

Über Bachs Parodieverfahren.

Von Prof. Dr. Arnold Schering (Halle a. d. S.)

Bach hat, wie bekannt, eine große Zahl seiner geistlichen und weltlichen Kantaten, nachdem sie ihrem ersten Zwecke gedient, mit andern Texten bei späteren Gelegenheiten wieder benützt d. h. parodiert. Im Vorwort zum 8. Bande der Bachausgabe gibt M. Hauptmann der Verwunderung Ausdruck, daß gerade „der so reich mit Produktionsfähigkeit begabte S. Bach seine eigenen früheren Werke vorzüglicher Stücke beraubte, um spätere damit zu ergänzen“. Mag in der Tat immer ein Rest von Verwunderung an solchem Tun hängen bleiben, menschlich und künstlerisch läßt es sich erklären. Denn im Grunde bedeutete es nichts anderes als einen eigentümlichen Akt künstlerischer Selbsthilfe der Kantoren, als ein Mittel, sich im täglichen Kampfe ums Dasein über Wasser zu halten. Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert hatten die Funktionen des Kantors im Dienste von Schule, Kirche, Universität, öffentlichem Leben, gelegentlich wohl auch noch eines Fürstenhofes, eine Steigerung erfahren, die ihnen — allein schon in Rücksicht auf die geforderte Schlagfertigkeit und Schnelligkeit der Produktion — nahelegte, mit ihrem Gedankenschatz haushälterisch umzugehen. Das um so mehr, je weitausgreifender, äußerlich anspruchsvoller die Kompositionsformen wurden. Bereits im 16. Jahrhundert schrieb man sogenannte *Missae parodiae* unter Benutzung vorhandener Motetten oder mehrstimmiger Lieder. Die Ersparnis an Denk- und Arbeitskraft jedoch war damals verschwindend gering gegen die Möglichkeit zu Bachs Zeit, ganze Kantatenschöre oder Arien ohne erhebliche Veränderungen mit entsprechend untergelegtem Messentext oder anderen Dichtungen singen zu lassen.

Solange polyphone Motette und reines Vokalkonzert als Hauptformen der großen Musik herrschten, bedeutete jeder Parodieversuch ein gewagtes Experiment. Ebenso das Umdeuten der scharf und sicher gezogenen Affektlinie in den Monodien und Ariosi der Schütschen Schule —, es sei denn, daß der Parodist sich auf unwesentliche Wortvertauschung beschränkt, etwa bei einem Lamento statt „Jesus“ das Wort „Maria“, statt „er“ das Wort „sie“ eingesetzt, also schließlich die Originaldichtung unangetastet gelassen hätte. Nicht so, als der auf Kantabilität gegründete Chorstil und die Arie aufkamen und auf der Basis einer breiteren Periodenentwicklung die Möglichkeit schufen, durch melodische und rhythmische Eingriffe auch einer scheinbar entgegengesetzten Textunterlage Recht und Sinn zu verleihen. Die meisten und fesselndsten Parodien Bachs fallen nicht ohne Grund ins Bereich der Arie.

Bachs Parodien sind teils aus Bequemlichkeits-, teils aus geistesökonomischen Rücksichten entstanden. Daß ihm die Natur eine schier unerschöpfliche Erfindungsgabe zugemessen, war für ihn kein Grund, in Fällen, wo die Vernunft es gebot, von erlaubten Zugeständnissen an die Praxis Gebrauch zu machen, und Überfluß an Zeit wird er ebensowenig gehabt haben wie der vielbeschäftigte Musiker unserer Tage. Gern wird man aber geneigt sein, einen Teil seiner Parodien auch aus der Absicht zu erklären, Stücken, die einem begrenzten Zwecke (etwa einer Geburtstagsgratulation) gedient hatten, nur von wenigen gehört und mit dem ursprünglichen Anlaß selbst schnell vergessen worden waren, in anderer Umgebung zu neuen Ehren zu verhelfen.

Drei Gruppen lassen sich unterscheiden: weltliche Kompositionen wurden in geistliche verwandelt; geistliche durch neue Textdichtungen zu andern geistlichen, und schließlich weltliche zu andern weltlichen gemacht. In den meisten Fällen hatte, der Natur der Sache nach, der Dichter die eigentliche Verantwortung. Von seinem Geist, seiner Geschicklichkeit, seinem Anpassungsvermögen hing Gelingen oder Mißlingen einer Parodie ab. Auf Grund der ihm vorgelegten Partitur setzte er die neuen Worte, worauf der Komponist eine Revision der Musik



vornahm und sie mit den erforderlichen Veränderungen oder Verbesserungen begleitete. Das Ganze war dann das Ergebnis vertraulicher, kollegialer Zusammenarbeit. Lagen die Umstände einfacher, handelte es sich z. B. nur um die Veränderung weniger Worte, so half sich der Musiker schnell entschlossen selbst. Wir haben Grund zur Annahme, daß Bach oft genug ohne Mitwirkung eines Poeten von Beruf ausgekommen ist.

Die notengetreue Übertragung eines ursprünglich weltlichen Musikstückes in die Kirche, selbst wenn es völlig neuen geistlichen Text erhält, empfinden wir heute als ein dreifaches Problem. Einmal vom Standpunkte des historisch geschulten Stilkritikers aus, der nicht ohne Widerstreben zugeben kann, daß weltlicher und kirchlicher Musikstil dasselbe seien. Zweitens vom Standpunkte des Kirchenmannes, der sich aus naheliegenden Gründen gegen „Verweltlichung“ seines Gotteshauses sträuben wird, und schließlich vom Standpunkte des Ästhetikers, der sich fragen muß, ob es möglich sei, ein und dieselbe Musik heute zu weltlichem, morgen zu geistlichem Texte singen zu lassen.

Die Zeit Bachs, und schon eine viel frühere, hat sich über diese Gewissensfragen hinweggesetzt, entweder leichthin, wie über die dritte, oder nach Kämpfen, wie über die erste und zweite. Kein Zeitalter in der Musikgeschichte hat von dem Parodieverfahren einen so ausgiebigen und von der Allgemeinheit so willig hingenommenen Gebrauch gemacht wie das seinige. Denn während das 15. und beginnende 16. Jahrhundert das Parodieren unter getreuer Herübernahme des Notentextes auf Lieder und Chansons beschränkte (sog. Kontrafakte), von denen heute noch viele als Kirchenlieder unter uns leben, zog man jetzt auch die früher unangetastet gebliebenen großen Musikformen heran. Die Ursache liegt auf der Hand. Als Bach lebte, hatten die Stilelemente der Barockmusik den Zustand einer solchen gegenseitigen Durchdringung erfahren, daß – vergleichbar den Diffusionserscheinungen der Gase oder der Endosmose bei Flüssigkeiten – nicht mehr zu unterscheiden war, aus welchem Bereich die einen, aus welchem die andern stammten. Die Fuge, der künstliche Kontrapunkt, das Rezitativ, die Arie, die

große Orchesterbegleitung, vieles von dem, was wir heute Dramatik nennen, war gleicherweise der kirchlichen wie der weltlichen Musik geläufig, und das Trennende lag nicht so sehr im Überwiegen des einen oder andern, als in der vom Feingefühl des Komponisten diktierten Behandlung eines jeden dieser Stilcharaktere. Mangelte es an solchem Feingefühl, wie in manchen Kirchenstücken Matthesons, so begehrten auch damals bereits die Geister auf und es kam zu Streitigkeiten, deren literarische Niederschläge sehr unerquicklich berühren. Man erinnere sich der Klausel im Kontrakt der Thomaskantoren Kühnau und Bach, die ihnen nahelegte, ihre Kirchenmusiken nicht „zu opernhafftig“ anzulegen, und jener Philippika des sächsischen Pastors Gerber, der 1732 alle oratorischen Passionsmusiken als theatralisch in Grund und Boden verdammt. Auch heute werden wir über den einen oder andern fecken Parodieverfuch der Bachschen Zeit den Kopf schütteln. Aber zweierlei darf nicht vergessen werden. Einmal, daß bei der Verpflanzung eines ursprünglich weltlichen Stücks in die Kirche von vornherein schon die Orgelbegleitung ausgleichend wirkt¹⁾; und dann, daß die hallende Akustik des Raumes, zusammen mit der Heiligkeit des Orts und der höheren Bestimmtheit der Gemeinde noch heute manche Bedenken des schulgerecht folgernden Ästhetikers in schwächerem Lichte erscheinen lassen. Das beste Teil des Gelingens wird jederzeit in die Hand des Sängers oder Spielers gegeben sein. Würde der Fall vorliegen, daß eine weltliche Arie zuerst im Original, gleich darauf mit parodierendem geistlichen Texte gesungen würde, so hätte der betreffende Sänger ohne Einschränkung von all den wechselnden Vortrags-

1) Dies gilt für die Gegenwart so gut wie uneingeschränkt, für Bachs Zeit mindestens in hohem Maße. Bei weltlichen Anlässen in geschlossenen Räumen war das Cembalo, im Freien daneben auch das tragbare Regal Generalbassinstrument. Ich darf bemerken, daß sich mir im Verlaufe meiner Studien in den letzten Jahren mehr und mehr die Überzeugung aufgedrängt hat, daß in der Leipziger Kirchenpraxis das Cembalo nur eine seltene und untergeordnete Rolle als Begleitinstrument gespielt und niemals der Orgel (Rückpositiv) ernstlich Konkurrenz gemacht hat. Ich behalte mir vor, über diese Frage gelegentlich in anderem Zusammenhang zu sprechen.

mitteln Gebrauch zu machen, die er bereit hält, um z. B. inhaltlich kontrastierenden Versen eines Strophenlieds gerecht zu werden. Daß Bach und seine Umgebung hierfür seine Ohren hatte, wird sich in mehreren Fällen aufzeigen lassen. Scheinbar gibt es aber, so meint der Laie, keinen besseren Beweis für die „Vielseitigkeit der Musik“ als eben die Existenz Bachscher Parodien. So ausgesprochen, ist das ein Trugschluß. Musik, vor allem gesungene, ist immer eindeutig. Denn unter Musik verstehen wir nicht die schwarzen und weißen Notenköpfe der Partitur, sondern ihre lebendurchpulsste Wiedergabe durch einen Ausführenden. Mit andern Worten: die Deutung einer Musik hängt von ihrem Vortrag ab und von allem, was dieser Vortrag an Interpretationsmöglichkeiten herausholt. Daher wird sich die Eigenschaft einer Parodie als mißlungen erst dann herausstellen, wenn keine Möglichkeit gegeben ist, ihr mit Vortragsmitteln nahe zu kommen. Für Bachsche Stücke trifft dies nur in ganz wenigen Fällen zu.

Die Gegebenheit, im Bereiche der großen Kantatenmusik Weltliches und Geistliches miteinander zu vertauschen, war jedenfalls seit 1700 in erhöhtem Grade vorhanden. Der Parodist konnte zwei Wege einschlagen. Entweder hielt er sich an die Worte der weltlichen Originaldichtung derart, daß er den Grundaffekt, z. B. zärtliche Liebe, unangetastet ließ und nur dort ins Geistliche umbog, wo der Wortausdruck es erheischte; oder er ging von vornherein selbständig erfindend vor, indem er der bestehenden Musik einen vom Originaltext abweichenden unterlegte. Beide Fälle halten sich im Bereich der Bachschen Parodien die Waage.

