

## Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Mit den Umarbeitungen Bachs haben sich schon zahlreiche Forscher beschäftigt<sup>1</sup>, besonders sein Parodieverfahren hat schon mehrere treffende Darstellungen gefunden, und seine instrumentalen Umarbeitungen sind neuerdings Gegenstand ausführlicher Untersuchung geworden<sup>2</sup>; doch ist die Frage, wie es überhaupt zu derart zahlreichen Umarbeitungen im Schaffen Bachs kommen konnte und wie das Verhältnis der „Gültigkeit“ der einzelnen Fassungen zueinander zu bewerten ist, bisher meist nur nach Gutdünken beantwortet worden. Das 19. Jahrhundert ließ vorzugsweise ein ästhetisches Ungenügen als Anlaß für Bachs Umarbeitungen gelten und stellte daher jeweils die Frage nach der letztwilligen Fassung als der vermeintlich allein gültigen<sup>3</sup>; in andern Fällen wird dagegen wieder dem „Original“, d. h. der Urfassung der Vorzug gegeben, während der Umarbeitung der Charakter des Sekundären, Verwässerten, Unoriginellen beigelegt wird<sup>4</sup>. Demgegenüber hat die neuere Forschung die Rücksichtnahme auf die spezielle Situation als wichtiges zusätzliches Moment erkannt, das es uns verbietet, einer der Fassungen allzu ausschließlich Gültigkeitscharakter zuzusprechen. So hat z. B. Arnold Schering dargelegt, daß die Unmöglichkeit, eine Glückwunsch- oder Trauermusik in der ursprünglichen Form wiederaufzuführen, den Anlaß zu zahlreichen Parodien geliefert hat (BJ 1939, S. 6f.); doch bietet auch dieser Sachverhalt noch keine hinreichende Erklärung für die Umarbeitung verschiedener geistlicher Werke, besonders der zahlreichen Kantatensätze zu Messen. Denn die Kantaten, denen diese Sätze entstammen, scheinen uns weder in ästhetischer Hinsicht unzulänglich, noch stand ihrer turnusmäßigen Wiederaufführung im Rahmen des Kirchenjahres irgend etwas im Wege.

Wie der künstlerische Schaffensakt überhaupt, so läßt sich auch der Vorgang einer künstlerischen Umarbeitung nicht mit Hilfe eines starren Regelsystems erläutern. Wenn wir trotzdem versuchen wollen, die dabei auftauchenden Probleme einmal etwas differenzierter zu betrachten, dann in der Hoffnung, daß auch annähernde Antworten in eine bestimmte Richtung weisen und Wahrscheinlichkeitsschlüsse zulassen.

<sup>1</sup> Zum Parodieverfahren siehe besonders A. Schering und F. Smend in ihren einschlägigen Publikationen; eine Zusammenstellung der wichtigsten Literatur über Bachs instrumentale Bearbeitungen findet man im Literaturverzeichnis der unter Anm. 2 genannten Dissertation.

<sup>2</sup> Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*. Diss. Tübingen 1956 (Maschinenschrift). Dem Autor der genannten Arbeit verdanke ich wertvolle Hinweise.

<sup>3</sup> Zum Beispiel W. Rust im Revisionsbericht zum Magnificat, BG 111, S. XIX.

<sup>4</sup> So z. B. A. Dörfel durch ausschließliche Mitteilung der Erstfassung von BWV 118, BG 24, S. 183 ff.

Drei Arten von Umarbeitungen lassen sich im Werk Bachs unterscheiden: 1. Parodien<sup>5</sup> sind Umarbeitungen, bei denen die Änderung des unterlegten Textes im Vordergrund steht. Für diese Änderung ergeben sich nachstehende Möglichkeiten:

Urbild	Parodie:	Beispiel:
frei gedichtet, weltlich	frei gedichtet, weltlich	Kantaten 36a—36c
frei gedichtet, weltlich	frei gedichtet, geistlich	Kantaten 36c—36
frei gedichtet, geistlich	frei gedichtet, geistlich	Kantaten 197a—197
frei gedichtet, weltlich	liturgisch oder Bibelwort	Kantate 215/1 — Osanna BWV 232
frei gedichtet, geistlich	liturgisch oder Bibelwort	Kantate 12/2 — Crucifixus BWV 232
liturgisch oder Bibelwort	liturgisch oder Bibelwort	Cum Sancto Spiritu BWV 232 — Sicut erat in principio BWV 191.

2. Transskriptionen sind Umarbeitungen, bei denen die Änderung der Besetzung im Vordergrund steht. Ein markantes Beispiel sind die Schübler-Choräle BWV 645, 647—650 oder die Wandlungen des verschollenen Violinkonzerts *d*-Moll in ein Cembalokonzert BWV 1052(a), ein Orgelkonzert (in Kantate 188) und endlich die Vokalisierung seines Mittelsatzes in Kantate 146.

