

Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken

Von Andreas Glöckner (Halle/Saale)

M

Quellenuntersuchungen und -auswertungen von seiten der Bach-Forschung richteten sich bislang überwiegend auf die Handschriften zu J. S. Bachs eigenen Werken. Eine detaillierte Überprüfung jener Abschriften, die der Thomaskantor von fremden Kompositionen anfertigte oder anfertigen ließ, steht in verschiedenen Fällen noch aus. Sie gibt jedoch, wie die nachfolgenden Untersuchungen zeigen sollen, Anhaltspunkte für manche Aufhellung, insbesondere hinsichtlich der letzten Amtszeit, und dient damit der weiteren Präzisierung des Bach-Bildes.¹

In seiner Arbeit *Der Stile antico in der Musik J. S. Bachs*² behandelte Christoph Wolff Messen und lateinische Festmusiken fremder Autoren, die Bach vor und während seiner Leipziger Amtszeit kopierte. Der vorliegende Aufsatz will Passionsmusiken fremder Autoren untersuchen, die Bach kopiert und aufgeführt hat – ein Thema, das von der Bach-Forschung bislang noch wenig berührt worden ist.

Aus Bachs Entlassungsgesuch an den Rat der Stadt Mühlhausen³ vom 25. Juni 1708 geht hervor, daß er sich „nicht sonder kosten, einen guthen apparat der auserlesensten kirchen Stücken . . . angeschaffet“ hatte. Schon in sehr früher Zeit besaß Bach also eine umfangreiche Notenbibliothek. Einerseits dienten solche Bestände der Bereicherung seines Aufführungsrépertoires und zur Arbeitsentlastung, andererseits dem Studium und der musikalischen Weiterbildung. So berichtet der Nekrolog,⁴ daß Bach seine Kompositionsfertigkeiten „größtenteils nur durch das Betrachten der Wercke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte“. Ein Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nikolaus Forkel⁵ gibt darüber hinaus Auskunft über jene Komponisten, die für Bachs Studium wichtig waren; hier heißt es: „in der letzten Zeit schätzte er hoch: Fux, Caldara, Händeln, Kaysern, Haßen, beyde Graun, Telemann, Zelenka, Benda und überhaupt alles, was in Berlin und Drefsden besonders zu schätzen war.“ Vier der hier genannten Komponisten sind für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse: Keiser, Händel, K. H. Graun und Telemann.

¹ Einzelerkenntnisse zum vorliegenden Thema sind in einschlägigen älteren und neueren Arbeiten in reichem Maße zu finden; sie zusammenzufassen, zu präzisieren und um neue Einsichten zu vermehren, ist das Ziel dieser Studie. Sie ist zu wesentlichen Teilen bereits 1973 entstanden, daraus resultieren einige Überschneidungen mit seitdem erschienenen Veröffentlichungen.

² Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. VI.).

³ Dok I, Nr. 1.

⁴ Dok III, Nr. 666.

⁵ Dok III, Nr. 803.

I. Die Markus-Passion von Reinhard Keiser

Im Nachlaßverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs von 1790 findet sich unter Kompositionen *Von verschiedenen Meistern* die folgende Eintragung: *1 Passion nach dem Matthäus, von Keiser*.⁶ Diese Notiz erscheint zunächst unerklärlich, da eine Matthäus-Passion Keisers nicht bekannt ist. Jedoch gibt das Aufführungsmaterial zu Keisers Markus-Passion (BB *Mus.ms.* $\frac{11471}{I}$)

genauerem Aufschluß, denn der Originaltitel dieser aus Bachs Nachlaß stammenden Handschrift lautet *Passio Christi | secundum Matthæum* (in *Marcum* berichtigt), *| à 5 Strom. 4 Voci | di Sig^{re} | R. Keiser*. Offensichtlich ist dem Schreiber des Titelblattes ein Fehler unterlaufen, der auch bei der Zusammenstellung des Nachlaßverzeichnisses von 1790 unbemerkt blieb. Die Korrektur des Originaltitels (in *Marcum*) wurde wohl erst von einem späteren Besitzer des Materials vorgenommen.

Eine zweite Quelle zu Keisers Markus-Passion, eine Partiturabschrift (SPK *Mus.ms.* 11471), trägt von der Hand Georg Poelchau (1773–1836) den Titel *Passions-Oratorium | nach dem Evangelisten Marcus | von Reinhard Keiser | in Hamburg componirt. | Jesus Christus ist um unserer Missethat etc. | Gb. | 1720* (in 1729 berichtigt). Der Kopftitel auf S. 2 lautet *Passio sec. Ev. Marcum*. Unten rechts auf dem Umschlag findet sich eine Bleistifteintragung, wiederum von der Hand Poelchau: *Die Stimmen sind aus dem Bachschen Nachlaß*. Diese Mitteilung ist von besonderer Wichtigkeit: Poelchau verweist darauf, daß die Stimmen aus Bachs Nachlaß stammen. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß dies auch für die vorliegende Partitur zutrifft. Desgleichen ergeben sich aus dem handschriftlichen Befund keinerlei Anzeichen, die auf eine Herkunft aus dem Bachschen Umkreis hindeuten könnten. Wahrscheinlich hat Poelchau jene Partitur wie viele Handschriften seiner Sammlung in Hamburg erworben, nicht jedoch aus dem Besitz oder Nachlaß der Bach-Familie.⁷

Richard Petzoldt⁸ hat erstmalig auf erhebliche Divergenzen zwischen der Partitur von 1720 (wir bezeichnen sie als Quelle D) und dem Bachschen Stimmenmaterial hingewiesen. An späterer Stelle werden wir uns diesem Sachverhalt ausführlich widmen.

⁶ BJ 1939, S. 96.

⁷ Die von Spitta (II, S. 811) und anderen übernommene Behauptung, in die vorgenannte Partitur habe J. S. Bach den Text eingetragen, geht auf F. Chrysander zurück (*G. F. Händel, I*, Leipzig 1858, S. 436). Demgegenüber hat W. Rust 1862 in BG 11/1 (S. XIV) richtig nur die Stimmen aufgeführt. Daß *Mus.ms.* 11471 nach Überlieferung, Schriftbefund und Wasserzeichen Bestandteil der Sammlung Bokemeyer ist, konnte Harald Kümmerling nachweisen (*Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XVIII., S. 66, 132, 295). (Anm. der Schriftleitung.)

⁸ *Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kompositionen Reinhard Keisers* (1674–1739), Dissertation, Berlin 1933 (Druck 1935).

Innerhalb des Bachschen Stimmenmaterials⁹ lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: Eine erste zeigt Bachs Schriftzüge aus der frühen bzw. mittleren Weimarer Zeit; eine zweite ist wesentlich später entstanden und fällt in die ersten Leipziger Amtsjahre. Das Weimarer Stimmenmaterial (wir bezeichnen es als Quelle B) ist großenteils von J.S.Bach selbst geschrieben. Ein anonymen Kopist, dessen Schriftzüge auch in den Originalstimmen der 1714 datierten Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21) vertreten sind, hat Bach bei der Arbeit wesentlich unterstützt.

Das Wasserzeichen von Quelle B ist die für einen Großteil der Weimarer Handschriften charakteristische Wappenfigur.¹⁰ Aus dem handschriftlichen Befund ergibt sich, daß das Aufführungsmaterial um oder schon vor 1713 entstanden sein muß. Jedenfalls stehen Bachs Schriftzüge in Quelle B den Autographen der Mühlhäuser Kantaten von 1707/08 näher als den Handschriften der Weimarer Kantaten um 1714.¹¹ Mit einer Datierung der Quelle B auf 1713 oder früher wird allerdings ein ganzer Komplex von Fragen aufgerollt.

Der geradezu vorbildlich ausgefertigte Stimmensatz ist offenbar vollständig überliefert. Er enthält folgende Einzelstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Violine I/Oboe, Violine II, Viola I, Viola II, Cembalo. Alle Vokal- und Instrumentalstimmen verzichten auf jegliche Transposition. Die Continuo-Stimme ist ausdrücklich als Cembalo bezeichnet und lückenlos beziffert. Dieser Sachverhalt ist für Bachs Weimarer Aufführungspraxis ungewöhnlich. Für die Existenz einer Cembalostimme sowie einer nichttransponierenden Bläserstimme gäbe es jedoch folgende Erklärung, die ebenfalls für eine Entstehung um 1713 sprechen könnte: Die Orgel der Weimarer Schloßkirche wurde im Juni 1712 demontiert und war vermutlich erst 1714 wieder spielbar.¹² Ein Bittschreiben des Bach-Schülers Philipp David Kräuter an das Augsburger Scholarchat vom 10. April 1713 mit dem Gesuch um Aufenthaltsverlängerung bei Bach¹³ bestätigt, daß die Orgel sich zu diesem Zeitpunkt in Reparatur befand. Hier heißt es: „... 3. wird die hiesige Schloßorgel biß Pffingsten in solch guten Stande kommen ...“ Hieraus ist zu entnehmen, daß die Orgel in der Karwoche 1713 nicht spielbar war. Eine Passionsaufführung, wenn sie tatsächlich stattfand, mußte demzufolge mit Cembalo musiziert werden. Eine Aufführung von Keisers Markus-Passion hätte sich in dieser Zeit durchaus angeboten. Unbeantwortet bleibt allerdings die Frage, in wessen Auftrag Bach die Passionsmusik darbot, denn

⁹ Zum Folgenden vgl. besonders BJ 1949/50, S. 82 ff. (A. Dürr), Dürr St, Dürr Chr sowie TBSt 4/5.

¹⁰ Nach Dürr St auch in den Quellen zu BWV 132, 147, 155, 162, 163, 182 und 199 auftretend.

¹¹ G. von Dadelsen (TBSt 4/5) hält eine Datierung in die Jahre 1709 bis 1712 für möglich.

¹² Am 29. Juni 1712 wurde der Vertrag über die Renovierung der Orgel mit H.N. Trebs abgeschlossen. Im gleichen Monat begann man mit der Demontage der Bälge; die Orgel war somit unspielbar geworden.

¹³ Dok III, S. 650.

erst mit seiner Ernennung zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle am 2. März 1714 wurde er mit der Komposition und Aufführung von Kantaten im Vierwochenturnus betraut und konnte sein Ideal der „regulirten kirchen music“ verwirklichen. Quellenmäßig ist zwischen 1708 und März 1714 keine Kantatenaufführung sicher nachweisbar. Originale Datierungen derartiger Aufführungen zwischen 1708 (Kantate BWV 71, autographes Datum) und 1714 (Kantate BWV 21, autographes Datum) sind nicht überliefert. Auf die Frage, was Bach veranlaßt haben mag, schon vor 1714 eine Passion aufzuführen, läßt sich eine sichere Antwort nicht geben.

Die zweite Stimmengruppe aus Bachs Leipziger Zeit (wir bezeichnen sie als Quelle A) enthält fünf Dubletten – Sopran, Alt, Tenor (Evangelist), Tenor (Judas, Petrus, Pilatus) und Baß – zu den Weimarer Vokalstimmen sowie eine um einen Ganzton tiefer transponierte, unbezifferte Orgelstimme. Schreiber der Dubletten sind Bach, Christian Gottlieb Meißner („Hauptkopist B“) und Hauptkopist C. Der handschriftliche Befund ergibt eine Datierung in das Jahr 1726.¹⁴ Die Leipziger Dubletten (Quelle A) sind mit dem Weimarer Aufführungsmaterial (Quelle B) im wesentlichen identisch, weisen aber innerhalb der Choralsätze „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“ erhebliche Divergenzen auf. Als völlig neuer Satz erscheint in Quelle A der Choral „So gehst du nun, mein Jesus, hin“. Er folgt hier unmittelbar der Tenorarie „Wein', ach wein' ich um die Wette“ und beschließt den ersten Teil der Passionsmusik.¹⁵ Der originale Vermerk *Fine della 1^{ma} Parte* ist nur im Leipziger Stimmenmaterial enthalten. Eine Teilung der Passion in „Vor“ und „Nach der Predigt“ war entsprechend der Leipziger Gottesdienstordnung bei der Wiederaufführung im Jahre 1726 erforderlich.¹⁶

Auch der Choral „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ – er folgt unmittelbar dem „Kreuzige“ – ist in Quelle A völlig neu, und man wäre geneigt, ihn J. S. Bach zuzuschreiben, wenn nicht ungelenk geführte Mittelstimmen zur Vorsicht mahnten. Im Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid“ fällt besonders Bachs Textunterlegung auf, die sechs Strophen vorsieht.¹⁷

Zu beantworten wäre zunächst die Frage, weshalb gerade die Choralsätze der Passion für die Wiederaufführung von 1726 ausgetauscht worden sind. Hier könnte folgende Erklärung plausibel sein: Melodiefassungen zu gleichen Textstrophen waren lokal häufig unterschiedlich, und Abweichungen gab es auch zwischen Weimar und Leipzig.¹⁸ Offensichtlich mußte Bach

¹⁴ Dürr Chr.

