

## Zur Markus=Passion und zur „vierten“ Passion

Von Arnold Schering (Berlin)

Seit Phil. Spitta mit dem Gewicht seines Namens dafür eingetreten, hat die Bach=Forschung am Jahre 1729 als dem der ersten Aufführung der Matthäus=Passion, am Jahre 1731 als dem der ersten Aufführung der verschollenen Markus=Passion festgehalten<sup>1)</sup>. Als einzige authentische Quelle für diese Daten galten die beiden Gedichtbände Picanders, in denen die poetischen Einlagen der Passionen veröffentlicht wurden. Es sind folgend:

### „Ernst=Scherzhafte und Satyrische Gedichte“

2. Teil, Leipzig 1729, S. 101 ff.: „Texte zur Passions=Music, nach dem Evangelisten Matthäo, am Char=Freitage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä.“
3. Teil, Leipzig 1732, S. 49 ff.: „Texte zur Passions=Music nach dem Evangelisten Marco am Char=Freitage 1731.“

Spitta schließt (II, S. 815): da der 2. Teil der Gedichte zur Ostermesse 1729 erschien, so wird hierdurch das Jahr der ersten Aufführung der Matthäus=Passion sichergestellt. Ferner: da der Text der Markus=Passion im 3. Teile der Gedichte steht und mit der Jahreszahl 1731 versehen ist, hat dieses Jahr zweifellos als das ihrer ersten Aufführung zu gelten. Demnach wäre die Matthäus=Passion der andern um zwei Jahre vorausgegangen. Obwohl beide Schlüsse einleuchten, stellen sich bei näherer Betrachtung Bedenken über die Richtigkeit ein. Es fragt sich, ob wir zur Entscheidung der Frage heute noch allein auf Picander angewiesen sind, oder ob nicht Umstände vorliegen, die uns klarere Sicht verheißen. Gewisse erst in den letzten Jahren aufgefundene Dokumente aus dem kritischen Jahre 1729, die weder den Herausgebern der Gesamtausgabe, noch

<sup>1)</sup> Spitta, J. S. Bach II, S. 334, 398, 815.

Epitta und Schweizer bekannt sein konnten, führen, sinngemäß für den Gang des historischen Geschehens ausgebeutet, zu einem entgegengesetzten Ergebnis. Die Untersuchung geht dabei nicht von den Kunstwerken aus, sondern von den äußeren Gegebenheiten, die zu ihrer Entstehung führten.

Es gilt heute als erwiesen, daß — entgegen der Vermutung Epittas (II, S. 336) — Bach die allererste von Picander veröffentlichte Passionsdichtung „Erbauliche Gedanken auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag über den Leidenden Jesum“<sup>1)</sup> nicht in Musik gesetzt hat, daß Picander selbst aber Gedanken aus dieser durchweg gereimten, Brocks nachgebildeten Passionsdichtung später für die Matthäus-Passion verwendet hat<sup>2)</sup>.

Die beiden andern Passionen, nach Matthäus und Markus, haben das Gemeinsame, daß sie textlich wie musikalisch mit zwei für hohe Personen bestimmten außergottesdienstlichen Trauerkantaten zusammenhängen. Die Markus-Passion benützt fünf Textgebilde der von Gottsched gedichteten „Trauerode“ für die Königin Christiane Eberhardine („Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl“, Oktober 1727), die Matthäus-Passion neun Textgebilde der für die Weisegung des Röhener Fürsten Leopold (gest. 1728) von Picander gedichteten Trauerkantate „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ (aufgeführt am 24. März 1729)<sup>3)</sup>. Die unerschütter-

<sup>1)</sup> Leipzig 1725; die Dichtung vollständig bei Epitta II, S. 873 ff.

<sup>2)</sup> Es darf auf die erschöpfenden Ausführungen von Rud. Wustmann, Zu Bachs Texten der Johannes- und der Matthäus-Passion, Monatschr. f. Gottesdienst und kirchl. Kunst, Jahrg. 15 (1910), S. 161 ff., verwiesen werden. Vgl. auch Fr. Smend im Bach-Jahrbuch 1928, S. 7 f., 10. — War Picanders Passionsersfiling für Leipzig geschrieben, was durchaus nicht feststeht, dann kann er nur für die Neukirche und ihren Musikdirektor Schott bestimmt gewesen sein. Hier wurden solche einteiligen Passionen aufgeführt, während in den beiden anderen Stadtkirchen grundsätzlich an der Zweiteilung — die Predigt in der Mitte — festgehalten wurde. Die Pauliner- (Universitäts-) Kirche unter Görner schaltet ganz aus; in ihrer seit 1728 bestehenden Karfreitagsvesper hat es niemals oratorische Passionen oder Passionskantaten gegeben.

<sup>3)</sup> Hierbei kann zunächst unberücksichtigt bleiben, daß der Anfangschor der Trauerode sowohl in der Röhener Kantate wie in der Markus-Passion erscheint; er hat also eine dreifache Benützung erfahren. Die ersten 4 Takte kehren sogar noch einmal im einleitenden Adagio des Kyrie der Hohen Messe wieder (Bach-Jahrbuch 1936, S. 12).

lichen Belege dafür brachte 1873 W. Rüst im Vorbericht zu Bd. 20 II der Gesamtausgabe mit Gegenüberstellung der betreffenden Strophen. Um das Folgende verständlich zu machen, seien die Entsprichungen an dieser Stelle wiederholt.

Trauerode für die Königin  
(zum 17. Okt. 1727)

Einleitungsschor:

1. Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl.

Arie (Sopr.):

2. Verstummt, verstummt, ihr holden Saiten!

Arie (Alt):

3. Wie starb die Heldin so verzgnügt.

Arie (Tenor):

4. Der Ewigkeit saphirnes Haus.

Schlußchor:

5. Doch Königin! Du stirbest nicht.

Röthener Trauerkantate  
(zum 24. März 1729 in Röthen)

Einleitungsschor:

1. Klagt, Kinder, klagt es aller Welt.

(Gleichlautend mit dem Eingangsschor der Trauerode f. d. Königin und dem der Markus-Passion; siehe oben.)

Arie:

2. Weh und Ach  
Kränkt die Seelen tausendfach.

Arie:

4. Erhalte mich,  
Gott, in der Hälfte meiner Lage.

Markus-Passion

(angebl. für Karfreitag, den  
23. März, 1731)

Einleitungsschor:

Geh, Jesu, geh zu deiner Pein.

Arie:

Er kommt, er kommt, er ist vorhanden.

Arie:

Mein Heiland, dich vergeß ich nicht.

Arie:

Mein Tröster ist nicht mehr bei mir.

Schlußchor:

Bei deinem Grab und Leichenstein.

Matthäus-Passion

(angebl. für Karfreitag, den  
15. April, 1729)

Arie (Nr. 10; Alt):

Buß und Reu  
Knirscht das Sündenherz entzwei.

Arie (Nr. 47; Alt):

Erbarme dich,  
Mein Gott, um meiner Zähren willen.

- |                     |  |   |
|---------------------|--|---|
| Arie:               | 5. Mit Freuden sei die Welt ver-<br>lassen.  | Arie (Nr. 58; Sopr.):<br>Aus Liebe will mein Heiland<br>sterben.  |
| Arie:               | 6. Laß, Leopold, dich nicht be-<br>graben.   | Arie (Nr. 66; Bass):<br>Komm, süßes Kreuz, so will ich<br>sagen.  |
| Arie:               | 7. Wird auch gleich nach tausend<br>Jahren.  | Arie (Nr. 29; Bass):<br>Gerne will ich mich bequemen.   |
| Arie (zu 2 Chören): | 8. { 1. Geh, Leopold, zu deiner<br>Ruhe.<br>2. Und schlummre nur ein<br>wenig ein. | Arie (a Duetto; Nr. 26; Tenor und<br>Chor):<br>{ 1. Ich will bei meinem Jesu<br>wachen.<br>2. So schlafen unsre Sünden ein. |
| Arie:               | 9. Bleibet nur in eurer Ruh.   | Arie (Nr. 75; Bass):<br>Mache dich, mein Herze, rein.   |
| Arie:               | 10. Hemme dein gequältes<br>Kränken.   | Arie (Nr. 19; Sopr.):<br>Ich will dir mein Herze schenken.  |
| Arie (Tutti):       | 11. Die Augen sehn nach deiner<br>Leiche.  | Arie (Nr. 78; Tutti):<br>Wir setzen uns mit Tränen nieder.  |

Der Herübernahme der ursprünglichen Textmodelle in die Passionsdichtungen im Sinne von „Parodien“ entspricht die Herübernahme der damit verbundenen Musik. Es ist jedoch selbstverständlich, daß Bach bei einer derartigen Entlehnung oder Doppelverwendung von Stücken die früher entstandenen Fassungen jedesmal einer Prüfung unterzog und sie gegebenenfalls so veränderte oder umarbeitete, daß sie sich mit dem neuen Texte und seiner Bildlichkeit deckten. Nicht immer gelingt es daher, die eine Fassung ohne weiteres aus der andern herzuleiten; die Vertuschungsarbeit geschah in der Regel so gewissenhaft, daß nur selten mit Sicherheit festzustellen ist, welche die ursprüngliche, welche die spätere gewesen ist. Obwohl das Unglück es will, daß wir in den beiden vorliegenden Fällen keine Vergleichsmöglichkeit haben, muß auch bei ihnen eine ziemlich mühevolle Revisionsarbeit Bachs angenommen werden. Dies übersehen Pirro und Schweizer doch wohl, wenn sie angesichts

der Inkongruenz z. B. der Arie „Geh, Leopold, zu deiner Ruhe“ mit „Ich will bei meinem Jesu wachen“ von oberflächlicher Anpassung sprechen. Niemand kann sagen, welche Änderungen an der Melodie vorgenommen wurden, um den Jesustext ebenso schön und sinnvoll zu erhalten wie den Leopoldtext. Ebenso wird Bach eine so schmerzliche chromatische Wendung wie diese aus der Trauersonate:



schwerlich unbefehen für den Jesusanruf „Mein Heiland, dich verzehet ich nicht“ in der Markus-Passion herübergenommen haben<sup>1)</sup>.

