

Bach-Jahrbuch

1965

170. - 16. 1. 60

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

51. Jahrgang 1965



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postschließfach 385
Geschäftsstelle 3000 Hannover, Reitwallstraße 8

—
Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, 34 Göttingen, Baurat-Gerber-Straße 7
Prof. Dr. Werner Neumann, 7022 Leipzig, Menckestraße 23
Redaktionssechluß: 31. Oktober jeden Jahres

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1966
Lizenz 420. 205-301-66. ES 13 B. H 2747.

III-18-2

INHALT

	Seite
Joachim-Hermann Scharf (Halle), Hermann Welckers Bedeutung für die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs.....	5
John W. Grubbs (Los Angeles, California, USA), Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts	10
Erwin R. Jacobi (Zürich), Johann Christoph Ritter (1715 bis 1767), ein unbekannter Schüler J. S. Bachs und seine Abschrift (etwa 1740) der „Clavier-Übung“ I/II	43
Werner Neumann (Leipzig), Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens	63
Detlev Gojowy (Hildesheim), Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion	87
Helene Werthemann (Basel), Zum Text der Bach-Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“	135
Robert L. Marshall (Princeton, New Jersey, USA), Zur Vollständigkeit der Arie „Mein Jesus soll mein alles sein“ aus Kantate BWV 75	144

ABKÜRZUNGEN

- AMB = Anna Magdalena Bach
 Am. B. = Amalienbibliothek (in der BB)
 BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vorher Königliche Bibliothek) Berlin
 Bd., Bde. = Band, Bände
 BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1851–1899
 BJ = Bach-Jahrbuch
 BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach*, Leipzig 1950
 CIÜ = J. S. Bach, *Clavier-Übung*
 Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs* in: BJ 1957
 „E“ = Carl Heinrich Graun, *Ein Lämmlein gebt und trägt die Schuld*
 EKG = Evangelisches Kirchengesangbuch
 „F“ = Textdruck Frankenhausen der Passionsmusik *Wer ist der, so von Edom kömmt*
 Fischer-Tümpel = A. Fischer und W. Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Gütersloh 1904ff., 6 Bde. Nachdruck Hildesheim 1964
 Grubbs I, II = John W. Grubbs, *An Eighteenth-Century Passion Pasticcio Based on a Passion Cantate of Carl Heinrich Graun*, 2 Bde. (Maschinenschrift), Master's thesis, University of California, Los Angeles, 1964
 JSB = Johann Sebastian Bach
 „K“ = Carl Heinrich Graun, *Kommt her und schaut*
 Marburg = Bestände der BB, gegenwärtig in der Staatsbibliothek Marburg (Lahn)
 Mf = *Die Musikforschung*
 MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1949ff.
 Ms. = Manuskript
 NBA = Neue Bach-Ausgabe
 SIMG = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
 Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873. Bd. II, Leipzig 1880
 Vossische Zeitung = *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*
 „W“ = *Wer ist der, so von Edom kömmt*, Passions-Pasticcio
 ZfMw = Zeitschrift für Musikwissenschaft

Hermann Welckers Bedeutung für die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs

Von Joachim-Hermann Scharf (Halle)

Wie hinlänglich bekannt ist, wurde nach der Auffindung des vermutlichen Sarges Johann Sebastian Bachs am 22. Oktober 1894 der damalige Leipziger Anatom Wilhelm His (9. 7. 1831–4. 5. 1904) mit der Untersuchung der Gebeine beauftragt. His entledigte sich seiner Aufgabe in meisterhafter Weise, indem er den Leipziger Bildhauer C. Seffner damit betraute, über einem Gipsabguß des Schädels eine Büste zu modellieren, die allseitige Anerkennung in Fachkreisen fand und bei der Identifizierung fraglicher Bach-Bildnisse als wertvolles Vergleichsobjekt diente. Hierüber berichtete vor allem H. Bessler (1959)¹.

Ohne Zweifel kann Bessler zugestimmt werden, wenn er gegenüber unsachgemäßer Kritik² an der Leistung His' darauf hinweist, daß His seinerzeit der beste in Leipzig verfügbare Fachmann gewesen sei, der es überhaupt wagen konnte, ein so wichtiges und heikles Problem anzugehen, wie die Identifikation der Gebeine des größten Meisters der Tonkunst, dessen Grabstelle urkundlich nicht verbürgt war, sondern nur der Tradition nach vage lokalisiert werden konnte.

Daß His mit aller Kritik und Vorsicht zu Werke ging, bezeugen nicht nur seine beiden Publikationen^{3, 4}, sondern auch die Tatsache, daß er in Einzelfragen andere Experten zu Rate zog, so für die Untersuchung des Felsenbeins den damals führenden Wiener Otologen Adam Politzer, für die Begutachtung des Gebisses den Leipziger Zahnklinikler Friedrich Hesse, der ursprünglich Prosektor am Anatomischen Institut gewesen war. Das Skelett wurde durch Emil Schmidt vermessen.

Bereits kurze Zeit nach dem Erscheinen der ersten Hisschen Veröffentlichung³ behauptete Wustmann⁵, His sei der erste gewesen, der es unternommen habe, die Gesetzmäßigkeiten der Weichteildicke über dem menschlichen Schädel zu erforschen. Nur dank dieser Untersuchungen sei es ihm und Seffner möglich gewesen, das Porträt Bachs zu rekonstruieren.

¹ H. Bessler, a) *Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1956. — b) *Zum Problem der Bachbildnisse* in: *Mf* 11, 1958, S. 215–218. — c) *Die Gebeine und die Bildnisse Johann Sebastian Bachs* in: *BJ* 1959, S. 130–148.

² G. v. Dadelsen, a) Rezension zu Besslers Monographie (Fußnote 1a) in: *Mf* 10, 1957, S. 314–320. — b) *Nochmals zum Problem der Bach-Bildnisse* in: *Mf* 11, 1958, S. 219–221.

³ W. His, *Johann Sebastian Bach, Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz. Bericht an den Rath der Stadt Leipzig im Auftrage einer Commission erstattet*, Leipzig 1895.

⁴ W. His, *Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bach's Gebeine und Antlitz nebst Bemerkungen über dessen Bilder. Abhandlungen der mathematisch-physikalischen Klasse der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 22, 1895, S. 379–420.

⁵ G. Wustmann, *Die Auffindung der Gebeine Johann Sebastian Bachs* in: *Grenzboten* 54/2, 1895, S. 415–425.

Es kann nicht angezweifelt werden, daß His erstmals auf Grund der Kenntnis der Gesetzmäßigkeit eines punktwise nur wenig um einen Mittelwert streuenden Dickenverhältnisses der Kopfweichteile eine Porträtrekonstruktion versuchte, aber die Gesetzmäßigkeit der lokalen Weichteildickenkonstanz für jeden wesentlichen Punkt der Schädelaußenfläche hat er nicht erkannt. His war es selbst, der Wustmanns Unterstellung zurückwies⁴; er war ein viel zu bedeutender Anatom, als daß er es nötig gehabt hätte, sich mit fremden Federn zu schmücken. In aller Klarheit hat His mitgeteilt⁶, wem die Ehre gebühre, die Entdeckung gemacht zu haben, die seinen großen Wurf erst ermöglicht hat: Dem halleschen Anatomen Hermann Welcker (8. 4. 1822–11. 9. 1897).

Welcker hatte sich am Anfange seiner fachlichen Tätigkeit zuerst der damals aufblühenden Mikroskopie gewidmet^{7, 8}, arbeitete aber seit 1862 zunächst vereinzelt, später ausschließlich auf dem Gebiet der morphologischen Anthropologie. Er war ohne jeden Zweifel einer der international führenden Fachleute auf diesem Gebiet zur damaligen Zeit.

His⁹ dagegen hatte 1864/66 – am Anfange des 2. Dezenniums seiner wissenschaftlichen Tätigkeit – vier anthropologische Studien publiziert, war aber dann der Großmeister der deutschen Embryologie geworden. Seine beiden Bach-Studien fallen 1895 völlig aus seinem sonstigen Arbeitsgebiet heraus. Diese Tatsache könnte den Anschein erwecken, v. Dadelsens² Kritik an den Arbeiten His' bestünde zu Recht.

Welcker hatte vor 1895 bereits mehrere Male fragliche Schädel bedeutender Männer begutachtet, so den Dante Alighieris¹⁰, Schillers und Kants¹¹, Raffaelo Santis¹² und fragliche Porträts auf Grund der Schädel für echt oder unecht erklären können (Raffaelo Santi¹², Philipp Friedrich Theodor

⁶ Zum Beispiel auf 402, 403, 408–409 der in Fußnote 4 sowie S. 13, 14 der in Fußnote 3 zitierten Arbeit.

⁷ B. Solger, *Hermann Welcker* † in: *Anatomischer Anzeiger* (Jena) 14, 1898, S. 102–112.

⁸ J. H. Scharf, *Hermann Welcker* in: Freund-Berg, *Geschichte der Mikroskopie*, Bd. 2, S. 483 bis 493. Frankfurt/Main, 1964.

⁹ R. Fick, *Wilhelm His* † in: *Anatomischer Anzeiger* 25, 1904, S. 161–208. W. His, *Beschreibung einiger Schädel altschweizerischer Bevölkerung nebst Bemerkungen über die Aufstellung von Schädeltypen* in: *Archiv für Anthropologie* 1, 1866, S. 61–74.

¹⁰ H. Welcker, *Der Schädel Dante's* in: *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft* 1, 1867 S. 35–56.

On the skull of Dante in: *Anthropological Revue* 5/16, 1867, S. 56–71.

¹¹ H. Welcker, a) *Schiller's Schädel und Todtenmaske, nebst Mittheilungen über Schädel und Todtenmaske Kant's*, Braunschweig 1883. – b) *Zur Methode der wissenschaftlichen Beweisführung. Aus Anlaß der Frage nach den Schiller-Gebeinen* in: *Gegenwart* 24, 1883, S. 307 bis 310; 328–330. – c) *Zur Kritik des Schiller-Schädels. Ein Beitrag zur craniologischen Diagnostik* in: *Archiv für Anthropologie* 17, 1887, S. 19–60.

¹² H. Welcker, *Der Schädel Rafael's und die Rafael-Portraits* in: *Archiv für Anthropologie* 15, 1884, S. 417–440.

Die Rafael-Portraits in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 23, 1887, S. 17–24.

Meckel^{11, 13}). Diese Gutachten waren nur möglich, weil Welcker die entsprechenden Erfahrungen auf dem Sektor der Weichteilanatomie des Kopfes selbst erarbeitet hatte.

Es könnte eingewandt werden, dies sei alles bedeutungslos und uninteressant. Hier sei nun auf eine wichtige Veröffentlichung Welckers hingewiesen¹³, die ein Jahr vor seinem Tode erschien. Zuvor muß aber erwähnt werden, daß His⁴ selbst mitteilte, bisher nicht darauf geachtet zu haben, daß die Weichteildicke auf dem Nasenrücken nach unten hin abnimmt. Er müsse daher einräumen, daß an dieser für die Porträtähnlichkeit äußerst wichtigen Stelle, wo es auf jede Differenz von 1 mm ankomme, seine Rekonstruktion möglicherweise nicht ganz zuverlässig sei.

Wilhelm Conrad Röntgen hatte 1895 die später nach ihm benannten Strahlen entdeckt. Schon wenige Monate später griff der bereits im 76. Lebensjahre stehende, mittlerweile emeritierte Welcker die epochemachende Entdeckung auf, um mit ihr zu arbeiten. Da die ersten Röntgenröhren noch jeglicher Kühlvorrichtung entbehrten und nur geringe Strahlenintensitäten abgaben, mußte sich der greise Emeritus 1 Stunde lang vor die Röhre setzen, wobei sein Kopf in einer Haltevorrichtung fixiert war. Es wurde 30mal 1 Minute exponiert und dazwischen jeweils 1 Minute gekühlt. So entstand als wahrhaft historische Aufnahme das Röntgenbild von Welckers Schädel als erste Röntgendarstellung eines menschlichen Schädels überhaupt. Welcker, der zeitlebens Pioniertaten auf dem Gebiete der anatomischen Technik vollbrachte, war auch hier der erste gewesen. Leider muß die Platte heute als verschollen gelten.

Wie revolutionär Welcker eingestellt war, möge durch einen kleinen Wortwechsel dokumentiert sein. Der hochberühmte Carl Gustav Carus sagte 1862 zu Welcker anlässlich dessen Besuches in der Carusschen Sammlung in Dresden: „Die Schädel sind rund, sie wollen nicht gemessen sein.“ Welcker, der das Schnüffeln in der Sammlung sogleich zu Messungen „mißbraucht“ hatte, entgegnete: „Ich will sie aber messen!“ Hier waren sich zwei Generationen von Anatomen begegnet.

Welckers eigenes Schädelbild entstand nun aber nicht etwa aus Sensationshascherei, sondern mit einer klaren wissenschaftlichen Fragestellung: Nimmt die Dicke der Weichteile über dem Nasenbein beim Lebenden nach unten hin genauso ab wie bei der Leiche? Da auch die Weichteilkonturen dargestellt worden waren, konnte er die Frage bejahen. In seiner Veröffentlichung betonte der – selbst hochmusikalische – Gelehrte, er wolle nicht His' Leistung schmälern, denn die Bach-Büste sei ein Geschenk an die Menschheit. Doch immerhin stehe nun fest, daß am unteren Ende des Nasenbeins die bedeckende Weichteilschicht in der Tat mit etwa 2,2 mm dünner als über der Nasenbeinmitte (3,3 mm) und über dem Stirnnasenvinkel (5,7 mm) sei.

¹³ H. Welcker, *Das Profil des menschlichen Schädels mit Röntgenstrahlen am Lebenden dargestellt* in: *Correspondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie* 27, 1896, S. 38f.

Bis auf diese Differenz von 1 mm im Nasenprofil akzeptierte also Welcker, der international anerkannte Experte, die Rekonstruktion der Gesichtszüge Johann Sebastian Bachs durch His als eine wissenschaftliche Glanzleistung. Dies bedeutet bei Welcker viel, denn er war als scharfer Kritiker und polemischer Geist bekannt und gefürchtet. Wenn also der Entdecker der Gesetzmäßigkeit eines konstanten Knochen-Weichteil-Verhältnisses am Schädel, der die Unechtheit des sog. Schiller-Schädels nachgewiesen hatte, die Echtheit des Bach-Schädels mit keinem Worte anzweifelte, kann die Nachwelt sich diesem Urteil getrost anschließen.

Hier muß nun noch eine Richtigstellung folgen. Engelking¹⁴ behauptete, Welcker habe erstmals 1883 versucht, durch Auftragen von Ton auf einen Schädel die Weichteile zu rekonstruieren. Davon kann nicht die Rede sein! Welcker bediente sich ausschließlich subtilster geometrischer Rekonstruktionsverfahren, die verblüffende Ergebnisse brachten. Die Rekonstruktion des Profils über dem Meckel-Schädel^{11a} stimmt mit einem Kupferstich in höchstem Grade überein, ja sie erbrachte eine so hohe Porträtähnlichkeit, daß ein Freund von Meckels Enkel – der dem Großvater außerordentlich ähnelte – glaubte, dieser sei dargestellt. Eine plastische Nachgestaltung hat Welcker indes niemals versucht.

Zum Schluß sei noch ein anderer Irrtum aufgeklärt. Stieve¹⁵ moniert mit Recht, His habe auf die Asymmetrien am Bach-Schädel zuwenig geachtet und so für die Augenhöhlenmaße Mittelwerte angegeben. Daß die letzte Angabe nicht stimmt, kann einmal jedermann nachrechnen, zum anderen aber hat His selbst ausdrücklich „größte“ Maße, also Maximalwerte angegeben. Der aufgezeigte Irrtum findet sich auch bei Bessler¹⁶, der sogar weitergeht und meint, „damals“ sei das so üblich gewesen. Dies stimmt nun aber ganz und gar nicht!

Die Echtheitserklärung des Kant-Schädels durch Welcker¹⁷ beruht auf der durch Messen festgestellten abnormen Asymmetrie, die sich an Kants Totenmaske genauso nachweisen ließ. Den „Schiller-Schädel“ mußte Welcker¹⁷ dagegen verwerfen, da er in seinen Asymmetrien total von der Totenmaske abwich.

Warum hat nun His zwar die Asymmetrie des Bach-Schädels abgebildet, aber keine Maßzahlen dazu veröffentlicht? Aus Nachlässigkeit? Kaum! Der Grund dürfte darin zu sehen sein, daß es keine Totenmaske Johann Sebastian Bachs gibt, die als Vergleichsbasis hätte dienen können. His hat wohl daher auf die Maße verzichtet, vermutlich im guten Glauben, auf Franz Joseph Stegers Gipsabguß könne jederzeit zurückgegriffen werden.

¹⁴ E. Engelking, *Das Antlitz Johann Sebastian Bachs. Eine physiognomische Studie mit besonderer Berücksichtigung seines Augenleidens*. Anhang zu Bessler, zitiert in Fußnote 1a.

¹⁵ H. Stieve, *Der von Georg Steger hergestellte Abguß des Schädels Johann Sebastian Bachs*. Anhang zu Bessler, zitiert in Fußnote 1a.

¹⁶ Zum Beispiel S. 15 des in Fußnote 1a zitierten Werkes.

¹⁷ s. Fußnote 11a.; außerdem: J. H. Scharf, *Der Anatomienstreit um Schillers Schädel* in: *Nova acta Leopoldina* N. F. 29, Nr. 171 (1964), S. 179-194.

Daß dieser Abguß – bei Steger sen. eigentlich etwas Ungewöhnliches – ungenau ist (wie Stieve¹⁵ fand), hat His offenbar nicht kontrolliert.

Wenn man sich aber einmal die Mühe macht, die von Stieve bemängelten Korrekturen in den Originalabbildungen His³ zu suchen, dann wird man sie kaum finden. Es wäre daher einer Überprüfung wert, festzustellen, ob der von Stieve benutzte, angeblich stark überarbeitete Abguß von dem abweicht, den Seffner der Rekonstruktion zugrunde legte. Es ist bekannt, daß die Positive, die in der gleichen Gipsform gegossen werden, mit steigender Zahl in der Qualität nachlassen. Es wäre möglich, daß Georg Steger (Sohn Franz Joseph Stegers, des Mitarbeiters von His) gezwungen war, den Gipsabguß für Stieve zu überarbeiten, weil die Form schon etwas verbraucht war. Die Witwe Georg Stegers, Frau J. Steger, kann leider keine Auskünfte aus dem Gedächtnis mehr geben, auch nicht über den endlichen Verbleib der Form.

Glücklicherweise war es Rosenthal¹⁸ vergönnt, ein verblüffendes Argument für die Echtheit der Bach-Gebeine beizubringen. Die von His^{3,4} richtig beschriebenen, aber pathologisch-anatomisch fehlgedeuteten Exostosen der Beckenknochen, der Wirbel und der Fersenbeine repräsentieren das Vollbild der „Organistenkrankheit“, die der Autor bei 11 lebenden Organisten röntgenologisch nachweisen konnte.

Hier schließt sich der Kreis. Welckers Röntgenuntersuchung bestätigte die Richtigkeit der anatomischen Rekonstruktion, Rosenthals Röntgenbilder konnten ein berufstypisches Krankheitsgeschehen der Organisten aufdecken, an dem auch Johann Sebastian Bach gelitten hat.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden: His' originaler Gedanke besteht darin, durch Seffner über dem Schädelabguß Johann Sebastian Bachs eine Porträtbüste modellieren zu lassen. Alle Voraussetzungen dafür lieferte aber Welcker, der die Gesetzmäßigkeit der lokal verschiedenen Weichteilbedeckung des menschlichen Schädels erforscht hatte. Eine letzte Bestätigung der Richtigkeit seines Verfahrens erbrachte er durch die Röntgenaufnahme seines eigenen Schädels, die als erstes Röntgenbild des menschlichen Schädels überhaupt historische Bedeutung erlangte.

¹⁸ W. Rosenthal, *Die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs. Mit Bemerkungen über die „Organistenkrankheit“* in: „Leopoldina“, *Mitteilungen der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina*, Reihe III, 8/9, 1962/63, S. 234-241.

Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts¹

Von John W. Grubbs (Los Angeles, California, USA)

(Deutsch von Alfred Dürr)

Mehr als 170 Jahre sind vergangen, seit der musikalische Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs (1714–1788) erstmals von seiner Witwe Johanna Maria zum Verkauf angeboten wurde². In dieser Sammlung findet man nicht nur viele bedeutende Kompositionen der Familie Bach, sondern auch zahlreiche Werke anderer Komponisten, darunter Georg Benda, Händel, Hasse, Keiser, Telemann sowie vieles von dem, was uns aus dem Schaffen Carl Heinrich Grauns (1703 oder 1704 bis 1759) erhalten ist³. Im Hinblick auf den letztgenannten ist eine Eintragung auf S. 87 des Nachlaßverzeichnisses von besonderem Interesse:

Eine Passion von C. H. Graun, mit vortreffli- | lichen [sic!] 4- und 5stimmigen Chören und Fugen. | In Partitur.

Soweit bekannt, ist dies die erste Erwähnung der Passionskantate „Wer ist der, so von Edom kömmt“ (künftig als „W“ bezeichnet), einer interessanten Erweiterung der Graunschen Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ (künftig „E“). Die Handschrift gehört heute zu den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek (BB) in der Staatsbibliothek Marburg (Lahn), Signatur: *Mus.ms. 8155*.

Während Graun heute fast ausschließlich durch seine Passionskantate *Der Tod Jesu* (1755) bekannt ist – ein Werk, das sich in Deutschland einer einzigartigen Popularität erfreute, bis es schließlich durch Bachs Matthäus-Passion verdrängt wurde⁴ –, ist die Mehrzahl der Kirchenmusikwerke Grauns bis-

¹ Unter dem Titel *An Eighteenth-Century Passion Pasticcio Based on a Passion of Carl Heinrich Graun* hat der Verfasser kürzlich eine „Master's thesis“ an der University of California, Los Angeles 1964, fertiggestellt (2 Bde.). Mit Rücksicht auf die im vorliegenden Artikel gebotene Kürze wird im folgenden mehrfach auf diese Arbeit verwiesen werden (zitiert als Grubbs I bzw. II). Herrn Dr. A. Dürr danke ich für viele hilfreiche Vorschläge zur vorliegenden Arbeit.

² *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* . . . Hamburg 1790. Neudruck im BJ 1938, 1939 und 1940–1948. Ferner fand am 4. März 1805 ein öffentlicher Verkauf der bis dahin nicht veräußerten Stücke statt; der Katalog trägt den Titel *Verzeichniß von auserlesenen, gut conditionirten, zum Theil sauber gebundenen, meistens Neuen Büchern . . . nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Capellmeisters C. P. E. Bach* . . . Hamburg 1805.

³ Eine Lebensskizze Grauns bei Grubbs I, 5–29.

⁴ Das Libretto zu „Der Tod Jesu“ verfaßte Carl Wilhelm Ramler (1725–1798) auf Grund eines Planes, den ihm die Prinzessin Amalia Mitte Juni 1754 vorgelegt hatte. Um den 13. Juli 1754 war die Textdichtung fertig, und gegen Anfang Februar 1755 beendete Graun die Musik. „Der Tod Jesu“ wurde ein ungemein volkstümliches Werk, dessen Einfluß bis weit in das 19. Jahrhundert hineinreichte. Nach Schätzungen hatte es in den 44 Aufführungen, die in Berlin allein zwischen 1806 und 1867 stattfanden, an die neunzig- bis hunderttausend Zuhörer. Vgl. Grubbs I, 46f. und 60–70.

lang unbeachtet geblieben⁵. Demzufolge hat auch „W“ nicht die gehörige Beachtung gefunden, und die Nachrichten, die darüber vorliegen, sind kärglich und voller Irrtümer. Georg Pölchau (1773–1836), ein Privatsammler, der sich 1813 in Berlin niederließ, erwarb das Manuskript, vielleicht während seines Hamburger Aufenthaltes (1799–1813). In dem 1832 datierten Katalog seiner Sammlung⁶ vermerkt er, daß „W“ vermutlich 1733 in Braunschweig entstanden sei und daß „E“ ein Auszug aus „W“ sei. C. H. Bitter (1813–1885), bisher offenbar der einzige Musikforscher, der sich in seinen Schriften näher mit „W“ befaßt hat, war von diesem Werk sehr eingenommen und meinte, „E“ sei 1730 abgefaßt und später zu „W“ erweitert worden⁷. Dafür bietet er folgende Begründung:

Graun selbst scheint auf der einen Seite das nicht durchweg Befriedigende dieser seiner Arbeit erkannt, andererseits sie doch für zu wertvoll gehalten zu haben, um sie dem Schicksal der völligen Beseitigung anheimfallen zu lassen.

Er hat dasselbe Oratorium in einer besonders durch herrliche Chöre erweiterten Gestalt von neuem dem Publikum vorgeführt. In dieser Form ist es oben unter der Bezeichnung: „Wer ist, der so von Edom kommt“ aufgeführt worden⁸.

Bitters Verdienst ist es, unter den hinzugefügten Sätzen Musik von wahrer Schönheit entdeckt zu haben; hätte er aber Grauns Musik etwas besser gekannt, so müßten ihn zumindest zwei Faktoren mißtrauisch gemacht haben:

1. Nirgends im überlieferten Werk Grauns finden sich fünfstimmige Chorsätze; und
2. die neu hinzugefügten Sätze zeigen wesentliche stilistische Unterschiede gegenüber allen Graunschen Werken, die wir kennen.

Tatsächlich läßt sich nachweisen, daß „W“ ein aus höchst interessanten Bestandteilen zusammengesetztes Pasticcio darstellt. Auch lassen gute

⁵ Über Graun sind bisher nur zwei ausgedehnte musikwissenschaftliche Studien geschrieben worden – beide befassen sich mit Grauns Opernkompositionen: Albert Mayer-Reinach, *Carl Heinrich Graun als Opernkomponist*, SIMG 1, 1899–1900, S. 446 bis 529; und Carl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906. Über Grauns Kirchenmusik – abgesehen vom „Tod Jesu“ und dem Tedeum (1757) – findet man nur recht knappe Ausführungen, und zwar hauptsächlich bei Karl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang* III, Leipzig 1847, und C. H. Bitter, *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, Berlin 1872.

Der Verfasser bereitet eine Dissertation über die geistliche Vokalmusik der Brüder Graun vor.

⁶ BB, *Mus.ms.theor.* K 41.

⁷ Die Datierung der Passionskantate „E“ in das Jahr 1730 findet sich zum ersten Male auf einem Textbuch des Werkes zu einer Berliner Aufführung von 1835 (Marburg, *Mus.Tg* 881). J. D. Preuß übernimmt dieses Datum als Tatsache in seinem Artikel *Die Künstler auf dem Friedrichsmonumente. I. Carl Heinrich Graun*, *Vossische Zeitung*, Erste Beilage, 16, 1862, S. 2.

⁸ Bitter, *Beiträge*, S. 330. Das häufig anzutreffende Komma nach *ist* entspringt mangelnder Kenntnis des Bibeltextes Jesaja 63, 1: „Wer ist der, so von Edom kommt“. – „So“ ist hier Relativpronomen, nicht Adverb.

Gründe vermuten, daß der Urheber des Arrangements nicht Graun war, sondern eher im Kreis um Bach zu suchen ist. Diese Feststellung allein mag die vorliegende Studie rechtfertigen, wengleich nicht übersehen werden darf, daß zahlreiche Fragen vorläufig noch unbeantwortet bleiben müssen.

I

Vor Beginn unserer Untersuchung zu „W“ empfiehlt es sich, die Chronologie der frühen Passionsmusiken Grauns sowie Inhalt und Aufbau von „E“ mit ein paar Bemerkungen zu streifen. Grauns frühester Biograph, Johann Friedrich Agricola, erwähnt nur drei Passionen Grauns: Zwei davon seien in Braunschweig (oder Wolfenbüttel) entstanden – die spätere von beiden 1733 – und eine in Berlin (1755)⁹. Obwohl Pölchau und Bitter noch einige Werke zitieren und auch mit dem Verlust von Werken gerechnet werden muß¹⁰, stimmt die Zahl doch mit den erhaltenen Passionsmusiken Grauns überein; diese sind, abgesehen vom „Tod Jesu“:

1. „Kommt her und schaut“ (Eingangschoral), auch unter dem Titel „Lasset uns aufsehen“ (erster Chor) und als „Große Passion“ bekannt.
2. „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ (Eingangschoral), auch bekannt als „Kleine Passion“ und „Zweite Passion“. Andere Titel desselben Werkes sind a) „Das Leiden und der Tod Jesu“, b) „Das Versöhnungsleiden Jesu“, c) „Der sterbende Jesus“, d) „Erbauliche Gedanken über das Leiden und Sterben Jesu Christi“, e) „Gottselige Gedanken über das Leiden und Sterben Jesu Christi“, f) „Poetische Betrachtung über das Leiden und Sterben unsers Erlösers“ und g) „Trosthvolle Gedanken über das Leiden und Sterben unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi“.

Die Frage, wann diese Werke entstanden seien und ob es sich bei ihnen um die beiden Braunschweiger Passionen handle, hat viel Verwirrung gestiftet. Ihre erschöpfende Beantwortung würde hier zu weit führen; aber auf einige Dinge muß doch hingewiesen werden¹¹. Auf einer Handschrift (Marburg, *Mus.ms.* 8157) findet sich der Vermerk, daß „Kommt her und schaut“ (= „K“) geschrieben worden sei, als Graun noch an der Dresdener Kreuzschule war (als Datum wird etwa 1717–1721 genannt). Wengleich

⁹ J. F. Agricola, *Lebenslauf des Herrn Karl Heinrich Graun, ehemaligen Königl. Preuß. Kapellmeisters in Berlin*. In: *Duetti, terzetti, quintetti, sestetti, ed alcuni chori delle opere del Signore Carlo Enrico Graun*, II, Berlin, Königsberg 1773. Wiederabdruck in: J. N. Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, III, Gotha 1778, S. 289. Zur Autorschaft Agricolas siehe Mayer-Reinach a. a. O., S. 446, Anm. 1.

¹⁰ Pölchau und Bitter führen die Kantate „Herr, sei mir gnädig“ als Passionsoratorium, Bitter zudem zwei Werke, bei denen es sich lediglich um abweichende Titel von „E“ handelt. Außerdem zählen Bitter und Pölchau „W“ als Graunisches Passionsoratorium. Vgl. zu all diesen Zuweisungen Grubbs I, 30–37. Hier auch eine Behandlung der Frage nach evtl. verlorenen Passionen Grauns.

¹¹ Vgl. dazu Grubbs I, 38–47.

aber einige wenige Partien daraus aus dieser frühen Zeit stammen mögen, so haben wir doch Grund zu der Annahme, daß der größere Teil von „K“ während Grauns Braunschweiger Periode (1725–1735) geschrieben wurde, und zwar: 1. Viele Arien daraus zeigen einen reifen, opernhaften Stil und gleichen darin der Musik aus Grauns Oper „Iphigenia“ (1728); 2. Die Instrumentalbesetzung ist außergewöhnlich reichhaltig; 3. Tatsächlich wurde das Werk während dieser Zeit aufgeführt. Eine Schweriner Handschrift (Mecklenburgische Landesbibliothek, 9512) läßt erkennen, daß „K“ durch Mitglieder der Kapelle von Wolfenbüttel, darunter Graun selbst, aufgeführt worden ist. Die Handschrift zählt die Namen von 13 Sängern auf, durchweg Mitgliedern der Kapelle¹². Auf Grund dieser Namen (zumal von Erhardt und Ruota) läßt sich die Aufführung auf 1732–1734, vielleicht sogar auf 1733 bis 1734, datieren¹³. Das Schweriner Manuskript stellt nun aber eine Überarbeitung der in der Marburger Handschrift (*Mus.ms.* 8157) überlieferten Fassung dar, aus der auf eine frühere Aufführung während der Braunschweiger Zeit geschlossen werden kann. Aus stilistischen Gründen (zumal durch Vergleich mit Grauns Oper „Iphigenia“) läßt sich diese frühere Fassung auf etwa 1728–1730 datieren¹⁴.

„Ein Lämmlein geht“ muß als die zweite nachweisbare Passion Grauns gelten. Wie ihre Vorgängerin scheint sie während der Braunschweiger Periode mindestens einmal überarbeitet worden zu sein, außerdem ist eine Aufführung in dieser Zeit nachweisbar. Wie bei „K“ mögen auch bei „E“ einige Chöre aus der Dresdener Zeit stammen, aber in seiner Gesamtheit stellt das Werk eine Schöpfung aus Grauns Braunschweiger Zeit dar. Die Musik zeigt einen einheitlicheren, mehr italienisierten Stil als „K“, ist demnach später entstanden und ähnelt derjenigen, wie wir sie in Grauns Oper „Pharao Tubaes“ (1735) finden¹⁵. In einer Handschrift der BB (*Mus.ms.* 8156/1) ist eine Aufführung durch Mitglieder der Wolfenbütteler Kapelle vermerkt. Sechs Sänger sind namentlich genannt, darunter wiederum Graun; und mit einer Ausnahme (Gustorff) sind alle als Kapellmitglieder bekannt¹⁶. Falls Gustorff Mitglied der Kapelle war, so läge es nahe, die Aufführung auf 1732–1734 zu datieren, da aus dieser Zeit keine Mitgliederlisten der Kapelle erhalten sind, vielleicht auf 1733–1734. Die genannte Handschrift stellt aber wiederum eine Überarbeitung der frühesten be-

¹² Schneider (Baß), Braun (Baß), Graun (Tenor), Krist (Baß), Simonetti (Sopran), Kohlhasin (Sopran), Erhardt (Tenor), Reinicken (Sopran), Kohlhaase (Tenor), Ruota (Kastrat), Kochin (Sopran), Österreich (Tenor) und Warnicke (Kastrat).

¹³ Zur Begründung dieser Datierung vgl. Grubbs I, S. 39f.

¹⁴ *Iphigenia* (1728), Singspiel. Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv *Hs. Abt. II Gr. 17, 11*. Partitur. Diese Oper mit deutschem Text ist nicht zu verwechseln mit Grauns späterer Oper *Ifigenia in Aulide* (1748). Näheres über „K“ siehe Grubbs I, 38–40 und 53–59.

¹⁵ *Pharao Tubaes* (1735). Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, *Vogel 79*, Partitur.

¹⁶ Simonetti (Sopran), Graun (Tenor), Schneider (Kastrat), Reinicken (Sopran), Ruota (Kastrat) und Gustorff (Kastrat). Siehe auch Anm. 13.

kannten Fassung dar (BB, *Mus.ms.* 8156 und London, British Museum, *Add.* 31,051), die auf eine frühere Aufführung während der Braunschweiger Zeit schließen läßt, vermutlich nicht vor 1730.