¹⁵ Vgl. BJ 1949/50, a. a. O. Bezifferung, Baßführung und Cantusmelodie des Chorals „So gehst du nun, mein Jesus, hin“ sind mit dem entsprechenden Satz (BWV 500) im Schemelli-Gesangbuch eng verwandt.

¹⁶ Zur Teilung der Lukas-Passion (BWV 246) vgl. S. 96.

¹⁷ Dies könnte auf die Mitwirkung der Gemeinde hindeuten. Eine Parallele hierzu finden wir auf der letzten Partiturseite von *P 1017* (BWV 246); dort sind fünf Strophen des Schlußchorals vorgesehen.

¹⁸ Vgl. BJ 1949/50, S. 89ff.

den Austausch vornehmen, um die Choralsätze den in Leipzig üblichen Melodiefassungen anzugleichen.

Auch die Weimarer Choralsätze bieten Ansatzpunkte zu aufschlußreichen Beobachtungen. So ist festzustellen, daß Bach in alle Vokalstimmen den Notentext der Choralsätze selbst eingetragen hat, auch wenn andere Teile der Stimme nicht von ihm geschrieben worden sind. Die Abbildung auf Seite 80 (Blatt 3 der Weimarer Altstimme) zeigt das deutlich in dem auf der fünften Notenzeile beginnenden Choral „O hilf, Christe, Gottes Sohn“.

Die Platzeinteilung dieses Notenblattes verrät, daß Choraltext und Notentext nicht gleichzeitig niedergeschrieben wurden, sondern daß mit dem Choraltext begonnen worden ist. Der von Bach nachgetragene Notentext leidet besonders am Zeilenschluß unter offensichtlichem Platzmangel (siehe die ersten drei Takte im neunten System, die über dem Wort „schenken“ untergebracht werden müssen).

Wie bereits erwähnt, bestehen zwischen den Quellen zu Keisers Markus-Passion erhebliche Unterschiede. Zwar stimmen die Quellen A und B weitgehend überein, doch weicht Quelle D, die Partiturabschrift von 1720, von A und B stark ab, wie die Übersicht am Schluß unseres Beitrags zeigt. Weitere Divergenzen weist eine vierte Quelle auf, die wir als Quelle C bezeichnen. Es handelt sich um ein Pasticcio aus Keisers Markus-Passion und Georg Friedrich Händels Brockes-Passion, von dem lediglich eine Cembalostimme erhalten geblieben ist.¹⁹ Auf die Verwandtschaft zwischen dieser Quelle und der Handschrift A wird bei der Besprechung des Pasticcios näher eingegangen.

Wie der erwähnten Übersicht zu entnehmen ist, sind Rezitative und Turbae in allen Quellen nahezu identisch, während im Bereich der Choräle und Arien beträchtliche Abweichungen zu bemerken sind. Während die Verwendung verschiedener Choralsätze und -melodien in A und B lokal bedingt sein könnte, muß für weitere Divergenzen nach anderen Erklärungen gesucht werden. Folgende Hypothesen würden sich hierfür anbieten:

1. Reinhard Keiser schuf zwei Fassungen seiner Markus-Passion. Die Originalhandschriften beider Fassungen sind verschollen, jedoch hat Bachs Stimmenabschrift Keisers Fassung A bewahrt, während die Partiturabschrift von 1720 Fassung B repräsentiert.
2. Reinhard Keiser schuf nur eine Fassung seiner Passion, beide Abschriften – J. S. Bachs Stimmenkopie sowie die Partitur von 1720 – sind unterschiedliche Bearbeitungen des verschollenen Originals.
3. Mehr für sich hat eine dritte Möglichkeit: Da die Partiturabschrift von 1720 dem Stil Keisers weitaus näher steht als jene Fassung, die uns durch das Bachsche Stimmenmaterial überliefert wurde, wäre Quelle D mit Keisers Passion weitgehend identisch, die Kopie J. S. Bachs jedoch eine Überarbeitung der Vorlage.

¹⁹ In Privatbesitz; vgl. Fußnote 24.

Bei der Überprüfung des Weimarer Stimmenmaterials war festzustellen, daß die Choralsätze ausschließlich von der Hand Bachs in die Stimmen eingetragen worden sind, auch dann, wenn die anderen Sätze – wie im Fall der untersuchten Altstimme – nicht von ihm, sondern von anderen Kopisten geschrieben wurden. Dieser Sachverhalt könnte – wie auch immer – bereits auf einen Eingriff in die zu kopierende Vorlage schließen lassen.

Darüber hinaus läßt die in den Quellen A und B überlieferte Fassung einige für Keiser untypische Stilmerkmale erkennen. Bereits Richard Petzoldt – obwohl in der Annahme, daß es sich hier um eine von Keiser selbst stammende Zweitfassung der Passion handle – bemerkt in seiner Werkbesprechung, daß der Choral „Wann ich einmal soll scheiden“ (Alt und Basso continuo) ein für Keiser uncharakteristischer Satz ist. Bei einer genaueren Analyse dieses Choralatzes muß man tatsächlich fragen, ob hier nicht eine Bearbeitung oder ein speziell für diese Fassung der Passion neu angefertigter Satz eines anderen Komponisten vorliegt. Die Art der Baßführung sowie die für Bach typische Fassung der Chormelodie könnte diese Annahme bestärken.

(Vgl. das Notenbeispiel S. 82–83).

Eigentümlicherweise zeigt auch die Continuoarie „Will dich die Angst betreten“ in der Baßführung sowie im Formaufbau unverkennbare Übereinstimmungen mit den Arienformen der frühen Weimarer Kantaten J. S. Bachs.²⁰

(Vgl. das Notenbeispiel S. 84–85).

Auch die Sinfonia Nr. 46 mit ihrem chromatischen Fugenthema will sich nicht in unser Bild von Keisers Polyphonie einpassen.

(Vgl. das Notenbeispiel S. 86–88).

Die Quellen A und B enthalten noch zwei weitere Sätze, die sich auffallend vom stilistischen Gesamtbild der Passion abheben: Es handelt sich um den motettenhaften Choralchor mit obligaten Streichern „O selig ist zu dieser Frist“ sowie die Tenorarie „Wenn nun der Leib wird sterben müssen“. Beide Stücke ließen sich nicht widerspruchlos Keiser zuordnen; weitaus stärker erinnern sie an den Thüringer Kantorenstil zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

²⁰ Eine bemerkenswerte Parallele im Aufbau findet sich in BWV 61, Satz 5.

Nr. 43 Choral

Alto

1. Wann ich ein - mal soll schei -

Basso continuo

6 6 7 7 6 6 5

den, so schei - de nicht — von mir, wann

6 6 # 4 #

5
ich den Tod soll lei - - den, so

6 7 7 6 6 5 6

tritt du dann — her-für.

4 6 6 5 # 6 6 5

10
Wann mir am al - ler - bäng - sten wird

6 6 6

um das Her - ze sein, so

6 6 b 6 6 6

15
reiß mich aus den Äng - sten kraft

6 7 7 6 6 6 6

dei - ner Angst und Pein.

5 6 6 6/5 6 6/4

Nr. 3 Aria

Soprano

Andante

Basso continuo

7 (6) 7 (6) (7)

Will

7 6 6 6 6 6 6 6 4 #

⁵

dich die Angst be-tre - ten, so ge-he hin zu

6 6 6 7

be-ten, - so ge-he hin zu be - ten, zu dei-nem heil-gen

6 # 6 6 6 6 (6) #

Gott, so ge-he hin zu be - ten zu dei-nem heil-gen

¹⁰

6 4 #

Gott.

(Fine) Und sollst du nun zer-fal-len, kannst

15

du im Fal-len lal-len, so wirst du nicht zu Spott, kannst

du im Fal-len lal-len, so wirst du nicht zu Spott.

(Da capo al Fine)

Nr. 46 Sinfonia

Adagio assai

Violino I

Violino II

Viola I, II

Basso continuo

6 $\frac{6}{4}$ 2

6

$\frac{6}{4}$ 3

(Allegro)

b h 7 6 h h b6 6

5 7 $\frac{6}{5}$ b

10

Figured bass notation: \flat 6 6 6 6 \flat 6 \flat 6

Figured bass notation: $\frac{4}{2}$ \flat \flat \flat \flat \flat 7 4 3 $\frac{7}{5}$ \sharp \flat

Figured bass notation: \flat \flat 6 \flat 6

15

7 # 6 6 6 4 4 6 6 7 6

20

6 7 6 7 6 6 7 6 5 6 4 4

Sollen aus solchen Beobachtungen Schlußfolgerungen gezogen werden, so ist unbedingt Vorsicht am Platze. Da das Autograph von Keisers Passion verschollen ist, läßt sich nicht sicher feststellen, inwieweit Bachs Kopie und Keisers Original divergieren.²¹ Festzuhalten bleibt jedoch:

1. Daß Bach keine notengetreue Abschrift der Passionsvorlage anfertigte, erbrachte der handschriftliche Befund der von ihm eingetragenen Choral-sätze.

2. Spuren einer Bearbeitung, wenn nicht sogar Stilmerkmale der frühen Kantaten Bachs zeigen sich in den Sätzen „Will dich die Angst betreten“, „Wann ich einmal soll scheiden“, in der Sinfonia Nr. 46 sowie in dem neu eingefügten Rezitativ „Und da sie ihn gekreuziget hatten“.²²

Somit trifft für Bachs Abschrift der Markus-Passion von Reinhard Keiser zu, was anderwärts mehrfach zu beobachten bzw. nachzuweisen ist: Bachs Kopien zeitgenössischer Kompositionen sind nur in den seltensten Fällen notengetreue Wiedergaben der Vorlagen. In fast allen Abschriften lassen sich Zusätze und Verbesserungen von seiner Hand nachweisen.²³

Daß Keisers Passion eine bedeutsame Studienvorlage für Bachs Matthäus-Passion war, geht aus der unmittelbaren Verwandtschaft beider Werke hervor. Insbesondere ist es Keisers deklamatorisch geradezu vorbildlicher Rezitativstil, der auf Bachs Passion einwirkte. Vieles enthält Keisers Werk schon im Keim, was Bach später zur höchsten Vollendung führte. Manche Parallelen zwischen beiden Werken sind geradezu erstaunlich. Der eingehende Vergleich von analogen Stellen würde jedoch den Rahmen dieser Studie sprengen.

II. Das Passions-Pasticcio Keiser / Händel

Neben den um 1713 sowie 1726 nachweisbaren Aufführungen von Keisers Markus-Passion durch Bach ist eine späte Aufführung des Werkes (um 1747/48) durch die Existenz einer Cembalostimme belegt.²⁴ Diese weicht jedoch

²¹ Einem freundlichen Hinweis von A. Dürr zufolge sind weitere Aufschlüsse von der Auswertung einer in Göttingen befindlichen Abschrift der Passion zu erwarten (vgl. auch AfMw 25, 1968, S. 311), doch konnte diese Quelle hier leider nicht mehr berücksichtigt werden. Nicht zur Verfügung stand auch die Dissertation von D. G. Moe, *The St. Mark Passion of Reinhard Keiser: A Practical Edition with an Account of its Historical Background* (Iowa 1968).

