

neinung der Ockeghemschen „unendlichen“ Melodik. Obrecht kehrt sich von den schwebenden, umspielenden, untergeordneten Kontrapunkten ab.

Diese Überbetonung der Symmetrie fließt aus einer noch stark rationalistischen Einstellung. Obwohl aber die rationalistisch-spekulativen Elemente hier noch stärker sind als in der Messe Josquins, gibt es doch auch mehrere Momente, die das Eindringen emotionaler Elemente deutlich machen. Besonders markant sind sie in den c. f.-freien Unterteilen, in *Christe*, *Pleni* und *Agnus Dei II*. Obrecht weiß innerhalb seiner beinahe „isometrisch“-symmetrischen Schemata eine große Fülle klanglich-dynamischer Steigerungen und Kontraste anzubringen. Darin, in seiner Lebendigkeit und in der emotionalen Untermalung, verrät sich der echte Frührenaissance-Künstler.

\*

Es drängt sich von selbst die Frage auf, wie man solche Werke interpretieren soll. Höchstes Ziel müßte sein: Hervorhebung und Veranschaulichung der inneren Dynamik, der melodischen Bögen und der terrassenartigen Gliederungen, der melodischen Wellen und klanglichen Flächen durch dynamische Schattierungen. Für die Renaissance-Musik ist die Konzeption des dynamischen Gesamtbildes besonders wichtig. Darum sind plötzliche dynamische Ausbrüche, die das Detail aus dem Rahmen der allgemeinen Linien herausheben könnten, ebenso undenkbar wie übertriebenes Hervorheben und übertriebene rhythmische Differenzierung der einzelnen melodischen Linien. Rhythmische Differenzierung und Unterstreichung der melodischen Linie sowie dynamische Abstufung sollen nur so weit gehen, wie es die Gesamtform der Komposition verlangt. Übertriebene emotionale Exaltation ist ebenso wenig angebracht wie „Historismus“, der sich auf reines Ablesen der Noten beschränkt. Dynamik und Expansion sind die Kennzeichen der Renaissance, sie werden jedoch noch von Elementen der *Ratio* gebändigt; diese kommen in den Werken der früheren Meister stärker zum Ausdruck und müssen bei der Ausführung berücksichtigt werden.

Man darf daher die spekulativen Elemente nicht überwiegen lassen, aber auch nicht aus dem Auge verlieren.

Die „*Divina Proportio*“, das höchste Gesetz der Renaissance, muß auch bei der Aufführung zwischen rationalistischer und gefühlsmäßiger Auffassung gefunden und verwirklicht werden.

## *Die Matthäus-Passion von Johann Theodor Römhild*

VON HANS RÖMHILD, KASSEL

Die bisher noch nicht systematisch untersuchte Passion Römhilds soll hier einer Betrachtung unterzogen werden, die um so wichtiger ist, als das Notenmaterial im Kriege fast völlig vernichtet wurde. Zur ersten Aufführung nach der Neuauflage von 1921<sup>1</sup>, bei der Max Seiffert das Cembalo spielte, hatte die *Neue Musik-Zeitschrift*<sup>2</sup> „*die Astronomen der Musik*“ aufgefordert, bei der Suche nach dieser

<sup>1</sup> Hrsg. von Karl Paulke bei Kistner & Siegel.

<sup>2</sup> 1921 S. 225.

Gattung „ihre Teleskope auf diesen Stern voll heller Strahlen zu richten“, ließ aber schon ahnen, daß „die Sonne Bach“ — drei Jahre später erschloß Wolfgang Graeser die „Kunst der Fuge“ — ihn verdunkeln würde. In der Tat blieb das Werk der Wissenschaft fast verschlossen bis auf den heutigen Tag<sup>3</sup>. Es teilt damit das Schicksal der Stücke, die in Bachs Zeit aus unbachischem Geist entstanden sind, von der Oper herkommen, auf dem Wege zur Frühklassik liegen und bis in unsere Jahre hinein durch einseitige Betrachtungsweise vernachlässigt wurden.