Ehe hierüber einige Beobachtungen mitgeteilt werden, mag ein Zeitgenosse Bachs zu Worte kommen. Der Schlesier Gottfried Ephraim Scheibel, unter Ruhнау Student in Leipzig und wohlvertraut mit den Leipziger Musikverhältnissen um 1717, veröffentlichte im Jahre 1722 ein Büchlein „Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, wie sie heutiges Tages beschaffen“ (Frankfurt und Leipzig), in dem das ganze 5. Kapitel der Frage des Parodierens gewidmet ist. Als merkwürdiger Beitrag zur Affektenästhetik seiner Zeit soll der wichtigste Abschnitt daraus ohne größeren Abstrich wiedergegeben sein.

Daß die Kirchen-Music mit der weltlichen in
Movirung der Affecten nichts eigenes habe.

„... Daß beyde Arten der Music .. in Motion der Affecten .. unterschieden seyn müßten, ist eine allgemeine Meinung, und die besten Musici und Componisten haben sie bejahet, und geglaubt, die Kirchen-Music müsse doch anders aussehen als die Weltliche, man müsse nicht so frey die Cadencen setzen, und dergleichen Dinge mehr, die mir immer vorkommen, als wenn sie selbst nicht wüßten, was die Motion der Affecten sey, ob sie gleich dieselben zu moviren suchen.

Ich wollt ihnen diese Meinung zugestehen, wenn sie mir wüßten die Diversion von der Freude, Traurigkeit und andern Affecten zu geben, die sie vielleicht ohne Grund in ihrem Gehirn machen. Es bleibt ein Affect, nur daß die Objecta variiren, daß z. E. hier ein geistlicher Schmerz, dort ein weltlicher empfunden wird, daß man hier ein geistliches, dort ein weltliches Gut vermisset usw. Wie ich mich über weltliche Dinge betrübe, so kann ich mich über geistliche betrüben; wie ich mich über diese erfreue, so kann ich mich über jene erfreuen. Der Thon, der mich in einer Opern vergnügt, der kann auch solches in der Kirchen thun, nur daß er ein anderes Objectum hat.

Ich weiß nicht, was man darwider will einwenden. Ich nehme eine weltliche Composition von einer Cantate, mache eine Parodie von einer geistlichen Materie drauff, und exprimire eben den Affect, den die Composition mit sich bringt, so wird eben dieser affectus sowohl movirt werden, als da er ein weltlich Objectum hatte, wornach er sich richtete, und wird deswegen seine Kraft nicht verlieren. Daß solches die Wichtigkeit habe, will ich zum Exempel nehmen die erste Aria aus der II. Scene des I. Actus in der Opera Jupiter und Semele und zu ihrem Authorem hat Mons. Telemann; diejenigen, die vor fünf Jahren in Leipzig gewesen, werden sich ihrer zu erinnern wissen*). Semele singt:

Ich empfinde schon die Triebe,
Die der kleine Gott der Liebe
Meiner Seelen eingepägt.
Ach wie kann sein Pfeil erquickten
Und die süße Blut entzücken,
Die er in mir hat erregt.

Wer die Composition gehört, muß mir diese Parodie ungetadelt lassen:

Ich empfinde schon die Triebe,
Die mein Jesus, der die Liebe,
Meiner Seelen eingepägt.

*) Durch dieses Zeugnis Scheibels wird Telemann als Verfasser der von Marburg, Histor.-krit. Beyträge, V, 409 ohne Autornamen für das Jahr 1718 genannten Leipziger Oper sichergestellt.

Ach! Wie kann sein Wort erquickten
 Und des Glaubens Blut entzücken,
 Den sein Geist in mir erregt.

Auff gleichen Schlag klingt die folgende Aria in eben der Scena:

Meine Flammen sind so schön,
 Daß ich mich von aller Pflicht
 [Daß ich aller Fleisches-Pflicht*]
 Durch ihr sonderbares Licht
 [Durch des wahren Glaubens Licht]
 Kann hinfort befrejet sehn.
 [Mich kann fort befrejet sehn.]
 Wo ein Gott verliebt will sprechen,
 [Wo Gott will von Liebe sprechen,]
 Müssen andre Bande brechen.
 [Müssen ird'sche Bande brechen.]

Und ich wette, wollt ich mit einer ganzen Opera so verfahren, und nur das Objectum des Affects verändern, so würde einerley Affect movirt werden.

[Scheibel fährt fort, es wäre nur gut, wenn die heutige Kirchenmusik etwas] „lebhafter und freyer, c'est à dire, mehr theatralisch wäre, sie würde mehr Nutzen schaffen als die gezwungene Composition, der man sich in der Kirchen ordinair bedienet. . . . Die Leute sind des alten Schtendrians und der Hammer-Schmiedischen Composition gewohnt, da weder Anmuth noch Zierligkeit drinnen steckt, und die meisten denken, alles was sein altväterisch und einfältig klinget, schicke sich am besten für die Kirche. Kommet nun vor ihr Gehöre eine Cantate, die nach der neuen ungezwungenen Art gesetzt, so verwundern sich etliche drüber, andere eben, weil sie dergleichen bei weltlichen Musiken gehöret, denken flugs, es sey eine Sünde, solthe freye Composition schicke sich nicht in die Kirche, quasi vero, als wenn die Affecten nicht so gut dörrften in der Kirche movirt werden, als außer derselben in einer Opera oder in einem Collegio musico.

Und ich weiß nicht, woher die Opren allein das Privilegium haben, daß sie uns die Thränen auspressen sollen, warum geht das nicht in der Kirchen an? Nein, da müssen Choralia ausgeführt werden, da hört man Contra-Puncte und was des Zeugs mehr ist, welches mehr einem Organisten zum Praeludiren als die Zuhörer zu erbauen dienlich ist.“

Zu diesen Bemerkungen Scheibels, die ein Stückchen Schopenhauer und Hanslick vorwegnehmen, wird man Stellen aus Scheibes „*Critischem Musicus*“ (1737, 17. und 18. Stück)

*) Ich setze die parodierenden Zeilen unter die originalen.

halten dürfen, die in ähnlichem Sinne, wenn auch gemäßiger, über die Freiheit des Kirchenstils handeln. Auch sonst ist die Frage in der ästhetischen und polemischen Literatur dieser Jahre häufig angeschnitten worden. Sie regt noch heute zu mancherlei Erörterungen über Umfang und Grenzen des musikalischen Ausdrucks an. Daß Bach ihr ernstlich nachgedacht, zeigt sein Verhalten in entsprechenden Fällen. Sie sämtlich aufzuzählen erübrigt sich; es wird ausreichend sein, sein Verfahren an einigen zu prüfen.

Bachs Methoden bei der Umänderung seiner Originale tragen, wie nicht anders zu erwarten, die ganze Vielseitigkeit seines nachdenklichen Geistes zur Schau und sind auf keine Formel zu bringen. Die spielende Beherrschung alles Technischen gestattete ihm, schier unmöglich dunkende Aufgaben, wie etwa das Hineinkomponieren eines Chorsatzes in einen vorhandenen Instrumentalsatz, mit Leichtigkeit zu lösen. Beschränkt er sich einmal auf kleine deklamatorische oder melodische Nachbesserungen, so ist er ein andermal bemüht, der Bildlichkeit des neuen Textes nachzuhelfen oder nicht mehr zutreffende Tonsymbolik zu beseitigen. Oder er verwandelt eine Instrumentalstimme in eine Singstimme oder holt eine solche aus einem mehrstimmigen Ritornell heraus. Sieht er, daß von einem gewissen Punkte an ohne neue Musik nicht auszukommen ist, so läßt er das Original rücksichtslos fallen. Oder aber er beginnt mit der alten Musik, fängt dann an zu korrigieren, streicht, erfindet Neues, streicht abermals und arbeitet sich schließlich während des Schreibens so in Eifer, daß vom ersten Entwurfe kaum mehr als die Hälfte übrig bleibt.

Im ganzen wird man bemerken, daß ihn ein gewisser Respekt vor der ersten Eingebung beherrschte. Vor allem in betreff der konstruktiven Eigenheit der Stücke. Mögen die Eingriffe ins melodische oder harmonische Leben der Stimmen noch so tief sein, nur in ganz wenigen Fällen tastete er den Periodenbau an und fügte Takte mitten hinein. Daß er irgendwo solche später gestrichen, kommt anscheinend überhaupt nicht vor. Ebenso hält er meist zäh an der melodischen Führung und Figurendisposition der konzertierenden Soloinstrumente

fest, was zuweilen so weit geht, daß vom Original nur diese bewahrt, alles übrige umgebildet ist¹⁾. Ein Zeichen also, welchen Wert er auf diese obligaten Stimmen legte und wie ihre Erhaltung ihm mehr am Herzen lag als die der Vokalstimme. Auch der Continuo des ersten Entwurfs wird in der Regel konserviert, selbst wenn die Gesangstimme neue Musik erhält. Läßt er sich dennoch auf kurze Strecken nicht ohne Zwang aufrecht erhalten, so wird wenigstens dafür gesorgt, daß er sobald als möglich wieder ins alte Bett hinübergleitet. Mit einem bewundernswerten Gefühl für rhythmischen Wellenschlag und Euphonie vermag Bach dabei solche veränderte Stellen mit ihrer Umgebung zu verschweißen. Es mag kaum zwei oder drei geben, wo der Hörer, dem das Original nicht gegenwärtig ist, eine Spur jener Naht entdeckt, die ursprünglich nicht Zusammengehöriges verbindet²⁾. Allerdings pflegte Bach, und das macht seine Parodien für Anhänger der Ruz-Sieverschen Einstellungstheorie zu keineswegs leicht zu behandelnden Objekten, zwischen Parodie und Entstehungszeit des Originals niemals lange Zeit verstreichen zu lassen. Gewöhnlich fallen beide in einen Kreis von vier bis acht Jahren, selten darüber hinaus. Das verhinderte ein allzuseschnelles Abrücken von dem ursprünglichen Einfall und folglich die Notwendigkeit, sich künstlich auf eine längst überholte Linie des Schaffens einstellen zu müssen. Beispiele, wie sie Händel mit dem wiederholten Aufgreifen einer Melodie nach langen Jahren, ja Jahrzehnten bietet, wobei diese jedesmal eine geistige Metamorphose erlebt, sind bei Bach zu zählen. Eins der wenigen bekannteren ist die Umwandlung der kleinen Ariette der Hirtin Pales „Weil die wollenreichen Herden“ aus der Jagdkantate (1716 für Weiffensfels) in die Arie „Mein gläubiges Herze“ der Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ (1735), die sich zu jener wie die Blüte zum Keim verhält.

1) Ein bezeichnendes Beispiel ist die Qui tollis-Arie der Fdur-Messe, verglichen mit der Arie „Weh, der Seele“ aus „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“.

2) Vgl. etwa den geistvoll geänderten Mittelteil der Quoniam-Alt-Arie der Adur-Messe mit ihrem Original in der Kantate Nr. 79.

