

Johann Sebastian Bachs „Große Passion“ – neue Überlegungen zu ihrer Vorgeschichte*

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

Infolge mangelhafter Quellenüberlieferung stellt uns die Vorgeschichte der Matthäus-Passion in vielerlei Hinsicht vor Rätsel. Während von der späteren, in den Jahren 1736 und 1742 aufgeführten Fassung sowohl Partiturautograph (*P 25*) als auch Originalstimmen (*St 110*) überliefert sind, besitzen wir von einer zweifellos älteren undatierten Fassung lediglich eine aus der Zeit nach 1750 stammende Partiturabschrift (*Am.B. 6/7*). Als deren Kopist war zunächst Bachs Schüler und nachmaliger Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol angenommen worden. Die Handschrift wurde 1972 von Alfred Dürr als kommentiertes Faksimile in Band II/5a der NBA vorgelegt. Spätere Schriftuntersuchungen von Peter Wollny haben ergeben, daß die Partiturskopie nicht von Altnickol selbst, sondern von einem Kopisten (und Schüler?) aus Altnickols unmittelbarem Umkreis angefertigt worden ist.¹ Es handelt sich hierbei um Johann Christoph Farlau, der die Handschrift – kaum vor 1755, vielleicht im Auftrage seines Lehrers und möglicherweise unter Heranziehung des verschollenen Autographs – hergestellt hat.² Ob seine Abschrift etwa im Kontext mit einer Leipziger Wiederaufführung des Werkes entstand, war bislang nicht zu klären.

1. Farlaus Partiturabschrift unterscheidet sich durch einige signifikante Abweichungen von der späteren, uns vertrauten Fassung des Jahres 1736: So erscheint am Ende des ersten Teils nicht jener großangelegte Choralchor „O Mensch, beweine deine Sünde groß“, sondern der vierstimmige Choral

* Erste Überlegungen zu einer hypothetischen Erstfassung der Matthäus-Passion wurden von mir bereits im Jahre 2003 im Vorwort zum Notenband NBA II/5b (S. V–VII) und im zugehörigen Kritischen Bericht (S. 32–35) vorgestellt. Einen Neuanatz zur Frage des Parodieverhältnisses zwischen der Matthäus-Passion und der Köthener Trauermusik bietet Burkhard Stauber mit seinem unlängst erschienenen Beitrag *1727 oder 1729? Zur Entstehungsgeschichte der Matthäuspassion BWV 244 und der Köthener Trauermusik BWV 244a*, in: *Mf 73* (2020), S. 235–258. Staubers Erkenntnisse haben mich bewogen, die Frage nach der Frühfassung noch einmal ausführlicher zu erörtern. Für einen diesbezüglichen Gedankenaustausch bin ich Klaus Hofmann (Göttingen) und Hans-Joachim Schulze (Leipzig) mit besonderem Dank verbunden.

¹ P. Wollny, *Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 36–47.

² NBA II/5b Krit. Bericht (A. Glöckner, 2004), S. 10, 22–25.

„Jesum laß ich nicht von mir“ – in logischer Anknüpfung an den vorausgegangenen Bibeltext „Da verließen ihn alle Jünger und flohen“. Der spätere Satzaustausch hatte zur Folge, daß der erste Teil nunmehr mit einem *Exordium* beschlossen wird. Denn mit diesem Choralchor war 1725 die zweite Fassung der Johannes-Passion eingeleitet worden. Insofern erweist sich Bachs ursprüngliches Konzept zum Abschluß des ersten Teils als das dramaturgisch schlüssigere.

Farlaus Kopie zeigt aber noch andere Abweichungen: So ist die Arie der *Tochter Zion* „Ach! nun ist mein Jesus hin!“ (Satz 30) dem Baß und nicht dem Alt zugewiesen. Das Baß-Accompagnato „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“ (Satz 56) und die anschließende Arie „Komm, süßes Kreuz“ (Satz 57) sind mit einer Laute anstelle einer Gambe besetzt. Der Choral „Es dient zu meinen Freuden“ (Satz 17), im Partiturautograph von 1736 nur als getilgter Verweis aber ohne Notentext enthalten,³ fehlt aus nicht erkennbaren Gründen ganz; vielleicht wurde er beim Abschreiben lediglich übersehen.⁴

In der durch Farlaus Abschrift überlieferten Fassung ist das Prinzip der Doppelchörigkeit noch nicht mit aller Konsequenz umgesetzt. Der Generalbaß erscheint auf einem System; erst in der Partitur von 1736 wurde er getrennt, also auf zwei Systemen notiert. Mit diesem Eingriff hat Bach die Doppelchörigkeit auch auf den Basso continuo konsequent übertragen und beide Chöre mit einer eigenen Generalbaßstimme versehen.

Der Kustos der Thomaskirche Johann Christoph Rost notierte in seinen Aufzeichnungen zur Passionsaufführung von 1736, sie habe „mit beyden orgeln“ stattgefunden.⁵ Damit bezog er sich wohl zum einen auf die Hauptorgel der Westempore und zum anderen auf die sogenannte Schwalbennest-Organ auf der kleinen Empore über dem Triumphbogen vor dem Altarraum der Thomaskirche.⁶ Die transponierte Orgelstimme für den zweiten Chor wurde 1736 demzufolge wohl von einem ebenfalls auf der Westempore befindlichen Orgelpositiv ausgeführt. Bei der nachweislich letzten Wiederaufführung der Passion am Karfreitag (23. März) 1742⁷ wurde anstelle dieser zweiten Continuo-Organ ein Cembalo eingesetzt. Die Verstärkung des Cantus firmus „O Lamm Gottes, unschuldig“ erfolgte vom Rückpositiv der Hauptorgel mit dem Register *Sesquialtera*.

³ Der Eintrag weist auf die ältere (beziehungsweise ursprüngliche) Lesart für diesen Satz. Offenbar befand sich an dieser Stelle in der von Farlau benutzten Vorlage ebenfalls lediglich ein Verweis, den der Schreiber nicht zu deuten wußte.

⁴ NBA II/5b Krit. Bericht, S. 47 f.

⁵ Dok II, Nr. 180.

