

## Bachs Markus=Passion

Von Friedrich Smend (Berlin)

Arnold Scherings Arbeit über Bachs Markus-Passion (Bach-Jahrbuch 1939, S. 1–32) hat dies verschollene Werk in den Vordergrund des Interesses gerückt. Eine Reihe von wichtigen Fragen, die diesen Gegenstand betreffen, erfährt hier eine Beantwortung, die von den bisherigen Anschauungen stark abweicht. Hieran – das darf erwartet werden – wird sich ein lebhafter Gedankenaustausch anschließen. Diese Aussprache wird fraglos um so fruchtbarer sein, je vollständiger das bisher erarbeitete Material überschaut werden kann. Deshalb veröffentliche ich hiermit meine Untersuchungen der Bachschen Markus-Passion, ohne zu Scherings Arbeit im ganzen Stellung zu nehmen; ich gehe auf sie nur an den Stellen ein, wo es sich aus dem Zusammenhang meiner eigenen Darstellung ergibt.

### I

Die wichtigste, ja die einzige unmittelbare Quelle für unsere Kenntnis des Werkes ist der von Picander verfaßte Text, abgedruckt im dritten Bande seiner „Ernst-, scherzhaften und satyrischen Gedichte“, Leipzig 1732, S. 49–67. Eine Beurteilung der Fragen, die sich mit dem Werk befassen, ist nur dem möglich, der diesen Text im Zusammenhang kennt. So ist es sehr zu begrüßen, daß Schering ihn abdruckt (Bach-Jahrbuch 1939, S. 13–15). Auf einige Eigentümlichkeiten dieses Textes sei hier ergänzend hingewiesen. Er unterscheidet sich von dem drei Jahre vorher veröffentlichten Wortlaut der Matthäus-Passion darin, daß diesmal nicht nur die von Picander verfaßten Verse, sondern auch der ganze Evangelienbericht und die Choräle mit aufgenommen sind. Die typographische Anordnung ist aus der als Tafel I meiner Arbeit wiedergegebenen S. 51 ersichtlich. Eingangs- und Schlußchor, die Arien und die Choräle sind in größerer Type gedruckt. Beim Evangelienbericht ist die Rollenverteilung angegeben, in der der Text vorgetragen wird.

Wir betrachten zuerst die Bestandteile des Werkes einzeln und beginnen mit dem Bibeltext. Von seiner Vertonung ist ein Turbasatz bekannt. Gerhard Freiesleben hat in der Neuen Zeitschrift für Musik (Jahrg. 83. 1916, S. 237 f.) nachgewiesen, daß der Chor „Pfui dich, wie

fein zerbrichst du den Tempel und bauest ihn in dreien Tagen“ (Mark. 15, 29) durch Parodierung in den Satz des Weihnachts-Oratoriums „Wo ist der neugeborne König der Juden?“ verwandelt wurde. Als Beilage zu dem Heft der Zeitschrift druckte er den Chorsatz mit doppelter Textunterlegung ab. Wenn man auch nicht alle Urteile, die Freiesleben über den Satz des Weihnachts-Oratoriums fällt, unterschreiben kann, so ist doch dieser Nachweis ein großes Verdienst. Wir besitzen dadurch wenigstens ein Stück der Vertonung des Passionsberichtes nach Markus, und zwar einen Satz, der den Text in bedeutender Weise zur Darstellung bringt und in nichts den im Original erhaltenen vierstimmigen Turbasätzen der beiden Passionen Bachs nachsteht. Darf man von diesem Satz auf die anderen, leider verlorenen dramatischen Chöre der Markus-Passion schließen, so kommt man zu dem Urteil, daß es sich um eine vollwertige Evangeliumskomposition gehandelt hat.

Nun stellt Schering in seiner neuen Arbeit (Bach-Jahrbuch 1939, S. 24 bis 26) die These auf, daß die Vertonung des Evangelienberichtes der Markus-Passion dem der Matthäus-Passion sehr nahe gestanden habe, ja ihm an wichtigen Stellen nahezu gleich gewesen sei. Er begründet diese These damit, daß die Texte der entsprechenden Kapitel des Markus- und Matthäus-Evangeliums weitgehende Übereinstimmung zeigen. Die Turbasätze nimmt Schering bei dieser Hypothese allerdings aus (a. a. O. S. 16) und beschränkt sie in erster Linie auf die wichtigsten Jesusworte wie die Einsetzung des Abendmahles oder das Kreuzeswort „Eli, Eli, lama asabthani?“ Als unmöglich betrachtet es natürlich auch Schering nicht, daß Texte die gleich lauten, von Bach eine mehrmalige, ganz verschiedene Vertonung erfuhren. Die Beispiele dafür sind in Bachs Werken zahlreich; aus ihnen geht zugleich hervor, daß Bach auch für die Dauer diese unterschiedenen Vertonungen nebeneinander bestehen ließ.

Der Charakter der ganzen Evangelienvertonung wird zudem nicht nur durch einzelne Wendungen bestimmt, sondern mehr noch durch den Gesamtaufbau, d. h. durch die Gliederung des Stoffes. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt Picanders Textabdruck der Markus-Passion und vergleichen wir ihn mit der Matthäus-Passion, so stellen wir fest: An einzelnen Stellen sind wichtige Übereinstimmungen vorhanden; der Einschnitt zwischen den zwei Werkteilen liegt z. B. in beiden Passionen stofflich an derselben Stelle, bei Markus nach Kap. 14, 52, bei Matthäus nach Kap. 26, 56. Solchen Übereinstimmungen treten aber bedeutende Abweichungen zur Seite, die darauf schließen lassen, daß der biblische Bericht der Markus-Passion ein von der Matthäus-Passion sehr abweichendes Gesicht hatte. Dies sei an einem Beispiel erläutert. Der Abdruck des Textes zeigt, daß in der Markus-Passion der Abschnitt

Mark. 15, 25–34 als ein geschlossener Zusammenhang komponiert war. Diesem Text entspricht im Matthäus-Evangelium das Stück Matth. 27, 37–46; und Bach vertont die Worte hier so, daß er mitten in diese Verse den tiefsten Einschnitt legt, den wir im ganzen zweiten Teil des Werkes finden. Mit den Worten Matth. 27, 45 „Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis“ beginnt der letzte Hauptabschnitt des Evangelienberichtes, wesentlich verschieden von allen vorhergehenden biblischen Stücken, deshalb auch sinnvoll von ihnen durch die Sätze „Ach Golgatha“ und „Sehet, Jesus hat die Hand“ getrennt, die diesen Schlußteil der Passion einleiten. Die Komposition des Markus-Textes muß also in diesem, für den Gesamtaufbau sehr wichtigen Zuge eine andere gewesen sein als die der Matthäus-Passion.

Wir brauchen uns aber, so scheint mir, nicht mit negativen Feststellungen dieser Art zu begnügen. Ich glaube vielmehr, daß man von der Komposition des Evangelienberichtes in dem verlorenen Werke noch einiges von Wichtigkeit erkennen kann. Der Abdruck des Textes bei Picander bietet dafür Anhaltspunkte. Sie liegen in der angegebenen Rollenverteilung. Als Soliloquenten werden dort neben Jesus, Petrus und Judas genannt: Testes (14, 58), Pontifex (15, 2; 15, 4; 15, 9; 15, 12; 15, 14), Miles (15, 36), Centurio (15, 39). In dieser Reihe fallen sogleich die „Testes“ auf. Der Bericht, mit dem sie eingeführt werden, lautet wörtlich (Mark. 14, 57): „Und etliche stunden auf und gaben falsch Zeugnis wider ihn und sprachen.“ Die Worte von „etlichen“ werden an den beiden anderen Stellen unseres Markus-Berichtes (14, 4 und 15, 35) durch den „Chorus“ gesungen. Es wäre also konsequent gewesen, Mark. 14, 58 ebenfalls als Turba zu vertonen; die älteren Meister tun es auch, z. B. Schütz bietet an unserer Stelle der Markus-Passion einen Turbasatz<sup>1)</sup>. Bach ist von dieser Regel abgewichen. Die Testes waren, wie man mit Sicherheit sagen darf, kein Chor, sondern Soliloquenten. Dann aber – das darf man mit höchster Wahrscheinlichkeit sagen – hat Bach ihre Rede als Duett komponiert. Das Matthäus-Evangelium (Kap. 26, 60) berichtet, daß es „zween falsche Zeugen“ waren. Dieser Bericht und seine, wie ich annehme, vorangegangene Vertonung in der Matthäus-Passion waren demnach von Einfluß auf unseren Abschnitt der Markus-Passion.

Noch an einer anderen Stelle findet sich eine merkwürdige Unregelmäßigkeit in den Angaben Picanders über die Rollenverteilung. Sie ist auf Tafel I wiedergegeben. Mark. 14, 19 lautet: „Und sie wurden traurig und sagten zu ihm, einer nach dem andern: Bin ich's? und der andere: Bin ich's?“ Wir vermissen hier die Angaben darüber, von wem die

<sup>1)</sup> Die Frage der Echtheit kann hier beiseite bleiben.

Worte gesungen werden. Man kann aus dem Druck, der an dieser Stelle auch in der zweiten Auflage von 1737 dasselbe Bild bietet, kaum einen anderen Schluß ziehen, als daß der ganze Vers 19 vom Evangelisten gesungen wurde<sup>1)</sup>. Damit durchbricht Bach auch hier die Tradition. Schütz z. B. macht das erste „Bin ich's?“ zum Turbachelor, das zweite übergibt er einem Soliloquenten.

Solches Abweichen Bachs vom überlieferten Kompositionsstil verdient unsere Aufmerksamkeit. Ich habe früher (Bach-Jahrbuch 1928, S. 16) darauf hingewiesen, daß die Matthäus-Passion, wenn auch in geringerem Umfang, solche Freiheit der Tradition gegenüber aufweist, und hoffe, diese Eigentümlichkeit aus dem Gesamtbau der Matthäus-Passion verständlich gemacht zu haben. Die Deutung, die Jansen (Bach-Jahrbuch 1937, S. 99f.) hinzugefügt hat, braucht dem nicht zu widersprechen. Wir sehen Bach auf dem in der Matthäus-Passion eingeschlagenen Wege fortschreiten. Und wir sind schließlich in der Lage, zu zeigen, daß sich dieser Weg über die Markus-Passion noch fortsetzt. Ich denke an das Weihnachtsoratorium (1734). Im zweiten Teil zerlegt Bach die Rede des Engels (Luk. 2, 10 ff.) in zwei Abschnitte, indem er in ihre Mitte zwischen Vers 11 und 12 das Rezitativ „Was Gott dem Abraham verheißen“ und die Arie „Frohe Hirten“ stellt. Den ersten Abschnitt überträgt er dem Soliloquenten und fügt Streicherbegleitung hinzu; der zweite wird vom Evangelisten gesungen und nur vom Continuo begleitet. Im fünften Teil des Weihnachtsoratoriums geht Bach noch weiter, indem er die lange Rede „aller Hohenpriester und Schriftgelehrten unter dem Volk“ (Matth. 2, 4–6) allein dem Evangelisten übergibt. So weit war er in der Markus-Passion noch nicht gegangen. Sie scheint mir also, was den Stil der Vertonung des Bibelwortes angeht, zwischen der Matthäus-Passion und dem Weihnachtsoratorium zu stehen.