3. Neufassungen sind Umarbeitungen, bei denen Fragen der Textierung (soweit vorhanden) und der Besetzung zurücktreten gegenüber der Änderung einzelner Lesarten oder Sätze. Dabei lassen sich zwei Fälle unterscheiden:

- a) Einzelsätze oder mehrsätzliche Werke, deren Satzfolge unverändert bleibt. Hierunter fällt eine große Zahl von Umarbeitungen besonders der Instrumentalwerke, etwa die mannigfachen „Varianten“ der Orgel- und Klavierwerke, aber auch von Vokalkompositionen wie z.B. der Sätze 5 und 6 der Kantate 91.
- b) Mehrsätzliche Werke, deren Satzfolge verändert wird durch Streichung einzelner Sätze (z.B. Magnificat BWV 243a—243), durch Hinzufügen einzelner Sätze (z. B. Kantaten 80a—80, 70a—70, 186a—186, 147a—147), durch Austausch einzelner Sätze (z. B. Kantate 134, Violinsonate BWV 1019 [a]).

Als Grenzfall zur letzten Möglichkeit wäre schließlich die Übernahme eines Satzes ohne nennenswerte Änderung aus einem Werk in ein anderes zu nennen. Dies trifft besonders für schlichte Choralsätze innerhalb mehrerer Kantaten zu, aber auch für andere Sätze wie z.B. die Transskription des

<sup>5</sup> Eine nahezu vollständige Zusammenstellung der Parodien Bachs bei F. Smend, *Kirchenkantaten V*, Berlin 1948, S. 7ff.

Violinsolo-Partitensatzes BWV 1006/1 für Orgel und Orchester, die in den Kantaten 29 (als Satz 1) und 120a (als Satz 4) verwendet wird.

Nicht unter den Begriff der Umarbeitung werden wir dagegen thematische oder gar unthematische „Anklänge“ eines Werkes an ein anderes einordnen, also etwa den Zusammenhang zwischen der Arie „Phoebus eilt mit schnellen Pferden“ aus der Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten“ BWV 202 mit dem Schlußsatz der Violinsonate G-Dur BWV 1019, ferner bloße Transpositionen früher, für Chorton bestimmter Kantaten in eine zur Aufführung im Kammerton geeignete Tonart.

Endlich schließt unsere Themenstellung auch die Betrachtung der Umarbeitungen fremder Werke durch Bach aus.

Allerdings wird es häufig vorkommen, daß sich eine Umarbeitung nicht ausschließlich unter einem der obengenannten Begriffe einordnen läßt. So bringt z. B. eine Parodie oder Transskription fast immer gleichzeitig auch Lesartenänderungen — z. B. Korrektur von Satzfehlern — mit sich, die das Werk gleichzeitig als Neufassung erscheinen lassen. Ein gutes Beispiel ist hier wieder die zweite Fassung des Magnificat. Wenn die Vermutung zutrifft, daß das Werk mit Rücksicht auf die ungebräuchlichen *Es*-Trompeten nach *D*-Dur transponiert werden mußte (Neue Bach-Ausgabe, Krit. Bericht II/3, S. 34–36), so liegt hier eine Transskription für *D*-Trompeten vor. Betrachtet man aber die Umarbeitung unter dem Gesichtspunkt, daß das Werk, das ursprünglich für die Christvesper bestimmt war, nun für andere Feste verwendbar gemacht werden sollte, so liegt eine Neufassung mit veränderter Satzfolge (Streichung der weihnachtlichen Einlagesätze) vor. Wir werden daher jedes Werk nach demjenigen Merkmal einordnen, das durch dem mutmaßlichen Anlaß zur Vornahme der Umarbeitung unmittelbar bedingt ist.

Zunächst sei nun die Frage nach dem Anlaß zu einer Umarbeitung gestellt. Zwar gibt es zu allen Zeiten Komponisten, die an ihren Werken auch lange nach der ersten Niederschrift noch feilen und bessern; doch scheinen Bachs Umarbeitungen weit eher ein Merkmal des Zeitstils als des Personalstils zu sein. Während nämlich der Komponist der Klassik und Romantik bemüht war, Werke von Ewigkeitsgeltung zu schaffen, ist der Musiker des Barock bestrebt, die Anforderungen der augenblicklichen Situation zu erfüllen. Während jener also eine gelegentliche schlechte Aufführung um des überzeitlichen Charakters seiner Komposition willen in Kauf nimmt, findet sich dieser mit der Zeitgebundenheit seines Werkes ab, sofern nur dem ad-hoc-Charakter des gegebenen Anlasses in angemessener Weise Rechnung getragen ist. Begreift man beide Schaffensweisen als wesentliche Merkmale barocker und klassisch-romantischer Kunst, so wird die völlig veränderte Einstellung des Hörers zum Begriff der „zeitgenössischen Musik“ verständlich: Während sich der heutige Hörer an den „gültigen“ Werken der Klassiker noch immer — und oft ungetrübt — als an denen der Moderne — erfreut, war dem Hörer der Barockzeit „neue“ Musik weder Sensation noch Problem, sondern selbstverständliche Erfüllung seiner Erwartungen, „alte“