Daß Chor- und Arientexte aus Trauermusiken mit der dazu gehörigen Musik sich leicht für Passionschöre und Passionsarien verwenden ließen, hat nichts Überraschendes. Fromme Betrachtung, Todeselegik, Anrufung des Beistandes Jesu, Gedanken an Auferstehung und Erlösung, Andeutung des Schmerzes, der Zähren, der Wehmut, der Hoffnung, der Zuversicht konnten beim Hörer hier wie dort Affekte gleicher seelischer Herkunft wachrufen. Die Musik traf jedesmal das Wesentliche, die „Quintessenz“ des Gefühls, und wo der Umdichter Bild, Gleichnis, Symbol änderte, veränderte auch der Musiker die Noten, ohne daß er das übrige aufzugeben brauchte. Es kam alles auf die Feinfühligkeit des parodierenden Dichters an. Picander besaß diese Feinfühligkeit. Seine künstlerische Zusammenarbeit mit Bach darf als Vorbild gegenseitigen Unterstützens, Helfens und Vertrauens hingestellt werden.

Hierbei kann als Regel ohne Ausnahme gelten, daß Bach und seine Dichter niemals ein für die Kirche bestimmtes geistliches Werk ins Weltliche versetzten. Immer geschah das Umgekehrte. Welch seltsames Unterfangen auch, wenn Bach einen inbrünstigen Anruf an Jesus nachträglich auf Leopold von Anhalt-Köthen hätte beziehen und ihn dabei womöglich — dem unvorstellbaren Rangunterschied entsprechend — gehörig abschwächen wollen! Am Um-

<sup>1)</sup> Beispiele für seine Umarbeitungstechnik wurden im Bach-Jahrbuch für 1921 gegeben.

gekehrten jedoch, an einer Erhöhung, Verklärung, Ausdruckssteigerung des weltlichen Anrufs zu einem religiös unterbauten ließ sich nichts aussetzen. „Man dachte damals genau so wie heute: das Geistliche adelt das Weltliche, nicht umgekehrt“<sup>1)</sup>. Da Trauerkantaten, soweit immer wir von ihrer Verwendung und Aufführungsart Kunde haben, keinen kirchlichen, gottesdienstlichen Charakter besaßen, sondern als — allerdings „geistliche“ — Gedächtnisfeiern von Freunden oder den Hinterbliebenen veranstaltet wurden, so stehen sie den „weltlichen“ Werken gleich. Bachs Passionsarien sind demnach nicht als früher als die Trauerarien entstanden anzunehmen, vielmehr haben diese, die Trauerarien, jedesmal den Stoff an die Passionsarien abgegeben<sup>2)</sup>. Ob gleichzeitig die Möglichkeit einer Doppelverwendung ins Auge gefaßt wurde, wird sich noch zu entscheiden haben.

Der tiefere Grund für solche Umsetzungen liegt in folgendem. Die meisten Gelegenheitsstücke, zu denen auch die Trauerkantaten mit frei gedichtetem Text zählen, hatten mit dem letzten erklingenden Akkord ihre Sendung erfüllt und fielen der Vergessenheit anheim. Der schöne Brauch, in den Texten auf Namen und Taten, Freuden und Leiden des Verstorbenen anzuspielen, also die Feier zu einer in jeder Hinsicht einmaligen, einzigen zu machen, schloß jede Wiederholung in der Öffentlichkeit aus. Nie wieder fand sich ein Hörerkreis, der so wie die jeweils versammelte Trauergemeinde jene Anspielungen des Dichters verstanden hätte. Die meist mit Herzblut geschriebene Musik zu retten, gab es kein anderes Mittel, als sie für Sonntagskantaten, Passionen, Messen umzuschreiben und damit einer unbefchränkten Wiederholung zugänglich zu machen. Nicht stichhaltig ist die Meinung, Bach habe aus „Zeitmangel“ — auf deutsch: Trägheit — zu bereits fertiger Musik gegriffen. Bach

<sup>1)</sup> Bach-Jahrbuch 1933, S. 37.

<sup>2)</sup> Das gleiche Verhältnis herrscht zwischen der Trauerkantate für den Herrn v. Ponickau („Ich lasse dich nicht“, 1726) und der ebenso beginnenden Kirchenkantate. Von einer vierten Trauermusik, „Mein Gott, nimm die gerechte Seele“, haben wir durch das Breitkopfsche Verzeichnis von 1761 Kenntnis, von einer (mutmaßlich) fünften vom Jahre 1735 für die Verstorbene Herzogin von Merseburg durch Eintragungen in Breitkopfsche Geschäftsbücher; vgl. Herm. v. Hase im Bach-Jahrbuch 1913, S. 93 und 94f.

hatte stets Zeit, wenn es ums Komponieren ging, und hätte, wenn erforderlich, auch die Nachtstunden herangezogen. Sein großes Geheimnis bestand darin, die Zeit einzuteilen.

Dies kann nicht einleuchtender gemacht werden als mit der Erzählung der Umstände, unter denen er gerade um die Wende des Jahres 1728 einer Fülle verschiedenster Pflichten nachkam. Es sind die Monate, in denen er angeblich mit der Matthäus-Passion beschäftigt war. Folgendes begab sich damals.

Am 19. November 1728 hatte Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, Bachs hochverehrter ehemaliger Vorgesetzter und Freund, die Augen geschlossen. Frühestens am 21. oder 22. November (in der Woche vor dem 1. Advent) mag die Nachricht Bach erreicht haben. Es war damit zu rechnen, daß die feierliche Beisetzung in drei oder vier Monaten, vielleicht auch schon früher, stattfinden und dazu eine Einladung an ihn ergehen würde. Diese Einladung, verbunden mit dem Ersuchen um eine Trauermusik, muß bald darauf eingetroffen sein. Bach beriet sich inzwischen mit Picander über eine solche<sup>1)</sup>. Die Feier, hieß es, werde am 23. und 24. März stattfinden<sup>2)</sup>. Die Dauer seiner Abwesenheit von Leipzig mußte Bach mindestens auf eine Woche veranschlagen.

Raum war ihm der Tod des Fürsten bekanntgeworden, als er vor einer neuen Einladung stand, diesmal nach Weißenfels. Herzog Christian wünschte den Meister bei Gelegenheit seines Geburtstags im Februar bei sich zu sehen und scheint damit gleichzeitig Sebastians Ernennung zum Weißenfelsischen Hofkapellmeister ausgesprochen zu haben<sup>3)</sup>. Dies war erst jetzt möglich, nämlich nachdem der

<sup>1)</sup> Ein blindes Drauflosdichten und -komponieren wäre nicht angebracht gewesen; erst mußte Nachricht über den äußeren Rahmen und die Dauer der Feier abgewartet werden.

<sup>2)</sup> Dieses für unsere Frage überaus wichtige Datum ist zum erstenmal von Ch. S. Terry, J. S. Bach (deutsche Ausgabe, S. 229), festgestellt worden. Rust und Spitta nahmen noch unbestimmt „Anfang des Jahres 1729“ an.

<sup>3)</sup> Das geht aus einem aufschlußreichen, bisher ebenfalls unbekanntes Attest Bachs vom 20. März 1729 hervor, in dem sich Sebastian — wohl zum erstenmal — mit der neuen Würde, und zwar an erster Stelle, bezeichnet: „Hochf. Sachsen Weißenfels, wie nicht weniger Hochf. Anhalt Cöthenisch. Capellmeister.“ Dieses auf Ehr. Gottlob Wecker bezügliche Attest ist aufgefunden und mitgeteilt worden von F. Feldmann im Bach-Jahrbuch 1934, S. 92.

Köthensche Titel erloschen war; es bezeugt die hohe Gunst, in der Bach seit 1716 bei dem Weißenfeller stand, daß der Herzog mit der wohl längst beabsichtigten Verleihung augenblicklich zur Hand war. Bach mußte sich persönlich dafür bedanken und konnte nicht absagen. Aber auch für diesen Besuch mußte er, da die Festlichkeiten groß angelegt waren, einige Wochen Abwesenheit ansetzen. Es wurden in der Tat nicht weniger als drei. Ein Glück, daß nach Sonntag Estomihi (27. Februar) die musikalischen Fastenwochen einfielen, ohne die ihm beide Reisen zu unternehmen nicht möglich gewesen wäre. Sie vollzogen sich folgendermaßen.

Der herzogliche Geburtstag fiel auf den 23. Februar und wurde alljährlich unter großem Pomp begangen<sup>1)</sup>. Diesmal, im Jahre 1729, waren nicht weniger als 41 auswärtige adelige Gäste mit Bedienung gekommen. „Desgleichen H. C. Capell-Meister Bach“, der beim Kammerdiener Ritter untergebracht wurde, dann H. Gerlach „Altist“ (Bachs Schüler, der noch im selben Jahre zum Leipziger Neukirchenorganisten befördert wurde), ein gewisser Träumer, ferner ein Sänger aus Merseburg, Herr Krebs und dessen Frau (Johann Tobias aus Buttstedt), endlich noch ein Stadtpfeifergeselle aus Sangerhausen.

Um rechtzeitig zur Stelle zu sein und proben zu können, mußte Sebastian wohl schon zum Sonntag Sexagesimae (20. Februar) Urlaub nehmen. Die Festlichkeiten zogen sich lange hin. Am 29. Februar ist noch alles mitten im Schwelgen. Ausflüge, Oper, Komödie, Kammer- und Tafelmusik folgten einander. Wieweit Bach sich mit seinen Kollegen Joh. Gotthilf Krieger und Kobelius in die Bestreitung der ohne Zweifel glänzend angelegten Festmusiken geteilt hat, ist nicht bekannt. Als neuernannter Kapellmeister mag er mit Allerbestem gekommen sein, sicherlich nicht nur mit älteren, abgestandenen Stücken wie etwa der dem Herzoge schon vom Jahre 1716 her bekannten Jagdkantate „Was mir behagt“. Stolz und Berufsehre werden ihn zu irgendwelchen in der Zwischenzeit (!) entstandenen neuen Kompositionen veranlaßt haben. Doch ist nichts Näheres darüber bekannt und ob sie weltlicher oder kirchlicher

<sup>1)</sup> Hierzu v. Werner, Fürstliche und Städtische Musikpflege in Weißenfels, 1911, S. 55 und 110.



