

Axel Weidenfeld

### Die Brockes-Passion von Gottfried Heinrich Stölzel: ein Passionsoratorium als gottesdienstliche Musik

Die vor allem in Hamburg aufgeführten Vertonungen der Passionsdichtung *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* von Barthold Heinrich Brockes durch Reinhard Keiser, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann und Johann Mattheson waren dort in außerliturgischen Konzertdarbietungen präsentiert worden. Gewichtige Einwände der orthodoxen Geistlichkeit gegen „poetische“<sup>1</sup>, d. h. auf einer dichterischen Neugestaltung des gesamten Textes beruhende Oratorien verhinderten die Aufführungen solcher Werke im Kontext von Gottesdiensten. Ihre sich der rhetorischen Mittel des Höhen Stils bedienende Dichtung und deren Vertonungen, die sich der Musiksprache der Oper und des italienischen Oratoriums nähern, zielen auf eine emotionale Erregung, Erschütterung und Rührung der Betrachter. Die dramatisierte Vergewaltigung des Passionsgeschehens verdrängt die Darlegung seiner komplexen theologischen Bedeutung. So tritt der Kunstwerkcharakter des Passionsoratoriums gegenüber der religiösen Funktion in den Vordergrund. Die Rezeptionsweise der Betrachter ist auch, wenn nicht überwiegend, von ästhetischen Interessen bestimmt. Dichtung und Musik öffnen sich zudem theologischen Motiven, die aus der Frömmigkeitshaltung des Pietismus stammen. Für die Dichtung auch der Brockes-Passion konstatiert die Theologin Elke Axmacher ihren „schroffen Gegensatz“ zur „lutherischen Orthodoxie“<sup>2</sup>; Werner Brauns Artikel zur protestantischen Passion<sup>3</sup> in der neuen MGG erwähnt die „Nichtkirchlichkeit“ des neuen Passionstypus.

Ein anderes Bild bieten die Passionsgottesdienste in der Gothaer Schloßkirche. Hier fanden Passionsoratorien und Werke, die auf der Grenze zwischen dem Passionsoratorium und der Passionskantate stehen, regelmäßig und über einen langen Zeitraum hinweg Eingang in die Gottesdienste des Karfreitags und auch des Gründonnerstags.<sup>4</sup> Das früheste Passionsoratorium, für dessen Aufführung in Gotha Belege vorliegen, ist ein möglicherweise Johann Sebastian Bach zuzuschreibendes Werk aus dem Jahre 1717.<sup>5</sup> Die hierauf folgenden Jahre stellen den Höhepunkt der Gattung in

<sup>1</sup> Vgl. die Abschnitte zur Gattungstheorie des Oratoriums bei Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, Reprint Hildesheim u. New York 1970, 20. und 22. Stück, bes. S. 211ff.

<sup>2</sup> Elke Axmacher: „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert* (= Beiträge zur theologischen Bachforschung 2), Neuhausen-Stuttgart 1984, S. 210.

<sup>3</sup> Werner Braun: Art. *Die protestantische Passion*, in: MGG2S, Bd. 7, Sp. 1469-1488, hier: Sp. 1478.

<sup>4</sup> Auf die Überlieferung von Textdrucken wies erstmals Walter Blankenburg hin: *Die Aufführungen von Passionen und Passionskantaten in der Schloßkirche auf dem Friedenstain zu Gotha zwischen 1699 und 1770*, in: Festschrift Friedrich Blume 1963, S. 50-59, Neudruck in: W. Blankenburg: *Kirche und Musik*, Göttingen 1979, S. 240-251.

<sup>5</sup> Andreas Glöckner: *Neue Spuren zu Bachs „Weimarer“ Passion*, in: Beiträge zur Bachforschung 1, Hildesheim 1995, S. 33-46.