Da geschichtliche Einzelheiten hier nicht berücksichtigt werden können, muß es genügen, wenn als Entstehungsjahr 1736 angegeben wird, nicht 1752, wie Paulke angibt<sup>4</sup>. Entstehungsort ist Merseburg, wo Römhild im fünften Jahr Hofkapellmeister und im zweiten Jahr Domorganist (Nachfolger von G. F. Kaufmann) in herzoglichen Diensten war. Die kurze Wirkungszeit in der alten Dom- und Bischofsstadt dürfte es mit sich gebracht haben, daß die örtliche Überlieferung wohl bei der Anlage der Komposition nicht die ihr zukommende Rolle spielte; denn weder klingt J. Theile, der Musikgewaltige der Stadt — von 1689 bis etwa 1715 dort ansässig — mit seiner vielgerühmten Matthäuspassion hinein, noch die *praefatio*, die *gratiarum actio* oder die Choräle des Passionsdramas im Anhang des Merseburger Gesangbuchs von 1735. Das Werk Römhilds weist vielmehr nach Danzig, wenn auch die ausschließliche Benutzung des Bibeltextes mit eingeschobenen Gemeindecoralen zugleich auf örtlicher Überlieferung zu fußen scheint.

Aus der lateinischen hatte sich die deutsche Choral- und daraus die lateinische und deutsche Motetten-Passion entwickelt — alles reine a cappella-Vertonungen. Danach breitete sich von Norddeutschland her eine neue Form aus: die oratorische Passion (Einführung des Orchesters und der Operntechnik; Akteinteilung, Einschreibungen von Arien, später auch von Rezitativen, meist mit den Arien gekoppelt): Th. Strutius, Danzig 1650; Sebastiani, Königsberg 1672; Theile, Lübeck 1673. Zentrum dieser Entwicklung wurde Hamburg. Dort regte 1704 Neumeisters barockisierende Neuformung der Kantatentexte Hunold (sein Landsmann Postel blieb mehr der örtlichen Überlieferung verhaftet) zum entscheidenden Bruch mit der Bibeltradition an. War bisher die Passion eine wortgetreue Vertonung des in Rollen aufgeteilten Textes der Leidensgeschichte aus Matthäus, Markus, Lukas oder Johannes, so setzte Hunold an deren Stelle eine völlig freie Dichtung, wobei Choral, Bibelzitat und Evangelist wegfielen. 1712 wählte Brockes einen Mittelweg: Der Evangelist erscheint wieder, wenn auch in gereimter Umdichtung, einige Choräle kehren zurück; daneben aber sind in breit ausgebauten Soliloquia biblischer und allegorischer Personen, in leidenschaftlicher Steigerung der Affekte (die leicht in grobe Geschmacklosigkeiten ausartet), in eingeschobenen empfindsamen oder moralisierenden Betrachtungen dem Streben nach individueller Freiheit in der Poetisierung alle Tore geöffnet. Das bedeutet, wie Gerber erstmals nachgewiesen haben dürfte<sup>5</sup>, höchst persönliche Verfeinerung des Nacherlebens und Nachgestaltens, zugleich jedoch Abkehr von der objektiven

<sup>3</sup> Beide bisherigen Beschreibungen sind zu kurz: Paulke AfMW 1918/19 = 3/4 Seite, Lott AfMW 1925, S. 322 = 2 1/2 Seiten, wobei Lott trotz schwerwiegender Lücken die fachlich wertvollere darstellt.

<sup>4</sup> Die in „Musik im Unterricht“ 4/52 verwandten Zahlen stammen vom Verf.

<sup>5</sup> Die deutsche Passion von Luther bis Bach S. 149 (Luther-Jahrbuch 1931).

Rolle der gottesdienstlichen Funktion und damit von der eigentlichen Aufgabe der Passion, der Wiedergabe zentralen christlichen Geschehens. Das wird bei den späteren Texten von Neukirch, König, Fein und Feustking in Hamburg und bei deren Vertonungen von Keiser, Mattheson, Telemann u. a. greifbar deutlich<sup>6</sup>, bis zu dem am Ende der immer verkündigungsferner verlaufenden Linie liegenden „*Tod Jesu*“ von Graun 1755<sup>7</sup>.

