

## Zu den verschollenen Passionen Bachs

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Wenn die fruchtbaren Anregungen, die Arnold Schering im Bach-Jahrbuch 1939 (S. 1–32) zur Frage der „vierten“ Passion Bachs gegeben hat, noch kein größeres Echo gefunden haben, so ist das gewiß in erster Linie der Ungunst der Zeiten zuzuschreiben. Denn während der Problemkreis der Markus-Passion durch Friedrich Smend (Bach-Jahrbuch 1940/48, S. 1–35) eine einigermaßen abschließende Behandlung erfahren haben dürfte, so ist hinsichtlich der übrigen (ein oder zwei) verschollenen Passionen noch alles ungeklärt; und wenn es auch scheint, als könne uns hier höchstens ein glücklicher neuer Quellenfund restlose Sicherheit bringen, so sind wir dadurch doch nicht der Verpflichtung enthoben, das vorhandene Material so weit wie irgend möglich auszuschöpfen, selbst auf die Gefahr hin, daß uns als Erfolg keine sensationellen Entdeckungen, sondern ein bloßes „Vielleicht“, „Wahrscheinlich“, „Möglicherweise“ zufällt – ein bescheidener Schritt auf dem Wege zur Klarheit über die Bachschen Passionen, zu dem die nachfolgenden Zeilen einen Beitrag leisten möchten.

Seitdem die „Lukas-Passion“ unter dem Gewicht der Argumente Max Schneiders (Bach-Jahrbuch 1911, S. 105–108) und anderer nicht mehr als ein Werk Bachs anerkannt werden kann, gilt die Johannes-Passion ganz unbestritten als Erstling der Passionen Bachs<sup>1)</sup>. Demgegenüber wäre jedoch zu fragen, ob es nicht möglich wäre, daß Bach bereits in Weimar eine Passion geschrieben hat, zumal wir wissen, daß er dort eine Markus-Passion von Reinhard Keiser zur Aufführung brachte, deren Stimmen er sich z.T. eigenhändig abgeschrieben hatte<sup>2)</sup>. Falls das Keisersche Werk etwa – wie einige Anzeichen vermuten lassen – im Jahre 1714 aufgeführt wurde<sup>3)</sup>, könnte dann Bach nicht in

<sup>1)</sup> So sagt z. B. Schering von der „vierten“ Passion: „Gewiß ist nur, daß sie der Leipziger Zeit angehörte“ (Bach-Jahrbuch 1939, S. 28).

<sup>2)</sup> Siehe Spitta, J. S. Bach II, S. 811.

<sup>3)</sup> Näheres hierüber in meinen „Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs“, Dissert. Göttingen 1950.

den Jahren zwischen 1715 und 1717 mit einer eigenen Passion hervorgetreten sein?

Versuchen wir einmal, weitere Argumente für diese Annahme aufzubringen und betrachten hierzu zunächst einmal die Markus-Passion von Keiser<sup>1)</sup>! Sie ist in zwei Quellen erhalten, die beide aus J. S. Bachs Nachlaß stammen und heute zu den Beständen der Öffentlichen wissenschaftlichen Bibliothek Berlin gehören:

1. In den z. T. von Bach geschriebenen Stimmen, deren Mehrzahl Weimarer Wasserzeichen trägt, während einige Dubletten der Leipziger Zeit entstammen<sup>2)</sup> (Sign.: Mus. ms. 11471/1).
2. In einer Partiturabschrift von unbekannter Hand, in der Bach selbst den Text eingetragen hat. Diese Partitur trägt an zwei Stellen das aus 1720 verbesserte Datum 1729 (Sign.: Mus. ms. 11471)<sup>3)</sup>.

Es ist das Verdienst Richard Petzoldts, zum erstenmal darauf hingewiesen zu haben, daß Partitur und Stimmen ganz wesentlich voneinander abweichen: in den Stimmen fehlen 6 Arien, 1 Chor, 4 Choräle, die die Partitur aufweist, dafür enthalten sie 4 andere Arien, 3 bzw. 4 andere Choräle, 3 Sinfonien und ein Schluß-Amen, die der Partitur fehlen. Wir besitzen also zwei voneinander wesentlich verschiedene Fassungen des Werkes, die den stilistischen Untersuchungen Petzoldts zufolge offenbar beide von Keiser stammen. Nicht ganz deutlich wird in Petzoldts Darstellung jedoch die Tatsache, daß sich auch die Weimarer und Leipziger Stimmen in einigen Punkten unterscheiden. Die Weimarer Fassung ist nämlich einteilig, die Leipziger — entsprechend der an den beiden Hauptkirchen zur Karfreitagsvesper üblichen Liturgie — zweiteilig. Die Teilung wird dadurch bewerkstelligt, daß anschließend an die Tenor-Arie „Wein, ach wein“ als Abschluß des 1. Teils der Choral „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ eingefügt wurde, den weder die Partitur noch die frühen Stimmen kennen und der wegen seiner stark chromatisierenden Stimmführung schon Petzoldts Aufmerksamkeit erregte:

<sup>1)</sup> Zu den folgenden Ausführungen und zur Einordnung in das Gesamtwerk Keisers siehe Richard Petzoldt, „Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers“, Düsseldorf 1935.

<sup>2)</sup> Weimarer Wasserzeichen — Abb. siehe Bach-Gesamtausgabe (BG), Bd. 30, S. XXVIII — haben Soprano, Alto, Tenore Evangelista, Bassus, Violino 1, 2, Viola 1, 2 und Cembalo; Leipziger W-Z. — ein Hirsch und das bei Spitta II, S. 833 abgebildete A — haben Soprano, Alto, Tenore Evang., Tenore Petrus et Pilatus, Basso und Continuo (1 Ton tiefer).

<sup>3)</sup> Für freundliches Entgegenkommen bin ich Herrn Dr. Wäckernagel, Öffentliche wissenschaftliche Bibliothek Berlin sowie Herrn Dr. Cremer, Westdeutsche Bibliothek Marburg, zu ergebenstem Dank verpflichtet.