Man darf die Frage stellen, ob wir noch einen Grund zu erkennen vermögen, warum Bach in der Markus-Passion so vorgeht. Dieser Grund kann – ich drücke mich absichtlich vorsichtig aus – auf zahlensymbolischem Gebiet liegen. Auf diese Weise erhält Bach nämlich im ganzen für die Feinde des Kreuzes Christi zehn Turbasätze. Die Zahl zehn soll in Bachs Werken sehr häufig an das Gesetz erinnern. So könnte sie hier

<sup>1)</sup> Auch Schering stellt sich auf den Standpunkt, daß das erste „Bin ich's“ keine Turba war, da er es in seinem Textabdruck (Bach-Jahrbuch 1939, S. 14) nicht in der Reihe der Chöre anführt. Auffällig ist bei den Worten „Bin ich's?“ im Originaldruck der Wechsel der Type. Er ist vielleicht auf einen Wechsel in der Schreibart des zugrunde liegenden Manuskriptes zurückzuführen. Man darf daran erinnern, daß Bach in der autographen Partitur der Matthäus-Passion an sechs Stellen die deutsche mit der lateinischen Schrift vertauscht. In den Originalstimmen sind diese Worte zumeist entweder durch Zierschrift oder durch Unterstreichung hervorgehoben. Ein Grund, weshalb Bach gerade diese sechs Stellen des Matthäus-Textes so auszeichnet, hat sich bisher nicht nachweisen lassen.

In dieser Gefahr,  
 Hüth mich für falschen Tücken.

**Evang.** Und am ersten Tage der süßen Brodte, da man das Osterlamm opfferte, sprachen seine Jünger zu ihm :

**Chorus.** Wo wilt du, daß wir hingehen, und bereiten, daß du das Oster-Lamm essest ?

**Evang.** Und er sandte seiner Jünger zween, und sprach zu ihnen :

**Jesus.** Gehet hin in die Stadt, und es wird euch ein Mensch begegnen, der trägt einen Krug mit Wasser, folget ihm nach, und wo er eingehet, da sprecht zu dem Haus-Wirth: Der Meister läßt die sagen: Wo ist das Gast-Haus, darinnen ich das Oster-Lamm esse mit meinen Jüngern? Und er wird euch einen grossen Saal zeigen, der gepflastert und bereitet ist, daselbst richtet für uns zu.

**Evang.** Und die Jünger giengen aus, und kamen in die Stadt, und funden, wie er ihnen gesaget hatte, und bereiteten das Oster-Lamm. Am Abend aber kam er mit den Zwölffen. Und als sie zu Tische saßen, und assen, sprach Jesus:

**Jesus.** Warlich, ich sage euch, einer unter euch, der mit mir isset, wird mich verrathen.

**Evang.** Und sie wurden traurig, und sagten zu ihm, einer nach dem andern: Bin ichs?

**Evang.** Und der andere: Bin ichs?

CHORAL.

Ich, ich und meine Sünden,  
 Die sich wie Körnlein finden

D 2

Des



besagen, daß Christus um des Gesetzes willen ans Kreuz gehen mußte. In gewissem Sinn hätten wir hier eine Parallele zu den von Jansen (Bach-Jahrbuch 1937, S. 100) ähnlich gedeuteten zehn großen Doppelchören der Matthäus-Passion.

## II

Die Markus-Passion enthielt, wie der Text zeigt, in jedem Teil acht Choräle. Manches an der Wahl dieser Strophen befremdet uns. An die Verdeutschung des Kreuzeswortes Jesu „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“ knüpft der Choral an: „Keinen hat Gott verlassen“. Was Spitta (II, 380) mit Recht zu der auch in der Markus-Passion auftretenden Strophe „Befiehl du deine Wege“ sagt, daß nämlich die Haltung der Strophe zu dem Ungeheuren, das der Gottessohn erleidet, nicht recht passen will, gilt hier in erhöhtem Maße. Noch eigentümlicher berührt uns vielleicht die Strophe des Lutherliedes „Das Wort sie sollen lassen stahn“, die dem Bericht von der Teilung der Kleider Jesu folgt. Inhaltlich ergeben sich jedoch zwei Anknüpfungen: Die eine liegt in dem „Laß fahren dahin“, die andere in dem Gedanken, daß das Handeln der Kriegsknechte die Erfüllung des prophetischen „Wortes“ aus Psalm 22, 19 ist, auf das der entsprechende Matthäus-Text (27, 35) ausdrücklich hinweist. Und doch scheinen mir diese Deutungen noch nicht auszureichen. In seinem Werk „Joh. Seb. Bach, Frömmigkeit und Glaube“ (Gütersloh 1938) betont Hans Besch immer wieder mit Nachdruck, daß vieles in Bachs Werken vollständig nur verstanden werden kann, wenn man es in engem Zusammenhang mit der Theologie des Luthertums betrachtet. In der lutherischen Bibelexegese finden wir eine auf Augustin zurückgehende Auslegung des uns beschäftigenden Zuges der Passionsgeschichte weit verbreitet. Augustin sagt, nachdem er die Berichte aller vier Evangelien von der Teilung der Kleider Jesu zitiert hat, wörtlich:

„Quaerat forte aliquis, quid significet in tot partes vestimentorum facta divisio, et de tunica illa sortitio. Quadripartita vestis Domini Jesu Christi quadripartitam figuravit eius Ecclesiam, toto scilicet, qui quatuor partibus constat, terrarum orbe diffusam, et omnibus eisdem partibus aequaliter, id est concorditer distributam . . . Tunica vero illa sortita omnium partium significat unitatem . . . Nec ideo ista non aliquid boni significasse quis dixerit, quia per malos facta sunt, non scilicet per eos qui Christum secuti, sed qui sunt persecuti. Quid enim de ipsa cruce dicturi sumus, quae certe similiter ab inimicis atque impiis Christo facta et impacta est?“ (Augustinus: In Johannis Evangelium Tractatus 118. – Migne. Ser. Lat. 35, 1949.)

Die vier Teile der Kleider sind also ein Bild der über die Welt ausgebreiteten Kirche; der ungeteilt bleibende Rock deutet auf die Einheit

aller Glieder der Kirche; die Kriegsknechte aber müssen, obwohl Feinde Christi, dies verwirklichen. Diese Auslegung hat das Mittelalter überdauert. Wir begegnen ihr in der lutherischen Orthodoxie, z. B. in der „Biblischen Erklärung“ des Johannes Olearius, die, wie Hans Preuß (Bachs Bibliothek. – Zahn-Festgabe. Leipzig 1928, S. 105 ff.) zeigt, eins der wichtigsten Werke unter Bachs Büchern war. Dort wird von Mark. 15, 24 auf Matth. 27, 35 und von da auf Joh. 19, 23 verwiesen, wo es dann lautet:

„Denn die Ecclesia quadripartita gegen Morgen, Abend, Mittag und Mitternacht sollte sich in die Beute teilen.“

Wir kennen den Einfluß der Bibelexegese des Olearius auf Bach und müssen annehmen, daß Johann Sebastian auch diese Stelle gelesen hat. Dann hat er mit der Strophe:

Das Wort sie sollen lassen stahn.  
Das Reich muß uns doch bleiben.

der „Unitas Ecclesiae“ lutherischen Ausdruck verliehen.

Die uns so sehr fremd anmutende Wahl einer Strophe des Liedes „Ein feste Burg“ gerade zum Vespertagesgottesdienst des Karfreitages erklärt sich dabei aus der zu Bachs Zeiten in Leipzig gültigen Gottesdienstordnung. Georg Rietschel, einer der hervorragendsten Kenner der Liturgiegeschichte, hat im Festbuch zum 2. Deutschen Bachfest, Leipzig 1904 (S. 75), auf die „Leipziger Kirchen-Andachten“ von 1694 hingewiesen, aus denen wir ein genaues Bild der Gottesdienste gewinnen, wie sie auch noch zu Bachs Zeit gehalten wurden. Im 2. Teil dieses Buches finden sich die Lieder, die den einzelnen Sonntagen und Kirchenzeiten zugewiesen waren. Auf S. 80 steht „Ein feste Burg“, und zwar unter den Passionsliedern.

Anderes bei der Betrachtung der Choräle der Markus-Passion erinnert an die Matthäus-Passion. In beiden Werken weicht nämlich Bach von seiner bisherigen Gepflogenheit ab, indem er Strophen, die demselben Liede entnommen sind, in einer anderen als der originalen Reihenfolge bietet. In der Markus-Passion steht die vierte Strophe von „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ im ersten Teil, die zweite folgt erst im zweiten Teil. „Ich will hier bei dir stehen“ (sechste Strophe von „O Haupt voll Blut und Wunden“) steht vor „Du edles Angesichte“ (der zweiten Strophe desselben Liedes). Ich habe in meiner Arbeit über die Matthäus-Passion (Bach-Jahrbuch 1928, S. 67f.) versucht, die dort ebenfalls vorkommende Umstellung der Strophen des Gerhardtschen Liedes aus der Entstehung des Werkes zu erklären. Wenn diese Erklärung richtig ist, so kommen wir zu der Feststellung: Bach hat den

in der Matthäus-Passion aus einem bestimmten Anlaß mit einem Liede beschrittenen Weg in unserem Werk mit zwei Liedern fortgesetzt. Und auch hier läßt sich wiederum zeigen, daß diese Linie über die Markus-Passion hinaus im Weihnachtssoratorium ihre Fortsetzung gefunden hat.

Von großem Interesse ist nun vor allem die Frage nach den Tonsätzen dieser Choräle der Markus-Passion. Es darf wundernehmen, daß man zu ihrer Beantwortung bisher noch nicht auf die Sammlung zurückgegriffen hat, die C. Ph. Em. Bach in den Jahren 1784–1787 in vier Teilen veröffentlichte. Von den in diesen Bänden zusammengetragenen Sätzen ist der größere Teil in den erhaltenen Werken J. S. Bachs nachzuweisen. Es bleiben etwa hundert über, von denen wir annehmen müssen, daß sie aus verlorenen Bachschen Kompositionen stammen. C. Ph. Em. Bach hat die Choralsätze seines Vaters bekanntlich ohne Angabe der Texte veröffentlicht. Wer den Stil des vierstimmigen Choralatzes bei Bach kennt, weiß jedoch, daß diese Sätze in den meisten Fällen nur für eine Textstrophe bestimmt sind, und daß Bach darin nicht nur dem allgemeinen Stimmungsgehalt, sondern sehr häufig auch einzelnen Wendungen, ja einzelnen Worten des Textes musikalischen Ausdruck verleiht. Dies gilt nicht sklavisch und für jeden Fall. Manche Sätze dienen von vornherein zwei Texten, so der Eingangssatz der Motette „Jesu, meine Freude“, der zur Schlußstrophe wiederholt wird. Manchmal änderte Bach auch nachträglich, indem er einen neuen Text unterlegte. Der *E*-dur-Choral „Erkenne mich, mein Hüter“ wurde in der Matthäus-Passion ursprünglich auf die Worte „Es dient zu meinen Freuden“ wiederholt; erst bei der letzten Überarbeitung der Passion vertauschte Bach die Strophe mit „Ich will hier bei dir stehen“, ohne am Tonsatz etwas zu ändern. Man darf also nicht glauben, in jedem Einzelfall sei Bachs Choralatz nur an einen einzigen Text gefesselt. Dennoch gilt, daß bestimmte charakteristische Wendungen der Sätze durch den Text veranlaßt sind, umgekehrt also auch untextiert erhaltene Sätze durch den Nachweis der Worte ihren Sinn enthüllen können.

