

Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäus-Passion (BWV 244)

Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt¹

Von Sachiko Kimura (Bochum/Tokyo)

Nach dem Tode Johann Sebastian Bachs verließen seine geistlichen Vokalwerke zunächst die musikgeschichtliche Bühne. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts wurden sie zwar in einem gewissen Kreis überliefert, nach unseren heutigen Kenntnissen jedoch nur selten aufgeführt. Bachs Vokalwerke waren für diejenigen, die sie überhaupt kannten, unschätzbare, aber alte, geheimnisvolle, unverständliche Musik mit geschmackswidrigen deutschen Texten. Als Felix Mendelssohn Bartholdy ungeachtet dieser problematischen rezeptionsgeschichtlichen Situation Bachs Matthäus-Passion am 11. März 1829 in der Berliner Singakademie aufführte, waren alle Zuhörer zutiefst beeindruckt und schätzten das Werk sehr hoch. Wie aus Goethes Weimarer Äußerung, „Es ist mir, als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte“, ersichtlich wird, beeindruckte diese Wiederaufführung nicht nur die gebildeten Kreise in Berlin, sondern vielerorts in Deutschland. Nach dieser Aufführung wurden nach und nach auch andere große geistliche Vokalwerke Bachs in die Konzertprogramme aufgenommen und erfreuten sich allgemeiner Wertschätzung: Nun setzte die Wirkungsgeschichte Bachscher Werke ein, die der sogenannten Bachbewegung große Triebkraft verlieh.

Die bisherigen Untersuchungen über die Wiederaufführung Mendelssohns scheinen von dieser besonderen musikgeschichtlichen Wichtigkeit motiviert zu sein. Dieses Ereignis wird hauptsächlich sozialgeschichtlich betrachtet und die rein musikalische Seite dieser Aufführung, nämlich, wie Mendelssohn dieses Werk aufführungspraktisch behandelt hat, wird kaum erwähnt. Selbst die Arbeit Martin Gecks, der umfangreiches zeitgenössisches Dokumentenmaterial zusammentrug und die ideengeschichtliche Bedeutung dieser Wiederaufführung herausarbeitete, legte auf die aufführungspraktische Seite keinen besonderen Akzent: Daher bleibt auf dieser Seite noch viel zu überprüfen. Da Mendelssohns Aufführungsweise von einer Zeit geprägt war, in der die Akzeptanz für Bachs geistliche Vokalmusik nur gering war, und seine Aufführungspraxis sicherlich stark von der Hochschätzung dieses Werkes geprägt ist, ist die aufführungspraktische Untersuchung besonders wichtig für das Verständnis dieser Wiederaufführung. Darum möchte die Verfasserin in der vorliegenden Arbeit durch die Untersuchung von Mendelssohns Eintragungen in der Partitur, dem gesamten Chor- sowie Instrumentalstimmensatz den Blick auf die musikalische Praxis lenken und den musikalischen Gehalt dieser Wiederaufführung beleuchten.

¹ Diese Arbeit wurde 1992 als Diplomarbeit bei der Staatlichen Universität Tokyo für bildende Künste und Musik (Tokyo Geijutsu Daigaku) eingereicht. – Für die vorliegende Veröffentlichung wurde sie redaktionell überarbeitet, aber nur unwesentlich gekürzt. Aus herstellungstechnischen Gründen konnten die zahlreichen kleinformatigen Abbildungen und kurzen Notenbeispiele nicht übernommen werden. (Anm. der Redaktion).

1. Die Quellen

Als Hauptmaterialien dienen der vorliegenden Arbeit die folgenden beiden in der Bodleian Library Oxford aufbewahrten Handschriften: 1. Partiturabschrift, Signatur: *Ms. M. D. Mendelssohn c.68* und 2. Stimmen, Signatur: *Ms. M. D. Mendelssohn b.8, b.9* sowie *Ms. Mus. d.210*, beide mit Eintragungen Mendelssohns. Die Partitur, einen 352 Seiten umfassenden Hochfolio-Band, bekam Mendelssohn im Jahre 1823 und benutzte sie nicht nur für seine eigene Einstudierung, sondern auch als Dirigierpartitur. Diese Partiturabschrift ist offenbar eine Kopie von Carl Friedrich Zelters zweiter Partiturabschrift² und teilt mit dieser folgende Besonderheiten:

1. Das Rezitativ „Ach Golgotha“ (Satz 59) enthält den Lautenpart der Frühfassung.
2. Die Alto-Partie ist im Sopranschlüssel notiert. Dies ist charakteristisch für die um und nach 1800 entstandenen Partituren der Berliner Singakademie.
3. Der Continuo wird nur im untersten System notiert (auch in doppelchörigen Sätzen).

Der Schreiber ist Eduard Rietz, Konzertmeister des ersten Orchesters bei der Wiederaufführung von 1829. Da diese Partitur nicht nur für die beiden Gesamtauführungen von 1829 sondern auch 1841 zur Verfügung stand, lassen sich in ihr zwei verschiedene Phasen von Mendelssohns Eintragungen erkennen. In den früheren, ausschließlich mit Bleistift vorgenommenen Eintragungen kann man außerdem zwei unterschiedliche Formen beobachten: Eine helle, behutsame Schrift einerseits und eine dunkle, dicke, energische Schrift andererseits. Für die späteren Eintragungen, geringer an Zahl als die früheren, benutzte Mendelssohn zwei Arten von Stiften: Normalen Bleistift und roten Farbstift.³ Diese Schriftformen werden weiter unten näher beschrieben.

Die Stimmen wurden aus der Partitur *c.68* von mehreren Schreibern (Eduard Rietz, Julius Rietz, Friedrich Knuth und anderen) herausgezogen und übernehmen die meisten Eintragungen Mendelssohns in der Partitur. Außerdem trug Mendelssohn an manchen Stellen eigenhändig weitere Hinweise ein. Diese Stimmen sind daher ebenso wichtig wie die Partitur, weil sie manche wichtige Informationen enthalten, die in der Partitur nicht zu finden sind. Die Bodleian Library bewahrt die Stimmen unter drei Signaturen auf: *Ms. M. D. Mendelssohn b.8* umfaßt die Stimmen für Streicher, *b.9* die Bläserstimmen sowie die für die Aufführung im Jahre 1841 neu angefertigten Stimmen; *Ms. Mus. d.210* enthält 8 Stimmen für die beiden Chöre (siehe Anhang, Seite 110, Tabelle 1). Leider sind die Stimmen für die Solosänger verschollen. Aus der Zahl der Instrumentalstimmen läßt sich folgern, daß das Orchester nicht besonders groß war.⁴

² Siehe Dürr 1974, S. 94–96. Diese Partiturabschrift, ehemals im Besitz der Singakademie (Signatur 1939b), ist seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verschollen. – Zu den im folgenden verwendeten Literaturabkürzungen vgl. S. 109.

³ Obwohl die Farbe zur Zeit braun ist, scheint sie ursprünglich rot gewesen zu sein.

⁴ Nach Mintz 1954 betrug die Zahl der Instrumentalisten etwa die Hälfte der Sänger. Die Zahl der Sänger war 158 Personen, einschließlich der Solisten. Vgl. Geck 1967, S. 35.

2. Die Schriftformen

Wie wir oben gesehen haben, gibt es in der Partitur *c.68* drei Schriftformen aus zwei unterschiedlichen Perioden mit zwei Stiften. Bevor wir den konkreten Inhalt der Eintragungen Mendelssohns genau untersuchen, sollte der Unterschied zwischen den Schriftformen so klar wie möglich beschrieben werden.

Die Handschrift Mendelssohns in der Partitur kann zunächst in zwei Perioden aufgeteilt werden. Mendelssohn leitete dreimal in seinem Leben eine Gesamtaufführung der Matthäuspassion: Am 11. und 21. März 1829 in Berlin sowie am 4. April 1841 in Leipzig. Das Konzert am 11. März 1829 ist die Aufführung, die bis jetzt als die eigentliche Wiederaufführung der Matthäuspassion gilt. Das folgende Konzert am 21. März 1829 war zusätzlich für diejenigen anberaumt worden, die am 11. März 1829 in dem überfüllten Saal keinen Platz gefunden hatten. Dementsprechend dürfte die Aufführungsweise in diesem zweiten Konzert als grundsätzlich gleich wie die im ersten Konzert zehn Tage vorher betrachtet werden. Die dritte Aufführung fand im Jahre 1841 am Palmsonntag in der Leipziger Thomaskirche in der Reihe der „Historischen Konzerte“ statt.⁵ Somit liegt es nahe, die Handschrift Mendelssohns in der Partitur zwei Perioden, um 1829 und um 1841, zuzuweisen. Obwohl es denkbar ist, daß er noch in anderen Fällen – ohne Zusammenhang mit einer Aufführung – die Partitur studierte, kann diese Möglichkeit hier nicht berücksichtigt werden.

Die Handschrift der Zeit um 1829 weist zweierlei Schriftformen auf. Die eine besteht aus hellfarbigen, behutsamen Eintragungen wie Satznummer, Vortragsbezeichnung, Tempoangabe, Dynamik, Bindebogen, Akzidens, Änderung von Tönen, Streichung von Sätzen⁶ und ähnliches. Diese Schriftform stimmt mit der Notenschrift Mendelssohns aus dieser Periode überein. Die Eintragungen wurden vor dem Beginn der Proben vorgenommen und in die Stimmen *b.8*, *b.9* und *d.210* genau übertragen. Die andere besteht aus dunklen, energischen Eintragungen wie Continuo-Bezifferung, schräge Linie für die Streichung von ganzen Sätzen oder Satzteilen, „vide“-Zeichen und ähnliches. Diese wurden wahrscheinlich in der Zeit der Proben von Februar bis März 1829⁷ in Eile geschrieben.

Da die Schriftform in den Sätzen, die Mendelssohn bei den Aufführungen 1829 wegließ, aber 1841 wahrscheinlich aufführte, ganz anders ist als diejenige von 1829, kann man die Eintragungen um 1841 von den anderen unterscheiden. Darüber hinaus stimmt diese Schriftform mit seiner Notenschrift um 1841 überein. Wie oben erwähnt, verwendete Mendelssohn dabei Blei- und Rotstift. Der Choral „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (Satz 29) enthält die meisten Eintragungen mit Rotstift.

⁵ Außer diesen Gesamtauführungen leitete Mendelssohn später am 23. April 1843 im Leipziger Gewandhaus die Tenorarie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (Satz 20). Vgl. Schumann 1982, S. 728, und Dörffel 1884, S. 215.