Andere Handschriften und Textbücher zeigen, daß sich das Werk noch etwa hundert Jahre lang einer bescheidenen Popularität erfreute. Am 18. März 1744 kam es in Kopenhagen zur Aufführung, doch ohne Choräle¹⁷. Vielleicht ist es kein Zufall, daß im selben Jahre Luise Ulrike (eine Schwester Friedrichs des Großen) den Kronprinz Adolf Friedrich von Schweden (Regierung: 1751–1771) heiratete. Graun komponierte eine Glückwunschkantate „*Gia troppo*“ für die Hochzeitsfeierlichkeiten. Zehn Jahre später, am Gründonnerstag, dem 11. April 1754, wurde „E“ im Berliner Dom aufgeführt in einem Konzert der Musikübenden Gesellschaft¹⁸. Über die Aufführung berichtet Marpurg mit Lobesworten für die Musik und für eine der Sängerinnen, Madame Molteni¹⁹. Spätere Aufführungen fanden statt in Potsdam (1768)²⁰, Darmstadt (1819)²¹, Breslau (1832)²² und Berlin (1835)²³. Die näheren Umstände, die zu der Aufführung von 1819 führten, erfährt man aus dem Brief eines gewissen Johann Kaspar Rommel an den Großherzog Ludwig I. in Darmstadt. Rommel zollt dem Werk hohes Lob, hofft, es aus der Vergessenheit zu retten, und erwähnt, daß er es selbst in seiner Jugend vor etwa 40 Jahren gesungen habe²⁴. Spätere Aufführungen als die obengenannten sind uns nicht belegt; doch wurden einzelne Arien und Chöre des Werkes während des 19. Jahrhunderts in Sammlungen gedruckt, und zwar in Deutschland, England und Amerika, und sind in losen Einzeldrucken noch bis heute zu finden²⁵.

„E“ gehört der Gattung der „Passionskantate“ an, die in den 1720er Jahren beliebt wurde. In ihrer speziellen Form kann man sie als Vorläufer von „*Der Tod Jesu*“ ansehen²⁶. Der Textdichter ist unbekannt, und Spekulationen über seine Person würden hier zu weit führen²⁷. Der Text zeigt eine ausgesprochen subjektive Haltung, der Evangelist wird durch einen per-

¹⁷ Ein Exemplar des Textdruckes z. B. in Braunschweig, Stadtbibliothek *Brosch I 21.027*.

¹⁸ Vgl. die Titelblätter der Musikhandschriften Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, *Mus.* 398 (1. Partitur), und Tübingen, Universitätsbibliothek, *Am. B.* 172 und 173 (Partituren).

¹⁹ F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I, 1754, S. 36f.

²⁰ Ein Exemplar des Textdruckes z. B. in Marburg, *Mus.Tg* 881/3.

²¹ Vgl. die Wiedergabe des Briefes von J. K. Rommel bei Grubbs I, S. 201f.

²² Ein Exemplar des Textdruckes z. B. in Marburg, *Mus.Tg* 881/1.

²³ Ein Exemplar des Textdruckes z. B. in Marburg, *Mus.Tg* 881.

²⁴ Vgl. Anm. 21.

²⁵ Eine Zusammenstellung der Drucke bei Grubbs I, S. 245–246.

²⁶ Die grundsätzliche Ähnlichkeit im Aufbau beider Werke ist auffallend. Eine mögliche Erklärung dafür wäre, daß Prinzessin Amalia durch „E“ beeinflusst worden wäre, das am 11. 4. 1754 in Berlin aufgeführt wurde. Nur zwei Monate später legte sie Ramler ihren Plan für „*Der Tod Jesu*“ vor.

²⁷ Vgl. Grubbs I, S. 90 und 96–98.

sonifizierten Einzelchristen ersetzt (ähnlich wie Telemanns „Andacht“), und die biblische Erzählung durch subjektive Betrachtungen paraphrasiert. Ein klarer Bericht über das Passionsgeschehen wird nicht gegeben, seine genaue Kenntnis auf seiten des Hörers wird vorausgesetzt. Grundsätzlich handelt es sich um eine paraphrasierte Passionsharmonie (nach den vier Evangelien); doch zeigt die Folge der Ereignisse eine enge Verwandtschaft mit dem Johannes-Evangelium. „E“ ist frei von den unverhältnismäßig stark ausgeprägten opernhafte Zügen, wie sie sich in „K“ finden; alles Dramatische ist nun in der Tat vermieden worden.

Die Instrumentalbesetzung verlangt 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Oboen d'amore, Fagott, Streicher und Continuo. Das Werk hat 34 Sätze (genau halb so viele wie „K“): 6 Choräle, 6 Chöre (5× Bibelwort, 1× freie Dichtung), 11 Rezitative (9× Secco, 2× Accompagnato), 10 Arien (5× Da Capo, 5× Dal Segno) und 1 Duett (Da Capo). Sie gliedern sich in zwei gleiche Hälften (1–17, 18–34). Die Einzelgliederung stellt sich wie folgt dar²⁸:

(1. Teil)

- | | | |
|--|---|-----------------|
| 1. Choral (EKG 62,1) ²⁹ : | „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ | 4/4 (A-Dur). |
| 2. Chor (Jes. 53, 4a): | „Fürwahr, er trug unsre Krankheit“ | 4/4 (a-Moll). |
| 3. Rez. acc. (S): | „So steigt mein Jesus in Geduld“ | |
| 4. Arie D.C. (S): | „Ihr Tropfen fällt auf meine Brust“ | 4/4 (C-Dur). |
| 5. Rez. (T): | „Ich weiß, was die ihr selbst gelassene Vernunft“ | |
| 6. Chor (Jes. 53, 4b): | „Wir aber hielten ihn für den“ | 4/4 (a-Moll). |
| 7. Choral (EKG 60,1): | „Herzliebster Jesu“ ³⁰ | 4/4 (a-Moll). |
| 8. Rez. (S): | „Da dich dein Jünger selbst verräth“ | |
| 9. Arie D.S. (S): | „Was an Straffen ich verschuldet“ | 3/4 (E-Dur). |
| 10. Chor (Jes. 53, 5): | „Er ist um unserer Missetat willen verwundet“ | 3/4 (fis-Moll). |
| 11. Choral (Text: Fischer-Tümpel II, Nr. 185, 10; Mel. EKG 299): | „Du trägst die Straffen meiner Schuld“ | 4/4 (A-Dur). |
| 12. Arie D.S. (T): | „Harte Marter, schwere Plagen“ | 4/4 (D-Dur). |
| 13. Rez. (S): | „Jetzt werd' ich stark“ | |
| 14. Arie D.S. (S): | „Nimmst du die Kron der Dornen an“ | 2/4 (c-Moll). |
| 15. Rez. (S): | „Ja, ja, es geh mir wie es will“ | |
| 16. Chor (Jes. 53, 3): | „Er war der Allerverachtete und Unwerteste“ | 3/4 (c-Moll). |
| 17. Choral (EKG 63,1): | „O Haupt voll Blut und Wunden“ | 4/4 (c-Moll). |

²⁸ Die obengenannte Besetzung folgt BB, *Mus.ms.* 8156/1. Der Text folgt, wo nicht anders vermerkt, dem Textbuch *Das Leiden und der Tod Jesu* (o. O., o. J.), Marburg, Tg 881/2.

Der vollständige Text ist bei Grubbs I, 203–210 wiedergegeben, ein Thematisches Verzeichnis bei Grubbs II, 63–72.

²⁹ EKG = Evangelisches Kirchengesangbuch (vorgelegen hat die Ausgabe Darmstadt 1960).

Fischer-Tümpel = A. Fischer und W. Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Gütersloh 1904ff., 6 Bde. Nachdruck Hildesheim 1964.

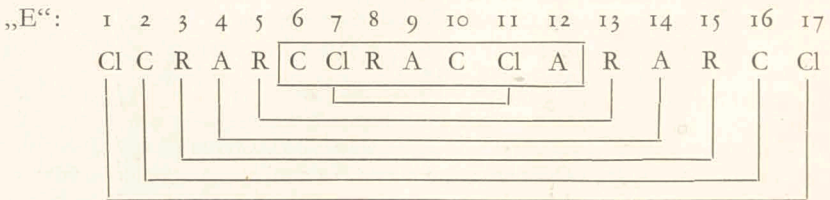
³⁰ BB, *Mus.ms.* 8156 hat einen abweichenden Text: „Du wirst verspeit, geschlagen und verhöhnet“ (Fischer-Tümpel II, 334, Variante zu Strophe 2).

(2. Teil)

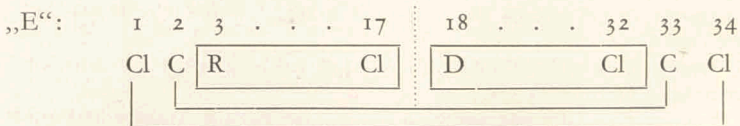
18. Duett D.C. (S-A): „Sollt ich nicht auf Jesum sehn“ 6/8 (*E₅-Dur*).
19. Rez. (S): „Die Macht, so meinen Heiland leiden läßt“
20. Arie D.S. (S): „Hier steht der Grund von meinem Glauben“ 4/4 (*G-Dur*).
21. Rez. (S): „Der ungerechte Richter selbst“
22. Arie D.C. (S): „Arme Seel, zerschlagnes Herz“ 3/4 (*E-Dur*).
23. Rez. (S): „Ja, ja, mein Heiland geht die Todes-Bahn“
24. Arie D.C. (S): „Ich lose mit, mein köstlich Theil“ 4/4 (*A-Dur*).
25. Rez. acc. (T): „Ich sehe meinen Jesum ganz verlassen“
26. Arie D.C. (T): „Mich entseelt ein banger Schrecken“ 4/4 (*fis-Moll*).
27. Rez. (T): „Jedoch mein Glaube stärkt sich wieder“
28. Chor (Hebr. 10, 14): „Christus hat mit einem Opfer“ 4/4 (*A-Dur*).
- mit Choral (S) (Text: Fischer-Tümpel II, Nr. 277,1; Mel. EKG 174):
 „Nun giebt mein Jesus gute Nacht“
29. Arie D.S. (B): „Nun darf ich mich denn nicht entsetzen“ 3/4 (*D-Dur*).
30. Rez. (S): „Ist Jesus tot, so reißt des Tempels Vorhang“
31. Arie D.C. (S): „Zerbrich nur Macht und Pracht der Erden“ 3/4 (*C-Dur*).
32. Choral (Text: Fischer-Tümpel IV, Nr. 519,1; Mel. EKG 245):
 „Weg, weg mit dir, du schnöde Welt“ 4/4 (*a-Moll*).
33. Chor D.C.: „Zu meinem Heil, zur Glaubens-Stärke“ 4/4 (*A-Dur*).
34. Choral (EKG 73,1): „O Traurigkeit!“ 4/4 (*a-Moll*).

Interessant ist auch die Beobachtung, daß „E“ eine ausgeprägte chiasmische Struktur zeigt, und zwar in zweierlei Hinsicht: 1. bezüglich der Kompositionsformen und 2. bezüglich der Tonalität. Die formale Symmetrie ist besonders in der ersten Hälfte sichtbar; aber auch die Gesamtform läßt die gleiche Tendenz erkennen (Cl = Choral, C = Chor, R = Rezitativ, A = Arie, D = Duett):

1. Hälfte



Gesamtform



In tonaler Hinsicht liegt eine andersartige chiasmische Ordnung zugrunde, die im Rahmen der Gesamtkomposition in Erscheinung tritt. Unter Ausschluß der Rezitative, die hier keine Rolle spielen können, läßt sich folgender Aufbau erkennen:

1	2	4	6	7	9	10	11	12	14	16	17	18	20	22	24	26	28	29	31	32	33	34
A	a	C	a	a	E	fis	A	D	c	c	c	Es	G	E	A	fis	A	D	C	a	A	a

Trotz seiner Strenge im Aufbau und trotz seiner allgemeinen Beliebtheit ist „E“ doch, wie die erhaltenen Textbücher zeigen, von zahlreichen Kantoren und Musikdirektoren einer Umarbeitung unterzogen worden; jedoch erstreckt sich diese in erster Linie auf Streichungen, auf Austausch oder Neufassung von Chorälen und geringfügige Textänderungen. Eine Umarbeitung allerdings bildet eine Ausnahme, da sie die übrigen weit hinter sich läßt, nämlich die Passionskantate „Wer ist der, so von Edom kömmt“, der wir uns jetzt zuwenden.

II

Beschreibung des Manuskripts (Marburg, *Mus.ms. 8155*): Die Handschrift ist eingebunden in einen graubraun marmorierten Karton mit der Titelaufschrift: *Passions-Oratorium: | Wer ist der so von Edon (sic!) kömmt etc. | (Mit vortreffl. Chören u. Fugen) | von | C.H. Graun.* Der Rücken des Einbandes trägt die Nr. 222-b und denselben Titel, kaum lesbar. Auf der vorderen Innenseite steht der Namenszug Georg Pölchhaus, auf der rückwärtigen Innenseite findet sich das übliche Schild zur Kennzeichnung der aus Sammlung Pölchhaus stammenden Bestände. Die Handschrift selbst besteht aus 46 nicht follierten Bll. (35×21 cm) in 8 Lagen, deren jede einen Ternio bildet mit Ausnahme der ersten, einem Binio. Zu späterer Zeit sind Vor- und Nachsatzblätter eingefügt worden. Auf der Rückseite des 1. Vorsatzblattes oben findet sich folgende Eintragung Pölchhaus:

Dieses Manuscript war in der Em. Bachschen Sammlung u. ist wahrscheinlich in seiner frühern Zeit von ihm selbst geschrieben; das Titelblatt ist wenigstens aus seinen letzten Lebensjahren.

Auf dem Titelblatt (Bl. 1^r) lesen wir: *Passion | von | Graun | mit vortreflichen Chören und Fugen 4 u. 5 stimmig.* Die unterste Zeile ist spätere Zutat und zeigt tatsächlich die bekannte Altersschrift Carl Philipp Emanuel Bachs. Der übrige Titel stammt jedoch ebensowenig von ihm wie das sonstige Manuskript.

Vielleicht stellt das Manuskript eine Abschrift dar; doch sind keine andern Quellen bekannt³¹. Ausgelassene Noten in einigen Chorälen (Sätze 30, 38),

³¹ Unter einigen handschriftlichen Musikalien, die der Kirchenvorstand Berga-Kelbra der Universitätsbibliothek Göttingen übereignet hat, finden sich auch zwei Textdrucke von einer undatierten Aufführung unter Johann Wilhelm Cunis in Frankenhausen ohne Angabe eines Komponisten. Sie repräsentieren eine von „W“ etwas abweichende,

Takte, die der Schreiber übersehen und am Ende nachgetragen hat (Satz 4), ein versehentlich zweimal geschriebener Takt (Satz 20) und ähnliche Irrtümer lassen auf Eile beim Kopieren schließen; doch ist zu bedenken, daß bei der Herstellung von „W“ sowohl die Musik Grauns als auch die verschiedenen hinzugefügten Musikstücke kopiert werden mußten. Die ganze Handschrift scheint von einer einzigen Hand geschrieben zu sein: nur die Schlüssel wurden nach dem Eingangschor (Bl. 7^v ff.) vom Schreiber der Handschrift oft nur zu Beginn eines Satzes, bisweilen aber auch hier nicht eingetragen und offenbar nachträglich von anderer Hand vervollständigt. Jeder Platz ist sorgfältig ausgenutzt; die Taktstriche sind mit einem Lineal gezogen und verleihen dem Manuskript ein sauberes Aussehen. Nur wenige Seiten sind unbenutzt geblieben (Bl. 1^v, 2^r, 45^v und 46^{r-v}). Einige Besetzungsangaben sind möglicherweise nachträglich eingefügt (z. B. Bl. 14^v, wo eine andere Feder verwendet wurde und für derartige Angaben kein Raum freigelassen worden war). Stellenweise zeigen die Seiten auffallende Ähnlichkeit mit J. S. Bachschen Autographen wie der Matthäus-Passion oder der h-Moll-Messe; doch wird die Schreiberfrage gleich noch zu erörtern sein.

Das Wasserzeichen der Handschrift selbst zeigt auf Blatt a (= linke Bogenhälfte) den Buchstaben G, auf Blatt b (rechte Bogenhälfte) einen Doppeladler mit Schwert und Zepter³² (vgl. Abb.). Das gleiche oder ein ähnliches Zeichen wird in der Studie von Wisso Weiß, *Papier und Wasserzeichen der Notenhandschriften von Johann Sebastian Bach* aufgeführt³³. Weiß gibt keine Abbildung des Zeichens, da die in Handschriften Bachscher Werke auftretenden zwei Formen sehr undeutlich sind. In datierten Dokumenten läßt sich das Zeichen für das Jahr 1756 belegen, und auch bei den Bach-Handschriften, in denen es bisher erfaßt wurde, handelt es sich offenbar um später hinzugefügte Stimmen:

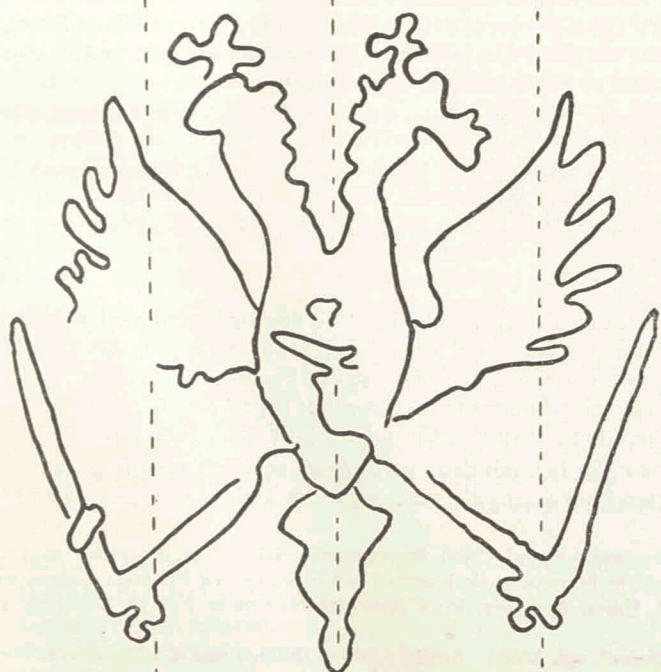
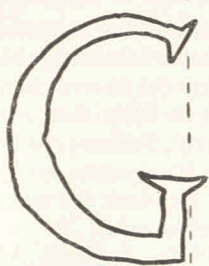
1. Kantate BWV 8, Stimmen Thomasschule, Cembalo, unbekannter Schreiber.
2. Kantate BWV 125, Singstimmen Marburg, St 384, Schreiber J. G. Nacke

jedoch mit ihr eng verwandte Fassung (künftig „F“). Sie enthält 45 Sätze, also 11 mehr als „E“, außerdem ist ein in „E“ enthaltener Choral durch einen andern ersetzt. Von den in „E“ nicht enthaltenen Sätzen haben drei in „F“ und „W“ denselben Text, sind also möglicherweise auch musikalisch gleich:

1. „Wer ist der, so von Edom kömmt“ („W“: Satz 1, „F“: Satz 1)
 2. „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“ („W“: Satz 19, „F“: Satz 21)
 3. „So heb ich denn mein Auge sehlich auf“ („W“: Satz 20, „F“: Satz 22)
- Die in „F“ singular enthaltenen Texte sind Choraltexte, die den Zweck haben, das Werk in 7 Abteilungen zu gliedern, deren jede mit einem Choral beginnt und schließt, da die Musik „an den Sonntagen Oculi, Lätare, Judica und Palmarum in 7 Abteilungen Vormid Nachmittage . . . aufgeführt werden soll“.

³² Vgl. Dürr Chr., S. 74.

³³ Maschinenschriftl., 1 Exemplar im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen. Den Hinweis auf dieses Werk verdanke ich Herrn Dr. Dürr.



Wasserzeichen der Handschrift Marburg, *Mus. ms. 8155*

und C. F. Penzel³⁴; ferner Stimmen Thomasschule, Continuo (Dublette), unbekannter Schreiber.

3. Kantate BWV 133, Stimmen Thomasschule, Violino II (Dublette), unbekannter Schreiber.

Die Wasserzeichen der Vorsatzblätter stammen vermutlich aus der Zeit nach 1800 und können hier unberücksichtigt bleiben.

Zur Schreiberfrage: Eine der überraschendsten Entdeckungen an der vorliegenden Handschrift war die Identifizierung ihres Schreibers als Johann Christoph Altnickol (1719–1759), Schwiegersohn³⁵ Johann Sebastian Bachs. Über Altnickols Bedeutung als Komponist wird noch zu berichten sein, hier genüge der Hinweis, daß er als einer der wichtigsten und zuverlässigsten Schreiber Bachscher Werke gelten muß.

Terminus ad quem für „W“ ist demnach Altnickols Todesdatum, der 25. Juli 1759, und da „E“ nach der Berliner Aufführung vom 11. April 1754 besonders weite Verbreitung fand, so ergibt sich als mutmaßliche Entstehungszeit für Altnickols Abschrift der Zeitraum von etwa 1755–1759. Möglicherweise hat Altnickol das Werk auch in der Naumburger Wenzelskirche aufgeführt, deren Organist er war.

Inhalt der Handschrift: Das Manuskript „W“ enthält 42 Sätze, also 8 Sätze mehr als „E“. Da jedoch 3 Choräle durch andere ersetzt wurden, sind insgesamt 11 Sätze neu hinzugekommen:

1. Sieben Choräle, und zwar 7 von 8 Strophen des Liedes „Christus, der uns selig macht“ (1–2, 4–8):
 - a) der erste, vorletzte und letzte Choral aus „E“ sind ausgetauscht („E“ Satz 1, 32, 34),
 - b) die übrigen 4 Choräle sind eingefügt nach Satz 20, 22, 24, 31 der Fassung „E“.
2. Drei Chöre:
 - a) „Wer ist der, so von Edom kömmt“ als neu hinzugefügter Eingangssatz,
 - b) „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ zu Beginn des Teils II vor einem neuen Arioso, dem Satz 18 der Fassung „E“ folgt,
 - c) „Der Gerechte kommt um“, eingefügt gegen Schluß, anschließend an einen neu hinzugefügten Choralatz (vor „E“, Satz 31).
3. Das Arioso „So heb ich denn mein Auge sehnlich auf“ folgt einem neu eingefügten Chor (s. o., 2b) zu Beginn des Teils II (vor „E“, Satz 18).

³⁴ Vgl. MGG, Artikel Penzel (Dürr). Ein interessanter Zufall ist, daß Penzel am 30. November 1766 in Merseburg als Kantor Nachfolger August Friedrich Grauns wurde (siehe J. A. Hiller, *Merseburg*. In: *Wöchentliche Nachrichten* I v. 23. Dezember 1766, S. 203).

³⁵ Zum Lebenslauf vgl. MGG, Artikel Altnickol (Blume) und Grubbs I, 137. Für die Durchsicht der Handschrift und die Identifizierung des Schreibers bin ich Herrn Dr. Dürr, Göttingen, zu Dank verpflichtet. – Bitters Behauptung, die Handschrift sei „durchweg von der Hand Emanuel Bachs“ (*Beiträge*, S. 330), ist demnach irrig. Nur die letzte Zeile des Titels ist von C. P. E. Bachs Hand.

Das Verhältnis zwischen beiden Passionen hinsichtlich der hinzugefügten Sätze und der Numerierung veranschaulicht die nachstehende Tabelle³⁶ (ausgetauschte Choräle sind durch Kursivdruck gekennzeichnet. Ao = Arioso, die übrigen Abkürzungen wie oben S. 16):

Teil I

„E“: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17
C Cl C R A R C Cl R A C Cl A R A R C Cl

„W“: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Teil II

„E“: 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34
C Ao D R A Cl R A Cl R A Cl R A R C A R A Cl C Cl C Cl

„W“: 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42

Zur Bedeutung der neu eingefügten Choräle: Obgleich die aus „E“ stammenden Textteile in „W“ in der Hauptsache unverändert geblieben sind, so bewirkt doch die Verwendung des Passionsliedes „Christus, der uns selig macht“ (EKG 56) eine bemerkenswerte Veränderung des textlichen Ablaufs. Das Lied, dessen Melodie aus dem 14. Jahrhundert stammt und dessen deutscher Text von Michael Weiße (Böhmische Brüder 1531) dem lateinischen Hymnus „Patris sapientia“ (14. Jahrhundert) nachgedichtet wurde, erzählt die gesamte Passionsgeschichte in 8 Strophen, wobei die 8. Strophe („O hilf, Christe, Gottes Sohn“) eine „Gratiarum actio“ darstellt. Wir haben es also hier mit einer Liedpassion zu tun, und in diesem Sinne wurde der Choral auch häufig verwendet. Auch in „W“ haben die darin verwendeten sieben (von 8) Strophen nicht die Funktion einer abschließenden Betrachtung, sondern sie ersetzen den fehlenden Evangelisten und gehen den Rezitativen subjektiven Inhalts voraus, in denen das Passionsgeschehen gleichsam als bekannt vorausgesetzt wird.

Die 1. Strophe ersetzt den Choral „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“; sie fügt sich recht gut ein zwischen den neuen Chor und den nachfolgenden Chor Grauns. Ihre Schlußzeile betont mit den Worten „wie denn die Schrift saget“ nachdrücklich den prophetischen Charakter der beiden sie umrahmenden Chöre. Weitere Strophen werden in Teil I nicht verwendet, da sich keine Stelle findet, an der sie sinnvoll hätten eingefügt werden können.

Die übrigen Liedstrophen finden sich in Teil II; nur Strophe 3

Um drei hat der Gottessohn
Geißeln fühlen müssen;
Sein Haupt ward mit einer Kron
Von Dornen zerrissen;

³⁶ Die vollständigen Texte der neuen und die Textabweichungen der übrigen Sätze aus „W“ in Grubbs I, 213–217; thematischer Index in Grubbs II, 73–78.

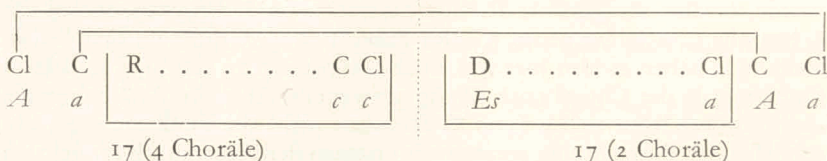
Gekleidet zu Hohn und Spott
 Ward er sehr geschlagen,
 Und das Kreuz zu seinem Tod
 Mußt er selber tragen.

ist ausgelassen, offensichtlich, weil sie mit ihrer Beziehung auf die Dornenkrone nicht an dem Platz hätte stehen können, der ihr in der Strophenfolge zukommt. Denn in dem Liede wird die Dornenkrönung wie in den meisten Evangelienberichten erst nach dem endgültigen Urteil erzählt; „E“ dagegen folgt dem Johannes-Evangelium, läßt also dieses Ereignis schon vor der Aburteilung stattfinden. Die Liedstrophen 6 und 7 setzen die Erzählung noch bis zur Grablegung Christi fort, während in „E“ hierauf nicht mehr Bezug genommen wird.

Zum Aufbau des Werkes: Es ist interessant zu beobachten, wie die Gesamtstruktur von „E“ durch die Hinzufügung neuer Sätze in mancher Hinsicht verändert wurde. Hier einige Beispiele zum Vergleich beider Werke:

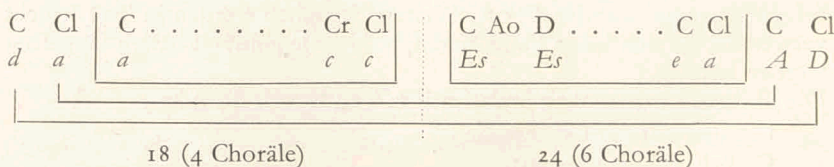
„Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“:

1. Beginn in *A*-Dur, Schluß in *a*-Moll.
2. Chiastische Anordnung der Rahmensätze hinsichtlich ihrer Kompositionsformen.
3. Die Aufteilung in Teil I und II ergibt gleiche Satzzahl (17:17).
4. Teil I enthält vier, Teil II zwei Choräle.



„Wer ist der, so von Edom kömmt“:

1. Beginn in *d*-Moll, Schluß in *D*-Dur.
2. Chiastische Anordnung der Rahmensätze hinsichtlich ihrer Tonalität.
3. Die Aufteilung in Teil I und II ergibt ungleiche Satzzahlen (18:24).
4. Teil I enthält vier, Teil II sechs Choräle.



III

Die eigentliche Bedeutung von „W“ liegt in dem hohen Wert und der außerordentlichen Schönheit der hinzugefügten Sätze. Bitters Verdienst ist

es, dies zuerst erkannt zu haben. In seiner Abhandlung des Werkes hebt er drei Sätze hervor, denen er besonderes Lob spendet³⁷:

1. „Wer ist der, so von Edom kömmt“ (Satz 1)

So steht dieser Eingangs-Chor in seiner Besonderheit wie eine monumentale Pforte am Anfange des Werkes, durch deren wundersam grotesken Bau wir in das Heiligthum eines, von edlen Kunstwerken erfüllten Tempels eingeführt werden.

2. „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ (Satz 19)

Auf diese Weise gestaltet sich dieser Chor zu einem der kunstvollsten und eigenthümlichsten von allen Chören, welche die alte contrapunktische Schule je geschaffen hat. Er würde, zumal im Hinblick auf die ausserordentlich einfachen Mittel, welche hier Verwendung gefunden haben, den jüngeren Tonsetzern eine reiche Quelle des Studiums und der Belehrung sein. Es ist daher in hohem Grade zu bedauern, dass einer so werthvollen Arbeit kein besseres Loos zu Theil werden soll, als das, im Staube der Archive zu verkümmern.

3. „Der Gerechte kommt um“ (Satz 39)

... ist von wunderbarer Tiefe, voll von den herrlichsten Gedanken; im strengsten Contrapunkt gesetzt, ist er doch von einer Milde und Weichheit, sowie im Verlaufe der Ausführung von einer melodischen Schönheit, welche sich weit über das zu jener Zeit sonst vorhandene Mass der Melodik hinaus erhebt, und mit welcher eine in die moderne Harmonienbildung vorgreifende Behandlung des Satzes Hand in Hand geht, ein heiliger Klage-Gesang von dem allerschönsten Inhalt.

Kurz, bei der Erwähnung der Berliner Aufführung von „E“ des Jahres 1835 bedauert er besonders, daß der Dirigent die erweiterte Fassung „W“ nicht kannte.

... sonst würde er ohne Zweifel diese gewählt haben. Denn wenn sich eine der älteren Arbeiten Grauns durch kunstvollen Satz und durch Gedankentiefe zur Überführung in unsere Zeit eignet, so ist es eben diese.

Allerdings sind Bitter die stilistischen Unterschiede entgangen, so daß er glaubte, Graun habe die Schwächen der Fassung „E“ erkannt und darum das Werk, erweitert durch Chöre und Choräle, dem Publikum in dieser neuen Form vorgestellt. Offensichtlich hatte Bitter nicht bemerkt, daß Graun die Fassung „E“ noch im Jahre 1754 ohne wesentliche Veränderungen aufgeführt hat.

„W“ ist also ein Pasticcio, und bei seiner Behandlung werden wir das Material in vier Kategorien einteilen: 1. die von Georg Philipp Telemann komponierten Teile; 2. die sicher bzw. mutmaßlich von Johann Sebastian Bach komponierten Teile; 3. die mutmaßlich von Johann Christoph Altnickol komponierten oder umgearbeiteten Teile; 4. ein fünfstimmiger Chor, anderweitig nicht nachweisbar, vermutlich aus dem Kreis um Bach.

Die von Georg Philipp Telemann komponierten Teile

„Wer ist der, so von Edom kömmt“ (Satz 1), *d*-Moll (3/4), *Andante*, für 4 Singstimmen, 2 Oboen, Streicher und Continuo. Der Stil dieses Chores

³⁷ Vgl. zum folgenden Bitter, *Beiträge*, S. 332–335.

deutet auf Telemann und nicht Graun als Komponisten, und zwar aus verschiedenen Gründen: 1. Der Satz ist leichter und durchsichtiger, 2. der Rhythmus ist lebendiger, 3. die Singstimmen sind beweglicher geführt, 4. ausgesprochene Belcanto-Partien fehlen, 5. die Instrumentalstimmen sind mit mehr Sorgfalt behandelt, 6. die instrumentale Einleitung ist länger, 7. der formale Aufbau weicht von dem Grauns ab.

Der Chor ist im ganzen sehr wirkungsvoll; charakteristische Abschnitte für Sopran, Alt, Tenor und Continuo wechseln ab mit Abschnitten für Baß, 2 Oboen und Continuo in kontrastierendem Takt (4/4) und Zeitmaß (*Vivace*). Die Begründung für diese Differenzierung bietet der Text, Jesaja 63, 1–3, mit seiner Folge von Fragen und Antworten; der letzte Vers, eine Antwort in drei Sätzen, wird vom Baß in drei verschiedenen Abschnitten vorgetragen³⁸.

Der Chor entstammt einer Kantate Telemanns zum Sonntag Palmarum (1722) für 4 Singstimmen, 2 Oboen, Streicher, Calcedono und Orgel³⁹. Der Textdichter ist Erdmann Neumeister; aufgeführt wurde die Kantate in Frankfurt 1722⁴⁰ und 1735 – möglicherweise ist die Komposition kurz nach Telemanns Umzug nach Hamburg entsprechend den vertraglichen Vereinbarungen bei seiner Entlassung für Frankfurt komponiert worden⁴¹. Telemanns Jahrgang 1721/22 stellt textlich eine Wiederholung des Jahrgangs 1718/19 dar (Textdichter: Neumeister); inwieweit dies auch musikalisch der Fall war, ist unbekannt⁴². Die 5 Sätze der Kantate sind:

1. Der eben erwähnte Chor.
2. Arie „Herr Jesu, wahrer Gottessohn“, *d*-Moll (6/8), für Sopran, Violinen (unisono) und Continuo.
3. Rezitativ „Wärst du, Herr Jesu, nicht gekommen“ für Alt und Continuo.
4. Arie „Wer sich außer Christo Jesu“, *d*-Moll (4/4), *Da Capo*, für Alt, Streicher und Continuo.
5. Choral „O hilf Christe, Gottes Sohn“, *d*-Moll (4/4), für 4 Singstimmen, Streicher und Continuo.

³⁸ Eine ins einzelne gehende Beschreibung dieses interessanten Chores bei Grubbs I, 146–157.

³⁹ Frankfurt/Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, *Mus. 1473/Telemann 742*. Menke Nr. 2149, Thematisches Verzeichnis Nr. 1740. Vgl. Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, maschinenschriftlich in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, E 250 *Mus. Q 51/4*. – Für sein freundliches Entgegenkommen und mehrfache Hilfe bin ich Herrn Dr. W. Schmieder (damals Frankfurt, jetzt Freiburg) zu Dank verpflichtet.

⁴⁰ Textbuch früher in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, *Theol. 615*.

⁴¹ Siehe Caroline Valentin, *Geschichte der Musik in Frankfurt/M. vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main, 1906, S. 226.