So gehst du nun, mein Je - su, hin, den Tod für mich zu lei - den,  
für mich, der ich ein Sünder bin, der dich betrübt in Freu - den.

Wohl - an! Fahr fort, du ed - ler Hort, mein Augen sollen flie - Ben, ein

Tränen - see, mit Angst und Weh dein Lei - den zu be - gie - Ben.

(sic!)

Der Unterschied zu dem üblichen Stil Keisers fällt sofort in die Augen; Petzoldt denkt dabei an Bach, vermutet aber im Hinblick auf die „ungeschickte Fassung des ganzen“: „Möglicherweise hat er sie von einem seiner Schüler anfertigen lassen?“ (a. a. O., S. 30). Die letzten Zweifel über die Urheberschaft dieses Satzes schwinden jedoch bei einem Vergleich mit dem Generalbaßsatz desselben Liedes in Schemellis Gesangbuch:

G. Chr. Schemelli, Musicalisches Gesangbuch, Leipzig 1736, S. 199

So gehst du nun, mein Je - su, hin, den Tod für mich zu lei - den,  
für mich, der ich ein Sünder bin, der dich be - trübt in Freuden.

6 6 4 6 6 6 4 2    6 4 4 7 5 # #    6 6 6 4 6 5 87

Wohl. an! Fahr fort, du ed. ler Hort, mein Augen sol. len flie. Ben,  
 ein Trä. nen. see, mit Ach und Weh dein Lei. den zu be. gie. Ben.

4 6 4 4 6 6 6 6 7 7 4  
 2 2 2 2 5b 5 # 5 #

Deutlich findet sich in beiden Fällen — im Passionssatz sogar noch wesentlich ausgeprägter als in dem (für den Vortrag verschiedener Strophen berechneten) Gesangbuchsatz — Bachs Prinzip bestätigt, „die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affect der Worte“ zu spielen (Spitta I, 519), ein Grundsatz, der bei Keiser nicht einmal in den figurierten Chorälen dieser Passion ernstliche Beachtung findet. Da ferner im Schemellischen Vorwort ausdrücklich Bach als Autor mindestens des Generalbasses der mitgeteilten Liedsätze genannt ist, so dürfte auch der Generalbaß des Passionssatzes zweifelsfrei von Bach stammen. Rätselhaft ist freilich die Ungeschicklichkeit in der Führung der Mittelstimmen, die man in manchen Fällen nicht einmal einem Schüler Bachs zutrauen möchte. Sollten diese Stimmen vielleicht einfach beim Ausschreiben der Singstimmen und im Vertrauen auf ein wirksames Continuo-Fundament entstanden sein? Dann würde die Unbeholfenheit speziell der Tenorstimme aus der Reihenfolge des Abschreibens erklärbar. Oder ist eine verlorengegangene 5. Stimme (etwa obligate Violine 1) zu ergänzen? Das würde manche Stellen erklären, an denen naheliegende richtige Fortschreitungen fast gewaltsam vermieden wurden (z. B. *fis'* im Alt, T. 2, drittes, T. 6, viertes und T. 11, drittes Viertel), andererseits wird die unsangliche Führung zumal des Tenors dadurch doch nicht hinreichend begründet.

Noch ein zweiter Eingriff Bachs in der Leipziger Fassung der Passion ist feststellbar und für uns von besonderem Interesse. Er betrifft den Choralatz „O hilf, Christe, Gottes Sohn“, die Schlußstrophe von „Christus, der uns selig macht“. Diese Strophe ist zwar in sämtlichen Stimmen enthalten (sie findet sich auch in der Partitur, aber an anderer Stelle und in wiederum anderem Satz), jedoch ihr Satz differiert in den Weimarer und Leipziger Stimmen ganz erheblich. Die erstgenannten zeigen einen „recht simplen Satz, wie man ihn auch sonst für Keisers Choralbehandlung kennt“ (Petzoldt a. a. O., S. 31)<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Die Frage, ob nicht auch schon dieser Satz oder andere aus den Weimarer Stimmen Eingriffe Bachs erkennen lassen, ist nur nach eingehendem Vergleich aller Quellen zu beantworten, der hier zu weit führen würde. Vielleicht ist dies einmal im Rahmen einer Sonderstudie möglich.

O hilf, Chri-ste, Got-tes Sohn...

The first system of the musical score consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with the lyrics "O hilf, Chri-ste, Got-tes Sohn..." and features a melodic line with a fermata over the final note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines.

The second system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment are shown. The piano part includes a prominent bass line with eighth notes and chords. The vocal line continues with a melodic phrase.

The third system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment are shown. The piano part includes a prominent bass line with eighth notes and chords. The vocal line continues with a melodic phrase.

The fourth system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment are shown. The piano part includes a prominent bass line with eighth notes and chords. The vocal line continues with a melodic phrase.

Dieser wird in den Leipziger Stimmen ersetzt durch:

O hilf, Chri-ste...

The fifth system shows a variation of the musical score. The vocal line is replaced by a more active melodic line, and the piano accompaniment is more rhythmic. The lyrics "O hilf, Chri-ste..." are present.

The sixth system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment are shown. The piano part includes a prominent bass line with eighth notes and chords. The vocal line continues with a melodic phrase.

