

Burkhard Stauber (Gröbenzell)

## 1727 oder 1729? Zur Entstehungsgeschichte der *Matthäuspasion* BWV 244 und der *Köthener Trauermusik* BWV 244a

### I. Ausgangspunkt: 1727 oder 1729?

Es ist in der jüngsten Bachforschung still geworden um eine einst heftig verlaufende Kontroverse. Sie wurde um die Entstehungsgeschichte der *Matthäuspasion* BWV 244 und der mit ihr in Parodiebeziehung stehenden *Köthener Trauermusik* BWV 244a geführt und hatte sich in den 1980er Jahren „allmählich zu einem Grabenkrieg der Parteien verfestigt“.<sup>1</sup> Es ging im Kern um die Prioritätsfrage: Welches der beiden Großwerke wurde zuerst komponiert? Wäre es die Musik zum Gedächtnisgottesdienst für Bachs ehemaligen Arbeitgeber Leopold von Sachsen-Anhalt am 24. März 1729, dann hätten zehn Sätze der *Großen Passion* unter Parodieverdacht gestanden, wären demnach keine Originalkompositionen – damals eine für Bach-Theologen inakzeptable Vorstellung.

Warum ist diese heftige Diskussion heute abgeebbt? Das dürfte mehrere Gründe haben. Zum einen hat sich die Erforschung und Bewertung von Bachs Parodiepraxis versachlicht. Diese hat in der Forschung ihre „Anrühigkeit“ gänzlich verloren, schon allein durch die neueren Parodie-Forschungen, die etwa bei der *h-Moll-Messe* nur noch drei bis vier gesicherte Originalkompositionen ergaben.<sup>2</sup> Zum anderen plädierte Joshua Rifkin in seiner Arbeit „The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion“<sup>3</sup> für das Entstehungsjahr 1727, indem er den wenigen bekannten Quellen neue Aspekte und Argumente für seine These abgewann. Rifkins These wurde in nahezu alle wichtigen Monographien und Handbücher sowie Werkeinführungen übernommen, von wo sie dann – unter Wegfall des Adverbs „vermutlich“ – als Jahreszahl 1727 der Entstehung in die populäre Bachliteratur und Programmhefte der Aufführungen wanderte und so schließlich im öffentlichen Bewusstsein zur Tatsache wurde.<sup>4</sup>

Diese Festschreibung des Uraufführungsdatums auf 1727 ist aber auch, wie ich meine, dem Umstand geschuldet, dass die wenigen Arbeiten, die an der Entstehung der *Matthäuspasion* 1728/29 festhalten, entweder kaum Beachtung fanden oder in ihrer Argumentation

1 Alfred Dürr, „Die Entstehungsgeschichte der Matthäuspasion“, in: *J. S. Bach. Matthäuspasion BWV 244. Vorträge der Sommerakademie J. S. Bach 1985*, hrsg. von Ulrich Prinz (=Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Band 2), Kassel 1990, S. 83.

2 Vgl. Alfred Dürr, „Zur Parodiefrage in Bachs h-moll-Messe. Eine Bestandsaufnahme“, in: *Die Musikforschung* 45 (1992), S. 117–138 und Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll*, Kassel 2014, S. 134f. Tabelle mit vier Neukompositionen.

3 Joshua Rifkin, „The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion“, in: *The Musical Quarterly* 61 (1975), S. 360–387.

4 In der Online-Enzyklopädie Wikipedia (aufgerufen im Mai 2020) gilt das Erstaufführungsjahr 1727 als „unbestritten“.

unbefriedigend sind.<sup>5</sup> Dies ist der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit, deren Schwerpunkt auf der Stilanalyse liegt (Abschnitt IV).

## II. Zur Bewertung von Bachs Parodiepraxis

Die Prioritätsfrage im Zusammenhang mit der *Matthäuspassion* und der *Köthener Trauermusik* war in der Bachforschung so lange von größter Bedeutung, wie man auch für Bach vom Werkbegriff des 19. Jahrhunderts ausging, der für ein Kunstwerk absolute Originalität postulierte. Bestes Beispiel für das mangelnde Verständnis der barocken Parodiepraxis ist Albert Schweitzer, der dem Bach'schen Parodieverfahren im *Weihnachtsoratorium* kritisch gegenüberstand.<sup>6</sup> Um die Parodie-Möglichkeit zu vermeiden, wurde bis in die 1950er Jahre die Priorität der *Matthäuspassion* angenommen, d. h., deren (weitgehende) Vollendung vor der Komposition der *Trauermusik*.

Als die Bachforschung den wahren Umfang von Bachs Parodiepraxis erkannte, änderten sich auch ihre Einstellung und ihr Forschungsziel. Nicht mehr die Rechtfertigung von Bachs eigener Praxis leitete sie,<sup>7</sup> sondern es ging um Einblick in Bachs hochinteressante handwerkliche Praxis selbst. Heute ist unbestritten, dass Bachs Parodiepraxis nicht nur der Arbeitsökonomie diene wie vor allem in den ersten Leipziger Jahren, sondern ein genuines Kompositionsprinzip darstellt,<sup>8</sup> dem wir Meisterwerke wie das *Weihnachtsoratorium* verdanken und das seine Vervollkommnung in der *h-Moll-Messe* erfuhr. Die Parodie-Komposition ist dort die Regel, die Neukomposition die Ausnahme (es sind wahrscheinlich nur drei Sätze). Erstere handhabte Bach mit einer Raffinesse, die oft aufwendiger war als eine Neukomposition.<sup>9</sup>

Was bedeutet dies für die Parodiefrage bei der *Matthäuspassion*? Das Werk steht zeitlich, ob 1727 oder 1728/29 entstanden, zwischen den drei Kantatenjahrgängen (1723–1727) und dem *Weihnachtsoratorium* (Ende 1734). Wie erwähnt, diene Bach das Parodieverfahren in den arbeitsintensiven ersten Leipziger Jahren der Arbeitserleichterung, insbesondere beim zweiten Kantatenjahrgang.<sup>10</sup> Für sein Parodieverfahren beim *Weihnachtsoratorium*, wohl

5 Vgl. unten S. 238f.

6 Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig <sup>4/5</sup>1922, S. 676: „Auch der unbefangene Hörer empfindet diese Fremdheit zwischen Dichtung und Tondarstellung; die meisten dieser Arien ergreifen ihn nicht sonderlich.“ Schweitzer meint die parodierten Arien aus weltlichen Kantaten, die man auch z. T. streichen könne.

7 U. a. mit dem beliebten Argument, Bach habe bei der Komposition der Vorlage schon deren spätere Parodierung mitgedacht. Darauf ging auch Hans-Joachim Schulze ein in seiner Darstellung „Bachs Parodieverfahren“, in: *Die Welt der Bachkantaten*, hrsg. von Christoph Wolff, 2. Bd.: *Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, Stuttgart 1997, S. 167–187. Das Argument sei zuerst von Wilhelm Rust geäußert und dann von Philipp Spitta und Albert Schweitzer übernommen worden, als ob „die weltlichen Fassungen im Sinne Rusts und Spittas als bloße cartoons zu gelten haben.“ (S. 181).

8 Vgl. Anmerkung 9.

9 In diesem Zusammenhang ist Christoph Wolffs Gedanke des Bach'schen Elaborationsprinzips von Bedeutung (Christoph Wolff, „Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs“. Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik“, in: *Bachiana et alia musicologica*, hrsg. von Wolfgang Rehm (= Festschrift für Alfred Dürr zum 65. Geburtstag), Kassel etc. 1983. Unter diesem lasse sich „auch Bachs Bearbeitungstechnik [...] fassen, vor allem aber die Parodiepraxis. [...] Parodie als Variation verstanden, d.h. als Elaboration der unausgeschöpften immanenten musikalischen Potenz, dürfte dem Bachschen Ansatz gewiss am nächsten kommen.“ (S. 361).

10 Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*, Kassel <sup>8</sup>2000, S. 56.

auch schon bei der verschollenen *Markuspassion*, die beide Parodien ganzer Arienreihen aus Auftragswerken enthalten, müssen andere Gründe als Arbeitsökonomie vorgelegen haben. Es diente ihm vor allem zur „Sicherung“ von Musik, die nur einmalig zu Gehör gebracht worden war, durch eine (auch wiederholbare) Zweit-Verwendung für einen wesentlich größeren Zuhörerkreis.

Die *Matthäuspassion* wäre ein höchst interessanter Sonderfall, ja Glücksfall für Bach und die Forschung zugleich. Denn hier fielen, wenn das Uraufführungsdatum 1729 zuträfe, die eben genannten Gründe für eine Parodie zusammen: Den Auftrag des Fürstenhauses Anhalt-Köthen, für die Beerdigung des am 19. November 1728 verstorbenen Fürsten Leopold im März 1729 die Trauermusik zu verfassen, hätte Bach mit der Komposition einer Passion für den darauffolgenden Karfreitag verknüpfen können, indem er Teile des einen in das andere Werk übernahm, wobei das parodierte Werk üblicherweise wie später bei der *Markuspassion* und dem *Weihnachtsoratorium* das Auftragswerk sein musste.

### III. Zusammenfassende Bewertung der Quellen und Hypothesen

Die mögliche Zeitspanne der Komposition der *Köthener Trauermusik* liegt zwischen dem Tod des Fürsten Leopold am 19. November 1728 und der Aufführung im Gedächtnisgottesdienst zu Köthen am 24. März 1729, welche in einem von Friedrich Smend entdeckten Hof-Protokoll ausführlich dokumentiert ist.<sup>11</sup> Auch der Text ist in drei geringfügig voneinander abweichenden Fassungen überliefert.<sup>12</sup> Leider ist die Musik dazu verschollen.

Umgekehrt steht es mit der *Matthäuspassion*. Wir haben die Musik der Spätfassung in einer Prachthandschrift von 1736 und die Abschrift einer Frühfassung.<sup>13</sup> Aber über die Entstehung sowie Aufführung dieses zentralen Werks ist „fast nichts bekannt, fast alles ist Vermutung. (...) Nur weil sich so wenig beweisen lässt, wird so viel behauptet“.<sup>14</sup>

Es gibt eigentlich nur vier dokumentarisch verbürgte Quellen, die für die Entstehung der *Matthäuspassion* verwertbar sind. Sie sind vielfach und kontrovers diskutiert worden:

1. Das Fragment einer Violinstimme zu BWV 244, 65 Takte 6/7. Man wundert sich heute, dass diese zwei auf die Rückseite eines Sanctus-Stimmblatts (Datierung 1726/27) notierten Takte seit Rifkins Aufsatz ein Hauptargument für das Entstehungsdatum der *Matthäuspassion* 1727 sein können. Die daraus gezogenen Schlüsse, für welche These auch immer, sind mehr oder weniger wahrscheinliche Vermutungen.<sup>15</sup>
2. Gewichtiger ist die zweite Quelle, der Abdruck von Picanders Libretto in der zweiten Ausgabe seiner Sammlung *Ernst=Schertzhaffte und Satyrische Gedichte*, die am 8. Mai 1729 zur Ostermesse erschien. Sie dient kurioserweise als Hauptargument für beide

11 Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S.80ff., insbes. Anmerkungen 86 und 87. Sogar das Gesamthonorar Bachs ist bekannt, das ihm am folgenden Tag ausgezahlt wurde (S. 86).

