

# Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Heinrich Graun und die Kantate „Der Himmel allenthalben“ zum 7. Sonntag nach Trinitatis

Von Uwe Wolf (Stuttgart)

Die Sichtung und Erforschung der Hamburger Vokalmusik Carl Philipp Emanuel Bachs hat in den letzten Jahren für manche Überraschung gesorgt. Zwar war schon Carl Friedrich Zelter aufgefallen, daß sich in den Kirchenwerken Bachs zahlreiche Übernahmen aus fremden Werken finden: „[...] ich besitze viele Kirchenmusiken von ihm worin sich Chöre oder Arien von Homilius, G. Benda und dergleichen befinden um nur für den bestimmten Sonntag ohne viel Mühe eine bestimmte Musik aufzuführen!“<sup>1</sup> Das Ausmaß und die Details von Bachs Übernahme- und Pasticcio-Praxis erschließt sich uns zur Gänze allerdings erst in den letzten Jahren nach der Rückkehr des Musikarchivs der Sing-Akademie zu Berlin und damit der oft singulär dort überlieferten Quellen zu vielen Kirchenwerken des Hamburger Bach.<sup>2</sup>

Die meisten der Übernahmen erfolgten aus naheliegenden Werken; für die Passionen werden überwiegend Passionsmusiken von Georg Philipp Telemann, Gottfried August Homilius, Johann Sebastian Bach und Gottfried Heinrich Stölzel herangezogen, für die Kantaten wiederum Kantaten von Georg Anton Benda, Homilius und J. S. Bach, vereinzelt auch von Christoph Förster und Anton Schweitzer. Erstrebenswert war es für den Bearbeiter Bach natürlich, die Sätze möglichst vollständig zu übernehmen, also Musik und Text, was aber in der Regel nur bei den Passionen möglich war. Kam die Übernahme von Text und Musik nicht in Frage, bediente sich Carl Philipp Emanuel der Parodie, nahm dabei aber recht wenig Rücksicht auf die metrische Übereinstimmung der Texte; lieber arbeitete er die Singstimme(n) zu einem vorhandenen Instrumentalsatz mehr oder weniger tiefgreifend um, sofern ihm die Musik in ihrem Charakter passend schien.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Bemerkungen Zelters vom 14. Mai 1825 zu C. P. E. Bachs Matthäus-Passion für 1769, D-Bsa, SA 5153, transkribiert bei H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Leipzig 1929, Neudruck Wiesbaden 1969, S. 61 f., hier S. 62.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu W. Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, 2 Bde., Hildesheim 2006 (LBB 8).

<sup>3</sup> Alle bislang bekannten Übernahmen sind nachgewiesen in W. Enßlin und U. Wolf, *Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-CPEB)*, Teil 2: *Vokalwerke*, Stuttgart 2014 (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach, Bd. III/2). Zu Bachs Bearbeitungstechnik im Einzelnen siehe U. Leisinger, „*Es erhob sich ein Streit*“ (BWV 19). *Carl*

Selbst in parodierter Form überschreiten aber nur wenige Sätze die Gattungsgrenzen; so verwendet Bach nur gelegentlich Kantatensätze in Passionen und umgekehrt. Eine überraschende Ausnahme bildet dabei allerdings die Musik der Brüder Graun. Schon vor einigen Jahren bin ich bei Recherchen vor allem in RISMA/II darauf gestoßen, daß zwei Sätze der Passionspasticci Carl Philipp Emanuel Bachs je einer weltlichen italienischen Kantate von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun entstammen; in jüngerer Zeit ist Wolfram Enßlin ferner die Identifizierung einer Arie aus einer Osterkantate Bachs als Parodie ebenfalls einer Arie einer italienischen Kantate von Carl Heinrich Graun gelungen. Alle diese Sätze wurden dabei freilich in deutlich andere musikalische Kontexte integriert. Die bislang bekannten Übernahmen aus Graunschen Werken in Bachsche Pasticci sind Tabelle 1 zu entnehmen.