⁶ Auf die einen ganzen Satz umfassende Streichung wurde vor der Anfertigung der Stimmen mit dem Vermerk „bleibt weg“ hingewiesen. Dazu wurde später eine schräge Linie ergänzt, um die Streichung zu verdeutlichen. In anderen Fällen wurde eine partielle Streichung durch Überklebung, mit einer schrägen Linie oder einem Netz usw. kenntlich gemacht.

⁷ Die Proben fanden am 2., 9., 16., 17., 23. und 24. Februar sowie am 2. und 3. März statt. Die Generalprobe war am 10. März. Siehe Geck 1967, S. 32.

3. Striche

1. Streichung und Ummumerierung von Sätzen

Unter allen Eintragungen sind die Streichungen für uns die auffälligsten. Sie fallen um so mehr ins Auge, als Mendelssohn den verbliebenen Sätzen neue Nummern von 1 bis 35 gab. Diese Ummumerierung bedeutet freilich nicht, daß Mendelssohn die 78 Sätze des Originals in seiner Abschrift auf 35 vermindert hätte, sondern daß er nach der Streichung entsprechend seiner eigenen Zählung den Sätzen neue Nummern zuteilte. Zum Vergleich wird eine Tabelle mit den Nummern von BWV, NBA, den ursprünglichen Nummern der Abschrift *Ms. M. D. Mendelssohn c.68* sowie Mendelssohns Ummumerierung beigegeben (siehe Anhang, Seite 111ff., Tabelle 2).

Aus Mendelssohns Numerierung für die Aufführung im März 1829 lassen sich die folgenden drei Hauptregeln ableiten:

1. Eingangsschor, Schlußchor sowie Choräle haben eigene Nummern.
2. Sätze mit freier Dichtung (Rezitative, Arien) und Sätze nach Evangelientext werden getrennt nummeriert.
3. Bei Sätzen mit freier Dichtung wird das Satzpaar Rezitativ und Arie unter einer gemeinsamen Nummer eingeordnet. Bei den Sätzen aufgrund des Evangelientextes gilt eine Nummer so lange, bis ein frei gedichteter Satz oder ein Choral folgt.

Infolge dieser Numerierungsregeln ist der Umfang der einzelnen umnummerierten Sätze ziemlich unterschiedlich.

Es stellt sich die Frage, wann überhaupt Mendelssohn diese Numerierung vornahm. Die Stimmen (*b.8*, *b.9* und *d.210*) folgen bereits der neuen Numerierung bis No. 35. Demnach muß diese (wie auch die Streichung der Sätze) vor der Herstellung der Stimmen vollzogen worden sein. Der genaue Zeitpunkt ist zwar nicht nachweisbar, doch muß er zwischen Mitte Dezember 1828, als das Datum des Konzerts festgelegt wurde,⁸ und Februar 1829, als die Proben begannen, liegen.

Exkurs: Einfügung von Sätzen bei der Aufführung am 4. April 1841

In Tabelle 2 sind die Nummern FMB: 6a und FMB: 6b vorhanden, die durch die drei für die Aufführung von 1829 geltenden Hauptregeln nicht erklärt werden können. Betrachtet man zuerst FMB: 6a (Satz 8) „Blute nur, du liebes Herz“ in der Partiturabschrift, so kann man die spätere Handschrift Mendelssohns ohne Schwierigkeiten erkennen. Darum läßt sich vermuten, daß FMB: 6a ein bei der Aufführung 1829 gestrichener, aber 1841 neu aufgenommenener Satz ist. Betrachtet man andererseits die Stimmen dieses Satzes, findet man in der Continuo-Stimme (Chorus I) in *b.8*, einen Hinweis „Einlagen No. 6a Aria“. Ferner enthalten die Stimmen *b.9* einen Satz Instrumentalstimmen für FMB: 6a.⁹ Dies bestätigt die Richtigkeit der Annahme, daß der Satz FMB: 6a 1841 neu aufgenommen wurde. FMB: 6 hatte

⁸ Am 13. Dezember 1828 wurde die Bitte um den Saal der Singakademie bei deren Vorsteher-schaft eingereicht.

⁹ Fl I, II, Vn I, II, Va in *b.9* (4), Vc et Basso I in *b.9* (3) und Org in *b.9* (9).

eigentlich die Sätze 7 und 9a–e enthalten, aber später wurde die Arie Nr. 8 (FMB:6a) dazwischen eingefügt. Nach der Hauptregel 2 (freie Dichtung wird vom Evangelium getrennt numeriert) gab Mendelssohn der Arie die neue Nummer FMB:6a und der letzten Hälfte des Evangeliums (Satz 9a–e) die Nummer FMB:6b.

Darüber hinaus enthalten noch vier Sätze spätere Eintragungen Mendelssohns: Satz 29, 42, 49 und 65. Von diesen weist Satz 29 „O Mensch, bewein dein Sünde groß“, der Schlußchoral des ersten Teils der Matthäus-Passion, auch viele Eintragungen aus dem Jahre 1829 auf. Dieser Satz wurde ohne Zweifel sowohl 1829 als auch 1841 aufgeführt, doch wurde – wahrscheinlich infolge veränderter Interpretation durch Mendelssohn – vieles erst im Zusammenhang mit der späteren Aufführung hinzugefügt. In den restlichen drei Sätzen vermischt sich die spätere Handschrift nicht mit der früheren.¹⁰ Man kann ähnliche Umstände wie bei FMB:6a beobachten, jedoch ohne neue Numerierung in der Partitur.

In der Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Satz 42) findet sich auf der ersten Seite eine sehr blasse, schwer lesbare Bemerkung „bleibt weg“ sowie eine lange schräge Linie. Die Art der Streichung und die Schriftform sind hier zwar völlig identisch mit den Eintragungen bei anderen gestrichenen Sätzen, aber die Handschrift ist so blaß, daß angenommen werden könnte, Mendelssohn habe diese Eintragungen 1841 mit Radiergummi beseitigt. Nach Angabe einschlägiger Lexika¹¹ wurde der Radiergummi um 1770 erfunden. Nachdem 1839 ein neues Produktionsverfahren entwickelt worden war, verbesserte sich die Qualität merklich, und die betreffenden Unternehmen in Deutschland und Frankreich sowie in den USA erlebten eine Blütezeit. Somit hat die erwähnte Hypothese einigermaßen ihre Berechtigung. Außerdem können wir in der Continuo-Stimme (Chorus I) in *b.8* eine Eintragung „Einlagen No. 21 a“ finden, und die Stimmen für FMB:21 a¹² sind im Stimmensatz *b.9* vorhanden. Daraus ist zu schließen, daß diese Arie – Satz 42 – 1841 neu aufgenommen wurde. Der nächste in Frage kommende Satz, die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ (Satz 49), weist auch in der Partitur die blasse, wahrscheinlich ausradierte Bezeichnung „bleibt weg“ auf, und in der Continuo-Stimme heißt es „Einlagen No. 22a Aria Tacet“. Zudem enthält der Stimmensatz *b.9* die ergänzenden Instrumentalstimmen.¹³ Die letzte hier anzuführende Arie, „Mache dich, mein Herze, rein“ (Satz 65), weist in der Partitur weder eine ausradierte Eintragung auf noch die Nummer für die Aufführung von 1829. Aber in der Continuo-Stimme ist „segue Einlagen No. 32a Aria“ zu lesen, und die Stimmen für FMB:32 a¹⁴ sind in *b.9* überliefert.

In den obengenannten vier Sätzen lassen sich in der Partitur Mendelssohns spätere Schriftformen beobachten. Außerdem sind im Stimmensatz *b.9* noch später entstandene Stimmen für den Choral „Wer hat dich so geschlagen“ (Satz 37) als „No. 19a“ enthalten¹⁵. Dieser Choral ist auch den Chorstimmen *d.210* als neues

¹⁰ Außer der Bezeichnung „bleibt weg“, die später mit Radiergummi beseitigt wurde. Siehe unten.

¹¹ Nach Angaben einer japanischen Enzyklopädie von 1984.

¹² Vn I Solo, Vn I Ripieno, Vn II, Va in *b.9* (6) und Vc et Basso I in *b.9* (3).

¹³ Fl, Cl I, II in A in *b.9* (7).

¹⁴ Vn I, II, Va, Cl I, II in B, Basso in *b.9* (8) und Vc et Basso I in *b.9* (3).

¹⁵ Vn II, Fl I in *b.9* (5), Vn I in *b.8* Folio 183, Vc et Basso I in *b.9* (3) und Org in *b.9* (9).

Blatt hinzugefügt. Obwohl es in der Partitur lediglich eine undeutliche, schwer erkennbare schräge Linie gibt, kann man sicher folgern, daß auch dieser Choral 1841 neu aufgenommen wurde.

Kurz zusammengefaßt: Die 1829 gestrichenen vier Arien (Satz 8, 42, 49 und 65) und ein Choral (Satz 37) wurden bei der Aufführung im Jahr 1841 neu aufgenommen.

Der Textdruck ist eine weitere wichtige Grundlage für Erkenntnisse zur Streichung von Sätzen bei der Aufführung von 1829. Hier wurde ein Exemplar im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin (Signatur: *Mus. Tb 70*) konsultiert. In diesem Druck ist der Text unnummeriert. Aber sonst stimmen die Befunde hinsichtlich der Streichung ganzer Sätze mit meiner Folgerung überein, das heißt, es fehlen die fünf Einlagen aus dem Jahr 1841. Damit ist der Sachverhalt der Streichung von Sätzen für die Aufführung am 11. März 1829 geklärt.

Bei den 1829 gestrichenen Sätzen handelt es sich um:

- 14 frei gedichtete Sätze:
 - 4 Rezitative (Satz 12, 22, 34, 56),
 - 10 Arien (Satz 8, 13, 23, 35, 42, 49, 52, 57, 60, 65),
- 6 Choräle (Satz 17, 32, 37, 40, 44, 46)

Die Matthäus-Passion enthält 26 frei gedichtete Sätze (11 Rezitative und 15 Arien) sowie 13 Choräle (einschließlich des Schlußchorals des ersten Teils), von denen etwa die Hälfte gestrichen wurde.

Was war der Grund für so umfangreiche Streichungen? Die Ausdehnung der Matthäus-Passion verlangt sowohl von den Ausführenden als von den Zuhörern ein hohes Maß an Konzentration. Es ist zwar sicher, daß Konzerte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr lange dauerten, aber sie bestanden aus vielerlei Stücken mit verschiedensten Besetzungen, um in das Programm Abwechslung zu bringen. Unter den einschlägigen Werken aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, etwa Oratorien, findet sich kein so großes Werk wie Bachs Matthäus-Passion. Darum dürften manche Sätze in einem so großen Werk, besonders Arien, um der Aufführenden sowie der Zuhörer willen getilgt worden sein, um die Qualität des Konzerts zu erhöhen. Durch diese Streichung wird die Länge des Gesamtwerkes – verglichen mit heutigen Darbietungen – auf etwa zwei Drittel verkürzt (vgl. Anhang, Seite 114, Tabelle 3).

