein.

VII.

Nach der musikalischen Anlage kann man in der Johannes-Passion keinen anderen Höhepunkt finden als den Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“; also liegt der Hauptakzent nicht auf dem Augenblick von Jesu Scheiden. Das ist in der Matthäus-Passion anders. Niemand kann hier zwar die ganz besondere Bedeutung — auch für das fertige Werk — verkennen, die der Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ zukommt. Darüber hinaus aber ragt der Moment des Todes Jesu als Wichtigstes hervor. Diese Hervorhebung erfolgt in der Hauptsache durch die vier Choral-sätze nach der Melodie „Herzlich tut mich verlangen“, von denen schon die Rede war. Daß sie nicht gemeinsam mit „O Haupt voll Blut und Wunden“ in die Passion aufgenommen wurden, habe ich schon zu zeigen versucht. Daß sie tatsächlich viel später in die Passion eintraten, soll nunmehr nachgewiesen werden. Damit ist zugleich der Beweis erbracht, daß die Verlegung des Hauptakzentes im ganzen Werk von dem Mittelpunkt des Herzstückes auf den

¹⁾ In seiner gedankenreichen Schrift „Bach, Anmerkungen und Hinweise“ (Berlin 1928) sagt Oskar Beyer über die Matthäus-Passion: „Der „Aufbau“ kommt kaum zum Bewußtsein, er ist das selbstverständliche Ergebnis einer Übersichts- und Ordnungskraft, die Merkmal höchster meisterlicher Reife ist.“ (S. 57.) Vorher sagt er (S. 55) von der Johannes-Passion sehr treffend, es sei „die virtuose Seite, im Gegensatz zu den beinahe naturgesetzlich wirkenden Formen der Matthäus-Passion, stark unterstrichen“.

Augenblick des Todes Jesu erst in einem späten Stadium der Kompositionsarbeit erfolgte. Es handelt sich um die Sätze „Erkenne mich, mein Hüter“, „Ich will hier bei dir stehen“, „Befiehl du deine Wege“, „Wenn ich einmal soll scheiden“. Schon Spitta bemerkt, daß die Wahl der Strophe „Befiehl du deine Wege“ nicht glücklich sei¹⁾. Er nennt den Augenblick „eine der wenigen Stellen des unvergleichlichen Werkes, gegen die vielleicht ein Bedenken erhoben werden könnte“; und fährt später fort: „Der milde und gemüthvolle Ton des Gerhardschen Liedes, seine Ermahnung zu Geduld in menschlicher Trübsal, will zu dem tiefen Ernst der Lage und dem Ungeheuren, was der Gottessohn erleiden soll, nicht recht passen“. Die Strophe wurde von Bach ohne Frage der Melodie wegen aufgenommen, obwohl der Text auf ganz allgemeine Leiden eingestellt ist, die mit dem Leiden, von dem die Passion handelt, nicht verglichen werden können.

„Erkenne mich, mein Hüter; mein Hirte, nimm mich an“ wird von Bach an das Wort angeknüpft: „Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen“. Diese Anknüpfung erscheint mir etwas äußerlich. Der eigentliche Inhalt der Strophe, das Gebet um Aufnahme zu Gnaden, gegründet auf das Bewußtsein, aus Jesu Händen immer und ausschließlich die größten Wohlthaten empfangen zu haben, steht mit der Stelle des Berichtes, wo Bach sie einfügt, doch nur in sehr allgemeiner Beziehung. Das Wort „Hirte“ ist die einzige wirkliche Verknüpfung. Das geht auch daraus hervor, daß DrP und ebenso Kb, die den Text der Choräle stets nur mit den Anfangsworten notieren, in diesem Fall schreiben „Erkenne mich, mein Hirte“. ²⁾ Gewiß ist die Strophe vom Dichter im Zusammenhang des ganzen Liedes (für uns dargestellt durch die Melodie) passionsmäßig gemeint, an den leidenden Christus gerichtet. Sie erlaubt aber bei der ganz allgemeinen Haltung ihrer Gedanken auch eine Übertragung in einen anderen Zusammenhang. So ist sie bekanntlich bei Felix Mendelssohns Begräbniß gesungen worden. Das geschah zum Gedächtnis an die Tat des Jahres 1829, als der Zwanzigjährige unsere Passion

1) Spitta, Bach. Bd. 2, S. 380.

2) s. die beigegebene Schrifttafel.

wieder zum Leben erweckte. Zugleich bewiesen die Veranstalter jener Feier ein feines Taktgefühl; ist doch gerade diese Strophe anwendbar auf das Sterben des Menschen, der vor dem Throne Christi spricht: „Ich habe immer zu den Schafen deiner Herde gehört; — mein Hirte, nimm mich nun an“.

Dagegen ist die Strophe „Ich will hier bei dir stehen“ der Textstelle, an der sie steht, vorzüglich angemessen. Sie schließt sich an die Versicherung der Jünger an, daß sie zu ihrem Herrn halten werden, komme, was da wolle. Zu berücksichtigen ist hier jedoch das Bild, das DrP bietet¹⁾. Unsere Es=dur=Strophe ist nicht in Noten ausgeschrieben, sondern unter der E=dur=Weise „Erkenne mich“ findet sich folgender Vermerk: „2. B. Ich will hier bey dir stehen. NB dieser andere B. kömmt nach dem Vortrag: Sagten auch alle Jünger: und wird aus dem Dis musciret“. Dem entspricht an der genannten Stelle, an der die Strophe folgen soll, die Notiz: „Versus 2 Ich will hier bey dir stehen seqt' ex clave Dis²⁾.“ Hiermit nicht genug: Beide Stellen bieten eine höchst interessante Korrektur, aus der einwandfrei zu erkennen ist, daß unsere Strophe erst ein späterer Ersatz ist für die andere „Es dient zu meinen Freuden“. Denn diese Worte sind trotz der nachträglichen Streichung noch deutlich lesbar¹⁾. Vergleichen wir die beiden Strophen, so ist die Beziehung auf das Kreuz und den leidenden Erlöser beiden gemeinsam. Über diesen Gedanken hinaus bietet „Es dient zu meinen Freuden“ die Anwendung der Passionsbetrachtung auf das eigene Sterben, das im Ausblick auf den Gekreuzigten geschehen soll. An die Stelle dieser vom allgemeinen Christentod sprechenden Strophe hat Bach nachträglich eine andere gesetzt, die allein vom Sterben Jesu redet. Ohne daß hier aus unsern Beobachtungen schon Schlüsse gezogen werden sollten, muß der Vollständigkeit wegen darauf hingewiesen werden, daß Kb, wie bereits

¹⁾ s. die beigegebene Schrifttafel.

²⁾ Wohl im Anschluß an diese Notizen nennt Werker die Tonart unseres Es=dur=Sages stets Dis=dur. Wenn er unmittelbar daneben (Die Matthäus-Passion. 1923, S. 2) die Tonart von „Ich bins, ich sollte büßen“ als As=dur bezeichnet, so sieht man daraus, daß ihm die zu Bachs Zeiten übliche Benennung der Zwischentöne, die von den Tonschriftzeichen abwich, nicht bekannt ist. Wer Dis=dur sagt, muß auch Gis=dur sagen.

früher einmal erwähnt, nach den Worten „sagten auch alle Jünger“ nichts von einer Choralstrophe weiß. Auch im Anschluß an den E-Dur-Satz „Erkenne mich“ ist bei Kb keine Notiz zu finden, die eine sofortige oder spätere Wiederholung mit anderem Text vorschreibt.

Wenn wir nunmehr auf die Strophe „Wenn ich einmal soll scheiden“ zu sprechen kommen, so muß vorher gesagt werden, daß es mit der Ehrfurcht vor dem Werk und diesem seinem Höhepunkt geschieht, die sich geziemt. In unserm Satz spricht Bach eine Tonsprache wie nur ganz selten. Es erübrigt sich, bei seiner Berühmtheit auf alle Einzelheiten hinzuweisen, die den Eindruck zu einem ganz tiefen machen: Die in drei früheren Sätzen allmählich vorbereitete tiefe Tonlage verbunden mit dem harmonischen Verständnis der Melodie, die Stimmführung, die an einzelnen Stellen („Wenn mir am allerbängsten“) zum Unerhörtesten gehört, das die Choramusik kennt. Aber alles, was man zum Ruhme unseres Satzes sagen mag, kann doch das eine nicht beseitigen, daß der Text dem Augenblick von Jesu Opfertod nicht voll gerecht wird.¹⁾ Hier werden eben doch zwei Größen nebeneinandergestellt, von denen die eine gewiß schwer und hart ist, aber dennoch mit dem völlig Unvergleichbaren des Sterbens auf Golgatha nicht in einem Atem genannt werden darf. Daß wir diese Diskrepanz nicht bei jeder Aufführung des Werkes erleben und voll spüren, ist allein der unerhörten Größe des Tonsatzes zuzuschreiben. Das für den Augenblick Bemerkenswerteste ist aber, daß wieder allgemein menschliches

¹⁾ In seiner Besprechung von Albert Schweitzers „Bach“ sagt Julius Smend (Monatschrift f. Gottesdienst und kirchliche Kunst. 13. 1908, S. 300): „Sätze wie: ‚Es ist unmöglich, in dem ganzen Kirchenliederschatz einen Vers zu entdecken, der die betreffenden Stellen [der — sämtlichen — Choräle der Matthäuspassion] besser ausfüllen würde, als der, den Bach dazu auserkaf, unterliegen recht kräftigen Einwänden“. — Aus Privatgespräch wie aus den Vorlesungen meines Vaters weiß ich, daß hiermit auch unsere Strophe gemeint ist. Unmittelbar mit Bezug auf sie sagt er (Monatschrift. 7. 1902, S. 75): „Andererseits ist die Erinnerung an das eigene Stündlein nicht ganz auf der Höhe des Tages, der nur dem Gedächtnis des Todes Christi gehört“. Und ebenso (S. 77) „Mann kann . . . zweifeln, ob die evangelische Gemeinde der Botschaft vom Tode Christi nicht mit einem noch passenderen Echo zu antworten vermöchte“.

Sterben den Gegenstand der Strophe ausmacht, ebenso wie in den drei anderen Sätzen, die wir besprachen, menschliches Leid, der Tod des Christen im allgemeinen deutlich im Vordergrunde des Interesses steht. Auch dieser allen vier Strophen gemeinsame Zug trennt sie von der früher besprochenen Anfangsstrophe des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“, die rein passionsmäßig im Inhalt ist und in ganz unmittelbarer Deutlichkeit aus dem Text des Evangeliums an ihrer Stelle herauswächst: „Und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt“.

