

Melodiezitate und Mehrtextigkeit in der Bauernkantate und in den Goldbergvariationen

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Nach dem nur teilweise nachprüfbareren Zeugnis des Bach-Schülers Johann Christian Kittel sind im Quodlibet der Goldberg-Variationen BWV 988 zwei Volksliedmelodien verarbeitet; in der Bauernkantate finden bzw. verbergen sich Zitate in noch nicht endgültig festgestelltem Ausmaß. Das einschlägige Vergleichsmaterial hat seit dem 19. Jahrhundert kaum einen Zuwachs erlebt, und das Absinken und spurlose Verschwinden so vieler Volkstraditionen seit dem 18. Jahrhundert gibt wenig Anlaß zur Hoffnung auf Neuentdeckungen. An diesem, der Bach-Forschung seit langem geläufigen Tatbestand läßt sich vorerst kaum etwas ändern. Dennoch braucht die Reflexion über Bachs Zitierverfahren nicht völlig zu stagnieren.

Schon Philipp Spitta hatte bei der Analyse der Bauernkantate einen gangbaren Weg aufzeigen können: Zwar beschränkte er sich – ein kleiner, jedoch bezeichnender Zug seines Bach-Bildes – vornehm auf eine Umschreibung des Befundes;¹ ohne Zweifel wußte er jedoch – möglicherweise auf Grund von Erkundigungen bei Forschern wie Franz Magnus Böhme oder Ludwig Erk –, was im ersten Rezitativ der Bauernkantate mit dem nach den Worten „Ich kenne dich schon, du Bärenhäuter, du willst hernach nur immer weiter“ eintretenden Instrumentalzitat gemeint war. Der Hörer sollte in Gedanken den seit dem 17. Jahrhundert geläufigen Gassenhauertext des sogenannten „Großvatertanzes“ oder „Kehraus“ einsetzen: „Mit mir und dir ins Federbett, mit mir und dir ins Stroh, da sticht dich keine Feder net (nicht), da beißt dich auch kein Floh.“²

Weder Spitta noch Spätere haben konsequent versucht, nach dem vorstehenden Muster andere sinnvolle Verbindungen zwischen vertontem Text und wortlosem Zitat in der Bauernkantate zu suchen. Infolgedessen blieben bis heute einige Fragen offen, deren vollständige oder partielle Beantwortung auch ohne Beiziehung neuen Materials und ohne spezielle Untersuchungen auf dem zugegebenermaßen schwierigen Terrain der Volkslied- und Volkstanzforschung längst möglich gewesen wäre. Unwidersprochen blieben folgende Behauptungen, mit denen zugleich der bisherige Stand der Forschung charakterisiert ist:

1. Das Instrumentalzitat am Schluß des ersten Rezitativs der Bauernkantate (nach: „Ach! unser Herr schilt nicht; er weiß so gut als wir und auch wohl

¹ Spitta II, S. 660.

² Textwiedergabe nach F. M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886, Bd. I, S. 184f. Böhme beruft sich auf Jugenderinnerungen des aus Ronneburg stammenden, in Danzig und später in Leipzig tätigen Gottfried Taubert, die dieser in seinem Lehrbuch *Rechtschaffener Tanzmeister* (Leipzig 1717) anführen soll; die Fundstelle ist leider nicht angegeben.

besser, wie schön ein bißchen Dahlen schmeckt“) könnte mit dem von Kittel zum Quodlibet der Goldberg-Variationen überlieferten Text unterlegt werden („Ich bin so lang nicht bei dir g'west, ruck her, ruck her, ruck her“); daß dieses Zitat gleicher Herkunft wie das vorhergehende sei, also auch dem „Großvaterntanz“ entstamme, ist unbewiesen bzw. unwahrscheinlich. Die Versuche von Spitta, Böhme und anderen, eine solche Verbindung herzustellen, halten genauerer Prüfung nicht stand.³

2. Ein Grund für das Zitieren der Melodie Folie d'Espagne in der Arie „Unser trefflicher lieber Kammerherr“ ist nicht zu erkennen; möglicherweise handelte es sich um eine Lieblingsmelodie des Kammerherrn Karl Heinrich von Dieskau.⁴

3. Die Melodie der Arie „Es nehme zehntausend Dukaten“ weist wie die Verwendung des (Jagd)horns auf die Sphäre des Grafen Franz Anton von Sporck; Beziehungen zwischen Sporck und Dieskau sind unbekannt bzw. unerforscht.⁵

4. Die Texte zu den Liedzitaten im Quodlibet der Goldberg-Variationen hat Kittel korrekt überliefert; es liegt kein Anlaß vor, von dieser Tradition abzuweichen.

Die folgenden Überlegungen stellen den Versuch dar, in unterschiedlicher Weise die vorstehenden Behauptungen zu entkräften bzw. in Frage zu stellen und zugleich Züge „einer leichten und schertzhafte[n] Denkart“⁶ in Bachs Spätschaffen zu umschreiben.

I

Die Möglichkeit einer gleichen Abkunft beider Instrumentalzitrate im ersten Rezitativ der Bauernkantate wird weiter unten zu erörtern sein (siehe Abschnitt IV). Die vorgeschlagene Textierung des zweiten Zitats wirkt neben dem pointierten ersten Text schwächlich; will man nicht annehmen, Bach habe jenes lediglich der Ausgewogenheit und besseren Schlußwirkung wegen angebracht, so wird man sich dem Gedanken nicht verschließen können, das Zitat könnte auch auf einen weniger neutralen Text zielen, etwa in der Art des im Vogtland überlieferten „rutsch nei' der Magd ihr Federbett, rutsch hi, rutsch her“ (usw.).⁷

³ Vgl. Spitta II, S. 660; Böhme, a.a.O., Bd. II, Nr. 355; BJ 1972, S. 87f. (W. Neumann).

⁴ BJ 1972, a.a.O.

⁵ BJ 1972, a.a.O.; Mf VI, 1953, S. 327–329 (P. Nettel); P. Nettel, *Volks- und volkstümliche Musik bei Bach*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich*, Bd. 25, 1962, S. 391–396.