Art waren. Die Geburtstagsfeierlichkeiten wurden in der Regel am 9. März geschlossen. Bach aber, der in Weißenfels Verwandte seiner Frau hatte, scheint noch länger geblieben zu sein. Am 20. März nämlich schreibt er von Leipzig aus einen Brief an seinen Schüler Ehrn. Gottlob Becker in Schlessien mit dem Anfang: „Sie werden nicht ungütig nehmen, wenn wegen 3wöchentlicher Abwesenheit Dero beliebte Zuschrift nicht ehe weder vorizo beantworten können“<sup>1)</sup>. Nimmt man also an, daß er am 20. März schon ein paar Tage zu Hause war, ohne den vorgefundenen Brief Beckers sogleich beantworten zu können, so würde die Rechnung aufgehen. Bach hatte nicht die geringste Eile, um — wie man glauben sollte — das Riesenswerk der Matthäus-Passion zum 15. April vorzubereiten!

Aber weiter! Kaum von Weißenfels zurück, hieß es: an Köthen denken! Wollte er am 23. März dort sein, so mußte er mindestens am 21. aufbrechen, also am Tage nach Abfassung des eben erwähnten Briefes. Das war zufällig sein eigener Geburtstag! Und zwar fuhr er nicht allein. Ihn begleiteten Anna Magdalena, die ehemalige Köthensche Hoffsängerin, vielleicht um die beiden Sopranarien Nr. 6 und 10 der Trauerkantate zu singen, und Wilhelm Friedemann, vielleicht für die Bassarien Nr. 6, 7, 9. In Köthen selbst trafen weiterhin Musiker aus Halle, Merseburg, Zerbst, Dessau und Güsten ein<sup>2)</sup>. Die Beisetzung der fürstlichen Überreste in der St. Jakobs-Kirche fand am Abend des 23. März, die Leichenpredigt am folgenden Tage statt. Daß zur Beisetzungsfeier Musik gemacht wurde, geht aus dem Wortlaut der Kassenrechnung hervor. Nach Aufzählung der Mitwirkenden heißt es: „so den 23. März 1729, abends bei der Beisetzung, und am 24. März bei der Leichenpredigt, die Trauermusiken . . . machen geholfen.“ Bachs Musik erklang erst bei der Leichenpredigt. Picander hatte die Kantate in vier „Abteilungen“ gegliedert, von denen die ersten beiden üblicherweise vor, die andern nach der Predigt gestanden haben werden. Die be-

<sup>1)</sup> Auch dieser wichtige Brief war bisher unbekannt. F. Feldmann hat ihn im Bach-Jahrbuch 1934, S. 93, wiedergegeben.

<sup>2)</sup> Das hierauf bezügliche Dokument der Köthener Kammerkasse in Zerbst, die für sämtliche Musiker mit 230 Thlr. aufkam, hat Ch. S. Terry, a. a. D., S. 229, erstmalig veröffentlicht. Es ist das vierte, dessen Inhalt im Rahmen unserer Fragestellung eine Rolle spielt.

sondere Anlage der Feier machte wohl die nochmalige Spaltung beider Großteile erforderlich. Choräle hat man natürlich nicht gesungen, denn der Hof war reformiert. Wie nachdrücklich aber Bach bei der Komposition an Köthen gedacht hat, zeigt der Einfall, die Arie „Laß, Leopold, dich nicht begraben“ mit einer obligaten Gambenpartie zu versehen. Sie kann nur für den Gambisten Christian Ferdinand Abel bestimmt gewesen sein, einen der treuesten Kammermusiker des verstorbenen Herrn.

Auch diesmal wird Bach — schon um seiner Frau willen — den Aufenthalt nicht zu knapp bemessen haben. In den letzten Märztagen wird er wieder in Leipzig gewesen sein. Nunmehr mußten schleunigst die Karfreitagspassion (für den 15. April) und die Kantaten für die drei Osterfeiertage vorbereitet werden.

Es fragt sich nun: ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß Sebastian nach mehr als vierwöchiger Abwesenheit von Leipzig und mancherlei mit den Reisen verknüpften Ablenkungen am 15. April mit seinem Chöre die noch nie gehörte, noch nie aufgeführte Matthäus-Passion herausgebracht hat? Das Werk war vollständig neu, weder Sängern noch Spielern bekannt, — eine Schöpfung, die, alles in allem und besonders wegen der doppelschörigen, dramatischen Anlage, an die Intelligenz und Technik sämtlicher Mitwirkenden die höchsten Anforderungen stellte. An Vorbereitungszeit standen (die Proben zu den großen Ostermusiken noch nicht einmal eingerechnet) kaum 14 Tage zur Verfügung. Wieviel Überlegungen, wieviel Laufereien waren notwendig, um allein den Schülerchor umzugruppieren! Denn mit der gewöhnlichen Aufstellung ließ sich diesmal nichts anfangen. Es waren drei Sonntagskantoreien — die erste und zweite für Chorus I und II — und zwei Orchester zusammenzurufen, einzuschulen und zweckmäßig auf dem Schülerchor der Thomaskirche unterzubringen. Welche Schwierigkeit zudem, die erforderlichen 34 Spieler — darunter Studenten in ziemlicher Zahl — aufzutreiben! Auch stand keineswegs fest, ob und wie sich der auf der entfernten kleinen Orgel auszuführende Choraldiskant im ersten Chöre würde verwirklichen lassen. Das und vieles andere mußte zuvor regelrecht ausprobiert werden. Gewiß war Bachs Musikerschar schlagfertig und an manche Überraschung gewöhnt. Daß in dessen eine so ungeheure, völlig neue Aufgabe in zwei Wochen be-

wältigt worden wäre, ja daß Bach überhaupt dieses Risiko auf sich genommen habe, ist aus praktischen wie künstlerischen Gründen undenkbar<sup>1)</sup>. Bach selbst hat einmal von dem onus gesprochen, das ihm das Vorbereiten seiner Passionen jedesmal bedeutete. Sollte er sich gerade jetzt im April 1729, zu ausgesprochen ungünstigster Zeit, freiwillig eine solche „Last“ aufgebürdet haben? Daß ein Einstudieren unter seiner Leitung schon früher stattgefunden hätte, etwa im Januar oder Februar des Jahres, ist nach der Lage der Dinge und der Praxis des Schulchors ausgeschlossen. Während der letzten beiden Dezemberwochen hatten die einzelnen Kantoreien vollauf mit dem Einstudieren der Weihnachtsmusiken und des Programms für das „Neujahrsingen vor den Türen“ zu tun. Die ganze erste Hälfte des Januar wiederum war belegt teils mit den regelmäßigen Fest- und Sonntagsmusiken des Monats (Neujahr, Sonntag nach Neujahr [2. 1.], Epiphania [6. 1.] usw.), teils zugleich mit den von allen vier Kantoreien bestellten und täglich (!) stattfindenden stimmschädigenden Neujahrsumgängen selbst. Solange diese dauerten, fiel der Gesangunterricht in der Schule aus<sup>2)</sup>. Das alles hätte Bach frühzeitig in Rechnung stellen müssen, was aber gerade um diese Jahreswende infolge der geschilderten Umstände unmöglich war. Wenigstens müßten dann Beginn und Vollendung der Komposition als noch früher abgeschlossen zu denken sein, etwa Mitte oder Herbst 1728. Dafür liegt nicht das geringste Anzeichen vor<sup>3)</sup>. Es wurde überlieferungsgemäß immer nur das Nächstliegende vorbereitet, und zum Einstudieren der Passionen standen von je nur die musikkfreien Fastenwochen zur Verfügung, — eben die, welche Bach diesmal außerhalb Leipzigs, in Weißenfels und Köthen, verbracht hatte.

Noch eine andere ungeklärt gebliebene Frage läßt sich aufwerfen. Warum sollte Bach erst im Jahre 1731 — nachdem nach bisheriger Annahme die Matthäus-Passion bereits geschaffen war — auf den

<sup>1)</sup> Über die äußeren Schwierigkeiten einer Bewältigung der Passion zu Bachs Zeit siehe meine Schrift „J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik“, 1936, S. 165 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. Musikgeschichte Leipzigs, 2. Bd. (1926), S. 69—73.

<sup>3)</sup> Ebenso hätte die gewaltige Arbeit des Abschreibens und Revidierens der mehr als 30 Stimmhefte (!) schon Anfang des Jahres 1729 vollzogen sein müssen.

Gedanken gekommen sein, die 3 $\frac{1}{2}$  Jahre zurückliegende Königin-Trauerode zu einer Passion nach Markus zu benutzen? Diese Ode war im Oktober 1727 komponiert und aufgeführt worden. Er hätte also aus ihr bereits für Karfreitag 1728 eine Passion machen können. Da aber in diesem Jahre die Nikolaikirche an der Reihe war, Bach jedoch seine eigenen Passionen der Thomaskirche vorbehielt, so brachte er in diesem Jahre dort wohl irgendeine fremde, einfachere<sup>1)</sup>. Für 1729 dagegen lag kein Hemmnis vor. Falls er wirklich für Karfreitag dieses Jahres eine neue Passion brauchte, — lag es nicht nahe, wenigstens jetzt unmittelbar auf jene Ode zurückzugreifen, statt sich auf eine ganz neue, große Musik (nach Matthäus) einzulassen und die Ode erst zwei Jahre später zu ähnlichem Zwecke (nach Markus) auszubeuten? Dies Verhalten entbehrt der Logik und widerstreitet der Gepflogenheit Bachs, mit der parodierten Wiederverwendung vorhandener Werke nie lange zu warten; er hat sie dem Original immer sehr bald folgen lassen. Und schließlich: noch Anfang November 1728 hat Bach doch nicht ahnen können, daß am 19. des Monats der Köthener Fürst sterben und damit eine neue, gegebenenfalls zu einer Passion verwendbare Trauermusik fällig werden würde!