Unter diesem Gesichtspunkt treten wir an die Choral Sammlung C. Ph. Em. Bachs heran; jedoch ist hier, damit wir keine übereilten Schritte tun, noch einiges zu berücksichtigen. Wir suchen die Tonsätze zu sechzehn Textstrophen. Dabei müssen wir gestehen, daß nicht feststeht, ob dies alles wirklich einfach vierstimmige Choralsätze gewesen sind. Es besteht durchaus die Möglichkeit, daß der eine oder andere Satz figuriert behandelt war<sup>1)</sup>; es mag auch ein vierstimmiger Satz mit figurierter Instrumentalbegleitung dabeigewesen sein. In solchen Fällen würden

<sup>1)</sup> Schering rechnet ebenfalls mit dieser Möglichkeit (siehe Bach-Jahrbuch 1939, S. 16).

wir keine Aussicht haben, die Vertonung bei C. Ph. Em. Bach zu finden. In der Mehrzahl der Fälle aber, das darf als sicher gelten, waren es einfach vierstimmige Choräle.

Sodann gilt es zu beachten, daß C. Ph. Em. Bachs Sammlung keineswegs vollständig ist. Wir besitzen in Bachs Werken rund dreißig vierstimmige Choräle, die wir bei seinem Sohn vermissen<sup>1)</sup>. Ja, nicht einmal die nachweislich in seinem Besitz befindlichen oder ihm bekannten Werke seines Vaters schöpfte der Sohn restlos aus. Aus der Johannes-Passion fehlt bei ihm der Satz „Dein Will gescheh“, aus dem Weihnachtsoratorium der Satz „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall“. Wir müssen deshalb darauf gefaßt sein, aus der Markus-Passion vielleicht auch nicht alle Sätze zu finden. Oder umgekehrt gesagt: Wenn wir glauben, eine Reihe von Sätzen unseres verlorenen Werkes zu erkennen, so ist das Fehlen anderer kein Gegenbeweis gegen die Richtigkeit der vorgenommenen Identifizierungen. Ferner übernimmt J. S. Bach gelegentlich einen Choralatz aus einem Werk in ein anderes<sup>2)</sup>. Dies bedeutet, daß wir auch mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß der oder jener der Choräle mit einem in einem bekannten Werk Bachs stehenden Satz identisch ist, zumal wenn die Texte übereinstimmen.

Schließlich ist eine Eigentümlichkeit der Sammlung C. Ph. Em. Bachs zu berücksichtigen. In ihr erscheinen nicht wenige Sätze transponiert. Als Beleg zwei Beispiele aus der Matthäus-Passion: „Erkenne mich, mein Hüter“ steht in *D-dur*; „Wenn ich einmal soll scheiden“ in *h-moll*. Sollte es uns also glücken, Choräle der Markus-Passion bei C. Ph. Em. Bach zu entdecken, so bleibt die Frage nach deren Originaltonart offen. Dies ist, wie ich noch zeigen werde, im Blick auf das ganze Werk ein großer Verlust.

Alle diese Einschränkungen mußten zunächst gemacht werden. Sie dürfen uns aber nicht hindern, der Markus-Passion auch von dieser Seite näherzukommen. Überschaun wir die ganze Reihe ihrer Choräle, so sehen wir: Die meisten Choralweisen treten nur einmal auf. Die Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ kommt jedoch dreimal vor, die Melodie „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ zweimal. Die Wiederholung bestimmter Weisen hat unser Werk also mit den vollständig er-

<sup>1)</sup> In C. Ph. E. Bachs Sammlung fehlen z. B. folgende Sätze: Das Aug allein das Wasser sieht (Mel.: Christ, unser Herr, zum Jordan kam. — Schluß der Kantate Nr. 7); Erleucht auch unsern Sinn und Herz (Mel.: Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. — Schluß der Kantate 116); Hier ist das rechte Osterlamm (Mel.: Christ lag in Todesbanden. — Schluß der Kantate Nr. 4).

<sup>2)</sup> Der Choral „Dein ist allein die Ehre“ (Mel.: Jesu, nun sei gepreiset) ist z. B. den Kantaten Nr. 41 und Nr. 171 gemeinsam. Schering zieht für die Choräle der Markus-Passion diese Möglichkeit ebenfalls in Betracht (siehe Bach-Jahrbuch 1939, S. 16).

haltenen Passionen Bachs gemeinsam. Leider ist es nicht mehr möglich, festzustellen, nach welcher Melodie „Jesu, meines Lebens Leben“ (Strophe: „Man hat dich sehr verhöhnnet“) gesungen wurde. In den in Frage kommenden Leipziger Gesangbüchern werden außer der eigenen Melodie genannt: „Werde munter, mein Gemüte“, „Jesu, der du meine Seele“, „Alle Menschen müssen sterben“. Einen Anhaltspunkt hätten wir, wenn in Bachs Werken auch nur eine Strophe des Liedes vorkäme. Dies ist aber nicht der Fall. So müssen wir auf die Feststellung dieses Satzes verzichten. Das Ergebnis der Untersuchung der Chorsätze unserer Passion geht aus der folgenden Übersicht hervor:

#### Sie stellen uns wie Ketzern nach

Str. 4 von „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ (Justus Jonas).

Eigene Melodie.

Die Bestimmung des Satzes ist sowohl unter den untextierten Stücken (1784, Nr. 31; 1787, Nr. 235; 1787, Nr. 284) als auch unter den textierten (aus den Kantaten 114 und 178) kaum möglich.

#### Mir hat die Welt trüglich gericht

Str. 5 von „In dich hab ich gehoffet, Herr“ (Adam Reißner).

Eigene Melodie.

Untextierte Stücke sind nicht erhalten. Von den textierten (Matthäus-Passion und Weihnachtsoratorium) kommt vielleicht der Satz der Passion zu demselben Text in Frage.

#### Ich, ich und meine Sünden

Str. 4 von „O Welt, sieh hier dein Leben“ (Paul Gerhardt).

Melodie: O Welt, ich muß dich lassen.

Vier untextierte Stücke sind erhalten (1786, Nr. 275; 1787, Nr. 288; 1787, Nr. 362; 1787, Nr. 365). Davon könnte es 1786, Nr. 275 sein.

Von den textierten Sätzen (zwei der Matthäus-Passion, einer der Johannes-Passion, je einer aus Kantate 13 und 44) kommt der Satz der Johannes-Passion zu dem gleichen Text in Betracht.

#### Wach auf, o Mensch, vom Sündenschlaf

Str. 13 von „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Johann Rist).

Eigene Melodie.

Der textierte Satz der Kantate 20 kommt wohl nicht in Frage; dagegen paßt der untextierte Satz 1786, Nr. 274 sehr gut. Die Rhythmisierung der Melodie ist dieselbe wie in der zeitlich der Markus-Passion

benachbarten Kantate 60. Stimmführung (Baß: „Wach auf“) und Harmonisierung stimmen vortrefflich zu unserer Strophe.

#### Betrübtes Herz, sei wohlgemut

Str. 1 dieses Liedes (Andreas Kritzelmann).

Melodie: Wenn mein Stündlein vorhanden ist.

Die textierten Stücke aus Kantate 31 und 95 kommen nicht in Betracht. Dagegen paßt von den drei untextierten Stücken (1784, Nr. 51; 1787, Nr. 321; 1787, Nr. 350) das zweite vor allem in der Harmonisierung der ersten, vierten und letzten Zeile so gut zu unserem Text, daß er wohl als dessen Vertonung anzusprechen ist.

#### Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt

Str. 1 dieses Liedes (Johann Hermann Schein).

Eigene Melodie.

Die Bestimmung des Satzes ist kaum möglich. Untextiert ist nur 1784, Nr. 44 vorhanden, textiert ein Satz der Johannes-Passion und der Kantate 139.

#### Jesu, ohne Missetat

Str. 8 von „Jesu Leiden, Pein und Tod“ (Paul Stockmann).

Eigene Melodie.

Untextierte Stücke fehlen. Von den textierten (eins der Kantate 159 und zwei der Johannes-Passion) ist es schwerlich eins gewesen.

#### Ich will hier bei dir stehen

Str. 6 von „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Paul Gerhardt).

Melodie: Herzlich tut mich verlangen.

Untextiert sind drei Stücke erhalten (1786, Nr. 270; 1787, Nr. 285; 1787, Nr. 366); textiert außer den bekannten Sätzen aus der Matthäus-Passion und dem Weihnachtsoratorium je einer aus Kantate 135 und 153. Der zu demselben Text gehörige Satz der Matthäus-Passion kann in Frage kommen; doch ist zu beachten, daß diese Worte 1731 noch nicht in der Matthäus-Passion standen.

#### Was Menschenkraft und -witz anfäht

Str. 2 von „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ (Justus Jonas).

Eigene Melodie.

Nachweis der erhaltenen Sätze siehe bei: Sie stellen uns wie Ketzern nach. Die kühne und überraschende Harmonisierung der fünften

und sechsten Zeile, die der Satz 1787, Nr. 284 bietet, paßt so vortrefflich zu unserem Text, daß wir in diesem Satz den gesuchten Choral erblicken dürfen.

#### Befiehl du deine Wege

Str. 1 dieses Liedes (Paul Gerhardt).

Melodie: Herzlich tut mich verlangen.

Nachweis der erhaltenen Sätze siehe bei: Ich will hier bei dir stehen. Übereinstimmung des Satzes mit dem der Matthäus-Passion zu demselben Text ist möglich.

#### Du edles Angesichte

Str. 2 von „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Paul Gerhardt).

Melodie: Herzlich tut mich verlangen.

Nachweis der erhaltenen Sätze siehe bei: Ich will hier bei dir stehen. Auch hier kommt Identität mit dem Satz der Matthäus-Passion zu denselben Worten in Frage.

#### Herr, ich habe mißgehandelt

Str. 1 dieses Liedes (Johann Franck).

Eigene Melodie.

Beide untextiert erhaltenen Sätze (1784, Nr. 35; 1787, Nr. 286) kommen in Betracht.

#### Man hat dich sehr hart verhöhnet

Str. 4 von „Jesu, meines Lebens Leben“ (Ernst Christian Homburg).

Die damals gebrauchte Melodie ist nicht mit Sicherheit festzustellen; der Satz ist daher kaum zu bestimmen.

#### Das Wort sie sollen lassen stahn

Str. 4 von „Ein feste Burg ist unser Gott“ (Martin Luther).

Eigene Melodie.

Von den zwei untextierten Stücken kommt 1786, Nr. 250 nicht in Betracht, da die Rhythmisierung der siebenten Zeile deutlich auf Str. 2 des Liedes hinweist. Dagegen kommt der andere untextierte Satz 1784, Nr. 20 ebenso in Frage wie der Schlußsatz der (1730 vollendeten) Kantate 80.

#### Keinen hat Gott verlassen

Str. 1 dieses Liedes (Andreas Keßler).

Eigene Melodie.

Nur ein Satz ist erhalten; dieser ist untextiert (1785, Nr. 129) und wahrscheinlich der gesuchte.

O Jesu, du

Str. 8 von „O Traurigkeit“ (Johann Rist).

Eigene Melodie.

Auch hiervon ist nur ein, wiederum untextierter Satz vorhanden (1784, Nr. 60) und wahrscheinlich der gesuchte.

In sechs Fällen halte ich es für möglich, wenn auch in verschiedenem Grade für wahrscheinlich, daß Identität des Satzes mit einem Choral eines anderen Werkes vorliegt. Vielleicht erscheint diese Annahme kühn. Mich bestärkt jedoch in meiner Vermutung der Umstand, daß die Markus-Passion, wie wir ja wissen, verhältnismäßig viele Parodien enthielt, d. h. ihren Bestand an Sätzen ohnehin größtenteils mit anderen Werken gemeinsam hatte. Dabei ist nicht zu übersehen, daß die Sätze, die dem Text nach sowohl in der Markus-Passion wie in einer der anderen Passionen vorkommen, jedesmal anders eingegliedert sind. Ein Beispiel: „Mir hat die Welt trügerlich gericht“ steht in der Markus-Passion nach dem Bericht von dem Verrat des Judas (nach Mark. 14, 11), in der Matthäus-Passion innerhalb des Verhörs vor dem Hohen Rat (nach Matth. 26, 60a). Es handelt sich also in keinem dieser Fälle um eine sklavische Übernahme aus einem Werk in das andere, selbst wenn nicht nur der Text, sondern auch der Satz übernommen sein sollte.