In dieser Zeit der inneren Auflösung der Passion (Telemanns Passions-Oratorium „*Seliges Erwägen*“, 1729, löst die Passionsgeschichte in neun individualisierende „Betrachtungen“ auf), in den Jahrzehnten „*krankhaft wuchernder Fantasie zwischen Rohheit und Verfeinerung*“<sup>8</sup> hat Römhelds Matthäus-Passion ihren geschichtlichen Standort. Sie geht auf die Uridee der Passion zurück, wie sie unseres Wissens letztmalig Schütz verkörpert und zur Vollendung geführt hatte (Matthäus-Passion, 1666): Aus dem Schwulst der hochbarocken Umkleidungen löst sie den biblischen Urtext geschlossen heraus (Matth. 26 und 27)<sup>9</sup>, teilt ihn, entsprechend den zwei Kapiteln, in zwei Teile, wie es noch Sebastiani und Theile getan hatten<sup>10</sup>, und stellt die Verbindung zur Gemeinde durch eingestreute Choräle her. Das Verdienst, jede oratorienhafte Veränderung (es gibt auch keine Arien oder Ariosi) vermieden zu haben, kann mehreren Stellen zuerkannt werden: der Stadt Danzig, wo das Autograph neben 112 Kirchenkantaten<sup>11</sup> gefunden wurde, und die vielleicht Römheld durch dessen Schüler Weinholtz (Kantor an St. Johann 1744–1759) den Auftrag zu dieser der strengen örtlichen Tradition entsprechenden Passion gab<sup>12</sup>; der Stadt Merseburg, die in der gleichen Zeit bibelstrenge Passionsgeschichte nach Matthäus mit acht vorgeschriebenen Gemeindegchorälen pflegte<sup>13</sup> und sich etwa von dem südlicheren Rudolstadt, das fünf Akte einer *Historia der Passion* ohne jegliche Lieder oder Choräle kannte, abhob (Rudolstädter Gb. 1734/35); dem Komponisten selbst, der, als Schüler und Student im modischen Leipzig aufgewachsen, die Passion seines Lehrers Kuhnau kennen mußte, mit seinen fortschrittlichen Schulkameraden Telemann, Fasch und Heinichen offenbar in Verbindung stand und ihre Passionswerke gewiß kannte, aber dennoch eigene Wege ging<sup>14</sup>.

Die Römheldsche Passion besteht, gemäß den beiden Kapiteln des Matthäus, aus zwei Teilen, die jeweils durch ein zweiteiliges Instrumentalvorspiel eröffnet werden, den einzigen selbständigen Orchestersätzen. Dem Bibeltext wortgetreu folgend, ergeben sich (meist bei Einhaltung der Abschnittsgrenzen) im 1. Teil 21 Rezitative und 7 Chöre (wie bei Schütz), im 2. Teil 25 Rezitative und 13 Chöre. Bachs Matthäus-Passion, deren 1. Teil mit der Gefangennahme schließt (Kap. 26, 56), hat bis zum gleichen Vers, d. h. beim Ende des 26. Kapitels, 5 zusätzliche Rezitative

<sup>6</sup> Bachs Passionen kommen hier in ihrer fast allegriefreien Art nicht in Betracht, da sie von keinerlei Einfluß waren.

<sup>7</sup> 1757 von Telemann komponiert (gleicher Text).

<sup>8</sup> Winterfeld: Geschichte des ev. Kirchengesanges.

<sup>9</sup> Drei unbedeutende Stellen sind weggelassen: Mtth. 27, 7–10; 35 (2. Hälfte); 55 + 56.

<sup>10</sup> Schütz: keine Aufteilung; pausenloser Übergang ins 27. Kapitel im Rezitativ.

<sup>11</sup> Katharinen-Kirche 57, Johannes-Kirche 55 Kantaten.

<sup>12</sup> Danzig hat sich als Ausgangspunkt der oratorischen Passion (Strutius) in bewußter Abwehrstellung ein erstaunliches Eigenleben gesichert: Alle 7 dort gefundenen Matthäus-Passionen haben keine oratorischen Einlagen; Zusätze bestehen nur aus Chorälen.