⁶ Freundlicher Hinweis von Hans-Joachim Schulze. Die Schwalbennest-Organ wurde 1740 abgetragen, ein Teil der Pfeifen 1742 von Johann Scheibe für die Organ in der Leipziger Johanniskirche wiederverwendet.

⁷ Zur Datierung dieser Aufführung siehe BJ 2002 (P. Wollny), S. 29–33.

2. Mit hinreichender Sicherheit wissen wir nur, daß die Passion – wie aus der genannten Mitteilung von Rost hervorgeht – am Karfreitag (30. März) des Jahres 1736 in der Thomaskirche erklang. Lange Zeit galt das Jahr 1729 als deren Entstehungsdatum, bis 1975 erstmals auch das Jahr 1727 in den Fokus der Bach-Forschung rückte.⁸ Ungeachtet dessen blieb die Vorgeschichte des Werkes weitgehend ungeklärt. So wissen wir nicht, ob Bach vielleicht schon am Karfreitag 1726 zunächst eine eigene Passion darzubieten geplant, beziehungsweise mit deren Komposition bereits begonnen hatte. Zumindest bleibt es fraglich, ob er von Anfang an die um 1712 in Weimar musizierte (häufig Reinhard Keiser zugeschriebene, aber wahrscheinlich von dessen Vater Gottfried Keiser stammende) Markus-Passion wiederaufzuführen geplant hatte.⁹ Möglicherweise war bereits im Jahr zuvor (1725) der Versuch, eine neue (eigene) Passionsmusik zu komponieren, durch den Ausfall des Textdichters oder aufgrund anderer Umstände gescheitert.¹⁰

Im Blick auf Bachs Schaffenschronologie stellt sich die Frage: Hatte er seiner 1724 komponierten Johannes-Passion tatsächlich erst im Jahre 1729 eine weitere (eigene) Passion folgen lassen? Zwar waren von 1723 bis 1726 drei Kantatenjahrgänge komponiert worden, ein vierter Zyklus um 1729 vielleicht im Entstehen.¹¹ Daher wäre eine zweite (Leipziger) Passionsmusik Bachs eigentlich schon in den Jahren vor 1729 zu erwarten.

3. Ein Dreh- und Angelpunkt in der Diskussion bleibt also die Frage, inwieweit Bach im Frühjahr 1729 auf eine ältere, bereits vorhandene, wie auch immer konzipierte Passionsmusik zurückgegriffen beziehungsweise diese zum Teil wiederverwendet hat. Anlaß zu Überlegungen hinsichtlich der Vorgeschichte der Passion gibt nach wie vor der fragmentarische Eintrag zur Arie „Mache dich, mein Herze, rein“ (Nr. 65) in einer Viola-Stimme des D-Dur-Sanctus (BWV³ 232^{III}), die zum Osterfest (13. April) des Jahres 1727 neu ausgeschrieben wurde. Ob diese Arie bereits zu jener Zeit (1727) der Passion oder einem anderen (älteren) Werk angehörte, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen. Gleiches gilt auch für die Arien „Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen.“ (Nr. 35), „Gebt mir meinen Jesum wieder!“ (Nr. 42) und „Können Tränen meiner Wangen“ (Nr. 52). Zumindest bleiben Zweifel, ob Text und

⁸ Siehe J. Rifkin, *The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion*, in: *Musical Quarterly* 61 (1975), S. 360–387.

⁹ Zum Verfasser dieser Passion siehe C. Blanken im Vorwort ihrer Edition „*Kaiser*“. *Markus-Passion. Als Pasticcio von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brocks-Passion“; für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo*, Stuttgart 2012.

¹⁰ Siehe dazu U. Leisinger, *Die zweite Fassung der Johannes-Passion 1725. Nur ein Notbehelf?*, in: *LBB* 5, S. 29–44, speziell S. 31–33.

¹¹ In welcher Vollständigkeit dieser Zyklus vorgelegen hat, ist freilich nicht abschließend geklärt.

Musik ursprünglich zusammengehörten und somit schon zur Erstfassung der Matthäus-Passion gehörten.¹² Alle drei Sätze erscheinen nicht in der Trauermusik „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ BWV 244 a. Vor allem die Tenor-Arie Nr. 35 erweckt den Anschein, als wäre sie aus einer älteren Vorlage hervorgegangen. Wohl mit der Einsicht, daß die Textunterlegung in der Frühfassung der Arie stellenweise noch verbesserungswürdig war, hat Bach diese 1736 tiefgreifend umgearbeitet.¹³ Ähnliches gilt auch für die Baß-Arie Nr. 42: Bachs Bemühen um eine sinnfällige Textierung¹⁴ ist selbst in der Fassung von 1736 noch zu beobachten.

4. Im Frühjahr 1729 stand Bach vor der enormen Herausforderung zur Aufführung von zwei großangelegten Kompositionen innerhalb von nur drei Wochen: am 23. März und 24. März der Musik anlässlich der Gedächtnispredigt für Fürst Leopold in der reformierten Stadtkirche St. Jakob zu Köthen¹⁵ und am 15. April der Passion im Karfreitags-Vespergottesdienst in der Thomaskirche zu Leipzig. Mit der im März 1729 erfolgten Übernahme eines der beiden Leipziger Collegia musica war er erstmals in der Lage, derart ambitionierte Kompositionsvorhaben umsetzen zu können. Defizite bei der instrumentalen und vokalen Besetzung ließen sich von nun an leichter kompensieren.

Mit seinem personell gut aufgestellten Collegium musicum konnte er beispielsweise am 6. Juni 1729 die opulent besetzte Sinfonia seiner Pfingstkantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ BWV 174 den Leipziger Gottesdienstbesuchern präsentieren. Selbst bei einfacher (solistischer) Besetzung aller Instrumentalstimmen waren hierzu 20 Musiker erforderlich. Mit den regulär verfügbaren vier Stadtpfeifern, drei Kunstgeigern und einem Gesellen sowie vielleicht einigen Thomasalumni und Privatschülern wäre eine solche Aufführung wohl kaum zu realisieren gewesen.