²² Diese Rezitativ-Umarbeitung war im Zusammenhang mit der Einfügung der nachfolgenden b-Moll-Arie (Nr. 33; Zusatz Bachs?) notwendig.

²³ Vgl. die in Fußnote 2 genannte Arbeit.

²⁴ Die Cembalostimme befindet sich zusammen mit der Partiturabschrift W. Rusts in Privatbesitz. Für die freundliche Genehmigung zur Einsichtnahme danke ich Herrn Alfred Thiele, Weimar. – Vgl. auch Bach-Fest-Buch Eisenach 1957, S. 86, sowie Dürr Chr.

in bezug auf sieben Arien von dem vorgenannten Bachschen Stimmenmaterial (Quellen A und B) ab. Einige der nicht von Keiser stammenden Sätze wurden schon von Wilhelm Rust als Entlehnungen aus der Brockes-Passion von Georg Friedrich Händel gekennzeichnet. Rust hatte die vorliegende Cembalostimme offensichtlich für seine Partiturabschrift von Keisers Markus-Passion herangezogen, die er vermutlich für eine geplante Drucklegung des Werkes anfertigte. Dieses Vorhaben wurde aus bisher unbekanntem Gründen nicht realisiert. Rusts Partitur gelangte später zusammen mit der Cembalostimme in den Besitz des Weimarer Orgellehrers Friedrich Martin.²⁵ Martin soll mit Maria Rust, der Tochter des Thomas-kantors, bekannt oder befreundet gewesen sein, und es ist wahrscheinlich, daß er Partitur und Cembalostimme von ihr erhalten hat.

Durch die Einfügung von sieben werkfremden Sätzen erweist sich die nachweislich letzte von Bach verwendete Fassung der Markus-Passion als Pasticcio. Bei den entlehnten Arien handelt es sich ausschließlich um Sätze aus G. F. Händels Brockes-Passion, die Bach um 1747 kopiert und wohl auch aufgeführt hat. Es sind folgende:

Arioso für Sopran, Oboe und Basso continuo „Sünder, schaut mit Furcht und Zagen eurer Sünden Scheusal an“; dafür entfällt an dieser Stelle der Choralchor „Was mein Gott will“ (Quellen A und B Nr. 5).

Arie für Tenor, Violini I/II unis., Basso continuo „Erwäg, ergrimmete Natternbrut“.

Arie für Sopran, Chor, Violini I/II unis. und Basso continuo „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“; dafür entfällt an dieser Stelle die Arie „O Golgatha“ (Quellen A und B Nr. 31).

Arie für Sopran, Violine I/II, Va., Oboe I/II und Basso continuo „Hier erstarrt mein Herz und Blut“; dafür entfällt an dieser Stelle die Arie „Was seh ich hier“ (Quellen A und B Nr. 33).

Arie für Sopran, Violine I/II, obl. Fagott I/II und Basso continuo „Was Wunder, daß der Sonnen Pracht“.

Arie für Baß, Violine I/II und Basso continuo „Wie kommts, daß da der Himmel weint“.

Arie für Sopran, Oboe I/II, Violine I/II und Basso continuo „Wisch ab der Tränen scharfe Lauge“.

Da sich der Arienbestand des Pasticcio trotz des Wegfalls einiger Arien aus Quelle A/B um vier Sätze erhöht, ergibt sich eine beachtliche Erweiterung von Keisers Passion. Texte und Instrumentation der neueingefügten Sätze lassen sich nur unter der Voraussetzung angeben, daß sie bei der Übernahme in das Pasticcio beibehalten wurden. Sechs Arien der Brockes-Passion konnten tonartlich unverändert eingefügt werden; bei der Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ war eine Transposition von e-Moll nach f-Moll erforderlich.

²⁵ 1888–1931, Schüler von Max Reger und Karl Straube.

Schreiber der obengenannten Cembalostimme ist Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795).²⁶ Die Umschlagseite der Stimme ist *Cembalo* bezeichnet, die erste Notenseite weist den Kopftitel *Cembalo | Pars prima* auf, die letzte Seite schließt mit *Fine S. D. G.* Das Wasserzeichen war in anderen Handschriften nicht zu belegen und scheidet damit für Datierungsversuche aus. Im Hinblick auf die Lebensdaten J. C. F. Bachs kann die Niederschrift erst in den letzten Lebensjahren des Vaters, um 1748 oder später, angefertigt worden sein. Für diese Datierung spricht, daß J. C. F. Bach jene sieben der Brockes-Passion entlehnten Arien zweifellos nach Bachs Partiturschrift dieser Passion²⁷ kopiert hat. Die einzig überlieferte Instrumentalstimme des Pasticcio erweist sich als glatte, saubere Abschrift, in der Korrekturen nur ganz selten auftreten. Orientierungssysteme enthalten Evangelistenpart und Christuspartie, desgleichen sind die Choreinsätze gekennzeichnet.²⁸ Eine Gegenüberstellung der vorliegenden Cembalostimme und der Continuoimmen aus den Quellen A und B zeigt, daß die bezifferte untransponierte Cembalostimme der Quelle B bis auf die erwähnten Arien und die Choräle Nr. 16, 24 und 50 als Vorlage gedient hat. Für diese drei Choräle wurde die unbezifferte Leipziger Orgelstimme aus Quelle A als Vorlage benutzt.²⁹ Hier waren allerdings eine Aufwärtstransposition um einen Ganzton sowie die Ergänzung der fehlenden Bezifferung erforderlich.

III. Die Lukas-Passion (BWV 246)

Der 1754 gedruckte Nekrolog auf Johann Sebastian Bach aus der Feder von Johann Friedrich Agricola und Carl Philipp Emanuel Bach erwähnt im Werkkatalog fünf Passionsmusiken, darunter eine doppelchörige. Von diesen fünf Passionen liegen nur zwei (BWV 244 und 245) in vollständiger Überlieferung vor. Bis heute konnte die Frage nach den verschollenen Passionen nicht befriedigend beantwortet werden. Friedrich Smends Vermutung, daß Bach die vier Evangelisten einchörig und das Matthäus-Evangelium zusätzlich doppelchörig vertont habe,³⁰ ist naheliegend, kann aber quellenmäßig nicht ausreichend gestützt werden. Von der dritten Passion nach dem Evangelisten Markus (BWV 247) ist nur ein Wiederabdruck des Textes erhalten, der als Aufführungsjahr 1731 belegt. Anhand von Parodiebeziehungen können einige Sätze in ihrer musikalischen Gestalt

²⁶ Vgl. BJ 1963/64, S. 67 (H.-J. Schulze), sowie Dürr Chr unter Anonymus V q.

²⁷ BB *Mus.ms.* 9002/10 (vgl. hierzu Abschnitt V). Die Art der Notengruppierung und -balkung sowie die gleichartige Raum- und Takteinteilung lassen deutlich auf das Vorlageverhältnis schließen.

²⁸ Anhand dieser Eintragungen läßt sich feststellen, daß das Pasticcio in den Rezitativen und offensichtlich auch in den Chören nicht von den Quellen A und B abweicht.

²⁹ Übereinstimmung in der Notengruppierung und -balkung sowie die gleichartige Raum- und Takteinteilung berechtigen zu dieser Annahme.

³⁰ Vgl. BJ 1940–1948, S. 35.

annähernd wiederhergestellt werden.³¹ Eine in der Vergangenheit nicht ausgewertete Partiturabschrift (?), die Franz Hauser angefertigt hat, ist am 1. Februar 1945 durch Kriegseinwirkung verbrannt.³² Nicht sicher ist, ob auch die pseudobachsche Lukas-Passion von C. P. E. Bach zu den Kompositionen des Vaters gezählt worden ist. Auch der Nekrolog bietet hierfür keine sichere Handhabe, denn er begnügt sich häufig mit der summarischen Aufzählung verschiedener Werksgattungen (. . . fünf Kantatenjahrgänge, viele Messen und Messensätze . . .). In wessen Hände die Lukas-Passion nach dem Tode J. S. Bachs gelangte, konnte bisher nicht ermittelt werden. Möglicherweise gehörte sie zum Erbeil Wilhelm Friedemann Bachs und wurde von ihm später an den Verlag Breitkopf verkauft. 1761 erscheint sie in dessen Katalog als *Bach, J. S. Capellmeist. und Music-directors in Leipzig, Passion unsers Herrn Jesu Christi, nach dem Evangelisten Lucas, à 2 Traversi, 2 Oboi, Taille, Bassono, 2 Violini, Viola, 5 Voci ed Organo*.³³ Später gelangte die Partitur in den Besitz des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht³⁴ und wurde 1832 bei der Auktion von dessen musikalischem Nachlaß durch Franz Hauser erworben. Aus dem Nachlaß von Hausers Sohn Joseph (gest. 1903) wurde die Partitur von der damaligen Königlichen Bibliothek Berlin erworben. Auf Betreiben Philipp Spittas und anderer Verfechter seiner Echtheit war das Werk 1895 in einem der letzten Bände der Bach-Gesamtausgabe noch veröffentlicht worden. Auch danach blieb es weiter Streitobjekt der Bach-Forschung, und erst mit dem Nachweis Max Schneiders,³⁵ daß die Partitur nur teilweise von J. S. Bach geschrieben sei, endete die Auseinandersetzung um die Echtheit der Passion. Schnell verlor man das Interesse an dem sicherlich mit Schwächen behafteten Werk. Heute wird die Lukas-Passion nicht als Komposition J. S. Bachs anerkannt.

³¹ Vgl. D. Hellmanns Vorwort zur Rekonstruktionsausgabe der Markus-Passion (BWV 247), Stuttgart-Hohenheim 1964.

³² Mitteilung der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt vom 12. April 1973. Ein von Karl Anton (gest. 1956) angefertigter Katalog der Hauser-Sammlung enthält unter C 12 die Notiz: *Marcuspassionsteile, cop. v. Franz Hauser, Partiturseiten, 1. II. 45 verbrannt.* – Y. Kobayshi (*Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973) liest in der betr. Notiz „Matthäuspasionsteile, . . .“ (a. a. O., S. 75). Doch selbst wenn Anton die Markus-Passion BWV 247 gemeint haben sollte, ist seine Aufzeichnung mit Vorsicht zu bewerten; schweigen zu erklären ist jedenfalls, daß weder Hauser noch Anton über die ihnen bekannte Spur eines so schmerzlich vermißten Werkes jemals etwas publiziert hätten. Nicht auszuschließen ist auch die Möglichkeit, daß Hauser versucht haben könnte, Teile der Passion anhand der Traueroode (BWV 198) zu rekonstruieren; allerdings müßte er darin Rust (BG 20/2, Vorwort, 1873) zuvorgekommen sein (Anm. der Schriftleitung).

³³ Dok III, Nr. 711. Drei Jahre später (1764) zeigte Breitkopf auch die Markus-Passion (BWV 247) an.

³⁴ 1753–1823, Thomaskantor seit 1810. Zu weiteren Vorbesitzern vgl. Beiträge zur Musikwissenschaft, 17, 1975, S. 52 (H.-J. Schulze).

³⁵ BJ 1911, S. 107ff.

Leider enthält die Partitur (BB *Mus. ms. autogr. Bach P 1017*) weder einen Vermerk, der Rückschlüsse auf die Autorschaft zuließe, noch lassen sich ihr genauere Hinweise auf die Entstehungszeit des Werkes entnehmen. In keine Schaffensperiode J. S. Bachs, auch nicht in die früheste, wie die Verfechter der Echtheit annahmen, ließe sich die Lukas-Passion widerspruchlos einordnen. Für jegliche Datierungsversuche ergeben sich unlösbare Schwierigkeiten, sofern das Werk J. S. Bach zugewiesen wird, und nur neue Funde könnten diese Passionsmusik gegebenenfalls in anderem Lichte erscheinen lassen. Die Annahme, daß Bach ein fremdes Werk zwecks Aufführung abgeschrieben habe, erscheint daher nach wie vor am natürlichsten, und so ist auch im Rahmen der vorliegenden Studie diese Passionsmusik unter dem Gesichtspunkt der Kopie und Aufführung eines zeitgenössischen Werkes durch Bach zu untersuchen.