<sup>13</sup> Merseburger Gb. 1735; das von 1709 enthielt nur eine Evangelien-Harmonie der Passionsgeschichte.

<sup>14</sup> Für Beziehungen Römhelds zu Telemann und Fasch liegen ziemlich klare Beweise vor.

mit zugehöriger Arie, weitere drei selbständige Rezitative und ein Duett, also 14 bibelfremde Einschübe<sup>15</sup>. Die bibelgetreue Röhild-Passion hat somit im 2. Teil eine vorgezeichnete dramatische Wechselspannung zwischen Chor und Rezitativ, während der 1. Teil die Gefahr der Eintönigkeit birgt.

Im Ablauf der Röhild-Passion treten folgende bemerkenswerte Besonderheiten auf (Seitenzahl nach Paulkes Klavier-Auszug):

I (Prima pars)

S. 3: Ein zweiteiliger, 8+15taktiger Introitus in c-moll, von 2 Oboen im Wechsel mit Streichern beherrscht und als „Lamento“<sup>16</sup> in immer neu ansetzender Klage sich zum schmerzvollen Höhepunkt steigernd, von dem die Solo-Oboe chromatisch abwärts- und zum Schluß hinabsinkt, leitet ein. Kühn beginnt er: Septakkord der VII. Stufe, von V<sup>5</sup>/<sub>6</sub> aus erreicht. Dieser Sprung in die Dissonanz<sup>17</sup> steht in geistigem und formalem Gegensatz zu Bachs Einleitung. Telemann jedoch, dem Röhild überhaupt nahesteht, weist sowohl in seiner Markus- (1723) wie in seiner Brockes-Passion, vor allem in der Behandlung von Solo-Oboe und Streichern und in der breiten, würdevollen Art, verwandte Züge auf, gegen die die kadenzierenden Phrasen in Halben und Vierteln von Sebastiani (bei Theile durch Echoeffekte aufgelockert) mit ihrem unmittelbaren Weiterfließen in den ersten Chor noch renaissancehaft wirken.

S. 15: „Herr, bin ich's?“ reizt den sonst stark zur Homophonie neigenden Komponisten zum polyphonen Satz (fugato-ähnlich), der achtmal einzeln die Frage stellt und dann mit allen vier Stimmen homophon schließt; in der Anlage wie Sebastiani, nur um 4 Rufe verkürzt. Statt 12- haben Theile und Bach 11maliges Fragen; offenbar ist Judas weggedacht.

S. 17: Die Abendmahls-Szene, außer dem „Eli“ die einzigen Jesuszitate mit Streicherbegleitung, kann als das ergreifendste Stück der Passion angesehen werden. Das „Adagio und con sordini“ ist bezeichnend für Komposition und Komponist. Verglichen mit den Einsetzungsworten der Markus-Passion seines Lehrers Kuhnau 1721, die dürr und „müde wie der erstaunlich geringe Aufwand an Fantasie des Werkes“ überhaupt sind<sup>18</sup>, verströmt sich hier reiche Innerlichkeit in schlichter Form.

S. 22: Die Gethsemane-Worte „Meine Seele . . . ist betrübt bis in den Tod“ sind wiederum „von innigstem Gefühlsausdruck“ (Paulke), den eine mitklagende Solo-Oboe verstärkt. Ähnliche melismatische Chromatik weist die Petrus-Stelle „und weinte bitterlich“ (S. 42) auf, die in Telemanns Passionen das einzige melodisch ausgezierte Rezitativ überhaupt darstellt.

S. 31: „Zween falsche Zeugen“ werden durch unerwartete akzentchromatische Harmonik verdeutlicht; vgl. zu S. 42.



<sup>15</sup> Bach hat im 1. Teil die Chöre noch als besondere Nummern komponiert; im 2. sind sie wie bei Theile und Sebastiani sämtlich in die Rezitative hineingearbeitet.