Für die Darbietung der doppelchörigen Matthäus-Passion waren annähernd 60 Mitwirkende erforderlich, sofern nicht jede Stimme einzeln besetzt worden ist. Aus späteren Jahren wissen wir, daß bei der Aufführung der alljährlichen

¹² Vgl. dazu die Ausführungen in NBA II/5 Krit. Bericht (A. Dürr, 1974), S. 112.

¹³ Vgl. vor allem die Umarbeitungen in T. 11–12, 21–25, 34–36, 42.

¹⁴ Vgl. in *Am. B.* 6/7 die Textwiederholungen in T. 45–53 „gebt mir meinen Jesum wieder, meinen Jesum wieder, gebt mir meinen Jesum wieder, gebt mir meinen Jesum wieder, meinen Jesum wieder“. In *St 110* heißt es in T. 42–48 dagegen: „gebt mir meinen Jesum, meinen Jesum, gebt mir meinen Jesum wieder, meinen Jesum gebt mir wieder“.

¹⁵ Der erste Teil erklang am 23. März 1729; die Teile 2 bis 4 am Folgetag (24. März). Der zweite Teil begann mit einem Chor auf den Psalmtext „Wir haben einen Gott, der da hilft“. Dieser war auch die Textgrundlage für die Gedächtnispredigt am 24. März 1729.

Passionsmusik stets beide Chöre der Schola Thomana mitgewirkt haben.¹⁶ Es ist gut denkbar, daß dies schon seit langem so praktiziert wurde. Organisatorisch war dies insofern kein Problem, da zeitgleich zur musizierten Passion keine weitere Figuralaufführung von den Thomanern zu bewältigen war.

Für die bevorstehenden Darbietungen in der Kirche St. Jacob zu Köthen (Trauermusik) und der Thomaskirche zu Leipzig (Passionsmusik) war es notwendig, die aufwendigen Vorbereitungen praktikabel zu koordinieren. Seit Wilhelm Rust¹⁷ wissen wir, daß Bach mindestens zehn Sätze der Passion ebenfalls in jener doppelchörigen Trauermusik verwendete. Die Parodiebeziehungen zwischen beiden Werken konnten allerdings nie abschließend geklärt werden.¹⁸ Die entscheidende Frage blieb: Sind die betreffenden zehn Sätze der Matthäus-Passion Originalkompositionen und die der Trauermusik lediglich Adaptionen, oder ist die Komposition der Trauermusik der Passion vorausgegangen und jene zehn Sätze dann mit neuem Text (in Form einer „Zweitverwertung“) in diese übernommen worden?

Daß die Parodierichtung in Bachs Schaffen nicht ausschließlich von einer weltlichen zu einer geistlichen Fassung erfolgte, ist am Beispiel der Kantate BWV 36 ersichtlich. Deren letzte nachweisbare Fassung aus dem Jahre 1735 (BWV 36b) war wiederum eine weltliche. Zwei weltliche und zwei geistliche Fassungen sind dieser jedoch vorausgegangen.

Einen neuen Denkanstoß bezüglich dieser Frage bietet nunmehr Burkhard Stauber mit seinem eingangs erwähnten Beitrag zur Frage des Parodieverhältnisses zwischen der Matthäus-Passion und der Köthener Trauermusik.¹⁹ In akribischen Textvergleichen und Analysen zum Wort-Ton-Verhältnis kommt der Verfasser zum Ergebnis, daß lediglich vier Arien der Trauermusik als Neukompositionen anzusehen sind. Als umfangreicher erweist sich hingegen der

¹⁶ Siehe A. Glöckner, *Dokumente zur Geschichte des Leipziger Thomaskantorats vom Amtsantritt Johann Sebastian Bachs bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 2018, S. 279 (Thom Dok X/B 4). In einer Diskussion über die notwendige Anzahl von freien Tagen für die Alumnus erläutert der Vorsteher der Thomasschule Carl Gottfried Winckler 1774 das alljährliche Probenprozedere für die Passionsmusik: „daß wenn am grünen Donnerstag ein ganzer Feiertag bleibet, hinlängliche Zeit für beyde Chöre zur Musik-Probe auf den Charfreitag vorhanden ist“. Zumindest zu dieser Zeit sind beide Chöre der Schola Thomana zur Passionsaufführung am Karfreitag zusammengeführt worden.

¹⁷ Vgl. BG 20/2, Vorwort, S. VIII–XII (1873).

¹⁸ Zur Diskussion der Entstehungsgeschichte und der Prioritätsfrage vgl. auch F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 76 ff.; H.-J. Schulze, Besprechung von K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach, Leben und Wirken in drei Jahrhunderten*, München 1958, in: BzMw 2 (1960), S. 84 f.; D. Gojowy, *Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion*, BJ 1965, S. 86–134; Dürr Chr 2, S. 95; Rifkin (wie Fußnote 8).

¹⁹ Mf 73 (2020), S. 235–258.

Bestand an Arien, die eigens für die Matthäus-Passion komponiert worden sind. Eine Frühfassung im Jahr 1727 schließt Stauber allerdings aus. Indizien dafür werden von ihm übergangen beziehungsweise zu wenig gewichtet.

5. Das betrifft insbesondere folgende Fakten: Daß die für den Karfreitag 1729 zur Aufführung vorgesehene Passionsmusik in irgendeiner älteren Fassung schon existiert haben dürfte – beziehungsweise als Vorlage für diese benötigt wurde – ergibt sich aus Bachs Nachbemerkung im Brief vom 20. März 1729 an seinen vormaligen Schüler Christoph Gottlob Wecker in Schweidnitz: „Mit der verlangten *Passions Musique* wolte gerne dienen, wenn sie nicht selbsten heißer benöthiget wäre“.²⁰ Man wird Bach nicht unterstellen wollen, er hätte sich einer Schutzbehauptung bedient, weil er eine andere Passion nicht aus den Händen geben wollte.²¹