Tabelle 1

Pasticcio	Komponisten	Satz nach Graun	Vorlage
Matthäus-Passion 1777 (BR D <sup>p</sup> 4.3)	C. P. E. Bach, J. S. Bach, G. A. Benda, C. H. Graun, G. A. Homilius	Arie „Hier fall auch ich im Staub vor dir nieder“	C. H. Graun, Arie „Quanto dolce o caro sposo“ aus der Kantate „Disperata Porcia“ GraunWV B:III:29, Satz 2
Johannes-Passion 1780 (BR D <sup>p</sup> 7.2)	C. P. E. Bach (?), G. A. Benda, J. G. Graun, G. A. Homilius, G. P. Telemann	Arie „Wie unaussprechlich war er erhaben“	J. G. Graun, Arie „Più che t'affligge“ aus der Kantate „Tirsi, povero tirsi“ GraunWV A:III:4, Satz 2
Oster-Musik „Jauchzet frohlocket“ (Wq 242, BR F <sup>p</sup> 9)	C. P. E. Bach, J. S. Bach, G. H. Graun, G. A. Homilius	Arie „So weiß der Herr die Seinen“	C. H. Graun, Arie „Fende il sol“ aus der Kantate „Fidi compagni“ (Geburtstags- kantate für Kronprinz Friedrich) GraunWV B:III:27, Satz 2

*Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken*, BJ 1999, S. 105–126; ders. *Neues über Carl Philipp Emanuel Bachs Passionen nach „historischer und alter Art“*, in: Jahrbuch SIM 2002, S. 107–119; U. Wolf, *Carl Philipp Bach und der „Münter-Jahrgang“ von Georg Anton Benda*, BJ 2006, S. 205–228; ders., *Zu den „ Fassungen“ der Markuspassion „von“ Carl Philipp Emanuel Bach. Beobachtungen am Rande des Fassungsbegriffs*, in: *Mit Fassung: Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie*. Helga Lühning zum 60. Geburtstag, hrsg. von R. Emans, Laaber 2007, S. 39–56.

Zusätzlich führte Bach einige deutsche Kirchenkantaten der Graun-Brüder auf, meist in nur gering bearbeiteter Form.<sup>4</sup> Einen Choral aus einer dieser Kantaten verwendete Bach zudem in allen seinen Markus-Passionen (BR Dp 5.1–5).<sup>4</sup> Diesen drei bislang bekannten Parodien Bachs von Graunschen Sätzen können nun vier weitere hinzugefügt werden. Dabei handelt es sich um Übernahmen, die selbst innerhalb der Praxis C. P. E. Bachs zu überraschen vermögen.

\*

Zu den lange ungelösten Rätseln der Hamburger Vokalmusik Carl Philipp Emanuel Bachs gehört die Kantate „Der Himmel allenthalben“ BR F<sup>f</sup> 25. Diese Komposition ist einzig in einem Stimmensatz<sup>5</sup> von Bachs Hauptkopist Anon. 304 überliefert, einem Kopisten, der schon für Telemann gearbeitet hat und hinter dem sich wahrscheinlich Otto Ernst Gregorius Schieferlein verbirgt.<sup>6</sup> Lediglich die offensichtlich nachträglich hinzugefügten Hornstimmen stammen von Bachs Hand. Den auf dem Titelblatt vermerkten Aufführungsdaten zufolge gehörte diese Kantate zu den meistaufgeführten Kirchenwerken des Hamburger Bach.<sup>7</sup>

