

## Die „Johannes-Passion“ von Joh. Seb. Bach und ihr Vorbild

Von Walter Serauky (Leipzig)

Es darf seit geraumer Zeit als bekannt gelten, daß Joh. Seb. Bach, als er sich am Ende seiner Köthener Kapellmeisterzeit 1722 mit dem Abschluß seiner „Johannes-Passion“ beschäftigte, die „Johannes-Passion“ von Georg Friedrich Händel aus dem Jahre 1704 seiner besonderen Aufmerksamkeit würdigte. In jüngster Zeit gab Friedrich Smend<sup>1</sup> wichtige Aufschlüsse über gewisse innere Zusammenhänge zwischen Bachs und Händels „Johannes-Passion“. Schon die Tatsache, daß Bach bei der textlichen Grundlegung seiner „Johannes-Passion“ in besonderem Maße kritisch auswählend verfuhr, bedarf sorgsamer Beachtung. Denn offenbar hatte er die Wahl zwischen Christian Friedrich Hunolds (Menantes genannt) Passions-Oratorium „Der blutige und sterbende Jesus“ (1706) und der von ihm bevorzugten Passions-Dichtung „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus“ (1716) von Barthold Heinrich Brockes. Es bedarf hier nicht noch einmal einer Darlegung, wie es Bach schließlich verstand, durch Umformung der wesentlichen Bestandteile der „Brockes-Passion“ an Stelle des Oratoriums ein „kirchliches, gottesdienstliches Kunstwerk eigener Prägung“ zu setzen (Smend). Dem vorgenannten Bach-Forscher verdanken wir aber auch erste wichtige Aufschlüsse über gewisse Zusammenhänge zwischen Bachs und Händels „Johannes-Passion“. Neben einem nur in der „Johannes-Passion“ Händels zu findenden Choraltext, der sich anderweitig sonst nicht nachweisen läßt („Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“)<sup>2</sup>, entnahm Bach auch beachtliche Anregungen der Händelschen Behandlung der Evangelisten-Partie, indem gerade jene vier Textabschnitte, die bei Händel ausnahmsweise nicht im Sinne des Secco-Rezitativs gestaltet sind, sondern eine ariose Behandlung erfahren, auch in Bachs „Johannes-Passion“ ganz entsprechend aus der Evangelisten-Partie hervorstechen. Darüber hinaus gelang es Smend, sogar durch die Gegenüberstellung von Händels Accompagnato-Rezitativ „Es ist vollbracht“ mit Bachs Vertonung der gleichen Textpartie eine gewisse formale Verwandtschaft aufzuzeigen, mehr aber noch: das Grundverschiedene in der geistig-musikalischen Bewältigung dieses Vorwurfs durch Bach und Händel eindeutig herauszustellen. Es erhebt sich daher die Frage, ob sich nun, in Ergänzung Smends, noch konkretere musikalische Beziehungen zwischen beiden Werken nachweisen lassen.

Hier wäre zunächst das Problem zu erörtern, durch wen wohl Bach gerade auf dieses Frühwerk Händels aufmerksam gemacht wurde. Es scheint, daß in diesem Punkte der bekannte Musiktheoretiker Johann Mattheson eine gewisse Rolle spielte, zumal dieser im Jahre 1725 eine scharfe Kritik über Händels Jugendwerk im zweiten Bande seiner Zeitschrift *Critica musica*

<sup>1</sup> F. Smend, Bach in Köthen, Berlin (1952), S. 123 ff.

<sup>2</sup> F. Smend, a. a. O., S. 124 ff.

veröffentlichte. Wenn auch diese kritische Würdigung seitens Matthesons erst drei Jahre nach der Entstehung der Bachschen „Johannes-Passion“ erschien, so ist es doch sehr wohl möglich, daß Bach 1722 von Matthesons kritischer Einstellung zu Händels Jugendwerk gehört haben mag, ohne sich jedoch mit ihr befreunden zu können. Das Verhältnis Bachs zu Mattheson scheint überhaupt kühlerer Natur gewesen zu sein.<sup>1</sup> Schon die geistig-musikalischen Anschauungen Matthesons, wie sie in seinem *Forschenden Orchestre* (1721) sich ausprägen, werden kaum Bachs Beifall gefunden haben. Der hier von Mattheson entwickelte „philosophische Sensualismus“ zur Rechtfertigung der Autorität des Gehörs, insbesondere Gedankengänge über Themen wie „Sensus vindicae oder der vertheidigte Sinnenrang“ entsprachen keineswegs Bachs Wesensart. Denn für Bach „steht die Wertung der Musik als Dienerin zur Ehre Gottes und von da aus als Lehrerin des Menschen zum göttlichen Leben unerschüttert fest“.<sup>2</sup> Daß Matthesons Gedankengänge letztlich durch den englischen Philosophen John Locke und sein Hauptwerk *Essay concerning human understanding* (1690) inspiriert waren, erhöhte wohl für Bach unbewußt noch den Eindruck der Fremdartigkeit dieser dem Zeitgeist verbundenen Gedankenwelt.<sup>3</sup>

