

# Weimar, Gotha oder Leipzig. Zur Chronologie der Arie „Himmel, reiße“ in der zweiten Fassung der Johannes-Passion (BWV 245/11+)

## I.

„Der Umgang mit einer Passionsmusik, die der größte Leipziger Thomaskantor im Laufe eines Vierteljahrhunderts wenigstens viermal aufgeführt und dabei verschiedentlich mit gewichtigen Änderungen versehen hat, erweist sich für Forschung und musikalische Praxis als eine permanente Herausforderung.“<sup>1</sup> Hans-Joachim Schulzes Feststellung zur Fassungsproblematik der Johannespassion hat auch nach mehr als 15 Jahren noch immer ihre Berechtigung. Dies gilt in besonderer Weise für die zweite Fassung der Passion, die Bach 1725 angefertigt hatte. Bei dieser Gelegenheit nahm er mehrere tiefgreifende Veränderungen vor:

- Satz 1 wurde durch Satz 1<sup>II</sup> (Choralbearbeitung „O Mensch, bewein dein Sünde groß“) ersetzt
- Satz 11<sup>+</sup> (Arie „Himmel, reiße“) wurde eingefügt
- Satz 13 wurde durch Satz 13<sup>II</sup> (Arie „Zerschmettert mich“) ersetzt
- Die Sätze 19 und 20 wurden durch Satz 19<sup>II</sup> (Arie „Ach windet euch“) ersetzt
- Satz 33<sup>I</sup> wurde durch Satz 33 ersetzt
- Satz 40 wurde durch Satz 40<sup>II</sup> (Choralbearbeitung „Christe, du Lamm Gottes“) ersetzt

Während sich der Umfang der Veränderungen problemlos philologisch nachvollziehen läßt, ist die Frage, wann Bach die 1725 eingefügten Sätze komponiert hat, bis heute strittig. Während etwa Alfred Dürr im Fall von Satz 33 (einem Rezitativ) eine Neukomposition annahm, ging er bei den übrigen Sätzen davon aus, daß sie aus älteren Werken der Weimarer Zeit übernommen worden seien.<sup>2</sup>

Unstrittig ist dies jedoch nur für den Satz 40<sup>II</sup> („Christe, du Lamm Gottes“), der von Bach bereits als Schlußsatz der Kantate „Du wahrer Gott und Davids

---

<sup>1</sup> H.-J. Schulze, *J. S. Bachs Johannes-Passion. Die Spätfassung von 1749*, in: Johann Sebastian Bach: Johannes Passion BWV 245. Vorträge des Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J. S. Bach 1990 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 5.), Stuttgart und Kassel 1993, S. 112.

<sup>2</sup> A. Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel <sup>2</sup>1992, S. 17–19.

Sohn“ BWV 23 verwendet worden war.<sup>3</sup> Auch wenn das Entstehungsdatum des Satzes nicht zweifelsfrei geklärt werden kann,<sup>4</sup> so handelt es sich bei seiner Übernahme in die Passion doch auf jeden Fall um ein älteres Werk.

Bei den übrigen Sätzen kann, solange keine sicher datierbaren früheren Quellen vorliegen, nur eine stilkritische Analyse Auskunft über die Entstehungszeit geben. Friedhelm Krummacher hat im Rahmen seiner Forschungen zum Leipziger Choralkantaten Jahrgang darauf hingewiesen, daß der kunstvolle Satz zu „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (BWV 245/1<sup>II</sup>), der die Fassung von 1725 eröffnet und 1736 schließlich als Schlußsatz des ersten Teils der Matthäus-Passion Verwendung fand, kaum in Weimar entstanden sein dürfte. Der Satz stellt vielmehr sehr wahrscheinlich das Resultat von Bachs kompositorischen Bemühungen während des Leipziger Choralkantaten-Jahrgangs dar.<sup>5</sup>

Ulrich Leisinger hat überdies darauf hingewiesen, daß die „expressive Chromatik“ von BWV 245/19<sup>II</sup>, „die nur noch wenig Verbindung zur älteren Verwendung als *passus duriusculus* aufweist, und die ‚moderne‘ Gestaltung des Continuo, bei dem die Takt-Eins ausgespart bleiben, [...] erhebliche Zweifel an der Möglichkeit einer Weimarer Entstehung des Satzes aufkommen“ ließen.<sup>6</sup> Anders steht es um den Satz BWV 245/13<sup>II</sup> („Zerschmettert mich“), der wohl tatsächlich vor Bachs Leipziger Zeit entstanden und dann allenfalls umgearbeitet worden sein dürfte.<sup>7</sup>