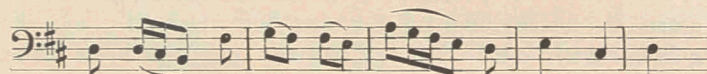
Und noch eins an den Bachschen Parodien verdient Beachtung: das grenzenlose künstlerische Verantwortungsgefühl. Daß je seine Werke zum musikalischen Evangelium der Nachwelt werden und von dieser Takt für Takt studiert werden würden, hat er gewiß niemals geahnt. Dennoch trieb es ihn, um vor sich selbst rein dazustehn, auch bei Parodien, für die ein anderer vielleicht nur halbe Kraft eingesetzt hätte, zu Nachbesserungen von so relativ unwichtiger Gegenständlichkeit, daß man ernstlich von einem „philologischen Gewissen“ Bachs sprechen muß. Es quält ihn, wenn ein Bildsymbol der Parodiedichtung nicht anschaulich mit der alten Musik mehr harmoniert, wenn — um zwei Beispiele zu nennen — das Wort »altissimus« im Quoniam der Fdur-Messe nicht wirklich den höchsten Ton in der Melodielinie erhält oder in der Tenorarie „Frohe Hirten, eilt“ des Weihnachtsoratoriums die Ausdrücke „eilen“ und „Anmut“ nicht gehörig gemalt sind. Aber auch wenn der Tonzug im Original nicht glatt und natürlich genug hinläuft, wenn die Bassführung Spuren der Flüchtigkeit aufweist, greift er zur Feder, erfindet er neue Kontrapunkte, neue Ausweichungen, neue Höhepunkte. Und so kommt es, daß viele seiner Parodiemusiken einen zum mindestens in Einzelheiten höheren Grad der Durchbildung haben als die ursprünglichen Erfindungen. Nur wenn äußerer Druck auf ihm lastete, — so dürfen wir annehmen — schloß er Kompromisse und ließ Ungerades gerade sein, wie in der sogleich anzuführenden Notenprobe. Zur Transposition von Arien schritt er ebenso wie zum Wechsel der Stimmgattung wohl nur aus äußeren Gründen. Dagegen trägt sehr oft eine neue Instrumentation dem durch die Parodie veränderten Stimmungskreise Rechnung.

Der Bemerkung Rufts im Vorwort zu Band 5, 1 der Bachausgabe (S. XXXII), Bach habe bei der Komposition seiner weltlichen Kantaten von Anfang an ihre gelegentliche Verwendung in der Kirche mit bedacht, wird nicht allzuviel Gewicht beizulegen sein. Schließlich war eben doch jede Arie, wenn sie sich nicht gerade in lasziven Tönen bewegte, der Parodie zugänglich. Gerade die Wiederau-Kantate von 1737 (B.-A. 5, 1, 323) aus der Feder Picanders, an die Ruft an-

knüpft und zu welcher später die Parodie „Freue dich, erlöste Schar“ entstand, widerlegt im Grunde Kusts Annahme. Mit den auffällig oft angebrachten lombardischen Rhythmen, dem galanten Menuetschritt der ersten Arie und anderen volkstümlichen Wendungen spekulierte Bach offensichtlich und gewiß ohne weitere Nebenabsichten auf den Liebhabergeschmack des ehrenwerten Herrn von Hennicke. Die Parodiedichtung, obwohl vermutlich ebenfalls von Picander herrührend, wurde eine der wenigen völlig mißlungenen im Bachschen Kantatenwerke. Bachschem Geiste völlig entfremdet ist in der neuen dichterischen Formung z. B. die Baskarie im zweiten Teil. Man sehe allein den Anfang:

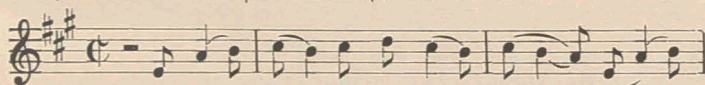


Original: Ich will dich hal = ten und mit dir
Parodie: Ich will nun haß = sen und al = les

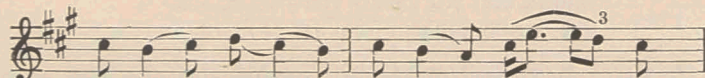


wal = ten, wie man ein Au = ge zärt = lich hält.
laß = sen, was dir, mein Gott, zu = wi = der ist.

bei dem die Streicher das Ländelnde, das vor dem Publikum der Wiederauer Spießbürger ehemals seine Berechtigung hatte, ihrerseits noch unterstreichen. Ebenso sinnlos wirkt in der Kirchenkantate die Sperontesmusik der Altarie:



Original: Eilt, ihr Stun-den, wie ihr wollt, rot = tet
Parodie: Kommt, ihr au = ge = focht = nen Sün-der, eilt und



aus und stoßt zu = ruf = fe, a = = ber
läuft, ihr Al = dams-fin = der, eu = = er



mer = fet das al = lein
Hei = land ruft und schreit,

Auch hier gehen in der Parodie Text und Musik auseinander, und es ist fraglich, ob nicht angesichts dieser vergnügten Ballettmusik selbst Scheibel an seiner Theorie wankend geworden wäre. Wie Bach angefochtene Seelen eilen läßt, hat er in der Pastorale in der Johannespassion gezeigt. Daß er im vorliegenden Falle nicht nur eine Parodierung überhaupt zuließ, sondern auch seinerseits nicht das geringste tat, die ursprüngliche Bestimmung zu verwischen, deutet auf irgendeine unvermutet an ihn herantretene lästige Obliegenheit. Große Stücke wird er auf diese Leistung niemals gehalten haben.

Eine der kühnsten Parodien im Bach'schem Kantatenbereich ist die geistliche Version der Arie „Ich will dich nicht hören“ aus der Geburtstagskantate „Die Wahl des Herkules“ (1733; B.-N. 34, 153) in die Arie „Bereite dich, Zion“ (1734; B.-N. 5, 2, 32) aus dem Weihnachtsoratorium, das ja zum allergrößten Teile aus Parodien besteht. Dort (a) wehrt sich Herkules mit der ganzen Kraft eines empörten jungen Helden gegen die Verführungen fleischlicher Lust, hier (b) singt die gläubige Seele schwärmerische Sehnsucht nach Jesus in die Welt:

a.

Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen,
 Verworfenene Wollust, ich kenne dich nicht.
 Denn die Schlangen,
 So mich wollten wiegend fangen,
 Hab ich schon lange zermalmet, zerrissen.

b.

Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben
 Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn.
 Deine Wangen
 Müssen heut viel schöner prangen,
 Eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben.

Die dem Dichter (Picander) gestellte Aufgabe war groß und schwierig. Keiner anderer als Bach selbst mag ihn zur Lösung ermuntert haben in der festen Überzeugung, daß die seelische Substanz seiner Musik so dehnbar sei, daß sie sich auch einem scheinbar widerstrebenden dichterischen Gedanken würde fügen können. Anhaltende Besprechungen und Versuche

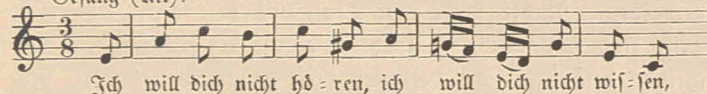
beider mögen vorangegangen sein, ehe die letzte Fassung gefunden war. Sie bedeutet eine außerordentliche Leistung. Sie zeigt das Dichtergeschlecht Bachs von einer Seite, die wir heute mit einer gewissen Überhebung im Herzen ganz unbeachtet lassen: als gründliche Kenner der letzten Feinheiten des musikalischen Ausdrucks und als Beherrscher der poetischen Sprachtechnik, wobei durchaus nicht ins Gewicht fällt, daß ihre Bilder und Vergleiche heute längst als überwunden anerkannt sind. Wer dem nicht beipflichtet, mag aufgefordert sein, Picanders Leistung — natürlich unter ähnlichen schwierigen Voraussetzungen — zu übertreffen. Diese Männer besaßen einen Schatz an musikalästhetischer Einsicht, der späteren Dichtern, etwa Übersetzern Mozartscher Operntexte, allmählich ganz abhanden kam.

Die Musik dieser Herkulesarie ist, dem Textinhalte entsprechend, auf die Geste schroffen Abweisens gestellt. Vorspiel und Gesangsbeginn erklären sich gegenseitig:

Vorspiel (Violinen). *tr*

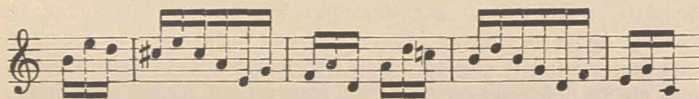


Gesang (Alt):

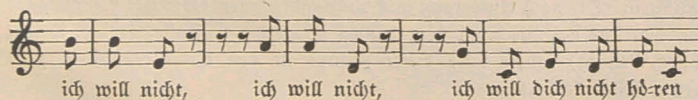


Ich will dich nicht hö-ren, ich will dich nicht wis-sen,

Die Beischrift *staccato* in der Violinstimme bezweckt, die Geiger zu demselben kräftigen, ja harten Ton anzuleiten, den der Sänger für seine ersten Worte gebrauchen muß. Es liegt Trotz in diesem energischen Achtelanfang. Mit dem Auftakt zum 9. Takt erhebt sich eine Sechzehntelfigur:



die, ebenfalls kräftig gestoßen, jene abweisende Geste bedeutet, die des Sängers entschiedene Weigerung an die Wollust begleitet:



ich will nicht, ich will nicht, ich will dich nicht hö-ren

Damit sind die Ausdruckselemente des ersten Arientheils bestimmt. Sinngemäß vorgetragen, lassen sie keinen Augenblick über den Affekt des Stückes in Zweifel.

Wie verhält sich demgegenüber die Parodie im Weihnachtsoratorium?

Bach läßt zunächst mit der Violine eine Oboe d'amore, mit dem Baß ein Fagott mitgehen und erreicht damit einen weicherem, sonoren, pastoral gefärbten Klangcharakter, den der Hörer noch aus dem vorangehenden Rezitativ im Ohre hat. Ferner: die Weischrift staccato fehlt; dafür erscheint folgende Phrasierung für die Instrumente:



Diese Bindebögen nebst Vorhalten und Triller auf e' stehen zwar (mit Ausnahme des Bogens im 5. Takt) nicht in Bachs autographen Partitur, sondern nur in den Stimmen, haben aber nach Maßgabe ähnlicher Fälle dennoch als seine letzte Meinung zu gelten¹⁾. Die Musik ist plötzlich eine andere geworden. Nichts mehr von Trotz und herrischem Abweisen. Mild und freundlich, im wahren Sinne des Wortes „schmeichelnd“ und „zärtlich“ berühren diese gebundenen Achtel- und Sechzehntelmotive, die folglich auch nicht f, sondern p oder wenigstens mf zu denken sind. Ebenso, d. h. zart und lebenswürdig wird der Sänger sein „Bereite dich, Zion“ beginnen

¹⁾ Da Bach die Musik der geschlossenen Nummern des Weihnachtsoratoriums nur aus den weltlichen Gelegenheitswerken abzuschreiben hatte, begnügte er sich vielfach mit einmaliger Angabe der Phrasierung oder meckt sie überhaupt nicht an. Wurde aber zum Ausschreiben der Stimmen geschritten, so ließ er größte Sorgfalt walten und korrigierte vieles hinein, was die Partitur verschweigt. Selbst noch bei den ersten Proben scheint er in Dingen der Phrasierung und Vorhalttechnik manche neue Anweisung erteilt zu haben, kenntlich an der fremden Tinte und Handschrift dieser Zutaten. Die nach Autograph und Originalstimmen revidierte Neuausgabe der Partitur des Weihnachtsoratoriums durch den Verfasser (bei E. Eulenburg, Leipzig) macht viele dieser Zusätze in den Orchesterstimmen zum ersten Male kenntlich.

müssen. Aus dem stampfenden „ich will nicht“ des Herkules ist durch den geforderten neuen Vortrag eine überschwengliche Anrede an den „Schönsten“, den „Liebsten“ geworden, und die ehemalige energische Abwehrbewegung der Sechzehntel hat sich in das Gegenteil: schmeichelndes Werben verwandelt, das nicht lieblich genug herausgebracht werden kann. Allein an den musterhaft deklamierten vier Takten:

Original: ver = wor = fe = ne Wol-lust, ich ken - ne dich nicht.
 Parodie: den Schönsten, den Lieb-sten bald bei dir zu sehn.

wird ein Sänger lehrreiche Studien über die Wandlung des musikalischen Ausdrucks mit Hilfe gegensätzlicher Vortragsarten machen können.