In mehreren Fällen habe ich es als sehr wahrscheinlich bezeichnet, daß einer der untextiert überlieferten Sätze die gesuchte Vertonung der in Frage kommenden Textstrophe ist. Um dem Leser das Urteil zu erleichtern, ob ich hiermit im Recht bin, lasse ich drei von diesen Stücken folgen und lege die Texte nach der Markus-Passion unter.

Wach auf, o Mensch, vom Sündenschlaf

Wach auf, o Mensch, vom Sün - den - schlaf, er -  
 Wach auf, es ist doch ho - he - Zeit, es

mun - tre dich, ver - lor - nes Schaf und bes - sre  
kommt her - an die E - wig - keit, dir dei - nen

bald dein Le - ben! } Viel - leicht ist heut der letz - te  
Lohn zu ge - ben. }

Tag. Wer weiß noch wie man ster - ben mag.

Betrübtes Herz, sei wohlgemut

Be - trüb - tes Herz, sei wohl - ge - mut, tu nicht so gar ver -

za - gen. Es wird noch al - les wer - den gut, all dein Kreuz, Not und

Kla - gen wird sich in lau - ter Fröhlichkeit ver - wan - deln in gar

kur - zer Zeit, das wirst du wohl er - fah - ren.

Was Menschenkraft und -witz anfäht

Was Men - schen - kraft und -witz an - fäht, soll  
Er sit - zet an der höch - sten Stätt, er

uns bil - lig nicht schrek - ken.)  
wird ihrn Rat auf dek - ken.) Wenn

sies aufs Klüg - ste grei - fen an, so geht Gott dochein

an - dre Bahn. Es steht in sei - nen Hän - den.

## III

Ich komme zu den madrigalischen Bestandteilen der Passion. Wilhelm Rusts Entdeckung, daß der Eingangs- und der Schlußchor, dazu drei Arien des Werkes aus der Trauerode auf Christiane Eberhardine stammen, die entsprechenden Sätze der Passion also Parodien waren <sup>1)</sup>, hat schon früh den Gedanken nahegelegt, daß vielleicht auch die bisher nicht wiedergefundenen hierhergehörigen Stücke aus der Markus-Passion in erhaltenen Werken Bachs nachgewiesen werden können. Es sind dies die drei Arien:

Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen.  
 Angenehmes Mordgeschrei.  
 Welt und Himmel, nehmt zu Ohren.

Arnold Schering sagt dazu (Bach-Jahrbuch 1921, S. 73): „... so ist zu vermuten, daß zum mindesten die übrigen drei Arien ... ebenfalls nicht ursprünglich für die Passion geschrieben waren.“ Diese Vermutung übernimmt Terry (J. S. Bach. Deutsche Ausg., S. 247). Auch in seiner neuen Studie über die Passion (Bach-Jahrbuch 1939, S. 15) rechnet Schering mit dieser Möglichkeit. Der umgekehrte Fall ist jedoch ebenfalls in Betracht zu ziehen, daß nämlich die Passionsarien durch Anwendung des Parodieverfahrens in spätere Kompositionen Bachs übergingen.

Wenn wir es unternehmen, nach etwa vorhandenen Parallelstücken zu unseren Sätzen unter Bachs Arien zu suchen, so befinden wir uns zunächst einem schier unübersehbaren Stoff gegenüber. Es gilt, ihn zuerst sinnvoll zu gliedern, um einen Weg zu finden. Das Parodieren ist bekanntlich keine rein musikalische Aufgabe; der Textverfasser ist vielmehr in zahlreichen Fällen an ihr ebenso beteiligt wie der Komponist. Es erscheint daher ratsam, bei der Gruppierung der Sätze vom Text auszugehen und zuerst formale Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Danach lassen sich Bachs Arien in zwei große Gruppen einteilen: Prosaarien und Versarien. Halten wir uns an diese Gruppierung, so ergibt die

<sup>1)</sup> Der Nachweis findet sich BG 20, 2, S. IX.

Untersuchung, daß Bachs Vorgehen, je nachdem ob an dem Parodieverfahren nur Versarien oder auch Prosaarien beteiligt sind, nicht unwesentlich verschieden ist.

Ich beginne mit der kleineren Gruppe, den Prosaarien. Hier können wir uns an Bachs Kirchenkompositionen allein halten, da sich in seinen weltlichen Vokalwerken keine Prosaarien finden. Auch in den Kirchenwerken sind sie nicht sehr zahlreich. Hier finden wir in den Kantaten rund anderthalb Dutzend Arien mit Prosatexten<sup>1)</sup>; zu ihnen kommen die Arien aus den Magnificat und den Messen. Zwei Beobachtungen sind hier wichtig. Die erste ist der verwandte Charakter aller dieser Texte; sie bestehen entweder aus reinem Bibelwort (so stets in den Kantaten und dem Magnificat) oder aus Worten, die seit Jahrhunderten fest geformt im liturgischen Dienst stehen und in allen christlichen Kirchen der Welt das höchste Ansehen genießen (so in den Messen). Hiermit steht die zweite Beobachtung in innerstem Zusammenhang, daß zwar eine größere Anzahl dieser Arien ihre Entstehung dem Parodieverfahren verdankt, daß aber das Umgekehrte niemals nachzuweisen ist, d. h. daß keiner der Sätze durch Parodierung in einen anderen mit frei verfaßtem Text verwandelt wurde. Das bildet eine bedeutsame Parallele dazu, daß Bach zwar häufig Stücke, die er zu weltlichem Gebrauch geschaffen hatte, in die Kirche versetzt, niemals aber den umgekehrten Weg geht. So also auch hier: Hat Bach eine Musik zu einem Text von ökumenischem Ansehen oder gar auf ein Wort der Heiligen Schrift komponiert, so wird sie nicht mehr einem bloßen Menschenwort angepaßt. Dies bedeutet zunächst grundsätzlich soviel: Sollten wir unter den Prosaarien Bachs einen Satz finden, der als Vertonung eines der von uns behandelten Texte aus der Markus-Passion anzusprechen ist, so haben wir in der Passionsarie das Original zu erblicken.

Diejenigen Prosaarien Bachs, die Parodien sind, und zu denen das Urbild erhalten ist, lassen Bachs Vorgehen auf diesem Gebiet einigermaßen deutlich erkennen. Man muß feststellen, daß Bach die mannigfachsten Wege geht, d. h. daß er die Vorbilder in verschiedenster Weise und in verschiedenstem Maße umformt. Ein Satz wie „Domine Fili“ der Messe in *g*-moll ist seinem Original („Du, Herr, du krönst allein“) gegenüber bedeutend länger. Die Arie des Himmelfahrtsoratoriums „Ach bleibe doch“ wird bei der Neuformung zum „Agnus Dei“ der *h*-moll-Messe stark gekürzt. Die Arie „Gratias agimus tibi“ der *G*-dur-Messe hält sich eng an ihre Vorlage „Warum betrübst du dich“, während das „Quoniam tu solus sanctus“ der gleichen *G*-dur-Messe eine ganz

<sup>1)</sup> Da die gesuchten Solostücke Arien sind, nicht Duette oder Solosätze für mehrere Stimmen, erstreckt sich unsere Untersuchung auch nur auf vokal einstimmig besetzte Sätze.

freie Ausgestaltung von „Falscher Heuchler Ebenbild“ ist. Etwa in der Mitte zwischen diesen beiden letzten Fällen steht das „Quoniam“ der *A*-dur-Messe, dessen erste Hälfte nahe bei dem zugrunde liegenden Satz „Gott ist unser Sonn und Schild“ bleibt, dessen zweite Hälfte aber um so freiere Wege geht. Gewiß ist es möglich, auch unter so komplizierten Verhältnissen in einer solchen Prosaarie die Parodie eines verlorenen Satzes, dessen Text erhalten ist, zu finden. Arnold Schering gelang es, im „Domine Deus“ der *F*-dur-Messe die Arie „Geist und Herze sind begierig“ zu entdecken (Bach-Jahrbuch 1921, S. 93). Es erscheint jedoch unmöglich, zu einem unserer drei Texte unter den Prosaarien die Vertonung zu finden. Von den Arien der kleinen Messen, die wohl in erster Linie in Betracht kämen, ist außerdem nur noch zu einer einzigen kein Vorbild gefunden („Domine Deus“ der *A*-dur-Messe). Und doch können wir nicht mit Bestimmtheit sagen, daß hier kein Satz der Markus-Passion mehr erhalten ist. Die Feststellung der starken Veränderungen, die Bach auf diesem Felde mit seinen Sätzen vornahm, mahnt zur Vorsicht. Wir dürfen nicht weiter gehen als zu der Aussage: Auch wenn in den Prosaarien einer der von uns gesuchten Sätze der Markus-Passion stecken sollte, so werden wir kaum in der Lage sein, ihn zu erkennen oder gar seine Zugehörigkeit zur Markus-Passion zwingend zu beweisen.

Endet also die Untersuchung der Prosaarien Bachs mit einer gewissen Resignation, so können wir bei den Versarien zu größerer Gewißheit gelangen. Bachs Parodieverfahren bei dieser Gruppe von Arien war nämlich von dem bei den Prosaarien verschieden. Mußte sich bei den als Parodien nachgewiesenen Prosaarien die Musik dem Texte fügen, so finden wir bei den parodierten Versarien in den allermeisten Fällen das Umgekehrte. Der neue Text muß sich formal weitestgehend dem vorhandenen Satz anpassen, und zwar nicht nur seiner Musik, sondern auch seinen originalen Worten. Die Ausnahmen von dieser Regel sind der großen Masse der parodierten Versarien gegenüber so wenig zahlreich, daß wir sie nicht zu berücksichtigen brauchen. Die Anpassung des Textes erstreckt sich zunächst auf das Metrum, das zu übernehmen ist. Zum Metrum rechnen wir dabei: Die Zahl der Zeilen und den Rhythmus, die Zahl der Silben in der Zeile, die Stellung und die Art der Reime. Neben dem Metrum spielt natürlich die Frage eine wichtige Rolle, ob durch „Da Capo“ eine Reprise vorgeschrieben ist.

Wollen wir nun bei der Prüfung, ob eins der drei von uns gesuchten Stücke in Bachs Versarien enthalten ist, vorsichtig zu Werke gehen, so tun wir gut daran, zunächst die Bachschen Arientexte darauf zu untersuchen, ob wir in den eben bezeichneten Punkten Übereinstimmung entdecken. Ist dies nicht der Fall, so verzichten wir besser auf weitere

Feststellungen, um nicht ganz schwach begründete Hypothesen aufzustellen. Entdecken wir jedoch Übereinstimmungen der genannten Art, so haben wir die Tonsätze in ihren Einzelheiten zu betrachten. Auf diese Weise gewinnen wir die Abgrenzung des Stoffes, die unserer Untersuchung von vornherein einen klaren Weg weist.

Ich beginne mit der Arie „Angenehmes Mordgeschrei“. Ihr Metrum läßt sich folgendermaßen schematisieren:

Sechszeilig, trochäisch,  
 Silbenzahlen der Zeilen: 7. 8. 8. 7. 8. 7  
 Stellung der Reime: a. b. b. a. c. a  
     a reimt männlich, b weiblich,  
     c reimt nicht.  
 Da Capo ist nicht vorgeschrieben.

Dies Schema kehrt in keiner der erhaltenen Bachschen Versarien wieder. Wir können daher mit der Wiederauffindung des verlorenen Tonsatzes nicht rechnen.