Die neue Datierung dieser beiden zuletzt genannten Sätze ist insofern unproblematischer, da auch bereits Mendel sie im Kritischen Bericht der NBA nicht nach inneren Kriterien datiert hatte, sondern, da er eine Entstehung von 11<sup>+</sup> und 1<sup>II</sup> für die Weimarer Zeit als erwiesen ansah, diese Datierung kurzerhand auch für diese beiden Sätze annahm.<sup>8</sup>

Schwieriger ist hingegen die Datierung der Arie Satz 11<sup>+</sup> („Himmel, reiße“). Die philologischen Beobachtungen, die von Mendel und Dürr mitgeteilt

<sup>3</sup> Vgl. C. Wolff, *Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23*, BJ 64 (1978), S. 78–94.

<sup>4</sup> U. Leisinger schlug jüngst vor, daß der Satz – entgegen der Ansicht Wolffs (siehe Fußnote 3) – doch erst in Leipzig komponiert worden sein könnte, vgl. *Die zweite Fassung der Johannes-Passion von 1725. Nur ein Notbehelf?*, in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, hrsg. von U. Leisinger, Hildesheim 2002 (LBzBF 5), S. 39.

<sup>5</sup> F. Krummacher, *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen 1995 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 81.), S. 87–90.

<sup>6</sup> Leisinger (wie Fußnote 4), S. 35.

<sup>7</sup> Vgl. zur Argumentation ebenda, S. 34.

<sup>8</sup> NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel, 1974), S. 78; ähnlich verfuhr auch Dürr, *Johannes-Passion* (wie Fußnote 2), S. 19.

wurden, lassen zwar „darauf schließen, daß der Satz eine gewisse Entwicklung durchgemacht hat“,<sup>9</sup> jedoch sind sie kaum dazu angetan, den genauen Zeitraum seiner Entstehung zu belegen. Zweifellos hat Bach an dem Satz gearbeitet, jedoch ist nicht geklärt, wann dies geschehen ist und wieviel von der Substanz der Arie bereits aus vor-Leipziger Zeit datiert.

## II.

Wichtigstes Datierungsmerkmal war daher in der bisherigen Forschung die Melodie des Chorals „Jesu Leiden, Pein und Tod“, die von Bach mit dem madrigalischen Text verknüpft wird. Die Melodie weicht signifikant von den Melodievarianten ab, die Bach in der Passion als Nr. 14, 28 und 32 verwendet hat. Die folgende Übersicht zeigt die Melodievarianten in einer rhythmisch angeglichenen und transponierten Gestalt:

## Beispiel 1

The image displays a musical score for Example 1, consisting of two systems of four staves each. The key signature is G major (one sharp). The first system shows measures 1 through 4, and the second system shows measures 5 through 8. The staves are labeled as follows: the first staff is BWV 245/14, the second is 28, the third is 32, and the fourth is 11+. The melody is presented in a rhythmic and transposed form for comparison.

<sup>9</sup> Dürr, Johannes-Passion (wie Fußnote 2), S. 109; siehe auch NBA II/4 Krit. Bericht, S. 327f.



eine Datierung, die sich *ausschließlich* auf marginale Abweichungen in der Melodieführung stützt, problematisch erscheint. Wir sind somit auf die Komposition selbst zurückverwiesen.

## III.

Ein erster Ansatzpunkt zur Datierung der Arie ist der zugrundeliegende Text. Es handelt sich um eine Choraltropierung, in der jeweils zwei freien madrigalischen Zeilen eine Choralzeile folgt. Diese Zeilen sind durch Reim aufeinander bezogen, so daß sie ein untrennbares Geflecht bilden. Es ist daher ausgeschlossen, daß der Cantus firmus nachträglich textiert wurde, wie dies mit mehreren instrumentalen Choraltropierungen der Weimarer Zeit geschehen ist. Nun kennen wir zahlreiche Choraltropierungen in Bachs Œuvre aus der Zeit vor 1725, in denen freier Text und Choraltext miteinander verknüpft sind und die mithin als Vergleichsmaterial herangezogen werden können.