12 Abdruck ebd., S. 209–219.

13 Siehe Anmerkung 28 unten.

14 Dürr, „Die Entstehungsgeschichte der Matthäuspassion“, S. 76.

15 Dazu ausführlich Alfred Dürr, *Kritischer Bericht zu BWV 244* (= NBA II/5), Leipzig / Kassel 1974, S. 111f. Er zieht zwei Alternativen zu Rifkin in Betracht: Die versprengten Noten können aus einer Parodievorlage stammen oder erst 1729 auf das Sanctus-Blatt geraten sein. Ausführlich argumentiert Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987, S. 403ff. gegen Rifkins These.

Entstehungsthesen.<sup>16</sup> Es geht um das Aufführungsdatum, das im Titelblatt des Abdrucks fehlt:

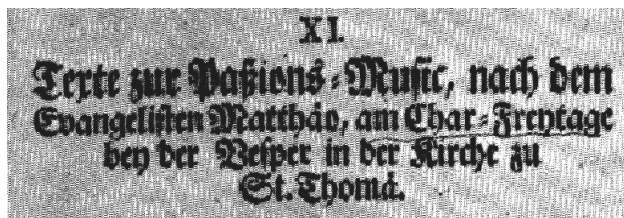


Abbildung 1: Überschrift zu Picanders Libretto der *Matthäuspassion* (1729)

Rifkin leitet seine These für 1727 auch daraus ab, dass Picander seine Dichtungen in der Regel nicht sofort veröffentlichte. Also sei das 1727 entstandene Libretto erst in der nächsten Ausgabe 1729 abgedruckt worden. Dem hält Klaus Häfner zwei überzeugende Argumente entgegen: Erstens lassen sich dennoch zwei jüngere, im März–April 1729 entstandene Dichtungen in dem Druck finden; zweitens wollte Picander das eben fertiggewordene Libretto unbedingt in seiner im Entstehen begriffenen Sammlung unterbringen, und zwar in einer von der Endfassung der Partitur 244b leicht abweichenden Frühfassung, wobei die nicht poetischen Texte fehlten, weil sie bei der Drucklegung (anzusetzen Anfang 1729) wohl noch nicht feststanden. Ich füge dem hinzu: Wäre die *Matthäuspassion* 1727 entstanden, dann hätte Picander 1729 wohl den gesamten Passions-Text abgedruckt samt exaktem Erstaufführungsdatum, wie er bei der *Köthener Trauermusik* und der *Markuspassion* (Abdruck in der 3. Auflage 1732) verfahren ist.

Warum aber fehlt im Titelblatt des Abdrucks die Jahreszahl, wo doch Zeit und Ort genau angegeben sind? Rifkin geht nicht darauf ein. Häfners Begründung, dies sei aus der Sorge geschehen, dass die Aufführung am Karfreitag 1729, also logischerweise die Uraufführung, noch scheitern könnte, überzeugt.

3. Aus einer dritten Quelle ist die Jahreszahl 1729 indirekt verbürgt. Carl Friedrich Zelter erwähnt in seinem Vorwort zum Textdruck der „Sekularfeier“, also der Wiederaufführung durch Mendelssohn 1829, einen „Kirchentext“ mit dem Datum 1729, also den üblichen gedruckten Libretto-Text für die Zuhörer zum Mitlesen.<sup>17</sup> Dieser ist heute verschollen, muss aber immer noch als der einzige Beleg für eine Aufführung der *Matthäuspassion* am Karfreitag 1729 gelten, allerdings nicht notwendigerweise der Uraufführung, wie Zelter selbst schon meinte.
4. Als letzte Quelle bleibt noch der Brief Bachs an seinen ehemaligen Schüler Christoph Gottlob Wecker vom 20. März 1729, in dem er dessen Bitte um die Zusendung einer „Passions Musique“ abschlägig bescheidet, weil „selbsten heüer benöthiget“.<sup>18</sup> Die Bach-Forschung ist nahezu einhellig der Meinung, dass Wecker nicht um die *Matthäuspassion* gebeten haben kann, sondern um eine andere, einfachere Passionsmusik.<sup>19</sup>

18 *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Hier Nr. 20 des ersten Bandes: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1963.

19 Z. B. Dürr, „Die Entstehungsgeschichte der Matthäuspassion“, S. 81f.

Denn wie hätte der angehende Schweidnitzer Kantor ein solches Großwerk mit Riesen-Aufführungsapparat bewältigen sollen, zumal für eine in fünf Wochen bevorstehende Aufführung am Karfreitag 1729? In der Bach-Forschung ist nur Rifkin anderer Ansicht: Wecker habe zum Einstand in Schweidnitz seine Arbeitgeber durch ein besonders kompliziertes („intricate“) Werk beeindrucken wollen.

Fazit: Kein einziges der wenigen Dokumente vermag eindeutig und unbestritten entweder 1727 oder 1729 als Uraufführungsjahr der *Matthäuspassion* festzulegen.<sup>20</sup> Deshalb kommt hinsichtlich der Prioritätsdiskussion einer Erkenntnismöglichkeit besondere Bedeutung zu, die bisher in der Forschung überraschend selten diskutiert wurde.

#### IV. Stilkritische Analyse durch vergleichende Textunterlegung

Alfred Dürr konstatierte schon 1974, dass „die Frage nach der Priorität nur mit Hilfe stilkritischer Untersuchungen behandelt werden“ könne.<sup>21</sup> Verdienstvollerweise hatte Detlev Gojowy einige Jahre zuvor eine solche, sehr umfangreiche Untersuchung aller zehn im Parodieverhältnis stehenden Sätze der *Matthäuspassion* und der *Trauermusik* unternommen, die von Dürr selbst angeregt worden war.<sup>22</sup> In einem ersten Teil vergleicht Gojowy die Trauermusik- und die Passionstexte unter der Prämisse, dass generell der „bessere“, also der metrisch und syntaktisch korrektere und poetisch stimmigere, der ursprüngliche sei und hält die Priorität der *Trauermusik* schon deswegen für hinreichend wahrscheinlich. Harald Streck wies dann in seiner Dissertation diese Argumentation zurück.<sup>23</sup> In Einzelfällen kann jedoch – wie zu zeigen sein wird – ein Textvergleich durchaus Argumente für deren Priorität liefern. Im zweiten Teil seiner Studie behandelt Gojowy die entscheidende Frage, zu welchen Texten – Köthen oder Passion – die Musik ursprünglich komponiert wurde. Dabei kommt er einerseits zu überraschenden und wichtigen, andererseits aber auch zu wenig überzeugenden Beobachtungen, die zu seiner These führen, „dass acht Arien mit Prioritätsmerkmalen für die Trauermusik die Existenz einer geschlossenen Trauermusik-Komposition schon stark wahrscheinlich machen“.<sup>24</sup> Alfred Dürr erwähnt Gojowys Arbeit in seinem eben zitierten Kritischen Bericht und auch später mit keinem Wort. Dies könnte damit zusammenhängen, dass Gojowy unter allen Umständen nachweisen wollte, dass a) die Köthener Texte Primärtexte sind und b) die Komposition der *Trauermusik* der *Matthäuspassion* vorherging. Darunter leiden seine Einzeluntersuchungen, zieht er doch meist nur Beobachtungen heran, die zu seiner These passen. Ich werde darauf bei den jeweiligen Vergleichsbeispielen genauer eingehen.

20 Diese Position vertritt auch Friedhelm Krummacher in seinem jüngst erschienenen umfangreichen Werk *Johann Sebastian Bach: Die Kantaten und Passionen*, 2 Bde., Kassel 2018. In Bd. 2 *Vom zweiten Jahrgang zur Matthäus-Passion* schreibt er (S. 489), man müsse „einräumen, dass das Datum 1727 nicht minder hypothetisch als die Annahme 1729 ist“.

21 Dürr, *Kritischer Bericht zu BWV 244*, S. 110.

22 Detlev Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion“, in: *Bach-Jahrbuch* 51 (1965), S. 86–134, hier S. 86, Anm. 2.

23 Harald Streck, *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S.Bachs* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 5), Hamburg 1971, S. 132ff.

24 Detlev Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion“, S.120.

Seither sind nur vereinzelt stilkritische Analysen unternommen worden. Klaus Häfner plädierte in seinem umstrittenen Buch<sup>25</sup> entschieden für die Priorität des Köthener Textes und die weitgehende Originalkomposition der mit der *Matthäuspassion* in Parodiebeziehung stehenden Sätze: „Einiges in der Trauermusik [gemeint ist die Musik, der Verf.] ist so auf Köthen zugeschnitten, dass man an ihrer Priorität gar nicht zweifeln kann.“<sup>26</sup> Nachweise übernimmt er zum Teil aus dem Aufsatz Gojowys, ohne ihn zu nennen. Eine genauere Analyse der Musik-Textbeziehung bei einem oder mehreren Sätzen unternimmt er nicht. Eine solche bietet Hans Grüß für die Arie BWV 244,65.<sup>27</sup>

Die folgende Vergleichsanalyse trägt dieser unbefriedigenden Forschungslage Rechnung. Sie geht wie Gojowy von der Prämisse aus, dass durch den Vergleich der Wort-Ton-Beziehungen zur allein überlieferten Musik der *Matthäuspassion* Erkenntnisse darüber gewonnen werden können, zu welchem der beiden Texte die Musik ursprünglich komponiert worden sein dürfte. Dies ist grundsätzlich in denjenigen zehn Fällen möglich, in denen infolge baugleicher Texte eine Parodiebeziehung vermutet wird: bei acht Solo-Arien, bei einer Arie mit Chor und beim Schlusschor. Zu trennen sind dabei jeweils der Vergleich der beiden Parodietexte, erstellt von Picander, und die Erörterung der Frage, zu welchem der Texte Bachs Musik BWV 244b zuerst komponiert wurde, falls die These der zeitnahen Entstehung beider Werke 1728/29 zutrifft. Jedem Vergleichsbeispiel wird deshalb eine kurze vergleichende Textanalyse vorangestellt. Eine weitere Prämisse ist folgende, auch schon bei Gojowy vorliegende: Die Parodietextpaare der Arien müssen der Frühfassung der *Matthäuspassion*<sup>28</sup> unterlegt werden, die sehr wahrscheinlich identisch mit der Fassung der Uraufführung ist, 1727 oder 1729. Denn für die Spätfassung 1736 nahm Bach neben strukturellen Änderungen auch solche im Notentext hauptsächlich der Solostimmen vor, die unter Umständen wertvolle Aufschlüsse über die Priorität eines der unterlegten Texte geben können.