Nicht sehr viel günstiger steht es mit der Arie „Welt und Himmel nehmt zu Ohren“. Ihr Metrum ist folgendes:

Sechszeilig, trochäisch,  
 Silbenzahlen der Zeilen: 8. 7. 7. 7. 7. 8  
 Stellung der Reime: a. b. c. c. b. a  
     a reimt weiblich, b und c männlich.  
 Da Capo ist vorgeschrieben.

Es findet sich hierzu eine einzige Parallele unter Bachs Versarien, nämlich im zweiten Satz der Kantate Nr. 7 (Christ, unser Herr, zum Jordan kam): „Merkt und hört, ihr Menschenkinder.“ Doch kann die Musik dieses Stückes nicht als Vertonung der Worte „Welt und Himmel, nehmt zu Ohren“ gedient haben. Nur mit Gewalt könnte man diese Worte mit dem Tonsatz zur Deckung bringen.

Diese Beobachtung bedeutet eine eindringliche Warnung. Das Gemeinte sei an einem Beispiel erläutert. Von der Musik, die Bach zur Wiedereinweihung der Thomasschule (5. Juni 1732) schuf, ist nur der Text erhalten. Dasselbe gilt von Bachs Kantate zum Namenstag des Kurfürsten August (3. August 1733). Terry schließt nun bei einzelnen Sätzen aus der Gleichheit der Textmetren ohne weiteres auf Identität der Musik (Terry: Bach. Deutsche Ausg., S. 256, Anm. 1). Wie die Arien „Welt und Himmel“ und „Merkt und hört“ beweisen, ist aber Übereinstimmung im Strophenbau noch kein zwingender Grund, gleichen Tonsatz anzunehmen.

Das wird an der dritten der von uns gesuchten Arien, „Falsche Welt“, besonders deutlich. Ihr Metrum sei wieder skizziert.

- Fünfzeilig, trochäisch,
- Silbenzahlen der Zeilen: 8. 7. 8. 8. 7
- Stellung der Reime: a. b. c. c. b
- a reimt nicht,
- b reimt männlich, c weiblich.
- Da Capo ist vorgeschrieben.

Diesem Strophenbau begegnen wir unter Bachs Arien häufig. Ich nenne wenigstens einige der Sätze:

- Geist und Seele sind verwirret  
(2. Satz der Kantate 35),
- Widerstehe doch der Sünde  
(1. Satz der Kantate 54).
- Ach, es bleibt in meiner Liebe  
(5. Satz der Kantate 77),
- Lebenssonne, Licht der Sinnen  
(5. Satz der Kantate 180).

Zieht man sämtliche hierher gehörigen Kompositionen heran, so erkennt man, daß nur die von mir an zweiter Stelle genannte Arie „Widerstehe doch der Sünde“ in Frage kommen kann. Untersuchen wir den Satz in seinen Einzelheiten, so ergibt sich eine so weitgehende Übereinstimmung der Töne mit dem Gehalt und der Deklamation der Worte, daß wir mit Bestimmtheit sagen können: Hier haben wir die gesuchte Vertonung der Passionsarie „Falsche Welt“ vor uns. Ich füge sogleich hinzu, daß sich zeigen läßt: In diesem Fall wurde die Musik original zu dem Text der Markus-Passion geschaffen und erst nachträglich auf den Kantatentext übertragen.

Bevor ich den Nachweis in den Einzelheiten führe, gehe ich auf die Überlieferung der Kantate kurz ein, um den ältesten Notentext zu gewinnen. Man kann zwar auch aus dem heute allgemein verbreiteten Text des Werkes den Beweis erbringen, daß Parodie vorliegt. Aber dieser Notentext ist an einigen Stellen verderbt.

Wilhelm Rust veröffentlichte das Werk 1862 im Bande 12, 2 der Gesamtausgabe und legte, da kein Autograph zu erlangen war, eine Abschrift aus Hausers Besitz zugrunde. Bevor die Sammlung Hauser der Berliner Staatsbibliothek einverleibt wurde, muß die Handschrift abgesplittert sein; sie befindet sich nicht in der Staatsbibliothek. Nun gibt Terry – und das läßt diesen Verlust verschmerzen – in seinem Werk „Joh. Seb. Bach Cantata Texts“ (London 1926, S. 554) an, daß sich die autographe Partitur in der Königlichen Bibliothek in Brüssel

befinde (Sign.: II. 4196; Fétis No. 2444); er fügt hinzu, daß der Schluß der zweiten Arie fehle. Auf Tafel II meiner Arbeit ist eine Textprobe aus diesem Manuskript abgebildet. Schon daraus ist zu erkennen, daß die Handschrift kein Bachsches Autograph ist. Auch die zweite Angabe Terrys erweist sich als unrichtig. Die Handschrift ist nicht unvollständig, vielmehr ist das letzte Blatt verkehrt angefügt; kehrt man seine Rückseite zuvorderst, so ist alles in Ordnung. Der Schreiber der Kopie ist Johann Gottfried Walther. Diese Tatsache ist von Interesse. Spittas Annahme (I, 388), das ursprünglich nahe Freundschaftsverhältnis zwischen Bach und Walther habe später eine Trübung erfahren, ist bereits von Terry (Bach, S. 102) angefochten worden; und dies mit Recht. Das vorliegende Manuskript bestätigt das Bestehen naher Beziehungen auch in späteren Jahren. Walthers Kopie ist offenbar sehr sorgfältig gearbeitet. Sie scheint, da sie bis zu mancherlei Kleinigkeiten mit der Beschreibung übereinstimmt, die Rust von seiner Quelle macht, deren Vorlage gewesen zu sein. Doch übertrifft sie diese. Wenn Rust z. B. über Ungenauigkeit und schwierige Erkennbarkeit in der Anbringung der Continuobezeichnung klagt, so trifft dies für Walthers Abschrift nicht zu. Durch den Zustand seiner Quelle sah sich Rust gelegentlich zu Konjekturen veranlaßt, von denen wir nun absehen können, da wir in Walthers Manuskript einen zuverlässigen Notentext besitzen. Dies in der ganzen Kantate nachzuweisen, ist hier nicht der Ort; ich werde aber bei Besprechung der uns beschäftigenden Eingangsarie an zwei Stellen Walthers Notentext heranziehen.

Wir wenden uns nunmehr dieser Anfangsarie zu. Ich stelle zunächst den Text der Passionsarie neben den des Anfangsatzes unserer Kantate:

Passion	Kantate
Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen	Widerstehe doch der Sünde
Ist der frommen Seelen Gift.	Sonst ergreift dich ihr Gift
Deine Zungen sind voll Stechen,	Laß dich nicht den Satan blenden;
Und die Worte, die sie sprechen,	Denn die Gottes Ehre schänden,
Sind zu Fallen angestift.	Trifft ein Fluch, der tödlich ist.
Da Capo.	Da Capo.

Strophenbau und Satzbau stimmen genau überein. Ja, sogar eins der entscheidenden Worte, „Gift“, finden wir in beiden Texten an derselben wichtigen Stelle, am Ende der zweiten Zeile, d. h. am Ende des Hauptsatzes der Arie. Dabei ist sogleich zu beachten, daß der Reim im Text der Passionsarie rein, in dem der Kantatenarie unrein ist. Schon dies läßt auf den originalen Charakter der Passionsarie schließen. Dies wird

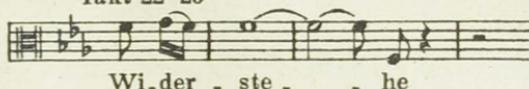
Handwritten musical score for the aria "Widerstehe doch der Sünde" by Johann Gottfried Walther. The score consists of six staves. The top five staves are for instruments: Flute (1), Flute (2), Oboe, Violin I, and Violin II. The bottom staff is for the vocal line. The lyrics "Gott die Sünde nicht anfluchen" are written under the vocal line. The score shows measures 44 to 47. There are some markings like "3" and "4" below the vocal line, and a "5" above the final measure.

Tafel II. Takt 44-47 der Arie „Widerstehe doch der Sünde“  
nach der Handschrift von Joh. Gottfr. Walther

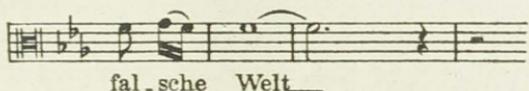


überzeugend deutlich, wenn wir den Tonsatz in den Einzelheiten betrachten. Zunächst fällt auf, daß sich die Worte aus der Markus-Passion mit Ausnahme eines einzigen Tones genau unterlegen lassen. Die Ausnahme findet sich in Takt 24. Die Stelle lautet in der Kantate:

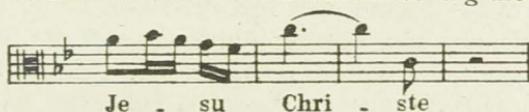
## Takt 22-25



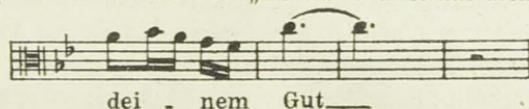
Daraus wird bei Unterlegung des Passionstextes:



Wer mit Bachs Parodien vertraut ist, weiß, daß geringfügige Änderungen dieser Art ohne weiteres angenommen werden dürfen, ja, daß Bach allermeist sehr viel tiefere Eingriffe in den Notentext seiner Sätze vornimmt, wenn er ihnen neue Worte unterlegt. Zu unserem Fall besitzen wir aus den bekannten Parodien, in denen sowohl Urbild wie Umformung erhalten ist, eine genaue Parallele. Man vergleiche Takt 42-45 der Arie „Domine Fili“ aus Bachs Messe in *g*-moll:



mit den entsprechenden Takten der zugrunde liegenden Arie „Du, Herr, du krönst“ (aus der Kantate 187 „Es wartet alles auf dich“):



Wenn es also eines Beweises bedürfte, daß Änderungen dieser Art in Bachs Parodien vorkommen, so haben wir ihn hier in Händen. Dabei ist das Abhängigkeitsverhältnis auch zwischen der Arie „Du, Herr, du krönst“ und der Messenarie das gleiche, das ich zwischen der Arie der Markus-Passion und „Widerstehe“ annehme. Beidemal hat Bach den lang ausgehaltenen Schlußton in einen lang ausgehaltenen Ton mit nachschlagender unterer Oktave verwandelt.

Die Behauptung, daß der uns beschäftigende Satz ursprünglich für die Passion komponiert und dann in die Kantate übernommen ist, gründet sich aber nicht allein auf die bisher genannten Einzelzüge, sondern auf eine genaue Untersuchung der ganzen Arie. Ihr Instrumental-

ritornell und ebenso die Partie der Singstimme setzt mit einer Vorhaltdissonanz ein. Ich notiere den Anfang des Satzes:

„Falsche Welt“ beginnt der Text der Passionsarie. Die Kühnheit dieses Satzanfanges wird bei der Annahme, daß das Stück auf den Passionstext geschaffen wurde, verständlicher. Und doch kommt die stilgeschichtliche Bedeutung der Arie dem Hörer des 20. Jahrhunderts kaum zum Bewußtsein. Wilhelm Rust sagte 1862 davon: „Der Anfang der Kantate ‚Widerstehe doch der Sünde‘ muß als ein musikalisch historisches Ereignis bezeichnet werden. Noch bis in unser Jahrhundert hinein hatte jedes regelmäßige Musikstück, den Theses der Theoretiker zufolge, mit dem Tonischen Dreiklang der Haupttonart zu beginnen. Gewöhnlich schreibt man Beethoven die Neuerung zu, jene allgemeine Regel für besondere Fälle aufgehoben zu haben. Aber schon Bach erlaubte sich diese Freiheit“ (BG. 12, 2, S. VII). Man darf bezweifeln, ob Bach sich diese unerhörte Kühnheit, deren er sich voll bewußt war, in der kurzen, nur aus zwei Arien und einem Rezitativ bestehenden Kantate nahm, einem Werk, dem nicht nur der sonst übliche Schlußchoral fehlt, sondern dem auch keinerlei kirchliche Bestimmung beigegeben ist, so daß es in Breitkopfs Verzeichnis von Michaelis 1761 nicht unter den „Kirchenmusiken“, sondern unter den „Geistlichen kleinen Kantaten und Arien“ erscheint. Mußte es nicht, so fragen wir, ein einzigartiger Anlaß sein, der Bach zu diesem Schritt bewog? Und ein solcher Anstoß liegt in der Markus-Passion vor. Hier schließt sich die Arie „Falsche Welt“ an den Bericht vom Kuß des Judas in Gethsemane an. In diesem

Zuge der Passionsgeschichte tritt die furchtbare Falschheit der Welt in so einmalig grausiger Weise zutage, daß die Durchbrechung sonst unüber-tretbar vorgeschriebener Gesetze zum bedeutsamen Tonsymbol wird.

