

Johann Sebastian Bachs „Rittergutskantaten“

BWV 30a und 212

Von Werner Neumann (Leipzig)

Zu den bedeutsamen Ereignissen des ländlichen Lebens gehörte in der Feudalzeit die Neuübernahme einer Gutsherrschaft schon deshalb, weil der Gutsherr mit weitreichender obrigkeitlicher Machtbefugnis ausgestattet war. Die fälligen Huldigungsfeierlichkeiten wurden meist mit einem dörflichen Volksfest verknüpft, bei dem auch musikalische Aufführungen größeren oder kleineren Ausmaßes ihren Platz fanden.

Aus Bachs Leipziger Schaffenszeit sind uns zwei Werke erhalten, die mit solchen Ereignissen unmittelbar zusammenhängen: die Kantaten BWV 30a und 212. Beide beziehen sich auf Rittergüter in der Umgebung Leipzigs, die erste auf das zum Amt Pegau gehörige Gut Wiederau, etwa 20 km südsüdwestlich von Leipzig entfernt, die zweite auf das 5 km südwestlich von Leipzig gelegene Gut Kleinzschocher, das jetzt zum inzwischen erweiterten Stadtgebiet gehört. Das 1705 wahrscheinlich von dem bekannten Leipziger Baumeister Johann Gregor Fuchs errichtete imposante Gutsgebäude Wiederau hat sich, wenn auch in restaurierungsbedürftigem Zustand, bis heute erhalten und dient zur Zeit kommunalen Zwecken. Vom gesamten Rittergutskomplex Kleinzschocher sind nach Zerstörungen im zweiten Weltkrieg nur Nebengebäude und ein löwenbekröntes Portal übriggeblieben, das seit 1962 eine Erinnerungstafel mit Hinweis auf Bachs Kantatenaufführung trägt.

Im umfangreichen Gelegenheitsschaffen Bachs nehmen die beiden Kantaten einen hervorragenden und markanten Platz hinsichtlich ihrer musikalischen Faktur, ihrer kulturhistorischen Aussage und ihrer Überlieferungsgeschichte ein. Ihre Neubearbeitung im Rahmen der Neuen Bach-Gesamtausgabe (Bd. I/39) bot Gelegenheit zur Neubefragung des musikalischen und archivalischen Quellenmaterials und zur Klärung einiger offener Fragen.

Quellenmäßig sind beide Werke bestens belegt, da sich neben Bachs Originalhandschriften auch die gedruckten Libretti Christian Friedrich Henricis erhalten haben, das erste in großformatigem Präsentdruckbogen, der heute dem Bachschen Partiturautograph beigeheftet ist, das zweite im Sammelband *Picanders neu herausgegebene Ernst-Scherzhaftige und Satyrische Gedichte*, Teil V, Leipzig 1751 (S. 283–287). Erfreulicherweise sind auch die in die zweite Hälfte der Leipziger Periode fallenden Aufführungsdaten überliefert: der 28. 9. 1737, belegt durch Angabe auf dem Präsentdruck, und der 30. 8. 1742, nachgewiesen in einer zeitgenössischen Chronik.

Die Vermutung, daß Bach in beiden Fällen die festlichen Aufführungen persönlich leitete, besitzt schon deshalb einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, da beide Huldigungsempfänger prominente Persönlichkeiten des Dresdner Hoflebens waren, dem Bach ja mindestens seit der Ernennung zum Hofcompositeur (19. 11. 1736) auch dienststellungsmäßig verpflichtet war. Die

Wiederau-Kantate gewinnt damit ihre Sonderstellung als erste Huldigungsleistung des Hofcompositeurs. Das am nächsten Tag (29. 9. 1737) einfallende Michaelisfest mit seinen kirchenmusikalischen Verpflichtungen braucht dem Wiederau-Unternehmen nicht hinderlich gewesen zu sein, zumal sich ja Bach notfalls im Kantordienst vertreten lassen konnte, wie es anderweitig belegt ist (vgl. Dok II, 383).

Als Akteure der beiden ländlichen Exkursionen wird man sich Mitglieder des studentischen Collegium musicum vorstellen dürfen. Wenn auch der erste Termin gerade in den Zeitraum fällt, der uns als Interimszeit in Bachs Leitung (August 1737 bis September 1739) bekannt ist, so dürften doch schon auf Grund des freundschaftlichen Verhältnisses zum Nachfolger C. G. Gerlach für solche Sonderunternehmen Bachs auch weiterhin einzelne Mitglieder des studentischen Klangkörpers zur Verfügung gestanden haben.¹

Obwohl vom gleichen Dichter stammend und auf gleichartige Ereignisse zielend, sind die beiden Kantaten von größtmöglichem Gegensatz in ihrem geistigen Habitus, in ihrer musikalischen Formensprache, ihrem Aufführungsapparat, ihrer künstlerischen Grundtendenz. Am meisten aber unterscheiden sie sich in ihrer Überlieferungsgeschichte und ihrem musikpraktischen Nachleben. Denn während die Kleinzschocher-Kantate als „Bauernkantate“ schon längst zum beliebten Repertoirestück des Konzertlebens und zum bevorzugten Untersuchungsobjekt der Bachästhetik gehört, ist die Wiederau-Kantate bisher praktisch ungenutzt geblieben – eine Folge des kuriosen Editionsschicksals, das sie innerhalb der alten Bach-Ausgabe erfahren hat. Obwohl sie quellenmäßig durch Partiturautograph und Originalstimmensatz in eindeutiger Weise überliefert ist, hat man ihr keine eigene Ausgabe zugebilligt, sondern sie zu einer unselbständigen Variante der kirchlichen Parodiefassung BWV 30 („Freue dich, erlöste Schar“) degradiert. Diese uns heute unverständlich erscheinende Entscheidung des erfahrenen und verdienten Editors Wilhelm Rust in BG V/1 stimmt indes mit seiner in BG XX/2 (S. XI) geäußerten Ansicht überein, „dass Bach unter der Last seiner vielen Berufsgeschäfte Compositionen für besondere Gelegenheiten gleich mit der Absicht concipirte, sie späterhin zu Kirchenmusiken umzuarbeiten, wenn sich der geeignete Text dazu fand. Bis dahin dienten sie ihm, gleich einem bildenden Künstler, als Cartons oder Modelle in vorübergehendem Probestoffe.“²

Auf Grund dieser verhängnisvollen Fehleinschätzung³ ist uns der „vorübergehende Probestoff“ der weltlichen Werkfassung als Ganzes vorenthalten worden. Denn anlässlich der Edition von BWV 30 in BG V/1 hat Rust ledig-

¹ Vgl. W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*; in BJ 1960, S. 5–27.