Im zweiten Teile der Herkulesarie zu den Worten „Denn die Schlangen, so mich wollten wiegend fangen“ hatte Bach malerische Ringelfiguren im Begleitbaß geschrieben. Für sie in der Parodie ein entsprechendes Bild zu finden, war anscheinend nicht möglich, und so entschloß sich der Dichter, unter Beibehaltung des gleichen Reimklangs, zu den Worten „Deine Wangen müssen heut viel schöner prangen“, die zu den wiegenden Gesangsphrasen ausgezeichnet passen. Obwohl damit die Ringelfiguren ihren Sinn verloren, ließ Bach sie, da ihre Wirkung nicht aufdringlich ist, stehen. Größere Eingriffe erforderten die folgenden Takte bei den Worten „schon lange zermalmet, zerrissen“, deren starke Bildlichkeit in der Parodie zu beseitigen, gegebenenfalls durch eine andere zu ersetzen war. Wie zwanglos das geschah — allerdings unter Einschlebung zweier Takte — ergibt folgende Untereinanderstellung:

Original: lan = = = ge zer = ris = sen, zer-
 Parodie: sehn = = lichst zu lie = ben, ei =

mal-met, zer-ris-sen.
le den Bräu-ti-gam sehn-lichst zu lie-ben.

Denn die Schlangen, so mich woll-ten wie-gend
Dei-ne Wangen müs-sen heut viel schd-ner

fan-gen, hab' ich schon lan-ge zer-mal-met, zer-
pran-

ris-sen, hab' ich schon lan-ge
gen, ei-le, den

ge zer-mal-met, zer-ris-sen.
Bräu-ti-gam sehn-lichst zu lie-ben.

Ähnlich wie hier arbeitete Bach in der Parodiearie „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh“ des Weihnachtsoratoriums, deren Original in der Herkuleskantate im Munde der Wollust erklingt. Hier wie dort ein Wiegenlied, dient sie als klassischer Beleg für Scheibels Erkenntnis, daß der „movierte Affekt“ beide Male derselbe und nur sein »Objectum«, durch die begriffliche Vorstellung hinzugebracht, verschieden ist. Eine berühmte Stelle in Schopenhauers Musikästhetik drückt mit andern Worten das gleiche aus. Daß in dem weltlichen Stücke ein Sopran, im geistlichen ein Alt singt, ist minder wesentlich als daß Bach dem Weihnachtsstücke abermals Oboen (im Einklang mit den Streichern) zugesellt¹⁾. Unbedeutende Veränderungen der Melodielinie ergaben sich aus der veränderten Stimmlage, größere im zweiten Teile, wo das Wort „erfreuen“ (ehemals „Schranken“) Bachs Phantasie stark anlockte.

Original
(in die Sopranlage transponiert):

Parodie:

und er - ken - ne fei - ne Schran - ken, er - ken - ne fei - ne Schran - ken, fei - ne Schran - ken, fei - ne Schran - ken, wo wir un - ser Herz er - freu - en, wo wir un - ser Herz er - freu - en; la -

¹⁾ Die die Gesangsstimme mitführende Flöte fehlt in der autographen Partitur; sie ist nur als Orchesterstimme vorhanden und wird, vielleicht aus rein praktischen Erwägungen heraus, von Bach erst bei der ersten Probe als rätlich erkannt worden sein.

und er = ken = ne kei = ne Schran- usw.
 = = = be die Brust, emp = fin = de die Lust,

Dabei erhielt auch der Baß eine neue Führung.

Wunder gelungen ist die Parodie der Echoarie der Herkuleskantate (34, 141). Abgesehen von der geradezu unverständlichen Diktion im Weihnachtsoratorium „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen auch den allerkleinsten Samen jenes strengen Schreckens ein“ entbehrt sie der rechten Begründung des Echospiels. Im weltlichen Stücke wird das „treue Echo dieser Orten“ wirklich befragt und angerufen; sein wechselnder Widerklang hat Anmut und Sinn, die dem geistlichen fehlen. Auch deklamatorische Unebenheiten sind stehen geblieben.

Sehr geschickt wiederum hat sich der Dichter bei der Umdeutung der Arie „Auf meinen Flügeln sollst du schweben“ benommen (Herkuleskantate, S. 147); sie steht in emoll und fordert einen Tenor. Im Weihnachtsoratorium („Ich will nur dir zu Ehren leben“) verbleibt sie dem Tenor, ist aber im Anschluß an das vorhergehende Rezitativ in F dur nach d moll gerückt. Die abweichende Instrumentation — dort Oboe solo mit ersten Violinen, hier zwei Violinen als konzertierende Instrumente — fällt für den Gesamteindruck nicht ins Gewicht. Die Bildlichkeit der Worte „schweben“ und „steigest“ der Vorlage trifft mit der der Parodieworte „leben“ und „Kraft und Mut“ ausgezeichnet zusammen. Nur das Wort „eifrig“ hat Bach zweimal besonders hervorgehoben. Im Mittelteile erfreuen zarte, sinnvolle Umbildungen.

Einen Gewaltstreich begingen Dichter und Komponist mit der Umbildung des Alt-Tenor-Duetts „Ich bin deine, du bist meine, ich küsse dich, küsse mich“ derselben Kantate zu dem Sopran-Baß-Duett „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen“ des Weihnachtsoratoriums. Zwar lassen sich beide Stücke auf einen gemeinsamen seelischen Nenner bringen:

Inbrunst, Hingebensein; aber der Sinn beider ist völlig verschieden. In der weltlichen Kantate handelt es sich um ein Liebesduett zweier Personen, die sich mit Ich und Du bezeichnen: hier Herkules, dort Jugend. Wie verliebte Paare auf der Bühne nehmen sie sich gegenseitig die Worte von den Lippen derart, daß der eine stets vom Ich spricht, wenn der andere das Du anredet. Bach hat dieses innige Verschlungensein zweier Seelen herrlich ausgedrückt und besonders zu den Worten des Mittelteils „Wie Verlobte sich verbinden“ eine feine, zart tändelnde Musik geschrieben.

Dem gegenüber sieht die geistliche Fassung von jeder Dialoganspielung ab. Die beiden Singenden, hier gleichsam Vertreter ein und derselben Klasse, tragen ein und denselben Text gemeinsam vor. Statt vom Küssen ist von Gottes Mitleid und Erbarmen die Rede:

A. T.	{	Ich bin deine, ich küsse dich, küsse mich.
		(Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen, Herr, dein Mitleid..)
S. B.	{	Du bist meine, küsse mich, ich küsse dich.
		(Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen, Herr, dein Mitleid..)

So gewagt die Vertauschung dieser getrennten Gefühlswelten von vornherein war, Bach hat keinen Anstand genommen, sie zu versuchen. Ja, er selbst mag den Dichter auf den seelischen Generalnenner beider aufmerksam gemacht haben. Den thematischen Grundstoff des ersten Teils, die gesamte charakteristische Führung der Stimmen ließ er unverändert, ausgenommen da, wo das Wort „Erbarmen“ weiblichen Schluß und die Lage des Singbasses Oktaversezung forderten. Statt der beiden ursprünglichen Violon wählte er aus klangtechnischen Gründen zwei Oboi d'amore. Und so rollt sich denn das frühere Liebesduett mit all seinen kleinen zärtlichen Schmeichelfiguren nunmehr als eine tröstlicher Gewißheit sichere Bitte um Gnade ab. Wie überzeugt muß Bach gewesen sein, daß seine Sänger sich nicht im Ton und Vortrag vergriffen, seine Bläser die Vorschläge und stark kierten Sechzehntel des 13. und 14. Taktes richtig deuteten! Auf raffinierterer Berechnung des Dichters beruht der überraschende Zusammenfall der Worte „küsse“ und „tröste“ an dieser Stelle:

Original: (Ten.)

Parodie:

Original: (Ten.)
 küß = = = se mich,
 Parodie:
 trö = = = ste uns

Problematisch wurde der Fall erst bei Beginn des zweiten Teils. Für diese Hochzeitsmusik mußte Picander unbedingt Verwandtes erfinden. Und er fand keine üble Lösung:

Wie Verlobte sich verbinden,
 (Deine holde Gunst und Liebe,)
 Wie die Luft, die sie empfinden,
 (Deine wundersamen Triebe)
 Treu und zart und eiferig: so bin ich.
 (Machen deine Vätertreu wieder neu.)

Er näherte sich also dem Inhalt der Originaldichtung, indem er Liebe, Triebe, Treue — nach Schopenhauers Ausdruck — in abstracto, „ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu“ musikalisch wirken ließ. Wer da weiß, unter welchem sinnlichem, ja lüsterne Bilderschwulst der Pietismus damals Jesus als Seelenbräutigam feierte, wird weder Picander noch Bach den Vorwurf machen, in diesem Falle über das Maß hinausgegangen zu sein. Die wenigen Notenänderungen, etwa das Fallenlassen der Triller, betreffen keine wesentliche Ausdrucksänderung; auch die Umlegung der Koloraturen in den vorletzten Takten geschah lediglich aus Gründen bequemerer Ausführbarkeit.

Die Arie „Erleucht auch meine finstre Sinnen“ im 5. Teile des Weihnachtsoratoriums hatte Bach kaum ein Vierteljahr vorher in der Huldigungskantate „Preise dein Glücke“ (5. Okt. 1734) von einem Sopran auf den Text „Durch die von Eifer entflammten Waffen“ singen lassen. Damals hatte sie, in h moll stehend, konzertierende Flöten und als Grundbaß unisono Violinen und Violen; in der Umformung (fis moll) bekam sie eine Oboe d'amore und gewöhnlichen Orgel-

continuo. Die Sopranfassung ist ohne Zweifel die wirksamere. Daß Bach sie im Oratorium für Baß umschrieb, mag auf die ersten Worte, die von „finstern“ Sinnen sprechen, und auf den äußerlichen Umstand zurückzuführen sein, daß er der mit Ariën nicht sonderlich reich bedachten Baßstimme innerhalb dieser zyklischen Komposition ihr gutes Recht wahren wollte. Stärkere Veränderungen finden sich im Mittelteil bei der Stelle „Dein Wort soll mir die hellste Kerze.“, wo die alte Musik etwas spießbürgerlich geraten war.

Eine Anzahl anderer Bachscher Parodien haben insofern geringere Bedeutung, als die neuen Texte nur poetische Variationen des ursprünglichen sind, die Musik also ohne weiteres übernommen werden konnte. Solcher Art sind die Dichtungen zu den halbgeistlichen Trauungskantaten, deren Musik in stimmungsverwandten Sonn- und Festtagskantaten wiederkehrt. Als Hauptbeispiel kann „D ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ (B.:A. 41, 119 und 7, 119) gelten. Dennoch hat Bach vielfach eingegriffen; in einigen Fällen, wie es scheinen will, mit der Absicht, den überschwenglichen, bräutlichen Ton zu dämpfen. Die schöne Bassarie „D du angenehmes Paar“ aus „Gott ist unsre Zuversicht“ (B.:G. 13, 1, 129) hat als konzertierendes Instrument das in älterer Zeit als spezifisch amorphes Instrument geltende Fagott, wozu noch Oboe und zwei Violinen con sordino (ohne Viola) treten. Das gibt einen süßen, schwärmerischen Klang. In der entsprechenden Weihnachtskantate „Ehre sei Gott in der Höhe“ (B.:A. 41, 109) singt eine Altstimme, aber nur zu zwei Flöten und einem konzertierenden Violoncello. In der Trauungskantate „Gott, Beherrscher aller Dinge“ (B.:A. 41, 168) setzt Bach ein Duett für Alt und Tenor („Herr, fange an“). Als ihn der Textanfang „Gott, man lobt dich in der Stille“ verlockt, zu der Musik jenes zu greifen, merkt er, daß die Musik zu zart, zu wiegend, zu lieblich ist, um eine Ratswahl einzuleiten. So behält er nur das Ritornell und seine Thematik bei und schreibt unbekümmert um das Original ein völlig neues, mächtig ausgreifendes Solostück für Alt. Ob freilich die Trauungskantaten sämtlich als Originale anzusehen sind, ist fraglich.