Im übrigen ist es ungemein bezeichnend, daß einer der wenigen Bach-Schüler, von denen wir über ihr Verhältnis zu dem Meister nur geringfügige Einzelheiten besitzen, jener Ludwig Friedrich Hudemann war, dem Bach 1727 einen von ihm komponierten *Canon à 4* widmete.<sup>4</sup> Dieser Hudemann spielte seinerzeit in Hamburg als Doktor der Rechte und Advokat in Matthesons Umgebung eine nicht unbedeutende Rolle. In seiner Schrift *Der musicalische Patriot* (1728) rühmte Mattheson<sup>5</sup> an Hudemann, offenbar mit leichter Ironie, daß er nicht nur im allgemeinen ein musiktheoretisch versierter Mann sei, sondern auch in der musikalischen Ausführung nicht unerfahren, indem er die Feder bisweilen zur Komposition, die Finger zum Spielen und den Hals zum Singen gebrauchte. Hudemann war im Lager Matthesons somit hochgeschätzt, in Bachs Kreise hingegen nahezu unbekannt.

Wenn auch die hier nur angedeutete Frage nach dem Verhältnis Matthesons zu Bach noch weiterer Untersuchung bedarf, so ist es jedenfalls nicht von der Hand zu weisen, daß Mattheson, der Jugendfreund Händels, den Köthener Hofkapellmeister zur Beschäftigung mit Händels Jugendwerk ange-regt haben kann.

Händel eröffnet seine „Johannes-Passion“, die in ihrem Bibeltext auf das Johannes-Evangelium zurückgeht, in ihren Arien und ariosen Stücken aber von dem Hamburger Librettisten J. G. Postel stammt, mit einer *Sinfonia*, die er *Grave* überschreibt. Dieses verhältnismäßig kurze Stück — es umfaßt nur sechs Takte — erklingt in g-moll und fällt auf durch die

<sup>1</sup> W. Braun, J. Mattheson und die Aufklärung, Diss. Halle 1951, S. 15 ff. Diesem Autor verdanke ich schätzenswerte Hinweise auf das Verhältnis zwischen Mattheson und J. S. Bach.

<sup>2</sup> Ch. Mahrenholz, Gedenkrede, BJ 1951—1952, S. 5 ff., bes. S. 9.

<sup>3</sup> W. Krüger, J. S. Bach und der Zeitgeist, BJ 1951—1952, S. 86 ff., bes. S. 90.

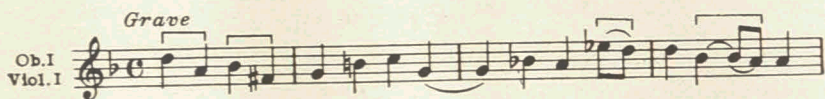
<sup>4</sup> Ch. S. Terry, J. S. Bach, Leipzig (1929), S. 313.

<sup>5</sup> J. Mattheson, *Der musicalische Patriot* (1728), S. 349.



charaktervollen Intervalle seiner Violin- und Oboen-Partie (Takt 1, Takt 3/4), nicht minder durch den (latenten) Orgelpunkt der ersten zwei Takte:

Händel, *Johannes-Passion, Sinfonia*



Bach übernimmt für den Einleitungs-Chor seiner „Johannes-Passion“ nicht nur die Tonart *g*-moll, sondern vor allem auch die Technik des Orgelpunktes, die er nun aber für diesen Satz grandios ausweitet. Darüber hinaus werden die beiden fallenden Quartintervalle des ersten Taktes der *Sinfonia* Händels in gleichsam umgekehrter Projektion, d. h. im Sinne aufsteigender Quarten, für Bachs Fugenthema in diesem Einleitungs-Chor (Takt 33) zu charakteristischen Motiven, noch dazu mit denselben Intervalltönen wie bei Händel:

Bach, *Johannes-Passion, Coro (Nr. 1), Takt 33ff.*

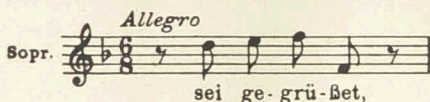


Doch auch die vorhaltigen Seufzer-Motive in Händels schlichter *Sinfonia* (Takt 3/4) begegnen, unter gewisser Stilisierung, erneut in Bachs Fuge, jetzt bei der Textpartie: „in allen Landen“ (Takt 44/46):

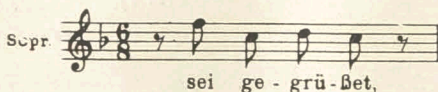
Bach, *Johannes-Passion, Coro (Nr. 1), Takt 44ff.*



Wieder ein anderes Bild ergibt ein Vergleich zwischen Händels Chor „Sei begrüßet“ (S. 4) und Bachs entsprechendem *Coro* (Nr. 34). Zwar sind hier zunächst die stilistischen Unterschiede keineswegs von der Hand zu weisen: Händels Chor zeigt eine durchaus homophon-akkordische Anlage, während der Bachsche Chorsatz polyphon durchwirkt ist. In der ironischen Persiflage geht Händel vielleicht sogar noch einen Schritt weiter als Bach, indem er auch die musikalische Deklamation in den Rahmen kecker Verhöhnung einbezieht, läßt er doch zuweilen deklamieren: „liebér Judén-könig“. Andererseits ergeben sich aber auch beachtliche Gemeinsamkeiten, sowohl in der Tonart (*B*-dur) wie im Rhythmus (Händel:  $\frac{6}{8}$ -Takt, Bach:  $\frac{6}{4}$ -Takt.) Noch auffallender ist die Verwandtschaft gewisser Taktmotive, wobei deutlich wird, daß Bach Händels schlichte Melodik durch melismatische bzw. rhythmische Umformung geschmeidiger zu gestalten weiß:

Händel, *Johannes-Passion*, Chor „Sei begrüßet“, Takt 6Bach, *Johannes-Passion*, Coro (Nr. 34), Takt 4ff.

Gleiches gilt von der folgenden Textpartie, bei der wiederum Bach das Händelsche Vorbild musikalisch übertrifft, wobei jedoch festzustellen ist, daß Händels Motiv das melodische Vorbild abgibt für sein „Halleluja“ im Schluß-Chor (Nr. 42) zum zweiten Teil seines „Messias“ (1741):

Händel, *Johannes-Passion*, Chor „Sei begrüßet“, Takt 11Bach, *Johannes-Passion*, Coro (Nr. 34), Takt 7Händel, *Messias*, Chor (Nr. 42), Takt 4

Bach muß Händels „Johannes-Passion“ sehr genau auch nach formal-technischen Gesichtspunkten durchmustert haben. Denn die Vernehmung Jesu durch Pilatus wird in seinem Werk, wie bekannt, aufgeteilt in Rezitativ- und Chor-Episoden, wobei das zweimalige Erscheinen der „Kreuzige“-Chöre von bezwingender Wirkung ist. Diese Gliederung aber hat zur Folge, daß der einzige Augenblick, in welchem Jesus bei jener Vernehmung durch Pilatus das Wort ergreift, in Bachs „Johannes-Passion“ gleichfalls dem Rezitativ überlassen bleibt. Händel jedoch nimmt diese Jesusworte zum Anlaß für die Baß-Arie: „Du hättest keine Macht über mir, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben.“ Händel durchbricht damit den architektonischen Rahmen des regelmäßigen Wechsels von Rezitativischem und Chorischem, der Ablösung von vokalem Solo und Tutti, eine Gestaltungsweise, die Bach, der auch dieses Stück kannte, offenbar befremdete, wes-



halb er von der Möglichkeit arioser Formung der Jesusworte an dieser Stelle bewußt keinen Gebrauch machte. Dabei ist nicht uninteressant, daß schon bei Händel die Jesus-Partie einem Baß anvertraut ist.