Auch hier wieder dieselbe Unbedachtsamkeit in der Führung der Mittelstimmen; aber auch hier muß nach Lage der Dinge angenommen werden, daß mindestens der Generalbaß von Bach stammt. Was aber veranlaßt Bach diesmal, einen weniger bedeutenden, doch handwerklich sauberen Choralsatz (Keisers?) gegen ein satztechnisch so zweifelhaftes Produkt aus der eigenen Werkstatt zu vertauschen? Der Grund liegt hier zweifellos in der Rücksichtnahme Bachs auf die jeweils gebräuchliche Melodiefassung, die sich nämlich in beiden Sätzen nicht unwesentlich unterscheidet. Vergleichen wir nämlich die spätere Fassung mit den bei Calvisius (1598)<sup>1)</sup> und in der Johannes-Passion (Nr. 21 u. 65) auftretenden Sätzen, so zeigt sich, daß wir hier eine in Leipzig gesungene Umbildung der sonst üblichen Melodie vor uns haben, während der Satz der früheren Stimmen offensichtlich die Weimarer Singweise wiedergibt, wie sie sich mit ganz geringen Abweichungen (ohne Dehnung der Schlußzeile) in den Orgelchorälen des Weimarer Stadtorganisten J. G. Walther (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 26/27, S. 45–47) wiederfindet. Auch in Bachs „Orgelbüchlein“ ist dieselbe Fassung vertreten (hier mit Schlußdehnung auch der 6. analog der 8. Zeile)<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Zu den hier beschriebenen Unterschieden in der Singweise vgl. Johannes Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder . . . 6 Bände, Gütersloh 1888–1896, Bd. IV, Nr. 6283 (b). Vopelius (1682) bringt erst diese, dann die zuvor mitgeteilte Fassung, die „an etlichen Orten“ üblich sei.

<sup>2)</sup> Wenn die Melodiefassungen der Weimarer Choräle Walthers und Bachs nicht immer restlos übereinstimmen, so dürfte das einmal auf zulässige kleine Varianten, daneben aber auch auf zeitliche Unterschiede zurückzuführen sein (Walther lebte noch bis 1748 in Weimar). Bemerkenswert ist es auch, daß das Weimarer Gesangbuch von 1713 für den Choral „Wo soll

Bach war also bestrebt, die Chormelodien in den von ihm aufgeführten Werken jeweils so zu bieten, wie sie an dem betreffenden Ort gesungen wurden, eine Feststellung, die bei systematischer Untersuchung der Choräle Bachs wohl noch manche chronologische Einordnung von Sätzen unbekannter Entstehungszeit möglich machen würde. Besitzen wir doch schon von dem eben behandelten Choral noch einen weiteren Satz aus Bachs Feder, der in Philipp Emanuels Sammlung der Choräle seines Vaters (1784–1787) unter den Nummern 198 und 306 (zweimal derselbe Satz, mitgeteilt in BG Bd. 39, S. 192, Nr. 30) abgedruckt ist, und der gleichfalls die Melodie des Orgelbüchleins bietet, also vor Leipzig – vermutlich in Weimar – entstanden ist.

Da es sich hier um einen ausgesprochenen Passionschoral handelt, dürfte dieser Satz, sofern er nicht etwa für sich allein im Gottesdienst Verwendung fand, wohl einer Kantate der Passionszeit oder aber einer Passion entstammen, vielleicht sogar zwei verschiedenen Quellen, da hierdurch am leichtesten erklärbar würde, warum Philipp Emanuel versehentlich zweimal denselben Satz in seine Sammlung aufnahm. Jedenfalls ist uns damit die annähernde Zuordnung eines weiteren Bachschen Choralatzes möglich geworden.

Aber noch eine wichtigere Frage läßt sich mit dieser Erkenntnis, daß Bach stets die örtliche Choralfassung einzuhalten bestrebt war, aufwerfen, und dazu betrachten wir jetzt die Johannes-Passion Bachs. Auch sie ist nicht nur in einer Fassung erhalten, sondern hat im Laufe verschiedener Aufführungen mehrere Änderungen erfahren. Neben dem Revisionsbericht in BG, Bd. 12 gibt hier besonders die erkenntnisreiche Studie Friedrich Smends im Bach-Jahrbuch 1926 S. 105–128 über Aufbau und Entwicklungsgeschichte dieses Werkes Aufschluß. Dabei glaubt Smend feststellen zu können, daß „der Plan des Ganzen von der ersten Fassung an unverändert geblieben ist“, ja daß Bach sogar „wirklich bessernd, auch was den Gesamtaufbau angeht“, weitergestaltet hat.

So rückhaltlos die Bereicherung des musikalischen Gehalts in den späteren Umarbeitungen anerkannt werden muß, so notwendig scheint es, die formalen Veränderungen des Werkes doch einigermaßen kritisch zu betrachten. Obwohl sie im einzelnen bekannt sind, möge hier eine übersichtliche Darstellung folgen:

---

ich fliehen hin?“ die Melodie „Auf meinen lieben Gott“ vorsieht; trotzdem verwenden sowohl Walther wie auch Bach stets die aus Kantate 199 (1714) bekannte eigene Melodie. Derartige Differenzen sind jedoch Ausnahmen, die die Berechtigungen der hier angewendeten Methode nicht grundsätzlich in Frage stellen.

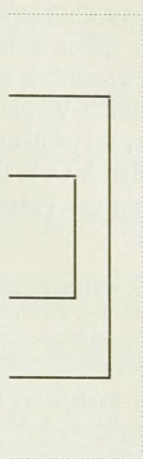
1. Fassung	2. Fassung	3. Fassung
Nr. 1 Choralchorsatz „O Mensch, beweine“	ersetzt durch Chor „Herr, unser Herrscher“	wie 2. Fassung
Nach Nr. 15: Choralarie „Himmel, reiße, Welt, erbebe“	entfällt	wie 2. Fassung
Nr. 19 Arie „Zerschmettert mich“	ersetzt durch Arie „Ach, mein Sinn“	wie 2. Fassung
Nr. 31/32 Arie „Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen“	ersetzt durch Arioso „Betrachte, meine Seele“ und Arie „Erwäge . . .“	wie 2. Fassung
Nr. 61–63 Rezitativ „Und siehe da“ bis Arie „Zerfließe“	wie 1. Fassung	ersetzt durch „Sinfonia“ (Musik verschollen)
Nr. 68 Choralchorsatz „Christe, du Lamm Gottes“	ersetzt durch Choral „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“	wie 2. Fassung