Dennoch wurde diese Streichung nicht willkürlich vorgenommen, und ihr Wesen ist anderer Natur, als manche heutige Reduzierung auf Höhepunkte. Mendelssohns Streichungsverfahren dürfte, wie Geck in seiner Monographie vermutet,¹⁶ das eine Ziel verfolgen, den Zuhörern die dramatischen Konturen des biblischen Passionsberichtes zu verdeutlichen. Von diesem Gesichtspunkt betrachtet, kann man den Grund, warum die frei gedichteten Arien und Rezitative sowie Choräle gestrichen sind, leicht verstehen: Diese Sätze retardieren den Fortgang der Erzählung. Und infolge der Streichungen erhielt beispielsweise der erste Choral des zweiten Teils „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Satz 54) einen bedeutenden dramaturgischen Effekt; wir können dessen Eindruck bei den damaligen Zuhörern nicht hoch genug

¹⁶ Geck 1967, S. 41.

veranschlagen. Ein weiterer Grund für die Weglassung der Arien könnte mit der Möglichkeit des Vorwurfs zusammenhängen, daß die Matthäus-Passion, ein geistliches Werk, zu opernhaft sei¹⁷.

2. Kürzung des Evangelienberichtes

Eine genauere Betrachtung des Textdruckes zeigt, daß außer der Streichung ganzer Sätze auch Kürzungen des Evangelienberichtes vorkommen. Dieses partielle Streichen ist in der Partitur leicht erkennbar: beispielsweise an einem Kreuz (X), einer schrägen Linie, einer gitterartigen Durchstreichung, dem Vermerk „vide“ („vi“ am Anfang des weggelassenen Teils und „=de“ an seinem Ende, beide oft mit dem Zeichen $\#$ versehen), der Zeichnung eines Fingers nach einem gestrichenen Teil, dem Verweis auf nachfolgende Seiten und auf deren Anfangsworte.

Andererseits lassen die Stimmen zwei verschiedene Phasen bei der Kürzung des Evangeliums erkennen: Die von Anfang an nicht eingetragenen Partien und die in den Stimmen erst nachträglich gestrichenen Stellen. So ist im Falle von Satz 45a „Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit“ in der Continuo-Stimme (Chorus I) die Stelle von Takt 13b bis Takt 21 nicht vorhanden, weil diese Streichung bereits vor der Anfertigung der Stimme festgelegt worden war. Dagegen ist die direkt davorstehende Stelle von Takt 8b bis Takt 13a überklebt worden, um diese Streichung kenntlich zu machen. Derartige Phasen von Streichungen werden auch in der Partitur deutlich: In die Takte 8b und 13b sind die Zeichen $\#$ und „vi“ eingetragen, um auf den Anfang der gestrichenen Stelle hinzuweisen, dazu in Takt 8b „Aber die Hohenpriester“, die nachfolgende Seite und der Textanfang nach der weggelassenen Stelle. Also können wir zwischen den bereits vor der Anfertigung der Stimmen gestrichenen Stellen und den später, wahrscheinlich in den Proben (da in der Partitur der dunkle, energische Schriftzug Mendelssohns erkennbar ist) gestrichenen Stellen deutlich unterscheiden. Die vor der Herstellung der Stimmen gestrichenen Stellen des Evangeliumstextes sind:

Matthäus 26, 60a (Satz 33)	27, 36–37 (Satz 58a)
27, 8–10 (Satz 43)	27, 55–56 (Satz 63c)
27, 18–19 (Satz 45a)	27, 61 (Satz 66a)

Die nach dem Abschreiben der Stimmen gestrichenen Stellen sind:

Matthäus 26, 58 (Satz 31)	27, 17 (Satz 45a)
27, 13–14 (Satz 43)	27, 33–34 (Satz 58a)

Die insgesamt gestrichenen Stellen des Evangeliums sind:

Matthäus 26, 58 (Satz 31)	27, 33–34 und 36–37 (Satz 58a)
26, 60a (Satz 33)	27, 55–56 (Satz 63c)
27, 8–10 und 13–14 (Satz 43)	27, 61 (Satz 66a)
27, 17–19 (Satz 45a)	

Eine genauere Betrachtung dieser gestrichenen Stellen zeigt, daß es sich um nicht unmittelbar auf das Leiden Jesu bezogene Berichte oder um Wiederholungen han-

¹⁷ Bereits zu Bachs Lebzeiten wurde an Passionsmusiken Kritik geübt, daß diese mit ihrer großzügigen Besetzung wie „Opera-Comödie“ seien. Vgl. Platen 1991, S. 214.

delt. Als Beispiel für jene könnte Mt 27, 8–10 (Satz 43) genannt werden, für diese Mt 27, 17–19 (Satz 45a).

Zeitgründe wie bei der Streichung frei gedichteter Arien können nicht maßgebend dafür gewesen sein, manche Stellen aus dem Evangelium zu streichen. Vielmehr dürfte Mendelssohn diese Teile weggelassen haben, um seiner Zuhörerschaft die Konturen der Passionsgeschichte so dramatisch und deutlich wie möglich darzustellen, so daß sie mit kontinuierlichem Interesse und Konzentration die Passion bis zum Ende hörte.

3. Kürzung des Da Capo

Eine weitere Art des Streichens von Satzteilen im Jahr 1829 ist die Verkürzung von zwei Arien und einem Chor hinsichtlich der Wiederholung eines Formteils. Im Falle der Arie „Buß und Reu“ (Satz 6), einer Da-Capo-Arie, ist in der Partitur in Takt 12, am Ende der instrumentalen Einleitung, „Fine“ eingetragen. Geck vermutete in bezug auf diese Arie, daß bei der Erstaufführung durch Mendelssohn nur die Instrumentaleinleitung gespielt worden sei. Aber da diese Arie im Textdruck enthalten ist und eine Eintragung Mendelssohns von 1829 auch im Vokalpart zu finden ist, kann man schließen, daß diese Arie gesungen und lediglich der zweite A-Teil der ABA-Form nicht wiederholt wurde. Und bei der Arie „Erbarme dich“ (Satz 39) wurden vor dem originalen Da-Capo-Hinweis die Segno-Zeichen zwischen den Systemen und dementsprechend auch am Anfang von Takt 7 der Abschrift (NBA: T. 47) eingetragen,¹⁸ so daß auf diese Weise das instrumentale Nachspiel (T. 47–52) verkürzt wurde. Diese beiden Striche sind in den Stimmen mit Bleistift eingetragen. Deshalb dürften sie erst nach der Herstellung der Stimmen festgelegt worden sein. Im Falle des Schlußchors „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ (Satz 68) wurden zwei Da-Capo-Zeichen am Ende des B-Teils in „dal Segno“ geändert und die Segno-Zeichen am Anfang von Takt 7 eingetragen, um so das ganze Zwischenspiel (NBA: T. 81–92) zu streichen. Hiernach geht der Chor nach dem B-Teil unmittelbar, ohne Atempause, auf den A-Teil zurück. Diese Streichung scheint vor der Anfertigung der Stimmen vorgenommen worden zu sein, da die Segno-Zeichen sowohl in den Instrumental- als auch in den Chorstimmen mit Tinte geschrieben sind. Auch Satz 49 und 56, die für die spätere Aufführung hinzugefügten Arien, sind in der gleichen Weise gekürzt.

4. Bearbeitung und Umbesetzung

1. Die Instrumentierung des Rezitativs Satz 63a

Wie wir oben gesehen haben, tilgte Mendelssohn für die Wiederaufführung 1829 manche Sätze sowie Teile von Sätzen. Außer solchen Streichungen veränderte er auch an manchen Stellen Bachs Original. Unter diesen Partien verdient die Instrumentierung des Rezitativs „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“ eine intensivere Betrachtung. In der Partitur steht „N. B. die übrigen Instrumente zu die-

¹⁸ Auch die Töne der Solovioline in der vierten Zählzeit von T. 46 wurden geändert, um einen glatten Fortgang zu erzielen.

sem Rezitativ stehen im Anhang“. Dieser Anhang, wahrscheinlich ein Partiturteil mit Mendelssohns autographischer Instrumentierung, ist leider verschollen, aber wir können aus den Stimmen diese Instrumentierung rekonstruieren (siehe Notenbeispiel Seite 118). Auffällig an dieser Instrumentierung sind:

1. Die Betonung des ersten Sextakkordes durch Teilung von Violino I, II und Viola.
2. Das Unisono in Zweiunddreißigstelnoten von allen Stimmen bis T. 4.
3. Die Betonung von verminderten Septimakkorden ab T. 4b durch Tremolo mit Sforzati.
4. Die Verlängerung des mit „dimin.“ bezeichneten Taktes 9b: Dieser umfaßt sechs Viertel.

Diese Instrumentierung soll die Darstellung des im Text erwähnten Erdbebens verdeutlichen.

Einen scharfen Gegensatz zu diesem instrumentierten Rezitativ bildet der unmittelbar davor befindliche Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ (Satz 62), der 1829 ohne Instrumentalbegleitung („a cappella“) gesungen wurde. Alle Stimmen, außer der Klarinette, enthalten zwar diesen Choral, aber mit Vermerken wie „tacet“, „Ohne Begleitung“ oder „sans accompagnement“ mit Bleistift (demzufolge ein Hinweis, der erst nach der Anfertigung der Stimmen eingetragen wurde). Das mit Streichern besetzte Rezitativ Satz 63a nach dem „a cappella“ Choral ist sicherlich sehr spannungserfüllt und konnte einen großen dramaturgischen Effekt erzielen.

2. Änderung von Tönen in den Singstimmen

An den Singstimmen nahm Mendelssohn zahlreiche Veränderungen vor. Daher müssen wir jeweils einen fortlaufenden Abschnitt zu einer Stelle zusammenfassen. Eine „Stelle“ umfaßt nach dieser Rechnungsweise mindestens eine Note, höchstens drei Takte, und mehrere Stellen können in demselben Satz begriffen sein.

