

## Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspaffion

Von Detlev Gojowy (Hildesheim)

An Hand der vollständigen Textfassung der Köthener Trauermusik<sup>1</sup> und der frühen Handschriften der Matthäuspaffion<sup>2</sup> wollen wir mit Hilfe von textlichen und musikalischen Vergleichen versuchen, neues Material und neue Gesichtspunkte zu dem strittigen Problem, welchem der beiden, im Parodieverhältnis zueinander stehenden, Werke die Priorität zukommt<sup>3</sup>, zu erbringen.

Dabei erscheint es uns nötig und fruchtbar, die Frage, welches Werk das ursprüngliche sei, zunächst auf die Frage zu reduzieren, welcher der beiden, vom gleichen Verfasser – Picander – stammenden, Texte der ursprüngliche sei, welcher Parodietext.

In Anknüpfung daran wollen wir durch Konfrontierung der beiden Texte mit der Frühfassung der Matthäuspaffion Anhaltspunkte für eine musikalische Priorität zu gewinnen suchen. Dabei soll die – aus dem musikalischen Befund sich ergebende – Frage erörtert werden, ob zwischen der Köthener Trauermusik und der Matthäuspaffion nicht noch weitere als die bisher angenommenen Beziehungen bestehen.

### Textvergleich zwischen der Köthener Trauermusik und der Matthäuspaffion

Bei den beiden Texten Picanders handelt es sich um zwei verschiedene Texte, von denen der eine als Parodietext zum anderen geschrieben wurde; die Texte stehen also zueinander in einer bestimmten Beziehung, die sich aus der Absicht ergibt, den einen Text gleichfalls zur Textierung einer auf den anderen Text verfaßten Musik zu benutzen. Wie sieht diese Beziehung aus, worin besteht sie, und worin besteht sie nicht?

Wenn man die beiden Texte vergleicht, erkennt man unschwer, daß hier nach einem bestimmten Muster gearbeitet wurde, welches darin besteht, beide Texte im gleichen Versmaß und im gleichen Reimschema zu verfassen (nur in drei Ausnahmefällen ist dieses ersichtliche Prinzip durch-

<sup>1</sup> Erste Veröffentlichung von Walther Götze, *Die verloren gegangene Trauermusik auf den Tod des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen (Eine kritische Untersuchung)*. In: *Serimunt. Mitteilungen aus Vergangenheit und Gegenwart der Heimat*, 10. Jg., Folge 8/9, Köthen 1935; erneut veröffentlicht von Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 204–219. Wir zitieren nach Smend.

<sup>2</sup> Hs. Altnickol, *Am.B. 6/7*, und die fragmentarische Hs. Agricola (BB, *Mus.ms. Bach P 26*), im folgenden bezeichnet als Agricola. Für die Überlassung der Handschriftenkopien bin ich dem Bach-Institut, Göttingen, und Herrn Dr. Dürr verbunden, dem ich im übrigen für die Anregung zu dieser Untersuchung, für mannigfache Hinweise und Informationen zu besonderem Dank verpflichtet bin. D. Verf.

<sup>3</sup> Die Priorität der Köthener Trauermusik behauptet u. a. Schering, so im BJ 1939 (*Zur Markus-Passion und zur „vierten“ Passion*) S. 15ff., die Priorität der Matthäuspaffion Smend, *Bach in Köthen*, S. 81ff.

brochen). Keine regelmäßige Übereinstimmung besteht zwischen den beiden Texten hinsichtlich der Wortgrenzen, der Satzgrenzen und der syntaktischen Relationen.

Aus der streng gewährten Übereinstimmung von Versmaß und Reimschema ergeben sich Umstände, die für die Ermittlung von Primärtext und Sekundärtext aufschlußreich werden können:

Bei der Abfassung des Primärtextes ist der Dichter in der Wahl des Versfußes und des Reimschemas frei, bei der Abfassung des Sekundärtextes an das einmal gewählte Versfuß- und Reimschema gebunden.

Da der Inhalt des Primärtextes mit dem des Sekundärtextes nicht identisch ist, ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß der Inhalt des Sekundärtextes in das Vers- und Reimschema des Primärtextes nicht ohne weiteres hineinpaßt. Der Dichter kann in solchen Fällen

– das Vers- und Reimschema ausnahmsweise durchbrechen,  
er kann

– Worte wählen, die zwar den beabsichtigten Sinn schlechter und weniger eindeutig bezeichnen, sich aber in das gegebene Vers- und Reimschema fügen,  
er kann

– auf neue Gedanken überspringen, die sich in dieses Schema fügen,  
– bedeutungslose Wendungen, „Füllwörter“ und „-sätze“ verwenden.

Sofern der eine Text im Unterschied zum anderen solche Anzeichen erkennen läßt, ist er mit großer Wahrscheinlichkeit der Sekundärtext.

Noch eindeutiger und allgemeiner aber läßt sich die Abhängigkeit nicht aus den Divergenzen, sondern aus den Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten der beiden Texte folgern. Aus dem Primärtext können in den Sekundärtext leicht Gedanken, Worte, rhetorische Figuren, Reime hinüberwandern, die sich in die logische Sinneinheit des Sekundärtextes nicht ohne weiteres einfügen. Die Frage, die wir hinsichtlich der Konvergenzen zwischen den beiden Texten stellen müssen, lautet: In welchem der beiden Texte ist das gemeinsame Bestandteil fester verankert, besser motiviert; in welchem der beiden Texte könnte es ohne Beeinträchtigung des Sinnes wegbleiben, in welchem nicht; in welchem ist es organischer Bestandteil, in welchem zufälliges Einschubmaterial?

### Versschematische und metrische Differenzen

Dem Versschema<sup>4</sup> der Arie mit Chor: „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (Matthäuspassion): J 4a' 4b T 2c 4c J 4d' 4d' 4b entspricht das Versschema der Arie mit Chor „Geh, Leopold, zu deiner Ruh“ nicht völlig; dies lautet: J 4a 4b T 2a 4a J 4c' 4c' 4b. (Im Abdruck des Trauermusik-Textes von 1732 hat Picander dessen Versschema dem des Matthäuspassion-Textes angeglichen.) Der Text der Matthäuspassion hat hier, im Gegensatz zum

<sup>4</sup> Hierbei werden folgende Sigel verwendet: J = Jambus, T = Trochäus, Ziffer = Zahl der Versfüße, Apostroph = weiblicher Ausgang, Buchstabe = Reimbeziehung.

Text der Trauermusik, einen überzähligen Reim („wachen“) ohne paarige Entsprechung in den übrigen Versen. Soweit Ausgewogenheit und Symmetrie des Versbaues als Indiz für die Priorität des Textes gelten dürfen, so spricht dieses Indiz für die Priorität der Trauermusik-Arie.

Ähnlich steht es bei den Arien „Ich will dir mein Herze schenken“ (Matthäuspassion) und „Hemme dein gequältes Kränken“ (Trauermusik). Diese Arie hat in der Matthäuspassion das Schema: T 4a' 4b 4a' 4b 4b 4b, in der Trauermusik: T 4a' 4b 4a' 4b 4c 4c, in der Trauermusik also drei nicht ohne Symmetrie geordnete Reimpaare, in der Matthäuspassion zwei Reime, deren einer sich auf zwei, deren anderer sich auf vier Verse erstreckt und dabei am Schlusse dreimal wiederholt wird. Auch hier wirkt das Reimschema in der Matthäuspassion unbeholfener. (Die ausführlichen Texte dieser vier Arien siehe weiter unten.)

Schwieriger ist die Beurteilung der Arien<sup>5</sup>:

Matthäuspassion, Aria 47	Köthener Trauermusik, Aria 10
Erbarne dich,	Erhalte mich,
Mein Gott, um meiner Zähren willen.	Gott, in der Hälfte meiner Tage,
Schaue hier,	Schone doch,
Herz und Auge weint vor dir	Meiner Seele fällt das Joch
Bitterlich,	Jämmerlich.
Erbarne dich,	Erhalte mich,
Mein Gott, um meiner Zähren willen.	Gott, in der Hälfte meiner Tage.

Die Matthäuspassion-Strophe besteht in einem Wechsel jambischer und trochäischer Verse nach dem Schema J 2 a 4b' T 2 c 4c 2 a J 2 a 4b'. Wollte man sie als Vorbild für die Trauermusik-Strophe ansehen und für diese dasselbe Schema annehmen (eine Annahme, die ein Prioritätsurteil bereits impliziert und daher unzulässig ist), so wäre die Trauermusik-Strophe nach dem Maßstab dieses Schemas tatsächlich schlechter: als Jamben wären die beiden Anfangsverse – mit dem Wort „Gott“ im Auftakt und dem Wort „in“ auf der nachfolgenden Hebung – dichterisch mißlungen. Abgesehen von der methodischen Unzulässigkeit dieser Annahme würde sich aber auch bei der Unterstellung, Picander habe hier Jamben zu dichten beabsichtigt, aber nicht vermocht, die Frage aufdrängen, warum er, nachdem das Vorbild der Matthäuspassion-Strophe einmal gegeben war, nicht einfach analog verfuhr und die Trauermusik-Strophe entsprechend mit den Worten „Erhalte mich, mein Gott“ einleitete, ehe er mangelhafte Verse in Kauf nahm. Eher könnte man umgekehrt folgern, daß unter diesen Umständen das Vorbild der Matthäuspassion-Strophe wahrscheinlich nicht vorgelegen hat. Wenn man von der Existenz der Matthäuspassion-Strophe absieht, dann

<sup>5</sup> Hier und im folgenden werden die Texte in modernisierter Schreibweise unter Beibehaltung alter Lautformen zitiert. Die Numerierung der Stücke der Matthäuspassion folgt der gebräuchlichen Zählung in Max Schneiders Klavierauszug (Ed. Breitkopf Nr. 5700), die Stücke der Trauermusik werden analog hierzu fortlaufend von 1 bis 23 numeriert.

allerdings erscheint die Trauermusik-Strophe nicht als ein mangelhaftes Gebilde, sondern als ein eigenständiges, das mit der Matthäuspassion-Strophe zwar die Silbenzahl, nicht aber die Metrik in den Anfangsversen gemeinsam hat. Während Vers 1 und 2<sup>6</sup> der Matthäuspassion-Strophe durch den zweimaligen Auftakt jambisch wirken und erst mit Vers 3 in den Trochäus übergehen (bemerkenswerterweise haben jambische und trochäische Verse einen Reim gemeinsam!), bestehen Vers 1 und 2 der Trauermusik gewissermaßen aus „freien Rhythmen“, denen man aber (bei Unkenntnis der parallelen Matthäuspassion-Strophe) ebenso wie den Mittelversen trochäischen Charakter zuschreiben würde. Ihre Abweichung vom strengen Trochäus besteht

1. in dem Auftakt des 1. Verses, einer Eigentümlichkeit, der wir bei Picander an anderer Stelle begegnen: der rein trochäische Text der Matthäuspassion-Arie 41 „Geduld“ hat diesen Auftakt im 1. Vers auch, und
2. in der überdehnten Hebung im 1. Fuß des 2. Verses, auf die das Wort „Gott“ fällt, was vom Inhalt dieses Wortes her nicht geradezu unpoetisch erscheint.

Metrisch schlechter oder unbeholfener als die Matthäuspassion-Strophe ist die Trauermusik-Strophe keineswegs: ein Beweis gegen die Priorität des Trauermusik-Textes ist in dieser metrischen Differenz nicht gegeben. Die Tatsache, daß Picander es unterläßt, in der Trauermusik eine naheliegende Analogie zum Matthäuspassion-Text zu vollziehen, durch die die (scheinbaren) Unregelmäßigkeiten des Versbaus in der Trauermusik behoben würden, deutet auf eine Unabhängigkeit der Trauermusik-Strophe von der Matthäuspassion-Strophe im Versbau.

### Sprachliche und gedankliche Differenzen und Konvergenzen

Wenn wir uns nach den oben dargelegten Erwägungen und Merkmalen die verstechnisch einander entsprechenden Arien der Matthäuspassion und der Trauermusik vor Augen führen, dann sehen wir, daß bei den Arien

#### Trauermusik, Aria 3

Weh und Ach  
Kränkt die Seelen tausendfach,  
Und die Augen treuer Liebe  
Werden, wie ein heller Bach,  
Bei entstandnem Wetter trübe.

(Da Capo)

#### Matthäuspassion, Aria 10

Buß und Reu  
Knirscht das Sündenherz entzwei,  
Daß die Tropfen meiner Zähren  
Angenehme Spezerei,  
Trauer Jesu, dir gebären.

(Da Capo)

in beiden Fällen von Tränen die Rede ist<sup>7</sup>. In der Köthener Trauersituation ist, so möchte man meinen, der Gedanke an Tränen konkret und nahelie-

<sup>6</sup> Alle Feststellungen über die Verse 1 und 2 gelten analog für die Verse 6 und 7.

<sup>7</sup> In der Trauermusik-Strophe sind die Tränen Gegenstand eines, über die ganze Strophe ausgemalten, poetischen Bildes, während die Matthäuspassion-Strophe sie als „Zähren“ wörtlich namhaft macht und dann einen Vergleich an sie knüpft. Dieser Gedankensprung ist jedoch, da er mit dem Begriff „Spezerei“ auf die im Evangelium vorausgehende Salbung Christi Bezug nimmt, als solcher für eine Priorität ohne Beweiskraft.

gend, er bedarf keiner besonderen poetischen Motivation (auch in der nächsten Arie „Zage nur, du treues Land“ kommen die Tränen noch einmal vor). Bemerkenswert ist, daß am Standort der Arie in der Matthäuspassion für Tränen des Kommentators noch keinerlei konkreter Anlaß vorliegt. Was die Tränen anbelangt, führt die Arie „Buß und Reu“ keinen aus dem Evangelium gegebenen Gedanken fort, sondern setzt einen neuen Gedanken. Zu den Tränen wird in der Matthäuspassion erst übergeleitet, und zwar durch Picander, durch einen Vergleich Salben – Tränen in dem vorausgehenden Rezitativ 9:

Du lieber Heiland du,  
Wenn deine Jünger töricht streiten,  
Daß dieses fromme Weib  
Mit Salben deinen Leib  
Zum Grabe will bereiten,  
So lasse mir inzwischen zu,  
Von meiner Augen Tränenflüssen  
Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen.

Nicht nur in den „Tränen“ ist der Trauermusik-Text gedanklich selbständig, sondern auch in einer weiteren Textparallele: Das Adjektiv „treu“ wird, wenn auch nicht an verstechnisch identischer Stelle, in der Trauermusik dem trauernden Landesvolk, in der Matthäuspassion Jesus zugeordnet.

Dieses Adjektiv, das in der deutschen Sprache von alters her einen Sachverhalt in der Beziehung Volk – Herrscher adäquat bezeichnet, ist in der Trauermusik in eben jenem adäquaten Sinn und Zusammenhang für das trauernde Landesvolk gebraucht, und zwar mehrmals im gleichen Sinne: im folgenden Rezitativ 4 Vs. 6 heißt es „ein treuer Untertan“, und in der darauffolgenden Arie 5 Vs. 1 (und zwar unabhängig von der verstechnisch identischen Matthäuspassion-Arie „Blute nur, du liebes Herz“): „Zage nur, du treues Land.“ Demgegenüber steht es in der Matthäuspassion-Arie als mehr oder minder zufällig gewähltes Epitheton für Jesus, denn in keinem der angrenzenden Evangelientexte ist ausgesagt oder enthalten, wieso, worin und wem Jesus im gegebenen Falle „treu“ sei. Der Matthäuspassion-Text könnte hierin vom Trauermusik-Text abhängig sein.

Schließlich sei noch auf die sprachliche Form der Wörter „Buß und Reu“ im Matthäuspassion-Text hingewiesen, die in ihrer endungslosen Form süddeutsch klingen. Statt dessen müßten sie in der obersächsischen Heimatmundart Picanders (die darüber hinaus derzeit als literarische Hochsprache galt; von der er also keinen Grund hatte, abzuweichen) „Buße“ und „Reue“ lauten. Natürlich wäre ihre Kürzung zum einsilbigen „Buß“ und „Reu“ eine zumal aus verstechnischen Gründen statthafte Abweichung; diese Erklärung setzte aber voraus, daß das Versmaß jener Matthäuspassion-Arie vor seiner sprachlichen Füllung vorgelegen habe, was bei einer Priorität des Matthäuspassion-Textes unwahrscheinlich ist. „Weh“ und „Ach“ im Trauermusik-Text sind dagegen von Natur aus einsilbig, der Trauermusik-Text kommt also ohne dergleichen Lizenzen aus.

## Zwischen den Arien

## Trauermusik, Aria 5

Zage nur, du treues Land,  
Ist dein seufzerreiches Quälen  
Und die Tränen nicht zu zählen,  
O! So denke, dem Erbleichen  
Ist kein Unglück zu vergleichen.  
Zage nur, du treues Land.

## Matthäuspassion, Aria 12

Blute nur, du liebes Herz,  
Ach, ein Kind, das du erzoget,  
Das an deiner Brust gesogen,  
Droht den Pfleger zu ermorden,  
Denn es ist zur Schlange worden.  
Blute nur, du liebes Herz!

besteht eine Parallelität in der Sprechhaltung der rhetorischen Anrede, der Apostrophe. Die Apostrophe „Zage nur, du treues Land“ ist in der Trauermusik Glied einer Kette von Apostrophen, die sich mit begrifflich gleichbleibendem Objekt von der ersten Arie der Trauermusik bis zur Arie 5 hinzieht: Arie 1 „Klagt, Kinder . . . wie euer Landesvater fällt“, Rez. 2 „O Land, bestürztes Land“ (eingeschoben in dieses Rezitativ ist die Apostrophe „Ach, Leopold!“), Rez. 4 „So stehst auch du, betrübtes Köthen, du“ und schließlich Arie 5 „Zage nur, du treues Land!“ (im folgenden Rezitativ und in der darauffolgenden Arie wird der verstorbene Fürst angeredet). In der Matthäuspassion ist die Apostrophe „Blute nur, du liebes Herz“ kein Glied einer durchgehend beibehaltenen Sprechhaltung. Ihre Unterlassung würde in der Trauermusik einen Bruch mit einer durchgehenden Sprechhaltung bedeuten, in der Matthäuspassion nicht. Die Apostrophe in der Matthäuspassion muß nicht von der in der Trauermusik abhängig sein<sup>8</sup>, aber die Apostrophe in der Trauermusik ist nicht abhängig von der in der Matthäuspassion. Wenn nämlich die Trauermusik-Arie 5 nach den Stücken 1-4 verfaßt wurde, dann setzte diese Apostrophe nur die Sprechhaltung der Stücke 1-4 folgerichtig fort. Wenn aber die Trauermusik-Arie 5 vor den Stücken 1-4 gedichtet wurde, dann müßten die Stücke 1-4 in ihrer Sprechhaltung der der Arie 5 angeglichen worden, also von ihr abhängig sein (so müßte es sich verhalten, wenn die Matthäuspassion der Primärtext wäre). Mindestens

<sup>8</sup> An sich ist die Form der Apostrophe in der Matthäuspassion, wie überhaupt in Passionen, kein „Fremdkörper“ (erst in der voraufgehenden Arie 10 wurde Jesus angeredet), und auch das Objekt dieser Apostrophe: „du liebes Herz“ bedeutet keinen Bruch mit Traditionen der Passionsdichtung (vgl. Johannespassion Nr. 19 „Ach mein Sinn“; Nr. 31 „Betrachte, meine Seel“ . . .“; Nr. 62: „Mein Herz, in dem die ganze Welt . . .“ und Nr. 63: „Zerfließe, mein Herze“). Zu berücksichtigen ist hier lediglich, daß in der Matthäuspassion die Wahl der Anrede „du liebes Herz“ willkürlicheren Charakter trägt (sie folgt nicht unmittelbar aus dem Evangelientext, sondern ist nur allgemein eine der traditionellen Möglichkeiten in der Passionsdichtung) als die Anrede an das präsent gedachte Landesvolk in der Trauermusik.

