

Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts¹

Von John W. Grubbs (Los Angeles, California, USA)

(Deutsch von Alfred Dürr)

Mehr als 170 Jahre sind vergangen, seit der musikalische Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs (1714–1788) erstmals von seiner Witwe Johanna Maria zum Verkauf angeboten wurde². In dieser Sammlung findet man nicht nur viele bedeutende Kompositionen der Familie Bach, sondern auch zahlreiche Werke anderer Komponisten, darunter Georg Benda, Händel, Hasse, Keiser, Telemann sowie vieles von dem, was uns aus dem Schaffen Carl Heinrich Grauns (1703 oder 1704 bis 1759) erhalten ist³. Im Hinblick auf den letztgenannten ist eine Eintragung auf S. 87 des Nachlaßverzeichnisses von besonderem Interesse:

Eine Passion von C. H. Graun, mit vortreffli- | lichen [sic!] 4- und 5stimmigen Chören und Fugen. | In Partitur.

Soweit bekannt, ist dies die erste Erwähnung der Passionskantate „Wer ist der, so von Edom kömmt“ (künftig als „W“ bezeichnet), einer interessanten Erweiterung der Graunschen Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ (künftig „E“). Die Handschrift gehört heute zu den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek (BB) in der Staatsbibliothek Marburg (Lahn), Signatur: *Mus.ms. 8155*.

Während Graun heute fast ausschließlich durch seine Passionskantate *Der Tod Jesu* (1755) bekannt ist – ein Werk, das sich in Deutschland einer einzigartigen Popularität erfreute, bis es schließlich durch Bachs Matthäus-Passion verdrängt wurde⁴ –, ist die Mehrzahl der Kirchenmusikwerke Grauns bis-

¹ Unter dem Titel *An Eighteenth-Century Passion Pasticcio Based on a Passion of Carl Heinrich Graun* hat der Verfasser kürzlich eine „Master's thesis“ an der University of California, Los Angeles 1964, fertiggestellt (2 Bde.). Mit Rücksicht auf die im vorliegenden Artikel gebotene Kürze wird im folgenden mehrfach auf diese Arbeit verwiesen werden (zitiert als Grubbs I bzw. II). Herrn Dr. A. Dürr danke ich für viele hilfreiche Vorschläge zur vorliegenden Arbeit.

² *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*. . . Hamburg 1790. Neudruck im BJ 1938, 1939 und 1940–1948. Ferner fand am 4. März 1805 ein öffentlicher Verkauf der bis dahin nicht veräußerten Stücke statt; der Katalog trägt den Titel *Verzeichniß von auserlesenen, gut conditionirten, zum Theil sauber gebundenen, meistens Neuen Büchern . . . nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Kapellmeisters C. P. E. Bach*. . . Hamburg 1805.

³ Eine Lebensskizze Grauns bei Grubbs I, 5–29.

⁴ Das Libretto zu „Der Tod Jesu“ verfaßte Carl Wilhelm Ramler (1725–1798) auf Grund eines Planes, den ihm die Prinzessin Amalia Mitte Juni 1754 vorgelegt hatte. Um den 13. Juli 1754 war die Textdichtung fertig, und gegen Anfang Februar 1755 beendete Graun die Musik. „Der Tod Jesu“ wurde ein ungemein volkstümliches Werk, dessen Einfluß bis weit in das 19. Jahrhundert hineinreichte. Nach Schätzungen hatte es in den 44 Aufführungen, die in Berlin allein zwischen 1806 und 1867 stattfanden, an die neunzig- bis hunderttausend Zuhörer. Vgl. Grubbs I, 46f. und 60–70.

lang unbeachtet geblieben⁵. Demzufolge hat auch „W“ nicht die gehörige Beachtung gefunden, und die Nachrichten, die darüber vorliegen, sind kärglich und voller Irrtümer. Georg Pölchau (1773–1836), ein Privatsammler, der sich 1813 in Berlin niederließ, erwarb das Manuskript, vielleicht während seines Hamburger Aufenthaltes (1799–1813). In dem 1832 datierten Katalog seiner Sammlung⁶ vermerkt er, daß „W“ vermutlich 1733 in Braunschweig entstanden sei und daß „E“ ein Auszug aus „W“ sei. C. H. Bitter (1813–1885), bisher offenbar der einzige Musikforscher, der sich in seinen Schriften näher mit „W“ befaßt hat, war von diesem Werk sehr eingenommen und meinte, „E“ sei 1730 abgefaßt und später zu „W“ erweitert worden⁷. Dafür bietet er folgende Begründung:

Graun selbst scheint auf der einen Seite das nicht durchweg Befriedigende dieser seiner Arbeit erkannt, andererseits sie doch für zu wertvoll gehalten zu haben, um sie dem Schicksal der völligen Beseitigung anheimfallen zu lassen.

Er hat dasselbe Oratorium in einer besonders durch herrliche Chöre erweiterten Gestalt von neuem dem Publikum vorgeführt. In dieser Form ist es oben unter der Bezeichnung: „Wer ist, der so von Edom kommt“ aufgeführt worden⁸.

Bitters Verdienst ist es, unter den hinzugefügten Sätzen Musik von wahrer Schönheit entdeckt zu haben; hätte er aber Grauns Musik etwas besser gekannt, so müßten ihn zumindest zwei Faktoren mißtrauisch gemacht haben:

1. Nirgends im überlieferten Werk Grauns finden sich fünfstimmige Chorsätze; und
2. die neu hinzugefügten Sätze zeigen wesentliche stilistische Unterschiede gegenüber allen Graunschen Werken, die wir kennen.

Tatsächlich läßt sich nachweisen, daß „W“ ein aus höchst interessanten Bestandteilen zusammengesetztes Pasticcio darstellt. Auch lassen gute

⁵ Über Graun sind bisher nur zwei ausgedehnte musikwissenschaftliche Studien geschrieben worden – beide befassen sich mit Grauns Opernkompositionen: Albert Mayer-Reinach, *Carl Heinrich Graun als Opernkomponist*, SIMG 1, 1899–1900, S. 446 bis 529; und Carl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906. Über Grauns Kirchenmusik – abgesehen vom „Tod Jesu“ und dem Tedeum (1757) – findet man nur recht knappe Ausführungen, und zwar hauptsächlich bei Karl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang* III, Leipzig 1847, und C. H. Bitter, *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, Berlin 1872.

Der Verfasser bereitet eine Dissertation über die geistliche Vokalmusik der Brüder Graun vor.

⁶ BB, *Mus.ms.theor.* K 41.

⁷ Die Datierung der Passionskantate „E“ in das Jahr 1730 findet sich zum ersten Male auf einem Textbuch des Werkes zu einer Berliner Aufführung von 1835 (Marburg, *Mus.Tg* 881). J. D. Preuß übernimmt dieses Datum als Tatsache in seinem Artikel *Die Künstler auf dem Friedrichsmonumente. I. Carl Heinrich Graun*, Vossische Zeitung, Erste Beilage, 16, 1862, S. 2.

⁸ Bitter, *Beiträge*, S. 330. Das häufig anzutreffende Komma nach *ist* entspringt mangelnder Kenntnis des Bibeltextes Jesaja 63, 1: „Wer ist der, so von Edom kommt“. – „So“ ist hier Relativpronomen, nicht Adverb.

Gründe vermuten, daß der Urheber des Arrangements nicht Graun war, sondern eher im Kreis um Bach zu suchen ist. Diese Feststellung allein mag die vorliegende Studie rechtfertigen, wengleich nicht übersehen werden darf, daß zahlreiche Fragen vorläufig noch unbeantwortet bleiben müssen.

I

Vor Beginn unserer Untersuchung zu „W“ empfiehlt es sich, die Chronologie der frühen Passionsmusiken Grauns sowie Inhalt und Aufbau von „E“ mit ein paar Bemerkungen zu streifen. Grauns frühester Biograph, Johann Friedrich Agricola, erwähnt nur drei Passionen Grauns: Zwei davon seien in Braunschweig (oder Wolfenbüttel) entstanden – die spätere von beiden 1733 – und eine in Berlin (1755)⁹. Obwohl Pölchau und Bitter noch einige Werke zitieren und auch mit dem Verlust von Werken gerechnet werden muß¹⁰, stimmt die Zahl doch mit den erhaltenen Passionsmusiken Grauns überein; diese sind, abgesehen vom „Tod Jesu“:

1. „Kommt her und schaut“ (Eingangschoral), auch unter dem Titel „Lasset uns aufsehen“ (erster Chor) und als „Große Passion“ bekannt.
2. „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ (Eingangschoral), auch bekannt als „Kleine Passion“ und „Zweite Passion“. Andere Titel desselben Werkes sind a) „Das Leiden und der Tod Jesu“, b) „Das Versöhnungsleiden Jesu“, c) „Der sterbende Jesus“, d) „Erbauliche Gedanken über das Leiden und Sterben Jesu Christi“, e) „Gottselige Gedanken über das Leiden und Sterben Jesu Christi“, f) „Poetische Betrachtung über das Leiden und Sterben unsers Erlösers“ und g) „Trosthvolle Gedanken über das Leiden und Sterben unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi“.

Die Frage, wann diese Werke entstanden seien und ob es sich bei ihnen um die beiden Braunschweiger Passionen handle, hat viel Verwirrung gestiftet. Ihre erschöpfende Beantwortung würde hier zu weit führen; aber auf einige Dinge muß doch hingewiesen werden¹¹. Auf einer Handschrift (Marburg, *Mus.ms.* 8157) findet sich der Vermerk, daß „Kommt her und schaut“ (= „K“) geschrieben worden sei, als Graun noch an der Dresdener Kreuzschule war (als Datum wird etwa 1717–1721 genannt). Wengleich

⁹ J. F. Agricola, *Lebenslauf des Herrn Karl Heinrich Graun, ehemaligen Königl. Preuß. Kapellmeisters in Berlin*. In: *Duetti, terzetti, quintetti, sestetti, ed alcuni chori delle opere del Signore Carlo Enrico Graun*, II, Berlin, Königsberg 1773. Wiederabdruck in: J. N. Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, III, Gotha 1778, S. 289. Zur Autorschaft Agricolas siehe Mayer-Reinach a. a. O., S. 446, Anm. 1.

¹⁰ Pölchau und Bitter führen die Kantate „Herr, sei mir gnädig“ als Passionsoratorium, Bitter zudem zwei Werke, bei denen es sich lediglich um abweichende Titel von „E“ handelt. Außerdem zählen Bitter und Pölchau „W“ als Graunisches Passionsoratorium. Vgl. zu all diesen Zuweisungen Grubbs I, 30–37. Hier auch eine Behandlung der Frage nach evtl. verlorenen Passionen Grauns.