⁴² Siehe Peter Epstein, *Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge. Eine bibliographische Übersicht*. In: *ZfMw* 8, 1926, S. 291f.

Der Eingangschor wurde in „W“ in der Originaltonart *d*-Moll ohne erkennbare Änderungen übernommen.

„Christus, der uns selig macht“ (Satz 2), *a*-Moll (4/4), für Sopran, Alt, Tenor und Continuo. Auch dieser Satz stammt aus der Telemannschen Kantate (Satz 5). In ihm ist Strophe 8 des Chorals EKG 56 durch Strophe 1 ersetzt, der Satz ist nach *a*-Moll um eine Quarte tiefer transponiert und am Schluß um 2 Takte gekürzt, so daß der Choral mit einem *E*-Dur-Akkord schließt, der als Dominante den folgenden in *a*-Moll stehenden Chor („Fürwahr, er trug unsre Krankheit“) unmittelbar vorbereitet. Bemerkenswert ist, daß keine Taktstriche, sondern Distinktionsstriche an den Zeilenenden gesetzt sind (ein Charakteristikum des Schreibers, das sich in allen Chorälen mit Ausnahme des letzten findet); ferner der modale Charakter der Harmonik.

Der von Johann Sebastian Bach komponierte Chorsatz

„Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ (Satz 19), *Es*-Dur (4/4), keine Tempoangabe, für vierstimmigen Chor (S, A, T, B), 2 Flöten, 2 Oboen, Streicher und Continuo. Diese großartige Choralfantasie mit doppeltem *cantus firmus* (1. in den Gesangsabschnitten, 2. in den Instrumentalritornellen) verrät in Melodik, Harmonik, Kontrapunktik und Instrumentation das Genie Bachs. Daß Graun diese Musik geschrieben haben könnte, ist zumindest aus zwei Gründen undenkbar: 1. In keinem seiner erhaltenen geistlichen Werke zeigt Graun eine stilistische Verwandtschaft zu Bach; 2. wahrscheinlich wurde der vorliegende Satz erst nach 1754 eingefügt, also zu einer Zeit, zu der Grauns galanter Stil voll ausgebildet war und Bachs Musik als altertümlich galt.

Der fragliche Chorsatz läßt sich leicht als Eingangssatz der Estomihi-Kantate BWV 127 identifizieren, einer Kantate, deren Textdichtung Paul Ebers achtstrophiges Kirchenlied „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ (1562), EKG 314, zugrunde liegt. Die dichterische Umformung der Liedstrophen stammt vielleicht von Picander; die erste Aufführung dürfte am 11. Februar 1725 in Leipzig stattgefunden haben⁴³. Die fünfsätzigte Kantate verlangt 4 Singstimmen, 2 Flöten, 2 Oboen, Streicher und Continuo⁴⁴. In „W“ ist der Bachsche Eingangschor vollständig übernommen worden, jedoch unter Tiefertransposition aus *F*-Dur nach *Es*-Dur und mit Abweichungen in geringfügigen Einzelheiten. Trotzdem können diese Abweichungen von Bedeutung sein, da Altnickol als außerordentlich zuverlässiger Abschreiber gilt und das Auftreten eines Bachschen Chores in seiner Handschrift als wichtige neue Quelle für eine verlässliche Neuausgabe anzusehen ist. Im Revisionsbericht der BG klagt Alfred Dörffel mehrfach über die Unklarheiten in Partitur und Stimmen:

⁴³ Dürr Chr., S. 79.

⁴⁴ Ihr Aufbau ist aus W. Neumanns *Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs*, 2. Aufl., Leipzig 1953, ersichtlich.

Die Revision der Stimmen durch Bach ist diesmal sehr dürrig ausgefallen. Der Chor zeigt gar keine Spur davon. Die zahlreichen Unrichtigkeiten, welche der Copist infolge der Undeutlichkeiten der Partitur sich hat zu Schulden kommen lassen, sind überall hier stehengeblieben; sie hätten ohne Vorlage der Partitur gar nicht in der Weise, wie es schließlich gelungen ist, behoben werden können⁴⁵.

Bemerkenswert an der in „W“ enthaltenen Abschrift des Chores (Satz 19) sind die häufig gesetzten Phrasierungsbögen, die Bezifferung des Continuo zu Beginn und zwei Stellen im Continuo (Takt 23–25, 62–63), an denen sich in der Fassung der BG Pausen-, hier jedoch Noteneintragungen finden (Beispiel 1).

Daß unsere Feststellungen vielleicht zu noch wichtigeren Schlüssen führen, wird sich bei der Behandlung des folgenden Satzes zeigen.

Ein mutmaßlich von J. S. Bach stammender Satz

„So heb ich denn mein Auge sehlich auf“ (Satz 20), *g*-Moll/*E*₅-Dur (4/4) für Baß solo, 2 Baßinstrumente (Violoncelli oder Fagotte?) und Continuo. Dieses außergewöhnlich schöne Baß-Arioso (im Manuskript als *Recit.* bezeichnet), das so gut wie sicher von Johann Sebastian Bach stammt, ist

Beispiel 1: J. S. Bach, „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“, Takte 23–26 und 62–64 in der Fassung „W“ und nach BG 26. Flauto I (zum Vergleich) und Continuo:

23

25

⁴⁵ BG 26, S. XXXII–XXXV.

62

ganz unbekannt und von Bitter übersehen worden. Es hat nur 20 Takte, deren erster auf die instrumentale Einleitung und deren letzte vier auf ein instrumentales Nachspiel entfallen, und wendet sich aus düsterem *g*-Moll zu hellerem *Es*-Dur. In der Führung der Singstimmen offenbart sich Bachs sorgfältiges Eingehen auf den Text. Neben den üblichen Dissonanzen auf „Schmach“ und „herben Plagen“ findet man auch Sechzehntelfortschreitungen (paarige Wiederholungen) auf „trete dir in deinem Lebenslauf“ (Takt 4) und Haltetöne in der Gesangspartie auf „Ruhe“ (Takte 12, 14f.). Die obligaten Begleitinstrumente spielen häufig in Terzen- und Sextparallelen, die in ihrer Phrasierung und Harmonisierung von außergewöhnlicher Schönheit sind. Auch Imitationen treten auf (Takte 1, 9, 15f.). Harmonik und Melodik sind reich und ausdrucksvoll; und eine wirkungsvolle Steigerung bringen die Takte 14–15. Hier geht ein Dominantseptakkord $\frac{6}{2}$ von *Des*-Dur in einen Septakkord über, der seinerseits zu einem Dominantseptakkord $\frac{6}{5}$ von *Es*-Dur, der Schlußtonart des Arioso hinführt. Die Coda beginnt ähnlich wie die Einleitung und schließt mit einer Steigerung, ähnlich der Takte 14f. Wir teilen den bisher unbekanntem Satz unter Berichtigung einiger offensichtlicher Schreibfehler Altnickols mit. (Beispiel 2).

Beispiel 2: J. S. Bach (?), Arioso aus Pasticcio „W“, Satz 20:

3

Au-ge seh-n-lich auf und tre-te dir in dei-nem Le-bens-

5

lauf, mein Heil, mein Heil, be-stän-dig nach,

7

und kannich dir in dei-ner Schmach, in dei-nen her-ben

9

Pla-gen, nichts leich-tern o-der hef-fen tra-gen, so laß ich

11

den-noch nicht von dir, denn mei-ne Ru -

6

13

- he, mei-ne Ru - - - - - he, mei-ne

15

Ru - - - - - he find ich hier.

17

19

Woher stammt dieses Arioso? Dem Text nach könnte es Teil einer verschollenen Passion oder einer Kantate der Passionszeit sein. Interessant ist die textliche Parallele zu dem Tenor-Rezitativ Nr. 25 „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“ aus der Matthäus-Passion. Hier wechseln Rezitativpartien mit der zeilenweise vorgetragenen 3. Strophe des Liedes „Herzliebster Jesu“, EKG 60. Man beachte besonders die Ähnlichkeit der Reime und Textworte in den letzten sechs Zeilen beider Beispiele⁴⁶.

„W“, Satz 20:

So heb ich denn mein Auge sehnlich auf,
 Und trete dir in deinem Lebenslauf,
 Mein Heil, beständig nach.
 Und kann ich dir in deiner Schmach,
 In deinen herben Plagen
 Nichts leichtern oder helfen tragen,
 So laß ich dennoch nicht von dir,
 Denn meine Ruhe find ich mir⁴⁷.

Matthäus-Passion, Satz 25:

O Schmerz!
 Hier zittert das gequälte Herz!
 Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!
 Der Richter führt ihn vor Gericht,
 Da ist kein Trost, kein Helfer nicht,
 Er leidet alle Höllenqualen,
 Er soll für fremden Raub bezahlen.
 Ach könnte meine Liebe dir,
 Mein Heil, dein Zittern und dein Zagen
 Vermindern oder helfen tragen,
 Wie gerne blieb ich hier!

Auffallend ist, daß die beiden einwandfrei als Bachsche Kompositionen anzusehenden Sätze, BWV 127/1 und das vorliegende Arioso, unmittelbar aufeinanderfolgen. Sollte das vielleicht darauf deuten, daß beide Sätze auch vom Komponisten schon in ein und demselben Werk verwendet worden waren, ähnlich wie sich das weiter oben für die beiden Sätze Telemanns

⁴⁶ Den Hinweis auf diese Textbeziehung verdanke ich Dr. A. Dürr.

⁴⁷ Vielleicht Lesefehler Altnickols statt *hier* (so in „F“).

nachweisen ließ? Wenn ja, so käme dafür wohl am ehesten eine der verschollenen Passionen Bachs in Frage (in die dann der Chor „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ aus BWV 127 verpflanzt worden wäre). Beweisen läßt sich dieser Verdacht jedoch nicht.

Bei aller Unsicherheit über die Entstehungsgeschichte des Arioso dürfen wir doch mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Picander der Textdichter war. Angesichts der Schönheit der Musik muß es uns aber beklagenswert erscheinen, daß die übrigen Sätze, die mit ihr zusammen erklangen, verlorengegangen sind.

Die vermutlich von Johann Christoph Altnickol komponierten oder umgearbeiteten Teile

Betrachtet man die revidierten und neu eingefügten Choräle des Pasticcios „W“, so erhält man folgendes Bild:

1. In zwei Graunschen Chorälen wurden Änderungen vorgenommen:
 - a) „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ („E“: Satz 7, „W“: Satz 8),
 - b) „O Haupt voll Blut und Wunden“ („E“: Satz 17, „W“: Satz 18).
2. Folgende sieben Choralstrophen des Liedes „Christus, der uns selig macht“ sind neu:
 - a) Strophe 1, Satz von Georg Philipp Telemann („W“: Satz 2),
 - b) Strophen 2, 4, 5, 6, 7 („W“: Sätze 24, 27, 30, 38, 40), im Stil einheitlich und dem Johann Sebastian Bachs verwandt,
 - c) Strophe 8 („W“: Satz 42) mit selbständiger Instrumentalbegleitung, andersartig als die vorhergehenden, aber gleichfalls dem Stil Bachs verwandt. Offensichtlich jedoch eine spezielle Bearbeitung.

Sieht man vom letztgenannten Fall ab, so erwecken diese Choräle nicht den Eindruck von Entlehnungen, sondern eher von Neukompositionen bzw. eigenen Umformungen des Bearbeiters selbst. Schwerlich dürften so viele gleichartige Sätze desselben Chorals im Werk eines einzigen Komponisten zu finden gewesen sein. Bach selbst hat den Choral nicht so häufig verwendet; und obwohl wir auf die Frage nach dem Bearbeiter des Pasticcios zurückkommen werden, sei hier die Möglichkeit angedeutet, daß die überarbeiteten und umgeformten Choräle mit Ausnahme des Telemannschen Satzes von Bachs Schwiegersohn Altnickol stammen.

„Herzliebster Jesu“ (Satz 8): *a*-Moll (4/4) für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo. Der Satz Grauns ist in melodischer und harmonischer Beziehung von Takt 15 an geändert (Beispiel 3).

Die Änderung der Liedweise entspringt vielleicht der Absicht, den Choral in „W“ der ortsüblichen Melodiefassung anzugleichen. Der Satz des veränderten Teils ist harmonisch reicher und enthält mehr Chromatik als der Grauns und ist, wenn nicht in der Qualität, so doch in der Harmonik dem Stil Bachs verwandt.

„O Haupt voll Blut und Wunden“ (Satz 18), *c*-Moll (4/4), für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Streicher und Continuo. Der Satz Grauns wurde intakt ge-

Beispiel 3: Choral (Melodie „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“),
Takt 15 ff. in den Fassungen „E“ und „W“:

15 a. Fassung „E“, Satz 7

b. Fassung „W“, Satz 8

20

lassen; doch wurde ein eigenartiger, vier Takte langer abweichender Schluß angehängt. Bemerkenswert daran ist sein phrygischer „Dominantschluß“, und zwar insofern, als sämtliche neu hinzugefügten Choräle solche Schlüsse haben, und es sei daran erinnert, daß auch Telemanns Choralatz in gleicher Weise abgeändert worden ist. Obwohl auch Bach oft Schlüsse dieser Art schreibt, so hat er das doch, soweit bekannt, niemals innerhalb eines einzelnen Werkes in solchem Ausmaße getan.

Der Stil der fünf neu eingefügten Choräle ist grundsätzlich einheitlich. Während die Harmonik wiederum nahe Verwandtschaft zu Bach zeigt, lassen die Mittelstimmen die bei Bach übliche Geschmeidigkeit vermissen. Am interessantesten sind die phrygischen „Plagalschlüsse“, die in ihrer Expressivität Bach sehr nahe stehen.

Bach hat zu dieser Liedweise mindestens drei Chorsätze geschrieben; zwei davon sind in der Johannes-Passion (Satz 21 und 65), der dritte in Carl Philipp Emanuel Bachs Ausgabe⁴⁸ unter Nr. 198 überliefert (BWV 283) und nochmals mit leichten Änderungen in der Notierung bestimmter Rhythmen unter Nr. 306.

⁴⁸ Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge, 4 Teile, Leipzig 1784–1787.

Der Schlußchoral aus „W“ unterscheidet sich beträchtlich von den fünf eben erwähnten gleichartigen Sätzen:

„O hilf, Christe, Gottes Sohn“ (Satz 42), *b*-Moll (4/4), für Sopran, Alt, 2 Flöten (oder Oboen?), Streicher und Continuo. Charakteristisch für diesen Satz ist eine sorgfältig durchgearbeitete und reizvolle Instrumentalbegleitung von individueller Melodik. Zudem bietet die Instrumentalbegleitung einen fünfstimmigen Satz, da die beiden Flöten (Oboen?) die Liedmelodie verdoppeln, während die Streicher und der Continuo eine vierstimmige Begleitung dazu bilden. Andererseits sind die Singstimmen außerordentlich schlecht komponiert: Den Mittelstimmen – Alt und Tenor – insbesondere werden unsangliche Sprünge und unnatürliche Stimmlagen zugemutet (Takt 5–7, 25–27, Beispiel 4).

Beispiel 4: Schlußchoral aus Pasticcio „W“, Satz 42, Takt 1-8:

O hilf, Chri - ste, Got - tes Sohn

Singstimmen (Flöten oder Oboen mit Sopran)

Streicher und Continuo

5

In vier Kadenzten wird die Terz des Akkordes ausgelassen; sie findet sich nur in den Vorhaltsauflösungen der Violine I. Daraus folgt, daß eine derart anziehende Instrumentalbegleitung nicht aus dem Chorsatz, so wie er sich in „W“ findet, gewonnen oder ihm hinzugefügt worden sein kann. Wahr-

scheinlicher ist, daß die Instrumentalstimmen aus irgendeiner andern Komposition stammen, Alt und Tenor der Singstimmen dagegen von einem fremden Bearbeiter hinzugefügt wurden. Der Bearbeitung könnte sehr wohl ein Satz Johann Sebastian Bachs zugrunde liegen. Dafür bieten sich drei Möglichkeiten:

1. Die Begleitung trägt stark instrumentale Züge. Da jedoch kaum denkbar ist, daß die ursprüngliche Fassung ausschließlich für Instrumente bestimmt war, bietet sich als mutmaßliche Besetzung ein vierstimmiger Instrumentalsatz mit vokalem *cantus firmus* an. Ja möglicherweise deuten die zahlreichen ornamentalen Kadenzen, die schon beinahe allzu häufig auftreten, darauf hin, daß der Choral in ursprünglicher Fassung zeilenweise alternierend mit andersartigen Gesangspartien komponiert worden war ähnlich dem Tenor-Rezitativ „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz“, Satz 25 der Matthäus-Passion, mit seinem Wechsel von Rezitativ- und Choralabschnitten.

2. Der ursprüngliche Satz verlangte vier Singstimmen mit einer selbständigen Instrumentalstimme wie z. B. der Schlußchoral der Kantate 161 „Komm, du süße Todesstunde“ mit seiner obligaten Flötenstimme.

3. Der ursprüngliche Satz war ein fünfstimmiger Vokalsatz mit der Liedmelodie im Sopran, also eine Art Choralmotette. Wenn das zutrifft, so wären für die Bearbeitung in „W“ einige Oktavversetzungen notwendig gewesen.

Die Ungeschicklichkeit der Singstimmen und das häufige Auslassen der Terz in Zeilenschlüssen erinnert an einen von Alfred Dürr beschriebenen Fall in der Markus-Passion von Reinhard Keiser, die Bach in Weimar (um 1714) und Leipzig aufgeführt hat⁴⁹. In den Stimmen der Leipziger Ausführung finden sich zwei Choralsätze, die grundsätzlich in ihrem Stil auf Bach weisen, jedoch ganz ungeschickte Mittelstimmen haben, wobei – ähnlich dem hier behandelten Choral – häufig die Terz des Zeilenschluß-Akkordes ausgelassen wird. Als erster hat Richard Petzoldt auf die stilistische Ähnlichkeit mit Bach hingewiesen und mit Rücksicht auf die unsinnige Mittelstimmenbehandlung vermutet: „Möglicherweise hat er sie von einem seiner Schüler anfertigen lassen.“ Dürr konnte zeigen, daß mindestens der Continuo des einen Chorals von Bach stammt, meint aber dazu:



Rätselhaft ist freilich die Ungeschicklichkeit in der Führung der Mittelstimmen, die man in manchen Fällen nicht einmal einem Schüler Bachs zutrauen möchte. Sollten diese Stimmen vielleicht einfach beim Ausschreiben der Singstimmen und im Vertrauen auf ein wirksames Continuo-Fundament entstanden sein? Dann würde die Unbeholfenheit speziell der Tenorstimme aus der Reihenfolge des Abschreibens erklärbar. Oder ist eine verlorengegangene 5. Stimme (etwa obligate Violine 1) zu ergänzen? Das würde manche Stellen erklären, an denen naheliegende richtige Fortschreitungen fast gewaltsam vermieden wurden . . . , andererseits wird die unsanftliche Führung zumal des Tenors dadurch doch nicht hinreichend begründet⁵⁰.

⁴⁹ A. Dürr, *Zu den verschollenen Passionen Bachs*. In: BJ 1949–1950, S. 81–87.

⁵⁰ Ebenda, S. 83f.

Nicht weniger bedeutsam ist der zweite von Dürr erwähnte Choral „O hilf, Christe, Gottes Sohn“, also ein Satz über Text und Melodie des in „W“ als Schlußchoral verwendeten Liedes. In Keisers Markus-Passion findet sich dieser Choral in allen Stimmen, aber die Fassung in den Weimarer und Leipziger Stimmen ist unterschiedlich: Der Satz der Weimarer Stimmen ist sicherlich von Keiser, der der Leipziger Stimmen ähnelt wiederum dem Stil Bachs, zeigt aber gleichfalls Ungeschicklichkeiten in der Stimmführung und läßt die Terz in Schlußakkorden aus. Dürr hält zumindest den Continuo für ein Werk Bachs und sieht den Grund für den Austausch des Keiserschen Chorals in Bachs Wunsch, die in Leipzig übliche Melodiefassung zu verwenden⁵¹. Die Ähnlichkeit des hier behandelten Chorals („W“, Satz 42) in Stil und Melodiefassung läßt vermuten, daß der Satz ursprünglich nicht für „W“, sondern für eine frühere Leipziger Aufführung komponiert worden war.

Der fünfstimmige Chor eines unbekanntem Komponisten

„Der Gerechte kommt um“ (Satz 39), *e*-Moll (4/4), ohne Tempoangabe, für 2 Soprane, Alt, Tenor, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, Streicher und Continuo⁵². Dieser außerordentlich schöne Chor ist offenbar ganz unbekannt, gemahnt aber in seinem Stil so sehr an Bach, daß der Verfasser ihn Bach zuzuweisen zeitweise geneigt war. Während aber Ausdruckstiefe, harmonischer Reichtum und Schönheit der Melodik Bachschen Geist atmen, deuten doch der Mangel an Elastizität in den Mittelstimmen und die Gleichmäßigkeit der einzelnen Phrasen eher auf eine andere Person aus Bachs Umkreis. Der Chorsatz ist mit 132 Takten ziemlich lang; da das Einleitungsritornell in der Mitte wiederholt wird (in der Unterdominante), entsteht eine zweiteilige Form. Der Text, Jesaja 57, 1–2, wird nach Art einer Motette behandelt: Jeder Textabschnitt erhält neues Themenmaterial. Charakteristisch für die Begleitung sind die gleichmäßigen Rhythmen des Continuo und der beiden Oboen (die sich nur gegen Ende der Komposition ändern); der Continuo schreitet nach dem Rhythmus  fort, die Oboen nach dem Rhythmus . Bei der Begleitung der Singstimmen gehen die Streicher mit Sopran II, Alt, Tenor und Baß, jedoch in geglätteter Form und – einer melodischeren Stimmführung zuliebe – mit häufigem Stimmtausch. Die Flöten gehen genau mit den Sopranstimmen, während die beiden Oboen

⁵¹ Ebenda, S. 87.

⁵² Da die Flöten nach Anweisung der Handschrift mit den beiden Sopranen gehen, müssen die beiden obersten Partitursysteme den Oboen zugehören.

Für diesen Chor findet sich in Marburg, *Mus. ms. 8285* auch Stimmenmaterial, das offensichtlich von einer Aufführung des 19. Jahrhunderts stammt. Vorgesehen sind als Besetzung 5 Singstimmen, 2 Oboen, Streicher und Continuo, doch fehlen die Oboenstimmen. Ein – mit Ausnahme der Oboen – vollständiger Stimmensatz ist in Schrift und Papier einheitlich; weitere Singstimmenkopien scheinen später hinzugekommen zu sein.

eine frei bewegliche Begleitung bieten, die die Harmonik wesentlich bereichert. Erinnerung sei an den ähnlichen Orchestersatz im „Qui tollis“ der *b*-Moll-Messe (Beispiel 5).

Beispiel 5: Chor aus Pasticcio „W“, Satz 39, Takt 1-16:

The musical score is arranged in three systems. The first system contains the vocal staves: Soprano I, II; Alto; and Tenore, Basso. The second system contains the instrumental staves: Oboe I, II (Flöten mit Sopran) and Streicher und Continuo. The third system shows the vocal parts with lyrics: 'Der Ge-rech-te, Ge-rech-te,'. The instrumental parts provide a harmonic accompaniment throughout the measures.

12

Der — Ge-rech - - - te kommt um;
 Ge - rech - - - te kommt um, kommt um;
 rech - te, der — Ge - rech - - - te kommt um;
 der Ge - rech - - - te kommt um, kommt um;
 der Ge-rech - te kommt um — ;

Der Text ist im ganzen in 8 Abschnitten vertont – 4 in jeder Hälfte des Chorsatzes. Der Text des 4. („und niemand achtet darauf“) und 6. („und die richtig vor sich gewandelt haben“) Abschnitts werden jeweils wiederholt. Von besonderer Schönheit ist die Vertonung des 3. Abschnitts („und heilige Leute werden aufgerafft“, Takt 28–38). Dieser schließt mit einer überraschenden Kadenz unter Verwendung eines alterierten Quint-Sext-Akkordes der VI. Stufe der Dur-Parallele. Die Kadenz erinnert stark an Stellen in Brahms' Deutschem Requiem; in einer Komposition aus der Mitte des 18. Jahrhunderts erwartet man sie nicht.

Der 5. Textteil („Denn die Gerechten werden weggerafft vor dem Unglück“) leitet die 2. Hälfte der Komposition ein und bildet den einzigen wirklich homophonen Abschnitt. Beginnend in der Paralleltonart G-Dur bringt er ein ganz neues Element in den Chorsatz.

Die Betrachtung dieses großartigen fünfstimmigen Chores, in dem vieles an Bach erinnert, sowie des kunstvollen Schlußchorals aus „W“ (gleichfalls mit 5 realen Stimmen) läßt die Frage aufwerfen: Wäre es denkbar, daß Bach eine fünfstimmige Passion geschrieben hat, wie sie auf S. 25 des Breitkopf'schen Verzeichnisses von 1761 angezeigt wird⁵³?

Bach, J. S. Capellmeist. und Musicdirectors in Leipzig, Passion unsers Herrn Jesu Christi, nach dem Evangelisten Lucas, a 2 Traversi, 2 Oboi, Taille, Bassono, 2 Violini, Viola, 5 Voci ed Organo. a 5 thl.

⁵³ Verzeichniß Musicalischer Werke ... welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden..., Leipzig 1761.

So verlockend dieser Gedanke ist, so möchte ihn der Verfasser doch aus zwei Gründen verneinen: 1. Bach wendete den fünfstimmigen Vokalsatz überwiegend für Kompositionen in lateinischer Sprache wie Messe, Magnificat usw. an; 2. ein Irrtum des Breittkopfschen Katalogs liegt nahe; denn auf derselben Seite findet man eine Anzeige von Grauns „Der Tod Jesu“, also eines mit Sicherheit 4 Vokalstimmen erfordernden Werkes:

Graun, C. H. Passions-Cantate: Der Tod Jesu: Du, dessen Augen flossen; in Stimmen. a 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, 5 Voci Viola e Basso. a 6 thl.

Das aufgeführte Bachsche Werk ist daher höchstwahrscheinlich kein anderes als die unechte Lukas-Passion BWV 246. Der Hersteller des Katalogs dürfte dem nicht gerade seltenen Irrtum verfallen sein, den Continuo zu den 4 Singstimmen hinzuzuzählen. So bleibt die Frage nach der Herkunft dieses Chores und des Schlußchors bis auf weiteres ungelöst.

IV

Zum Schluß sei nochmals die Frage nach dem Urheber der Bearbeitung aufgeworfen. Als Grund für die Umarbeitung lassen sich insbesondere drei Gesichtspunkte anführen:

1. Bereicherung. So reizvoll Grauns Passionskantate „E“ gewirkt haben mag, so ist sie doch ausgesprochen pietistisch und zurückhaltend in ihrem Charakter; es fehlen ihr musikalische Kraft und Farbigkeit. In dieser Form dürfte sie vor einer orthodoxen Hörerschaft wirkungslos geblieben sein; hier war man gewohnt, Musik von stärkerer Schlagkraft zu hören. Als Mittel zur Abhilfe bot sich eine Erweiterung durch Musik dar, die ihrer Schwachheit aufhelfen konnte.
2. Formale Gesichtspunkte. Wie schon früher bemerkt, ist „E“ zwar in der ersten Hälfte sinnvoll gegliedert, nicht dagegen in der zweiten mit ihrer eintönigen Folge von Rezitativen und Arien bei nur 2 Chorälen und 2 Chorsätzen. Durch die Erweiterung gelang es dem Bearbeiter, im zweiten Teil 6 Choräle und 4 Chorsätze unterzubringen und die Rezitative und Arien auf diese Weise ähnlich wie in der ersten Hälfte in kleinere Einheiten aufzugliedern. Überdies lassen sich nun die beiden Kernstücke so anordnen, daß sie jeweils mit einem Chor beginnen und mit einem Chor samt Choral schließen.
3. Lokale Tradition. Neben dem Gesichtspunkt der Bereicherung deuten noch zwei weitere Faktoren auf eine Berücksichtigung lokaler Traditionen durch den Bearbeiter: a) die Verwendung des Liedes „Christus, der uns selig macht“ als Ersatz für den fehlenden Evangelisten, b) die Änderung der Choralweise „Herzliebster Jesu“.

Zur Person des Bearbeiters: Schon oben war angedeutet worden, daß Altnickol der Bearbeiter sein könne. Bevor wir aber diese Spur weiterverfolgen, sollen einige andere Möglichkeiten ausgeschlossen werden:

Carl Heinrich Graun galt bisher als Komponist von „W“. Er war mit Telemann befreundet, hatte Beziehungen zu Bach, den er sicherlich 1747 in Potsdam persönlich kennenlernte⁵⁴. Trotzdem kann Graun nicht der gesuchte Bearbeiter sein. Noch 1754 wurde „E“ in Berlin unverändert aufgeführt; zudem widersprechen Choralatz und dissonanzreiche Harmonik der eingefügten Sätze dem Geschmack Grauns. So schreibt er am 9. 11. 1751 an Telemann:

Ich meines Orts halte allzu scharfes Gewürz weder für Gesunde noch für Kranke dienlich. Dem Gesunden widerraten es alle Medici, dem Kranken werden sie auch, wenn er ja Appetit dazu haben sollte, es nicht anraten, zu gebrauchen.

Aus diesem unserm Zwist zu kommen, so sehe ich Ew. Hochedelgeborenen lieben mehr scharfes musicalisches Gewürz als ich, wollen uns also unseren Geschmack nicht nehmen lassen & dabei soll es künftig bleiben⁵⁵.

Eine Verpflichtung zur Komposition von Kirchenmusik bestand für Graun nicht; auch hat er seine eigenen geistlichen Werke sonst niemals einer derart umfangreichen Überarbeitung unterzogen. Endlich scheint er den Choral „Christus, der uns selig macht“ nicht sonderlich geschätzt zu haben, da dieser in keinem seiner Werke zu finden ist. In einem Brief an Telemann vom 14. 1. 1752 schreibt Graun (als Bemerkung zu Rameaus *Castor et Polux*):

Die Expression bei *l'arracher au tombeau* halten Sie vor prächtig. Auf diese Art kann der Gesang über die Worte aus dem Liede Christus, der uns selig macht *der ward für uns in der Nacht* auch vor prächtig passiren⁵⁶.

Georg Philipp Telemann war sowohl mit Bach als auch mit Graun befreundet. Daß er nicht der gesuchte Bearbeiter sein kann, beweist sein wesentlich anderer Stil der Choralbearbeitung. Zudem sind uns derartige Umarbeitungen fremder Werke durch Telemann nicht bekannt.

Schon bei den bisherigen Untersuchungen war unsere Aufmerksamkeit auf den Kreis um Bach gelenkt worden, und zwar sowohl im Hinblick auf den Stil der eingefügten Sätze als auch hinsichtlich des Schreibers und der Überlieferung der Handschrift.

Johann Sebastian Bach könnte daher Grauns Werk für eine Leipziger Aufführung überarbeitet haben. Hiergegen sprechen jedoch drei wichtige Gründe:

1. Die Bearbeitung fand vermutlich nach 1754 statt, also nach Bachs Tod.
2. In den Vespertagesdiensten der Leipziger Hauptkirchen konnte Bach den dortigen Ordnungen entsprechend nur Kompositionen vom Typ der oratorischen Passion verwenden, und tatsächlich ist uns kein Fall bekannt, daß Bach je die Passion eines anderen Typs aufgeführt hätte.

⁵⁴ Vgl. hierzu B. Kitzig, *Briefe Carl Heinrich Grauns*. In: ZfMw 9, 1927, S. 385–405 und J. D. E. Preuß, *Der Tod Jesu. Cantate von Graun. Historische Erinnerungen, in Bezug auf das beabsichtigte Graun-Denkmal in Wahrenbrück*. In: Vossische Zeitung 216, Sonntags-Beilage 37 vom 15. 9. 1867, S. 145.

⁵⁵ Kitzig, a. a. O., S. 386f.

⁵⁶ Kitzig, a. a. O., S. 401.

3. Die Choralsätze aus „W“ unterscheiden sich von denen Bachs dadurch, daß in ihnen die Halbe, nicht die Viertelnote Zählzeit ist. Sollten diese Choräle also tatsächlich von Bach stammen, so müßte der Bearbeiter bei der Niederschrift die Notenwerte verdoppelt haben. Es ist aber kaum glaubhaft, daß Bach selbst dies getan hat. Zudem ist die Beibehaltung eines einzigen Chorals für so zahlreiche Sätze einer Passion für Bach ungewöhnlich.

Carl Philipp Emanuel Bach wäre als Erbe zahlreicher Werke seines Vaters, als Nachfolger Telemanns in Hamburg sowie als Kollege Grauns in Berlin leicht in der Lage gewesen, die fragliche Bearbeitung vorzunehmen. Er selbst hatte in Hamburg großen Bedarf an Kirchenmusik und schuf daher zahllose Pasticci. Von seinen mehr als 20 Passionen hat sich keine einzige als vollständig von ihm komponiert erwiesen. Nun muß aber Altnicks Handschrift von „W“ entstanden sein, bevor Emanuel Bach nach Hamburg kam, und vorher hat dieser nur wenig Kirchenmusik komponiert. Zudem weicht der Stil seiner Choralsätze erheblich von dem seines Vaters ab, wie z. B. seine Osterkantate von 1756 (Marburg, *Mus.ms. Bach P 345*) erkennen läßt.

Auch Johann Christoph Friedrich Bach, der sowohl mit seinem Bruder Carl Philipp Emanuel als auch mit Graun mancherlei Berührungspunkte hatte⁵⁷, kommt als Bearbeiter wegen seines gänzlich abweichenden Stils der Choralsätze nicht in Frage.

Wilhelm Friedemann Bach ist der Erbe der Partitur der Kantate 127 und wäre aus stilistischen Gründen als Bearbeiter denkbar, obgleich er den Choral „Christus, der uns selig macht“ offenbar niemals in eigenen Kompositionen verwendet hat. Stammt die Bearbeitung von ihm, so wäre sie wahrscheinlich während seiner Organistenzeit in Halle 1746–1764 entstanden; doch ergab eine Anfrage in Halle, daß eine Aufführung des Werkes nicht nachweisbar ist.

Johann Christoph Altnickol muß daher mit großer Wahrscheinlichkeit als Bearbeiter angesehen werden. Wir wissen, daß er als Musiker und Komponist bei Bach in großem Ansehen stand. Eigene Werke scheint er nicht allzuvieler geschaffen zu haben, jedenfalls sind nur wenige erhalten. An geistlichen Kompositionen ist uns aus Handschriften bekannt:

1. „Halleluja, Lob, Preis und Ehr“, Kantate zum Sonntag Trinitatis für 4 Singstimmen, 2 Flöten, 2 Trompeten, Pauken, Streicher und Continuo. Autographe Partitur BB, *Mus.ms. 30087*.
2. Zwei Sanctus für 4 Singstimmen und Orgel. Autographe Partitur, datiert 1748, BB, *Mus.ms. autogr. Altnickol*.
3. „Frohlocket und jauchzet in prächtigen Chören“, Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis für 4 Singstimmen, 2 Trompeten, Pauken, Streicher und Continuo, Marburg, *Mus.ms. 563*.