Bach mußte nicht nur einmal erfahren, daß ihm verliehene Aufführungsmaterialien nicht zurückgesandt wurden. Belegt ist dies etwa im Fall des D-Dur-Sanctus (BWV³ 232^{III}), dessen Aufführungsstimmen er dem Böhmisches Grafen Franz Anton von Sporck ausgeliehen,²² von diesem aber offenbar nicht zurückerhalten hatte. So, oder so ähnlich erging es Bach wohl auch im Fall seiner Johannes-Passion: Für die Karfreitag 1725 geplante Wiederaufführung – wenn auch in veränderter Fassung – konnte er bei der Herstellung des Aufführungsmaterials nur auf die noch vorhandenen Stimmendubletten aus dem Vorjahr zurückgreifen. Die Erststimmen von 1724 waren – weil wahrscheinlich verliehen oder anderweitig aus den Händen gegeben – nicht verfügbar. Offenbar hatte Bach im Vorfeld der Passionsaufführung 1725 zunächst keine sofortige Wiederverwendung der Johannes-Passion geplant, weswegen er das Stimmenmaterial vorerst nicht benötigte. Mußte er unerwartet umdisponieren, weil sein Plan der Neukomposition einer Passion aus zeitlichen oder anderweitigen Gründen nicht zu realisieren war? Zu denken wäre beispielsweise an den plötzlichen Ausfall des Textdichters.²³

Ein gewichtiges Argument für das Jahr 1727 als Erstaufführung der Matthäus-Passion ist die Tatsache, daß Picander seine Libretti in der Regel zeitversetzt und nicht umgehend publizierte.²⁴ Im Fall der Matthäus-Passion hätte er ausnahmsweise die Texte zu einer Komposition veröffentlicht, die nahezu zeitgleich zur Erstaufführung gelangt war. Für die Herstellung des äußerst aufwendigen Textdruckes war ein entsprechend langer Vorlauf erforderlich. Picanders Passionslibretto dürfte demzufolge wohl eher – zumindest schon

²⁰ Vgl. Dok I, Nr. 20.

²¹ Außer der Johannes-Passion (BWV 245) käme gegebenenfalls die sogenannte „Weimarer“ oder „Gothaer“ Passion (BC D 1) oder die Reinhard Keiser zugeschriebene und wohl seinem Vater Gottfried Keiser zuzuschreibende Markus-Passion in Frage.

²² *P 13, Fasz. I*: „Die Parteyen sind in Böhmen bey Graff Sporck:“

²³ Leisinger (wie Fußnote 10).

²⁴ Rifkin (wie Fußnote 8).

vor der Fastenzeit des Jahres 1729 – entstanden sein. Zu diesem Zeitpunkt könnte Bachs Konzept einer Neufassung seiner Passion – zumindest in groben Zügen – vorgelegen haben. Verzichtete Picander in seinem Textdruck auf eine Jahresangabe, weil sein Passionslibretto zum Teil von 1729, aber partiell bereits vom Jahr 1727 stammte? Mehrere seiner Texte hätten demnach schon vor 1729 existiert.

Im Gegensatz zur Veröffentlichung des Textes der Markus-Passion (mit lediglich sechs Arien nebst Eingangs- und Schlußchor) wurden im Fall der Matthäus-Passion lediglich die madrigalischen Texte (für 10 Accompagnati, 13 Arien, ein Duett, sowie Eingangs- und Schlußchor), jedoch nicht das vollständige Evangelium abgedruckt. Dies geschah wohl mit Rücksicht auf die außergewöhnliche Länge der Passion und im Hinblick auf die damit verbundenen Herstellungskosten.

6. Der eben erwähnte Christoph Gottlob Wecker wurde am 15. Dezember 1723 an der Leipziger Universität immatrikuliert. Er gehörte als Mitglied zu Johann Gottlieb Görners Collegium Musicum. Am 6. Februar 1727 war er an der Musik anlässlich der Gedächtnispredigt für Johann Christoph von Ponickau in Pomßen beteiligt. Am 26. Februar 1727 verfaßte Bach für ihn ein Empfehlungsschreiben anlässlich seiner Bewerbung um die Kantorenstelle in St. Jacobi in Chemnitz.²⁵ Diese blieb erfolglos. Zu jener Zeit weilte Wecker demnach noch in Leipzig und dürfte zu den Mitwirkenden der Passionsaufführung am 11. April 1727 in der Thomaskirche gehört haben. Dies mag ihn auch bewegen haben, von Bach 1729 das Aufführungsmaterial zu erbitten.

Es wurde mehrfach bezweifelt, daß Wecker das Aufführungsmaterial der doppelchörigen Matthäus-Passion habe ausleihen wollen, weil er diese unter den lokalen Bedingungen in Schweidnitz nie hätte darbieten können. Weder die Größe der Kirche noch die zur Verfügung stehenden Musiker vor Ort wären dafür geeignet gewesen. Daher hätte er von Bach eine andere, weniger aufwendig besetzte Passion erhalten wollen.²⁶ Im Blick auf die Kirchengröße ist diese Argumentation jedoch irreführend: Der mächtige Sakralbau der (heutigen) Friedenskirche zu Świdnica (Schweidnitz) wäre durchaus geeignet zur Aufführung einer größer besetzten Passionsmusik. Dennoch bleibt fraglich, ob Wecker auf die Aufführung einer doppelchörigen Passionsmusik von annähernd drei Stunden Dauer reflektiert habe. Der personelle, organisatorische und finanzielle Aufwand wäre außergewöhnlich groß gewesen.

²⁵ Dok I, Nr. 18.

²⁶ Siehe dazu vor allem A. Dürr, *Die Entstehungsgeschichte der Matthäuspassion*, in: J. S. Bach, *Matthäuspassion BWV 244*. Vorträge der Sommerakademie J. S. Bach 1985, hrsg. von U. Prinz, Kassel 1990 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 2.), S. 81 f.

7. Bisher gingen die Verfechter einer Erstfassung im Jahr 1727 davon aus, daß diese bereits in der uns bekannten Gestalt mit zwei Chören und zwei Orchestern, aber mit nur einer Generalbaßstimme existiert habe. Nicht in Betracht gezogen wurde jedoch eine unbekannte, etwas kleiner besetzte, vielleicht einchörige – und möglicherweise auch kürzere – Fassung des Werkes.