<sup>16</sup> Name vom berühmten Lamento des Claudio Saracini 1620 (Schluß der Seconda Musiche) übernommen?

<sup>17</sup> Telemann hat in seiner Passion 1723 auch einen freien 7-Einsatz (Oboe), jedoch nicht zu Beginn der Einleitung.

<sup>18</sup> Schering: Musikgeschichte Leipzigs, S. 25.

S. 34: „*Er ist des Todes schuldig*“ (*Furioso*): In achtmal sich steigernder Wiederholung über aufpeitschend punktierten Sechzehntel-Akkorden rollt eine ungemein packende Szene ab<sup>19</sup>. S. 36: „*O Lamm Gottes*“ fängt in chromatischer, besonders sorgfältiger Linienführung die erregte Stimmung des vorausgegangenen *Furioso* wirkungsvoll auf.



Gegenüber dem Satz von Kaufmann, dem Merseburger Vorgänger und Kollegen<sup>20</sup>, wie auch etwa gegenüber Sebastiani ist er von prägnanter Eigenart.

S. 41: „*Deine Sprache verrät dich*“ bringt das Überraschende des Sich-Verraten-Sehens, zugleich die Überlegenheit der Masse dem eben entlarvten Petrus gegenüber durch einen Trugschluß zum Ausdruck. (Vgl. den ähnlich kongruenten Trugschluß von Volksmeinung und Harmonie bei „*Er ist der Juden König*“, S. 60). Zu den durch einen ungewöhnlichen Akkord erzielten tonmalerischen Effekten (S. 31, 41, 60) gehört noch

S. 50: „*aus Neid überantwortet*“, der das Überantworten durch die Folge C 17 (= Neid) – h V 7 (= überantwortet) veranschaulicht. Sinnfällige Phrasensymbolik findet sich bei dem reizvollen Text

S. 62: „*So steig herab vom Kreuz*“,



bei Schütz in Ansätzen und bei Theile in der Anlage ähnlich, bei Bach zu kunstvollster Stimmenverflechtung des Doppelchores gesteigert, bei Sebastiani in schlicht homophonem einmaligem Anruf, hier in geradezu verblüffend anschaulicher Einfachheit.

S. 70: „*Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß*“ (ähnlich wie S. 62 zur Tonmalerei auffordernd, akkordischer und anspruchsloser in der Ausführung als Bach, ganz italienische Schule) umschließt in seiner mitreißenden dramatischen Deklamation die wiederum wortgezeugte Linie „*von oben an bis unten aus*“ (C-dur: g<sup>1</sup>-g tonleitergetreu abwärts).

## II (Altera pars)

S. 43: Entsprechend dem Lamento vor dem ersten Teil, leitet eine *Sonatina* (36 Takte) ein. 7 c-moll-Takte mit Seufzern schwingen in Händelscher Weiträumigkeit auf einer Fermate aus, um dann nach Es transponiert zu werden. Die Spannung entlädt sich in einem über Klopfbässen von einer edlen Oboenkantilene getragenen 2. Teil, dessen Duktus an den frühen Graun und Ph. E. Bach erinnert und dessen plastische Periodik von der Taktzahl 7 bestimmt ist. Der harmonischen Kühnheit des Lamentos entspricht in Takt 23 die Vorhaltdissonanz,

<sup>19</sup> Ähnliche punktierte Akkordfortschreitungen in allen Stimmen über charakteristischen 2-Akkorden in Telemanns Schulmeister-Kantate 1. Satz.

<sup>20</sup> In „*Harmonische Seelenlust*“ 1733 (Bärenreiter-Ausg. Nr. 1925, S. 49).



deren Weiterführung sich als enharmonische Verwechslung<sup>21</sup> und dann als chromatische Aufwärtsbewegung im Sopran auswirkt (kehrt Takt 30 wieder).