Gotha dar. 1719 wagte man eine Aufführung des „*Blutigen und sterbenden Jesus*“, jenes vollständig dramatisierten Werks von Christian Friedrich Hunold und Reinhard Keiser, das die Gattung in Hamburg ins Leben gerufen hatte. Im gleichen Jahr trat Gottfried Heinrich Stölzel sein Amt als Hofkapellmeister an. Neben einem Zyklus von Passionskantaten und einer oratorischen Passion schrieb Stölzel in den zwanziger Jahren drei Passionsoratorien, deren Aufführung in den Gottesdiensten der Schloßkirche durch Textdrucke<sup>6</sup> belegt ist und deren Musik erhalten ist. Seine *Brockes-Passion*, eine Vertonung der vollständigen Dichtung in der Fassung von 1713, wurde 1725 in Gotha und ca. 1735 in Sondershausen im Kontext von Hofgottesdiensten aufgeführt.<sup>7</sup>

Die Überlieferung der *Brockes-Passion* Stölzels ist dem Umstand zu verdanken, daß der Gothaer Kapellmeister in den Jahren ab 1733 auch den Hof von Sondershausen mit Musik belieferte, darunter die beiden Passionsoratorien von 1720 und 1725. Das wahrscheinlichste Datum für eine Aufführung des Werkes in der Schloßkirche Sondershausen ist das Jahr 1735.<sup>8</sup> In Sondershausen blieben eine Partiturabschrift, Gothaer und Sondershäuser Stimmenmaterial sowie zwei Partiturfragmente<sup>9</sup> erhalten. Zuständig für die Erstellung des Notenmaterials war dort Stölzels ehemaliger Schüler Johann Christoph Rödiger, seit 1727 Mitglied der Sondershäuser Hofkapelle. In Sondershausen wurde weitgehend nach dem Gothaer Stimmenmaterial musiziert, es ist also von einer vollständigen Aufführung, gegliedert in vier Teile, auszugehen. Weitreichende Umbesetzungen betreffen aber die Arien für Sopran und Baß: Die Sondershäuser Kapellknaben und der Sänger des basso ripieno waren offensichtlich nicht in der Lage, solistische Rollen zu übernehmen. Rödiger schrieb hierfür neue Stimmen und sorgte für manchmal recht kuriose Vertretungen: So wird die Klage der Maria unter dem Kreuz und ihr Duett mit Jesus vom Evangelisten übernommen. Caiphäs und Pilatus werden in traditionsbezogener Weise vom Baß zum Alt umbesetzt.

Im Folgenden soll auf einige der Gründe, die in Gotha die Einbeziehung von Passionsoratorien in die Gottesdienste ermöglichten, eingegangen werden. Dabei liegen folgende Überlegungen zugrunde:

1. Die Musik in Hofgottesdiensten ist im Gegensatz zur Gottesdienstmusik städtischer Gemeinden abhängig von der persönlichen Frömmigkeitshaltung und den künstlerischen Vorlieben des jeweiligen Herrschers. Das wußte auch Johann Mattheson: „*Bei grossen Herren und an Höfen ist es viel leichter, etwas gefälliges hören zu lassen, als bey grossen Gemeinen: denn man darf nur das Temperament der Herrschaft*

<sup>6</sup> Landes- und Forschungsbibliothek Gotha, Signaturen: 1720: Cant. spir. 884 (2a) (G.H. Stölzel: *Die leidende und am Creutz sterbende Liebe Jesu* = „*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*“, s. u.), 1725: Cant. spir. 884 (5) (*Brockes-Passion*), 1727: Cant. spir. 874 (G.H. Stölzel: *Jesus, als der für das verlorne Schäflein Leidend= und Sterbende Gute Hirte*).

<sup>7</sup> Das Stimmenmaterial deutet auf weitere Aufführungen hin, deren Daten sich jedoch nicht ermitteln ließen. Eine von Ludger Rémy und Axel Weidenfeld erstellte Edition des Werkes im Rahmen der Reihe „*Denkmäler mitteldeutscher Barockmusik*“ ist z. Z. in Vorbereitung.

<sup>8</sup> Das Datum wurde von Fritz Hennenberg vorgeschlagen aufgrund z. T. hypothetischer Zuordnung geleisteter Zahlungen zu Lieferungen von Werken Stölzels. S. dazu Fritz Hennenberg: *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Diss. Leipzig 1965, Textteil S. 41-44.