Wir sind nun zum Glück in der Lage, nachzuweisen, daß diese so auffallend gemeinsamen Züge unserer vier Strophen sich aus deren Herkunft erklären, d. h. daraus, daß sie gemeinsam in einem anderen Werke Bachs gestanden haben. Ruft hat den Beweis erbracht, daß die von Bach komponierte, aber leider verschollene Trauermusik auf den Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen im Wesentlichen aus Sätzen bestanden habe, die wir mit anderen Texten in der Matthäus-Passion besitzen.¹⁾ Der Fürst, Bachs Freund und Gönner, war am 17. November 1728 gestorben. Die Trauermusik fand Anfang 1729 ihre Aufführung. Erhalten ist uns nur ihr von Picander herrührender Text. Ruft druckt im Vorwort von BG XX, 2 diejenigen Stücke des Textes ab, aus denen die enge Zusammengehörigkeit des Werkes mit der Matthäus-Passion hervorgeht; hierbei fehlen naturgemäß die Rezitativ-Texte. Da sie für uns von Wichtigkeit sind, und es überhaupt darauf ankommt, sich von dem ganzen Gedankenzusammenhang dieses Werkes ein Bild zu machen, lasse ich zunächst den Text des für uns wichtigsten zweiten Theiles folgen.²⁾

Die Andere Abtheilung

Ps. LXVIII, 21.

Ihr haben einen Gott, der da hilft, und einen hErrn hErrn, der vom Tode errettet.

¹⁾ Vgl. BG XX, 2, S. VIII und X.

²⁾ Picanders Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte. Dritter Theil. Leipzig 1732, S. 190–191.

[Rez.:] Betrübter Anblick voll Erschrecken,
 Soll denn so bald die Gruft den Leib bedecken,
 Der Tod ist da,
 Die Stunde schlägt das End ist nah,
 Mein Gott, wie kommt mir das so bitter für,
 Ach! warum eilest du mit mir!

Aria.

Erhalte mich,
 Gott, in der Helffte meiner Tage,
 Schone doch
 Meiner Seele fällt das Joch
 Jämmerlich.
 Erhalte mich
 Gott, in der Helffte meiner Tage.

[Rez.:] Jedoch der schwache Mensch erzittert nur,
 Wenn ihm die sterbende Natur
 Die kalte Gruft geöffnet zeigt,
 Wer aber stets, wie unsre Fürsten-Seele
 Noch lebend auf der Welt
 Mehr nach dem Himmel steigt,
 Als sich am eiteln feste hält,
 Der flieht mit Lust aus dieser irdnen Höhle.

Aria.

Mit Freuden sey die Welt verlassen,
 Der Tod kommt mir recht tröstlich für.
 Ich will meinen Gott umfassen.
 Dieser hilft und bleibt bey mir,
 Wenn sich Geist und Glieder scheiden. Da Capo.

[Rez.:] Wohl also dir,
 Du aller Fürsten Zier,
 Du konntest dich nicht sanfter betten;
 Gott hilft, und kann vom Tod erretten.

Repetatur Dictum.

Die lateinische Schlußformel kann wohl nicht anders verstanden werden als: Es folgt das Eingangswort noch einmal. Solche Wiederholung eines Eingangssatzes am Schluß kommt zwar in Werken Bachs nicht sehr oft vor, ist aber aus einzelnen Beispielen (Weihnachtsoratorium, dritter Teil) allgemein bekannt. In

unserm Fall paßt der Eingang sehr gut auch als Abschluß, gibt er doch dem ganzen Teil seine gedankliche und formale Abrundung. Choräle enthält unser Abschnitt ebensowenig, wie der Text des ganzen Werkes überhaupt. Daß darum keine darin gestanden hätten, ist aber ein Fehlschluß. Enthält doch der im zweiten Bande unserer Picanderschen Gedichtsammlung abgedruckte Text der Matthäus-Passion auch nur zwei, nämlich die Zeile für Zeile mit dem madrigalischen Text verschmolzenen Strophen „O Lamm Gottes“ und „Was ist die Ursach“. Niemand zweifelt aber daran, daß in der damaligen Passion (1729) dies nicht die einzigen Choräle waren; besonders weil man Picanders Gepflogenheit kennt, bei Wiedergabe seiner Texte zu Kompositionen Bachs die Choräle fortzulassen. Auch der Vergleich mit der Trauerode auf Christiane Eberhardine vom Jahre 1727 entkräftet die Behauptung nicht, daß in unserem Werk Choräle gestanden haben. Diese Trauerode ist bekanntlich von Gottsched gedichtet; ein Dichter seines Ansehens und seiner Geistesart konnte allerdings seine eigenen Verse nicht von Bestandteilen des kirchlichen Volksgefanges unterbrechen lassen. Die Feier, für die diese Trauerode komponiert wurde, hatte außerdem keinen kirchlichen Charakter. Picander dagegen gönnt dem Bibelwort, also einem ausgesprochen kirchlichen Element, Raum in seinem Text; auch dies bestätigt, daß das andere kirchliche Element, der Choral, kaum gefehlt hat. Ist dies zugestanden, so erkennen wir, daß unsere drei Strophen von „O Haupt voll Blut und Wunden“ dem Gedankengehalt nach in den sieben wiedergegebenen zweiten Teil der Trauermusik gehören. Das zweite Rezitativ hebt hervor, daß der Verstorbene sich sein Leben lang zu Jesu gehalten habe und deshalb mit Lust aus dieser Welt scheiden könne, um vor Gott zu treten. Das nahm die Choralstrophe auf:

Erkenne mich, mein Hüter,
 Mein Hirte, nimm mich an.
 Von dir, Quell aller Güter,
 Ist mir viel Guts getan.
 Dein Mund hat mich gelabet . . .

Und ihr schloß sich unmittelbar jene andere, später von Bach in der Passion ersetzte, Strophe an:

Es dient zu meinen Freuden
 Und tut mir herzlich wohl,
 Wenn ich in deinem Leiden,
 Mein Heil, mich finden soll.
 Ach, möcht ich, o mein Leben,
 An deinem Kreuze hier
 Mein Leben von mir geben,
 Wie wohl geschähe mir.

Den Gedanken des freudigen Sterbens im Aufblick auf Jesu Kreuz nimmt dann die Arie wieder auf: „Mit Freuden sei die Welt verlassen . . . Ich will meinen Gott umfassen“. Sie führt den Gedanken zusammen mit dem Schlußrezitativ wieder auf das Psalmwort, daß Gott der Retter in der Not des Sterbens ist, das choralmäßig zum Ausdruck kommt in den Worten:

Wenn mir am allerhängsten
 Wird um das Herze sein,
 So reiß mich aus den Angsten.

Ja, das will Gott tun: „Wir haben einen Gott, der da hilft“.

Daß hier die Choralstrophen mit einer Ursprünglichkeit und Ungezwungenheit aus dem Zusammenhang herauswachsen, wie wir dies nicht ebenso in der Passion entdecken können, ist deutlich. Parallelen, die dieselbe Eingliederung von Choralstrophen in madrigalische Texte zeigen, lassen sich aus den Kantaten zahlreich nachweisen. Man denke an das zweiundeinhalb Jahre nach unserer Trauermusik komponierte Werk: „Christus, der ist mein Leben“. Auf die Eingangstrophe dieses Liedes:

Christus, der ist mein Leben,
 Sterben ist mein Gewinn.
 Dem tu ich mich ergeben.
 Mit Freud fahr ich dahin.

folgt hier ein Tenor-Solo: „Mit Freuden, ja ja, mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden!“ Wir kennen den Verfasser des Kantatentextes nicht. Erlaubt ist die Annahme, daß Bach selber die Worte zusammenstellte und dabei an unser „Mit Freuden sei die Welt verlassen“ anknüpfte, das auch aus einem Choral herauswuchs. Auffallen mag noch, daß in der Trauermusik zwei Choralstrophen unmittelbar aufeinanderfolgen. Aber erstens legt die gleiche Stimmführung der entsprechenden Sätze der Passion den Gedanken

an sich schon nahe. Zweitens ist die in DrV stehende Bezeichnung „Vers 1“, „Vers 2“ ein Beleg dafür, daß auch in der Passion ursprünglich zwei Strophen gleich hintereinander gesungen wurden. Bach bezeichnet zwei Choralstrophen, die wie hier gar nicht die beiden Anfangstrophen des betreffenden Liedes sind, in dieser Weise nur, wenn es sich um die unmittelbare Folge von zwei Texten auf denselben Tonsatz handelt.

Daß die Strophe des allgemeinen Trostesliedes „Befiehl du deine Wege“ viel eher als in der Passion in einer Trauermusik ihren Platz hat, ist ohne weiteres glaubhaft. Und in der That bringt unsere Trauermusik in ihrem vierten Teil einen Aufruf an die Trauernden, getrost zu sein und sich dem Leben wieder zuzuwenden. Der Dichter redet das Fürstenhaus hier an:

Wie Gottes Hand bisher
Beständig auf dich schwer
Mit vollen Schlägen hat gelegen,
So wird dich auch nun in der Folgezeit
Ein unverrückte Fröhlichkeit
Ergötzen und verpflegen.

Wesentlich schöner und tiefer ist die Sprache Paul Gerhards, der auch von Pflege, „der allertreuesten Pflege“, spricht und schließt:

Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann.

Aber der Grundgedanke ist der gleiche, dem Picander auf seine Art Ausdruck gab. Und diese Ermunterung ist um so leichter verständlich, als unsere Trauermusik nicht in zeitlich nächster Nähe des Todesfalles aufgeführt wurde, sondern erst beim Beginn des nächsten Jahres.

Überschauen wir alles bisher Gesagte und versuchen wir zugleich, uns den Befund unserer Quellen zu deuten, so scheint mir folgende Zeichnung des Hergangs allen auf unsere Choralstrophen bezüglichen Beobachtungen am besten zu entsprechen. Bach schuf drei Tonsätze der Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ für die Trauermusik. Der erste hatte zwei Texte „Erkenne mich, mein Hüter“ und „Es dient zu meinen Freuden“; der zweite den Text „Wenn ich einmal soll scheiden“; der dritte „Befiehl du deine Wege“. Um der ausgesprochenen Passionsweise willen übernahm er diese drei Sätze in die Passion und stellte sie an die zu ihnen

am besten passenden Stellen. Damit änderte er ihre Reihenfolge (auch die übrigen, beiden Werken gemeinsamen Sätze sind in der Trauermusik anders geordnet als in der Passion!); und vor allem brachte er sie in das absteigende Tonartenverhältnis. Danach wurde der erste in E-dur gesungen, und zwar auch hier zwei Strophen gleich hintereinander, der zweite in D-dur, der dritte in dem phrygischen a-moll. In dieser Form lag die Passion Kirnberger vor. Er notierte den Text des ersten Satzes nur für eine Strophe. Das tut er in ähnlichen Fällen auch sonst; z. B. fehlt bei Kb die Strophe „Du edles Angesichte“, die unmittelbar auf „D Haupt voll Blut und Wunden“ folgt, wobei kein Grund zu der Annahme vorliegt, daß Bach hiernicht von Anfang an zwei Strophen geschrieben hätte¹⁾. Erst nach 1741 löste Bach die Strophe „Es dient zu meinen Freuden“ von „Erkenne mich“ und ließ sie später folgen. Dadurch gewinnt der erwähnte Vermerk in DrV ein ganz individuelles Gepräge: „NB. dieser andere V. kömmt [nach meinem jetzt festgelegten Willen erst] nach dem Vortrag „Sagten auch alle Jünger“ und wird [dann natürlich nicht wie bisher aus dem E, sondern] aus dem Dis musiciert“. Die letzte Etappe ist dann die Vertauschung der Strophen „Es dient zu meinen Freuden“ und „Ich will hier bei dir stehen“. Wie spät diese Vertauschung vorgenommen wurde, erkennen wir aus den DrSt, die bei dem Text des Es-dur-Satzes einwandfrei Rasuren erkennen lassen. Also auch hier hatte ursprünglich der ältere Text noch gestanden. Ist der Hergang so richtig verstanden, dann erklärt sich schließlich noch zweierlei: 1. Die Wiederholung des ersten Choralsatzes überhaupt, die bei Bach in dieser Weise (gleiche Stimmführung, aber verschiedene Tonart) sonst kaum vorkommt. 2. Die Unterbrechung des ursprünglich in Ganztönen erfolgenden Absteigens der Tonarten durch den Es-dur-Satz.