Die schlechte Textunterlegung des großen Eingangschors „Dem Gerechten muß das Licht“ (B.=A. 13, 1, 6) weist z. B. auf eine Parodie hin:

Dem Ge-rech-ten muß das Licht im = mer wie-der auf-

ge = = = = = hen

und auch die Flötenpassagen im Rezitativ „Wohlan, so knüpfet denn ein Band“ passen nicht zur Bildlichkeit dieses Textes.

Kräftige Ausnutzung durch den Komponisten erfuhr die Musik zum Geburtstage des Fürsten von Anhalt-Cöthen 1726 „Steigt freudig in die Luft“. Sie diente Bach zur Bestreitung zweier weiterer Gratulationskantaten: für einen Lehrer (nach Spittas Vermutung Rektor Gesner) und für den Professor Rivinus, ferner einer Adventskantate „Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen“. In B.=A. 34, XVI ff. findet sich eine Gegenüberstellung sämtlicher vier von Picander herrührender Dichtungen. Sie stellen die köstliche Unbefangtheit der Zeit in helles Licht, etwa in der vierten Arie, wo mit denselben „gedämpften, schwachen Stimmen“ einmal die junge anhaltische Fürstin, dann der verehrte Lehrer der Wissenschaft, dann Gottes Majestät und schließlich der Leipziger Universitätsprofessor apostrophiert wird. Überhaupt läßt sich nicht verkennen, daß Bach und sein Dichter beim Parodieren weltlicher Stücke in andere weltliche sorgloser als sonst verfahren. Gewagt war es z. B., die dem Professor August Müller gewidmete Auluskantate später für die Krönungsfeier Augusts III. mit dem Textanfang „Blas! Lärmen, ihr Feinde“ wieder zu verwenden. Fand diese Aufführung auch im Rahmen des Collegium musicum (wahrscheinlich sogar im Freien) statt, so mochte es doch bedenklich erscheinen, dir berühmte Bassarie:

Wie will ich lustig lachen,
Wenn alles durcheinander geht.

auf die Worte vortragen zu lassen:

Nun blühet das Vergnügen,
Nachdem August den Thron besteigt.

Ein Schalk konnte Bachs tolle Malereien des Durcheinander leicht auf das Wackeln des königlichen Throns beziehen. Oder wenn die Pallasarie „Angenehmer Zephyrus“ mit den lustigen Violinsoli schlankweg mit den Worten „Großer König unsrer Zeit“ belegt wurde¹⁾. Da freilich der junge Kurfürst mit dem ehemaligen Empfänger der Auluskantate den Rufnamen teilte, brauchte sich der Dichter für den Schlußchor »Vivat August, August vivat!« nicht weiter zu bemühen.

Die Cöthensche Geburtstagskantate „Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten“ hat eine geistliche Parodie in der Kirchenkantate „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ (28, 85) gefunden. Diese Parodie liegt in drei Lesarten vor, von denen die erste insofern merkwürdig ist, als sie sogar die Seccorezitative des weltlichen Originals unangetastet mit herübernimmt:

Tenor.

Original: Hilf, Hch-ster, hilf, daß mich die Menschen preis-en und
Parodie: Doch, wir = ke selbst den Dank in un = serm Munde, in-

für dies welt = be = rüh = te Haus nie bö = se,
dem er all = zu ir = disch ist; ja schaf = fe,

son = dern gül = den hei = fen. Komm' schütt' auf sie den
daß zu kei = ner Stun = de dich und dein Wert kein

Strom des Se = gens aus.
mensch = = = lich Herz ver = gift.

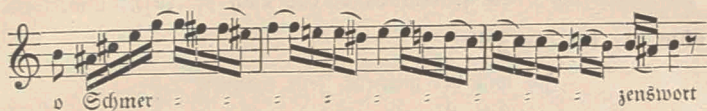
¹⁾ Gegenüberstellung der Texte in B.-N. 34, LIII ff. Diese Arie erscheint noch einmal in der Kirchenkantate „Gott, wie dein Name“ mit dem Text „Jesus soll mein erstes Wort“.

Solch Verfahren deutet auf große Eile und Verlegenheit. Bach hat denn auch diese Fassung sehr bald verworfen und den Rezitativtext in schlichterer Weise neu komponiert (vgl. 28, 103). Arie und Duett bedurften keiner wesentlichen Eingriffe. — Die andere Cöthener Kantate „Durchlauchtster Leopold“ (B.=A. 34, 3) mit ihrer streckenweis wörtlichen Parodie auf den zweiten Pfingstfeiertag „Erhöhtes Fleisch und Blut“ (35, 73) kann ebenfalls als Beleg für Scheibels Parodietheorie genommen werden. Als Bach diese höchst geschickt ausgeführte Umdichtung in Leipzig aufführte, war Fürst Leopold längst gestorben. Was hätte dieser wohl gesagt, wenn er die ehemals für seinen Geburtstag bestimmte Musik jetzt im Rahmen des Pfingstgottesdienstes und sich selbst mit dem lieben Gott gleichgesetzt gehört hätte! Bach brauchte im einzelnen weder etwas wegzunehmen, noch etwas hinzuzutun; denn abgesehen von der natürlichen Herzlichkeit und Dankbarkeit, die er dem Landesherrn gegenüber empfand, war der durch Erziehung und Vorurteil geschaffene Abstand in seinem Untertanenbewußtsein so groß, daß er beim Anrufen der göttlichen Majestät keine wesentlich anderen Löhne zu erfinden brauchte als beim Anrufen der weltlichen. Und ebenso lauter und rein wie um den Tod Jesu trauerte Bach, wenn ein verehrtes gekröntes Haupt von dieser Erde abgerufen wurde.

Durch Rüst ist in B.=A. 20, 2, IX nachgewiesen worden, daß Bach zwei Chöre und drei Arien aus der Trauerode für die Königin Eberhardine (1726) in die von Picander gedichtete verschollene Markuspassion vom Jahre 1731 herübergewonnen hat. Der Dichter der Trauerode war Gottsched gewesen. Bach mag Picander die Freiheit gestattet haben, sich bei der Parodie nicht allzu sklavisch an die Worte der Vorlage zu binden. Wenn A. Pirro beklagt¹⁾, daß der Dichter insofern nachlässig gearbeitet, als die Bachsche Odenmusik nunmehr an vielen Stellen nicht mit dem Ausdruck der Passionsstrophen harmoniere, so ist das ein voreiliger Schluß. Denn nach allem, was bisher über Bachs Parodienverfahren gesagt wurde und

¹⁾ Im Abschnitt »Les compositions adaptées« (S. 346) seines Buches »L'Esthétique de J. S. Bach«, 1907.

noch zu sagen sein wird, darf mit Bestimmtheit angenommen werden, daß Bach die Trauermusik nicht unbesehen und unverändert passieren ließ. Eine Stelle wie:



wird er ganz sicher nicht zu dem Jesusanruf „Mein Heil . .“ (in der Passionsarie „Er kommt“) benutzt, ebensowenig die lange Note auf dem zweiten Worte der Arie „der Ewigkeit saphirnes Haus“ für die entsprechende Zeile „Mein Tröster ist nicht mehr bei mir“ beibehalten haben. Ein fünftes Stück der verlorenen Markuspassion, der Chor „Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel“, ist, wie G. Freiesleben herausgefunden¹⁾, im Chor der Juden „Wo ist der neugeborne König“ im 5. Teile des Weihnachtsoratoriums enthalten. Und so ist zu vermuten, daß zum mindesten die übrigen drei Arien „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“, „Angenehmes Mordgeschrei“, „Welt und Himmel nehmt zu Ohren“ ebenfalls nicht ursprünglich für die Passion geschrieben waren.

Noch ein zweitesmal hat Bach eine weltliche Trauermusik zu einer Passionsmusik umgedeutet. B.=A. 20, 2. Xf. stellt neun Stücke der Matthäuspassion (1729) den entsprechenden aus der verlorenen Trauerkantate für den Fürsten Leopold von Anhalt-Coethen (wohl schon Ende 1728 begonnen) gegenüber. Auch hier ist nicht zu zweifeln, daß Bach nur die früheren Arienmodelle mit ihrer Thematik benutzt, im übrigen aber neuschaffend gestaltet hat. Die Passionsarie „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen“ kann so, wie wir sie heute kennen, unmöglich auf die Musik der früheren Worte „Erhalte mich, Gott, in der Hälfte meiner Tage“ gesungen worden sein. Nicht nur wegen des metrischen Widerspruchs beider Textanfänge, sondern auch wegen der inneren Inkongruenz der Worte „meiner Zähren willen“ — „Hälfte meiner Tage“. Ebensowenig harmonieren Text und Musik in der Arie:

¹⁾ Neue Zeitschrift für Musik, Jahrgang 83, Nr. 29/30.

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,

(Laß, Leopold, dich nicht begraben,)

Mein Jesu, gib es immer her!

(Es ist dein Land, das nach dir ruft.) usw.

oder gar bei der Zeile:

Ich will bei meinem Jesu wachen.

(Geh, Leopold, zu deiner Ruhe.)

Der Verlust der Trauerkantate ist, da sie Bachs Parodieverfahren nach den verschiedensten Seiten hin beleuchtet hätte, außerordentlich zu beklagen. Vorläufig muß auch Spittas Vermutung (II, 450), die Passionsmusik zeige diesmal den ersten Entwurf, auf sich beruhen bleiben. Gegen sie würde die Verwendung der Gambe in der eben genannten Arie „Laß, Leopold“ — „Komm, süßes Kreuz“ sprechen; denn augenscheinlich schrieb Bach sie für einen der treuesten Kammermusiker des verstorbenen Fürsten, den Gambisten Christian Ferdinand Abel, der damit seinem Herrn einen wahrhaft sinnigen Abschiedsgruß in die Ewigkeit nachsandte.