² Vgl. hierzu W. Neumann, *Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens*; in: BJ 1965, S. 81–83.

³ Sie findet sich in ähnlicher Form auch bei Spitta (II, S. 454): „Das meiste aus den weltlichen Cantaten hat er hernach ohne durchgreifende Umarbeitung für Kirchenmusiken verbraucht, wo es sich denn vollständig an seinem Platze zeigt. Daraus folgt, daß es in der Originalgestalt nicht ganz zweckentsprechend gewesen sein kann.“

lich im Anhang die weltlichen Rezitativvarianten (Satz 2, 4, 6, 8, 10, 12) und die in der Kirchenkantate unberücksichtigte Arie (Satz 11) mitgeteilt, von den übrigen Sätzen jedoch nur die Texte wiedergegeben. Zweiunddreißig Jahre später hat dann Paul Graf Waldersee im Anhang von BG XXXIV wenigstens den vollständigen Vokalpart mit unterlegtem Continuo bekanntgemacht, aber für den Orchesterpart weiterhin nur auf die Veröffentlichung der Kirchenkantate in BG V/1 verwiesen. Eine vokal-instrumentale Zusammenschau des Werkganzen war damit praktisch unmöglich gemacht, sie wäre aber auch auf dieser Editionsbasis gar nicht legitim gewesen; denn zu einer Kombination des weltlichen Vokalparts mit dem kirchlichen Instrumentalpart bietet der Quellenbefund keine Handhabe. Bach hat nämlich sowohl für die weltliche Fassung BWV 30a als auch für die spätere kirchliche Fassung BWV 30 eigenständige Partituren angelegt (BB *Mus. ms. autogr. Bach P 43* und *P 44*) und durch eingreifende Zubereitung des ursprünglichen Stimmensatzes (BB *Mus. ms. autogr. Bach St 31*) mittels Streichungen, Tekturen und Nachträgen diesen für die Zweitfassung verwendbar gemacht.⁴

Aus der mangelhaften Trennung des überlieferten Quellenmaterials in Richtung der beiden Werkfassungen⁵ ergaben sich beträchtliche Editionsfehler Rusts, deren verhängnisvollster die Übernahme des Bläserchors (Tromba I, II, III, Timpani) aus der weltlichen in die kirchliche Fassung ist. Denn aus dem Quellenmaterial resultiert eindeutig, daß die große Festbesetzung von Bach nur der weltlichen Huldigungskantate (BWV 30a) zugedacht war, so daß sich die Johannistagskantate (BWV 30) entgegen dem bisherigen Gebrauch mit der schlichteren und der Kirchenjahrsituation besser entsprechenden Klangform begnügen muß.⁶

Als *Dramma per musica* mit instrumental-vokaler Großbesetzung und allegorischer Rollentheatralik (Zeit, Glück, Elster, Schicksal) reiht sich die Wiederau-Kantate in die Gruppe repräsentativer Huldigungsmusiken höfischer oder akademischer Bestimmung ein (BWV 205, 205a, 206, 207, 207a, 213, 214, 215, 249a, 249b). Ihr musikalischer Aufbau zeigt konventionellen Zuschnitt, ihre Ausdruckshaltung ist vom zeitüblichen Barockpathos bestimmt, ihr Textinhalt ist auf den Gemeinplätzen zeitgenössischer Huldigungsposie angesiedelt. Aufführungsort der klangüppigen Kantate dürfte der mit Plastikern Balt-

⁴ Vgl. die genaueren Darstellungen des Umgestaltungsprozesses im Kritischen Bericht zu NBA I/39.

⁵ Begünstigend in diesem Sinne wirkte die bibliothekarische Benennung und literarische Zitierung des gemeinsamen Stimmensatzes stets nur mit dem kirchlichen Titel „Freue dich, erlöste Schar“, da die ursprünglichen Vokalstimmen durch die der Parodiefassung ausgetauscht sind.

⁶ Bachs eindeutige Besetzungsangabe auf dem Partiturnumschlag von BWV 30 lautet: *4 Voci | 2 Travers. | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | e | Continuo*; dagegen hat C. P. E. Bach später eigenmächtig zugefügt: *e se piace a 3 Trombe e Tamburi* (dies offenbar nach Einsicht in die weltliche Werkfassung). In gleiche Richtung weist seine Angabe auf dem Originalstimmensatz: *2 Trombe | Tamburi | ad libitum*, womit hier die drei von W. F. Bach nachgefertigten (nicht authentischen) Stimmen gemeint sind.

hasar Permosers (1651–1732) kunstvoll ausgestattete Schloßpark gewesen sein,⁷ wo auch der vom Dichter heranbemühte Elsterfluß seine Rolle am wirkungsvollsten zu spielen vermochte.