<sup>9</sup> Staatliche Museen Sondershausen, Signatur: Mus. A 15: 1.

untersuchen, und die weiche Seite derselben angreifen, so richtet sich alles übrige [nämlich der Hofstaat und vor allem die Geistlichkeit, A. W.] nach dem Geschmack der vornehmsten.“<sup>10</sup> Daß Konflikte ihre Ursache nicht so sehr in temperamentsbedingten unterschiedlichen Reaktionen auf „gefällige“ Musik, sondern in religiösen Auffassungen haben, verschweigt Mattheson.

2. Die in Gotha aufgeführten Werke zeichnen sich aus durch eine Synthese der unterschiedlichen Formen von Passionsmusiken, zwischen denen nach heutiger Terminologie die Gattungsgrenzen von oratorischer Passion, Passionsoratorium und Passionskantate liegen. Diese Grenzen werden durch die spezifische Aufführungspraxis der Passionsmusik im Gothaer Hofgottesdienst fragwürdig. Das zeigen auch die Schwierigkeiten, die sich durch die schematische Gattungszuordnung der Werke Stölzels durch Walter Blankenburg<sup>11</sup> und Fritz Henneberg<sup>12</sup> ergeben. Die in Gotha praktizierte Anlehnung der Passion an die Kantate als einer vor allem durch Erdmann Neumeister bereits legitimierten Gattung der Vertonung von madrigalischer Dichtung erleichtert die Aufführung „poetischer“ Oratorien. Bekanntlich berief sich auch Huhnold zur Legitimation seiner dramatisierten Passion auf das Vorbild der Kantatendichtung Neumeisters. Und Johann Mattheson und Johann Adolph Scheibe wollten den theatralisch gestalteten Werken Eingang in den Gottesdienst verschaffen, indem sie alle Formen der Passion als Oratorien betrachteten und damit die oratorische Passion in den Rang eines Sonderfalls verwiesen.

3. Stölzels musikalische Gestaltung der Brockes-Passion verzichtet oft auf die Zuspitzung affektiv erregender Textinhalte und passt das Werk in den gottesdienstlichen Kontext ein. Über weite Strecken dominiert ein inniger persönlicher Ton. Neben einigen opernhaft wirkenden concitato-Sätzen finden sich zahlreiche nur vom Generalbaß begleitete Arien, die den von Brockes vorgegebenen Affekt in lyrischer Weise auffassen. Für andere zentrale emotionale Textgehalte bedient sich Stölzel der distanzierenden Mittel des *stile antico*.

Zu Punkt 1: In zahlreichen Textdrucken zu Gothaer Passionsmusiken sind Vorworte des Oberhofpredigers Albrecht Christian Ludwig enthalten, die auch auf die Besonderheiten der Gothaer Praxis eingehen. Ludwig führt im Druck von 1720<sup>13</sup> die jährlichen Passionsandachten auf die persönliche Initiative des Herzogs Friedrich II. zurück. Auf pietistische Neigungen des Gothaer Hofes deutet bereits die dabei für die Passionen verwendete Bezeichnung „*bewegliche Meditationes*“ hin, die auf die Weckung starker emotionaler Erlebnisse durch die Passionsbetrachtung mit dem Ziel einer Erschütterung und geistlichen Wiedergeburt abzielt. Eine Bewegung der Affekte im Sinne des pietistischen Passionsverständnisses fordert die Vorrede zum Textdruck der Keiser-Passion von 1719<sup>14</sup>:

<sup>10</sup> Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Kassel u. a. 1954, S. 109.

<sup>11</sup> S. Anm. 4.

<sup>12</sup> S. Anm. 8.

<sup>13</sup> Signatur: Cant. spir. 884 (2a).

<sup>14</sup> Signatur: Cant. spir. 884 (3), Vorrede (ohne Pag.).