Und als symbolhaft ist auch der Fortgang des Instrumentalritornells bereits vor Jahren erkannt worden. Otto Dreger widmet in seiner Studie „Die Vokalthematik Joh. Seb. Bachs“ (Bach-Jahrbuch 1934, S. 53) unserer Arie eine Besprechung; er weist darauf hin, daß die Sechzehntel aus Takt 4–6 kurz darauf (Takt 7 und 8) in Umkehrung erscheinen:



Dreger sagt wörtlich: „In Takt 7 und 8 wird das Motiv umgekehrt und erscheint in Sextparallelen als zweites Symbol der Sünde: zärtlich und schmeichelnd.“ Diese ohne Frage richtige Deutung weist von neuem darauf hin, daß die Musik auf unseren Passionstext geschaffen wurde. Denn in der Arie „Widerstehe“ ist weder von Zärtlichkeit noch von Schmeichelei die Rede; wohl aber spricht der Text aus der Markus-Passion gleich in seinem entscheidenden Anfang von beidem: „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen.“ Dies kommt in den schon erwähnten Takten 23 und 24 zum deutlichen Ausdruck, indem hier die Motive des verlogenen Schmeichels und Küssens mit dem lang ausgehaltenen Wort „Falsche Welt“ zusammentreffen:

Musical score for measures 23 and 24. The score includes a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line features the text "fal.sche Welt" under a long note. The instrumental parts show complex rhythmic patterns. The bottom staff includes figured bass notation: 6, 4, 5 4 2, 5 4 2.

Dieselbe Symbolik der Gleichzeitigkeit findet sich in den Takten 29 bis 31. – Von der Verführung durch die falsche Welt sind die „frommen Seelen“ bedroht. Auch von ihnen spricht die Arie ganz deutlich, wenn wir den Passionstext unterlegen (Takt 14–16):

ist der from - - - - - men See-len Gift

Man wird nicht behaupten wollen, daß auf diese Töne nicht auch die entsprechenden Worte aus „Widerstehe“ („sonst ergreift dich ihr Gift“) gesungen werden können; halten wir aber im Zusammenhang des ganzen Satzes die Texte aus der Passion und aus der Kantate nebeneinander, so erkennt man auch an dieser Stelle, daß die Musik ohne Frage zu den Worten aus „Falsche Welt“ geschaffen wurde. Dasselbe gilt von der nahe verwandten Stelle der Arie Takt 26–28.

Wir können die Untersuchung auch auf den Mittelsatz der Arie ausdehnen. Hier finden sich die Takte, in denen Rust glaubte, Konjekturen anbringen zu müssen. Ich stelle sie nach Walthers Abschrift wieder her. Dann lautet:

## Takt 44

und

## Takt 50, Cont.

Rust, dessen Vorlage allerdings auch in einer Kleinigkeit irrt<sup>1)</sup>, wich von diesem Notentext ab, wegen der ungewöhnlich spröden Stimmführung und der harten, fast schmerzhaften Harmonik. Beides findet seine Erklärung in unserem Passionstext:

„Deine Zungen sind voll Stechen.“

Und schließlich findet sich im Mittelsatz an zwei weiteren Stellen Ton-symbolik, die wieder auf dem Gebiet der Harmonik liegt. Der Einsatz der Instrumente in der Mitte der Takte 45 und 51 erfolgt mit einer sehr überraschenden harmonischen Wendung. Ich notiere als Beispiel den Takt 45:

Fal - len an - ge - stift.

Wir befinden uns plötzlich an einem Platze, zu dem wir nicht zu gelangen erwarteten; wir sind irreführt, in eine Falle geraten:

„Und die Worte, die sie sprechen,  
Sind zu Fallen angestift.“

singt die Stimme.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese hochbedeutende Arie erst unter Zugrundelegung des Passionstextes ihre wirkliche Bedeutung enthüllt. Schließlich löst sich aber auf diesem Wege auch die Frage nach der eigenartigen Instrumentation unserer Arie: 2 Violinen, 2 Violen und Continuo. Für Bachs Jugendwerke ist sie charakteristisch; in den dreißiger Jahren, in denen die Kantate entstand, begegnen wir ihr kaum. Walther notiert die 2. Viola im Tenorschlüssel, woraus klar wird, daß nicht Viola da Braccio,

<sup>1)</sup> Es fehlt hier die 6 bei dem ersten Achtel des Taktes 44. Auch dies spricht dafür daß Walthers Kopie die Quelle für Rusts Vorlage war. Wie auf Tafel II zu erkennen ist, war diese 6 beim Abschreiben leicht zu übersehen.

sondern Viola da Gamba gemeint ist. Dies weist schließlich noch einmal auf die Markus-Passion hin; ist doch in der Trauerode, und damit wohl auch in der Passion, die Gambe eins der wichtigsten Instrumente gewesen. Es darf also mit Bestimmtheit gesagt werden: Hiermit ist eine der bisher vermißten Arien der Passion gefunden, ein Satz von höchstem Wert, der zudem original für die Markus-Passion geschaffen worden ist.

## IV

Wir haben die einzelnen Bestandteile der Passion untersucht und kommen nun zu dem Werk als ganzem. Auch wenn man nur wenig darüber wird sagen können, so soll dieses Wenige doch herausgestellt werden. Daß die Gliederung des ganzen Werkes in die zwei Teile dem Stoff und dem Bibeltext nach genau der Matthäus-Passion entspricht, wurde schon gesagt. Beide Werke bieten den Bericht bis zu Jesu Gefangennahme in Gethsemane im ersten Teil, alles folgende im zweiten. Daß Bach dem Einschnitt zwischen den Teilen beidemale eine ganz ähnliche Bedeutung gab, geht aus den Texten der Sätze hervor, mit denen der erste Teil schließt und der zweite beginnt. In der Urfassung endete der erste Teil der Matthäus-Passion mit der Strophe:

Jesum laß ich nicht von mir,  
Geh ihm ewig an der Seiten.

Nah verwandt ist der entsprechende Choral der Markus-Passion:

Ich will hier bei dir stehen,  
Verachte mich doch nicht.

In den Eingangsarien des zweiten Teiles begegnen uns auch Anklänge. In der Markus-Passion heißt es:

Mein Tröster ist nicht mehr bei mir.

In der Matthäus-Passion singt die Altstimme:

Ach, nun ist mein Jesus hin.

Ähnliche textliche Verwandtschaften lassen sich mehrfach nachweisen. Damit ist jedoch für unsere Kenntnis von dem Zusammenhang der Vertonungen noch wenig gewonnen. Wir wissen aus der Matthäus-Passion, dem Weihnachtsoratorium und anderen großen Werken Bachs, daß zwischen den Sätzen, selbst über große Abstände hinweg, musikalische Verknüpfungen bestehen. Groß ist die Zahl der Fälle, in denen das thematische Material der folgenden Arie im vorangehenden Rezitativ, auch im Evangelienrezitativ, schon anklingt. Und wie das Weihnachtsoratorium beweist, bildet Bach solche Verknüpfungen auch dann, wenn die Arien

Parodien sind <sup>1)</sup>. Von all dem können wir in der Markus Passion nichts mehr erkennen, da die Vertonung des biblischen Berichtes verloren ist. Unerkennbar bleibt für uns ein weiterer wichtiger Faktor des Gesamtaufbaus, die Tonartenordnung. Hier helfen uns auch die wiedergefundenen Sätze nichts. Denn bei den Parodien ändert Bach sehr häufig die Tonart. Mir ist es z. B. durchaus unwahrscheinlich, daß „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“ in der ungewöhnlich tiefen Lage von „Widerstehe doch der Sünde“ gesungen wurde. Auch die Choräle, die wir bei C. Ph. Em. Bach glaubten entdecken zu können, geben keinen sicheren Anhaltspunkt; denn, wie ich schon sagte, änderte C. Ph. Em. Bach gelegentlich die Tonlage der Sätze bei Aufnahme in seine Sammlung.

Es bleiben, wie mir scheint, nur zwei Gebiete, auf denen wir von der Markus-Passion als ganzer noch etwas feststellen können: Die Instrumentationsordnung und die Zahlensymbolik. Ich beginne mit der Instrumentation. Zwar ändert Bach auch sie bisweilen beim Parodieren; jedoch behält er sie häufiger bei als die Tonart, zumal wenn der Affektgehalt des neuen Satzes dem des Vorbildes nahe verwandt ist, wie wir von unseren Sätzen sagen müssen. Die Ecksätze des ganzen Werkes haben vollste Instrumentalbegleitung: Zwei Flöten, zwei Oboen d'Amore, zwei Violinen und Viola, zwei Gamben. Der erste Teil schließt mit Choral, bei dem wir Mitgehen aller Instrumente annehmen dürfen. Der Eingangssatz des zweiten Teiles, nicht so stark betont wie Anfang und Schluß des Werkes, bringt eine Instrumentation, die bescheidener ist als die der Ecksätze des Ganzen, in der aber doch alle Farben vertreten sind: eine Flöte, eine Oboe d'Amore, zwei Violinen und die Gamben, letztere unisono. Es bleiben die dazwischenstehenden Arien. Die drei Arien des ersten Teiles sind nunmehr alle wiedergefunden. Ihre Instrumentation ist wichtig: „Mein Heiland, dich vergeß ich nicht“ ist von zwei Gamben begleitet; „Er kommt, er kommt, er ist vorhanden“ läßt die andere Streicherfamilie erklingen: zwei Violinen und Viola; „Falsche Welt“ schließlich kombiniert die Farben der beiden vorhergehenden, indem zu zwei Violinen und Viola eine Gambe tritt. Ich bin mir dessen bewußt, mich auf hypothetischem Boden zu bewegen; denn dieser Beschreibung der Arien liegt die Annahme zugrunde, daß Bach die Instrumentation der entsprechenden Sätze der Trauerode bei ihrer Übernahme in die Markus-Passion beibehielt, und daß auch die Begleitung von „Widerstehe doch der Sünde“ dieselbe blieb wie von „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“. Ich glaube aber, wir sind zu dieser Annahme berechtigt, vor allem weil sich hier eine feine Abtönung der Farben ergibt, zu der wir aus Bachs Werken zahlreiche

<sup>1)</sup> Ich denke z. B. an das Duett „Herr, Dein Mitleid“, dessen Themakopf in dem Rezitativ „Er hat sein Volk getröst“ schon zweimal anklingt.