Musik dagegen normalerweise auch „veraltet“. Damit ist aber auch an die Produktivität des Künstlers eine völlig andere Anforderung gestellt; die über 2000 Kantaten eines Telemann und anderer sind mit dem Begriff der Vielschreiberei nur unzulänglich zu fassen; denn sie sind das Zeichen dafür, daß der Künstler der an ihn gestellten Anforderung gerecht wurde, nämlich jeder Situation zu entsprechen. Dadurch wird aber auch die Umarbeitung in ganz anderer Weise legitimiert als in späterer Zeit. Sie ist eine Maßnahme der Arbeitsökonomie des Künstlers, der hierdurch seine Produkte vor der Vergänglichkeit zu bewahren sucht; denn die Gelegenheit zu unveränderter Wiederaufführung bietet sich ja, strenggenommen, nur bei einer Wiederkehr genau derjenigen Situation, die einst die Komposition veranlaßt hat. Während also der Komponist nachbarocker Epochen seine Bewährung gerade in einer hohen Aufführungsziffer des unveränderten Kunstwerks erblicken muß, bewährt sich der Barockmusiker darin, daß er seine Musik zu dem gegebenen Anlaß ihrer Aufführung in sinnvolle Beziehung zu setzen weiß.

Die aus diesem Sachverhalt resultierende Praxis des Parodieverfahrens ist von A. Schering richtig erkannt und treffend beschrieben worden (a. a. O.), gleiches gilt aber auch für Transskriptionen und Neufassungen. Denn uns ist kein einziger Fall nachweisbar, in dem Bach ein Werk umgearbeitet hat, ohne es entweder aufzuführen, in Reinschrift einem andern zu widmen oder im Druck der Öffentlichkeit zu übergeben; und auch Verbesserungen ästhetischer Art wie Korrekturen von Satzfehlern u. a. stehen durchaus im Dienste dieser Absichten des Künstlers: Sowenig das Bestreben nach ästhetischer Qualität vom künstlerischen Schaffensakt überhaupt und daher auch von jeder Umarbeitung wegzudenken ist, so sicher scheint andererseits stets ein äußerer Anlaß vorzuliegen, der die Vornahme einer Umarbeitung auslöst. Wir sind daher nicht berechtigt, von einer „letztwilligen Fassung“ bei Bach in derselben Weise zu reden, wie wir es von den Werken der Klassik tun. Freilich hat Bach viele seiner Werke, wenn er sie drucken ließ oder zur Veröffentlichung vorbereitete (so etwa die Orgelchoräle der Leipziger Originalhandschrift) in einer Weise überarbeitet, die dem Werk eine gewisse „Gültigkeit“ verlieh. Aber schon Drucke wie der 2. Teil der Klavierübung, die Schübler-Choräle oder die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ lassen die Frage der „endgültigen“ Lesart in einem zweifelhaften Licht erscheinen; denn Bach hat in ihnen auch nach dem Druck (bzw. nach dem Druck der ersten Exemplare) noch manche z. T. recht erhebliche Änderung angebracht. Noch weniger kann man bei den Transskriptionen von endgültigen Fassungen sprechen. So griff Bach z. B. sowohl bei der Transskription des ursprünglichen Violinkonzerts *d*-Moll für eine Besetzung mit Orgel und Chor in Kantate 146 als auch bei der neuerlichen Überarbeitung des Cembalokonzerts (BWV 1052) auf eine frühere Fassung (vielleicht die ursprüngliche Violinfassung) zurück, also mindestens in einem der beiden Fälle nicht auf die letzte, sondern auf die vorletzte Fassung, die demnach indessen noch nicht „ungültig“ geworden war. Eben-

so verfuhr er mit dem Siciliano aus dem Cembalokonzert *E-Dur* BWV 1053; auch hier liegen 2 Cembalo-Fassungen vor, wobei die Arie „Stirb in mir, Welt“ aus Kantate 169 gleichfalls auf die frühere von beiden zurückgeht (oder auf die verschollene Urform). Auch in der *D-Dur*-Fassung der Kantate 172 „Erschallet, ihr Lieder“ hat Bach die Transskription des Duets „Komm, laß mich nicht länger warten“ für eine Besetzung mit obligater Orgel beiseite gelassen, um auf die ursprüngliche Oboenfassung zurückzugreifen: Die Situation, in der Bach in seinen Kantaten obligate Orgelpartien anzubringen suchte, war nicht mehr gegeben, und die Oboenfassung war durch die Orgelübertragung nicht ungültig geworden.

Derartige Beispiele lassen sich aber nicht nur für Transskriptionen, sondern auch für Parodien beibringen. Zwar scheint die Nichtumkehrbarkeit der Parodierichtung weltlicher→geistlicher→liturgischer oder biblischer Text ein feststehendes Gesetz gewesen zu sein; doch schloß das nicht aus, daß bei einer dieser Umtextierungen auch wieder auf eine frühere musikalische Gestalt zurückgegriffen wurde. Beispiele dafür sind die beiden gleicherweise auf Kantate 36c zurückgehenden Kantaten 36 und 36b, ferner die Kantaten BWV 120 und Anh. 4, die trotz ihrer Parodierung auf die Jubelfeier der Augsburger Konfession (1730) später auch wieder als Ratswechselkantaten aufgeführt wurden.