Ins Bereich der Parodie fällt auch, um noch einen Augenblick bei den Passionen zu bleiben, die doppelte Verwendung derselben Chorsätze zu verschiedenen Texten in der Johannespassion. Von zwölfen der lebhaften, dramatisch eingreifenden Chöre hat Bach sechsmal je zweien dieselbe Musik gegeben. Nach der üblichen Numerierung der Klavierauszüge entsprechen sich 3 und 5, 23 und 25, 29 und 46, 34 und 50, 36 und 44, 38 und 42. Aus Bequemlichkeit kann das nicht geschehen sein; denn Bach kopierte die früheren Sätze nicht einfach, sondern nahm sich beim Anpassen an den neuen Text ebensoviel Zeit, als er vermutlich zur Niederschrift völlig neuer Musik gebraucht hätte. Einmal fügt er zur Erhöhung der Charakteristik eine ganz neue Begleitstimme zu (Nr. 5), ein andermal übernimmt er nur die obligate Flötenpartie und ein Stück Generalbaß, um alles übrige neu erstehen zu lassen (Nr. 46); außerdem liegen fast durchweg Transpositionen vor. Offenbar leitete ihn bei der Wahl der jetzt übereinstimmenden Sätze eine bestimmte Absicht; teils die Erwägung, daß sich durch solche

thematischen Beziehungen der Eindruck des Organischen unbedingt erhöhe, teils der Gedanke an schärfere Charakterisierung der Gruppen. Diese Hohenpriester und Schriftgelehrten, diese jüdischen Volksmassen bestehen aus Leuten, die entweder nur dem Buchstaben oder ihrem Instinkt nachgehen, deren geistiger Horizont also beschränkt ist. Was sie sagen, das sagen sie ohne viel Umstände, ohne Nachdenken, und da sie einer allgemeinen Suggestion unterliegen, sprechen sie nur nach, was andere ihnen vorgesagt. So koppelte Bach folgende einander bedingende Chorrufe:

- | | |
|---|--|
| } | Nr. 23. Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet. |
| | " 25. Wir dürfen niemand töten, wir dürfen niemand töten. |
| } | " 34. Sei begrüßet, lieber Judenkönig. |
| | " 50. Schreibe nicht: der Juden König. |
| } | " 36. Kreuzige ihn, kreuzige ihn. |
| | " 44. Weg, weg mit dem, kreuzige ihn. |
| } | " 38. Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht. |
| | " 41. Läßest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht, denn wer sich zum Könige macht, der ist wider den Kaiser. |

Text und Musik sind in jedem einzelnen Falle so haarscharf in Übereinstimmung gebracht, daß sich nicht erkennen läßt, welcher Satzenthwurf der erste, welcher der abgeleitete ist. Es ist zugleich das einzige mal bei Bach (ausgenommen die h-moll Messe), daß innerhalb eines Werkes die Parodie offen und mit künstlerischer Wirkung als solche hervortritt.

Eine besondere Gruppe der Parodien Bachs bilden diejenigen mit untergelegtem Messetext. Schalten wir die in B.=A. Bd. 11, 1 veröffentlichten vier einzelnen Sanctus, die unmöglich von Bach stammen können, und einige weitere kleine Sätze aus, so bleiben außer der Hohen Messe in h-moll nur die vier kurzen Messen in Fdur, Adur, g-moll, Gdur (B.=A. Bd. 8). Da ist nun auffallend, daß von den 48 einzelnen Stücken, die diese Messen enthalten, im Ganzen 27 mit völliger Bestimmtheit, 5 mit großer Wahrscheinlichkeit parodierte Sätze deutscher Kirchen- und Profankantaten sind. Sonach wären

nur 16 (sämtlich in der Hohen Messe befindlich) von vornherein auf den Messetext geschrieben. Deshalb jedoch anzunehmen, Bach habe im Grunde eine gewisse Abneigung gegen dessen Komposition gehabt, träfe nicht das Rechte. Ebensovienig vielmehr, wie er als Kantor die Verpflichtung hatte, für die lateinische Motettenmusik des Gottesdienstes durch eigene Werke zu sorgen — dazu standen Bodenschatz' Florilegium und andere ältere Sammlungen zur Verfügung —, ebensovienig lag ihm ob, Messen- und andere lateinische Stücke, soweit sie der protestantische Kultus noch brauchte, selbst zu setzen. Seine Vorgänger hatten das noch getan; er jedoch fühlte sich kontraktlich nicht gebunden und opferte lieber ganze Stunden mit Kopieren von Messen fremder Meister, als einen Zoll breit Zugeständnisse zu machen.

Mit der Hohen Messe verfolgte er den persönlichen Zweck, sich den Dresdener Hof geneigt zu machen, mit den vier kurzen Messen den andern, nach der Ernennung zum Hofkapellmeister (1736) sich dessen Gunst zu erhalten. Die ungeheuren Ausmaße des Kyrie und Gloria der Hohen Messe, die er 1733 in Dresden vorlegte, deuten auf Bachs Absicht, unter allen Umständen Eindruck zu machen. Im Gloria stehen zwei entlehnte Sätze, das Gratias und das Qui tollis. Für den ersten benutzte er den Einleitungsschor der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott“ (1731; 5, 1, 288). Eine Parodie kann man diese Entlehnung kaum nennen, denn der lateinische Text ist nichts anderes als eine Übersetzung des deutschen:

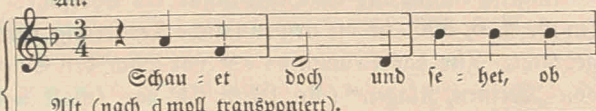
Wir danken dir Gott
 (Gratias agimus tibi)
 Und verkündigen deine Wunder.
 (propter magnam gloriam tuam.)

Bach hält sich ziemlich genau an die ältere Fassung, stattet aber das Wort „gloriam“ mit freien Achteldurchgängen aus. Dieser Satz erklingt ein zweitesmal, mit Ausnahme einer Bassfigur gleichlautend mit dem ersten, auf den Schlußworten der Messe „Dona nobis pacem“: der schöne, kraftvolle Ausdruck eines, der den Frieden nicht erst zu erbitten braucht, sondern ihn schon in sich trägt und dafür Gott Dank abstattet.

In der Wirkung bedeutend gesteigert erscheint sodann der Chor „Gott, wie dein Name“ (Nr. 171; B.-G. 35, 3) als zweiter Credosatz der Messe. Der Anfang ist neu erdacht, und was in der Folge Takt für Takt an sinnvollen, schönen Veränderungen angebracht ist — stets unter dem Gesichtspunkt, den hohen, weihervollen Ton des Bisherigen nicht nur beizubehalten, sondern eher noch zu steigern —, das zeugt für Bachs innere Freude, einer als wertvoll erkannten Schöpfung noch höheren Wert aufzudrücken. Es gibt, pädagogisch betrachtet, für angehende Komponisten keine bessere Einführung in die „Lehre vom Kontrapunkt“ als den Vergleich solcher Bachschen Umarbeitungen.

Eine feine, bis ins Letzte durchdachte Parodiarbeit ist ferner das »Qui tollis« geworden, für das der Kantatenchor „Schauet doch und sehet“ die Musik lieferte. Trompete und Oboe da caccia fallen weg, ebenso die 16 Takte Vorspiel. Folgende Anfänge entsprechen sich:

Alt.

(Kantate) 

Scha - et doch und se - het, ob

Alt (nach amoll transponiert).

(Messe) 

Qui tol - lis pec - ca - - -



ir - gend ein Schmerz sei wie mein Schmerz,



- - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis,

Wie mühelos hat Bach die Aufgabe gelöst, den um soviel silbenärmeren lateinischen Text unter Berücksichtigung schöner, deutlicher Deklamation unterzubringen! Kein Takt ohne Trennung langer oder Bindungen kürzerer Noten um dieses Zweckes willen. Gelegentlich unscheinbare Zutaten. Die durchgehenden staffierten Viertel des Violoncells fehlen dem Kan-

die freilich neue Intervallverbindungen bedingte. Der Instrumentalbaß ist in zitternde Viertelnoten aufgelöst¹⁾. Auf diese Weise wird der Messensatz in eine akustisch wie psychologisch ganz neue Sphäre gehoben und löst demgemäß eine vom Kantatensatz erheblich unterschiedene Wirkung aus. Dasselbe tut die Agnus Dei-Arie, wenn man sie etwa gleich nach ihrer ursprünglichen Fassung („Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“ im Himmelfahrtsoratorium) hören würde. Nur die Geste stehenden Bittens ist herübergenommen, alles andere wegen zu starker mit dem Urtext verbundener Bildlichkeit unbenutzt geblieben.

Die Gloria-Musik der Hohen Messe hat Bach in späteren Jahren in Leipzig als Weihnachtsmusik benützt und für diese Gelegenheit bearbeitet (B=Al. 41, 3). Der erste Chor blieb bestehen; dann folgt das ehemalige Duett »Domine Deus«, jetzt aber mit dem Anfang der kleinen Doro-logie »Gloria patri« und um den Schlußteil gekürzt; endlich der Schlußchor »Cum sancto spiritu« mit dem neuen Texte »Sicut erat in principio«. Auch diese beiden letzten Stücke sind also im Grunde Parodien. Das Duett hat an Schönheit nichts eingebüßt, obwohl es von seiner ursprünglichen Symbolik verlor und viel Notenzerteilungen hat. Unter den Veränderungen des zweiten Chors ist die neue Orchesterbegleitung zur Fuge »Et nunc et semper« bemerkenswert.

In den vier kurzen Messen (um 1737) hat Bach sein Parodietalent in einzig dastehender Weise spielen lassen. Es liegt indessen nicht der mindeste Beweis vor, daß diese Kompositionen ihm gleichgiltig gewesen wären, obwohl er damit einer mehr äußerlichen Dankespflicht gegenüber dem Kurfürsten zu genügen dachte. Es ist fraglich und mag unten noch einmal berührt werden, ob Bach aus inneren oder äußeren Gründen auf originale Musik verzichtete. Ein äußerer wäre der, daß er lateinische Kyries und Glorias von solcher Ausdehnung, wie man sie in Dresden brauchte, im eigenen Gotteshause nur selten oder gar nicht

¹⁾ Bei unsern in weithallenden Kirchenräumen stattfindenden Auf-führungen kann den Streichbässen und dem Organisten nicht eindringlich genug scharfe Staffierung dieser Viertel empfohlen werden.

verwenden konnte. Die dafür aufgewandte Zeit und Arbeit hätten zu Hause kein genügendes Äquivalent gefunden. Mag Bach immerhin diese kurzen Messen, wie er es auch mit Sätzen aus der h moll-Messe tat, gelegentlich im Leipziger Weihnachtsgottesdienst aufgeführt haben, unwahrscheinlich bleibt, daß dieser Zweck ihm den Impuls zur Komposition gab und veranlaßte, aus seinen Kirchenkantaten gerade die kostbarsten Stücke dafür herauszubereiten. Ob sie jemals Dresden erreicht haben oder ob Bach vorzeitig seinen Entschluß änderte, wissen wir nicht. Die Art, wie sie uns heute vorliegen, verrät jedenfalls, daß er sich zur Zeit der Abfassung in einer gewissen inneren Krisis befunden haben muß.

Wiederum gewährt es nun ein eigenartiges Schauspiel, Bach bei der Auswahl älterer, für Messensätze geeigneter Kantatenstücke zu beobachten; wie er Umschau hält nach Kyrie- und Gloria-Typen und dabei mit scharfem Blicke das Geeignete trifft. Wer die Gloria-Chöre der g moll- und Gdur-Messe mit ihren Urbildern vergleicht, wird aber auch von dem sinnfälligen Parallelismus überrascht werden, den die wechselnden deutschen Texte mit den ihnen gänzlich unverwandten lateinischen hinsichtlich ihrer gedanklichen und bildhaften Struktur aufweisen. Gerade der Gloria-Text erheischt infolge seines Reichthums an Aussagesätzen: Gloria.., et in terra pax.., laudamus te... , glorificamus te, gratias.. entsprechend abgehobene musikalische Glieder. Nur ein einziges mal ist Bach ein Mißgriff passiert: im Gloria der Adur-Messe. Wenn er dazu die Chorarie aus der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesus Christ“ (Nr. 67; 16, 234) wählte, so verlockte ihn dazu wohl die scheinbare Kongruenz ihrer ruhigen Mittelglieder mit den textlichen Mittelgliedern der Messenpartie. Er gibt das erste „Friede sei mit euch“ des Basses, mannigfach umgebildet, dem Alt für die Worte »Et in terra pax«, was ungemein sinnvoll wirkt. Die beiden späteren ruhevollen Bassariosi dagegen, dem Adoramus zugeteilt, stehen am unrechten Platz, denn sie ziehen den ganzen Textteil zweimal ungebührlich in die Länge. Auch Verlegenheiten in der Textsetzung finden sich: das vor dem dritten Adagio notwendige, aber nicht unterzu-

bringende glorificamus te hätte Bach in einer originalen Komposition gewiß nicht unterdrückt. Der in das Kantatenvorspiel hineinkomponierte Chorsatz bedeutet keine eigentümliche Leistung und kann nur als Beweis für die Eile gelten, mit der sich Bach der ihm offenbar nicht gewinnverheißenden Arbeit unterzog. Trotz Spittas warmem Eintreten für das Kyrie (II, 513, 157), das er für eine Originalarbeit hält, möchte man es ebenfalls für entlehnt ansehen. Darauf deuten außer den mehr instrumental als vokal durchgeführten punktierten Rhythmen gewisse dem Text nicht entgegentkommene Stellen wie:

(Sopran.)

e - lei - - - - -

- - - - - son, e - lei - son, e - lei - son.

e - lei - - - - -

- - - - - son, e - lei - son.

die aller Wahrscheinlichkeit nach einem früher viel silbenreicheren Texte zugehörten. Vielleicht hat auch das berühmte kanonische Christe eleison ehemals an einem anderen Platze gestanden; zwischen den beiden freundlichen Kyries wirkt sein von Passionsstimmung erfüllter Ernst niederdrückend.