25 Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987. Das Buch erfuhr völlig unterschiedliche Bewertungen. Detlev Gojowy (in seiner Rezension in: *Neue Zeitschrift für Musik* 12 [1988], S. 102f.) begrüßte es nahezu vorbehaltlos, wobei die Invektive gegen die etablierte Bachforschung sein eigentliches Anliegen war. Hans-Joachim Schulze (in seiner Rezension in: *Bach-Jahrbuch* 76 [1990], S. 92–94) ließ dagegen kein gutes Haar an Häfners Publikation. Sein Totalverriss ist unübersehbar aus Häfners permanenter Kollegenschelte zu erklären. Alfred Dürrs Rezension in: *Die Musikforschung* 44 (1991), S. 80–83 nimmt eine vermittelnde, sachliche Position ein, obwohl auch er selbst gelegentlich Opfer dieser Schelte ist.

26 Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens*, S. 411.

27 Hans Grüß, „Eine neue Hypothese zur Entstehung der Matthäuspassion und weitere quellenkundliche Anmerkungen zu den Trauermusiken BWV 198 und BWV 244a“, in: *Bach und Leipzig – Bach in Leipzig*, Konferenzbericht Leipzig 2000, hrsg. von Ulrich Leisinger (= Leipziger Beiträge zur Bachforschung 59), Hildesheim u.a. 2002, S. 59–68, hier S. 61ff. Grüß zieht ein einziges Vergleichsbeispiel heran, von dem aus er auf die Priorität der gesamten Köthener Komposition schließt. Bedenklich erscheint, dass er Gojowys Position nicht erkennt (S. 61), der sich definitiv für die Priorität der Trauermusik entscheidet. Grüß' Hypothese ist nicht neu; schon Wilhelm Rust hatte sie in ähnlicher Form vertreten (*J. S. Bachs Werke: Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Bd. 20/2, Leipzig 1873, Vorwort S. VIII–XII).

28 Die Frühfassung, als deren Kopist lange Zeit Bachs Schwiegersohn J. Chr. Altnickol galt, wurde 1972 von Alfred Dürr als kommentiertes Faksimile in Band II,5a der NBA ediert. 2002 wies Peter Wollny den Altnickolschüler Johann Christoph Farlau als Kopisten (vor 1767) nach, vgl. Peter Wollny, „Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland“, in: *Bach-Jahrbuch* 88 (2002), S. 41–47. 2004 besorgte Andreas Glöckner die Neuausgabe der Frühfassung als Band II,5b der NBA, der die folgenden Notenbeispiele entnommen sind.

## Vergleichsbeispiel 1:

MP 6 <sup>29</sup>	KÖ 3 <sup>30</sup>
Buß und Reu	Weh und Ach
Knirscht das Sündenherz entwei,	Kränkt die Seelen tausendfach.
Dass die Tropfen meiner Zähren	Und die Augen treuer Liebe
Angenehme Spezerei,	Werden, wie ein heller Bach,
Treuer Jesus, dir gebären.	Bei entstandnem Wetter trübe. <sup>31</sup>

Reim und metrisches Schema sind bei beiden Texten identisch und die Textaussagen eng aufeinander abgestimmt: In den Zeilen 1–2 handelt es sich um eine Klage, die in den Zeilen 3–5 zu Tränen führt; dazu finden sich drei Affektbrücken: Z.1 „Buß und Reu“ (MP) bzw. „Weh und Ach“ (KÖ), in Z. 2 „Sündenherz“ bzw. „Seelen“ und in Z. 3 „Zähren“ bzw. „Augen (werden...trübe)“.

Einen ersten Hinweis auf die Priorität der Dichtungen kann der Satzbau geben: Der Köthener Text fügt sich flüssig-leicht, ohne Umstellungen, in das metrische Schema, während der Passionstext in Z. 3–5 durch die Vorwegnahme des Objekts („angenehme Spezerei“) und das Fehlen des Konjunktionsteils „so (dass)“ nicht sofort verständlich wirkt. Gojowy weist auf ein weiteres sprachliches Indiz hin:<sup>32</sup> Die Elisionsformen des Passionstextes „Buß und Reu“ (Z. 1) seien im obersächsischen Sprachgebrauch des Librettisten Picander Ausnahmen, also Notbehelf zur Füllung des vorgegebenen metrischen Schemas, das derselbe Librettist mit den Einsilblern „Weh und Ach“ der Köthener Fassung korrekt füllt.

Natürlich reichen diese sprachlichen Beobachtungen als Beweise für eine Priorität allein nicht aus. Wie steht es mit der musikalischen Umsetzung der Texte? Das Grundmotiv der beiden Traversflöten im ersten Teil der Arie kann als Kombination der fallenden Tränen (Sechzehntelnoten) mit Seufzern (Synkope der Achtelnoten in Takt 5, 7 und 9) gedeutet werden und passt demnach zu beiden Texten. Auch die Wendung zu Dur (vgl. T. 73ff. im Notenbeispiel 1 unten) kann von beiden Texten ausgelöst worden sein: „angenehme Spezerei“ (MP) , „treuer Liebe – heller Bach“ (KÖ). Allerdings scheint dann zu Beginn des Mittelteils (ab T. 69) in den von oben tropfenden 16tel-Begleitfiguren der beiden Flöten zum Passionstext „Dass die Tropfen meiner Zähren“ ein untrügliches Indiz dafür vorzuliegen, dass die Musik original zu diesem Text entstanden ist. Gojowy hat diese Stelle nicht einbezogen. Aber muss es so sein? Das Tropfen-Motiv der Flöten ergibt natürlich auch über der entsprechenden Textstelle der *Trauermusik* („Und die Augen treuer Liebe...werden...trübe“) einen Sinn, wenn auch einen nicht sofort wahrnehmbaren. Setzt man den Trauermusiktext und dessen Komposition als primär an, dann erweist sich das Tropfenmotiv als feinsinnige musikalische Konkretisierung des Sprachbildes von den trübe werdenden Augen. Bei der Parodie, also der Textierung für die *Matthäuspasion*, sah sich dann Picander (in Zusammenarbeit mit dem Komponisten?) veranlasst, das Tropfenmotiv der Flöten sprachlich zu konkretisieren, um den Zusammenhang mit der Salbungs-Episode des vorhergehenden Rezitativs BWV 244,4e zu verdeutlichen („Dass sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen...“).

29 MP = *Matthäuspasion*, Frühfassung, BWV 244b.

30 KÖ = *Köthener Trauermusik*, BWV 244a.

31 Den Köthener Text entnehme ich, mit normalisierter Rechtschreibung, dem Abdruck in Smend, *Bach in Köthen*, S. 209–219.

32 Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspasion“, S. 90.

Dennoch: Alle diese angeführten Punkte beruhen auf Vermutungen, können deswegen noch nicht zwingend Beweise für eine Priorität der Köthener Komposition darstellen. Einen solchen Beweis sehe ich allerdings in einer Stelle der Frühfassung BWV 244b, 6 T. 69–77, auf die schon Gojowy hinwies.<sup>33</sup>

Alto

69 dass die Trop - fen mei - ner Zäh -  
73 244a Und die Au - gen treu - er Lie -  
ren an - ge - neh - me Spe - ze - rei,  
be wer - den, wie - ein me hel - ler Bach,

BWV  
244

69 daß die - Trop fen mei - ner Zäh - ren  
5 73 an - ge - neh - me Spe - ze - rei,

Notenbeispiel 1: BWV 244b und a, 6 T. 69–76 (oben) und BWV 244, 6 T. 69–76 (unten)

In der Frühfassung zeigen die Melismen über „Tropfen“ (T. 70) und „Zähren“ (T. 72) noch eine neutralere Bildung, die zu den entsprechenden Worten im Köthener Text „Augen“ bzw. „Liebe“ deutlich besser passt als zur Spätfassung, namentlich weil die weiblichen Reime „Augen / Liebe“ musikalisch adäquater dargestellt sind. In der Endfassung hat dann Bach das Tropfen in der Singstimme schärfer nachgebildet, besonders durch die bedeutsamen Achtelpausen, die er aus den begleitenden Flötenstimmen übernahm. Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit kann also die Arie BWV 244, Nr. 6 als Parodie von BWV 244a Nr. 3 angesehen werden, wobei hier ein engeres Zusammenwirken von Librettist und Komponist vorzuliegen scheint.

Vergleichsbeispiel 2:

MP 8  
Blute nur, du liebes Herz!  
Ach! Ein Kind, das du erzogen,  
Das an deiner Brust gesogen,  
Droht den Pfleger zu ermorden,  
Denn es ist zur Schlange worden.  
Blute nur, du liebes Herz!

KÖ 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.

Der Textvergleich zeigt wieder völlige Übereinstimmung in Zeilenbau und Reimschema, aber auch in der inhaltlichen Gliederung: Eine Aussage wird jeweils von einem Klageruf

33 Ebd., S. 111f.



umrahmt. Allerdings erweisen sich die Aussagen als unterschiedlich: Bei der *Trauermusik* bezieht sie sich auf das trauernde Land, im Passionstext auf den Verrat des Judas. Vom Textvergleich her auf eine Priorität zu schließen, ist schwierig, hier kann allein die Musik Indizien liefern. Tatsächlich lassen sich drei Punkte benennen, die für die Originalkomposition der *Trauermusik* sprechen:

1. Mit einem synkopischen Motiv setzt die Musik ein und Synkopen durchziehen den gesamten Orchestersatz. Auch der Tenor singt sein erstes Wort „zage“ auf dieser Synkope, die das Zaghafte, Zögerliche des Wortes eindeutig besser wiedergibt als das Bluten in der Passions-Fassung.
2. Die Komposition umfasst eine große Menge an Klageformeln, was auf den Köthener Text verweist, der eine Häufung von affektauslösenden Wörtern aufweist wie: „seufzerreich“, „Quälen“, „Tränen“, „Erbleichen“, „Unglück“; im Passions-Text begegnet dagegen nur ein Sprachbild zum Verrat des Judas. Affekt-Wörter wären hier höchstens „Schlange“ und „ermorden“. Der Vorschlag als typisches musikalisches Ausdrucksmittel für Seufzen, Tränen, Quälen, findet sich dann auch bei den entsprechenden Textwörtern der *Trauermusik*. Bei den entsprechenden Wörtern der Passions-Fassung „Kind“ (Z. 2) und „deiner“ (Z. 3) ergibt der Vorschlag keinen Sinn.
3. Das wichtigste Indiz, auf das schon Gojowy hinwies,<sup>34</sup> ergibt sich wieder aus einem Vergleich der Frühfassung BWV 244b und der Endfassung BWV 244. Zwei Beispiele finden sich auch in unserer Arie in den Takten 42–45:

Notenbeispiel 2 zeigt die Sopranstimme in zwei Fassungen: 244b (Frühfassung) und 244 (Spätfassung). Die Musik ist in G-Dur, C-Metrum. Die Takte sind 42 bis 45. Die Melodie beginnt in Takt 42 mit einem synkopischen Motiv. Die Textbezüge sind:

- 244b: mor - den, denn es ist zur Schlan - - chen, ist kein Un - glück zu ver - glei - - chen.
- 244: mor - den, denn es ist zur Schlan - - chen, ist kein Un - glück zu ver - glei - - chen. ge wor - - den.