Die Parodiefrage stellt sich nicht nur in Hinblick auf die erwähnte Weiterverwendung als Kirchenkantate (BWV 30), sondern vor allem auch hinsichtlich der Herkunft einzelner Sätze aus früheren Werken. Daß die Tenorarie „So wie ich die Tropfen zolle“ (Satz 11) Parodiepartner in den Sopranarien „Großer Gönner, dein Vergnügen“ (BWV 210, Satz 8) und „Großer Fleming, alles Wissen“ (BWV 210a, Satz 8) hat, ist seit langem bekannt, ohne daß die Abhängigkeitsrichtung eindeutig geklärt wurde. Obwohl die Wiederau-Kantate, entgegen Arnold Scherings Ansicht (BJ 1933, S. 54–55), wesentlich früher als die zwei anderen Kantaten zu datieren ist, verrät die Bachsche Niederschrift der Tenorarie, daß nicht eine direkte, sondern eine indirekte Parodiebeziehung mittels einer gemeinsamen, unbekanntenen Frühform vorliegt.⁸ Die Annahme, daß letzten Endes ein polonäsenartiger Suitensatz den Ausgangspunkt für die Bachsche Arienkomposition gebildet hat, gewinnt angesichts der tanzmäßigen Melodiestructur einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit. Er wäre etwa in seinen beiden Symmetriehälften aus den Arienaktakten 19–24 und 39–44, denen bezeichnenderweise die beiden Texthälften zugeordnet sind, leicht zu rekonstruieren:

- | | | | |
|---|--|---|--|
| a | So wie ich die Tropfen zolle,
daß mein Wiedrau grünen solle,
so fügt auch euern Segen bei. | b | Pfleget sorgsam Frucht und Samen,
zeigt, daß euch Hennicks Namen
ein ganz besonders Kleinod sei. |
|---|--|---|--|

⁷ Dies allerdings nicht das Verdienst Hennicks, sondern der Vorbesitzer des Rittergutes. Fünf der „1724“ signierten Figuren (Venus Anadyomene und Vier Jahreszeiten) wurden nach 1926 dem Dresdner Zwinger eingefügt, wo sie auch die Zerstörungen des zweiten Weltkrieges glücklicherweise überstanden haben (Mitteilung des Instituts für Denkmalpflege, Dresden).

⁸ Vgl. die näheren Begründungen im Kritischen Bericht zu NBA I/40, S. 54–58.

Eine Beziehung dieser Melodie könnte auch zu jener *Aria tempo di Polonaise* bestanden haben, die zu einer *Abend-Music bey Antritt des 1725sten Jahres* für den Leipziger Gouverneur Joachim Friedrich Graf von Flemming gehört und im Sammelband *Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil I, Leipzig 1727 (S. 34–37) veröffentlicht ist (Wiedergabe textlich normalisiert):

Großer Flemming, dein Vergnügen
müsse nie sein Ende sehn!
Was die Sehnsucht kann begehren,
was das Schicksal kann bescheren,
wird dir von sich selbst geschehn.

Die prosodische Parallelität zu der Arie BWV 210a, Satz 8, ist offensichtlich:

Großer Flemming, alles Wissen
findet Schutz bei deinen Füßen,
du stehest denen Künsten bei.
Aber unter denen allen
liebt dein gnädiges Gefallen
ein angenehme Melodei.

Wenn man sich die erste Verszeile („Großer Flemming, dein Vergnügen“) wiederholt denkt – dies wird durch die Zweitaktrepetition geradezu herausgefordert –, erhält man eine ideale Paßform der Textunterlage.

Auch für andere Sätze der Wiederau-Kantate hat man nach potentiellen Parodiebezügen Ausschau gehalten. So hat Friedrich Smend (*Job. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten V*, 1948) erstmals auf die formale Entsprechung der Arien BWV 30a, Satz 7, und BWV Anh. 11, Satz 9, aufmerksam gemacht und eine diesbezügliche Vorlageabhängigkeit daraus abgeleitet:

Ich will dich halten
und mit dir walten,
wie man ein Auge zärtlich hält.

Ich habe dein Erhöhen,
dein Heil und Wohlergehen
auf Marmorsäulen aufgestellt.

Ich will ihn hegen,
ich will ihn pflegen
und seiner Seele freundlich tun.

Mein Auge soll ihn leiten,
mein Arm soll vor ihn streiten,
auf meinen Händen soll er ruhn.

Angeichts der in der zweiten Strophe ausgeprägten Doppelzeilenparallelität, die zu der Zweitaktrepetition der Hauptthemen besser paßt, und der günstigeren Melodielage der Textworte „Händen“ und „ruhn“, ist man geneigt, mit Smend die zweite Arie als Vorlage der ersten für möglich zu halten, doch scheidet diese Hypothese am Quellenbefund. Bachs Niederschrift der Arie BWV 30a, Satz 7, läßt nämlich Korrekturreichtum und dispositionelle Unsicherheit erkennen, die im Widerspruch zu der vollkommenen, sich gleichsam selbst unterlegenden Paßform der Parodiedichtung stehen und eher auf eine Eigenvertonung des Textes schließen lassen. Die auffällige Zwillingsähnlich-

keit der Dichtung ließe sich dann einfach als unmotivierte Schablonenarbeit Picanders deuten, oder aber als von Bach zwar bestellten, aber schließlich nicht verwerteten Parodietext. Für den von Smend herangezogenen Parodiepartner („Ich will ihn hegen“) läßt sich aber, wie später zu zeigen sein wird, eine viel überzeugendere Abhängigkeitsbeziehung knüpfen (vgl. S. 89).

Auch für die Altarie, Satz 5, hat Smend (a.a.O., S. 8, und in *Bach-Gedenkschrift Zürich 1950*, S. 44) mit der gleichen Methode prosodischer Kongruierung einen Vorlagepartner zu finden geglaubt, und zwar in Satz 1 der Thomaschul-Kantate (BWV Anh. 18), also jenem Satz, den André Pirro (*L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris 1907, S. 348–350) mit einleuchtender Argumentation schon als Vorlage für den Eröffnungschor des Himmelfahrts-Oratoriums (BWV 11) in Anspruch genommen hatte. Inzwischen hat Alfred Dürr (*Hans Albrecht in Memoriam*, Kassel 1962, S. 121–126) auf Grund eingehender Analyse des Wort-Ton-Verhältnisses in den beiden Parodiewärttern Smends Hypothese zurückweisen können.