S. 50 vgl. I, S. 41.

S. 52: „*Laß ihn kreuzigen!*“ ist wohl das interessanteste Stück der Passion; in  $2 \times 2$  Takten als Sequenz aufsteigend (ein fünfstufiges chromatisches Melisma auf „*kreu-*“), in seiner gewaltigen Spannkraft dem „*Kreuzige*“ der meisten Telemann-Passionen<sup>22</sup> überlegen, systematisch absteigend nach dem Rezitativ wiederholt (Schütz, Theile und Bach haben unveränderte Wiederholungen). Finden sich zwar auch bei Monteverdi<sup>23</sup> und Cavalli<sup>24</sup> chromatische Linien, so weist doch Römhilds Landsmann Balthasar Freislich eine geradezu verblüffende Ähnlichkeit auf<sup>25</sup>. Das durch das Rezitativ getrennte auf- und absteigende „*Kreuzige*“ ist bei ihm nahezu übereinstimmend mit Römhild ohne Rezitativ zu einem Satz zusammengezogen. Die Gründe für dieser Beziehung aufzudecken, ist schwierig, da Freislich seine Matthäus-Passion zwar schon 1720 für Sondershausen schrieb, sie jedoch für die Aufführung 1755 (3 Jahre nach der Erstaufführung von Römhilds Passion in derselben Kirche Danzigs<sup>26</sup>) eigens überarbeitete<sup>27</sup>.

S. 57: „*Gegrüßet seist du*“ ist unter den Chören der Passion, die sich durch feine Inspiration aus der lebensnahen Erfassung des Textes auszeichnen, vielleicht der treffendste. Der hämische Spott der Kriegsknechte ist durch die nachäffende Gebärde langer, höhnisch leiernder Sekundreihen<sup>28</sup> in Menuettform dargestellt, unterstrichen durch zwei Oboi d'amore.

S. 66: „*Eli, eli*“ offenbar noch in Anlehnung an das melismenreiche Vorbild des Mittelalters<sup>29</sup> und streng symmetrisch in den Übersetzungsworten (jedoch in die Oktave statt in die traditionelle Quinte übertragen) ist „*von innigstem Gefühlsausdruck*“ (Paulke), streift jedoch in einigem die Grenzen der Primitivität, was durch die tropfende, an Keiser erinnernde Akkordbegleitung nicht gebessert wird. Das auf- und absteigende Motiv der Anfangstakte ist auch bei Heinrichen zu finden: Ritornell zu Rusillas Arie „*Das liebe Mannsvolk* in „*Paris und Helena*“.

Nach dieser Zusammenfassung der Positiva sei auf die einzelnen Gattungen und dabei auch auf die Negativa eingegangen.

Chöre (turbae): Die Chöre sind knapp, eindringlich, dramatisch, zeigen spannungsreiche Deklamation und sind meist ganz aus Stimmung und Wort geboren. Von den 20 Chören sind einer polyphon („*Herr, bin ich's?*“), zwei mit winzigem Fugato-Stück, drei mit polyphonen Einflechtungen, die anderen rein homophon. Drei haben nur 4, drei 5, fünf 6 Takte. „*Es taugt nicht*“ (S. 47) oder etwa „*Wozu dienet dieser Urrat?*“ (S. 8) verdeutlichen aber plastisch das innere Geschehen. Da-

<sup>21</sup> Enharmonische Verwechslungen, die in Marcellos Art notiert sind: S. 16.

<sup>22</sup> Telemann wendet dabei häufig Koloraturen an.

<sup>23</sup> Crucifixus aus „*Selva morale*“ 1641.

<sup>24</sup> Requiem „*Ingemisco tamquam*“.

<sup>25</sup> vgl. Rauschnig: Musikgeschichte von Danzig, S. 341; stilistisch besteht deutliche Ähnlichkeit zwischen Römhild und Freislich, außer den Kantaten auch in der Passion (jedoch 5 Akte und oft unlebendige Rezitative); nur ist Freislich zu abhängig von der neapolitanischen Oper.

<sup>26</sup> 1755 in der Katharinen-Kirche.

<sup>27</sup> Das überarbeitete Autograph höchstwahrscheinlich verbrannt; vgl. Fußnote 31.

<sup>28</sup> Telemanns Sekundreihen in gleichbleibenden Vierteln wirken dagegen beinahe manieriert (1741/1749/1761).