Dem Charakter nach erweist sich die teilautographe Partitur *P 1017* nicht als Erstschrift, sondern als glatte Kopie mit flüchtigen, zum Teil schlecht leserlichen Schriftzügen. Die Raumausnutzung zielt auf äußerste Sparsamkeit, die Texte, vornehmlich die der Choräle, erscheinen oft nur als Textmarken, so daß die Entzifferung für die Drucklegung in BG 45/2 große Mühe bereitete.³⁶ Korrekturen sind in der Partitur relativ selten, nur auf den Seiten 30–31 zeigen sich Unsicherheiten in der Abschrift.

Der Kopftitel der ersten Partiturseite lautet *J. J. Passio D. J. C. secundum Lucam à 4 Voci 2 Hautb. 2 Violini Viola e Cont.* Diese Angabe erweist sich als unvollständig, denn die im Werk verwendeten Querflöten sowie Taille und obligates Fagott sind nicht aufgeführt. Zu beachten ist außerdem, daß in Satz 58 der Sopran geteilt in Sopran I und II auftritt, so daß von daher die Übereinstimmung mit der Angabe „5 Voci“ im Breitkopf-Katalog hergestellt werden kann.³⁷ Die letzte Partiturseite schließt mit *Fine S. D. Gl.* Die ersten dreiundzwanzig Partiturseiten zeigen die Schriftzüge J. S. Bachs, die restlichen vierunddreißig sind von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel geschrieben. Dem Charakter der beiden Handschriften entsprechend sowie im Hinblick auf das Wasserzeichen des verwendeten Papiers dürfte die Partitur um 1730 entstanden sein.³⁸ Eine Aufführung in dem genannten Jahr ist wahrscheinlich, denn das Jahr 1729 ist durch eine Aufführung der Matthäus-Passion belegt, das Jahr 1731 durch die erste Aufführung der Markus-Passion (BWV 247).

Ein vor einiger Zeit in Japan entdecktes Partiturfragment belegt eine weitere Aufführung der Lukas-Passion um 1745.

³⁶ Vgl. A. Dörfels Vorwort.

³⁷ Vollständige Besetzungsangaben – einschließlich der Querflöten, des Fagotts und der beiden Soprane – enthält der von C. P. E. Bach geschriebene Titelumschlag zu *P 1017*. Dies deutet angesichts der Abweichungen von J. S. Bachs Kopftitel auf die Existenz zugehöriger Aufführungsstimmen. (Anm. der Schriftleitung.)

³⁸ Dürr Chr.

Nach der Predigt

trall.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Nach der Predigt" is written in a cursive hand. Below the title, there are approximately 15 staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first few staves appear to be for a vocal line, with some notes written in a more decorative, possibly ornamented style. The lower staves include some lyrics written in a cursive hand, which are partially obscured by the musical notation. The word "Chorus" is written in a larger, more formal hand at the bottom right of the page. The overall appearance is that of a personal manuscript or a working draft for a musical composition.

Allgemein gilt die Lukas-Passion heute nicht mehr als Komposition J.S.Bachs. Unbeantwortet bleibt aber nach wie vor die Frage nach ihrem wirklichen Autor, dem Textdichter der acht madrigalischen Sätze sowie dem Entstehungszeitpunkt des Werkes. Ein Versuch, die Entstehungszeit anhand des Stils annähernd zu ermitteln, scheitert vorerst an der stilistischen Uneinheitlichkeit der Passion. Deshalb neigt man zuweilen zu der Annahme, daß nicht die gesamte Passion von ein- und demselben Autor stammen könne. Daß der musikalische Wert einzelner Sätze sehr unterschiedlich ist, haben bisher alle Kenner und Beschreiber des Werkes feststellen müssen. Hierzu gehört auch der Sachverhalt, daß jenes Werk in seinem Verlauf nicht etwa von der musikalischen Substanz her gehaltvoller wird und der Höhepunkt, wie etwa in der unter Händels Namen veröffentlichten Johannes-Passion, gegen Ende erreicht wird. In diesem Fall hätten wir es mit dem Reifeprozess eines über einen langen Zeitraum hin entstandenen Jugendwerkes zu tun. Hier aber stehen unvereinbare Gegensätze nebeneinander. Anhand der Anlage verschiedener Dacapo-Arien und einiger motettenhaft gesetzter Turbachöre wäre man geneigt, die Entstehungszeit der Passion in das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zu verlegen. Das aber widerspräche bestimmten melodischen Wendungen, die besonders dem Terzett „Weh und Schmerz“ eigen sind und bereits an den Spätstil Telemanns erinnern.

Ungeachtet dieser widerspruchsvollen Züge läßt sich das Werk nicht als völlig „unbachisch“ bezeichnen. Auch Schweitzer, obwohl er Bachs Autorschaft ablehnt, glaubt zuweilen Züge Bachschen Geistes zu bemerken. Bei der Untersuchung der Quellen A und B zu Keisers Markus-Passion war festzustellen, daß Bach keine notengetreue Abschrift seiner Vorlage vorgenommen hat. Bearbeitungen bzw. Neueinfügungen ließen sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nachweisen. Denkbar wäre, daß Bach bei seiner Kopie der Lukas-Passion in gleicher oder ähnlicher Weise vorgegangen ist. Eine solche Vermutung kann auch tatsächlich anhand der vorliegenden Quelle fundiert werden. Wie schon bemerkt, erweist sich das Manuskript als glatte, zum Teil flüchtige Abschrift ohne größere Korrekturen. Eine Abweichung bedeutenderen Ausmaßes scheint jedoch auf den Partiturseiten 30 und 31 erfolgt zu sein. Nach einer harmonisch und melodisch bemerkenswerten Instrumentaleinleitung für Oboe und Streicher folgt ein ausinstrumentiertes Secco-Rezitativ (das einzige dieser Passion), das genauerer Untersuchung bedarf. Das Notenbild der „Sinfonia“ (vgl. die Abbildung auf S. 94) zeigt, daß zunächst eine glatte Abschrift vorliegt, während das Notenbild bereits beim Übergang zum nachfolgenden Accompagnato offensichtliche Unklarheiten über den Fortgang der Kopie verrät. Oboe und Violinen sind in falsche Systeme eingetragen, zugefügte Striche sollen die Stimmführung verdeutlichen. Es scheint, daß der Kopist an dieser Stelle von der Vorlage abgewichen ist. Lagen zwingende Gründe dafür vor? Eine Antwort ließe sich relativ leicht geben: Entsprechend der Leipziger Gottesdienstordnung benötigte Bach zweiteilige Passionsmusiken. Bei der Wiederaufführung von

Keisers Markus-Passion im Jahre 1726 machte sich daher eine Teilung in „Vor“ und „Nach der Predigt“ erforderlich. Wollte Bach die Lukas-Passion für eine Leipziger Aufführung einrichten, so hatte er das Werk ebenfalls in zwei Teile zu gliedern.

Da die Handschrift *P 1017* die einzige Quelle der Lukas-Passion (BWV 246) darstellt, läßt sich nicht sagen, wie jene Vorlage beschaffen war, die Bach um 1730 kopierte bzw. kopieren ließ. Im Hinblick auf die stilistischen Merkmale der obenerwähnten Sinfonia ist es jedoch wenig wahrscheinlich, daß dieser Satz schon Bestandteil der Vorlage war. In seiner musikalischen Substanz hebt er sich von den übrigen Sätzen der Passion bedeutend ab. Man könnte annehmen, Bach habe die Sinfonia neu hinzugefügt, weil ihm der durch die Teilung der Passion sonst unvermeidbare Beginn mit nur einem Secco-Rezitativ nicht angemessen schien.³⁹ Die aus den erwähnten Korrekturen abzulesenden Eingriffe in die Instrumentation des nachfolgenden Rezitativs, die offenkundig einen bruchlosen Übergang zwischen beiden Sätzen gewährleisten sollen, wären damit zwanglos in Übereinstimmung zu bringen.

Im Sinne dieser Umarbeitung ist auch das bereits erwähnte Partiturfragment des Chorals „Aus der Tiefen“ zu bewerten, das eine Neufassung des Chorals „Aus der Tiefen rufe ich“ (BWV 246, Nr. 40) enthält.⁴⁰ Dem relativ einfachen zweistimmigen Satz der Erstfassung hat Bach drei Streicherstimmen in eigenständiger motivischer Prägung hinzugefügt und den Choral um einen kurzen Instrumentalnachsatz erweitert. Daß dies lange nach 1730 und vermutlich erst um 1745 erfolgt ist, läßt sich kaum bezweifeln.

Anhand beider Quellen lassen sich mithin folgende Aufführungen der Lukas-Passion nachweisen:⁴¹

1. Vermutlich 1730 in der Fassung der Partiturabschrift *P 1017* mit Erweiterung der Passion zur Zweiteiligkeit.
2. Um 1745 mit Einbeziehung des überarbeiteten Chorals „Aus der Tiefen“. Beide Aufführungen sind durch je einen bemerkenswerten Eingriff Bachs in die überkommene Werksubstanz charakterisiert. Weitere so augenfällige Veränderungen und Zusätze lassen sich aus dem vorliegenden Quellenmaterial nicht entnehmen. Damit ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß hier und da noch andere Eingriffe erfolgt sind oder daß andere Zusatzblätter – vergleichbar dem obenerwähnten Partiturfragment – existierten und heute verschollen sind.

³⁹ Rezitative, die in Bachs Leipziger Kantaten einen zweiten Teil einleiten, sind fast ausnahmslos als *Accompagnato* gesetzt. Vgl. BWV 21, 30, 43; in BWV 35, 75, 76 leiten Instrumentalsätze den zweiten Teil ein.

⁴⁰ Zur Überlieferung der Quelle vgl. Y. Kobayshi, *Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs*, BJ 1971, S. 5 ff.

⁴¹ Prieigers These, daß Bach diese Passion nie aufgeführt habe, muß angesichts der vorliegenden Untersuchungen als unbegründet zurückgewiesen werden. Vgl. E. Prieiger, *Echt oder unecht? Zur Lukaspassionsforschung*, Berlin 1889, S. 6f.

Wenden wir uns nun einigen Besonderheiten und Merkmalen zu, die den Entstehungskreis der Lukas-Passion näher bestimmen könnten. Die auffallend große Anzahl vierstimmiger Choralsätze – der erste Teil enthält dreizehn, der zweite vierzehn – führt auf eine im 18. Jahrhundert besonders in Thüringen weitverbreitete Tradition zurück. Diese Sätze sind durchweg einfach harmonisiert und weisen kaum polyphone Stimmführungen auf. Typisch für die Satzweise sind die in etwa gleichzeitigen Kompositionen kaum so oft zu bemerkenden offenen Quinten am Zeilenschluß.

Auffallend sind weiterhin die häufig eingeschobenen Litaneisätze, die die Partitur als Choräle bezeichnet. Im Bachschen Vokalschaffen finden wir hierzu nur eine Parallele in der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ (BWV 18, Entstehungszeit Weimar 1713/14). Dort sind Litaneisätze in gleicher Melodieverwendung, identischem Aufbau (Sopran-Vorspruch, Chor-Antwort) und gleichartiger Harmonisierung enthalten. (Gegenüberstellung siehe nächste Seite)

Die Kantate BWV 18 wurde vermutlich für eine Weimarer Aufführung komponiert, ihr Text ist dem dritten Kantatenjahrgang Erdmann Neumeisters entnommen, der 1711 in Gotha gedruckten Sammlung „Geistliches Singen und Spielen“. Waren Litaneisätze, wie sie BWV 18 und BWV 246 enthalten, etwa eine Gothaer Tradition? Ein weiterer Anhaltspunkt, der auf den Gothaer Umkreis weist, findet sich in den madrigalischen Textpartien der Lukas-Passion: Es ist eine Textparallele zur Passion „Jesus, als der für das verlorne Schäflein Leidende und Sterbende Gute Hirte, am heil. Char-freitage, 1727“ des Gothaer Hofkapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749).⁴²

Stölzel, Passion 1727, Arie (Nr. 18) für Alt, 2 Oboen, Streicher, Basso continuo; g-Moll

Das Schaf verstummt vor seinem Scherer,
Die Unschuld schweigt in Sanftmut still,
Und der von Gott gesandte Lehrer
Red't nicht, da er sterben will.
Hiermit gibt er dir zu verstehen,
Du Schäflein sollst nur unverzagt
Auf deines Hirten Lippen sehen,
Wenn Sünd und Hölle dich verklagt.