Parallelen kennen. Zudem läßt diese Instrumentierung einen Schluß auf die nun noch fehlenden Stücke zu. Stimmt meine Annahme, so hat Bach in den Solosätzen des ersten Teiles der Markus-Passion nur Streicher verwendet und sich die Bläser für die Arien des zweiten Teiles verspart. Aus dem Grunde, den ich schon angab, erklingen sie im ersten Satz des zweiten Teiles mit den Streichern kombiniert. Es bleiben zwei Arien über, deren Musik uns unbekannt ist. Übersehen wir das Ganze, so ist der Schluß nicht zu gewagt, daß jede von ihnen Vertreter einer der Bläserfamilien als Begleitung hatte, die eine die Flöte, die andere den Rohrblattbläser. Damit wäre eine innerlich ganz gerundete Instrumentationsordnung in dem Werk gegeben.

Zum Schluß noch ein Wort über die Zahlensymbolik. Wir haben das Gebiet schon einmal flüchtig gestreift, als von den Turbasätzen der Markus-Passion die Rede war. Seit Martin Jansens Hinweisen auf die Zahlensymbolik in Bachs Matthäus-Passion (Bach-Jahrbuch 1937, S. 96 ff.) kann kein Zweifel mehr bestehen, daß Bach dieses Mittel in großem Umfang zur Anwendung gebracht hat. Bedauerlich ist allerdings, daß Jansen aus seinem reichen Material nicht vielmehr Beispiele veröffentlichte, da nur durch Häufung des Beweismaterials der Gegenstand überzeugend dargestellt werden kann. Ich kann aus der Markus-Passion allerdings auch nur noch ein Beispiel nennen, das sich jedoch zwanglos aus dem Text ergibt. Über den Text der Matthäus-Passion sagt Jansen (Bach-Jahrbuch 1937, S. 101): „Die Aussprüche Jesu in den beiden Matthäuskapiteln, die den Stoff zur Matthäus-Passion stellen, sind 22 an der Zahl. 22 ist die Zahl der Geschehnisse auf Golgatha in so erstaunlicher Genauigkeit voraussagenden Leidenspsalms. Dies Faktum hat der bibelfeste Bach sicher bemerkt; er wird von ihm stark ergriffen und in seinem Grübeln bestärkt worden sein.“ Als Ergebnis dieses Ergriffenseins dürfen wir es betrachten, daß Bach den Text der beiden Markuskapitel, den er in unserem Werk vertonte, in 22 Abschnitte gegliedert hat. Dies kann um so weniger als Zufall betrachtet werden, als auch die Gliederung des Bibeltextes in der Matthäus-Passion eine inhaltlich bedeutungsvolle Zahl ergibt: Hier beträgt die Zahl der Evangelienabschnitte 27. Es würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, wollte ich den Nachweis der Bedeutsamkeit dieser Zahl ( $27 = 3 \times 3 \times 3$ ) hier in ganzer Ausführlichkeit an Bachs Werken erbringen. Dies muß einer späteren, umfassenderen Arbeit vorbehalten bleiben.

Wir sind am Schluß angelangt. Es war nur wenig, was sich über die Markus-Passion als Ganzes sagen ließ. Hinzuzufügen wäre nur noch ein Negatives, daß sie an äußerer und innerer Größe der Matthäus-Passion gewiß um vieles nachstand. Solche Unterschiede sind in Bachs

Werken häufiger festzustellen. Unter seinen Messenvertonungen ist die der *h*-moll-Messe sicher die weitaus bedeutendste. Bach ließ ihr noch vier weitere Messen folgen, deren keine an Kyrie und Gloria der *h*-moll-Messe auch nur entfernt heranreichte. Den Abstand zwischen der Matthäus-Passion und unserem Werk können wir uns ähnlich vorstellen. Mit der Markus-Passion scheint Bach zudem auf die Zeitumstände Rücksicht genommen zu haben. Terry gibt (Bach, S. 247) ein anschauliches Bild von dem Zustand der Thomana im Anfang der dreißiger Jahre; durch Umbau und Umzug und alles, was damit zusammenhing, war die Schuldisziplin stark gelockert, so daß Bach seinem Chor in dieser Zeit nicht allzu schwierige Aufgaben stellen konnte. Man darf die verhältnismäßig große Zahl von Solokantaten, die damals entstand, und in denen dem Chor fast ausschließlich der einfache Schlußchoral zufällt, ebenfalls hiermit in Verbindung bringen. Dennoch dürfen wir von der Markus-Passion nicht gering denken. Sie enthielt, das hat auch die Untersuchung ergeben, bedeutende Stücke. Der Satz „Falsche Welt“ nimmt unter Bachs Arien einen hohen Ehrenplatz ein. Der Verlust der Passion bleibt deshalb sehr zu beklagen. Die vorliegende Arbeit war bemüht, ihre Umrißlinien aus dem vorhandenen Stoff klarer erkennen zu lassen. Zugleich war es ihr Ziel, zu zeigen, daß methodisches Suchen nach den vermißten Sätzen jetzt kaum wird weiter vordringen können, die Entdeckung der fehlenden Stücke also der Zukunft überlassen bleiben muß.

## Nachwort

Die hier mitgeteilte Studie über Bachs Markus-Passion wurde von Arnold Schering in das Bach-Jahrbuch 1940 aufgenommen und erscheint, nachdem die ganze Auflage dieses Jahrgangs durch Feuer vernichtet wurde, jetzt unverändert zum zweitenmal. Aus ihr geht hervor, daß ich an entscheidenden Stellen den Arbeitsergebnissen Scherings (Bach-Jahrbuch 1939, S. 1 ff.) nicht zustimme. Obwohl ich meine Stellungnahme nicht begründete, hatte Schering die Großzügigkeit, meinen Aufsatz in der von mir eingereichten Form zum Abdruck zu bringen. Die Erwartung, die ich in seinem ersten Absatz ausspreche, daß die von den bisherigen stark abweichenden Anschauungen, wie sie im Bach-Jahrbuch 1939 vorgetragen wurden, zu einem lebhaften Gedankenaustausch führen würden, ist aus zeitbedingten Gründen nicht in Erfüllung gegangen. Dagegen haben diese neuen Thesen, wesentlich getragen von der Autorität des Verfasser-Namens, an manchen Stellen ungeprüft Aufnahme gefunden. Aus ihnen sind mancherorts Folgerungen gezogen worden, die fraglos nicht in Scherings Sinne sind. So ergibt

sich heute die Notwendigkeit, in eine Diskussion einzutreten. Ich nehme dazu das Wort, indem ich begründe, warum ich mich den neuen Thesen Scherings nicht anschließen vermag und an der bisherigen Beantwortung der hier auftretenden Frage festhalte. Zunächst stelle ich ganz kurz dar, worin die von Schering vertretenen Anschauungen von der bisherigen Betrachtungsweise abweichen, und beschränke mich dabei auf die wichtigsten Punkte.

## 1. Die Datierung der Matthäus- und der Markus-Passion Bisherige Anschauung

Die Matthäus-Passion lag im Frühjahr 1729 in erster Fassung vollendet vor und wurde am Karfreitag dieses Jahres erstmalig aufgeführt. — Die Markus-Passion, im Frühjahr 1731 vollendet, erklang zum ersten Male am Karfreitag dieses Jahres.

### Scherings neue These

Die Daten der ersten Aufführungen der beiden Passionen sind zu vertauschen: Die Markus-Passion erklang am Karfreitag 1729 zum ersten Male. Bach begann mit der Komposition der Matthäus-Passion erst nach Ostern 1729 und brachte sie am Karfreitag 1731 zu Gehör.

## 2. Das Verhältnis der Matthäus-Passion zur Köthener Trauer-Musik Bisherige Anschauung

Beim Tode Leopolds von Köthen (Ende November 1728) war Bach mit der Fertigstellung der Matthäus-Passion beschäftigt. Als er den Auftrag erhielt, für die im März 1729 bei Gelegenheit der endgültigen Beisetzung des Fürsten stattfindende „Leichen-Predigt“ eine Trauer-Musik zu schaffen, benutzte er dazu mehrere Stücke aus der fast vollendeten Passion. Diese Sätze kamen also, bevor sie am Karfreitag 1729 in ihrer Original-Gestalt erklangen, bei diesem Trauer-Gottesdienst zunächst mit Parodietext zu Gehör.

### Scherings neue These

Das Verhältnis zwischen der Köthener Trauer-Musik und den entsprechenden Sätzen der Matthäus-Passion ist das umgekehrte. Bach schuf zunächst die Trauer-Musik als Original-Komposition (begonnen Ende November 1728, aufgeführt März 1729); aus ihr übernahm er mit Hilfe des Parodieverfahrens mehrere Stücke in die zwei Jahre später (1731) vollendete Matthäus-Passion. Hier liegt also ein genauer Parallelfall vor zur Entstehung der Markus-Passion: Im Jahre 1727 hatte Bach

die Trauer-Ode auf Christiane Eberhardine als Original-Werk komponiert; zwei Jahre danach (1729) nahm er daraus mehrere Sätze parodiert in die Markus-Passion herüber.

### 3. Die Nekrolog-Angaben über Bachs Passionen

#### Bisherige Anschauung

Wenn der 1754 von C. P. E. Bach und Joh. Friedr. Agricola verfaßte Nekrolog fünf Passionen Joh. Seb. Bachs nennt, darunter eine zweichörige, so will dies besagen, daß sich diese fünf Werke bei Bachs Tode in seinem Nachlaß vorfanden. Hierunter sind zunächst Vertonungen der Passionsberichte der vier Evangelien zu verstehen; welcher Text der fünften Passion zugrunde lag, ist nicht auszumachen.

#### Scherings neue These

Bach hatte im Laufe seines Lebens mehrere Passions-Werke geschaffen. Bei seinem Tode lagen nur noch die beiden auf uns gekommenen (nach Matthäus und nach Johannes) vor. Sie allein hatten auf die Dauer Bachs Anerkennung gefunden, da sie das Jesus-Bild in der verschiedenen Auffassung, der der drei ersten Evangelien und der des Johannes-Evangeliums, in Tönen gestaltet hatten. Indem der Nekrolog fünf Passionen Bachs nennt, rechnet er außer den beiden uns erhaltenen Werken folgende Stücke dazu:

- a) Die Lukas-Passion, die von den Verfassern des Nekrologs irrtümlicherweise für echt gehalten wurde.
- b) Die Markus-Passion. Diese aber hatte Bach selber zerstört, nachdem er große Teile daraus in andere Werke, auch in die Matthäus-Passion, übernommen hatte.
- c) Eine Passions-Kantate, die im Grundstock aus fünf Stücken bestand, die Bach im Jahre 1727 aus der Johannes-Passion ausgeschieden hatte. Auch dieses Werk war von Bach nachträglich zerstört worden.

### 4. Die Entstehung des Textbuches zur Matthäus-Passion

#### Bisherige Anschauung

Der von Picander im 2. Bande seiner Gedichtsammlung veröffentlichte Wortlaut ist das Ergebnis jahrelanger gemeinsamer Arbeit Bachs und Picanders. Die Komposition erfolgte im engsten Zusammenhang mit der Schaffung des Textes, dessen Abdruck erst nach Vollendung des Werkes.

#### Scherings neue These

Das Textbuch der Matthäus-Passion war schon vor Vollendung der Komposition da. Es ist folgendermaßen entstanden: Nachdem Bach die

Köthener-Trauermusik komponiert hatte, dichtete Picander zu der Mehrzahl der Sätze Parodietexte und ergänzte sie durch Hinzufügung einer sehr viel größeren Anzahl von Stücken zu einer vollständigen Passionsdichtung. Diese veröffentlichte er in dem zur Ostermesse 1729 erscheinenden Bande. Die Vertonung begann Bach erst nach dem Osterfest dieses Jahres.