4. Fassung: formal übereinstimmend mit der 2. Fassung.

Den Ausführungen Smends über die chiasmische Anlage des „Herzstücks“ (nach Smend die Nrn. 27–52) wird man ohne weiteres beistimmen. Daß diese Symmetrie in der ersten Fassung noch um ein geringes genauer war, weil der Arie „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ wirklich nur eine Arie „Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen“ (!) entsprach (und nicht das Doppelglied „Betrachte-Erwäge“), ist nicht so entscheidend. Aber auch die Rahmenteile waren in der ersten Fassung nicht ohne Beziehung aufeinander, und zwar lag hier die Entsprechung wesentlich in den Choralversätzen. So stellten Eingang und Schluß die einzigen beiden Choralchorsätze dar, die nicht in schlicht akkordischem Satz gehalten waren und die obligat geführte Instrumente aufwiesen. Schon diese Entsprechung ist weggefallen und nur annähernd dadurch ersetzt, daß „Herr, unser Herrscher“ und „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“ nun die beiden einzigen freien Chöre bilden: der Schlußchoral steht jetzt für sich allein. Aber noch eine weitere Entsprechung ist in der 2. Fassung zerstört worden. Die Melodie „Jesu Leiden, Pein und Tod“ war nämlich ursprünglich nicht nur drei-, sondern sogar viermal vertreten, davon je zweimal in schlichtem Chorsatz und als Baß-Arie mit vokalem Cantus firmus. Die Anordnung der einander entsprechenden Sätze war dann wie folgt:



- Nr. 1 Choral „O Mensch, beweine . . .“  
 . . .  
 Nr. (15a) Choralarie „Himmel, reiße . . .“  
 „Jesu, deine Passion“  
 . . .  
 Nr. 20 Choral „Petrus, der nicht denkt zurück“  
 . . .  
 Nr. 27–52 (Herzstück)  
 . . .  
 Nr. 56 Choral „Er nahm alles wohl in acht“  
 . . .  
 Nr. 60 Choralarie „Mein teurer Heiland . . .“  
 „Jesu, der du warest tot“  
 . . .  
 Nr. 68 Choral „Christe, du Lamm Gottes“



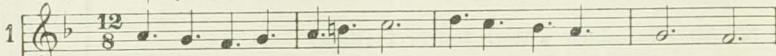
Welchen Grund mag Bach gehabt haben, diese Beziehungen in der 2. Fassung zu zerstören? Arnold Schering vermutet (a. a. O.), Bach habe die in der 2. Fassung entfernten Sätze – und vielleicht auch die Sinfonia der 3. Fassung – um die Mitte der 20er Jahre zu einer Passionskantate verwendet. Wenn man sich nicht gerade auf den Begriff „Passionskantate“ festlegt, so kann man ihm prinzipiell beistimmen. Indessen wäre es nicht auch möglich, daß diese Sätze (oder ein Teil von ihnen) schon vor der Johannes-Passion bestanden hatten und aus ihr weichen mußten, als jenes Werk aus der Zeit vor 1723, dem sie entstammten, nun auch in Leipzig wiederaufgeführt worden war, und zwar vielleicht in zeitlicher Nähe einer Wiederholung der Johannes-Passion? Nehmen wir nur einmal an, Bach habe Karfreitag 1725 oder 1726 jenes unbekanntere frühere Werk zur Aufführung gebracht und habe nun 1727 bei einer (angenommenen) Wiederaufführung der Johannes-Passion nicht zum drittenmal in Leipzig teilweise die gleichen Sätze bringen wollen, so würden die Änderungen der 2. Fassung auch in diesem Falle verständlich werden.

Diese zunächst einmal rein hypothetisch vorgebrachte Ansicht erfährt nun eine unerwartete Unterstützung durch die Betrachtung der Choralmelodie „Jesu Leiden, Pein und Tod“ in den vier Sätzen der ältesten Stimmen<sup>1)</sup>. In den drei noch in den späteren Fassungen der Passion enthaltenen Sätzen stimmt sie nämlich überein, weiterhin findet sich dieselbe Melodie in der Kantate „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem“

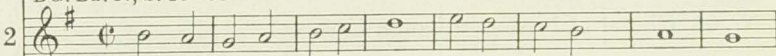
<sup>1)</sup> Für bereitwillige Auskunft bin ich Herrn Dr. Wackernagel zu Dank verpflichtet.

(Nr. 159, um 1727), dies ist also die in Leipzig übliche Singweise. Allein in der später entfernten Arie „Himmel, reiße“ lautet sie in der sechsten Zeile wesentlich anders<sup>1)</sup> und das ist nun die Weimarer Melodie, wie sich durch Vergleich mit dem Satze Bachs aus der Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ (Nr. 182, Satz 7) wie auch mit den Orgelchorälen J. G. Walthers (a. a. O., S. 127–129) ergibt. Eine Zusammenstellung der Fassungen möge den Vergleich erleichtern:

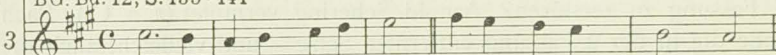
J. G. Walther, Orgelchoral „Jesu Leiden, Pein und Tod“  
DdT. Bd. 26/27, S. 127f

1 

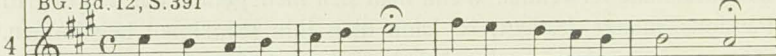
J. S. Bach, Kant. 182, Satz 7 (ohne Zwischenspielpausen)  
BG. Bd. 37, S. 43–51

2 

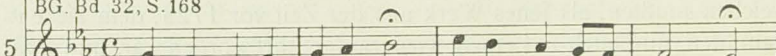
J. S. Bach, Joh.-Passion, Arie „Himmel, reiße“ (ohne Zwischenpausen)  
BG. Bd. 12, S. 135–141

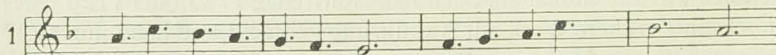
3 

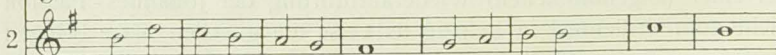
J. S. Bach, Joh.-Passion, Choral „Petrus, der nicht“..  
BG. Bd. 12, S. 39f

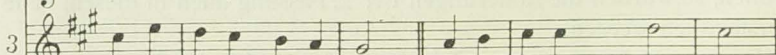
4 

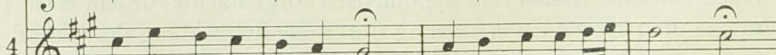
J. S. Bach, Kant. 159, Satz 5, Choral „Jesu, deine Passion“  
BG. Bd. 32, S. 168

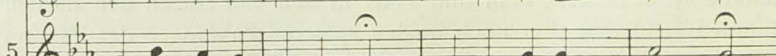
5 

1 

2 

3 

4 

5 

<sup>1)</sup> Die drei später entfernten Arien der Johannes-Passion sind BG 12, Teil I im Anhang mitgeteilt.