Wir können daher zur Frage der „letztwilligen Fassung“ bei Bach feststellen: Das ganze Problem spielt gegenüber heutigen Begriffen eine untergeordnete Rolle. Das zeigt sich u. a. darin, daß Bach es häufig unterläßt, in spätere Umarbeitungen alle bisher angebrachten Verbesserungen zu übernehmen und sich statt dessen an die vorletzte Fassung hält. Für den heutigen Betrachter mag gelten: Soweit mit den Umarbeitungen zugleich auch ein ästhetischer Qualitätszuwachs verbunden ist, ist es möglich, die spätere Fassung als die im heutigen Sinne „gültige“ anzusprechen; geht es aber bei der Umarbeitung nur darum, durch Änderung des Textes, der Besetzung — oder bei Unterrichtsstücken etwa auch der Spielbarkeit<sup>6</sup> — der jeweiligen Situation gerecht zu werden, so ist eine Höherbewertung der späteren Fassung unbegründet.

Fragt man nun, welche Auswahl Bach bei der Vornahme von Umarbeitungen unter seinen Werken zu treffen pflegte, so spielt selbstverständlich zunächst einmal die Eignung des Stücks für den beabsichtigten Verwendungszweck eine Rolle; es muß, um mit der Sprache der Zeit zu reden, den gleichen Affekt ausdrücken. Daneben war gewiß auch die Wertschätzung des Komponisten, vielleicht auch der Umwelt maßgebend: Mangelhaft gelungene Stücke wurden gebessert, gut gelungene vielseitig verwendbar gemacht. Sucht man nach weiteren Anhaltspunkten für die Auswahl, so findet man, daß nicht nur der augenblickliche Verwendungszweck, sondern auch die Verwendbarkeit der Vorlage eine Rolle spielt.

<sup>6</sup> Vgl. dazu S. Borris, *Das Bearbeitungsverfahren bei den 11 Präludien im Friedemann-Bach-Buch*. In: *Die Musikforschung*, Jg. V, 1952, S. 50ff.

Eine ganze Anzahl von Werken Bachs war häufig verwendbar, so die meisten Klavier- und Orgelwerke im Unterricht, die meisten Orgelwerke ferner im gottesdienstlichen Orgelspiel, bei Orgelproben, Bewerbungen um eine Organistenstelle oder in Orgelkonzerten, wie Bach z. B. am 1. Dezember 1736 in der Pauluskirche in Dresden eines gab. Die meisten Kirchenkantaten waren an dem ihnen zugewiesenen Tag des Kirchenjahres jeweils wieder verwendbar, desgleichen die Passionen und Oratorien. Sie wurden häufig aus der alten Niederschrift wiederaufgeführt. Wenn aber Teile des Werkes dem wertenden Urteil des Komponisten nicht mehr standhielten, vielleicht auch wenn die vorhandene Niederschrift zu unleserlich, fehlerhaft oder aus andern Gründen ungenügend war, entstand eine Neufassung, normalerweise in Form einer neuen Niederschrift, in der dann nicht nur diejenigen Mängel abgestellt wurden, die den unmittelbaren Anlaß zur neuen Niederschrift gegeben hatten, sondern darüber hinaus auch eine Anzahl weiterer Partien verändert, Satzfehler korrigiert wurden usw. Auf diese Weise dürften z. B. die späteren Fassungen der Französischen Suiten und anderer Klavier- und Orgelwerke entstanden sein, aber auch die der Kantaten 66(?), 134 (mit neukomponierten Rezitativen), 91, 165 u. a. — Zuweilen mag auch die ursprüngliche Instrumentation Schwierigkeiten mit sich gebracht haben (z. B. die *Es*-Trompeten im Magnificat BWV 243 a) und eine Transskription veranlaßt haben.

Manchmal wird freilich ein an sich häufig verwendbares Werk auch umgearbeitet, um für einen speziellen Anlaß verwendet werden zu können. Die ursprüngliche Fassung ist dadurch in der Regel nicht überholt, sondern gibt ihre Musik nur für eine gewisse Zeit ab, um sie später wiederzuerhalten. Bisweilen ist so offenbar auch ein wiederholter Austausch möglich, wie uns die Quellen zur Johannes-Passion zeigen. Der Gedanke der Verbesserung tritt in all diesen Fällen zurück: Häufig erscheint uns die ältere Vorlage wertvoller als die Umarbeitung. Dementsprechend stehen hier auch nicht die Neufassungen, sondern Transskriptionen und Parodien im Vordergrund. Auf instrumentalem Gebiet ist es die Transskription, die eine frühere Komposition dem augenblicklich verfügbaren Instrumentarium angleichen soll. So können wir uns z. B. Bachs Transskriptionen für Laute (BWV 995, 1000) durch seine Freundschaft mit dem Dresdener Lautenisten Sylvius Leopold Weiß angeregt denken; und gewiß hat Bach überhaupt öfter, als es uns nachweisbar ist, einem in Weimar, Köthen oder Leipzig zu Besuch weilenden auswärtigen Virtuosen nicht nur durch eine neue Komposition, sondern auch durch eine Umarbeitung Gelegenheit gegeben, seine Kunst zu zeigen. Als Bach in Leipzig das Telemannsche Collegium musicum leitete, hatte er offenbar einen besonderen Grund, konzertierende Cembalopartien in seine Kompositionen einzufügen. So entstanden vermutlich die Konzerttransskriptionen für ein und mehrere Klaviere (BWV 1044, 1052—1059 u. a.). Vielleicht war es ein ähnlicher Anlaß, der Bach auch in Kantaten die Verwendung der obligaten Orgel in auffälliger Weise bevorzugen ließ, etwa durch die Transskription von Violin- bzw. Cem-