Lukas-Passion BWV 246, Arie (Nr. 50) für Tenor, Oboe, obl. Fagott, Streicher, Basso continuo; g-Moll

Das Lamm verstummt vor seinem Scherer,
Und leidet alles mit Geduld.
Wenn man bei Rach und Bosheit schweiget,
Gelassen ist und Großmut zeigt,
Verwandelt sich oft Wut in Huld.

⁴² Handschriftlich in der Kreisbibliothek Sondershausen, *Hs M 4*.

Gegenüberstellung der Litaneisätze (zu S. 97):

Lukas-Passion BWV 246, Nr. 23

Wir ar - men Sün - der bit - ten, du wol - lest

uns er - hö - ren, lie - ber Her - re Gott.

Kantate BWV 18, Nr. 3, T. 32

Den Sa - tan un - ter uns - re Fü - ße tre - ten.

Er - hör uns, lie - ber Her - re Gott!

Die naheliegende Annahme engerer Beziehungen des Bachschen Umkreises zum Schaffen Stölzels findet eine bemerkenswerte Stütze in einer Handschrift, auf die bereits Bitter aufmerksam gemacht hat.⁴³ Es handelt sich um die Abschrift einer Passionsmusik von G. H. Stölzel, die auf der ersten Partiturseite den Vermerk aufweist *Vom seel. Hrn. Capellmeister Stölzel letztere und neueste von ihm*. Diese Notiz stammt angeblich von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs, gemeint ist Stölzels letzte Gothaer (?) Passionsmusik. Obwohl Bitter weder Titel noch Jahreszahl angeführt hat, läßt sich anhand der erhalten gebliebenen Quelle⁴⁴ das Werk identifizieren als der Passionskantatenzyklus „Sechs geistliche Betrachtungen des leidenden und sterbenden Jesus aus der Leidens-Geschichte der heiligen Evangelisten gezogen. / Gründonnerstag, vor und nach der Nachmittags-Predigt, Karfreitag, vor und nach der Vormittags- und der Nachmittags-Predigt“. Auf der Berliner Handschrift ist vermerkt *Passions-Musik | vom Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel. | aus C. P. E. Bachs Musikalien- | Vorrath*. Im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs von 1790 ist diese Passion allerdings nicht aufgeführt, hingegen drei Kantatenjahrgänge von Stölzel.

IV. Passionsmusiken von Telemann und Händel(?)

Werner Menke hat darauf hingewiesen, daß in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule ehemals eine Partiturabschrift der Brockes-Passion von Georg Philipp Telemann vorhanden war, die anhand des Wasserzeichens in den Zeitraum von 1720 bis 1730 datiert werden könnte.⁴⁵ Da die betreffende Kopie somit in Bachs erste Leipziger Amtszeit fällt, wäre es sehr wahrscheinlich, daß der Thomaskantor sie für eine Aufführung anfertigen ließ oder vielleicht sogar selbst anfertigte. Sicher scheint, daß Telemanns Passion schon damals zum Bibliotheksbestand der Thomasschule gehörte, und es ist kaum zu bezweifeln, daß sie auch aufgeführt wurde. Nicht abwegig erscheint uns die Vermutung, daß auf ein entsprechendes Vorhaben jene vielzitierte Aktennotiz vom 17. März 1739⁴⁶ zielt, in der der Unterleichenschreiber Andreas Gottlieb Bienengraber berichtet, wie er auf Verordnung des Rates „Herrn Bachen . . . hinterbracht, wie die von ihm auf bevorstehenden Char-Freytage haltende Music, bis auf darzu erhaltene ordentliche Erlaubnis unterbleiben solle“ und Bach eine Beschwerde beim Superintendenten in Aussicht stellte mit der Bemerkung, „wenn etwa Bedencken wegen des Textes gemacht werden wollen, so wäre solcher schon ein paar mahl aufgeführt worden“.

⁴³ C. H. Bitter, *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, Berlin 1872, S. 224.

⁴⁴ SPK Mus.ms. 21 401.

⁴⁵ W. Menke, *Das Vokalwerk Georg Philippi Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge*, Kassel 1942, S. 11. Die Quelle ist wahrscheinlich durch Kriegseinwirkung verlorengegangen.

⁴⁶ Dok II, Nr. 439.

Die Frage wäre also, ob etwa der Leipziger Rat Bedenken gegen den Brockes-Text gehabt haben könnte – genauer gesagt, gegen die Form des Passionsoratoriums. Immerhin hätte die Telemann-Passion, die Richtigkeit von Menkes Datierung vorausgesetzt, vor 1739 „schon ein paar mahl“ aufgeführt worden sein können, während Bachs Abschrift von G.F.Händels Brockes-Passion erst in die zweite Hälfte der 1740er Jahre zu datieren ist und hier nicht in Betracht kommt, auch nicht im Blick auf die „Zulässigkeit“ des Textes.

In den Zusammenhang unserer Untersuchung gehört als weiteres frühes Dokument der oratorischen Passion die in neuerer Zeit unter dem Namen Georg Friedrich Händels veröffentlichte Johannes-Passion aus dem Jahre 1704. Die textliche Grundlage für diese Komposition bildet das 19. Kapitel des Johannes-Evangeliums, die dreizehn madrigalischen Einlagentexte schuf der Hamburger Librettist Christian Postel. Choräle enthält diese Passion nicht.

Die einzige Quelle, eine Partiturnachschrift des 18. Jahrhunderts,⁴⁷ gibt keinen Hinweis auf den Verfasser der Komposition.⁴⁸

Mehrfach ist in der Bach-Literatur der Versuch unternommen worden, diese Passionsmusik mit Bach in Verbindung zu bringen. Nach Bitter⁴⁹ hätte Bach sich – vermutlich zum persönlichen Studium – eine Kopie des Werkes anfertigen lassen. In zwei neueren Besprechungen wird der Versuch unternommen, zwischen den Johannes-Passionen Bachs und „Händels“ textliche und musikalische Bezüge nachzuweisen. Am weitesten geht Serauky, der direkte thematische Verbindungen zwischen beiden Werken zu finden vermeint.⁵⁰ Friedrich Smend⁵¹ nennt bei der Untersuchung der Textquellen zu Bachs Johannes-Passion neben der Passionsdichtung von Barthold Heinrich Brockes auch die Passion von 1704: „Eine zweite, bisher nicht beachtete Quelle fließt daneben, die Johannes-Passion, die Händel im Jahre 1704 auf einen Text Ch. Postels komponiert hatte.“ Smend vertritt

⁴⁷ BB *Mus.ms. 9001*, vermutlich aus Sammlung Poelchau, möglicherweise vom gleichen Schreiber wie die von uns als Quelle D bezeichnete Partiturnachschrift zu Keisers Markus-Passion. Vgl. Fußnote 48.

⁴⁸ Nach dem gegenwärtigen Stande der Händel-Forschung wird die Passion als nicht von G.F.Händel komponiert angesehen. Nach B. Baselt wäre Mattheson der Autor (*Händel und Bach: Zur Frage der Passionen*, in: Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel – zwei führende musikalische Repräsentanten der Aufklärungsepoche. Bericht über das wiss. Kolloquium der 24. Händelfestspiele der DDR, Halle (Saale) 1975, S. 58ff.) Ebenda ein Hinweis auf die Herkunft der Quelle aus der in Fußnote 7 erwähnten Sammlung Bokemeyer.

⁴⁹ C. H. Bitter, a. a. O. (vgl. Fußnote 43), S. 93.

⁵⁰ W. Serauky, *Die „Johannes-Passion“ von Job. Seb. Bach und ihr Vorbild*, BJ 1954, S. 29ff.

⁵¹ F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 123ff. Vgl. auch A. Mendel, NBA II/4 Krit. Bericht, S. 70, 163ff.

die Auffassung, daß J. S. Bachs Johannes-Passion sowohl textlich als musikalisch auf das Hamburger Vorbild zurückzuführen sei. Er verweist dabei auf Textparallelen, die zumindest Bachs Kenntnis des Postelschen Librettos nahelegen. So folgt in beiden Vertonungen nach den Worten „Von dem antrachtete Pilatus, wie er ihn losließe“ der Text „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“, bei Bach als vierstimmiger Choral, bei „Händel“ als Aria für Sopran, Violine und Basso continuo. Darüber hinaus zeigen sich in den Schlußchören beider Werke gewisse Übereinstimmungen. So heißt es in Postels Libretto „Schlafe wohl nach deinem Leiden, ruhe sanft nach hartem Streit“, in Bachs Johannes-Passion „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die ich nun weiter nicht beweine“. Gewisse Textparallelen bestehen auch zwischen den Arien nach Jesu Tod. Hier wird das „Es ist vollbracht“ sowohl bei „Händel“ als auch bei Bach einer ausgedehnten musikalischen Betrachtung unterzogen.

Daß in beiden Passionen Zitate aus dem Alten Testament („Sie haben meine Kleider unter sich geteilet“, „Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen“, „Jesus von Nazareth, der Juden König“) musikalisch gesondert (arios) behandelt werden, kann freilich kaum ein weiterführender Anhaltspunkt für die mutmaßliche Verwandtschaft beider Vertonungen sein. Die musikalische Hervorhebung von Zitaten finden wir ebenso in anderen Passionsmusiken der Zeit: in der Lukas-Passion (BWV 246), in Keisers Markus-Passion und in verschiedenen Passionsoratorien G. Ph. Telemanns.

Trotz alledem wäre denkbar, daß Bach diese frühe Passionsmusik gekannt hat; musikalische Einflüsse, wie sie Smend und Serauky zu finden vermeinten, sind in Bachs Johannes-Passion jedoch nicht nachweisbar. Eine Kopie und Aufführung der Händel zugeschriebenen Komposition durch Bach ist quellenmäßig nicht zu belegen, denn die einzig erhaltene Abschrift läßt keinerlei Anzeichen erkennen, die auf eine Herkunft aus Bachs Umkreis schließen lassen könnten. Dennoch haben wir der Vollständigkeit halber die Passion von 1704 in unsere Betrachtung einbezogen.

V. Die Brockes-Passion von Georg Friedrich Händel

Könnte man Bachs Partiturabschrift von Händels Brockes-Passion⁵² auf 1720 datieren, wie das Vorwort zum betreffenden Bande der Hallischen Händel-Ausgabe⁵³ irrtümlicherweise vermerkt, so wären Beziehungen dieser Passionsmusik zu Bachs Johannes-Passion eindeutig festgelegt. Da Bachs Partiturabschrift jedoch erst nach 1745 entstanden ist und unklar bleibt, ob Bach bei seinem Hamburgaufenthalt im Jahre 1720 nur Brockes' Textbuch oder auch Händels Vertonung kennenlernte, darf man Parallelen

⁵² BB *Mus.ms.* 9002/10.

⁵³ G. F. Händel, *Passion nach Barthold Heinrich Brockes*, hrsg. von F. Schroeder, Leipzig 1965 (Hallische Händel-Ausgabe I/7).

zwischen beiden Werken nur mit Vorsicht ziehen. Daß sie jedoch bestehen, ist andererseits nicht zu übersehen.

Bemerkenswerte Beziehungen bestehen zwischen den *Accompagnati* Nr. 53 aus Händels Brockes-Passion bzw. Nr. 34 (62) aus Bachs Johannes-Passion:

Händel, Brockes-Passion:

Bei Jesus' Tod und Leiden leidet
Des Himmels Kreis, die ganze Welt;
Der Mond, der sich in Trauer kleidet,
Gibt Zeugnis, daß sein Schöpfer fällt;
Es scheint, als lösch' in Jesus' Blut
Das Feu'r der Sonnen Strahl und Glut.