Es leuchtet ein, daß die an dritter und vierter Stelle genannten Theorien Scherings von allergrößter Tragweite sind; denn sie berühren ebenso Bachs Verhältnis zum biblischen Text wie die Art seines Schaffens, insbesondere die Entstehung seines opus summum, der Matthäus-Passion. Wir lassen die nicht nur bei Schering, sondern auch sonst in der neueren Bach-Literatur (z. B. bei Alfred Heuß) auftretende Anschauung, Bach habe so etwas wie zwei verschiedene Jesusbilder gekannt, beiseite – eine Anschauung, die der lutherischen Orthodoxie und auch Bach völlig fernlag – und versuchen uns die Entstehung der hierher gehörigen Kompositionen nach Scherings Darstellung konkret vorzustellen. Danach war der Hergang folgender: In den letzten Novembertagen 1728 traf in Leipzig die Nachricht vom Tode Leopolds von Köthen ein. Zugleich erhielt Bach den Auftrag zur Schaffung einer Trauer-Musik für die im folgenden März stattfindende endgültige Beisetzung. Hierfür mußte zunächst von Picander das Textbuch gedichtet werden. Danach vertonte es Bach in Gestalt seines umfangreichen vierteiligen Werkes. Nach Fertigstellung der Komposition erst war die Herstellung der Parodietexte und die Hinzufügung aller übrigen madrigalischen Bestandteile der Matthäus-Passion durch Picander möglich. Die Abfassung dieses Passions-Textbuches muß unmittelbar nach Abschluß der Trauer-Musik und zudem in aller kürzester Frist geschehen sein. Denn spätestens Anfang Januar 1729 müssen die ersten Bogen des 2. Bandes der „Ernst-, scherzhaften und satyrischen Gedichte“, auf denen der Text der Matthäus-Passion steht, in Druck gegeben worden sein, da der umfangreiche Band zur Ostermesse ausgedruckt und gebunden vorlag. Rechnen wir für die Abfassung des Textes und die Ausführung der Komposition der Trauer-Musik vierzehn Tage (weniger ist wohl nicht möglich), so müßte das Textbuch der Matthäus-Passion ebenfalls in vierzehn Tagen, allerhöchstens in drei Wochen, entstanden sein. Dies resultiert aus Scherings Thesen mit Notwendigkeit. Wir müssen aber noch einen Schritt weitergehen und feststellen: Schon in dem Textbuch der Matthäus-Passion steckt (durch die mit dem Einschalten der madrigalischen Stücke gegebene Gliederung des biblischen Berichtes) einer der entscheidenden Faktoren des Gesamtaufbaues dieses Werkes. Die Architektur dieses Kunst-

werkes, eines der höchsten, die das Abendland hervorgebracht hat, ist also in ganz wesentlichen Zügen nicht von Bach, sondern von Picander gestaltet worden; und dies in der verblüffend kurzen Zeit von zwei oder drei Wochen. – Ohne Frage ist sich Schering über diese notwendige Konsequenz aus seinen Grundthesen klar gewesen. Hier bewahrheitet sich also wieder, was Goethe im Blick auf die wissenschaftliche Arbeit in die berühmten Worte faßt, „daß der eine mit Bequemlichkeit denken mag, was dem anderen zu denken unmöglich ist“. Dies bedeutet aber zunächst nichts anderes, als daß dieser ganze Fragenkomplex gänzlich ungeeignet ist, den Ausgangspunkt der Diskussion zu bilden.

Anders steht es mit den unter Ziff. 1 und 2 mitgeteilten Theorien Scherings. Hier sind – so glaube ich – feste Anhaltspunkte methodischer Art gegeben. Wenn Picander im 3. Bande seiner Gedichte (1732) den Karfreitag 1731 als Aufführungstag der Markus-Passion nennt – er tut es in der 2. Auflage desselben Bandes (1737) ebenfalls –, so wird diese Mitteilung von Schering kurzerhand als Irrtum beiseite geschoben. Wir wollen zugeben, daß ein solcher Irrtum nicht völlig ausgeschlossen ist.<sup>1)</sup> Spittas Datierung der ersten Aufführung der Matthäus-Passion (1729) beruht bekanntlich nicht auf einer Quellenangabe, sondern auf einem Rückschluß. Inzwischen aber ist eine wichtige Quelle nachgewiesen worden, die Spittas Datierung bestätigt. Aus dem Vorwort des Textbuches zu Felix Mendelssohns berühmter Aufführung des Werkes im März 1829 geht hervor, daß Zelter noch einen originalen Kirchentext der ersten Aufführung in Leipzig besaß, der die Jahresangabe 1729 trug. Damit haben wir aktenmäßige, bzw. literarische Belege für die Aufführungsdaten beider Passionen:

Matthäus-Passion: 1729 laut dem in Zelters Besitz befindlichen Textbuch

Markus-Passion: 1731 laut Picanders Gedichten, Band 3, 1. Aufl. (1732) und 2. Aufl. (1737).

Daß an allen drei Stellen ein Irrtum vorliegt ist ausgeschlossen. Die Daten haben hiermit als gesichert zu gelten.

Hieraus ergibt sich aber ein bestimmtes Verhältnis zwischen der Matthäus-Passion und der Köthener Trauer-Musik. Rust und Spitta hatten die Auffassung vertreten, daß in den Parallelstücken beider Werke die Passion das Original, die Trauer-Musik die Kontrafaktur darstelle. Nun ist zwar die Komposition der Trauer-Musik verschollen und nur

<sup>1)</sup> Wie leicht für Schering quellenmäßige Datierungen dieser Art wiegen, habe ich an anderem Ort an dem Beispiel des Weihnachts-Oratoriums gezeigt. (Vergl. meine Schriftenreihe über Joh. Seb. Bachs Kirchen-Kantaten. Berlin: Zeitschriften-Verein 1947 ff., Heft 4. S. 34/35.)

ihr Wortlaut erhalten. Aber schon aus dem Vergleich der Texte läßt sich der zwingende Nachweis führen, daß Rust und Spitta sich nicht geirrt hatten. Ich habe im 5. Heft meiner Schriftenreihe über Bachs Kirchen-Kantaten bei der Behandlung des Parodie-Verfahrens schon davon gesprochen. Die Wichtigkeit der Sache aber macht es erforderlich, hier noch einmal darauf einzugehen.

Ich knüpfe an das in der vorliegenden Arbeit (s. o. S. 17 ff.) über das Parodieren von Vers-Arien Gesagte an. Aus dem dort Dargestellten resultiert: In der Mehrzahl der Fälle läßt schon der Vergleich der Texte Urbild und Nachbild deutlich als solche erkennen. Bei den Arien „Falsche Welt“ und „Widerstehe“ (s. o. S. 20) wies bereits der unreine Reim in der Kantaten-Arie klar darauf hin, daß sie die Parodie, die Passions-Arie das Original ist. Stellen wir nun zwei Texte wie die folgenden nebeneinander:

#### Matthäus-Passion

Ich will bei meinem Jesu wachen.  
So schlafen unsre Sünden ein.

#### Meinen Tod

Büßet seiner Seelen Not.  
Sein Trauern machet mich voll  
Freuden.  
Drum muß auch sein verdienstlich  
Leiden.

Recht bitter und doch süße sein.

#### Trauer-Musik

Geh, Leopold, zu deiner Ruhe  
Und schlummre nur ein wenig ein.

#### Unsre Ruh,

So sonst niemand außer du,  
Wird nun zugleich mit dir begraben.  
Der Geist will sich im Himmel laben  
Und königlich am Glanze sein.

so sieht man auf den ersten Blick eindeutig, daß die Strophe „Ich will bei meinem Jesu wachen“ Original-Dichtung, die daneben stehende „Geh, Leopold“ Kontrafaktur ist. Nicht bei allen Satzpaaren der beiden Werke liegt es so kraß und offenkundig am Tage. Dennoch genügt in sämtlichen Fällen ein durchschnittliches Maß von Sprachgefühl, um das Abhängigkeitsverhältnis in demselben Sinn zu erkennen. Eindeutig steht also nunmehr fest:

- 1) Die Matthäus-Passion wurde am Karfreitag 1729 aufgeführt, die Markus-Passion am Karfreitag 1731.
- 2) Soweit in der Köthener Trauer-Musik Parallelstücke zur Matthäus-Passion vorliegen, sind die Passions-Stücke die Originale.

Damit ist den neuen Thesen Scherings an der entscheidenden Stelle der Boden entzogen. Was er über angebliche Zerstörung der Markus-Passion durch Bach selber, über die Komposition einer ebenfalls nachträglich durch Bach zerstörten Passions-Kantate sagt, sind reine Hypothesen. Wir kennen keinen einzigen Fall, in dem Bach selber ein eigenes

Werk nachträglich zerstört hätte; die Passions-Kantate ist zudem ein rein hypothetisches Gebilde, für das jede Spur eines quellenmäßigen Beleges fehlt.<sup>1)</sup> Allein unter Beibehaltung der Rust-Spittaschen Forschungsergebnisse ist es verständlich, das Picander zuerst (1729) den Text der Matthäus-Passion, danach erst (1732) den der Köthener Trauer-Musik veröffentlichte.<sup>2)</sup> Nicht ohne Gewicht ist dabei die Schilderung von Bachs Wirken in der bekannten Stelle in Gesners Quintilian-Kommentar. Wie ich im 2. Heft meiner Schriftenreihe über Bachs Kirchen-Kantaten (S. 17) gezeigt habe, ist während Gesners Amtszeit in Leipzig die Matthäus-Passion nicht aufgeführt worden.

Wenn schließlich der Nekrolog von 1754 von fünf Passionen Bachs spricht, so kann dies nur in dem Sinne verstanden werden, daß bei seinem Tode fünf echte Passionsvertonungen des Meisters vorlagen.

Daß C. P. E. Bach die unechte Lukas-Passion als ein Werk seines Vaters angesehen haben soll, wie Schering sagt, ist nach den bis heute maßgebenden Forschungsergebnissen Max Schneiders zu diesem Werk ausgeschlossen. An der soeben bezeichneten Stelle (Heft 2 meiner Schriftenreihe) habe ich die Frage, welche biblischen Texte den fünf Passionen Bachs zugrunde lagen, in dem Sinne beantwortet, daß die Passionsberichte der vier Evangelien jeweils in einer einhörig-vierstimmigen Musik vertont waren, der Matthäus-Text daneben in Gestalt eines doppelhörigen Werkes.

Schließlich sei mir erlaubt, auf folgendes hinzuweisen: In der hier abgedruckten Studie aus dem Jahre 1940 habe ich nur sehr gelegentlich und andeutungsweise von Bachs Zahlen-Symbolik gesprochen. Dieser Gegenstand hat inzwischen im 3. und 4. Heft der mehrfach erwähnten Reihe über Bachs Kirchen-Kantaten eine zusammenhängende Darstellung gefunden.

<sup>1)</sup> Scherings Darstellung von Bachs Inanspruchnahme im Frühjahr 1729 wirkt zunächst bestechend. Man übersieht dabei aber sehr leicht, daß auch hier vieles, z. B. die Datierungen der Reisen, reine Hypothese ist.

<sup>2)</sup> Scherings Argumentation, Picander habe den Passions- und den Trauer-Text nicht im gleichen Bande seiner Gedichte veröffentlicht, um den Parodiecharakter der einen der beiden Dichtungen nicht erkennen zu lassen, ist hinfällig. Im 1. Bande seiner Gedichte, nur durch wenige Seiten getrennt, stehen die Texte der Weißenfeller Tafelmusik vom 23. Februar 1725 und der Serenade „Die Feier des Genius“ vom 25. August 1726, deren zweite eindeutig als Parodie der ersten zu erkennen ist.