⁵⁷ Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 440–444.

4. „Nun danket alle Gott“, Motette für 5 Singstimmen. Partitur in: Marburg, *Mus.ms.* 3090.

Das letztgenannte Werk (= BWV Anh. 164) ist im Neudruck erreichbar⁵⁸, desgleichen eine Motette „Befehl du deine Wege“ und ein „Kyrie“⁵⁹.

Leider bietet keines dieser Werke einen überzeugenden Beweis dafür, daß Altnickol der Bearbeiter von „W“ war.¹ Erwähnenswert ist allenfalls, daß seine Motette „Befehl du deine Wege“, *F*-Dur (4/4), für 4 Singstimmen, alle 12 Strophen der Dichtung Paul Gerhards (EKG 294) verwendet; vier davon (1, 6, 9, 12) behalten die herkömmliche Liedweise („Herzlich tut mich verlangen“) bei, drei Strophen (4, 8, 11) sind als Terzett vertont und eine Strophe (10) sogar als vierstimmiges Rezitativ. Tonart, Takt und Satztypus wechseln von Strophe zu Strophe. Strophe 1 bringt die Liedweise als *cantus firmus* im Sopran, die übrigen Stimmen sind in einfacher Motettentechnik hinzugefügt. Die Harmonie erinnert an Bach, zeigt jedoch eine Steifheit ähnlich der der in Grauns Passionskantate eingefügten Choräle.

Unbeantwortet bleibt auch die Frage nach dem Abhängigkeitsverhältnis zwischen „W“ und „F“, deren Erörterung hier zu weit führen würde. Es liegt nahe, in „W“ die frühere Fassung zu sehen, da sie weniger textliche Änderungen gegenüber „E“ aufweist als „F“; doch möchte man annehmen, daß keine der beiden Bearbeitungen ohne Heranziehung von „E“ entstanden ist. Es wäre daher auch möglich, daß „W“ und „F“ auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, – eine Frage, die wohl nur nach Auffindung weiterer Textbücher oder Musikhandschriften zu klären ist.

* * *

Die Erkenntnis, daß „Wer ist der, so von Edom kömmt“ nicht, wie bisher angenommen, durchweg von Graun stammt, sondern als Pasticcio anzusehen ist, beweist, daß Grauns Kompositionen, sein Stil und seine stilistische Entwicklung bisher noch nicht hinreichend bekannt sind.

Sie beweist auch, daß wir noch mehr Monographien mit thematischem Index brauchen, als wir bisher besitzen. Endlich wird auch klar, daß die Form des geistlichen Pasticcio – oder auch die Überarbeitung – durchaus gebräuchlich war und daß wir daher bei der Zuweisung von Kompositionen jener Zeit auf der Hut sein müssen. Wir dürfen hoffen, daß sich auch in anderen Pasticci solcher Art noch diese oder jene Komposition Bachs entdecken ließe. Hier könnte eine gewissenhafte Durchsicherung der aus Carl Philipp Emanuels Sammlung stammenden Werke zum Erfolg führen. Gewiß ist die darin enthaltene Musik der Familie Bach bereits durchforscht, und man weiß, daß Emanuel selbst in seinen geistlichen Werken zahlreiche Anleihen gemacht hat. Andere Werke der Sammlung jedoch sind noch nicht so vollständig durchgesehen, und manche von ihnen enthalten sicherlich

⁵⁸ Hrsg. von Gottfried Fauck, Leipzig 1952.

⁵⁹ Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jg. 35, Heft 1, Leipzig 1934 (M. Schneider) bzw. Jg. 5, Heft 1, Leipzig 1904 (E. Mandyczewsky).

zumindest Choralsätze und sonstige Spuren von Eingriffen Emanuel Bachs, wie man sie auch in anderen Werken Grauns aus dieser Sammlung findet. Altnickol müßte als Komponist erforscht werden. Falls er „W“ bearbeitet hat, könnte er auch andere Überarbeitungen vorgenommen haben. Wenn Emanuel Bach die hier behandelte Handschrift aus Altnickols Nachlaß erhalten hat, so erhielt er möglicherweise auch andere seiner Handschriften. Sie zu finden könnte, wenn auch wohl nicht ohne Schwierigkeiten, so doch lohnend sein.

Nach Abschluß der vorliegenden Arbeit wurde der Verfasser noch auf eine Notiz Bitters (*J. S. Bach*, 2. Aufl., Bd. III, Berlin 1881, S. 272, Anm.) aufmerksam, nach der sich auf der Thomasschule zu Leipzig u. a. folgendes Manuskript befunden hat:

Ein Oratorium Passionale von Graun (in den Jahren 1725 bis 1735 zu Braunschweig componirt), in welchem Titel und Angabe der Instrumente, Correcturen und einzelne Zusätze, sowie am Schluss

- a. die Ueberschrift des Recitativs und zweier Arien des Appendix,
 - b. die Ueberschrift, Noten und Text eines Chorals, der muthmaasslich von Bach dazu gesetzt war,
- unzweifelhaft von seiner Hand herrühren.

Tatsächlich nennt auch Eitners Quellenlexikon IV, 347, Sp. 2, eine Partitur von „E“ im Besitz der Thomasschule; um diese dürfte es sich also bei Bitters Mitteilung handeln. Leider ist diese Partitur Kriegsverlust (frdl. Mitteilung der Thomasschule vom 3. 9. 1960), so daß eine Überprüfung, inwieweit das Werk durch Bachs Eingriffe (etwa in Richtung auf die Fassung „W“ hin) verändert wurde, heute nicht mehr möglich ist.

JOHANN CHRISTOPH RITTER (1715-1767)

ein unbekannter Schüler J. S. Bachs, und seine Abschrift
(etwa 1740) der „Clavier-Übung“ I/II

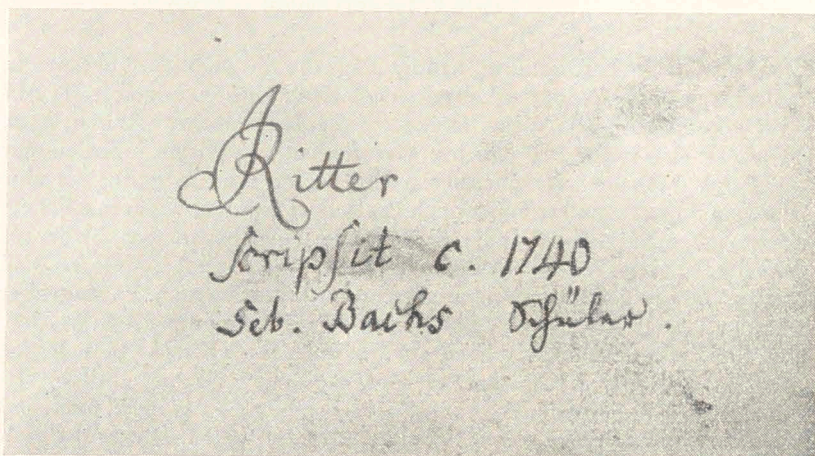
Von Erwin R. Jacobi (Zürich)

Selten ist in der Bachforschung heutigentags die Möglichkeit, über eine in der Fachwelt unbekannt, zu Lebzeiten des Komponisten angefertigte Abschrift von bedeutenden seiner Werke erstmals berichten zu können; noch seltener ist es, wenn bei gleicher Gelegenheit ein bisher unbekannter Schüler des Meisters als Schreiber nachgewiesen werden kann; als eine glückliche Fügung muß es schließlich bezeichnet werden, wenn in solchem Zusammenhang derselbe Schüler als Schreiber einer berühmten, bisher als anonym geltenden Abschrift festgestellt wird. All dies trifft in unserem Fall zu und soll im folgenden zusammenfassend mitgeteilt werden. Es kann aber in diesem Rahmen keine endgültige Antwort auf die Frage gegeben werden, ob und inwieweit die im Notentext des neu aufgefundenen Ms. enthaltenen Abweichungen von Bachs eigenen Druckausgaben als authentisch, das heißt als vom Komponisten selber stammend betrachtet werden können und ferner, aus welcher Phase seiner Arbeit an diesen Werken. Dies sollte vielmehr in den betreffenden, bereits in Vorbereitung befindlichen Bänden der NBA geschehen, deren Herausgeber die gesamte Quellenlage der jeweiligen Werke zu verarbeiten haben, unter Berücksichtigung der im vorliegenden Bericht enthaltenen Tatsachen.

Herkunft und Beschreibung des Ms.

Das genannte Ms. wurde Anfang 1963 vom Verfasser erworben. Es stammt aus französischem Privatbesitz, nämlich aus der Sammlung von Jeanne Chasle, Tänzerin an der Pariser Oper († 1930), deren Sohn und einziger Erbe († 1960) es im Jahre 1955 einem Pariser Händler verkauft hatte. Geschrieben auf dickes Papier in Querformat (29×24 cm), enthält das Ms. in einer sehr klaren und gut erhaltenen Handschrift (siehe die Reproduktion einer Probe) auf 74 Seiten die vollständige ClÜ I (Sechs Partiten, BWV 825-830) sowie, auf 28 separat paginierten Seiten, die vollständige ClÜ II (Italienisches Konzert, BWV 971, und Partita in h-Moll, sogenannte Französische Ouverture, BWV 831). Die auf besonderen Blättern aufgeführten Werktitel lauten: *Clavier Übung | gefertigt | von | Johann Sebastian Bachen | Hochfürstl. Sächsisch. Weissenfelsischen | würcklichen Capellmeistern, und | Directore Chori Musici Lipsiensis | Erster Theil und: Zweyter Theil | der | Clavier-Übung | bestehend in | einem Concerto nach Italienischen, und Overtur nach Franzischen | Gusto | vor ein | Clavicymbel mit zweyen Manualen | denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung gefertigt | von | Johann Sebastian Bachen | Hochfürstl. Sächs. Weissenfels. Capellmeister | und | Directore Chori Musici Lipsiensis.* In den Werktiteln sind, dem damaligen Gebrauch entsprechend, gotische und lateinische Schrift abwechselnd benutzt. Das Titelblatt des I. Teils enthält rechts unten

die folgende Widmung: „*Seinem lieben Freunde | Louis Brassin | zur Erinnerung | Aug. Kömpel | Weimar 18. Sept. 63.*“ Das zweite Blatt, auf dessen Rückseite (verso folio) der Notentext beginnt, enthält auf seiner Vorderseite (recto folio) in der rechten unteren Ecke folgenden Vermerk:



Bei dem Namenszug sind die drei Großbuchstaben J, C und R monogrammartig so ineinander verschlungen, daß die beiden ersten wahrscheinlich als Anfangsbuchstaben von Vornamen aufzufassen sind, so daß wir es also mit einem *J. C. Ritter* zu tun hätten, der das Ms. um 1740 geschrieben hat und Bachs Schüler war. Der zweizeilige Vermerk unter dem Namen scheint (aufgrund der Tintenfarbe) später und möglicherweise von anderer Hand hinzugefügt worden zu sein, aber jedenfalls noch in derselben Epoche. Am Ende des Ms. befinden sich neun leere Blätter.

Das Ms. ist in einen braunen Ganzledereinband gebunden, der goldene Rückenverzierungen in der Art des 18. Jahrhunderts hat sowie ein rotes Rückenschild mit dem französischen Titel *Pieces de Clavecin*. Die Enden der Heftbünde des Buches wurden nach der üblichen französischen Bindetechnik durch die Deckel gezogen, was die Erhöhungen auf den Außenseiten des Deckels, unmittelbar neben den Rückenbünden, erkennen lassen. Dagegen wurden die Enden der Heftbünde nach dem Heften des Ms. auf die Vorsatzblätter geklebt, wodurch innenseitige Erhöhungen entstanden sind. Auf jeder Deckelinnenseite sind zwei Vorsatzblätter übereinandergesetzt, je ein älteres und ein neueres Papier. All dies läßt vermuten, daß unser Ms. in einen Einband umgebunden wurde, der ursprünglich zu einem anderen Inhalt gehörte¹.

¹ Diese Feststellungen und Vermutungen stammen aus einem Gutachten des bekannten Zürcher Buchbinders Th. Henningsen vom November 1963, der den Band im Auftrag des Verfassers einer genauen Prüfung unterzogen hatte.

Bei einem Vergleich des Notentextes unseres Ms. mit den vom Komponisten selber zum Druck gegebenen letzten Ausgaben von 1731 (I. Teil) und von 1735 (II. Teil) ist eine größere Anzahl von Abweichungen festzustellen, die sich in vier Gruppen einteilen lassen: A. Abweichungen in der musikalischen Schreibweise (Notation), B. Abweichungen in der Schreibweise der Worte (Namen, Tempo- und Charakterbezeichnungen der Stücke), C. akustisch wahrnehmbare Abweichungen bei gleichen Noten und D. akustisch wahrnehmbare Abweichungen durch verschiedene Noten. Es ist klar, daß für die musikalische Bewertung des Ms. vor allem die hörbaren Abweichungen der beiden letzten Gruppen wichtig sind, im Gegensatz zu den Unterschieden der beiden ersten Gruppen.

Die Widmung des Ms.

Bevor wir an die Beantwortung der beiden wichtigsten, aus den obigen Feststellungen sich ergebenden Fragen herangehen, nämlich nach der Person des Schreibers (J. C. Ritter) und nach dem musikalischen Wert der Abweichungen im Notentext, wollen wir die bereits erwähnte Widmung näher untersuchen. August Kömpel, der das Ms. im Jahre 1863 seinem Freunde Louis Brassin zum Geschenk machte, lebte von 1831 bis 1891, war Violinist, einer der besten Schüler Spohrs und wirkte seit 1863 als Konzertmeister in Weimar. Louis Brassin (1840–1884) war belgischer Komponist und Pianist². Es ist denkbar, wenn nicht sogar wahrscheinlich, daß L. Brassin es war, der während seiner Amtszeit am Brüsseler Konservatorium (ab 1869) das Ms. in den oben beschriebenen französischen Ledereinband ein- bzw. umbinden ließ. Nicht nachweisbar, aber auch wenig bedeutungsvoll sind die Umstände, unter denen das Ms. aus dem Besitz L. Brassins dann schließlich in die Hände der Tänzerin J. Chasle gelangte. – Aufgrund persönlicher Mitteilungen des Herrn H. Homburg von der Spohr-Gesellschaft in Kassel an den Verfasser ist als nahezu sicher anzunehmen, daß A. Kömpel seinerseits das Ms. von seinem Mäzen, dem hochgebildeten Forkel-Schüler Christian Friedrich Lueder erbt, der ein Intimus von Spohr war und ohne Leibeserben 1861 in Katlenburg bei Northeim (Harz) starb. Lueder war ein großer Bach-Verehrer, sammelte selber Werke der Bach-Familie und hatte Kömpel als Erben für seinen musikalischen Nachlaß vorgesehen. Er war es auch, der als erster Kömpel Bachwerke (die Sonaten für Violine Solo) studieren ließ und selber ihn im Klavierspiel unterrichtete³. Über mögliche Beziehungen zwischen Lueder und Ritter, dem Schreiber des Ms., oder über die Umstände, unter welchen das Ms. in den Besitz Lueders gelangte, konnte bisher nichts Genaueres nachgewiesen werden, wenn auch gewisse Vermutungen bestehen (siehe Seite 48).

² Siehe über diese beiden, zu ihrer Zeit berühmten Musiker die betreffenden Artikel in J.-F. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Supplément von A. Pougin, und in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (5. Auflage).

³ Siehe über Chr. Fr. Lueder: Herfried Homburg, *Louis Spohr und die Bach-Renaissance*. In: BJ 1960, S. 65ff. Lueder war weithin im Harz als Musikenthusiast bekannt.

Der Schreiber des Ms.

In der Liste der bisher bekannten Namen von 81 gesicherten sowie 6 möglichen Schülern JSBs ist Ritters Name nicht enthalten, ebenso nicht in der Liste der Alumnen der Thomasschule zu Bachs Zeit⁴. Dagegen finden sich im 18. Jahrhundert bei J. Adlung (*Anleitung zu der musikalischen Gelabrtheit*, 1758, S. 720) und bei E. L. Gerber (*Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 1792), Eintragungen über einen Johann Christoph Ritter, der Organist in Clausthal (Harz) war und um die Jahrhundertmitte in Nürnberg drei Sonaten, *denen Liebhabern des Claviers verfertigt*, herausgegeben hat. Ähnliche Eintragungen bringen im 19. Jahrhundert A.-E. Choron – F. Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens*), E. L. Gerber (*Neues Hist.-Biogr. Lexikon der Tonkünstler*, 1813), F.-J. Fétis (*Biographie universelle*) und H. Mendel – A. Reißmann (*Musikalisches Conversationslexikon*) sowie im 20. Jahrhundert R. Eitner (*Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*; hier wird noch die Marktkirche zu Clausthal als engerer Wirkungsort des Organisten Ritter genannt) und W. Wolffheim (Versteigerungskatalog, 1928). In modernen Nachschlagewerken finden sich keinerlei Eintragungen über diesen J. C. Ritter mehr (auch keine Hinweise auf ihn), wohl aber wird seine Sonaten-Ausgabe angeführt in L. Hoffmann-Erbrechts Artikel über den Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner (Acta Musicologica, Vol. XXVI, 1954, S. 121), bei dem diese Sonaten als *Erster Theil* unter der Verlagsnummer LIV ohne Datum erschienen sind (aufgrund der bekannten Veröffentlichungsjahre vorangehender und folgender Ausgaben bei Haffner läßt sich aber das Veröffentlichungsjahr mit Sicherheit auf 1751 festlegen).

Die Frage, ob der historisch nachgewiesene Organist J. C. Ritter identisch ist mit dem (aufgrund der monogrammartig verschlungenen Unterschrift) gleichnamigen Schreiber des Ms., fand auf die folgende Weise ihre definitive und bejahende Antwort. Eine diesbezügliche Anfrage an den Stadtdirektor der heutigen Bergstadt Clausthal-Zellerfeld (Oberharz, Westdeutschland) gelangte über den Archivverwalter dieser Stadt, Herrn Oberstudienrat H. Lommatzsch, an den derzeitigen Organisten der noch heute existierenden Clausthaler Marktkirche, Herrn Kantor J. Schäfer, der im Verlauf seiner früheren Nachforschungen Orgelakten seiner Kirche bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zurück hatte auffinden können⁵. Darunter befand sich eine Anzahl amtlicher Schriftstücke von und über Ritter, der von 1744 bis zu seinem 1767 erfolgten Tod als Organist an der Marktkirche

⁴ Siehe: Hans Löffler, *Die Schüler Sebastian Bachs und ihr Kreis*. In: *Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik*, 1929/31; derselbe, *Die Schüler Job. Seb. Bachs*, BJ 1953, S. 5ff.; B. Fr. Richter, *Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit*. In: BJ 1907, S. 32ff.

⁵ Die Marktkirche „Zum Heiligen Geist“ ist die größte Holzkirche Deutschlands und besteht in ihrer jetzigen Form seit dem Jahre 1690. Während der Amtszeit J. C. Ritters und unter seiner Kontrolle wurde 1758 von J. G. Eggert eine neue Orgel eingebaut, deren reich geschnitzter Prospekt, ein Werk J. A. Ungers aus Nordhausen, noch heute vorhanden ist.

amtete. Er starb im Alter von 52 Jahren, war also 1715 geboren. Die Unterschriften unter den dem Verfasser in Fotokopie eingesandten drei Schriftstücken aus den Jahren 1746/57 waren aber nicht identisch mit jenem charakteristischen Namenszug im Ms., auch waren keine Notenmanuskripte vorhanden.

Aufgrund erneuter, auf Wunsch des Verfassers durchgeführter Nachforschungen wurden zusätzliche amtliche Schriftstücke Ritters zutage gefördert, darunter drei frühere, aus dem Jahre 1745, mit genau jenem charakteristischen Namenszug, wie er sich in dem Ms. befindet. Dazu war einer Eingabe an den Rat der Stadt ein Notenmanuskript beigelegt, nämlich eine Abschrift des letzten Satzes der Orgel-Partita „Jesu meine Freude“ von J. G. Walther. Die Tatsache, daß Ritter mit dieser (damals bereits gedruckten) Komposition von Bachs Verwandtem und Freund vertraut war, mag als zusätzlicher Hinweis für seine Beziehung zum Bach-Kreis gedeutet werden. Obwohl kein Zweifel an der Identität der Unterschriften aufkommen konnte, war damit noch kein schlüssiger Beweis für die Urheberschaft des Ms. erbracht, da ja möglicherweise der Namenszug auch nachträglich hätte hingesezt worden sein können, im Sinne einer Ex-Libris-Signierung. Daher beauftragte der Verfasser nunmehr Herrn Dr. Max Frei-Sulzer, Leiter des Wissenschaftlichen Dienstes der Stadtpolizei Zürich/Kriminalpolizei, einen genauen Handschriftenvergleich zwischen dem Ms. und insgesamt sieben autographen Schriftstücken (aus der Zeit von 1745 bis 1760) des Clauthaler Organisten Joh. Chr. Ritter durchzuführen, welche zu diesem Zweck von der Kirchenbehörde in Clauthal leihweise zur Verfügung gestellt wurden⁶. Das Resultat dieser Untersuchung ist niedergelegt in einem Gutachten vom 21. August 1963 (5 Seiten Text und 14 Tafeln mit Photogrammen), das mit folgender Zusammenfassung abschließt: „Eine eingehende, nach den Prinzipien des forensischen Schriftvergleichs durchgeführte Analyse hat in allen Punkten bestätigt, daß die Manuskript-Kopie der Clavier-Übung I/II von J. S. Bach von der Hand des Johann Christoph Ritter, Clauthal, stammt, von welchem ausreichendes authentisches Vergleichsmaterial für die Untersuchung zur Verfügung stand.“ Betreffend Ritters Unterschrift konnte festgestellt werden, daß mit zunehmendem Älterwerden die monogrammartige Verschnörkelung sich allmählich vereinfachte, bis schließlich die Anfangsbuchstaben der Vornamen ganz wegfielen – eine im Prinzip auch heute anzutreffende, charakteristische Erscheinung in der Entwicklung von Unterschriften. Trotz mannigfacher Bemühungen konnte bisher nichts über Ritters Herkunft, Geburt, Jugend und Erziehung in Erfahrung gebracht werden, mit einziger Ausnahme jener zeitgenössischen Bestätigung unter seinem Namenszug in unserem Ms., über welche das Schriftgutachten von Dr. M. Frei-

⁶ Die genannte Zürcher Amtsstelle verfügt über einen Stab geschulter Spezialisten sowie über erstklassige Untersuchungseinrichtungen und hatte sich in der internationalen Musikwelt bereits früher ausgezeichnet durch ihre entscheidende Mitwirkung bei der Aufdeckung von Fälschungen auf dem Gebiet des Geigenbaus.

Sulzer sagt: „*Dagegen war es nicht möglich, eindeutig abzuklären, ob auch die später geschriebene Anmerkung über den Zeitpunkt der Anfertigung der Manuskript-Kopie und das Schülerverhältnis zu J. S. Bach von J. C. Ritter selbst stammt. Anhand des Schriftvergleichs muß diese Möglichkeit jedoch offen gelassen werden.*“

Die in Clausthal aufgefundenen Akten erwähnen Ritter erst vom Zeitpunkt seines Amtsantritts als Organist der Marktkirche im Jahre 1744 an (er war damals 29 Jahre alt). Obwohl Ritter von der Stadt besoldet wurde, sind Unterlagen über ihn aus der Zeit vor 1744 weder in den Stadt- oder Kirchenarchiven von Clausthal, noch im Niedersächsischen Staatsarchiv, Hannover, vorhanden; ebenso konnten keinerlei Aktenstücke über seine Anstellung aufgefunden werden.⁷ Aufgrund von Prüfungen der Trau-, Tauf- und Sterberegister in den Kirchenbüchern von Clausthal ist anzunehmen, daß Ritter unverheiratet war. In Leipzig ist sein Name „weder in der Thomaschulmatrikel noch in der Universitätsmatrikel in den fraglichen Jahren zu finden. Das Schülerverhältnis kann also allenfalls rein privater Natur gewesen sein, wofür sich archivalische Belege natürlich nur durch Zufall auffinden ließen“⁸. Wenn also auch die Schülerschaft Ritters bei JSB bisher nicht zusätzlich bezeugt werden konnte, so besteht andererseits doch kein Grund, an ihr bzw. an der Richtigkeit der betreffenden Bemerkung in unserem Ms. zu zweifeln, zumal bei weitem noch nicht alle Schüler Bachs nachgewiesen worden sind. Ritters Alter und die geographische Lage seines Wirkungsfeldes würden jedenfalls gut in das Bild passen, lebten und wirkten als Organisten doch zahlreiche bekannte Schüler Bachs in jenem westlich-nordwestlich von Leipzig gelegenen sächsisch-anhaltischen Raum (Nordhausen, Aschersleben, Bernburg u. a. m.). Nicht uninteressant in diesem Zusammenhang ist vielleicht auch die Tatsache, daß Bernhard Christoph Breitkopf (1695–1777), der Gründer des Leipziger Verlags, aus Clausthal stammt⁹. An dieser Stelle rechtfertigt sich wohl auch ein Rückweis auf den bereits erwähnten Chr. Fr. Lueder, von dem A. Kömpel wahrscheinlich unser Ms. geerbt hat, und dessen Geburtsort Herzberg nur etwa 20 km von Clausthal entfernt liegt. „Als Pächter des säkularisierten Klostersgutes Katlenburg hatte er später ständig in Gieboldshausen, Osterode, Clausthal und den anderen Harzstädten zu tun, tauschte und handelte mit den Bewohnern dieser Ortschaften“¹⁰.

Clausthal, die Wirkungsstätte Ritters, war nicht nur das Zentrum einer der bedeutendsten Bergbauegenden Deutschlands, mit zahlreichen angegliederten Hüttenwerken, sondern in dieser „*Königlich Großbritannischen und*

⁷ Es wurde allerdings keine Nachforschung auf dem Wege einer genealogischen Untersuchung betrieben.

⁸ Zitiert aus einem Schreiben (Juli 1963) des Bach-Archivs Leipzig an den Verfasser.

⁹ Diesen Hinweis verdanke ich dem Bach-Archiv Leipzig.

¹⁰ Zitiert aus einem Schreiben (Februar 1964) von Herrn H. Homburg, Kassel, an den Verfasser. Wie Herr Homburg dem Verfasser auf dessen diesbezügliche Anfrage ferner mitteilte, handelt es sich aber bei der Eintragung unter dem Namenszug Ritters in unserem Ms. keinesfalls um die Handschrift Chr. Fr. Lueders.

Churfürstlich Braunschweigisch-Lüneburgischen freyen Bergstadt“ herrschte im 18. Jahrhundert auch ein reges eigenständiges kulturelles Leben. Die Leitung der Verwaltungsgeschäfte lag in den Händen eines vom regierenden Fürsten eingesetzten Berghauptmanns (siehe die Reproduktion des Titelblatts von Ritters Sonaten-Ausgabe mit seiner Widmung an Gottfried Philipp von Bülow, den damaligen Berghauptmann [1750–65]). Über Ritters 23 jährige Tätigkeit in dieser Stadt sowie über seine beruflichen und charakterlichen Fähigkeiten und Eigenschaften, wie sie während dieser Zeit zutage traten, sind wir aufgrund folgender Unterlagen eingehend unterrichtet:

21 eigenhändige Schriftstücke Ritters, in den Jahren 1745–1762 an den Rat der Stadt gerichtet (Berichte, Beschwerden, Stellungnahmen, Vorschläge und Entwürfe, die sich auf seine Amtsführung als Organist sowie auf seine damit zusammenhängende fachliche Verantwortung für den 1758 erfolgten Einbau einer neuen Orgel beziehen); 2 Schriftstücke des Rates der Stadt an die Berghauptmannschaft aus den Jahren 1755 und 1757, worin Ritter als maßgebend für Auftragserteilung und Dispositionsänderung der neuen Orgel hervorgehoben wird;

1 Konferenz-Protokoll vom Rathaus der Stadt Clausthal (6. Mai 1745), worin u. a. eine Beschwerde über den zu lange währenden Gottesdienst in der Marktkirche behandelt wird: „. . . *Dem Organisten Ritter soll verweisung des bißherigen Unfugs zu Rathaus injungiert (anbefohlen) werden, mit seinen Vorspielen vors Künftige sich in gebührenden Schranken zu halten, bey Vermeidung eines Thalers Strafe vor die Armen auf jeden Contrventions-Fall (Übertretung), welcher sofort von seinem Salario zurückbehalten werden soll . . .*“;

verschiedene Eintragungen über Ritters Besoldung in den zuständigen Kirchenrechnungsbüchern.

Der bei seinem Amtsantritt (1744) erst 29jährige J. C. Ritter zeigte sich aber nicht nur in der Länge seiner Orgel-Vorspiele sicher und selbstbewußt, sondern weit mehr noch in den an seine Vorgesetzten gerichteten schriftlichen Äußerungen, worin er vor allem auch eine sehr große Kenntnis und Erfahrung auf dem Gebiete des Orgelbaus an den Tag legte. Dabei sind seine Schriftsätze oft gewürzt mit Ironie und Humor. So etwa, wenn Ritter seiner Bitte nach einer Reparatur der alten Orgel dadurch Nachdruck zu verschaffen suchte, daß er seiner Eingabe an „*Richter und Rath*“ der Stadt als „*Specimen*“ die (auf Seite 47 erwähnte) Abschrift einer Orgelpartita von J. G. Walther beifügte und im Notentext alle diejenigen Noten des im Baß (Pedal) erklingenden Chorals mit roter Farbe notierte, die auf der Orgel „*fehlten*“, und dazu erklärend schrieb: „. . . *werden . . . daraus ersehen, daß es mir bisher mit meinem Spielen ergangen, als einem der Gedanken hat, dem aber hin und wieder einige Wort fehlen, solche mit einander zu verbinden . . .*“, wobei er „*Wort*“ und „*verbinden*“ mit dem gleichen Rot unterstrich.

J. C. Ritters Cembalo-Sonaten (1751)

Um das Bild von Ritters Persönlichkeit nach der fachlichen Seite hin zu ergänzen, schien eine Prüfung seiner so häufig angeführten, im Alter von 36 Jahren veröffentlichten Sonaten¹¹ wünschenswert zu sein. Während das einzige von Eitner (Quellen-Lexikon) nachgewiesene Exemplar sich früher in der BB unter der Signatur O 12 606 befand und heute zu den Kriegsverlusten



Titelblatt der Originalausgabe (1751) von J. C. Ritters Cembalo-Sonaten (Sibley Musical Library, Eastman School of Music, The University of Rochester, N. Y., USA)

gehört¹², konnte aufgrund einer Auskunft der Zentralstelle für die alphabetische Reihe des RISM (Internationales Quellenlexikon der Musik) in Kassel ein Exemplar in der Sibley Music Library der Eastman School of Music, Rochester/N.Y., nachgewiesen werden, welche liebenswürdigerweise dem Verfasser eine Mikrofilmkopie zur Verfügung stellte. Anschließend an das Titelblatt der Ausgabe (siehe die Reproduktion) befindet sich ein längerer, an seinen Landesherrn gerichteter Widmungstext Ritters mit einer im rhetorischen Stil jener Zeit gehaltenen Laudatio des Berghauptmanns. Wie

¹¹ Siehe Seite 46 dieses Artikels.

¹² Laut Mitteilung (vom Mai 1963) des Leiters der Musikabteilung der BB an den Verfasser.

aus der Überschrift des Notentextes hervorgeht, sind alle drei Sonaten „per il Cembalo solo“ geschrieben; ein anscheinend in Aussicht genommener 2. Teil ist offenbar niemals erschienen. Der Notenstich der im Querformat gehaltenen Ausgabe ist sehr schön und sorgfältig ausgeführt. Ein Hinweis auf Ritters Schülerschaft bei JSB findet sich nicht in dem Exemplar der Sibley Music Library. Die folgende Zusammenstellung enthält die Incipits aller Sonatensätze, zusammen mit den jeweiligen Taktzahlen:

Sonata I
Allegro assai



Andante



Presto



1. Teil: 34 Takte
2. Teil: 68 Takte
58 Takte
1. Teil: 27 Takte
2. Teil: 47 Takte

Sonata II
Allegro



Andante



Vivace



1. Teil: 39 Takte
2. Teil: 54 Takte
67 Takte
1. Teil: 25 Takte
2. Teil: 39 Takte

Sonata III
Allegro



Adagio



Vivace



1. Teil: 42 Takte
2. Teil: 58 Takte
56 Takte
1. Teil: 24 Takte
2. Teil: 35 Takte

Die Sonaten gleichen sich in ihrer äußeren Form: jede ist dreisätzig (schnell-langsam-schnell); alle Ecksätze sind zweiteilig, alle Mittelsätze einteilig; der erste Satz ist jeweils der längste. In fast allen Sätzen finden sich häufig die Vorschriften *piano* und *forte*, so charakteristisch für das Spiel auf einem zweimanualigen Cembalo. Inhaltlich sind die Sonaten durchweg interessant und voll guter Einfälle, nicht unähnlich etwa den Sonaten des gleichaltrigen C. Ph. E. Bach aus derselben Zeit. Eine Neuausgabe dieser durchaus per-

sönlich gestalteten und überaus reizvoll zu spielenden Kompositionen empfiehlt sich, handelt es sich doch hierbei um einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Klaviersonate in Deutschland zwischen Barock und Wiener Klassik, einer Stilepoche, die so wichtig für unsere Kenntnis der Entwicklung der klassischen Sonatenform ist.





J. C. Ritters Abschrift der „Clavier-Übung“ I/II

Bereits bei der Beschreibung des Ms. (auf S. 45 des vorliegenden Artikels) wurde kurz hingewiesen auf die Abweichungen zwischen seinem Notentext und demjenigen der Druckausgaben von 1731 bzw. 1735. Der zeitliche Abstand zwischen der Veröffentlichung dieser Ausgaben und der Niederschrift des Ms. (etwa 1740) rechtfertigt die Frage, ob nicht vielleicht gewisse Abweichungen auf Korrekturen zurückgehen könnten, die Bach selber im Laufe der Jahre in sein Handexemplar eingetragen hat, aus welchem dann seine Schüler entsprechende Abschriften anfertigten, so daß wir es in unserem Fall gewissermaßen mit einer späteren Fassung von JSB selber zu tun hätten. Diese Möglichkeit besteht aber nur bei solchen Abweichungen, die eine tatsächliche Verbesserung im Sinne der stilistischen Entwicklung Bachs in ähnlichen Fällen darstellen¹³.