Im übrigen ist das unklare Beziehungsobjekt der Anrede „du liebes Herz“ in der Matthäuspassion-Strophe auffällig: konnte man beim Anhören des ersten Verses der Meinung sein, diese Anrede beziehe sich, ähnlich wie in der Johannespassion, auf das Herz des betrachtenden Kommentators, so ist im zweiten Vers unvermittelt mit „du“ etwas ganz anderes angeredet: Christus selbst, der aber wiederum im vierten Vers nicht mehr mit „du“ angeredet, sondern unpersönlich in der dritten Person als „Pfleger“ bezeichnet wird.

eine dieser Apostrophen in den Stücken 1–4 ist jedoch nicht von der in der Arie 5 abhängig: die Arie 1 der Trauermusik wurde aus der Gottschedschen Trauerode parodiert, und die hier stehende Apostrophe „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ ist abhängig von der Apostrophe Gottscheds: „Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl.“

Eine weitere Textparallele besteht, unabhängig von der Apostrophenparallele, in dem Worte „nur“ im zweiten Fuß des ersten Verses beider Texte. Dieses „nur“ steht in der Trauermusik in intensivem Textbezug, insofern sich die syntaktische Beziehung der folgenden Verse daran knüpft: „Zage nur . . .“ – „Ist dein seufzerreiches Quälen“ (= wenn auch dein seufzerreiches Quälen . . .) – „O! So denke“ (= so denke doch). In der Matthäuspasion-Strophe besteht zwischen dem „Nur“ des ersten Verses und den folgenden Versen weder eine derartige noch eine andere syntaktisch-gedankliche Verbindung.

Die Arien

Trauermusik, Aria 14

Laß, Leopold, dich nicht begraben,  
Es ist dein Land, das nach dir ruft,  
Du sollst ein ewig sanfte Gruft  
In unser aller Herzen haben.

(Da Capo)

Matthäuspasion, Aria 66

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,  
Mein Jesu, gib es immer her!  
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,  
So hilfst du mir, es wieder tragen.

(Da Capo)

haben ebenfalls die Sprechhaltung der Apostrophe gemein. Der Trauermusik-Arie geht ein Stück voraus und folgen vier Stücke, in denen der verstorbene Fürst Leopold durchgehend angeredet ist, darunter zwei Arien, deren versidentische Gegenstücke in der Matthäuspasion ohne Apostrophe konstruiert sind („Gerne will ich mich bequemen“ und „Ich will bei meinem Jesu wachen“). Auch hier ist also die Anrede an Leopold homogenes Glied einer Gegebenheit, in der der Trauermusik-Text nicht vom Matthäuspasion-Text abhängig ist. Weitere Schlüsse lassen sich hier allerdings nicht ziehen, da die Anrede des Kreuzes in der Matthäuspasion, wenngleich sie als Apostrophe formal isoliert steht, inhaltlich auf eine vorangehende Evangelienstelle Bezug nimmt und also konkret motiviert ist.

Eine weitere textliche Parallele deutet jedoch stark auf eine Priorität des Trauermusik-Textes: beide Texte haben einen weiblichen Reim auf „-a . . . en“ am Ende des 1. und 4. Verses. Während die Trauermusik-Strophe hier wie auch sonst jeweils eine sinnvolle und konkrete Textfüllung hat, kommt in den 1. Vers der Matthäuspasion-Strophe der bedeutungsleere, wie ein Verlegenheits-Einschiebsel anmutende Satz „so will ich sagen“ zu stehen. Er erscheint nicht anders denn durch ein vorgegebenes Versmaß- und Reimschema erklärbar – in der Trauermusik-Strophe bedarf kein Vers einer solchen Erklärung.

Hingewiesen sei auf eine weitere enge gedankliche Parallele, die die Trauermusik-Arie „Laß, Leopold“ zu einer anderen, verstechtlich nicht entsprechenden Arie der Matthäuspasion aufweist. „Du sollst ein ewig sanfte Gruft / In unser aller Herzen haben“ entspricht in seinem poetischen Bild

aufs engste den Versen „Ich will Jesum selbst begraben . . . , denn er soll nunmehr in mir . . . seine süße Ruhe haben“ (Arie 75 der Matthäuspassion). Bei dieser Parallele fällt ins Gewicht, daß der eigentliche Sinn dieses Bildes, das ewige, treue Angedenken, das der verstorbene Landesvater bei seinen Untertanen genießen wird, gewissermaßen das dichterische Zentralthema, den Hauptgedanken schlechthin des dritten Teiles der Trauermusik bildet: vier Stücke lang kommt der Dichter immer wieder auf diesen Gedanken zurück, so im Rezitativ 15: „Wie kann es möglich sein, / Zu leben und dich doch vergessen“, welches in der Urfassung schließt: „Die eine Zeit Wird es der andern offenbaren, / Und also dich die Ewigkeit / In unverloschnem Ruhm bewahren“, in der Arie 16: „Wird auch gleich nach tausend Zähren / Sich das Auge wieder klären, / Denkt doch unser Herz an dich“, und im nächsten Rezitativ 17: „Gleichsam, als sollten sie die Treu dir auch noch in dem Tode schweren.“ Auch in diesem dichterischen Hauptgedanken scheint der Trauermusik-Text vom Matthäuspassion-Text unabhängig zu sein. Vergleichen wir die folgenden Arien:

## Trauermusik, Aria 16

Wird auch gleich nach tausend Zähren  
Sich das Auge wieder klären,  
Denkt doch unser Herz an dich.

(Fortsetzung in handschriftlicher  
Fassung 1728 und im Druck 1732)

Deine Huld,  
Die wir nicht zu preisen wissen,  
Und Geduld  
Blieb uns gleichfalls ewiglich,  
Wenn du nur nicht sterben müssen.

(Fortsetzung im Originaldruck  
1729)

Deine Huld  
Wird zwar durch den Tod entrissen,  
Unsre Schuld  
Bleibet aber ewiglich,  
Daß wir dich verehren müssen.

(Da Capo)

## Matthäuspassion, Aria 29

Gerne will ich mich bequemen,  
Kreuz und Becher anzunehmen,  
Trink ich doch dem Heiland nach.

Denn sein Mund,  
Der mit Milch und Honig fließet,  
Hat den Grund  
Und des Leidens herbe Schmach  
Durch den ersten Trunk versüßet.

(Da Capo)

dann erkennen wir als Textparallelen

1. die vokalische Assonanz der Reime in den Versen 4, 5, 6 und 8 (Huld – Mund; wissen bzw. entrissen – fließet; Geduld bzw. Schuld – Grund; müssen – versüßet);

2. die Partikel „doch“ im 3. Vers beider Strophen.

Was die Assonanz der Reime anbetrifft, so haben sämtliche Reimworte der Trauermusik-Strophe eine dem Textsinn angemessene Bedeutung und stehen in korrekter Formulierung<sup>9</sup>. Anders in der Matthäuspassion: hier

<sup>9</sup> Eine als Parodieergebnis deutbare sprachliche Unkorrektheit scheint allerdings im letzten Vers der Trauermusik-Urfassung vorzuliegen: die zumindest nach heutigen



erscheint das Bild vom „Mund, der mit Milch und Honig fließet“ als gewagte Katachrese des biblischen Bildes vom Land, worin Milch und Honig fließen, die in ihrer sprachlichen Neufassung jedenfalls nicht korrekt ist. Man kann sich wohl einen Mund vorstellen, der von Milch und Honig überfließt, oder in dem Milch und Honig fließen, kaum aber einen Mund, der mit Milch und Honig fließt.

Die Partikel „doch“ steht in der Trauermusik im Hauptsatz, in der Matthäuspassion in einem begründenden Nebensatz (hier hat sie einen anderen Bedeutungswert, der auch durch andere Worte wie „denn“, „ja“ wiedergegeben wäre). In der Trauermusik-Strophe ist das „Doch“ der nicht ersetzbare Angelpunkt einer gedanklichen Antithesis, es ist ein unablösbares Bestandteil der syntaktischen Relation „wenn auch – so doch“, in der die Gedanken der Trauermusik-Strophe stehen. Es ist leicht denkbar, daß das „Doch“ in der Matthäuspassion-Strophe ein Überbleibsel aus dem Trauermusik-Text darstellt; weniger wahrscheinlich ist, daß das „Doch“, im Matthäuspassion-Text zufällig gewählt, in der Trauermusik-Strophe nachträglich jene gewichtige syntaktische Funktion erhalten haben sollte<sup>10</sup>.

In beiden Textparallelen ist die Unabhängigkeit der Trauermusik-Strophe von der Matthäuspassion-Strophe wahrscheinlicher als ihre Abhängigkeit, in der letzteren ist zudem die Abhängigkeit der Matthäuspassion-Strophe von der Trauermusik wahrscheinlich.

Zwischen den Arien

Trauermusik, Aria a 2 Chören 18

Matthäuspassion, Aria a Duetto 26

1. Die Sterblichen

2. Die Auserwählten

1. Geh, Leopold, zu deiner Ruh  
(1732: Ruhe)

2. Und schlummre nur ein wenig ein.

(Fortsetzung in handschriftlicher  
Fassung 1728 und im Druck 1732)

Z. Ich will bei meinem Jesu wachen

Gl. So schlafen unsre Sünden ein.

Begriffen schlechte und fehlerhafte Konstruktion „Wenn du nur nicht sterben müssen“, elliptisch anstelle etwa eines Satzes „Wenn du nur nicht hättest sterben müssen“ gebraucht. Die Frage ist, ob sie Picander als unkorrekt und fehlerhaft empfand. Dies scheint nicht der Fall gewesen zu sein, denn obwohl diese Formulierung in der Zweitfassung, im Originaldruck von 1729, geändert wurde, übernahm er sie wiederum in den Druck von 1732. Im Rezitativ 18 der Matthäuspassion schließlich benutzt er, ohne durch Parodie-Notstand dazu gezwungen zu sein (denn das Rezitativ 18 der Matthäuspassion gehört auch im Falle einer Priorität der Trauermusik nicht zu den Parodiestücken im vorgegebenen Versmaß), die nämliche „fehlerhafte“ Konstruktion: „Wie er es auf der Welt mit denen Seinen Nicht böse können meinen.“ Also dürfte Picander diese Formulierung nicht als fehlerhaft empfunden haben.

<sup>10</sup> Man muß die dichterische Schwierigkeit bedenken, die es bedeuten würde, diese Aufwertung in einem vorgegebenen Vers- und Reimschema zu vollziehen und eine eventuell neugeschaffene gedankliche Antithese in Einklang mit dem allgemeinen Textinhalt der Trauermusik zu bringen.

- |  |  |
|--|--|
| 1. Unsre Ruh,<br>So sonst niemand außer du,<br>Wird nun zugleich mit dir begraben,       | Z. Meinen Tod<br>Büßet seine Seelennot,<br>Sein Trauren machet mich voll<br>Freuden                |
| 2. Der Geist soll sich im Himmel laben<br><br>Und königlich an Glanze sein.<br>(Da Capo) | Gl. Drum muß uns sein verdienstlich<br>Leiden<br><br>Recht bitter und doch süße sein.<br>(Da Capo) |

(Fortsetzung im Originaldruck  
1729)

1. Nun lebst du  
 In der schönsten Himmelsruh,  
 Wird gleich der müde Leib begraben,
2. Der Geist soll sich im Himmel laben  
 Und königlich am Glanze sein.  
 (Da Capo)

bestehen zweierlei textliche Parallelen:

1. die gedankliche Parallele hinsichtlich des Begriffes „Schlafen, Einschlafen“ bzw. des gedanklichen Gegenstückes „Wachen“ in der Matthäusp passion-Strophe;
2. die formale Parallele hinsichtlich der Dialogform.

Der Begriff „Schlafen“ ist in beiden Texten situationsmotiviert gebraucht: eine Aufforderung des Inhalts „Ruhe sanft“ gehört fraglos zum gedanklichen Inventar einer Leichenrede, und so kommt sie auch an anderen Stellen des Trauermusik-Textes vor (Rezitativ 19 „Bleibet nun in eurer Ruh . . .“, Arie 23 „Schlafe sicher, ruhe fein“). „Schlafen“ in der Matthäusp passion-Strophe ist zwar etwas abstrakter und weniger bildhaft für die Sünden gebraucht, die gedankliche Antithesis „wachen“ aber bezieht sich auf eine vorausgehende Bibelstelle.

Eine zweite Frage ist, in welchem der beiden Texte dieser Gedanke poetisch wirksamer, gelungener realisiert ist, und hier scheint die antithetische Gedankenführung der Matthäusp passion: „Ich will bei meinem Jesu wachen, / So schlafen unsre Sünden ein“ wohl zumindest dem heutigen Hörer poetisch vollwertiger und ursprünglicher zu sein als die entsprechende Gedankenführung in der Trauermusik: „Geh, Leopold, zu deiner Ruh, / Und schlummre nur ein wenig ein.“ So ist wohl auch Smend zu verstehen, wenn er schreibt, daß die von Schering angenommene Priorität der Trauermusik schon angesichts des „ungeschickten Wortlautes der Arie ‚Geh Leopold‘ höchst unwahrscheinlich“<sup>11</sup> sei.

Man muß jedoch folgendes bedenken: Ob Picander bei diesem Dialogstück eine antithetische Gedankenführung ursprünglich beabsichtigt hat, ist unerwiesen. Beim zweiten Wechsel der Dialogpartner (Vers 5/6) findet nämlich auch in der Matthäusp passion keine antithetische Gedankenführung statt, sondern der Chor der Gläubigen wiederholt und vertieft nur die voraus-

<sup>11</sup> Smend, *Bach in Köthen*, S. 84.

gehende Aussage Zions. Eben dieses Verhältnis der Erweiterung (Amplifikation) und Vertiefung (Konzinnität) des vorher Ausgesagten durch den Dialogpartner ist jedoch das Gedankenschema, nach dem sich der Dialog bei „Geh, Leopold, zu deiner Ruh“ vollzieht.

Womöglich stellt die gelungene, überzeugende antithetische Gedankenführung in der Matthäuspasion-Strophe tatsächlich eine nachträgliche geniale Lösung innerhalb des Sekundärtextes dar, der hierin dem Primärtext ausnahmsweise poetisch überlegen ist. Hierfür nämlich spricht eine weitere, von Smend hier nicht berücksichtigte Tatsache: eben jener geniale antithetische Gedanke zerbricht mit dem Vers-Endwort „wachen“ das Reimschema. „Wachen“ steht in der Matthäuspasion-Strophe (und dies ist wider alle Gewohnheiten Picanders) isoliert, während in der Trauermusik-Strophe (entsprechend den Gewohnheiten Picanders) jeder Reim mindestens eine paarige Entsprechung hat.

Eher könnte die Parallele hinsichtlich der Dialogform eine Abhängigkeit des Trauermusik-Textes vom Matthäuspasion-Text vermuten lassen<sup>12</sup>. Natürlich ist diese Vermutung nicht zwingend: die Wahl der Dialogform ist auch anders erklärbar als durch eine Abhängigkeit von der Matthäuspasion. Beispielsweise könnte Bach die Absicht gehabt haben, einen Doppelchor für die Trauermusik zu komponieren, und Picander entsprechende Anweisungen erteilt haben<sup>13</sup>.

Nähere Anhaltspunkte für eine Selbständigkeit oder Unselbständigkeit der Dialogform in der Trauermusik lassen sich erst aus der Feststellung ge-

<sup>12</sup> Die Dialogform scheint in der Tat dem Text der Matthäuspasion besser angemessen zu sein als dem der Trauermusik. Die Trauermusik stellt ja, als Text betrachtet, zu ihrem größten Teil eine Leichenrede dar, gehalten von einem Sprecher, der sich bald an das trauernde Land, bald an die Person oder die sterblichen Überreste des Fürsten, bald an die Hinterbliebenen des Fürstenhauses wendet, wogegen der gesamte gedichtete Text der Matthäuspasion als ein Dialog zwischen Zion und den Gläubigen angelegt ist. Die zahlreichen Apostrophenparallelen zwischen den beiden Texten könnte man als ein Anzeichen für die Priorität der Trauermusik ansehen, insofern die Apostrophen in der Trauermusik sämtlich situationsmotiviert sind, in der Matthäuspasion nicht immer. Mit gleichem Recht könnte man dann aus der Dialogparallele des vorliegenden Arienpaars den entgegengesetzten Schluß ziehen: die Dialogform ist in der Matthäuspasion eine konsequent vorhandene Gegebenheit, in der Trauermusik wirkt sie vergleichsweise unmotiviert.

Immerhin ist die Dialogform der Matthäuspasion zwar wohl durchgängig gegeben, nicht aber situationsmotiviert (Zion und die Gläubigen gehören als Person oder Gruppe nicht zur biblischen Passionsgeschichte, sind nur vom Dichter eingesetzt) oder traditionsbedingt (weder die Johannespassion noch die Markuspassion haben z. B. Dialogform). Die Apostrophen in der Trauermusik dagegen folgen fast zwangsläufig aus der Leichenredeform, aus der gedachten Situation des Sprechers vor der Trauergemeinde.

<sup>13</sup> Daß dergleichen Absichten Bachs Intentionen nicht ferngelegen haben mochten, ersieht man aus dem Schlußchor der Matthäuspasion. Diesen hat Bach doppelchörig komponiert, obwohl der Text Picanders keine Doppelchörigkeit vorsah und im Gegensatz zu anderen Stücken der Matthäuspasion nicht dialogisch gedichtet ist.

winnen, wie die Dialogform in den beiden bzw. drei Texten realisiert ist. Hierin ist nämlich die Erfassung der Trauermusik in der Handschrift von 1728 sowohl der späteren Trauermusik-Fassung von 1729 als auch der Matthäuspassion poetisch überlegen.

In der Erfassung der Trauermusik stimmen die Sprechereinheiten mit den syntaktisch-gedanklichen Einheiten der Texte überein, in der Zweitfassung der Trauermusik wie in der Matthäuspassion überspringen Gedankeneinheiten den Sprecherwechsel<sup>14</sup> Vs. 5/6. Die Dialogform ist also in der Trauermusik-Urfassung organischer, der Natur des Dialoges gemäß realisiert.

Und schließlich sei auf einen weiteren poetischen Mangel der Matthäuspassion-Strophe hingewiesen: auf ihre logische Unsinnigkeit bzw. Uneindeutigkeit in den Versen 3–4. Der Satz „Meinen Tod / Büßet seine Seelen-Not“ ist sachlich unsinnig, bedeutet er doch nicht mehr und nicht weniger, als daß Jesus „meinen Tod“ verschuldet habe und dafür „büßen“ müsse. Seine Rechtfertigung erhält dieser Satz nur dadurch, daß man das Wort „Tod“ im uneigentlichen, übertragenen Sinne auffaßt und als poetische Figur wertet. Hierbei bleibt sein Sinn allerdings trotzdem uneindeutig; man kann „Tod“ als Synekdoche für „Todesqualen“ auffassen (der Sinn wäre dann: stellvertretend statt meiner verbüßt Jesus die mir zgedachten Todesqualen), aber auch als Symbol für „Sündenfall“ (der Sinn wäre dann: für meinen Sündenfall muß Jesus büßen)<sup>15</sup>. In dieser Unein-

<sup>14</sup> Alle Texte haben einen Sprecherwechsel hinter Vs. 5. In der Trauermusik-Urfassung fällt dieser zusammen mit einer Gedankenzäsur, in der Trauermusik-Zweitfassung und in der Matthäuspassion liegt die gedanklich-syntaktische Zäsur schon nach Vs. 4; die folgende Gedankeneinheit Vs. 5–7 überspringt also den Sprecherwechsel.

<sup>15</sup> Es sei hier zum Vergleich auf die, ebenfalls von Picander stammende, Schluß-Arie der Markuspassion verwiesen, die dieselbe Reim- bzw. Gedankengruppe „verdienstlich Leiden“, „Tod“, „– Not“, und zwar in logisch eindeutigem Sinne verwendet; eine Deutung des Wortes „Tod“ als rhetorische Figur ist hier überflüssig, weil es in seiner Grundbedeutung verwendet ist:

„Bei deinem Grab- und Leichenstein  
Will ich mich stets, mein Jesu, weiden,  
Und über dein verdienstlich Leiden  
Von Herzen froh und dankbar sein.  
Schau, diese Grabschrift sollt du haben:  
Mein Leben kömmt aus deinem Tod,  
Hier hab ich meine Sündennot  
Und Jesum selbst in mich begraben.“

(zit. nach Arnold Schering, *Zur Markus-Passion und zur „vierten“ Passion*, BJ 1939, S. 15). Arnold Schering datiert a. a. O. die Markuspassion vor die Matthäuspassion, und es wäre in der Tat verlockend, obige Textparallele als Beleg für diese These zu werten, die bessere logische Sinnhaftigkeit des Markuspassion-Textes also als Prioritätsmerkmal gegenüber dem Matthäuspassion-Text anzusehen, doch erscheint uns dieser Schluß nicht zulässig, weil es sich hier nicht um verstechnisch identische Strophen handelt. Die Möglichkeit ist ebenso stark, daß es sich bei der Markuspassion-Strophe um eine spätere, logisch berichtigte Version in der Anwendung dieser drei Reimwörter handelt. (Fortsetzung Fußnote 15 S. 98)

deutigkeit ist die Matthäuspassion-Strophe den durchgehend sinnvollen Trauermusik-Strophen unterlegen; der Trauermusik-Text scheint also doch, da er in dreierlei Beziehung (bruchloses Reimschema, organischer Dialog und gedankliche Logik) besser ist als der Matthäuspassion-Text, ursprünglich und unabhängig zu sein.