Ich stehe mit dieser Darstellung in einem gewissen Gegensatz zur Anschauung Spittas. Er vertritt den Standpunkt, Ruß habe

¹⁾ Für Werker ist das Fortlassen einer solchen zweiten Strophe ein Kapitalverbrechen. Wer es sich zuschulden kommen läßt, zerstört die Form der Passion. (Vgl. Werker: Matthäus-Passion 1923, S. 1.) Unter Bachs Augen, im Anschluß an seinen Unterricht, ist Kb entstanden. Sollte der Schüler den Meister völlig mißverstanden haben? Oder vielleicht Herr Werker?

zwar richtig gesehen, daß die Trauermusik in einer großen Zahl von Sätzen mit der Matthäus-Passion übereinstimme, daß es sich dabei aber nur um Übernahme von bereits vorher in der Passion vorhandenem Gut gehandelt haben könne¹⁾. Diese Annahme Spittas scheidet aber schon an dem als Lutti-Satz vorgesehenen Spruch aus dem 68. Psalm, den wir am Anfang und am Schluß des zweiten Teiles der Trauermusik fanden. Es gibt in der Matthäus-Passion keinen Satz, mit dem dieser Text in irgendeinem Sinne in Einklang gebracht werden könnte. Ebenso steht es mit dem Eingang der Trauermusik: „Klagt, ihr Kinder“. In diesem Einzelfall urteilt daher Bitter²⁾ wohl richtiger als Spitta, wenn er sagt, daß Bach einen großen Teil der Sätze der Passion zu der Trauermusik verwendet, „einen Teil aber wohl hierfür neu komponiert und demnächst der Matthäus-Passion einverleibt oder für sie umgearbeitet“ habe. Auch in dem Fall unserer Choralstrophen erfolgte eine Umarbeitung durch die Umstellung und die Schaffung des erst hier sinnvoll werdenden Tonartenverhältnisses.

In dieser Strophenreihe ist aber der wichtigste Form- und Aufbaufaktor des ganzen Werkes zu erblicken, derjenige, der durch die ganze Passion hindurch auf ihren Höhepunkt, den Augenblick von Jesu Tod, hinweist. Nehmen wir an, daß die Vermehrung der Sätze des Werkes von jenem zunächst von uns herausgeschälten Kern bis zu der endgültigen Ausdehnung in die letzten Monate vor dem Karfreitag 1729 gehört, so können wir nunmehr sagen, daß die Verlegung des Hauptakzentes in der Passion nachweisbar erst im Jahre 1729 selber, nach Vollendung der Trauermusik, erfolgt ist. Mit ihr rückt Bach entscheidend ab von der Aufbaugestalt der Johannes-Passion, die ihm zunächst zum Muster gedient hatte.

Einen Einwand muß ich hier allerdings noch entkräften, bevor ich diese Gruppe von Fragen verlasse. Ist aber nicht, so wird man vielleicht fragen, die durchgehende Behandlung einer und derselben Melodie in unserm Werk gerade in Anlehnung an die Johannes-Passion erfolgt? Und nun soll die Behandlung dieser Choralweise ein Abbrechen von jenem Werk bedeuten? — Man

¹⁾ Spitta, Bach. Bd. 2, S. 450.

²⁾ C. H. Bitter: Joh. Seb. Bach. 2. Aufl. Bd. 2, S. 86.

weist allerdings häufig darauf hin, daß die Verwendung unserer Strophen nach „Herzlich tut mich verlangen“ ganz analog sei der Verwendung von Stockmanns Liede „Jesu Leiden, Pein und Tod“ in dem älteren Werk. Ich möchte demgegenüber eine andere Parallele ziehen, nämlich zwischen dem Stockmannschen Liede in der Johannes-Passion und dem Liede „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ in der Matthäus-Passion. Wir haben, daß die Anfangsstrophe selber „Herzliebster Jesu“ und die Strophe „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ dem frühen Bestande unseres Werkes zuzurechnen sind. Die Zeilen von „Was ist die Ursach aller dieser Plagen“ sind einzeln paraphrasiert in dem Tenor-Solo „O Schmerz“, das seinerseits auch frühes Gut der Passion ist (so Wustmann!). — In der Johannes-Passion kommt das erwähnte Lied „Jesu Leiden“ ursprünglich zwar viermal, in der Endgestalt aber nur noch dreimal vor, und zwar auch hier zweimal homophon, das dritte Mal eingebettet in einen madrigalischen Solosatz. Besonders beachtenswert ist in beiden Werken das Tonartenverhältnis: Die beiden homophonen Sätze der Johannes-Passion sind in gleicher Tonlage gesetzt: „Petrus, der nicht denkt zurück“ in *fis-moll*, bzw. *A-dur*, „Er nahm alles wohl in Acht“ in *A-dur*; der mit der Arie verwobene Satz „Jesu, der du warest tot“ erklingt eine Quint tiefer in *D-Dur*. Von den drei Sätzen der Matthäus-Passion stehen die beiden selbstständigen Choralstrophen ebenfalls in derselben Tonart (*h-moll*); der mit dem madrigalischen Satz verbundene erklingt ganz wesentlich tiefer (*f-moll*). Aber gerade so wie Bach das Verhältnis der Chorpaarigkeit des älteren Werkes in der Matthäus-Passion nicht einfach kopierte, sondern in einer freieren Weise weiterbildete, statt der notengetreuen Wiederholung kompliziertere Aufbauparallelität, verwandte Instrumentation usw. in Anwendung brachte, so auch hier. Zu dem Unterschied der Tonhöhe (*A-dur* — *D-dur*) zwischen den Sätzen gesellt sich in dem neuen Werk der Abstand in der tonartlichen Verwandtschaft, es ist der denkbar größte (*h-moll* — *f-moll*). Ist also hiermit die tatsächliche Parallele in der Choralbehandlung beider Passionen nachgewiesen, so dürfen wir im Blick auf die Sätze zur Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ wirklich von einem Abrücken von der Johannes-Passion reden.

VIII.

Bildete für die erste Phase im Werden der Passion etwa das Jahr 1725 die Grenze mit der Komposition der betrachtenden Sätze nach Picanders „Erbaulichen Gedanken“, so ist für die zweite Hauptphase (Ausgestaltung bis etwa zum heutigen Umfang) die Auf- führung im Jahre 1729 der Markstein. Denn daß das Werk damals wenigstens im Wesentlichen in seinem heutigen Umfang fertig vorlag, kann keinem Zweifel unterliegen. Man findet zwar bisweilen die gegenteilige Meinung vertreten¹⁾. Aber wir müssen hier auf unsere wertvollste Quelle verweisen, ja auf die einzige, aus der wir überhaupt die Tatsache nachweisen können, daß das Werk 1729 aufgeführt wurde. Es ist der zweite Band der Sammlung „Picanders Ernst-, Scherzhafte und Satyrische Gedichte“. vom Jahre 1729. Hier finden wir die Texte aller madrigalischen Sätze der Passion; und die Überschrift lautet:

Texte zur Passions-Music, nach dem
Evangelisten Matthäo, am Char-Freitage
bey der Vesper in der Kirche zu
St. Thomä.

Daß die genannte Vesper nur die des gleichen Jahres 1729 gewesen sein kann, hat Spitta einwandfrei bewiesen²⁾. Der Wortlaut der Überschrift schließt aber aus, daß das Werk damals von wesentlich geringerem Umfang gewesen sei als heute; denn sie besagt: Diese hier abgedruckten Texte (d. h. sämtliche madrigalischen unserer Passion) sind in der genannten Vesper musiziert worden. Eine Frage kann höchstens sein, in welchem Umfang und in welcher Anordnung Choräle eingeflochten waren. Daß hier bei der Strophe „Ich will hier bei dir stehen“ („Es dient zu meinen Freuden“)

1) So auch bei Siegfried Vhs (Der deutsche Gesangverein. Bd. 2, 1925, S. 290). Wenn hier gesagt wird, auch Spitta trete dafür ein, daß das Werk vor 1740 unsern heute bekannten Umfang noch nicht gehabt habe, so möchte ich darauf erwidern, daß nach Spittas „Bach“ der Umfang des Werkes vor 1740 nur durch das Fehlen des Satzes „O Mensch, beweine“ sich von dem endgültigen unterschied. Auch in seiner 1893 erschienenen Schrift über „Die Passionsmusiken von Sebastian Bach und Heinrich Schütz“ deutet Spitta mit nichts an, daß er von dieser Auffassung abgewichen sei.

2) Spitta, Bach. Bd. 2, S. 815.

eine Abweichung vom heutigen Bestande vorlag, wurde schon gesagt; ebenso, daß der Abschluß des ersten Teiles nicht durch „O Mensch, beweine“, sondern durch den homophonen Satz „Jesum laß ich nicht von mir“ erfolgte. Über diese beiden Punkte hinaus möchte ich stärkere Abweichungen in dem Bestand an Chorälen dem heutigen Werk gegenüber nicht für wahrscheinlich halten. Wir besitzen von der Hand Hans Joachim Mosers eine sehr reizvolle Schilderung der ersten Aufführung unseres Werkes¹⁾. Wenn ich ihm auch nicht in allen Einzelheiten zustimmen kann, so zeigt sie doch im Wesentlichen den Hergang so, wie er war: die Passions-Musik als Teil des Gottesdienstes. Auch diese Tatsache hat man nämlich in Zweifel ziehen wollen²⁾. Man hat den Sachverhalt so darzustellen versucht, als sei die Passionsmusik, die für eine Verwendung im Gottesdienst viel zu lang sei, in zwei getrennten Abschnitten, der erste Teil vor dem Vespergottesdienst, der zweite nachher, zur Aufführung gekommen. Auch diese These scheidet an dem von Picander abgedruckten Text; hier heißt es ausdrücklich: bei der Vesper, und der erste Teil ist überschrieben „Vor der Predigt“, der zweite „Nach der Predigt“, genau wie es bei zwei Kantatenteilen auch üblich ist (nicht etwa „Vor der Vesper“, „Nach der Vesper“).