„Die an den, aller Devotion-würdigen Kar= [...] und stillen Freytage beweglich vorgestellte und abgesungene Passion führet uns jährlich in die eröffnete Gerichts=Schrancken, in welchen der gerechte Gott das Blut=Urtheil über seinen lieben und gehorsamen Sohn, um unserer Sünde willen, spricht, und vollziehen lässet, welches Maria und Johannes, unter den verfluchten Holtze bußfertig und gläubig stehend, ohne tausendfache Angst, aber auch ohne süssester Rosen=Weide der Seelen niemahls anhören können: Dergleichen denn auch ohne Zweifel dieses Jahr an diesen Tage, von Gottliebenden geschehen wird.“

Das Mittel der fiktionalen Vergegenwärtigung des Geschehens – ein entscheidendes Merkmal der Passionsoratorien – wird 1725 hierzu ausdrücklich gerechtfertigt. Die Passionspredigt des Apostels Paulus sei darin vorbildlich gewesen, daß er „diese Historie so fleißig trieb, daß Christus gleichsam seinen Zuhörern für die Augen gemahlet, und jetzt unter ihnen annoch gecreuziget wurde.“ Daß diese Akzentsetzung unter pietistischen Vorzeichen stattfand, belegen Ludwigs Distanzierung vom „sogenannten Lutherthum“ und die Sprache im folgenden Zitat von 1719: „Solte der hocherleuchtete Heyden=Lehrer Paulus [...] an unsern stillen und Char=Freytagen, (welche doch, als der hohesten Feste eines, billig zu feyren wäre) in denen Städten, und auf dem Lande des sogenannten Lutherthums die Entheiligung dieser, so gar merckwürdigen und heiligen Zeit, sehen, wie würden sie sich über diese Greuel der Verwüstung, und über die Evangelischen Feinde des Creutzes Christi betrüben?“<sup>15</sup>

Daß die für die Jahre 1717 – 1727 dokumentierte Praxis auf die Initiative Herzog Friedrichs II. zurückzuführen ist, zeigen auch die Veränderungen unter seinem Nachfolger Friedrich III. Zwar sind weiterhin Aufführungen von Passionsmusiken für die Fastensonntage und die Karwoche dokumentiert, doch verringerte sich der Umfang der Werke in gravierender Weise: 1725 betrug der Umfang des Textdrucks der *Brokkes-Passion*, die in zwei Gottesdiensten musiziert wurde, 44 Seiten, im Jahre 1746 der *Markus-Passion* nur noch 18 Seiten, die außerdem auf vier Gottesdienste verteilt wurden. Theatralische und dramatische Elemente sind hier weitgehend eliminiert.

Zu Punkt 2: Alle in Gotha musizierten Passionen wurden in Einzelkantaten aufgeteilt. Diese Praxis ist seit 1707 und in der Folge für die gesamte Amtszeit Stölzels durchgängig belegbar. Auch für Stölzels erste Passion von 1720 kann dies jetzt bestätigt werden. Das Werk ist nämlich nicht verloren, wie bisher angenommen wurde. Es handelt sich um das in Sondershausen in Stimmen erhaltene Passionsoratorium „*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*“.<sup>16</sup> Die im Textdruck noch fehlende Untergliederung in vier Einzelkantaten findet sich als Eintragung im Stimmenmaterial. Die Gestaltung des Evangelisten-Parts dieses Oratoriums nähert sich in singulärer Weise der dramatisierten Passion Hunold/Keisers an: Die Rezitative sind zwischen Tenor und Baß aufgeteilt und werden zum Teil dialogisch vorgetragen (z. B. Tenor: „*Die Erde bebt, die Felsen reissen*“, Baß: „*die Gräber thun sich auf*“). Der abwechselnde Vor-

<sup>15</sup> Ebda.

<sup>16</sup> Der datierte Textdruck und das Stimmenmaterial bringen den gleichen Wortlaut. Die von Hennenberg vorgeschlagene Datierung der Komposition auf 1731 ist daher zu revidieren.

trag dient auch dem ökonomischen Einsatz der Sänger. Wer eine solistische Arie vorzutragen hat, wird zuvor in der Evangelistenrolle ausgespart. Die Übertragung des Handlungsberichts an mehrere Solisten bedeutet zugleich eine Annäherung an die Konventionen der Passionskantate.