Bei den Arien

Trauermusik, Aria 19

Bleibet nun in eurer Ruh,  
Ihr erblaßten Fürstenglieder;  
Doch verwandelt nach der Zeit  
Unser Leid  
In vergnügte Freude wieder,  
Schließt auch uns die Tränen zu.  
(Da Capo)

Matthäuspassion, Aria 75

Mache dich mein Herze rein,  
Ich will Jesum selbst begraben,  
Denn er soll nunmehr in mir  
Für und für  
Seine süße Ruhe haben:  
Welt geh aus, laß Jesum ein.  
(Da Capo)

Außerdem besteht, in der Schlußzeile dieser Markuspassion-Strophe, eine Parallele im poetischen Bild zu den bereits erwähnten Arien:

Trauermusik 14: „Du sollst ein ewig sanfte Gruft in unser aller Herzen haben“; und Matthäuspassion 75: „Ich will Jesum selbst begraben, denn er soll nunmehr in mir . . . seine süße Ruhe haben.“

Auch wenn wir mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß die Markuspassion sowohl der Matthäuspassion als auch der Trauermusik zeitlich voranging, bleibt doch zu bedenken, daß

1. nur im Text der Trauermusik jenes Bild (der Gedanke, den Verstorbenen im eigenen Herzen zu begraben) eine weitergehende, sich auf mehrere Strophen erstreckende Ausarbeitung erfährt, und damit zugleich eine dichterische Rechtfertigung: das Bild des „im Herzen Begrabens“ steht allegorisch für „nimmer vergessen“, wie die Stücke 15 bis 17 der Trauermusik deutlich machen; und daß

2. jene Trauermusik-Arie 14 gegenüber der ihr verстеchnisch entsprechenden Arie 65 der Matthäuspassion („Komm, süßes Kreuz“) keineswegs die Merkmale eines Sekundärtextes trägt, im Gegenteil: während der Matthäuspassion-Text, wie erwähnt, in dieser Arie den sinnarmen Füllsatz „so will ich sagen“ enthält, ist der Trauermusik-Text frei von solchen Schwächen. Eher hat es den Anschein, als ob der Trauermusik-Text mit diesem poetischen Bilde beiden Passionstexten voranginge, denn für einen verstorbenen Fürsten erscheint das Bild, daß er im Herzen seiner Untertanen begraben, also unvergessen bleiben werde, denkbarer und angemessener als für Christus. Bei einem Fürsten kann man dergleichen betonen, bei Christus wirkt diese Aussage beinahe banal: seine Nachwirkung beschränkt sich schließlich nicht auf ein „Unvergessenbleiben“, er findet nicht „seine süße Ruhe“ im Herzen der Gläubigen, sondern die Welt – Erlösung durch ihn. So jedenfalls ist die Grablegung Christi im Schlußchor der Johannespassion interpretiert: „Das Grab, so euch bestimmt ist, / Und ferner keine Not umschließt, / Macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.“ – Ob nicht auch Picander, wenn er einen der beiden oder beide Passionstexte ursprünglich, also vor der Trauermusik, gedichtet hätte, eine andere, passendere Allegorie gesucht und gefunden hätte? Ist er auf das Bild des „In-Sich-Selbst-Begrabens“ in den Passionen vielleicht nur dadurch verfallen, daß es ihm als (zweifellos) gute poetische Lösung im Trauermusik-Text eingefallen und von daher geläufig war?

besteht keine Textparallele, die irgendwelche Schlüsse zuließe<sup>16</sup>. Hinsichtlich der Verteilung der Gedanken auf die Verse jedoch ersieht man, daß auf den prononcierten, zweihebigen 4. Vers in der Trauermusik ein notwendiges Akkusativobjekt zu stehen kommt, ohne welches der Text nicht sinnvoll wäre, wogegen auf diesen Vers in der Matthäuspasion-Strophe eine zwar nicht sinnlose, aber akzidentielle Adverbialbestimmung fällt: „für und für“ könnte ohne Beeinträchtigung der Textverständlichkeit fortfallen. Wenn das komplizierte Versschema dieser Strophe einem der beiden Texte zweckentsprechend in dem Sinne ist, daß jeder Versfuß eine sinnvolle verbale Füllung besitzt, dann trifft dies für den Trauermusik-Text zu, nicht für den der Matthäuspasion<sup>17</sup>.

Auf die reimschematische Differenz zwischen den Arien

Trauermusik, Aria 21

Hemme dein gequältes Kränken,  
Spare dich der guten Zeit,  
Die den Kummer wird versenken  
Und der Lust die Hände beut:  
Schmerzen, die am größten sein,  
Halten desto eher ein.

(Da Capo)

Matthäuspasion, Aria 19

Ich will dir mein Herze schenken,  
Senke dich, mein Heil, hinein.  
Ich will mich in dich versenken,  
Ist dir gleich die Welt zu klein,  
Ei, so sollst du mir allein  
Mehr als Welt und Himmel sein.

(Da Capo)

die das Reimschema des Trauermusik-Textes hier symmetrischer und gelungener erscheinen läßt, wurde oben hingewiesen. Die augenfällige Reim- und Wortparallele der Verse 1 und 3 läßt kaum Schlüsse zu, da sich die Reimworte „Kränken – versenken“ wie auch die Reimworte „Schenken – versenken“ sinnvoll in den jeweiligen Textzusammenhang fügen<sup>18</sup>.

Immerhin läßt die Gegenüberstellung der beiden Texte erkennen, daß die Strophe der Trauermusik in sprachlicher Kürze einen fortlaufenden, logischen Gedankengang durchführt, wogegen der Gedankenverlauf in der Matthäuspasion-Strophe nicht ganz so exakt und logisch erscheint. Die Gedankenfolge „Senke dich, mein Heil, hinein“ – „Ich will mich in dich versenken“ enthält eine widersprüchliche, unanschauliche Bildhaftigkeit: A versenkt sich in B, und zugleich B in A. Ob dies zu Zeiten Picanders als

<sup>16</sup> Außer der dargelegten Parallele zwischen der Matthäuspasion-Arie und der Trauermusik-Arie 14, s. Fußnote 14.

<sup>17</sup> Die Annahme, der Matthäuspasion-Text sei primär, müßte hier von der unwahrscheinlichen Voraussetzung ausgehen, daß Picander – ohne ersichtlichen Grund und rein zufällig – jenes komplizierte Versschema für die Matthäuspasion entworfen habe, ohne zu einer letztlich sinnvollen sprachlichen Ausfüllung in der Lage gewesen zu sein. Bei der Abfassung des Sekundärtextes hätte sich dann ein unvorhergesehener Inhalt bruchlos in die vorgegebene Form gefügt.

<sup>18</sup> Immerhin ist hier folgendes auffällig: Zum Begriff des „Schenkens“, der aus dem Evangelientext nicht unmittelbar folgt, wird in der Matthäuspasion erst durch Picander überleitet, nämlich im vorausgehenden Rezitativ 18, das die Stiftung des Abendmahls durch Christus als testamentarische Schenkung interpretiert („Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit, vermacht er mir in meine Hände“), wodurch das geschenkte Herz in der nächsten Arie als Gegengabe ausgewiesen ist.

poetisch gut empfunden wurde, muß wohl dahingestellt bleiben. Zweifellos gedanklich ungenügend ist die Matthäuspassion-Strophe aber in den Versen 3–6. Sprachlich ist hier eine Antithese angebahnt, die Gegenüberstellung einer Aussage mit ihrer Einschränkung in der schon bekannten syntaktischen Relation des „Wenn auch – so doch“: „Ist dir gleich die Welt zu klein, Ei, so sollst . . .“ Dieses Antithesenpaar aber erweist sich, nach seinem Gedankeninhalt befragt, als nicht zusammenpassend. Der Satz „Ei, so sollst du mir allein / Mehr als Welt und Himmel sein“ besagt gar nichts gegen die Möglichkeit, daß Jesus die Welt zu klein sein könnte; er stellt nicht die zu erwartende Fortführung des begonnenen Gedankens dar (logischerweise wäre eine Anknüpfung: „Ei, dann will ich dir allein / mehr als Welt und Himmel sein“ o. ä. zu erwarten).

### Die Arien

Trauermusik, Aria tutti 23

Die Augen sehn nach deiner Leiche,  
Der Mund ruft in die Gruft hinein:  
Schlafe sicher, ruhe fein,  
Labe dich im Himmelreiche!  
Nimm die letzte Gute Nacht,  
Von den Deinen, die dich lieben,  
Die sich über dich betrüben,  
Die dein Herze wert geacht,  
Wo dein Ruhm sich unsterblich hat gemacht.

Matthäuspassion, Aria tutti 78  
Chor

Wir setzen uns mit Tränen nieder  
Und rufen dir im Grabe zu:  
Ruhe sanfte, sanfte ruh!  
Ruht, ihr ausgesognen Glieder,  
Euer Grab und Leichenstein  
Soll dem ängstlichen Gewissen  
Ein bequemes Ruhekissen  
Und der Seelen Ruhstatt sein.

Höchst vergnügt schlummern da die  
Augen ein.

wurden jeweils als Schlußstück der Kompositionen gedichtet. Aus der sachlich-gedanklichen Parallele (die Umstehenden rufen dem Verblichenen eine Aufforderung ins Grab) lassen sich kaum Schlüsse ziehen, da die vorgestellte Situation in beiden Texten die gleiche ist.

Wieder aber begegnen wir hier derselben Erscheinung wie in den Arien 14/75 (s. o.), daß nämlich das Vers- und Reimschema dieser Strophen bruchlos mit dem gedanklichen Schema des Trauermusik-Textes übereinkommt, mit dem Matthäuspassion-Text hingegen divergiert. Das Reimschema läßt diese Strophen jeweils in zwei Halbstrophen mit unterschiedlichen Reimen zerfallen, die reimschematische Zäsur liegt hinter Vers 4. Hinter Vers 4 liegt auch die gedankliche Zäsur im Trauermusik-Text, d. h. der Abschluß eines Satzes, worauf in Vers 5 eine neue gedankliche Einheit, ein neuer Satz beginnt, der sich in Übereinstimmung mit dem Reimschema bis zum letzten Vers hinzieht. In der Matthäuspassion-Strophe hingegen ist die erste gedanklich-syntaktische Einheit mit Vers 3 abgeschlossen; die nächste beginnt mit Vers 4, überspringt so die Reimzäsur und endet mit Vers 8, worauf Vers 9 wieder eine neue syntaktische Einheit bildet.

Wenn auch vielleicht dem heutigen Hörer die dichterische Lösung „Ruhe sanfte, sanfte ruh! Ruht, ihr ausgesognen Glieder“ dank der rhetorischen Satzfiguren der Anadiplose und Anapher besser ins Ohr gehen mag als das kunstlose: „Schlafe sicher, ruhe fein, / Labe Dich im Himmelreiche!“, so ist

doch andererseits zu bedenken, daß der Text der Matthäuspassion-Strophe in Vs. 7/8 Schwächen aufweist, die der Trauermusik-Text nicht hat: während in der Trauermusik jeder Vers eine neue Aussage bringt, die sich gedanklich an die vorangehende anschließt, tritt der Matthäuspassion-Text hier gedanklich etwas „auf der Stelle“: die Formulierung „ein bequemes Ruhekissen und der Seelen Ruhstatt“ erscheint überdies auch wegen der Wiederholung „Ruhekissen – Ruhstatt“ nicht besonders gut gelungen. Der Eindruck liegt nahe, daß Picander hier einen Gedanken „gestreckt“ habe, um ihn einem gegebenen Versschema anzupassen.

Wiederum ist hier der Trauermusik-Text in seiner Übereinstimmung mit der metrischen Form vom Matthäuspassion-Text unabhängig, der Matthäuspassion-Text ist jedoch als nachträglich auf das Schema des Trauermusik-Textes gedichtet denkbar.

Interessant sind ferner Wortparallelen, die sich zwischen der Trauermusik-Strophe und dem Text des Rezitativs 77 der Matthäuspassion hinsichtlich der drei Reime „Gute Nacht“, „wert geacht“, „gemacht“ ergeben; jenes Rezitativ mit Chor lautet:

- Z. Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.  
 Gl. Mein Jesu, gute Nacht!  
 Z. Die Müh ist aus,  
 Die unsre Sünden ihm gemacht,  
 Gl. Mein Jesu, gute Nacht!  
 Z. O! selige Gebeine!  
 Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine,  
 Daß euch mein Fall in solche Not gebracht.  
 Gl. Mein Jesu, gute Nacht!  
 Z. Habt lebenslang  
 Vor euer Leiden tausend Dank,  
 Daß ihr mein Seelenheil so wert geacht!  
 Gl. Mein Jesu, gute Nacht!

Auch das „Buß und Reu“ aus der Matthäuspassion-Arie 10 finden wir hier wieder, und das Reimpaar „Gebeine – beweine“ ist offenbar dem vorletzten Chor der Johannespassion entnommen (Chor Nr. 67 der Johannespassion: „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, / Die ich nun weiter nicht beweine . . .“). Welche Deutung dieser eigenartige Sachverhalt<sup>19</sup> erfordert,

<sup>19</sup> Deutlich ist, daß wir es hier mit einer Texteinheit zu tun haben, die Elemente aus beiden Textschichten enthält („Buß und Reu“ aus der Matthäuspassion, drei Reime aus dem Schlußchor der Trauermusik) und darüber hinaus aus einer älteren, der der Johannespassion. Ist, wie wir aus dem Vorangegangenen schon mit einiger Berechtigung annehmen dürfen, der Trauermusik-Text primär gegenüber der Matthäuspassion, dann haben wir es hier weniger mit einem literarischen Kunstwerk als vielmehr mit einem literarischen Kunststück zu tun, einer Kompilation. Wenn dem so ist, wie ist diese Erscheinung zu begründen?

Die andere, analog zu den bisherigen Ergebnissen schon weniger wahrscheinliche Möglichkeit wäre, daß der Matthäuspassion-Text gegenüber dem Trauermusik-Text primär sei. Dann müßte Picander aus dem fertiggedichteten Matthäuspassion-Rezita-



darauf sei im Zusammenhang mit der musikalischen Analyse noch näher eingegangen (s. Fußnote 53).

Somit haben wir in allen bisher untersuchten Arien (es sind dies in der Trauermusik die Arien des 1., 3. und 4. Teils) starke Anzeichen für eine Unabhängigkeit des Trauermusik-Textes gegenüber dem Matthäuspasion-Text in den gedanklichen und verbalen Textparallelen vorgefunden, keine Anzeichen dagegen für eine Abhängigkeit des Trauermusik- vom Matthäuspasion-Text. Wenn einer der beiden Texte vom anderen abhängig sein muß, und wenn in den aufgefundenen Textparallelen eine Abhängigkeit besteht, dann kann nur der Matthäuspasion-Text vom Trauermusik-Text abhängig sein<sup>20</sup>.

Ferner: nach aller Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, daß im Primärtext bei freier Wahl des Vers- und Reimschemas sowohl eine bessere Ausgewogenheit und Glätte des Vers- und Reimschemas selbst als auch eine bessere Übereinstimmung zwischen verstechnischer Form und der Ein- und Verteilung des gedanklichen Inhalts erzielt werden wird als im Sekundärtext, ja, daß sogar die verstechnische Form im Primärtext durch die sprachliche Form und die gedankliche Einteilung des Inhalts bestimmt wird. Alle Fälle, in denen wir eine Unausgewogenheit des Vers- und Reimschemas verfolgen konnten, und alle Fälle, in denen eine Divergenz zwischen Form und Inhalt bestand, gehören dem Matthäuspasion-Text an, wogegen im Trauermusik-Text jene ideale Ausgewogenheit und Überein-

tiv 77 jene drei Reime (mit allen metrischen und gedanklichen Konsequenzen) in den Parodietext zur ebenfalls bereits fertiggedichteten Schlußarie der Matthäuspasion hinübergenommen haben. Dabei hätte sich zusätzlich der Glücksumstand ergeben, daß der nun neuentstehende Text sich besser und organischer in das vorgegebene Versmaß- und Reimschema gefügt hätte als der Originaltext selbst. Dieses Kunststück erscheint in der Tat noch unwahrscheinlicher als das Kunststück einer literarischen Kompilation in einem freigewählten Versschema.

<sup>20</sup> Wenn man den Matthäuspasion-Text als primär ansehen will, dann muß man gleichzeitig annehmen, daß in all jenen Fällen der sprachlichen oder gedanklichen Übereinstimmung keine Abhängigkeit des Matthäuspasion-Textes von der Trauermusik, sondern eine zufällige Koinzidenz dichterischer Möglichkeiten besteht. Picander müßte, bisweilen aus reinem Zufall, in der Matthäuspasion Worte oder Gedanken benutzt haben, die sich in unvorhergesehener Weise in den Sinnzusammenhang des Trauermusik-Textes fügten und außerdem mit dem vorgegebenen Versmaß übereinkamen. Abgesehen davon, daß Zufälle in dieser Häufung schon unwahrscheinlich sind, hätte Picander mehrere dieser Koinzidenzen so gründlich im Trauermusik-Text verankert, daß sie dort wie organische Gegebenheiten aussahen, z. B. nach dem Vorbild der in einer Matthäuspasion-Arie zufällig gewählten Apostrophe einen ganzen Abschnitt der Trauermusik apostrophisch gedichtet – dies alles in einem vorgegebenen Versmaß und Reimschema. Irgendwann hätte sich dann doch wahrscheinlich ein Bruch ergeben, wäre die Umarbeitung und Angleichung als solche kenntlich geblieben. Solche Brüche oder Kunstgriffe zur Einarbeitung eines fremden Textteils finden sich in der Trauermusik nicht, hingegen aber in der Matthäuspasion, wo zu den Tränen in der Arie 10 oder zum „Schenken“ der Arie 19 mittels von Vergleichen und Assoziationen in den vorausgehenden Rezitativen übergeleitet wird.

stimmung bestand, die nach aller Wahrscheinlichkeit den Primärtext kennzeichnet<sup>21</sup>.

Weniger eindeutig ist das Verhältnis zwischen den beiden Arien des zweiten Teiles der Trauermusik und ihren Entsprechungsstücken in der Matthäuspassion zu beurteilen. Die Arien

## Trauermusik, Aria 12

Mit Freuden,  
Mit Freuden sei die Welt verlassen,  
Der Tod kömmt mir recht tröstlich für.  
Ich will meinen Gott umfassen,  
Dieser hilft und bleibt bei mir,  
Wenn sich Geist und Glieder scheiden.

(Da Capo)

## Matthäuspassion, Aria 58

Aus Liebe,  
Aus Liebe will mein Heiland sterben,  
Von einer Sünde weiß er nichts.  
Daß das ewige Verderben  
Und die Strafe des Gerichts  
Nicht auf meiner Seele bliebe.

(Da Capo)

haben gedanklich gemeinsam, daß in ihnen vom Sterben im Zusammenhang mit einer Gemütsbewegung (Freude – Liebe) die Rede ist, aber ebenso gut und bruchlos, wie sich dieser Gedanke in den Zusammenhang des Trauermusik-Textes (wo in Abhängigkeit vom Predigttext Ps. 68 Vs. 21 vom Tod in seinen verschiedenen Aspekten die Rede ist) fügt, paßt der Gedanke auch in die *defensio* Jesu (im Anschluß an die Worte des Landpflegers „Was hat er denn Übles getan?“) in der Matthäuspassion<sup>22</sup>. Widersprüchlich ist der Befund der Arien

## Trauermusik, Aria 10

Erhalte mich  
Gott, in der Hälfte meiner Tage,  
Schöne doch,  
Meiner Seele fällt das Joch  
Jämmerlich.  
Erhalte mich,  
Gott, in der Hälfte meiner Tage.