Eine solche Frühfassung wäre gewissermaßen ein Pendant zum Kantatensatz „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50. Klaus Hofmann hat mit plausiblen Argumenten dargelegt, daß der grandiose Doppelchor vermutlich auf einer einchörigen Erstfassung basiert.²⁷

Offenbar verkörpert Farlaus Partiturabschrift die Fassung von 1729 mit ihrer noch nicht vollständig ausgereiften Doppelchörigkeit. Denn der Continuo ist auf einem System notiert und folglich von nur einer Orgel auszuführen. Die Hinzuziehung einer separaten Orgel [wohl eines Orgelpositivs] für den zweiten Chor erfolgte erst 1736 mit der Aufteilung des Basso continuo auf zwei Chöre. Erst damit war die Doppelchörigkeit durchgängig realisiert. Auch die Aufteilung der Chöre erwies sich 1729 noch nicht als endgültig: So ist die Alt-Arie „Erbarme dich!“ (Nr. 39) im Gegensatz zur Spätfassung dem II. Chor, die darauffolgende Baß-Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Nr. 42) aber dem I. Chor zugeordnet.

Gehen wir davon aus, daß bereits vor 1729 eine – wie auch immer konzipierte – Erstfassung der Passion existierte, dann konnte Bach dem Ansinnen Weckers schon deshalb nicht nachkommen, weil er 1729 Teile des Aufführungsmaterials für eine erweiterte Neufassung selbst benötigte.

In vergleichbaren Fällen hat Bach bei der erweiterten oder modifizierten Neufassung älterer Werke das vorhandene Notenmaterial soweit als möglich wiederverwendet – allein schon aus arbeitsökonomischen Gründen. Das zeigt die Herstellung des Aufführungsmaterials von Fassung II der Johannes-Passion (1725), bei der Bach – wie schon erwähnt – die noch existierenden Aufführungsstimmen vom Vorjahr heranzog. Neu eingerichtet hat er die vier vokalen Ripien-Stimmen sowie die Dubletten für Violino I und II nebst dem Continuo, während die Erststimmen der Fassung 1724 ihm offenbar nicht mehr zur Verfügung standen.

Für eine erstmalige Darbietung des Werkes im Jahre 1727 könnte noch folgender Umstand sprechen: Nicht – wie bisher angenommen – erst 1736, sondern bereits 1727 wurde die kleine sogenannte Schwalbennest-Orgel in der Thomaskirche von dem Orgelbauer Zacharias Hildebrandt wieder instandge-

²⁷ K. Hofmann, *Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). Neue Überlegungen zur Werkgeschichte*, BJ 1994, S. 59–73. William H. Scheide hält ebenfalls eine einchörige Erstfassung des Satzes für wahrscheinlich, sieht in dem Doppelchor aber eher eine Fremdbearbeitung aus späterer Zeit, siehe BJ 1982, S. 81–96.

setzt.²⁸ Zur Ausführung des Cantus firmus „O Lamm Gottes, unschuldig“ im Eingangschor war das separat aufgestellte Instrument somit verfügbar. Womöglich wurde die Reparatur sogar eigens für die Passionsaufführung 1727 vorgenommen.²⁹ Daß Rost die zweite Orgel für 1727 wie auch für 1729 nicht erwähnt, mag allerdings irritieren. War ihm der Einsatz des Instrumentes entgangen, oder wurde der Cantus firmus in Satz 1 vielleicht noch auf der großen Orgel gespielt?

8. Für die Annahme, die in Farlaus Abschrift überlieferte Fassung könnte auf einer älteren Vorlage basieren,³⁰ spräche zudem die Beobachtung, daß einige doppelchörige Turbae der Passion sich ohne nennenswerte Eingriffe auf eine einchörige Version zurückführen lassen.³¹ Diese Chöre weisen zwar einen drei- bis viertaktigen doppelchörigen (achtstimmigen) Beginn auf, gehen aber sogleich in einen vierstimmigen Vokalsatz über.

²⁸ Stadtarchiv Leipzig, ohne Signatur, *Rechnung l der l Kirchen zu St Thomæ l in Leipzig l Von Lichtmeße Anno 1727. l bis Lichtmeße Anno 1728*, S. 41: „dem Orgelmacher [...] 15. thl. Zacharias Hildebrandten vor 8. Register in den kleinen Orgelwerck in brauchbaren Stand zusezen, ingl. vor Reise-Kosten. No. 47.“. Hildebrandt weilte zur fraglichen Zeit im nahegelegenen Liebertwolkwitz. Die Orgel war von Johann Scheibe bereits sechs Jahre zuvor repariert und somit spielbar gemacht worden. Stadtarchiv Leipzig, ohne Signatur, *Rechnung l der l Kirchen zu St Thomæ l in Leipzig l Von Lichtmeße Anno 1720. l bis Lichtmeße Anno 1721*, S. 42: „Dem Orgelmacher Johann Scheiben [...] 9 fl. 3 gl. Demselben vor Reparatur der kleinen Orgel welche gantz unbrauchbar gewesen [No.] 51. Vgl. auch A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, S. 54 f.

²⁹ Leider sind die Belege zu den in der Fußnote 28 genannten Rechnungsbüchern nicht erhalten und die Orgelreparaturen somit nicht exakt zu datieren. Immerhin aber schrieb Zacharias Hildebrandt am 2. Februar 1727 an den Organisten Johann Friedrich Rahm in Sangerhausen, er könne wegen des kalten Winterwetters nicht vor Ostern (1727) dorthin übersiedeln. Ulrich Dähnert geht davon aus, daß die Reparatur der „Schwalbennest-Orgel“ vor der Abreise nach Sangerhausen – also noch vor Ostern 1727 – ausgeführt worden ist und Bach möglicherweise den Auftrag dafür vermittelt hatte. Vgl. Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, Leipzig und Wiesbaden 1962, S. 56.

³⁰ Hans Größ vertritt die Ansicht, daß die Trauermusik BWV 244a in wesentlichen Teilen der Passion vorausgegangen ist. Vgl. dessen Beitrag, *Eine neue Hypothese zur Entstehung der Matthäus-Passion und weitere quellenkundliche Anmerkungen zu den Trauermusiken BWV 198 und BWV 244 a*, in: LBB 5, S. 59–68.