Man spaltet ihm die Brust.
Die kalten Felsen spalten,
Zum Zeichen, daß auch sie
Den Schöpfer sehn erkalten.
Was tust denn du, mein Herz?
Ersticke, Gott zu Ehren,
In einer Sündflut bitterer Zähren.

Bach, Johannes-Passion:

Mein Herz, indem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
Was willst du deines Ortes tun?

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
Dem Höchsten zu Ehren!
Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:
Dein Jesus ist tot!

Alle Rezitative der „Gläubigen Seele“ sind bei Händel *secco* komponiert, nur das hier zitierte Rezitativ ist als *Accompagnato* gesetzt. Bei Bach wie bei Händel geht die instrumentale Begleitung nach den Worten „Was tust denn du, mein Herz“ bzw. „Was willst du deines Ortes tun“ in eine gleichmäßig ruhevollere Bewegung über.

Händel: Brockes - Passion, Nr. 53

Sopr.
 Str.
 B.c.

Str.
 B.c.

Bach: BWV 245, Nr. 34 (62)

Ten.
 (Klav. Ausz.)

(Klav. Ausz.)

Rhythmische Bewegung tritt dagegen nach dem „Spalten der Felsen / Gräber“ auf.

Auffallend sind auch Gemeinsamkeiten zwischen den Continuoarien „Sind meiner Seelen tiefe Wunden“ (Händel, Brockes-Passion, Nr. 50) und „Mein teurer Heiland, laß dich fragen“ (BWV 245, Nr. 32 bzw. 60). Beide Arien folgen im Handlungsablauf nach Jesu Tod und weisen in Ausdruckscharakter wie Themabildung unmittelbare Bindungen auf. Hervorzuheben sind die Pauseneinschnitte nach den Worten „und sprichst stillschweigend: Ja“.

Bach: BWV 245, Nr. 32 (60)

und sprichst still-schwei-gend: Ja, ja,

doch nei - gest

Händel, Brockes-Pass.

und win-ket: Ja!

und win-ket: Ja! So nei-get er sein Haupt

Spürbar verwandt sind auch die Arien „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ in beiden Passionen. Allerdings ist der identische Aufbau beider Arien textbedingt; die durchlaufenden Achtelbewegungen als Ausdruck des „Eilens“ entsprechen nahezu selbstverständlich den Forderungen der Affektenlehre im 18. Jahrhundert.

Ob eine direkte Beziehung zwischen der Gestaltung der Abendmahlsszene bei Händel und bei Bach (Matthäus-Passion) angenommen werden darf, bleibe dahingestellt. Auffallend ist immerhin, daß beide Komponisten die Instrumentation der Christuspartie nicht auf ausgehaltene Streicherakkorde beschränken, sondern den Streicherpart ausgesprochen polyphon prägen. Allerdings setzt Händel nur die Abendmahlsworte als Accompagnato und begleitet die anderen Christus-Rezitative secco.

Beziehungen zwischen den Passionen Bachs und Händels ließen sich noch durch weitere Gegenüberstellungen belegen, und es wäre nicht abwegig, Händels Passion geradezu als Studienwerk für Bachs große Leipziger Pas-

sionen anzusehen. Eine eindeutige Antwort auf die Frage, inwieweit Bach mit Händels Brockes-Passion schon vor 1724⁵⁴ konfrontiert wurde, kann allerdings nicht gegeben werden. Bachs Partiturabschrift der Brockes-Passion fällt erst in die letzten Jahre seiner Amtszeit; entsprechend dem Charakter der Schriftzüge läßt sie sich etwa in die Jahre 1745–1747 datieren. Eigenhändig von Bach geschrieben sind die ersten fünfundvierzig Partiturseiten bis zur Arie Nr. 25 „Laßt die Tat nicht ungerochen“, den Rest schrieb Bachs Leipziger Hauptkopist H.⁵⁵ Von minimalen Abweichungen abgesehen, ist die Fassung identisch mit der in anderen Quellen überlieferten Gestalt der Passion. Als Variante für den Chor Nr. 6 „Wir wollen alle eh' erblassen“ enthält sie einen Satz aus dem Utrechter Te Deum. Auch die Ouvertüre findet sich lediglich in Bachs Partitur.

Die Textunterlegung hält sich – von kleineren Varianten abgesehen – vergleichsweise genau an Brockes' Original. Neu textiert erscheint jedoch der Eingangschor:

Brockes:	Fassung in Bachs Abschrift:
Mich vom Stricke meiner Sünden	Kommet, ihr verworf'nen Sünder,
Zu entbinden,	Todeskinder,
Wird mein Gott gebunden.	Seht, hier stirbt das Leben.
Von der Laster Eiterbeulen	Euer Tod soll mit ihm sterben,
Mich zu heilen,	Sein Verderben
Läßt er sich verwunden.	Wird euch Rettung geben.

Der Prologcharakter des in Bachs Partitur vorliegenden Textes ist ausgeprägter als derjenige in Brockes' Original. Ein Vergleich mit „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ (BWV 244), „Herr, unser Herrscher“ (BWV 245) und „Geh, Jesu, geh zu deiner Pein“ (BWV 247) liegt nahe. Ob Bach selbst die Umtextierung vorgenommen hat, läßt sich nicht sagen. Allenfalls könnte es sich um einen Parallellfall zu gewissen Textänderungen in der letzten Fassung der Johannes-Passion handeln, wie etwa der Neutextierung der Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“.⁵⁶

Stimmenmaterial zu Händels Brockes-Passion ist aus Bachs Besitz nicht überliefert. Daß es jedoch existiert hat, belegt folgende Eintragung in Bachs Partiturabschrift (S. 11): *repetatur Aria | la Strofa 2 | in Soprano* (bei Wiederholung der Arie steht die zweite Strophe in der Sopranstimme). Die zweite Strophe jener Arie ist in der Partiturabschrift nicht enthalten, deshalb ist vermerkt, daß sie im Stimmenmaterial zu finden ist. Angesichts der einstigen Existenz solchen Stimmenmaterials dürfte feststehen, daß Bach auch

⁵⁴ Entstehungsjahr der Johannes-Passion.

⁵⁵ Dürr Chr.; TBSt 4/5.

⁵⁶ Vgl. NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel), S. 168ff. Zur Frage der Textabweichungen vgl. auch H. Frederichs, *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns, und Matthesons*, Dissertation Bochum 1974, Druck Wilhelming (Chiemgau) 1976.

dieses Werk aufgeführt hat. Damit ist die Annahme zu widerlegen, daß Bach in Leipzig ausschließlich liturgische Passionen zur Aufführung gebracht hätte.⁵⁷

Über den Besitzgang von Bachs Partiturabschrift nach 1750 ist nichts bekannt, und auch C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis von 1790 gibt keine Auskunft darüber. Einen wichtigen Anhaltspunkt gibt jedoch die Partitur selbst mit einer Eintragung in C. P. E. Bachs Spätschrift. Hierbei handelt es sich um den Nachtrag einer zweiten Textstrophe zur Arie Nr. 3, die C. P. E. Bach wahrscheinlich für eine eigene Aufführung der Passion hinzugefügt hat. Wenn Händels Passion trotzdem nicht im Nachlaßverzeichnis erscheint, ist anzunehmen, daß C. P. E. Bach sie vor seinem Tode veräußert hat.⁵⁸

VI. Passionsmusiken von Karl Heinrich Graun

In C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis findet sich noch eine letzte unser Thema berührende Eintragung: *Eine Paßion von C. H. Graun, mit vortrefflichen 4- und 5stimmigen Cbören und Fugen. In Partitur.* Ausführliche Beschreibungen des gemeinten Werkes geben Bitter und Grubbs.⁵⁹ Übereinstimmend wird festgestellt, daß es sich um eine erweiterte Neufassung der Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ von Karl Heinrich Graun (1704 bis 1759) handelt. Grubbs konnte nachweisen, daß die Überarbeitung nicht von Graun selbst herrührt, sondern daß die um Sätze Telemanns, Altnickols, Kuhnaus⁶⁰ und J. S. Bachs⁶¹ erweiterte Neufassung aus dem Umkreis Bachs stammt. Wichtigster Schreiber der Partitur ist Johann Christoph Altnickol (1719–1759), Bachs Schwiegersohn und einer seiner zuverlässigsten Kopisten. Ob Bach die Bearbeitung selbst vornahm oder diese nur in einer abweichenden Kopie Altnickols überliefert ist, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Daß Bach die Passionskantate aufgeführt haben könnte, muß im Zusammenhang mit unserer Themenstellung ernstlich erwogen werden. Bemerkenswert ist, daß in der Bibliothek der Leipziger Thomas-

⁵⁷ Eine solche Auffassung vertritt J. W. Grubbs (*Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts*, BJ 1965, S. 10ff., l. cit. S. 39): „In den Vespergottesdiensten 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.“

⁵⁸ Gleiches trifft für Stölzels erwähnten Passionskantatenzyklus zu. Auch diese Quelle (SPK *Mus.ms. 21 401*) enthält autographe Eintragungen C. P. E. Bachs, erscheint jedoch nicht in dessen Nachlaßverzeichnis von 1790.

⁵⁹ Bitter und Grubbs, a. a. O (vgl. Fußnoten 43 und 57).

⁶⁰ Die Identifizierung des betreffenden Satzes gelang erst D. Hellmann, vgl. *Eine Kuhnan-Bearbeitung Job. Seb. Bachs?* BJ 1967, S. 93ff.

⁶¹ Von J. S. Bach enthält das Pasticcio den Eingangsschor zur Kantate BWV 127 sowie ein g-Moll-Arioso „So heb ich denn mein Auge sehnlichst auf“, das Grubbs anhand der Stilspezifik des Satzes Bach zuordnet. Möglicherweise sind beide Sätze Bestandteile einer verschollenen Passionsmusik Bachs.

schule außerdem die Partitur eines Passionsoratoriums von K.H. Graun existiert hat, in der Bitter eigenhändige Eintragungen J. S. Bachs entdeckt haben will.⁶² Eine Aufführung jener letztgenannten Passion durch Bach fällt damit ebenfalls in den Wahrscheinlichkeitsbereich.

VII. Zusammenfassung

Rekapitulieren wir das bisher Gesagte, so ergibt sich ein im Ganzen bemerkenswerter Befund. Anhand des untersuchten Quellenmaterials lassen sich folgende Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken durch J. S. Bach belegen bzw. wahrscheinlich machen:

- um 1713 Reinhard Keiser, Markus-Passion
- 1726 Reinhard Keiser, Markus-Passion
- um 1730 Anonym, Lukas-Passion BWV 246
- um 1745 Anonym, Lukas-Passion BWV 246
- um 1746/47 Georg Friedrich Händel, Brockes-Passion
- um 1747/49 Keiser/Händel, Passions-Pasticcio
- vor 1750 Karl Heinrich Graun, Passionsoratorium (Titel unbekannt)⁶³
- vor 1750 (?) Graun / Telemann / Bach / Kuhnau / Altnickol, Passionskantate (Pasticcio)

Wie der Übersicht zu entnehmen ist, häufen sich Aufführungen fremder Passionsmusiken etwa ab 1740.⁶⁴ In den gleichen Zeitraum fallen, wie Christoph Wolff nachweisen konnte,⁶⁵ zahlreiche Kopien und Aufführungen fremder Messen, Magnifikat-Vertonungen und anderer lateinischer Festmusiken sowie die Bearbeitung des Stabat mater von Pergolesi.

So spiegelt sich auch hier eine Schwergewichtsverlagerung in Bachs Schaffen: Das Interesse an der Komposition von Kirchenmusik hat nach 1730 deutlich nachgelassen, entsprechend entstehen eigene Vokalwerke nur noch

⁶² Vgl. BJ 1965, S. 42.

⁶³ Die von Bitter erwähnte Quelle ist Kriegsverlust bzw. schon früher abhanden gekommen.