⁶ Nach dem Nekrolog; vgl. Dok III, Nr. 666.

⁷ Vgl. H. Dunger, *Rundas und Reimsprüche aus dem Vogtlande*, Plauen 1876, S. XXXVIII.

II

In der Sopranarie „Unser trefflicher lieber Kammerherr“ tritt das dick aufgegragene Lob des Textes in einen seltsamen Kontrast zur klagenden Melodik der Singstimme. Die Entdeckung, daß in diesen Satz mit der Folie d'Espagne die berühmteste aller Sarabandenmelodien verwoben ist, gelang Philipp Spitta, freilich erst nach Abschluß seiner Bach-Biographie.⁸ In der Hauptsache wird die Melodie unverändert zitiert, gelegentlich aber auch variiert, jedoch in einer Weise, die keine höheren Ansprüche stellt und somit auch nicht als das eigentliche Anliegen des Satzes gelten kann. Ein Verzicht auf jegliche Variation wäre andererseits etwas ungewöhnlich, da die Melodie Folie d'Espagne ja eines der dankbarsten Modelle abgab (und von Corelli und Vivaldi bis zu Carl Philipp Emanuel Bach auch entsprechend benutzt worden ist).

Beliebtheit und Verschleiß lagen auch im 18. Jahrhundert dicht beieinander und führten oft genug zu unverhoffter Ambivalenz. Die Folie d'Espagne bildet hierin keine Ausnahme.

Christian Heinrich Postel ordnete sie in seinem Operntext „Thalestris“ (Hamburg 1690) dem Auftritt des Narren zu,⁹ Reinhard Keiser zitierte sie in der Potpourri-Ouvertüre seiner Oper „Der lächerliche Prinz Jodelet“ (Hamburg 1726) in offensichtlich parodistischer Absicht.¹⁰ Johann Mattheson¹¹ nannte dagegen 1727 „die alte Folie d'Espagne eine der schönsten Melodien in der Welt“ und hielt sie nur nicht für eine Darbietung in der Kirche geeignet, „weil sie so schrecklich gemein und abgenützt worden“.

„Gemein und abgenützt worden“ war die Melodie hauptsächlich durch zahlreiche französische und deutsche Textunterlegungen, die, wie das um 1695 von Erdmann Neumeister gedichtete „Du strenge Flavia“, teilweise bis zum Gasenhauer abgesunken waren. Entsprechend urteilte schon 1725 Gottsched in seinen „Vernünftigen Tadeln“ über Neumeisters Dichtung „Das beste ist, daß sie auf die Melodey der Folie d'Espagne gemacht ist, welches so viel als die Spanische Thorheit heißet . . .“¹² Mattheson im „Vollkommenen Ka-

⁸ In seinem Aufsatz über Sperontes' „Singende Muse an der Pleiße“, in: VfMw I, 1885; Wiederabdruck in: Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 177 ff., I. cit. S. 233–235. Als Marginalie zu der von Spitta mit viel Spürsinn und einem entwerfenden Aufwand an Gelehrsamkeit betriebenen Lüftung des Geheimnisses um das Pseudonym Sperontes sei hier der Hinweis erlaubt, daß große Teile des mühsam geführten Indizienbeweises entbehrlich gewesen wären, hätte Spitta statt der irreführenden Notiz im *Universal-Lexikon* von 1743 jene Leipziger Zeitungsanzeige vom Oktober 1742 (S. 644) zu Gesicht bekommen, die den 2. Teil der „Singenden Muse“ anbot, „bey dem Verfasser selbst, Job. Siegmund Scholzen, am Barfüßner-Pförtgen in des Tischler Engelbarts Hause“.

⁹ M. Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1902, Bd. I, S. 366 f.

¹⁰ Vgl. *Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung*, Bd. XVIII, Leipzig 1892, S. 3.

¹¹ *Der neue Göttingische Aber Viel schlechter, als Die alten lacedämonischen, urteilende EPHORUS*, . . . Hamburg 1727, S. 102.

¹² Spitta (vgl. Fußnote 8), a.a.O., S. 76–78 bzw. 234 f.

pellmeister“ (1739)¹³ war gegenteiliger Ansicht: „*Sie [die bekannten Folies d'Espagne] sind aber nichts weniger, als Thorheiten, im Ernst gesagt. Denn es ist wahrlich mehr gutes in solcher alten Melodie, deren Ausdehnung nur eine kleine Quart begreift, als in allen Mobren-Tüntzen, die jemahls erfunden seyn mögen.*“

Daß eine solche „alte Weise“ mit nachträglich unterlegtem Text die Billigung der nach 1730 auftretenden Generation neuerungssüchtiger Lieder- und Odenkomponisten gefunden haben könnte, ist nicht anzunehmen, wengleich die hier exerzierte Variante des Parodieverfahrens kaum modifiziert auch noch weite Bereiche von Sperontes' „Singender Muse“ bestimmt. Johann Friedrich Gräfe jedenfalls glaubte sich veranlaßt, bereits zu Beginn seiner Odenveröffentlichungen für klare Fronten zu sorgen. So tadelte er¹⁴ 1737 den „*schlechten Geschmack unserer Landsleute*“ auf dem Gebiete des Liedgesanges und appellierte an deren Einsicht: „*Ein jeder wird die Wahrheit erkennen, der sich nur erinnern will, wie oftmahls er in seinem Leben die so elenden als bekann-ten Arien: Du strenge Flavia; Ihr Sternen hört, und dergleichen elende Sachen hat rühmen, mit Vergnügen absingen und spielen gehöret. Es ist zu verwundern, wie dieses fäde und abgeschmackte Zeug auch zu unsern Zeiten noch immer Liebhaber gefunden . . .*“

Inwieweit solche Urteile mit dem keineswegs ungebrochenen Verhältnis Bachs zur Gattung Lied¹⁵ koinzidieren, mag dahingestellt bleiben; ignorieren konnte er sie keineswegs. Daß sie ihm verborgen geblieben sein könnten, ist nach Lage der Dinge wenig wahrscheinlich. Wenn er also in der Huldigungskantate für den Kammerherrn von Dieskau den Sopran die „Trefflichkeit“ des Gefeierten preisen ließ, dieses Loblied jedoch mit einer derart traditionsbelasteten Melodie wie der Folie d'Espagne koppelte, mußte er zumindest gewärtig sein, daß sich bei der Mehrzahl seiner Zuhörer Assoziationen einstellten, die geeignet waren, die Aussage des Textes zu unterhöhlen oder ins Gegenteil zu verkehren. Huldigungen und Schmeicheleien trafen nicht immer und überall auf willige Ohren; wenn eine schon lange über Gebühr strapazierte „alte Weise“ signalisierte, daß zum Lobe eines adligen Herrn nur wieder „die alte Leier“ angestimmt werden würde, so lag dies mit jenem auf einer Linie.