<sup>29</sup> Bach hat kein Melisma und ist gedrängter im Ausdruck, hat jedoch die Quinte.

gegen zeigen „Barrabam“ entgegen Paulkes Lob seichte Sequenzierung (vgl. die faden neapolitanischen Terzengänge des Duetts S. 32), Nr. 51 ausdruckslose Glätte, wie vor allem auch Nr. 62 und der große Schlußchor in manchem vom pietistischen Zeitgeschmack bestimmt sind und Proben süßlicher Melodik zeigen. Fortschrittlich modern ist „Halt, laßt sehen“ (S. 68), das die Berliner Schule vorwegnimmt. Die Melodie lebt sich gern in der Schönheit italienischer Bögen aus, hält jedoch auch Tenor und Baß in leicht sanglicher und eleganter Selbständigkeit. Die Stimmführung ist nie instrumental wie bei Telemann (Matthäus-Passion 1746 „Aufruhr, Aufruhr“, 1749 „Kreuzige ihn“); auch ist Telemann in seinen Chören anfälliger für Plattheiten, extremer homophon (gleichbleibende Akkord-Wiederholungen) und polyphon (häufige fugati) als Römhild. In der rhythmischen Inspiration steht dieser mit Telemann und Keiser in einer Linie, während Stölzel ungeschickt deklamiert<sup>30</sup> und Mattheson oft sizilianische Mode-Rhythmen benutzt. Weit kontrapunktischer ist Händels Johannes-Passion<sup>30a</sup>.

Choräle: Von den 34 Chorälen sind nur elf von Paulke übernommene zugänglich<sup>31</sup>. Zwei davon sind unisono zu singen und streng homophon; der eine ist aus Luthers Tedeum („Du König der Ehren“), die anderen rücken als einzige Stücke die Passion in die Nähe Bachs. Verschlungene Stimmführung mit kühnen Reibungen ist nicht selten. Sorgfältige, der Überlieferung stark verpflichtete Satztechnik (ähnlich Graupner) bringt wirkliche Meisterwerke hervor (Nr. 35, 29, 67), in denen Römhild gegenüber den örtlichen Vorbildern Zachow und Kaufmann wie den anderen Zeitgenossen eine sichere eigene Hand bewahrt und sich streng von den modische Neuerungen (wiegende Rhythmisierung im 6/8-Takt bei Keiser, mechanische Gleichmacherei Note gegen Note bei Stölzel und Telemann) fernhält.

Rezitative: Von den 46 Rezitativen sind, die Worte Jesu einbegriffen, 6 accompagnato und 40<sup>32</sup> secco gehalten. Während Telemann als einziger Deutscher französisch rezitiert und seinen Christus gern gleichförmig jambisch führt, hat Römhild italienisches Rezitativ ähnlich Pergolese und Händel (nicht so gezackt wie Bach, Graupner oder Keiser), in dessen Rahmen er die Worte Jesu durch würdevolle Innerlichkeit abhebt<sup>33</sup>. Von den interessanten Stellen folge hier die mit einer Modulation von D16 nach A51, die die drei Stufen des gotteslästerlichen Tuns der Kriegsknechte darstellen könnte<sup>34</sup>:

<sup>30</sup> Erhalten sind 14 Passionen.

<sup>30a</sup> Händels Autorschaft wird von E. Rendall angezweifelt, weil die Passion früher (Hamburg 1704) geschrieben ist; sie streut auf Grund der Textgestaltung Postels — vgl. S. 27 — in das wörtlich übernommene Kap. 19 aus Johannes (Bach nimmt auch das 18. Kap. hinzu) zwölf Arien ein, offensichtlich nach Art Metastasios sechs pro Akt. Von den neun Chören sind fünf vorwiegend polyphon. Choräle kommen nicht vor.

<sup>31</sup> Das Autograph dürfte beim Großbrand Danzigs 1945 zerstört worden sein (wie Freislichs), ist jedenfalls bis jetzt unerschlossen.

<sup>32</sup> Lott bezeichnet sie fälschlich als accompagnato (323).