Das Cum sancto spiritu ist mit Ausnahme der ersten drei Takte, die Bach neu schrieb, dem Hauptchore „Erforsche mich, Gott“ (B.-N. 28, 140) entlehnt; nur Oboen und Hörner kamen in Wegfall. Die interessanten Veränderungen Bachs gereichen dem Stücke nur zum Vorteil und bedeuten vielfach Verbesserungen. Infolge der lichtereren, beweglicheren Instrumentation

und bequemeren Singarbeit der Worte wird das Tempo des Messensatzes um einige Grade schneller zu nehmen sein.

In der Gdur-Messe (B.-N. 8, 162) hat Bach für das Gloria den majestätischen Eingangssatz der Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“ (Nr. 79; 18, 287) verwendet. Die Art, wie er das tut, stellt uns vor ein neues Bild seines Parodieverfahrens. Zunächst ist die ungeheure Pracht des Orchesters (vermutlich aus rein praktisch-zweckmäßigen Gründen) gedämpft: Flöten, Hörner und Pauken fallen weg, nur Oboen verbleiben. Alsdann arbeitete er das ganze, 45 Takte lange Orchestervorspiel derart um, daß die Doppelpartie der konzertierenden Hörner als Grundlage eines in die höhere Oktave versetzten Duetts für Sopran und Alt auf »Gloria in excelsis Deo« benutzt wird:

Hörner in G.

Kantate:

Messe:

Sopran.

Alt.

Glo -

- ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel -

Dieser überraschend kühne Einfall brachte das Mißliche mit sich, daß infolge längeren Pausierens der Hörner schon nach dem 13. Takte auch die Singstimmen schweigen müssen, um erst nach 20 Takten Zwischenspiel wieder einzutreten. Aber wie bewunderungswürdig hat Bach gegen den Schluß des Abschnitts das excelsis herausgehoben durch einfache Vertauschung der Stimmen: das hohe g des Soprans lag ehemals als tiefere Terz im zweiten Horn! Nunmehr, mit dem Et in terra pax,

beginnt der originale Tonsatz „Gott, der Herr“ der Kantate, aber mit neuer Disposition der Stimmeneinsätze. Die ursprüngliche Sopranmelodie führt der Tenor. Der Grund ist offenbar: der zuvor in hoher, anstrengender Lage beschäftigte Diskant sollte sich in der mittleren ausruhen und zugleich den frisch eintretenden Männerstimmen ihre Wirkung belassen. Die folgenden Ritornellfiguren der Hörner haben jetzt die Oboen, die Holzbläserfiguren die Violinen.

In einen Augenblick der Verlegenheit kommt Bach bei den Takten 68, 69 der Kantate, wo drei Kontrapunktzüge auftreten, für die die zwei Stimmgruppen der Oboen und Violinen nicht ausreichen. Er hilft sich, indem er die pochenden Achtel der ehemaligen Holzbläser nebst Fortsetzung eine Oktave tiefer ins Violoncell verlegt, wo sie nun freilich nur halbe Wirkung tun. Der Text „Er wird kein Gutes mangeln lassen“ dient weiterhin zur Bestreitung der Lobpreisungen »*Laudamus te*« usw. Mit Ausnahme fortgesetzt notwendig werdender Bindungen und Zerteilungen der Notenwerte zwecks sinngemäßer Deklamation läuft die Musik von jetzt an streng im Anschluß an die Vorlage dahin und schließt auch wie sie.

Spitta (II, 511) spricht angesichts dieses Messensatzes von der „grausamen Objektivität“, mit der Bach die großartige Ordnung seiner Tonbauten zerstören konnte. Wohl mag es so scheinen. Wir glauben vor einer Rückbildung des an sich Vollkommenen zu stehen. Bach selbst wird sich darüber klar gewesen sein. Und doch, wie verzeihlich ist es, wenn ein Künstler von Lieblingsgedanken nicht ablassen kann und das Verlangen fühlt, ihnen bei Gelegenheit neue Resonanz zu geben! Gerade daß Bach mehrere seiner bedeutendsten Sätze für die vier kurzen Messen wählte, läßt darauf schließen, daß er deren Gehalt auch in bescheidener Formung als unzerstörbar einschätzte.

Dies gilt im besonderen für die vielbekrittelte Herübernahme des Eröffnungschors der Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ als Kyrie in die *g moll*-Messe. Wer einmal mit dem Kantatenchor Bekanntschaft geschlossen, wird sich nie mehr von dem Eindruck seiner großartigen Sym-

bolik frei machen können. Das „du schlägst sie, aber sie fühlen es nicht“ und „sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels“ prägt sich unauslöschlich ein. Liegt indessen der Fall hier nicht ähnlich wie bei der oben besprochenen Arie „Ich will dich nicht hören“ — „Bereite dich, Zion“? Sollte wirklich keine Möglichkeit sein, von der Originalbedeutung der Musik einmal ganz abzusehen und den Kyriesatz unbefangen als Kyrie auf sich wirken zu lassen? Bach muß daran geglaubt haben. Es käme alles auf eine veränderte Einstellung des Dirigenten und den Vortrag der Sänger an. Das Tempo müßte breiter und schwerer als in der Kantate genommen werden, sodaß die punktierten ersten Kyrierufe gehörige Wucht bekommen. Entsprechend wäre bei den Stellen, wo das sinnfällig gemalte „du schlägst sie“ ehemals hartes Hervorstößen der Motive bedingte, weiches Hinübergleiten über die Pausen vorzuschreiben. Bach dachte hier augenscheinlich an die rhetorische Figur des Seufzers, sonst hätte er mit einem einzigen Federstrich die zerreißen Pausen auf eleison beseitigt. Die dem zweiten Thema vorangestellten beiden Achtel auf Christe mildern dessen frühere Schroffheit, ebenso wie die leichte Umbiegung des zweiten Kyriethemas diesem die Felsenhärte der ersten Fassung benimmt:

Kantate: 

Messe: 

Eine für Aufführungszwecke bestimmte Ausgabe mußte sich in Tempobezeichnung, Phrasierung, Dynamik und Vortragszeichen von grund aus von einer solchen des Kantatenchors unterscheiden. Den Eindruck dieses wird der Messensatz dennoch schon deshalb nicht erreichen, weil die schlichten Eleisonrufe als Phantastieerregter keinen Vergleich mit dem inhaltreichen deutschen Bibelwort aushalten. Aber eine ergreifende Wirkung wird ihm immerhin sicher sein.

Ein hoher Rang gebührt der g moll-Messe aber auch wegen der Beschaffenheit ihrer übrigen Sätze. Gloria und Cum sancto spiritu haben einen Schwung bekommen, welcher den der Originale bei weitem übertrifft¹⁾. Um wieviel eindringlicher und schlagender wirkt hier beidemale — umgekehrt wie beim Kyrie — der schlichte, vokalreiche lateinische Text als der mit Vorder- und Nachsätzen gespickte, mit drei, vier Bildvorstellungen zugleich arbeitende deutsche, der auch Bach an einzelnen Stellen zu Boden gezogen hat. Kaum hat er den lateinischen unter der Hand, als ihm Flügel wachsen. Man bemerkt es an der Hingabe, mit der er die Sätze bis ins kleinste hinein ausfeilte, sie geradezu umschuf. Kaum anderswo sind die Eingriffe so folgenreich geworden wie hier. Man sehe, wie Bach im Gloria aus dem alten Material das Et in terra pax und die Lobpreisungen hervorholt, ohne Orchesterbegleitung oder Bassführung anzutasten, wie er das etwas platte, oft wiederholte Thema „Alles nur nach Gottes Willen“ (bei »glorificamus«) anmutig und bildhaft zu gestalten weiß oder im Schlußchor ohne Umschweife sofort mit den gewaltigen Engführungen beginnt. Wieviel liebevolle Sorgfalt steckt in der Bearbeitung der drei Arien, die sämtlich aus der Kantate Nr. 187 stammen! Die Feinlichkeit geht bis zur Ausmerzung jenes „Tropfmotivs“, wenn man es so nennen will, in der Altarie »Domine Fili«, das den wenig schönen Text „Es träufet Fett und Segen“ begleitete:

¹⁾ Das Gloria stammt aus Kantate Nr. 72 („Alles nur nach Gottes Willen“, B.-A. 18, 52), das Cum sancto spiritu aus der Kantate Nr. 187 („Es wartet alles auf dich“, B.-A. 37, 160).

Kantate:

Es trau = = = = = fet Fett und

Messe:

Do - - - - - mi-ne De-us,

Wie geschieht wird in derselben Arie die krause Figur auf „krönst“ beseitigt und Zweckmäßiges daraus gewonnen:

Oboe u. Viol. I.

Kantate:

dei = nem Gut, du krönst

Messe:

Je - su Chri - ste, Do - mi - ne

al = lein das

Fi - li u - ni - ge - ni -

Da die vielen Änderungen der Ausdrucksbewegung notwendig das äußere Gleichgewicht der Stücke ins Schwanken bringen mußten, so machten sich in allen drei Arien Ausweitungen erforderlich. Sie betragen an einigen Stellen neun und mehr

Takte. In der Qui tollis-Arie kommt sogar die Einschaltung eines halben Takts vor (nach Takt 9 $\frac{1}{2}$ der Vorlage), was auf eine längere Strecke die Verschiebung sämtlicher Taktstriche (bis drei Takte vor dem Schluß) zur Folge hat. Wohin das Auge blickt, lauter schöne, sinnvolle meisterliche Arbeit! Daher sollte man diese Messe, die mit Bachschem Herzblut genährt ist, ehren, wie sichs gebührt, und leichten Herzens auf die Kantate, der sie mit fünf Sätzen ihr Hauptmaterial verdankt, verzichten.