Nichts weist darauf hin, daß bereits Ende 1728 — wohl gar schon Michaeli dieses Jahres, wie Rust (Bd. 20 II, S. XI) meint — der Plan der Matthäus-Passion feststand, geschweige denn, daß auch nur eine einzige Note geschrieben war. Trotzdem ging die allgemeine Annahme bisher dahin, die Passion sei bereits im Entstehen gewesen, als der Tod des Fürsten Leopold (November) bekannt wurde. Picander wie Bach hätten sogleich die Gelegenheit ergriffen, einiges aus der bereits fertigen Passionsmusik in die Trauerkantate herüberzunehmen.

Ich wies schon oben darauf hin, daß nicht dies Verfahren, sondern das umgekehrte die Regel war. Ebenso vielmehr wie die Trauerode gegenüber der Markus-Passion als das frühere Gebilde

<sup>1)</sup> Der Schülerchor der Nikolaikirche war für anspruchsvolle Aufführungen wenig geeignet, insbesondere wegen der ungünstigen Lage der Orgel. Zum mindesten bedurfte es umständlicher örtlicher Vorbereitungen, die beim geräumigen Schülerchor von St. Thomae entfielen. Dazu meine Ausführungen in „J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik“, S. 137 ff.

anzusprechen ist, ebenso die Trauerkantate gegenüber der Matthäus-Passion. Die übliche Ansicht, Picander wie Bach hätten es vermocht, eine Dichtung und die dazugehörige Musik gleichzeitig für zwei ganz verschiedene Fälle zu konzipieren, erscheint so abwegig, unkünstlerisch und praktisch unrealisierbar, daß damit endlich aufgeräumt werden sollte<sup>1)</sup>. Erst als Text und Musik zur Trauerkantate vorhanden waren, entstand im Dichter wie im Musiker der Plan, auch diesmal beides für eine künftige Passion verwendbar zu machen. Die Idee der Passion war nicht vorher da, sondern wurde erst aus der Tatsache des Trauerfalls geboren; dieser kam sozusagen „wie gerufen“. Da sich Bach soeben erst mit der Markus-Passion frisch versorgt hatte, hätte es ohne den Vorfall des köthenschen Sterbens wahrscheinlich Jahre gedauert, ehe er zu einer dritten Passion, eben nach Matthäus als dem dritten Evangelisten, Lust und Drang gespürt hätte.

Auch innere Gründe machen das frühere, bald nach der Königin-Trauerkantate erfolgte Entstehen der Markus-Passion wahrscheinlich. Ihr Text ist zweiteilig und enthält einen Eingangs- und einen Schlußchor, 12 Turbachöre, 6 Arien und nicht weniger als 16 Choräle, je 8 in jedem Teil, dazu die rezitativische Erzählung des 14. und 15. Evangelienkapitels. Ich gebe im folgenden eine Übersicht der Einlagen, aber unter Weglassung der im Original mitgedruckten solistischen Evangelien erzählung.

Picander: Texte zur Markus-Passion

Vor der Predigt.

Chorus: Geh, Jesu, geh zu deiner Pein!

Ich will so lange dich beweinen,

Bis mir dein Trost wird wieder scheinen,

Da ich versöhnet werde sein.

Chorus: Ja nicht auf das Fest, daß nicht ein Aufruhr im Volk werde.

Chorus: Was soll doch dieser Unrat? Man könnte . . .

Choral: Sie stellen uns wie Kegern nach.

<sup>1)</sup> Ich persönlich wenigstens vermag mir nicht vorzustellen, wie ein solcher Schaffensprozeß, wenn ihm ehrliches Fühlen und Vorstellen zugrunde lag, vor sich gegangen sein sollte. Der Annahme widerspricht übrigens so manche andere Parodie, bei deren Original der Zweck der Wiederverwendung nicht vorauszusehen gewesen war.

Choral: Mir hat die Welt trüglich gericht.

Chorus: Wo wilt du, daß wir hingehen und bereiten, daß du das  
Osterlamm essest?

Choral: Ich, ich und meine Sünden.

Aria: Mein Heiland, dich vergeß ich nicht,  
(Alt) Ich habe dich in mich verschlossen,  
Und deinen Leib und Blut genossen  
Und meinen Trost auf dich gericht. (d. C.)

Choral: Wach auf, o Mensch, vom Sündenschlaf.

Choral: Betrübtes Herz, sei wohlgemut.

Choral: Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt.

Aria: Er kommt, er kommt, er ist vorhanden!  
(Sopr.) Mein Jesu, ach! er suchet dich,  
Entfliehe doch und lasse mich,  
Mein Heil, statt deiner in den Banden. (ohne d. C.)

Aria: Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen  
Ist der Frommen Seelen Gift.  
Deine Zungen sind voll Stechen,  
Und die Worte, die sie sprechen,  
Sind zu Fallen angestift. (d. C.)

Choral: Jesu, ohne Missetat.

Choral: Ich will hier bei dir stehen.

#### Nach der Predigt.

Aria: Mein Tröster ist nicht mehr bei mir,  
(Ten.) Mein Jesu, soll ich dich verlieren,  
Und zum Verderben sehen führen?  
Das kömmt der Seele schmerzlich für.  
Der Unschuld, welche nichts verbrochen,  
Dem Lamm, das ohne Missetat,  
Wird in dem ungerechten Rat  
Ein Todes-Urteil zugesprochen.

Choral: Was Menschen-Kraft und Wiß ansäht.

Choral: Befiehl du deine Wege.

Chorus: Weisage uns.

Choral: Du edles Angesichte.

Chorus: Wahrlich, du bist der einer; denn...

Choral: Herr, ich habe mißgehandelt.

Chorus: Kreuzige ihn.

Chorus: Kreuzige ihn.

- Aria: Angenehmes Mordgeschrei!  
 Jesus soll am Kreuze sterben,  
 Nur damit ich vom Verderben  
 Der verdammten Seelen frei,  
 Und damit mir Kreuz und Leiden  
 Sanfte zu ertragen sei. (ohne d. C.)
- Chorus: Begrüßet seist du, der Juden König.  
 Choral: Man hat dich sehr hart verhöhnet.  
 Choral: Das Wort sie sollen lassen stahn.
- Chorus: Pfui dich, wie fein zerbrichst du . . .  
 Chorus: Er hat andern geholfen . . .  
 Choral: Keinen hat Gott verlassen.
- Chorus: Siehe, er rufet dem Elias.
- Aria: Welt und Himmel, nehmt zu Ohren,  
 Jesus schreiet überlaut.  
 Allen Sündern sagt er an,  
 Daß er nun genug getan;  
 Daß das Eden aufgebaut,  
 Welches wir zuvor verloren. (d. C.)  
 Choral: O! Jesu du, mein Hülf und Ruh!
- Chorus: Bei deinem Grab- und Leichen-Stein  
 Will ich mich stets, mein Jesu, weiden,  
 Und über dein verdienstlich Leiden  
 Von Herzen froh und dankbar sein.  
 Schau, diese Grabschrift solt du haben:  
 Mein Leben kömmt aus deinem Tod,  
 Hier hab ich meine Sünden-Not  
 Und Jesum selbst in mich begraben.

Hiervon stammten, wie die oben (S. 3) gegebene Tabelle zeigt, die beiden Rahmenchöre, ferner drei Arien aus der Königin-Trauerode (Gottsched). Es liegt die Vermutung nahe, daß auch die drei andern Arien („Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“, „Angenehmes Mordgeschrei“, „Welt und Himmel, nehmt zu Ohren“) bereits irgendwo mit anderm Text vorlagen. Wie die Turbachöre beschaffen waren, entzieht sich der Kenntnis<sup>1)</sup>. Eine große Zahl deckt sich inhaltlich, mehrfach fast wörtlich, mit denen nach Matthäus;

<sup>1)</sup> Mit Ausnahme des „Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel“, das, wie in Jahrg. 83 der Neuen Zeitschrift für Musik (Nr. 29/30; G. Freiesleben) auseinandergesetzt ist, parodiert im Weihnachtsoratorium wiederkehrt.

doch ist damit nicht gesagt, daß sie dieselbe Breite gehabt haben müßten. Leicht möglich, daß Bach sie in der mehr schlagfertigen Kürze derer der Johannes-Passion gehalten hat. Die 16 Choräle sind zu verschmerzen; ein Teil davon mag in Sonntagskantaten übernommen worden sein. Einen hohen Verlust dagegen bedeutet das Verschwinden der Evangelien erzählung. Sie wird Bachs Meisterschaft der Charakterisierung wieder auf voller Höhe gezeigt haben, und seine Christusgestalt in einer mutmaßlich dritten Fassung zu besitzen, wäre von nicht auszusprechendem Werte.

Es hat jedenfalls den Anschein, als sei diese Passion dem Wunsche nach einem leichteren und bequemer als die Johannes-Passion ausführbaren Werke entsprungen. Vor allem fällt die geringe Zahl der Arien auf: 6 gegenüber 8 in der Johannes-, 15 in der Matthäus-Passion. Das erleichterte das Studium mit den Solisten ungemein. Auch fehlt jede fromme Betrachtung im Solo: wie im Chorteil, — als hätten die Solisten durchaus geschont werden sollen. Demgegenüber ein Übermaß von Chorälen: 16 gegenüber 11 in der Johannes-, 13 in der Matthäus-Passion. Doch wäre denkbar, daß Bach einen davon als Choralchor behandelt hat. Wahrscheinlich sind die Turbachöre von der ersten Kantorei, die Choräle — um diese zu entlasten — von der zweiten angestimmt worden. Die Ausführungsdauer muß diesen Umständen entsprechend sehr viel kürzer als bei den Schwesterpassionen gewesen sein.

Auf das Ganze gesehen, lag damit ein Werk vor, das sich auf der Linie der Johannes-Passion bewegte, ihr in einzelnen Teilen wohl auch ebenbürtig war, aber keinesfalls an die Größe und Geschlossenheit der Matthäus-Passion heranreichte. Die Gedichtstrophen Picanders haben trotz aller Enthalttsamkeit von Schwulst und Bilderfülle nur wenig von der Innigkeit und dem starken Affektgehalt der Schwesterdichtung. Das läßt sich begreifen und damit entschuldigen, daß der Dichter bei fünf Stücken unter doppeltem äußeren Drucke stand: einmal, sich dem Gottschedschen Versbau anzubequemen, das andere Mal zugleich der vorhandenen Bachschen Musik zu genügen. Vor allem scheint die Wahl der Ariensstandorte Schwierigkeiten gemacht zu haben. Die Verteilung der Arien — im ersten Teile gleich zwei in unmittelbarer Nachbarschaft — ist wenig geschickt und trägt zur Vertiefung der Andacht wenig bei.