## Matthäuspassion, Aria 47

Erbarne Dich,  
Mein Gott, um meiner Zähren willen.  
Schau hier,  
Herz und Auge weint vor dir  
Bitterlich.  
Erbarne dich,  
Mein Gott, um meiner Zähren willen.

Für eine Priorität der Matthäuspassion-Strophe spräche: 1. die vergleichsweise bessere Formulierung „Schau hier“ gegenüber „Schöne doch“, wo ein transitives Verbum ohne Objekt gebraucht wird; 2. das Wort „bitter-

<sup>21</sup> Auch in dieser, von den verbalen und gedanklichen Parallelen unabhängigen Beziehung ist die Annahme einer Priorität der Matthäuspassion gegenüber dem Trauermusik-Text schwer, wenn nicht unmöglich. Sie würde bedeuten, daß Picander in mehr als vereinzelt Fällen keine befriedigende Kongruenz zwischen Form und Inhalt, keine symmetrischen Strophenformen zustande brachte, obwohl er beim Abfassen des Primärtextes in der Wahl dieser Mittel frei war. Dementsprechend wäre zu erwarten, daß der Trauermusik-Text in all diesen Gegebenheiten noch schlechter und notdürftiger gelungen sein werde als der Matthäuspassion-Text. Statt dessen ist er in allen einschlägigen Fällen besser gelungen.

<sup>22</sup> In ihrer syntaktischen Struktur ist die Trauermusik-Strophe ein wenig besser als die Matthäuspassion-Strophe. Sie besteht symmetrisch aus zwei, natürlich aufeinanderfolgenden Gedanken, wogegen in der Matthäuspassion-Strophe der Gedanke in Vs. 4–6 syntaktisch von Vs. 1–2 abhängig ist, der Vers 3 dagegen ein parenthetisches Einschubsel darstellt.

lich“, das, anders als das unverbundene „jämmerlich“, in direkter Beziehung zur vorausgehenden Bibelstelle „und weinete bitterlich“ steht. Für eine Priorität der Trauermusik-Strophe spricht 1. die Apostrophenparallele: in beiden Strophen ist Gott genannt und angesprochen. Die Anrufung Gottes steht in der Trauermusik in intensivem und unabhängigem Textzusammenhang. Erstes Glied einer Kette von Nennungen Gottes ist der (von Matthäuspasion-Vorbildern zweifellos unabhängige) Predigt-Psalmsvers 68, 21 „Wir haben einen Gott, der da hilft, und einen Herrn, Herrn, der vom Tod errettet“, daran schließt sich im Rezitativ 9 Vs. 5 „Mein Gott, wie kommt mir das so bitter für“, es folgt besagte Arie 10 mit der Anrufung Gottes, in der Arie 12 „Ich will meinen Gott umfassen“, und der 2. Teil der Trauermusik schließt im Rezitativ 13 mit dem Vers „Gott hilft und kann vom Tod erretten“. Demgegenüber schließt sich die Nennung und Anrede Gottes in der Matthäuspasion-Arie 47 ohne unmittelbare textlogische Notwendigkeit an den Evangelienbericht vom Verrat Petri<sup>23</sup> und steht im Textzusammenhang der Matthäuspasion insofern isoliert, als sie die einzige Anrufung Gottes (abgesehen von den biblischen Christusworten: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“, zu denen besagte Textstelle aber keine Beziehung hat) in der Matthäuspasion überhaupt darstellt. 2. ist die Matthäuspasion-Arie 47 die einzige unter ihresgleichen, in der nicht einer der obligaten Kommentatoren (Zion oder die Gläubigen) das Wort hat: Petrus selbst tritt hier, wie aus dem Textzusammenhang ersichtlich, als Sprecher auf. Hierin könnte eine Abhängigkeit vom 2. Teil der Trauermusik vorliegen: auch hier nämlich gibt der obligate Sprecher das Wort ab, und die Stücke 9, 10 und 12 sind dem verstorbenen Fürsten in den Mund gelegt<sup>24</sup>.

Um diese widersprüchliche Problematik etwas aufzuhellen, ist es vielleicht zweckmäßig, den gedanklich-sprachlichen Sondercharakter des 2. Teiles der Trauermusik innerhalb des Gesamttextes einmal in Betracht zu ziehen.

<sup>23</sup> Gewöhnlich werden in den gedichteten Kommentaren zu Passionstexten, so auch in der Johannespassion, Jesus selbst angedredet als Jesu oder Heiland, daneben die an der biblischen Handlung beteiligten Personen, das Herz, die Seele, die Gebeine usw. Die einmalige Anrufung Gottes in der Matthäuspasion erscheint uns auch deswegen ungewöhnlich, weil der Gedanke, in dessen Kontext sie erfolgt, nämlich das „Herr, erbarme dich“, zwar durchaus von liturgischer Geläufigkeit ist, seinen Standort aber an einer anderen Stelle des Gottesdienstes hat.

<sup>24</sup> Hieraus ergibt sich also ein widersprüchlicher Befund. Wenn man die Arie „Erhalte mich“ als primär ansehen will, muß man mit dem – in seiner Duplizität wenig wahrscheinlichen – Zufall rechnen, daß das zufällig gewählte „Schone doch“ sich im Matthäuspasion-Text durch das bessere „Schau hier“, das ebenso zufällig gewählte „Jämmerlich“ sich durch das bibelnahe „Bitterlich“ ersetzen ließ.

Wenn man statt dessen die Arie „Erbarme dich“ als primär ansieht, dann ergibt sich wieder der unwahrscheinliche Zufall, daß sie sich in ihrem – in der Matthäuspasion einmaligen – Rollencharakter und ihrem – in der Matthäuspasion ebenfalls einmaligen – Gegenstand der Anrede besser und organischer in die Trauermusik fügen würde als in ihren Stammtext. Des Rätsels Lösung könnte sein, daß Picander, als er den 2. Teil

Er unterscheidet sich von den übrigen Teilen nicht nur dadurch, daß in den Stücken 9, 10 und 12 der Sprecher außer Funktion tritt, sondern auch darin, daß diese Stücke nicht konkret, sondern nur allgemein auf die Köthener Trauersituation bezogen sind, und, anknüpfend an den Predigt-Psalmsvers 68, 21, Gedanken und Meditationen über Tod und Erlösung bringen, als deren Urbilder – mehr oder weniger deutlich – biblische Gedanken bisweilen sogar in einzelnen sprachlichen Wendungen erkennbar sind. So ist die oben zitierte Arie 12, in ihrer Gedankenverbindung „Sterben + Gemütsbewegung“, offensichtlich eine dichterische Paraphrase über den Satz „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben“ (Offenb. Joh. 14, 13), in der Wendung „Erhalte mich, Gott, in der Hälfte meiner Tage“ steckt sicher auch der Psalmvers 102, 25: „Ich sage: nimm mich nicht weg in der Hälfte meiner Tage . . .“; die Verse 1–4 des Rezitativs 9 „Betrübler Anblick, voll Erschrecken, / Soll denn sobald das Grab den Leib bedecken, / Der Tod ist da, / Die Stunde schlägt, das End ist nah“ klingen an Hiob 17, 1 an: „Mein Odem ist schwach, und meine Tage sind abgekürzt, das Grab ist da.“ Picander, der auch sonst als Choraldichter hervortrat (u. a. als Verfasser des Liedes „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ nach Hiob 19, 25)<sup>25</sup>, dürften diese Texte nicht nur bekannt, sondern geläufig gewesen sein.

Aus diesen Erwägungen können wir wohl auch eine weitere gedankliche Parallele als belangvoll werten: Im Rezitativ 9 und in der Arie 10 bittet der verstorbene Fürst Gott um Aufschub seines Todes, und auch in der Bibel gibt es eine Stelle, da ein Fürst Gott um Aufschub seines Todes bittet: Jesaja 38<sup>26</sup>. Auffällig ist, daß der Vers Jes. 38, 10, der Beginn des „Canti-

---

der Trauermusik verfaßte, dies bereits im Hinblick auf die Weiterverwendung der Textmodelle in der Matthäuspasion tat, die Texte also bereits nach doppelter Zweckmäßigkeit verfaßte. Dies wäre bei der engen zeitlichen Nachbarschaft, in der die Texte entstanden (s. u.), nicht ausgeschlossen.

Aber auch eine andere Möglichkeit wäre denkbar. Da die Arie „Erbarme dich“ in ihrem Rollencharakter und in ihrer Anrufung Gottes ebensogut wie die Arie „Erhalte mich“ in die Trauermusik passen würde (und aus beiden Gründen in der Matthäuspasion ein Unikum ist), wäre es denkbar, daß sie textlich zwar primär ist, aber nicht primär für die Matthäuspasion verfaßt wurde, daß sie ursprünglich eine Dublette zur Trauermusik-Arie war, die Picander dann in die Matthäuspasion hinübernahm. Ihr Text ließe sich dem verstorbenen Fürsten ebensogut in den Mund legen wie Petrus, und es wäre ein denkbarer Zufall, daß Picander ursprünglich für die Trauermusik dichtete „Schau hier, / Herz und Auge weint vor / dir / Bitterlich“, („bitterlich“ wäre zu „weinen“ ein geläufiges Adverb), diese Lösung aber für die Trauermusik verwarf, sie jedoch an der passenden Stelle (nach dem Verrat Petri, nach den Worten „und weinete bitterlich“) in die Matthäuspasion einbaute. S. Fußnote 26.

<sup>25</sup> S. den Artikel J. Franck, *Chr. F. Heurici*. In: Allgemeine Deutsche Biographie, 1880, Bd. 11, 784f.

<sup>26</sup> Wenn, wie es scheint, Picander im 2. Teil der Trauermusik Jesaja verpflichtet ist, dann gewänne mit dem Vers „Und Hiskia weinete sehr“ auch jene in Fußnote 24 geäußerte Vermutung, die Verse „Schau hier, Herz und Auge weint vor dir“ könnten ursprünglich der Trauermusik angehören, eine zusätzliche Glaubwürdigkeit.

cum des Hiskias“, in dessen Luther-Fassung sich schon im 18. Jahrhundert Übersetzungsvarianten eingeschlichen haben, in nichtlutherschen hochdeutschen Versionen des 18. Jahrhunderts dieselbe Synekdoche „Tage“ für „Leben“ hat<sup>27</sup> wie der Psalmvers 102, 25. Noch auffälliger ist, daß dieses „Canticum Ezechiae“ im römischen Officium defunctorum (Ad Laudes)<sup>28</sup>, hierin abweichend von der Vulgata, in einer lateinischen Version beginnt, die der Formulierung „in der Helffte meiner Tage“ entspricht; die 4. Antiphon dieses Officium beginnt: „A porta inferi erue Domine animam meam. Ego dixi: In dimidio dierum meorum, vadam ad portas inferi“. Außerdem enthält dieses Officium, im Schluß-Responsum der 5. Antiphon, den als Grundlage der Arie 12 erwähnten Vers (Offenb. Joh. 14, 13): „Beati mortui qui in Domino moriuntur.“

Denkbar wäre, daß Picander, mit der Abfassung eines Trauermusik-Textes betraut, bei den lateinischen Totenoffizien und -messen Anlehnung gesucht habe. Hierfür sprechen einige weitere gedankliche und verbale Parallelen<sup>29</sup>. Zum Problem der textlichen Beeinflussung durch biblische und außer-biblische Vorlagen ergeben sich jedoch noch einige weitere interessante

<sup>27</sup> Vers 10 hat nach Luther, Druck von Hans Lufft, Wittenberg 1528, den Wortlaut: *Ich sprach | Nu mus ich zur Helle pforten faren | ebe ichs mich versabe | Und gedacht noch lenger zu leben.* Nach den Ausgaben der Lutherbibel von N. Haas, Leipzig 1710; J. Morgenweg, Hamburg 1708; *Mystische und Profetische Bibel*, Marburg 1712; P. Tosanus, Minden 1716, lautet der Vers: *Ich sprach: Nun muß ich zur Höllen Pforten fahren, da meine Zeit aus war, da ich gedachte noch länger zu leben.* Außer dieser, als Luther-Fassung bezeichneten Version enthält die *Biblia Pentapla*, gedruckt von H. H. Holle, Wandsbeck 1710ff., folgende Übersetzungsvarianten (Bd. II, S. 423): nach der römisch-katholischen Übersetzung von Caspar Ulenberg: *Ich habe gesagt, Nun werde ich mitten in meinen Tagen zu den Pforten der Höllen hinunterfahren*; in der reformierten Übersetzung von Johann Piscator: *Ich sprach | da meine Tage abgeschnitten wurden; ich muß zu den Pforten des Grabs fahren | ich werde beraubt meiner übrigen Jahren*; in der jiddischen Übersetzung von Joseph Athias: *Ich hab mir gedacht | mit die Verschnidung von meine Tag | werd ich gehn in die Pforten von der Grub mir seynen abgebrochen die übrige von meine Jahr.* — Die älteste, vorluthersche Bibelübersetzung (J. Sensenschmidt, Nürnberg, um 1477) hat: *Ich sprach in dem halben teyle miner tag . . .*

<sup>28</sup> *Liber usualis Missae et Officii*, Parisiis, Tornaci, Romae 1947, S. 1803; die übrigen Beispiele aus dieser Quelle.

<sup>29</sup> Officium defunctorum, Ad Matutinam Trauermusik, Aria 10:

Lectio I: . . .

„Parce mihi, Domine

Nihil enim sunt dies mei . . .“

Lectio VII. (Iob 17,1–3)

„Noctem verterunt in diem,

Et rursum post tenebras

spero lucem . . .“

Missa pro defunctis II

(in die obitus seu depositionis defuncti):

Grad. 2:

„Schöne doch!“

Trauermusik, Rezitativ 20:

„Die Nacht ist aus,

Der Tag bricht Dir nun heuter an,

Nun wird Dir, wie im frohen Lenzen

Die angenehme Sonne glänzen . . .“

Trauermusik, Rezitativ 15

(Urfassung):

Beobachtungen, und zwar nicht in der Trauermusik, sondern in der Matthäuspassion. Sie legen die Vermutung nahe, daß sich Picander durch jene Texte, mit denen er sich bei der Abfassung der Trauermusik beschäftigt haben mochte, dann auch bei der Abfassung der Matthäuspassion beeinflussen ließ.

Der Psalmvers 68, 21 bildete den Predigttext zur Trauerfeier für den Fürsten Leopold. Er war Picander als solcher schon bei der Abfassung des Trauermusik-Textes bekannt. Der voraufgehende, 20. Vers dieses Psalmes lautet: „Gelobet sei der Herr täglich. Gott legt uns eine Last auf, aber er hilft uns auch“. Eben jenes Bild, daß einem eine Last auferlegt, aber auch Hilfe zuteil wird, finden wir in der Arie 65 der Matthäuspassion wieder: „Wird mir mein Leiden einst zu schwer, / So hilfst du mir, es wieder tragen.“ Dem Psalm 68 folgt der Psalm 69, dessen Vers 5 lautet: „Ich muß bezahlen, was ich nicht geraubt habe.“ Unschwer erkennen wir diesen Vers im Rezitativ 25 der Matthäuspassion wieder: „Er leidet alle Höllenqualen, / Er soll für fremden Raub bezahlen.“

Woher aber kommen die Höllenqualen? Man vergleiche hierzu das Offertorium 2 der II. Totenmesse: „Rex Gloriam, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu . . .“ Man könnte hier auch mit dem verstechnischen Gegenstück der Trauermusik-Arie 12, der Arie 58 der Matthäuspassion vergleichen: „Daß das ewige Verderben (vgl. „de profundo lacu“) Und die Strafe des Gerichts (vgl. „de poenis inferni“) Nicht auf meiner Seele bliebe (vgl. „libera animas . . . de . . .“).“

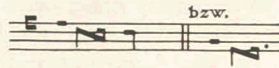
Die möglichen Höllenqualen im Offertorium der Totenmesse II resultieren aus der Abrechnung des Jüngsten Gerichts, das vor diesem Offertorium in der Sequenz „Dies irae, dies illa“ plastisch ausgemalt wird: „Quantus tremor est futurus, / Quando iudex est venturus . . . Tuba, mirum spargens sonum / Per sepulcra regionum.“ „Tremor“, d. h. Zittern, finden wir sowohl in einem Rezitativ der Trauermusik, und zwar in Verbindung mit „Sepulcra“: Rezitativ 11: „Jedoch der schwache Mensch zittert nur, / Wann ihm die sterbende Natur / Die kalte Gruft geöffnet zeigt“, als auch in einem Rezitativ der Matthäuspassion, dem oben erwähnten Rezitativ 25: „O Schmerz! / Hier zittert das gequälte Herz“, und zwar in Verbindung mit einem „Iudex“: „Der Richter führt ihn vor Gericht, / Da ist kein Trost, kein Helfer nicht.“ Kein Helfer, kein Patron – vgl. dazu aus dem „Dies irae“: „Quid sum miser tunc dicturus, Quem patronum rogaturus.“

Daß nicht nur Picander, sondern auch Bach selbst solche Anlehnungen bewußt vollzogen haben könnte, auf diese Möglichkeit scheint folgende musikalische Parallele hinzuweisen: Im „Dies irae“ kehrt, als charakte-

„In memoria eterna erit iustus“

„Wie kann es möglich sein,  
Zu leben und dich doch vergessen?  
. . . Wir haben gar zu allgemein  
Dein väterliches Regiment . . .  
Erfahren und bei uns ermesen . . .“

ristisches Binnen- und Schlußmelisma, die Tongruppe



insgesamt 16 mal wieder. Bach benutzt in seiner Vertonung des Rezitativs 25 folgende Figur als ostinates, das ganze Stück begleitendes Motiv:



Die mehr oder minder starken Kongruenzen, Anklänge und Assoziationsbrücken legen auch hier die Vermutung einer indirekten Abhängigkeit der Matthäuspassion von der Trauermusik nahe: die Benutzung der Totenmessen und -offizien als Vorlage für eine Trauerkomposition wäre von der Natur der Sache her ziemlich sinnvoll, für eine Passionsdichtung ziemlich abwegig – wenn nicht eben dieser Passionsdichtung als unmittelbare Vorlage eine Trauermusik-Dichtung vorangegangen wäre.

Diese Annahme harmoniert mit dem übrigen Textbefund: die Arien des größten Teiles der Trauermusik tragen gegenüber den ihnen entsprechenden Matthäuspassion-Arien inhaltliche und formale Merkmale des älteren, primären Textes.

Dieses „älter“ muß – und kann sogar – nicht viel mehr bedeuten als „um wenige Wochen älter“, denn, worauf schon Schering hingewiesen hat: um zur Frühjahrmesse 1729 im Druck erscheinen zu können, muß auch der Matthäuspassion-Text spätestens zum Jahresende 1728 druckfertig vorgelegen haben<sup>30</sup>. Der Text der Köthener Trauermusik andererseits dürfte kaum vor dem Tode Leopolds, am 19. November 1728, verfaßt worden sein<sup>31</sup>. In diesem Zeitraum müßten demnach beide Texte entstanden sein<sup>32</sup>.

Dies schloße die Möglichkeit aus, daß die Matthäuspassion als abgeschlossenes Musikwerk auf einen originalen Text fertig vorgelegen habe, als Leopold starb und Bach den Auftrag zur Komposition der Trauermusik erhielt.

<sup>30</sup> Arnold Schering, *Zur Markus-Passion und zur „vierten Passion“*. In: BJ 1939, S. 19.

<sup>31</sup> Da die überwiegende Mehrzahl der Trauermusik-Texte konkret auf die Köthener Trauersituation bezogen ist, scheidet die Möglichkeit, daß Picander hier ältere, fertige Trauertexte verwendete, fast gänzlich aus.