Nach Anfertigung einer genauen Liste aller hörbaren Abweichungen (Gruppen C und D unserer genannten Einteilung) nahm der Verfasser im Winter-Semester 1963/64 die Gelegenheit wahr, die aus einem solchen Vergleich sich ergebenden Fragen gemeinsam mit den Mitgliedern des musikwissenschaftlichen Kolloquiums für Doktoranden an der Universität Zürich (Leitung: Prof. Dr. Kurt von Fischer) zu diskutieren.

Ohne im vorliegenden Rahmen auf die Abweichungen der Gruppe A einzugehen, sei an dieser Stelle jedoch auf einige eigentümliche Abweichungen aus Gruppe B hingewiesen. Während Bach die dritten Sätze der Partiten wie folgt überschrieb: *Corrente* (I), *Courante* (II), *Corrente* (III), *Courante* (IV), *Corrente* (V), *Corrente* (VI) – bezeichnete Ritter diese Sätze: *Courante* (I), *Courante* (II), *Courante* (III), *Courante* (IV), *Corrente* (V), *Corrente* (VI). Dies mag auf eine Flüchtigkeit oder Unkenntnis Ritters zurückzuführen sein, vielleicht aber auch darauf, daß beide Bezeichnungen im mitteldeutschen Raum jener Zeit noch häufig durcheinander gebraucht wurden, und


¹³ „Als Faustregel kann gelten, daß die Entwicklung bei Bach immer vom Einfachere-

zum Komplizierteren geht, also z. B. von  zu  oder von  zu “, wie Dr. Alfred Dürr, Göttingen, sich in einem Brief (Dezember 1962) an den Verfasser im Zusammenhang mit dieser Frage äußerte. Siehe auch des Verfassers Artikel *Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach*. In: BJ 1962, S. 92–93, Abb. 1a und 2; allerdings handelt es sich dort um eine spätere Transposition auf ein anderes Instrument (von Violine auf Cembalo).

daß Ritter gar nicht von einem Exemplar der Druckausgabe, sondern von einer anderen (verschollenen) Quelle abgeschrieben hat¹⁴. Für diese Annahme spricht vielleicht auch, daß Ritter in der I. Partita anstelle von *Menuet 1* und *Menuet 2* die für JSB ungewöhnlichen Bezeichnungen *Menuet avec alternativ* und *alternativ* verwendet¹⁵. Jedenfalls geht aber aus dem gesamten Schriftbild mit großer Deutlichkeit hervor, daß Ritter mit einem Höchstmaß an geistiger, auf die Tätigkeit des Schreibens gerichteter und von Ehrerbietung für den Meister durchdrungener Konzentration an der Niederschrift des Ms. gearbeitet hat¹⁶. In diesem Zusammenhang dürfte auch die Feststellung von Interesse sein, daß in der Fantasia der III. Partita der Takt 60 bei Ritter im ganzen fehlt (es ist der letzte Takt auf S. 23 der Ausgabe von 1731), ohne daß aber dadurch der kompositorische Fluß an dieser Stelle unterbrochen wird oder Fehler gegen die Regeln der harmonischen bzw. melodischen Fortschreitung entstehen; das heißt, daß diese Stelle (merkwürdigerweise) durchaus auch ohne diesen Takt spielbar ist.

Was nunmehr die Abweichungen aus den Gruppen C und D betrifft, so können an dieser Stelle nur einige wenige, zusammenfassende Hinweise gegeben werden, zumal es Sache der Herausgeber der CIÜ I/II in der NBA sein wird, die gesamte Quellenlage dieser Werke aufgrund des bis heute bekannten Materials kritisch darzustellen und zu bewerten. Fragen wir nach den Gründen für solche Abweichungen, so können beispielsweise in Bachs Druckausgaben Fehler des Notenstechers (oder dem Stecher entgangene Flüchtigkeitsfehler aus Bachs eigener Druckvorlage) enthalten sein, die vom Komponisten beim Lesen der Korrekturabzüge übersehen wurden, die aber jeder einsichtige Kopist von sich aus korrigiert hätte, so

¹⁴ Während der Herausgeber der CIÜ in der BG (C. F. Becker) in offener Unkenntnis der stilistischen Unterschiede zwischen „Courante“ und „Corrente“ bei JSB alle 6 Sätze gleichförmig mit „Courante“ überschrieb, verfiel H. Bischoff in seiner Ausgabe (1882) aus denselben Gründen in das entgegengesetzte Extrem und bezeichnete alle 6 Sätze gleichförmig mit „Corrente“. Erst K. Soldan und R. Steglich paßten diese Überschriften wieder den originalen Bezeichnungen des Komponisten an. – Aus einer ähnlichen, auf Unkenntnis des Sachverhalts basierenden Einstellung heraus mißinterpretierten Becker und Bischoff (im Gegensatz zu Soldan und Steglich) den Komponisten zum Beispiel auch im „Tempo di Gavotta“ der VI. Partita insofern, als sie Bach

(im Sinne seiner Zeit durchaus korrekte und verständliche) Notation  korri-

gierten in: , wodurch sie dazu beitrugen, die Frage „Punktierter Rhythmus

gegen Triolen“ auch auf solche Stücke auszudehnen, auf welche sie gar nicht zutrifft (siehe des Verfassers Artikel *Punktierter Rhythmus* in Band III des neuen Riemann-Musik-Lexikons (12. Auflage)).

¹⁵ Die Bezeichnung „Alternativ“ oder „Alternativo“ findet sich in Suiten des 17. und 18. Jahrhunderts für den heute „Trio“ genannten Teil eines Menuetts.

¹⁶ Dieser Charakterzug Ritters wurde von der Zürcher Graphologin Frau Maria Hepner aufgrund einer Untersuchung des Bewegungsablaufs der Handschrift bestimmt.

daß aus einem derartigen Beispiel noch kein weitergehender Schluß auf die quellenmäßige Einordnung unseres Ms. zu ziehen ist. So steht etwa im III. Satz des Italienischen Konzerts, Takt 69, 1. Viertel, im Baß ein *b* in der Ausgabe von 1735 (und ebenfalls in dem etwa 18 Monate später erschienenen Nachdruck der Originalausgabe), das Ritter selbstverständlich in *a* korrigiert hat¹⁷. Umgekehrt sind solche Flüchtigkeitsfehler von seiten des Kopisten denkbar. Auch die zahlreichen Abweichungen in der Hinzufügung bzw. Weglassung von Ornamentzeichen (vor allem für Triller und Morde) können als verhältnismäßig belanglos für die musikalische Bewertung betrachtet werden. Ein Spieler von Werken dieses Schwierigkeitsgrades wußte zu jener Zeit ohnehin, wo solche Ornamente notwendig oder wünschenswert waren und im übrigen behandelte er diese Frage weitgehend *ad libitum*. Ähnliches gilt für Phrasierungsbögen, die Ritter im Vergleich zu Bachs Druckausgaben häufig wegläßt.

In engem Zusammenhang mit der Interpretationsfreiheit jener Zeit stehen noch mehrere andere Abweichungen aus der Gruppe C. So notiert Ritter häufig bei sogenannten Überbindungen keine Haltebögen, zum Beispiel in der Fantasia der III. Partita, Takt 35/36:



oder in der Gigue derselben Partita, Takt 5:



aber es finden sich auch Beispiele für den umgekehrten Fall.

Wahrscheinlich haben sich die Spieler damals bei derartigen Stellen ebenfalls weitgehend von ihrem Gefühl leiten lassen und sich nicht sklavisch an eine bestimmte Vorlage gehalten. Dasselbe kann gesagt werden in Fällen, in denen Bach einer bestimmten Note aus einer Passage von mehreren kurzen Notenwerten wegen ihrer harmonischen Wichtigkeit eine längere Dauer gibt, Ritter dies dagegen unterläßt, wie zum Beispiel in der Allemande der III. Partita, Takt 2, 4. Viertel:



¹⁷ Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Walter Emery, London, der mir noch andere, für meine Untersuchung wertvolle Anregungen und Hinweise gegeben hat, vor allem hinsichtlich der Quellenlage der Clü II. Es sei hier auf folgende Veröffentlichungen von W. Emery über die Quellenlage der Clü I/II und insbesondere über Bachs eigene Korrekturen bzw. Neufassungen verwiesen: *An Introduction to the Textual History of Bach's Clavierübung, Part II*. In: *The Musical Times*, Vol. 92, Nos. 1299/1300, May/June 1951; *Bach's Keyboard Partitas, a Set of Composer's Corrections?*, *ibid.*, Vol. 93, No. 1317, November 1952.

Interessanter sind aber bereits Abweichungen, bei denen etwa im einen Fall gleichförmig notierte Sechzehntel zu punktierten werden oder – umgekehrt – punktierte zu gleichförmigen. Auch hier war es wiederum der Spieler, welcher den Ausschlag bei seiner jeweiligen Interpretation gab. Schon stärker über das Gebiet der Interpretation hinausgehend und in dasjenige der eigentlichen Komposition eingreifend sind etwa rhythmische Änderungen der Art, wie wir sie bei Ritter im I. Satz des Italienischen Konzerts, Takte 13/14 finden:



statt:



In der Gruppe D findet sich außer Hinzufügungen bzw. Weglassungen von Vorzeichen (\sharp , \flat , \natural) eine größere Anzahl von Abweichungen, bei denen es nicht immer leicht ist, ihren musikalischen Wert im Vergleich zu den Versionen in Bachs Druckausgaben eindeutig zu bestimmen. So schreibt Ritter in der Sarabande (von ihm „Sarrabande“ geschrieben) der I. Partita, Takt 5, 1. Viertel:



statt:



was in rhythmischer Hinsicht zwar komplizierter, dagegen in harmonischer Hinsicht (durch das Fehlen der harmoniefremden Vorschlagsnote f') einfacher ist. In der Gigue derselben Partita, Takte 19/20, schreibt Ritter:



statt:



in der Allemande der II. Partita, Takte 17/18 finden wir bei ihm:



statt:



und im Rondeau dieser Partita, Takt 59:



statt:



In der Corrente der III. Partita, Takte 52/53, lesen wir bei Ritter:



statt:



Dies und ähnliches mehr.

Wenn man auf solche Weise die Gesamtheit der Abweichungen eines Stückes durch entsprechende Klassifizierung und Begründung auf die musikalisch wesentlichen reduziert, so bleibt schließlich eine gewisse Anzahl von Unterschieden übrig, über deren Herkunft und inneren Wert eine Diskussion im einzelnen sinnvoll ist. (Beispielsweise enthält die Fantasia der III. Partita von insgesamt 16 Abweichungen der Gruppen C und D nur 4 solche Unterschiede¹⁸.)

¹⁸ Nach Ansicht des Verfassers wäre es wünschenswert, wenn in Zukunft Autoren von Kritischen Berichten zu wissenschaftlichen Neuausgaben von Kompositionen des Barocks die Abweichungen zwischen verschiedenen Versionen, Ausgaben oder Manuskripten nicht nur mechanisch Takt für Takt mitteilen, sondern darüber hinaus sich bemühen würden, sie auch zu gliedern und die einzelnen Haupt- und Untergruppen auf ihre Bedeutung hin zu untersuchen und zu bewerten. Der Verfasser würde es begrüßen, wenn seine, für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung aufgestellte Klassifizierung in diesem Sinn als Anregung für zukünftige Arbeiten dienen könnte. Vor allem dürfte es in jedem Falle wichtig sein, zu unterscheiden zwischen Abweichungen, die in erster Linie mit der Interpretation zusammenhängen und solchen, die an die eigentliche Komposition rühren. „... Methodisch bedeutet das, die musikalische Schrift in ihrem Verhältnis einerseits zur Komposition, andererseits zum Erklingen, zur Aufführung zu verstehen...“ (Dr. R. Schlötterer, München, im Symposium über *Musikwissenschaftliche Methode und musikalische Praxis*, Kongreß-Bericht IGMW Salzburg 1964, Band II, 1965).

Ohne – wie bereits eingangs erwähnt – einer endgültigen Bewertung solcher „diskussionswürdigen“ Abweichungen an dieser Stelle vorgreifen zu wollen, kann aber doch bereits im derzeitigen Stadium der Forschung die Meinung geäußert werden, daß unser Ms. vielleicht nicht direkt auf Bachs Druckausgaben, sondern möglicherweise auf eine andere, handschriftliche (verlorene) Quelle zurückgeht, wie auch schon in anderem Zusammenhang angedeutet wurde (S. 53). Zu der gleichen Ansicht gelangte auch W. Emery, London, aufgrund seiner eingehenden Untersuchung der CIÜ II in unserem Ms.¹⁹, „Tatsächlich gibt es zahlreiche Abschriften der Originaldrucke Bachscher Werke. Ich möchte annehmen, daß der Hauptgrund dafür der hohe Preis des Druckes war. Ein Schüler war damals gewöhnt, sich seine Unterrichtsliteratur durch eigenes Abschreiben zu erwerben; das war damals ebenso selbstverständlich wie heute z. B. noch das handschriftliche Führen von Kollegheften bei Studenten. Ich glaube, ein Klavierschüler Bachs mit einem Originaldruck der Klavierübung unter dem Arm wäre etwas Außergewöhnliches gewesen“²⁰. Um diesen Gedanken-gang im einzelnen weiter zu verfolgen, wurden Bachs eigene frühere Fassungen der Partiten III und VI in seinem Klavierbüchlein (1725) für AMB sowie die von AMB niedergeschriebene frühere Fassung (in c-Moll) der Französischen Ouverture im Konvolut *P 226* (BB/Berlin) zum Vergleich herangezogen, ferner alle sonstigen bekannten Abschriften aus jener Zeit, und zwar: aus Marburg die Handschriften *P 212*, *P 215*, *P 218*, *P 295*, *P 495*, *P 527*, *P 574*, *P 643*, *P 672*, *P 804*, *P 949*, *P 1069* und *P 1070*; aus der BB (Berlin) die Handschrift *Mus. ms. 30196*; aus der Musikbibliothek der Stadt Leipzig die Handschrift *Ms 8* und aus der Public Library Boston die Handschrift *M. 200.12*. Die genannten Bibliotheken lieferten dem Verfasser in liebenswürdiger Weise die notwendigen Mikrofilme. Mit Ausnahme von *P 215* enthalten alle aufgeführten Handschriften nur Teile aus der CIÜ I/II, die genannten Sammelbände der BB in den meisten Fällen sogar nur einige Stücke aus einzelnen Partiten. Bei der Mehrzahl dieser Handschriften sind als Schreiber oder als Vorbesitzer Schüler Bachs oder sonstige der Bach-Familie nahestehende Persönlichkeiten nachgewiesen, nämlich: J. F. Agricola, J. Chr. Altnickol, J. P. Kellner, J. Ph. Kirnberger, J. N. Mempel, J. Chr. Oley und J. G. Preller sowie J. N. Forkel, Hartung, Michel und J. Ringk²¹. Außer unserem Ms. enthält als einzige andere zeitgenössische Handschrift *P 215* ebenfalls die vollständige CIÜ I und II (zusätzlich der Allemande aus der II. Französischen Suite, BWV 813). Während die Prü-

¹⁹ Laut einer persönlichen Mitteilung (Mai 1963) an den Verfasser.

²⁰ Zitiert aus dem in Fußnote 13 genannten Schreiben (Dezember 1962) von Dr. Alfred Dürr, Göttingen, an den Verfasser.

²¹ Siehe für die Handschriften der BB: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 (= Heft 2/3 der *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg); *Ms 8* (Leipzig) enthält die Partiten II, IV, V und VI und stammt aus dem Besitz von J. N. Mempel und von J. G. Preller; *M. 200.12* (Boston) enthält das Italienische Konzert und stammt aus dem Besitz von J. Chr. Oley.

fung aller anderen erwähnten Handschriften und der in ihnen enthaltenen Abweichungen nichts von Belang im Hinblick auf unser Ms. ergab, fanden sich in *P 215* fast sämtliche Abweichungen zwischen ihm und den Druckausgaben Bachs in der gleichen Form wieder, nicht nur diejenigen im Notentext (einschließlich der Auslassung von Takt 60 in BWV 827, 1. Satz – siehe S. 53), sondern auch diejenigen der Gruppe B (siehe S. 52). Darüber hinaus ließ sich eine Anzahl auffällig ähnlicher Schriftmerkmale in beiden Handschriften feststellen (siehe beispielsweise die Ausführung der Ziffer 2 bei Taktangaben und Seitenzahlen in den Reproduktionen zweier entsprechender Probeseiten).

J. C. Ritter als Schreiber von P 215

P. Kast gibt auf Seite 14 seines erwähnten Buches (siehe Fußnote 21) zu *P 215* an: „Schreiber unbekannt, Mitte 18. Jahrhundert“; auf Seite 140 weist er *P 215* einer Gruppe von Handschriften zu, deren Entstehungszeit angegeben wird mit: „2. Hälfte 18. Jahrhundert“ und dem Zusatz: „in einzelnen Fällen möglicherweise noch vor 1750 entstanden“²². Die Handschrift stammt aus dem Besitz eines gewissen Hartung (Mitte 18. bis Anfang 19. Jahrhundert; die Anfangsbuchstaben seiner Vornamen auf dem Titelblatt von *P 215* sind wegen ihrer monogrammartigen Verschlingung mit dem „H“ von „Hartung“ schwer zu entziffern); in Thüringen und Umgebung gab es Orgelbauer dieses Namens, und ein J. M. Ch. Hartung (möglicherweise der zuvor genannte), Freund von J. Chr. Oley, lebte 1761 in dessen Geburtsort Bernburg, im Raum zwischen Leipzig und Clausthal gelegen (siehe S. 48). Unter den gegebenen Umständen beschloß der Verfasser, Herrn Dr. M. Frei-Sulzer (Zürich) um eine weitere Untersuchung zu bitten, nämlich um einen Handschriftenvergleich zwischen unserem Ms. und *P 215* (siehe S. 47). Das Ergebnis dieser Untersuchung ist in einem Ergänzungsgutachten vom 31. Dezember 1963 niedergelegt (7 Seiten Text und 17 Tafeln mit Photogrammen), das mit folgender Zusammenfassung abschließt: „Eine eingehende, nach den Prinzipien der forensischen Schriftvergleichung durchgeführte Analyse hat ergeben, daß die Marburger Manuskript-Kopie der Clavierübung I/II von J. S. Bach (*P 215* Mbg) ebenso wie die Manuskriptkopie der gleichen Clavierübung im Besitze von Herrn Dr. E. R. Jacobi, Zürich, von der Hand

²² H. Bischoff führt in seiner Ausgabe (Steingräber, später Kalmus) *P 215* als Quelle „B“ unmittelbar hinter Bachs eigenen Druckausgaben („A“) als wichtigste aller Manuskript-Quellen an; K. Soldan bemerkt im Vorwort seiner Peters-Ausgabe zu dieser Handschrift: „vermutlich von einem der Söhne Bachs geschrieben“. Hierzu äußerte sich Dr. P. Kast in einem persönlichen Schreiben (Oktober 1963) an den Verfasser wie folgt: „Letztere These [von K. Soldan] läßt sich nach dem neuesten Stand der Handschrift-Forschung um Bach wohl nicht mehr halten. Doch glaube ich, daß der Kopist in sehr naher Beziehung zu Bach oder seinem Hause gestanden hat. Daß er Schüler J. S. Bachs war, ist durchaus möglich, und daß die Handschrift noch zu Lebzeiten Bachs geschrieben wurde, kann man nicht ausschließen...“

des Johann Christoph Ritter, Clausthal, stammt. Auf Grund der Schriftmerkmale dürfte sie nach 1755 entstanden sein.“ Die Datierung „nach 1755“ wurde ermöglicht aufgrund eines Vergleichs mit den für das erste Gutachten herangezogenen, in Clausthal befindlichen Schriftstücken Ritters aus den Jahren 1745–1762.

Das im Besitz des Verfassers befindliche Ms. stellt somit die einzige bisher bekannte Abschrift der vollständigen ClÜ I und II dar, die zu Lebzeiten von JSB (etwa 1740) angefertigt wurde. Die in Marburg befindliche Handschrift *P 215* dagegen ist eine Kopie, die J. C. Ritter im ersten oder zweiten Jahrzehnt nach Bachs Tode von unserem Ms. angefertigt hat, offenbar in Ausführung eines ihm (von Hartung?) erteilten Auftrags. Die seltenen Abweichungen im Notentext von *P 215* im Vergleich zu unserem Ms. bestehen mehrheitlich in Angleichungen an den Text der Druckausgaben, einige aber stellen wiederum neue Versionen dar. Die ungewöhnliche Tatsache, daß J. C. Ritter die umfangreichen Werke der vollständigen ClÜ I und II zweimal mit großer Sorgfalt abgeschrieben hat – zuerst vor seinem Amtsantritt in Clausthal als junger Mann von etwa 25 Jahren, danach als wohlbestallter Organist im fünften Jahrzehnt seines Lebens –, könnte damit erklärt werden, daß Ritter an zusätzlichen Einnahmen durch Kopierarbeit interessiert war, ähnlich wie zahlreiche andere Musiker seines Standes in jener Zeit. Das Schriftbild von *P 215* zeigt jedenfalls, im Gegensatz zu unserem Ms., deutliche Merkmale einer Auftragsarbeit (mit oder ohne finanzielles Entgelt), wenn auch die Verbundenheit des Schreibers mit dem Werk klar ersichtlich ist²³.

Den Ausklang unseres Berichts möge folgende unerwartete Bestätigung der Urhebererschaft Ritters von *P 215* bilden. Im Januar 1964 teilte Dr. A. Dürr (Göttingen), von einer Reise nach Marburg zurückgekehrt, dem Verfasser mit, daß die Innenseite des vorderen Einbanddeckels von *P 215* mit Ritter signiert sei. Die Mikrofilmaufnahme der „vollständigen“ Handschrift *P 215* im Besitz des Verfassers enthielt diese Deckelinnenseite nicht! Eine Rückfrage bei dem Verwalter der Musikalienbestände in Marburg ergab, daß diese Deckelinnenseite bei der Herstellung des Mikrofilms aus Versehen nicht mit aufgenommen worden war. Sie enthält in der rechten unteren Ecke die klare Signatur Ritters (und in der Mitte den Stempel der „Bibliotheca Regia Berolinensis“). Der Namenszug enthält wiederum die Anfangsbuchstaben beider Vornamen, jedoch in anderer Form als in unserem Ms.: das J ist quer durch den oberen Teil des R gelegt, das C als Teil in der von links anschwingenden oberen Schleife des R enthalten. Offenbar wurde dieser Vermerk Ritter von anderen Benutzern der Handschrift übersehen, insbesondere von Dr. P. Kast bei der Vorbereitung zu seinem (in Fußnote 21 erwähnten) Buch; oder er wurde zwar gesehen, aber nicht als bedeu-

²³ Diese Beurteilung stammt, ebenso wie die charakterologische Bestimmung des Schriftbildes unseres Ms., von der Zürcher Graphologin Frau M. Hepner (siehe Fußnote 16).

11.

Partita 2^{da}

Symphonia

Grave

Andante

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the number '11.' is written. Below it, the title 'Partita 2da' is written in a cursive hand. The first two staves of music are labeled 'Symphonia' and 'Grave'. The third staff is labeled 'Andante'. The notation includes various rhythmic values and rests, typical of 17th-century manuscript notation. The page is numbered '60' at the top left and 'Erwin R. Jacobi' at the top right.

ii. *Partita 2^a* J. S. Bach.

Symphonia

trave

rondante

Probeseite (vgl. die gegenüberstehende Abb.) aus der von J. C. Ritter nach 1755 angefertigten Abschrift (Marburg, *Mus. ms. Bach P 21 f*)

tungsvoll für die Handschrift betrachtet, da ja der Name „Ritter“ in der Bachforschung bisher völlig unbekannt war²⁴.

Nach Abfassung dieser Arbeit wies mich Herr H.-J. Schulze, Leipzig, in seinem Schreiben vom 25. 12. 1965 auf folgende interessante und in Anbetracht der spärlichen zeitgenössischen Angaben über J. C. Ritter erwähnenswerte Tatsache hin: In seiner *Anweisung, wie man Claviere, Clavecins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne, . . . Zweyte vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, 1757. bey Job. Gottlob Immanuel Breitkopf* nennt Barthold Fritz auf S. 25 bis 32 die Empfänger seiner Klavier-Instrumente (1721–1757). Hier taucht in den Jahren 1750–1756 zehnmal der Name des Clausthaler Organisten Ritter auf, mehrheitlich als Empfänger von Instrumenten „in Commißion“. Außerdem lieferte Barthold Fritz im gleichen Zeitabschnitt noch 15 weitere Instrumente an namentlich aufgeführte Personen in Clausthal, aber ohne Nennung von Ritters Namen. In allen Fällen handelt es sich um Klavichorde, vorwiegend um kleinere (ca. 4 Oktaven) und gebundene. Barthold Fritz (1697–1766) lebte in Braunschweig und war ein zu seiner Zeit weit über die Grenzen seiner Heimat berühmter Erbauer von Tasteninstrumenten (vgl. MGG Bd. 4, Sp. 975/976).

²⁴ Der aufrichtige Dank des Verfassers sei allen denjenigen zum Ausdruck gebracht, die mit Rat oder Tat beteiligt waren an den erwähnten Untersuchungen, insbesondere den Damen M. Ch. Ganz (Paris) und M. Hepner (Zürich) sowie den Herren Dr. A. Dürr (Göttingen), W. Emery (London), Prof. Dr. K. von Fischer (Zürich) und den Mitgliedern seines musikwissenschaftlichen Doktoranden-Kolloquiums an der Universität Zürich (Wintersemester 1963/64), Dr. M. Frei-Sulzer (Zürich), Th. Henningsen (Zürich), Dr. A. van Hoboken (Ascona), H. Homburg (Kassel), dem Bach-Archiv Leipzig und Kantor J. Schäfer (Clausthal-Zellerfeld).

Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens

Von Werner Neumann (Leipzig)

Das Parodieverfahren ist schon lange als eine der interessantesten Erscheinungsformen der Bachschen Kompositionstechnik erkannt¹.

In jüngster Zeit ist es zu einem Lieblingsobjekt der quellenkritischen Werkforschung geworden. In seinen Ausmaßen scheint es indes noch längst nicht exakt bestimmbar. Daß es in der Bachforschung noch immer eine stark unterschiedliche Einschätzung hinsichtlich seiner Wichtigkeit für das Gesamtchaffen erfährt, mag in der Schwerüberschaubarkeit und differenzierten Mannigfaltigkeit des verzweigten Problemkomplexes begründet sein. Es sei deshalb zunächst eine systematische Darstellung aller bekannten Parodiebezüge in klassifizierender Anordnung versucht.

Bekanntlich verlaufen Bachs Parodievorgänge in verschiedenen Richtungen und Schichten: einerseits entweder innerhalb des geistlichen Bereichs oder innerhalb des weltlichen Bereichs oder im Wechsel von diesem zu jenem, und andererseits entweder innerhalb des Vokalbereichs oder im Wechsel zwischen Instrumental- und Vokalbereich.

Bei den parodiebezogenen Texten kann es sich beiderseitig um freie Dichtungen in Rezitativ- und Arienform oder einseitig um liturgische Texte oder Bibelprosa handeln. Hinsichtlich der Kompositionsform reicht die Variantenskala von nahezu unveränderter Wiederverwendung bis zur beträchtlichen Umgestaltung, die fast einer Neuschöpfung gleichkommen kann.

Als parodiefähige Formen erscheinen Arie, Chorsatz und Rezitativ in abnehmender Anteiligkeit. Hierbei ist zu beachten, daß ein im Textdruck als „Aria“ bezeichneter Satz eine Vertonung in Chorsatzform nicht ausschließt. Innerhalb der Rezitativgruppe handelt es sich weit mehr um *Accompagnato*- und *Ariososätze* als um reine *Seccorezitative*.

Nicht zu erfassen ist in der Übersichtsliste das wechselnde Wertverhältnis innerhalb der Parodiepaare. Zwischen den extremen Möglichkeiten, daß die Parodie gegenüber dem Urbild einerseits als künstlerische Wertsteigerung im Sinne einer bessernden Überarbeitung und andererseits als deutliche

¹ An maßgeblicher Literatur sei genannt:

Arnold Schering, *Über Bachs Parodieverfahren*. In: BJ 1921, S. 49–95; ders., *Kleine Bachstudien*. In: BJ 1933, S. 30–70.

Friedrich Smend, *Job. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten vom 1. Sonntag im Advent bis zum Epiphaniastag* (1948), S. 5–26; ders., *Bachs Markus-Passion*. In: BJ 1940–1948, bes. S. 15–26; ders., *Bachs Himmelfahrts-Oratorium*. In: Bach Gedenkschrift 1950, Zürich 1950, S. 42–65.

Alfred Dürr, *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke*. In: BJ 1956, S. 93 bis 104.

Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*. Diss. Tübingen 1956 (Maschinenschr.).

Walter Blankenburg, *Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium Johann Sebastian Bachs*. In: Musik und Kirche, 32. Jg., 1962, S. 245–254.

Wertminderung im Sinne einer situationsbedingten Notlösung erscheint, liegt eine Skala mannigfaltiger Einzellösungen. Unsere Liste läßt innerhalb geschlossener Kantatenparodien die mit gleichem Text übernommenen Einzelsätze unberücksichtigt.

Übersicht über die Parodievorkommnisse Erläuterungen und Abkürzungen

Die Numerierung der Werke durch arabische Ziffern folgt dem Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), die Numerierung durch römische Ziffern dagegen dem Handbuch der Kantaten J. S. Bachs, 3. Auflage 1966. Hiernach bedeutet:

- I = „Auf, süß entzückende Gewalt“
- II = „Es lebe der König, der Vater im Lande“ (BWV Anh. 11)
- III = „Froher Tag, verlangte Stunden“ (BWV Anh. 18)
- IV = „Frohes Volk, vergnügte Sachsen“ (BWV Anh. 12)
- V = „Herrscher des Himmels, König der Ehren“
- VII = „So kämpfet nur, ihr muntern Töne“ (BWV Anh. 10)
- VIII = „Thomana saß annoch betrübt“ (BWV Anh. 19)
- XXV = „Auf, zum Scherzen, auf, zur Lust“

Spalte 1 (Parodiepaare)

Anordnung: Vorlage – Parodie²; U = verschollene Urform

Spalte 2 (Datierung)

v. = vor, n. = nach, ~ = um

Spalte 3 (Quellenmäßiger Beleg)

K = Komposition (ganz oder teilweise erhalten)

T = Text (gedruckt oder handschriftlich)

Spalte 4 (Textart)

Di = Freie Dichtung

Bi = Bibeltext (Prosa)

Li = Liturgischer Text (Prosa)

Spalte 5 (Textform des Parodiewerks)

A¹ = Form identisch, mit leichten Textvarianten

A² = Form identisch, mit stärkeren Textvarianten

A³ = Form identisch, mit nur wenigen Textentsprechungen

A⁴ = Form identisch, mit eigenständigem Text (völlige Umdichtung)

B¹ = Reimordnung abweichend

B² = Silbenzahl teilweise abweichend

B³ = Strophenumfang abweichend

B⁴ = Metrum teilweise abweichend

C = Gesamtform verschieden

² Die Parodierichtung läßt sich nicht in allen Fällen mit endgültiger Sicherheit festlegen, entspricht aber im allgemeinen dem heutigen Forschungsstand; vgl. besonders auch den Beitrag Gojowy, S. 86ff.

Spalte 6 (Kompositionsform des Parodiewerks)

a¹ = Keine oder nur geringfügige Eingriffe in die Satzstruktur, Vokalpart im wesentlichen gleich oder ähnlich

a² = Keine oder nur geringfügige Eingriffe in die Satzstruktur, Vokalpart mit beträchtlichen Änderungen

b = Eingriffe in die Satzstruktur mittleren Grades

c = Eingriffe in die Satzstruktur beträchtlichen Ausmaßes

* = Transposition

I. GEISTLICH – GEISTLICH³

Parodiepaar	Datierung	Beleg	Textart	Textform	Kompform
11,4. (Arie) – 232,24. (Arie)	1735/n. 1747	K-K	Di-Li	C	*c
12,2 A. (Chor) – 232,16. (Chor)	1724/n. 1747	K-K	Di-Li	C	*b
17,1. (Chor) – 236,6. (Chor)	1726/~1737	K-K	Bi-Li	C	*b
29,2. (Chor) – 232,6. (Chor)	1731/1733	K-K	Bi-Li	C	a ¹
34a,1. (Chor) – 34,1. (Chor)	1726/n. 1740	K-K	Di-Di	A ²	a ¹
34a,4. (Chor) – 34,5. (Chor)		K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
34a,5. (Arie) – 34,3. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹ (b)
40,1. (Chor) – 233,6. (Chor)	1723/1733	K-K	Bi-Di	C	c
46,1. (Chor) – 232,8. (Chor)	1723/1733	K-K	Bi-Li	C	*b
54,1. (Arie) – 247,53. (Arie)	1714/1731	K-T	Di-Di	A ⁴	–
59,4. (Arie) – 74,2. (Arie)	1724/1725	K-K	Di-Di	B ¹⁻³	*a ²
67,6. (Arie) – 234,2. (Chor)	1724/~1737	K-K	Di-Li	C	a ²
69a,3. (Arie) – 69,3. (Arie)	1723/n. 1744	K-K	Di-Di	A ²	*a ¹
72,1. (Chor) – 235,2. (Chor)	1726/~1737	K-K	Di-Li	C	*b
79,1. (Chor) – 236,2. (Chor)	1725/~1737	K-K	Bi-Li	C	a ²
79,2. (Arie) – 234,5. (Arie)	1725/~1737	K-K	Di-Li	C	b
79,5. (Duett) – 236,4. (Duett)		K-K	Di-Li	C	*c
102,1. (Chor) – 235,1. (Chor)	1726/~1737	K-K	Bi-Li	C	a ¹
102,3. (Arie) – 233,4. (Arie)	1726/~1737	K-K	Di-Li	C	*a ²
102,5. (Arie) – 233,5. (Arie)		K-K	Di-Li	C	*a ¹
120,1. (Arie) – 120a,6. (Duett)	~1728/1729	K-K	Bi-Di	C	c
120,2. (Chor) – 120a,1. (Chor)		K-K	Di-Di	B ¹⁻⁴	b
120,2. (Chor) – 120b,2. (Arie)	~1728/1730	K-T	Di-Di	A ⁴	–
120,2. (Chor) – 232,20. (Chor)	~1728/n. 1747	K-K	Di-Li	C	c
120,4. (Arie) – 120a,3. (Arie)	~1728/1729	K-K	Di-Di	B ¹⁻³	a ¹
120,4. (Arie) – 120b,4. (Arie)	~1728/1730	K-T	Di-Di	A ⁴	–
120a,3. (Arie) – 247,126. (Arie) ⁴	1729/1731	K-T	Di-Di	B ¹⁻²	–

³ Die in diese Gruppe eingeordneten Werke BWV 198 und 244a sind nur bedingt als „geistlich“ anzusprechen, obwohl sie im kirchlichen Raum aufgeführt wurden.