Die Tatsache, daß diese Kantate im Nachlaßverzeichnis von 1790 fehlt (lediglich im Katalog der Bachschen Auktion 1805 wird sie genannt<sup>8</sup>), die nachträglich hinzugefügten Hornstimmen, der stilistische Befund und nicht zuletzt die zahlreichen Parodien und Übernahmen in diesem Werkbestand legen die Annahme nahe, daß es sich auch hierbei um ein fremdes Werk handelt und nicht um eine Originalkomposition Bachs. Nähere Aufschlüsse über die Werkgenese hätte aber allenfalls Bachs Partitur geben können – sei es die Partitur einer Eigenkomposition, eines fremden Werkes oder auch – häufig besonders instruktiv – eine jener oft unvollständigen, lediglich veränderte Teile enthaltenden „Partituren“ eines Pasticcios. Nichts dergleichen ist erhalten.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu T. Schwinger, *Die Überlieferung der Kirchenkantaten der Brüder Graun in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz*, in: *Miscellaneorum de musica concertus*. Karl Heller zum 65. Geburtstag am 10. Dezember 2000, hrsg. von W. Alexander, J. Stange-Elbe und A. Waczkat, Rostock 2000. S. 107–124.

<sup>5</sup> D-Bsa, SA 250.

<sup>6</sup> Vgl. BJ 1995, S. 218f. (P. Wollny).

<sup>7</sup> Die Kantate wurde vollständig jeweils am 12. Sonntag nach Trinitatis 1775, 1779, 1782, 1784 und 1786 aufgeführt, ferner – in zwei Teilen an nahe beieinander liegenden Sonntagen – 1774 und 1783. Vgl. dazu im einzelnen W. Enßlin, *Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Kantatenschaffen (1768–1788)*, in: *Kantate, Ältere geistliche Musik, Schauspielmusik*, hrsg. von S. Mauser, Laaber 2010 (Handbuch der musikalischen Gattungen. 17/2.), S. 95–112.

<sup>8</sup> Im Abschnitt „Ungedruckte Sachen von C. P. E. Bach“, unter der Nr. 82: „Musik am 12. Sonntage nach Trinitatis 1786“; vgl. E. N. Kulukundis, *Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahr 1805*, BJ 1995, S. 156 und 169.

Schon vor längerem konnte ich wenigstens die Textquelle ermitteln: Den umrahmenden Chören liegen Psalmtexte zugrunde, die Rezitative und Arien aber folgen einem Text aus den *Geistlichen Kantaten* von Balthasar Münter (1769).<sup>9</sup>

Tabelle 2: Gegenüberstellung des Kantatentextes von Münter und der Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis

Satz	Münter	Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis
1.	Arie: Du öffnest deine Hand, so fließen	Chor: Der Himmel allenthalben (Ps. 115, 16)
2.	Rezitativ: Gott krönt das Jahr mit seinem Gut	
3.	Aria: Du Einziger, für Millionen	
4.	Choral: Segen gibst du uns die Fülle	Choral: Von dir hab ich das Leben
5.	Rezitativ: Wenn sich dein Wort durchs Land ergießt	
6.	Arie: Deiner Erde reiche Güter	
7.	–	Chor: Bleibe fromm und halte dich recht (Ps. 37, 37)

Die Münter-Spur führte aber nicht weiter, denn es ist bislang keine Vertonung dieses Textes aus den *Geistlichen Cantaten* bekannt geworden. Die Arbeitshypothese für dieses Stück lautete somit lange „Bearbeitung Bachs – zumindest in Form zusätzlicher Hornstimmen – einer Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis eines unbekanntenen Komponisten“. Auch die liturgische Einordnung wurde jener vermuteten Vorlage-Komposition zugeschrieben, da den Aufführungsdaten zufolge diese Kantate von Bach selbst zu verschiedenen Sonntagen, jedoch nie zu dem – im Titel der Stimmen vermerkten – 7. Sonntag nach Trinitatis aufgeführt wurde. Münter hingegen hatte seinen Text keinem bestimmten Sonntag zugeordnet, sondern lediglich mit der Überschrift „Leiblicher und geistlicher Seegen“ versehen. Tatsächlich finden sich aber in diesem Text Aussagen, die als Anspielungen auf das Sonntagevangelium zum 7. Sonntag nach Trinitatis, die Speisung der Viertausend, verstanden werden können: Münters Text kreist um Speise und Trank als Gaben Gottes. Allerdings sind die Anspielungen zum 7. Sonntag nach Trinitatis so allgemein wie auch die gewählten Psalmtexte.