Schließlich hat Smend (MfV, 1952, S. 144–152) mit derselben Methode glaubhaft zu machen versucht, daß die Sätze 1 und 5 unserer Kantate (bzw. ihrer Parodiefassung BWV 30) später von Bach in die Trauungskantate BWV 195 übernommen worden sind, indem sie den Sätzen 8 und 6 des nur textlich belegten zweiten Teils einer Frühfassung als Vorlage dienten. Als Stütze dieser These gilt ihm einerseits die ideale Paßform der Texte, die sich „auf die Tonsätze aus der Wiederau-Musik in vollkommener Weise singen lassen, ohne daß an den Notenlinien auch nur das Geringste verändert werden müßte“, und andererseits die Tatsache, daß „auch der Instrumentalpart der beiden Sätze in reizender Weise sinnvoll wird, wenn er mit dem Wortlaut der Trauungsstücke in Verbindung kommt“. Natürlich ist mit allen solchen auf prosodische Ähnlichkeit gegründeten Parodievermutungen die kompositorische Realität dieser Werkbeziehungen letztlich nicht nachzuweisen.

Der überlieferte Präsentdruck der Wiederau-Kantate gibt uns neben dem Aufführungsdatum einige weitere Aufschlüsse über die Entstehungsgeschichte des Werkes. Im Titelblatt wird uns der Huldigungsempfänger vorgestellt als *Johann Christian von Hennicke, Erb-Lehn- und Gerichts-Herr auf Wiederau, Ibro Königl. Majestät in Pohlen und Cburfürstl. Durchl. zu Sachsen Hochbetrauter würcklicher Gebeime Rath, Staats-Minister und Vice-Cammer-Präsident, wie auch Cammer-Director des Stifts zu Naumburg u. Zeitz, etc.*

Es handelt sich um den am 13. 6. 1681 in Halle geborenen und schließlich am 8. 6. 1752 in Wiederau verstorbenen Höfling, der aus einfachsten Sozialverhältnissen stammend, sich über verschiedene Lakaienposten allmählich in höhere Staatsämter emporgearbeitet und durch nützliche Hilfeleistungen die Gunst des Dresdener Hofes gesichert hatte. 1728 war er vom Kaiser geadelt worden, 1734 war er zum Vizekammerpräsident und Kammerdirektor der Stifte Naumburg, Merseburg und Zeitz und 1737 zum Wirklichen Geheimen Rat und Konferenzminister ernannt worden. Später folgte die Erhebung in den Freiherrenstand (1741) und schließlich in den Reichsgrafenstand (1745). Im März 1738 bestellte er bei der Leipziger Universität im kurfürstlichen Auf-

trage eine Huldigungsmusik für den bevorstehenden Besuch der Monarchenfamilie zur Leipziger Ostermesse – ein Auftrag, der zur Librettodichtung Gottscheds und (gewiß nicht ohne Zutun Hennickes) zur Kantatenkomposition Bachs „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden“ (BWV Anh. 13) führte, die schließlich am 28. 4. 1738 mit großem Pomp aufgeführt wurde, wie die Leipziger Stadtchronik Salomo Riemers zu berichten weiß: *Abends um 9. Ubr aber brachten die auf hiesiger Universitet Studirende eine schöne Nacht Musique mit vielen Wachs Fackeln, unter Trompeten und Paucken schöne Nacht Musique mit vielen Wachs Fackeln, unter Trompeten und Paucken von dem Herrn CapellMeister Job. Sebastian Bachen componiret und aufgeführt wurde.* Kein Wunder, daß Bach nach solchem Erfolg das von der Universität angewiesene Honorar von 58 Talern in der Quittung vom 5. 5. selbstbewußt aufteilen konnte in 50 *rtbl. vor mich, und 8 rtbl. vor die StadPfeifer.* Es kann als sicher gelten, daß diese späte Dienstleistung Bachs für die Universität noch ganz im Einflußbereich der ein Halbjahr früher dargebrachten Wiederau-Huldigung stand. Ob Bach über die hofdienstlichen Verbindungen hinaus mit Henricke auch persönliche Beziehungen pflegte, entzieht sich unserer Kenntnis. Möglicherweise ist ihm der einflußreiche Höfling für sein Verhältnis zum Dresdner Hof von Nutzen gewesen. Wenn aber die Charakterisierung Hennickes in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* (11. Bd., 1880) der Wahrheit entspricht, dürfte dem Hofcompositeur aus dieser Bekanntschaft wenig Gewinn in menschlicher Hinsicht erwachsen sein. Es heißt dort: „Obgleich weder an Geist noch Charakter hervorragend, vielmehr eine gemeine Natur, aber durch Geschick, Schlaueit, Gewissenlosigkeit zu Allem brauchbar, schwang er sich, namentlich als Günstling und Werkzeug Brühl's, immer mehr empor.“

Jedenfalls wird man bei der Einschätzung der Bachschen Huldigungsmusiken nicht dem Irrtum verfallen dürfen, deren künstlerischen Wert in Relation zu dem zwischen Komponist und Adressat bestehenden Sympathiegrad zu setzen; denn die Wiederau-Kantate ist eine der schönsten und imposantesten Profankantaten Bachs. Überhaupt dürfte die Initiative zu Gelegenheitsmusiken häufig nicht vom Komponisten, sondern vom Dichter ausgegangen sein. In unserem Falle zeichnet als Gratulant neben Johann Siegemund Beiche, Kammerkommissar und Amtmann,⁹ und Christian Schilling, Amtsvorsteher (später auch Bürgermeister) im zuständigen Amtsbereich Pegau,¹⁰ bemerkenswerterweise auch der Librettist Christian Friedrich Henrici, der acht Jahre später dem zum Reichsgrafen avancierten Henricke abermals eine poetische Huldigung darbrachte (*Picanders neu herausgegebene Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil V, Leipzig 1751, S. 350).

⁹ Er hatte am 23. 6. 1732 bei der Taufe des Bachsohnes Johann Christoph Friedrich Pate gestanden.

¹⁰ Die Identifizierung mit Johann Christian Schilling, Pastor in Stöntzsch und Werben (Dok II, 402), beruht auf einem Irrtum.