³¹ Zur Frage der pseudohaften Doppelchörigkeit habe ich mich bereits 2003 im Kritischen Bericht NBA II/5 b, S. 33 f. und im Vorwort des Notenbandes S. VI geäußert. Thematisiert wurde diese Frage unmittelbar darauf auch von Daniel Melamed in seinem Beitrag *The Double Chorus in J. S. Bach's St. Matthew Passion BWV 244*, in: JAMS 57 (2004), 1, S. 3–50.

Dies betrifft folgende Sätze:

Nr. 58^b „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“

Nr. 58^d „Andern hat er geholfen“

Nr. 66^b „Herr, wir haben gedacht“

Lediglich fünf Turbae weisen hingegen eine echte Doppelchörigkeit auf:

Nr. 4^b „Ja nicht auf das Fest“

Nr. 36^b „Er ist des Todes schuldig!“

Nr. 36^d „Weissage, wer ists, der dich schlug?“

Nr. 41^b „Was gehet uns das an?“

Nr. 53^b „Gegrüßet seist du, der Jüden König“

Elf weitere Turba-Chöre sind ohnehin durchgängig vierstimmig:

Nr. 4^d „Wozu dienet dieser Unrat?“

Nr. 9^b „Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?“

Nr. 9^e „Herr, bin ich's?“

Nr. 38^b „Wahrlich, du bist auch einer von denen“

[Nr. 45^a „Barrabam!“]³²

Nr. 45^b „Laß ihn kreuzigen!“

Nr. 50^b „Laß ihn kreuzigen!“

Nr. 50^d „Sein Blut komme über uns und unsre Kinder“³³

Nr. 61^b „Der rufet dem Elias!“

Nr. 61^d „Halt! laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?“

Nr. 63^b „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“

Freilich hätte sich bei einigen Turbae ein doppelchöriger Vokalsatz vor allem aus dramaturgischen Gründen nicht angeboten; so im Fall der Chöre der Jünger Jesu: „Wozu dienet dieser Unrat?“ (Nr. 4^d), „Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?“ (Nr. 9^b) und „Herr, bin ich's?“ (Nr. 9^e).

Carl Philipp Emanuel Bach hat etliche Sätze (Turbae, Choräle und Rezitativ-Passagen) der Matthäus-Passion seines Vaters im Jahre 1769 in ein Passions-Pasticcio (H 782) übernommen.³⁴ Die doppelchörigen Turbae „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ (Nr. 58^b) und „Andern hat er geholfen“ (Nr. 58^d)

³² Dieser Satz weist nur eine Pseudo-Achtstimmigkeit auf. Sopran I (fis'') und Tenor II (fis') sowie Baß I (dis') und Baß II (dis) gehen in Oktaven, Alt I und Sopran II (c'') sowie Tenor I und Alt II (a') in unisono zusammen. Hier dürfte ursprünglich ein rein vierstimmiger Satz zugrunde gelegen haben.

³³ Chorus I und Chorus II gehen in unisono!

³⁴ Eine Zusammenstellung der für H 782 aus BWV 244 übernommenen Sätze enthält die Einleitung zu CPEB: CW IV/4.1 (U. Leisinger, 2008), S. xiii–xiv.

wurden dabei zu einhörigen Sätzen umgewandelt. Ob dies im Wissen geschah, daß die Chöre ursprünglich ohnehin nicht doppelchörig angelegt waren, bleibt eine zumindest erwägenswerte Frage. Der zweitälteste Bach-Sohn bearbeitete beide Sätze auf höchst pragmatische Weise, indem er am Satzbeginn den zweiten Chor vokaliter, den unmittelbar darauf einsetzenden ersten Chor rein instrumental ausführen ließ. Da beide Vokalchöre bereits nach drei beziehungsweise vier Takten in unisono zusammengehen, war eine weitergehende Bearbeitung nicht erforderlich. Unter den Hamburger Aufführungsbedingungen ließ sich eine mit zwei Chören und zwei Orchestern besetzte Passionsmusik normalerweise nicht darbieten.³⁵

9. In Picanders Textdruck von 1729 ist der Eingangschor „Kommt ihr Töchter, helft mir klagen“ als „Aria“ für „die Tochter Zion und die Gläubigen“ bezeichnet und unverkennbar in der Form eines Dialogs angelegt. Ob Bach die *Tochter Zion* bereits in der Erstfassung mit vier Vokalistinnen personifiziert hatte, wäre zumindest zu hinterfragen. Seltsamerweise enthält die von Johann Friedrich Agricola angefertigte (und Johann Christoph Farlaus Partiturschrift vorgeheftete) Librettokopie für denselben Satz die Überschrift „Chor | der Töchter [sic!] Zion | der Gläubigen“. Wahrscheinlich hat der Bach-Schüler den vierstimmigen Vokalsatz mit der Bezeichnung „Tochter“ als unzutreffend angesehen.

Es ließe sich mithin darüber spekulieren, ob dieser Satz zunächst als Aria mit dem Chor der Gläubigen angelegt war und erst im Zusammenhang mit einer ersten Umarbeitung (1729) in eine Fassung für zwei Chöre (aber noch nicht mit zwei separaten Continuo-Gruppen) umgewandelt worden ist.

Ein ähnlicher Fall der Überarbeitung wäre dann der ursprünglich (1725) als Duett konzipierte dritte Satz („Kommt, eilet und laufet“) des Oster-Oratoriums (BWV 249). Erst in späteren Jahren (um 1743/46) wurde dieser in einen vierstimmigen Chorsatz umgewandelt. Dramaturgisch war dies allerdings unlogisch, da die beiden zum Grab eilenden Jünger (Petrus und Johannes) nun plötzlich Zuwachs von zwei weiteren Personen erhalten hatten.

Das Dialog-Prinzip des Eingangschors wiederholt sich an folgenden Stellen der Passion:

Nr. 19 „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“, in Picanders Druck bezeichnet als *Zion und die Gläubigen*.

Nr. 20 „Ich will bei meinem Jesum wachen“ = *Aria a Duetto*.