<sup>32</sup> Daß der Trauermusik-Text erst nach dem Matthäuspassion-Text, nämlich 1732, im Buchdruck erschien, widerspricht dieser Folgerung nicht. Man bedenke: Leipzig war der Verlags- und somit der primäre Verkaufsort der Picanderschen Gedichtsammlung, am Karfreitag 1729 sollte die Matthäuspassion in der Thomaskirche aufgeführt werden. Der Verleger, der Picanders Gedichtsammlung mit dem Matthäuspassion-Text zur Frühjahrmesse 1729 herauszubringen beeilt war, hätte als Kaufmann nur folgerichtig gehandelt. Aus dem gleichen Grunde konnte er sich mit dem Text der Köthener Trauermusik Zeit lassen – wer in Leipzig mochte sich schon für diesen Text unmittelbar interessiert haben?

Dies schließt die Möglichkeit nicht aus, daß einzelne musikalische Stücke vordem fertig vorgelegen haben, oder einzelne Stücke sowohl der Trauermusik als auch der Matthäuspassion Parodien zu uns unbekanntem Kompositionen früheren Datums sind. Dies schließt die Möglichkeit nicht aus, daß Bach an beiden Kompositionen gleichzeitig gearbeitet, oder die Stücke der Matthäuspassion sogar zuerst komponiert hat. Dies schließt endlich die Möglichkeit nicht aus, daß zu den verstechnisch identischen Texten von Bach vielleicht auch verschiedene Musiken komponiert worden sind. Zusätzlich zur Textuntersuchung müssen also musikalische Untersuchungen angestellt werden, um die Priorität der einen oder anderen musikalischen Fassung zu erkennen.

### Die Texte der Köthener Trauermusik und die Musik der Matthäuspassion

Da uns nur die Matthäuspassion, nicht aber die Köthener Trauermusik in ihrer musikalischen Fassung erhalten geblieben ist, ist ein musikalischer Vergleich von vornherein etwas hypothetisch: wir können nur von der unbewiesenen Annahme ausgehen, daß die verstechnisch identischen Stücke auch eine identische Vertonung erfahren haben.

Geht man von dieser Annahme aus, erscheint der einfachste Weg, um die primäre Komposition zu identifizieren, der zu sein, den Text der Köthener Trauermusik Wort für Wort, Silbe für Silbe den entsprechenden Sätzen der Matthäuspassion zu unterlegen und zu prüfen, wie gut oder wie schlecht sich der Köthener Text zur Musik der Matthäuspassion deklamiert.

Picander hat aber, wie wir wissen, sich auf die Übereinstimmung von Versmaß und Reimschema beschränkt, auf die Übereinstimmung der Wort- und Satzgrenzen, des syntaktischen Gefüges jedoch keinen Wert gelegt. Daraus ergibt sich schon theoretisch, was sich in der Praxis bestätigt: eine Textbehandlung, die in der Matthäuspassion gut ist, muß in einigen Fällen in der Trauermusik zwangsläufig schlecht sein, wenn sie völlig analog vollzogen wird. An einigen Stellen ergibt sich, daß der Trauermusik-Text mit der Musik der Matthäuspassion nicht nur schlechte, sondern auch völlig unsinnige Deklamationen ergibt: wenn in der Arie 66 „Komm süßes Kreuz“ der Matthäuspassion in T. 28 die Worte „zu schwer“ repetiert werden, müßten analog in der Trauermusik die Silben „-te Gruft“ repetiert werden, was schlechthin keinen Sinn ergibt. In der Arie „Gerne will ich mich bequem“ werden T. 52 ff. bei der Deklamation Vers 1 und 2 vertauscht, was im Trauermusik-Text infolge dessen anderer syntaktischer Struktur ebenfalls nicht nachvollziehbar ist.

Mit solchen Feststellungen stehen wir wieder am Anfang unserer Überlegungen. Wir müßten selbst dann, wenn wir die Priorität der Matthäuspassion als gegeben annehmen wollten, konzederen, daß Bach den Text für die Köthener Aufführung jedenfalls nicht Wort für Wort, Silbe für Silbe übertragen konnte, sondern hier und da korrigieren mußte, und Textverteilungen, wenn nicht sogar Melodielinien zu ändern gezwungen war.



Tatsächlich lassen sich Veränderungen dieser Art sogar zwischen den beiden Matthäuspassion-Fassungen, der Frühfassung in den Hss. Altnickol und Agricola, und der Spätfassung der Original-Partitur (OrP) verfolgen. Um so einschneidender müssen sie bei der Übertragung eines fremden, in Syntax und Wortgrenzen nicht immer kongruenten Textes gewesen sein.

Wenn wir aber einmal zu der Annahme gezwungen sind, daß Bach etwas ändern mußte, um den Trauermusik-Text der Matthäuspassion anzupassen, dann liegt der umgekehrte Vorgang ebenso im Bereich des Möglichen: daß nämlich Bach, als er die Matthäuspassion textierte, an einer vorher existierenden Köthener Trauermusik Änderungen vornehmen mußte.

Musikalische Phänomene können also für die Priorität der einen oder anderen Komposition nur dann als beweiskräftig herangezogen werden, wenn ihre Entstehung auf dem Wege der Umarbeitung undenkbar ist. Da Textverteilung oder die Fassung einer solistischen Instrumental- oder Gesangstimme verhältnismäßig leicht veränderliche Bestandteile eines musikalischen Satzes darstellen, lassen sie positive Schlüsse nur bedingt zu. Wenn die Textverteilung oder die Fassung von Einzelstimmen in der Matthäuspassion mit dem Text der Matthäuspassion besser harmonieren als mit dem der Trauermusik, kann dies die Folge einer Umarbeitung sein. Eher noch lassen Indizien aus dem Bereich der schwerveränderlichen Satzbestandteile (Stimmen in polyphonen Sätzen, Grundmotive und -themen, der allgemeine Charakter eines Satzes in Harmonik und Rhythmik, tonmalerische Figuren, soweit sie in Hauptthemen und -motiven verankert sind) solche positiven Schlüsse zu.

Hingegen lassen schwer- wie leichtveränderliche Satzbestandteile negative Schlüsse zu. Wenn die musikalische Fassung der Matthäuspassion gegenüber der Trauermusik ursprünglich ist, dann dürfte sie Bestandteile, die dem Text der Trauermusik besser entsprechen als dem der Matthäuspassion, nicht enthalten. Wenn sie sie dennoch enthält, dann ist der betreffende Satz mit großer Wahrscheinlichkeit nicht ursprünglich.

Für alle diese Vergleiche wird die Frühfassung der Matthäuspassion in den Hss. Altnickol und Agricola herangezogen werden müssen<sup>33</sup>. Ihr Vergleich mit der Spätfassung der Originalpartitur (OrP) kann überdies zusätzliche Anhaltspunkte liefern, indem er uns ganz allgemein über die Art der Umarbeitung unterrichtet, die wir bei Bach erwarten dürfen, und insbesondere dort von Belang sein, wo die Spätfassung gegenüber der Frühfassung text-

<sup>33</sup> Unter den Varianten zwischen der Früh- und der Spätfassung können wir hier nur diejenigen nennen, die für den speziellen Zweck unserer Untersuchung von Belang sind; im übrigen müssen wir auf den zukünftigen Kritischen Bericht der NBA verweisen. Es sei für unsere Untersuchung hier nur dies festgestellt, daß bei Varianten die Frühfassung der Matthäuspassion grundsätzlich in einer schlichteren Version besteht, die Spätfassung der OrP hingegen die reicher ausgezierte, rhythmisch stärker diminuierte Fassung bietet. Sehr häufige Varianten bei der Textverteilung weisen darauf hin, daß der Textverlauf für Bach offensichtlich keine der Komposition streng zugeordnete Gegebenheit darstellte.

liche oder musikalische Änderungen zugunsten des Matthäuspasion-Textes aufweist. Der Textbefund der Handschriften vermag dort zusätzliche Aufschlüsse zu geben, wo Schreibfehler und Korrekturen, etwa bei der Textverteilung, auf eine (eventuell parodiebedingte) Uneindeutigkeit der Vorlage deuten.

Die Arie 10 „Buß und Reu“ (Trauermusik 3 „Weh und Ach“) läßt bereits in ihrem Grundthema eine Beziehung zum Text der Trauermusik-Arie vermuten: während das Mollgeschlecht des Satzes dem Trauercharakter beider Texte kongruiert, entspricht der charakteristischen und wiederkehrenden Sechzehntelfigur des instrumentalen Grundthemas nur im Text der Trauermusik etwas „Bewegliches“, nämlich der „helle Bach“<sup>34</sup>. Bis zur logischen Zweifelhaftigkeit differiert die Textverteilung bei Altnickol von der Textfassung der OrP in den Takten 69–79 (das notwendige Objekt „angenehme Spezerei“ fehlt bei der ersten Deklamation von Vs. 4 und wird erst bei der Wiederholung T. 90ff. nachgeholt), und in den Takten 98/99 erscheint bei Altnickol eine Textrepetition „dir ge-/dir gebären“, die ebenfalls nicht auf eine musikalische Ursprünglichkeit dieser Fassung hindeutet. Die Textfassung der OrP stellt demgegenüber eine textlich und überdies auch musikalisch geglättete Version dar. Bestimmte, den Matthäuspasion-Text unterstützende melodische Wendungen sind in der Frühfassung noch nicht vorhanden und gehören erst der OrP-Fassung an: das Melisma der Gesangsstimme auf das zweite „Buß“ T. 15, und jenes auf die Worte „Knirscht das Sündenherz“ T. 54. Die tonmalenden arpeggierenden Sechzehntel der Gesangsstimme in der OrP auf die Worte „daß die Tropfen meiner Zähren“ (T. 69ff.) haben in *Am. B. 6* folgende, bedeutend neutralere Fassung<sup>35</sup>:

Altnickol



daß die Trop - fen mei-ner Zähren teu-er Je - - su  
Trauermusik: (und die Au - - gentreu-er Lie - - - be wer - den)

<sup>34</sup> Diese Sechzehntelfigur tritt in der Gesangsstimme erst in T. 38 auf, an einer Stelle, an der bei fortlaufender Textierung Vers für Vers der vierte Vers „werden wie ein heller Bach“ erscheinen müßte. Eine solche Textverteilung widerspräche zwar dem Textverteilungsschema in der Matthäuspasion. Es ist jedoch zu bedenken, daß dieses aus der musikalischen Struktur dieser Arie nicht zwangsläufig folgt. Der Abschnitt T. 29–67, wo in der Matthäuspasion die Verse 1 und 2 wiederholt werden, ist gegenüber Abschnitt T. 1–28 formal selbständig und könnte also in der Trauermusik auch Vers 3–5 getragen haben. Dementsprechend müßte man für die Takte 68ff. eine andere Textverteilung annehmen. Daß sich gerade hier in der Frühfassung der Matthäuspasion schlechte Textverteilungen ergeben, scheint darauf hinzudeuten. Möglich und befriedigend wäre für die Deklamation des Trauermusik-Textes folgende Textverteilung: T. 1–48: Vs. 1–5 mit Binnenrepetitionen der Verse 4 T. 37ff. und 5 T. 45ff.; T. 49–56 Vs. 1–2; T. 69–81 Vs. 3–5; T. 86–96 Vs. 3–5 mit Repetitionen.

<sup>35</sup> Altnickol hat in T. 73 „teurer“, an den folgenden Stellen dann „treuer“ gemäß der Picanderschen Textvorlage. Hier und im folgenden sind die Trauermusik-Textunterlegungen als hypothetisch mit Klammer und in Normaltype bezeichnet.

Fast scheint sie dem Textinhalt „Augen treuer Liebe“ besser zu entsprechen.

Ob die Synkope im Hauptthema der Arie 12 „Blute nur, du liebes Herz“ (Trauermusik 5 „Zage nur, du treues Land“) nicht eigentlich eine tonmale- rische Vergegenwärtigung des Wortes „Zage“ darstellt, wäre einer näheren, vergleichenden Untersuchung wert. Auch bei dieser Arie verändert die spätere OrP-Redaktion mehrere Führungen der Gesangstimme zugunsten des Matthäuspasion-Textes: in der Frühfassung entfallen die Melismen auf das Wort „ermorden“ T. 34 und 42 zugunsten schlichterer, neutraler Versionen, und die rhythmischen Punktierungen T. 37 („Ach, ein Kind, das du erzogen“) und 39 („das an deiner Brust gesogen“). Das lange, offenbar ein Tonsymbol für „Schlange“ darstellende Sechzehntelmelisma der Gesang- stimme T. 43/44 hat in der Frühfassung folgende, bedeutend schlichtere Fassung:

T. 43

Alt/tenor

es ist zur Schlani - - - - - ge wor - den

Trauermusik: (za - - - - - ge nur, du treu-es Land

OrP

es ist zur Schlan - - - - - ge wor - den

Abgesehen davon, daß sie rhythmisch schlichter ist, repräsentiert sie auch in ihrer chromatischer Melodieführung andere ästhetische Werte als die ton- malarische Schlangenfigur der OrP-Redaktion. Diese scheinen dem sich unmittelbar an den Hörer wendenden, ihn emotional ansprechenden Text der Trauermusik fast angemessener zu sein als dem betrachtenden Text der Matthäuspasion, dessen Anrede mit unbestimmtem Objekt erfolgt (s. o.)<sup>36</sup>.

Die Arie 47 „Erbarme dich, mein Gott“ (Trauermusik vermutlich 10 „Er- halte mich, Gott“) weist in ihrer Frühfassung zwar eine große Anzahl kontrapunktischer, Stimmtausch- und Oktavierungsvarianten sowie einige Textverteilungsvarianten zur OrP auf, letztlich ist aber keine dieser Vari-

<sup>36</sup> Hierbei ist es allerdings zweifelhaft, ob jene Takte in der Trauermusikversion den 5. Vers „ist kein Unglück zu vergleichen“ oder den 6. „Zage nur, du treues Land“ getragen haben. Der Grund für diesen Zweifel besteht darin, daß die Bachsche Ver- tonung in der Matthäuspasion, was die Textverteilung betrifft, nicht ganz dem Pican- derschen Wortlaut folgt. Die Picandersche Strophe besteht in der Matthäuspasion wie in der Trauermusik in einem Sechszweiler, ohne Da-Capo-Vermerk, dessen sechster Vers den ersten wiederholt. Statt dieser Wiederholung textiert Bach in der Matthäus- passion den gesamten Satz nur mit Vs. 1–5 und fügt ein Da-capo an. Denkbar wäre, daß in der Trauermusik der Satz ohne Da-capo auf den vollen Text der Strophe mit T. 45, in *e*-Moll, geschlossen habe. Letztere Möglichkeit erscheint uns wegen der besseren Textkongruenz und wegen des befriedigenden, kadenzhaften Abschlusses in T. 45 fast wahrscheinlicher.

anten als Prioritätsmerkmal besonders beweiskräftig. Das Grundthema ergibt, soweit wir sehen, keine Anhaltspunkte für eine mögliche Priorität der Trauermusik. Daß der Trauermusik-Text in der gleichen Silbenverteilung wie in der Matthäuspasion diesem Satze unterlegt wurde, ist hingegen wegen der Unterschiedlichkeit des Versmaßes ebenfalls unwahrscheinlich, wenn nicht unmöglich. Wenn der Satz eine ursprüngliche Matthäuspasion-Komposition darstellt (was wahrscheinlich erscheint) und zur Unterlegung des Trauermusik-Textes gedient hat, müßte eine solche Unterlegung mindestens folgende Silbennuerverteilung vorgenommen haben, um das Wort „Gott“ nicht ständig auf unbetonte Achtel fallen zu lassen.



Weitere Umverteilungen wären nötig, damit nicht unbetonte Worte wie „der“ auf betonte Töne fallen. Für solche Änderungen gibt jedoch die Frühfassung bei Altnickol und Agricola keine Anhaltspunkte her. Es sei – ohne spezielle Anhaltspunkte – wenigstens noch die Möglichkeit angedeutet, daß das musikalische Urbild der Trauermusik-Arie 10 „Erhalte mich“ in einer anderen Arie der Matthäuspasion zu suchen sein könnte. Die Arie 41 „Geduld, Geduld“ hat schon im trochäischen Versmaß ihres Textes mancherlei Gemeinsamkeiten mit „Erhalte mich“ und ließe eine entsprechende Umtextierung ohne größere Schwierigkeiten zu. Hinzu kommt, daß ihre Fassung bei Altnickol die stärksten überhaupt bei einer Arie vorkommenden Divergenzen zur OrP aufweist und ihr musikalischer Gesamtcharakter im Wechsel der Instrumentalbegleitung zwischen ebenen Achteln und punktierten Sechzehnteln der flehenden, Lebenswillen bekundenden Bitte „Erhalte mich“ ebenfalls recht nahekommt.

Die Arie 58 „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ (Trauermusik 12 „Mit Freuden sei die Welt verlassen“) enthält zunächst in der Textdeklamation ihrer Frühfassung einen Anhaltspunkt für die Priorität der Trauermusik: in T. 41–44 repetiert Altnickol „nicht auf mei-, nicht auf meiner Seele bliebe“ (die OrP bringt den Text hier ohne Repetition) – eine Repetition, die mit dem entsprechenden Text der Trauermusik nachgeahmt, weniger unbeholfen erschiene: „wenn sich Geist, wenn sich Geist und Glieder scheiden“<sup>37</sup>. In die gleiche Richtung scheint folgende Eigentümlichkeit des Satzes zu deuten: Bei den Zeilenschlüssen in den Takten 24, 44, 53 und 57

<sup>37</sup> Eine andere Eigentümlichkeit des Matthäuspasion-Satzes ist jedoch im Text der Trauermusik nicht nachvollziehbar: In T. 26 und 59 repetiert die Gesangstimme beider Matthäuspasion-Fassungen echoartig das Wort „nichts“ („Von einer Sünde weiß er nichts, nichts“), was in der Trauermusik den sinnlosen Wortlaut „Der Tod kömmt mir recht tröstlich für, für“ ergäbe. Da diese Repetition jedoch nur auf eine einzelne Note fällt, die keinerlei melodische Entsprechung in den Begleitstimmen findet, ist die Annahme, daß hier eine Änderung stattgefunden habe, wohl vertretbar.

verstummen jeweils die Instrumente nach dem ersten Taktviertel, während die Gesangsstimme in die entstehende Pause hineinsingt – als tonsymbolische Vergegenwärtigung des Gedankens „wenn sich Geist und Glieder scheiden“ erschiene dies verblüffend sinnvoll. Daß diese Figur von Bach beabsichtigt gewesen sein könnte, dafür spricht eine weitere Eigentümlichkeit der Frühfassung: während in T. 24, wo der betreffende Textinhalt noch nicht erklingen sein kann, das Verhältnis Pausieren der Instrumente – Weitersingen der Gesangsstimme durch eine Fermate über den Instrumentalstimmen getrübt wird, stehen in T. 44, 53 und 57, wo nach dem Textschema der Matthäuspasion in der Trauermusik die Worte „wenn sich Geist und Glieder scheiden“ erklingen oder erklingen sind, keine Fermaten, so daß sich bei genauer Ausführung hier tatsächlich Instrumente und Stimme „scheiden“.

In der Arie 66 „Komm, süßes Kreuz“ (Trauermusik 14 „Laß, Leopold, dich nicht begraben“) scheinen uns zunächst folgende Wendungen der Gesangsmelodie stark auf eine Priorität der Trauermusik hinzudeuten:

T. 13

Altnickol

gib es im - mer her. Komm  
Trauermusik: (Land, das nach Dir ruft. Laß)

T. 16

sa - gen, mein Je - su, gib es im - mer her  
(gra - ben, es ist Dein Land, das nach Dir ruft)

insofern 1. der in der Matthäuspasion textlich unmotivierte Melodieakzent auf die Silbe „-mer“ in der Trauermusik sinnvoll das Wort „Dir“ betonen würde und der in der Matthäuspasion schwach motivierte rhythmische Akzent in T. 16<sup>38</sup> auf das Wort „gib“ in der Trauermusik auf das textlich stark betonte „Land“ fiel; 2. der allgemeine „rufende“ Charakter der großen Intervalle (Quart, Quint, Oktav) in der Melodik dieser Stellen (s. auch Beisp. T. 47) dem Trauermusik-Text tonmalerisch korrespondiert.

Bedeutsam sind auch bei dieser Arie Fassungs-Varianten. In T. 46/47 unterstützt die spätere OrP-Fassung den Text der Matthäuspasion durch eine Zäsurpause (denn nur der Matthäuspasion-Text besteht in einem Satzgefüge mit Zäsur) gegenüber der Frühfassung.