Daß Bach Händels Jesus-Arie kannte, bezeugt die bei beiden Meistern gleichartige musikalische Entwicklung der Textworte „wenn sie dir nicht wäre von oben herab“. Händel formt jene Worte im Sinne einer diatonisch aufsteigenden Skalenbewegung, wobei das „von oben herab“ einen melodischen Knick erhält, indem nunmehr eine absteigende Diatonik in Erscheinung tritt, die mitten in dem Worte „oben“ einsetzt. Bach folgt in seinem Rezitativ (Nr. 39) Händels Vorbild, läßt aber (Takt 12) die melodische Aufwärtsbewegung, die sich übrigens bei ihm schon zu Beginn der Jesusworte zeigt, bei dem Worte „oben“ noch voll ausschwingen und gibt erst das „herab“ interessanterweise in absteigenden Terzen:

Händel, *Johannes-Passion*, Arie „Du hättest keine Macht über mir“, Takt 10 ff.

Jesus  
(Basso)

Wenn sie dir nicht wä - re von o - ben her-ab,  
von o - ben her-ab ge - ge - ben,

Bach, *Johannes-Passion*, Rezitativ (Nr. 39), Takt 12 ff.

Jesus

wenn sie dir nicht wä - re von o - ben her-ab ge - ge - ben,

Nicht minder auffallende Gemeinsamkeiten und Unterschiede bietet die vergleichende Betrachtung des Chors „Weg, weg mit dem“ in der „Johannes-Passion“ beider Meister. Schon mehrfach hat man an Bachs Interpretation dieses Chortextes (Nr. 44) die häufige Verwendung von Terz-Motiven hervorgehoben, zumal in der Sopran-Partie (Takt 2), aber auch in den anderen Stimmen (Alt: Takt 2, Tenor: Takt 2 und 3, Baß: Takt 1 und 3/4). Während aber in Bachs Chor diese Terz-Verwendung, zumal im weiteren Verlauf, gleichsam „diffus“ begegnet, erweist sie sich zu Beginn jenes Händelschen Chors über den gleichen Textgedanken als das künstlerisch vorherrschende Motivmaterial, hier zweifellos in der Prägnanz des Ausdrucks von dramatisch hinreißender Wirkung. Nicht ohne Bedeutung aber scheint es, daß auch in der Orchesterbegleitung, vor allem in den Bässen, die Terz-Motivik den ersten Takten in beiden Fassungen das Gepräge gibt. Vor allem ist aber die eigentümliche Deklamation des Textes in der Formulierung: „Weg, weg mit dem, weg, weg“ in Bachs Chor offenbar von Händel inspiriert:

## Händel, Johannes-Passion, Chor, „Weg, weg mit dem“, Takt 1-3

*Allegro*

Sopr.   
 Weg, weg mit dem, weg, weg mit

Alt   
 Weg, weg mit dem, weg, weg mit dem, weg,

Ten. I   
 Weg, weg mit dem, weg, weg mit

Ten. II   
 Weg, weg mit dem, weg,

Baß   
 Weg, weg mit dem, weg,

Cont.

dem, weg, weg mit dem, weg, weg, weg

weg mit dem, weg, weg mit dem, weg, weg, weg

dem, weg, weg mit dem, weg, weg, weg

weg, weg, weg mit dem, weg, weg, weg

weg mit dem, weg, weg mit dem, weg, weg, weg

Cont.





tonik einen Quarten-Raum durchmessend, findet sich bereits in Händels „Johannes-Passion“, worauf erstmals P. Robinson<sup>1</sup> aufmerksam machte, nämlich in Händels dreitaktigem Chor im Adagio-Tempo „Kreuzige, kreuzige“.

Die Übereinstimmungen liegen auf der Hand:

Chor Händel  
*Adagio*

Sopr.  
Alt  
Ten. I

kreuzige, kreuzige!

Ten. II  
Baß

Cont.

6 6 6b 6

Chor Bach

Sopr. kreuzige ihn

Alt weg mit dem, weg weg mit dem, weg, weg, kreuzige

Tenor dem, mit dem, weg, weg,

Baß dem, mit dem, weg, weg,

Bach verwendet in seinem eigentlichen „Kreuzige“-Chor (Nr. 36) allerdings noch neben dem eben zitierten Thema eine andere motivische Version des „Kreuzige“ (Takt 16), die mir, ihren Umrissen nach, gleichfalls von Händel angeregt scheint. Sie begegnet bei diesem jedoch an anderer

<sup>1</sup> P. Robinson, Handel's influence on Bach, Musical Times, Bd. 47, London 1906, S. 468/69. Robinson, der hier bereits Chöre der beiden Johannes-Passionen von Bach und Händel vergleicht, weist besonders auf die Zusammenhänge der Kreuzige-Chöre sowie auf die Parallelen zwischen Händels „Wir haben keinen König“ und Bachs „Wir haben ein Gesetz“ hin.