Zieht man noch die bei Zahn<sup>1)</sup> mitgeteilten Lesarten dieser Zeile hinzu, so findet man dieselben Unterschiede zwischen Leipziger und Thüringer (sowie Darmstädter) Fassung bestätigt:

Wollte man die Arie „Himmel, reiße“ unbedingt als gleichzeitig mit der Johannes-Passion entstanden retten, so ließe sich höchstens anführen, Bach habe erst im Verlaufe der Komposition Kenntnis von der Leipziger Fassung erhalten. Diese Vermutung wird aber weitgehend entkräftet durch die Feststellung, daß auch der Text dieser Arie eine Reihe von Eigentümlichkeiten aufweist, die sich in den übrigen Arien nicht finden.

Zunächst ist keine nennenswerte Parallele zu Brockes<sup>2)</sup> erkennbar. Weiterhin weist die Ariendichtung hier eine Bezogenheit auf den gleich-

<sup>1)</sup> J. Zahn, a. a. O., Bd. IV, Nr. 6288 b.

<sup>2)</sup> Die Parallele, die Rudolf Wustmann (Monatsschr. f. Gottesd. u. kirchl. Kunst, Jg. 15 (1910), S. 128) feststellt, dürfte höchstens zu ihrer Einordnung an diese Stelle, nicht aber für die Dichtung selbst Anlaß gewesen sein.

zeitig erklingenden Choral auf, die in sämtlichen Texten Bachscher Choralarien einzig dasteht. Ihre barocke und langatmige Sprache mag auf uns heute verworren und undurchsichtig wirken; welche Kunst der Dichter aber dabei aufgewendet hat, zeigt sich erst, wenn man die Choralzeilen einmal so, wie sie erklingen, in die Ariendichtung einordnet:

Himmel, reiße, Welt, erbebe, fällt in meinen Trauerton,  
 Jesu, deine Passion  
 Sehst meine Qual und Angst, was ich, Jesu, mit dir leide!  
 Ist mir lauter Freude,  
 Ja, ich zähle deine Schmerzen, o zerschlagner Gottessohn!  
 Deine Wunden, Kron' und Hohn  
 Ich erwähle Golgatha für dies schnöde Weltgebäude.  
 Meines Herzens Weide.  
 Werden auf den Kreuzeswegen deine Dornen ausgesät,  
 Meine Seel' auf Rosen geht,  
 Weil ich in Zufriedenheit mich in deine Wunden senke,  
 Wenn ich dran gedenke,  
 So erblick ich in dem Sterben, wenn ein stürmisch Wetter weht,  
 In dem Himmel eine Stätt'  
 Diesen Ort, dahin ich mich täglich durch den Glauben lenke.  
 Mir deswegen schenke.

Der Dichter hat also hier Arien- und Choralzeilen stets durch die gleichen Reime miteinander verbunden. Darüber hinaus lassen sich aber auch fast sämtliche Choralzeilen grammatisch als Fortsetzung der vorausgehenden Arienzeilen auffassen. Gedanklich ergänzen entweder beide Zeilen einander (z. B. in der dritten Zeile), oder aber sie bilden Gegensätze (so in Zeile zwei), besonders wirkungsvoll in der fünften Zeile, in der die Worte „deine“ und „Dornen“ mit „meine“ und „Rosen“ kontrastieren. — Wenn überhaupt die seit Spitta (II, 348) mit stets gleicher Sicherheit immer wieder aufgestellte Behauptung zutrifft, Bach habe die Texte der Johannes-Passion gedichtet, weil „Eile nötig war“ und „da ein geeigneter Dichter in Köthen nicht existierte“, wobei dann in den „eiligst zusammengeschweißten Texten die Sprache gleichsam mit ihm davongelaufen war“, so können wir ihr für diesen Text keinesfalls zustimmen. Er könnte zwar durchaus von Bach stammen, trägt aber nicht das geringste Zeichen der Zeitknappheit an sich und dürfte wohl mit seinem kunstreichen Aufbau im Sinne Bachs als ein besonderes Meisterwerk gegolten haben. Es ist das mittelalterliche Tropusprinzip, das Bach ständig beschäftigt hat von den frühesten Werken an (Kantate 131, 1707) bis hin zu den spätesten (Motette „Singet dem

Herrn“, 1746?), und das hier in einer besonders kunstreichen dichterischen Form auftritt.

Um so mehr muß es auffallen, daß sich eine ähnliche Anlage in der korrespondierenden Arie „Mein teurer Heiland, laß dich fragen“ nicht findet. Diese Arie geht auf Brockes zurück. Die Endreime stimmen nicht überein, und die gedanklichen Beziehungen halten sich nur in dem bei Bach auch sonst üblichen Rahmen. Sollten beide Sätze wirklich von vornherein als korrespondierende Teile von demselben Dichter konzipiert worden sein?