¹¹ Vgl. dazu Grubbs I, 38–47.

aber einige wenige Partien daraus aus dieser frühen Zeit stammen mögen, so haben wir doch Grund zu der Annahme, daß der größere Teil von „K“ während Grauns Braunschweiger Periode (1725–1735) geschrieben wurde, und zwar: 1. Viele Arien daraus zeigen einen reifen, opernhaften Stil und gleichen darin der Musik aus Grauns Oper „Iphigenia“ (1728); 2. Die Instrumentalbesetzung ist außergewöhnlich reichhaltig; 3. Tatsächlich wurde das Werk während dieser Zeit aufgeführt. Eine Schweriner Handschrift (Mecklenburgische Landesbibliothek, 9512) läßt erkennen, daß „K“ durch Mitglieder der Kapelle von Wolfenbüttel, darunter Graun selbst, aufgeführt worden ist. Die Handschrift zählt die Namen von 13 Sängern auf, durchweg Mitgliedern der Kapelle¹². Auf Grund dieser Namen (zumal von Erhardt und Ruota) läßt sich die Aufführung auf 1732–1734, vielleicht sogar auf 1733 bis 1734, datieren¹³. Das Schweriner Manuskript stellt nun aber eine Überarbeitung der in der Marburger Handschrift (*Mus.ms.* 8157) überlieferten Fassung dar, aus der auf eine frühere Aufführung während der Braunschweiger Zeit geschlossen werden kann. Aus stilistischen Gründen (zumal durch Vergleich mit Grauns Oper „Iphigenia“) läßt sich diese frühere Fassung auf etwa 1728–1730 datieren¹⁴.

„Ein Lämmlein geht“ muß als die zweite nachweisbare Passion Grauns gelten. Wie ihre Vorgängerin scheint sie während der Braunschweiger Periode mindestens einmal überarbeitet worden zu sein, außerdem ist eine Aufführung in dieser Zeit nachweisbar. Wie bei „K“ mögen auch bei „E“ einige Chöre aus der Dresdener Zeit stammen, aber in seiner Gesamtheit stellt das Werk eine Schöpfung aus Grauns Braunschweiger Zeit dar. Die Musik zeigt einen einheitlicheren, mehr italienisierten Stil als „K“, ist demnach später entstanden und ähnelt derjenigen, wie wir sie in Grauns Oper „Pharao Tubaes“ (1735) finden¹⁵. In einer Handschrift der BB (*Mus.ms.* 8156/1) ist eine Aufführung durch Mitglieder der Wolfenbütteler Kapelle vermerkt. Sechs Sänger sind namentlich genannt, darunter wiederum Graun; und mit einer Ausnahme (Gustorff) sind alle als Kapellmitglieder bekannt¹⁶. Falls Gustorff Mitglied der Kapelle war, so läge es nahe, die Aufführung auf 1732–1734 zu datieren, da aus dieser Zeit keine Mitgliederlisten der Kapelle erhalten sind, vielleicht auf 1733–1734. Die genannte Handschrift stellt aber wiederum eine Überarbeitung der frühesten be-

¹² Schneider (Baß), Braun (Baß), Graun (Tenor), Krist (Baß), Simonetti (Sopran), Kohlhasin (Sopran), Erhardt (Tenor), Reinicken (Sopran), Kohlhaase (Tenor), Ruota (Kastrat), Kochin (Sopran), Österreich (Tenor) und Warnicke (Kastrat).

¹³ Zur Begründung dieser Datierung vgl. Grubbs I, S. 39f.

¹⁴ *Iphigenia* (1728), Singspiel. Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv *Hs. Abt. II Gr. 17, 11*. Partitur. Diese Oper mit deutschem Text ist nicht zu verwechseln mit Grauns späterer Oper *Ifigenia in Aulide* (1748). Näheres über „K“ siehe Grubbs I, 38–40 und 53–59.

¹⁵ *Pharao Tubaes* (1735). Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, *Vogel 79*, Partitur.

¹⁶ Simonetti (Sopran), Graun (Tenor), Schneider (Kastrat), Reinicken (Sopran), Ruota (Kastrat) und Gustorff (Kastrat). Siehe auch Anm. 13.

kannten Fassung dar (BB, *Mus.ms.* 8156 und London, British Museum, *Add.* 31,051), die auf eine frühere Aufführung während der Braunschweiger Zeit schließen läßt, vermutlich nicht vor 1730.

Andere Handschriften und Textbücher zeigen, daß sich das Werk noch etwa hundert Jahre lang einer bescheidenen Popularität erfreute. Am 18. März 1744 kam es in Kopenhagen zur Aufführung, doch ohne Choräle¹⁷. Vielleicht ist es kein Zufall, daß im selben Jahre Luise Ulrike (eine Schwester Friedrichs des Großen) den Kronprinz Adolf Friedrich von Schweden (Regierung: 1751–1771) heiratete. Graun komponierte eine Glückwunschkantate „*Gia troppo*“ für die Hochzeitsfeierlichkeiten. Zehn Jahre später, am Gründonnerstag, dem 11. April 1754, wurde „E“ im Berliner Dom aufgeführt in einem Konzert der Musikübenden Gesellschaft¹⁸. Über die Aufführung berichtet Marpurg mit Lobesworten für die Musik und für eine der Sängerinnen, Madame Molteni¹⁹. Spätere Aufführungen fanden statt in Potsdam (1768)²⁰, Darmstadt (1819)²¹, Breslau (1832)²² und Berlin (1835)²³. Die näheren Umstände, die zu der Aufführung von 1819 führten, erfährt man aus dem Brief eines gewissen Johann Kaspar Rommel an den Großherzog Ludwig I. in Darmstadt. Rommel zollt dem Werk hohes Lob, hofft, es aus der Vergessenheit zu retten, und erwähnt, daß er es selbst in seiner Jugend vor etwa 40 Jahren gesungen habe²⁴. Spätere Aufführungen als die obengenannten sind uns nicht belegt; doch wurden einzelne Arien und Chöre des Werkes während des 19. Jahrhunderts in Sammlungen gedruckt, und zwar in Deutschland, England und Amerika, und sind in losen Einzeldrucken noch bis heute zu finden²⁵.

„E“ gehört der Gattung der „Passionskantate“ an, die in den 1720er Jahren beliebt wurde. In ihrer speziellen Form kann man sie als Vorläufer von „*Der Tod Jesu*“ ansehen²⁶. Der Textdichter ist unbekannt, und Spekulationen über seine Person würden hier zu weit führen²⁷. Der Text zeigt eine ausgesprochen subjektive Haltung, der Evangelist wird durch einen per-

¹⁷ Ein Exemplar des Textdruckes z. B. in Braunschweig, Stadtbibliothek *Brosch* I 21.027.

¹⁸ Vgl. die Titelblätter der Musikhandschriften Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, *Mus.* 398 (1. Partitur), und Tübingen, Universitätsbibliothek, *Am. B.* 172 und 173 (Partituren).

¹⁹ F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I, 1754, S. 36f.

²⁰ Ein Exemplar des Textdruckes z. B. in Marburg, *Mus.Tg* 881/3.

²¹ Vgl. die Wiedergabe des Briefes von J. K. Rommel bei Grubbs I, S. 201f.

²² Ein Exemplar des Textdruckes z. B. in Marburg, *Mus.Tg* 881/1.

²³ Ein Exemplar des Textdruckes z. B. in Marburg, *Mus.Tg* 881.

²⁴ Vgl. Anm. 21.

²⁵ Eine Zusammenstellung der Drucke bei Grubbs I, S. 245–246.

²⁶ Die grundsätzliche Ähnlichkeit im Aufbau beider Werke ist auffallend. Eine mögliche Erklärung dafür wäre, daß Prinzessin Amalia durch „E“ beeinflusst worden wäre, das am 11. 4. 1754 in Berlin aufgeführt wurde. Nur zwei Monate später legte sie Ramler ihren Plan für „*Der Tod Jesu*“ vor.

²⁷ Vgl. Grubbs I, S. 90 und 96–98.

sonifizierten Einzelchristen ersetzt (ähnlich wie Telemanns „Andacht“), und die biblische Erzählung durch subjektive Betrachtungen paraphrasiert. Ein klarer Bericht über das Passionsgeschehen wird nicht gegeben, seine genaue Kenntnis auf seiten des Hörers wird vorausgesetzt. Grundsätzlich handelt es sich um eine paraphrasierte Passionsharmonie (nach den vier Evangelien); doch zeigt die Folge der Ereignisse eine enge Verwandtschaft mit dem Johannes-Evangelium. „E“ ist frei von den unverhältnismäßig stark ausgeprägten opernhafte Zügen, wie sie sich in „K“ finden; alles Dramatische ist nun in der Tat vermieden worden.

Die Instrumentalbesetzung verlangt 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Oboen d'amore, Fagott, Streicher und Continuo. Das Werk hat 34 Sätze (genau halb so viele wie „K“): 6 Choräle, 6 Chöre (5× Bibelwort, 1× freie Dichtung), 11 Rezitative (9× Secco, 2× Accompagnato), 10 Arien (5× Da Capo, 5× Dal Segno) und 1 Duett (Da Capo). Sie gliedern sich in zwei gleiche Hälften (1–17, 18–34). Die Einzelgliederung stellt sich wie folgt dar²⁸:

(1. Teil)

- | | | |
|--|---|-----------------|
| 1. Choral (EKG 62,1) ²⁹ : | „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ | 4/4 (A-Dur). |
| 2. Chor (Jes. 53, 4a): | „Fürwahr, er trug unsre Krankheit“ | 4/4 (a-Moll). |
| 3. Rez. acc. (S): | „So steigt mein Jesus in Geduld“ | |
| 4. Arie D.C. (S): | „Ihr Tropfen fällt auf meine Brust“ | 4/4 (C-Dur). |
| 5. Rez. (T): | „Ich weiß, was die ihr selbst gelassene Vernunft“ | |
| 6. Chor (Jes. 53, 4b): | „Wir aber hielten ihn für den“ | 4/4 (a-Moll). |
| 7. Choral (EKG 60,1): | „Herzliebster Jesu“ ³⁰ | 4/4 (a-Moll). |
| 8. Rez. (S): | „Da dich dein Jünger selbst verräth“ | |
| 9. Arie D.S. (S): | „Was an Straffen ich verschuldet“ | 3/4 (E-Dur). |
| 10. Chor (Jes. 53, 5): | „Er ist um unserer Missetat willen verwundet“ | 3/4 (fis-Moll). |
| 11. Choral (Text: Fischer-Tümpel II, Nr. 185, 10; Mel. EKG 299): | „Du trägst die Straffen meiner Schuld“ | 4/4 (A-Dur). |
| 12. Arie D.S. (T): | „Harte Marter, schwere Plagen“ | 4/4 (D-Dur). |
| 13. Rez. (S): | „Jetzt werd' ich stark“ | |
| 14. Arie D.S. (S): | „Nimmst du die Kron der Dornen an“ | 2/4 (c-Moll). |
| 15. Rez. (S): | „Ja, ja, es geh mir wie es will“ | |
| 16. Chor (Jes. 53, 3): | „Er war der Allerverachtete und Unwerteste“ | 3/4 (c-Moll). |
| 17. Choral (EKG 63,1): | „O Haupt voll Blut und Wunden“ | 4/4 (c-Moll). |

²⁸ Die obengenannte Besetzung folgt BB, *Mus.ms.* 8156/1. Der Text folgt, wo nicht anders vermerkt, dem Textbuch *Das Leiden und der Tod Jesu* (o. O., o. J.), Marburg, Tg 881/2.

Der vollständige Text ist bei Grubbs I, 203–210 wiedergegeben, ein Thematisches Verzeichnis bei Grubbs II, 63–72.

²⁹ EKG = Evangelisches Kirchengesangbuch (vorgelegen hat die Ausgabe Darmstadt 1960).

Fischer-Tümpel = A. Fischer und W. Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Gütersloh 1904ff., 6 Bde. Nachdruck Hildesheim 1964.