Daß Picander auch für die Bauernkantate als Initiator (oder wenigstens Mitinitiator) angesehen werden muß, ergibt sich aus der Tatsache, daß ihm „im Jahre 1740 die Kreyß-Land-Steuer- auch Stadt-Tranck-Steuer-Einnahme zu Leipzig, und die Wein-Inspection ertheilet ward, bey welchem allen die Poesie ihm nicht wenig beförderlich gewesen“ (H. J. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. XXVIII, 1741), während der Huldigungsempfänger als Kreishauptmann zugleich Vorsteher der „Land-, Trank-, Pfennig- und Quatember-Steuer“ (Leipziger Adreßkalender 1736 und 1746) und damit Picanders unmittelbarer Vorgesetzter war, dem gegenüber aus diesem Anlaß eine poetische Ergebnheitsbezeugung opportun erscheinen mußte.

Freilich ist nicht auszuschließen, daß Bach durch persönliche Kontakte mit dem Huldigungsempfänger den Auftrag zur Schaffung des Werkes selbst erhielt. Denn Carl Heinrich von Dieskau (geb. 30. 8. 1706, gest. 16. 5. 1782), dem diese Huldigung galt, war als Sproß eines uralten einflußreichen Adelsgeschlechts, mit dem Stammsitz in Dieskau bei Halle, ebenfalls ein am Dresdner Hofe hochgeschätzter und häufig zu Sonderdiensten auserwählter Kammerherr,¹¹ der auch mit Hennicke nicht nur in hofdienstlicher, sondern auch persönlicher Beziehung stand, wie eine spätere Patenschaft Hennickes im Dieskauschen Hause (16. 5. 1745) bezeugt. Vielleicht kam auf diese Weise sogar der spezielle Auftrag zur Schaffung einer lustigen Huldigungsmusik dörflichen Charakters zustande, da sich gerade am Dresdner Hofe solche burleske Stücke großer Beliebtheit erfreuten; z. B. veranstaltete man im Juni 1725 anlässlich einer Hochzeitsfeier im Schloß Pillnitz „Bauerndivertissements, bei denen die Künstler in Bauernkleidern fungierten“.¹²

Da sich ein aufschlußgebender Präsentdruck des Textes, wie er für BWV 30a vorliegt, nicht erhalten hat und der spätere Textabdruck im Sammelband *Picanders neu herausgegebene Ernst-Scherzhaft und Satyrische Gedichte*, Teil V, Leipzig 1751 (S. 283–287) nur die Überschrift *Auf eine Huldigung. Cantate en burlesque* sowie im Text die Orts- und Personennamen nur in Initialkürzung bietet, wären wir über Ort, Zeit und nähere Umstände der Kantatenaufführung schlecht orientiert, wenn uns nicht eine schon von Spitta¹³ genutzte Lokalchronik zu Hilfe käme. Der damalige Pfarrer von Großzschocher, M. Heinrich Engelbert Schwartze (1704–1767), hat uns in seinem 1744 in Leipzig erschienenen Büchlein *Historische Nachlese Zu denen Geschichten der Stadt Leipzig, Sonderlich der umliegenden Gegend und Landschaft*¹⁴... ausführlich über Gutsherrschaften, Adelsgeschlechter, kirchliches und schulisches

¹¹ Unter anderem durfte er Friedrich August II. im Jahre 1734 auf seiner Reise nach Polen zur Königskrönung begleiten.

¹² Nach M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 1861/62, II, S. 158 f.

¹³ II, S. 656.

¹⁴ Durch Auswertung weiteren Aktenmaterials aus dem Staatsarchiv Leipzig und dem Archiv der Nikolaikirche Leipzig konnte zusätzliches lokalgeschichtliches Detail beigebracht werden.

Leben, soziale Verhältnisse und denkwürdige Ereignisse „des Leipzigerischen und Merseburgischen Creyses“ berichtet und damit auch den zeitgeschichtlichen Hintergrund der Bauernkantate gezeichnet.

Das Rittergut Kleinzschocher, das von 1740 bis 1742 von der verwitweten Frau Christiana Sybilla Dieskau geb. von Vitzthum-Eckstädt, der Mutter unseres Kammerherrn, geleitet wurde, war nach deren Tode (2. 5. 1742), ebenso wie schon vorher die Rittergüter Cospuden und Knauthain, auf dem Erbwege in den Besitz des Sohnes gelangt. Die fällige Erbhuldigung wurde zusammen mit dem 36. Geburtstag (30. 8.) des Kammerherrn zu einem großen Doppelfest ausgestaltet, bei dem auch Bachs Bauernkantate ihren Platz fand. Es ist durchaus anzunehmen, daß sich der Komponist an diesem Festtage selbst auf den Weg nach dem übrigens landschaftlich reizvollen Dorf Kleinzschocher im Südwesten Leipzigs gemacht hat, um seiner originellen Komposition zur rechten Wirkung zu verhelfen. Seine korrekturreiche, konzeptartige Partiturniederschrift (BB *Mus. ms. autogr. Bach P 167*) hätte er überdies wohl kaum in eine andere Hand geben können.

Ganz im Gegensatz zur repräsentativen Großbesetzung der Wiederau-Kantate, bedurfte Bach in Kleinzschocher nur einer kleinen Musikantenschar, die sich aus dem studentischen Collegium musicum rekrutiert haben mag, da neuere Forschungen erwiesen haben, daß Bach die Leitung dieses akademischen Klangkörpers offenbar bis in jene Jahre innehatte.¹⁵ Die Verlebendigung der musikalischen Huldigungsburleske mittels Kostümierung, Gestik und szenischer Ausdeutung darf ebenso angenommen werden wie die Realisierung der musikalischen Aufforderung, zum Schluß gemeinsam „in unsere alte Schenke zu waten“, zumal der Chronist zu berichten weiß, daß die dem Gutshof zugeordnete Dorfschenke *Der graue Wolf* gerade in jenem Jahr gründlich renoviert worden war.