Unter den Chorälen stehen zwei geradezu fehl am Ort. Wenn nach dem Verse „Man könnte das Wasser um mehr denn dreihundert Groschen verkauft haben und dasselbe den Armen geben. Und murreten über sie“ die Choralstrophe erscheint „Sie stellen uns wie Kegern nach, Nach unserm Blut sie trachten“ (aus „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“), so ist das ebenso sinnlos, wie wenn nach dem Verse „Und da sie ihn verspottet hatten, teilten sie seine Kleider, und warfen das Loos drum, welcher was überkäme“ die Luthersche Strophe „Das Wort sie sollen lassen stahn“ folgt. Selbst wenn Sebastian hier und dort verändernd, veredelnd eingegriffen, konnte der poetische Teil schwerlich auf sonderliche Höhe gebracht werden. Einem Dichter, der — angeblich vorher! — die schöne Lyrik zur Matthäus-Passion hervorgebracht, wird man diesen neuerlichen Abstieg ins Unvollkommene nicht zutrauen dürfen. Die poetischen Einlagen der Markus-Passion bilden offenbar eine Station auf dem Wege von den „Erbaulichen Gedanken“ zur Matthäus-Passion, nicht aber eine Nachfolge dieser.

Mit dieser kürzeren, gleichsam „mittelschweren“ Passion durfte Bach es im Frühjahr 1729 jedenfalls getrost wagen. Er wird sie im Laufe des vorhergehenden Jahres begonnen und bald vollendet haben. Und da sie fertig vorlag, brauchte er sich, als die Einladungen nach Weißenfels und Köthen eintrafen, keine Sorge zu machen. In dem obengenannten Briefe Bachs an Wecker kommt die Stelle vor: „Mit der verlangten Passions Musique wolte gerne dienen, wenn sie nicht selbstn heuer benöthiget wäre“<sup>1)</sup>. Wecker hatte also Bach um die Überlassung einer Passion gebeten, und zwar irrtümlicherweise um dieselbe, die dieser in ein paar Wochen selbst aufzuführen gedachte<sup>2)</sup>. Demnach muß Wecker gewußt haben, daß der Meister eine solche zu neuerlichem Gebrauch im Pulte liegen hatte, ohne zu ahnen, daß dieser sie gerade für 1729 benutzen wollte. Bachs Worte klingen weder nach einer Novität, noch nach einer bevorstehenden, alles Frühere überbietenden Uraufführung; sie lassen sich beim besten Willen nicht auf die Matthäus-Passion beziehen. Auch

<sup>1)</sup> Bach: Jahrbuch 1934, S. 94.

<sup>2)</sup> Wohlverstanden: nicht um eine andere, etwa die Johannes-Passion; aber auch nicht um die eines fremden Komponisten! Gemeint war natürlich die Überlassung der Stimmen.

hätte er das Werk, wäre es wirklich schon dagewesen, dem bescheidenen Schweidnitzer Kantor gewiß nicht sechs Wochen vor Karfreitag anzubieten gewagt. Denn es war von Anfang bis zu Ende für Leipziger Verhältnisse gedacht, und selbst innerhalb dieser für allergrößte, noch nie dagewesene, deren Eignung er selbst (im März 1729) noch gar nicht ausprobt hatte. Setzen wir dagegen die Markus-Passion ein, so konnten für Bach wie für Becker grundsätzlich alle Bedenken wegfallen.

Rückt damit die Markus-Passion in eine vernünftige Nähe zur Trauerode, so erhält nun auch die Matthäus-Passion ihre zeitlich-logische Beziehung zur köthenschen Trauerkantate.

Der nach billigem Ermessen festzustellende natürliche Gedankengang bei der Entstehungsgeschichte beider Passionen kann hiernach in folgende Daten zusammengefaßt werden:

- |      |                              |  |
|------|------------------------------|--|
| 1727 | Oktober . . . . .            | Komposition und Aufführung der von Gottsched gedichteten Königin-Trauerode.  |
| 1728 | 26. März, Karfreitag . . . . | (fremde Passionsmusik in St. Nicolai)  |
|      | Sommer—Herbst . . . . .      | Picander dichtet die Texte zur Markus-Passion unter Anlehnung an die Königin-Trauerode. — Bachs Musik zu dieser Passion entsteht.  |
|      | 19. November . . . . .       | Tod des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen.   |
|      | November—Dezember . . .      | Picander dichtet die Texte zur köthenschen Trauerkantate. Bachs Musik zu dieser Kantate entsteht.  |
|      | Dezember—Anfang 1729 .       | Picander dichtet die Texte zur Matthäus-Passion unter Anlehnung an Text und Musik der köthenschen Trauerkantate. Bach geht auf den Plan dieser Passion ein, ohne sie in Angriff zu nehmen. |
| 1729 | etwa 20. Februar . . . . .   | Bachs Abreise nach Weisensfels,  |
|      | etwa 15. März . . . . .      | Bachs Rückkehr von Weisensfels,  |
|      | etwa 21. März . . . . .      | Abreise nach Köthen,   |
|      | 24. März . . . . .           | Aufführung der Trauerkantate in Köthen,  |

- etwa 27. März . . . . . Rückkehr von Köthen.  
 15. April (Karfreitag) . . . Erste Aufführung der Markus-Passion in der Thomaskirche.  
 Ostermesse (April) . . . . . Picander veröffentlicht die Texte zur Matthäus-Passion.  
 (1729—30) . . . . . Bach arbeitet an der Matthäus-Passion.  
 1730 7. April, Karfreitag . . . . (Fremde Passionsmusik in St. Nicolai).  
 Im Laufe des Jahres . . . . . Bach hat die Matthäus-Passion vollendet.  
 1731 Fastenwochen zwischen Invocavit und Palmarum (11. Febr. bis 18. März) . . . Vorbereitungen zur Aufführung der Matthäus-Passion.  
 23. März, Karfreitag . . . . . Erste Aufführung der Matthäus-Passion in der Thomaskirche.

Nunmehr zu den beiden irreführenden Daten in Picanders Gedichtsammlungen! Die Texte zur Matthäus-Passion stehen im 2. Teile, der laut Vorbericht an den geneigten Leser zur Ostermesse des Jahres 1729 erschien. Stimmt dies, dann entsteht folgender Widerspruch: Picander hätte diese Texte zu einem Zeitpunkt aufnehmen und mit dem Hinweis „am Char-Freytage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä“ versehen müssen, als das Werk musikalisch dort überhaupt noch nicht aufgeführt war. Sollte nämlich sein Gedichtband zu Ostern versandfertig vorliegen, so mußte der vollständige Drucksatz des Bandes mindestens sechs Wochen vorher die Presse verlassen haben, also — da Ostern auf den 17. April fiel — mindestens Anfang März. Zum Einbinden wären knapp drei bis vier Wochen erforderlich gewesen. Weiterhin: da der Gedichtband im ganzen 564 Seiten hat, der Passionstext aber auf S. 101 beginnt und mit S. 112 schließt, so muß dieser so früh zum Druck gegeben worden sein, daß hinter ihm noch 452 Seiten gesetzt, paginiert, corrigiert und ausgedruckt werden konnten. Das kann keine geringe Zeit beansprucht haben, und wir geraten somit auf den Anfang des Jahres oder das Ende des vorhergehenden. Mithin: der Plan der Matthäus-Passion muß sogleich nach Beendigung der Trauerkantate gefaßt und von Picander ausgeführt worden

sein. Anleihen bei seiner ersten Passionsdichtung, den „Erbaulichen Gedanken“, erleichterten und beschleunigten die Arbeit. Es ist auffällig, daß er ein Datum nicht hinzugesetzt, sondern nur den Ort, die Thomaskirche, angegeben hat. Diese war tatsächlich 1729 mit der Passion an der Reihe.

Warum fehlt die Jahreszahl? Dies mag sich so erklären. Bach wird sogleich nach Beendigung der Trauerkantate auf Picanders Passionsvorschlag eingegangen sein. Da er jedoch für Karfreitag 1729 versorgt war und zunächst an anderes zu denken hatte, trat er der Komposition nicht näher; es hatte damit gute Weile bis zum Frühjahr 1731. Ganz anders bei Picander. Er stand vor dem Abschluß des 2. Bandes seiner Gedichte, deren sich inzwischen wieder eine ziemliche Fülle angehäuft hatte. Der Ehrgeiz des Poeten drängte zur beschleunigten Herausgabe, denn niemand konnte wissen, ob diesem zweiten Bande jemals noch ein dritter würde folgen können<sup>1)</sup>. In ihn alles hineinzunehmen, was dem Verfasser irgend zur Ehre gereichte, war Gebot der Stunde. Dazu gehörten, vielleicht zur Freude des Dichters bereits durch Bachsche Lobesworte abgestempelt, die Verse zur Matthäus-Passion. Sie sollten — selbst wenn noch nicht vollständig auskomponiert — als Vorlage für den berühmten Kapellmeister Bach der Welt nicht vorenthalten bleiben. So stellte er sie — dies erscheint nicht nebensächlich — als eines seiner letzten poetischen Erzeugnisse unter Nr. XI noch ganz ans Ende des Abschnitts „Trauer-Gedichte“ und schrieb darüber: „am Char-Freytage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä“<sup>2)</sup>. An dieser Weischrift ist bis zur Stunde nichts auszusetzen. Denn daß Bach die Verse künftig auskomponieren und das Ganze alsbald in einer Karfreitagsvesper der Thomaskirche bringen würde, stand fest. Aber erst zwei Jahre später war es so weit. Mithin hatte das Unterdrücken einer Jahreszahl seinen guten Grund. Den Text der Matthäus-Passion lernte die Welt früher kennen als die Musik dazu.

Die Frage, warum Picander — wenn es sich so verhielt — nicht die Markus-Passion schon in diesen 2. Band der Gedichte aufnahm,

<sup>1)</sup> Laut Vorrede sprach der Dichter wenigstens die Hoffnung auf eine künftige Fortsetzung aus.