⁴ Diesen Parodiebezug hat D. Hellmann für seine Rekonstruktionsausgabe der Markuspassion (Stuttgart 1964) gewählt, obwohl die Texte in syllabischer und reimmäßiger Hinsicht nicht unwesentlich abweichen. Die Textunterlegung vollzieht sich verhältnismäßig glatt, bei einigen wenigen Phasenverschiebungen. F. Smend (BJ 1948, S. 18) hatte dagegen für die Passionsarie eine prosodische Identität mit BWV 7,2. festgestellt, aber den Gedanken an eine Parodiebeziehung mit der Begründung verworfen:

Parodiepaar	Datierung	Beleg	Textart	Textform	Kompform
136,1. (Chor) – 234,6. (Chor)	1723/~1737	K-K	Bi-Li	C	b
138,5. (Arie) – 236,3. (Arie)	1723/~1737	K-K	Di-Li	C	a ¹
171,1. (Chor) – 232,13. (Chor)	1729/n. 1747	K-K	Bi-Li	C	b
179,1. (Chor) – 236,1. (Chor)	1723/~1737	K-K	Bi-Li	C	a ¹
179,3. (Arie) – 236,5. (Arie)		K-K	Di-Li	C	b
179,5. (Arie) – 234,4. (Arie)	1723/~1737	K-K	Di-Li	C	*a ²
186a,2. (Arie) – 186,3. (Arie)	1716/1723	T-K	Di-Di	A ²	–
186a,3. (Arie) – 186,5. (Arie)		T-K	Di-Di	A ³	–
187,1. (Chor) – 235,6. (Chor)	1726/~1737	K-K	Bi-Li	C	b
187,3. (Arie) – 235,4. (Arie)		K-K	Di-Li	C	c
187,4. (Arie) – 235,3. (Arie)		K-K	Bi-Li	C	*b
187,5. (Arie) – 235,5. (Arie)		K-K	Di-Li	C	b
190,1. (Chor + Ch) – 190a,1. (Chor)	1724/1730	K-T	Bi, Li-Bi	B ³	–
190,2. (Ch + Rez.) – 190a,2. (Ch + Rez.)		K-T	Li, Di-Li, Di	B ¹⁻⁴	–
190,3. (Arie) – 190a,3. (Arie)		K-T	Di-Di	A ³	–
190,5. (Arie) – 190a,5. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	–
197a,4. (Arie) – 197,6. (Arie)	1728/~1742	K-K	Di-Di	A ⁴	a ^{1?}
197a,6. (Arie) – 197,8. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	*a ¹
198,1. (Chor) – 244a,1. (Arie)	1727/1729	K-T	Di-Di	A ⁴	–
198,1. (Chor) – 247,1. (Chor)	1727/1731	K-T	Di-Di	A ⁴	–
198,3. (Arie) – 247,49. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	–
198,5. (Arie) – 247,27. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	–
198,8. (Arie) – 247,59. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	–
198,10. (Chor) – 244a,7. (Arie)	1727/1729	K-T	Di-Di	A ⁴	–
198,10. (Chor) – 247,132. (Chor)	1727/1731	K-T	Di-Di	A ⁴	–
232,6. (Chor) – 232,25. (Chor)	1733/n. 1747	K-K	Li-Li	C	a ¹
232,7. (Duett) – 191,2. (Duett)	1733/n. 1740	K-K	Li-Li	C	b
232,11. (Chor) – 191,3. (Chor)		K-K	Li-Li	C	b
243a, D (Duett) – 110,5. (Duett)	1723/1725	K-K	Di-Bi	C	*b
244,10. (Arie) – 244a,3. (Arie)	1729/1729	K-T	Di-Di	A ⁴	–
244,12. (Arie) – 244a,5. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	–
244,19. (Arie) – 244a,22. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	–
244,26. (Arie + Chor) – 244a,19. (Arie + Chor)		K-T	Di-Di	A ⁴ , B ²	–
244,29. (Arie) – 244a,17. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	–
244,47. (Arie) – 244a,10. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	–
244,58. (Arie) – 244a,12. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	–

„Nur mit Gewalt könnte man diese Worte mit dem Tonsatz zur Deckung bringen“⁴⁴. Diese Begründung, der sich auch Hellmann anschließt, scheint uns indes kaum stichhaltig, da gerade hier der Aufwand an „Gewalt“ weit geringer wäre als bei zahlreichen anderen Parodievorhaben Bachs. Unserer Ansicht nach liegt ein Parodiebezug BWV 7,2. – BWV 247,126. durchaus im Bereich der Möglichkeit, zumal der Beginn der beiden Strophen („Merkt und hört, ihr Menschenkinder“ – „Welt und Himmel, nehmt zu Ohren“⁴⁵) von auffällender Ähnlichkeit ist. Dem möglichen Einwand, daß der schlichte Continuosatz dem exponierten Platz dieser Arie (Jesu Tod) unangemessen sei, läßt sich durch Hinweis auf den analogen Fall in der Johannespassion („Mein teurer Heiland, laß dich fragen“⁴⁶) begegnen. – Vgl. hierzu auch Anmerkung 23.

Parodiepaar	Datierung	Beleg	Textart	Textform	Komp.-form
244,66. (Arie) — 244a,15. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	—
244,75. (Arie) — 244a,20. (Arie)		K-T	Di-Di	A ⁴	—
244,78. (Chor) — 244a,24. (Chor)		K-T	Di-Di	A ⁴	—
245,38. (Chor) — 245,42. (Chor)	1724/1724	K-K	Bi-Bi	C	*a ¹
245,50. (Chor) — 245,34. (Chor)		K-K	Bi-Bi	C	a ¹
247,114. (Chor) — 248V,3. (Chor + Rez.)	1731/1734	T-K	Di-Bi, Di	C	—

Vorlage textlich nicht nachweisbar:

248a,1. (Chor) — 248VI,1. (Chor)	v. 1734/1734	K-K	(Di)-Di	—	a?
248a,2. (Rez.) — 248VI,3. (Rez.)		K-K	(Di)-Di	—	a?
248a,3. (Arie) — 248VI,4. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
248a,4. (Rez.) — 248VI,8. (Rez.)		K-K	(Di)-Di	—	a?
248a,5. (Arie) — 248VI,9. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
248a,6. (Rez.) — 248VI,10. (Rez. à 4)		K-K	(Di)-Di	—	a?

II. WELTLICH — GEISTLICH

30a,1. (Chor) — 30,1. (Chor)	1737/~1740	K-K	Di-Di	A ²	a ¹
30a,1. (Chor) — 195II,8. (Chor)	1737/n. 1737	K-T	Di-Di	A ⁴	—
30a,3. (Arie) — 30,3. (Arie)	1737/~1740	K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
30a,5. (Arie) — 30,5. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
30a,5. (Arie) — 195II,6. (Arie)	1737/n. 1737	K-T	Di-Di	A ⁴ (B ⁴)	—
30a,7. (Arie) — 30,8. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
30a,8. (Rez.) — 30,9. (Rez.)		K-K	Di-Di	A ² (B ²)	c
30a,9. (Arie) — 30,10. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
30a,13. (Chor) — 30,12. (Chor)		K-K	Di-Di	A ²	a ¹
36c,1. (Chor) — 36,1. (Chor)	1725/1731	K-K	Di-Di	A ²	a ¹
36c,3. (Arie) — 36,3. (Arie)		K-K	Di-Di	A ³	a ¹
36c,5. (Arie) — 36,5. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴ (B ²)	b
36c,7. (Arie) — 36,7. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	*a ¹
66a,1. (Rez.) — 66,2. (Rez.)	1718/1724	T-K	Di-Di	A ⁴	—
66a,2. (Arie) — 66,3. (Arie)		T-K	Di-Di	A ⁴	—
66a,3. (Rez. à 2) — 66,4. (Rez. à 2)		T-K	Di-Di	A ⁴ (B ¹⁻³)	—
66a,4. (Duett) — 66,5. (Duett)		T-K	Di-Di	A ⁴	—
66a,8. (Arie) — 66,1. (Chor)		T-K	Di-Di	A ⁴	—
134a,1. (Rez.) — 134,1. (Rez.)	1719/1724	K-K	Di-Di	A ⁴ (B ²)	a ¹
134a,2. (Arie) — 134,2. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
134a,4. (Arie) — 134,4. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
134a,8. (Chor) — 134,6. (Chor)		K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
173a,1. (Rez.) — 173,1. (Rez.)	~1722/1724	K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
173a,2. (Arie) — 173,2. (Arie)		K-K	Di-Di	B ³	a ¹
173a,3. (Arie) — 173,3. (Arie)		K-K	Di-Di	A ³	a ¹
173a,4. (Duett) — 173,4. (Duett)		K-K	Di-Di	A ³	a ¹
173a,5. (Rez. à 2) — 173,5. (Rez. à 2)		K-K	Di-Di	A ²	a ¹
173a,8. (Chor) — 173,6. (Chor)		K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
173a,7. (Arie) — 175,4. (Arie)		K-K	Di-Di	C	*b

Parodiepaar	Datierung	Beleg	Textart	Textform	Komp.-form
193a,1. (Arie) – 193,1. (Chor) ⁵	1727/1726	T-K	Di-Di	A ⁴	–
193a,7. (Arie) – 193,3. (Arie)		T-K	Di-Di	A ⁴	–
193a,9. (Arie) – 193,5. (Arie)		T-K	Di-Di	A ⁴	–
205,9. (Arie) – 171,4. (Arie)	1725/1729	K-K	Di-Di	C	*c
208,7. (Arie) – 68,4. (Arie)	1713 [?] /1725	K-K	Di-Di	B ^{1,2}	b
208,13. (Arie) – 68,2. (Arie)	1713 [?] /1725	K-K	Di-Di	B ¹⁻⁴	c
208,13. (Arie) – V,5. (Arie) ⁶	1713 [?] /1740	K-T	Di-Di	A ⁴ (B ³)	–
208,15. (Chor) – 149,1. (Chor)	1713 [?] /1728	K-K	Di-Bi	C	*c
208,15. (Chor) – V,7. (Chor)	1713 [?] /1740	K-(K)	Di-Di	B ^{3,4}	a ^{1?}
213,1. (Chor) – 248IV,1. (Chor)	1733/1734	K-K	Di-Di	A ³	a ¹
213,3. (Arie) – 248II,10. (Arie)		K-K	Di-Di	A ³	*a ¹
213,5. (Arie) – 248IV,4. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	*a ¹
213,7. (Arie) – 248IV,6. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	*a ²
213,9. (Arie) – 248 I,4. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	b
213,11. (Duett) – 248III,6. (Duett)		K-K	Di-Di	A ¹	*a ²
214,1. (Chor) – 248 I,1. (Chor)	1733/1734	K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
214,5. (Arie) – 248II,6. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴	*a ¹
214,7. (Arie) – 248 I,8. (Arie)		K-K	Di-Di	A ⁴ (B ¹)	a ¹
214,9. (Chor) – 248III,1. (Chor)		K-K	Di-Di	A ⁴	a ¹
215,7. (Arie) – 248V,5. (Arie)	1734/1734	K-K	Di-Di	C	*b
249a,2. (Duett) – 249,2. (Duett)	1725/1725	T-K	Di-Di	A ³	–
249a,4. (Arie) – 249,4. (Arie)		T-K	Di-Di	A ⁴	–
249a,6. (Arie) – 249,6. (Arie)		T-K	Di-Di	A ⁴	–
249a,8. (Arie) – 249,8. (Arie)		T-K	Di-Di	A ⁴	–
249a,10. (Quartett) – 249,10. (Chor)		T-K	Di-Di	A ⁴	–
I,3. (Arie) – 11,4. (Arie)	1725/1735	T-K	Di-Di	A ⁴	–
I,5. (Arie) – 11,10. (Arie)		T-K	Di-Di	B ¹	–
II,1A. (Chor) – 232,22. (Chor)	1732/n. 1747	T-K	Di-Li	C	–
III,1. (Arie) – 11,1. (Chor)	1732/1735	T-K	Di-Di	B ¹	–
III,6. (Arie) – 233,3. (Arie) ⁷	1732/n. 1737	T-K	Di-Li	C	–
VII,1. (Arie) – 248a,1. (Chor)	1731/v. 1734	T-K	Di-Di	A ⁴	–
VIII,2. (Arie) – 6,2. (Arie) ⁸	1734/1725	T-K	Di-Di	B ¹⁻³	–
XXV,11. (Arie) – 11,1. (Chor) ⁹		T-K	Di-Di	B ¹	–

⁵ Beide wahrscheinlich auf eine weltliche Urfassung der Köthener Zeit zurückgehend.

⁶ Zu diesem vermutlichen Parodiebezug vgl. BJ 1961, S. 57.

⁷ Wenig begründete Vermutung A. Scherings (BJ 1921, S. 93).

⁸ Diese von Waldersee (BG 34, S. LX) vermutete Parodiebeziehung, die schon von den textlichen Gegebenheiten her unwahrscheinlich ist, verliert ihr Hauptargument durch die von der jüngeren Bachforschung vertretene Vorverlegung der Entstehungszeit von BWV 6 auf 1725.

⁹ Diesen Parodiebezug hat F. Smend (Bach-Gedenkschrift Zürich 1950, S. 62–65) an die Stelle der von A. Pirro (*L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris 1907, S. 42 ff.) vermuteten Beziehung III, 1. (Arie) – 11,1. (Chor) gesetzt, wogegen A. Dürr (Albrecht-Gedenkschrift 1962, S. 121–126) starke Bedenken geltend gemacht und Pirros These wieder in ihre Rechte gesetzt hat. Auf Grund der exakten prosodischen Übereinstimmung zwischen III,1. und XXV,11. ist aber möglicherweise XXV,11. als Urbild von III,1. anzusehen, wodurch XXV weiter als vermutliches Bachwerk gelten könnte.

Parodiepaar	Datierung	Beleg	Textart	Textform	Komp.-form
-------------	-----------	-------	---------	----------	------------

Vorlage textlich nicht nachweisbar:

184a,1. (Rez.) — 184,1. (Rez.)	~1722/1724	K-K	(Di)-Di	—	a?
184a,2. (Duett) — 184,2. (Duett)		K-K	(Di)-Di	—	a?
184a,3. (Rez.) — 184,3. (Rez.)		K-K	(Di)-Di	—	a?
184a,4. (Arie) — 184,4. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
184a,6. (Chor) — 184,6. (Chor)		K-K	(Di)-Di	—	a?
194a,1. (Arie) — 194,1. (Arie)	v.1723/1723	K-K	(Di)-Di	—	a?
194a,3. (Arie) — 194,3. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
194a,5. (Arie) — 194,5. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
194a,7. (Arie) — 194,8. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
194a,9. (Duett) — 194,10. (Duett)		K-K	(Di)-Di	—	a?

III. WELTLICH — WELTLICH

(Die Textart ist beiderseitig stets freie Dichtung)

Parodie	Datierung	Beleg	Textform	Komp.-form
30a,11. (Arie) — 210a,8. (Arie)	1737/n. 1738	K-K	A ⁴	*a ¹
36c,1. (Chor) — 36a,1. (Arie)	1725/1726	K-T	A ⁴	—
36c,3. (Arie) — 36a,3. (Arie)		K-T	A ⁴	—
36c,5. (Arie) — 36a,5. (Arie)		K-T	A ⁴	—
36c,7. (Arie) — 36a,7. (Arie)		K-T	A ⁴	—
36c,9. (Chor+Rez.) — 36a,9. (Arie+Rez.)		K-T	A ⁴ +C	—
36a,c,1. (Chor) — 36b,1. (Chor)	1725/1735	K-K	A ⁴	a ¹
36a,c,3. (Arie) — 36b,3. (Arie)		K-K	A ⁴	a ¹
36a,c,5. (Arie) — 36b,5. (Arie)		K-K	A ⁴	a ¹
36a,c,7. (Arie) — 36b,7. (Arie)		K-K	A ⁴	a ¹
36a,c,9. (Chor+Rez.) — 36b,8. (Chor+Rez.)		K-K	A ⁴ +C	a ¹ +c
184a,6A. (Chor) — 213,13A. (Chor) ¹⁰	1722/1733	(K)-K	A ⁴	*a ¹
201,7. (Arie) — 212,20. (Arie)	1729/1742	K-K	A ⁴ (B ²)	a ¹
201,15. (Chor) — VII,7. (Arie)	1729/1731	K-T	A ⁴ (B ²)	—
201,15. (Chor) — VIII,9. (Chor)	1729/1734	K-T	A ⁴	—
204,8. (Arie) — 216,3. (Arie)	1726/1728	K-K	A ⁴	*a ¹
205,1. (Chor) — 205a,1. (Chor)	1725/1734	K-T	A ⁴	—
205,2. (Rez.) — 205a,2. (Rez.)		K-T	B ¹ , B ³	—
205,3. (Arie) — 205a,3. (Arie)		K-T	A ⁴	—
205,4. (Rez.) — 205a,4. (Rez.)		K-T	B ²	—
205,5. (Arie) — 205a,5. (Arie)		K-T	A ⁴	—
205,6. (Rez.) — 205a,6. (Rez.)		K-T	B ^{1,2}	—
205,7. (Arie) — 205a,7. (Arie)		K-T	A ⁴	—
205,9. (Arie) — 205a,9. (Arie)		K-T	A ⁴	—
205,10. (Rez.) — 205a,10. (Rez.)		K-T	B ^{1,2}	—
205,11. (Arie) — 205a,11. (Arie)		K-T	A ⁴	—
205,13. (Duett) — 205a,13. (Duett)		K-T	A ⁴	—

¹⁰ Zur Problematik dieses Parodiebezugs vgl. die Ausführungen auf S. 84.

Parodie		Datierung	Beleg	Text- form	Komp- form
205,13. (Duett)	– 216,7. (Duett)	1725/1728	K-K	A ⁴	a ¹
205,15. (Chor)	– 205a,15. (Chor)		K-T	A ⁴	–
207,1. (Chor)	– 207a,1. (Chor)	1726/1735	K-K	A ⁴	a ¹
207,3. (Arie)	– 207a,3. (Arie)		K-K	A ⁴	a ¹
207,5. (Duett)	– 207a,5. (Duett)		K-K	A ⁴	a ¹
207,7. (Arie)	– 207a,7. (Arie)		K-K	B ^{1,3}	c
207,8. (Rez.)	– 207a,8. (Rez.)		K-K	A ⁴ (B ¹)	a ¹
207,9. (Chor)	– 207a,9. (Chor)		K-K	A ⁴	a ¹
210a,1. (Rez.)	– 210,1. (Rez.) ^{10a}	v. 1740/ ~1740	K-K	A ⁴	a ¹
210a,4. (Arie)	– 210,4. (Arie)		K-K	A ¹	a ¹
210a,6. (Arie)	– 210,6. (Arie)		K-K	A ²	a ¹
210a,8. (Arie)	– 210,8. (Arie)		K-K	A ⁴ (B ²)	a ¹
210a,9. (Rez.)	– 210,9. (Rez.)		K-K	B ³	b
210a,10. (Arie)	– 210,10. (Arie)		K-K	A ⁴	a ¹
216,1. (Duett)	– 216a,1. (Duett)	1728/n. 1728	K-T	A ²	–
216,3. (Arie)	– 216a,3. (Arie)		K-T	A ⁴	–
216,5. (Arie)	– 216a,5. (Arie)		K-T	A ⁴	–
216,7. (Duett)	– 216a,7. (Duett)		K-T	A ²	–
249a,2. (Duett)	– 249b,2. (Duett)	1725/1726	T-T	A ⁴ (B ⁴)	–
249a,3. (Rez. à 4)	– 249b,3. (Rez. à 4)		T-T	B ¹	–
249a,4. (Arie)	– 249b,4. (Arie)		T-T	A ⁴	–
249a,6. (Arie)	– 249b,6. (Arie)		T-T	A ⁴	–
249a,8. (Arie)	– 249b,8. (Arie)		T-T	A ⁴	–
249a,10. (Arie)	– 249b,10. (Arie)		T-T	A ⁴	–
II,1A. (Chor)	– 215,1A. (Chor)	1732/1734	T-K	B ⁴	–
II,7. (Arie)	– 213,5. (Arie) ¹¹	1732/1733	T-K	B ¹⁻³	–
II,9. (Arie)	– 30a,7. (Arie)	1732/1737	T-K	A ⁴	–
III,1. (Arie)	– IV,1. (Arie)	1732/1733	T-T	A ⁴	–
III,1. (Arie)	– 30a,5. (Arie) ¹²	1732/1737	T-K	A ⁴	–
III,3. (Arie)	– IV,3. (Arie)	1732/1733	T-T	A ⁴	–
III,5. (Chor)	– IV,5. (Chor)		T-T	A ⁴	–
III,6. (Arie)	– IV,7. (Arie)		T-T	A ⁴	–
III,8. (Arie)	– IV,9. (Arie)		T-T	A ⁴	–
III,10. (Chor)	– IV,11. (Chor)		T-T	A ³	–

IV. INSTRUMENTAL – VOKAL

1046,3. (Allegro)	– 207,1. Chor	~1719/1726	*c
U 1052,2. (Adagio)	– 146,2. (Chor)	?/~1737	c

^{10a} Indirekter Parodiebezug; vgl. NBA Krit. Bericht zu Bd. I/40, Kap. II.

¹¹ Zur Fraglichkeit dieser von F. Smend (a. a. O.) für „sehr wahrscheinlich“ gehaltenen Parodiebeziehung vgl. NBA Krit. Bericht zu Bd. I/36, S. 65.

¹² Diese von F. Smend (*Job. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten vom 1. Sonntag im Advent bis zum Epiphaniastag*, S. 8) erstmals vermutete Parodiebeziehung wurde mit gewichtigen Gründen von A. Dürr (*Albrecht-Gedenkschrift 1962*, S. 121–126) angezweifelt.

U 1053,2. (Siciliano)	- 169,5. (Arie)	?/1726	*c
U 1059(?),2. (Siciliano?)	- 35,2. (Arie) ¹³	?/1726	?
1069,1. (Ouverture)	- 110,1. (Chor)	v. 1725/1725	c
Konzert D-Dur,3. (Allegro?)	- 249a,2. (Duett)	~1719/1725	?
Verscholl. Violinkonz.,2. (Adagio?)	- 120,1. (Arie) ^{13a}	~1720/~1728	?

V. VOKAL - INSTRUMENTAL¹⁴

6,3. (Choralbearbeitung)	- 649 (Orgelchoral)	1725/n. 1746	a
10,5. (Choralbearbeitung)	- 648 (Orgelchoral)	1724/n. 1746	a
93,4. (Choralbearbeitung)	- 647 (Orgelchoral)	1724/n. 1746	a
137,2. (Choralbearbeitung)	- 650 (Orgelchoral)	1725/n. 1746	a
140,4. (Choralbearbeitung)	- 645 (Orgelchoral)	1731/n. 1746	a
U 120,4. (Arie)	- 1019a,3. (Adagio)	~1720/~1720	b
131,5. (Chor)	- 131a (Orgelfuge)	1707/?	b

Die Übersicht umfaßt einerseits musikalisch belegte Parodien von absolutem Sicherheitsgrad und andererseits mittels Textbelegen erschlossene Parodien von unterschiedlichem Wahrscheinlichkeitsgrad. Bei der ersten Gruppe sind im günstigsten Falle beide Kompositionen vollständig oder nahezu vollständig erhalten (Spalte 3: K-K), so daß der Parodievorgang bis in Einzelheiten nachvollziehbar ist. Wegen ihrer Evidenz sind die hierher gehörenden Beispiele fast alle schon durch die alte Bachausgabe und die klassischen Bachbiographien dargelegt worden.

Schwieriger erkennbar, aber doch mit quellenkritischen Methoden sicher nachweisbar sind jene Parodieverhältnisse, von deren einer Seite nur musikalische Teilstücke erhalten sind, sei es in Form von ungültig gemachten Partiturabschnitten oder in Form von älteren Einzelstimmen innerhalb des jüngeren Stimmensatzes. Als Beispiel ist hier A. Dürrs Nachweis der verschollenen Kirchenkantate BWV 248 a anzuführen, die dem 6. Teil des Weihnachtsoratoriums als Vorlage gedient hat¹⁵.

Zur zweiten Gruppe gehören solche Parodiepaare, bei denen ein Partner nur durch Textbelege nachzuweisen ist (K-T, bzw. T-K). Schon die alte Bachausgabe bringt Zweitfassungen von mehreren Kantatentexten, die infolge ihrer Zwillingsähnlichkeit nur als Parodietexte zu den erhaltenen Kompositionen verstanden werden können (vgl. BWV 36a-36c). In neuerer Zeit sind F. Smend weitere bedeutende Funde geglückt, so der Nachweis der Schäferkantate (BWV 249a) als Urbild des Osteroratoriums (BWV 249)

¹³ Diese von Spitta (Bd. II, S. 279-280) vermutete Parodiebeziehung zum verschollenen 2. Konzertsatz bleibt hypothetisch.

^{13a} Vermutung F. Smends (*Bach in Köthen*, S. 66).

¹⁴ Diese Enttextungen von Vokalsätzen lassen sich nur bedingt dem Parodieverfahren eingliedern; sie gehören eher in das Gebiet der Arrangements und Transkriptionen. Ob die Orgelübertragung BWV 131a von Bach selbst stammt, ist ungewiß. Zu U 120,4. vgl. F. Smend, *Bach in Köthen*, S. 64f.

¹⁵ NBA Krit. Bericht zu Bd. II/6, S. 215-219.

und der Köthener Geburtstagskantate (BWV 66a) als Vorlage der Osterkantate „Erfreut euch, ihr Herzen“ (BWV 66). Seine Methode besteht in einer exakten prosodischen Analyse, die ein durch Metrum, Zeilenform, Reimordnung, Strophenumfang und Akzentsetzung determiniertes Schema als Schablone auf das Untersuchungsobjekt anzulegen gestattet. Es liegt auf der Hand, daß die Glaubwürdigkeit solcher Zuordnungen abnimmt, je kleiner die aufeinander bezogenen Textgebilde sind. Bei Einzelsätzen vermag die Methode überhaupt nur zu überzeugen, wenn ungewöhnliche, d. h. selten auftretende Textstrukturen zum Vergleich anstehen.

Natürlich besteht bei dieser Parodiegruppe außerdem die Möglichkeit, daß ein in Parodieabsicht vom Dichter geschaffener Zweittext schließlich vom Komponisten doch noch eine originale Neukomposition erfahren hat, so daß zwar ein textlicher, nicht aber ein musikalischer Parodiebezug vorliegt¹⁶.

Eine dritte Gruppe umfaßt Werke, die nur durch Textbelege (T-T) in Parodiebeziehung zu setzen sind. Diese Parodienachweise werden für unser Gebiet nur durch eine weitere Beziehung zu einem erhaltenen Bachschen Werk (BWV 249a–249b–249) ergiebig oder durch dokumentarische Belege der Bachschen Autorschaft für wenigstens einen der Bezugspartner (Kantate III–IV).

Unsere nach Werknummern geordnete Übersicht mischt notwendigerweise En-bloc-Parodien und Einzelsatz-Parodien. Während die ersten im Sinne des metrisch-analytischen Schemas fast durchweg textkongruent sind, zeichnen sich die zweiten in weit überwiegender Anteiligkeit durch textliche Inkongruenz aus. Diese merkwürdige Tatsache erfordert einige Überlegungen.

Es ist bisher wenig beachtet worden, daß Bach das Parodieverfahren in zwei grundsätzlich verschiedenen Ausprägungen handhabt. Die erste Art sei als „dichterische Parodie“ bezeichnet. Der Parodievorgang beginnt mit dem Entschluß des Komponisten, eine vorhandene Komposition zu anderer Gelegenheit wieder zu verwenden, führt zu dem Auftrag an den Dichter zur Schaffung eines maßgerechten Zweittextes und endet mit dem Aneinanderpassen des neuen Textes an die alte Musik unter nachmodellierender, glättender, rhythmisch neuordnender und akzentversetzender Zurichtung der Komposition, die natürlich auch instrumentatorische, stimmlagenmäßige oder innerstrukturelle Abwandlungen erfahren kann. Picander und andere von Bach herangezogene Parodiedichter haben wahre Meisterstücke solcher Schablonentexte zur kompositorischen Weiterverarbeitung zur Verfügung gestellt. Neben Metrum, Silbenzahl, Zeilenform und Strophengliederung wird grundsätzlich auch die Reimordnung kopiert, obwohl sie

¹⁶ Besonders einleuchtend sind die Bezugspaare BWV 197,3. – BWV 249,7. (vgl. Mf 4, 1951, S. 373–374: A. Dürr) und BWV 213,13. – BWV 248^V, 1. (vgl. NBA Krit. Bericht zu Bd. II/6, S. 203–205: W. Blankenburg, A. Dürr).

für die Textunterlegung am wenigsten wichtig erscheint¹⁷. In einigen Fällen rangiert die Reimordnung sogar vor der Silbenzahl¹⁸.

Die zweite Parodieart ist die eigentliche „kompositorische Parodie“. Der Vorgang beginnt mit einer fertig vorliegenden, unabhängig entstandenen Dichtung, die Bach zur Vertonung erwählt hat, führt zur assoziativen Rückbesinnung auf eine früher geschaffene Komposition und zum Entschluß, diese für einen oder mehrere Sätze auszuwerten, und endet mit der Anpassung der alten Musik an den neuen Text, wobei es zu beträchtlichen Eingriffen in die musikalische Struktur oder aber zu starken Divergenzen zwischen textlichem und musikalischem Phasenablauf kommen kann, besonders wenn die beiden Bezugstexte in Form und Umfang beträchtlich voneinander abweichen. Hierfür ein Beispiel.

Die Neujahrskantate des Jahres 1729 (BWV 171) komponierte Bach auf einen 1728 erstveröffentlichten Text Picanders. Hierbei griff er für die 2. Arie („Jesus soll mein erstes Wort“) auf die vier Jahre früher entstandene Aeoluskantate (BWV 205) zurück, deren neunten Satz („Angenehmer Zephyrus“) er unter Tiefertransposition dem Kirchenwerk einfügte.

Der Grund für diese Wahl kann nur in der geeigneten Affekthaltung der Vorlage gesehen werden, denn die Textstrukturen sind inkongruent. Dem zweigliedrigen Neunzeiler steht ein dreigliedriger Achtzeiler gegenüber; Silbenzahl (bezeichnet durch Ziffern) und Reimordnung (bezeichnet durch Buchstaben) differieren.

7 Angenehmer Zephyrus,	a	7 Jesus soll mein erstes Wort	a
7 Dein von Bisam reicher Kuß	a	8 In dem neuen Jahre heißen.	b
6 Und dein lauschend Kühlen	b		
8 Soll auf meinen Höhen spielen.	b	3 Fort und fort	a
		8 Lacht sein Nam in meinem Munde	c
7 Großer König Aeolus,	a	8 Und in meiner letzten Stunde	c
7 Sage doch dem Zephyrus,	a	8 Ist Jesus auch mein letztes Wort.	a
7 Daß sein bisamreicher Kuß	a		
6 Und sein lauschend Kühlen	b	7 Jesus soll mein erstes Wort	a
8 Soll auf meinen Höhen spielen.	b	8 In dem neuen Jahre heißen.	b

¹⁷ In dem gesamten Parodiekomplex zwischen BWV 213+214 und BWV 248 fällt bei einem Bestand von zehn Satzpaaren nur eine einzige Verszeile aus dem Rahmen des Reimschemas:

Kron und Preis gekrönter Damen,
Königin! mit deinem Namen
füll ich diesen Kreis der Welt.

Was der Tugend stets gefällt
und was nur Heldinnen haben,
sein dir angeborne Gaben!

Diese Abweichung ist wahrscheinlich als nachträgliche Korrektur aus dem passenden Reimwort „gemacht“ zu verstehen.

Großer Herr, o starker König,
liebster Heiland, o wie wenig
achtest du der Erden Pracht.

*Der die ganze Welt erhält,
ihre Pracht und Zier erschaffen,
muß in harten Krippen schlafen.

¹⁸ So ist in einer Rezitativ-Parodie der Kantaten BWV 205–205a (Satz 4) die komplizierte Reimordnung genau bewahrt, während die Zeilenlänge (Silbenzahl) mehrfach differiert.

Bach verwandelt in Hinsicht auf die Struktur des neuen Textes die bisher sinngemäß zweiteilig geformte Arie in eine dreiteilige, dies durch Einbau von 10 Takten zur Erzielung eines *Dacapo*-Effekts und durch Einfügung eines weiteren Taktes zur glatteren Textunterbringung im Hauptteil¹⁹.

Weitere eklatante Beispiele sind die 25 Messesatzparodien nach Kantatensatzvorlagen, bei denen die Textpartner in extremer Weise divergieren. Man stelle etwa das Bibelwort „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit falschem Herzen“ (BWV 179,1.) dem Messetext „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison“ (BWV 236,1.) gegenüber, oder die freigedichtete Strophe „Falscher Heuchler Ebenbild / können Sodomsäpfel heißen / die mit Unflat angefüllt . . .“ (BWV 179,3.) dem liturgisch-sakralen Text „Quoniam tu solus sanctus“ (BWV 236,5.), um die formale (aber auch inhaltliche!) Inkongruenz der Bezugstexte richtig abzuschätzen.

Zusammenfassend ist zu sagen: *En-bloc*-Parodien von Kantatenganzten bedienen sich in der Regel dichterischer Mithilfe und ergeben mittels schablonenhafter Nachdichtung meist formal-kongruente Textpaare. Einzelsatzparodien sind im Prinzip Angelegenheit des Komponisten, gründen sich vorwiegend auf musikalische und affektive Geeignetheit der erwählten Vorlage, berücksichtigen selten die vorliegende Textstruktur und ergeben in der Regel formal-inkongruente Textpaare.

Für die Auffindung von Parodiebezügen der ersten Kategorie ist die metrisch-analytische Zuordnungsmethode in gewissem Umfang geeignet; für die zweite Kategorie erscheint diese Methode von vornherein unpassend, denn sie kann hier allenfalls Ausnahmefälle erfassen. Diese können etwa dadurch gegeben sein, daß sich Bach bei seinem Rückgreifen auf ältere Vorlagen auch gelegentlich von prosodischen Reminiszenzen leiten ließ und mehr oder weniger zufällig auf eine textkongruente Parodievorlage stieß. Daneben ist auch denkbar, daß Bach von vornherein seinem Textdichter nahelegte, ein gegebenes Satzschema an bestimmter Stelle in sein Libretto einzubauen, damit die ausgewählte Satzvorlage an dieser Stelle musikalisch verwertet werden konnte. Dies sind aber keineswegs typische Situationen innerhalb des Bachschen Parodieverfahrens. Jedenfalls wird man gut daran tun, Nachweisen von Einzelsatzparodien mittels festgestellter Textkongruenz mit kritischem Mißtrauen zu begegnen, und dies besonders dann, wenn alltägliche Textschemata zur Debatte stehen.