Die meisten Veränderungen betreffen den Evangelisten-Part (Tenore) mit 35 Stellen. Davon stimmen 32 Stellen mit der Continuo-Stimme (Chorus I) überein: Die meisten wurden also bereits vor dem Abschreiben der Stimmen vorgenommen. Der Sachverhalt läßt zwei Gründe vermuten: Zum einen das Vermeiden einer zu hohen Stimmlage,¹⁹ zum anderen das Umgehen nicht leicht singbarer Intervalle. Die höhere Stimmlage kann ferner in zwei Typen, den Einzelton über g' und eine Folge höherer Töne, unterteilt werden. Die häufigste Methode Mendelssohns ist, den fraglichen Spitzenton oder die hohen Töne eine Oktave tiefer zu legen und gleichzeitig für einen glatten Anschluß nach beiden Seiten zu sorgen. Zum Beispiel wird in „Und er kam und fand sie aber schlafend“ (Satz 26) in T. 29 $a' e' cis' cis'$ („Jesus aber“) in $a h cis' cis'$ geändert. Andererseits bleibt der hohe Ton a' an manchen Stellen unverändert. Zum Beispiel in „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“ (Satz 63a) in T. 11–13 treten hohe Töne wie $fis' g' a'$ zwar sehr oft auf, aber Mendelssohn, obwohl er sie zunächst mit schrägen Linien gestrichen hatte, gab diese Änderung durch Ausradieren wieder auf und beließ die Töne in der hohen Lage. Anderenfalls wäre der Charakter dieses Rezitativs stark verändert worden. Daher brachte Mendelssohn nicht alle hohen Töne in eine tiefere Lage, sondern

¹⁹ Im Gegensatz dazu wurde an einer Stelle der für den Tenor sehr tiefe Ton cis in ais erhöht. Vgl. Satz 41 a, T. 9.

veränderte dem Anschein nach nur solche Stellen, die vom Kontext her sehr schwer singbar sind und die durch das Tiefersetzen nicht beeinträchtigt wurden.

Der zweite Punkt, das nur schwer singbare Intervall, ist natürlich nicht so genau vom ersten Punkt, der höheren Stimmelage, zu trennen, und kann an einem Beispiel erklärt werden. In Satz 50c „Da aber Pilatus sahe“ ist in T. 11–12 die Tonfolge *gis' eis' cis' a' a' a'* („daß er nichts schaffete“) in *gis' h cis' a a a* verändert. Sicherlich wurde die zweite Hälfte mit dem dreimaligen *a'* eine Oktave tiefer gelegt, um die hohe Stimmelage zu vermeiden. Aber lediglich wegen der Stimmelage ist es nicht nötig, den Ton *eis'* in *h* zu ändern, weil *gis'* unverändert bleibt. Darum könnte die Änderung von *eis'* in *h* hauptsächlich eine Maßnahme bedeuten, dem für den Sänger schwierigen Intervall auszuweichen.

Veränderungen anderer Partien kommen vergleichsweise selten vor. Im frei gedichteten Rezitativ für Tenor „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz“ (Satz 19) sind drei Stellen wegen des dort vorkommenden *h'* tiefer gelegt. Im Eingangschor (Satz 1) folgen in T. 87 im Tenor des ersten Chors drei hohe Töne *gis' h' a'* aufeinander. Hier sind die Eingriffe ziemlich kompliziert: Die Töne des Tenors werden vom Alt in der gleichen Stimmelage gesungen und der Tenor singt *h d' c'*, übernommen aus dem Alt *d'' h' c''*. Das letzte Beispiel ist die Arie „Erbarme dich“ (Satz 39). Diese ursprünglich für Alt bestimmte Arie wurde von der jungen Sopranistin Pauline von Schätzel gesungen. Darum mußten die zu tiefen Töne höher gelegt werden; derartiges ist an zwei Stellen zu beobachten (T. 31–32 und T. 38–40).²⁰

Sicherlich wurden die Änderungen von Tönen in dieser Weise ausschließlich wegen der Sänger vorgenommen. Besonders für den Tenor, dessen Stimmgebung sich am Anfang des 19. Jahrhunderts von der Kopfstimme (Falsett), wie zu Bachs Zeit, in die Bruststimme wandelte, machte sich Mendelssohn vermutlich das Ändern der für die Sänger mühsam zu erreichenden Töne zur Regel. Bei diesen Maßnahmen halfen ihm zweifellos der Rat des Sängers Eduard Devrient wie auch seine eigene Erfahrung aus der Tätigkeit in der Singakademie.

3. Besetzungsänderungen

Mendelssohns Eintragungen betreffen auch Besetzungsänderungen. In seiner Partitur der Matthäus-Passion²¹ sind vier Sonderinstrumente enthalten, die zu seiner Zeit nicht mehr in Gebrauch waren (siehe Tabelle 4): Oboe d'amore, Oboe da caccia, Viola da gamba und Laute. Von diesen waren die Viola da gamba und die Laute nach der Streichung der betreffenden Sätze entbehrlich. Die Stimmen für Oboe d'amore und Oboe da caccia besetzte Mendelssohn mit Klarinette und Corno di bassetto. Bei der Wiederaufführung 1829 betraf dies vier Sätze. Für die Rezitative „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz“ (Satz 19) und „Er hat uns allen wohlgetan“ (Satz 48), ursprünglich mit zwei Oboen da caccia (in F) besetzt, verwendete Mendelssohn zwei Klarinetten in A und ließ hierfür transponierte Stimmen abschreiben. Im Choral „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (Satz 29) wurden zwei Oboen d'amore (in A) von zwei Klarinetten (gleichfalls in A) ersetzt. Und die beiden Oboen da caccia (in F) im Rezitativ „Ach Golgotha“ (Satz 59) wurden in zwei Corni di bassetto (in F) verändert. In Satz 30 „Ach, nun ist mein Jesus hin“ wurde

²⁰ Gleichzeitig wurde der komplizierte Rhythmus vereinfacht.

²¹ Diese Partitur folgt zum Teil den Lesarten der Frühfassung. Dazu siehe S. 94.

auf den – unisono mit Flöte I verlaufenden – Part für Oboe d' amore I (Chorus I)²² verzichtet, indem Mendelssohn das Wort „Oboe“ mit Bleistift durchstrich. Später wurde dieser Part für die normale Oboe neu auf einem eigenen Blatt ausgeschrieben und ist in der Stimme *b.9* enthalten.

Hier sollen die Stimmen für zwei Klarinetten sowie Corni di bassetto von Chorus I (*Ms. M. D. Mendelssohn b.9-(I)*) untersucht werden. Diese Stimmen enthalten außer den obengenannten Eintragungen Notentext für Klarinetten in C für Satz 1 und 9b, und für Klarinetten in B für Satz 59.²³ Im Eingangschor duplieren die beiden Klarinetten den vom Sopran in *ripieno* gesungenen Cantus firmus. In die Stimme der zweiten Klarinette wird seltsamerweise eine Stimme für Oboe II von Chorus II eingeschoben. Diese spielt sowohl den Cantus firmus mit als auch zwischen den Choralzeilen eine eigene Partie. Nach Adolph Bernhard Marx wurden in der zweiten Aufführung am 21. März 1829 je zwei Flöten, Oboen und C-Klarinetten besetzt, um „dem ganzen Satz den ihm eigenthümlichen Orgelklang zu geben, und den Cantus firmus aus dem achttimmigen Chore hervorzuheben“.²⁴ Also verstärkten in der Aufführung am 21. März nicht nur zwei Klarinetten die Choralmelodie, sondern es wurden vermutlich auch für Oboe I, II und Flöte I, II von Chorus II neue Stimmen angefertigt, die sowohl den Cantus firmus als auch ihre eigenen Parts spielen. Die restlichen drei Stimmen für Oboe I, Flöte I und II sind verschollen.

Der nächste einschlägige Satz, „Wo willst du, daß wir dir bereiten“ (Satz 9b), ist ein Chor nach Evangelientext. Hier spielen die Klarinetten unisono mit den Flöten und Oboen. Diese Klarinettenstimmen sind von dem Kopisten, der das Abschreiben der Bläserstimmen für die Aufführung von 1829 übernahm, auf demselben Blatt mit Satz 1 eingetragen; auch diese Stimmen für Satz 9b müssen wir als neue Stimmen für die Aufführung am 21. März 1829, nicht für 1841, betrachten.

Das Rezitativ „Ach Golgotha“ (Satz 59) schreibt, wie oben erwähnt, bereits Stimmen für Corno di bassetto statt Oboe da caccia vor. In der Partitur steht „werden nicht ausgeschrieben. Siehe Anhang.“, ohne jedoch Instrumentennamen zu nennen. Aus der Tatsache, daß die Handschrift von Eduard Rietz (gestorben 1832) in der Stimme der Klarinette II vorkommt, ist zu folgern, daß diese ebenfalls für die Aufführung von 1829, nicht von 1841, bestimmt war. Diese Besetzungsänderung wurde möglicherweise vorgenommen, weil Mendelssohn den Klang von Klarinetten für passender als denjenigen der Corni di bassetto hielt, oder aber mit Rücksicht auf bestimmte Musiker.

Ferner änderte Mendelssohn in einigen Sätzen die Stimmfächer. In der Partitur ist im Rezitativ „Du lieber Heiland, du“ (Satz 5) „Sop[ran]o 1mo“, in den Arien „Buß und Reu“ (Satz 6) sowie „Erbarme dich“ (Satz 39) „Soprano solo“ und im Rezitativ „Ach Golgotha“ (Satz 59) „Soprano 2do“ eingetragen. In all diesen Fällen wurde Alt in Sopran geändert. Demzufolge bekamen die drei Sängerinnen je eine Arie zugeteilt.

²² In Mendelssohns Abschrift steht „Oboe“ statt Oboe d' amore geschrieben.

²³ Auf einem Blatt sind auf der Recto-Seite Satz 1 und 9b und auf der Verso-Seite Satz 59 notiert.

²⁴ *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 7, 1830, S. 97 ff. Zitiert nach Geck 1967, S. 40.

5. Weitere Anweisungen Mendelssohns

Außer Streichungen, Bearbeitungen und Umbesetzungen trug Mendelssohn viele Anweisungen in seine Partitur ein, unter der Voraussetzung, daß diese für die Ausführung und die Herstellung von Stimmen zur Verfügung gestellt werden sollte. Die Tempo- und Vortragsangaben am Beginn der Sätze sind in Tabelle 5 zusammengestellt. Am Ende des Satzes ist gelegentlich „attacca“ oder „volti“ eingetragen (siehe Tabelle 6). Innerhalb der Sätze (Notentext und Worttext) sehen wir vielerlei Bezeichnungen wie Dynamik, Akzent, Sforzato, Bogen, Haltebogen, Akzidenz. Sie sind sorgfältig allen Stimmen beigelegt, damit die Kopisten sie beim Herausziehen der Stimmen nicht versehentlich ausließen. Unter ihnen fallen die langdauernden Crescendi (beispielsweise über drei Takte, geschrieben „Crescendo“) auf. Bei Akzidenzen werden sowohl Warnungsakzidenzen ergänzt als auch von Rietz ausgelassene originale Akzidenzen. Da alle diese innerhalb der Sätze gegebenen Anweisungen bestimmte Tendenzen bei verschiedenen vorkommenden Satztypen aufweisen, werden sie hier nach den Satztypen behandelt, um so Anhaltspunkte über Mendelssohns Interpretation zu gewinnen.