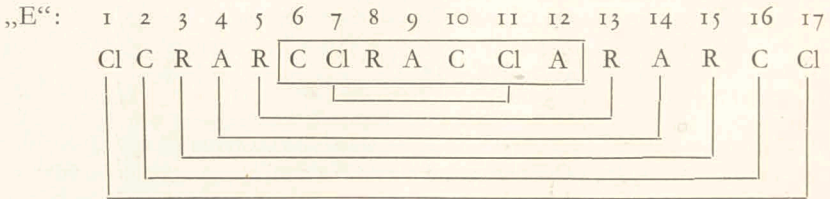
³⁰ BB, *Mus.ms.* 8156 hat einen abweichenden Text: „Du wirst verspeit, geschlagen und verhöhnet“ (Fischer-Tümpel II, 334, Variante zu Strophe 2).

(2. Teil)

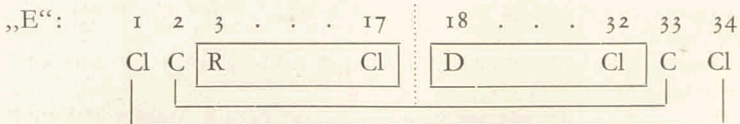
18. Duett D.C. (S-A): „Sollt ich nicht auf Jesum sehn“ 6/8 (*E₅*-Dur).
19. Rez. (S): „Die Macht, so meinen Heiland leiden läßt“
20. Arie D.S. (S): „Hier steht der Grund von meinem Glauben“ 4/4 (*G*-Dur).
21. Rez. (S): „Der ungerechte Richter selbst“
22. Arie D.C. (S): „Arme Seel, zerschlagnes Herz“ 3/4 (*E*-Dur).
23. Rez. (S): „Ja, ja, mein Heiland geht die Todes-Bahn“
24. Arie D.C. (S): „Ich lose mit, mein köstlich Theil“ 4/4 (*A*-Dur).
25. Rez. acc. (T): „Ich sehe meinen Jesum ganz verlassen“
26. Arie D.C. (T): „Mich entseelt ein banger Schrecken“ 4/4 (*fis*-Moll).
27. Rez. (T): „Jedoch mein Glaube stärkt sich wieder“
28. Chor (Hebr. 10, 14): „Christus hat mit einem Opfer“ 4/4 (*A*-Dur).
mit Choral (S) (Text: Fischer-Tümpel II, Nr. 277,1; Mel. EKG 174):
„Nun giebt mein Jesus gute Nacht“
29. Arie D.S. (B): „Nun darf ich mich denn nicht entsetzen“ 3/4 (*D*-Dur).
30. Rez. (S): „Ist Jesus tot, so reißt des Tempels Vorhang“
31. Arie D.C. (S): „Zerbrich nur Macht und Pracht der Erden“ 3/4 (*C*-Dur).
32. Choral (Text: Fischer-Tümpel IV, Nr. 519,1; Mel. EKG 245):
„Weg, weg mit dir, du schnöde Welt“ 4/4 (*a*-Moll).
33. Chor D.C.: „Zu meinem Heil, zur Glaubens-Stärke“ 4/4 (*A*-Dur).
34. Choral (EKG 73,1): „O Traurigkeit!“ 4/4 (*a*-Moll).

Interessant ist auch die Beobachtung, daß „E“ eine ausgeprägte chiasmische Struktur zeigt, und zwar in zweierlei Hinsicht: 1. bezüglich der Kompositionsformen und 2. bezüglich der Tonalität. Die formale Symmetrie ist besonders in der ersten Hälfte sichtbar; aber auch die Gesamtform läßt die gleiche Tendenz erkennen (Cl = Choral, C = Chor, R = Rezitativ, A = Arie, D = Duett):

1. Hälfte



Gesamtform



In tonaler Hinsicht liegt eine andersartige chiasmische Ordnung zugrunde, die im Rahmen der Gesamtkomposition in Erscheinung tritt. Unter Ausschluß der Rezitative, die hier keine Rolle spielen können, läßt sich folgender Aufbau erkennen:

1	2	4	6	7	9	10	11	12	14	16	17	18	20	22	24	26	28	29	31	32	33	34
A	a	C	a	a	E	fis	A	D	c	c	c	Es	G	E	A	fis	A	D	C	a	A	a

Trotz seiner Strenge im Aufbau und trotz seiner allgemeinen Beliebtheit ist „E“ doch, wie die erhaltenen Textbücher zeigen, von zahlreichen Kantoren und Musikdirektoren einer Umarbeitung unterzogen worden; jedoch erstreckt sich diese in erster Linie auf Streichungen, auf Austausch oder Neufassung von Chorälen und geringfügige Textänderungen. Eine Umarbeitung allerdings bildet eine Ausnahme, da sie die übrigen weit hinter sich läßt, nämlich die Passionskantate „Wer ist der, so von Edom kömmt“, der wir uns jetzt zuwenden.

II

Beschreibung des Manuskripts (Marburg, *Mus.ms.* 8155): Die Handschrift ist eingebunden in einen graubraun marmorierten Karton mit der Titelaufschrift: *Passions-Oratorium: | Wer ist der so von Edon (sic!) kömmt etc. | (Mit vortreffl. Chören u. Fugen) | von | C.H. Graun.* Der Rücken des Einbandes trägt die Nr. 222-b und denselben Titel, kaum lesbar. Auf der vorderen Innenseite steht der Namenszug Georg Pölchhaus, auf der rückwärtigen Innenseite findet sich das übliche Schild zur Kennzeichnung der aus Sammlung Pölchhaus stammenden Bestände. Die Handschrift selbst besteht aus 46 nicht follierten Bll. (35×21 cm) in 8 Lagen, deren jede einen Ternio bildet mit Ausnahme der ersten, einem Binio. Zu späterer Zeit sind Vor- und Nachsatzblätter eingefügt worden. Auf der Rückseite des 1. Vorsatzblattes oben findet sich folgende Eintragung Pölchhaus:

Dieses Manuscript war in der Em. Bachschen Sammlung u. ist wahrscheinlich in seiner frühern Zeit von ihm selbst geschrieben; das Titelblatt ist wenigstens aus seinen letzten Lebensjahren.

Auf dem Titelblatt (Bl. 1^r) lesen wir: *Passion | von | Graun | mit vortreflichen Chören und Fugen 4 u. 5 stimmig.* Die unterste Zeile ist spätere Zutat und zeigt tatsächlich die bekannte Altersschrift Carl Philipp Emanuel Bachs. Der übrige Titel stammt jedoch ebensowenig von ihm wie das sonstige Manuskript.

Vielleicht stellt das Manuskript eine Abschrift dar; doch sind keine andern Quellen bekannt³¹. Ausgelassene Noten in einigen Chorälen (Sätze 30, 38),

³¹ Unter einigen handschriftlichen Musikalien, die der Kirchenvorstand Berga-Kelbra der Universitätsbibliothek Göttingen übereignet hat, finden sich auch zwei Textdrucke von einer undatierten Aufführung unter Johann Wilhelm Cunis in Frankenhausen ohne Angabe eines Komponisten. Sie repräsentieren eine von „W“ etwas abweichende,

Takte, die der Schreiber übersehen und am Ende nachgetragen hat (Satz 4), ein versehentlich zweimal geschriebener Takt (Satz 20) und ähnliche Irrtümer lassen auf Eile beim Kopieren schließen; doch ist zu bedenken, daß bei der Herstellung von „W“ sowohl die Musik Grauns als auch die verschiedenen hinzugefügten Musikstücke kopiert werden mußten. Die ganze Handschrift scheint von einer einzigen Hand geschrieben zu sein: nur die Schlüssel wurden nach dem Eingangschor (Bl. 7^v ff.) vom Schreiber der Handschrift oft nur zu Beginn eines Satzes, bisweilen aber auch hier nicht eingetragen und offenbar nachträglich von anderer Hand vervollständigt. Jeder Platz ist sorgfältig ausgenutzt; die Taktstriche sind mit einem Lineal gezogen und verleihen dem Manuskript ein sauberes Aussehen. Nur wenige Seiten sind unbenutzt geblieben (Bl. 1^v, 2^r, 45^v und 46^{r-v}). Einige Besetzungsangaben sind möglicherweise nachträglich eingefügt (z. B. Bl. 14^v, wo eine andere Feder verwendet wurde und für derartige Angaben kein Raum freigelassen worden war). Stellenweise zeigen die Seiten auffallende Ähnlichkeit mit J. S. Bachschen Autographen wie der Matthäus-Passion oder der h-Moll-Messe; doch wird die Schreiberfrage gleich noch zu erörtern sein.

Das Wasserzeichen der Handschrift selbst zeigt auf Blatt a (= linke Bogenhälfte) den Buchstaben **G**, auf Blatt b (rechte Bogenhälfte) einen Doppeladler mit Schwert und Zepter³² (vgl. Abb.). Das gleiche oder ein ähnliches Zeichen wird in der Studie von Wisso Weiß, *Papier und Wasserzeichen der Notenhandschriften von Johann Sebastian Bach* aufgeführt³³. Weiß gibt keine Abbildung des Zeichens, da die in Handschriften Bachscher Werke auftretenden zwei Formen sehr undeutlich sind. In datierten Dokumenten läßt sich das Zeichen für das Jahr 1756 belegen, und auch bei den Bach-Handschriften, in denen es bisher erfaßt wurde, handelt es sich offenbar um später hinzugefügte Stimmen:

1. Kantate BWV 8, Stimmen Thomasschule, Cembalo, unbekannter Schreiber.
2. Kantate BWV 125, Singstimmen Marburg, St 384, Schreiber J. G. Nacke

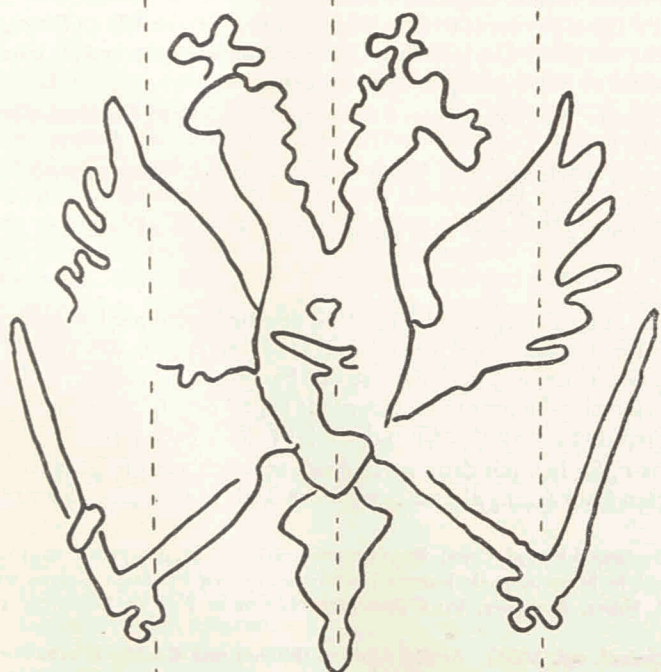
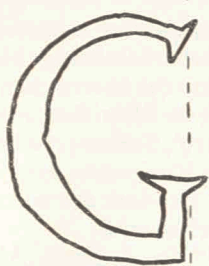
jedoch mit ihr eng verwandte Fassung (künftig „F“). Sie enthält 45 Sätze, also 11 mehr als „E“, außerdem ist ein in „E“ enthaltener Choral durch einen andern ersetzt. Von den in „E“ nicht enthaltenen Sätzen haben drei in „F“ und „W“ denselben Text, sind also möglicherweise auch musikalisch gleich:

1. „Wer ist der, so von Edom kömmt“ („W“: Satz 1, „F“: Satz 1)
2. „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“ („W“: Satz 19, „F“: Satz 21)
3. „So heb ich denn mein Auge sehlich auf“ („W“: Satz 20, „F“: Satz 22)

Die in „F“ singular enthaltenen Texte sind Choraltexte, die den Zweck haben, das Werk in 7 Abteilungen zu gliedern, deren jede mit einem Choral beginnt und schließt, da die Musik „an den Sonntagen Oculi, Lätare, Judica und Palmarum in 7 Abteilungen Vormid Nachmittage . . . aufgeführt werden soll“.