³⁵ Für die Passionsaufführung 1769 standen C. P. E. Bach außer den Instrumentalisten ohnehin nur sechs Sänger zur Verfügung. Dieses Ensemble hatte in den fünf Hauptkirchen reihum zu musizieren. Sopran und Baß waren mit je zwei Sängern besetzt, Alt und Tenor lediglich mit je einem. Siehe CPEB: CW IV/4.1, S. XV.

Nr. 27a „So ist mein Jesum nun gefangen“ = *Aria à I. / Zion und die Gläubigen*.

Nr. 30 „Ach! nun ist mein Jesus hin!“ = *Aria. / Die Gläubigen, und Zion*.

Nr. 59 „Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt“ = *Aria. à Duetto / Zion und die Gläubigen*.

Nr. 67 „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“ = *Zion, und die Gläubigen*.

Mit Ausnahme von Nr. 19 und Nr. 67 sind es Arien mit Chor. Wäre das nicht auch für die ursprüngliche Fassung des ersten Satzes – zumindest konzeptionell – denkbar, als Arie der Tochter Zion mit den Gläubigen? Der Schlußchor ist in Farlaus Partiturabschrift mit *Schluß-Aria* überschrieben, bei Picander hingegen *Aria Tutti. / Chor*.

Im Vorwort des Textheftes zu Felix Mendelssohn Bartholdys denkwürdiger Wiederaufführung der Matthäus-Passion mit der Berliner Singakademie am 11. März 1829 bemerkte sein Lehrer Carl Friedrich Zelter: „So ward auch diese Musik, in zwei Theilen, zwischen welchen die Nachmittagspredigt statt fand, zur Charfreitagsvesper im Jahre 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt“ und kommentierte weiterhin in einer Fußnote: „Ob diese Aufführung die allererste gewesen? besagt der alte Kirchentext des genannten Jahres nicht“. Unklar bleibt somit, ob Zelter mit dem „alten Kirchentext“ einen verschollenen Separatdruck vom Karfreitag 1729 meinte, oder ob er – was eher anzunehmen ist – nichts anderes als Picanders *Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil* mit dem bekannten Abdruck des Passionslibrettos seinerzeit in den Händen hatte. Dieser erschien zur Ostermesse 1729. Der Aufführungsvermerk „am Char-Freytage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä“ ist hier – wie schon gesagt – ohne Jahreszahl geblieben. Bei einer ersten genaueren Durchsicht der 2001 von Kiew nach Berlin zurückgeführten Bestände der Sing-Akademie zu Berlin war der gesuchte Separatdruck von 1729 – sofern er 1829 überhaupt noch existiert hat – nicht auffindbar. Dagegen befand sich das Textheft der Berliner Passionsaufführung von 1829 und weitere Texthefte aus den nachfolgenden Jahren unter den wieder verfügbaren Quellen. Da der Ostern 1729 erschienene Abdruck Picanders – von zwei Ausnahmen (Satz 1 und Satz 19) abgesehen – keine Choralverse enthält, ist auch nicht ersichtlich, welcher Satz den ersten Teil („Vor der Predigt“) beschließen sollte. Der Choralchor „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ war es aber sicherlich nicht, sondern – wie in Farlaus Abschrift – der vierstimmige Choral „Jesum laß ich nicht von mir“.

10. Die Matthäus-Passion enthält in den beiden uns überlieferten Fassungen insgesamt 24 kontemplative Sätze (Chöre, Accompagnati und Arien). Gegenüber den beiden anderen Passionen nach Johannes und Markus hat Bach diesen somit ein unverhältnismäßiges Übergewicht verliehen. Der Markus-Passion mit zunächst nur sechs Arien (in der Fassung von 1731) wurden spä-

testens 1744 zwei weitere Arien hinzugefügt. Offenbar hatte Bach den Mangel an kontemplativen Sätzen damit kompensieren wollen.

Erfolgte 1731 die Reduzierung von kontemplativen Sätzen im Fall der Markus-Passion, weil dies – etwa von Seiten der Geistlichkeit, des Konsistoriums oder von anderer Seite – verlangt oder zumindest nahegelegt worden war? Daß die 1729 aufgeführte Matthäus-Passion mit ihrer Gesamtlänge von wenigstens drei Stunden³⁶ nicht nur regen Zuspruch, sondern durchaus auch das Gegenteil erfahren haben könnte, ist vielleicht nicht nur reine Spekulation. Zumindest wäre zu fragen, ob eine figurale Passionsmusik mit einer derartigen Überlänge unter den damaligen Zuhörern durchweg ungeteilte Bewunderung und Begeisterung auslöste, oder ob sie nicht doch den Widerstand herausgefordert hat – vor allem unter den Vorgesetzten bei Kirche, Stadt und Schule. Als der Universitätsprofessor Johann Florens Rivinus am Karfreitag (26. März) 1728 mit ausdrücklicher „Concession“ des Kurfürsten in der Kirche St. Pauli eine Passionspredigt im Vesperegottesdienst stiftete,³⁷ wurde von ihm kategorisch verordnet, „daß vor der Predigt 2. Sterbe oder *Passions*-Lieder, und 2. dergl. nach der Predigt, unter einer *doucen Music*,³⁸ ohne alles *figuriren*“ abgesungen werden sollen „damit die ganze Gemeinde zugleich mit singen könnte“.³⁹ Es gab also in der Tat Vorbehalte gegen die figurale Passionsmusik, vor allem wenn sie (wie im Fall der Matthäus-Passion) derart auszuufern drohte.

11. Nach all dem bisher Gesagten stellt sich die Frage, ob eine „Urfassung“ der Matthäus-Passion eher die Länge von einer der beiden anderen Passionen hatte und erst 1729 durch die Hinzunahme zusätzlicher Arien und *Accompagnati* zur „Großen Passion“ erweitert wurde. Dies wäre dann im Zusammenhang mit der Komposition der vierteiligen Köthener Trauermusik erfolgt und es geschah vor dem Hintergrund der Verfügbarkeit von zusätzlichen Musikern nach der Übernahme des Collegium musicum.