<sup>2)</sup> Das dem Datum nach späteste Gedicht dieses Bandes, ebenfalls ein Trauergedicht, steht auf S. 37 und ist mit dem Datum des 7. November 1728 versehen.

sondern zurückstellte, ist von geringerer Bedeutung. Merkwürdigerweise kam auch die Röhener Trauerkantate, obwohl richtig mit 1729 bezeichnet, erst in den 1732 erschienenen dritten Teil der Gedichte (S. 189), obwohl sie mit der Matthäus-Passion zusammen schon in den zweiten gehört hätte. Vielleicht, daß Picander beide deshalb trennte, damit nicht Original und Parodie benachbart in ein und demselben Bande stünden, der Leser also nicht merke, daß das Röhener Trauerstück Stoff an die Passion abgegeben<sup>1)</sup>. Das späte Erscheinen der nicht sehr inspirierten Markus-Passions-Texte ließe sich damit erklären, daß Picander sie zwar nicht verlorengelassen wollte, sie aber — als zu zwei Dritteln Parodie auf eine fremde (Gottschedsche) Dichtung! — minder hoch einschätzte und deshalb, vor die Wahl gestellt, der bedeutenderen Matthäus-Passions-Dichtung für 1729 den Vortritt ließ. Diese erscheint denn auch lediglich als solche im Druck, d. h. ohne Mitaufnahme des Evangeliums und der Choräle, während über die Dürftigkeit der Markus-Passions-Texte durch Mitabdruck der Evangelienzählung und der Choräle hinweggetäuscht wird. Auch ist bemerkenswert (worauf bereits Spitta II, S. 368 aufmerksam macht), daß Picander zwar die Matthäus-Texte, nicht aber auch die Markus-Texte in die 1748 herausgekommene verkürzte Gesamtausgabe seiner Gedichte aufgenommen hat. Sie können ihm also nicht allzu teuer gewesen sein. Im Vorwort an den Leser dieser Gesamtausgabe heißt es geradezu, der Herr Verfasser habe die neue Ausgabe dadurch angenehmer zu machen gesucht, daß er „ein und anders Stück herausgenommen, von welchen er vermuthet, daß deren Abgang keinen Leser dauern werde.“

Dieser Selbstkritik ist heute nur zuzustimmen. Die fragliche Jahreszahl „am Char-Freitage 1731“ muß dagegen auf einem Irrtum des Dichters beruhen oder aus Verlegenheit hinzugesetzt sein. Vielleicht, um einen Ausgleich zur undatierten Matthäus-Passion im 2. Teile zu schaffen. Denn diejenige nach Markus setzt auf 1729 zurückzudatieren, hätte Verwirrung gestiftet, weil die nach Matthäus längst ihren Platz im Bande von 1729 hatte. So wählte Picander, um die Entstehung nicht wieder unbestimmt zu

<sup>1)</sup> Auch sonst finden sich in diesem 3. Teile viele Gedichte aus dem Jahre 1729, darunter der ganze bekannte Kantatenjahrgang (S. 79 ff.).

lassen, kurzerhand die Jahreszahl 1731, diesmal freilich ohne Nennung der Kirche. Es bleibt nichts anderes übrig, als damit eine Inkonsequenz des Dichters zu buchen. Denn wie auch immer diese Jahreszahl gedeutet werde, ihre Kraft ist heute nicht mehr so zwingend, daß sie die oben vorgebrachten schweren Bedenken gegen ihre Geltung zu erschüttern vermöchte.

Es wird also künftig die Uraufführung der Matthäus-Passion auf das Jahr 1731 anzusetzen sein. Bach fand in den Jahren 1729—30 die nötige Ruhe, das große Werk bis ins letzte zu durchdenken, und konnte die langwierigen Vorbereitungen zeitig genug beginnen. Im Jahre 1733 fiel die Passion wegen Königstrauer aus. Im nächsten beginnt die Thomaskirche wieder und kommt dann in allen Jahren mit gerader Einerzahl an die Reihe. Daß 1734 die Matthäus-Passion wiederholt wurde, ist unwahrscheinlich. Belegt dagegen ist sie für 1736, da der Thomasklüster Kost zur Auf- führung ausdrücklich bemerkt „mit beyden Orgeln“. In der ersten, ursprünglichen Fassung nämlich besaß die Passion nur eine durch- laufend akkompagnierende Orgelstimme<sup>1)</sup>.

Mäßelhaft bleibt bis zur Stunde das weitere Schicksal der Markus-Passion. Ihre Spur verliert sich schon bald nach Bachs Tode. In Breitkopfs Verzeichnis von Neujahr 1764 ist eine „Passions-Cantate, secundum Marcum. Geh Jesu, geh zu deiner Pein“ angezeigt (handschriftlich), die nach Textanfang und Besetzung die Bachsche hat sein können; aber sie ist einem „Anonymus“ zugeschrieben. Ob damals niemand in Leipzig lebte, der dieses Werk als Sebastianisches wiedererkannte? Doles, Gerlach, Joh. Schneider, Görner? Picander, der die sicherste Auskunft hätte geben können, starb gerade in diesem Jahr. Welcher Zufall mag das Verschwinden der autographen Partitur und der originalen Stimmen veranlaßt haben? In wessen Hände gerieten sie? Warum hat sich keine Abschrift, nicht einmal ein Bruchstück erhalten? Immerhin handelte es sich doch nicht um eine bloße Sonntagskantate unter vielen andern, sondern um ein Werk, von dem jeder Musiker damals wissen mußte, daß es sowohl im Kirchenjahr wie unter Bachs Schöpfungen einen hervorragenden Platz zu beanspruchen hatte.

<sup>1)</sup> Siehe „Bachs Leipziger Kirchenmusik“, S. 178 f.

Der Nekrolog vom Jahre 1754 (darnach auch Forkel) nennt bekanntlich fünf von Bach verfaßte<sup>1)</sup> Passionen. Daß sich darunter die unechte Lukas-Passion befand, darf als sicher gelten. Philipp Emanuel nahm nach des Vaters Tode die Partituren der Matthäus- und Johannes-Passion an sich. „Er hütete sie treulich, und sie existieren heute noch. Die Originalmanuskripte der andern drei kamen demnach in die Hände des zerfahrenen, mehr und mehr verwildernden Friedemann. Sie wurden verschleudert und zwei derselben sind gänzlich verlorengegangen.“ So Ph. Spitta (II, S. 334).

Sollte indessen, fragt man, Friedemann wirklich so barbarisch gehandelt und den unvergleichlichen Wert der väterlichen Markus-Passion nicht erkannt haben? Selbst wenn er sie in Augenblicken der Not irgendwem zum Kauf angeboten, würde doch gewiß nur ein Käufer in Frage gekommen sein, der die Bedeutung des Werkes zu schätzen wußte und es sorglich aufzubewahren sich vorgenommen hätte. Und schließlich: wenn die damals als echt angesehene, aber schwache Lukas-Passion die Zeiten überdauerte, hätte dieses Los nicht um so eher der wirklich echten Markus-Passion beschieden sein können? Friedemanns Verhalten, selbst wenn es hinsichtlich mangelnder Pietät noch so tief eingeschätzt wird, reicht zur Erklärung nicht aus, warum jegliche schriftliche Spur des Werkes verlorengegangen und bis heute nichts davon wieder aufgetaucht ist.

Diese Tatsache berührt so auffällig und verwunderlich, daß nur zwei Fälle angenommen werden können. Entweder hat tatsächlich ein unbekannter, bespielloos unglücklicher Zufall das Material bis auf die letzte Note vernichtet, oder die Ursache des Verschwindens liegt bereits in der Geschichte des Werkes selbst begründet. Es sei einmal ernstlich die zweite Möglichkeit in den Vordergrund gestellt. Ich hege den Verdacht, daß Bach selbst das Schicksal der Markus-Passion besiegelt hat, indem er sie in demselben Augenblick fallen ließ, als die nach Matthäus vollendet war. Und zwar deshalb, weil die Erzählung der Leidensgeschichte beider Evangelisten sich bis zu solcher Parallelität und Gleichheit erhebt, daß von ihrer zweifachen Musikalisierung nur eine, und zwar die nach des Komponisten Meinung vollendetere — also die zweite —

<sup>1)</sup> Jedoch nicht „hinterlassene“!

am Leben zu erhalten war. Diese Annahme, die aufs neue mit der zeitlich früheren Entstehung der Markus-Passion rechnet, läßt sich durch folgende Überlegungen stützen.

Blicken wir auf den biblischen Text der Passionen. Ein Vergleich beider Evangelien erzählungen ergibt nicht nur eine weitgehende Übereinstimmung hinsichtlich des schrittweisen Verlaufs der Tragödie und ihrer Einzelgeschehen, sondern auch der sprachlichen Fassung der Erzählerrolle und der übrigen sprechend eingeführten Personen. Matthäus und Markus sind in so hohem Grade „Synoptiker“, daß ganze, lange Strecken des einen ebensogut bei dem andern stehen, d. h. vertauscht werden können. Hier wie dort derselbe Christus, derselbe Petrus, derselbe Kaiphas, derselbe Judas, dieselben Hohenpriester und Jünger, dieselben historischen Ausagen, Chorrufe und Einzelhandlungen. Nur daß gelegentlich das eine ein wenig breiter, das andere ein wenig kürzer umschrieben wird<sup>1)</sup>. Diese textliche Übereinstimmung mußte auch musikalisch zu identischen oder sich stark ähnelnden Konzeptionen führen, so etwa wie die von Bach aus Matth. 27, 51—52, in die Johannes-Passion herübergenommene Erzählung vom Zerreißen des Vorhangs zu analoger musikalischer Darstellung führte. Jedenfalls hat Bach das 14. und 15. Kapitel des Markus allen wesentlichen Stücken nach in Gestalt des 26. und 27. Kapitels des Matthäus so gut wie noch einmal komponiert. Ich greife beliebig zwei solcher korrespondierenden Stellen heraus.

Markus 14, 1—9

Und nach zween Tagen war Ostern und die Tage der süßen Brot'.

Matthäus 26, 1—13

Und es begab sich, da Jesus alle diese Reden vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:

Ihr wisset, daß nach zween Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde.