⁶⁴ Für Aufführungen der unter Händels Namen veröffentlichten Johannes-Passion sowie von Stölzels „Sechs geistlichen Betrachtungen des leidenden und sterbenden Jesu“ durch J. S. Bach fehlen Quellenbelege. – Nach H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Abt. II Bd. 1, 5. Aufl. Leipzig 1921, S. 67, befand sich in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule eine Handschrift von Stölzels Passion „Ein Lämmlein geht“, die möglicherweise aus Bachs Zeit stammte; vgl. F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Dissertation (masch.-schr.) Leipzig 1965, S. 261. Das offenbar teils vor, teils nach 1730 von Bachs Leipziger Hauptkopisten geschriebene Aufführungsmaterial zu Telemanns Passionsmusik „Seliges Erwägen“, auf das A. Dürr kürzlich aufmerksam gemacht hat (Dürr Chr, 2. Aufl. Kassel 1976, S. 168), bedarf noch weiterer Untersuchung hinsichtlich seiner Herkunft und Bestimmung (Anm. der Schriftleitung).

⁶⁵ Vgl. Fußnote 2.

vereinzelt, dagegen häufen sich Kopien und Aufführungen fremder Werke. Kirchenmusikalische Beiträge werden nach 1730 gelegentlich ein „onus“ für Bach.⁶⁶ Sie bestehen größtenteils aus Wiederaufführungen älterer Werke, während Neukompositionen immer seltener werden und der Anteil fremder, musikalisch zuweilen zweitrangiger Werke in Bachs Aufführungsrepertoire wächst. Es ist kein Geheimnis, daß die aufführungspraktischen Bedingungen in Leipzig für Bachs anspruchsvolle Vokalwerke nicht zu reichen. Bachs „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“ vom 23. August 1730 ist ein beredtes Zeugnis hierfür. Entschloß Bach sich etwa zu Aufführungen fremder Werke, weil deren technische Anforderungen weitaus geringer waren? Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Passionsmusiken bedurften samt und sonders keines großen aufführungspraktischen Aufwandes.⁶⁷

Wenn Bach zeitgenössische Passionen zur Aufführung brachte, so darf das keinesfalls einseitig als Notlösung interpretiert werden. Daß er die Komponisten jener Werke außerordentlich schätzte, ist dem eingangs zitierten Brief C. P. E. Bachs an J. N. Forkel zu entnehmen. Letztlich ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß Bach mit den Aufführungen fremder Werke auch Zugeständnisse an den Geschmack seiner Hörer machte. Sicherlich traf Grauns Passionskantate um 1750 beim Publikum auf mehr Aufnahmebereitschaft als Bachs eigene Passionsmusiken. Mehr als achtzig Jahre mußten vergehen, bis diese von einer neuen Generation wiederentdeckt wurden.

Nachtrag zur Lukas-Passion BWV 246:

Die oben (Fußnote 37) festgestellte Divergenz zwischen Kopftitel (J. S. Bach) und Umschlagbeschriftung (C. P. E. Bach) der Quelle *P 1017* könnte auch durch einen erst während der Partiturniederschrift in Gang gesetzten Bearbeitungsprozeß zu erklären sein, bei dem Arien uminstrumentiert bzw. werkfremde Sätze eingefügt wurden. Bemerkenswerterweise lassen sich gerade jene Sätze, die die im Kopftitel von *P 1017* nicht erwähnten Instrumente Querflöte I/II, Taille und Fagott verlangen, in das stilistische Gesamtbild der Passion nicht widerspruchslös eingliedern. Es handelt sich um die Arien BWV 246,15, 39, 50 und 76, um das Terzett BWV 246,58 und die Sinfonia BWV 246,72.

Erwähnt zu werden verdient außerdem die Uneinheitlichkeit, mit der hinsichtlich der Notation des Continuo parts im Secco-Rezitativ verfahren wird: Kurzen Noten (zumeist Viertel) und entsprechenden Pausen (von Anfang bis Nr. 16 sowie von Nr. 73 bis Schluß überwiegend, zwischen Nr. 18 und 38 nur teilweise) steht, insbesondere von Nr. 34 bis 71, die Niederschriftsart mit halben und ganzen Noten gegenüber.

⁶⁶ Vgl. Dok II, Nr. 439.

⁶⁷ Vgl. die beigelegte Tabelle zur instrumentalen und vokalen Besetzung der von Bach kopierten Passionsmusiken.

Tabelle I

Divergenzen in den Quellen zu Reinhard Keisers Markus-Passion

Vorbemerkung: Als Ausgangspunkt dieser Gegenüberstellung wählen wir die durch Bachs Leipziger Stimmenmaterial überlieferte Fassung von 1726. Auch die 1967 im Hänssler-Verlag Stuttgart als Erstveröffentlichung erschienene Partitur bringt diese Fassung zum Abdruck, weicht aber in zwei Fällen vom Bachschen Stimmenmaterial ab. So wird einerseits der Choral „So gehst du nun, mein Jesus, hin“ (er steht im Stimmenmaterial von 1726 nach der Tenorarie „Wein', ach wein' ich um die Wette“) ohne ersichtlichen Grund ausgelassen; andererseits wird die Trennung in „Vor- und nach der Predigt“ willkürlich nach dem Choral „O hilf', Christe, Gottes Sohn“ vorgenommen, obwohl sie im Stimmenmaterial von 1726 unmißverständlich nach dem Choral „So gehst du nun, mein Jesus, hin“ durch autographe Eintragung gekennzeichnet ist. Da der Choral „So gehst du nun, mein Jesus, hin“ als Bestandteil der Leipziger Fassung 1726 selbstverständlich mit aufgenommen werden muß, macht sich eine (von der Hänssler-Ausgabe abweichende) Neunummerierung der Passion unumgänglich. Auch die in der Hänssler-Ausgabe inkonsequent vorgenommene Numerierung verschiedener Rezitative und Turbae läßt diesen Schritt als notwendig erscheinen. Zur besseren Orientierung geben wir die Numerierung der Hänssler-Ausgabe in Klammern mit an.

A = BB *Mus.ms.* $\frac{11471}{I}$, Stimmenabschrift aus dem Besitz und z.T. von der Hand J.S.Bachs, daraus Stimmen um 1726

B = BB *Mus.ms.* $\frac{11471}{I}$, Stimmenabschrift aus dem Besitz und z.T. von der Hand J.S.Bachs, daraus Stimmen um 1713

C = Privatbesitz, Cembalostimme zu Keiser/Händel, Passions-Pasticcio, Abschrift von der Hand Johann Christoph Friedrich Bachs aus dem Besitz J.S.Bachs

D = SPK *Mus.ms.* 11471, Partiturbabschrift vermutlich norddeutscher Herkunft, datiert 1720 bzw. 1729, nicht aus dem Besitz J.S.Bachs oder C.P.E.Bachs

A	B	C	D
I. Teil (Vor der Predigt)			
Nr. 1 Sonata (Chor) „ <i>Jesus Christus ist um unser Missetat verwundet</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 2 Rezitativ „ <i>Und da sie den Lobgesang</i> “	wie A	wie A	bis T. 30 wie A, dann Aria Petri „ <i>Es soll der Tod das Leben enden</i> “, dann T. 31 wie A
Nr. 3 Aria „ <i>Will dich die Angst betreten</i> “ Sopran, Continuo	wie A	wie A	fehlt; dafür Aria „ <i>Jesu Brunnquell aller Güter</i> “, Oboe solo e Canto.
Nr. 4 Rezitativ „ <i>Und nahm zu sich Petrus</i> “	wie A	wie A	wie A

A	B	C	D
Nr. 5 Choralbearbeitung „Was mein Gott will“	wie A	fehlt; dafür Arioso „Sünder schaut mit Furcht und Zagen“ = G.F.Händel, Brockes- Passion, Nr. 9	wie A; danach Aria für Baß, zwei Flauten e Violini, „Vater dich“
Nr. 6 Rezitativ „Und kam und fand sie schlafend“	wie A	wie A	wie A
Nr. 7 (8) Aria „Wenn nun der Leib wird sterben müssen“, Tenor, 2 Violini, Continuo	wie A	wie A	fehlt; dafür Aria con Violini unis. Tenore e Continuo „Verfluchter Kuß“
Nr. 8 (9) Rezitativ „Die aber legten die Hände an ihn“	wie A	wie A	bis Takt 18 wie A, dann Aria, Soprano con 2 Violini „Strömet Blut, ihr meine Augen“, dann T. 19 weiter wie A
Nr. 9 (11) Chor „Wir haben gehört, daß er sagte“	wie A	wie A	wie A
Nr. 10 (12) Rezitativ „Aber ihr Zeugnis“	wie A	bis T. 27 wie A, dann Aria „Ermäg', er- grimmte Natternbrut“ = G.F.Händel, Brockes-Passion, Nr. 23, dann Takt 27/2 wie A	bis T. 9 wie A, dann Aria Canto solo „Jesus, schweigen deine Lippen“, dann T. 10 weiter wie A
Nr. 11 (13) Chor „Weissage uns“	wie A	wie A	wie A
Nr. 12 (14) Rezitativ „Und die Knechte schlugen ihn ins Angesicht“	wie A	wie A	bis T. 2 wie A, dann Choral con Strom. unis. „O süßer Mund“, dann T. 3 weiter wie A
Nr. 13 (15) Chor „Wahrlich, du bist der einer“	wie A	wie A	wie A
Nr. 14 (16) Rezitativ „Er aber fieng an sich zu verfluchen“	wie A	wie A	wie A
Nr. 15 (17) Aria „Wein', ach mein' ich um die Wette“, Tenor, Solovioline, Continuo	wie A	wie A	wie A
Nr. 16 (in der Hänssler- Ausgabe ausgelassen) Choral „So gebst du nun, mein Jesus, bin“ = BWV 500	fehlt	wie A	fehlt

A	B	C	D
II. Teil „ <i>Parte seconda</i> “	Vermerk fehlt	wie A	Vermerk fehlt
Nr. 17 (18) Sinfonia	wie A	wie A	fehlt
Nr. 18 (19) Rezitativ „ <i>Und bald am Morgen</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 19 (20) Aria „ <i>Klaget nur</i> “, wie A Alt, 2 Violini, Continuo	wie A	wie A	wie A
Nr. 20 (21) Rezitativ „ <i>Jesus aber antwortete nichts mehr</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 21 (22) Chor „ <i>Kreuzige ihn</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 22 (22) Rezitativ „ <i>Pilatus aber sprach zu ihnen</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 23 (22) Chor „ <i>Kreuzige ihn</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 24 (23) Choral „ <i>O hilf, Christe, Gottes Sohn</i> “	gleicher Choral in anderem Satz	wie A	fehlt
Nr. 25 (24) Sinfonia	wie A	wie A	fehlt
Nr. 26 (25) Rezitativ „ <i>Pilatus aber gedachte</i> “	wie A	wie A	bis T. 7 wie A, dann Choral „ <i>O Menschenkind</i> “, dann T. 8 weiter wie A
Nr. 27 (26) Chor „ <i>Gegrüßet seist du, der Juden König</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 28 (27) Rezitativ „ <i>Und schlugen ihn aufs Haupt</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 29 (28) Aria „ <i>O süßes Kreuz</i> “ Baß, Streicher, Continuo	wie A	wie A	wie A
Nr. 30 (29) Rezitativ „ <i>Und sie brachten ihn an die Stätte Golgatha</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 31 (30) Aria „ <i>O Golgatha, Platz berber Schmerzen</i> “, Sopran, Oboe, Continuo	wie A	fehlt; dafür Aria „ <i>Eilt, ihr angefochtenen Seelen</i> “ = G. F. Händel, Brockes-Passion, Nr. 41	wie A