balokonzertsätzen zu Einleitungssinfonien mit obligater Orgel. Auch bei andern Transskriptionen für Cembalo (BWV 964, 968), Orgel (BWV 131a, 528/2) und für ein unbekanntes Instrument (BWV 1006a) können durchaus ähnliche Gründe den Anstoß gegeben haben. — Umgekehrt kann auch das gelegentliche Fehlen eines Spielers (etwa der Laute oder der Violine *d'amore* in der Johannes-Passion) vorübergehende Umbesetzungen zur Folge haben, aus denen freilich meist keine ausgesprochenen Umarbeitungen werden. — Auf vokalem Gebiet ist es in erster Linie der Text, durch dessen Umdichtung ein Werk für eine veränderte Situation brauchbar gemacht wird. Das bekannteste Beispiel der Parodierung eines an sich mehrfach verwendbaren Werkes für eine bestimmte Gelegenheit ist die Umarbeitung der schon fertiggestellten Musik zur Matthäus-Passion als Trauermusik für den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Hier wurde die Möglichkeit zu zweifacher Verwendung der Musik innerhalb einer ganz kurzen Zeitspanne begünstigt durch die Tatsache, daß der zu erwartende Hörerkreis beider Werke völlig verschieden war, im ersten Fall die Hofgemeinde und Bürgerschaft von Köthen, im zweiten die Kirchengemeinde von St. Thomae zu Leipzig. Auch die Kantaten BWV 190, 120 und Anh. 4 wurden so zur Jubelfeier der Augsburger Konfession parodiert, ferner Kantate 120 zur Trauungskantate 120a, Kantate 197a zur Trauungskantate 197; und es ist teils nachgewiesen, teils zu vermuten, daß die ursprünglichen Werke durch die Parodie nicht „überholt“ waren, sondern ihrerseits durchaus wiederaufgeführt wurden. Dabei war es, wie oben dargelegt, möglich, daß manche Verbesserung, die die Umarbeitung mit sich gebracht hatte, beim Rückgriff auf das ursprüngliche Werk wieder in Vergessenheit geriet.

Eine andere Möglichkeit ist die, daß ein Satz aus einem (zyklischen) Werk in ein anderes verpflanzt wird. Häufig ist dies bei schlichten Choral-sätzen der Fall, wenn nämlich mehrere Kantaten einen (Schluß-) Choral gleicher Melodie oder gar gleichen Textes verlangen. Die Schlichtheit und Kürze des Satzes legt hier die Wiederverwendung bereits komponierter Stücke besonders nahe und läßt auch hier das Moment der Verbesserung häufig in den Hintergrund treten — mancher Satz wird beinahe unverändert übernommen. Beispiele für eine Verpflanzung von Chorälen bieten die Kantaten 12—69a, 41—171, 59—175, 64—91, 64—94, 75—100, 137—120. Ausgeführtere Choral-sätze werden ferner verpflanzt aus der Johannes-Passion in die Kantate 23 („Christe, du Lamm Gottes“), aus der Johannes-Passion in die Matthäus-Passion („O Mensch, bewein dein Sünde groß“) und innerhalb der Kantaten „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (BWV 99 und 100); aber auch Instrumentalsätze (z. B. die Sinfonie der Kantaten 29—120a) werden innerhalb von Kantaten gelegentlich ausgetauscht, aus Konzerten in Vokalwerke versetzt (z. B. der Eingangssatz des 3. Brandenburgischen Konzerts in Kantate 174) oder innerhalb von Instrumentalwerken verpflanzt (z. B. aus der Violinsonate G-Dur BWV 1019a in die Partita BWV 830). Bisweilen treten dabei auch Transskriptionen auf, z. B. von Cembalo-

konzert-Sätzen in Kantatensinfonien mit obligater Orgel (BWV 1052a — 146, 1053—169 usw.); besonders durchgreifend ist die Umgestaltung bei der Vokalisierung ursprünglicher Instrumentalsätze, etwa den Eingangschören der Kantaten 110 (aus der Orchestersuite BWV 1069), 146 (aus dem Konzert BWV 1052a) oder den Eingangsarien der Kantaten 35 (aus dem Cembalokonzert BWV 1059) und 120 (aus einem Köthener Violinkonzert?).