³² Vgl. Dürr Chr., S. 74.

³³ Maschinenschriftl., 1 Exemplar im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen. Den Hinweis auf dieses Werk verdanke ich Herrn Dr. Dürr.



Wasserzeichen der Handschrift Marburg, *Mus. ms. 8155*

und C. F. Penzel³⁴; ferner Stimmen Thomasschule, Continuo (Dublette), unbekannter Schreiber.

3. Kantate BWV 133, Stimmen Thomasschule, Violino II (Dublette), unbekannter Schreiber.

Die Wasserzeichen der Vorsatzblätter stammen vermutlich aus der Zeit nach 1800 und können hier unberücksichtigt bleiben.

Zur Schreiberfrage: Eine der überraschendsten Entdeckungen an der vorliegenden Handschrift war die Identifizierung ihres Schreibers als Johann Christoph Altnickol (1719–1759), Schwiegersohn³⁵ Johann Sebastian Bachs. Über Altnickols Bedeutung als Komponist wird noch zu berichten sein, hier genüge der Hinweis, daß er als einer der wichtigsten und zuverlässigsten Schreiber Bachscher Werke gelten muß.

Terminus ad quem für „W“ ist demnach Altnickols Todesdatum, der 25. Juli 1759, und da „E“ nach der Berliner Aufführung vom 11. April 1754 besonders weite Verbreitung fand, so ergibt sich als mutmaßliche Entstehungszeit für Altnickols Abschrift der Zeitraum von etwa 1755–1759. Möglicherweise hat Altnickol das Werk auch in der Naumburger Wenzelskirche aufgeführt, deren Organist er war.

Inhalt der Handschrift: Das Manuskript „W“ enthält 42 Sätze, also 8 Sätze mehr als „E“. Da jedoch 3 Choräle durch andere ersetzt wurden, sind insgesamt 11 Sätze neu hinzugekommen:

1. Sieben Choräle, und zwar 7 von 8 Strophen des Liedes „Christus, der uns selig macht“ (1–2, 4–8):
 - a) der erste, vorletzte und letzte Choral aus „E“ sind ausgetauscht („E“ Satz 1, 32, 34),
 - b) die übrigen 4 Choräle sind eingefügt nach Satz 20, 22, 24, 31 der Fassung „E“.
2. Drei Chöre:
 - a) „Wer ist der, so von Edom kömmt“ als neu hinzugefügter Eingangssatz,
 - b) „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ zu Beginn des Teils II vor einem neuen Arioso, dem Satz 18 der Fassung „E“ folgt,
 - c) „Der Gerechte kommt um“, eingefügt gegen Schluß, anschließend an einen neu hinzugefügten Choralatz (vor „E“, Satz 31).
3. Das Arioso „So heb ich denn mein Auge sehlich auf“ folgt einem neu eingefügten Chor (s. o., 2b) zu Beginn des Teils II (vor „E“, Satz 18).

³⁴ Vgl. MGG, Artikel Penzel (Dürr). Ein interessanter Zufall ist, daß Penzel am 30. November 1766 in Merseburg als Kantor Nachfolger August Friedrich Grauns wurde (siehe J. A. Hiller, *Merseburg*. In: *Wöchentliche Nachrichten* I v. 23. Dezember 1766, S. 203).

³⁵ Zum Lebenslauf vgl. MGG, Artikel Altnickol (Blume) und Grubbs I, 137. Für die Durchsicht der Handschrift und die Identifizierung des Schreibers bin ich Herrn Dr. Dürr, Göttingen, zu Dank verpflichtet. – Bitters Behauptung, die Handschrift sei „durchweg von der Hand Emanuel Bachs“ (*Beiträge*, S. 330), ist demnach irrig. Nur die letzte Zeile des Titels ist von C. P. E. Bachs Hand.

Das Verhältnis zwischen beiden Passionen hinsichtlich der hinzugefügten Sätze und der Numerierung veranschaulicht die nachstehende Tabelle³⁶ (ausgetauschte Choräle sind durch Kursivdruck gekennzeichnet. Ao = Arioso, die übrigen Abkürzungen wie oben S. 16):

Teil I

„E“: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17
C Cl C R A R C Cl R A C Cl A R A R C Cl

„W“: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Teil II

„E“: 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34
C Ao D R A Cl R A Cl R A Cl R A R C A R A Cl C Cl C Cl

„W“: 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42

Zur Bedeutung der neu eingefügten Choräle: Obgleich die aus „E“ stammenden Textteile in „W“ in der Hauptsache unverändert geblieben sind, so bewirkt doch die Verwendung des Passionsliedes „Christus, der uns selig macht“ (EKG 56) eine bemerkenswerte Veränderung des textlichen Ablaufs. Das Lied, dessen Melodie aus dem 14. Jahrhundert stammt und dessen deutscher Text von Michael Weiße (Böhmische Brüder 1531) dem lateinischen Hymnus „Patris sapientia“ (14. Jahrhundert) nachgedichtet wurde, erzählt die gesamte Passionsgeschichte in 8 Strophen, wobei die 8. Strophe („O hilf, Christe, Gottes Sohn“) eine „Gratiarum actio“ darstellt. Wir haben es also hier mit einer Liedpassion zu tun, und in diesem Sinne wurde der Choral auch häufig verwendet. Auch in „W“ haben die darin verwendeten sieben (von 8) Strophen nicht die Funktion einer abschließenden Betrachtung, sondern sie ersetzen den fehlenden Evangelisten und gehen den Rezitativen subjektiven Inhalts voraus, in denen das Passionsgeschehen gleichsam als bekannt vorausgesetzt wird.

Die 1. Strophe ersetzt den Choral „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“; sie fügt sich recht gut ein zwischen den neuen Chor und den nachfolgenden Chor Grauns. Ihre Schlußzeile betont mit den Worten „wie denn die Schrift saget“ nachdrücklich den prophetischen Charakter der beiden sie umrahmenden Chöre. Weitere Strophen werden in Teil I nicht verwendet, da sich keine Stelle findet, an der sie sinnvoll hätten eingefügt werden können.

Die übrigen Liedstrophen finden sich in Teil II; nur Strophe 3

Um drei hat der Gottessohn
Geißeln fühlen müssen;
Sein Haupt ward mit einer Kron
Von Dornen zerrissen;

³⁶ Die vollständigen Texte der neuen und die Textabweichungen der übrigen Sätze aus „W“ in Grubbs I, 213–217; thematischer Index in Grubbs II, 73–78.

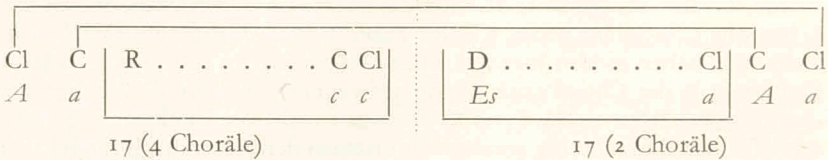
Gekleidet zu Hohn und Spott
 Ward er sehr geschlagen,
 Und das Kreuz zu seinem Tod
 Mußt er selber tragen.

ist ausgelassen, offensichtlich, weil sie mit ihrer Beziehung auf die Dornenkrone nicht an dem Platz hätte stehen können, der ihr in der Strophenfolge zukommt. Denn in dem Liede wird die Dornenkrönung wie in den meisten Evangelienberichten erst nach dem endgültigen Urteil erzählt; „E“ dagegen folgt dem Johannes-Evangelium, läßt also dieses Ereignis schon vor der Aburteilung stattfinden. Die Liedstrophen 6 und 7 setzen die Erzählung noch bis zur Grablegung Christi fort, während in „E“ hierauf nicht mehr Bezug genommen wird.

Zum Aufbau des Werkes: Es ist interessant zu beobachten, wie die Gesamtstruktur von „E“ durch die Hinzufügung neuer Sätze in mancher Hinsicht verändert wurde. Hier einige Beispiele zum Vergleich beider Werke:

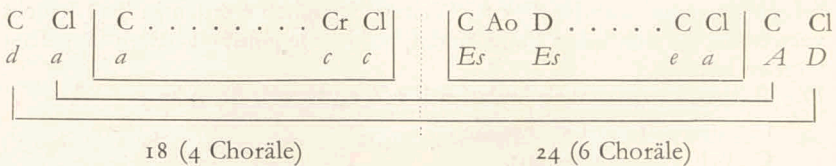
„Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“:

1. Beginn in *A*-Dur, Schluß in *a*-Moll.
2. Chiastische Anordnung der Rahmensätze hinsichtlich ihrer Kompositionsformen.
3. Die Aufteilung in Teil I und II ergibt gleiche Satzzahl (17:17).
4. Teil I enthält vier, Teil II zwei Choräle.



„Wer ist der, so von Edom kömmt“:

1. Beginn in *d*-Moll, Schluß in *D*-Dur.
2. Chiastische Anordnung der Rahmensätze hinsichtlich ihrer Tonalität.
3. Die Aufteilung in Teil I und II ergibt ungleiche Satz Zahlen (18:24).
4. Teil I enthält vier, Teil II sechs Choräle.



III

Die eigentliche Bedeutung von „W“ liegt in dem hohen Wert und der außerordentlichen Schönheit der hinzugefügten Sätze. Bitters Verdienst ist

es, dies zuerst erkannt zu haben. In seiner Abhandlung des Werkes hebt er drei Sätze hervor, denen er besonderes Lob spendet³⁷:

1. „Wer ist der, so von Edom kömmt“ (Satz 1)

So steht dieser Eingangs-Chor in seiner Besonderheit wie eine monumentale Pforte am Anfange des Werkes, durch deren wundersam grotesken Bau wir in das Heiligthum eines, von edlen Kunstwerken erfüllten Tempels eingeführt werden.

2. „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ (Satz 19)

Auf diese Weise gestaltet sich dieser Chor zu einem der kunstvollsten und eigenthümlichsten von allen Chören, welche die alte contrapunktische Schule je geschaffen hat. Er würde, zumal im Hinblick auf die ausserordentlich einfachen Mittel, welche hier Verwendung gefunden haben, den jüngeren Tonsetzern eine reiche Quelle des Studiums und der Belehrung sein. Es ist daher in hohem Grade zu bedauern, dass einer so werthvollen Arbeit kein besseres Loos zu Theil werden soll, als das, im Staube der Archive zu verkümmern.

3. „Der Gerechte kommt um“ (Satz 39)

... ist von wunderbarer Tiefe, voll von den herrlichsten Gedanken; im strengsten Contrapunkt gesetzt, ist er doch von einer Milde und Weichheit, sowie im Verlaufe der Ausführung von einer melodischen Schönheit, welche sich weit über das zu jener Zeit sonst vorhandene Mass der Melodik hinaus erhebt, und mit welcher eine in die moderne Harmonienbildung vorgreifende Behandlung des Satzes Hand in Hand geht, ein heiliger Klage-Gesang von dem allerschönsten Inhalt.