1. Die Chöre (Satz 1, 68)

Der Eingangschor ist unter allen Sätzen der Matthäus-Passion am genauesten durchgearbeitet. Die Hauptzusätze in diesem Chor sind Dynamikzeichen. Die instrumentale Einleitung beginnt mit Mezzoforte, wiederholt die langdauernden Crescendi, um den Einsatz der Singstimmen im Forte vorzubereiten. Auffällig ist, daß beim Wechselgesang zwischen den beiden Chören (in T. 26–29, 34–36 und 48–51) Chor II mit Forte bezeichnet ist, während der Chor I mezzoforte singt. Es ist allerdings nicht klar, ob Mendelssohn wirklich einen Kontrast zwischen den Chören wünschte oder lediglich den schwachen Chor II verstärken wollte (für den Fall, daß dieser schwächer besetzt war als Chor I). Danach, obwohl in Takt 69 einmal piano erreicht wird, erfolgt die Fortsetzung sofort wieder im Forte, um nach dem Satzende hin eine kraftvolle Steigerung zu erzielen. Mendelssohn wählte die auf Forte zielende Dynamik, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erregen und sie in die Welt der Passionsgeschichte einzuführen.

Dagegen ist im Schlußchor weit weniger eingetragen. In diesem „Allegro moderato“ überschriebenen Satz scheint die Stimmung der Betrübnis fast ausschließlich von Chorsängern dargestellt worden zu sein, da das instrumentale Zwischenspiel sogar gestrichen wurde.

2. Die Choräle (Satz 17, 29, 32, 37, 40, 44, 46)

Außer dem Schlußchoral des ersten Teils (Satz 29) sind die übrigen sechs schlichte vierstimmige Choräle, in denen keine Vortragsangaben erscheinen. In „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Satz 54) wurde jedoch die zweite Strophe des Choraltextes mit einer Wellenlinie durchgestrichen und der zweite Teil der ersten Strophe in einer der Berliner Tradition folgenden Version unterlegt.²⁵

Satz 29 „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ ist eine großangelegte Choralfantasia. In diesem Satz kommen sowohl Mendelssohns Handschrift um 1829 als auch

²⁵ Siehe Geck 1967, S. 38–39.

diejenige aus der Zeit um 1841 vermischt vor, was die Wandlung seiner Interpretation spiegelt. Während die Eintragungen von 1829 abwechslungsreiche Dynamikzeichen, von Piano bis Forte, mit häufigen Crescendi und Diminuendi, enthalten hatten, wurden manche Crescendi in der Handschrift von 1841 gestrichen, um den stillen Charakter dieses Satzes zu betonen. Auch dem Orchesterpart wurden oft Pianissimo-Zeichen hinzugefügt, um die Dynamik in diese Richtung zu erweitern. Bei der Aufführung von 1841 sind „tutti“ und „soli“ an manchen Stellen eingetragen worden, um einen deutlichen dynamischen Kontrast zu gewinnen, die aber später mit Rötelfarbe wieder durchgestrichen wurden.

3. Rezitative und Arien mit frei gedichteten Texten (Satz 8, 12, 13, 22, 23, 34, 35, 42, 49, 52, 56, 57, 60, 65)

In der Mehrzahl der frei gedichteten Rezitative und Arien ist die Bemerkung „solo“ am Anfang oder beim Einsatz der Singstimme zu erkennen, die den betreffenden Satz von einem Chorstück unterscheidet. Abgesehen davon gibt es nicht viele Eintragungen. Unter ihnen ist das Duett „So ist mein Jesus nun gefangen“ (Satz 27 a) in einigen Punkten bemerkenswert. Erstens ist der Vorschlag in diesem Satz getilgt. Zwar werden auch in anderen Sätzen Vorschläge gelegentlich gestrichen, aber in dieser Arie sind fast alle der zahlreichen Vorschläge in den Stimmen der Flöten und Oboen – und zwar durchweg mit Schrägstrich – getilgt.²⁶ Als Grund für das Streichen von Vorschlägen sind sowohl technische Notwendigkeiten bei der Aufführung als auch geschmackliche Faktoren denkbar. Jedenfalls ist nicht zu leugnen, daß der Grundgedanke dieser Arie durch die Streichung der Vorschläge ziemlich stark verändert worden ist. Ferner ist in diesem Satz, der an den Evangelienbericht von Satz 26 anschließt, an der Stelle, da der Chor II in die Trauer des Duetts „So ist mein Jesus nun gefangen“ sich mit seinem „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!“ hineindrängt, Fortissimo angegeben. Dies erscheint um so auffälliger, vergleicht man solch eine Dynamik mit derjenigen des Eingangschores.²⁷

4. Die Sätze nach Evangelientext

Die Sätze nach dem Text des Evangeliums umfassen Rezitative von Solisten und Chöre (Turbæ). Charakteristisch für die Evangeliumsrezitative ist, daß ein Tempowechsel mit Angaben wie „Tempo Adagio“, „Lento“, „Tempo andante“, „Allegro moderato“ und Fermaten detailliert bezeichnet ist (siehe Tabelle 7). Die Stellen, an denen eine Verlangsamung verlangt wird, enthalten wichtige Wörter wie „kreuziget“ mit Melismen, Weissagungen Jesu oder bedeutungsvolle Worte wie „Eli lama, asabthani?“ in Satz 61 a. Andererseits ist „Allegro moderato“ nur an den zwei Stellen angegeben, wo in Satz 36 a der Evangelist die einführenden Worte zum Turbasatz „Er ist des Todes schuldig“ zu singen hat, beziehungsweise die Pontifices in Satz 41 c „Es taugt nicht, daß wir es in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld“ verkünden. Nebenbei sei erwähnt, daß an dieser Stelle „Coro I Bassi“ im Part von Pontifex I, „Coro II Bassi“ im Part von Pontifex II und „Chor“ zwischen beiden angegeben ist, was bedeutet, daß Satz 41 c nicht von den Solisten sondern

²⁶ Die einzige Ausnahme ist der Vorschlag für die Halbenote in Fl I T. 57.

²⁷ Dazu siehe S. 104.

vom Chorbaß gesungen wurde. In allen Sätzen, in denen die Besetzung von *Recitativo accompagnato* zu *Recitativo secco* übergeht, wird „Recit.“ am Beginn des *Secco*-Teils in der Partitur sowie in der *Continuo*-Stimme angegeben, um die *Continuo*-Spieler darauf aufmerksam zu machen. Bachs Unterscheidung von *Recitativo secco* für den Evangelisten und die Soliloquenten und *Recitativo accompagnato* mit Violinen I, II und Viola von Chorus I für die Worte Jesu ist in der Stimmenabschrift (*Ms. M. D. Mendelssohn b.8 und b.9*) so realisiert, daß nur „Coro 1mo Basso No. 1“ die *Secco*-Rezitative begleitete. Durch diese Maßnahme hob sich die Sprache Jesu mit allen Streichinstrumenten von Chorus I besonders stark hervor. Überdies sind die Textstellen kurz vor dem Auftreten der Soliloquenten, den Evangelisten ausgenommen, oder des Chores in der Partitur und den Stimmen unterstrichen, um die Aufmerksamkeit auf den Einsatz zu lenken (siehe Abb. S. 117). In den Rezitativen nach dem Evangelientext sind die meisten in der energischen Handschrift Mendelssohns von 1829 – wahrscheinlich in den Proben geschriebenen – Eintragungen enthalten. Sie betreffen vorwiegend die Streichung von Teilen des Rezitativs²⁸ sowie die *Continuo*-Bezifferung. Mendelssohn lernte bei Zelter schon als Knabe durch aus dem 18. Jahrhundert stammende Theoriebücher die Generalbaßpraxis kennen. Seine Bezifferung könnte bei genauerer Untersuchung auch über seine Auffassungen über den Umgang mit Harmonik Aufschluß geben, was hier jedoch nicht weiter verfolgt werden kann.²⁹

Für die Turba-Sätze ist charakteristisch, daß bei ihnen, außer in Satz 63b (mf), *For* angegeben ist. In bezug auf das Tempo wurde in den meisten Fällen „Allegro“ vorgeschrieben.³⁰ Und in Satz 9e, 50d, 53d sowie 61b findet sich der Vermerk „Evang. tutti“. Mendelssohn verlangte gewiß in diesen Sätzen besonders kraftvolle Chortöne.

5. Ergänzung von Noten

Abgesehen von den oben erwähnten Vortragsangaben ergänzte Mendelssohn an einigen Stellen der Partitur Noten, die der Schreiber Rietz aus Unachtsamkeit weggelassen hatte. Zum Beispiel in Satz 1 in T. 24, wo der Violapart fehlt, weil er irrtümlich als unisono mit dem Tenor angesehen wurde. In Satz 33 ergänzte Mendelssohn gleichfalls den Violapart in T. 7 und T. 39.

Bemerkenswert ist, daß die von Mendelssohn ergänzten Noten in den meisten Fällen mit dem originalen Notentext Bachs vollkommen übereinstimmen; deshalb ist die Wahrscheinlichkeit, daß Mendelssohn irgendeine zuverlässige Quelle beim Ergänzen nachschlug, äußerst hoch. Als solche Vergleichsquellen kämen in Frage Zelters Partitur,³¹ Altnickols Partitur der Frühfassung,³² die Originalstimmen (damals im Besitz der Singakademie)³³ oder Bachs autographe Partitur (im Besitz von Poelchau).³⁴ Die letztgenannte Quelle kann jedoch ausgeschlossen werden, weil

²⁸ Dazu siehe S. 99–100.

²⁹ Gewohnheiten der Generalbaßpraxis, z. B. der Sextakkord am Anfang des Rezitativs, wurden befolgt.

³⁰ Ausnahmen davon sind Satz 53b (*Andante*), 58d (*Più mosso*) und 63b (*Andante*).

³¹ Singakademie zu Berlin 1939a und 1939b, beide verschollen.