Notenbeispiel 2: BWV 244, 8 T. 42–45, Früh- und Spätfassung

Hier ist deutlich zu beobachten, wie Bach zwei zunächst auf den Text der *Trauermusik* zugeschnittene Melodieabschnitte einem neuen Text, dem Passionstext, in zwei Stufen angepasst hat. In der Frühfassung 244b zeigen sich noch Spuren der Köthener Komposition, in Takt 42 („ermorden“) deutlicher als in Takt 43/44 („Schlange“). In der Spätfassung 1736 hat dann Bach die Affektworte durch entsprechende Melismen konkretisiert.

34 Ebd., S. 112.

Es gibt in anderen Sätzen noch weitere Beispiele für solche musikalischen Akzentuierungen (so im Vergleichsbeispiel Nr.1), die als Indiz dafür gelten können, dass die erste Fassung unter Zeitdruck entstand. Das war 1729 sicher der Fall.

Hier haben wir es, so meine ich, mit noch größerer Wahrscheinlichkeit als im vorigen Beispiel mit einer Originalkomposition der *Trauermusik*-Fassung zu tun.

Vergleichsbeispiel 3:

MP 13	KÖ 22
Ich will dir mein Herze schenken, Senke dich, mein Heil, hinein! Ich will mich in dir versenken; Ist dir gleich die Welt zu klein, Ei, so sollst du mir allein Mehr als Welt und Himmel sein.	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.

Kann bei diesem erfrischenden, genialen Ariensatz der geringste Zweifel bestehen, dass es sich um eine Originalkomposition des Passionstextes handelt? Gojowy beantwortet diese Frage positiv.<sup>35</sup> Bach habe die Musik ursprünglich für den Trauermusiktext komponiert. Seine Argumentation ist kurz und unzureichend. Zwar erkennt er den Tanzcharakter des Satzes, leitet ihn aber von zwei isolierten Wörtern des Köthener Textes her („gute Zeit, ...und der Lust die Hände beut“), die keineswegs den Textinhalt ausmachen. Die Aussage des Köthener Textes besteht vielmehr im vorsichtigen Trösten des Trauerpublikums und im umständlichen Vertrösten auf bessere Zeiten.

Aus dem Passionstext hingegen strömt eine einzige freudige Hingabe des Gläubigen an Jesus. Dieser Text Picanders erscheint als einer seiner gelungensten, indem er in zwei poetischen Bildern zwei innige Glaubensgewissheiten fasst. Bach verteilt diese folgerichtig auf die beiden Arienteile A (Z. 1–2) und B (Z. 3–6), während beim Köthener Text an der Nahtstelle zwischen Z. 2/3 ein Sinn-Enjambement vorliegt.<sup>36</sup> Die Komposition fügt sich dem Passionstext wie angegossen an, im Duktus der Singstimme wie auch im Nachzeichnen der Zeilenaussagen. Zu Beginn schwingt sich die Gesangsmelodie in G-Dur eine Septime freudig empor zum ersten Höhepunkt („mein Herze schenken“), um sich dann, bei zweimaliger Wiederholung der Worte „senke dich“, über eine Dezime zur Dominante hinabzusenken (T. 7–12). Bei der Wiederholung der ersten beiden Textzeilen komponiert Bach ein dreitaktiges Melisma (T. 18–20; die 1. Oboe spielt dazu einen Halteton) auf „schen---ken“, das mit dem Köthener Textwort „Krän—ken“ unsinnig wäre, genauso wie das Absinken der Melodielinie zum Köthener Text „Spare dich der guten Zeit“. Auch der Mittelteil ist textnah komponiert. So erreicht die Singstimme bei „Welt und Himmel“ jeweils ihren Kulminationspunkt. Und das allmähliche Verstummen der beiden Begleitoboen ab Takt 42 bis zum Ende ist wohl aus dem Text zu erklären: „Ei, so sollst du mir allein / Mehr als Welt und Himmel sein“.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist also die Musik zu 244b, 13 original auf den Passionstext komponiert worden. Umgekehrt ist eine Unterlegung des Köthener Textes unter

35 Ebd., S. 119.

36 Gojowys Kritik an der mangelnden Logik, der unanschaulichen Bildsprache und der ungenügend ausgearbeiteten Antithese in den Zeilen 3–6 des Passionstextes (S. 119) möchte ich mit Streck, *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs*, S. 147 zurückweisen.

die Frühfassung schwer vorstellbar, schon weil die Sinn-Zäsuren, in der Komposition der Übergang von Teil A nach B, in beiden Texten an verschiedenen Stellen liegen. Hier scheint die Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist wenig intensiv gewesen zu sein. Oder man setzt eine Neukomposition für die *Matthäuspassion* bzw. die *Trauermusik* an (vgl. dazu Anm. 49).

Vergleichsbeispiel 4:

MP 20	KÖ 19
(Zion – Die Gläubigen)	(1. Die Sterblichen 2. Die Auserwählten)
Z. Ich will bei meinem Jesum wachen.	1. Geh, Leopold, zu deiner Ruh,
G. So schlafen unsre Sünden ein.	2. Und schlummre nur ein wenig ein.
Z. Meinen Tod	1. Nun lebst DU
Büßet seine Seelennot;	In der schönsten Himmels-Ruh,
Sein Trauren machet mich voll Freuden.	Wird gleich der müde Leib begraben,
G. Drum muß uns sein verdienstlich Leiden	2. Der Geist soll sich im Himmel laben
Recht bitter und doch süße sein.	Und königlich am Glanze sein.

Es handelt sich hier um eine Solo-Arie mit Choreinschüben, wobei auffällt, dass die metrischen und Reim-Schemata der Vergleichstexte nicht völlig identisch sind. Ein Prioritätsindiz kann der Umstand liefern, dass Picander beim Passionstext in Z. 3–4 einen zusätzlichen (Doppel-)Reim benötigt, so dass das erste Reimwort (Z. 1 „wachen“ = weiblicher Reim gegenüber „Ruh“ = männlich) keine Entsprechung mehr findet. Dies ist ungewöhnlich und deutet auf die primäre Dichtung des Köthener Textes hin.

Auf welchen der Texte ist nun die Musik zuerst komponiert worden? Beginnen wir mit den Chorstellen, deren musikalischen Wortlaut Bach beim Parodieren in der Regel unverändert übernahm (z. B. beim *Weihnachtsoratorium*), weil er bei der Neuunterlegung schwer veränderbar war. Die Musik-Text-Beziehung kann also bei Chorparodien wichtige Hinweise auf die Priorität der Texte ergeben. Die Texte des ersten Choreinschubs Z. 2 „So schlafen unsre Sünden ein“ (MP) bzw. „Und schlummre nur ein wenig ein“ (KÖ) enthalten eine ganz ähnliche Aussage, passen also beide problemlos zur Musik. Anders die Texte des zweiten Choreinschubs Z. 6–7 (T. 47–59). Hier sind die Aussagen grundsätzlich verschieden, und es begegnen im Köthener Text ausgeprägte Affektwörter („bitter“, „süße“ bzw. „Himmel“, „königlich“, „Glanze“), die der Komponist sicher kompositorisch umsetzen wollte. Und hier erweist sich die Komposition des Trauermusiktextes ganz deutlich als die ursprüngliche, namentlich bei der Wiederholung des Textes in der Sopranstimme T. 51–55, wo die Wörter „königlich“ und „Glanze“ durch Haltenoten und Intervallsprünge hervorgehoben sind. Dagegen kommt der Gegensatz „bitter“ und „doch süße“ des Passionstextes überhaupt nicht zum Ausdruck:

Chor-  
sopran

50

244b doch sü - ße sein, recht bit - - ter und doch sü - - ße sein,  
244a am Glan - ze sein. Und kö - - nig - lich am Glan - - ze sein,

## Notenbeispiel 3: BWV 244b, 20 T. 50–55 mit Text 244a

Ganz anders verhält es sich mit der Melodielinie der Solostimme, die bei der Parodie leicht zu verändern war. Schon die Solo-Oboe des Ritornells intoniert eine Melodielinie, die wesentliche Aussagen des Passionstextes der Solostellen vorgibt: Zuerst der resolute Wille im Oktavaufschwung T. 1–3 („Ich will bei meinem Jesu wachen“), dann die Klage-Chromatik und die Seufzervorschläge T. 6–10 („Meinen Tod“ / „Büßet seine Seelennot“). Die Komposition der Solostimme ist dann völlig auf den Passionstext zugeschnitten. Das „Wachen“ drückt Bach zwei Mal durch eine Haltenote plus dynamischer Sechzehntel-Koloratur aus, was absolut nicht zur „Ruh“ des Köthener Textes passt. Am Wahrscheinlichsten wird die Originalkomposition des Passionstextes bei Z. 5 „Sein Trauren machet mich voll Freuden“ in den Takten 43–47 (Frühfassung), wo die Unterlegung des Köthener Textes Z. 5 „Wird gleich der müde Leib begraben“ völlig sinnwidrig wirkt.

Wie muss man sich also nach diesem Befund das Kompositionsszenario von Passion und *Trauermusik* bei dieser Chor-Arie vorstellen? Der Köthener Text lag zuerst vor und wohl auch dessen Komposition. Dann entstand der Passionstext (mit etwas abweichender Prosodie, s. o.). Den Chorsatz konnte Bach ohne Weiteres mit dem neuen Passions-Text unterlegen, der neue Text zur Solostimme war aber auf die Bibelstelle zugeschnitten und passte nicht mehr zur Musik – ganz abgesehen davon, in Z. 1 „Leopold“ mit „Jesum“ austauschen zu müssen. So wird Bach eine ganz neue Solostimme geschrieben haben und zugleich auch ein neues Orchester-Ritornell. (Dafür spricht auch, dass Früh- und Spätfassung nahezu identisch sind.) Beides ließ sich ohne Probleme zwischen die fertigen Chorsätze einfügen.<sup>37</sup>

## Vergleichsbeispiel 5:

MP 23  
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.

KÖ 17  
Wird auch gleich nach tausend Zähren  
Sich das Auge wieder klären,  
Denkt doch unser Herz an DICH.  
Deine Huld  
Wird zwar durch den Tod entrissen,  
Unsre Schuld  
Bleibet aber ewiglich,  
Dass wir DICH verehren müssen.