A	B	C	D
Nr. 32 (31) Rezitativ „ <i>Und da sie ihn gekreuziget hatten</i> “	wie A	wie A	abweichend
Nr. 33 (32) Aria „ <i>Was seh' ich hier</i> “ Alt, Continuo“	wie A	fehlt; dafür Aria „ <i>Hier erstarrt mein Herz und Blut</i> “ = G.F. Händel, Brockes-Passion, Nr. 44	fehlt
Nr. 34 (33) Rezitativ „ <i>Und es war oben über ihn geschrieben</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 35 (34) Chor „ <i>Sieh doch, wie fein zerbrichst du den Tempel</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 36 (35) Rezitativ „ <i>Des-selbigengleichen auch die Hohen-priester</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 37 (36) Chor „ <i>Er hat andern gebolfen</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 38 (37) Rezitativ „ <i>Und die mit ihm gekreuziget waren</i> “	wie A	bis T. 7 wie A, dann Aria „ <i>Was Wunder, daß der Sonnen Pracht</i> “ = G.F. Händel, Brockes-Passion, Nr. 47, dann T. 7 weiter wie A	wie A
Nr. 39 (38) Arioso „ <i>Eli, eli, lama</i> “, Baß, Streicher, Continuo	wie A	wie A	wie A
Nr. 40 (39) Rezitativ „ <i>Das ist verdolmetschet</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 41 (40) Chor „ <i>Siehe, er rufet den Elias</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 42 (41) Rezitativ „ <i>Und da lief einer . . . aber Jesus rief laut und verschied</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 43 (42) Choral „ <i>Wann ich einmal soll scheiden</i> “, Alt und Continuo	wie A	wie A	fehlt; dafür Aria tutti piano „ <i>Brich entzwei</i> “
Nr. 44 (43) Aria „ <i>Seht, Menschenkinder, seht</i> “ Sopran, Violini unis., Continuo	wie A	wie A	fehlt
Nr. 45 (44) Aria „ <i>Der Fürst der Welt vergeht</i> “, Tenor, Violini unis., Continuo	wie A	wie A	fehlt

A	B	C	D
Nr. 46 (45) Sinfonia	wie A	wie A	fehlt
Nr. 47 (46) Rezitativ „Und der Vorhang im Tempel zerriß“	wie A	bis T. 9 wie A, dann Aria, „Wie kommts, daß da der Himmel weint“ = G. F. Händel, Brockes-Passion, Nr. 52, dann T. 10 weiter wie A	wie A
Nr. 48 (47) „Dein Jesus hat sein Haupt geneiget“, Alt, Streicher, Continuo	wie A	wie A	wie A
Nr. 49 (48) Rezitativ „Und er kaufte ein Leinwand“	wie A	wie A, dann ^s Aria „Wisch ab der Tränen scharfe Lange“ = G. F. Händel, Brockes-Passion, Nr. 55	wie A
Nr. 50 (49) Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid“	gleicher Choral in anderem Satz	fehlt	fehlt; dafür Choral „O hilf, Christe, Gottes Sohn“
Nr. 51a (50) Chor „O selig ist zu dieser Stund“	wie A	wie A	fehlt
Nr. 51b (50) Choral „O Jesu du, mein Hilf' und Ruh“	wie A	wie A	fehlt
Nr. 51c (50) Chor „Amen, amen“	wie A	wie A	fehlt

Tabelle II

Katalog über Kopien zeitgenössischer Passionsoratorien durch J. S. Bach

A) Komponist B) Originaltitel der Hs.	C) Bibliothek, Signatur	D) Schreiber der Hs. E) Wasserzeichen F) Jahr der Kopie G) Aufführungsdaten
A) Reinhard Keiser (1674-1739) B) <i>Passio Christi secundum Matthaeum</i> (in <i>Marcum</i> verbessert), <i>à 5 Strom. 4 Voci di Sigre</i> / <i>R. Kaiser</i>	C) BB <i>Mus.ms.</i> <u>11471</u> <u>1</u> Stimmen 1. Weimarer St.: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Violine I/Oboe, Violine II, Viola I/II, Cembalo (bezziff.)	1. Weimarer Stimmen: D) J. S. Bach und anonym Kopist E) Wappenfigur F) 1713 oder früher G) Weimar 1713 (?)
	2. Leipziger St.: Sopran, Alt, Tenor (Evangelist), Tenor (Judas, Pilatus, Hauptmann), Baß, Organo (unbezziffert, transponiert)	2. Leipziger Stimmen: D) J. S. Bach, Hauptkopist B (Organo), Hauptkopist C E) Hirsch (Abb. Spitta II, S. 833) F) 1726, kaum früher G) Leipzig 1726; keine Be- lege für spätere Auffüh- rungen
A) Unbekannt B) <i>J. J. Passio D. J. C.</i> <i>secundum Lucam à 4 Voci,</i> <i>2 Hautb. 2 Violini Viola</i> <i>e Cont.</i>	C) BB <i>Mus.ms.</i> <i>Bach P 1017</i> Partitur	D) Kopftitel und S. 1-23 J. S. Bach, S. 23-59 C. P. E. Bach E) Posthorn (Bogen 11, 12, 14) Doppeladler (Bogen 13) F) um 1730 G) um 1730
A) J. S. Bach B) <i>Choral: Aus der Tiefen</i>	C) Tokio, Mayeda Ikutoku Stiftung Partiturfragment	D) J. S. Bach E) ohne Wasserzeichen F) um 1745 G) um 1745

H) Instrumentale und vokale Besetzung	I) Anmerkungen zur Herkunft der Handschrift	K) Anmerkungen zur vorliegenden Fassung des Werkes
<p>Weimarer Fass.: Sopran, Alt, Tenor, Baß Oboe, Violine I, Violine II, Viola I/II, Cembalo (B. c.)</p>	<p>Eintragung Pölchhaus: „Aus Em. Bachs Nachlaß GPa“ Innenseite: „R. Keiser/Marcus- Passion / Stimmen z. T. von J. S. Bach geschrieben.“</p>	<p>1. Weimarer Aufführung 1713: Neufassung und Überarbeitung der Passion Keisers durch J. S. Bach mit Einschub von eigenen und möglicher- weise fremden Sätzen</p>
<p>Leipziger Fass.: Besetzung wie Weima- rer Fassung, Cembalo- stimme ist jedoch durch eine Orgelstimme ausgetauscht.</p>		<p>2. Leipziger Aufführung 1726: Erweiterung des Werkes zur zweiteiligen Fassung, Neufassung bzw. Einschub von drei Choralätzen</p>
<p>Sopran I/II, Alt, Tenor, Baß Oboe I/II, Taille, Quer- flöte I/II, Fagott (obligat), Violine I/II, Viola, Continuo.</p>	<p>Katalog von Breit- kopf 1761, später in den Besitz von J. G. Schicht übergegangen, 1832 bei Schicht- auktion durch F. Hauser erworben</p>	<p>1. Leipziger Aufführung um 1730: Erweiterung des Werkes zur zweiteiligen Fassung, Neuhinzufügung einer instru- mentalenen Einleitung und Ausinstrum- entierung des Rezitativs „Die Männer aber, die Jesum hielten“ zu Beginn des 2. Teils. Weitere Eingriffe in die fremde Passion durch Bach sind wahrscheinlich, quellen- mäßig jedoch nicht zu belegen</p>
<p>Tenor Violine I/II, Viola, B. c.</p>	<p>1927/30 von Herzog Toskinari im Londo- ner Antiquariat er- worben, seitdem Be- sitz der Mayeda- Ikutoku-Stiftung Tokio</p>	<p>2. Leipziger Aufführung um 1745: Hinzufügung eines selbständigen Instru- mentalsatzes zum Choral „Aus der Tiefen“</p>

A) Komponist B) Originaltitel der Hs.	C) Bibliothek, Signatur	D) Schreiber der Hs. E) Wasserzeichen F) Jahr der Kopie G) Ausführungsdaten
A) Georg Friedrich Händel (1685–1759) B) <i>Oratorium Passionale. Poesia di Brocks et Musica di Hendel</i>	C) BB <i>Mus.ms. 9002/10</i> Partitur	D) Umschlagtitel und S. 1–45 J. S. Bach S. 45 bis Schluß Haupt- kopist H E) Widersehender Hirsch (S. 64–67, 76–79), Herald. Wappen von Zed- witz, IWI (S. 1–17, 30–47) F) um 1747 G) um 1747
A) Reinhard Keiser, Georg Friedrich Händel (Pasticcio) B) Umschlagtitel <i>CEMBALO</i> Kopftitel der ersten Notenseite <i>Cembalo Pars prima</i>	C) Privatbesitz Cembalostimme	D) Johann Christoph Fried- rich Bach (1732–1795) E) nicht festgestellt F) um 1748 G) um 1748
A) Karl Heinrich Graun (1704–1759), Georg Phi- lipp Telemann (1681 bis 1767), J. S. Bach, Johann Christoph Altnickol (1719–1759), Johann Kuhnau (1660–1722) (Pasticcio) B) <i>Passion von Graun mit vortreflichen Chören und Fugen 4 u. 5stimmig.</i>	C) SPK <i>Mus.ms. 8155</i> Partitur	D) Johann Christoph Alt- nickol und anonymen Ko- pist, Titel z. T. von C. P. E. Bach E) Doppeladler mit Zepter und Schwert, G F) vor 1750 G) vor 1750
A) Karl Heinrich Graun (1704–1759) B) nicht feststellbar	C) ehemals Thomas- schule Leipzig Partitur	D) nicht feststellbar E) nicht feststellbar F) vor 1750 G) vor 1750

H) Instrumentale und vokale Besetzung	I) Anmerkungen zur Herkunft der Handschrift	K) Anmerkungen zur vorliegenden Fassung des Werkes
Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Baß Oboe I/II, Fagott I/II (obligat) Violine I/II, Viola, Continuo	ehemals im Besitz C. P. E. Bachs, im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs 1790 nicht mehr verzeichnet	Umtextierung des Eingangschores
Sopran, Alt, Tenor, Baß Oboe I/II, Fagott I/II (obligat), Violine I/II, Viola, Cembalo, (B.c.)	ehemals im Besitz W. Rusts, später in den Besitz des Weimarer Orgellehrers Fr. Martin übergegangen	Marcus-Passion R. Keisers in der Leipziger Fassung (1726) mit Erweiterung durch 7 Arien der Brockes-Passion G. F. Händels
Sopran I/II, Alt, Tenor, Baß Querflöte I/II, Oboe I/II, Violine I/II, Viola, Continuo	aus C. P. E. Bachs Nachlaß, später in Georg Pölchaus Sammlung übergegangen	Neufassung der Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ C. H. Grauns, erweitert durch 2 Sätze J. S. Bachs, 2 Sätze G. P. Telemanns, 1 Satz J. Kuhnaus und 7 Choräle J. C. Altnickols (?) Bearbeiter dieses Passions-Pasticcios J. S. Bach (?) oder J. C. Altnickol (?)
möglicherweise identisch mit SPK <i>Mus.ms. 8155</i>	ehemals Bibliothek der Thomasschule, verschollen	Bitter* über das Manuskript: „Ein Oratorium Passionale von Graun . . . in welchem Titel und Angabe der Instrumente, Correcturen und einzelne Zusätze, sowie am Schluß a) die Überschrift des Rezitativs und zweier Arien des Appendix, b) die Überschrift, Noten und Text eines Chorals, der mutmaßlich von Bach dazugesetzt war, unzweifelhaft von seiner Hand herrühren.“ * Bitter. J. S. Bach, Berlin 1865, Bd. II, S. 376, bzw. 2. Aufl. Berlin 1881, Bd. III, S. 272.

- | | | |
|--------------------------|----------------|----------------------|
| A) Komponist | C) Bibliothek, | D) Schreiber der Hs. |
| B) Originaltitel der Hs. | Signatur | E) Wasserzeichen |
| | | F) Jahr der Kopie |
| | | G) Aufführungsdaten |
-

- | | | |
|---|--|------------------------|
| A) Georg Philipp
Telemann (1681-1767) | C) ehemals Thomas-
schule Leipzig;
Kriegsverlust (?) | D) nicht feststellbar |
| B) nicht feststellbar
(Passion nach B. H. Brockes) | Partitur | E) nicht feststellbar |
| | | F) 1720-1730 |
| | | G) vielleicht 1739 (?) |

H) Instrumentale und vokale Besetzung	I) Anmerkungen zur Herkunft der Handschrift	K) Anmerkungen zur vorliegenden Fassung des Werkes
---	---	--

wahrscheinlich identisch mit SPK <i>Mus.ms. 21711</i>	chemals Bibliothek der Thomasschule, seit 1945 verschollen	---
---	--	-----