<sup>9</sup> B. Münter, *Geistliche Cantaten*, Göttingen und Gotha 1769, S.47–49 (Exemplar: Universitätsbibliothek Greifswald, Signatur: 520/Bn 48a adn1).

Die Identifizierung der Musik glückte schließlich anhand des 2006 erschienenen Graun-Werkverzeichnisses von Christoph Henzel. Die Incipits einiger Sätze der Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis stimmen nämlich auffällig mit denen einiger Sätze aus der Trauerkantate „*Quis desiderio sit pudor*“ überein, die Carl Heinrich Graun über einen lateinischen Text von Nathanael Baumgarten<sup>10</sup> auf den Tod Friedrich Wilhelm I. von Preußen komponiert hatte (GraunWV B:VIII:1). Der Vergleich der beiden Kompositionen bestätigte die Vermutung: Nicht eine Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis, sondern jene Trauermusik war Bachs zentrale Vorlage.

Grauns Trauerkantate erklang am 22. Juni 1740 in der mit schwarzem Tuch verhängten Garnisonskirche zu Potsdam. „Die Musikaufführung war gelungen“, so der Geheime Rat Isaac von Milsonneau in seinem Tagebuch, „zwei Castraten sangen zwei Sopranstücke, Graun eins für Altstimme u. s. w. Indessen waren die akustischen Verhältnisse in der Kirche der Capelle von 30 Musikern, Violinen, Flöten, nicht günstig“ (zitiert nach einer deutschen Übersetzung aus dem 19. Jahrhundert).<sup>11</sup> Die akustischen Probleme kann man sich bei einer mit Tuch verhängten Kirche gut vorstellen. Flöten sind zwar in der Partitur nicht ausdrücklich vermerkt (die Hauptquelle nennt überhaupt keine Instrumente<sup>12</sup>), tatsächlich sind aber ein Alt (Fortitudo) und zwei Soprane (Pietas und Borussia) vorgeschrieben.<sup>13</sup>

Der Text der Trauerkantate beginnt und endet mit einem Horaz-Zitat.<sup>14</sup> Auf den Eingangsschor folgen Lobpreisungen des verstorbenen Königs durch Pietas, Fortitudo und Aeternitas. Ein letztes Rezitativ der Borussia leitet über in den Schlußchor. Alle Arien weisen Da-capo-Form mit deutlich kontrastierendem B-Teil auf; die Arien der Fortitudo und insbesondere der Aeternitas zeichnen sich zudem durch hohe Virtuosität aus.

<sup>10</sup> Baumgarten (1717–1762) war Prediger und Oberkonsistorialrat in Berlin. Als Dichter ist er 1741 mit dem Trauerspiel „Der sterbende Sokates“ an die Öffentlichkeit getreten; vgl. O. Fischer, *Evangelisches Pfarrerbuch für die Mark Brandenburg seit der Reformation*, Bd. 2, Teil 1, Berlin 1941, S. 36.

<sup>11</sup> L. v. Luck, *Aus dem im Jahre 1740 zu Berlin französisch geführten Tagebuch des Geh. Raths Isaac v. Milsonneau*, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams*, 4. Teil, Potsdam 1869, S. 111–118, hier S. 114 f. Die Zahl 30 läßt dabei auf eine Mehrfachbesetzung der Singstimmen in den Chören schließen (etwa 16 Sänger, 2 Flöten, 6 Violinen, 2 Violen und 4 Continuo-Spieler).

<sup>12</sup> *Grauns Trauer Music des höchst-seel: [sic] Königs Fr: Willh: von Preußen. 1740*, o. O. (RISM A/I/3 G 3562).