³² SBB, *Am. B.* 6, 7, Faksimile Bach 1972.

³³ SBB *St 110*.

³⁴ SBB *P 25*, Faksimile Bach 1986.

die in Satz 24 in T. 8 ergänzten Viola-Noten von der autographen Partitur abweichen. Gleiches gilt für die Partiturabschrift Altnickols. Andererseits veränderte Mendelssohn in Satz 29 T. 70, wo Rietz' Abschrift mit dem Autograph übereinstimmt, die Note d' von Violino I beim dritten Viertel in h. Es ist nicht klar, ob die von Mendelssohn verglichene Quelle so lautete oder ob er diese Note aus irgendeinem anderen Grund absichtlich änderte.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es hauptsächlich zwei Möglichkeiten zur Erklärung von Mendelssohns Ergänzungen einzelner Noten gibt: Die eine ist, daß er irgendeine vertrauenswürdige Quelle nachschlug, die andere, daß er sie willkürlich ergänzte. Da er ohne Zweifel einige Akzidenzien und Bögen selbst ergänzte, ist die zweite Möglichkeit nicht ganz auszuschließen. Jedoch ist es schwer zu erklären, daß er einige Stellen übereinstimmend mit dem Original Bachs ergänzte. Darum ist anzunehmen, daß Mendelssohn, als er die Fehler in seiner Partitur bemerkte, die Randprobleme selbst löste und in wichtigeren Punkten, wo Bachs Original unbedingt beachtet werden sollte, versuchte, die Quelle nachzuschlagen. Solch ein Verhalten verrät bei einem kreativen Komponisten wie Mendelssohn einen ausgezeichneten historischen Sinn.

6. Mendelssohns Auffassung der Matthäus-Passion

Manche bisherigen Monographien richteten auf die musikgeschichtliche Einmaligkeit der Wiederaufführung von Mendelssohn ihr eigentliches Augenmerk, so daß sie über die tatsächliche Aufführungsweise Mendelssohns nicht so ausführlich urteilten. Manche akzeptierten Mendelssohns Interpretation der Matthäus-Passion allseitig, indem sie die Aufführung als „werkgetreu“ unter den Bedingungen der Epoche betrachteten.

Nach dem Tod Johann Sebastian Bachs wurden seine Werke als unvollkommen angesehen und oft bearbeitet.³⁵ Selbst Zelter, der Bach sehr verehrte, „verbesserte“ Bachs Komposition und den Text seiner Werke mit der Begründung, daß es gelte, „den französischen dünnen Schaum, welcher den lichten Gehalt der Komposition überlagert, zu entfernen“.³⁶

Mendelssohns Streichung und Bearbeitung scheinen damit im Charakter nicht gleich zu sein. Devrient schrieb dazu:³⁷

„Mehrere Male saßen wir indessen Beide beisammen, die Abkürzung der Partitur für die Aufführung zu überlegen. Es konnte nicht darauf ankommen, das Werk, das doch auch durch den Geschmack seiner Zeit vielfach beeinflusst war, in seiner Vollständigkeit vorzuführen, sondern den Eindruck seiner Vorzüglichkeit zusammenzuhalten. Die Mehrzahl der Arien mußten weggelassen, von andern konnten nur die Einleitungen, die sogenannten *Accompagnements*, erhalten werden; auch vom Evangelium mußte fortbleiben, was nicht zur Passionserzählung gehört. Oft genug waren wir zwiespältiger Ansicht, denn es galt eine Gewissensaufgabe; aber was wir schließlich festgestellt, scheint doch das Rechte gewesen sein, daß es späterhin bei den meisten Aufführungen angenommen worden.“

³⁵ Z. B. Schulz 1790, Vogler 1800. Vgl. Blume 1964.

³⁶ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hrsg. von Ludwig Geiger, Leipzig o. J., Bd. II, S. 467. Zitiert nach Geck 1967, S. 16.

³⁷ Devrient 1872, S. 60–61.

So beurteilten sie die Notwendigkeit der Streichungen nach langem Überlegen. Ihre Art der Entscheidung ging einen Schritt weiter als diejenige Zelters. Und in der Tat zeigte Mendelssohn ein ausgezeichnetes Geschichtsverständnis, indem er bei der Feststellung von Fehlern in seiner Abschrift mutmaßlich eine Urschrift nachschlug. Jedoch müssen wir erkennen, daß die Auffassung bei der Aufführung 1829 als ganzes weniger werkgetreu war, als vielmehr mit dramatischer Darstellung wie Tempowechsel und Schwelldynamik (Crescendo etc.) so romantisch, wie wir sie heute kaum offerieren könnten. Aber es ist nicht zu leugnen, daß nur mit einer sozusagen kreativen Interpretation wie derjenigen Mendelssohns die Matthäus-Passion vor der damaligen Öffentlichkeit lebendig dargestellt werden konnte.

Christoph Wolff schrieb über diese Wiederaufführung:³⁸

„Es war das Werk, nicht die Aufführung als solche, die die Zuhörer in den Bann schlug. Man entdeckte in ihm Bach als einen nationalen Heroen, den tiefstinnigsten aller Komponisten. Die Kenntnis des Kunstcharakters der Matthäus-Passion setzte neue Maßstäbe für die musikalische Ästhetik.“

Natürlich ist die Matthäus-Passion für uns ein großes bewegendes Werk. Bedenkt man jedoch, daß die deutschen geistlichen Vokalwerke Bachs bereits zu seinen Lebzeiten als veraltet und schwer apperzipierbar betrachtet wurden, kann man dazu tendieren anzunehmen, daß die Passion ohne Mendelssohns kühne aber zielbewußte Entscheidung und kreative Interpretation nicht so früh eine solche Breiten- und Tiefenwirkung erzielt hätte. Mendelssohns Kreativität läßt sich nicht nur in seinen Kompositionen, sondern auch in seiner Aufführungsweise nachleben. Seine Absicht, die Matthäus-Passion nicht als alte beziehungsweise veraltete, rückschauende Musik sondern als lebendige „zeitgenössische“ Musik darzubieten, wurde mit großem Beifall aufgenommen.

Zum Schluß

Das eigentliche Ziel dieser Arbeit, die musikalische Seite der Wiederaufführung der Matthäus-Passion zu beleuchten und die Auffassung Mendelssohns genau zu betrachten, ist damit erreicht. Mit dieser Wiederaufführung als Ausgangspunkt spielten im Laufe der Zeit die Vokalwerke Bachs eine wichtige Rolle in der Bachbewegung. Als maßgeblicher Faktor wirkte nicht nur die geschichtliche Umgebung der Aufführung, die bisher besonders betont worden ist, sondern auch, wie in der vorliegenden Arbeit erklärt wurde, die rein musikalische Seite.

Die Matthäus-Passion in der Form, wie Mendelssohn sie 1829 aufführte, weicht von dem Original Johann Sebastian Bachs ab. Sie ist sogar ganz anders als die heutige: Die Matthäus-Passion hat sich in der Geschichte geändert, obwohl sie in jeder Form unverkennbar die Matthäus-Passion Bachs ist. Die Veränderung des Werkes als Gegebenheit zu erkennen, ist die Grundlage für die Erforschung der Rezeptionsgeschichte. Auf dieser Grundlage soll der Stand, wie das Werk zu jeder Zeit verändert wird, ohne jedes Vorurteil betrachtet werden. Selbstverständlich sind die zeitgenössischen Dokumente von großer Bedeutung für die Untersuchung. Aber die Rezeptionsgeschichte eines musikalischen Werkes darf nie der ausfüh-

³⁸ Wolff 1983, S. 100.

lichen Erforschung der musikalischen Seite der Aufführung entbehren, besonders wenn die Aufführungsmaterialien bis heute überliefert sind. In diesem Sinne möchte die vorliegende Arbeit als Anregung für weitere derartige Forschungen verstanden werden.³⁹

Zitierte Literatur

- Blume, Friedrich: *Bach in the Romantic Era*, in: *The Musical Quarterly* 50, 1964, S. 290–306.
- Crum, Margaret: *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford. Vol. 2: Music and Papers*, Tutzing 1983. (Musikbibliographische Arbeiten, hrsg. von R. Elvers. 8.)
- Devrient, Eduard: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1868, ²1872.
- Dörffel, Alfred: *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig, vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884 (Reprint Wiesbaden 1972).
- Dürr, Alfred: NBA II/5 Krit. Bericht (1974)
- Geck, Martin: *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 9.).
- Mintz, Donald: *Some Aspects of the Revival of Bach*, in: *The Musical Quarterly* 40, 1954, S. 201–221.
- Platen, Emil: *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1991.
- Schmieder, Wolfgang: BWV ¹1950, ²1990, ³1998
- Schumann, Robert: *Tagebücher Band 3: Haushaltsbücher*, hrsg. von G. Nauhaus, Leipzig 1982.
- Wolff, Christoph: *Bachs und Mendelssohns Matthäus-Passion*, in: Einführungsvorträge Sommerakademie J. S. Bach 1982, Stuttgart: Internationale Bachakademie, 1983, S.94–102.
(Japanische Enzyklopädie)

Musikalien

- Bach, Johann Sebastian: *Matthäus-Passion BWV 244. Faksimile nach dem Autograph aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, hrsg. von K.-H. Köhler, Leipzig 1966.
- NBA II/5 und II/5 a, hrsg. von A. Dürr, Kassel etc. 1972/73

³⁹ Aufführungen der Matthäus-Passion „in der Fassung der Wiederaufführung durch Felix Mendelssohn Bartholdy 1829“ beziehungsweise „in der Einrichtung für die Thomaskirche zu Leipzig 1841“ haben in jüngerer Zeit unter der Leitung von Christoph Spering (Köln) mehrfach stattgefunden; auch eine Einspielung der Version „1841“ liegt inzwischen vor. – Anm. der Redaktion.

⁴⁰ Vgl. Crum 1983, S. 30–32.