Kurz, bei der Erwähnung der Berliner Aufführung von „E“ des Jahres 1835 bedauert er besonders, daß der Dirigent die erweiterte Fassung „W“ nicht kannte.

... sonst würde er ohne Zweifel diese gewählt haben. Denn wenn sich eine der älteren Arbeiten Grauns durch kunstvollen Satz und durch Gedankentiefe zur Überführung in unsere Zeit eignet, so ist es eben diese.

Allerdings sind Bitter die stilistischen Unterschiede entgangen, so daß er glaubte, Graun habe die Schwächen der Fassung „E“ erkannt und darum das Werk, erweitert durch Chöre und Choräle, dem Publikum in dieser neuen Form vorgestellt. Offensichtlich hatte Bitter nicht bemerkt, daß Graun die Fassung „E“ noch im Jahre 1754 ohne wesentliche Veränderungen aufgeführt hat.

„W“ ist also ein Pasticcio, und bei seiner Behandlung werden wir das Material in vier Kategorien einteilen: 1. die von Georg Philipp Telemann komponierten Teile; 2. die sicher bzw. mutmaßlich von Johann Sebastian Bach komponierten Teile; 3. die mutmaßlich von Johann Christoph Altnickol komponierten oder umgearbeiteten Teile; 4. ein fünfstimmiger Chor, anderweitig nicht nachweisbar, vermutlich aus dem Kreis um Bach.

Die von Georg Philipp Telemann komponierten Teile

„Wer ist der, so von Edom kömmt“ (Satz 1), *d*-Moll (3/4), *Andante*, für 4 Singstimmen, 2 Oboen, Streicher und Continuo. Der Stil dieses Chores

³⁷ Vgl. zum folgenden Bitter, *Beiträge*, S. 332–335.

deutet auf Telemann und nicht Graun als Komponisten, und zwar aus verschiedenen Gründen: 1. Der Satz ist leichter und durchsichtiger, 2. der Rhythmus ist lebendiger, 3. die Singstimmen sind beweglicher geführt, 4. ausgesprochene Belcanto-Partien fehlen, 5. die Instrumentalstimmen sind mit mehr Sorgfalt behandelt, 6. die instrumentale Einleitung ist länger, 7. der formale Aufbau weicht von dem Grauns ab.

Der Chor ist im ganzen sehr wirkungsvoll; charakteristische Abschnitte für Sopran, Alt, Tenor und Continuo wechseln ab mit Abschnitten für Baß, 2 Oboen und Continuo in kontrastierendem Takt (4/4) und Zeitmaß (*Vivace*). Die Begründung für diese Differenzierung bietet der Text, Jesaja 63, 1–3, mit seiner Folge von Fragen und Antworten; der letzte Vers, eine Antwort in drei Sätzen, wird vom Baß in drei verschiedenen Abschnitten vorgetragen³⁸.

Der Chor entstammt einer Kantate Telemanns zum Sonntag Palmarum (1722) für 4 Singstimmen, 2 Oboen, Streicher, Calcedono und Orgel³⁹. Der Textdichter ist Erdmann Neumeister; aufgeführt wurde die Kantate in Frankfurt 1722⁴⁰ und 1735 – möglicherweise ist die Komposition kurz nach Telemanns Umzug nach Hamburg entsprechend den vertraglichen Vereinbarungen bei seiner Entlassung für Frankfurt komponiert worden⁴¹. Telemanns Jahrgang 1721/22 stellt textlich eine Wiederholung des Jahrgangs 1718/19 dar (Textdichter: Neumeister); inwieweit dies auch musikalisch der Fall war, ist unbekannt⁴². Die 5 Sätze der Kantate sind:

1. Der eben erwähnte Chor.
2. Arie „Herr Jesu, wahrer Gottessohn“, *d*-Moll (6/8), für Sopran, Violinen (unisono) und Continuo.
3. Rezitativ „Wärst du, Herr Jesu, nicht gekommen“ für Alt und Continuo.
4. Arie „Wer sich außer Christo Jesu“, *d*-Moll (4/4), *Da Capo*, für Alt, Streicher und Continuo.
5. Choral „O hilf Christe, Gottes Sohn“, *d*-Moll (4/4), für 4 Singstimmen, Streicher und Continuo.

³⁸ Eine ins einzelne gehende Beschreibung dieses interessanten Chores bei Grubbs I, 146–157.

³⁹ Frankfurt/Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, *Mus. 1473/Telemann 742*. Menke Nr. 2149, Thematisches Verzeichnis Nr. 1740. Vgl. Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, maschinenschriftlich in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, E 250 *Mus. Q 51/4*. – Für sein freundliches Entgegenkommen und mehrfache Hilfe bin ich Herrn Dr. W. Schmieder (damals Frankfurt, jetzt Freiburg) zu Dank verpflichtet.

⁴⁰ Textbuch früher in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, *Theol. 615*.

⁴¹ Siehe Caroline Valentin, *Geschichte der Musik in Frankfurt/M. vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main, 1906, S. 226.

⁴² Siehe Peter Epstein, *Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge. Eine bibliographische Übersicht*. In: *ZfMw* 8, 1926, S. 291f.

Der Eingangschor wurde in „W“ in der Originaltonart *d*-Moll ohne erkennbare Änderungen übernommen.

„Christus, der uns selig macht“ (Satz 2), *a*-Moll (4/4), für Sopran, Alt, Tenor und Continuo. Auch dieser Satz stammt aus der Telemannschen Kantate (Satz 5). In ihm ist Strophe 8 des Chorals EKG 56 durch Strophe 1 ersetzt, der Satz ist nach *a*-Moll um eine Quarte tiefer transponiert und am Schluß um 2 Takte gekürzt, so daß der Choral mit einem *E*-Dur-Akkord schließt, der als Dominante den folgenden in *a*-Moll stehenden Chor („Fürwahr, er trug unsre Krankheit“) unmittelbar vorbereitet. Bemerkenswert ist, daß keine Taktstriche, sondern Distinktionsstriche an den Zeilenenden gesetzt sind (ein Charakteristikum des Schreibers, das sich in allen Chorälen mit Ausnahme des letzten findet); ferner der modale Charakter der Harmonik.

Der von Johann Sebastian Bach komponierte Chorsatz

„Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ (Satz 19), *Es*-Dur (4/4), keine Tempoangabe, für vierstimmigen Chor (S, A, T, B), 2 Flöten, 2 Oboen, Streicher und Continuo. Diese großartige Choralfantasie mit doppeltem cantus firmus (1. in den Gesangsabschnitten, 2. in den Instrumentalritornellen) verrät in Melodik, Harmonik, Kontrapunktik und Instrumentation das Genie Bachs. Daß Graun diese Musik geschrieben haben könnte, ist zumindest aus zwei Gründen undenkbar: 1. In keinem seiner erhaltenen geistlichen Werke zeigt Graun eine stilistische Verwandtschaft zu Bach; 2. wahrscheinlich wurde der vorliegende Satz erst nach 1754 eingefügt, also zu einer Zeit, zu der Grauns galanter Stil voll ausgebildet war und Bachs Musik als altertümlich galt.

Der fragliche Chorsatz läßt sich leicht als Eingangssatz der Estomihi-Kantate BWV 127 identifizieren, einer Kantate, deren Textdichtung Paul Ebers achtstrophiges Kirchenlied „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ (1562), EKG 314, zugrunde liegt. Die dichterische Umformung der Liedstrophen stammt vielleicht von Picander; die erste Aufführung dürfte am 11. Februar 1725 in Leipzig stattgefunden haben⁴³. Die fünfsätzigte Kantate verlangt 4 Singstimmen, 2 Flöten, 2 Oboen, Streicher und Continuo⁴⁴. In „W“ ist der Bachsche Eingangschor vollständig übernommen worden, jedoch unter Tiefertransposition aus *F*-Dur nach *Es*-Dur und mit Abweichungen in geringfügigen Einzelheiten. Trotzdem können diese Abweichungen von Bedeutung sein, da Altnickol als außerordentlich zuverlässiger Abschreiber gilt und das Auftreten eines Bachschen Chores in seiner Handschrift als wichtige neue Quelle für eine verlässliche Neuausgabe anzusehen ist. Im Revisionsbericht der BG klagt Alfred Dörffel mehrfach über die Unklarheiten in Partitur und Stimmen:

⁴³ Dürr Chr., S. 79.

⁴⁴ Ihr Aufbau ist aus W. Neumanns *Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs*, 2. Aufl., Leipzig 1953, ersichtlich.

Die Revision der Stimmen durch Bach ist diesmal sehr dürrig ausgefallen. Der Chor zeigt gar keine Spur davon. Die zahlreichen Unrichtigkeiten, welche der Copist infolge der Undeutlichkeiten der Partitur sich hat zu Schulden kommen lassen, sind überall hier stehengeblieben; sie hätten ohne Vorlage der Partitur gar nicht in der Weise, wie es schließlich gelungen ist, behoben werden können⁴⁵.

Bemerkenswert an der in „W“ enthaltenen Abschrift des Chores (Satz 19) sind die häufig gesetzten Phrasierungsbögen, die Bezifferung des Continuo zu Beginn und zwei Stellen im Continuo (Takt 23–25, 62–63), an denen sich in der Fassung der BG Pausen-, hier jedoch Noteneintragungen finden (Beispiel 1).

Daß unsere Feststellungen vielleicht zu noch wichtigeren Schlüssen führen, wird sich bei der Behandlung des folgenden Satzes zeigen.

Ein mutmaßlich von J. S. Bach stammender Satz

„So heb ich denn mein Auge sehlich auf“ (Satz 20), *g*-Moll/*E*₅-Dur (4/4) für Baß solo, 2 Baßinstrumente (Violoncelli oder Fagotte?) und Continuo. Dieses außergewöhnlich schöne Baß-Arioso (im Manuskript als *Recit.* bezeichnet), das so gut wie sicher von Johann Sebastian Bach stammt, ist

Beispiel 1: J. S. Bach, „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“, Takte 23–26 und 62–64 in der Fassung „W“ und nach BG 26. Flauto I (zum Vergleich) und Continuo:

23

25

⁴⁵ BG 26, S. XXXII–XXXV.

62

ganz unbekannt und von Bitter übersehen worden. Es hat nur 20 Takte, deren erster auf die instrumentale Einleitung und deren letzte vier auf ein instrumentales Nachspiel entfallen, und wendet sich aus düsterem *g*-Moll zu hellerem *Es*-Dur. In der Führung der Singstimmen offenbart sich Bachs sorgfältiges Eingehen auf den Text. Neben den üblichen Dissonanzen auf „Schmach“ und „herben Plagen“ findet man auch Sechzehntelfortschreitungen (paarige Wiederholungen) auf „trete dir in deinem Lebenslauf“ (Takt 4) und Haltetöne in der Gesangspartie auf „Ruhe“ (Takte 12, 14f.). Die obligaten Begleitinstrumente spielen häufig in Terzen- und Sextparallelen, die in ihrer Phrasierung und Harmonisierung von außergewöhnlicher Schönheit sind. Auch Imitationen treten auf (Takte 1, 9, 15f.). Harmonik und Melodik sind reich und ausdrucksvoll; und eine wirkungsvolle Steigerung bringen die Takte 14–15. Hier geht ein Dominantseptakkord $\frac{6}{2}$ von *Des*-Dur in einen Septakkord über, der seinerseits zu einem Dominantseptakkord $\frac{6}{5}$ von *Es*-Dur, der Schlußtonart des Arioso hinführt. Die Coda beginnt ähnlich wie die Einleitung und schließt mit einer Steigerung, ähnlich der Takte 14f. Wir teilen den bisher unbekanntem Satz unter Berichtigung einiger offensichtlicher Schreibfehler Altnickols mit. (Beispiel 2).