Die ornamentalen Varianten dieser Stelle sind um so bedeutsamer, als hier die schlichtere Fassung der OrP eine Ausnahme darstellt: sonst fast überall hat nicht die Frühfassung, sondern OrP die reicheren Ornamente und stärkeren Diminutionen. In ihrer Ausnahmestellung scheint sie textlich begründet zu sein: die getilgten melodischen Akzente fielen in der Trauermusik sinnvoll auf das Wort „begraben“, im Text der Matthäuspasion sind sie

<sup>38</sup> Vgl. zu diesen Punkten auch das Notenbeispiel T. 46/47.

Alt(nickol: b; Agr.: bb) T. 46 Agricola: h 39)

Alt(nickol und Agricola)   
 Alt(nickol, Agricola: sü - - - ßes Creutz so will ich  
 Trauermusik: (Le - - - o - - - poId, dich nicht be - -

OrP   
 sü - - - ßes Creutz so will ich

sa - gen, mein Je - sus, gib es im - mer her  
 gra - ben, es ist dein Land, das nach dir ruft)

sa - gen, mein Je - su, gib es im - mer her

ästhetisch überflüssig<sup>40</sup>. In der Textschreibung und -verteilung weisen Alt(nickol und zum Teil Agricola mehrere Inkonsistenzen auf, deren Ursprung in einer nachlässigen Textübertragung beim Parodieren zu suchen sein könnte<sup>41</sup>. In T. 26 befindet sich bei Alt(nickol ein Schreibversehen: hier wurde anstelle einer Repetition der Text zunächst versehentlich weitergeschrieben und dann uneindeutig korrigiert. Agricola weicht von Alt(nickol ab, von beiden weicht die Version der OrP ab:

T. 26		<i>im Lei</i>
Alt(nickol:	<i>schwer</i>	(so hilffst Du) Lei (durchgestrichen)
Agricola:	<i>schwer</i>	wird mir mein Lei-
OrP:	<i>schwer</i>	zu schwer, mein Lei-

Diese Abweichung ist für ein anderes Problem bedeutsam. Alle Matthäuspasion-Fassungen haben die eingangs erwähnten Repetitionen auf die Worte „zu schwer“, die analog in der Trauermusik die sinnlose Repetition „-te Gruft“ ergeben müßten. Bei Priorität der Trauermusik-Komposition müßten diese Repetitionen der Matthäuspasion nachträglich eingefügt

<sup>39</sup> Alt(nickol hat „x“ und „gib“, Agricola „Creutz“ und „gieb“.

<sup>40</sup> Diese melodischen Akzente in Gestalt von Zweiunddreißigstelmelismen in der Frühfassung von T. 46/47 sind keine Einzelercheinungen: auch in T. 12, 15, 43 und 46 stehen sie auf den Text „so will ich sagen“ (in der Trauermusik entsprechend auf „begraben“) und sind hier auch in der OrP-Fassung erhalten.

<sup>41</sup> Während die Schlußzeile der Picander-Strophe in der Matthäuspasion „so hilfst du mir es wieder tragen“ lautet, schreiben Alt(nickol und Agricola in T. 30 „selber“, in T. 32 und 34 dagegen „wieder“. In T. 50 gebraucht Alt(nickol dieses „selber“ fehlerhaft auch für den 2. Vers und schreibt „Mein Jesus, gib es selber her“ anstelle von „immer her“. Agricola schreibt hier korrekt „immer“.

worden sein; die vorliegende Variante liefert uns den Beweis, daß OrP gegenüber der Frühfassung wenigstens eine solche Repetition nachträglich einfügt, was die Annahme, daß auch die übrigen Repetitionen dieser Worte nachträglich eingefügt wurden, erleichtert.

In der Arie 29 „Gerne will ich mich bequemen“ (Trauermusik 16 „Wird auch gleich nach tausend Zähren“) vollzieht das in Moll beginnende Hauptthema in T. 20 und an den musikalisch entsprechenden Stellen eine stark akzentuierte Durwendung (g-Moll – C-Dur im Zuge einer Modulation nach d-Moll; hierbei erscheint im Continuo trotz stufenweiser Abwärtsbewegung e, und die Violine setzt mit einem Dezimensprung aufwärts auf dem g' ein), die dem in der Trauermusik hier stehenden Textwort „klären“ („sich das Auge wieder klären“) besser entspricht als dem Matthäuspasion-Vers „Kreuz und Becher anzunehmen“. T. 81 ff. würden im Trauermusik-Urtext die Worte „ewiglich“ und „nicht“ unterstützt, wogegen in der Matthäuspasion der zweite Akzent auf die rhythmisch und gedanklich unbedeutende Silbe „sten“ fällt<sup>42</sup>:

T. 81

Altnickol

her - be Schmach durch den er - sten Trunk ver-sü - - ßet

Trauermusik, (e - wig-lich wenn du nur nicht ster - ben müs - sen)

Urfassung 1728:

Textschreibfehler und -varianten zur OrP befinden sich in T. 22 und T. 90ff. bei Altnickol; sie scheinen auf eine – womöglich parodiebedingte – Unklarheit der Vorlage hinzudeuten<sup>43</sup>.

In der Arie 26 „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (Trauermusik 18 „Geh, Leopold, zu deiner Ruh“) ergibt der Trauermusik-Text, wenn man ihn dem Hauptthema in der gleichen Silbenverteilung wie in der Matthäuspasion unterlegt, zunächst eine rhythmisch schlechtere, wiewohl nicht unmögliche Deklamation. Wenn wir uns aber an anderer Stelle vergewissern, wie Bach das Wort „Leopold“ zu vertonen pflegt (nämlich mit einer Betonung auf der letzten Silbe, zumeist auf gutem Taktteil<sup>44</sup>), dann bietet sich für die Trauermusik-Fassung folgende Silbenverteilung als die wahrscheinlichste an:

<sup>42</sup> In der Trauermusik-Zweitfassung, dem Druck von 1729, ist dieses besondere Verhältnis nicht gegeben.

<sup>43</sup> In T. 22 hat beim dritten Taktachtel der Schreiber versehentlich mit „Heyland“ angesetzt und in „dem“ verbessert; in T. 90/91 zunächst „denn sein Mund“ repetiert und dies in „der mit Milch und“ verbessert, in T. 94–96 ist der Text unvollständig wiedergegeben; offensichtlich war sich der Schreiber im unklaren, wie er die Worte „Grund und“ unterzubringen habe, nachdem er in T. 94 „hat den“ und in T. 96 „Leidens“ gesetzt hatte (OrP beginnt T. 96 mit „des Leidens“), und er ließ sie weg.

<sup>44</sup> S. die Kantate „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“, NBA I/35, Satz 3, T. 4; Satz 7, T. 9; die Serenata „Durchlauchtster Leopold“, NBA I/35, Satz 1, T. 7; Satz 3, T. 1; Satz 7, T. 39ff.





samung der Bewegung denkbar sinnfällig unterstriche, weil sie 3. dem Melodiesprung am Ende von T. 44 (der nur in der Frühfassung steht und in OrP eliminiert wurde) ins tiefe *es* die Funktion einer gedanklichen Zäsur erteilt, und weil 4. das Wort „Geist“ T. 45 ff. auf eine Sechzehntelfiguration zu stehen käme, entsprechend etwa seiner Vertonung in der Motette „Jesu,

T. 40

Altnickol

Tod bü - - ßet sei - - ne See - len Not, sei -

Trauermusik,  
Originaldruck 1729: (Du \_\_\_\_\_ in der schön - sten Him - mels-ruh, wird

Trau - - ren ma - - - - - chet mich voll  
ner xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx  
gleich der mü - - - - - de Leib be - gra - - - - - ben, der

Freu - - - - - den  
Geist \_\_\_\_\_

oder: (Geist \_\_\_\_\_ soß sich im Him - - - - - mel ia - - - - - ben)

(folgt Choresinsatz)

xxx = Textkorrektur bei Altnickol

meine Freude“. Problematisch ist sie, weil sie voraussetzt, daß Bach hier nicht die Urfassung des Trauermusik-Textes, sondern die Zweitfassung des Druckes von 1729, und daß der Solosänger hier den Text des nachfolgenden Chores vorwegnimmt. Ebensogut wäre natürlich denkbar, daß die Figur T. 45 ff. erst zum Textwort „Freude“ im Matthäuspassion-Text komponiert wurde.

Nachträglich den Matthäuspassion-Text unterstützt die OrP-Fassung durch ein Zweiunddreißigstelmelisma auf das Wort „büßet“ in T. 35, ebenso fehlen in der Frühfassung alle Textrepetitionen „bei meinem Jesu / bei meinem Jesu wachen“<sup>47</sup>; es wird statt dessen durchweg „bei meinem Jesu wa - - - - - chen“ deklamiert.

Bei der Arie 75 „Mache dich, mein Herze, rein“ (Trauermusik 19 „Bleibet nun in eurer Ruh“) spricht schon der allgemeine melodische und rhythmische, in sich antithetische Charakter des Satzes für eine Priorität der Trauermusik-Komposition. Die Gegenüberstellung eines ruhigen, linearen Vordersatzes in Achteln und Vierteln (T. 1–2 und entsprechend) und eines figurativ-tänzerischen Nachsatzes in Sechzehnteln (T. 4–8 u. entspr.) mit rhythmusakzentuierenden Tonrepetitionen im Instrumentalthema entspricht viel eher der gedanklichen Antithetik der Trauermusik-Strophe („Bleibet nun in eurer Ruh – doch verwandelt unser Leid in vergnügte Freude wieder“) als dem Text der Matthäuspassion, der keine solche Antithetik besitzt.

<sup>47</sup> Diese Repetition wäre im Trauermusik-Text nicht möglich.

Weitere Anhaltspunkte gibt die Rhythmik der Gesangstimme: Ein langausgehaltenes *b* in T. 10/11 würde in der Trauermusik auf das Wort „Ruh“ fallen (Matthäuspassion „rein“), und wo in der Trauermusik (entsprechend dem Textverteilungsschema der Matthäuspassion) die Verse „unser Leid in vergnügte Freude wieder“ stehen müßten (T. 39), hat die Grundbewegung der Gesangstimme auf „Leid“ ruhige, gebundene Viertel und geht auf „vergügte Freude“ unmittelbar in silbische Achtel über, eine Deklamation, die dem Inhalt des Matthäuspassion-Verses „seine süße Ruhe haben“ ästhetisch geradezu konträr ist<sup>48</sup>.

Auch in der Arie 19 „Ich will dir mein Herze schenken“ (Trauermusik 21 „Hemme Dein gequältes Kränken“) deutet schon der menuettartige<sup>49</sup> Tanzcharakter des Satzes stark auf eine Beziehung zum Textinhalt der Trauermusik-Strophe von der „guten Zeit, die der Lust die Hände beut“.

Zum Problem der Textverteilung dürfte hier zu berücksichtigen sein, daß die stärkste Gedankenzäsur im Matthäuspassion-Text nach dem zweiten, im Trauermusik-Text jedoch nach dem 4. Vers erfolgt. Wenn der reichlich lange A-Teil in der Matthäuspassion nur die Verse 1–2 trägt und die übrigen Verse sich dann auf den kürzeren Einsätzen des B-Teiles zusammendrängen, so erscheint uns diese Textenteilung für die Trauermusik wegen deren anderer gedanklicher Einteilung nicht verpflichtend, im Gegenteil: wenn man in der Trauermusik den A-Teil sinnvollerweise mit Vers 1–4 textiert, dann ergibt sich nicht nur eine besser proportionierte Formalstruktur, sondern auch der Umstand, daß auf die lange Sechzehntelvokalise der Gesangstimme in T. 18–20 das Textwort „Lust“ fällt, und im folgenden Einsatz der Gesangstimme T. 31, der dann zwangsläufig den 5. Vers bringen müßte, ein melodisch akzentuierendes Melisma auf das Wort „Schmerzen“. (Die lange Vokalise fällt in der Matthäuspassion auf „schenken“, das Melisma T. 31 auf „Ich“.)<sup>50</sup>

Von allen Parodie-Vergleichsstücken ist es eigentlich nur die Schlußarie 78 „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ (im gleichen Versmaß wie Trauermu-

<sup>48</sup> Eher kann man bei dieser Arie im Zweifel sein, ob das Schlußstück des Satzes T. 45–53, das modulierend zum Da-capo überleitet und in der Matthäuspassion den Text „Welt, geh aus, laß Jesum ein!“ trägt, dem Satze original zugehört. Er wirkt bereits mit dem *g*-Moll-Schluß in T. 45 abgeschlossen, das modulierende Schlußstück andererseits wirkt wie ein Fremdkörper: es greift nur zu Anfang den Vordersatz des Hauptthemas auf, hat aber sonst weder Themenverwandtschaft zum Hauptsatz noch überhaupt ausgeprägte Themen und Motive.

<sup>49</sup> Der Menuettcharakter geht auch aus den in T. 31–32 ansatzweise gebrachten Musettebässen des Continuo hervor.

<sup>50</sup> Bei dieser Annahme ergibt sich allerdings die Frage, ob Bach dann im B-Teil der Arie die Verse 5/6 des Trauermusik-Textes zweimal gebracht hat, oder ob der B-Teil der Arie in der Trauermusik überhaupt eine andere Fassung gehabt hat. Anlaß zu diesem Zweifel gibt der Umstand, daß der Baß T. 31/32 zwar mit Musettebässen einsetzt, aber nicht damit fortfährt, und die Tatsache, daß die Oboen von T. 42 an nicht mehr obligat fortgeführt sind, sondern nur noch Einwürfe bringen, und von T. 46 an überhaupt schweigen.

sik 23 „Die Augen sehen nach deiner Leiche“), die trotz der Sekundaritätsmerkmale ihres Textes deutliche Anzeichen nicht nur für eine Priorität der Matthäuspasion-Komposition, sondern auch gegen eine Priorität der Trauermusik-Komposition im Bereich der schwerveränderlichen Satzbestandteile aufweist. Die stärkste Gedankenzäsur im Trauermusik-Text befindet sich hinter Vers 4, in der Matthäuspasion jedoch bereits hinter Vers 3, und der gedanklichen Einteilung des Matthäuspasion-Textes entspricht die Formalstruktur dieser doppelchörigen Arie. Der A-Teil (T. 1 bis 48) vertont ersichtlichermaßen nur Vers 1–3 (ihm den Text von Vers 4 in der Trauermusik zusätzlich zu unterlegen, ist so gut wie unmöglich), worauf sich im B-Teil (T. 49–80) die Verse 4–9 ebenso organisch deklamieren.

Dem tänzerischen, mazurkaähnlichen Rhythmus von Chorsopran, Flöten und Viola in T. 59–62 bzw. von Chorbaß, Continuo und Viola in T. 63–68 und T. 70–71 entspricht nur im Text der Matthäuspasion ein freudigzuversichtlicher Textinhalt, nämlich „Euer Grab und Leichenstein / Soll dem ängstlichen Gewissen / Ein bequemes Ruhekitzen / Und der Seelen Ruhstatt sein“, nicht aber im Text der Trauermusik<sup>51</sup>.

Dieser Befund ist an sich erstaunlich. Während acht Arien mit Prioritätsmerkmalen für die Trauermusik die Existenz einer geschlossenen Trauermusik-Komposition vor der Matthäuspasion schon stark wahrscheinlich machen, ist der Schlußchor, der uns in der Matthäuspasion vorliegt, nach allen Anzeichen primär auf den Matthäuspasion-Text komponiert. Der Trauermusik-Text müßte ihm nachträglich unterlegt worden sein. Das wäre, bei der engen zeitlichen Nachbarschaft der Entstehung der Texte und der Musik, nicht ausgeschlossen.

Es ist aber nur eine Möglichkeit neben anderen. Wenn es eine geschlossene, ursprüngliche Trauermusik gegeben hat, dann wäre es auch denkbar, daß sie ihren eigenen Schlußchor besaß, der dann in die Matthäuspasion aus irgendwelchen Gründen nicht übernommen wurde, und daß für die Matthäuspasion ein eigener, neuer Schlußchor komponiert wurde. Es gibt Anhaltspunkte, die diese Möglichkeit nicht ganz ausgeschlossen erscheinen lassen.

Wenn es einen ursprünglichen Trauermusik-Schlußchor gegeben hat, dessen Formalstruktur den Gedankenzäsuren des Trauermusik-Textes entsprach, dann hat diese nicht den Gedankenzäsuren des Matthäuspasion-Textes entsprochen (eine Abänderung des polyphon in sich verflochtenen Chorsatzes wäre in diesem Fall schwieriger gewesen als die Abänderung eines solistischen Ariensatzes). Wenn Bach diesen Chorsatz nach dem ursprünglichen Textkonzept komponierte, dann war er nicht doppelchörig, sondern einchörig: weder der Trauermusik-Text noch der Matthäuspasion-Text sehen für diese „Aria tutti“ eine Doppelchörigkeit vor; keiner der beiden

<sup>51</sup> Zahlreiche Stimmtausch-, Oktavierungs-, kontrapunktische und ornamentale Varianten zwischen der Frühfassung und der OrP-Fassung ändern nichts an diesem Befund.

Texte hat Dialogform. Und schließlich: wenn ein solcher eigenständiger Trauermusik-Schlußchor existiert hat, dann entsprach er stilistisch und architektonisch, d. h. in seinem Satzcharakter und in seiner Länge, höchstwahrscheinlich den übrigen Sätzen der Trauermusik.

Eben diese Eigenschaften könnten seine Eignung als Schlußchor der Matthäuspassion in Frage gestellt haben. Ein gewichtiges, monumentales, mit nur einer Unterbrechung vorzutragendes Werk aus 78 Nummern wie die Matthäuspassion verlangt nun einmal einen anderen, gewichtigeren und monumentaleren Abschluß als ein Werk wie die nur aus 24 Nummern bestehende, in vier Abschnitten erklingende Trauermusik. Wenn die Matthäuspassion von einem gewichtigen, monumentalen Doppelchor eingeleitet wurde, dann mochte ein entsprechendes Gegenstück auch als Schlußsatz der Passion nahegelegen haben.

Diese Eigenschaften verwirklicht, zum Teil im Widerspruch mit der ursprünglichen Textkonzeption, der uns vorliegende Schlußchor der Matthäuspassion. Abgesehen davon, daß seine Formalstruktur mit der gedanklichen Struktur des Matthäuspassion-Textes übereinkommt, stellt er so etwas wie ein großes, doppelhöriges Gegenstück zum Eingangschor der Matthäuspassion dar. Seine doppelhörige Struktur muß Bach im Widerspruch zur ursprünglichen, einhörigen Textkonzeption realisieren, was nicht ohne Abweichungen von der Picanderschen Textvorlage abgeht: zur Textierung des 2. Chores benutzt Bach neues, von Picander nicht gegebenes Wortmaterial<sup>52</sup>.

Umgekehrt: diesen Matthäuspassion-Schlußsatz nun mit dem Trauermusik-Text der Trauermusik als Schlußstück einzuverleiben, wäre wiederum problematisch. In seiner Formalstruktur entspräche er nicht dem Trauermusik-Text, kein doppelhöriger Eingangssatz korrelierte ihm hier, und in seiner Satzfülle und seiner Länge stünde er zur übrigen Trauermusik in ziemlicher Disproportion. Die Vermutung, daß der Matthäuspassion-Schlußchor und der ursprüngliche Trauermusik-Schlußchor zweierlei Dinge seien, erscheint somit nicht geradezu abwegig; mit einer solchen Möglichkeit muß mindestens gerechnet werden<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Der Einsatz des 2. Chores in T. 52–54, in der OrP auch T. 57–59, ist mit den nicht originalen Worten „Ruhet sanfte, ruhet wohl“ textiert.

<sup>53</sup> Diese Möglichkeit angenommen, müßte der Matthäuspassion-Schlußchor in der vorliegenden Fassung erst für die Matthäuspassion komponiert worden sein; ein Trauermusik-Schlußchor hätte existiert und wäre verlorengegangen. Oder auch rudimentär erhalten geblieben?