Noch eine weitere Besonderheit der Arie „Himmel, reiße“ muß auffallen, nämlich ihre Stellung im Textzusammenhang. Jesus erhält einen Backenstreich, und der folgende Choral fragt darauf beziehend: „Wer hat dich so geschlagen?“ und gibt auch in der nächsten Strophe die Antwort: „Ich, ich und meine Sünden“. Darauf geht aber die anschließende Arie gar nicht ein, sondern empört sich mit den Worten „Himmel, reiße, Welt, erbebe!“ in einer Weise über jenen Schlag, die für die noch folgenden, viel ungeheuerlicheren Ereignisse kaum mehr eine Steigerung zuläßt. In Wahrheit bezieht sich der Dichter aber hier gar nicht nur auf jenen Backenstreich; das zeigen die folgenden Worte wie „o zerschlagner Gottessohn“ (nicht etwa „geschlagner“), es werden „Kreuzeswege“, „Dornen“, schließlich sogar das „Sterben“ erwähnt und daß „ein stürmisch Wetter weht“, also lauter erst später eintretende Ereignisse, die es unwahrscheinlich machen, daß der Dichter die Arie gerade für diese Stelle der Passionsgeschichte vorgesehen habe; viel richtiger würde sie auf die Schilderung der Naturereignisse nach Christi Tod zu beziehen sein<sup>1)</sup>. Sie ist daher inhaltlich in der Johannes-Passion völlig entbehrlich: Bach konnte sie ohne Schwierigkeiten in der späteren Fassung auslassen. Daß sie aber überhaupt in die Johannes-Passion an dieser Stelle eingefügt wurde, dürfte seinen Grund in der oben aufgezeigten symmetrischen Entsprechung der Choralbearbeitungen gehabt haben. Demgegenüber beziehen sich alle übrigen Arien – und darin machen auch die beiden, die später durch andere ersetzt wurden, keine Ausnahme – ganz eindeutig und unmittelbar auf denjenigen Textzusammenhang, in den sie gestellt sind.

Wie schon erwähnt, tritt eine derartig enge Verbindung von Arien- und Choraltext in Bachs Choralarien sonst nicht wieder auf. Am ehesten wäre noch die Kantatenaire „Alles, was von Gott geboren“ vergleichbar, die zu Oculi 1715 von Salomon Franck gedichtet und von Bach

<sup>1)</sup> Schon Spitta (II, 354) bemerkt, daß der Text „allenfalls auf den gegeißelten und dorngekürnten Heiland, aber durchaus nicht an diese Stelle paßt“. Die Einwände Wustmanns (a. a. O., S. 128) gegen Spitta sind nicht stichhaltig.

vertont wurde, und die später in die Kantate „Ein feste Burg“ (eine Erweiterung der genannten Oculi-Kantate) übergang, in der sie allein überliefert ist. Auch hier folge zum Vergleich die Gegenüberstellung von Arie und Choral in der Folge ihres Erklingens:

Alles, was von Gott geboren,  
 Mit unsrer Macht ist nichts getan,  
 Ist zum Siegen auserkoren.  
 Wir sind doch bald verloren.  
 Alles, was von Gott geboren,  
 Es streit' für uns der rechte Mann,  
 Ist zum Siegen auserkoren.  
 Den Gott selbst hat erkoren.  
 Wer bei Christi Blutpanier  
 Fragst du, wer er ist?  
 In der Taufe Treu geschworen,  
 Er heißt Jesus Christ,  
 Siegt im Geiste für und für.  
 Der Herre Zebaoth,  
 Wer bei Christi Blutpanier  
 In der Taufe Treu geschworen,  
 Und ist kein andrer Gott,  
 Siegt im Geiste für und für.  
 Alles, was von Gott geboren,  
 Ist zum Siegen auserkoren.  
 Das Feld muß er behalten.

Auch hier wenigstens zum Teil gleiche Reime, auch hier gleich zu Beginn die Gegenüberstellung von „alles“ und „Gott“ mit „uns“ und „nichts“, und im zweiten Teil in beiden Texten der Hinweis auf Christus, der Sieger bleibt. Aber trotzdem ist der Unterschied zu der Passionsarie noch recht erheblich, und wenn es auch beziehungsweise scheinen will, daß die Kantate gerade wenige Wochen vor Karfreitag 1715, dem möglichen Termin einer Bachschen Passionsaufführung, entstand, so ist doch zu bedenken, daß der Choral in der Fassung von 1715 höchstwahrscheinlich nur instrumental (Oboe) erklang, so daß wir nicht sicher sind, ob die festgestellten Beziehungen hier wirklich absichtlich und bewußt gewählt worden waren (etwa um die Hörer auf den richtigen Vers zu weisen), oder ob wir sie, veranlaßt durch die nachträgliche Unterlegung der zweiten Textstrophe des Lutherliedes nur hineininterpretieren.

Läßt sich damit also über den Dichter der Arie „Himmel, reiße“ nichts weiter ermitteln, so führt Spitta für die zweite der später entfernten Arien „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel“ ein dichterisches Vorbild an (II, S. 350) und zwar ausgerechnet ein Gedicht von Salomon Franck, dem Weimarer Kantatendichter Bachs. Trotzdem können wir wieder nicht so weit gehen, den Text selbst als Dichtung Francks zu beanspruchen, dazu bedürfte es eingehenderer Belege. Auch die Betrachtung des dritten Satzes „Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen“ führt hier nicht weiter. Immerhin ist zusammenfassend festzustellen, daß die Texte der genannten drei Arien nicht ganz ohne Beziehung zu Weimar sind, während sie alle drei nicht auf Brockes zurückgehen. Dagegen lehnt sich gerade die später an die Stelle der dritten gesetzte Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken . . .“ wieder an Brockes an, ohne daß hierfür die üblichen Gründe (Zeitknappheit, Fehlen eines Dichters) ins Feld geführt werden könnten.

Gesetzt den Fall, Bach habe tatsächlich in Weimar eine Passion geschrieben, so erhebt sich die Frage, welchem Passionstypus sie angehört haben mag. Folgende Formen kommen als von der Zeit bevorzugt angewendet in erster Linie in Frage:

1. Die Passionskantate,
2. Das Passionsoratorium,
3. Die oratorische Passion.

Die Passionskantate tritt mehrfach in Salomon Francks Dichtungen auf (z. B. im „Evangelischen Andachtsopfer“ 1715 zweimal), ohne daß wir einen Hinweis auf eine Komposition Bachs besäßen; doch ist die Vertonung eines derartigen Textes (eines bekannten oder nicht bekannten) durch Bach sehr wohl denkbar. Nicht so wahrscheinlich ist es, daß Bach ein Passionsoratorium geschrieben habe. Denn wenn er sich in Weimar ausgerechnet die Markus-Passion Keisers, nicht aber dessen modischere Hunold- oder Brockes-Passion besorgt, so ergreift er damit schon damals ziemlich eindeutig für die oratorische Passion Partei, und wir können daher wohl vermuten, daß auch die verschollenen Passionen Bachs am wahrscheinlichsten im Stile der erhaltenen abgefaßt gewesen sein mochten.