Wenn man nach diesen Erwägungen die Frage nach dem tatsächlichen Ausmaß des Bachschen Parodieverfahrens stellt, dann kann die Antwort nur lauten: Bachs Parodiearbeit muß in Wirklichkeit weit umfangreicher gewesen sein, als der heutige Werkbestand erkennen läßt. Selbstverständlich

¹⁹ Ähnlich aufschlußreich ist das Parodiepaar BWV 173a,7. – BWV 175,4. mit seiner in allen entscheidenden Punkten differentiellen Textform; vgl. hierzu NBA Krit. Bericht zu Bd. I/14, S. 210 (A. Dürr).

wird der verschollene Teil des Bachschen Werkbestandes²⁰ eine prozentual ähnliche Menge von Parodien enthalten haben, wie der überlieferte Teil, und ebenso gewiß werden einige Bezugspartner für erhaltene Werke mit dem verschollenen Teil in Verlust geraten sein. Wahrscheinlich hat Bach auch eine Anzahl von Parodievorlagen nach Verwertung vernichtet; vielleicht kann man sogar annehmen, daß das Nebeneinander-Bestehenlassen von Vorlage und Parodie im Bachschen Werkbestand die Ausnahme bildet. Aber auch innerhalb des überlieferten Werkbesitzes sind der Erkennbarkeit der Parodiebezüge natürliche Grenzen gesetzt. Als vollzählig erfaßt darf man lediglich Parodiebeziehungen zwischen musikalisch erhaltenen Werkpaaren ansehen. Bei der fortgeschrittenen Kenntnis des Bachschen Gesamtwerks ist es unwahrscheinlich, daß eine solche Werkparallelität bis heute noch unbemerkt geblieben sei.

Dagegen scheint der durch die Formel K-T bzw. T-K (s. o.) gekennzeichnete Beobachtungsbereich noch nicht vollständig ausgeschöpft. Die zum Bachschen Schaffenskreis möglicherweise in Beziehung stehenden zeitgenössischen Textdrucke sind bisher nur teilweise erfaßt und nach Parodiehinweisen auf erhaltene Werke systematisch untersucht worden. Gerade die Tatsache, daß in den letzten Jahrzehnten zahlreiche neue Parodieverhältnisse nachgewiesen oder wahrscheinlich gemacht werden konnten, verbietet den Gedanken an eine Abgeschlossenheit dieses Erfahrungsgebietes.

Freilich entzieht sich gerade eins der wichtigsten Teilgebiete, nämlich das der Parodiebeziehung von inkongruenten Textpartnern, der methodischen Erforschung vollständig. Auch mit dem größten Scharfsinn ließe sich z. B. dem Eröffnungssatz der Michaeliskantate (BWV 149) mit dem Dictum aus Psalm 118 („Man singet mit Freuden vom Sieg . . .“) nicht anmerken, daß er in Parodiebeziehung zu der Pastoralie „Ihr lieblichste Blicke“ (BWV 208) steht, wenn zufälligerweise nur deren Text überliefert wäre.

So bleibt notwendigerweise auch A. Scherings Mutmaßung²¹, daß die Arie „Geist und Herze sind begierig“ (Kantate III, 6.) das Urbild des „Domine Deus“ der F-Dur-Messe (BWV 233,3.) sein könne, eine geistreiche Gedankenspielerei, die auch durch die Begründung, „der Text läßt sich mühelos und sinnvoll unterbringen“, kaum an wissenschaftlicher Überzeugungskraft gewinnt.

Gerade dem bei solchen Zuordnungsversuchen immer wieder ins Feld geführten Argument einer vollkommenen Textsilbendeckung gegenüber ist Zurückhaltung geboten, da sich Bachs Vokallinie häufig als so flexibel und textvariabel erweist, daß sie mühelos den unterschiedlichsten Textstrukturen als gleicherweise vollkommene Ausdrucksform dienen kann. Bach

²⁰ Über die Tatsache beträchtlicher Verluste im Bachschen Vokalwerk sollte kein Zweifel bestehen; sie wird besonders deutlich an der vierteiligen Choralsammlung 1784–1787 (Kirnberger – C. P. E. Bach), von deren 371 (= 348 verschiedenen) Stücken nur die knappe Hälfte im überlieferten Vokalwerk bewahrt ist.

²¹ BJ 1921, S. 93.

36c	38	— 17 18 19 20 21	39	22—23 24 25 26 27	40	28 25 26 27 28—	41	25 26 27 28—	42	—17 18 19 x 20 21 22 28
36b		— 1 2 3 4 5		6—7 8 9 10 11		12 13 14 15 16—		17 18 19 20—		—21 22 23 24 18 19 20 21

36c	43	24 25 26 27 28 25 26—	44	— 27 28—17	45	18 19 20 21 22 23 24 25	46	26—27 28
36b		22 —————		— 23 24—25		26—27—28—		—25 26—27 28

Dieselbe Erscheinung sei noch an einem anderen Arienpaar (Satz 7) der gleichen Werkfassungen mit graphischen Darstellungsmitteln demonstriert. Der Text des Arienhauptteils lautet in den beiden parodiebezogenen Kantaten:

BWV 36c

BWV 36b

Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
verkündigt man des Lehrers Preis.

Mit zarten und vergnügten Trieben
verehrt man deine Gütigkeit.

Trotz vorliegender Textformkongruenz weist die Textunterlegung unter die nahezu identische Musik eine stark differente Form auf. (Gerader Strich symbolisiert die 1. Textzeile, gebrochene Linie die 2. Textzeile.)

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

Verdeutlichen wir das graphische Schema noch durch einen Ausschnitt der Takte 24–26 in Notenbildform! Der in Kursivdruck zusätzlich eingefügte Text wäre die in BWV 36b eigentlich zu unterlegende Textzeile gewesen.

BWV 36c

BWV 36b

Die bestimmenden Faktoren für Bachs Eingriff in den Normalverlauf sind hier offensichtlich erstens die Diskrepanz der Wortbegrenzung in der Zeilenmitte

verkündigt man / des Lehrers Preis
verehrt man dei- ne Gü-tig- keit

und zweitens der Akzentabfall des Parodietextes (Gü-tig-keit) gegenüber dem Akzentanstieg der Vorlage (Leh-rers Preis).

Schließlich sei noch auf Parodiefälle aufmerksam gemacht, bei denen die abweichende Strophengliederung der Arie zu weitläufigen Textphasenverschiebungen führt, wie etwa in folgendem Beispiel:

BWV 120, 4.

Heil und Segen (Heil und Segen)
soll und muß zu aller Zeit
sich auf unsre Obrigkeit
in erwünschter Fülle legen,
daß sich Recht und Treue müssen
miteinander freundlich küssen.

BWV 120a, 3.

Leit, o Gott, durch deine Liebe
dieses neuerlobte Paar;
mach an ihnen kräftig wahr,
was dein Wort uns vorgeschrieben,
daß du denen, die dich lieben,
wohltun wollest immerdar!

Die Textverteilung der einzelnen Verszeilen (1-6) auf die drei Abschnitte der Arie (A, B, A') stellt sich wie folgt dar:

A

Takt	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39
BWV 120	1	2-2	3-4	1	1	2-3-4	1	2-2-3-4	1	2-2-3-4	1	2-2-3-4	1	2-2-3-4
BWV 120a	1	2-2-1-2	1	1	1	2-2-1	2	1	2	1	2	1	2	1

B

Takt	43	45	47	49	51	53	55	57	59	61
BWV 120	5	6	5	6	5	6	5	6	5	6
BWV 120a	3	4	5	6	6	5	6	6	5	6

A'

Takt	65	67	69	71	73	75	77
BWV 120	1	2-2-3-4	5	6	6	5	6
BWV 120a	1	2-2-1-2	1	1	1	2	2

Unsere Beispiele sind durchaus als Normalfälle anzusehen. Denn selbst ein maßgerecht abgefaßter Parodietext behält innerhalb der Schablonengrenzen stets noch eine beträchtliche Variantenbreite hinsichtlich Wortbegrenzung, syntaktischer Gliederung, Wort- und Sinnakzentverteilung, so daß der planvoll textierende Komponist zu wesentlichen Phasenverschiebungen gezwungen sein kann.

Es ist ja doch wohl ein abwegiger, wenn auch in der Bachliteratur verschiedenfach geäußerter Gedanke, daß Bach seinem Textdichter in der Regel die Vorlagepartitur überlassen hätte, mittels derer er eine sich an der Musik entlangastende und alle musikalischen Konsequenzen bedenkende Idealdichtung hätte herstellen können. Normalerweise dürfte er nach einer Textvorlage gearbeitet haben, die ihm das einzuhaltende Schema an die Hand gab. Daß aber etwa Bach selbst als Parodiedichter für seine Werke in Anspruch genommen werden könnte, dafür fehlen bisher alle konkreten Belege. Die angeführten Beispiele scheinen jedenfalls gegen derartige Vermutungen zu sprechen²².

So ergibt sich aus unseren Beobachtungen, daß die Tatsache müheloser, vollkommener Textsilbendeckung offenbar in ihrer Bedeutung für den Nachweis von Parodiebezügen erheblich überschätzt wird. Es ist durchaus nicht erwiesen, daß der ideale Paßformtext, der sich im Wort-für-Wort-Verfahren gewissermaßen allein unterlegt, tatsächlich immer der gesuchte, d. h. von Bach verwendete Parodietext ist. Das bedeutet aber, daß der „Schablonenmethode“ mit ihrem optimistischen Gültigkeitsanspruch beim Aufspüren von Parodiebeziehungen auch von dieser Seite her deutliche Grenzen gesetzt sind. Aus dem gleichen Grunde kann den mittels Umtextierung vollzogenen Rekonstruktionen Bachscher Vokalwerke stets nur ein bedingter Authentizitätswert zuerkannt werden²³. Natürlich gibt es auch einige wenige Glücksfälle von Komplikationslosigkeit. Ein solcher ist offenbar das von F. Smend nachgewiesene Parodiepaar I,5.-11,10., bei dem auf der Basis einfachster Liedmetrik die abschnittsweise Textunterlegung keinerlei Probleme aufkommen läßt. Aber das bleiben seltene Ausnahmen.

Daß Bachs Parodieverfahren nicht, wie vielfach angenommen wird, als Bagatellegenheit innerhalb des Gesamtschaffens angesehen werden kann, erweist auch ein weiteres Anwendungsgebiet: das der Umwandlung

²² Am ehesten denkbar wäre noch, daß Bach bei Textierung von Instrumentalsätzen selbst Hand angelegt hat, so etwa bei Umwandlung von BWV 1046,3. in BWV 207,1. Offenbar gehen auch die verschiedenfach zu beobachtenden Zurichtungen von Kantatentextvorlagen (Kürzungen, Erweiterungen, Varianten) zum großen Teil auf seine Rechnung.

²³ Die in Anmerkung 4 erwähnte Parodiesatzverknüpfung von BWV 120a,3.-247, 126., die D. Hellmann ohne zwingende Textformentsprechung gewagt hat, ist gleichzeitig ein Beleg für die experimentell zu erweisende Tatsache, daß zahlreiche Bachsche Arienkompositionen auch anderen Textunterlagen gefügig sind, ohne daß dabei an Parodiebeziehungen zu denken wäre.

reiner Instrumentalstücke in Gesangspositionen (Abschnitt IV). Auch hier ist die Erkennbarkeit von Parodiebeziehungen von vornherein stark eingeschränkt, nämlich auf die wenigen Fälle, wo die Musik beider Bezugspartner erhalten ist. Die kompositionstechnische Analyse der Bachschen Vokalmusik ergibt aber mit Sicherheit, daß eine große Anzahl Bachscher Chor- und Ariensätze instrumentaler Provenienz ist. Chöreinsbauten in präexistente Orchestersätze konzertartiger Prägung lassen sich ebenso nachweisen wie Vertextungen von Instrumentalsätzen kammermusikalischer Art. Es ist dabei unerheblich, ob es sich bei den verwendeten Instrumentalmodellen um voll ausgeformte Sätze – wie etwa im Einleitungschor der Kantate BWV 119 – oder um Teilstücke, um lange vorher geschaffene oder um soeben erst konzipierte handelt; denn es sind dies nur verschiedene Anwendungsgrade des gleichen kompositionstechnischen Prinzips. Es ist schlechterdings nicht abzuschätzen, welche Flut von Instrumentalmusik in die großen Vokalschöpfungen der Leipziger Zeit auf dem Parodiewege eingeströmt sein mag.

Daß in unserer Übersicht die Parodierichtung GEISTLICH – WELTLICH fehlt, bedarf einiger Erörterung. Denn es ist in der Tat höchst eigenartig, daß bei der völligen Gleichheit und Austauschbarkeit der am Parodievorgang teilhabenden Ausdrucksmittel die eine Beziehungsrichtung offenbar als nicht praktikabel betrachtet wird.

In der praktischen Arbeit der quellenkritischen Bachforschung pflegen folgende aus der Erfahrung erwachsene Faustregeln angewandt zu werden:

- a) Es gibt keine Parodievorgänge vom Geistlichen zum Weltlichen; in kritischen Fällen, die in diese Richtung zu weisen scheinen, ist durch Inversion des Parodiebezugs dem geistlichen Partner der später liegende Platz zuzuweisen.
- b) Wenn infolge dokumentarisch belegter Daten eine solche Umkehrungsaktion unmöglich ist, sind beide Parodiepartner möglichst auf eine weltliche Urform rückzubeziehen, so daß die weltliche Spätfassung nicht von der geistlichen (mittleren) Werkform, sondern direkt von der weltlichen Erstfassung abgeleitet gedacht werden kann. Es entsteht so eine Art „Dreiecks-Parodie“.

Diese Regeln haben sich in zahlreichen Fällen bewährt; trotzdem scheint eine kritische Überprüfung notwendig. Zur Regel a) ist zu sagen, daß sie zweifellos auf breiten Erfahrungstatsachen gründet. In der Tat erweisen die weitaus meisten Parodiefälle eindeutig den Weg von der weltlichen zur geistlichen Werkfassung. Die genannten „kritischen Fälle“ dagegen scheinen nur von ganz sekundärer Bedeutung zu sein. Indem nun aber diese möglichen Ausnahmefälle von vornherein der Regel unterworfen werden, entsteht ein Circulus vitiosus zugunsten der Unantastbarkeit der Regel.

Auch der Regel b) muß man zugestehen, daß sie zweifellos eine grundsätzliche Berechtigung hat. In mehreren Fällen konnte im quellenanalytischen

Verfahren die Existenz einer weltlichen Frühform exakt nachgewiesen werden²⁴. Darüber hinaus konnte auch mit stillkritischen Mitteln gelegentlich die Glaubwürdigkeit einer solchen Ausgangsposition nachdrücklich erhärtet werden²⁵. Wo aber die weltliche Frühform nur um der Regel willen postuliert wird, scheint die wissenschaftliche Methode in die gefährliche Nähe eines Taschenspielertricks zu geraten, durch den die Schwierigkeiten in eleganter Weise zur Lösung gebracht werden sollen. Hierzu ist später noch einiges auszuführen.

Daß die merkwürdige Lehre von der Nichtumkehrbarkeit des Parodieverfahrens Weltlich-Geistlich einer überzeugenden Begründung bedarf, um als akzeptabel empfunden zu werden, ist von der Bachforschung seit langem erkannt worden. In ausführlicher Form hat sich zuerst A. Schering mit dieser Frage auseinandergesetzt. Nach seiner Grundsatzerklärung (BJ 1933, S. 37), „daß Bach niemals ein in geistlich-kirchlicher Form konzipiertes Werk ins Weltliche versetzt hat“, und seiner Feststellung „das Geistliche adelt das Weltliche“, sind diese Thesen von der folgenden Bachliteratur immer wieder unbesehen übernommen oder auch gelegentlich neu begründet worden. In der jüngeren Literatur ist die Variante „Das Geistliche heiligt das Weltliche“ üblich geworden.

Schering selbst hat eine theologisch fundierte Erläuterung beigefügt: „Nie wäre Bachs reines, unbeirrtes religiöses Gefühl auf den Gedanken verfallen, eine Arie, die er seinem Jesus gesungen, einen Chor, den er zum Preise des Höchsten angestimmt, ins Profane zu drehen, nur um dadurch Mühe, Zeit und Arbeit zu sparen.“ Diese emphatisch formulierte Deutung ist natürlich weit von einer wissenschaftlichen Begründung entfernt und entbehrt überdies der gedanklichen Logik; denn das bemängelte Motiv der Ersparnis von „Mühe, Zeit und Arbeit“ ist ja auch der umgekehrten Parodierichtung immanent, die profanes Gut auf die gleiche bequeme Art der sakralen Verwendung zuzuführen sich nicht scheut.

Wir stehen hier vor einer wichtigen Frage innerhalb des Parodiekomplexes. Denn Scherings These bedeutet nichts weniger als die Einsetzung einer Wertordnung für die beiden Bezugsbereiche zugunsten des höher zu platzierenden geistlichen Bereichs. Der Übergang eines weltlichen Werkes in die geistliche Sphäre ist demnach für dieses Werk eine Erhöhung und Heiligung, die Rückführung in den weltlichen Bereich wäre einer Erniedrigung und Entheiligung gleichzusetzen. Eine derartige Profanation könne es deshalb bei Bach unter keinen Umständen geben.

Wenn auch Scherings Rangordnung zunächst nur auf die Zweckbereiche und nicht auf die künstlerische Wertung der Parodiepartner abzielt, so schließt doch eine solche Deutung auch eine gewisse Degradierung des weltlichen Schaffensgebietes an sich ein, da ja dem erkannten höheren Bestimmungszweck normalerweise auch die höherwertigen Gestaltungs-

²⁴ So z. B. von A. Dürr für BWV 184a in NBA Krit. Bericht zu Bd. I/14, S. 164–173.

²⁵ Vgl. etwa zu BWV 193a–BWV 193 F. Smend, *Bach in Köthen*, S. 51–55.

mittel zugeordnet gedacht werden müssen²⁶. Damit aber ist die Brücke geschlagen zu Spittas Fehleinschätzung, die das weltliche Werk expressis verbis als Vorstufe des geistlichen einordnet: „Das meiste aus den weltlichen Cantaten hat er hernach ohne durchgreifende Umarbeitung für Kirchenmusiken verbraucht, wo es sich denn vollständig an seinem Platz zeigt. Daraus folgt, daß es in der Originalgestalt nicht ganz zweckentsprechend gewesen sein kann“ (Bd. II, S. 454). Und auch die häufig zur Rechtfertigung des Parodieverfahrens vorgebrachte HilfsThese, Bach habe die weltlichen Werke gleich mit dem Nebenzweck der späteren sakralen Verwendung komponiert – eine These, die schon von den meisten Datierungen her fragwürdig erscheint –, weist in diese Richtung²⁷. So äußert schon W. Rust (BG XX, 2, S. XI), „daß Bach unter der Last seiner vielen Berufsgeschäfte Compositionen für besondere Gelegenheiten gleich mit der Absicht concipirte, sie späterhin zu Kirchenmusiken umzuarbeiten, wenn sich der geeignete Text dazu fand. Bis dahin dienten sie ihm, gleich einem bildenden Künstler, als Cartons oder Modelle in vorübergehendem Probestoffe“. Genau wie Spitta mittels der Kategorien „nicht ganz zweckentsprechend – zweckentsprechend“ die beiden Schaffensbereiche Weltlich-Geistlich in eine Wertordnung zwingt, so tut es Rust hier mit Hilfe des Begriffspaares „provisorisch – endgültig“. Die weltliche Fassung soll gewissermaßen nur

²⁶ In späteren Darstellungen hat Schering offensichtlich eine klarere Einschätzung des Problemgebietes angestrebt, so etwa, wenn er im 3. Band der *Musikgeschichte Leipzigs*, S. 139, ausführt: „Was er hier [an weltlicher Musik] geschaffen, ist groß und bewunderungswert und darf nicht unterschätzt werden. Die kleinen Verhältnisse, für die so manches entstand, haben der Güte seiner Schöpfungen keinen Eintrag getan . . . Einer unterschätzenden Kritik hat er selbst dadurch vorgebeugt, daß er unzählige herrliche Stücke dem dauernden Bestande seiner Kirchenmusik einverleibte . . . Das Wesentliche ist wohl erhalten und bezeugt bis zur Stunde, daß ihm das Diesseits durchaus nicht als bloßer, schaler Abglanz des Jenseits gegolten hat.“

²⁷ Natürlich hat Bach bei der Komposition weltlicher Gelegenheitswerke schon aus schaffensökonomischen Gründen an die Möglichkeit späterer Wiederverwendung gedacht, aber doch wohl nur im ganz allgemeinen Sinne. Eine Konkretisierung von Parodiebeziehungen war ja erst mit der Gegebenheit des neuen Anlasses und der Erarbeitung der neuen Werkdisposition möglich. Man nehme etwa das Beispiel der Weihnachtsoratoriums-Parodien. Natürlich hat Bach die im Vorjahr entstandenen einzelwerkgebundenen Huldigungskantaten BWV 213 und 214 für eine spätere Wiederverwendung bereitgehalten. Vielleicht hat er dabei auch schon an die Verwendungsmöglichkeit für ein später zu schaffendes Weihnachtsoratorium gedacht und möglicherweise sogar schon bei einigen Sätzen konkretere Vorstellungen entwickelt, so etwa hinsichtlich der Transferierung der Schlummerarie oder des Eröffnungschores. Aber das Gros des Arienbestandes konnte doch erst im Zuge der Librettoentstehung parodiemäßig zugeordnet werden, und allem Anschein nach hat diese Festlegung der Einzelsatzbeziehungen der Dichter weitgehend selbständig nach Maßgabe der spezifischen Geeignetheit für die jeweilige dichterische Situation vorgenommen, was natürlich Bachs beratende Mitarbeit nicht ausschließt, zumal ja auch tonartliche Dispositionen zu berücksichtigen waren. Man beachte hierzu aber auch die Tatsache, daß die Hälfte der Parodiesätze unter Transposition übernommen wurde.

eine Entwicklungsstufe auf dem Wege zur geistlichen Endgestalt darstellen. Diese letztlich auf die romantische Kunstanschauung des 19. Jahrhunderts zurückgehende These vom Reifungsprozeß des Kunstwerkes und der Letztwilligkeit seiner Endfassung wird von der neueren Bachforschung als für die Bachzeit nicht zutreffend grundsätzlich abgelehnt. Die verschiedenen Fassungen eines Werkes werden heute vielmehr als prinzipiell gleichberechtigte und gleichwertige Werkanpassungen an den jeweiligen Gebrauchszweck verstanden. Ein letzter Rest der romantischen Kunstanschauung scheint sich in Scherings These von der Nichtumkehrbarkeit der weltlich-geistlichen Parodiebeziehungen erhalten zu haben.

Wie mag sich das Problem nun für Bach selbst gestellt haben? Es kann natürlich keineswegs bezweifelt werden, daß dem gläubigen Lutheraner Bach im religiös-weltanschaulichen Erlebnisbereich die aufsteigende Wertordnung „Weltlich-Geistlich“ (die für ihn gewiß weitgehend mit den Begriffspaaren „Irdisch-Himmlich“ und „Vergänglich-Ewig“ zusammenfiel) geläufig war. Aber es fragt sich, ob sich in dem Musiker Bach diese Vorstellung zu einer Maxime verfestigte, die er seinem künstlerischen Schaffen ausnahmslos aufprägte. Dies kann nur durch direkte Befragung des Bachschen Werkbestandes zu klären versucht werden.

Da ist zunächst das Phänomen der Transferierung weltlicher Instrumentalsätze in den Kirchenraum beizuziehen. Wenn Bach etwa für die Weihnachtskantate BWV 110 (1725) die Ouvertüre der Orchestersuite BWV 1069 als Träger eines Bibelwortes für würdig erachtet und ihr damit die sakrale Weihe und einen festen Platz im wiederholbaren Kirchenjahrturnus sichert, ist dann etwa im Sinne der Scheringschen These anzunehmen, daß Bach „nie auf den Gedanken verfallen wäre“, diese Musik nachher wieder in der profanen Atmosphäre eines Leipziger Kaffeehauses erklingen zu lassen? Diese Frage, die noch zahlreiche andere, bekannte und unbekanntete Instrumentalsatzverpflanzungen und -parodien einschließt, ist zu absurd, um beantwortet werden zu müssen²⁸. Selbstverständlich hat Bach seine weltlichen Instrumentalwerke im kirchlichen Musikbereich nicht „aufgehen“ lassen, sondern hat sie dorthin nur „geliehen“ und sie weiterhin auf weltlicher Ebene fröhlich mit seinem Collegium musicum musiziert. Und wer etwa anführt, dies sei nur möglich gewesen, weil die beiden Musizierbereiche hinsichtlich Hörerschaft und Aufführungskreis säuberlich getrennt waren, der übersieht, daß Kirchengemeinde und Bürgerschaft zum großen Teil identisch waren und daß auch für die zwei Aufführungsapparate Studenten und Stadtpfeifer das Bindeglied bildeten, so daß also Bach genügend Mitwisser für solche vermeintlichen Profanationsakte gehabt hätte.

²⁸ Man betrachte etwa auch die Umwandlung des 3. Brandenburgischen Konzerts, Satz 1, zu der durch Bläser erweiterten Fassung in der Pfingstkantate BWV 174. Auch hierin kann man keineswegs eine sakrale „Überhöhung“ des weltlichen Werkes sehen, sondern es bleiben zwei eigenständige, für die jeweilige Aufführungssituation zweckmäßig zugerichtete Werkfassungen, die gleichberechtigt und gleichwertig nebeneinander bestehen.

Die „Heiligungs“-These scheint einfach zu unlogisch, um eine solide Basis für Bachs Parodiepraxis abgeben zu können. Bach müßte dieser angeblichen Maxime viel konsequenter gefolgt sein, wenn sie als bestimmender Faktor für die einseitige Parodierichtung glaubhaft erscheinen sollte²⁹. Sucht man aber als Ersatz eine andere These, die geeignet wäre, die Wirksamkeit eines paritätisch konstituierten Beziehungsgefüges in einer Richtung außer Kraft zu setzen, so steht man einer unlösbaren Aufgabe gegenüber. So bleibt nur übrig, die Regel von der Nichtumkehrbarkeit der Parodierichtung auf den Rang einer praktischen Arbeitshypothese herabzusetzen, der auf Grund von Erfahrungstatsachen ein gewisser Wahrscheinlichkeitsgrad zukommt, und damit die Möglichkeit offen zu lassen, auftretende Fälle von vermutlich geistlich-weltlicher Parodierichtung unvoreingenommen auf ihre kausale Verknüpfung hin zu überprüfen.

Hierzu sei zunächst nochmals das schon erwähnte „Dreiecksparodie“-Verfahren herangezogen. Es geht hier darum, eine Doppelparodie von der Form Weltlich-Geistlich-Weltlich in der Weise zu deuten, daß die letzte weltliche Fassung ebenso wie die vorangehende geistliche auf ein gemeinsames weltliches Urbild beziehbar ist, wodurch die Notwendigkeit entfällt, die weltliche Fassung von der geistlichen ableiten und damit eine Profanation konstatieren zu müssen. Ist die Problematik dieser kritischen Fälle wirklich in dieser einfachen Weise zu lösen, oder handelt es sich im Grunde doch um eine „Hin-und-zurück-Parodie“? Vergegenwärtigen wir uns das Problem anschaulich an einem Einzelfall.

Zum dritten Pfingstfeiertag 1724 schuf Bach die Kantate „Erwünschtes Freudenlicht“ (BWV 184) unter Rückgriff auf eine nicht mehr verwendbare, textlich unbekannte Köthener Huldigungskantate, von der er fünf Instrumentalstimmen in das neue Aufführungsmaterial übernahm. Damit war das Köthener Urbild praktisch ad acta gelegt, und als klangliche Realität stand nunmehr vor Bachs Bewußtsein nur noch die Kirchenkantate, eingeordnet in den Turnus des Kirchenjahres und hier mehrfach wieder aufgeführt. Als Bach 1733 die weltliche Herkuleskantate (BWV 213) komponierte, griff er für den Schlußsatz „Lust der Völker, Lust der Deinen“ auf einen Chorsatz zurück, der in der Kirchenkantate den Text „Guter Hirte, Trost der Deinen“ getragen hatte und der natürlich auch in der weltlichen Urfassung, mit heute unbekanntem Text, vorhanden gewesen war. Die Frage lautet nun: Ist es vorstellbar, daß sich Bach zur Verwirklichung

²⁹ Merkwürdigerweise haben sich die Anhänger dieser These mit dem Parodiebezug BWV 244 (Matthäuspassion)–BWV 244a (Köthener Trauermusik) bisher stillschweigend abgefunden. Wenn man, gemäß üblicher Deutung, die Matthäuspassion als das Originalwerk ansieht, ist dieses Parodieverhältnis eine Widerlegung der „Heiligungs“-These, selbst wenn man das Köthener Gelegenheitswerk in den Rang eines vollgültigen Kirchenwerks erhebt. Der Abstieg von der höchstmöglichen Weihestufe des Karfreitagswerks zum irdischen Traueranlaß ist auf jeden Fall eine Profanation, die im Rahmen der postulierten Maxime keinen Platz haben kann. (Vgl. in diesem Zusammenhang die neuen Untersuchungen Gojowys auf S. 86 ff.)

seines Parodiewunsches an der greifbaren Realität der Kirchenkantate vorbeischlich, um durch Rückgriff auf ein früher abgelegtes weltliches Werk einer Maxime formal Genüge zu tun? Ich glaube kaum, daß unserem Bachbild ein solch hypokritischer Zug zugemutet werden kann. Vielmehr meine ich, daß Bach auch solche Probleme mit jener künstlerischen Souveränität zu lösen wußte, die in seinem ganzen Schaffen sichtbar wird. Das bedeutet aber, daß hier zwar theoretisch ein Parodieverhältnis Weltlich-Weltlich rekonstruiert werden kann, daß sich aber der tatsächliche Parodievorgang vom geistlichen zum weltlichen Werk abgespielt hat. Hierbei konnte es gar nicht zur Verletzung eines Gesetzes oder zur Übertretung einer Regel kommen, weil diese für Bach offenbar gar nicht bestanden.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß für Bachs Parodiarbeit in der üblichen Richtung Weltlich-Geistlich fast stets eine ausreichende Begründung schon nach dem Prinzip der künstlerischen Zweckmäßigkeit und praktischen Wiederholbarkeit zu finden ist, so daß außermusikalische Maximen nicht bemüht zu werden brauchen. Seine Werke am lebendigen Klingen zu erhalten, ist zweifellos eins der Hauptmotive bei der Parodierichtung Weltlich-Geistlich. In umgekehrter Richtung fand sich hierzu naturgemäß weniger Gelegenheit. Denn Bachs weltliche Vokalmusik ist zum überwiegenden Teil an singuläre Anlässe gebunden und trägt deshalb bis auf wenige Ausnahmen ephemeren Charakter. Hätte Bach auf weltlichem Bereich etwa auch überzeitliche Großchorwerke oratorischen oder opernartigen Charakters geschaffen, dann wären wir heute in der Lage, leichter zu erkennen, ob er seine kompositionspraktische Alltagsarbeit etwa von solch außermusikalischen Grundsätzen richtungsmäßig einengen ließ. In Ermangelung dieses Beobachtungsgebietes können wir den in Bachs Werk schaffen erkennbaren Zug vom weltlichen zum geistlichen Parodiebereich lediglich als bedingt gültige Erfahrungstatsache ansehen, ihr aber nicht den Charakter einer Regel zusprechen oder sie gar zum Gesetz oder zur Maxime erhärten.

Die Ergebnisse unserer Untersuchungen, die natürlich keineswegs Endgültigkeitswert beanspruchen wollen, scheinen vor allem auch zu dem praktischen Zwecke geeignet, aus der gegenwärtigen Bachforschungsarbeit jene Methode aussondern zu helfen, die fragliche Datierungen weltlich-geistlicher Parodiepaare dadurch zu entscheiden sucht, daß die angeblich „bekannte Tatsache“ der genannten Bachschen Maxime zur Prämisse einer Schlußfolgerung erhoben wird, die zur selbstverständlichen Späterdatierung der geistlichen Werkfassung führt. In solchen Fällen ist zweifellos eine vorsichtigere Einschätzung der Quellsituation am Platze.

Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspaffion

Von Detlev Gojowy (Hildesheim)

An Hand der vollständigen Textfassung der Köthener Trauermusik¹ und der frühen Handschriften der Matthäuspaffion² 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 zukommt³, 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-

¹ 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.

² 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.

³ 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 Versschema⁴ 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

⁴ 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 Arien⁵:

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

⁵ 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 2⁶ 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 ist⁷. In der Köthener Trauersituation ist, so möchte man meinen, der Gedanke an Tränen konkret und nahelie-

⁶ Alle Feststellungen über die Verse 1 und 2 gelten analog für die Verse 6 und 7.

⁷ 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, Arie 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, Arie 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 sein⁸, 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

⁸ 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, verstechtechnisch 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 Formulierung⁹. Anders in der Matthäuspassion: hier

⁹ 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 sollte¹⁰.

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.

¹⁰ 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.

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

(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 Matthäuspasion-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 Matthäuspasion-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 Matthäuspasion: „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“¹¹ 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 Matthäuspasion keine antithetische Gedankenführung statt, sondern der Chor der Gläubigen wiederholt und vertieft nur die voraus-

¹¹ 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 lassen¹². 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 haben¹³.

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

¹² 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.

¹³ 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 Sprecherwechsel¹⁴ 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)¹⁵. In dieser Unein-

¹⁴ 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.

¹⁵ 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 zuließe¹⁶. 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 Matthäuspasion¹⁷.

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 fügen¹⁸.

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

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

¹⁷ 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.

¹⁸ 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 Ruhekkissen
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 Sachverhalt¹⁹ erfordert,

¹⁹ 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 sein²⁰.

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.

²⁰ 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 kennzeichnet²¹.

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 Matthäuspassion²². 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

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

²¹ 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.

²² 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 Petri²³ 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 gelegt²⁴.

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.

²³ 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 usf. 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.

²⁴ 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)²⁵, 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 38²⁶. 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.

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

²⁶ 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“ hat²⁷ wie der Psalmvers 102, 25. Noch auffälliger ist, daß dieses „Canticum Ezechiae“ im römischen Officium defunctorum (Ad Laudes)²⁸, 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 Parallelen²⁹. Zum Problem der textlichen Beeinflussung durch biblische und außer-biblische Vorlagen ergeben sich jedoch noch einige weitere interessante

²⁷ 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 . . .*

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

²⁹ 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 . . .“

Missä 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 Glorïae, 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 . . .“).“

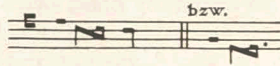
Die möglichen Höllenqualen im Offertorium der Totenmesse II resultieren aus der Abrechnung des Jüngsten Gerichts, das vor diesem Offertorium in der Sequenz „Dies irae, dies illa“ plastisch ausgemalt wird: „Quantus tremor est futurus, / Quando iudex est venturus . . . Tuba, mirum spargens sonum / Per 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 ermessen . . .“

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 Frühjahrsmesse 1729 im Druck erscheinen zu können, muß auch der Matthäuspassion-Text spätestens zum Jahresende 1728 druckfertig vorgelegen haben³⁰. Der Text der Köthener Trauermusik andererseits dürfte kaum vor dem Tode Leopolds, am 19. November 1728, verfaßt worden sein³¹. In diesem Zeitraum müßten demnach beide Texte entstanden sein³².