Stelle, nämlich wieder in dem bereits gewürdigten „Weg, weg“-Chor (Takt 4ff.):

Chor  
*Adagio* Händel

Sopr. 

Kreu-zi-ge, kreu-zi-ge ihn,


Chor Bach

Sopr. 

ge, kreu-zi-ge, kreu-zi-ge, kreu-zi-ge,


Es ist somit eine Beobachtung von besonderer Eigenart, daß auch zwischen nicht gleichnamigen Chortexten sich in den beiden Werken Händels und Bachs gewisse Übereinstimmungen entdecken lassen. Dies gilt vor allem von Händels Chor „Wir haben keinen König“, einem imitierend einsetzen- den Satz, der indessen im weiteren Verlauf eine polyphonierende Struktur zeigt. Die melodische Substanz des einleitenden Themas, das zuletzt im Baß erklingt, ist durchaus verwandt derjenigen in Bachs Chor (Nr. 38) „Wir haben ein Gesetz“, einem viel strenger polyphon durchwirkten Satze. Während Händel die Imitation mit dem Sopran beginnt und im Baß endet, setzt in Bachs Chor der Baß mit dem Thema ein, und erst am Schluß der Imitationspartie vernehmen wir den Sopran:

Chor Händel

Baß 

Wir ha-ben kei-nen KÖ-nig denn

Chor Bach

Baß 

Wir ha-ben ein Ge-setz, und nach

Es ist bekannt, daß zwischen Bachs Chören „Wir haben ein Gesetz“ (Nr. 38) und „Läsest du diesen los“ (Nr. 42) Parodiebeziehung besteht, wogegen die entsprechenden Chöre Händels keinerlei besonders auffallende Zusammenhänge zeigen. Wohl aber scheint es vielleicht nicht zufällig, wenn das Tonrepetitionsmotiv zu Beginn von Händels Chor „Schreibe nicht: der Juden König“ in dem entsprechenden Chor Bachs (Nr. 50) wiederkehrt. Auch das kleine aus Dreiklangsbrechung entwickelte Motiv am Ende der Sopranmelodie von Händels Chor „Wir haben keinen König“ begegnet, worauf Robinson<sup>1</sup> bereits hinwies, wiederum in dem gleichnamigen Chor Bachs (Nr. 46), neuerlich in der Sopranmelodie.

<sup>1</sup> Robinson, a. a. O., S. 469.

Schließlich mag uns noch die verwandte Interpretation der Rezitativ-Episode: „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet“ beschäftigen, bei Händel in der Form eines feierlichen *Accompagnato-Rezitativs*, in Bachs „Johannes-Passion“ als Rezitativ (Nr. 55) unter Voranstellung der Bezeichnung *Adagio*. Hier ist sowohl die harmonische als auch die melodische Ausgestaltung jener Textworte von gewisser Bedeutung. Händel kleidet den Textgedanken in *d*-moll ein, indem bei ihm unter dreitaktiger Orgelpunkt-wirkung Takt 1 und 3 diese Tonalität im begleitenden Streichorchester ausprägen, während der zweite Takt den Leitton *cis* im Nonenakkord der Dominante hervortreten läßt, wobei von Interesse ist, daß die Singstimme schon im ersten Takt diesen Leitton melodisch heraushebt. Die Singstimme endet ihren Gesang interessanterweise auf der Terz von *d*-moll (*f*). Bach übernimmt einzelnes von diesen Gestaltungsmomenten, formt aber das Ganze zielbewußter. Er basiert den Anfang des Textgedankens auf dem Dominant-Septakkord von *A*-dur, läßt in der Singstimme das *cis* sinn-gemäßer bei dem Worte „Kleider“ eintreten und bringt die Tonart *d*-moll erst am Schluß des Textgedankens, indem die Singstimme, ganz wie bei Händel, auf der Terz von *d*-moll die Melodie des Evangelisten anhalten läßt:

Händel, *Johannes-Passion*, *Rezitativ* „*Sie haben meine Kleider unter sich geteilet*“

The score shows three staves: Evangelist (soprano), Viol. I. II Viola, and Bassi. The Evangelist part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The instrumental parts are in bass clef with a key signature of one flat. The text 'Sie ha-ben mei-ne Klei-der un-ter sich ge-tei-let,' is written below the Evangelist staff. The music consists of three measures. The first and third measures feature a sustained organ point in the bass. The second measure features a nonal chord in the bass. The Evangelist's melody starts on a high note, moves down, and ends on a note that is the third of the *d*-minor scale (F).