Wir sagten, das Werk habe schon 1729 etwa den heutigen Umfang gehabt. Das schließt nicht aus, daß es noch in ganz wesentlichen Punkten Umgestaltungen zu erfahren hatte, bevor es so vorlag, wie wir es heute kennen. Obwohl die Nachrichten nur sehr spärlich auf uns gekommen sind, können wir davon einiges

1) Hans Joachim Moser: Die evangelische Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick. Stuttgart 1926, S. 90 ff. Nachweisbar unrichtig ist das Auftauchen von „O Mensch, beweine“ schon bei dieser ersten Aufführung (S. 105). Die Erklärung des Ausdrucks „Rückpositiv“ (Nebenorgel oder ein besonderer Spieltisch auf der Rückseite der Hauptorgel S. 102, Anm. 6) ist zum mindesten mißverständlich. Das Rückpositiv der großen Thomaskirche war nicht selbständig spielbar, mit eigenem Spieltisch versehen. (s. Bach-Jahrbuch 1908, S. 52, 53.)

2) So Siegfried Dohs (Der deutsche Gesangverein. Bd. 2, 1924, S. 287 und 289). Er weist darauf hin, daß die Aufführung, die 1 $\frac{1}{4}$ begann, mit dem 3 $\frac{1}{4}$ beginnenden Universitätsgottesdienst in Kollision gekommen wäre. Dieser Gottesdienst fand aber in der Universitätskirche statt, konnte also sehr wohl gleichzeitig mit der sich durch viele Stunden ausdehnenden Vesper der Thomaskirche abgehalten werden.

erkennen. Wenn wir von Bachs letztem Lebensjahrzehnt absehen, in dem er seine Hauptwerke nochmals überarbeitete, gewissermaßen abschließend letzte Hand anlegte um die Gestalt zu geben, in der sie auf die Nachwelt kommen sollten, so ist zu beobachten, daß Bach seine Werke stets im Zusammenhang mit Aufführungen überarbeitete. Brachte er sie mehrfach zu Gehör, so stets in neuer Durcharbeitung. Wir dürfen daher von dem Vorhandensein verschiedener Fassungen auf mehrere Aufführungen schließen; und umgekehrt: Wissen wir von mehreren Aufführungen, so haben wir auch ebenso viele Gestalten des Werkes anzunehmen, sollten auch die Unterschiede vielleicht nicht alle sehr groß sein. Außer der Aufführung des Jahres 1729 wissen wir von einer Wiederholung. Wir verdanken diese Kenntnis Bernh. Friedr. Richter, der die Aufzeichnungen eines Custos der beiden Hauptkirchen Leipzigs, namens Rost, veröffentlicht hat¹⁾. Hieraus erfahren wir zunächst die genaue Ordnung des Vespersgottesdienstes im Karfreitag; daran anschließend den Ort, an dem die Figuralmusik dieser Karfreitagsvesper an jedem Jahr stattfand. Für das Einzelwerk, das geboten wurde, hat sich Rost nicht interessiert; er hat sich vielmehr nur aufgezeichnet, wenn ihm irgend etwas besonders auffiel²⁾. So notiert er sich, daß 1736 beide Orgeln zur Verwendung gekommen sind. Bernh. Friedr. Richter schließt hieraus durchaus mit Recht, daß es sich also in diesem Jahr nur um die Matthäus-Passion gehandelt haben kann. „Mit beyden Orgeln“ schreibt Rost. Die Thomaskirche besaß damals zwei Orgeln, einander gegenüber an der Ost- und Westwand der Kirche aufgestellt. Diese beiden sind also 1736 verwendet worden³⁾, und

1) Bernh. Friedr. Richter: Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig. (Bach-Jahrbuch 1911, S. 50–59.)

2) Am Eingang der Rostschen Aufzeichnungen ist die genaue Ordnung des Gottesdienstes am Karfreitag Nachmittag verzeichnet, dabei auch die Angabe, an welcher Stelle der Feier die Passions-Musik begann, wann innerhalb des Gottesdienstes deren zweiter Teil folgte, usf. Wäre 1729 die Figuralmusik außerhalb des Gottesdienstes (vorher und nachher) zur Aufführung gekommen, so hätte Rost diese Abweichung von seiner allgemeinen Angabe zu Eingang ohne Frage vermerkt, genau wie er 1736 die beiden Orgeln besonders aufführt.

3) Dies ist besonders zu betonen, da auch Spitta gelegentlich eine abweichende Meinung vertritt. Aus dem Vorhandensein nur einer Orgelstimme bei Kb schließt er, daß das Werk 1729 nur eine Orgel gefannt hat. Nach 1730,

zwar ohne Frage zur Begleitung der beiden Chöre 1 und 2, die also auch bei diesen Orgeln, d. h. getrennt aufgestellt waren. Es ist sehr interessant, daß Rost diese Bemerkung „mit beyden Orgeln“ nicht auch 1729 machte. Sicher hat er 1729 nicht vergessen, sie hinzuzufügen. Die Sache war vielmehr die, daß ihm die getrennte Aufstellung der beiden Gruppen 1736 als etwas Neues auffiel. Wir kommen dadurch zu dem Schluß, daß 1729 alle Ausführenden zusammen auf einer Empore gestanden haben werden. Man hat die Art der Aufstellung der Chöre durch Bach mit Worten charakterisieren wollen wie „Anpassung ans Gelände“, „Ausnutzung des Lokals“¹⁾. Ich glaube, man wird mit dieser etwas äußerlichen Betrachtung dem Wesen der Sache nicht gerecht. Ich bin vielmehr davon überzeugt, daß, wenn Bach sein Werk einmal so ausführte, daß alle Sänger und Spieler zusammen standen, und zwar gegen Spittas Darstellung dicht nebeneinander, das andere Mal so, daß er sie in zwei ganz getrennte Gruppen teilte, dies in der jedesmaligen Gestalt des Werkes innerlich begründet gewesen sein wird. Mit anderen Worten: Wir haben uns im Jahre 1729 beide Chöre stärker miteinander verschmolzen zu denken, als wir es in der späteren Gestalt des Werkes kennen. Das wird darin seinen Ausdruck gefunden haben, daß sie weniger abwechselnd und mehr unisono musizierten, daß die Selbständigkeit der beiden Chöre vielleicht auch nicht so weit ging, daß beide ihre eigenen vier Vokal-Solisten besaßen. Wir können zum Belege dieser Anschauung den Schlußchor heranziehen: In seinem Hauptteil musizieren beide

glaubt er allerdings, seien für die Matthäus-Passion zwei Orgeln verwendet worden, jedoch denkt er dabei auffallenderweise nicht an die beiden erwähnten Orgelwerke an der West- und Ostwand der Kirche, sondern an das Hauptwerk und das, nach seiner Meinung selbständig spielbare, Rückpositiv der Orgel an der Westwand. (Spitta: Bach, Bd. 2, S. 112, 769). Bernh. Friedr. Richter hat nun aber nachgewiesen, daß Rosts und Spittas Annahme, die Reparatur der großen Thomaskorgel im Jahre 1730 habe darin bestanden, das Rückpositiv selbständig spielbar zu machen, nicht zu halten ist. (Bach-Jahrbuch 1908, S. 52 ff.) — Damit gewinnt unsere Deutung der Rost'schen Bemerkung „mit beyden Orgeln“ ganz erheblich an Wahrscheinlichkeit. Denn Rost würde sich kaum so ausgedrückt haben, wenn damals etwa ein besonderes, transportables Orgelwerk eigens aufgestellt worden wäre (so wie das Schulpositiv während des Neubaus der Thomaskirche 1730—1733 in der Thomaskirche aufgestellt gewesen war).

¹⁾ So Werker: Matthäus-Passion 1923, S. 55, 56.

Chöre fast durchgängig im Einklang; nur an ganz wenigen Stellen (Takt 8—10, 20—22, 32—34, 44—46) lösen sie sich gegenseitig respondierend ab. Und Kb bietet hier noch engere Verschmelzung als BG, indem in Takt 20—22 beide Chorbässe gleich lauten, und zwar:



Entsprechend haben in den Takten 44—46 die Bässe beider Chöre zu singen:



Interessanter noch als unser Satz ist der ihm unmittelbar vorhergehende: „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“. Man hat ihn oft mit dem entsprechenden, vorletzten Satz des Weihnachtsoratoriums verglichen, in dem die vier Solostimmen noch einmal hervortreten, um gemeinsam abschließend dem Ausdruck zu verleihen, was sie einzeln schon während des Werkes vorgetragen haben. Der Vergleich zwischen diesen für die vier Solostimmen abschließenden Sätzen des Werkes ist streng genommen nur dann berechtigt, wenn es eben auch die Solostimmen des Werkes sind. Bei der Matthäus-Passion in ihrer Endgestalt sind es aber nur einige, die Hälfte, der acht Vokalsolisten, die hier zu Worte kommen. Und sie werden auch nur von der Hälfte der Chormasse unterstützt. Seine innere Bedeutung erfüllt der Satz daher nur, wenn das Werk im Ganzen nur vier Solostimmen zählte, die im Wechsel mit einem vierstimmigen Chor musizieren, der nur an einzelnen Stellen in zwei Gruppen zu je vier Stimmen auseinandertritt. Daß die Aufteilung des Gesamtwerkes auf die beiden Chöre erst eine nachträgliche Maßnahme Bachs gewesen ist, wird auch dadurch wahrscheinlich, daß wir die Loslösung der beiden Tonkörper zu voller Selbständigkeit sich erst allmählich vollziehen sehen. Sie ist auch bei Kb noch nicht beendet. Hier haben beide Chöre noch eine gemeinsame Continuo-Stimme, deren Ausführung „mit beyden Orgeln“ wir uns also so vorzustellen

haben, daß entweder abwechselnd oder unisono musiziert wurde. Diese eine Continuo-Stimme ist ohne Frage ein Rest aus der Zeit, in der überhaupt nur eine Orgel Verwendung fand, die die Begleitung des Ganzen übernahm. Engere Verschmelzung beider Tonkörper ist auch darin zu erblicken, daß noch bei Kb in den beiden Arien, in denen die Solovioline verwandt wird („Erbarme dich, mein Gott“ und „Gebt mir meinen Jesum wieder“), der Instrumentalsolist für sich allein einem Chor zugehört, die übrigen Ausführenden dem anderen. Die volle Selbständigkeit beider Tonkörper ist also keineswegs von Haus aus eine Eigentümlichkeit des Werkes, sie ist erst allmählich durchgeführt worden. Der entscheidende Schritt auf diesem Wege geschah 1736, als Bach zum ersten Mal die Chöre der Matthäus-Passion getrennt vor den beiden Orgeln aufstellte. Mehr können wir allerdings zur Charakterisierung auch dieser Aufführung nicht sagen; denn es ist uns kein Notenmaterial erhalten geblieben, das uns die dieser zweiten Aufführung entsprechende Fassung böte¹⁾. Der Beweis für diese letzte Behauptung darf als erbracht gelten, wenn wir nachweisen, daß die durch Agr und Kb gebotene Fassung mit einer anderen, späteren Aufführung in Zusammenhang steht.