Formal, in Metrum und Reimschema, erweisen sich beide Gedichte als identisch, ebenso im Aufbau: Die Sinn-Einschnitte fallen auf dieselbe Stelle nach der dritten Verszeile. Aus den

37 Gojowy hält zwar die Choreinschübe für Originalkompositionen des Köthener Textes, seine Argumentation, dasselbe gelte auch für die Solostimme, führt jedoch in die Irre; Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion“, S. 116ff.

beiden Textaussagen Hinweise auf deren Priorität zu gewinnen,<sup>38</sup> ist schwer möglich. Der Passionstext bezieht sich auch hier wieder konkret auf die vorangehenden Rezitative Nr. 21 und 22: Der Gläubige nimmt gerne das Trinken des Kelches durch Jesus an, wodurch auch er von seiner „Schmach“ erlöst wird. Der *Trauermusik*-Text scheint diese Aussage ganz vage auf den Landesfürsten zu übertragen, indem er von dessen Huld und der eigenen Schuld des Trauernden spricht.

Zu welchem der beiden Texte die Musik der Frühfassung ursprünglich komponiert wurde, vermag nur anhand einer Unterlegungsprobe mit einiger Sicherheit entschieden zu werden: Am Auffallendsten ist die Vertonung der ersten drei Verse, die im Hauptteil drei Mal wiederholt werden. Dabei findet sich zwei Mal ein Chiasmus auf „Kreuz und Becher“, und in T. 52–57 begegnet vier Mal das leiterfremde Kreuz-Vorzeichen. Chiasmus oder Kreuzmotiv ist in der Barockmusik und namentlich bei Bach die häufigste rhetorische Figur zur Komposition von Kreuz-Worten, zu der Parallelstelle im Köthener Text „Sich das Auge wieder klären“ ergibt sie keinen Sinn. Nimmt man noch die Beobachtung hinzu, dass bei der letzten Wiederholung der drei Zeilen die Melodielinie des Solo-Basses das *g* umkreist und die Violinen dazu vier Takte lang das *a* halten, was wohl die Endgültigkeit, die Dauer der Annahme (von Kreuz und Becher) unterstreichen soll, dann sind genügend Indizien erbracht, die für die ursprüngliche Komposition dieses Passionstextes sprechen. Übrigens ist die Vertauschung von Zeile 1 und 2, die erst zu diesem Effekt in T. 52–57 führt, nur beim Passions-Text syntaktisch möglich, beim Köthener nicht.

Eine Beobachtung zum Mittelteil der Arie festigt noch dieses Urteil: Die Streicherbegleitung schweigt zum Gesang der Zeilen 4–7. Erst zum Schlussvers „Durch den ersten Trunk versüßet“ setzt sie ein und „versüßt“ diese Worte in einem geradezu überirdisch schönen Lauf durch die F-Dur Oktave, der sich auch auf die Worte der fünften Textzeile („Der mit Milch und Honig fließet“) bezieht. Die entsprechenden Köthener Textworte „Das wir dich verehren müssen“ können diese Musik kaum ausgelöst haben. Übrigens spricht für die Originalkomposition der Arie auch noch der Umstand, dass Bach zwischen der Früh- und der Spätfassung keinerlei Anpassungen bei den Noten der Singstimme vornahm.<sup>39</sup>

Vergleichsbeispiel 6:

MP 39	KÖ 10
Erbarme dich,	Erhalte mich,
Mein Gott, um meiner Zähren willen;	GOTT, in der Hälfte meiner Tage,
Schauen hier,	Schone doch,
Herz und Auge weint vor dir	Meiner Seele fällt das Joch
Bitterlich.	Jämmerlich.
Erbarme dich,	Erhalte mich,
Mein Gott, um meiner Zähren willen!	GOTT, in der Hälfte meiner Tage.

Reimschema und Metrum sind in beiden Texten identisch. Picander hat eine versmäßig genaue Textparodie geliefert, wobei die intransitive Verwendung von „schonen“ (Z. 2 „Schone doch“) und das sprachlich inkorrekte Sprachbild in Z. 4–5, besonders aber der erzwungene

38 Vgl. dazu den Versuch Gojowys, ebd., S. 93f.

39 Gojowy konstatiert für diesen Satz hingegen die Priorität der Trauermusik-Komposition, die er mit eher nebensächlichen Beobachtungen begründet (ebd., S.116). Häfner (*Aspekte des Parodieverfahrens*, S. 411) argumentiert ebenfalls dafür und zwar mit Gojowys Argumenten, ohne diese nachzuweisen.

Jambus „Gott, in“ (Z. 2) stark vermuten lassen, dass in der Köthener Fassung der Sekundärtext vorliegt. Demgegenüber erscheint der Passionstext aus einem Guss geschrieben. Dieses Beispiel stützt die obige Vermutung (Vergleichsbeispiel Nr. 3), dass Librettist und Komponist nicht immer „eng zusammenarbeiteten“. <sup>40</sup> Denn der Köthener Text weicht in der Aussage doch deutlich vom Passionstext ab (vgl. vor allem die wesentlichen Kopfzeilen: „Erhalte mich...“ gegenüber „Erbarme dich...“, die am Schluss wiederholt werden). Auch lässt er sich bei metrisch paralleler Silbenverteilung nur schwer und z. T. sinnwidrig unterlegen, worauf bereits Gojowy hingewiesen hat. <sup>41</sup>

Vor allem die Analyse der Musik lässt keinen Zweifel daran, dass sie ursprünglich zum Passionstext entstanden ist. Schon die durchgehenden Achtel des Basso Continuo (in der Spätfassung pizzicato, nur gelegentlich innehaltend, sozusagen zum Abwischen der Tränen) weisen auf den Grundaffekt Weinen, Schmerz hin, der durch das vorhergehende Rezitativ (die Tränen des Petrus) sowie durch Textworte („Zähren, Herz“ und „Auge weint vor dir“ / „Bitterlich“) gegeben ist. Ergreifend sind die Eingangsworte „Erbarme dich“ durch die klagende Aufwärts-Sext in h-Moll (negative Exclamatio), durch die „zitternde“ Synkope auf *h'* und in der Folge durch Aufschwünge in der verminderten Sept und Vorschläge komponiert. Den eher zuversichtlichen Imperativ „Erhalte mich“ des Trauermusiktextes hätte Bach sicher anders komponiert. Ebenfalls ergibt das Violin-Solo für den Köthener Kontext kaum Sinn, das neben den Bass-Tränen die Schmerzensklage des Alt-Solos umspielt. Dazu kommt noch, dass der Köthener Text sich nur wenig sinnvoll unterlegen lässt: Bedeutsame Melismen oder Haltenoten stehen dann öfter über affektneutralen Wörtern, z. B. „Häl--fte“ statt „Zäh--ren“ (mehrmals) oder „fällt“ statt „weint“ (T. 30). Alles in allem müssen auch bei dieser Arie der Passionstext und dessen Komposition als primär gelten. Wie bei dem Arienpaar im Vergleichsbeispiel 3 ist an eine Neukomposition des Trauermusiktextes zu denken.

Vergleichsbeispiel 7:

MP 49	KÖ 12
Aus Liebe,	Mit Freuden,
Aus Liebe will mein Heiland sterben!	Mit Freuden sei die Welt verlassen,
Von einer Sünde weiß er nichts,	Der Tod kommt mir recht tröstlich für.
Dass das ewige Verderben	Ich will meinen Gott umfassen,
Und die Strafe des Gerichts	Dieser hilft und bleibt bei mir,
Nicht auf meiner Seele bliebe.	Wenn sich Geist und Glieder scheiden.

Diese berühmte Sopranarie steht inmitten der Pilatus-Szene, der letzten Szene vor Golgatha. Das schreckliche Ende von Jesus ist besiegelt. In dem hektischen Geschehen wirkt die Arie wie ein Ruhepunkt. Nach dem „Barrabam“-Schrei fragt Pilatus: „Was soll ich denn machen mit diesem?“ Die Antwort des Volkes: „Kreuzige ihn!“ Pilatus wundert sich: „Was hat er denn Übles getan?“ Ein Arioso antwortet: „nichts außer Gutes“. Nun folgt die Sopran-Arie, die die Grundaussage der *Matthäuspassion* reflektiert: Jesus opfert sich für uns aus Liebe, um uns vor dem ewigen Strafgericht zu retten. In einem der schlichtesten musikalischen Sätze

<sup>40</sup> Hiervon geht Christoph Wolff aus (*Johann Sebastian Bach*, aktualisierte Neuausgabe, Frankfurt am Main 2005, S. 319): „Sicher ist, daß die beiden auf konzeptioneller Ebene und auch im Detail eng zusammenarbeiteten.“

<sup>41</sup> Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion“, S. 113. Von den neun Arien der Trauermusik sei nur diese nicht in die *Matthäuspassion* übernommen worden.

der ganzen Passion steht diese Kernaussage. Nur vier Musiker sind beteiligt. Zwei dunkel gefärbte Oboen da caccia begleiten in Staccato-Vierteln eine helle Traversflöte im 3/4-Takt, deren Melodie in einer Fermate innehält. Dann setzt die Sopranstimme ein, die den Text im ersten Arien-Teil syllabisch schlicht, mit nur einem langen Melisma auf „sterben“, wiedergibt. Im Mittelteil häufen sich dann Melismen und Halteröne. Zudem fehlt der Basso continuo, den die zweite Oboe da caccia in Tenorlage „vertritt“. Diese seltene Kompositionstechnik, das sogenannte Bassettchen, verleiht dem Satz etwas Schwebendes. Kann die Musik Indizien dafür liefern, welcher der beiden Texte Bach zur überlieferten Musik inspirierte? Der geschickte Librettist Picander hat zwei in der Bauform identische Texte verfasst, beide von dichterischer Qualität. Die Aussagen sind beide Male in zwei Teile gegliedert, die jeweils die Teile A (Z. 1–3) und B (Z. 4–6) der Arie bilden. Dabei erscheint der Satzbau im Passionstext etwas unklar, weil die Verbindung des finalen Nebensatzes „Daß das ewige Verderben [...]“ mit dem Hauptsatz durch den Einschub „Von einer Sünde [...]“ unterbrochen ist. Die korrekte Konjunktion „damit“ passt aber nicht ins vorgegebene Metrum. Der Köthener Text ist dagegen klar und einfach in Hauptsätzen formuliert, dies alles ein erstes Indiz dafür, dass es sich um den Primärtext handeln könnte. In beiden Texten geht es um das Sterben und die Rettung der Seelen der Gläubigen. Das Verbindende stellt die positive Bedeutung des Sterbens dar, die ein Gefühl der Erleichterung zur Folge hat. Aber welcher Grundaffekt liegt vor, besteht eine Affektbrücke zwischen beiden Parodietexten?