Unterstellt man, daß Bach sich über die Unvermeidlichkeit eines solchen Nebeneffekts im klaren war, so liegt die Vermutung nahe, er habe diesem nicht nur nicht aus dem Wege zu gehen getrachtet, sondern vielmehr mit Absicht darauf gezielt. Entsprechend wäre auch der landläufig mit der Folie-d'-Espagne-Melodie verbundene, bereits oben erwähnte Text Erdmann Neumei-

¹³ S. 230.

¹⁴ *Samlung verschiedener und auserlesener ODEN . . .*, I. Theil, „Erste Vorrede“, datiert „Halle den 15 May 1737.“ (zit. nach der 3. Aufl. Halle 1743).

¹⁵ Vgl. Dok II, S. 287 f., sowie M. Seiffert, *Die Sperontes-Lieder: „Ich bin nun wie ich bin“ – „Ihr Schönen höret an“ und Seb. Bach*, in: *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag*, Braunschweig 1939, S. 66 ff.

sters in die Überlegungen einzubeziehen. Zwar handelt es sich bei diesem um ein „verliebttes Stoßgebet“ (Gottsched 1725), doch geben die zweite bis vierte Zeile – bei zunehmender Annäherung an den Einsatz der Singstimme – einen mehr als eigenartigen Kontrapunkt zum Text Picanders ab. Aus der Perspektive des Hörers ergäbe sich somit als Ablauf:

(Ritornell; gedachter Text:)	(Gesungener Text:)
Du strenge Flavia	Unser trefflicher
Ist kein Erbarmen da?	Lieber Kammerherr
Soll noch dein Herze Stein?	Ist ein kumpabler Mann,
Die Seele Felsen sein? . . . ¹⁶	Den niemand tadeln kann.

Daß hier eine – allenfalls versteckte – Gesellschaftskritik beabsichtigt sein könnte, ist wenig wahrscheinlich. Die merkwürdig „traurige Weise“ des Soprans und das Zitat der Folie d’Espagne bleiben dessenungeachtet Bestandteile einer Komposition mit doppeltem Boden. Das geflissentliche Variieren der Folie-Melodie in den Streichern ist demzufolge Camouflage.

III

Das an die G-Dur-Arie „Es nehme zehntausend Dukaten“ anknüpfende Sopranrezitativ, $\frac{6}{8}$ -Taktmaß und Melodiezug des Vorangegangenen aufnehmend, jedoch mit einem dissonierenden cis im Continuo sich gleichsam davon distanzierend, beginnt mit der Behauptung „Das klingt zu liederlich, es sind so hübsche Leute da . . .“

„Hübsch“ ist hier, entsprechend dem Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts, als gebildet, fein gesittet, wohlgezogen aufzufassen, „liederlich“ je nach dem Zusammenhang in Abstufungen von sorglos und leichtsinnig bis zu ausschweifend und einem unordentlichen, von Genußsucht beherrschten Leben ergeben.¹⁷ In der letztgenannten Bedeutung war es Bestandteil jener – auch Bach tangierenden – Kontroverse um das Schulprogramm des Freiburger Rektors Johann Gottlieb Biedermann vom 12. Mai 1749, in dem das lateinische „musice vivere“ mit „liederlich leben“ übersetzt worden war.¹⁸

Weder dem Text noch der Melodie der „Dukaten-Arie“ ist auf den ersten Blick zu entnehmen, weshalb sie nachträglich als „liederlich“ bezeichnet werden. Nach bis heute gültigem Konsensus geht die Melodie auf altes Liedgut

¹⁶ Menantes (Chr. F. Hunold), *Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg 1722, S. 171ff. Vgl. Spitta, a.a.O. (vgl. Fußnote 8), S. 77f. bzw. 234f.

¹⁷ Vgl. Müller-Fraureuth, *Obersächsisches Wörterbuch*, Reprint Leipzig 1968; J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4/2 und 6, Leipzig 1877 und 1885; P. Fischer, *Goethe-Wortschatz*, Leipzig 1929.

¹⁸ Vgl. Dok I, S. 122, 125f., Dok II, S. 461ff., sowie H. Banning, *Johann Friedrich Doles. Leben und Werke*, Leipzig 1939, S. 25ff.

zurück, das der böhmische Graf Franz Anton von Sporck (1662–1738) als Jagdlied („Pour aller à la chasse“) in Frankreich kennengelernt und in seine Heimat verpflanzt hatte. Eine von Gottfried Benjamin Hancke besorgte deutsche Fassung wurde bei einem Jagdvergnügen auf einer der Sporckschen Besitzungen am 30. Oktober 1723 in Anwesenheit des Kaisers durch den gräflichen Jägerchor vorgetragen und erlangte so rasch Popularität, daß Bach sie schon 1742 gleichsam als Volkslied behandeln konnte.¹⁹

Mit der Verbindung zum Jagdgenre hat es, wie schon Spitta glaubhaft machen konnte, ohne Zweifel seine Richtigkeit, denn Picanders Text gibt für die Heranziehung eines Horns („*Corne de Chasse*“ [sic]) keine Veranlassung. Daß die bei Bach auftretende rustikale Melodiefassung und das komplizierter gebaute „Pour aller à la chasse“ bzw. „Auf, auf, auf, auf zum Jagen“ im Grunde genommen nur in einer Anzahl charakteristischer Wendungen übereinstimmen, scheint weder Spitta noch die ihm folgenden Autoren sonderlich belastet zu haben.