Bach, *Johannes-Passion*, *Rezitativ* (Nr. 55), Takt 2 ff.

The score shows two staves: Evangelist and Bass. The Evangelist part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bass part is in bass clef with a key signature of one flat. The tempo marking 'Adagio' is written above the Evangelist staff. The text 'Sie ha-ben mei-ne Klei-der un-ter sich ge-tei-let,' is written below the Evangelist staff. The music consists of two measures. The first measure features a sustained organ point in the bass. The second measure features a nonal chord in the bass. The Evangelist's melody starts on a high note, moves down, and ends on a note that is the third of the *d*-minor scale (F).

Es ließe sich noch manche kleinere Beobachtung anfügen. So ist in Bachs Rezitativ (Nr. 64) die dreifache Tonrepetition (*Adagio*: „*Sie werden sehen*“)



von Händel angeregt, desgleichen im Anfang von Bachs Schlußchor (Nr. 67) das Anschlagen des oberen Nebentons (Takt 13).

Wir dürfen wohl annehmen, daß Händels „Johannes-Passion“ für Joh. Sebastian Bach zum hauptsächlichsten Vorbild wurde, als er sich vor dem Übergang nach Leipzig 1722 mit dem Gedanken einer Vertonung der „Johannes-Passion“ trug. Das ausschließliche Vorbild kann allerdings Händels Frühwerk von 1704 schon deshalb nicht genannt werden, weil Bach auch für Händels 1716 entstandene Passion nach der Dichtung des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes erhebliches Interesse zeigte. Es darf bereits als bekannt gelten<sup>1</sup>, daß der Meister sich dieses Händelsche Werk zur Hälfte abschrieb, in der nicht leichten Kopierarbeit durch seine Gattin Anna Magdalena vortrefflich unterstützt. Allerdings bedürfte es einer weiteren wissenschaftlichen Überprüfung, die hier nicht in Rede steht, die Zusammenhänge, die sich zwischen Händels Brockes-Passion und Bachs „Johannes-Passion“, mehr noch im Hinblick auf seine „Matthäus-Passion“, aufzeigen lassen, des Näheren zu würdigen. Wesentlicher aber scheint die Tatsache, daß Bach bei der Entstehung seiner „Johannes-Passion“ selbst die Passionsdichtung des Hamburger Ratsherrn Brockes benutzte. Wie Smend<sup>2</sup> schon richtig betonte, verhielt er sich diesem Text gegenüber „kritisch, auswählend, umformend“. Nicht nur machte er den Choral zu einem wesentlichen Teil seines Werkes, sondern — und das scheint mir entscheidend — er ersetzte die von Brockes in Reime gebrachte Dichtung der Passionsgeschichte durch das Bibelwort, das er vor allem dem Johannes-Evangelium entnahm. Bei dieser grundlegenden Umformung aber wurde ihm Händels „Johannes-Passion“ von 1704 das maßgebende Vorbild, nicht nur in textkritischer Hinsicht, sondern, wie wir nunmehr sahen, auch in markanten musikalischen Einzelheiten.<sup>3</sup>

Bach muß Händels Schaffen genauer gekannt haben. Wir wissen heute, daß er nicht nur Händels erste Oper „Almira“ (1704) zu schätzen wußte und Themen aus ihr in einzelnen seiner Kantaten verwertete, sondern daß er auch von Händels italienischer Solo-Kantate „Armida abbandonata“ (Nr. 13), einer künstlerischen Frucht der Italienfahrt, eine vollständige Abschrift herstellte. Immer aber scheinen es besonders Händels Frühwerke gewesen zu sein, für die Bach eine gewisse Vorliebe zeigte. Denn selbst Händels Vertonung des 109. Psalms, *Dixit Dominus*, 1707 in Rom beendet, war ihm genauer bekannt. So kann denn Bachs intensive Beschäftigung mit Händels „Johannes-Passion“ von 1704 keineswegs überraschend wirken.

<sup>1</sup> H. Leichtenritt, Händel, Stuttgart-Berlin 1924, S. 324.

<sup>2</sup> Smend, a. a. O., S. 123.

<sup>3</sup> Verfasser hofft, die Teilergebnisse, die er hier vorträgt, später in einen größeren Zusammenhang einordnen zu können.