Die schon im Text wiederholten Schlüsselwörter sind „Liebe“ (KÖ) bzw. „Freude“ (MP). Die Musik scheint in ihrer elegischen a-Moll-Stimmung kaum zum Affekt Freude zu passen. Teil A der Arie beginnt in a-Moll. Die Sopranstimme setzt mit einem Halteton und folgendem Melisma auf „Liebe“ ein und kommt dann nach einem elegischen Melisma auf „sterben“ mit einer Fermate (T. 24) zum Stillstand. Diese Trauerstimmung kann von beiden Texten ausgelöst sein, da ja „sterben“ und „die Welt verlassen“ semantisch synonym sind. Am Ende der folgenden nahezu syllabisch gesungenen Verszeile 3 („Von einer Sünde weiß er nichts“ bzw. „Der Tod kommt mir recht tröstlich für“) moduliert die Musik nach C-Dur. Der Grund? Die Aussagen beider Texte können diese Dur-Wendung veranlassen haben, wobei das Stichwort „tröstlich“ in der *Trauermusik* als auslösendes Moment eher in Frage kommt als die bloße Feststellung der Unschuld im Passionstext.

Der ganze Mittelteil B behält C-Dur bei und moduliert erst gegen Ende nach a-Moll zurück, worauf sich Teil A ohne Zwischenspiel anschließt. Diese positive Dur-Stimmung kann wohl kaum durch den Passionstext Z. 4–5 „dass das ewige Verderben / Und die Strafe des Gerichts“ ausgelöst worden sein, sondern erscheint viel eher durch die zuversichtlichen Zeilen in der *Trauermusik* bedingt: „Ich will meinen Gott umfassen,/ Dieser hilft und bleibt bei mir“.

Auch die Komposition ist im Einzelnen deutlich auf den *Trauermusik*-Text zugeschnitten (vgl. die unterstrichenen Wörter).

35

244b daß das e - - wi - ge Ver - der - ben und die Stra -  
244a Ich will mei - - nen Gott um - fas - sen, die - ser hilft

40

- fe des Ge - richts nicht auf mei - ner, mei-ner See - le blie - be. Aus Lie -  
und bleibt bei mir, wenn sich Geist und Glie - der schei - den. Mit Freu -

Notenbeispiel 4: BWV 244b u. 244a, 49, T. 35–45

Die Sopran-Melodie schwingt sich nach einer Haltenote auf  $g'$  in T. 36 über eine Sept zum  $c''$  („Gott“) auf, gleichsam diese Note (in C-Dur!) musikalisch umfassend, wiederholt dieselbe Figur von der Haltenote  $c''$  („hilft“) ausgehend und mündet in drei Prim-Viertel auf  $d''$ , die wohl den Text „bleibt bei mir“ versinnbildlichen. Dass die beiden eher bedrohlichen Zeilen 4–5 des Passionstextes dieser Musik primär kaum zugehören, erscheint offensichtlich. Zwei Takte nach der Haltenote  $d''$  auf „Geist“ klingt die Sopranstimme in zwei Achtelnoten aus, bei denen alle Begleitstimmen schweigen. Einen ähnlichen Effekt hatte ja Bach schon im Teil A der Arie in Takt 24 verwendet, wo der Sopran mit der Silbe „(ster-)ben“ bzw. „(ver-)lassen“ in die Pause der Instrumente hineinsingt. Was bedeutet dies?

Der Köthener Text liefert eine schlüssige Erklärung, worauf schon Gojowy hinwies:<sup>42</sup> Tatsächlich „scheiden“ sich in Takt 44 Instrumente und Singstimme; der Sopran („Geist“?) singt in der Pause allein weiter, die Instrumente („Glieder“?) bleiben stumm zurück. Diese musikalische Umsetzung eines Sprachbildes ist beim Passionstext keineswegs gegeben, ja dort widerspricht das Textverb „bliebe“ geradezu der musikalischen Figur des Verstummens. Beim Parallelbeispiel in Takt 24 dagegen passt „sterben“ (MP) einigermaßen zu dieser Figur, wenn sie auch das Verb „verlassen“ in KÖ konkreter und deshalb auch ergreifender ausdrückt.

23

Flauto traverso

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Soprano

(ster-) - - - ben, von  
(verlas-) - - - sen, der

Notenbeispiel 5: BWV 244b, 49, T. 23–24

42 Ebd., S. 113.



Die beiden eben aufgezeigten Beispiele sprechen also deutlich für eine Kompositions-Priorität der *Trauermusik* gegenüber der Passion. Warum aber komponiert Bach für den Grundaffekt Freude in Teil A eine Moll-Musik?

Erstens ist zu sagen, dass Bach diesen Affekt beileibe nicht immer in Dur vertont, z. B. steht eine der berühmtesten Freudenarien, die Schluss-Arie der Kantate BWV 82 mit dem Text „Ich freue mich auf meinen Tod“ ebenfalls in Moll. Zweitens halte ich die Verwendung von Moll und Dur in unserer Arie für einen charakteristischen Einfall Bachs, und zwar sehr wahrscheinlich auf den Köthener Text. Wenn der Sopran den Text „Mit Freude sei die Welt verlassen“ scheinbar gar nicht freudig, sondern elegisch in Moll singt, drückt Bach unmittelbar die Gleichzeitigkeit von Sterben und Freude aus. Das ist eine zutiefst pietistisch-fromme Haltung, die Bach in vielen seiner Kantaten zum Ausdruck gebracht hat, z. B. auch in der Kantate BWV 161 *Komm, du süße Todesstunde*. Diese freudige Sehnsucht des Gläubigen im Diesseits nach dem Jenseits, dieses Schweben zwischen den beiden Sphären ist die Grundaussage des Köthener Textes. Bach hat sie auch durch den Bassettchensatz vermittelt, in dem das Fundament des Basses fehlt und, wie hier, die hellen Oberstimmen Travers-Flöte und Sopran überwiegen.

Aus dem Gesagten sind für die Tempi der Aufführung Konsequenzen zu ziehen, sowohl für die Arie „Aus Liebe“ als auch noch mehr für eine mögliche Rekonstruktion der Köthener Arie „Mit Freuden“. Statt eines mystisch schwärmerischen oder kontemplativen Adagios ist ein durchaus lebendiges, zuversichtliches Andante angebracht. Der gleichen Ansicht ist der Oboist Thimeo Wind, der für ein rascheres Tempo als das übliche aus spieltechnischen Gründen plädiert.<sup>43</sup>

Vergleichsbeispiel 8:

MP 57

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 selber tragen.

KÖ 15

Lass, LEOPOLD, DICH nicht begraben,  
Es ist Dein Land, das nach DIR ruft,  
DU sollst ein ewig sanfte Gruft  
In unser aller Herze haben.

Die beiden vierzeiligen Ariengedichte zeigen identischen Bau mit umarmendem Reim und auch die Satzstrukturen verlaufen parallel (Sinneinschnitt jeweils nach der zweiten Zeile). Die Aussagen, beide als Apostrophe formuliert, differieren allerdings. Die Anrede an Leopold erscheint eher liebevoll, ewiges Angedenken wird zugesichert (Wortfeld „dein Land“, „sanft“, „unser aller Herze“). Im Passionstext ist zentrales Thema Kreuz und Leiden, das der Gläubige mit Jesu Hilfe auf sich nehmen will (Wortfeld „Kreuz“, „Leiden“, „zu schwer“). Die Musik ist ganz auf den Passionstext zugeschnitten: Schon das einleitende Ritornell der

43 Thimeo Wind, „Aus Liebe – Mit Freuden. Zu einer neuen Interpretation von Bachs Arie aus der Matthäuspassion“, in: *Tibia* 26 (2001), S. 353–362, hier S. 357. Das gleichmäßige Staccato-Spielen von Viertelnoten auf den widerspenstigen Oboi da caccia sei im langsamen Tempo praktisch eine Unmöglichkeit. Sein (einziges) Argument für die Originalkomposition der Arie „Aus Liebe“ bezieht Wind auf Takt 26, in dem das letzte Wort von Verszeile 3: „Von einer Sünde weiß er nichts“ sinnträchtig wiederholt wird. Die Unterlegung mit dem Köthener Text ergebe eine wenig sinnvolle Wiederholung des Partikels „für“, so Wind. Dem ist entgegenzuhalten, dass Bach die Wortwiederholung zur Taktfüllung durchaus erst in der Parodiefassung der MP hinzugefügt haben könnte, wie er es öfter handhabte.

Viola da gamba<sup>44</sup> ist hoch bedeutsam. Die scharf punktierten Rhythmen der Instrumentalstimme, die sich stets wiederholen, erinnern an die kurz vorher geschehene Geißelung, parallel zum Arioso Nr. 51 und zur Arie Nr. 52. Auslösendes Stichwort ist „Leiden“ (Z. 3), aber wohl auch „Kreuz“ (Z. 1), das bei den ersten drei Nennungen (T. 9–11) durch Chiasmus oder leiterfremdes Kreuzvorzeichen symbolisiert wird.

Der Köthener Text bietet dagegen keinerlei Anlass für diese musikalischen Mittel. Noch anschaulicher deutet Bach den Passionstext im Mittelteil aus. Das Affekt-Wort „Leiden“ erhält jedes Mal eine Haltenote oder ein ausgeprägtes Melisma (T. 24 und T. 26/27) und die Schwere des Leidens wird betont durch zweimalige, absteigende Wiederholung des Sekundmotivs zum Adjektiv „zu schwer“ an den beiden Stellen T. 25/26 sowie T. 28/29. Die Unterlegung des Köthener Textes ist schwer möglich, im Falle der Wiederholung von „zu schwer“ unsinnig (im Köthener Text stünde hier „sanfte Gruft“). Es wird wohl eine Neuvertonung entweder des Köthener oder des Passionstextes anzusetzen sein, schon weil der peitschende Charakter der durchgehenden Lauten- bzw. Gamenstimme beim eher friedlichen *Trauermusik*-Text völlig unpassend wäre. Hier liegt wieder ein Beispiel dafür vor, dass Picander seine Parodiarbeit an den Texten eher schematisch durchführte, dass also die Zusammenarbeit zwischen ihm und Bach sich nicht immer auch auf musikalische Fragen erstreckte. Oder es liegt bei der *Trauermusik* eine Neukomposition vor.<sup>45</sup>

Vergleichsbeispiel 9:

MP 65  
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!

KÖ 20  
Bleibet nur in eurer Ruh,  
Ihr erblassten Fürstenglieder;  
Doch verwandelt nach der Zeit  
Unser Leid  
In vergnügte Freude wieder,  
Schließt uns auch die Tränen zu.