Als sicher kann gelten, daß Bach durch seine spätestens zwischen 1724 und 1727 angeknüpften Verbindungen zu Graf Sporck²⁰ Zugang zu jenem Jagdlied gehabt hat. Der Versuch freilich, in Melodie und Instrumentation der „Dukaten-Arie“ eine versteckte Beziehung zwischen der Dieskau-Huldigung von 1742 und dem Mäzenatentum des 1738 verstorbenen Grafen Sporck zu entdecken, dürfte wenig Aussicht auf Erfolg haben. Indessen führen folgende Beobachtungen und Überlegungen weiter.

a) Die Melodiefassung ist offensichtlich durch mündliche Tradition „zurechtgesungen“ worden; Bach benutzte diese „Gassenhauerfassung“, stellte jedoch durch die Heranziehung des Jagdhorns den Konnex zur ursprünglichen Abkunft wieder her, gleichsam, als wollte er sagen „Ich wuste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte . . .“²¹

b) Zur Gassenhauerweise gehört ein entsprechender Text; welcher gemeint sein könnte, bleibt nicht zweifelhaft, wenn man sich in Picanders Versen neben dem verräterischen Vokabular nur einmal den Hiatus zwischen der maßlosen Übertreibung in der ersten bis zweiten Zeile und dem Understatement in der dritten bis vierten Zeile vergegenwärtigt.

In Analogie zu dem oben im Abschnitt II Dargestellten ist also für die „Dukaten-Arie“ folgender Ablauf zu postulieren:²²

¹⁹ Spitta II, S. 659f.; H. Benedikt, *F. A. Graf von Sporck*, Wien 1923, S. 92, 111, 262f., 382, 437; G. Burkert, *Gottfried Benjamin Hancke. Ein schlesischer Spät-Barockdichter*, Diss., Breslau 1933, S. 18f. Vgl. außerdem Fußnote 5.

²⁰ Vgl. Dok III, S. 638.

²¹ Vgl. Dok II, S. 219.

²² Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, Bd. 3, 2. Aufl., Leipzig 1925, S. 205f., 310f., Friedländer, a.a.O. (vgl. Fußnote 9), Bd. II, S. 75, und J. Müller-Blattau, in: *Musica* 22, 1968, S. 116f., sind der Wahrheit sehr nahegekommen. Keiner von ihnen gelangte zu der Feststellung, daß Picanders Text eine Parodie nach dem Gassenhauer sein muß.

(Gedachter Text:)

Was helfen mir tausend Dukaten,
Wenn sie versoffen sind? . . .

(Gesungener Text:)

Es nehme zehntausend Dukaten
Der Kammerherr alle Tag ein.
Er trink ein (!) gutes Gläschen Wein
Und laß es ihm bekommen sein, Da Capo

Von hier aus wird sofort verständlich, warum Bach im folgenden Rezitativ die Melodiewendung der zweiten Zeile für das indignierte „Das klingt zu liederlich“ wählt: Nicht auf die Geldeinnahme wird gezielt, sondern auf das Vertrinken.

Daß der Text des genannten Gassenhauers sowie dessen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Melodie nicht vor 1742 zu belegen sind, kann den geschilderten Zusammenhang nicht ernstlich in Frage stellen. Ein Hinweis auf Text und Melodie ist zwar erst 1757 zu finden,²³ als die jahrhundertealte Praxis, beliebte Zecherlieder mittels geistlicher Umdichtungen aus dem Verkehr zu ziehen,²⁴ sich auch dieses Gassenhauers bemächtigte, doch spricht dieses Indiz erst recht für eine starke und sicherlich weit vor 1742 zurückreichende Verbreitung. In späterer Zeit scheint der Text sich mit einer anderen, nicht weniger populären Melodie vergesellschaftet zu haben, und so sieht man nicht ohne Ironie auf einer 1786 in Erfurt entstandenen Abschrift von Carl Philipp Emanuel Bachs 1752 komponierten Variationen über „Ich schlief, da träumte mir“ den Titel „XV Variationes über die Cantonette Was helfen mir tausend Ducaten etc.“²⁵

Gleich der im Abschnitt II charakterisierten Sopranarie hat auch die „Dukaten-Arie“ mehrere Ebenen aufzuweisen:

- a) „offizieller“ Huldigungstext Picanders
- b) Gassenhauertext mit gegenteiliger Aussage
- c) Jagdgenre, verkörpert durch das „Cor de chasse“, als Camouflage und zugleich als Rückkopplung an den Ursprung der Melodie.^{25a}

Der bei Erk-Böhme mitgeteilte Text ist – ausgenommen die beiden ersten Zeilen – möglicherweise jünger als die Bauernkantate.

²³ *Geistliche Lieder und Gesänge, aufgesetzt von Franz Siegfried Gottlieb Fischer, pastor junior zu Össelse und Ingelheim, Hildesheim 1757.* Das zwölfte Lied ist dort überschrieben „Mel: Was helfen mir tausend Dukaten Wenn sie versoffen sind oder: Befiehl du deine Wege oder: Von Gott will ich nicht lassen.“ Nachweis und Zitat bei Friedlaender, a.a.O., Bd. II, S. 316.

²⁴ Vgl. M. Steidel, *Die Zecher- und Schlemmerlieder im deutschen Volksliede bis zum Dreißigjährigen Kriege*, Diss., Karlsruhe 1914, S. 97f.

²⁵ Vgl. BJ 1938, S. 112, sowie Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriften-sammlung*, Diss., Göttingen 1973, S. 166. Der Schreiber der Handschrift, Georg Heinrich Kluge, wohl ein Schüler J. C. Kittels, war 1786 Schüler des Erfurter Ratsgymnasiums und wurde später Organist der Kaufmannskirche in Erfurt.