Da versammelten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk im Palast des Hohenpriesters, der da hieß Kaiphas.

<sup>1)</sup> Lucas 22—23 weicht sowohl in der Darstellung der Einzelheiten wie in der Diktion häufig ab. Völlig unterschieden in Stoff und Auffassung ist die johanneische Passionserzählung.



Und die Hohenpriester und Schriftgelehrten suchten, wie sie ihn mit Listern griffen und töteten.

Sie sprachen aber: Ja nicht auf das Fest, daß nicht ein Aufruhr im Volk werde!

Und da er zu Bethanien war in Simonis, des Aussätzigen, Hause, und saß zu Tische, da kam ein Weib, die hatte ein Glas mit ungeschmecktem und köstlichem Nardenwasser, und sie zerbrach das Glas, und goß es auf sein Haupt.

Da waren etliche, die wurden unwillig und sprachen: Was soll doch dieser Unrat?

Man könnte das Wasser mehr denn um drei hundert Groschen verkauft haben und dasselbe den Armen geben. Und murreten über sie.

Jesus aber sprach: Lasset sie mit Frieden! Was bekümmert ihr sie? Sie hat ein gut Werk an mir getan.

Ihr habet allezeit Arme bei euch, und wenn ihr wollet, könnet ihr ihnen Gutes tun; mich aber habt ihr nicht allezeit.

Sie hat getan, was sie konnte; sie ist zuvor kommen, meinen Leichnam zu salben zu meinem Begräbniß.

Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium geprediget wird in aller Welt, da wird man auch das sagen zu ihrem Gedächtnis, das sie jetzt getan hat.

Markus 14, 22—25

Und indem sie aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach's, und gabs ihnen und sprach: Nehmet, esset, das ist mein Leib.

Und hielten Rat, wie sie Jesum mit Listern griffen und töteten.

Sie sprachen aber: Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk!

Da nun Jesus war zu Bethanien im Hause Simonis, des Aussätzigen,

trat zu ihm ein Weib, das hatte ein Glas mit köstlichem Wasser, und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß.

Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen: Wo zu dienet dieser Unrat?

Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden.

Da das Jesus merkte, sprach er zu ihnen: Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir getan.

Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit.

Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, daß man mich begraben wird.

Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium geprediget wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.

Matthäus 26, 26—29

Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach's, und gabs den Jüngern und sprach: Nehmet, esset, das ist mein Leib.

Und nahm den Kelch, und dankete, und gab ihnen den; und sie tranken alle daraus.

Und er sprach zu ihnen: Das ist mein Blut des neuen Testaments, das für viele vergossen wird.

Wahrlich, ich sage euch, daß ich hinfort nicht trinken werde vom Gewächse des Weinstocks bis auf den Tag, da ichs neu trinke in dem Reich Gottes.

Und er nahm den Kelch, und dankete, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus;

das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.

Ich sage euch: Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächse des Weinstocks trinken, bis an den Tag, da ichs neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.

Angesichts dieser streckenweis bis zur Identität gehenden Übereinstimmung der Erzählungen erhebt sich die Frage: konnte Bach wirklich daran liegen, den ganzen, textlich fast identisch gefaßten Passionsvorgang in doppelter musikalischer Ausführung — einmal nach Markus, einmal nach Matthäus — zu besitzen? Zweimal ein und dasselbe in Musik zu bringen, hat doch nur dann einen Sinn, wenn zuletzt eine der beiden Fassungen als die endgültige, reifere der minder reiferen, minder erschöpfenden vorgezogen wird. Technisch bestand natürlich die Möglichkeit, beide Textfassungen trotz ihres Gleichlauts gänzlich abweichend zu komponieren. Aber doch nur für eine Individualität, die sich an das äußerlich Stoffliche hielt. Eine solche war Bach nicht. Es ist völlig undenkbar, daß er jemals den Entschluß hätte fassen können, etwa die Leidensgeschichte nach Johannes noch ein zweites Mal zu komponieren. Christi Einsetzungsworte — um nur an sie zu erinnern — konnten für ihn ebensowenig in doppelter, voneinander abweichender Musik bestehen wie im Wortausdruck für die beiden Evangelisten; ebenso wenig das „Eli, eli lama“ und anderes wörtlich Überliefertes. Die johanneische Christusgestalt lebte in Bachs musikalischer Vorstellung ebenso nur ein einziges Mal wie die Christusgestalt des Matthäus. Da diese derjenigen nach Markus aufs Haar gleicht, so darf auch die Musikalisierung in beiden Fällen als nahezu gleich angenommen werden.

Mithin: wir haben das Recht, die Evangelienpartie der Markus-Passion von 1729 als eine unbeabsichtigte Vorstudie zu der der Matthäus-Passion von 1731 aufzufassen und anzunehmen, daß

die letztere, in doppeltem innerem Feuer geblüht, die erstere nicht nur übertroffen, sondern sie schließlich ganz hinfällig gemacht hat. Selbst die musikalische Substanz der Chorrufe konnte mit umändernden Eingriffen aus dem älteren Werk in das jüngere übernommen werden. Mit anderen Worten: die gesamte Evangelien-erzählung der älteren Passion mag in der jüngeren derart aufgegangen und in sie eingeschmolzen sein, daß Bach an einer Erhaltung der Markus-Passion nun nichts mehr gelegen sein konnte. Alles dort Gesagte fand sich jetzt in letztgültiger sublimer Auffassung in der Matthäus-Passion<sup>1)</sup>.

Sinzu mag die Erkenntnis gekommen sein, daß weder Picanders Arientexte noch die Gesamtanlage der Markus-Passion von glücklicher Hand zeugten. Wie schon erwähnt, herrscht Verlegenheit in der Anordnung der Teile, Gleichgültigkeit gegenüber der inneren Symmetrie und empfindlicher Mangel an poetischer Wärme und Leuchtkraft. Von diesen Schwächen ist die Dichtung zur Matthäus-Passion frei. Das erkannte Bach selbst in auffallender, höchst ehren-der Weise dadurch an, daß er auf das autographe Titelblatt die Worte setzte: „Poesia per Dominum Henrici alias Picander dictus.“ Die Erfahrung hatte beiden Verfassern wichtige Lehren erteilt und dabei die Markus-Passion zu einem unbeabsichtigten Versuchsfeld werden lassen. Nun die Matthäus-Passion fertig war, muß die Liebe zu jener erkaltet sein, — ein durchaus begreiflicher Vorgang, dessen Folgen sich darin äußerten, daß Bach weder der Original-partitur noch den Originalstimmen besonderen Schutz angedeihen ließ, ja eines Tages vielleicht ihre Vernichtung beschloß. Sein Wunsch scheint gewesen zu sein, von beiden Schöpfungen nur die wertvollere am Leben zu erhalten. Ob die von Breitkopf 1764 angezeigten Stimmen die Originalstimmen waren oder Kopien irgend-einer Schüler- oder befreundeten Musikerhand, geschrieben zu einem Zeitpunkt, da das Werk noch zugänglich war, bleibt ungewiß. Das schöne, um 1740 angelegte Matthäus-Passions-Autograph hat jedenfalls kein Seitenstück in einem entsprechenden Markus-Passions-Autograph, was beweist, daß Sebastian das ältere Werk weder einer

<sup>1)</sup> Vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus bleibt natürlich der Verlust der Partitur unerfeglich. Zu wieviel fesselnden Vergleichen würde die Gegenüberstellung der beiden musikalischen Leidensberichte auffordern können!

Umarbeitung noch einer kalligraphischen Reinschrift für würdig hielt. Beides hätte nach 1731 keinen rechten Sinn mehr gehabt. Und zwar muß das Zerstörungswerk spätestens 1734 begonnen worden sein, da die Markus-Lurba „Wui dich, wie fein zerbrichst du“ (vgl. oben S. 15 Anm.) in diesem Jahre bereits im 5. Teile des Weihnachtsoratoriums („Wo, wo ist der neugeborne König der Juden?“) erscheint.

Es wird von glücklichen Funden abhängen, ob die hier auseinandergefetzte Werkgeschichte ihre Bestätigung findet. Freilich bleibt dann noch immer die Frage nach der geheimnisvollen fünften (eigentlich „vierten“) Passion. Über ihrem Dasein ruht noch völliges Dunkel. Gewiß ist nur, daß sie der Leipziger Zeit angehörte. Aber nicht einmal über die poetische Grundlage sind wir unterrichtet und ob sie nach einem der vier Evangelisten gehalten war. Picanders „Erbauliche Gedanken“ vom Jahre 1725 sind, wie schon oben erwähnt, mit Sicherheit auszuschließen. Eine weitere oratorische Passionsdichtung aus diesen Jahren ist aber nicht auffindbar. Sollte es sich überhaupt nicht um eine historisch-oratorische Passion, sondern nur um eine groß stilisierte betrachtende Passionskantate gehandelt haben?

Auf eine Spur nach dieser Richtung könnte der Choralchor „O Mensch, beweine dein Sünde groß“ führen. Er leitete, wie bekannt, ursprünglich die Johannes-Passion (1723) ein. Bach, damals noch in Köthen, verfuhr dabei insofern richtig, als dieses Lied seit Menschengedanken (nämlich ehe unter Kuhnau 1721 die oratorische Passion eingeführt wurde) in Leipzig als bevorzugtes Passionslied galt. Aber diesen Choralchor entfernte Bach alsbald aus der Passion und ersetzte ihn durch den Chor „Herr, unser Herrscher“<sup>1)</sup>. Spitta glaubt nun (II, S. 352 und 813 oben), daß der Meister den freigewordenen Choralsatz für die eben genannte Picandersche Passion („Erbauliche Gedanken“) aus dem Jahre 1725 gebraucht habe, was sich indessen durch nichts stützen läßt und textlich wie künstlerisch zu einer unmöglichen Verbindung führt. Es gibt in Picanders Reimgebäude (Spitta II, S. 873 ff.) auch nicht

<sup>1)</sup> Nach Spittas Untersuchungen an den „mittleren“ Stimmen der Johannes-Passion etwa aus der Mitte der zwanziger Jahre; a. a. D. II, S. 812.

eine einzige Stelle, an der dieser Kolossalatz einen überzeugenden Platz hätte finden können. Bach muß ihn für einen andern Zweck vorgesehen haben, bestimmt aber ebenfalls nur für eine Passionsmusik. Ich nehme an, es war dies eben jene zwischen 1723 und 1729 fallende passionallische Kantate, die wir als vierte Passion Bachs suchen. Hier blieb er Eingangschor so lange, bis ihn Sebastian in späteren Jahren einer noch höheren Stellung würdigte: nämlich den ersten Teil der Matthäus-Passion abzuschließen. Zu diesem Zwecke wurde er von Es-dur nach E-dur transponiert. Daß er indessen an dieser Stelle keineswegs hineinpaßt — die Sebald Heydensche Strophe besitzt ausgesprochenen Einleitungscharakter, während bei ihrem Erscheinen in der Matthäus-Passion die Handlung schon in vollem Gange ist —, darauf hat ebenfalls schon Spitta (II, S. 383) hingewiesen.