Die als „Pars“ oder „Actus“ bezeichneten Teile wurden wie auch Stölzels de tempore-Kantaten vor und nach der Predigt aufgeführt. Die vierteiligen Passionsoratorien von 1720, 1725 und 1727 wurden in den Vor- und Nachmittagsgottesdiensten des Karfreitags musiziert, sechs- bzw. achteilige Werke konnten auch den Gründonnerstag mit einbeziehen. Stölzels achteilige Passion von 1746, von Blankenburg und Hennenberg aufgrund der Textgestaltung des Handlungsberichts als Zyklus von Passionskantaten eingestuft, wurde in der gleichen Weise wie die oratorischen Passionen und Passionsoratorien in die Gottesdienste eingegliedert. Stölzel selbst formuliert im Werktitel, der Text der Passion sei „nach der Beschreibung des Evangelisten S. Marci“<sup>17</sup> entstanden.

Die Gliederung der Teile der *Brockes-Passion* erfolgt durch in die Dichtung eingefügte zusätzliche Choräle. Die schlicht harmonisierten Sätze wurden von der Gemeinde mitgesungen. Nicht im Textdruck der *Brockes-Passion*, wohl aber in zahlreichen anderen Gothaer Drucken von Passionsmusiken werden die Gesangbuchseite und der zu singende Choralvers angemerkt. Die *Brockes-Passion* bietet aber ein anderes Indiz für die Mitwirkung der Gemeinde: Das Stimmenmaterial enthält die Partie für eine Orgel im Chorton, die nur für die Choräle einfällt. Ihre einzige weitere Aufgabe ist es, in den Anfangstonarten der Partes ein improvisiertes Vorspiel zu liefern. Da diese Orgelstimme um eine kleine Terz transponiert und die Stimmung der 1692 von Severin Hohlbeck erbauten Orgel der Schloßkirche bei 462 Hertz steht,<sup>18</sup> wird der in Gotha benutzte Kammerton im Bereich von 385-388 Hertz gelegen haben. Diese sehr tiefe Stimmung liefert übrigens eine plausible Erklärung für Stölzels hohe Führung der Vokalstimmen.

Zu Punkt 3: Obwohl Stölzel die vollständige Dichtung Brockes' komponierte und sie noch um drei eingefügte Choräle ergänzte, ist die Aufführungsdauer der Passion mit ca. 120-130 Minuten deutlich geringer als die der vergleichbaren Kompositionen Händels, Telemanns oder Matthesons. Dies erreicht Stölzel vor allem durch kürzere Fassungen der Arien, auch durch den geringeren Einsatz von *Dacapo*-Formen. Auffällig ist das häufige Auftreten von schlichten generalbaßbegleiteten Arien, die den Charakter des persönlichen Bekenntnisses („*Meine Laster sind die Stricke, seine Ketten meine Tücke*“ und „*Wie kömmts, daß, da der Himmel weint, da seine Klüffte zeigt des wilden Abgrunds Rachen, mein Felsenherz sich nicht entsteint*“), der Rührung des einzelnen Betrachters („*Ich seh' an einen Stein gebunden, den Eckstein der ein Feuerstein der ewgen Liebe scheint zu sein*“) und der innigen Zwiesprache mit Jesus („*Jesu, dich mit unsern Seelen zu vermählen schmelzt dein liebend Hertz vor Liebe*“) vermitteln. Angesprochen wird stets das Individuum, nicht die Gemeinde.

<sup>17</sup> Signatur: Cant. spir. 887.

<sup>18</sup> Laut Mitteilung von Herrn Bernhard Kutter, Firma Orgelbau Waltershausen, an Ludger Rémy.

Der an die Bekehrung des Hauptmannes unter dem Kreuz anschließende Text „Bei Jesus Tod und Leiden“ ist bei Brockes und auch noch im Gothaer Textdruck als „*accompagnement*“ gekennzeichnet. Stölzels gibt ihm einen größeren Stellenwert, indem er ihn den dialogisierenden Chorstimmen zuweist und ihm den Charakter eines opernhaften Schluß-Coro verleiht. (Ein direkter Vergleich mit Musik der Opern Stölzels ist leider nicht möglich, da sämtliche Werke verloren sind.) Die emotionale Aufforderung der pietistischen Passionsbetrachtung „Was tust dann du mein Herz? Ertrinke Gott zu Ehren in einer Sündflut bitterer Zähren!“ wird durch diesen Chorsatz zu einer zentralen Aussage erhoben. Doch für diese Textzeile, wo nach den Gattungsnormen des Passionsatoriums eine drastische Emotionalisierung der Musik zu erwarten gewesen wäre, schreibt Stölzel eine Chorfüge im *stile antico* und stellt so den kirchlichen Charakter der Passion wieder her. Die folgende, von Choralversen gerahmte Alt-Arie „Wisch ab der Tränen scharfe Lauge“ setzt mit ihrem milden, pastoralen Grundaffekt solche Beruhigung der Emotionen fort. Ähnlich wie in Händels *Brockes-Passion* pausiert der Baß bei den Vokal-Einsätzen, das übrigbleibende Ensemble von Alt, Solovioline und Solo-Oboe gewinnt so besondere klangliche Innigkeit. Statt des bei Telemann an der gleichen Stelle ausbrechenden Jubels über den Erlösungstod Jesu stellt Stölzel den im Text erscheinenden Schlüsselbegriff der Ruhe in den Mittelpunkt.