^{25a} Genaugenommen handelt es sich hier nochmals um zwei Schichten: Zum „seriösen“ Jagdgenre tritt die Assoziation an Trinkgelage, bei denen sich „lustige Sauff-Liedlein“ gern mit „dem Gethöne der Wald-Hörner“ verbanden. Eine entsprechende Schilderung bei Taubert (vgl. Fußnote 2), a.a.O., S. 271.

Im Unterschied zur Sopranarie erscheinen gedachter und gesungener Text nicht sukzessiv, sondern simultan, auch wird der gedachte Text nicht durch eine separate Melodie vertreten. Um so mehr entzieht sich das Zusammenreffen von a) und b) dem Zufall: Textdichter und Komponist müssen hier engstens und mit Vorsatz zusammengearbeitet haben. Das Ergebnis ist wiederum eine Komposition mit doppeltem Boden, die vielleicht nicht gesellschaftskritisch gemeint war, aber doch so verstanden werden konnte.

Vorsätzliches und gemeinschaftliches Handeln von Textdichter und Komponist sind auch für das nachfolgende „Gib Schöne, viel Söhne“ anzunehmen.²⁶ Ob es sich dort tatsächlich um ein Wiegen- oder Kinderlied handelt und allein eine Anspielung auf die fünf Töchter des Hauses Dieskau und den noch immer ausbleibenden männlichen Erben beabsichtigt war, läßt sich so lange nicht sagen, wie der zugehörige (ursprüngliche oder vielleicht derb-volkstümlich zurechtgesungene?)²⁷ Text dieser Weise nicht zu ermitteln ist. Erst mit dessen Hilfe ließe sich auch der Grund für die nochmalige Verwendung des Horns herausfinden; im Augenblick drängt sich der Gedanke an eine drastische Anspielung auf, vergleichbar Figaros „il resto non dico“.²⁸

Neben der Forderung nach einer sinnvollen Verbindung zwischen gesungenem Text und gedachtem Zitat ist als Prämisse für das unter II und III Gesagte eine Erkenntnis anzusehen, die sich vor allem an choralbezogenen Kompositionen aus mehreren Jahrhunderten gewinnen ließ und die von Reinhold Hammerstein so formuliert worden ist: „Auch die Weise allein evoziert den Text. Damit . . . kann sie Mehrtextigkeit stiften.“²⁹

Inwieweit dies auf das Quodlibet der Goldberg-Variationen zutrifft und ob dort etwa eine „Mehrtextigkeit ohne Worte“ (Hammerstein)³⁰ vorliegt, bleibt im folgenden zu untersuchen.

IV

Ausgangspunkt für alle Überlegungen um die Liedweisen im Quodlibet der Goldberg-Variationen ist die erstmals wohl von Bitter³¹ veröffentlichte Notiz in dem einst in der Sammlung Georg Poelchus befindlichen Exemplar des

²⁶ Nicht länger als Zufall gelten kann, daß der Huldigungstext „Dein Wachstum sei feste“ ausgerechnet mit der Musik von „Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz“ (BWV 201/7) kombiniert worden ist und „Deines Herzens Trefflichkeit“ an die Stelle von „Wenn der Ton zu mühsam klingt“ getreten ist.

²⁷ Zur Geschichte unterdrückter Volkliedtexte vgl. *Handbuch des Volksliedes, Bd. I: Die Gattungen des Volksliedes*, hrsg. von R. W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan, München 1973.

²⁸ Vgl. H. Abert, *W. A. Mozart*, 7. Aufl., Leipzig 1956, Bd. II, S. 291 f.

²⁹ R. Hammerstein, *Über das gleichzeitige Erklängen mehrerer Texte. Zur Geschichte mehrtextiger Komposition unter besonderer Berücksichtigung J. S. Bachs*, in: AfMw 27, 1970, S. 257–286, I. cit. S. 274. In Hammersteins Darlegungen bleiben die weltlichen Werke unberücksichtigt.

³⁰ A.a.O., S. 281.

³¹ C. H. Bitter, *J. S. Bach*, Berlin 1865, Bd. II, S. 267 f.

Originaldruckes. Ein noch nicht identifizierter Schreiber nennt dort unter Berufung auf eine mündliche Mitteilung des Bach-Schülers Johann Christian Kittel die Anfänge von „zwey ehemaligen Volksgesängen“, die Bach im Quodlibet zitierte: „Ich bin so lange nicht bey dir gewesen, Ruck her, Ruck her etc.“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben etc.“

Neuerlicher Untersuchung dieser Notiz³² verdanken wir die Erkenntnis, daß die am Schluß der Notiz befindliche Vervollständigung der Texte, die gleichfalls auf die Kittel-Tradition zurückzugehen schien, von der Hand Siegfried Wilhelm Dehns, des einstigen Kustos der Berliner Musiksammlung, stammt. Die Herkunft seiner Informationen teilt Dehn nicht mit, die Eintragung ist vermutlich nach 1841 erfolgt.

Über Text und Weise von „Kraut und Rüben“ können wir uns verhältnismäßig kurz fassen. Die Weise ist offenkundig eine Variante der weitverbreiteten Bergamasca und in dieser oder jener Fassung an ganz verschiedenen Stellen nachweisbar.³³ So etwa in einem „Bergamasca“ überschriebenen Satz in Girolamo Frescobaldis „Fiori musicali“ von 1635, die Bach seit 1714 auch in Abschrift besaß; in einem Variationswerk Dietrich Buxtehudes, überliefert mit dem offensichtlich verderbten Titel „Partite diverse una Aria d'Inventione detta la Capriciosa“;³⁴ mit „süddeutschem“ Text versehen („Kraut und Rüben fressen meine Buben . . .“) als Zitat auch in Valentin Rathgebers „Augsburger Tafelkonfekt“.³⁵ „Als deutsches Volkslied oder besser als deutscher Gassenhauer“³⁶ wurde „Kraut und Rüben“ noch im vierten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Thüringen gesungen.³⁷