IX.

Die Entstehung von Kb ist durch Spitta ausführlich dargestellt worden. Danach ist die Abschrift Produkt von Bachs Unterricht, hat also mit seiner Aufführungspraxis nichts zu tun. Es kann daher nicht wundernehmen, daß sie mit der ihr zeitlich vorausgehenden (Agr) übereinstimmt. Diese ältere Abschrift steht nun aber, wie wir sehen werden, im engsten Zusammenhang mit Bachs

¹⁾ Wenn es erlaubt ist, eine Vermutung anzufügen, so möchte ich bemerken, daß möglicherweise die Behandlung der Bläser in der ältesten Gestalt eine andere war als auch bei Kb. Von der Variante in dem Satz „So ist mein Jesus nun gefangen“, die sich in einer der älteren Partituren der Singakademie findet, war schon die Rede (s. S. 4). Wir sehen ferner bei der Vergleichung von Kb, DrP und DrSt ein stetiges Vordringen der Bläser überhaupt. Wir dürfen vielleicht annehmen, daß diese Bereicherung des Werkes schon vor Kb einsetzte, die früheren Fassungen des Werkes also noch sparsamer in der Verwendung der Blasinstrumente waren. Auch bei anderen Werken Bachs bemerkt man um 1730 ein solches Vordringen der Bläser. (Vgl. die spätere Bearbeitung des D-dur-Magnificat.)

Aufführungen, ja sie gewährt uns sogar den Einblick in die Vorbereitung einer Wiedergabe unserer Passion. Als Verfertiger der Abschrift wurde, wie schon gesagt, Johann Friedrich Agricola ermittelt. Dieser ließ sich am 29. Mai 1738 in Leipzig immatrikulieren und wurde zugleich Bachs Schüler; noch 1738 diente er Bach als Cembalist im Telemannschen Musikverein¹⁾. Daß er im Anschluß an Bachs Kompositions- und Klavierunterricht auch in der Kirche zur Ausführung der Continuo-Begleitung verwendet wurde, ist bekannt. Untersuchen wir uns die von seiner Hand stammende Partiturabschrift unseres Werkes. Sie ist unvollständig. Aber die alte Zählung der Blätter ist erhalten. So können wir feststellen, welchen Umfang sie annehmen sollte. Für die nicht abgeschriebenen Sätze stehen leere Notensysteme auf den Blättern, und diese Systeme sind je nach der Besetzung der Sätze zu Gruppen von drei, vier oder mehr zusammengeordnet. In den Evangelien-Rezitativen findet sich zwischen den leeren Notensystemen der Text vollständig eingetragen. Und es läßt sich nun leicht errechnen, daß in diese stehengebliebenen Lücken das Werk in dem Umfang und in der Besetzung, wie Kb es bietet, genau hineinpafst. Die ganz oder teilweise abgeschriebenen Stücke stimmen ebenfalls mit Kb überein. Es sind folgende:

Kommt, ihr Töchter (ganz ausgeschrieben).

Ja nicht auf das Fest (ganz).

Ich will bei meinem Jesu wachen (teilweise nur in Stichnoten, bricht in Takt 71 ab).

So ist mein Jesus nun gefangen (ganz).

Sind Blitze, sind Donner (ganz).

Er ist des Todes schuldig (die Singstimmen ganz).

Weisage (die Singstimmen ganz).

Erbarme dich, mein Gott (einschließlich der letzten fünf Rezitativtakte vorher ganz).

Was gehet uns das an? (die Sopranstimme beider Chöre).

Gebet mir meinen Jesum wieder (einschließlich der letzten acht Rezitativtakte vorher ganz).

Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut (ausgeschrieben, die Laute [statt BG Gambe] aber nur in Takt 1 und 2).

Komm, süßes Kreuz (ganz, auch hier Laute statt BG Gambe).

Der du den Tempel (die Singstimme ganz).

¹⁾ Vgl. Spitta: Bach, Bd. 2, S. 723, 724.

Andern hat er geholfen (einschließlich des kurzen Recitativs vorher; die Singstimmen ganz).

Mit den Worten „Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget waren“ bricht die Abschrift ab. Die in denselben Band gebundene Abschrift des Schlußchors, die auch der Fassung von Kb entspricht, ist von anderer Hand und gehört nicht ursprünglich zu Agr. Von besonderem Interesse für uns ist jedoch noch das Titelblatt von Agricolas Hand; es lautet:

Passions-Musik
nach dem Evangelisten Mat-
thäus,
mit untermischten Arien, Recitativen
und Chören
am Charfreitage 173[.]
bey der Vesper
in der Kirche zu St. Thomas in Leipzig
aufgeführt
in Musik gesetzt
von
Hrn. Johann Sebastian Bach.

Es beweist uns, daß Ende der dreißiger Jahre, zur Zeit als Agricola in Leipzig war, eine Aufführung der Matthäus-Passion in der Thomaskirche geplant wurde, deren Datum nicht schwer festzustellen ist, obwohl das Titelblatt das Jahr nur unvollständig angibt. Da Agricola erst am 29. Mai 1738 in Leipzig immatrikuliert wurde, kann es nur 1739 gewesen sein. Diese Feststellung dient zur Aufhellung eines Konfliktes zwischen Bach und seiner vorgesetzten Behörde, dem Rat der Stadt. Spitta teilt ein Aktenstück mit¹⁾, das seiner Bedeutung wie seiner Kürze wegen hier angeführt werden darf:

Ratsakten „Die Schule zu St. Thomä betr. Fasc. II“ Sign. VIII. B. 6.

Auff E. C. Hochweisen Raths Verordnung bin ich zu Herrn Bachen allhier gegangen, und habe denselben hinterbracht, wie die von ihm auf bevorstehenden Char-Freitage haltende Music, bis auf darzu erhaltene ordentliche Erlaubniß unterbleiben solle. Worauff derselbe zur Antwort

¹⁾ Spitta: Bach, Bd. 2, S. 868.

gab: es wäre ja allemahl so gehalten worden, er fragte nichts darnach, denn er hätte ohnedem nichts darvon, und wäre nur ein Onus, er wolle es den Herrn Superintendenten melden, daß es ihm wäre untersagt worden, wenn etwa ein Bedenken wegen des Textes gemacht werden wolle, so wäre selcher schon ein paar mahl aufgeführt worden. Welches also E. E. Hochweisen Rath gehorsamst melden wollen.

Leipzig, den 17. Martii 1739.

Andreas Gottlieb Bienengräber,
Abschreiber. mpria.

Halten wir dies Aktenstück mit der Partiturabschrift Agricolas zusammen, so erfahren wir aus ihrem Titelblatt den Grund, weshalb der Rat der Stadt das Verbot der Aufführung hatte ergehen lassen. Die durch reichen musikalischen Schmuck ausgezeichnete Karfreitagsvesper hatte jahrweise wechselnd in den beiden Hauptkirchen stattzufinden. Die Thomaskirche war 1738 an der Reihe gewesen; 1739 mußte also Nikolai folgen. Es war demnach derselbe Anlaß, der Bach schon 1724 zu Uneinigkeiten mit dem Rat der Stadt geführt hatte. Diesmal hatte er allerdings eine, seiner Behörde freilich kaum bekannte, besondere Veranlassung, die Thomaskirche zu wählen. Noch besaß die Kirche zwei Orgeln; die an der Ostwand stehende, kleinere war aber schon lange schadhast, so daß mit ihrem Abbruch oder ihrem völligen Unbrauchbarwerden bald zu rechnen war. Wollte Bach sein Werk nochmals im Wesentlichen so, wie im Jahre 1736, d. h. mit getrennter Chorauffstellung und Verwendung beider Orgeln, zu Gehör bringen, so hatte er voraussichtlich nicht mehr lange Gelegenheit dazu. Im folgenden Jahr 1740 war in der That diese zweite Orgel so weit Ruine, daß man sich zum Abbruch entschloß¹⁾. Zugleich hatte Bach in dem jungen Studenten einen Schüler gefunden, der ihm bei der Vorbereitung der Aufführung, den Proben, vor allem durch Begleitung und Überwachung des zweiten Chores, zur Hand gehen konnte. Wir finden diese Anschauung bis in die Einzelheiten in unserer Partiturabschrift bestätigt. Schon die Tatsache, daß ein zweites Exemplar der Partitur hergestellt wurde, erklärt sich ohne jeden Zwang, wenn wir annehmen, daß es für die Hand des Leiters der auf der zweiten

¹⁾ Spitta: Bach, Bd. 2, S. 114.

Orgelbühne aufgestellten Sänger und Instrumentalisten bestimmt war. Ferner enthält die Partitur mit einer Ausnahme (auf die ich sogleich zu sprechen komme) nur Sätze, in denen die beiden Chöre miteinander konzertieren. Hierzu gehören, wie wir sahen, auch die beiden Arien „Erbarme dich“ und „Gebt mir meinen Jesum wieder“. Und das Bild, das der Einzelsatz bietet, entspricht ganz der eben genannten Bestimmung des Manuskripts: wenn die beiden Chöre als geschlossene, akkordisch musizierende Massen auftreten, so genügt für das sichere Treffen der Einsätze die Notierung der Soprane („Was gehet uns das an?“). Besonderes Interesse verdient der Satz: „Ich will bei meinem Jesu wachen“. Hier notiert Agr nur die Oboe, den Solotenor und die Continuo Stimme in extenso. Von dem gesamten Instrumental- und Vokalpart des 2. Chores ist stets nur der Sopran verzeichnet; alle übrigen Systeme sind noch leer; dazu bricht der Satz in Takt 71 ab. Zur Not mußte dies für die Proben genügen, ebenso wie man sich von Takt 71 ab, d. h. nach dem letzten Einsatz des 2. Chores mit der selbstverständlich daneben vorhandenen vollständigen Continuo Stimme helfen konnte, bis man die Zeit gefunden hatte, die Partitur zu vervollständigen. Diese Vervollständigung unterblieb jedoch; die Vorbereitungen der Aufführung wurden abgebrochen. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Bach, selber in der Mitte der Fünfzig stehend, seinen achtzehnjährigen Schuiler schätzte und sich freute, mit ihm eine seiner gewaltigsten Schöpfungen zur Aufführung vorzubereiten, so ist der barsche Ton seiner Antwort an den Boten des Rates begreiflich, als ihm seine Vorgesetzten einen Strich durch die Rechnung machten. Zudem hatte er zweifellos sein Werk, von dem er selber sagt, es sei schon mehrfach (1729 und 1736!) aufgeführt worden, einer neuen Bearbeitung unterzogen. Auch hiervon, glaube ich, können wir Spuren nachweisen, obwohl die Fassung von 1736 nicht erhalten ist.