<sup>13</sup> Ob Graun mit seiner hohen Tenorstimme tatsächlich die Partie der Fortitudo sang oder doch eher die viel anspruchsvollere hohe Tenorpartie der Aeternitas, muß offen bleiben.

<sup>14</sup> Satz 1: Carmen I 24, 1 f., Satz 9: Carmen III 2, 21–24.

Ob Carl Philipp Emanuel Bach bei der Aufführung zugegen war oder gar mitgespielt hat, wissen wir nicht. Er stand damals – noch ohne offizielle Bestallung – in den Diensten des Preußischen Kronprinzen. Da Friedrich Wilhelm I. aber keine eigene Hofkapelle unterhielt, ist es naheliegend, an die Musiker des Kronprinzen Friedrich als Aufführende zu denken, zumal auch der Komponist der Trauermusik, der zugleich – laut Milsonneau – als Sänger mitwirkte, zu den Musikern des Kronprinzen gehörte.

Grauns Trauerkantate wurde als Repräsentationsstück gedruckt und nach Ausweis erhaltener Libretti mindestens noch zweimal textlich angepaßt wiederaufgeführt: 1773 als Trauerkantate auf Johann Joachim Quantz und 1780 als Trauerkantate auf Luise Amalia von Preußen.<sup>15</sup>

Erwartungsgemäß ist die Graunsche Trauerkantate nicht vollständig in eine Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis verwandelt worden. Entlehnt wurden zwei der insgesamt drei Arien sowie der Eingangschor, der allerdings in der Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis – mit verschiedenen Texten – zugleich als Eingangs- und Schlußchor dient.

Tabelle 3: Gegenüberstellung der Sätze von Trauermusik und Kantate

Trauerkantate	Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis
1. Chor: Quis, quis desiderio sit pudor	1. Chor: Der Himmel allenthalben
2. Rezitativ S (Pietas), A (Fortitudo): Cantus dolentis lugubres	2. Rezitativ T: Gott krönt das Jahr mit seinem Gut
3. Arie A (Fortitudo): Hero ate	3. Arie B: Du Einziger, für Millionen
4. Rezitativ S (Pietas), A (Fortitudo): Solare tandem te soror	4. Choral: Von dir hab ich das Leben
5. Arie S (Pietas): Ite questus!	5. Rezitativ S: Wenn sich dein Wort durchs Land ergießt
6. Accompagnato T (Aeternitas): Cedros, cupressos,	
7. Arie (Aeternitas): Conscente regiam aetheris	6. Arie T: Deiner Erde reiche Güter
8. Rezitativ S (Borussia): O me beatam	
9. Chor: Virtus recludens	7. Chor: Bleibe fromm und halte dich recht

<sup>15</sup> GraunWV, S. 525.

Es ist in hohem Maße wahrscheinlich, daß die Bearbeitung zur deutschen Kirchenkantate Carl Philipp Emanuel Bach zuzuschreiben ist, auch wenn sich dies anhand der Quellenlage nicht zweifelsfrei beweisen läßt. Damit geht wohl auch die Zuschreibung an den – als Aufführungssonntag zumindest nie belegten – 7. Sonntag nach Trinitatis auf Bach zurück.

Die Texte von Vorlage und Parodie entsprechen einander in keiner Weise. C. P. E. Bach mußte also, wie auch bei anderen Bearbeitungen schon beobachtet,<sup>16</sup> die Musik der Singstimmen an den Text anpassen. In der Mehrzahl der Fälle geschah dies durch Zusammenfassung oder Spaltung der Notenwerte, wie es sehr gut bei dem weitgehend homophonen ersten Choreinsatz zu beobachten ist. Das regelmäßige Skandieren der Vorlage ist unterschiedlichen Rhythmisierungen in den deutschen Chören gewichen (siehe Beispiel 1).