Welcher Evangelientext aber könnte der „Weimarer Passion“ zugrunde gelegen haben? Einige Andeutungen scheinen mir auch hierfür vorzuliegen:

An zwei Stellen wird nämlich in der Johannes-Passion der Evangelienbericht durch Einschübe aus dem Matthäus-Evangelium erweitert. Das

erstmal nach der Verleugnung des Petrus. Hier folgt Matth. 26, 75 in verkürzter Form:

„Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich.“

Dieser Einschub wirkt insofern etwas befremdend, als die dazugehörige Ankündigung Jesu „ehe der Hahn krähet . . .“ nicht aufgenommen ist, wie bereits Spitta (II, S. 356) bemerkt. Er gibt aber so Gelegenheit, die Arie „Zerschmettert mich . . .“ folgen zu lassen. Der zweite Einschub ist der Bericht von den Naturereignissen nach dem Tode Jesu, Matth. 27, 51–52; ihn hat Bach in der 3. Fassung gestrichen und mitsamt dem folgenden Doppelglied Arioso-Arie durch eine Sinfonia ersetzt. Dabei muß diese 3. Fassung nicht notwendigerweise auf eine weitere Aufführung zurückgehen, sie könnte auch nach Fertigstellung der Stimmen noch für die zweite Aufführung vorgesehen worden sein. Sollte etwa auch hier der Grund ein ähnlicher gewesen sein wie in den vorigen Streichungen, nämlich daß der Bericht in dieser Fassung schon mehrfach erklingen war?

Aber sehen wir weiter! Auch die erhaltene Matthäus-Passion selbst ist nicht ohne Beziehungen zu Weimar. An zwei Stellen weist sie deutliche Anklänge an Salomon Francksche Dichtungen auf, und zwar in den Ariosi „Du lieber Heiland, du“ (vgl. Spitta II, 368) und „Am Abend, da es kühle war“ (Spitta II, 175f.). Wenn wir ferner Smends These, daß eine der verschollenen Passionen eine einhörige Matthäus-Passion gewesen sei<sup>1)</sup>, hinzuziehen, so erscheint es nicht unmöglich, daß die vermutete Weimarer Passion eben diese einhörige nach Matthäus gewesen sein könne. Dann gewinnt auch die Angabe des Nachlaßverzeichnisses Philipp Emanuel Bachs<sup>2)</sup> auf Seite 81 unter den Werken J. S. Bachs „Eine Paßion nach dem Matthäus, incomplet“ eine andere Bedeutung als für Spitta (II, 346), denn die erhaltene Matthäus-Passion ist darin auf Seite 71 ausdrücklich als „Zweyhörige Paßion nach dem Matthäus“ aufgeführt.

Die Annahme, daß der doppelhörigen bereits eine einhörige Matthäus-Passion voraufgegangen sei, die dann bei der Einarbeitung in die zweichörige „incomplet“ geworden sei (wahrscheinlich wurden mindestens Teile des Evangelienberichts, vielleicht auch die einhörigen Turbae übernommen), würde auch noch in eine weitere bisher un-

<sup>1)</sup> F. Smend, J. S. Bach, Kirchenkantaten, Heft 2, Berlin 1947, S. 14. Smend leitet seine These aus der häufigen und ausdrücklichen Betonung der Doppelhörigkeit in den Zitaten der erhaltenen Matthäus-Passion her.

<sup>2)</sup> Hamburg 1790; Neudruck in den Bach-Jahrbüchern 1938, 1939 und 1940–1948. Die oben zitierten Seiten im Neudruck B.J. 1939 S. 93 und 89.



geklärte Tatsache Licht bringen, wobei es in diesem Falle gleich ist, ob wir ihre Entstehung in die Leipziger Zeit oder früher datieren.

Bachs Schüler Christian Gottlob Wecker hatte ihn offenbar für Karfreitag 1729 um Überlassung einer Passion (d. h. des Aufführungsmaterials) gebeten, denn am 20. März 1729 schreibt ihm Bach:

„Mit der verlangten Passions Musique wollte gerne dienen, wenn sie nicht selbstn heuer benöthiget wäre“<sup>1)</sup>.

1729 war aber das Jahr, in dem die zweichörige Matthäus-Passion aufgeführt wurde<sup>2)</sup>. Der bisherigen Annahme, daß Wecker um die Überlassung der eben fertiggestellten Passion gebeten habe, kann ich mich jedoch nicht anschließen. Das hieße die ganz auf die praktischen Erfordernisse gerichtete Kompositionstätigkeit Bachs völlig verkennen. Wenn Bach im Winter eine neue Passion geschrieben hatte, dann nur in der festen Absicht, sie am kommenden Karfreitag auch selbst aufzuführen. Das war so selbstverständlich, daß nur spätere Generationen, keinesfalls aber sein Schüler Wecker annehmen konnten, Bach wisse mit einem frisch komponierten Werk größten Ausmaßes nichts besseres zu tun als es sogleich nach Schlesien zu verleihen und selbst am Karfreitag ein altes wieder aufzuwärmen. Wecker wird daher selbstverständlich nur um ein Werk gebeten haben, das er von Leipzig her schon kannte, ja vielleicht selbst schon gehört oder mitgesungen hatte. Und das könnte ohne weiteres eine einhörige Vorform der Matthäus-Passion gewesen sein.