Die uns hier beschäftigende Abschrift ist ohne Frage unmittelbar nach dem Bachschen Autograph hergestellt worden. Auf Grund des Eingangschores, den Agricola ganz kopierte, bekam er selber eine Übersicht über den Raum, den seine Abschrift dem Original gegenüber verbrauchen werde. Er konnte daher für die Sätze, die er zu seinem nächsten Zweck, den Proben, nicht brauchte, einen

angemessenen Raum freilassen, um sie später nachzutragen. Nur in einem Fall hat er zwei aufeinanderfolgende Sätze, die er für die Proben nicht nötig hatte: das Rezitativ „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“ und die Arie „Komm, süßes Kreuz“, ganz kopiert. Der Umstand, daß im Rezitativ die Laute nur zwei Takte weit skizziert ist, legt die Vermutung nahe, daß Bach mit ihrer Hinzufügung einen Eingriff gemacht hatte, und daß an ihrer Stelle die Vorlage irgendwelche andere Instrumentation geboten hatte. Der Abschreiber übernahm daher diese Sätze lieber gleich, so weit sie die Vorlage bot, in der neuen Gestalt, um nicht später in Platzschwierigkeiten zu kommen. Die Tatsache, daß auch bei Kb dieselbe Unvollständigkeit der Lautenpartie des Rezitativs noch anzutreffen ist, bestätigt diese Annahme. Die Änderung sollte im Zusammenhang mit der geplanten Aufführung vorgenommen werden und wurde wegen des Abbrechens der Vorbereitungen nicht vollständig durchgeführt.

Auch in bezug auf die beiden schon erwähnten Arien mit Solovioline ist das Verhältnis von Agr und Kb interessant. Die Proben mußten bei der Anordnung, die Agr hier trifft, besondere Schwierigkeiten bieten: der Instrumentalsolist sollte beidemal für sich dem einen Chor angehören, alle anderen dem gegenüberstehenden. Kb bietet diese Vorschrift ganz ausführlich nur bei dem Satz „Erbarme dich, mein Gott“. Bei „Gebt mir meinen Jesum wieder“ heißt es: »Violino 1 Chori 1mi Solo«, bei der Singstimme steht schon etwas ungenauer »Basso 2«, für die Instrumentalbegleitung fehlt die Angabe des Chores überhaupt. Es ist, als ob das Experiment doch nicht so recht geglückt wäre, und Bach seinem Schüler Kirnberger insgedessen schon im Unterricht gesagt habe, daß er hier in der Besetzung sein letztes Wort noch nicht gesprochen habe. Später (schon in der DrP) hat er dann bekanntlich jeden der Sätze von einem Chor geschlossen ausführen lassen.

X.

Daß die Gestalt, in der das Werk 1739 zur Aufführung kommen sollte, noch recht stark von der heute allgemein bekannten abwich, zeigt sich, wenn wir nun die autographen Zeugen heranziehen und in kurzen Zügen wenigstens einiges Wichtige hervorheben, das sich

der älteren Form des Werkes gegenüber als Umformung zu erkennen gibt. Man bemerkt dabei Bereicherungen der Partitur, wie wir sie bei der letzten Überarbeitung der Johannes-Passion, dem Übergang von den „mittleren“ zu den „späteren“ Stimmen und zur Original-Partitur dieses Werkes, ebenfalls antreffen. Bei den Belegen, die ich hierfür bringe, halte ich mich an die aus BG XII, 1 bekannten Beispiele.

Wie Bach hier in der ersten Zeile des Chorals „Dein Will gescheh“ die Melodieintervalle gelegentlich durch Zwischentöne ausfüllt und anstelle von:

zunehm

schreibt, so auch in mehreren Fällen in der Matthäus-Passion, z. B. in „Erkenne mich, mein Hüter“, 5. und 7. Zeile¹⁾:

Kb:

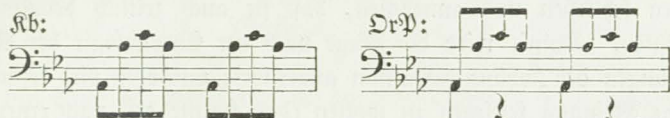
DrP:

Ein anderes Beispiel für diese Gemeinsamkeit der Umformung: Im Eingangschor der Johannes-Passion wird die Continuo-Begleitung in der Fassung der „mittleren“ Stimmen folgendermaßen notiert:

Daraus wird später:

¹⁾ Daß diese Änderung des Notentextes von Bach erst während der Niederschrift der DrP beschlossen wurde, geht aus der beigegeführten Schrifttafel hervor.

d. h. Violoncelli und Kontrabässe trennen sich. Genau denselben Vorgang können wir verfolgen, wenn wir das Rezitativ „Nach Golgatha“ in den Fassungen von Kb und DrP vergleichen. Die Continuo-Stimme lautet hier:



Zu den auffallendsten Umarbeitungen, die die „späteren“ Stimmen und die Original-Partitur der Johannes-Passion gebracht hatten, gehört ferner, daß in den Chören „Jesum von Nazareth“ die Oboen, die sich bisher mit wenigen Ausnahmen der zweiten Violine und der Viola angeschlossen hatten, als ganz selbständige Stimmen auftreten. Auch hierzu bietet der Übergang von Kb zu DrP auf Seiten der Matthäus-Passion eine interessante Parallele, bezeichnenderweise auch wieder bei zwei Chorsätzen, die stofflich und musikalisch eng zusammengehören und unmittelbar aufeinander folgen, nämlich „Der rufet dem Elias“ und „Halt, laßt sehen“. Von dem ersten lasse ich zunächst als Beispiel den Instrumentenpart (ohne Continuo) folgen, wie Kb ihn notiert:

Die ausführenden Instrumente gibt Kb nicht an. Soviel ist aber deutlich, daß die Fassung desselben Chores in DrP eine Bereicherung des Bläserpartes (d. h. der Oboen) aufweist. Bei dem Satz „Halt, laßt sehen“ ist eine ganz analoge Umformung zu konstatieren. Daß in beiden Fällen die Sechzehntelfiguren in DrP einen Viertel-Takt früher einsetzen als in Kb, kann außer Betracht

bleiben. Wenn man hinzunimmt, daß die Art der Instrumentalbegleitung unserer Sätze im Ganzen an die des Chorpaars „Jesum von Nazareth“ erinnert, so glaube ich, wir dürfen auf einem Zusammenhang zwischen diesen analogen Umarbeitungen beider Passionen schließen und annehmen, daß sie auch zeitlich benachbart erfolgten. Damit wird die Frage nach der Chronologie der Aufführungen der Johannes-Passion angerührt; und ohne hier definitiv meine Meinung festlegen zu wollen (das könnte erst nach erneuter Untersuchung der sämtlichen Varianten zwischen den Fassungen dieses Werkes geschehen), will ich wenigstens andeuten, in welcher Richtung sie sich bewegt. Man hat bisher (nach Spitta) die Aufführung der Johannes-Passion, der die „späteren“ Stimmen dienten, in das Jahr 1736 verlegt¹⁾. Dies muß schon um der erwähnten Mitteilungen Bernh. Friedr. Richters willen korrigiert werden²⁾. Man muß also ohnehin versuchen, die nachweisbaren vier Aufführungen chronologisch neu unterzubringen. Daß es sich um vier und nicht nur drei Aufführungen handelt, hat man ebenfalls meist übersehen. Charakterisieren wir sie daher kurz³⁾: 1. Aufführung: „ältere Stimmen“. Merkmal: Eingang und Schluß je eine Choralphantasie, ferner mehrere Sätze, die teils neben, teils an Stelle der heutigen stehen („Himmel reiße, Welt erbebe“ — „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel“ — „Windet euch nicht so, geplagte Seelen“). 2. Aufführung: „mittlere Stimmen“. Merkmal: Das Werk wird auf den heutigen Umfang und Bestand an Sätzen gebracht. 3. Aufführung: noch „mittlere Stimmen“. Merkmal: Der Abschnitt, der die Naturereignisse nach Jesu Tod schildert, wird einschließlicly der beiden dazu gehörigen betrachtenden Sätze durch einen Instrumentalsatz ersetzt. Dieser Satz ist zwar verloren; trotz-

¹⁾ Spitta, Bach. Bd. 2, S. 811 ff.

²⁾ Bach-Jahrbuch 1911, S. 50—59.

³⁾ Im Anschluß an BG XII, 1. Vorrede. Es wird darin erwähnt, daß einzelne der Original-Stimmen der Johannes-Passion fehlen. Daß eine dieser fehlenden Stimmen (enthaltend die Rollen des Petrus und Pilatus) sich in zwischen in der Bibliothek der Berliner Singakademie wiedergefunden hat, ist wohl von Interesse zu wissen. Sie gehört jedoch nicht (wie BG XII, 1 vermutet) zu den „älteren“, sondern frühestens zu den „mittleren“. Denn unter den »tacet«-Sätzen verzeichnet die Stimme solche, die erst von der zweiten Fassung an dem Werk gehören, z. B. „Betrachte, meine Seel“.

dem hat in den Stimmen diese Fassung und Aufführung deutliche Spuren hinterlassen. Die entsprechenden älteren Partien sind gestrichen; der eingeschobene Satz wurde ohne Frage aus eingelegten Blättern musiziert. 4. Aufführung: „spätere Stimmen“ und „Original-Partitur“. Merkmal: Tilgung des Instrumentalsatzes; die früheren Sätze treten wieder an den alten Platz (sie werden in den Stimmen mit Fäden auf die durchstrichenen Teile der Blätter aufgeheftet); mehrere Sätze werden in Einzelheiten umgeformt, wovon wir einige Beispiele betrachteten. Daß die beiden ersten Aufführungen 1723 und 1727 erfolgten, kann kaum fraglich sein. Nach Bachs Gewohnheit, seine eigenen Werke in der Thomaskirche aufzuführen, die mehr Raum für die Ausführenden bot, kommen für die weiteren Aufführungen nicht viele Jahre in Frage: 1729 nicht, weil es die Matthäus-Passion brachte. 1731 kam die Marcus-Passion zu Gehör. 1733 fiel die Figuralmusik der Landestruer wegen aus. 1734 wurde die Lukas-Passion aufgeführt¹⁾, 1736 die Matthäus-Passion zum zweiten Mal. Erst 1738 können wir die dritte Wiedergabe der Johannes-Passion ansetzen. Damit fällt die letzte Aufführung, um die es sich für uns handelt, frühestens in das Jahr 1740. Die Datierung der Dr V der Matthäus-Passion kann aber nicht genauer als „nach 1741“ angegeben werden, wobei man allerdings dazu neigt, sie lieber gegen die Mitte der vierziger Jahre anzusetzen. Nehmen wir nun an, Bach habe seine Johannes-Passion nicht zweimal in der denkbar kürzesten Folge, d. h. 1738 und sofort 1740 wieder, zu Gehör gebracht, sondern die letzte Aufführung vielleicht im Abstand von vier Jahren folgen lassen, so rücken die Umformungen beider Werke, die wir besprachen, zeitlich recht nahe aneinander.