Grundsätzlich ist den bisher geschilderten Beispielen gemeinsam, daß die Situation, die die Aufführung des zur Umarbeitung vorgesehenen Werkes möglich macht, öfter wiederkehrt; ja, oft mag es gerade der häufige Umgang mit dem Werk gewesen sein, der zu seiner Umarbeitung angeregt hat. Bei den zuletzt gegebenen Beispielen der Verpflanzung ausgedehnter Sätze fragt man sich freilich bisweilen, was wohl den Komponisten bewogen haben mag, einen Satz aus dem ursprünglichen Zusammenhang in einen neuen hineinzustellen. Oft sind wir dabei nur auf Vermutungen angewiesen und glauben nicht allein ästhetische, sondern auch pädagogische (obligate Orgel in Kantaten!) Gründe, bisweilen vielleicht auch bloße Zeitnot dafür verantwortlich machen zu können. Wahrscheinlich ist aber auch die Absicht oder die Notwendigkeit, das ursprüngliche Werk vorerst nicht wiederaufzuführen, für manche Umarbeitung mitbestimmend gewesen. So hätte Bach z. B. seine ausgiebigen Transskriptionen von Violin- und anderen Konzerten in Cembalokonzerte doch wohl schwerlich angelegt, wenn er gleichzeitig die Absicht oder eine günstige Gelegenheit gehabt hätte, sie in der Originalbesetzung aufzuführen.

Solche Überlegungen leiten bereits über zur Betrachtung von Werken, deren Wiederaufführung in der vorliegenden Gestalt voraussichtlich nicht möglich war. Wie eingangs erwähnt, legt die Arbeitsökonomie, zu der der Barockkünstler gezwungen war, eine Umformung dieser Werke in eine Gestalt, die eine erneute Verwendung möglich machte, grundsätzlich nahe, und tatsächlich finden wir auch unter Bachs Kompositionen dieser Art eine besonders große Zahl für neue Gelegenheiten passend gemacht. Bisweilen ist gar keine durchgreifende Umarbeitung dazu vonnöten; schon eine kleine Namensänderung — z. B. „Fürst Ernst August lebe!“ statt „Fürst Christian lebe!“ (Kantate 208) — oder gar nur eine Änderung der Bestimmung — z. B. Trinitatisfest statt Kirchweihe (Kantate 194) ermöglicht manchmal eine neuerliche Aufführung. Meist geht es aber dabei nicht ohne umfangreiche Parodierung ab; denn erklärlicher Weise ist es in der Regel der Text, der einer Wiederholung entgegensteht, weil er das Werk zu sehr an eine inzwischen vergangene Situation bindet. Dies trifft besonders für die Mehrzahl der weltlichen Kantaten zu; doch erübrigt es sich hier, näher darauf einzugehen, weil der Sachverhalt in der einschlägigen Literatur schon ausgiebig behandelt worden ist. Dasselbe gilt aber auch für Trauungskantaten, für die Trauerode BWV 198 und für solche Kirchenkantaten, die der Weimarer Zeit entstammen und in Leipzig zum Tage ihrer ursprünglichen Bestimmung nicht mehr aufführbar waren, also Kantaten der Advents- und



Passionszeit. Diese zuletzt genannten Kantaten wurden z.T. nur geringfügig umtextiert, dafür aber um mehrere Sätze erweitert, die der neuen Bestimmung Ausdruck gaben, so daß wir sie als teilweise parodierte Neufassungen bezeichnen können. Wenn A. Scherings Deutung der Kantate 59 „Wer mich liebet“ als für den Universitätsgottesdienst geschrieben zutrifft, so ist deren Umarbeitung in die gleichnamige Kantate 74 veranlaßt durch die Absicht, das Werk der in den Leipziger Stadtkirchen gebräuchlichen Form anzugleichen. Das „Virga Jesse floruit“ aus der Urfassung des Magnificat wurde zum „Ehre sei Gott in der Höhe“ der Kantate 110 umgearbeitet, als es durch die Streichung der Weihnachtseinlagen aus dem Magnificat seinen ursprünglichen Platz verlor.

Eine zusammenfassende Betrachtung der aufgezeigten Merkmale ergibt, stark vereinfacht, etwa folgendes Bild:

Verwendbarkeit der Vorlage		Art der Umarbeitung
häufig (Instrumentalwerke, Vokalwerke mit kirchlichem Ordinariums- oder de-tempore-Charakter)	häufig	Neufassung, Transskription
	einmalig	Parodie, Transskription
einmalig (Gelegenheitswerke)	häufig	Parodie, Transskription
	einmalig	Parodie, (Transskription?)

Während wir so bei der Mehrzahl der Bachschen Umarbeitungen den Intentionen des Komponisten folgen konnten, liegen die Gründe für manche Umgestaltung oder für die Auswahl gerade dieses oder jenes Werkes noch im Dunkeln. Oft sind wir auf Vermutungen angewiesen, von denen sich manche vielleicht durch die weitere Forschung bestätigen oder widerlegen lassen. Hierfür noch einige Beispiele.

Die „Schübler - Choräle“ sind durchweg Umarbeitungen: „Wo soll ich fliehen hin?“ ist eine stark veränderte Neufassung des Orgelchorals BWV 694, die übrigen Choräle (BWV 645, 647–650) sind Transskriptionen der Kantatensätze 140/4, 93/4, 10/5, 6/3 und 137/2. Der Grund für die Auswahl dieser Kantatensätze kann schwerlich ästhetisches Ungenügen gewesen sein, auch nicht die Absicht Bachs, die Kantaten künftig nicht mehr aufzuführen; denn sie waren (außer Kantate 140 zum 27. Sonntag nach Trinitatis, der in den meisten Jahren ausfällt) alljährlich wiederverwendbar, und das Aufführungsmaterial der Kantaten 140, 93, 10 und 137 blieb bis zu Bachs Tod in dem noch heute fast vollständigen Jahrgang der Choralkantaten eingeordnet.