Beispiel 2: J. S. Bach (?), Arioso aus Pasticcio „W“, Satz 20:

(Violoncelli oder Fagotte?)

Basso

Continuo

So heb ich denn mein

3

Au-ge sehn-lich auf und tre-te dir in dei-nem Le-bens-

5

lauf, mein Heil, mein Heil, be-stän-dig nach,

7

und kannich dir in dei-ner Schmach, in dei-nen her-ben

9

Pla-gen, nichts leich-tern o-der hef-fen tra-gen, so laß ich

11

den-noch nicht von dir, denn mei-ne Ru -

6

13

- he, mei-ne Ru - - - - - he, mei-ne

15

Ru - - - - - he find ich hier.

17

19

Woher stammt dieses Arioso? Dem Text nach könnte es Teil einer verschollenen Passion oder einer Kantate der Passionszeit sein. Interessant ist die textliche Parallele zu dem Tenor-Rezitativ Nr. 25 „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“ aus der Matthäus-Passion. Hier wechseln Rezitativpartien mit der zeilenweise vorgetragenen 3. Strophe des Liedes „Herzliebster Jesu“, EKG 60. Man beachte besonders die Ähnlichkeit der Reime und Textworte in den letzten sechs Zeilen beider Beispiele⁴⁶.

„W“, Satz 20:

So heb ich denn mein Auge sehnlich auf,
 Und trete dir in deinem Lebenslauf,
 Mein Heil, beständig nach.
 Und kann ich dir in deiner Schmach,
 In deinen herben Plagen
 Nichts leichtern oder helfen tragen,
 So laß ich dennoch nicht von dir,
 Denn meine Ruhe find ich mir⁴⁷.

Matthäus-Passion, Satz 25:

O Schmerz!
 Hier zittert das gequälte Herz!
 Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!
 Der Richter führt ihn vor Gericht,
 Da ist kein Trost, kein Helfer nicht,
 Er leidet alle Höllenqualen,
 Er soll für fremden Raub bezahlen.
 Ach könnte meine Liebe dir,
 Mein Heil, dein Zittern und dein Zagen
 Vermindern oder helfen tragen,
 Wie gerne blieb ich hier!

Auffallend ist, daß die beiden einwandfrei als Bachsche Kompositionen anzusehenden Sätze, BWV 127/1 und das vorliegende Arioso, unmittelbar aufeinanderfolgen. Sollte das vielleicht darauf deuten, daß beide Sätze auch vom Komponisten schon in ein und demselben Werk verwendet worden waren, ähnlich wie sich das weiter oben für die beiden Sätze Telemanns

⁴⁶ Den Hinweis auf diese Textbeziehung verdanke ich Dr. A. Dürr.

⁴⁷ Vielleicht Lesefehler Altnickols statt *hier* (so in „F“).

nachweisen ließ? Wenn ja, so käme dafür wohl am ehesten eine der verschollenen Passionen Bachs in Frage (in die dann der Chor „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ aus BWV 127 verpflanzt worden wäre). Beweisen läßt sich dieser Verdacht jedoch nicht.

Bei aller Unsicherheit über die Entstehungsgeschichte des Arioso dürfen wir doch mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Picander der Textdichter war. Angesichts der Schönheit der Musik muß es uns aber beklagenswert erscheinen, daß die übrigen Sätze, die mit ihr zusammen erklangen, verlorengegangen sind.

Die vermutlich von Johann Christoph Altnickol komponierten oder umgearbeiteten Teile

Betrachtet man die revidierten und neu eingefügten Choräle des Pasticcios „W“, so erhält man folgendes Bild:

1. In zwei Graunschen Chorälen wurden Änderungen vorgenommen:
 - a) „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ („E“: Satz 7, „W“: Satz 8),
 - b) „O Haupt voll Blut und Wunden“ („E“: Satz 17, „W“: Satz 18).
2. Folgende sieben Choralstrophen des Liedes „Christus, der uns selig macht“ sind neu:
 - a) Strophe 1, Satz von Georg Philipp Telemann („W“: Satz 2),
 - b) Strophen 2, 4, 5, 6, 7 („W“: Sätze 24, 27, 30, 38, 40), im Stil einheitlich und dem Johann Sebastian Bachs verwandt,
 - c) Strophe 8 („W“: Satz 42) mit selbständiger Instrumentalbegleitung, andersartig als die vorhergehenden, aber gleichfalls dem Stil Bachs verwandt. Offensichtlich jedoch eine spezielle Bearbeitung.

Sieht man vom letztgenannten Fall ab, so erwecken diese Choräle nicht den Eindruck von Entlehnungen, sondern eher von Neukompositionen bzw. eigenen Umformungen des Bearbeiters selbst. Schwerlich dürften so viele gleichartige Sätze desselben Chorals im Werk eines einzigen Komponisten zu finden gewesen sein. Bach selbst hat den Choral nicht so häufig verwendet; und obwohl wir auf die Frage nach dem Bearbeiter des Pasticcios zurückkommen werden, sei hier die Möglichkeit angedeutet, daß die überarbeiteten und umgeformten Choräle mit Ausnahme des Telemannschen Satzes von Bachs Schwiegersohn Altnickol stammen.

„Herzliebster Jesu“ (Satz 8): *a*-Moll (4/4) für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo. Der Satz Grauns ist in melodischer und harmonischer Beziehung von Takt 15 an geändert (Beispiel 3).

Die Änderung der Liedweise entspringt vielleicht der Absicht, den Choral in „W“ der ortsüblichen Melodiefassung anzugleichen. Der Satz des veränderten Teils ist harmonisch reicher und enthält mehr Chromatik als der Grauns und ist, wenn nicht in der Qualität, so doch in der Harmonik dem Stil Bachs verwandt.

„O Haupt voll Blut und Wunden“ (Satz 18), *c*-Moll (4/4), für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Streicher und Continuo. Der Satz Grauns wurde intakt ge-

Beispiel 3: Choral (Melodie „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“),
Takt 15 ff. in den Fassungen „E“ und „W“:

15 a. Fassung „E“, Satz 7

b. Fassung „W“, Satz 8

20

lassen; doch wurde ein eigenartiger, vier Takte langer abweichender Schluß angehängt. Bemerkenswert daran ist sein phrygischer „Dominantschluß“, und zwar insofern, als sämtliche neu hinzugefügten Choräle solche Schlüsse haben, und es sei daran erinnert, daß auch Telemanns Choralatz in gleicher Weise abgeändert worden ist. Obwohl auch Bach oft Schlüsse dieser Art schreibt, so hat er das doch, soweit bekannt, niemals innerhalb eines einzelnen Werkes in solchem Ausmaße getan.

Der Stil der fünf neu eingefügten Choräle ist grundsätzlich einheitlich. Während die Harmonik wiederum nahe Verwandtschaft zu Bach zeigt, lassen die Mittelstimmen die bei Bach übliche Geschmeidigkeit vermissen. Am interessantesten sind die phrygischen „Plagalschlüsse“, die in ihrer Expressivität Bach sehr nahe stehen.

Bach hat zu dieser Liedweise mindestens drei Chorsätze geschrieben; zwei davon sind in der Johannes-Passion (Satz 21 und 65), der dritte in Carl Philipp Emanuel Bachs Ausgabe⁴⁸ unter Nr. 198 überliefert (BWV 283) und nochmals mit leichten Änderungen in der Notierung bestimmter Rhythmen unter Nr. 306.

⁴⁸ Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge, 4 Teile, Leipzig 1784–1787.

Der Schlußchoral aus „W“ unterscheidet sich beträchtlich von den fünf eben erwähnten gleichartigen Sätzen:

„O hilf, Christe, Gottes Sohn“ (Satz 42), *b*-Moll (4/4), für Sopran, Alt, 2 Flöten (oder Oboen?), Streicher und Continuo. Charakteristisch für diesen Satz ist eine sorgfältig durchgearbeitete und reizvolle Instrumentalbegleitung von individueller Melodik. Zudem bietet die Instrumentalbegleitung einen fünfstimmigen Satz, da die beiden Flöten (Oboen?) die Liedmelodie verdoppeln, während die Streicher und der Continuo eine vierstimmige Begleitung dazu bilden. Andererseits sind die Singstimmen außerordentlich schlecht komponiert: Den Mittelstimmen – Alt und Tenor – insbesondere werden unsingliche Sprünge und unnatürliche Stimmlagen zugemutet (Takt 5–7, 25–27, Beispiel 4).

Beispiel 4: Schlußchoral aus Pasticcio „W“, Satz 42, Takt 1-8:

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. Each system consists of three staves: the top staff for the vocal line (Sopran), the middle staff for the strings and continuo, and the bottom staff for the flute/oboe line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is common time (C). The lyrics are written above the vocal staff: "O hilf, Chri - ste, Got - tes Sohn". The instrumental parts show a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the flute/oboe part and a four-part harmonic support from the strings and continuo.

In vier Kadenzen wird die Terz des Akkordes ausgelassen; sie findet sich nur in den Vorhaltsauflösungen der Violine I. Daraus folgt, daß eine derart anziehende Instrumentalbegleitung nicht aus dem Chorsatz, so wie er sich in „W“ findet, gewonnen oder ihm hinzugefügt worden sein kann. Wahr-

scheinlicher ist, daß die Instrumentalstimmen aus irgendeiner andern Komposition stammen, Alt und Tenor der Singstimmen dagegen von einem fremden Bearbeiter hinzugefügt wurden. Der Bearbeitung könnte sehr wohl ein Satz Johann Sebastian Bachs zugrunde liegen. Dafür bieten sich drei Möglichkeiten:

1. Die Begleitung trägt stark instrumentale Züge. Da jedoch kaum denkbar ist, daß die ursprüngliche Fassung ausschließlich für Instrumente bestimmt war, bietet sich als mutmaßliche Besetzung ein vierstimmiger Instrumentalsatz mit vokalem *cantus firmus* an. Ja möglicherweise deuten die zahlreichen ornamentalen Kadenzen, die schon beinahe allzu häufig auftreten, darauf hin, daß der Choral in ursprünglicher Fassung zeilenweise alternierend mit andersartigen Gesangspartien komponiert worden war ähnlich dem Tenor-Rezitativ „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz“, Satz 25 der Matthäus-Passion, mit seinem Wechsel von Rezitativ- und Choralabschnitten.

2. Der ursprüngliche Satz verlangte vier Singstimmen mit einer selbständigen Instrumentalstimme wie z. B. der Schlußchoral der Kantate 161 „Komm, du süße Todesstunde“ mit seiner obligaten Flötenstimme.

3. Der ursprüngliche Satz war ein fünfstimmiger Vokalsatz mit der Liedmelodie im Sopran, also eine Art Choralmotette. Wenn das zutrifft, so wären für die Bearbeitung in „W“ einige Oktavversetzungen notwendig gewesen.