**Instrumentation:** Das Orchester besteht wie üblich aus Streichern, Orgel (Begleitung der Jesuspartien und Choräle) und Cembalo (Begleitung des Evangelisten, der Chöre und Instrumentalstücke), 2 Oboen (neben Tutti-Verwendung in 3 Stücken Solostellen) und Fagott (unisono mit Cello und Kontrabaß außer einem Takt Chor-Nachspiel [2 Oboen-Fagott-Trio]), in „Gegrüßet“ 2 Oboi d'amore und im „Eli“ 2 Flöten, schließlich im Choral „Du Kön'g der Ehren“ 4 Tromben. Als selbständiger Klangkörper kommt das Orchester nur zwei Mal geschlossen zu Wort (1. Teil = *Lamento*, 2. Teil = *Sonatina*). Aus der begleitenden in die mitgestaltende Rolle tritt es fünfmal (Abendmahl, „Er ist des Todes schuldig“, „Eli“, „Der Vorhang im Tempel zerriß“ und letzter Chor „Herr, wir haben gedacht“). Nur zweimal davon ist ihm ein Vorspiel zudedacht: im Furioso des „Er ist des Todes schuldig“ (2 $\frac{1}{4}$  Takte) und im „Der Vorhang im Tempel zerriß“ (1 $\frac{1}{4}$  Takte). Ein Nachspiel ist von längerer Dauer: Am Ende des „Eli“ trägt die Oboe in 19 Takten mit dem Orchester den Choral „Nun lasset uns den Leib begraben“ vor<sup>35</sup>. Unselbständig sind nur die Choräle und einige Chöre, bei denen die Chorstimmen mitgespielt werden. Hinter die turbae werden, wie bei Keiser, von dem in einfachsten Akkordbrechungen und -wiederholungen schraffierenden Orchester flächenhafte Kulissen gesetzt; sie sind mit so grobem Pinsel gestrichen, daß es töricht wäre, sie am kunstvollen Linienwerk Bachs zu messen. Eine ähnliche Rolle spielt das Cembalo, dessen Rezitativ-Begleitung, wie bei den meisten Zeitgenossen, (querstandübersät, mit für uns unge-schickten Baß-Sprüngen und, wie die Chöre, auch mit falschen Parallelen) aus der Linie Caccini-Viadana abzuleiten ist.

Aus allem wird ersichtlich, daß Römhelds Matthäus-Passion ein „modernes Werk“ des 18. Jahrhunderts ist. Es lebt aus der Verschmelzung der Empfindsamkeit mit dem weiterklingenden Barock, der Auflösung des Kontrapunkts, der Symbiose von Vergänglichem und Beginnendem und damit der Vorbereitung der Klassik. Es ist, „weit über die Masse der Durchschnittskompositionen hinausragend“ (Lott, 232), ein Kind der Wende zur Oper. In Verantwortung, Hingabe<sup>36</sup> und weltoffener Frömmigkeit entstanden, wurde und wird es bis in unsere Tage mit zahllosen artgleichen Werken seiner Zeit verachtet, weil die barocke Leidenschaftlichkeit unverstanden blieb, mit der sich das seit Jahrhunderten und wieder neuerlich durch den Verstand<sup>37</sup> gebundene Gefühl vom Gesetz der Form losriß. An der Fortschrittlichkeit der Passion, die den historischen Stand um 1740 verkörpert (wenn auch ihr Eintreten für den Choral und gegen die Arie schützende Bewahrung bedeutet) wird auch die rückwärtsgewandte und unverstandene Rolle Bachs handgreiflich deutlich.

<sup>33</sup> Keisers Lukas-Passion weist keinen Unterschied zwischen Jesus und Evangelist auf.

<sup>34</sup> Römhelds Rezitativ-Typen der Passion, auch die der Soliloquenten, können in diesem Rahmen nicht behandelt werden.

<sup>35</sup> Von Paulke gestrichen; nach Lott (323).

<sup>36</sup> Die Passion (vor allem die Choräle und Chöre) ist sorgsamer und liebevoller gearbeitet als die Kantaten Römhelds.

<sup>37</sup> Rationalismus und beginnende Aufklärung.