Seltsamerweise besitzen wir, wie durch Zufall, in der Matthäuspassion einen Satz, dessen Text sich eng an den des Köthener Schlußchores anlehnt, abgesehen von anderen textlichen Merkwürdigkeiten. Sein Standort ist unmittelbar vor dem Schlußchor, zu dem er überleitet; textlich hat er keine besonders wichtige Funktion, denn er bringt keine einmaligen Eigengedanken, sondern setzt gegebenes Gedankenmaterial zusammen – aus der Trauermusik, aus der Matthäuspassion, aus der Johannespassion. Gemeint ist jenes Rezitativ 77, dessen Text, wie oben erwähnt, die Merkmale einer

### Zur Frage der Rezitative der Köthener Trauermusik

Neben zwei aus der Trauerode parodierten Arien, einer Psalmvertonung und den zehn soeben untersuchten Parallelarien zur Matthäuspassion hat die Köthener Trauermusik zehn Rezitative enthalten, deren musikalische Fassungen, wie die aller anderen Stücke, verschollen sind.

Soweit immer unsere Untersuchungen stichhaltiges Material erbringen konnten, ist für einen großen Teil der untersuchten Matthäuspassion-Arien eine Priorität der Köthener Trauermusik sowohl vom Text, als auch von der Musik her wahrscheinlich. Eine naheliegende Frage ergibt sich: könnten außer den Arien, deren verstechnische Parallelität zu ihrer Identifizierung verhalf, nicht auch noch andere Stücke der Trauermusik in der Matthäuspassion weiterverwendet worden sein?

literarischen Kompilation trägt, weniger Kunstwerk als Kunststück ist. Seltsamerweise trägt dieses Stück auch in musikalischer Hinsicht eher die Merkmale eines Konglomerats, einer musikalischen Kompilation als die einer geschlossenen, ursprünglichen musikalischen Einheit. Der Satz besteht aus Solostimmen- und Chöreinsätzen, aber nur die Chöreinsätze werden von dem gegebenen Instrumentarium obligat begleitet, wogegen sich die Begleitung der Solostimmen auf ausgehaltene Akkorde nur in Streichern und Continuo beschränkt. Der Satz erweckt den Eindruck, als ob die Chorstellen ursprünglich zusammengehört hätten und die Soloeinsätze nachträglich eingefügt worden seien. Den ersten Chöreinsatz, T. 2–3, kann man unmittelbar an den zweiten, T. 5–6, den dritten, T. 10–12, unmittelbar an den vierten, T. 15–16, fügen, ohne daß sich ein harmonischer Bruch ergäbe. Auch andere Kombinationsmöglichkeiten sind gegeben.

Diesen Chorzeilen des Rezitativs 77 ist überdies die Turba „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“, Matthäuspassion Nr. 73, T. 19–20, musikalisch aufs engste verwandt: sie hat die gleiche Tonart (*f*-Moll), die gleiche Vorzeichnung und Besetzung in der Frühfassung (*b* und *es*; Chor, 2 Oboen und Streicher) und eine überaus ähnliche melodische und rhythmische Struktur in allen Stimmen wie die Chöreinsätze des Rezitativs 77. Beide Sätze erwecken den Anschein, als ob sie Reste einer ursprünglichen Einheit, eines einhörigen, obligat begleiteten Chorsatzes seien.

Beide Stücke weisen im Fassungsvergleich starke Umarbeitungserscheinungen auf. Varianten zwischen Früh- und Spätfassung finden sich auf Schritt und Tritt, besonders häufig sogar in den Chorstimmen. Die Flötenstimmen sind dem Rezitativ 77 erst in der OrP-Fassung eingefügt; damit wurde es dem voraufgehenden Chorsatz 76 „Herr, wir haben gedacht“ und dem folgenden Schlußchor in der Instrumentalbesetzung angeglichen.

Dieser einhörige, obligat begleitete Chorsatz könnte – weitere, hier nicht mehr kontrollierbare Umarbeitungen vorausgesetzt – identisch mit einem ursprünglichen Köthener Schlußchor gewesen sein. Er würde in seiner Besetzung an den Schluß der Köthener Trauermusik gepaßt haben; in der Matthäuspassion selbst bildet das Rezitativ 77 gewissermaßen den natürlichen Abschluß der Reihe der kammermusikalisch-virtuos-solistischen Arien und begleiteten Rezitative, während der monumentale, flächige Schlußchor die Stilschicht der großen Chöre beschließt und zusammen mit dem Eingangschor einen natürlichen Rahmen für das gesamte Werk bildet. Wenn Bach hier tatsächlich einen „überzähligen“ Köthener Schlußchor verwendet hätte, dann wäre seine Verwertung an dieser Stelle architektonisch denkbar sinnvoll gewesen.

Wenn man über die musikalische Fassung der Trauermusik-Rezitative eine legitime Mutmaßung anstellen darf, dann wohl die, daß sie in Besetzung und musikalischem Charakter den Trauermusik-Arien ähnelten bzw. korrelierten. Diese Arien aber sind mit bestimmten Matthäuspassion-Arien identisch.

Die Frage, welche Stücke der Matthäuspassion den Parallelarien zur Köthener Trauermusik ähnlich sehen, bzw. korrelieren, führt uns auf die zehn begleiteten Rezitative auf gedichtete Texte Picanders. Tatsächlich bilden sie, gemeinsam mit den Arien, in ihrer kammermusikalischen Besetzung, in ihrer stärker entwickelten, bisweilen virtuosen Instrumentalmelodik eine Stilschicht in der Matthäuspassion, die sich von der Stilschicht der Eckchöre, der Turbae und der Evangelienrezitative abhebt. Wiederum liegt es nahe zu vermuten, diese Ähnlichkeit sei nicht zufällig, sondern womöglich durch eine gemeinsame Herkunft bedingt.

Diese Vermutung zu erhärten, müßte es allerdings gelingen, bestimmte Rezitativtexte der Köthener Trauermusik bestimmten begleiteten Rezitativen der Matthäuspassion mit Wahrscheinlichkeit zuzuordnen. Wenn man diesen Versuch unternimmt, fällt es auf, daß die Rezitativtexte der Köthener Trauermusik durchschnittlich länger sind als die Rezitativtexte der Matthäuspassion. Wenn man annehmen will, die begleiteten Rezitative der Matthäuspassion seien Parodien zu solchen der Trauermusik, muß man gleichzeitig annehmen, daß letztere gekürzt wurden, um in die Matthäuspassion übernommen werden zu können.

Ist eine solche Kürzung denkbar? Sie ist es, wenn man bedenkt, daß die begleiteten Rezitative der Matthäuspassion – ihrem Wesen nach – sich in ihrer Instrumentalbegleitung grundsätzlich musikalischer Themenbildungen enthalten; ihr Instrumentalpart besteht aus aneinandergereihten, ostinaten Motiven oder Impulsen, deren Reihe sich allerdings beliebig verkürzen oder verlängern läßt. Sie bilden insofern keine abgeschlossenen musikalischen Einheiten.

Die Annahme, daß besagte Rezitative Ergebnisse von Überarbeitungen darstellen könnten, ist jedoch nicht nur allgemein zulässig, sondern wird durch Varianten zwischen der Früh- und der Spätfassung noch speziell gestützt. Gerade an den Enden solcher Rezitative, dort also, wo Umarbeitungen vorausgesetzt, Kürzungen stattgefunden haben müßten, bietet die OrP vielfach eine gegenüber der Frühfassung „geglättete“, musikalisch befriedigender gestaltete Schlußversion.

Am Schluß des in *g*-Moll stehenden Rezitativs 74 „Am Abend, da es kühl war“, der bei Altnickol leittonlos erfolgt, ersetzt erst die OrP-Fassung ein *f* der Violinstimme durch den Leitton *fis*.

Am Schluß des Rezitativs 9 „Du lieber Heiland du“ befinden sich bereits bei Altnickol Korrekturen: im vorletzten Takt 9 wurden ein Schlußstrich in der Taktmitte sowie in der Gesangstimme eine Achtelnote *cis'* am Taktende fehlerhaft gesetzt und getilgt. Der Schlußvorhalt der Flöten gehört erst der OrP-Fassung an.

Weitere Anzeichen dafür, daß die begleiteten Rezitative der Matthäuspasion nicht ursprünglich sein könnten, ergeben sich

- aus der Textdeklamation: rhythmisch in der Weise, daß ein Rezitativ z. B. durchgehend in ebenen Achteln deklamiert, an irgendeiner Stelle hingegen die Deklamation in Sechzehntel übergeht, so als haben überschüssige Textsilben untergebracht werden müssen (s. u. Rezitativ 9);
- harmonisch in der Weise, daß auf vergleichsweise neutrale Textworte und -inhalte vergleichsweise emotionsstarke Melodiewendungen oder Akkordbildungen (z. B. alterierte Akkorde) fallen, so als ob ursprünglich ein Text anderen Inhalts gestanden hätte (s. u.);
- aus dem allgemeinen ästhetischen Verhältnis bzw. etlichen Mißverhältnissen zwischen musikalischem Charakter und Textinhalt, nicht nur in der deklamierenden Gesangstimme, sondern auch zwischen Textinhalt und Begleitmotivik. Betrachtende bzw. emotionsneutrale Texte Picanders stehen mehrfach zu klangmalerisch bewegten, bzw. emotionsreichen Musiksätzen, deren Sinn und Deutung aus dem Text nicht erschließbar ist (so im Rezitativ 40 „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille“, im Rezitativ 57 „Er hat uns allen wohlgetan“, oder Rezitativ 74 „Am Abend, da es kühle war“, s. u.);
- aus dem Gesamtverlauf der Harmonik: Nicht immer führen solche Rezitative in ihrer Modulation in ersichtlich sinnvoller und notwendiger Weise aus der Tonart des vorausgehenden Stückes in die des folgenden (so das Rezitativ 18 „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“).

Umgekehrt: hätte Bach die Matthäuspasion als erste komponiert und die Köthener Trauermusik aus jener parodiert, dann hätten sich mehrere dieser Rezitativsätze zum Unterlegen bestimmter Rezitativtexte der Köthener Trauermusik vortrefflich geeignet.

Zwischen dem nach *g*-Moll modulierenden *B*-Dur-Satz der Trauermusik-Arie 19 „Bleibet nun in eurer Ruh“ (Matthäuspasion: „Mache dich, mein Herze, rein“), dessen freudig bewegtes, tonrepetierendes Nachsatzthema auf den Textinhalt „doch verwandelt unser Leid / In vergnügte Freude wieder“ Bezug zu nehmen scheint, und der gleichfalls freudig bewegten, menuetthaften *G*-Dur-Arie 21 „Hemme dein gequältes Kränken“ (Matthäuspasion: „Ich will Dir mein Herze schenken“) hat das Trauermusik-Rezitativ 20:

Und du betrübtes Fürstenhaus  
 Erhole dich nun auch einmal  
 Von deiner Qual.  
 Wie Gottes Hand bisher  
 Beständig auf dich schwer  
 Und voller Plagen hat gelegen,  
 So wird auch dich nun in der Folgezeit  
 Ein unverrückte Fröhlichkeit  
 Ergetzen und verpflegen.  
 Die Nacht ist aus,  
 Der Tag bricht dir nun heuter an,

Nun wird dir, wie im frohen Lenzen,  
Die angenehme Sonne glänzen,  
Die keine Finsternis noch Nebel stören kann.

gestanden. Dieser Text würde sich vom 1. bis zum 13. Vers unter geringfügigen Veränderungen der Gesangstimme beinahe reibungslos auf den Satz des Rezitativs 74 „Am Abend, da es kühle war“ deklamieren lassen, der sowohl in seiner Tonart – *g*-Moll – wie auch in seiner Motivik – tonrepetierende Sechzehntel – eine musikalische Brücke zwischen den beiden Arien bilden würde. In T. 14 dieses Rezitativs, der dann den Vers „Der Tag bricht dir nun heuter an“ (Matthäuspassion: „Ach liebe Seele, bitte du“) tragen müßte, vollzieht sich in der Harmonik der Gesangs- und der Instrumentalstimmen bemerkenswerterweise eine Dur-Wendung. Der leitnonlose Schluß der Frühfassung deutet auf die Möglichkeit einer ursprünglichen Weiterführung des Satzes, wie sie im 14. Vers des Köthener Rezitativtextes bestanden haben könnte.

Um dem Trauermusikrezitativ 6:

(Druck 1729):

Ach ja!  
Dein Scheiden geht uns nah!  
Holdselger Leopold:  
Und die wir dich mit Schmerzen klagen,  
Daß unser Sonnenstrahl vergeht,  
Der unserm Land so hold  
Mit heitern Blicken aufgegangen.  
O Jammerriß! der uns so früh entsteht,  
Der unser Herz mit bangen Zagen  
Wie das gebeugte Haupt mit schwarzem  
Flor umfängen.

(handschriftliche Fassung 1728):

Ach ja!  
Wenn Tränen oder Blut  
Hochselger Leopold,  
Dich vor dem Tode könnten retten,  
So wären Tausend Herzen da,  
Die dir und uns zu gut,  
Vor dich ihr Blut gegeben hätten.  
O wärestu uns nicht so lieb und hold  
In deinem Regiment geblieben,  
So dürften wir uns nicht so sehr um dich  
betrüben.

das zwischen der *b*-Moll-Arie 5 „Zage nur, du treues Land“ (Matthäuspassion: „Blute nur, du liebes Herz“) und der *b*-Moll-Arie 7 „Komm wieder, teurer Fürsten-Geist“ (Trauerode: „Doch Königin, du stirbst nicht“) gestanden hat, einen Satz zu unterlegen, ist das auf dem verminderten Septakkord *dis-fis-a-c* beginnende, in *e*-Moll stehende Rezitativ 18 „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“ in mehrfacher Hinsicht vortrefflich geeignet:

Altnickol 

Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt, daß  
1729: (Ach ja! Dein Scheiden geht uns nah, Hold-  
Trauermusik 1728: (Ach ja! Wenn Thränen o - der Blut, Hold-



Je - - sus - - von mir Ab - schied nimmt  
sel - - - - ger Le - o - pold)  
sel - - - - ger Le - o - pold)



Nicht nur, daß die Rhythmik der Gesangstimme in der Anfangszeile die Syntax des Trauermusik-Textes sinnvoller unterstützen würde als die des Matthäuspasion-Textes, würde der Trauermusik-Text von 1729 auch in den Takten 9–11 besonders sinnfällig durch die Harmonik unterstützt: auf den Vers „mit heitern Blicken aufgegangen“ würde eine Dur-Kadenzierung fallen, auf die anschließenden Worte „O Jammerriß“ ein verminderter Septakkord auf *Fis* mit anschließender chromatischer Verschiebung von düsterer Wirkung. In der Matthäuspasion stehen hier die vergleichsweise neutralen Worte: „Wie er es auf der Welt mit denen Seinen Nicht böse können meinen“.<sup>54</sup>

Das zwischen der *b*-Moll-Arie 1 „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ (Trauerode: „Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl“) und der *fis*-Moll-Arie 3 „Weh und Ach“ (Matthäuspasion: „Buß und Reu“) stehende Trauermusik-Rezitativ 2:

O Land! Bestürztes Land!  
 Wo ist dergleichen Pein  
 Wie deine Not bekannt?  
 Die Sonne, die dir kaum am Mittag stunde,  
 Verhüllet ihren Schein  
 In einen Todesschatten ein.  
 Ach, Leopold!  
 usf.

würde sich bis zu diesem achten Vers auf den *b*-Moll-Satz des Rezitativs 9 „Du lieber Heiland du“ übertragen lassen<sup>55</sup>. Hierbei könnte die sonst durchgehende Deklamation in Achtelwerten auch in T. 7 beibehalten werden (auf die Worte „verhüllet ihren Schein“), wogegen in der Matthäuspasion die Gesangstimme hier (auf die Worte „so lasse mir inzwischen zu“) in Sechzehntel übergeht. Auf das Wort „Todesschatten“ würde in T. 8 ein düsterer, nicht leitereigener verminderter Septakkord fallen. Zu dem dramatisch-tonmalerischen Charakter des Rezitativsatzes 28 „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder“ mit seinen ostinaten, in Sechzehnteln abfallenden Klangfiguren würde unter den Rezitativtexten der Trauermusik das Rezitativ 4<sup>56</sup>:

<sup>54</sup> Durch den Textbefund dieses Rezitativs bei Altnickol werden Umarbeitungen angedeutet und nachgewiesen. In T. 12 enthält die Gesangstimme bei Altnickol fehlerhaft neun anstatt acht Achtelwerte, was Flüchtigkeit bei einer Umarbeitung vermuten läßt. Die Punktierung auf das Wort „Tränen“ in T. 2 gehört erst der späteren OrP-Fassung an, ebenso die Sechzehntelfigur auf „liebt“ in T. 12.


<sup>55</sup> Der Textbefund dieses Rezitativs bei Altnickol mit Korrekturen im vorletzten und einer Variante zur OrP im letzten Takt läßt eine Kürzung denkbar erscheinen.

<sup>56</sup> Dieser Satz würde in seiner Tonart nicht zwischen die angrenzenden Trauermusik-Arien passen. Er müßte, wenn hier eine Beziehung bestehen sollte, transponiert worden sein. Zu dieser Annahme stimmen zahlreiche, offensichtlich fehlerhafte, da schlecht klingende Akkordvarianten, die Altnickol zur OrP aufweist, fehlende Vorzeichen in T. 5,8,9; Erscheinungen also, die als Fehler beim Transponieren auftreten können.

Wie, wenn der Blitze Grausamkeit  
 Die Eichen rührt und das Gefieder  
 Im Walde hin und wieder  
 Vor Schrecken und vor Furcht zerstreut,  
 So siehst auch du, betrübtes Köthen, du,  
 Ein treuer Untertan  
 Fühlt allzuwohl, wie er geschlagen,  
 Ein jeder sieht den andern an;  
 Die Wehmut aber schleußt die Lippen zu,  
 Sie wollten gern und können doch nicht klagen.

gut passen. Wenngleich besagte Sechzehntelfiguren nach herkömmlicher Auffassung der Vorstellung vom Fußfall des Heilandes korrespondieren, so würde doch auch die Schilderung eines Gewitters mit ständig herabzuckenden Blitzen durch sie nicht schlecht versinnbildlicht. Daß Bach ähnliche Klangfiguren auch anderwärts zur Schilderung dramatischer Zustände benutzt, ersieht man aus dem Evangelienrezitativ 20 der Matthäuspassion auf die Worte „Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen“. Die Unterlegung des Trauermusik-Schlußverses unter die Schlußakte des Rezitativsatzes ergäbe folgende Version:

Altnickol



und häßlich stin-ken, weil es dem lie-ben Gottge-fällt  
 Trauermusik: (sie woll-ten gern ( ) und kön-nen doch nicht kla-gen)

Ohne Beziehung zu dem betrachtenden Matthäuspassion-Text stehen die abgerissenen akkordrepetierenden mit Achtelpausen alternierenden Achtel aller Instrumente<sup>57</sup> im Rezitativsatz 40 „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille“. Eben diese abgerissenen Achtel könnten, wenn man ihnen das Trauermusik-Rezitativ 9:

Betrübter Anblick, voll Erschrecken,  
 Soll denn sobald das Grab den Leib bedecken,  
 Der Tod ist da,  
 Die Stunde schlägt, das End ist nah.  
 Mein Gott, wie kommt mir das so bitter für,  
 Ach! warum eilest du mit mir!

unterlegt, den Stundenschlag sehr sinnfällig symbolisieren. Hierbei würden die Textstellen „Leib bedecken“, „das End ist nah“, der Tod ist da“ durch alterierte Akkorde hervorgehoben.

In ähnlicher Weise erhielt der Terzgang der Oboen im Rezitativ 57 „Er hat uns allen wohlgetan“ eine tonmalerische Motivierung, wenn man diesem Satz das Trauermusik-Rezitativ 17:

<sup>57</sup> Daß die abgerissenen Achtel tonmalerisch etwas besagen müssen und nicht nur zufällig stehen, ist daraus ersichtlich, daß sie bei Altnickol als auffällige Ausnahme auch im Continuo stehen. Sonst hat dort der Continuo grundsätzlich lange, gebundene Werte im Unterschied zur OrP.

Und Herr, das ist die Spezerei,  
 Womit wir deinen Sarg verehren,  
 Ein jeder Untertan  
 Dringt sich von allen Seiten  
 Durch angenehmen Zwang und Streiten  
 Aus Sehnsucht vor den andern an:  
 Gleichsam als sollten sie die Treu  
 Dir auch noch in dem Tode schweren.

unterlegte: sie würden das Drängen des Landesvolkes um den Sarg des Fürsten veranschaulichen. Bei dieser Textunterlegung ergäbe sich als Auffälligkeit ein musikalischer Reim: Alle Reimwörter des Trauermusik-Textes auf -ei und -an würden in der gegebenen Gesangstimme auf *g*, alle Reime auf -eren auf *c* fallen (in der Matthäuspasion ist dies infolge anderer Reimstruktur des Textes nicht der Fall)<sup>58</sup>.