Die Ungeschicklichkeit der Singstimmen und das häufige Auslassen der Terz in Zeilenschlüssen erinnert an einen von Alfred Dürr beschriebenen Fall in der Markus-Passion von Reinhard Keiser, die Bach in Weimar (um 1714) und Leipzig aufgeführt hat⁴⁹. In den Stimmen der Leipziger Ausführung finden sich zwei Choralsätze, die grundsätzlich in ihrem Stil auf Bach weisen, jedoch ganz ungeschickte Mittelstimmen haben, wobei – ähnlich dem hier behandelten Choral – häufig die Terz des Zeilenschluß-Akkordes ausgelassen wird. Als erster hat Richard Petzoldt auf die stilistische Ähnlichkeit mit Bach hingewiesen und mit Rücksicht auf die unsinnige Mittelstimmenbehandlung vermutet: „Möglicherweise hat er sie von einem seiner Schüler anfertigen lassen.“ Dürr konnte zeigen, daß mindestens der Continuo des einen Chorals von Bach stammt, meint aber dazu:



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 . . . , andererseits wird die unsanftliche Führung zumal des Tenors dadurch doch nicht hinreichend begründet⁵⁰.

⁴⁹ A. Dürr, *Zu den verschollenen Passionen Bachs*. In: BJ 1949–1950, S. 81–87.

⁵⁰ Ebenda, S. 83f.

Nicht weniger bedeutsam ist der zweite von Dürr erwähnte Choral „O hilf, Christe, Gottes Sohn“, also ein Satz über Text und Melodie des in „W“ als Schlußchoral verwendeten Liedes. In Keisers Markus-Passion findet sich dieser Choral in allen Stimmen, aber die Fassung in den Weimarer und Leipziger Stimmen ist unterschiedlich: Der Satz der Weimarer Stimmen ist sicherlich von Keiser, der der Leipziger Stimmen ähnelt wiederum dem Stil Bachs, zeigt aber gleichfalls Ungeschicklichkeiten in der Stimmführung und läßt die Terz in Schlußakkorden aus. Dürr hält zumindest den Continuo für ein Werk Bachs und sieht den Grund für den Austausch des Keiserschen Chorals in Bachs Wunsch, die in Leipzig übliche Melodiefassung zu verwenden⁵¹. Die Ähnlichkeit des hier behandelten Chorals („W“, Satz 42) in Stil und Melodiefassung läßt vermuten, daß der Satz ursprünglich nicht für „W“, sondern für eine frühere Leipziger Aufführung komponiert worden war.

Der fünfstimmige Chor eines unbekanntem Komponisten

„Der Gerechte kommt um“ (Satz 39), *e*-Moll (4/4), ohne Tempoangabe, für 2 Soprane, Alt, Tenor, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, Streicher und Continuo⁵². Dieser außerordentlich schöne Chor ist offenbar ganz unbekannt, gemahnt aber in seinem Stil so sehr an Bach, daß der Verfasser ihn Bach zuzuweisen zeitweise geneigt war. Während aber Ausdruckstiefe, harmonischer Reichtum und Schönheit der Melodik Bachschen Geist atmen, deuten doch der Mangel an Elastizität in den Mittelstimmen und die Gleichmäßigkeit der einzelnen Phrasen eher auf eine andere Person aus Bachs Umkreis. Der Chorsatz ist mit 132 Takten ziemlich lang; da das Einleitungsritornell in der Mitte wiederholt wird (in der Unterdominante), entsteht eine zweiteilige Form. Der Text, Jesaja 57, 1–2, wird nach Art einer Motette behandelt: Jeder Textabschnitt erhält neues Themenmaterial. Charakteristisch für die Begleitung sind die gleichmäßigen Rhythmen des Continuo und der beiden Oboen (die sich nur gegen Ende der Komposition ändern); der Continuo schreitet nach dem Rhythmus  fort, die Oboen nach dem Rhythmus . Bei der Begleitung der Singstimmen gehen die Streicher mit Sopran II, Alt, Tenor und Baß, jedoch in geglätteter Form und – einer melodischeren Stimmführung zuliebe – mit häufigem Stimmtausch. Die Flöten gehen genau mit den Sopranstimmen, während die beiden Oboen

⁵¹ Ebenda, S. 87.

⁵² Da die Flöten nach Anweisung der Handschrift mit den beiden Sopranen gehen, müssen die beiden obersten Partitursysteme den Oboen zugehören.

Für diesen Chor findet sich in Marburg, *Mus. ms. 8285* auch Stimmenmaterial, das offensichtlich von einer Aufführung des 19. Jahrhunderts stammt. Vorgesehen sind als Besetzung 5 Singstimmen, 2 Oboen, Streicher und Continuo, doch fehlen die Oboenstimmen. Ein – mit Ausnahme der Oboen – vollständiger Stimmensatz ist in Schrift und Papier einheitlich; weitere Singstimmenkopien scheinen später hinzugekommen zu sein.

eine frei bewegliche Begleitung bieten, die die Harmonik wesentlich bereichert. Erinnerung sei an den ähnlichen Orchestersatz im „Qui tollis“ der *b*-Moll-Messe (Beispiel 5).

Beispiel 5: Chor aus Pasticcio „W“, Satz 39, Takt 1-16:

The musical score is arranged in three systems. The first system contains the vocal parts: Soprano I, II; Alto; and Tenore, Basso. The second system contains the instrumental parts: Oboe I, II (Flöten mit Sopran) and Streicher und Continuo. The third system shows the vocal parts with lyrics: "Der Ge-rech-te, Ge-rech-te,". The instrumental parts continue to provide accompaniment.

12

Der Ge-rech - - - te kommt um;
 Ge - rech - - - te kommt um, kommt um;
 rech - te, der Ge - rech - - - te kommt um;
 der Ge - rech - - - te kommt um, kommt um;
 der Ge - rech - te kommt um ;

Der Text ist im ganzen in 8 Abschnitten vertont – 4 in jeder Hälfte des Chorsatzes. Der Text des 4. („und niemand achtet darauf“) und 6. („und die richtig vor sich gewandelt haben“) Abschnitts werden jeweils wiederholt. Von besonderer Schönheit ist die Vertonung des 3. Abschnitts („und heilige Leute werden aufgerafft“, Takt 28–38). Dieser schließt mit einer überraschenden Kadenz unter Verwendung eines alterierten Quint-Sext-Akkordes der VI. Stufe der Dur-Parallele. Die Kadenz erinnert stark an Stellen in Brahms' Deutschem Requiem; in einer Komposition aus der Mitte des 18. Jahrhunderts erwartet man sie nicht.

Der 5. Textteil („Denn die Gerechten werden weggerafft vor dem Unglück“) leitet die 2. Hälfte der Komposition ein und bildet den einzigen wirklich homophonen Abschnitt. Beginnend in der Paralleltonart G-Dur bringt er ein ganz neues Element in den Chorsatz.

Die Betrachtung dieses großartigen fünfstimmigen Chores, in dem vieles an Bach erinnert, sowie des kunstvollen Schlußchorals aus „W“ (gleichfalls mit 5 realen Stimmen) läßt die Frage aufwerfen: Wäre es denkbar, daß Bach eine fünfstimmige Passion geschrieben hat, wie sie auf S. 25 des Breitkopf'schen Verzeichnisses von 1761 angezeigt wird⁵³?

Bach, J. S. Capellmeist. und Musicdirectors in Leipzig, Passion unsers Herrn Jesu Christi, nach dem Evangelisten Lucas, a 2 Traversi, 2 Oboi, Taille, Bassono, 2 Violini, Viola, 5 Voci ed Organo. a 5 thl.

⁵³ Verzeichniß Musicalischer Werke ... welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden..., Leipzig 1761.

So verlockend dieser Gedanke ist, so möchte ihn der Verfasser doch aus zwei Gründen verneinen: 1. Bach wendete den fünfstimmigen Vokalsatz überwiegend für Kompositionen in lateinischer Sprache wie Messe, Magnificat usw. an; 2. ein Irrtum des Breitkopfschen Katalogs liegt nahe; denn auf derselben Seite findet man eine Anzeige von Grauns „Der Tod Jesu“, also eines mit Sicherheit 4 Vokalstimmen erfordernden Werkes:

Graun, C. H. Passions-Cantate: Der Tod Jesu: Du, dessen Augen flossen; in Stimmen. a 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, 5 Voci Viola e Basso. a 6 thl.

Das aufgeführte Bachsche Werk ist daher höchstwahrscheinlich kein anderes als die unechte Lukas-Passion BWV 246. Der Hersteller des Katalogs dürfte dem nicht gerade seltenen Irrtum verfallen sein, den Continuo zu den 4 Singstimmen hinzuzuzählen. So bleibt die Frage nach der Herkunft dieses Chores und des Schlußchors bis auf weiteres ungelöst.

IV

Zum Schluß sei nochmals die Frage nach dem Urheber der Bearbeitung aufgeworfen. Als Grund für die Umarbeitung lassen sich insbesondere drei Gesichtspunkte anführen:

1. Bereicherung. So reizvoll Grauns Passionskantate „E“ gewirkt haben mag, so ist sie doch ausgesprochen pietistisch und zurückhaltend in ihrem Charakter; es fehlen ihr musikalische Kraft und Farbigkeit. In dieser Form dürfte sie vor einer orthodoxen Hörerschaft wirkungslos geblieben sein; hier war man gewohnt, Musik von stärkerer Schlagkraft zu hören. Als Mittel zur Abhilfe bot sich eine Erweiterung durch Musik dar, die ihrer Schwachheit aufhelfen konnte.
2. Formale Gesichtspunkte. Wie schon früher bemerkt, ist „E“ zwar in der ersten Hälfte sinnvoll gegliedert, nicht dagegen in der zweiten mit ihrer eintönigen Folge von Rezitativen und Arien bei nur 2 Chorälen und 2 Chorsätzen. Durch die Erweiterung gelang es dem Bearbeiter, im zweiten Teil 6 Choräle und 4 Chorsätze unterzubringen und die Rezitative und Arien auf diese Weise ähnlich wie in der ersten Hälfte in kleinere Einheiten aufzugliedern. Überdies lassen sich nun die beiden Kernstücke so anordnen, daß sie jeweils mit einem Chor beginnen und mit einem Chor samt Choral schließen.
3. Lokale Tradition. Neben dem Gesichtspunkt der Bereicherung deuten noch zwei weitere Faktoren auf eine Berücksichtigung lokaler Traditionen durch den Bearbeiter: a) die Verwendung des Liedes „Christus, der uns selig macht“ als Ersatz für den fehlenden Evangelisten, b) die Änderung der Choralweise „Herzliebster Jesu“.

Zur Person des Bearbeiters: Schon oben war angedeutet worden, daß Altnickol der Bearbeiter sein könne. Bevor wir aber diese Spur weiterverfolgen, sollen einige andere Möglichkeiten ausgeschlossen werden:

Carl Heinrich Graun galt bisher als Komponist von „W“. Er war mit Telemann befreundet, hatte Beziehungen zu Bach, den er sicherlich 1747 in Potsdam persönlich kennenlernte⁵⁴. Trotzdem kann Graun nicht der gesuchte Bearbeiter sein. Noch 1754 wurde „E“ in Berlin unverändert aufgeführt; zudem widersprechen Choralatz und dissonanzreiche Harmonik der eingefügten Sätze dem Geschmack Grauns. So schreibt er am 9. 11. 1751 an Telemann:

Ich meines Orts halte allzu scharfes Gewürz weder für Gesunde noch für Kranke dienlich. Dem Gesunden widerraten es alle Medici, dem Kranken werden sie auch, wenn er ja Appetit dazu haben sollte, es nicht anraten, zu gebrauchen.