BWV 18	Gleichwie der Regen	1713/15	Erdmann Neumeister 1711
BWV 158	Der Friede sei mit dir	Leipzig (Weimarer Urform?)	Librettist unbekannt
BWV 138	Warum betrübst du dich, mein Herz?	5. 9. 1723	Librettist unbekannt
BWV 190	Singet dem Herrn ein neues Lied	1. 1. 1724	Librettist unbekannt
BWV 73	Herr, wie du willst, so schick's mit mir	23. 1. 1724	Librettist unbekannt

Das früheste Beispiel, BWV 18 (Satz 2), wiewohl es nicht genau datiert werden kann, stammt aus Bachs Weimarer Zeit und basiert auf einem Text von Erdmann Neumeister. Es handelt sich um ein umfangreiches Rezitativ, in das Zitate aus der Litanei eingelagert sind. Die Zitate bilden jeweils das Ende eines Rezitativabschnitts und fassen dessen Inhalt prägnant zusammen. Sie sind vom Reimschema des übrigen Textes unabhängig.

Ein ähnliches Bild ergibt sich in BWV 158 (Satz 2). Obwohl die erhaltene Fassung unzweifelhaft Leipziger Ursprungs ist, könnte sie auf ein Weimarer Urbild zurückgehen.<sup>15</sup> Freier Text und Choral sind zwar nicht durch den Reim,

Gestalt des Chorals vornimmt, so daß Abweichungen in der Melodie nicht ohne weiteres als Datierungsmittel verwendet werden können, siehe *Bach-Handbuch*, hrsg. von K. Küster, Kassel und Stuttgart 1999, S. 450.

<sup>15</sup> NBA I/10 Krit. Bericht (A. Dürr, 1956), S. 165–168.

wohl aber durch zahlreiche wörtliche Anklänge aufeinander bezogen. Ganz offensichtlich hat der unbekannte Textdichter die Liedstrophe als Ausgangspunkt für seine Dichtung genommen. Alfred Dürr vermutet, daß die Melodie ursprünglich nicht vom Sopran (zusammen mit der Oboe) sondern nur von einem Instrument vorgetragen worden sein könnte,<sup>16</sup> womit sich der Satz bruchlos in Bachs Weimarer Choraltropierungen einfügen würde. Sollte dies zutreffen, dann hätte Bach die Melodie (analog BWV 80a und 161) später textiert, als er den Satz in den heutigen Kontext stellte. Anders als in BWV 245/11+ lassen sowohl der Text als auch die musikalische Gestaltung eine rein instrumentale Ausführung des Cantus firmus zu. Die drei oben genannten Texte mit Choraltropierungen aus Bachs erstem Leipziger Jahrgang (1723/24) folgen dem Textmodell von BWV 18, indem sie Choralzeilen mit einem freien Rezitativtext verbinden. Dies geschieht jedoch nur locker auf semantischer Ebene, nicht durch Reim oder durch eine engere Verknüpfung. Eine enge Verschachtelung von Choraltextzeilen und freier Dichtung finden wir erst in Bachs zweitem Leipziger Jahrgang, dem Jahrgang der Choralcantaten. Hier ist es keineswegs ungewöhnlich, daß der Choraltext eng in das poetische Geflecht der madrigalischen Dichtung eingefügt ist. Von der Warte des Textes aus betrachtet spricht also einiges dafür, daß der Text von BWV 245/11+ im Rahmen (oder zum Abschluß) des Choralkantatenjahrgangs entstanden ist. Damit ist noch nichts über den Textdichter ausgesagt, der entweder mit jenem des Jahrgangs identisch sein kann, oder aber dessen Technik auch nur imitiert haben könnte.

#### IV.

Auch die musikalische Gestaltung des Choraltropus in 245/11+ fügt sich gut in Bachs kompositorische Entwicklung innerhalb des Choralkantatenjahrgangs ein. Aus Bachs Weimarer Zeit kennen wir ariose Choraltropierungen, also Sätze, in denen ein freier poetischer Text mit einem Choralzitat verbunden ist. Signifikanterweise wird der Choral in sämtlichen Beispielen von einem Instrument gespielt, jedoch niemals gesungen. Erst in späteren Leipziger Fassungen hat Bach in mindestens zwei Fällen (BWV 80 und 161) den Choral einer Singstimme zugewiesen.