Allerdings lassen sich so unterschiedliche Texte durch Spaltungen der Notenwerte allein nicht sinnvoll derselben Musik unterlegen. Die ganze Palette an möglichen Umformungen der Singstimme – ohne den Instrumentalsatz anzutasten – zeigt sich anschaulich in der zweiten Arie von Bachs Bearbeitung („Deiner Erde reiche Güte“). Ihre Vorlage ist die Arie „Conscende regiam aetheris“ der Aeternitas aus Grauns Trauermusik. Um die – bei unverändertem Instrumentalsatz – so unterschiedlichen Stimmen vergleichen zu können, ist die Arie im Anhang mit synoptischer Einbindung beider Singstimmenvarianten in Auszügen wiedergegeben.

Auch hier findet man Spaltungen (T. 8, 10, 14, 15 usw.) – zum Teil mit Einfügung weiterer Noten (T. 13, 18 usw.) – und (seltener) auch Zusammenfassungen syllabischer Passagen zu Melismen (T. 22, 23, 30). Gelegentlich hat eine solche rein rhythmische Anpassung an den Text auch melodische Konsequenzen. So wird in T. 19f. aus einer Passage mit acht Silben eine mit nur vier Silben; dabei eliminiert Bach einen – textlich nicht mehr motivierten – Septsprung abwärts und verlängert den oberen Notenwert. Das wäre auch ohne Veränderung der nachfolgenden Noten möglich gewesen, doch ist das punktierte *gis'* vor allem durch den Sextsprung aufwärts motiviert. Bach umgeht hier das direkte Aufeinanderfolgen zweier längerer Noten und gibt dem Wort „reizen“ durch den rhythmisch pointierten Anfang Schwung und „Reiz“. Hier fallen rhythmische Anpassung und melodische Umgestaltung zusammen.

Andere Anpassungen deuten auf eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Text. Teils werden Brücken geschlagen zu Textwiederholungen mit anderer Musik, teils lassen sich auch Rücksichten auf einzelne Worte erkennen, so in T. 9. Hier könnte man zunächst auch glauben, daß die Vereinfachung nur dem technischen Niveau des Sängers geschuldet ist. Spätere anspruchsvolle Passagen (T. 13 ff. und T. 26 ff.) zeigen aber, daß C. P. E. Bach für seine Hamburger

<sup>16</sup> Vgl. vor allem Wolf 2006 (wie Fußnote 3), S. 211f. sowie die Notenbeispiele S. 222 ff.

Beispiel 1: Der erste Choreinsatz in Grauns Original (a) sowie in der Fassung von Ein-gangs- (b) und Schlußchor (c) der Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis

a) Vir - tus re - clu - dens im - me - ri - tis mo - ri, im -

b) Der Him - mel al - lent - hal - ben ist des Herrn a - ber die Er - de

c) Blei - be fromm und hal - te dich recht, denn sol - chen

a) me - ri - tis mo - ri coe - lum

b) hat er den Men - schen - kin - dern ge - ge - ben.

c) wirts zu - letzt wohl ge - hen.

Sänger Virtuosität nicht scheute, sie ihm an dieser Stelle aber nicht passend erschien.

Schon eher als Rücksichtnahme auf den Sänger wird hingegen die Vermeidung des Spitzentones h' zu deuten sein (T. 16), zumal das Wort „Gott“ ja zu der herausgehobenen Note gepaßt hätte. An manchen Stellen ist Bachs Vokalpartie sogar virtuoser als Grauns schon nicht gerade einfach auszuführende Vorlage. So versucht Bach durch die virtuosere Gestaltung der Takte 22 ff. die virtuoseren Läufe zu den Worten „heilig“ (T. 26 f.) und „schmachten“ (T. 28) vorzubereiten. Das Melisma zu „regia solis“ („Reich der Sonne“) am Ende des B-Teils der Arie (T. 56 ff.) hat Bach weitgehend umgestaltet und an den ganz anderen Text angepaßt. Aus einem eher triumphalen Melisma mit Dreiklangsbrechungen wird ein inständiges Flehen.