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.

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

³¹ 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.

³² 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 Frühjahrsmesse 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 müssen³³. 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-

³³ 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“³⁴. 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 Fassung³⁵:

Altnickol



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

³⁴ 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.

³⁵ 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 chromatischen 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.)³⁶.

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-

³⁶ 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.

T. 8 nach Altnickol und Agricola

8 Trauermusik: (er - hal - - te mich, Gott)

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“³⁷. In die gleiche Richtung scheint folgende Eigentümlichkeit des Satzes zu deuten: Bei den Zeilenschlüssen in den Takten 24, 44, 53 und 57

³⁷ 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 Matthäuspassion 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 Matthäuspassion textlich unmotivierte Melodieakzent auf die Silbe „-mer“ in der Trauermusik sinnvoll das Wort „Dir“ betonen würde und der in der Matthäuspassion schwach motivierte rhythmische Akzent in T. 16³⁸ 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 Matthäuspassion durch eine Zäsurpause (denn nur der Matthäuspassion-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 Matthäuspassion sind sie

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

AltNickol: *b*; Agr.: *bb* T. 46 Agricola: *b* 39)

AltNickol und Agricola

AltNickol, 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 überflüssig⁴⁰. In der Textschreibung und -verteilung weisen AltNickol und zum Teil Agricola mehrere Inkonsistenzen auf, deren Ursprung in einer nachlässigen Textübertragung beim Parodieren zu suchen sein könnte⁴¹. In T. 26 befindet sich bei AltNickol ein Schreibersehen: hier wurde anstelle einer Repetition der Text zunächst versehentlich weitergeschrieben und dann uneindeutig korrigiert. Agricola weicht von AltNickol ab, von beiden weicht die Version der OrP ab:

T. 26		<i>im Lei</i>
AltNickol:	<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

³⁹ AltNickol hat „x“ und „gib“, Agricola „Creutz“ und „gieb“.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Während die Schlußzeile der Picander-Strophe in der Matthäuspasion „so hilfst du mir es wieder tragen“ lautet, schreiben AltNickol und Agricola in T. 30 „selber“, in T. 32 und 34 dagegen „wieder“. In T. 50 gebraucht AltNickol 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“ fällt⁴²:

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. 90 ff. bei Altnickol; sie scheinen auf eine – womöglich parodiebedingte – Unklarheit der Vorlage hinzudeuten⁴³.

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 Taktteil⁴⁴), dann bietet sich für die Trauermusik-Fassung folgende Silbenverteilung als die wahrscheinlichste an:

⁴² In der Trauermusik-Zweifassung, dem Druck von 1729, ist dieses besondere Verhältnis nicht gegeben.

⁴³ 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.

⁴⁴ 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. 39 ff.

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 erteilte, 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
gleich der mü - - - - - de Leib be-gra - - - - - ben, der

Freu - - - - - den
Geist

oder: (Geist - - - - - soll 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“⁴⁷; 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.

⁴⁷ 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 „vergnügte Freude“ unmittelbar in silbische Achtel über, eine Deklamation, die dem Inhalt des Matthäuspassion-Verses „seine süße Ruhe haben“ ästhetisch geradezu konträr ist⁴⁸.

Auch in der Arie 19 „Ich will dir mein Herze schenken“ (Trauermusik 21 „Hemme Dein gequältes Kränken“) deutet schon der menuettartige⁴⁹ 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“.)⁵⁰

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

⁴⁸ 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.

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

⁵⁰ 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 Gedankenäsaur 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 Ruhekeissen / Und der Seelen Ruhstatt sein“, nicht aber im Text der Trauermusik⁵¹.

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 Gedankenäsuren des Trauermusik-Textes entsprach, dann hat diese nicht den Gedankenäsuren 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

⁵¹ 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 Eingangsschor 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 Wortmaterial⁵².

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 werden⁵³.

⁵² 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.

⁵³ 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 leittonlose 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“.⁵⁴

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 lassen⁵⁵. 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 4⁵⁶:

⁵⁴ 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.


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

⁵⁶ 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 Instrumente⁵⁷ 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:

⁵⁷ 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)⁵⁸.

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 Frage⁵⁹. 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 soll⁶⁰:

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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).

⁶⁰ 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 Verses⁶¹, 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 Identität⁶².

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.

⁶¹ 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.

⁶² 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 fügen⁶³; all diese Merkmale sind ihrerseits voneinander unabhängig.

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

⁶³ 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 Trauermusik⁶⁴, 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 hatten⁶⁵.

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 Trauermusik⁶⁶.

Jesus schweigt zu falschen Lügen stille⁶⁴. Diese Stücke scheiden als Beleg aus; alle übrigen können als solcher gelten.

⁶⁴ S. die abschließende Tabelle.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ 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. Betrübler 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 Arien⁶⁷:

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:

⁶⁷ 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.
 Drückt 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.

Zum Text der Bach-Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“

von Helene Werthemann (Basel)

Bei Johannes Rist, *Himmlische Lieder, das dritte Zehn* (Lüneburg 1642), findet sich ein Lied, das im Zusammenhang mit dem Text der Kantate 21 von einigem Interesse sein dürfte. Es trägt die Überschrift: *Herzliches Klag- und Trost-Lied einer angefochtenen, hochbetrübtten Seelen, so mit Angst und Verzweiflung ringet* (Fischer-Tümpel II, 195) und ist gemäß dieser Überschrift zweiteilig: auf 9 Strophen der Klage folgen ebensoviele des Trostes, wobei in beiden Teilen des Liedes der Christenmensch selbst zu Worte kommt. Auch in der zweiten Hälfte spricht nicht Jesus, sondern er selbst der Seele tröstlich zu. Der Text des Liedes lautet folgendermaßen¹:

1. Jammer hat mich gantz umbgeben,
Elend hat mich angethan.
Trawern heist mein kurtzes Leben,
Trübsal führt mich auf den Plan.
Gott, der hat mich gar verlassen,
Keinen Trost weis ich zu fassen
Hie auff dieser UnglücksBahn.
2. Grausamlich bin ich vertrieben
Von des Herren Angesicht,
Als ich, ihn allein zu lieben,
Nicht gedacht' an meine Pflicht;
Drumb muß ich so kläglich stehen.
Doch es ist mir recht geschehen:
Mein Gott rieff, ich hört' ihn nicht.
3. Ach mein Schiffllein will versinken
Recht auf diesem Sünden-Meer.
Gottes Grimm läßt mich ertrincken,
Denn sein' Hand ist viel zu schwer.
Ja mein Schiffllein läst sich jagen
Durch Verzweiflungs-Angst und Plagen
Gantz entanckert hin und her.
4. Gott hat mein jetzt gar vergessen,
Weil ich nicht an ihn gedacht.
Meine Sünd' hat er gemessen
Und mir feindlich abgesagt,
Daß ich ringen muß die Hände.
Sein Erbarmen hat ein Ende,
Schier bin ich zur Hellen bracht.

¹ Hervorhebung einzelner Wörter von uns im Zusammenhang mit der Kantate 21.

5. Wo ist Ruh und Trost zu finden,
Wo ist Hülf in dieser Noth?
Herr, wer rettet mich von Sünden,
Wer erlöset mich vom Tod?
Ich gedencke zwar der zeiten,
Da du pfagst für uns zu streiten,
Ja zu ziehen aus dem Koth'.
6. Aber nun hat sich geendet
Deine Lieb und große Trew.
Ach! Dein Hertz' ist abgewendet
Und dein Grimm wird täglich neu.
Du bist von mir außgegangen;
Herr, dein Zorn hält mich gefangen,
Ich verschwinde wie der Sprew.
7. Höllen-Angst hat mich getroffen,
Mein Gewissen quälet mich.
Kein' Erlösung ist zu hoffen,
Ich empfinde Todes-Stich'
Und ein unauffhörlichs Sterben.
Herr, ich eile zum Verderben,
Ich vergehe jämmerlich.
8. Grawen hat mich überfallen,
Zittern hat mich angesteckt.
Schwerlich kan ich nunmehr lallen,
Angst und Furcht hat mich bedeckt,
Ach! Ich wandel' jetzt die Straßen,
Da ich mich muß martern lassen;
O wie wird mein Geist erschreckt!
9. Wil mir denn kein Trost erscheinen,
Spür ich gar kein Gnadenlicht?
Nein: Vergeblich ist mein weinen,
Mein Gebet, das hilfft mir nicht.
Über mich verlaßnen Armen
Wil kein Helffer sich erbarmen;
Ich bin todt, mein Hertz zerbricht!
Christlicher Trost der angefochtenen Seelen.
10. Liebste Seel', hör' auff zu schreyen,
Deines Klagens ist zu viel.
Nach dem Trawern kommt das Frewen,
Hertzens-Angst hat auch ihr Ziel.
Wechseln ist bey allen Sachen;
Nach dem heulen kan man lachen,
Gott, der treibt mit dir sein Spiel.

11. Ist dein Heiland von dir gängen:
 Er wird widerkommen schon
 Und mit Frewden dich umbfangen
 Recht wie den verlohrenen Sohn.
 Hat dein Liebster dich verlassen,
 Ey er kan dich doch nicht hassen,
 Seine Güt' ist doch dein Lohn.
12. Hat dich Gott dahingegeben,
 Daß dich Satan sichten sol
 Und das Creutz dich mache beben:
 Ey er meint doch alles wol;
 Diß sind seiner Liebe Zeichen,
 Die doch keiner kan erreichen,
 Wenn er nicht ist Glaubens voll.
13. Ob dich dein Gewissen naget,
 Ob dein Geist bekümmert ist,
 Ob der Höllen Furcht dich plaget,
 Ob dich schreckt des Teuffels List:
 Trawre nicht, Gott wird es wenden
 Und dir grosse Lindrung senden,
 Wenn du nur gedültig bist.
14. Moses hat diß auch erfahren
 Und sein Bruder Aaron.
 Noah und die mit jhm waren,
 Sahen nicht die Gnaden-Sonn.
 David, Joseph und Elias,
 Petrus, Paulus und Tobias
 Trugen auch jhr Teil davon.
15. Sey zufrieden, liebe Seele,
 Billich trägst du solche Last.
 Hie in dieser Unglücks-Höhle
 Weis man doch von keiner Rast.
 Drumb so stille doch dein Zagen
 und bedenck, es sind die Plagen,
 Die du längst verdienet hast.
16. Brausen jetzt die Wasserwogen,
 Morgen stillt sich das Meer.
 Ist dir heut' einst Freud entzogen,
 Morgen kommt sie wieder Her.
 Ist dir aller Trost entgangen:
 Sey zufrieden, dein Verlangen
 wird erfüllet ohn Beschwer.

17. Was betrübst du dich mit Schmerzen?
 Stille doch, und harr auf Gott.
 Dancken wil ich jhm von Hertenzen,
 Daß ich werde nicht zu Spott.
 Ob er mich gleich würde tödten,
 Hilfft er mir dennoch aus Nöthen,
 Er, der starcke Zebaoth.
18. Herr, errette mich mit Frewden
 Aus der Höllen Grawsamkeit.
 Hilff mir, daß ich auch im Leyden
 Dir zu dienen sey bereit.
 Gibst du nur des Geistes Gaben,
 Daß sie mir die Seele laben,
 Tret ich fröhlich an den Streit.

Ein Vergleich der Kantate 21 (ohne die beiden Rahmenchöre und die Tenorarie „Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze“) mit diesem Lied ergibt die folgenden wichtigen Punkte:

1. Viele der in der Kantate vorkommenden Ausdrücke sind im Lied enthalten, so vor allem die Bezeichnungen der Not (Jammer, Not, Angst, Zagen, Klagen, Trübsal usw.), dann aber auch der Begriff „nagen“ und die Aussage: „ich empfinde Jammer, Schmerz“ (vgl. Arie Nr. 3 mit Strophe 11 und 7). Des weiteren wird Gott in beiden Texten als derjenige erlebt, der sich vom Menschen abgewendet hat (Rezitativ Nr. 4 und Strophe 6), ja der den Menschen geradezu zu hassen scheint (Duett Nr. 8 und Strophe 11). Vielleicht noch wichtiger als diese mehr allgemeinen Vorstellungen und Begriffe ist dann aber das Wort „Unglückshöhle“, das ebenfalls in der Kantate und im Lied vorkommt (vgl. Duett Nr. 8 mit Strophe 15). Es wird damit beidemal der Leib bezeichnet, der als Aufenthaltsort der Seele streng von ihr unterschieden und gleichsam als ihr Gefängnis angesehen wird. Interessant ist, daß in der Kantate dieser Unglückshöhle die „Wunden-Höhle“ gegenübergestellt wird: „Hier aus dieser Wundenhöhle sollst du erben Heil durch diesen Saft der Reben.“ Es ist damit die Seitenwunde Jesu gemeint, von der ja eine direkte Verbindung zum Abendmahl besteht und die darum keine Unglückshöhle ist, sondern ein Ort, wo wahres Heil gefunden werden kann².

2. Zu diesen wörtlichen Beziehungen zwischen dem Lied und der Kantate kommen solche mehr inhaltlicher Art. Die wichtigste findet sich im Rezitativ Nr. 4. Hier lassen sich nämlich die Zeilen: „Ach! kennst du nicht dein

² Vgl. dazu auch die Communionssode:

Auf! ermuntre dich, o Seele!
 Auf! mein schläfriges Gemüt.
 Komm zu Jesu Wundenhöhle,
 Schmecke seine teure Güt . . . (Fischer-Tümpel IV, 462).

Die Wendung „Heil durch diesen Saft der Reben“ (Kant. 21) läßt mit Sicherheit erkennen, daß der zweite Teil der Kantate sub communione musiziert wurde.

Kind? Ach! hörst du nicht das Klagen von denen, die dir sind mit Bund und Treu verwandt?“, in denen ein ganz unerwarteter und unmotivierter Wechsel von der Einzahl zur Mehrzahl vollzogen wird, als Zusammenfassung der 14. Strophe des Liedes von Rist verstehen und erklären. In dieser Strophe werden nämlich die Menschen, die Gott „mit Bund und Treu verwandt“ sind, von denen er sich aber zeitenweise abgewendet hat, einzeln aufgezählt. Es sind Moses, Aaron, Noah und die Seinen, David, Joseph, Elias, Petrus, Paulus und Tobias. Gerne würde man auf Grund der Ausdrucksstärke des Liedes und vor allem auch der Kantate auch Hiob noch dazu rechnen, stammt von ihm doch die bittere Aussage: „Du bist mir verwandelt in einen Grausamen“ (Hiob 30,21), was der Kantatendichter in die Form: „Du warest meine Lust und bist mir grausam worden“ gebracht hat. Er mag dazu durch die 2. Strophe des Ristschen Liedes: „Grausamlich bin ich vertrieben von des Herren Angesicht“ angeregt worden sein. Zur Intensität der Gottesferne, wie sie ein Hiob erlebt hat, paßt schließlich auch der starke Ausdruck: „ich ruf, ich schrei dir nach“ (Rezitativ Nr. 4), der schon im Lied von Rist als zusammenfassende Beschreibung des Klagens der Seele Aufnahme gefunden hatte (vgl. Strophe 10).

3. Eine weitere wichtige Verwandtschaft zwischen der Kantate 21 und dem Lied von Rist besteht in der Verwendung der beiden Psalmstellen Ps. 42,12 („Was betrübst du dich, meine Seele . . .“) und Ps. 116,7 („Sei nun wieder zufrieden, meine Seele; denn der Herr tut dir Guts“). Der Kantatendichter hat beide Stellen im Lied von Rist gefunden (vgl. Strophen 15–17), er hat sie dann aber aus dem dortigen Zusammenhang herausgelöst und im originalen Wortlaut der Bibel in seine Kantate eingefügt (vgl. Chorsatz Nr. 6 und Choralchorsatz Nr. 9). Der 42. Psalm hat auch sonst in der Kantate eine nicht unbedeutende Rolle gespielt, hat der Dichter doch den 4. und den 8. Psalmvers zusammengenommen („Meine Tränen sind meine Speise Tag und Nacht“ und „Deine Fluten rauschen daher, daß hier eine Tiefe und da eine Tiefe brausen; alle deine Wasserwogen und Wellen gehen über mich“) und daraus die von Spitta (I, S. 527) als „teilweise unklares Bild“ bezeichnete Verwandlung der Tränen in Wasserwogen gestaltet (vgl. Arie Nr. 5)³:

Bäche von gesalzenen Zähren,
 Fluten rauschen stets einher.
 Sturm und Wellen mich versehren,
 Und dies trübsalsvolle Meer
 Will mir Geist und Leben schwächen,
 Mast und Anker wollen brechen,
 Hier versink ich in den Grund,
 Dort seh in der Hölle Schlund.

³ Interessant ist, daß sich eine ähnliche Bildkontamination im Epigramm *De taedio mortalis vitae* von Jacob Bidermann (1578–1639) findet. Max Wehrli sagt dazu: „Der alte Topos vom stürmischen Meer des Lebens, in dessen Wogen der Mensch scheitert, ist überlagert vom Bild der Tränen, die unsere Wangen überspülen . . .“ Vgl. *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 266, Bl. 21, vom 28. 9. 1963.

Man vergleiche dazu auch die Strophen 3 und 16 des Liedes von Rist, in welchen ebenfalls vom Meer und vom Lebensschifflein die Rede ist. Das Zitat aus dem 116. Psalm („Sei nun wieder zufriedener, meine Seele; denn der Herr tut dir Guts“) ist in der Kantate 21 durch die 2. und 5. Strophe des Liedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ von Georg Neumark erweitert worden („Was helfen uns die schweren Sorgen“ und „Denk nicht in deiner Drangsalhitze, daß du von Gott verlassen seist“), deren Wahl nun auch im Zusammenhang mit dem Lied von Rist gesehen werden kann, entspricht doch die Aussage „Die folgend Zeit verändert viel und setzt jeglichem sein Ziel“ des Liedes von Neumark den Strophen 10 und 16 des Liedes von Rist, in denen ebenfalls vom Wechsel in allen Sachen und von der Zielsetzung aller Dinge durch Gott gesprochen wird. Der Kantatendichter hat sich möglicherweise auf das bekannte Lied von Neumark durch das viel weniger bekannte Lied von Rist hinweisen lassen.

4. Vielleicht ist auch die Verwendung des Dialogs zu Beginn des zweiten Teiles der Kantate (Rezitativ Nr. 7 „Ach Jesu, meine Ruh“ und Duett Nr. 8 „Komm, mein Jesu, und erquicke“) von Rists Lied abhängig, und zwar von seiner schon erwähnten Zweiteiligkeit. Auch wenn im Lied selbst keine Personifizierung Jesus – Seele stattgefunden hat, so wird doch deutlich, daß Jesus der liebste Freund der Seele ist (vgl. vor allem Strophe 11). Von hier aus war es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zur Aufteilung der Rede unter Jesus und die Seele, wie sie von der Kantate in Anlehnung an die damals gebräuchliche Dialogform tatsächlich vollzogen wurde.

5. Als letzter Punkt muß schließlich die De tempore-Bestimmung der Kantate 21 erwähnt werden. Die Kantate gehört auf den 3. Sonntag nach Trinitatis zum Evangelium vom verlorenen Schaf und verlorenen Groschen (Luk. 15, 1–10), wobei allerdings diese Geschichten keine nähere Auslegung erfahren. Dem mehr allgemeinen, vielleicht auch von der Epistel des Sonntags (1. Petr. 5, 6–11) bestimmten Charakter der Kantate entspricht der autographe Zusatz Bachs: „*e per ogni tempo*“. Trotzdem ist es nun aber interessant, daß im Lied von Rist ausgerechnet das dritte Gleichnis aus Luk. 15, dasjenige vom verlorenen Sohn, erwähnt wird:

Ist dein Heiland von dir gängen:
 Er wird widerkommen schon
 Und mit Frewden dich umbfangen
 Recht wie den verlornen Sohn (Strophe 11).

Vielleicht hat sich der Kantatendichter gerade auf Grund dieser Strophe zu einer Kantate für den 3. Sonntag nach Trinitatis von Rists Lied anregen lassen, gehören doch die drei Gleichnisse vom verlorenen Schaf, Groschen und Sohn eng zusammen. Dabei fällt freilich auf, daß in der Kantate wohl von Jammer und Not, nicht aber von der Sünde als der Ursache dazu die Rede ist, während das Lied von Rist deutlich zum Ausdruck bringt, daß der Mensch seine jämmerliche Lage selber verschuldet hat (vgl. Strophen 2; 4; 15).

Abschließend sei erwähnt, daß noch ein weiteres Lied im Text der Kantate 21 Verwendung gefunden hat, nämlich Paul Gerhardts Lied „Ach treuer Gott, barmherziges Herz“ (Fischer-Tümpel III, 448), dessen 16. Strophe folgendermaßen lautet:

Daselbst wirst du in ewger Lust
 Aufs süßte mit mir handeln,
 Mein Creutz, das dir und mir bewußt,
 In Freud und Ehre wandeln:
 Da wird mein Weinen lauter Wein,
 Mein Ächzen lauter Jauchzen sein.
 Das gläub ich: hilf mir, Amen.

Die wichtigste Beziehung zur Kantate 21 liegt in der Verwendung des antithetischen Wortspieles „Weinen-Wein, Ächzen-Jauchzen“ in der Tenorarie Nr. 10 „Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze“: „Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein, es wird nun mein Ächzen ein Jauchzen mir sein“⁴. Auch das Wort „Lust“ in der gleichen Arie mag mit Gerhardts Formulierung zusammenhängen, und vielleicht auch die im Rezitativ Nr. 4 gemachte Aussage: „allein mein Weh und Ach scheint jetzt, als sei es dir ganz unbewusst“, wobei allerdings die ursprüngliche Form: „mein Creutz, das dir und mir bewußt“ in ihr Gegenteil verkehrt worden wäre.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß sich der Dichter der Kantate 21 bei der Schaffung seines Kantatentextes nicht nur an die Bibel, sondern auch an das Kirchenlied gehalten hat. Dies ist ein Zug, den seine Kantate mit vielen andern Kantaten gemeinsam hat, und zwar handelt es sich dabei nicht nur um die sogenannten Choralkantaten, denen ja ein Kirchenlied als Ganzes zugrunde liegt, sondern auch um viele freigedichteten Kantaten. Auch in ihnen finden sich nämlich des öftern Kirchenliedzitate oder mindestens Anklänge an Kirchenlieder, wobei die Kantatendichter wohl damit rechnen konnten, daß die Zuhörer diese Zitate – ähnlich wie die Bibelzitate – wirklich als solche registrierten⁵.

Es bleibt zu untersuchen, ob durch die Erkenntnis der Abhängigkeit der Kantate 21 vom Kirchenlied ein Beitrag auch zur Frage nach dem Autor dieser Kantate geleistet werden kann. Als Autor wird gewöhnlich Salomo Franck angenommen. Dafür spricht einmal die textliche Verwandtschaft der Kantate 21 mit der sicher von Franck stammenden Kantate 155 „Mein Gott, wie lang, ach lange“, die auf den 2. Sonntag nach Epiphania gehört. Auch hier ist das besprochene Bild der Verwandlung des Weinens in Wein enthalten

⁴ Vgl. dazu auch die Arie Nr. 5 der Kantate 13 „Meine Seufzer, meine Tränen können nicht zu zählen sein“: „Ächzen und erbärmlich Weinen hilft der Sorgen Krankheit nicht“, in der allerdings nur die negativen Aussagen „Ächzen und Weinen“ und nicht auch die positiven „Jauchzen und Wein“ Aufnahme gefunden haben.

⁵ Es würde sich sicherlich lohnen, diesen Choralzitaten in den Kantaten einmal nachzugehen; denn neues Licht könnte wohl dadurch auf die Kantatendichtung fallen.

(„es wird ein kleines sein, da er für bittre Zähren dir Trost und Freudenwein und Honigseim für Wermut will gewähren“), und auch hier ist der 7. Vers des 116. Psalms verwendet: „So sei, o Seele, sei zufrieden!“ (Rez. Nr. 3). Ein schwacher Anklang an den Beginn der Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“ (Ps. 94, 19) findet sich in einer andern ebenfalls von Franck stammenden Kantate, nämlich in der Kantate 72 „Alles nur nach Gottes Willen“. Hier lautet die Arie Nr. 5: „Mein Jesus will es tun, er will dein Kreuz versüßen, obgleich dein Herze liegt in viel Bekümmernissen, soll es doch sanft und still in Jesu Armen ruhn.“ Da es mit zur dichterischen Eigenart Salomo Francks gehört, daß er sich gerne wiederholt⁶, darf ein solches Vorkommen gleicher Aussagen und Gedanken vielleicht als Hinweis auf die Autorschaft Francks genommen werden. Dazu gilt es nun aber auch noch als weiteres die Tatsache zu berücksichtigen, daß gerade Franck sehr gerne Choralzitate in seinen Dichtungen verwendet⁷. Es würde also mindestens seiner Weise zu dichten nicht widersprechen, daß die Kantate 21 sich an Kirchenlieder anlehnt.

Nun darf vielleicht abschließend noch gesagt werden, daß diese Kantate immerhin eine Kantate ganz besonderer Art ist. Zwar wird in ihr – wie in vielen andern Kantaten auch – eine Wendung von der Trauer weg und zur Freude hin vollzogen, aber der Weg, der dabei abgesritten werden muß, wird nur in den von den Solostimmen gesungenen Teilen zurückgelegt, während der Chor schon im ersten Satz nach seiner anfänglichen, durch das Orchester stimmungsmäßig wohl vorbereiteten Aussage „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“ zum Trost übergeht: „aber deine Tröstungen erquicken meine Seele“ und diesen Trost bis zum Schluß der Kantate unwandelbar beibehält (Chor Nr. 6 „Was betrübst du dich, meine Seele“; Choralchor Nr. 9 „Sei nun wieder zufrieden, meine Seele“; Schlußchor Nr. 11 „Das Lamm, das erwürget ist“). Eine solche „Rollenverteilung“ auf Chor und Solisten ist nichts Häufiges⁸, und es geht aus ihr das von Spitta (I, S. 531) beanstandete Hin und Her zwischen Trauer und Freude hervor, durch das die Kantate 21 gekennzeichnet wird. Dabei drängt sich nun allerdings die Frage auf, ob der Text der Kantate 21 ursprünglich einmal nur die vom Ristschen Lied abhängigen Nummern umfaßt haben könnte (Beginn: Arie „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“, Schluß: Choralchor „Sei nun wieder zufrieden, meine Seele“). Das Werk wäre dann textlich gesehen viel geradliniger, da ja das eben genannte Hin und Her zwischen Trauer und Freude vor allem von dem den Trost vorwegnehmenden Eingangschor herkommt: „aber deine Tröstungen erquicken meine Seele“. Die Endgestalt der Kantate, so wie sie am 17. Juni 1714 in Weimar

⁶ Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Bachs*, Leipzig 1951, S. 69.

⁷ Das ergibt sich aus dem Studium seiner Kantaten.

⁸ Etwas Ähnliches läßt sich nur noch in der Kantate 138 „Warum betrübst du dich, mein Herz“ feststellen. Auch hier singt der Chor von Anfang an die tröstlichen Choralstrophen des Liedes „Warum betrübst du dich, mein Herz“, während die Solisten den Weg von der Klage zur Zuversicht finden müssen.

„*musiciret*“ wurde, wäre dann durch Hinzufügungen zustande gekommen. Vor die Arie „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“ setzte Bach – in Zusammenarbeit mit Franck und mit seinem Einverständnis? – den möglicherweise älteren Chor „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“, eingeleitet durch die neu komponierte Sinfonia. Den Schluß der Kantate erweiterte er durch die Tenorarie „Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze“, gedichtet von Franck (?) nach Paul Gerhardt und in Übernahme von Wendungen aus dem Duett Nr. 8 zu vielleicht bereits vorhandener weltlicher Musik, und durch die gewaltige Doxologie aus Apo. 5, 12: „Das Lamm, das erwürget ist.“ Diese Erweiterungen, denen die Kantate ihren großen Umfang und auch ihre Festlichkeit verdankt, mögen mit der Abreise des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar im Sommer 1714 in Verbindung gebracht werden und dadurch ihre Erklärung finden⁹.

⁹ Vgl. dazu Reinhold Jauernig, BJ 1954, S. 47ff. Zur Entstehungsgeschichte der Kantate 21 vgl. vor allem auch Alfred Dürr, Einführung zur Kantate 21, Schallplatte der Archiv-Produktion des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon Gesellschaft, Archiv Nr. 14007 APM. Dürr geht von musikalischen Überlegungen aus und kommt dabei zu Resultaten, die sich mit den oben dargestellten, vom Text her bestimmten wohl in Einklang bringen lassen.

Zur Vollständigkeit der Arie „Mein Jesus soll mein alles sein“ aus Kantate BWV 75

Von Robert L. Marshall (Princeton, New Jersey, USA)

In seiner Ausgabe der Kantate BWV 75 „Die Elenden sollen essen“ (BG 18) hat Wilhelm Rust 14 Takte aus dem Mittelteil des dritten Satzes, der Arie „Mein Jesus soll mein Alles sein“, völlig ausgelassen. Es handelt sich hier nicht um einen der zahlreichen Fälle, in denen Bach in seiner Kompositionspartitur nachträglich Takte einschob, die er aus Platzmangel oft in entfernten Teilen der Handschrift niederschrieb. Dabei gibt normalerweise ein mehr oder weniger eindeutiges Verweisungszeichen an, wohin die neuen Takte gehören. Im Autograph zu Kantate 75 aber stehen die von Rust übersehenen Takte richtig in der Partitur¹. Jedoch ist es leicht zu verfolgen, wie sie Rust entgangen sind.

Wie in vielen ähnlichen Kantaten, die mit einem großen Chorsatz anfangen, hat Bach hier die darauffolgenden Sätze nicht hinter dem ersten Satz eingetragen, sondern unter ihm auf den unbenutzten Systemen. In *P 66* nimmt der Anfangschor normalerweise jeweils nur die oberen elf der achtzehn Systeme jeder Seite ein. Die Arie „Mein Jesus“ folgt auf das erste Rezitativ unten auf den Seiten 5 bis 18 der Partitur².

Rust las nur die unterste Akkolade für den ganzen Satz. Die Arie geht aber nach dem Ende des ersten Chores noch weiter, wo sie dann normal oben auf Seite 19 anfängt und die ganze Seite einnimmt. Aber auch für diese Seite las Rust nur die unterste Akkolade, und die 14 Takte auf den oberen zwei Akkoladen blieben unbeachtet³.

Die ausgelassenen Takte und ihre Umrahmung, Takt 109–111, 126–128 (112–114, alte Zählung) sind auf S. 145 f. dieses BJ wiedergegeben.

Da die Haltebögen in der 2. Violine und Viola zwischen Takt 111–112 nur am Anfang von Takt 112 oben auf der neuen Seite des Autographs, nicht aber am Ende des Taktes 111 vorhanden sind, fiel eine wichtige Spur der eigentlichen Fortsetzung weg.

Musikalische Zusammenhänge haben sicher auch dazu beigetragen, das

¹ BB, z. Z. in der Universitätsbibliothek Tübingen, *Mus.ms. Bach P 66*.

² Eine genauere Beschreibung der Anlage der Partitur wird im Kritischen Bericht zu dieser Kantate im Rahmen der Neuen-Bach-Ausgabe erscheinen.

³ Die originalen Stimmen der Kantate, die als Kontrolle hätten dienen können, sind nicht erhalten, und laut Vorwort der BG, S. XIX, diente Rust nur die Originalpartitur als Vorlage. Die Takte fehlen ebenfalls in zwei Quellen aus dem 19. Jahrhundert: der Partitur 3 an *Mus.ms. Bach P 1159*^{IX}, aus der Sammlung Franz Hausers und *Mus.ms. Bach P 445*, S. 114–178 aus der Fischhofschens Sammlung. Ein Vergleich der Lesarten ergibt deutlich, daß der Hausersche Kopist wie Rust das Autograph als direkte und einzige Vorlage hatte und schließt ein eventuelles Abhängigkeitsverhältnis zwischen der BG-Partitur und *P 1159*^{IX}, das Rusts Angabe widersprochen hätte, aus. *P 445* zeigt sich als eine bloße Kopie von *P 1159*^{IX}.

Hautb. Solo
109

110

111 [1]

112

Violino I e H.

8 - süß - ter Freu - den - [wein.] Mein al - ler - süß - ter Freu - den - wein.

113

114

115

116

8 Mein Je - sus soll mein al - les sein, mein Je - sus soll

117

118

119

120

8 - mein al - les sein, mein Je - - sus soll - - mein al - les

121 Hautb. 122 123 124

Violino I e II

8 sein, mein Je-sus soll mein al-les sein, mein al-les sein

125 126 127 128
-112 113 114

8 sein, mein Je-sus soll mein

Versehen zu ermöglichen. Die Takte 126ff. bilden zufällig eine logische Verknüpfung mit den Takten 110ff. Die steigende Continuelinie und der harmonische Verlauf der Takte 110–114 sind im Gefüge der Takte 110–111/126–128 im wesentlichen erhalten. Man könnte sogar in der lückenhaften Fassung die instrumentale Fortführung des im Tenor wiederaufgenommenen Capo-Themas für eine geschickte Wendung halten, die nicht nur das Hauptmotiv der Singstimme ergänzt, sondern gleichzeitig eine Sequenzfigur in der Oboe und den Violinen entstehen läßt. Nur die durch die Auslassung entstehende Textzeile hat Rust gestört, da er sie aus „Mein allersüßter/ Jesus“ in „Mein Jesus soll mein/ Alles“ geändert hat⁴. Da der ganze Abschnitt 113ff. sonst nur diese Textzeile behandelt, könnte man Rusts Eingriff auch gegenüber Bachs eigentlichem Text „Mein allersüßter Freudenwein“ als eine Verbesserung ansehen.

⁴ In den Partituren P 1159 IX und P 445 wurde „Mein allersüßter/ Jesus“ beibehalten.

Die Erweiterung des Abschnitts Takt 110–131 von acht auf 22 Takte enthält die Passage aber als eine Entsprechung der Takte 50–70 des ersten Teils der Arie, welche dieselbe strukturelle Funktion erfüllen: die Abrundung des Satzteils durch das Vollziehen eines modulatorischen Übergangs von der eben erreichten Dominante zurück zur Tonika und dem vollständigen Zitat des Anfangsritornells. Diese Korrespondenz wird betont durch die notengetreue Wiederholung der Takte 57–70 in Takt 118–131. Man könnte dann die Koppelung der letzten Worte des Mittelteils mit dem Motiv des Hauptteils als ein Mittel ansehen, die Übergangsfunktion der Passage zu unterstreichen.

MZ 8° 10