Vielleicht war es allerdings auch die Markus-Passion von Keiser, denn noch haben wir uns mit dem seltsamen Datum 1729 (aus 1720) auf der Partitur dieses Werkes auseinanderzusetzen. Das ursprüngliche Datum 1720 ist nicht schwer zu deuten. Im November dieses Jahres weilte Bach in Hamburg; hier hat er wohl die Gelegenheit benützt, sich zu den von ihm abgeschriebenen Stimmen auch noch eine Partitur zu besorgen, auch wenn diese das Werk in einer abweichenden Fassung bot. Aber weshalb wird das Datum in 1729 verwandelt? Daß Bach in diesem Jahre die Matthäus-Passion aufführte, ist hinreichend sicher belegt. Vielleicht aber wollte er eine leichte Passion in Reserve behalten für den Fall, daß die Aufführung der Matthäus-Passion unerwartete Schwierigkeiten bot? Mehr Wahrscheinlichkeit hat noch die Annahme für sich, daß Bach 1729 den Text eingetragen hat. Dann wollte er das Werk vielleicht 1730 aufführen. Schließlich ließe sich die Datums-

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

<sup>2)</sup> Scherings im Bach-Jahrbuch 1939 vermutete Umkehrung der Aufführungsdaten von Markus- (nach Schering: 1729) und Matthäus-Passion (Schering: 1731) ist von Friedrich Smend überzeugend widerlegt (Luther und Bach, Berlin 1947, S. 20). Auch sie hätte übrigens an dem oben vertretenen Standpunkt nichts geändert.

änderung noch als das willkürliche Werk eines späteren Besitzers deuten, der sich das Datum 1720 nicht zu erklären wußte und dem nur bekannt war, daß Bach am reformierten Hofe zu Köthen keine Passion aufgeführt hat. Restlose Klarheit ist also hier vorläufig nicht zu erlangen.

Fassen wir nun die Ergebnisse unserer Betrachtungen nochmals zusammen, so ergibt sich:

1. Es ist durchaus möglich, und verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß Bach bereits vor der Johannes-Passion, etwa in den späteren Weimarer Jahren, eine Passionsmusik komponiert hat.
2. Falls von dieser Passion noch Teile erhalten sind, so kämen dafür in erster Linie einer oder mehrere der folgenden Sätze in Betracht:
 

a) Die Choralarie „Himmel, reiße“	}	aus der 1. Fassung der Joh.-Passion
b) Die Arie „Zerschmettert mich . . .“		
c) Die Arie „Ach, windet euch nicht so . . .“		
d) Der Choral „O Mensch, bewein . . .“		

(später Matthäus-P., noch nicht 1729!)
- e) Der in Ph. E. Bachs Sammlung unter Nr. 198 und 306 mitgeteilte Choralsatz, Mel.: „Christus, der uns selig macht“.
3. Insbesondere scheint die Choralarie „Himmel, reiße, Welt, erbebe“ einem vor der Johannes-Passion entstandenen Werk entnommen zu sein, denn:
  - a) Die Liedmelodie stimmt nicht mit den übrigen in der Johannes-Passion enthaltenen Fassungen des Chorals „Jesu Leiden, Pein und Tod“ überein,
  - b) Der Dichter scheint nicht derselbe zu sein wie in andern Teilen der Johannes-Passion, insbesondere der korrespondierenden Arie Nr. 60,
  - c) Die Dichtung ist ursprünglich nicht für diese Stelle des Passionsberichts bestimmt.
4. Die doppelchörige Matthäus-Passion hatte vielleicht einen einchörigen Vorläufer, der 1729 zum Teil in ihr aufgegangen ist. Diese einchörige Matthäus-Passion wäre dann vermutlich mit der obengenannten frühen Passion identisch.
5. Zu seiner Leipziger Aufführung der Markus-Passion von Reinhard Keiser hat Bach zwei eigene Choralsätze verfaßt, deren Mittelstimmen jedoch in sehr oberflächlicher Weise – vielleicht durch einen Schüler – ausgesetzt wurden. Beide Sätze ließen sich unter Zugrundelegung ihres Generalbaßgerüsts entweder als Generalbaßsätze oder in korrigiertem vierstimmigem Satz der heutigen Musizierpraxis wieder zugänglich machen.

6. Die Erkenntnis, daß die Arie „Himmel, reiße“ in der Johannes-Passion eine wichtige formbildende Aufgabe hatte, stellt es dem heutigen Leiter einer Aufführung frei, sie trotz ihrer inhaltlichen Entbehrlichkeit auch wieder mitzumuszieren.

Der Wert der hier gewonnenen Erkenntnisse hängt von ihrer Interpretation ab. Es geht nicht an, die ausgesprochenen Vermutungen als sichere Tatsachen anzusehen, wohl aber sind sie vielleicht geeignet, die weitere Forschung als Arbeitsunterlage zu fördern.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf Bachs „fünfte“ Passion! Schering glaubt, die Verfasser des Nekrologs hätten die erhaltene Lukas-Passion für echt gehalten (BJ 1939, S. 32), Smend nimmt noch eine verschollene echte Lukas-Passion an (BJ 1940–1948, S. 35). Nun muß auffallen, daß die in Breitkopfs Verzeichnis ungedruckter Musikwerke von 1761 aufgeführte Lukas-Passion von Bach nicht 4 (wie die erhaltene unechte), sondern 5 Singstimmen verlangt. Daß die Instrumentierung übereinstimmt, ist nicht so auffallend, da sie die allgemein übliche ist und Instrumentenwechsel innerhalb der Passion (z. B. in Gambe) im Titel nicht verzeichnet werden.

Natürlich ist ein Irrtum des Breitkopfschen Verzeichnisses nur allzu leicht möglich. Aber ist es nicht auch durchaus möglich, daß Bach die seltene Gelegenheit zu mehr als 4-stimmiger Besetzung hier ebenso ausnützte wie in den Motetten, der *h*-moll-Messe, dem Magnificat, der Matthäus-Passion? Wir können also immerhin mit einer (wenn auch vagen) Möglichkeit rechnen, daß die bei Breitkopf angezeigte Lukas-Passion ein echtes Werk Bachs war.