Das Trauermusik-Rezitativ 11:

Jedoch der schwache Mensch zittert nur,  
 Wann ihm die sterbende Natur  
 Die kalte Gruft geöffnet zeigt,  
 Wer aber stets, wie unsre Fürstenseele  
 Noch lebend auf der Welt,  
 Mehr nach dem Himmel steigt,  
 Als sich am Eitlen feste hält,  
 Der flieht mit Lust aus dieser irdnen Höhle.

wäre am ehesten dem Matthäuspasion-Rezitativ 25 „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“ zuzuordnen, dem es schon in seinen Textparallelen zum „Dies irae“ verwandt ist, und das den Begriff „zittern“ in den tonrepetierenden Sechzehnteln des Continuo überdies anschaulich vergegenwärtigt. Und zwar käme für eine Unterlegung nur der Soloteil, nicht die Chorzeilen in Frage<sup>59</sup>. Der Nonenakkord *c-des'-e''-g''-b''* in T. 9 fiel so bei fortlaufender Textierung unter die Worte „die kalte Gruft geöffnet zeigt“; die aufsteigende Gesangslinie (zum *as'*) in T. 17/18 könnte sich auf den Trauermusik-Vers „Mehr nach dem Himmel steigt“ beziehen. In T. 27 enthält Altnickol eine rhythmische Variante der Gesangstimme zur OrP, die hier versuchsweise mit dem Trauermusik-Vers „als sich am Eitlen feste hält“ unterlegt werden soll<sup>60</sup>:

<sup>58</sup> Die Fassung der OrP hat dieses Rezitativ zugunsten des Matthäuspasion-Textes verändert: die Punktierungen auf „Blinden“ und „Betrübte“ sowie die Sechzehntel auf „hat er aufgerichtet“ entfallen bei Altnickol.

<sup>59</sup> Die Vermutung, daß der in dieses Rezitativ verflochtene Chorsatz „Was ist die Ursach aller solcher Plagen“ ursprünglich musikalisch selbständig sei – und damit der Soloteil seinerseits auch – wird durch den Umstand gestützt, daß nur die Solostellen, nicht aber der Chorsatz, durch das gegebene Instrumentarium obligat begleitet werden. Insofern ist dieses Rezitativ eine Parallelerscheinung zum Rezitativ 77 (s. Fußnote 53).

<sup>60</sup> Eine Textunterlegung ist hier insofern problematisch, als der Soloteil auch ohne Chorsatz länger ist als der Trauermusik-Text. Die oben angedeutete Textunterlegung würde bedeuten, daß die Takte 19–26 ausfielen, und die Trauermusik-Deklamation von T. 18

T. 26

Altnickol

ver - min - dern o - der hel - - fen tra - gen

Trauermusik: (als sich am Eit - len fe - - ste hält)

OrP

ver - min - - dern o - der hel - fen tra - gen

Das dem Schlußchor vorausgehende Trauermusik-Rezitativ 22:

Nun scheiden wir,  
 Hochselger Leopold, von dir,  
 Du aber nicht aus unsrem Sinn.  
 Wir gehn nach unsren Hütten hin  
 Und sammeln ängstlich auf der Erden  
 Mehr Asche zur Verwesung ein  
 Und wünschen, wenn wir auch den Sold  
 Einst der Natur bezahlen werden,  
 So selig sanft, wie unserm Leopold,  
 So muß auch unser Ende sein.

würde in seiner Textrhythmik und nach seinem Inhalt am ehesten dem feierlich-gemessenen Satz des Rezitativs 69 zuzuordnen sein, auf den es sich, unter Wegfall des letzten Verses<sup>61</sup>, ziemlich bruchlos deklamieren ließe.

Umfangmäßig, textrhythmisch und im Charakter seiner Instrumentalmotivik würde das kürzeste Rezitativ der Matthäuspassion 65 „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“ dem kürzesten Rezitativtext der Trauermusik 13

Wohl also dir,  
 Du aller Fürsten Zier,  
 Du konntest dir nicht sanfter betten  
 Gott hilft und kann vom Tod erretten.

zuzuordnen sein, jedoch sprechen außer starken Korrekturen und Umarbeitungserscheinungen an diesem Rezitativ in der Überlieferung von Altnickol keine weiteren musikalischen Merkmale für eine Identität<sup>62</sup>.

auf T. 27 überspränge. Dies wäre nicht unmöglich, da sich T. 27 ohne harmonischen Bruch an T. 18 anschließen ließe. Ob es wahrscheinlich ist, darüber lassen Varianten und Korrekturen bei Altnickol in den Takten 23–26 nur unbestimmte Vermutungen zu: die 2. Oboe scheint hier innerhalb von Altnickol einschneidend geändert worden zu sein.

<sup>61</sup> Dieser letzte Vers könnte möglichenfalls auf T. 1 des nach unserer Vermutung (s. u.) in der Trauermusik anschließenden Rezitativs 77 „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“ gefallen sein. Melodisch entspricht dieser Takt aufs engste den Takten 5 und 12 des Golgatha-Rezitativs 69. In Altnickols Fassung dieses Rezitativs deuten Notenkorrekturen in T. 7 und 9 und Auslassungen von Vorzeichen in T. 10 und T. 13/14 auf eine Umarbeitung.

<sup>62</sup> Daß an diesem Rezitativ überhaupt Umarbeitungen erfolgt sind, daran kann kaum ein Zweifel bestehen. Bei Altnickol fehlt in allen Stimmen das letzte Viertel von T. 2 an

Mit höchster Wahrscheinlichkeit keine Beziehungen bestehen zwischen dem einzigen verbleibenden Matthäuspasion-Rezitativ 60 „Erbarm es Gott“ und dem einzigen verbleibenden Trauermusik-Rezitativ 15 „Wie kommt es möglich sein“.

All diese Darlegungen über die Köthener Rezitative können und wollen keinen Anspruch darauf erheben, einstweilen mehr zu sein als begründete Vermutungen. Ihre grundsätzliche und eingestandene Problematik besteht darin, daß, um sie zu verifizieren, in jedem Falle Fassungsänderungen der Gesangstimme vorausgesetzt werden müssen, und zwar solche von stärkerer und einschneidenderer Art, als wir sie aus den Fassungsvergleichen zwischen Altnickol und OrP kennen. Daß wir sie dennoch anstellen und äußern, möge sich aus Folgendem rechtfertigen:

1. Die Annahme der textlichen und musikalischen Priorität der Trauermusik vor der Matthäuspasion bildete zwar den Ausgangspunkt, nicht aber die Bedingung dieser Vermutungen. An und für sich auffällig und nicht selbstverständlich ist es, daß sich in der Matthäuspasion überhaupt 9 Rezitativmodelle finden, die zur Aufnahme von 9 Rezitativtexten der Köthener Trauermusik individuell geeignet wären, und dies auch bei einer umgekehrten Richtung des Parodieverfahrens.

2. Die Anhaltspunkte für diese Vermutungen gehören verschiedenen und voneinander zumeist unabhängigen Kategorien an. Der tonmalerische Charakter der Instrumentalmotivik, nach dem wir einige Sätze bestimmten Textinhalten zuordneten, bzw. die Textinhalte selbst sind unabhängig vom Versmaß der betreffenden Texte. Trotzdem bestehen nicht nur Beziehungen zwischen Satzcharakter und Textinhalt, sondern auch im Versmaß zwischen den einander zugeordneten Rezitativen. Ähnlichkeiten im Versmaß bestehen bei allen der versuchsweise identifizierten Rezitative, in 7 von 9 Fällen sind die Anfangszeilen verstechnisch identisch. Wenn man – umgekehrt – vom Versmaß ausgeht, dann liefern Beziehungen zwischen Satzcharakter und Textinhalt zusätzliche und vom Ausgangspunkt unabhängige Anhaltspunkte.

Auch die Anhaltspunkte rein musikalischen Charakters sind voneinander letztlich unabhängig. Vom allgemeinen Satzcharakter unabhängig sind Einzelheiten der Melodieführung, der Akkordharmonik, des harmonischen Verlaufs und die Art wie sich die identifizierten Stücke in den erschließbaren Zusammenhang der Trauermusik hinsichtlich von Tonart und Besetzung fügen<sup>63</sup>; all diese Merkmale sind ihrerseits voneinander unabhängig.

---

seinem Standort und ist am Schluß nachgetragen, die Gambenstimme fehlt ab T. 4 (auch bei Agricola). Text- und Notenkorekturen befinden sich in T. 3.

<sup>63</sup> Einige der versuchsweise identifizierten Rezitative stehen zwar auch in der Matthäuspasion in der Nachbarschaft jener Arien, an die sie in der Trauermusik grenzen müßten: so „Du lieber Heiland du“ und „Am Abend, da es kühle war“, eventuell auch (falls nämlich „Geduld, Geduld“ identisch mit der Arie „Erhalte mich“ ist) „Mein

Die Annahme, daß bei einer Identität bestimmte Stücke Kürzungen erleiden, oder bei einer ursprünglichen Zugehörigkeit zur Trauermusik transponiert werden mußten, ist unabhängig von den tatsächlichen Fassungsvarianten zwischen der Frühfassung und Spätfassung der Matthäuspassion und von Eigenarten der handschriftlichen Überlieferung bei Altnickol, die für diese Annahmen zusätzliche Anhaltspunkte liefern.

3. Die Summe all dieser Vermutungen ergibt ein denkbare Schema des Verlaufes der Trauermusik<sup>64</sup>, das nun allerdings mit der – aus der textlichen und musikalischen Analyse der Arien erhärteten – Annahme der Priorität der Trauermusik harmoniert. In Tonart, thematisch-motivischem Charakter und in der Besetzungsfolge (also in voneinander unabhängigen Gegebenheiten) fügen sich Arien und die versuchsweise identifizierten Rezitative zu einem organischen Ganzen. Zweifelsfälle ergeben sich nur dort, wo sich über die Identität von Arien bei ihrer textlichen und musikalischen Untersuchung Zweifel ergeben hatten<sup>65</sup>.

Wenn wir alle Erkenntnisse und darüber hinaus alle schwächeren oder stärkeren Vermutungen über die Identität von Arien und Rezitativen der Matthäuspassion mit solchen der Köthener Trauermusik nunmehr abschließend nebeneinanderstellen, so ergibt sich folgende Hypothese über den Verlauf der Köthener Trauermusik<sup>66</sup>.

Jesus schweigt zu falschen Lügen stille<sup>64</sup>. Diese Stücke scheiden als Beleg aus; alle übrigen können als solcher gelten.

<sup>64</sup> S. die abschließende Tabelle.

<sup>65</sup> Ein Zweifelspunkt dieser Art ist die Tonart des Rezitativs „Nun scheiden wir“, wenn es mit dem Rezitativ „Ach Golgatha“ identisch ist, da nicht nur sie unbekannt ist, sondern auch die Fassung des folgenden Schlußchores und damit seine Tonart in Zweifel steht. Sollte der Schlußchor der Matthäuspassion „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ mit dem Schlußchor der Trauermusik „Die Augen sehn nach Deiner Leiche“ musikalisch identisch sein, wäre eine Transposition aus G-Dur die nächstliegende Annahme: das Rezitativ stünde dann in G-Dur zwischen einer Arie in G-Dur und dem Schlußchor in e-Moll. Vorzeichenfehler bei Altnickol scheinen auf eine Transposition hinzudeuten.

Eben an der musikalischen Identität des Matthäuspassion-Schlußchores mit dem der Trauermusik hatten sich jedoch gewichtige Zweifel ergeben. Sollten indessen die in den Rezitativen 73 und 77 verarbeiteten Chöre den Schlußchor der Trauermusik gebildet haben (eine Vermutung, die sich aus Textparallelen ergab), müßte er in f-Moll gestanden haben. Dann wäre eine Stellung des Rezitativs „Nun scheiden wir“ in A-Dur natürlich denkbar, und der Schritt vom G-Dur der Arie „Hemme dein gequältes Kränken“ zum A-Dur wäre zwar ungewöhnlich, könnte aber immerhin den Sinn gehabt haben, den „Stimmungswechsel“ von der freudigen Arie zum ersten Inhalt des Rezitativs musikalisch zu markieren. Schließlich wäre eine Transposition aus einer dritten, zwischen G-Dur und f-Moll stehenden Tonart denkbar.

<sup>66</sup> Vermutungen stehen in Klammern. Unbelegte Vermutungen sind zusätzlich mit Fragezeichen versehen. Bei den Tonartenangaben bedeutet die erste den Anfang, die zweite den Schluß des Stückes, auf die sie sich beziehen; Großbuchstaben = Dur, Kleinbuchstaben = Moll.

Köthener Trauer- musik	Matthäuspassion o. a.	Besetzung (nach Altnickol) vok. instr.	Tonart in der gegebenen Fassung
---------------------------	--------------------------	--	---------------------------------------

## I. Teil

1. Klagt, Kinder	= Laß, Fürstin - Trauerode -	Chor Streicher	<i>b</i>
2. O Land	= (Du lieber Heiland	Alt 2 Trav.	<i>b-(fis?)</i>
3. Weh und Ach	= Buß und Reu	Alt 2 Trav.	<i>fis</i>
4. Wie wenn der Blitze	= (Der Heiland fällt	Baß Streicher	<i>d-B)</i> (aus <i>fis-D?</i> )
5. Zage nur	= Blute nur	Sopran Streicher	<i>b-e(b?)</i>
6. Ach ja	= (Wiewohl mein Herz	Sopran 2 Ob. d. am.	<i>e VII-(b?)</i>
7. Komm wieder	= Doch Königin - Trauerode -	Chor Streicher	<i>b</i>

## II. Teil

8. Wir haben einen Gott	-	(Chor) -	-
9. Betrübtter Anblick	= (Mein Jesus schweigt	Tenor 2 Ob.	<i>dV-a)</i>
10. Erhalte mich	= (Geduld, Geduld (oder: Erbarme dich	Tenor Vcl. Alt Viol.solo +Streicher	<i>a)</i> <i>b)</i>
	(oder -	- -	-)
11. Jedoch der schwache Mensch	= (O Schmerz	Tenor 2 Trav.+ 2 Ob. d. cacc.	<i>f-G)</i> (aus <i>d-E?</i> )
12. Mit Freuden	= Aus Liebe	Sopran 1 Trav.+ 2 Ob. d. cacc.	<i>a-a</i>
13. Wohl also Dir	= (Ja freilich will oder: -	Baß 2 Trav.+ Laute - -	<i>F-d)?</i> -
repetatur dictum (8. Wir haben einen Gott	= -	(Chor) -	-)

## III. Teil

14. Laß, Leopold	= Komm, süßes Kreuz	Baß Laute	<i>d</i>
15. Wie kommt es möglich sein	= -	- -	-
16. Wird auch gleich	= Gerne will ich mich	Baß Viol. unis.	<i>g</i>
17. Und Herr, das ist die Spezerei	= (Er hat uns allen = wohlgetan	Sopran 2 Ob. d. cacc.	<i>e-C)</i> (aus <i>g-Es?</i> )
18. Geh, Leopold, zu deiner Ruh	= Ich will bei meinem Jesu wachen	Tenor 1 Ob.+ +Chor Streicher	<i>c</i>

## IV. Teil

19. Bleibet nun in eurer Ruh	= Mache dich, mein Herz, rein	Baß	2 Ob. d. cacc. +Vla.	B-B(g?)
20. Und du betrübtes Fürstenhaus	= (Am Abend, da es kühle war	Baß	Streicher	g-(G?)
21. Hemme dein gequältes Kränken	= Ich will dir mein Herz schenken	Sopran	2 Ob. d. am.	G(-?)
22. Nun scheiden wir	= (Ach Golgatha	Alt	2 Ob. d. cacc.	As) (aus G oder x?)
23. Die Augen sehn nach deiner Leiche	= (Chor aus Rez. 73 u. 77? (oder: Wir setzen uns (oder: -	Chor	2 Ob.+ Streicher 2 Trav. 2 Ob. u. Streicher)	f c -)

## Nachtrag

In Ergänzung der Darlegungen auf den Seiten 100–104 sei hier auf eine weitere, frühe Quelle verwiesen, die als dichterische Vorlage mehrerer Stücke der Matthäuspassion Inhalt und Wortlaut auch der hier behandelten Arien 47, 58 und 78 beeinflusst hat. Es handelt sich um die – nach BWV Anh. 169 nicht von Bach vertonte – frühe Picandersche Passionsdichtung „*Erbauliche Gedancken | Auf den | Grünen Donnerstag und Charfreytag | Über den | Leidenden JESUM | In einem | ORATORIO | Entworfen | Von | Picandern | 1725*, dabei um die folgenden Arien<sup>67</sup>:

## Petrus, Aria

Ich flehe dich um meiner Zähren,  
Verschließe doch dein Angesicht  
Vor mir an jenem Tage nicht!  
Nimm mich bekannt und freundlich an,  
Und laß nicht, wie ich dir getan,  
Den Rücken zu mir kehren.  
Ach nein!  
Mein Herz soll nicht mehr wankend sein.  
Ich flehe usw.

## Jesus, Aria

Aus Liebe will ich alles dulden,  
Aus Liebe sterb ich für die Welt.  
Aus Lieben und nicht aus Verschulden,  
Bin ich der Sünder Löse-Geld.  
Aus Liebe usw.

## Chor der Gläubigen Seelen, Aria

Wir setzen uns bei deinem Grabe nieder,  
Und rufen dir im Tode zu:

<sup>67</sup> hier in moderner Orthographie zitiert nach Spitta, Bd. II, S. 873–881.



Ruhe sanfte, sanfte ruh!  
 Erquicket euch, ihr ausgesognen Glieder,  
 Verschlafet die erlittne Wut;  
 Ruhet sanfte, sanfte ruht!  
 Unsre Tränen,  
 Werden sich stets nach dir sehnen;  
 Endlich soll dein Leichenstein  
 Unser weiches Bette sein,  
 Recht vergnügt schlummern wir auf solchem ein.

Die erste dieser Arien ist der Matthäuspasion-Arie 47 offensichtlich auch in ihrem eigentümlichen Rollencharakter (s. o.) Vorbild gewesen. Besonders eng sind die Wortbeziehungen zwischen der dritten Arie, die auch in den „Erbaulichen Gedanken“ als Schlußchor fungiert, und dem Schlußchor der Matthäuspasion, in den aus jener ganze Verse hinübergewonnen sind.

Im Vers- und Reimschema weichen die fraglichen Matthäuspasion-Arien sämtlich von diesem Vorbild ab und entsprechen den parallelen Trauermusik-Arien; auf diesem Gebiet bleibt das oben über Prioritätsbeziehungen Dargelegte bestehen.

Eine andere Strophe der „Erbaulichen Gedanken“ stützt jedoch die Vermutung, Picander habe wenigstens in einigen Parallelstücken an der Matthäuspasion und an der Trauermusik gleichzeitig, d. h. im Hinblick auf die doppelte Verwendbarkeit der Texte, gearbeitet. Der Anfangschor der „Erbaulichen Gedanken“ lautet:

Zion, Chor  
 Sammlet euch, getreue Seelen,  
 Die ihr Jesum wert geacht.  
 Drücket ihm vor seinem Ende  
 Noch die Hände,  
 Nehmt die letzte Gute Nacht.  
 Sammlet euch, getreue Seelen,  
 Die ihr Jesum wert geacht.

und hat mit der Schluß-Arie 23 der Köthener Trauermusik den Vers „Nehmt (nimm) die letzte Gute Nacht“ wie auch die Reimworte „wert geacht“ gemeinsam, die außerdem im Rezitativ 77 der Matthäuspasion vorkamen. Dieser Umstand wirft die Frage auf, warum Picander auf diesen alten Passionstext zurückgriff, wenn nicht in der Absicht, einen neuen zu verfassen. Die Schluß-Arie der Trauermusik müßte demnach – trotz ihrer verstechnischen Prioritätsmerkmale – zu einem Zeitpunkt entstanden sein, als diese Absicht bereits bestand.