Zu den bedauerlichen Merkwürdigkeiten der genannten Chronik gehört nun aber, daß ihr Verfasser zwar weitschweifig über allerhand Ereignisse und Festlichkeiten aus den Gutsherrschaftsbereichen berichtet und insbesondere anlässlich der vorjährigen Gutsübernahme durch Frau Christiana Sybilla (5. 7. 1741) eine umfangreiche und detaillierte Darstellung des Festgeschehens einschließlich der musikalischen Ausgestaltung gibt, daß er aber ausgerechnet das uns interessierende Ereignis des 30. 8. 1742 mit der kurzen Bemerkung abtut, daß „bey eingetretener Nacht ein schönes Feuerwerck“ gezündet wurde, „dergleichen wohl in hiesigen Gegenden auf dem Lande niemahls gesehen worden“.¹⁶ Dieses für die Bachhistorik enttäuschende Versäumnis ist so auffallend, daß man nach Gründen suchen muß, die dies verständlich machen. Ein Aktenband des Nikolai-Archivs schafft hier Aufklärung. Der Chronist war nämlich gerade um diese Zeit¹⁷ durch Entscheid des Dresdner Hofes und

¹⁵ Vgl. BJ 1960, S. 10.

¹⁶ A.a.O., S. 231.

¹⁷ Akten vom 8. und 9. 8. 1742.

nachziehende Verfügung des Leipziger Superintendenten Deyling infolge skandalöser Verfehlungen¹⁸ für ein Vierteljahr von seinem Amt als Großzschocherscher Pfarrer suspendiert worden, so daß er wohl kaum das Huldigungsfest im nachbarlichen Rittergut Kleinzschocher persönlich miterlebt hat – sehr zum Schaden der Bachgeschichte, die sonst wohl zu dem interessantesten zeitgenössischen Aufführungsbericht eines Bachschen Werkes gekommen wäre.

Die Foppereien des Eingangsduetts („Der Pfarr' mag immer büse tun“) bestrafen natürlich ohnehin nicht ihn, sondern seinen Kollegen M. Johann Gottlieb Erlemann (1698–1774), der seit 1726 das Pastorenamt in Kleinzschocher innehatte. Auch sonst können wir einige der durch die Dichtung apostrophierten Personen identifizieren. Der im letzten Rezitativ aufgeforderte „Herr Ludwig“ ist der Advokat Gottlieb Christoph Ludwig, der laut Gutsakten „in Vollmacht Ihrer Excellenz des Hochwohlgebobrnren Herrns, Herrn Carl Heinrichs von Dieskau“ die notariellen Geschäfte erledigte. Der mitaufgeforderte Steuer-Reviser muß einer von den drei bzw. vier Creyß-Steuer-Revisoren gewesen sein, die in den Leipziger Adreßkalendern 1736 und 1746 namentlich aufgeführt werden. Der in den Sätzen 5 und 6 aufs Korn genommene Schösser

Der Herr ist gut: Allein der Schösser,
das ist ein Schwefelsmann,

. . .

Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm
mit uns armen Bauersleuten üm!

. . .

war der in Dieskau Diensten auch in Knauthain arbeitende Johann Wilhelm Müller (1699–1773), *Königl. Majest. in Poblen und Churfl. Durchl. zu Sachsen wohlbestallter Steuer Procurator und berühmter Rechts-Consulent in Leipzig*, wohnhaft am Ranstädter Tor. Über die üblichen Machtbefugnisse hinausgehend, oblagen ihm in der Gutsherrschaft Kleinzschocher als Gerichtsdirektor auch alle wichtigen Justizakte (Prozesse, Kontrakte, Pfändungen, Hinterlassenschaftsregelungen u. a.).¹⁹

Unter den von Picander eingeflochtenen Anspielungen auf Angelegenheiten des Steuerwesens bedürfen zwei fiskalische Fachausdrücke besonderer Erläuterung. Ein „neu Schock“ (Satz 5), „welches dasiger Orten sonderlich in Straß-Geldern gewöhnlich ist, beträget 60 gute Groschen, oder 2 Rthlr. 12 Groschen“ (H. J. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. XXXV, 1743). Der Ausdruck „caducke Schocke“ (Satz 10) bedeutet – wohl in Ableitung vom lateinischen Adjektiv

¹⁸ Auf Grund von Beschwerden der Bevölkerung waren ihm in einer umfangreichen Anzeigeschrift u. a. unwürdige Amtsführung, Schuldenmacherei, Trunksucht, Unterschlagung und zweifelhafte Frauengeschichten zur Last gelegt worden.

¹⁹ Sein 1728 in Knauthain geborener Sohn Carl Wilhelm hat später als verdienstvoller Bürgermeister Leipzigs Berühmtheit erlangt.

caducus (hinfällig) – „in Sachsen die Schocke der Grundsteuer, die auf jetzt ganz wüsten, unangebauten Flecken baften, und also nicht mehr entrichtet werden können“.²⁰

Besondere Aktualität erzielt Picanders Libretto aber durch Bezugnahme auf konkrete Begebenheiten des Gutslebens. Satz 5 („... wenn man den Finger kaum ins kalte Wasser steckt“) dürfte auf die Bestrafung eines Gutsangehörigen wegen unerlaubten Fischens im nahen Elsterfluß anspielen. Satz 9 zielt mit den Versen

Ist unser Dorf nicht gut genug
 letzt bei der Werbung durchgekrochen?

auf eine glimpflich abgelaufene Zwangsrekrutierung, bei der der Gutsherr „zu der am 31. May und 13. Aug. angestellten doppelten Auslosung der jungen Mannschaft im Leipzigschen Creyße als Commissarius ernennet“ worden war und „dieselbe in dem Amt-Hause zu Leipzig reguliren helfen“ mußte, was ihm offenbar so gut gelang, daß laut Chronik am 1. Termin nur ein Bauernbursche und am 2. Termin sogar niemand aus Zschocher einrücken mußte.

Die „alte Weise“ mit dem Text „Gib, Schöne, viel Söhne“ (Satz 18) enthüllt ihren Sinn erst durch des Chronisten Mitteilung, daß die „bobe Familie ... in ihrer sonst hochbeglückten 9. jährigen Ehe nur mit 5. noch lebenden Fräulein Töchtern geseegnet“ war und daß „das sehnliche Seuffzen ihrer Unterthanen ... wegen eines jungen Hrn. und Erben noch nicht erhöret worden“ ist. Erst am 16. 5. 1745 konnte für den lang erwarteten Sohn ein Jubeltauffest mit repräsentativer, vom sächsischen Herrscherpaar angeführter und auch Minister Hennicke einschließender Patenliste veranstaltet werden, doch starb der „Erbfolger“ schon am 20. 3. 1748.