Von den Umgestaltungen, die die Matthäus-Passion mit der Anfertigung der Dr V erfuhr, verdient die Reihe der Sätze nach

1) Hiermit soll nicht etwa für die Echtheit der Lukas-Passion eingetreten werden. Sie ist durch die Untersuchung des Autographs durch Max Schneider wohl endgültig negativ entschieden (Vgl. Zur Lukaspassion. Bach-Jahrbuch 1911, S. 105 ff.). Unabhängig von der Frage, ob Bach der Schöpfer des Werkes ist, scheint mir die Entstehung der vorliegenden Partitur aber nicht besser ge- deutet werden zu können, als durch Spittas Annahme, daß das Werk 1734 zur Aufführung kam. (Vgl. Spitta, Bach. Bd. 2, S. 810. 811.)

„Herzlich tut mich verlangen“ besondere Erwähnung. Durch die Einschaltung der Übergangsnoten in der Sopranstimme, von der wir wenigstens ein Beispiel brachten, gleicht Bach die Sätze melodisch an einander an. Er verstärkt durch diese Uniformierung das Bewußtsein, daß es sich um eine Reihe, eine Richtung gebende Linie handelt, die ihr Ziel im Allerheiligsten des Werkes erreicht. Bach verfolgt denselben Zweck, wenn er die Strophe „Ich will hier bei dir stehen“ (bzw. „Es dient zu meinen Freuden“) von ihrer unmittelbaren Vorgängerin loslöst und schon in diesen beiden Sätzen das Abfallen der Tonartenskala beginnen läßt. Die Behandlung, die die Arien „Erbarme dich“ und „Gebt mir meinen Jesum wieder“ erfuhren, haben wir schon kennen gelernt. Lag in ihr ein Schritt auf dem Wege der Selbständigmachung beider Tonkörper, so können wir eben diese Tendenz auch in einem tieferen und allgemeineren Eingriff gewahren: Erst in der DrV erhielt jeder Chor seine eigene Continuo-Stimme ausgearbeitet, die nun nicht mehr ausschließlich so gestaltet sind,¹⁾ daß entweder abwechselnd oder unisono musiziert wird, bei denen vielmehr auch bei gleichzeitigem Musizieren von Chor 1 und 2 jedes der beiden Instrumente gelegentlich eigene Wege zu gehen hat.

Sind diese Umgestaltungen auch nicht unbedeutend, so bestimmen sie den Eindruck des ganzen Werkes doch nicht wesentlich. Anders steht das mit dem stärksten Eingriff, den Bach bei der Herstellung der DrV vornahm: Der Einfügung des Chorals „O, Mensch beweine dein Sünde groß“, der den bisherigen homophonen Schlußchor des ersten Teiles „Jesum laß ich nicht von mir“ ersetzte. Um diese herrliche Choralmusik der Aufführungspraxis lebendig zu erhalten — so haben wir früher gesagt — fügte Bach sie hier ein, obwohl sie in den Stil des neuen Werkes nicht unbedingt paßte. Das völlige Unisono-Musizieren beider Tonkörper in einem so umfangreichen und komplizierten Satz steht innerhalb der Matthäus-Passion ohne Parallele da. Bach war bemüht gewesen, die Doppelchörigkeit, das Musizieren zweier selbständigen Gruppen, mit jeder Aufführung weiter durchzuführen. Um so mehr mußte es Bachs Bestreben sein, mit einem anderen Mittel die Choralphantasie in

1) Vgl. z. B. den Chor „Weißsage“.

das Werk fest einzufügen; und das Mittel hierzu ist dasselbe, das wir schon mehrfach beobachteten: Er schafft motivische und thematische Anklänge. Es wäre von hohem Wert, wenn uns in den „älteren“ Stimmen der Johannes-Passion die Urform des Satzes vollständig überliefert wäre; aus der Gesamtheit der Umgestaltungen, die der Satz auch über das noch Nachweisbare hinaus fraglos erfuhr, könnten wir wichtige Schlüsse ziehen. Der Zustand der Originalstimmen zur Johannes-Passion¹⁾ im ganzen ist aber folgender. Sie zerfallen wohl in „ältere“, „mittlere“, „jüngere“; aber nicht von jeder der drei Gruppen ist für sich die vollständige Besetzung vorhanden; die „älteren“ haben vielmehr auch bei späteren Aufführungen dienen müssen, ebenso wie die „mittleren“. Und diejenigen Sätze, die bei der neuen Bearbeitung überflüssig waren, wurden entweder gestrichen oder auch herausgerissen. So sind in den „älteren“ Stimmen die Partien der Bläser und der Viola unseres Chorals durch Entfernen der Blätter verloren gegangen. Begnügen wir uns mit dem, was wir noch haben; es ist immerhin kennenswert. Die Continuo-Stimme zeigt eine Reihe von gleichartigen Umformungen, von denen ich ein Beispiel bringe: Takt 30 bis 33 (= Takt 46 bis 48) lautet in der Johannes-Passion:



in der Matthäus-Passion:



In allen den Fällen, in denen die Continuo-Stimme eine Umarbeitung in diesem Sinne erlebte (es sind deren mehrere), bietet sowohl die DrP als auch mehrere der DrSt Korrekturen, die die ältere Lesart

¹⁾ Auch sie sind Eigentum der Preussischen Staatsbibliothek. Signatur: Mus. Ms. autogr. Bach St. 111.

noch als ursprünglich erkennen lassen. Also muß es Bach auch noch, als er die *DrSt* ausschrieb, darum zu tun gewesen sein, diese für den Satz in seiner Endgestalt charakteristische Sechzehntelfiguration in allen Stimmen so deutlich wie möglich hervortreten zu lassen. In den Oberstimmen des Orchesters begegnen uns diese Sechzehntel mit Vorliebe in Terzen- oder Sextenparallelen ausgeführt. Dieselbe Figuration treffen wir aber in einem Satz an, der uns schon einmal beschäftigt hat, in der Arie „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt“. Man vergleiche etwa Takt 19. 20 dieses Satzes:

Ob. d. c. 1

Ob. d. c. 2

mit den Schlußtakt der Choralphantasie:

Fl. 1

Fl. 2

Nicht nur in dem in beiden Fällen auftretenden Wechsel zwischen Terzen- und Sexten-Parallelen, sondern ebenso in der rhythmischen Gestaltung, dem Einsetzen nach der Sechzehntel-Pause, waren hier Verbindungslinien zu erkennen, die es nahe legten, zwischen den Sätzen noch engere Verknüpfungen vorzunehmen. Der Schluß des Nachspiels unserer Arie „Sehet“ (Takt 49 ff.) lautet in der Endgestalt:

Die Continuo Stimme bietet in dem ersten der hier zitierten Takte eine Figur, die sich aus dem ganzen Satz deutlich heraushebt. Während diese Stimme sich sonst nur in ganz gleichmäßiger Achtelbewegung ergeht, treten hier Sechzehntel auf, die wir aus dem Choral „O Mensch beweine“ (Takt 12 und Takt 88) kennen. Daß hier ein beabsichtigtes Zitat aus jenem neuen Schluß des ersten Teiles vorliegt, ist dadurch zu beweisen, daß in der älteren Fassung des Werkes (Kb) die Abschlusstaakte der Arie folgendermaßen lauten (ich notiere wieder Takt 49 ff.):

Bach änderte also den Schluß der Arie, um die charakteristische Figur, die in der Choralphantasie an zwei entscheidenden Punkten, nämlich vor dem Einsatz der ersten und der letzten Zeile, auftrat, hier noch einmal anklingen zu lassen.

Zu den bezeichnendsten Figuren der Continuo Stimme des Satzes „O Mensch, bewein“ gehören die in gebrochenen Akkorden absteigenden Linien, von denen ich zwei Beispiele folgen lasse:

Takt 6:

Takt 94:

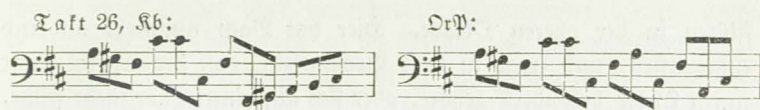
Wir können beobachten, daß gleichzeitig mit der Aufnahme unseres Satzes Bach an anderen Stellen der Passion in der Continuo Stimme hiermit sehr nahverwandte Figuren einfügt, und zwar als Ersatz ganz andersgearteter. Ich habe die Arie „Erbarme dich, mein Gott“ im Auge und stelle einige Takte in den beiden in Frage kommenden Fassungen (Kb und DrP) nebeneinander:

Takt 4, Kb:

DrP:

Takt 18, Kb:

DrP:



Sehen wir hier die in gebrochener Akkordlinie absteigenden Bässe gleichzeitig mit der Übernahme eines Satzes in die Passion eindringen, für dessen Instrumentalbau dieselben Linien wesentlich sind, so scheint mir Bachs Absicht deutlich erkennbar zu sein.

Und noch an einer dritten Stelle verkoppelte Bach die Choralphantasie mit einem bereits in der Passion vorhandenen Satze, und zwar als er die DrSt ausschrieb. Ich darf dies als hierhergehörig vorwegnehmen. Er hat den Cantus firmus unseres Satzes demjenigen aus dem Eingangschor koordiniert. Er zeichnete diese beiden Choralmelodien vor allen anderen dadurch aus, daß er sie einer eigenen Chorstimme, dem „Soprano in Ripieno“ übertrug¹⁾. Fester konnte er den neu eingefügten Choralchor nicht einbauen, denn gerade der Choral „O Lamm Gottes“ war aus der tiefsten Wurzel der Passion erwachsen. Wie in den Werken aus älterer Zeit die Worte, die nach unserer Auffassung die buchstäbliche Überschrift bilden, den Text des Eingangschores hergaben²⁾, so stellt unsere Strophe „O Lamm Gottes“ das Thema des ganzen Werkes an die Spitze. Zugleich entsprach der Satz auch nach seiner musikalischen Seite von Anfang an dem Wesen des ganzen Werkes so sehr, daß Bach, als er bei der Niederschrift der DrP auch ihm eine Neuformung gab, nur auszubauen, zu vollenden brauchte, was bereits geschaffen war. Der C. f. innerhalb des Eingangschores wird in den verschiedenen Textzeugen verschieden notiert. Ob er bei Kb auch gesungen werden oder nur instrumental erklingen soll, ist vielleicht nicht mehr sicher auszumachen; auffallend ist jedoch in dieser älteren Fassung, daß er von den vier Bläsern des ersten Chores mitgeblasen wird, von den Oboen im Einklang, von den

1) Auffallenderweise übersieht dies auch Siegfried Voss, der die Wiederverwendung der Stimmen, die im Eingangschor den Cantus firmus gesungen hatten, „vollkommen überflüssig“ nennt. (Der deutsche Gesangverein Bd. 2, 1924, S. 325.)