Nicht gänzlich auszuschließen wäre auch, daß Bach die Passionsgeschichte zunächst nicht in voller Länge vertonte, wie es etwa in der 1726 aufgeführten

³⁶ Ob die zumeist recht bewegten Tempi gegenwärtiger Darbietungen den damaligen entsprachen, erscheint mir eher zweifelhaft. Selbst für die am 31. März 1833 erfolgte Aufführung mit der Sing-Akademie zu Berlin ist auf der Titelseite (D-Bsa, SA 5133) eine Konzertdauer von 18.30 bis 21.00 Uhr handschriftlich vermerkt. Außer dem stark gekürzten Passions-Evangelium erklangen lediglich 7 *Accompagnati*, 3 Arien, Eingangs- und Schlußchor sowie der Choralchor „O Mensch beweine dein Sünde groß“.

³⁷ Das von Rivinus gestiftete Kapital betrug 120 Taler.

³⁸ Unter einer stillen Musik.

³⁹ Stadtarchiv Leipzig, *Acta die hiesige Paulinerkirche betr., Tit. VII C (F) 24*, fol. 204r–205r.

Markus-Passion von [Gottfried] Keiser der Fall ist.⁴⁰ Dies war grundsätzlich bei den in Hamburg musizierten Passionsmusiken üblich. In Carl Philipp Emanuels Bachs Matthäus-Passion für 1769 (und in allen anderen nachfolgenden Fassungen des Werkes) beginnt der Passionsbericht erst an der Stelle „Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe“.⁴¹

Die nachfolgende Übersicht zeigt, welche Arien der Matthäus-Passion wohl als Parodie und welche allem Anschein nach als Originalkompositionen anzusehen sind. Bezüglich der Sätze 6, 8, 13, 20, 23, 39, 49, 57 und 68 beziehe ich mich auf die Analysen von Burkhard Stauber.

Nr. 6 „Buß und Reu“: Parodie

Nr. 8 „Blute nur, du liebes Herz!“: Parodie

Nr. 13 „Ich will Dir mein Herze schenken“: Originalvertonung

Nr. 20 „Ich will bei meinem Jesu wachen“: Solostimme original, Chorpartien wohl Parodie

Nr. 23 „Gerne will ich mich bequemen“: Originalvertonung

Nr. 27a „So ist mein Jesus nun gefangen“: nicht in der Trauermusik enthalten, Originalvertonung

Nr. 30 „Ach! nun ist mein Jesus hin!“: nicht in der Trauermusik enthalten, Originalvertonung

Nr. 35 „Geduld! wenn mich falsche Zungen stechen“: nicht in der Trauermusik enthalten, vielleicht nicht original, sondern einem unbekanntem Werk entlehnt.

Nr. 39 „Erbarme dich, mein Gott“, Originalvertonung

Nr. 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder!“: nicht in der Trauermusik enthalten, vielleicht nicht original, sondern einem unbekanntem Werk entlehnt.

Nr. 49 „Aus Liebe will mein Heiland sterben“: Parodie. Diese Arie mit dem vorhergehenden *Accompagnato-Rezitativ* „Er hat uns allen wohlgetan“ könnte erst 1729 in die Passion nachträglich eingefügt worden sein.⁴² Denn der Übergang von der Textstelle „Was hat er denn Übels getan?“ (Pilatus) erfolgt har-

⁴⁰ Diese beginnt erst an der Stelle „Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten“.

⁴¹ Die Hamburger Passionsaufführungen sollten auf rund eine Stunde Dauer begrenzt bleiben.

⁴² Nachträglich eingeschoben wurde beispielsweise auch die Arie „Himmel reiße, Welt erbebe“ in der zweiten Fassung der Johannes-Passion (1725). Nur hier erscheint mir der Anschluß an die vorausgegangene Choralstrophe „Ich, ich und meine Sünden“ inhaltlich unlogisch. Die Arie ist textlich und dramaturgisch am ehesten vorstellbar im direkten Anschluß an die Bibelstelle „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebe, und die Felsen zerrißen“ (Mt 27, 51–52). Die Arie war ursprünglich wohl anders positioniert. Bach hat sie – vermutlich aus dramaturgischen Erwägungen heraus – bei einer erneuten Aufführung konsequenterweise wieder entfernt.

monisch und modulatorisch nahtlos zur nächsten Passage „Sie schrien aber noch mehr und sprachen:“ (Evangelist).

Nr. 52 „Können Tränen meiner Wangen“: vielleicht nicht Originalvertonung, sondern einem älteren unbekanntem Werk entlehnt

Nr. 57 „Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen“: Originalvertonung

Nr. 60 „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt“: nicht in der Trauermusik enthalten, Originalvertonung

Nr. 65 „Mache dich, mein Herze rein“: vielleicht Originalkomposition, beziehungsweise einem älteren unbekanntem Werk entlehnt

Stauber vernachlässigt den Eintrag in der Viola-Stimme zum Sanctus (BWV 232^{III}), weswegen er den Satz als genuin für die Trauermusik ansieht.

Nr. 68 „Wir setzen uns mit Tränen nieder“: Originalvertonung

*

Fazit

12. Meines Erachtens weisen Staubers Analysen zum Wort-Tonverhältnis viel eher auf eine Passions-Fassung, die bereits vor 1729 existiert haben könnte und die sowohl für die doppelchörige Matthäus-Passion als auch für die Trauermusik als – wie auch immer geartete – Vorlage gedient hat. In Ermangelung weiterer Quellen wäre es verfrüht, präzisere Aussagen darüber treffen zu wollen. Und schon gar nicht sollte der Versuch unternommen werden, sie als Anregung für eine der vielen „Rekonstruktionen“ heranzuziehen. Mein Anliegen ist lediglich, die Diskussion noch einmal neu zu beleben. Denn allem Anschein nach hatte Bachs „Große Passion“ eine viel kompliziertere und wohl längere Vorgeschichte, als wir uns heute vorstellen. Als die „Große Passion“ war sie im Verständnis der Schüler und Söhne Bachs ein Pendant zur „Großen Catholischen Messe“ von 1749 und damit ein Werk, das Bach in Gestalt jener 1736 erstellten einzigartigen Schönschriftpartitur der Nachwelt und mit seinem persönlichen Bekenntnis zum originalen Bibeltext hinterlassen wollte.