Die Gründe für Umarbeitung und Auswahl der Vorlage müssen also noch anderswo liegen. Zunächst wenden sich beide Werke an einen recht unterschiedlichen Hörerkreis; denn die Mehrzahl aller derjenigen Organisten,

die den Druck der Schübler-Choräle käuflich erwarben, wird Bachs Kantaten nicht näher gekannt haben (und zu ihrer Aufführung keine Gelegenheit gehabt haben) — und erst recht waren diese Kantaten ihren Gemeinden nicht bekannt. Aber auch die Unterschiede beider Gestalten in Besetzung und Form, besonders aber die vielfältige Verwendbarkeit der Choralsätze für die Orgel, die durch die Textlosigkeit noch begünstigt wird (vgl. auch die abweichende Überschrift „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ von BWV 650 gegenüber der Kantatenarie „Lobe den Herren . . .“), sicherten den Schübler-Chorälen eine von der Urform der Kantaten abweichende Stellung im gottesdienstlichen Gebrauch. Bachs Absicht, vielseitig verwendbare Kompositionen einem größeren Hörerkreis als bisher zuzuführen, dürfte hier also der wichtigste Grund zur Umarbeitung gewesen sein.

Eine reiche Fundgrube für wiederverwendete Musik aus Kirchenkantaten bieten Bachs Messen. Die Tatsache, daß hier in der Mehrzahl aller Meßsätze auf frühere Kompositionen zurückgegriffen wurde — selbst die *b*-Moll-Messe macht hiervon kaum eine Ausnahme — verleiht der Frage nach dem Grund der getroffenen Auswahl besonderes Interesse. Denn anders als etwa im Weihnachtsoratorium, für das vorzugsweise die ohnehin kaum wiederaufführbaren weltlichen Kantaten 213—215 ausgebeutet wurden, sind hier vorzugsweise Kirchenkantaten parodiert, die in ihrer ursprünglichen Form keineswegs überholt waren und z. T. sogar nachweislich wiederverwendet wurden. So erklang z. B. die Kantate 29 „Wir danken dir“, deren Eingangschor die Musik für das „Gratias“ und das „Dona nobis pacem“ der *b*-Moll-Messe hatte abgeben müssen, noch 1739 und 1749 als Ratswechselkantate. Offenbar hat hier also ähnlich wie bei den Schübler-Chorälen weder ästhetisches Ungenügen noch die Frage der Wiederaufführbarkeit der Vorlage bei deren Auswahl eine Rolle gespielt.

Für die sogenannten „kleinen“ Messen BWV 233—236 liegt die Erklärung nahe, daß sie nicht für den Leipziger Gottesdienst geschrieben wurden, also ähnlich wie die Schübler-Choräle oder die Trauermusik für Fürst Leopold mit einem völlig anderen Hörerkreis rechneten. Wenn, wie A. Schering wahrscheinlich gemacht hat (BJ 1936, S. 26ff.), der böhmische Reichsgraf Franz Anton von Sporck der Besteller war, so wären sie sogar im katholischen Gottesdienst aufgeführt worden, also in einem Rahmen, der die Vertrautheit der Hörer mit den als Vorlage verwendeten Kirchenkantaten von vornherein ausschloß. Aber selbst die evangelischen Gemeinden außerhalb Leipzigs werden bei der technischen Schwierigkeit der Bachschen Kantaten deren wenige zu hören bekommen haben. Eine Herstellung der Messen für Leipzig möchte man dagegen nicht allein aus den von Schering angeführten liturgischen Gründen, sondern auch aus dem Befund der Umarbeitung als unwahrscheinlich ablehnen.

Wie steht es aber nun mit den vier Nummern BWV 232, die die bisherige Forschung unter dem Namen der „*b*-Moll-Messe“ zusammenfaßte? Auch hier müssen wir uns um eine Erklärung der Tatsache bemühen, daß außer

einigen mutmaßlichen Köthener Konzertsätzen<sup>7</sup> und einem weltlichen Kantatensatz (BWV 215/1) ausschließlich Kirchenkantaten als Vorlagen zu den darin enthaltenen Parodien nachweisbar sind (BWV 11, 12, 29, 46, 120, 171). Daß die Missa — Nr. 1 — ursprünglich zur Feier der Erbhuldigung bei der Regierungsübernahme durch Friedrich August II. im Leipziger Gottesdienst aufgeführt wurde, ist durch A. Schering (BJ 1936, S. 1ff.) und F. Smend (Krit. Bericht II/1 der Neuen Bach-Ausgabe) glaubhaft gemacht worden. Für die erste Aufführung des Symbolum Nicenum — Nr. 2 — schlägt Smend (a. a. O.) den Festgottesdienst zur Einweihung der umgebauten Thomasschule (1732) vor, ein Anlaß, der wahrscheinlicher ist als Scherings These (a. a. O.) von einer Krakauer Krönungsmesse; doch liegt hierfür kein schlüssiger Beweis vor. Das Sanctus — Nr. 3 — scheidet als kaum veränderte Neufassung eines früheren Sanctus für unsere Betrachtung aus — bezeichnenderweise, denn dieses Werk war in Leipzig trotz seinem erheblichen Umfang mindestens zu den Hauptfesten des Kirchenjahres stets wiederverwendbar. Für den Anlaß zur Entstehung der Nr. 4 (Osanna ...) fehlt bisher jeder auch nur annähernd sichere Anhaltspunkt.