Weiterhin: Bach gab der Johannes-Passion als Schlußstück ursprünglich den dreiteiligen Choralchor „Christe, du Lamm Gottes“, denselben, den wir heute als Abschluß der Estomihikantate „Du wahrer Gott und Davidssohn“ (5, 117) kennen. Er steht in g-moll und ist mit Adagio überschrieben. Diese 1723 ebenfalls noch in Köthen geschriebene Kantate, vorgesehen für den Fall, daß Bach bei seiner Bewerbung auch für eine Estomihimusik einzuspringen hatte, besaß damals diesen Schlußchor noch nicht, sondern erhielt ihn erst später<sup>1</sup>). Genau wie vorhin im Falle von „O Mensch, beweine“ trennte Bach auch dieses „Christe, du Lamm Gottes“ Mitte der zwanziger Jahre von der Johannes-Passion und setzte es vermutlich, seinem Schlußcharakter entsprechend, als Schlußteil in die neue, selbstständige (vierte, damals „zweite“) Passionsmusik ein, während an den verwaisten Platz das „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ kam.

Mithin: die Johannes-Passion hat aller Wahrscheinlichkeit nach Mitte der zwanziger Jahre ihren ursprünglichen Einleitungs- wie ihren ursprünglichen Schlußchor für eine neue selbstständige Passionsmusik hergeben müssen:

1. Teil (Anfang): „O Mensch, beweine dein' Sünde groß“.
2. Teil (Schluß): „Christe, du Lamm Gottes“.

<sup>1</sup>) Vgl. Ruffs Vorwort zu Bd. 5 I, S. XIXf. Spittas entgegengesetzte Beweisführung in II, S. 774f., scheint mir nicht zwingend.

In dieser Verbindung blieben beide Choralchöre, bis Bach sich aus unbekanntem Gründen auch zur Zerstörung dieses Passionswerks entschloß. Er nahm den Anfangschor in die Matthäus-Passion hinein und setzte den zweiten an den Schluß der ehemaligen Estomifikantate, wo er endgültig verblieb. Das kann erst um 1740 geschehen sein, als er — durch äußere Umstände veranlaßt — eine Revision der Matthäus-Passion vornahm.

Es fragt sich, was zwischen den beiden Choralchören gestanden hat. Denn sie allein werden zur Umrahmung einer Karfreitagvesperpredigt nicht ausgereicht haben. An die Benutzung eines Evangelientextes wird nicht zu denken sein. Dagegen an betrachtende Arien und Rezitative. Da nun die ursprüngliche Fassung der Johannes-Passion drei Arien besaß, die Bach — gleich dem Anfangs- und Schlußchor — alsbald ebenfalls aussonderte, so liegt der Schluß nahe, er möchte diese Arien gleichfalls in die neue Passion herübergenommen haben. Es handelt sich um folgende drei Gebilde eines unbekanntem (Köthener?) Dichters<sup>1)</sup>.

1. Arie mit Choral (für Baß und Sopran; fis-moll; 2 Flauti traversi mit Continuo).

Himmel reiße, Welt erbebe,  
 Fallt in meinen Trauertton,  
 Sehst meine Qual und Angst,  
 Was ich, Jesu, mit dir leide!  
 Ja, ich zähle deine Schmerzen,  
 D zerschlagner Gottessohn!  
 Ich erwähle Golgatha  
 Für dies schnöde Weltgebäude

Choral  
 Jesu, deine Passion  
 Ist mir lauter Freude,  
 Deine Wunden, Kron' und Hohn  
 Meines Herzens Weide.

Werden auf den Kreuzeswegen  
 Deine Dornen ausgesät,  
 Weil ich in Zufriedenheit  
 Mich in deine Wunden senke,  
 So erblick' ich in dem Sterben,  
 Wenn ein stürmisch Wetter weht,  
 Diesen Ort, dahin ich mich  
 Täglich durch den Glauben lenke.

Meine Seel' auf Rosen geht,  
 Wenn ich dran gedenke,  
 In dem Himmel eine Stätt'  
 Mir deswegen schenke!

<sup>1)</sup> Ihr Abdruck findet sich im Anhang der Ausgabe der Johannes-Passion, Bd. 12 I, S. 135 ff. Siehe auch das Vorwort des Bandes, S. XV.

## 2. Arie (für Tenor; A-dur; Streicher und Continuo).

Zerschmettert mich, ihr Felsen und Hügel,  
 Wirf, Himmel, deinen Strahl auf mich!  
 Wie freventlich, wie sündlich, wie vermessen  
 Hab' ich, o Jesu, dein vergessen.

Ja, nähm' ich gleich der Morgenröte Flügel,  
 So holte mich mein strenger Richter wieder;  
 Ach! fällt vor ihm in bitterm Tränen nieder.

## 3. Arie (für Tenor; c-moll; 2 Oboen mit Continuo).

Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen,  
 Bei eurer Kreuzes-Angst und Qual.

Könnt ihr die unermessne Zahl  
 Der harten Geißelschläge zählen,  
 So zählet auch die Menge eurer Sünden,  
 Ihr werdet diese größer finden.

Die Vokarie Nr. 1 stand in der Johannes-Passion zwischen Nr. 15 und 16 und wurde dort durch keine neue ersetzt. Die Tenorarie Nr. 2 dagegen wurde ausgetauscht gegen das neu komponierte Tenorstück „Ach, mein Sinn“ (Nr. 19). Die Tenorarie Nr. 3 schließlich, die als Nr. 31 vorhanden war, erhält Ersatz durch das *Alfiso* „Betrachte, meine Seel“ mit folgender Arie „Erwäge“. Ob diese Eingriffe aus „ästhetischen“ Beweggründen geschahen, etwa um Gutes durch Besseres zu ersetzen, oder um eine neue Gewichtsverteilung hervorzurufen<sup>1)</sup>, mag dahingestellt bleiben. Die drei ausgestoßenen Stücke — sämtlich Bilder von tief leidenschaftlicher Färbung — stehen auf der Höhe Bachscher Meisterschaft. Es kann als ausgeschlossen gelten, daß er sie, nachdem sie aus der Johannes-Passion entfernt waren, unverwendet gelassen hat. Wo aber hätten sie eine passendere Stelle finden können als in der neuen Passionskantate? Vielleicht blieben sogar die Texte unverändert, und es kam nur auf die verbindenden Rezitative an, die Petrusstimmung von Nr. 2, die Zerknirschung von Nr. 3, die durch den mitgehenden Choral so schön ausgeglichene seelische Fassungslosigkeit von Nr. 1 entsprechend vorzubereiten.

Vielleicht gesellten sich zu diesen drei Arien weitere. Welche und wie viele, entzieht sich der Mutmaßung. Es läßt sich vorstellen, daß

<sup>1)</sup> Siehe Friedr. Emend im *Bach-Jahrbuch* 1926, S. 118 f.

sie symbolisch im Munde von Petrus, Johannes, Maria, gläubige Seele erklingen, ohne daß diese Gestalten wirklich als solche genannt wurden, ähnlich wie im Osteroratorium („Kommt, eilet, laufet“). Nicht unwahrscheinlich, daß Bach auch jene verschollene Instrumentalsymphonie, die eine Zeitlang in der Johannes-Passion nach dem Rezitativ Nr. 61 („... und stunden auf viele Leiber der Heiligen“) ihren Platz hatte und wohl das Grauen nach der neunten Stunde schilderte, in den neuen Rahmen eingesetzt hat<sup>1)</sup>.

Sich nach diesen spärlichen Hinweisen ein Bild der verschwundenen, d. h. von Bach selbst später zerstörten Passionskantate zu machen, ist natürlich nicht möglich. Sie dienen vorläufig nur dem Nachweise, daß Anzeichen für das Entstehen einer in die Mitte der zwanziger Jahre fallenden, bis jetzt unbekanntem Passion tatsächlich vorhanden sind, und daß es unnötig ist, Friedemanns notorische Kiederlichkeit für ihr Verschwinden verantwortlich zu machen. Dadurch, daß Bach der Komposition künftig die beiden Kernstücke, den Anfangs- und den Schlußchor, raubte und ihr damit gleichsam das Lebenslicht ausblies, bezeugte er, daß er die Form der so beschaffenen betrachtenden Kantate für nicht zukunftsträchtig hielt. Er wird sie vermutlich einige Male gebraucht, dann aber aufgegeben haben. Sein Herz schlug nach wie vor für die oratorische Evangelienhistorie. Das Dasein jener und ihr mehrfaches Erklingen muß jedoch vielen in Erinnerung geblieben sein, vor allem den Söhnen, so daß sich schließlich die Meinung von einer Fünzfahl der Passionen festsetzen konnte. Die Entstehungsfolge der authentischen vier wäre also:

1722—23 Johannes-Passion (Urfassung).

Zwischen 1724 und 1727 Passionskantate (Anfang „O Mensch, bewein' dein Sünde groß“).

1728—29 Markus-Passion.

1729—30 Matthäus-Passion.

Um 1734 Zerstörung der Markus-Passion.

Um 1740 Zerstörung der Passionskantate; Revision der Matthäus-Passion.

Die früher für echt gehaltene nach Lukas entfällt als Bachsche Schöpfung.

<sup>1)</sup> Bd. 12 I, Vorwort, S. XVII.