Aus diesem unserm Zwist zu kommen, so sehe ich Ew. Hochedelgeboren lieben mehr scharfes musicalisches Gewürz als ich, wollen uns also unseren Geschmack nicht nehmen lassen & dabei soll es künftig bleiben⁵⁵.

Eine Verpflichtung zur Komposition von Kirchenmusik bestand für Graun nicht; auch hat er seine eigenen geistlichen Werke sonst niemals einer derart umfangreichen Überarbeitung unterzogen. Endlich scheint er den Choral „Christus, der uns selig macht“ nicht sonderlich geschätzt zu haben, da dieser in keinem seiner Werke zu finden ist. In einem Brief an Telemann vom 14. 1. 1752 schreibt Graun (als Bemerkung zu Rameaus *Castor et Polux*):

Die Expression bei *l'arracher au tombeau* halten Sie vor prächtig. Auf diese Art kann der Gesang über die Worte aus dem Liede Christus, der uns selig macht *der ward für uns in der Nacht* auch vor prächtig passiren⁵⁶.

Georg Philipp Telemann war sowohl mit Bach als auch mit Graun befreundet. Daß er nicht der gesuchte Bearbeiter sein kann, beweist sein wesentlich anderer Stil der Choralbearbeitung. Zudem sind uns derartige Umarbeitungen fremder Werke durch Telemann nicht bekannt.

Schon bei den bisherigen Untersuchungen war unsere Aufmerksamkeit auf den Kreis um Bach gelenkt worden, und zwar sowohl im Hinblick auf den Stil der eingefügten Sätze als auch hinsichtlich des Schreibers und der Überlieferung der Handschrift.

Johann Sebastian Bach könnte daher Grauns Werk für eine Leipziger Aufführung überarbeitet haben. Hiergegen sprechen jedoch drei wichtige Gründe:

1. Die Bearbeitung fand vermutlich nach 1754 statt, also nach Bachs Tod.
2. In den Vespertagesdiensten der Leipziger Hauptkirchen konnte Bach den dortigen Ordnungen entsprechend nur Kompositionen vom Typ der oratorischen Passion verwenden, und tatsächlich ist uns kein Fall bekannt, daß Bach je die Passion eines anderen Typs aufgeführt hätte.

⁵⁴ Vgl. hierzu B. Kitzig, *Briefe Carl Heinrich Grauns*. In: ZfMw 9, 1927, S. 385–405 und J. D. E. Preuß, *Der Tod Jesu. Cantate von Graun. Historische Erinnerungen, in Bezug auf das beabsichtigte Graun-Denkmal in Wahrenbrück*. In: Vossische Zeitung 216, Sonntags-Beilage 37 vom 15. 9. 1867, S. 145.

⁵⁵ Kitzig, a. a. O., S. 386f.

⁵⁶ Kitzig, a. a. O., S. 401.

3. Die Choralsätze aus „W“ unterscheiden sich von denen Bachs dadurch, daß in ihnen die Halbe, nicht die Viertelnote Zählzeit ist. Sollten diese Choräle also tatsächlich von Bach stammen, so müßte der Bearbeiter bei der Niederschrift die Notenwerte verdoppelt haben. Es ist aber kaum glaubhaft, daß Bach selbst dies getan hat. Zudem ist die Beibehaltung eines einzigen Chorals für so zahlreiche Sätze einer Passion für Bach ungewöhnlich.

Carl Philipp Emanuel Bach wäre als Erbe zahlreicher Werke seines Vaters, als Nachfolger Telemanns in Hamburg sowie als Kollege Grauns in Berlin leicht in der Lage gewesen, die fragliche Bearbeitung vorzunehmen. Er selbst hatte in Hamburg großen Bedarf an Kirchenmusik und schuf daher zahllose Pasticci. Von seinen mehr als 20 Passionen hat sich keine einzige als vollständig von ihm komponiert erwiesen. Nun muß aber Altnicks Handschrift von „W“ entstanden sein, bevor Emanuel Bach nach Hamburg kam, und vorher hat dieser nur wenig Kirchenmusik komponiert. Zudem weicht der Stil seiner Choralsätze erheblich von dem seines Vaters ab, wie z. B. seine Osterkantate von 1756 (Marburg, *Mus.ms. Bach P 345*) erkennen läßt.

Auch Johann Christoph Friedrich Bach, der sowohl mit seinem Bruder Carl Philipp Emanuel als auch mit Graun mancherlei Berührungspunkte hatte⁵⁷, kommt als Bearbeiter wegen seines gänzlich abweichenden Stils der Choralsätze nicht in Frage.

Wilhelm Friedemann Bach ist der Erbe der Partitur der Kantate 127 und wäre aus stilistischen Gründen als Bearbeiter denkbar, obgleich er den Choral „Christus, der uns selig macht“ offenbar niemals in eigenen Kompositionen verwendet hat. Stammt die Bearbeitung von ihm, so wäre sie wahrscheinlich während seiner Organistenzeit in Halle 1746–1764 entstanden; doch ergab eine Anfrage in Halle, daß eine Aufführung des Werkes nicht nachweisbar ist.

Johann Christoph Altnickol muß daher mit großer Wahrscheinlichkeit als Bearbeiter angesehen werden. Wir wissen, daß er als Musiker und Komponist bei Bach in großem Ansehen stand. Eigene Werke scheint er nicht allzuvieler geschaffen zu haben, jedenfalls sind nur wenige erhalten. An geistlichen Kompositionen ist uns aus Handschriften bekannt:

1. „Halleluja, Lob, Preis und Ehr“, Kantate zum Sonntag Trinitatis für 4 Singstimmen, 2 Flöten, 2 Trompeten, Pauken, Streicher und Continuo. Autographe Partitur BB, *Mus.ms. 30087*.
2. Zwei Sanctus für 4 Singstimmen und Orgel. Autographe Partitur, datiert 1748, BB, *Mus.ms. autogr. Altnickol*.
3. „Frohlocket und jauchzet in prächtigen Chören“, Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis für 4 Singstimmen, 2 Trompeten, Pauken, Streicher und Continuo, Marburg, *Mus.ms. 563*.

⁵⁷ Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 440–444.

4. „Nun danket alle Gott“, Motette für 5 Singstimmen. Partitur in: Marburg, *Mus.ms.* 3090.

Das letztgenannte Werk (= BWV Anh. 164) ist im Neudruck erreichbar⁵⁸, desgleichen eine Motette „Befehl du deine Wege“ und ein „Kyrie“⁵⁹.

Leider bietet keines dieser Werke einen überzeugenden Beweis dafür, daß Altnickol der Bearbeiter von „W“ war.¹ Erwähnenswert ist allenfalls, daß seine Motette „Befehl du deine Wege“, *F*-Dur (4/4), für 4 Singstimmen, alle 12 Strophen der Dichtung Paul Gerhards (EKG 294) verwendet; vier davon (1, 6, 9, 12) behalten die herkömmliche Liedweise („Herzlich tut mich verlangen“) bei, drei Strophen (4, 8, 11) sind als Terzett vertont und eine Strophe (10) sogar als vierstimmiges Rezitativ. Tonart, Takt und Satztypus wechseln von Strophe zu Strophe. Strophe 1 bringt die Liedweise als *cantus firmus* im Sopran, die übrigen Stimmen sind in einfacher Motettentechnik hinzugefügt. Die Harmonie erinnert an Bach, zeigt jedoch eine Steifheit ähnlich der der in Grauns Passionskantate eingefügten Choräle.

Unbeantwortet bleibt auch die Frage nach dem Abhängigkeitsverhältnis zwischen „W“ und „F“, deren Erörterung hier zu weit führen würde. Es liegt nahe, in „W“ die frühere Fassung zu sehen, da sie weniger textliche Änderungen gegenüber „E“ aufweist als „F“; doch möchte man annehmen, daß keine der beiden Bearbeitungen ohne Heranziehung von „E“ entstanden ist. Es wäre daher auch möglich, daß „W“ und „F“ auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, – eine Frage, die wohl nur nach Auffindung weiterer Textbücher oder Musikhandschriften zu klären ist.

* * *

Die Erkenntnis, daß „Wer ist der, so von Edom kömmt“ nicht, wie bisher angenommen, durchweg von Graun stammt, sondern als Pasticcio anzusehen ist, beweist, daß Grauns Kompositionen, sein Stil und seine stilistische Entwicklung bisher noch nicht hinreichend bekannt sind.

Sie beweist auch, daß wir noch mehr Monographien mit thematischem Index brauchen, als wir bisher besitzen. Endlich wird auch klar, daß die Form des geistlichen Pasticcio – oder auch die Überarbeitung – durchaus gebräuchlich war und daß wir daher bei der Zuweisung von Kompositionen jener Zeit auf der Hut sein müssen. Wir dürfen hoffen, daß sich auch in anderen Pasticci solcher Art noch diese oder jene Komposition Bachs entdecken ließe. Hier könnte eine gewissenhafte Durchsicherung der aus Carl Philipp Emanuels Sammlung stammenden Werke zum Erfolg führen. Gewiß ist die darin enthaltene Musik der Familie Bach bereits durchforscht, und man weiß, daß Emanuel selbst in seinen geistlichen Werken zahlreiche Anleihen gemacht hat. Andere Werke der Sammlung jedoch sind noch nicht so vollständig durchgesehen, und manche von ihnen enthalten sicherlich

⁵⁸ Hrsg. von Gottfried Fauck, Leipzig 1952.

⁵⁹ Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jg. 35, Heft 1, Leipzig 1934 (M. Schneider) bzw. Jg. 5, Heft 1, Leipzig 1904 (E. Mandyczewsky).

zumindest Choralsätze und sonstige Spuren von Eingriffen Emanuel Bachs, wie man sie auch in anderen Werken Grauns aus dieser Sammlung findet. Altnickol müßte als Komponist erforscht werden. Falls er „W“ bearbeitet hat, könnte er auch andere Überarbeitungen vorgenommen haben. Wenn Emanuel Bach die hier behandelte Handschrift aus Altnickols Nachlaß erhalten hat, so erhielt er möglicherweise auch andere seiner Handschriften. Sie zu finden könnte, wenn auch wohl nicht ohne Schwierigkeiten, so doch lohnend sein.

Nach Abschluß der vorliegenden Arbeit wurde der Verfasser noch auf eine Notiz Bitters (*J. S. Bach*, 2. Aufl., Bd. III, Berlin 1881, S. 272, Anm.) aufmerksam, nach der sich auf der Thomasschule zu Leipzig u. a. folgendes Manuskript befunden hat:

Ein Oratorium Passionale von Graun (in den Jahren 1725 bis 1735 zu Braunschweig componirt), in welchem Titel und Angabe der Instrumente, Correcturen und einzelne Zusätze, sowie am Schluss

- a. die Ueberschrift des Recitativs und zweier Arien des Appendix,
 - b. die Ueberschrift, Noten und Text eines Chorals, der muthmaasslich von Bach dazu gesetzt war,
- unzweifelhaft von seiner Hand herrühren.

Tatsächlich nennt auch Eitners Quellenlexikon IV, 347, Sp. 2, eine Partitur von „E“ im Besitz der Thomasschule; um diese dürfte es sich also bei Bitters Mitteilung handeln. Leider ist diese Partitur Kriegsverlust (frdl. Mitteilung der Thomasschule vom 3. 9. 1960), so daß eine Überprüfung, inwieweit das Werk durch Bachs Eingriffe (etwa in Richtung auf die Fassung „W“ hin) verändert wurde, heute nicht mehr möglich ist.