Es fällt nicht leicht, bei dieser Arie, wie auch bei Nr. 49 „Aus Liebe“, die beide als Höhepunkte der *Matthäuspasion* bewundert werden, zu akzeptieren, dass sie wohl ebenfalls keine Neukomposition ist. Doch betrachten wir zunächst die Textstrukturen der beiden Dichtungen: Reim und Metrik sind identisch, wobei das ungewöhnliche, auf- und absteigende Reimschema (a b c c b a) in der Mitte einen Paarreim aufweist. Dort steht im Köthener Text dessen zentrale Aussage „Doch verwandelt nach der Zeit/ Unser Leid“. Antithetisch sind hier Trauer (Z. 1–2) und zukünftige Tröstung (Z. 3–6) einander gegenübergestellt. Diese Antithetik findet sich im Passionstext nicht. Zwar erfolgt hier nach Z. 2 ebenso eine gedankliche Zäsur, aber die folgenden Zeilen begründen die ersten beiden.

Ein Indiz für die Priorität des Köthener Textes hat Gojowy ermittelt: An zentraler Stelle (hervorgehoben durch den Kurzvers mit nur zwei Hebungen) steht im Trauermusiktext das Schlüsselwort „(unser) Leid“, dagegen im Passionstext das Füllsel „für und für“, das vom Sinn her auch wegfallen könnte (T. 38–39). Dennoch ist zu konstatieren, dass Picander

<sup>44</sup> In der Frühfassung steht Laute, wohl eine Notlösung für die Aufführung 1729.

<sup>45</sup> Gojowy hält auch diese Arie für ursprünglich auf den Köthener Text komponiert (Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspasion“, S. 114ff.), wobei er bei seiner Begründung Randbeobachtungen heranzieht. Die oben angeführten musikalischen Mittel, die durchweg der Vertonung des Passionstextes dienen, berücksichtigt er nicht.

einen perfekten Parodietext geliefert hat. Neben parallelen Sinn-Einschnitten hat er auch den positiven Affekt „Freude / süß“ sowie den fordernden Imperativ in der Schlusszeile beibehalten. Vor allem ist ihm mit dem Passionstext ein stimmiges Gedicht gelungen, das in einem schönen poetischen Bild (Schlussvers) die an dieser Stelle der Passion zentrale theologisch-pietistische Aussage fasst.

Ein fundiertes Urteil über die Parodie-Richtung kann auch hier nur die Analyse der Text-Musik-Beziehung liefern. Betrachten wir das achttaktige Ritornell, so fällt auf, dass die Oberstimme (Violino I und Oboe da caccia I, II<sup>46</sup>) in zwei gegensätzliche Abschnitte zerfällt: Von Takt 1 bis 4 spielt sie eine freudige, im 12/8-Takt eine fast tanzartig-wiegende Melodie, die dann in Takt 9–10 und 12–15 von der Solostimme übernommen wird. Gleichsam antithetisch schließt sich unmittelbar darauf (T. 4–8) eine Folge von erregten Sechzehntel-Figuren zu je sechs Noten an (vgl. Notenbeispiel 7).

Beide antithetischen Bausteine des Ritornells bilden das musikalische Gerüst des gesamten A-Teils der Arie. Wie sind sie jeweils aufzufassen? Dem ersten Ritornell-Abschnitt wäre beim Einsatz der Bass-Stimme in der Köthener Fassung der Text „Bleibet nur in eurer Ruh“ zu unterlegen mit langer Haltenote über „Ruh“<sup>47</sup>. Dieser Text scheint die Musik eher generiert zu haben als der Passionstext „Mache dich, mein Herze, rein“, zumal wenn man die Beobachtung hinzunimmt, dass die auffallenden dreimaligen Sekund-Vorhalte (T. 13–14) mit anschließendem fallenden Intervall (Quint, Sext, Sept) als Seufzer eher von „Ihr erblassten Fürstenglieder“ ausgelöst werden als von „Ich will Jesum“:

12  
Basso

ma - che dich, mein Her - ze, rein, — , ich will Je - sum — selbst be -

14 244a  
blei - bet nur in eu - rer Ruh — , ihr er - blass - ten — Für - sten -

gra - ben — ich will Je - sum — selbst be - gra - ben -

glie - der, — ihr er - blass - ten — Für - sten - glie - der:

Notenbeispiel 6: BWV 244b und 244a, 65, T. 12–15

Wie sind die Sechzehntel-Figuren zu erklären? Die mit ihnen vermittelte Erregtheit deutet auf Unruhe, Trauer, Leid hin, auf den zu Freude gegensätzlichen Affekt. Sie durchziehen in wechselnder Gestalt den gesamten A-Teil, der vom Trauertext Z. 1–2 geprägt ist. Im kürzeren B-Teil erklingen wie von fern zwei der Sechzehntelfiguren exakt zum Stichwort „Leid“ in Takt 38 (im Passionstext stehen hier die Füllwörter „für und für“).

Ist das Zufall? Oder geben sich diese Sechzehntel hier nicht als „Leid-Motiv“ zu erkennen? In der großartigen Komposition der Köthener Schlusszeile 6 „Schließt uns auch die Tränen zu“ fehlt folgerichtig dieses Motiv völlig, so dass man es auch als Tränenmotiv bezeichnen könnte. Im Ritornell bilden die Sechzehntelgruppen, in sich schon abfallend, eine lange Falllinie von *f* bis *c*. Und tatsächlich könnte man mit den Sechzehntel-Sekundschritt-

46 Dies ist die Besetzung in der Frühfassung. In der Spätfassung folgt die zweite Oboe der 2. Violine colla parte.

47 Hans Größ begründet ausführlich, dass die Trauermusik-Komposition aufgrund dieser langen Haltenote über „Ruh“ die ursprüngliche war, zieht aber keine weitere musikalische Analyse heran (Größ, „Eine neue Hypothese zur Entstehung der Matthäuspassion“, S. 61).

ten fallende Tränen assoziieren (in der Spätfassung übrigens durch Bindebögen zu Seufzern konkretisiert):

Oboe  
da caccia  
Viol. I

Notenbeispiel 7: BWV 244b, 65, T. 4–7

Kann diese Musik auch vom Passionstext ausgelöst worden sein? An keiner Stelle ist dort von Leid, schon gar nicht von Tränen die Rede, auch nicht im übertragenen Sinne. Auch findet sich nicht die Antithetik der Aussage des Köthener Textes,<sup>48</sup> die zunächst die Ritornell-Struktur bedingt und so die gesamte Musik dieser Arie. Immer wieder ist über die Funktion und Aussage dieser Sechzehntel-Modelle gerätselt worden. Die Deutung als Tränen- oder Leidmotiv könnte ein sinnvolles Lösungsangebot sein.

Auch die Komposition der Schlusszeile 6 im Arienteil B scheint den Köthener Text genauer wiederzugeben als den Passionstext:

48

Welt, geh aus, Welt, geh aus,  
244a Schließt uns auch, schließt uns auch

laß Je - sum ein, Welt geh aus, laß Je - sum ein!  
die Trä - nen zu, schließt uns auch die Trä - nen zu!

Notenbeispiel 8: BWV 244b und a, 65, T. 48–51

Nach einem dreitaktigen g-Moll-Zwischenspiel (das Kopfmotiv des Ritornells erscheint dabei in der Moll-Version), erklingt der Imperativ des Basses, viermal durch Pausen unterbrochen, während die Streicher und Oboen in schmerzhaft strömenden Achtel-Figuren nochmal das ganze Leid der Trauernden ausmalen. Die Komposition entspricht dem *Trauermusik*-Text besser: Septsprünge sowie schroffe Pausen (Versiegen der Tränen?) veranschaulichen dessen Sprachbild. Bei den Folgeworten „die Tränen zu“ senkt sich die Melodielinie zweimal hintereinander um eine Quinte nach unten (T. 50/51) und die Oberstimmen (die Träger des Tränen-Motivs) schweigen. Der Erfolg des Schließens ist quasi eingetroffen.

48 Auch darauf weist Gojowy hin (Gojowy „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspasion“, S. 118).

Aber: Auch der Passions-Text „Welt, geh aus, lass Jesum ein!“ ergibt Sinn, ja sogar einen tieferen, der uns diese Stelle so großartig erscheinen lässt, wenn man „Welt“ mit Leid und Tränen, mit allem den Menschen Belastendem gleichsetzt. Hier, im Sonderfall der zeitnahen Komposition zweier Werke, könnte sich die viel diskutierte These, dass Bach bei der Komposition einer Textvorlage schon den Parodietext und dessen Aussage im Auge gehabt und quasi mitkomponiert habe, als zutreffend erweisen. Ein weiteres Beispiel dafür liegt in Takt 39 vor, wo die Bass-Stimme in ihrem freudigen Aufschwung von *c* auf *es´* zwar den Köthener Text exakter widerspiegelt („in vergnügte Freude“), aber auch zum Affekt „süß“ im Passionstext noch passt.

Die vergleichende Textunterlegung hat mit großer Wahrscheinlichkeit erwiesen, dass die Musik der Arie BWV 244,65 zuerst zum Köthener Text entstanden ist. Das Beispiel zeigt aber auch in idealer Weise die Kunst des Text-Parodisten und noch mehr die Genialität des Komponisten. Denn Bachs Musik in ihrer Multivalenz deutet beide Dichtungen großartig aus. Dabei sind größere Eingriffe in Richtung der Passion wohl gar nicht erforderlich gewesen.

#### Vergleichsbeispiel 10:

MP 68	KÖ 24
Wir setzen uns mit Tränen nieder Und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte ruh! Ruht, ihr ausgesog´nen Glieder, Ruhet sanfte, ruhet wohl! Euer Grab und Leichenstein Soll dem ängstlichen Gewissen Ein bequemes Ruhekippen Und der Seelen Ruhstatt sein. Ruhet sanfte, ruhet wohl! Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.	Z. 5 Nimm die letzte Gute Nacht Von den Deinen, die DICH lieben, Die sich über DICH betrüben, Die Dein Herze wert geacht´,  Z. 9 Wo Dein Ruhm sich unsterblich hat gemacht.

Das letzte Textpaar, bei dem eine Parodiebeziehung zu vermuten ist, sind die beiden Texte der Schluss-Chöre. Ihr Bau ist, vom Refrain abgesehen, identisch: Zwei Halbstrophen mit umarmendem Reim werden durch einen zusätzlichen (gepaarten) Reim (Z. 8/9) abgeschlossen. Das Metrum ist selbst in der ungewöhnlichen Schlusszeile mit sechs Hebungen, in der zwei Hebungen nebeneinanderstehen, identisch. Auch die Aussagesituation stimmt überein, beide Male rufen die Trauernden am Grab dem Verstorbenen Sätze zu, die sich bis in die Wortwahl hinein gleichen (Z. 2,3) – eine perfekte Textparodie. Dass der Köthener Text der ursprüngliche ist, geht schon aus dem zusätzlichen Refrain im Passionstext hervor, den wohl der Komponist bei der Erweiterung zu einer doppelchörigen Anlage eingeschoben hat. Denn eine solche legt die Köthener Fassung nicht nahe wie bei Satz 19.