Aus „Herr deine Augen sehen nach dem Glauben“ hat Bach noch zwei andere Stücke der Umformung in Messensätze für würdig befunden, das Qui tollis und das Quoniam der Fdur-Messe. Beide gehören zu den fesselndsten Parodien seiner Feder. Schon die Wahl der völlig in Zerknirschung aufgehenden Altarie „Beh, der Seele“ zum Qui tollis-Text ist bezeichnend. Sie erfolgte anscheinend aus der Anschauung des verwandten Stimmungskreises beider Texte, nicht aber, weil etwa die ältere Musik sich einer bequemen Unterlegung des Qui tollis von selbst darbot. Das ist keineswegs der Fall. Bach war vor eine neue Aufgabe gestellt, und wiederum läßt sich beobachten, was schon gelegentlich des Crucifixus der Hohen Messe angedeutet wurde, daß ihm ein Gefühl diktierte, den Messentext, auch wo er tiefste Leidenschaften anrührt, über eine gewisse Objektivität der Darstellung nicht hinausgehen, ihn also nicht ohne weiteres mit zügellosen Ergüssen einer in sich tief erschütterten Seele beschweren zu lassen. Handelte es sich ja doch um eine Messe liturgischen Charakters, nicht um eine Konzertmesse. Die Kantatenarie „Beh, der Seele“ war ein so ausgeprägt subjektiv gefärbter Erguß und als solcher nur im Rahmen protestantischer Kultgemeinschaft brauchbar. Wie seltsam hätte sich, das fühlt ein jeder, das wiederholte Achzen und Stöhnen des Kantatenalts im Messensätze ausgenommen. Es galt also zu mildern, auszugleichen, Überschwenglichkeiten des Ausdrucks angemessen zu dämpfen. Wie Bach dabei vorgeht, kann nur durch Takt für Takt fortschreitendes Vergleichen beider Stücke erkannt werden. Hier sei ein Stück des Anfangs wiedergegeben, um zu zeigen, wie natürlich sich in der Parodie eines zum andern fügt.

Alt (nach g moll transponiert.)

Kantate:

Weh! der

Messe:

Sopran.
Qui tol - lis pec - ca - ta

See = le, weh, der See = le, die den

mun-di, qui tol - lis pec-ca - ta, pec-ca - ta

Schaden nicht mehr kennt, weh, der

mun-di, mi - se - re - re, mi - se - re - re

See = le, weh, der See = le, weh, der See =

no-bis, mi - se - re - re, mi - se - re -

= le, die den Scha = = = = den nicht mehr

- re, mi - se - re - - - - re, mi - se -

kennt, weh, der See-le, die den Scha-den nicht mehr kennt.

re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

Sollte angesichts solcher und verwandter Beispiele Bachs persönliche Zurückhaltung gegenüber lateinischen Liturgietexten vielleicht damit zu erklären sein, daß sie ihm nicht die volle Freiheit im Ausströmen seines ganzen lutherisch-leidenschaftlichen Gemüts, seinem tief eingeborenen Drange nach schlagender Bildlichkeit nicht genügend Anhalt boten? Es ist denkbar, daß mit dem gigantischen Wurf der Hohen Messe für ihn der sakrosankte Text ein für allemal erledigt war. Gefohnt hätte noch er mehrere originale Messen; daß er sie nicht gewollt, kann nur an einer inneren Entschließung gelegen haben.

Mit der Quoniam-Arie hat es eine andere Bewandnis. Auch sie besitzt zwar im Original (Tenorarie „Erschrecke doch, du allzu sichere Seele“) eine Bildlichkeit, die der Bearbeiter nicht brauchen konnte. Aber darüber hinaus fehlt ihren Worten überhaupt jeder tiefere Zusammenhang mit dem neuen lateinischen Text, wie es bei der Alt-Sopranarie der Fall war. Warum Bach gerade zu ihr griff, ist unergründbar, insbesondere wenn man sieht, daß er die aufgeregten Begleitfiguren des Originals bei „damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei“ ungekürzt und ohne Begründung zu »tu solus altissimus Jesu Christe« beibehalten hat. Die Umarbeitung der Singstimme und der Bassführung — fetsamerweise ohne die konzertierende Stimme der Flöte (Solovioline) wesentlich zu beeinflussen — ist dennoch so erheblich, daß nur eine gewisse Anhänglichkeit Bachs an dieses Stück erklären kann, warum er es nicht gleich von Frischem komponierte. Der Anfang beider Sätze geht von Grund aus verschiedene Wege; erst beim 9. Takt stellen sich die Noten der Vorlage ein:

See - le, du all - zu sich - = re See = le.
san - ctus, tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus.

Kyrie und Gloria der F dur=Messe hält Spitta (II, 517) für originale Musik. Das erscheint aus folgenden Gründen unwahrscheinlich. Im Gloria benützt Bach gegen seine Gewohnheit einunddaselbe thematische Material zum Vortrag verschiedener, noch dazu gegensätzlich gearteter Textphrasen. Das adoramus te wird zweimal mit et in terra pax, das gratias ebenso mit dem zweiten excelsis gleichlautend gesungen. Umgekehrt erfährt das zweite et in terra pax (B.=A. 8, 18) eine von dem ersten ganz verschiedene, beinahe gewaltsame Hervorkehrung. Ferner treten eine Menge hastiger Deklamationen mit gehäuften Silben und Stellen auf, die wie diese:

glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - -
ri - a in ex - cel - sis

daran zweifeln lassen, ob die Musik wirklich auf den lateinischen Text konzipiert worden ist. Beim Kyrie walteten andere Bedenken. Es gibt von ihm eine alte, aus Poelchhaus Besitz stammende Niederschrift mit anderer Fassung für zwei Soprane, Alt, Tenor, Baß und Continuo (B.=A. 41, 187). Hier liegt der Choral „Christe, du Lamm Gottes“ im ersten Sopran, während die übrigen Singstimmen den vierstimmigen Chorsatz in Anlehnung an die Messenfassung vortragen. Da diese aber, wie ein Vergleich lehrt, durch Verbesserungen eine wesentlich vollkommener Gestalt gewonnen hat¹⁾, muß sie unbedingt als

¹⁾ Am auffälligsten ist die Beseitigung wohlfeiler Sequenzen in dem anfangs einigermaßen handwerksmäßig gefügten Continuo.

die zweite Form des Stückes angesehen werden. Das trifft vor allem für den Mittelsatz zu, der in den Takten 25—27 im Sopran und Alt sogar mehrere neue wichtige Noten erhalten hat. Jene ältere Fassung mit dem Choral im ersten Sopran konnte Bach für eine katholisch gerichtete Messe nicht brauchen. Er reduzierte daher die Chorbefetzung auf vier Singstimmen und verlegte das Kirchenlied in die Oboen und Hörner, wo es nun lediglich als Zitat erklingt. An Spittas Vermutung, die Messe sei in der Leipziger Liturgie, und zwar als Weihnachtsmusik, verwendbar gewesen, kann trotzdem festgehalten werden. Nur scheint es, daß ihr als Original eine bis jetzt verschollene deutsche Weihnachtskantate gedient habe. Dieser gehörte vielleicht auch die Bassarie »Domine Deus« an, in der noch deutlich die ursprüngliche Reimstellung erkennbar ist.

Wie frei und rücksichtslos Bach zuweilen mit seinem Gedankengut verfuhr, kann weiterhin das Cum sancto spiritu derselben Fdur-Messe zeigen. Vorbild ist der Eröffnungschor der Kantate „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (7, 351). Bach wählte für die neue Fassung — wohl nur auf ein Vorurteil seiner Lage hin — statt des $\frac{4}{4}$ Takts die dem hohen Kirchenstil angemessenere alla breve-Vorzeichnung, sodaß als kleinste Noten nicht Sechzehntel sondern Achtel erscheinen. Da aber Presto vorgeschrieben ist, bleibt alles wir früher. Die vier Takte Messenvorspiel entsprechen den ersten zwei Takten des Kantatenvorspiels. Nun wird aber, ohne Berücksichtigung der ersten Chorrufe der Kantate, sofort auf die Fuge (8, 259) übergesprungen, die von den Konzertisten begonnen und mit dem Einsatz der Instrumente vom vollen Chor aufgenommen wird. Die einigermaßen unruhige, sprunghafte Freudigkeit des Originals ist abgeglättet, durch Fallenlassen kleiner Koloratur-episoden ist größere Durchsichtigkeit erreicht worden (vgl. etwa die Engführungen in Takt 38 ff.). Vortreffliche Ausnützung fand die Stelle „daß er die Werke des Teufels zerstöre“ für die Worte »in gloria Dei. Amen«.

Mit geschärftem Blick für Bachs Parodieverfahren und etwas Fingerglück wird es in Zukunft wohl möglich sein, den

bekannten Parodien noch die eine oder andere bisher unbekannte hinzuzufügen. A. Pirros Nachweis, daß der Hauptchor des Himmelfahrtsoratoriums „Lobet Gott in seinen Reichen“ ursprünglich Eingangchor der Schuleinweihungskantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ (1732) gewesen ist, wird man angesichts der überzeugenden Kongruenz von Text und Tonsymbolik als geglückt bezeichnen dürfen¹⁾. Sonach fällt, was als Beitrag zur Chronologie der Bachschen Werke immerhin wertvoll erscheint, die Entstehung des Himmelfahrtsoratoriums unbedingt erst hinter das Jahr 1732. Sollte für die Arie „Geist und Herze sind begierig“ derselben Kantate etwa ursprünglich die Musik der Baskarie „Domine Deus“ der F dur-Messe gegolten haben? Der Text läßt sich mühelos und sinnvoll unterbringen, namentlich trifft das letzte Wort „erheben“ mit einer echt Bachschen Wendung zusammen. — Über die autographen Singstimmen der im übrigen verschollenen Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ (1728) hat W. Wolffheim vor einigen Jahren berichtet²⁾; nur ist ihm zweierlei entgangen, was hier schleunigst nachgetragen sei. Das von Reife und Pleiße gesungene Schlußduett „Heil und Segen“ ist nichts anderes als eine Parodie des im Strophenbau genau korrespondierenden Duetts „Zweig und Äste“ aus der Nolluskantate (1725), und die Arie „Angenehme Hempelin“ entspricht der Arie „Himmliche Vergnügbarkeit“ aus der Kantate „Von der Vergnügbarkeit“ (B.=N. 11, 2, 128). Aus der Beschaffenheit der Niederschrift dieser ergibt sich, daß das Hochzeitssolo tatsächlich als das abgeleitete zu gelten hat, die Entstehung der Vergnügbarkeitkantate also vor 1728 anzusetzen ist. — Des weiteren darf mit ziemlicher Sicherheit der Schlußchor der Phöbuskantate (B.=N. 11, 2, 64) „Labt das Herz, ihr holden Saiten“ mit dem Schlußsatz der verlorenen Ernestikantate „Thomana saß annoch betrübet“ (1734) als identisch betrachtet werden. Ich lasse die Sopranstimme mit beiden Texten (a, b) folgen.

1) L'esthétique de J. S. Bach, S. 349.

2) Festschrift für Hermann Kretschmar, 1918, S. 180 ff.

8

a. Labt das Herz, ihr hol-den Sai-ten,
b. Him-mel, streu-e dei-nen Se-gen

stim-met Kunst und An-mut an. Laßt euch
auf- Er-ne-sti und-sein Haus. Laß-se

mei-ster-n, laßt euch hoh-nen, sind doch eu-ren sü-ßen
Wohlsein und Ver-gnü-gen sich mit sei-nem Am-te

Tod- = = nen selbst die Göt-ter zu-ge-tan,
fü- = = gen, brei-te sei-ne Jah-re aus,

sind doch eu-ren sü-ßen Tod-nen selbst die
sich mit sei-nem Am-te fü-gen, brei-te

Schluss:
usw.

Göt-ter zu-ge-tan. selbst die Göt-ter zu-ge-
sei-ne Jah-re aus. brei-te sei-ne Jah-re

D. C.
tan, selbst die Göt-ter zu-ge-tan.
aus, brei-te sei-ne Jah-re aus.

Stimmt man Graf Waldersee zu, der die Arie „Himmel, und wie lange noch“ aus derselben Ernestikantate mit der Arie „Hochgelobter Gottessohn“ aus „Bleib' bei uns“ (B.-A. 1, 165) in ursächliche Beziehung bringt¹⁾, so hätten wir auch in diesem Falle zwei Stücke aus der verlorenen Bachschen Musik wieder-gewonnen.

1) B.-A. 34, LX f.