Ein besonders betonter Topos der Passionsbetrachtung ist die „Süße“ der Heilsbedeutung der Wunden Jesu. Sie wird in dem Text Brockes' bereits quantitativ akzentuiert, in den – in der Rezeption oft kritisierten – drastischen Metaphern liegt auch eine Quelle für die spätere Naturlyrik des Hamburger Ratsherren. Das musikalische Pendant zu solchem „angenehmen Grauen“ (so der Titel einer germanistischen Arbeit zur Lyrik Brockes'<sup>19</sup>) am Genuß der Wunden Jesu ist der Einsatz der exquisiten Klangfarben besonderer Instrumente. Für die Sopran-Arie „Die Rosen krönen sonst der rauhen Dornen Spitzen“ komponierte Stölzel zunächst ein Duett in Terzparallelen zwischen Viola d'amore und erster Geige. Für die Gothaer Aufführung wurde dies noch einmal geändert, um eine Intensivierung der klanglichen Süße zu erzielen: Nun ist die Viola d'amore zum führenden Instrument geworden, die Austerzung wird auf der Viola da gamba ausgeführt.

In Johann Sebastian Bachs Johannespassion erscheint in der ebenfalls nach Brockes komponierten Wundbetrachtungs-Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“, also an gleicher Stelle, das gleiche Klangbild mit zwei Violon d'amore in Terzparallelen. Andreas Glöckner<sup>20</sup> hat darauf hingewiesen, daß die Sätze, die Bach 1725 in die zweite Aufführung der Johannespassion einbezog, aus einem 1717 für Gotha komponierten Passionsatorium stammen könnten. In Erweiterung dieser Hypothese wäre auch die Möglichkeit zu bedenken, daß Bach bereits in seinem ersten Leipziger Amtsjahr auf Sätze aus der Gothaer Passion zurückgegriffen haben könnte. Falls Sät-

<sup>19</sup> Carsten Zelle: „Angenehmes Grauen“. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert* (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert 10), Hamburg 1987. Vgl. hierzu auch E. Axmacher (s. Anm. 2), S. 138.

<sup>20</sup> S. Anm. 5.

ze wie die Tenor-Arie „*Erwäge [...]*“ bereits in diesem Werk vorhanden waren, so könnte Stölzel diese Partitur eingesehen haben. Ferner besteht auch die Möglichkeit, daß beide unabhängig voneinander Erwartungen an spezifische Gothaer Topoi der Passionsbetrachtung erfüllten. Deutlich wird die Nähe Stölzels zu in der Johannespassion enthaltenen Sätzen auch bei den Chören „*Eilt ihr angefochtenen Seelen*“ oder für die Arie „*Erwäg ergrimme Natternbrut*“ im Vergleich mit „*Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel*“ aus der Zweitfassung der Johannespassion – beides von rezitativischen Adagio-Einwürfen unterbrochene concitato-Arien. Ein Indiz für die Herkunft aus dem älteren Gothaer Werk könnte auch der Einsatz einer obligaten Laute im Arioso „*Betrachte, meine Seele*“ sein: Dort war ein Lautenist festes Mitglied der Hofkapelle. Es könnte aussichtsreich sein, in der Johannespassion nach Spuren der traditionellen Gothaer Vierteiligkeit der Passionen zu suchen und die choralbezogenen Rahmensätze zu identifizieren.