Das früheste Beispiel für einen Choraltropus nach seinem Wechsel nach Weimar ist die Arie „Sei getreu“ aus „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12. Zu einem Duett, gebildet aus Continuo und Tenor, tritt ab T. 10 die Choralmelodie, gespielt von der Trompete. Die Baßstimme basiert auf einem simplen Terzsprungmotiv, das der Tenor zunächst übernimmt, das sich dann jedoch frei

<sup>16</sup> Dürr K, S. 331, vgl. auch NBA I/10 Krit. Bericht, S. 167.

weiterentwickelt. In formaler Hinsicht folgt der Satz der Bar-Form des Chorals, indem der Anfangsteil unverändert wiederholt wird.

Das Duett „Komm, laß mich nicht länger warten“ aus der Kantate BWV 172 („Erschallet, ihr Lieder“) exponiert ebenfalls zu Beginn ein einfaches, streckenweise ostinato-artig gehandhabtes Motiv, zu dem sich Sopran und Alt mit jeweils unabhängiger Motivik gesellen. Die Chormelodie „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ wird ab Takt 5 in starker Verzierung von der Oboe d'amore vorgetragen. Durch die Verzierungen ist der Choral in seinem Charakter den freien Stimmen angenähert und häufig nicht als eigene Schicht zu identifizieren.

Charakteristisch für beide frühen Choraltropierungen ist, daß der Choral die einzige obligate instrumentale Stimme ist. Die übrigen Stimmen (mit Ausnahme des Basso continuo) werden von den Sängern übernommen, deren Motivik wiederum unabhängig von der des Chorals ist. Eine Annäherung zwischen freien Stimmen und Choral findet allenfalls statt auf der Ebene der Verzierungen, mit denen der Choral ausgeschmückt wird. Dies ändert sich in der Kantate BWV 80a. Erstmals in seinen Weimarer Choraltropierungen führt Bach eine obligate Instrumentalstimme ein, die überdies, wie Alfred Dürr herausgestellt hat, auf den Gerüsttönen des Cf. „Ein feste Burg“ beruht,<sup>17</sup> der selbst ab T. 10 erklingt. Die vokale Baßstimme hingegen partizipiert nicht an diesem motivischen Material. Dasselbe gilt für den Basso continuo. Zusätzlich zu der motivischen Nähe von obligater Stimme und Cf. ist die Chormelodie überdies noch reichlich verziert, was zusätzlich zu einer Integration in das Satzganze beiträgt.

In BWV 31 („Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert“, Satz 8) schließlich gibt Bach die Verzierung der Chormelodie auf und überläßt ausschließlich der motivischen Ebene den Konnex der verschiedenen Schichten in diesem Satz. Infolgedessen sind sowohl die Motivik der obligaten Oboe als auch die der freien Singstimme (Sopran) vom Choral abgeleitet. Dasselbe gilt für das Duett „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“, das die gleichnamige Kantate BWV 185 eröffnet. Der Satz beginnt mit einer kanonischen Exposition des Hauptthemas, das (wie nach dem Eintritt des Chorals in T. 7 deutlich wird) von der Melodie des Kirchenliedes „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ abgeleitet ist. Wie schon in früheren Beispielen, so ordnet sich die Struktur des Satzes ganz der Bar-Form des Chorals unter.

Die bis dahin komplexeste Choraltropierung komponierte Bach im Eingangssatz der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ BWV 161. Der freie madrigalische Text (gesungen vom Alt) wird mit der Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ tropiert, welche von der obligaten Orgel vorgetragen wird. Hinzu tritt als weitere Schicht eine obligate Begleitung durch zwei Flöten, die jedoch

<sup>17</sup> Dürr St 2, S. 126.

zumeist in paralleler Bewegung verlaufen und fast nie unabhängig von einander erklingen, so daß sie eine homogene Schicht bilden. Die Motivik des Satzes, die zunächst von den Flöten exponiert und dann vom Sopran übernommen wird, ist nur auf den ersten Blick selbständig. Es handelt sich jedoch wie schon in früheren Beispielen um ein Derivat der Chormelodie:

Beispiel 2a



Beispiel 2b

Komm, du sü - ße To - des - stun - de, da - mein Geist

Der formale Aufbau der Arie folgt wiederum der Bar-Form des Chorals. Auch wenn Bach bemüht ist, den zweiten Stollen durch eine veränderte Textierung des Soprans und durch eine modifizierte Vokallinie zu verdecken, ist doch unübersehbar der Choral das formale Rückgrad des Satzes.<sup>18</sup>

Bachs letzte Choraltropierung der Weimarer Zeit ist die Arie „Nimm mich mir“ aus „Nur jedem das Seine“ BWV 163. Über einem einfachen, zumeist in größeren Sprüngen verlaufenden Continuo dialogisieren Sopran und Alt mit einem freien madrigalischem Text. Der Choral „Meinen Jesum laß ich nicht“ tritt ab T. 16, gespielt von den Streichern, hinzu. Der Choral erscheint immer zum Abschluß einer musikalischen Phrase der Singstimmen, und der formale Verlauf von Choral und freien Stimmen ist somit nahezu kongruent. Überdies ist auch die vokale Motivik wiederum aus der Chormelodie abgeleitet, wie das folgende Beispiel zeigt:

Beispiel 3a



Beispiel 3b

Nimm mich mir und gibt mich dir, nimm mich mir, und gibt mich dir,

<sup>18</sup> Küster überschätzt die formale Unabhängigkeit von Bar-Form und Arien-Form, wenn er formuliert, „die Barform der Melodie geht in der andersartig angelegten Arie unter“; vgl. Küster (wie Fußnote 14), S. 173.

Nach diesem knappen Überblick lassen sich einige Charakteristika der Weimarer Choraltropierungen festhalten: Bach ist bemüht um eine Integration des Chorals in den Satzverlauf. Dies geschieht einmal auf formaler Ebene, aber mehr noch auf der Ebene des musikalischen Materials. In den frühesten Beispielen von 1714 (BWV 12 und 172) nähert Bach den Choral durch starke Verzierung an die übrigen Stimmen an, wahren sich ab 1715 ein Paradigmenwechsel vollzieht. Von nun an werden die übrigen Stimmen von der Motivik des Chorals abgeleitet. BWV 80a ist in dieser Hinsicht noch ein Übergangswerk, da Bach hier beide Techniken verwendet, doch ab BWV 31 ist dieser Wechsel vollständig vollzogen. Mit anderen Worten, die Choraltropierungen werden mehr und mehr zu tatsächlichen Choralbearbeitungen.

Mit Ausnahme von BWV 161 ist die Baßstimme in allen Beispielen recht simpel gehalten, und verfügt entweder über ein ostinates Motiv oder schreitet in einfachen Progressionen fort. Ähnlich einfach sind auch die obligaten Instrumentalstimmen (wenn überhaupt vorhanden) gehalten. Selbst in Kantate BWV 161, die wie BWV 245/11<sup>+</sup> über zwei Flötenstimmen verfügt, schmiegen sich die beiden Instrumente so in Parallelbewegungen aneinander, daß sie zu einer homogenen Schicht verschmelzen.

Von den meisten der Charakteristika der Weimarer Choraltropierungen weicht BWV 245/11<sup>+</sup> signifikant ab. Ungewöhnlich für die Weimarer Zeit ist schon allein die vokale Darbietung des Chorals, die keine Parallele hat. Überdies ist die Singstimme gänzlich unabhängig vom Choral. Nimmt man 1717 als Entstehungsjahr der Arie „Himmel, reiße“ an, so müßte Bach das 1714/15 entwickelte Konzept der motivischen Vereinheitlichung wieder aufgegeben haben. Allerdings tut er dies erst in den Choraltropierungen des Choralkantatenjahrgangs, wie in BWV 10/5, 93/5 und 122/4, wodurch eine Entstehung der Arie zum Abschluß des Jahrgangs um so wahrscheinlicher wird.