Der originellen Librettodichtung Picanders, dem leider schon nach acht Verszeilen der obersächsische Bauernmundartatem ausgeht, hat Bach eine ebenso originelle Musik beigegeben, die in seinem Gesamtschaffen nicht ihresgleichen hat. Der Kontrast zu der Wiederau-Kantate kann nicht größer gedacht werden: Statt thematischer Entwicklung – melodische Reihung, statt Erfindung – Zitat, statt kompositorischer Kunstfertigkeit – satztechnische Primitivität, statt großformaler Weitung – kleinflächige Vielfalt.²¹

Dies buntschillernde Werkmosaik, das uns heute als Kuriosität amüsiert, besaß natürlich für den damaligen Hörer eine ganz andere Aktualität, da er die Möglichkeit zur inhaltlichen Apperzeption der aus dem umgangsmäßig vertrauten Volksmusikgut stammenden Melodiezitate hatte. Schon die sieben-teilig zusammengeflückte Potpourri-Ouvertüre muß bei allen Anwesenden ein

²⁰ F. B. Weber, *Allgemeines deutsches terminologisches ökonomisches Lexikon und Idioticon*, Leipzig 1838.

²¹ Dies natürlich unter Beiseitelassung der zwei großen Dacapo-Arien (Satz 14 und 20), die als Ausblicke in die städtische Welt dem burlesken Werk als Kontrast dienen.

entdeckerfreudiges Schmunzeln ausgelöst haben, das sich im weiteren Verlauf der zitatreichen Sätze gewiß zu hellem Lachen gesteigert hat.

Bachforschung und Volksliedkunde haben bisher wenig dazu getan, um auch uns solchen heiteren Werkgenusses teilhaftig werden zu lassen. Man hat sich im wesentlichen mit Spittas (II, S. 658) richtiger Erkenntnis des Tanzcharakters der Sätze 2, 4, 6, 12, 22, 24 zufriedengegeben, ohne die textinhaltlichen oder lokalsituationsmäßigen Beziehungen weiter zu verfolgen.²²

Nur für das „Zehntausend-Dukaten-Lied“ (Satz 16) konnte Spitta die Brücke zu einem alten französischen Jagdlied schlagen, das in einer von Graf Sporcks Hausdichter Gottfried Benjamin Hancke 1724 besorgten Umdichtung zu einem Lieblingslied des Grafen geworden war.²³ Auch daß die eigenartige Instrumentierung des Liedes mit Horn auf Sporcks Vorliebe für das von ihm aus Frankreich importierte Waldhorn anspielt, hat Spitta schon erkannt. Aber die Beziehungen dieser Sporck-Reminiszenzen zum Hause Dieskau bleiben nach wie vor ungeklärt. Ebenso wüßte man gern, ob das berühmte „Folie d'Espagne“-Thema der Sarabandenarie (Satz 8) hier etwa mit lokalgezieltem Effekt (vielleicht als Lieblingsmelodie des Kammerherrn) kompositorisch eingesetzt wurde.

Daß Bach diesmal mit einem besonders starken Musikinteresse des Huldigungsempfängers zu rechnen hatte, ergibt sich schon daraus, daß dieser von 1748 an in den Dresdner Hof- und Staatskalendern sowohl als „Directeur des Plaisirs“ als auch als „Director der Königl. Capell- und Cammer-Music“ geführt wird.

Wenig überzeugend ist Spittas (II, S. 660–661) Versuch, die zwei Instrumentalzitaten des Satzes 3, unter Umkehrung der Reihenfolge und Versetzung auf gleiche Tonalitätsebene, zu einer einheitlichen Melodie zusammenzufügen



und sie zu dem Quodlibethema der Goldberg-Variationen (BWV 988) in Beziehung zu setzen, für das der Bachschüler Johann Christian Kittel (nach einer Notiz Georg Poelchaus auf seinem Exemplar der Originalausgabe der Klavierübung IV, später BB)²⁴ den Text „Ich bin so lang nicht bei dir gewest“

²² Die in den Sätzen 4, 6, 12 zutage tretenden polnischen Einflüsse (Polonaise, Mazurka) resultieren zweifellos aus den politisch gegebenen Kulturbeziehungen der Hofhaltungen Dresden-Warschau; vgl. Alicja Simon, *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*, Zürich 1916.

²³ Vgl. hierzu die weiteren Darlegungen und Musikbeispiele P. Nettls in Mf VI, 1953, S. 326.

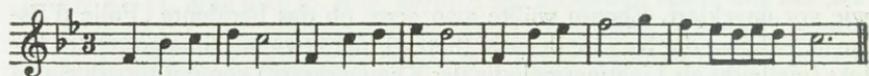
²⁴ Das Poelchau-Exemplar ist offenbar verschollen, da die beiden Exemplare des heutigen BB-Bestands Am.B. 83 und DMS 224676 Rara (dieses jetzt Staatsbibliothek Berlin-Dahlem) weder ihrer Provenienz noch ihrem äußeren Zustand nach in Frage stehen und

überliefert hat (laut Spitta II, S. 654, Anm. 103):²⁵



Da sich jedoch dieser aufsteigende Melodiezug in zahlreichen weiteren Volksweisen wiederfindet,²⁶ bleibt es durchaus möglich, daß Bach ein anderes Liedzitat im Sinne hatte.

Das Thema der großen Sopranarie (Satz 14) konnte Paul Nettl (a.a.O., S. 326) als „galantes Vokabular der Zeit“ überzeugend nachweisen. Es findet sich, neben anderen Vorkommnissen, als „Menuet“ in Gregorio Lambranzis „*Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul*“, Nürnberg 1716, in folgender Gestalt:

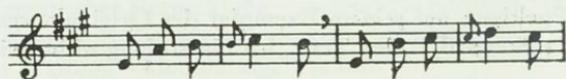


Merkwürdigerweise hat man aber an diese Arie die Parodiefraße noch niemals gestellt, obwohl sie durch ihren Schönschriftcharakter nicht weniger parodieverdächtig ist als ihr Baßarien-Partner (Satz 20), für den die Herkunft aus Satz 7 der Kantate BWV 201 seit langem erwiesen ist. Schon der Text läßt deutlich mehrere Merkmale einer behelfsmäßig angepaßten Zweitausfertigung erkennen.