Schwieriger ist eine Deutung der anderen, zu Beginn des Quodlibets zitierten Melodie. Schon die Notizen des sich auf Kittel berufenden Unbekannten sowie Dehns differieren in einem nicht unwichtigen Punkt: Die älteste Mitteilung gibt als Textinzipit „Ich bin so lange nicht bey dir gewesen“, während Dehn die Silbenzahl auf „Ich bin so lang nicht bei dir g'west“ reduziert und so eine glatte Textunterlegung überhaupt erst ermöglicht. Daß die längere Fassung als die korrekte gelten kann, hat Koßmann³⁸ wahrscheinlich gemacht: Er fand in Christian Reuters „Schelmuffsky“ (1697) eine zwar nach Venedig

³² Durch Chr. Wolff im Krit. Bericht zu NBA V/2 (im Druck). Das im BJ 1972, S. 87f., noch als vermißt bezeichnete Exemplar ist – vermutlich zwischen 1919 und 1927 – von der BB als Dublette abgegeben worden und in die Sammlung Hirsch gelangt. Mit dieser befindet es sich jetzt in der British Library, London.

³³ Näheres bei P. Nettel, Volks- und volkstümliche Musik bei Bach (vgl. Fußnote 5).

³⁴ Königliche Bibliothek Kopenhagen, *Familien Ryge's Slægtsbog*; vgl. D. Buxtehude, *Klaverværker*, hrsg. von E. Bangert, København/Leipzig 1942, S. 88ff. Bangert kennt die Melodie als „altes Erntelied“ in Dänemark.

³⁵ *Reichsdenkmale des Erbes Deutscher Musik*, Bd. I/19, hrsg. von H. J. Moser, Mainz 1942, Nr. II/7, T. 292 ff.

³⁶ P. Nettel, in: ZfMw V, 1922/23, S. 294 f.

³⁷ Erk-Böhme (vgl. Fußnote 22), Bd. II, S. 787 f.

³⁸ ZfMw VIII, 1925/26, S. 295 f.

verlegte, jedoch deutlich auf thüringisch-sächsische Grundlagen weisende Schilderung eines grandiosen musikalischen Galimathias, bei dem 99 Trommelschläger mit „Trommeten“ eine Sarabande boten, 98 Schalmeipfeifer den Totentanz anstimmten, zwei Lauten das Lied „*Ich bin so lange nicht bey dir gewesen*“ und eine Zither den „*Altenburgischen Bauren-Tantz*“ spielten.³⁹

Angesichts dessen muß die Frage nach dem gültigen bzw. dem von Bach gemeinten Text neu gestellt werden. Eine überzeugende Interpretation lassen gleichwohl auch die von Kittel tradierten Liedzeilen zu: Sie ist erstmals von Otto Baensch versucht und später – teilweise ohne Nennung des Urhebers – von mehreren Standardwerken der Bach-Forschung übernommen worden. Nach Baensch⁴⁰ soll das Quodlibet zwischen der Variationsreihe und der Wiederkehr des Themas vermitteln und zugleich an die Stelle eines hier zu erwartenden Kanons im Intervall der Dezime treten. „*Ich bin so lange nicht bei dir gewesen*“, sagt das personifizierte Thema, „*Kraut und Rüben*“ (die 29 Variationen) „haben (sc. hatten) mich vertrieben“.

Diese Deutung, angesiedelt in der Sphäre von „*Willkommen und Abschied*“, erfüllt durchaus die Forderung nach einem sinnvollen Zusammenhang der Zitattexte; die nachmals von Hermann Keller ausgesprochene Warnung⁴¹ vor einem „*platten Scherz oder gar Witz*“ hat hier keine Geltung. Wenn im folgenden nach abweichenden Interpretationen Ausschau gehalten wird, so nicht in der Absicht, jene Sinnebene zu eliminieren. Vielmehr soll Baenschs Version als eine Deutungsmöglichkeit unter mehreren volle Gültigkeit behalten.

Einig sind wir uns mit den Arbeiten von Christoph Wolff⁴² und Werner Breig⁴³ in der Auffassung, daß Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk komponiert sind und nur in der gegebenen Reihung eine sinnvolle Spielfolge ergeben. Räumen wir darüber hinaus ein, daß das Baßthema des ganzen Zyklus (und mit ihm auch des Quodlibets) ein „*rechter Liedbaß*“ ist, „*auf den Melodien nach Belieben erfunden werden konnten*“ (J. Müller-Blattau),⁴⁴ so gelangen wir zu der Schlußfolgerung, daß es Bach nicht darauf angekommen sein kann, lediglich zwei mehr oder weniger zufällig geeignete Melodien mit dem Baßthema zu kombinieren, sondern daß er Weisen gewählt haben wird, deren Texte zusätzlich der Funktion des Quodlibets im Zyklus gerecht wurden.

³⁹ Chr. Reuter, *Schelmuffsky, Zweite, verbess. Aufl. Abdruck der Erstaussgaben (1696 bis 1697) im Paralleldruck*, hrsg. von W. Hecht, Halle (Saale) 1956; I. cit. S. 95 (im Original Teil II, Kap. III, S. 41). Anderwärts erwähnt Reuter den „*Leipziger Gassenhauer*“ und nochmals den „*Altenburgischen Bauer-Tantz*“.

⁴⁰ O. Baensch, *Nochmals das Quodlibet der Goldbergvariationen*, in: Zeitschrift für Musik, Jg. 101, 1934, S. 322 f.

⁴¹ *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 216.

⁴² In: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 152–154.

⁴³ *Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk*, in: AfMw 32, 1975, S. 243–265.

Diese Arbeit war mit zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Studie noch nicht zugänglich.

⁴⁴ AfMw 16, 1959, S. 217 f.