Ein ähnlicher Befund ergibt sich, wenn wir nur die Gestaltung der Baßarie losgelöst von der Choraltropierung betrachten. Diese fügt sich problemlos in den Kontext des Choralkantatenjahrganges ein; sie kann werkgenetisch am besten als dessen Resultat verstanden werden. Die überbordende Expressivität und Virtuosität der Passion unmittelbar vorausgehender Baßarien wie „O Menschen, die ihr täglich sündigt“ (BWV 122/2 vom 31. 12. 1724) oder „Stürze zu Boden“ (BWV 126/4 vom 4. 2. 1725) haben unübersehbar Pate gestanden für diesen Satz. Beide verwenden zwar keine Choraltropierungen, jedoch ließe sich die Arie in der Johannes-Passion als Steigerung des dort erreichten verstehen – ein Zug, der gerade den Choralkantaten-Jahrgang wie ein roter Faden durchzieht.

Schließlich spricht auch die Behandlung der beiden obligaten Flöten gegen eine Entstehung in Weimar. Diese sind deutlich unabhängiger voneinander als dies etwa für BWV 161 gilt. Überdies sind, wie bereits Leisinger herausgestellt hat, die harschen Sekundreibungen gerade in der Passionsarie ohne Pendant in

Weimar, fügen sich jedoch in den Kontext der übrigen Passion ein.<sup>19</sup> Ähnliches findet sich in dem 1725 getilgten Eingangschor, der Arie „Von den Stricken“ wie auch in den „Kreuzige“-Turbae. Leisinger und Dürr haben aus diesem Grund dafür plädiert, daß die Flötenstimmen erst 1725 durch Bach nachkomponiert seien.<sup>20</sup> Diese Überlegung hat einiges für sich, da die beiden Flöten niemals selbständig erscheinen sondern immer als zusätzliche Schicht zu den übrigen Stimmen hinzutreten. Wenn jedoch, wie der Vergleich mit anderen Choraltropierungen der Weimarer Zeit gezeigt hat, eine Entstehung in Weimar ohnehin unwahrscheinlich ist, dann erübrigt sich diese Annahme.

## V.

Wann wurde der Satz komponiert? Ein abschließendes Resultat wird solange nicht zu erwarten sein, wie nicht das Libretto der Gothaer/Weimarer Passion aufgefunden und die Herkunft des Satzes aus diesem Kontext heraus bewiesen ist. Aufgrund der heute zugänglichen Quellen jedoch, sind beide Datierungen zumindest gleichwertig, und aufgrund des textlichen wie musikalischen Kontexts der Arie ist einer Entstehung in Leipzig der Vorzug zu geben.

Leisinger hat darüber spekuliert, daß Bach gemeinsam mit dem Librettisten des Choralkantatenjahrganges eine Passion geplant habe, die dann aufgrund des Todes des Dichters nicht mehr realisiert werden konnte. Er vermutet weiterhin, daß der Eingangschor der Passion von 1725 bereits Teil dieses Projekts sei.<sup>21</sup> Sollte es solche Planungen tatsächlich gegeben haben, so wäre die Arie BWV 245/11+ ein idealer Beitrag zu einem solchen Projekt, denn es ist offensichtlich, daß der Satz bewußt Modelle des Choralkantaten-Jahrgangs fortsetzt und auf Formen der Choralintegration zurückgreift, die dort erprobt worden sind.

Es ergibt sich damit ein verändertes Bild der Chronologie der Zweitfassung von BWV 245. Nur die Nummern 13<sup>II</sup> („Zerschmettert mich“) und 40<sup>II</sup> („Christe, du Lamm Gottes“) sind älteren Datums, während Bach die Sätze 1<sup>II</sup> („O Mensch, beweine deine Sünde groß“) und 11+ („Himmel, reiße“) aufgrund stilkritischer Argumente wohl erst 1725 komponiert hat. Beide Sätze reagieren unmittelbar auf die während der Arbeit am Choralkantaten-Jahrgang von Bach gesammelten technischen Errungenschaften. Neu sind ebenfalls wohl die Nummern 19<sup>II</sup> („Ach, windet euch“) und 33.

*Markus Rathey* (New Haven, CT)

<sup>19</sup> Leisinger (wie Fußnote 4), S. 43.

<sup>20</sup> Dürr, Johannes-Passion (wie Fußnote 2), S. 109, und Leisinger, S. 43.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 40.