Anhang

Tabelle 1: Das Stimmenmaterial im Besitz der Bodleian Library Oxford,⁴⁰ Ms. M. D. Mendelssohn b.8, b.9 und d.210

- a) Streicherstimmen (*Ms. M. D. Mendelssohn b.8*) – 243 Bll. – Geschenk von Helena Deneke, 1973.
 Als Kopien nach der Partitur *Ms. M. D. Mendelssohn c.68*, spiegeln diese Stimmen Mendelssohns Eintragungen in der Partitur wider. Auch Mendelssohns Bemerkungen (um 1829 und um 1841) sind zu erkennen.
- *Coro Imo Violino Imo No: 1* Fol. 1–16; *No: 2* Fol. 17–32 (Fol. 32 unbeschrieben); *No: 3* Fol. 33–48 (Fol. 48 unbeschrieben)
 - *Coro Imo Violino 2do No: 1* Fol. 49–62; *No: 2* Fol. 63–76; *No: 3* Fol. 77–90
 - *Coro Imo Viola No: 1* Fol. 91–104; *No: 2* Fol. 105–118
 - *Coro Imo Basso No: 1* Fol. 119–144; *No: 2* [Ziffer gestrichen, korrigiert in:] 3 Fol. 145–160
 - *Coro 2do Violino Imo No: 1* Fol. 161–169 (2 letzte Seiten unbeschrieben); *No: 2* Fol. 170–177; *No: 3* Fol. 178–186
 - *Coro 2do Violino 2do No: 1* Fol. 187–195 (2 letzte Seiten unbeschrieben); *No: 2* Fol. 196–203; *No: 3* Fol. 204–211
 - *Coro 2do Viola No: 1* Fol. 212–219; *No: 2* Fol. 220–227
 - *Coro 2do Basso No: 1* Fol. 228–235; *No: 2* Fol. 236–243
-
- b) Bläserstimmen sowie zusätzliche Stimmen für die Aufführung am 4. 4. 1841 (*Ms. M. D. Mendelssohn b.9*) – 156 Bll. – Geschenk von Helena Deneke, 1973.
- (1)
- *Clarinetto Imo e Corno di Bassetto Imo* Fol. 1–4
 - *Clarinetto 2do e Corno di Bassetto 2do* Fol. 5–9
 - *Clarinetto in A* (Satz 19, 29, 48) für die Aufführung am 11. 3. 1829
 - *Corno di Bassetto in F* (Satz 59) für die Aufführung am 11. 3. 1829
 - *Clarinetto in C* (Satz 1) für die 2. Aufführung am 21. 3. 1829 neu abgeschrieben
 - *Clarinetto in C* (Satz 9b) für die 2. Aufführung am 21. 3. 1829 neu abgeschrieben
 - *Clarinetto in B* (Satz 59) für die 2. Aufführung am 21. 3. 1829 neu abgeschrieben
- (2)
- *Flauto I Coro I* Fol. 10–18
 - *Flauto II Coro I* Fol. 19–27
 - *Oboe I Coro I* Fol. 28–36
 - *Oboe II Coro I* Fol. 37–43
 - *Coro 2do Flauto Imo* Fol. 44–53
 - *Coro 2do Flauto 2do* Fol. 54–63
 - *Oboe I Coro II* Fol. 64–70
 - *Oboe II Coro II* Fol. 71–76
- (3)
- *Violoncello et Basso Imo Coro Imo* Fol. 77–112
- (4)
- *Violino Imo* Fol. 115 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Violino Imo* Fol. 116 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Violino 2do* Fol. 118 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Viola* Fol. 121 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Basso* Fol. 123 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Flauto Imo* Fol. 125 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Flauto 2do* Fol. 126a (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)

- (5)
- Flauto 1mo Fol. 126b (Satz 37 „Wer hat dich so geschlagen“)
 - Violino 2do Fol. 126c (Satz 37 „Wer hat dich so geschlagen“)
- (6)
- Coro I Violino 1mo (Violino solo, Violino rep:) Fol. 127–128 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
 - Violino 1mo rip: Fol. 129 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
 - Coro I Violino 2do Fol. 131 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
 - Coro I Viola Fol. 134 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
 - Coro I Basso Fol. 136 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
 - Coro I Basso Fol. 137 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
- (7)
- Coro 1mo Flauto Fol. 138 (Satz 49 „Aus Liebe will mein Heiland sterben“)
 - Clarinetto 1mo in A Fol. 139 (Satz 49 „Aus Liebe will mein Heiland sterben“)
 - Clarinetto 2do in A Fol. 140 (Satz 49 „Aus Liebe will mein Heiland sterben“)
- (8)
- Violino 1mo (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Violino 1mo (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Violino 2do (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Viola (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Basso (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Coro I Clarinetto 1mo in B (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Coro I Clarinetto 2do in B Fol. 152 (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
- (9) Organo Fol. 153-156

c) Chorstimmen (*Ms. M. D. Mendelssohn. d.210*) – 121 Bll. –

- Geschenk von Novello and Co. 1952.
 - Coro 1mo Soprano No. 3 Fol. 1–13
 - Coro 1mo Alto No. 12 Fol. 14–30
 - Coro 1mo Tenore No. 2 Fol. 31–47
 - Coro 1mo Basso No. 2 Fol. 48–60
 - Coro Ildo Soprano No. 3 Fol. 61–75
 - Coro 2do Alto No. 2 Fol. 76–92
 - Coro Ildo Tenore No. 2 Fol. 93–106
 - Coro Ildo Basso No. 2 Fol. 107–121
-

Tabelle 2: Konkordanz der Satzszählung

BWV = Numerierung nach Schmieder (BWV¹1950)

Abs. = Ursprüngliche Numerierung in der Abschrift *Ms. M. D. Mendelssohn c.68*

FMB = Numerierung von Mendelssohn

NBA = Numerierung nach NBA II/5 (A. Dürr, 1972) sowie BWV²1990 und ³1998

A = Aria

R = Recitativo

C = Chor nach Text des Evangeliums

(C) = Chor nach freier Dichtung

C' = Choral

Ev = Evangelist

Jes = Jesus

- X = Gestrichene Stücke mit der Bezeichnung „bleibt weg“, Schrägstrich usw.
 > = Teilweise gestrichene Stücke
 - = Stücke ohne Numerierung von Mendelssohn
 = = Stücke, bei denen mit einer unleserlichen Bezeichnung (vielleicht lateinisch) auf die Fortsetzung der gleichen Nummer hingewiesen wird.
 # = Stücke mit abweichender Handschrift Mendelssohns

BWV	Abs.	FMB	NBA	Textincipit
Erster Teil				
1	1	-	1	(C): Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen
2	2	-	2	(Ev, Jes): Da Jesus diese Rede vollendet hatte
3	3	-	3	C': Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen
4	4	-	4a	(Ev): Da versammelten sich die Hohenpriester
5	5	=	4b	(C): Ja nicht auf das Fest
6	6	=	4c	(Ev): Da nun Jesus war zu Bethanien
7	7	=	4d	(C): Wozu dienet dieser Unrat
8	8	=	4e	(Ev, Jes): Da das Jesus merkte
9	9	5	5	R: Du lieber Heiland du
10	10	=	6	A: Buß und Reu
11	11	6	7	(Ev, Judas): Da ging hin der Zwölfen einer
12	12	X / 6a #	8	A: Blute nur, du liebes Herz
13	13	6b	9a	(Ev): Aber am ersten Tage der süßen Brot
14	14	=	9b	(C): Wo willst du, daß wir dir bereiten
15	15	=	9c	(Ev, Jes): Er sprach: Gehet hin in die Stadt
			9d	(Ev): Und sie wurden sehr betrübt
			9e	(C): Herr, bin ichs
16	16	7	10	C': Ich bins, ich sollte büßen
17	17	8	11	(Ev, Jes): Er antwortete und sprach
18	18	X	12	R: Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt
19	19	X	13	A: Ich will dir mein Herze schenken
20	20	=	14	(Ev, Jes): Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten
21	21	9	15	C': Erkenne mich, mein Hüter
22	22	10	16	(Ev, Jes, Petrus): Petrus aber antwortete und sprach zu ihm
23	23	X	17	C': Ich will hier bei dir stehen
24	24	=	18	(Ev, Jes): Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe
25	25	11	19	R: O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz
26	26	=	20	A: Ich will bei meinem Jesu wachen
27	27	12	21	(Ev, Jes): Und ging hin ein wenig
28	28	X	22	R: Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder
29	29	X	23	A: Gerne will ich mich bequemen
30	30	=	24	(Ev, Jes): Und er kam zu seinen Jüngern
31	31	13	25	C': Was mein Gott will, das gscheh allzeit
32	32	14	26	(Ev, Jes, Judas): Und er kam und fand sie aber schlafend
33	33	15	27a	A: So ist mein Jesus nun gefangen
			27b	(C): Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden
34	34	16	28	(Ev, Jes): Und siehe, einer aus denen
35	35	17 #	29	C': O Mensch, bewein dein Sünde groß

Tabelle 2: (Fortsetzung)

BWV	Abs.	FMB	NBA	Textincipit
Zweiter Teil				
36	36	18	30	A: Ach, nun ist mein Jesus hin
37	37	19 >	31	(Ev): Die aber Jesum gegriffen hatten
38	38	X	32	C': Mir hat die Welt trüglich gericht'
39	39	= >	33	(Ev, Pontifex, Testis): Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten
40	40	X	34	R: Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille
41	41	X	35	A: Geduld
42	42	=	36a	(Ev, Pontifex, Jes): Und der Hohepriester antwortete und sprach zu ihm
	43	=	36b	(C): Er ist des Todes schuldig
43	44	=	36c	(Ev): Da speieten sie aus
	45	=	36d	(due chori): Weissage uns, Christe
44	46	X	37	C': Wer hat dich so geschlagen
45	47	=	38a	(Ev, Ancilla, Petrus): Petrus aber saß draußen im Palast
46			38b	(C): Wahrlich, du bist auch einer von denen
			38c	(Ev, Petrus): Da hub er an, sich zu verfluchen
47		20	39	A: Erbarme dich
48	49	X	40	C': Bin ich gleich von dir gewichen
49	50	21	41a	(Ev, Judas) Des Morgens aber hielten alle Hohepriester
		21	41b	(C): Was gehet uns das an
50			41c	(Ev, Pontifex): Und er warf die Silberlinge in den Tempel
51	51	X (hell) #	42	A: Gebt mir meinen Jesum wieder
52	52	= >	43	(Ev, Pilatus, Jes): Sie hielten aber einen Rat
53	53	X	44	C': Befiehl du deine Wege
54	54	= >	45a	(Ev, Pilatus, Uxor, Chori): Auf das Fest aber hatte der Landpfleger die Gewohnheit
			45b	(due chori): Laß ihn kreuzigen
55	55	X	46	C': Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe
56	56	=	47	(Ev, Pilatus): Der Landpfleger sagte
57	57	22	48	R: Er hat uns allen wohlgetan
58	58	X (hell) #	49	A: Aus Liebe will mein Heiland sterben
59	59	23	50a	(Ev): Sie schrieen aber noch mehr
			50b	(due chori): Laß ihn kreuzigen
			50c	(Ev, Pilatus): Da aber Pilatus sahe
			50d	(C): Sein Blut komme über uns
			50e	(Ev): Da gab er ihnen Barrabam los
60	60	24	51	R: Erbarm es Gott
61	61	X	52	A: Können Tränen meiner Wangen
62	62	25	53a	(Ev): Da nahmen die Kriegsknechte
			53b	(C): Gegrüßet seist du, Jüdenkönig
			53c	(Ev): Und speieten ihn an
63	63	26 >	54	C': O Haupt voll Blut und Wunden
64	64	27	55	(Ev): Und da sie ihn verspottet hatten
65	65	X	56	R: Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut
66	66	X	57	A: Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen
67	67	= >	58a	(Ev): Und da sie an die Stätte kamen
			58b	(C): Der du den Tempel Gottes zerbrichst