Hinsichtlich der Bergamasca und des ihr zugeordneten Gassenhauertextes „Kraut und Rüben“ stehen nur die wenigen, schon oben erwähnten Möglichkeiten zur Auswahl. Häufiger begegnet der von Kittel mit „Ich bin so lange nicht bey dir gewesen“ bezeichnete Melodiezug. Rathgebers „Tafelkonfekt“ koppelt ihn mit dem doppeldeutigen Text „*Der Seelen allergrößtes Gift, das find man in der Schrift*“.⁴⁵ Der Themenkopf taucht auf in einem alten Schweizer Vortanz bei Hochzeiten, einem mit Gesangstext versehenen ursprünglichen Instrumentaltanz, mit dem die Braut von ihrer Mädchenzeit, ihren Verwandten und Gespielinnen symbolisch Abschied nimmt.⁴⁶ Das um 1750 in Thüringen nach Bachs Vorbild entstandene „Wohltemperierte Klavier“ von Bernhard Christian Weber (1712–1758)⁴⁷ präsentiert die Melodie als Fugenthema (Notenbeispiel 1 auf der folgenden Seite).

Ein 1812 von Friedrich David Gräter mitgeteilter uralter Reigentanz der Salzsieder in Schwäbisch-Hall⁴⁸ stimmt auffallend überein mit einer Fassung, die im schnellen Mittelteil der Ouvertüre einer in Darmstadt überlieferten, Telemann zugeschriebenen Orchestersuite durchgeführt wird und am Schluß im Unisono aller vier Streicher erklingt. Der Titel des Orchesterwerkes („*La Putain*“) ist wohl in Richtung auf Bauerndirne zu deuten.⁴⁹ (Vgl. die Notenbeispiele 2 und 3.)

Charakteristische Bestandteile des Quodlibets sind hierauf direkt zu beziehen (vgl. Notenbeispiel 4).

Eine Textunterlegung ist nur für den genannten Reigentanz überliefert; das Inzipit „*Mei Mutter kocht mer Zwiebel und Fisch, rutsch her ./. ./.*“⁵⁰ ließe sich allenfalls mit der von Dehn wohl irrtümlich der Zeile „Ich bin so lang“ (usw.) zugeordneten Fortsetzung „*Mit einem tumpfen Flederwisch drüb'r her ./. ./.*“ kombinieren und ergäbe – soweit bei derartigen Couplets möglich – auch einen gewissen Sinn mit der Zusammenstellung von ungeliebter Speise und

⁴⁵ Reichsdenkmale (vgl. Fußnote 35), S. 34 (in Nr. I/5, Canto, T. 7). Vgl. Mf I, 1948, S. 200 (H. Osthoff).

⁴⁶ H. J. Moser, *Tönende Volksaltertümer*, Berlin 1935, S. 309 f.

⁴⁷ Hrsg. von M. Seiffert, Leipzig 1933 (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jg. XXXIV/1). Die As-Dur-Fuge auf S. 64 f.

⁴⁸ F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes (vgl. Fußnote 2), Bd. II, S. 189 (mit Hinweis auf Gräters Veröffentlichung); vgl. ebenda, Bd. I, S. 147; Erk-Böhme (vgl. Fußnote 22), Bd. II, S. 787 f.; *Schwäbisch-Hall. Ein Buch aus der Heimat*, hrsg. von W. Hommel, 1937, S. 217 ff., 273 ff.

⁴⁹ G. Ph. Telemann, *Sechs ausgewählte Ouvertüren für Orchester mit vorwiegend programmatischen Überschriften*, hrsg. von F. Noack, Kassel usw. 1955 (G. Ph. Telemann, *Musikalische Werke*, 10.), S. 83 ff.

⁵⁰ Als Gräter den Tanz aufzeichnete, wurde der Text nicht mehr gesungen, sondern nur in Gedanken wiederholt, um die Schritte danach zu regeln. Die Frage des nicht mehr gesungenen, nur noch gedachten Textes (symptomatisch für das Nachleben eines Gassenhauers?) steht im Zentrum unserer Studie.

1. Fuga a 4

2.

3.

4. a. T.1 T.3

b. T.9

Prügel („tumpfer Flederwisch“ = „stumpfer“ Stoßdegen, Prügelstock).⁵¹ Damit wären Text und Melodie der Sphäre des „Kraut und Rüben“ zuzuordnen und wie jenes ursprünglich vielleicht dem Repertoire wandernder (und abschiednehmender) Handwerksburschen zugehörig. Doch auch auf dieser Bezugs Ebene scheint uns das von Bach Gemeinte noch nicht getroffen zu sein, wiewohl der Deutung eine Existenzberechtigung nicht abzuspochen ist.

Da die Quellen weitgehend verschüttet sind, ist eine Klärung vorerst nur auf hypothetischem Wege möglich. Als Ausgangspunkt für diesen Versuch sei ein im Dezember 1736 von Gottlob Harrer (Bachs späterem Nachfolger im Thomaskantorat) komponiertes Instrumentalwerk gewählt, dessen Titel alles Notwendige verrät: „*Sinfonia nella quale per espresso Commando e intrecciato il Balle del gran Padre, per li feste delle Nozze rip. de Sr. Barone di Stein*“.⁵² Am Schluß des ersten Satzes begegnet in der Stimme der 1. Violine folgender Verlauf:

5.

Es handelt sich hier um Bestandteile des bereits oben erwähnten, als „Großvateranz“ („Kehraus“) im 17. und 18. Jahrhundert und auch noch später weitverbreiteten Reigentanzes,⁵³ über den zeitgenössische Quellen sich wie folgt äußern:

⁵¹ Vgl. die in Fußnote 17 genannten Werke.

⁵² Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III.11.41 (Autograph Harrers). Vgl. auch A. Schering, BJ 1931, S. 141.

⁵³ F. M. Böhme (vgl. Fußnote 2), a.a.O., sowie Bd. II, S. 81, 214f.; Erk-Böhme (vgl.