2) Der Text des Eingangs-Satzes der Matthäus-Passion von Schütz lautet z. B.: „Das Leiden unseres Herren Jesu Christi, wie es beschreibet der heilige Evangeliste Matthäus“.

Flöten in der oberen Oktave. Hier hat Bach nunmehr ändernd eingegriffen, und zwar in dem Bewußtsein, daß der Choral nicht einem Chore besonders gehöre, oder sich auf einen Chor mehr stütze, als auf den anderen. Die beiden Tonkörper sind gleichwertig; aus Frage und Antwort ergibt sich erst das Zwiegespräch, das die Paraphrase des Choraltextes darstellt. So löst Bach den C.f. nunmehr vom ersten Chor los und läßt ihn beide koordinierten Chöre als einigende Krönung überragen. Zunächst (DrV) übertrug er ihn wortlos beiden Orgeln; in der letzten Fassung (DrSt) läßt er ihn außerdem von der erwähnten 9. Chorstimme singen. Die Bläser des ersten Chores läßt Bach dabei verschiedene Wege gehen: Die Oboen schließen sich den Streichern an, die Flöten aber lösen die Choralmelodie in freie Figuration auf und bilden damit ein musikalisches Gegenstück zu der Choralparaphrase, die der madrigalische Text des Sanges darstellt. Die erste Zeile, die bei Kb noch gelautet hatte:



erhält nunmehr diese Gestalt:



Diese Choralbehandlung ist für Bachs Altersstil bezeichnend. Wir befinden uns in der Zeit, in der Bach in der Choralkantate eine letzte feste Form für sein kirchenmusikalisches Schaffen geprägt hatte. Zuvor hatte aber seine Stellung zum evangelischen Kirchenliede eine Wandlung durchgemacht. Und diese Wandlung haben wir innerhalb der Matthäus-Passion vor Augen, wenn wir mit dem eben angeführten Beispiel die Art der Verwendung von Teilen derselben Melodie vergleichen, die wir in den Sätzen „Er ist des Todes schuldig“ und „Andern hat er geholfen“, d. h. in der Frühzeit von Bachs Arbeit an dem Werk, erkannten. Spitta hat für sie folgende treffende Formulierung gegeben¹⁾: „In den Kantaten,

1) Spitta: Bach. Bd. 2, S. 576. 577.

welche Bach früher über unveränderte Kirchenlieder schrieb, hatte er zuweilen mit Anklängen an die Melodie ein phantastisches Spiel getrieben. In dieser Beziehung ist er jetzt zu strengeren, kirchlichen Grundsätzen zurückgekehrt. Die Chormelodie ist etwas heiliges und unberührbares. Die Kirchenmusik soll sich um dieselbe als festen Punkt kristallisieren, aber sie soll nicht selbst in die Bewegung des Gestaltungsprozesses hineingezogen werden. Höchstens ist eine Verbrämung und Umspielung derselben zu gestatten.“

Mit einigen Andeutungen haben wir bereits hinübergegriffen in das letzte Stadium der Entwicklung der Passion, die Herstellung der DrSt. Sie fallen, wie Spitta sehr wahrscheinlich gemacht hat, in die Jahre um 1747, also in Bachs allerletzte Lebenszeit¹⁾. Es ist nicht nachzuweisen, ob sie für eine kirchliche Aufführung oder eine im häuslichen Kreise bestimmt waren. Daß sie für den zweiten Chor, und bezeichnenderweise nur für ihn, neben der Orgelstimme auch eine vollständige Cembalostimme bieten, scheint auf die Kirche hinzudeuten²⁾; wir sprachen davon, daß die zweite Orgel der Thomaskirche 1740 abgebrochen wurde. Auch diesmal erfuhr das Werk eine, zum Teil sogar recht tiefgreifende Neuformung. Die Bläser dringen vor; wir sahen es an den Sätzen „Der rufet dem Elias“ und „Halt, laßt sehen“ schon in der DrP. In den DrSt setzt sich dies auch in Solosätzen fort. So treten in der Arie „Blute nur“ die beiden Flöten zu der bisherigen Streicherbegleitung hinzu. Wir können in dieser Vermehrung des Bläserpartes das negative Gegenspiel zu der Vermehrung und Uniformierung der Choralstrophen nach der Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ erkennen. Wie die Behandlung dieser Strophen den wirklichen Höhepunkt des Werkes, den Augenblick des Todes Jesu, deutlicher herausarbeitet, so verwischt die stärkere Durchsetzung des Werkes mit Flöten und

¹⁾ Spitta schließt hierauf wohl mit Recht aus der Übereinstimmung des Papiers der Orgelstimmen mit dem des sechsstimmigen Nicercars aus dem „Musikalischen Opfer“ (Bach. Bd. 2, S. 817.)

²⁾ Siegfried Vhs (Der deutsche Gesangverein. Bd. 2. 1924, S. 297) spricht von Cembalo-Stimmen, als ob für jeden Chor eine solche von Bachs Hand oder aus seiner Zeit vorläge. — Wenn Werker (Die Matthäus-Passion. 1923, S. 66) sagt: „Nach 1740 taucht dann die einzige Cembalostimme zum zweiten Chor der Matthäus-Passion auf“, so kann das zu der irrigen Annahme führen, die anderen Stimmen stammten aus älterer Zeit.

Oboen die Sonderstellung der anfänglich zentral wichtigen Arie „Aus Liebe“. Dieselbe Wirkung wird durch die Umarbeitung des Duettes „So ist mein Jesus nun gefangen“ erreicht. Bach streicht die Celli und schafft dadurch einen zweiten Satz in der Passion, der bloß von Instrumenten in Sopran- und Altlage begleitet wird. Auch diese Seite der Sonderstellung von „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ ist nun gefallen. Am einschneidendsten ist die Neugestaltung der Rezitativ-Begleitung. Die ausgehaltenen Akkorde werden durch kurz eingeworfene Stützen der Harmonie ersetzt. Zweifellos nicht als Zweck, aber als nicht unerwünschter Erfolg stellte es sich ein, daß die Anklänge in den beiden Rezitativen am Anfang des ersten wie des zweiten Theiles, von denen die Rede war, nun schwerer erkennbar werden. Unter den Umarbeitungen, über die die Vorrede zur BG ausführlich unterrichtet, und die daher hier kürzer behandelt werden durften, hebe ich gerade diese hervor, weil wir an ihnen sehen, daß Bachs weiterbildende Arbeit von dem Augenblick an, in dem er die ursprüngliche Anlage des Werkes aufgab und an ihrer Stelle neue Aufbauprinzipien zur Geltung brachte, sich bewußt und geradlinig entwickelte.

Wir sind am Ende¹⁾. Wir haben die Matthäus-Passion durch rund 25 Jahre begleitet und gesehen, daß sie nicht nur äußerlich durch die Aufführungen und die Erfahrungen, die ihr Schöpfer dabei machte, mit seinem Leben verwachsen ist, daß vielmehr die verschiedenen Epochen seines Schaffens mit gerade für sie bezeichnenden Merkmalen hier einen Niederschlag fanden. Und wenn im Zusammenhang unserer Untersuchung auf das Unterschiedliche dieser Merkmale das Hauptgewicht gelegt wurde, so geschah dies nicht, um Unebenheiten oder gar Ungereimtheiten besserwisserisch herauszustellen. Im Gegenteil. Wir stehen einem Denkmal allergrößten Stiles gegenüber, dessen seelische und künstlerische Geschlossenheit uns um so mehr Ehrfurcht einflößt, je klarer wir erkennen, daß sein Werden fast die ganze Leipziger Zeit Bachs, d. h. die Gesamtheit der Jahre seiner höchsten Meisterschaft, umspannt.

¹⁾ Ich möchte nicht schließen, ohne meinem Freunde Dr. Kurt Dhlig-Berlin für seine mir wertvolle Hilfe bei dieser Arbeit herzlich zu danken.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. There are several annotations and markings throughout the piece, including "mod.to" and "Poco meno mos.to".

The text written below the staves includes:

Die 1. Quartett ist ganz neu. *mod.to*
 Die 2. Quartett aber auf der Höhe. *Poco meno mos.to*
 Die 3. Quartett ist ganz neu. *mod.to*
 Die 4. Quartett aber auf der Höhe. *Poco meno mos.to*
 Die 5. Quartett ist ganz neu. *mod.to*
 Die 6. Quartett aber auf der Höhe. *Poco meno mos.to*
 Die 7. Quartett ist ganz neu. *mod.to*
 Die 8. Quartett aber auf der Höhe. *Poco meno mos.to*
 Die 9. Quartett ist ganz neu. *mod.to*
 Die 10. Quartett aber auf der Höhe. *Poco meno mos.to*

©Schrifttafel aus der Handschrift von Bachs Matthäus-Passion.

Anhang.

Die beigegebene Schrifttafel zeigt das untere Drittel der S. 38 aus der autographen Partitur der Matthäus-Passion. Obwohl diese Wiedergabe auf die Farben des Originals verzichtet (ein Teil der Worte ist mit roter Tinte geschrieben), kann man hier eine Reihe von interessanten Beobachtungen machen:

1. Bach schreibt „Erkenne mich mein Hirte“. Er knüpft den Choral an das Wort „Ich werde den Hirten schlagen“ an. (Vgl. S. 60.)

2. Die 2. Strophe wurde nicht in Noten ausgeschrieben, sondern nur durch den Vermerk „NB. dieser andere V. . .“ die Stelle angezeigt, wo die Wiederholung folgen sollte. (Vgl. S. 60, 68.)

3. Der Text der 2. Strophe lautete früher „Es dient zu meinen Freuden“. Die Korrektur in „Ich will hier bey dir stehen“ erfolgte erst nachträglich. (Vgl. S. 60.)

4. Die ursprüngliche, uns in der Abschrift Kirnbergers erhaltene, Form der Melodie (5. und 7. Zeile) ist auf S. 82 mitgeteilt. Man kann hier erkennen, daß Bach sich zur Umgestaltung dieser beiden Melodiezeilen während der Niederschrift unseres Chorals entschloß. In der 5. Zeile hatte er ursprünglich die Notenfolge geschrieben: e" dis" h' cis" dis" e" e" und nachträglich aus dem Viertel dis" die Achtel dis" cis" gemacht; die 7. Zeile ist dagegen von Anfang an mit den entsprechenden Achteln dis" e" notiert (vgl. S. 3, 86).