Klein-Zschocher müsse
so zart und süße
wie lauter Mandelkerne sein.

In unsere Gemeine
zieh heute ganz alleine
der Überfluß des Segens ein.

Bachs doppeltaktig angelegte Kopfthematik



da K. Soldans Mitteilung im 1937 datierten Vorwort seiner Urtextausgabe von Klavierübung IV (E.P. Nr. 4462), daß es sich um *Anm.B.* 83 handle, dessen letztes Blatt in Verlust geraten sei, wohl auf einem Irrtum beruht.

²⁵ Vgl. hierzu Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, Bd. 2, Leipzig 1893, Nr. 1045, 1046, 1008a, und F. M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Bd. 1, Leipzig 1886, S. 147.

²⁶ Das Deutsche Volksliedarchiv Freiburg i. Br. (W. Suppan) hat dankenswerterweise diese Ansicht voll bestätigt und u. a. auch auf Erk-Böhme, Bd. 1, Nr. 156b II („Es war einmal ein Müllerin“), aufmerksam gemacht.

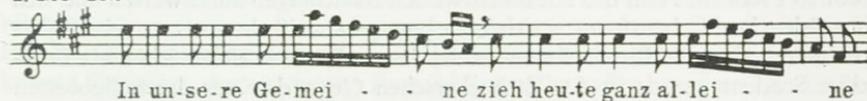
fordert für das erste Zeilenpaar eine textliche Parallelität, die hier in dem einzügigen Textverlauf mit dem Verlegenheitsreim „müsse – süße“ und der unmotivierten Zäsur nicht gegeben ist.

Ähnliches gilt für das zweite Zeilenpaar, das wiederum in einzügiger Form und mit dem Flickwort „alleine“ (als erzwungenem Reimpartner zu „Gemeine“) nichts von der Viertaktentsprechung der Bachschen Vertonung widerspiegelt:

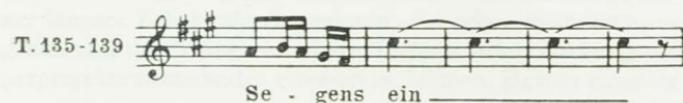
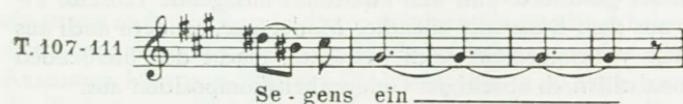
T. 97-104



T. 125-132



Weiterhin erscheint die zweimalige lange Haltenote im Mittelteil textinhaltlich wenig motiviert:



(dazu auch einmal instrumental T. 116-121^a)

Als vollwertiger Textpartner bietet sich dagegen jene Arie an, deren bisherige Inanspruchnahme für eine Parodiebeziehung zu Satz 7 der Wiederau-Kantate mit wichtigen Gründen in Zweifel gezogen werden konnte (vgl. S. 81): die von der „Landes-Fürsehung“ gesungene Arie „Ich will ihn hegen“ aus der verschollenen Namenstagskantate (3. 8. 1732) „Es lebe der König, der Vater im Lande“ (BWV Anh. 11). Bei dieser – bereits auf S. 80 wiedergegebenen – Arie ist die inhaltliche und formale Gleichgewichtigkeit der Zeilenpaare (mit den vollwertigen Endreimen „hegen – pflegen“ und „leiten – streiten“) gegeben, und die lange Haltenote erhält nun ihre Motivation durch das Textwort „ruhn“. Die musikalisch verschollene Arie „Ich will ihn hegen“ darf also mit großer Wahrscheinlichkeit als Vorlage für die Arie „Kleinzschocher müsse“ angesehen werden, während der bisher angenommene Parodiebezug zu Satz 7 der Wiederau-Kantate als hinfällig betrachtet werden muß.

Unsere Darlegungen wollen deutlich machen, daß in Bachs originellster Kantatenschöpfung offenbar noch manches in kompositorischer und folkloristischer

Richtung zu entdecken bleibt. Dagegen wird die sozialkritische Ergiebigkeit des burliesken Stückes offenbar erheblich überschätzt. Wenn auch einige mokante Seitenhiebe auf exponierte Persönlichkeiten der Kleinzschocherschen Feudalherrschaft fallen, so ist doch nicht zu verkennen, daß das Bauernstück weder von noch für Bauern gespielt wurde, sondern als Belustigungsstück dem exklusiven Gutsherrschaftskreis diente, der die Foppereien wohl nicht als ernsthafte Kritik, sondern als witzige Bestätigung eigener Machtbefugnis entgegengenommen hat. Der wendige und adelshörige Gelegenheitspoet Picander wäre auch wohl kaum der Mann für eine aggressive Sozialkritik gewesen. Indem er aber in seiner Dichtung nicht, wie allgemein üblich, die Tölpelhaftigkeit des Bauernstandes als Amüsierziel setzt, sondern mit Mieke und ihrem Liebsten ein junges Bauernpaar in die Szene stellt, dem das Herz auf dem rechten Fleck sitzt und das mit lebensweisen Ratschlägen aufzuwarten und sich in städtischen Lebensformen sicher zu bewegen weiß, bezeugt er seine Sympathie mit dem ländlichen Lebenskreis, dessen Reize er sicher schon als Leipziger Student gerade in der Zschocherschen Gegend, einer der beliebtesten Ausflugs- und studentischen Vergnügungsstätten des Leipziger Kreises, aus eigener Anschauung und in lebendigem Umgang mit der dörflichen Bevölkerung kennengelernt hatte.

Daß Bach nun dieses geschickte und ihm zweifellos zusagende Libretto Picanders nicht nur aus dem Reservoir höfischer Modetänze, sondern auch aus dem ursprünglichen Volksmusikgut reich bestückte, macht den bleibenden Wert dieser personalstilistisch abseitigen Gelegenheitskomposition aus.