Die Tatsache, daß die Nummern 1 (Missa), 2 (Symbolum) und 4 (Osanna ...) Parodien aus Kirchenkantaten in größerer Zahl verwenden, läßt demnach mit einiger Wahrscheinlichkeit den Schluß zu, daß Bach bei der Niederschrift dieser Werke nicht an wiederholte Aufführungen innerhalb Leipzigs dachte. Das schließt nicht aus, daß es später doch gelegentlich zur Wiederholung einiger Sätze gekommen ist: Den Plan dazu scheint Bach nach allem, was uns die bisherigen Betrachtungen gelehrt haben, nicht gehabt zu haben; er hätte sonst vermutlich in geringerem Maße gerade solche Sätze parodiert, die auch in ihrer alten Gestalt weiter verwendbar waren und auch verwendet wurden (BWV 29!).

Die hier geäußerte Vermutung wird nun unterstützt durch eine weitere Beobachtung. Bach hat nämlich drei Sätze aus dem Gloria der Missa zu einer Weihnachtsmusik „Gloria in excelsis Deo“ (BWV 191) umgearbeitet. Natürlich kann, wie A. Schering vermutet (BJ 1936, S. 6, Anm. 1), ein spezielles Ereignis, vielleicht politischer Art, der Anlaß dazu gewesen sein. Liegt es aber nicht näher, das Umgekehrte zu vermuten, nämlich daß Bach die wichtigsten Sätze des zu speziellem Anlaß entstandenen Gloria BWV 232, soweit sie nicht Kirchenkantaten entstammen, in eine Gestalt bringen wollte, die ihr wiederholtes Erklingen möglich machte? Auch dies wäre dann ein Hinweis darauf, daß das Gloria mit einer einmaligen Aufführung seine ursprüngliche Aufgabe erfüllt hatte. Die Parodien traten ihre Musik wieder an die Vorlagen ab, während die Sätze „Gloria“, „Domine Deus“

<sup>7</sup> F. Smend weist im Kritischen Bericht II/1 der Neuen Bach-Ausgabe nach, daß das Gloria BWV 232 die Umarbeitung eines Köthener Konzertsatzes sei. Er erklärt die Herübernahme des Satzes damit, daß Bach ihn als Konzertsatz in Leipzig nicht haben verwenden können. Eine solche Begründung erübrigt sich jedoch angesichts der Tatsache, daß fast alle sonstigen Vorlagen zu BWV 232 in Leipzig jederzeit wiederverwendbar waren.

und „Cum Sancto Spiritu“ durch Umarbeitung zu BWV 191 für weitere Aufführungen nutzbar gemacht wurden.

Unklar bleibt, warum der Chor „Pfui dich“ aus der Markus-Passion (BWV 247/114) in das Weihnachtsoratorium übernommen und durch die Worte „Wo ist der neugeborene König der Juden“ (BWV 248/45) parodiert wurde. Wahrscheinlich war hier neben arbeitsökonomischen Erwägungen die geringe Ausdehnung des Satzes mitbestimmend.

Die Arie „Widerstehe doch der Sünde“ (BWV 54/1) wäre auch ohne ihre Übernahme in die Markus-Passion (BWV 247/53) zum 7. Sonntag nach Trinitatis jederzeit wieder verwendbar gewesen, es sei denn, daß die tiefe Lage jener für Chorton-Stimmung gedachten Kantate ihrer unveränderten Aufführung im Leipziger Kammerton hinderlich war. Oder war die Kantate 54, von der uns vermutlich nur der erste Teil überliefert ist, vielleicht schon zu Lebzeiten Bachs durch Verlust eines Manuskriptteils zum Fragment geworden (oder gar von Anfang an Fragment geblieben)?

Alle hier geäußerten Ansichten erhalten durch die Unmöglichkeit, den Vorgang der Umarbeitung in feststehende Regeln zu zwingen, nicht die Sicherheit von „Ergebnissen“, sondern nur die Wahrscheinlichkeit von „Vermutungen“, für die sich einige Gründe anführen ließen. Doch wurde in verschiedenen Fällen zu zeigen versucht, daß eine in bestimmte Richtung weisende Annahme sehr wohl geeignet ist, bestehende Hypothesen zu stützen oder zu erschüttern. Man sollte daher den Fragen der Umarbeitungen auch künftig nachgehen, um vielleicht noch manche Beobachtung hinzuzufügen oder richtigzustellen.