Kehrab / ist bey denen Spiel-Leuten ein sehr langer Tanz, womit der Tanz-Plan durch des Frauenzimmers lange Kleider gleichsam abgekehret, und die ganze Lust geschlossen wird.⁵⁴

Kehrab, oder Kehraus, (der) ein langer Tanz, mit welchem die sämtlichen Hochzeit-Gäste, wenn sie sich mit den Händen in einer langen Reihe fest an einander schlingen, und damit allerley Figuren und Wendungen machen, die Tanz-Lust gemeinlich beschließen. An einigen Orten nennt man diesen Tanz den Großvater . . .⁵⁵

Der Großvatertanz, der auch nur schlechthin der Großvater genannt wird, bey dem großen Haufen, ein wilder Tanz, mit welchem gemeinlich die Hochzeitänze beschlossen werden, und der den Nahmen von einem lustigen Liede hat: als der Großvater die Großmutter nahm, und so ferner.⁵⁶

Bei Harrer sind der Beginn im $\frac{3}{4}$ -Takt sowie der Presto-Teil leicht mit den entsprechenden Abschnitten des „Großvatertanzes“ zu identifizieren („Da Großvater Großmutter nahm“ und „Mit mir und dir ins Federbett“). Die Andante-Passage ist hingegen durch die Wendung nach Moll sowie die Synkopen verfremdet; gleichwohl sollte sie als Bestätigung dafür ausreichen, daß der „Großvatertanz“ im 18. Jahrhundert mehr als nur zwei Bestandteile aufweisen konnte und daß die bei Böhme⁵⁷ und Friedlaender⁵⁸ mitgeteilten Melodiefragmente zu Recht mit jenem in Verbindung gebracht worden sind:

6. a.



b.



Daß die Überlieferung mit so vielen Unsicherheitsfaktoren behaftet ist, darf nicht wundernehmen, sind doch noch vom Beginn des 17. Jahrhunderts „Kehrab“-Tänze bekannt,⁵⁹ die mit dem Melodiegut des 18. Jahrhunderts nicht die geringste Gemeinsamkeit aufweisen. Fehlende Aufzeichnung, weite

Fußnote 22), Bd. II, S. 721; M. Friedlaender, *Das Großvaterlied und der Großvatertanz*, in: *Festschrift Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstag*, Leipzig 1918, S. 29–36.

⁵⁴ *Universal-Lexikon* (J. H. Zedler), Bd. 15, Leipzig 1737, Sp. 388.

⁵⁵ J. G. Krünitz, *Oekonomisch-technologische Encyclopädie*, 36. Teil, Berlin 1786, S. 714.

⁵⁶ Ebenda, 20. Teil, Berlin 1780, S. 143.

⁵⁷ *Geschichte des Tanzes* (vgl. Fußnote 2), Bd. II, S. 214 f.

⁵⁸ Vgl. Fußnote 53, a.a.O., S. 36. Diese Form (mit sich steigendem Tempo oft wiederholt) im sächsischen Erzgebirge nachgewiesen.

⁵⁹ Ein Kehrab von 1603 bei Böhme (vgl. Fußnote 2), Bd. II, S. 39; ein anderer von 1620 bei R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. I, Leipzig 1909, S. 269, ein noch älterer bei W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1750*, Kassel 1967, S. 241 f.

Verbreitung⁶⁰ und langer Gebrauch des „Großvatertanzes“ könnten dazu geführt haben, daß besonders viele regionale Varianten sich bildeten, von denen nur ein Bruchteil durch spätere Generationen festgehalten worden ist.

Trifft trotz aller dieser Einschränkungen unsere Annahme zu (gleichgültig, ob Kittels Textunterlegung „Ich bin so lange nicht bey dir gewesen“ korrekt ist oder nicht), dann wird der Sinn des Zitats im Quodlibet der Goldberg-Variationen deutlich: Nach der 29. Variation folgt – ein „Trugschluß“ – nicht der erwartete Kanon im Intervall der Dezime, sondern eine Melodie, die assoziativ an Abschied denken läßt, das Finale ankündigt, „Kehraus“ signalisiert und Feierabend gebietet.

Gewiß, es ist ein heiteres Abschiednehmen, das mit der „Kehraus“-Melodie und der (von uns gleichfalls als Abschieds- oder Wanderlied gedeuteten) Bergamasca anhebt. Doch auch hier geht es nicht ohne Hintergründigkeit ab: Alte, im Sprachgebrauch noch nachweisbare Querverbindungen weisen vom Kehraus zum mittelalterlichen Totentanz,⁶¹ und das „Abkehren“ mit einem „tumpfen Flederwisch“ könnte symbolisch auch einen (Staup)besen meinen, mit dem in Zeiten rauherer Sitten und wilderen Tanzens allzu seßhafte Gäste aus dem Festsaal entfernt wurden. Überlegungen solcher Art suchen der Tatsache gerecht zu werden, daß die Goldberg-Variationen von einem Komponisten geschrieben worden sind, der an der Schwelle des Alters stand und dem das Leben keine Bitternis erspart hatte. Beachtung und Bewunderung verdient die großartige Serenität, die aus den humorvollen und zugleich hintergründigen Lied- und Textanspielungen in Bauernkantate und Goldberg-Variationen spricht. Daß die Funktion des „Kehraus“ im letztgenannten Werk einen Effekt vorausnimmt, der erst ein knappes Jahrhundert später bei Robert Schumann wieder anzutreffen ist,⁶² sei nicht vergessen. Doch wer hätte Bach eine solche Antizipation nicht zugetraut?

⁶⁰ Ein „Großvatertanz der Sachsen in Siebenbürgen“ (Böhme, a.a.O., Bd. II, S. 214f.), mitgeteilt nach der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1814, dürfte nach Böhmers Meinung nicht bei der Auswanderung der Sachsen im 12. Jahrhundert nach Siebenbürgen gelangt sein, sondern dort sehr viel später erst Fuß gefaßt haben (vgl. hierzu auch die in Fußnote 59 genannten Daten). Auch hier findet sich der charakteristische Melodiebeginn wie in Notenbeispiel 6.

⁶¹ Nachweise bei Grimm (vgl. Fußnote 17), Bd. 5, Leipzig 1873, Sp. 403ff.: „kehrab“ / „garab“, „kehraus“ / „garaus“.

⁶² Erstmals in den „Papillons“ op. 2 (in Nr. 12). Vgl. R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914, Bd. II, S. 456.