Tabelle 2: (Fortsetzung)

BWV	Abs.	FMB	NBA	Textincipit
67	67	= >	58c	(Ev): Desgleichen auch die Hohenpriester
			58d	(C): Andern hat er geholfen
68	68	=	58e	(Ev): Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder
69	[69]	28	59	R: Ach Golgotha
70	70	X	60	A: Sehst, Jesus hat die Hand
71	71	29	61a	(Ev, Jes): Und von der sechsten Stunde an
			61b	(C): Der ruft dem Elias
			61c	(Ev): Und bald lief einer unter ihnen
			61d	(C): Halt! laß sehen
			61e	(Ev): Aber Jesus schrie abermal
72	72	30	62	C': Wenn ich einmal soll scheiden
73	73	31*	63a	(Ev): Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß
			63b	(due chori in unisono): Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen
		>	63c	(Ev): Und es waren viel Weiber da
74	74	32	64	R: Am Abend, da es kühle war
75	75	- #	65	A: Mache dich, mein Herze, rein
76	76	33 >	66a	(Ev): Und Joseph nahm den Leib
			66b	(due chori): Herr, wir haben gedacht
			66c	(Ev, Pilatus): Pilatus sprach zu ihnen
77	77	34	67	R: Nun ist der Herr zur Ruh gebracht
78	78	35	68	(C): Wir setzen uns mit Tränen nieder

* Bearbeitung

Tabelle 3: Verkürzung der Aufführungsdauer durch Streichung ganzer Sätze.

Diese Tabelle vergleicht anhand von fünf Tonaufnahmen die Aufführungsdauer der 20 gestrichenen Sätze sowie des gesamten Werkes. Die nur teilweise gestrichenen Stücke werden nicht in Betracht gezogen.

Dirigent	Dauer der gestrichenen Sätze	Dauer der gesamten Passion
John Eliot Gardiner	54'22"	157'24"
Nikolaus Harnoncourt	59'29"	174'27"
Rudolf Mauersberger	59'49"	185'24"
Karl Richter	61'14"	203'55"
Otto Klemperer	70'47"	223'29"

John Eliot Gardiner, The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, aufgenommen 1988, Archiv POCA-2131/3.

Nikolaus Harnoncourt, Regensburger Domchor und King's College Choir Cambridge, Concentus musicus Wien, aufgenommen 1970, TELDEC 2292-42509/12.

Rudolf Mauersberger, Thomaner-Chor Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig, aufgenommen 1970, Denon 75CO-3222/4.

Karl Richter, Münchner Bach-Chor, Münchner Bach-Orchester, aufgenommen 1979, Archiv POCA-2184/6.

Otto Klemperer, Philharmonia Chor, Philharmonia Orchester, aufgenommen 1961, EMI CE25-6711/3.

Tabelle 4: Behandlung von Sonderinstrumenten in *Ms. M. D. Mendelssohn c.68*

Satz	Satztyp	Instrument	Behandlung
12	R	2 Ob. d'amore	Strich
19	R	2 Ob. da caccia	2 Cl. in A
29	C'	2 Ob. d'amore	2 Cl. in A
30	A	1 Ob. d'amore	In der Partiturschrift „Oboe“, überzogen von Mendelssohn. Später wurde dieser Part als Oboe I in der Stimme hinzugefügt.
34	R	1 Va. da gamba	Strich
48	R	2 Ob. da caccia	2 Cl. in A
49	A	2 Ob. da caccia	(1829) Strich (1841) 2 Cl. in A
56	R	1 Va. da gamba	Strich
57	A	1 Va. da gamba bzw. Liuto	Strich
59	R	2 Ob. da caccia	(11. 3. 1829) 2 Corno di Bassetto in F (21. 3. 1829) 2 Cl. in B
65	A	2 Ob. da caccia	(1829) Strich (1841) 2 Cl. in B

Tabelle 5: Tempo- und Vortragsangaben am Satzanfang

Satz	Satztyp	Textbeginn	Angabe
4b	C	Ja nicht auf das Fest	Allegro con fuoco
4d	C	Wozu dienet dieser Unrat	Allegro non troppo
9b	C	Wo willst du, daß wir dir	Allegro moderato
19	R	O Schmerz! hier zittert	Andante
29	C'	O Mensch, bewein dein Sünde	Andante
30	A	Ach, nun ist mein Jesus hin	Andante
36d	C	Weissage uns, Christe	Allo vivace
38b	C	Wahrlich, du bist auch einer	Allo moderato
41b	C	Was gehet uns das an	Allo
45b	C	Laß ihn kreuzigen	Allo
50b	C	Laß ihn kreuzigen	Allegro
50d	C	Sein Blut komme über uns	Allegro vivace
53b	C	Gegrüßet seist du	Andante
58b	C	Der du den Tempel Gottes	Allegro maestoso
58d	C	Andern hat er geholfen	Più mosso
61b	C	Der rufet dem Elias	Allegro
61d	C	Halt! laß sehen	Allegro
63a	Ev	Und siehe da, der Vorhang	in Tempo
63b	C	Wahrlich, dieser ist Gottes	Andante
66b	C	Herr, wir haben gedacht	Allegro di molto
67	R	Nun ist der Herr zur Ruh	Adagio
68	(C)	Wir setzen uns mit Tränen	Allegro Moderato

Tabelle 6: Angaben am Satzende

Satz	Angabe	Folgender Satz
4a	attacca	4b Ja nicht auf das Fest
4b	attacca	4c Da nun Jesus war zu Bethanien
6	attacca	7 Da ging hin der Zwölfen einer
9a	attacca	9b Wo willst du, daß wir dir bereiten
14	volti	15 Erkenne mich, mein Hüter
16	volti	18 Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe
20	volti	21 Und ging hin ein wenig
24	volti	25 Was mein Gott will, das gescheh allzeit
31	volti	32 Mir hat die Welt trüglich gericht'

Tabelle 7: Tempoangaben innerhalb von Sätzen (eingeklammerte Zahlen bezeichnen die Zählzeit).

Satz	Satztyp	Takt	Angabe	Inhalt des Textes	Anmerkung
2	Ev	6	Tempo Adagio	„kreuziget“	
4e	Ev	43	Tempo Adagio	„begraben“	
		47	Adagio	Weissagung Jesu	
9c	Ev	29	Adagio	Weissagung Jesu	→ T. 30 Recit.
11	Ev	15	Tempo Adagio	„Du sagests“	→ T. 16 Recit.
		20	Tempo Andante	„das ist mein Leib“	→ T. 22 Recit
		25	Tempo Andante	„das ist mein Blut“	
14	Ev	6	Adagio	„Denn es stehet geschrieben“	→ T. 8 Vivace
18	Ev	6	Lento	„bete“	→ T. 7 in Tempo
		11	Tempo Andante	„Meine Seele ist betrübt“	
27a	A	63	rit.		am Satzende
30	A	122	rit.		am Satzende
33	Ev	5	Allo modto	falsche Zeugen	→ T. 12 Recit.
		16	Fermata (2)		
36a	Ev	6	Tempo andante	„Jesus sprach zu ihm“	→ T. 7 Recit.
		10	Tempo		
38c	Ev	20	Allo vivace	Einleitung des Turbachors	
		31	Adagio	„weinete bitterlich“	
		32	Fermata(4)		
41c	Ev	28	Allo moderato	Chor der Pontifices	
43	Ev	20	Tempo		→ T. 21 Recit.
55	Ev	4	Adagio	„kreuzigten“	→ T. 6 Recit.
61a	Ev	4	Adagio	„der neunten Stunde“	→ T. 5 Recit.
		7	Adagio	„Eli, eli,“	→ T. 9 Recit.
			in tempo		
61e	Ev	10	Adagio	Wiederholung durch den Evangelisten	
			in Tempo		
		12	Fermata (2)		
		26	Adagio	„verschied“	

9
 Solo. Wohl wollen wir dir zu dir
Allegro
 und bringen zu dir Woh! Woh! Woh!
bringen wir dir bringen wir dir bringen wir dir
bringen wir dir bringen wir dir bringen wir dir

16
bringen wir dir bringen wir dir bringen wir dir
Allegro
bringen wir dir bringen wir dir bringen wir dir
bringen wir dir bringen wir dir bringen wir dir
bringen wir dir bringen wir dir bringen wir dir

Die unterstrichenen Stellen im Rezitativ vor Satz 9b „Wo willst du, daß wir dir bereiten“ und vor Satz 9e „Herr, bin ichs“, Ms. M. D. Mendelssohn d.210, Coro 1mo Tenore

Satz 63a „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“:

Die Instrumentierung Mendelssohns (T. 1–10), rekonstruiert aus den Stimmen *Ms. M. D. Mendelssohn b.8*

1 Chor 1^{mo} e 2^{do}

Ten. Evang. *a tempo* Und sie - - he da, der

Vn. 1 *ff*

Vn. 2 *ff*

Va. *ff*

Basso *ff*

2 Vor - hang im Tem - - pel zer - riß in zwei Stück

35	Ev.	4	Adagio	Arco	→ T. 6 Rich.
61	Ev.	4	Adagio	„In armonia“	→ T. 3 Rich.
7	Ev.	7	Adagio	„F. 1. ed.“	→ T. 9 Rich.
			in tempo		
		10	Adagio	Wiederholung des	
			in tempo	des Vorgelagerten	
		13	Fermata (?)		
64	Ev.	20	Adagio	„Arco“	

3

von o-ben-an bis un-ten-aus. Und die Er-de er-
Recit.
trem:
trem:
trem:

5

be - be - te, und die Fel - sen zer - ris - sen, und die
sf sf sf ff
sf sf sf ff
sf sf sf ff
sf sf sf ff

7

Grä - ber tä - ten sich auf, und stun - den auf viel Lei - - ber der

9

Hei - li - gen die da schlie - - - - - fen, und gin - gen

Recit.

ff

dimin:

ff

dimin:

ff

dimin:

Coro II tacet