Ist auch die Musik ursprünglich zu letzterer komponiert? Die Antwort ist eindeutig nein. Vier Indizien sprechen entschieden dagegen:

1. Die Bewegung des Sich-Setzens findet sich in den ersten vier Takten des Chor-Soprans gespiegelt, der eine Oktave nach unten durchmisst, vor allem aber durch das Continuo-Bass- Motiv, welches bei jedem Ritornell mit folgendem Choreinsatz der ersten beiden

Zeilen „Wir setzen uns mit Tränen nieder/ Und rufen dir im Grabe zu“ mächtig erklingt, bei den übrigen Verszeilen aber zurücktritt oder ganz fehlt.



Notenbeispiel 9: BWV 244b, 68, T. 1–6

2. Die Vertonung von „die ausgesog’nen Glieder“ mittels Sekundseufzern in der Sopran- und Altstimme (im Mittelteil T. 50–52 und 55–57) ist augenfällig (der Köthener Text: „Labe dich im Himmelreiche“ hat damit nichts zu tun).
3. Besonders eindrücklich wirkt die Umsetzung der Verszeilen 6 bis 9 im Chorsatz (Sopran/Alt). Das ängstliche Gewissen zittert in der fast syllabischen Deklamation in Sekundschritten um die Achse *es* ‘‘ im Chorsopran, und die Silbe „Ruh-“ erhält eine Haltenote über zwei Takte in allen Stimmen und im Einklang auf dem gleichen Ton *D-d*. Der Köthener Text „Von den Deinen, die DICH lieben,/Die sich über DICH betrüben,/Die Dein Herze wert geacht“ kommt als primäre Kompositionsvorlage nicht in Frage.
4. Atemberaubender Höhepunkt des Satzes ist dann die Musik, die vom Affekt höchster Freude in den Todesschlummer führt (T. 73–80), übrigens mit genauen dynamischen Angaben über drei *Piano*-Stufen in der Spätfassung. Die Textworte von Z. 9 der *Trauermusik* „Wo dein Ruhm sich unsterblich hat gemacht“ sprechen von etwas ganz anderem als die Musik. Welche Musik wurde dann am 16. März zur Gedenkfeier in Köthen am Schluss gesungen? Zu denken wäre, dass Bach sich vor oder während der Komposition für eine einfachere, einchörige Fassung für Köthen und eine ausgeweitete zweichörige Fassung mit Refrain für Leipzig entschied, wobei beiden das Ritornell und der Hauptteil A gemeinsam sein konnte.<sup>49</sup>

### V. Ergebnisse und Konsequenzen

Ziel dieser Ausführungen war es, das heute allgemein angenommene Datum 1727 der Uraufführung der *Matthäuspassion* in Frage zu stellen, und zwar durch eingehende stilkritische Vergleiche der Textunterlegungen bei zehn Parodiepaaren.

Als erstes wichtiges Ergebnis ist festzuhalten: Von den zehn im Parodieverhältnis mit der *Köthener Trauermusik* stehenden Sätzen der *Matthäuspassion* müssen vier Arien und der Schlusschor als Originalkompositionen gelten – Nr. 13, 23, 39, 57 und 68. Dasselbe gilt für die Solostimme im Satz 20. Das zweite Ergebnis: Bei vier Arien (Nr. 6, 8, 49 und 65 sowie den Choranteilen von 20) ergeben sich mehr oder weniger deutliche bis eindeutige Hinweise

49 Gojowy, „Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion“, S. 119ff. hält den Schlusschor ebenfalls für eine Originalkomposition. Die *Trauermusik* habe als selbständige Komposition vor der *Matthäuspassion* vorgelegen. Der wohl wenig umfangreiche Köthener Schlusschor habe dann Bach für sein Monumentalwerk nicht genügt, so dass er diese Neukomposition vorgenommen habe. Dass Bach solche Neukompositionen während eines Parodieverfahrens tatsächlich angefertigt hat, wenn Textbau und/oder Aussagen der vorliegenden Parodiepaare zu sehr differierten, hat Alfred Dürr in zwei Fällen des Weihnachtsoratoriums nachgewiesen (*Johann Sebastian Bach. Weihnachtsoratorium BWV 48* [= Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte 8], München 1967, S. 5ff.).

darauf, dass sie ursprünglich zu Texten der *Köthener Trauermusik* entstanden sind und dann in die Frühfassung der *Matthäuspassion* übernommen wurden. In welchem Grad der Umformung diese Übernahme geschah, ist schwer nachweisbar; und das bedingte auch eine viel gründlichere Untersuchung der Indizien und deren Bewertung als bei den offensichtlichen Originalkompositionen der *Matthäuspassion*.

Dieses Ergebnis stützt die These einer simultanen Komposition von *Trauermusik* und *Matthäuspassion* von Hans Grüß und steht im Widerspruch zu Gojowys Annahme, die Musik der *Trauermusik* habe vor der Komposition der Passion komplett vorgelegen. Zwar kann eine musikalische Vergleichs-Analyse keine eindeutigen Beweise erbringen. Aber die hohe Wahrscheinlichkeit für die ursprüngliche Komposition von Teilen der *Trauermusik*, die Indizien bei wenigstens vier Arien nahelegen, muss meines Erachtens dazu führen, dass die These von der Entstehung der *Matthäuspassion* 1727 nicht mehr aufrechterhalten werden kann.

Dafür sind noch drei weitere, werkexterne Argumente anzuführen:

1. Sollte die Uraufführung der *Matthäuspassion* 1727 stattgefunden haben und die Parodie für fast alle Arien der Köthener Trauermusik folgerichtig erst im Winter 1728/29 entstanden sein, der dann die zweite Aufführung der MP im April 1729 folgte, ergibt sich die Frage, warum Bach die Frühfassung nicht schon für dieses Datum verbesserte, sondern erst für die dann dritte Aufführung 1736.
2. Keiner der Bachforscher, die das Entstehungsjahr 1727 vertreten, hat die Frage diskutiert, ob für Bach 1727 überhaupt die Voraussetzungen für die Aufführung eines solchen Riesenwerks (auch schon in der Frühfassung) mit etwa sechzig Mitwirkenden gegeben waren. Dies war nämlich erst 1729 der Fall. Neben dem Anfang März 1729 übernommenen Schottschen Collegium Musicum standen ihm dann wohl auch Musiker der Köthener Aufführung zur Verfügung, die Teile der Musik schon gespielt hatten.
3. Nimmt man Christoph Wolffs Ausführungen zu Bachs Evaluations-Prinzip beim Bearbeiten und Parodieren als Basis,<sup>50</sup> dann erscheint die Vorstellung unlogisch, Bach habe Teile dieser 1727 vollendeten Musik für die Trauerfeier in Köthen am 24. März 1729 noch einmal ausgewertet, das heißt im Sinne Wolffs verbessert. (Und drei Wochen später hätte er dann die unverbesserte Frühfassung noch einmal aufgeführt?) Wolffs Gedanke des „Ehreneerweises“ an anderer Stelle<sup>51</sup> kann ebenfalls hinterfragt werden. Ein größerer Ehreneerweis war es zweifellos, dem Fürsten ein neues Werk zu widmen. Denn die Zeit hierfür hatte er ja bis Mitte März.<sup>52</sup>

Zum Schluss sei noch auf die Konsequenzen hingewiesen, die sich aus der Datierung der Uraufführung der *Matthäuspassion* auf Karfreitag 1729 ergeben.

1. Für den Konzertbesucher sowie die ausführenden Musiker ergeben sich gar keine. In der Komposition (in der Spätfassung von 1736) ändert sich keine Note.

50 Vgl. Anm. 9.

51 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, S. 226: „Immerhin machte Bach Anleihen beim großartigsten Werk [...] – ein Beweis dafür, daß ihm als Ehreneerweis gegenüber dem verehrten Fürsten kein Werk zu gut war.“ (Für Wolff steht das Uraufführungsdatum 1727 fest.)

52 Zwischen der Auftragserteilung (wohl Ende November 1728) und der Uraufführung der *Matthäuspassion* am 15.4.1729 lagen knapp 20 Wochen. Sie enthalten zwei Fastenzeiten: im Advent zwei Wochen und von *Invocavit* bis *Palmarum* fünf Wochen, an denen Bach keine Figuralmusik aufführen musste. Es blieb ihm also ausreichend Zeit für die Komposition der *Trauermusik* und der *Matthäuspassion* (s. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, erweiterte Neuausgabe hrsg. von Andreas Glöckner, Leipzig 2008, S. 55f.).

2. Für eine Rekonstruktion der *Köthener Trauermusik* wird Entscheidendes modifiziert. Einerseits sind jetzt vier Arien sowie die Chorstellen aus Nr. 20 der *Matthäuspassion* als Parodien der verschollenen Trauermusik sehr wahrscheinlich geworden. Eine Rückübertragung der Musik auf den erhaltenen Köthener Text erscheint in diesem Fall der unmittelbaren zeitlichen Nähe der poetischen und kompositorischen Parodie leicht möglich und durchaus legitim. Andererseits müssen fünf weitere Arien sowie der Arienpart von Nr. 20 als Originalkompositionen für die *Matthäuspassion* gelten, die nicht ohne Weiteres auf die Paralleltexte von Köthen übertragen werden können. Bach hat wohl in diesen Fällen eine Parodie (in beiden Richtungen) verworfen und für die *Trauermusik* ebenfalls neu komponiert.<sup>53</sup>
3. Für die Bachforschung liegt der sonst nicht nachgewiesene Sonderfall eines teilweise synchronen Parodieverfahrens vor, der weiterer Untersuchungen bedarf. Bei ästhetischen Analysen und Deutungen der fünf aus der *Trauermusik* übernommenen Sätze ist der Tatbestand der Parodie mit einzubeziehen.

#### *Abstract*

The parody relation between two outstanding works by J. S. Bach has not been satisfyingly explained: the Funeral Music for Leonhard of Sachsen-Anhalt for Köthen (BWV 244a) and the St Matthew Passion (BWV 244). The scanty documented evidence does not allow us to decide unequivocally the precise year of the first performance of the St Matthew Passion (1727 or 1729). However, a detailed comparison of the text-music relationship makes it possible to discern which of Picander's texts of those ten movements which are potentially related as parodies, either those of 244a or of 244, were originally first composed for the music of the early Passion version (BWV 244b). In five movements the music was almost certainly composed to the Passion texts, in four movements the Funeral texts seem to have generated the music of BWV 244b. In one movement the choir part was very likely composed to the Funeral text, the soloist part to the Passion text. Therefore it seems likely that the St Matthew Passion was composed and performed in 1728/29 simultaneously with the Funeral Music, a unique instance in Bach's parody technique which merits further investigation.

---

53 Im Übrigen ist Gojowys These der primären Komposition der *Trauermusik* widerlegt, so dass er als Gewährsmann für Rückgewinnungen nicht mehr in Frage kommt. Auf ihn beruft man sich auch gerne für die Rückgewinnung der Rezitative, die er im dritten Teil seiner Arbeit untersuchte und für gut möglich hält. Dieses Sonderproblem klammere ich hier aus.