Ähnliche Umarbeitungen hat Bach auch an der Singstimme der anderen Arie vorgenommen; neu komponiert sind hingegen nur die beiden Rezitative der Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis, die erwartungsgemäß keinerlei Ähnlichkeit mit der Graunschen Vorlage aufweisen; der Chorsatz in der Mitte der Kantate hingegen stammt von Telemann.<sup>17</sup>

Die beschriebenen Methoden in der Anpassung der Singstimmen an neue Texte sind durchaus repräsentativ für die Hamburger Kirchenmusik C. P. E. Bachs mit ihren zahlreichen Pasticci; die Bearbeitung der Graunschen Trauermusik in ihrer Gesamtheit fällt hingegen deutlich aus der Reihe – und zwar sowohl wegen des weiten Wegs der Übernahme von einer lateinischen Trauermusik zu einer deutschen Perikopenkantate als auch wegen des für Bach ungewöhnlichen Festhaltens an nur einer Vorlage.

In Bachs Hamburger Praxis können wir sonst vor allem zwei Typen der Bearbeitung ausmachen:

- a) Bach bearbeitet eine Vorlage-Komposition, ändert dann an dieser aber nur wenig; meist sind es Kürzungen, damit verbunden auch Satzumstellungen und gegebenenfalls die Ergänzung eines dadurch notwendig gewordenen neuen Rezitativs. Am Vokaltext werden allenfalls kleinere Änderungen vorgenommen. Eine Kantate zu einem bestimmten Sonntag bleibt dabei auch in der Bearbeitung eine Kantate zu diesem Sonntag beziehungsweise eine Passion bleibt eine Passion.

<sup>17</sup> W. Enßlin und T. Rimek, *Der Choral bei Carl Philipp Emanuel Bach und das Problem der Zuschreibung*, in: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n“. Essays in Honor of Christoph Wolff, hrsg. von P. Corneilson und P. Wollny, Ann Arbor (MI) 2010, S. 130–185. Der Choral entstammt der Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis aus Telemanns Kantatenjahrgang *Musicalisches Lob Gottes* [...], Nürnberg [1744], RISM A/I/8 T 401. Entsprechend der Anweisung in Telemanns Vorwort wird der dreistimmige Satz durch Verdoppelung der Melodie im Tenor zur „Vierstimmigkeit“ erweitert.

- b) Bach stellt ein Pasticcio aus unterschiedlichen Vorlage-Kompositionen vollkommen neu zusammen.

Das Erschaffen einer neuen Kantate aus einem einzigen Vorlagestück zu einem gänzlich anderen Anlaß und mit einem anderssprachigen Text durch Parodie und Hinzufügung von Bindsätzen – so wie für Grauns Trauermusik beschrieben – ist singulär und stellte für den Bearbeiter eine besondere Herausforderung dar. Nur auf den ersten Blick ist es naheliegend, einer Parodie nur Sätze aus einem einzigen Werk zugrunde zu legen, denn diesem Verfahren sind enge Grenzen gesetzt. Wählt der Bearbeiter aus einer großen Palette von Arien und Chören aus den unterschiedlichsten Kompositionen aus, so ist die Wahrscheinlichkeit, etwas zu dem gewählten Text Passendes zu finden, weitaus größer, als wenn er – wie im Fall der Graun-Kantate – für einen Chor und zwei Arientexte nur zwei Chöre und drei Arien zur Auswahl hat. Bachs übliche Praxis, das Zusammensuchen von passenden Sätzen unterschiedlicher Herkunft, ist also durchaus vernünftig.

Warum Bach im vorliegenden Fall dennoch anders vorgeht, werden wir nicht mehr erfahren; wir können jedoch Mutmaßungen anstellen. Zunächst ist wohl zu bemerken, daß Bach die Musik der Brüder Graun besonders schätzte. Bei keinem anderen Komponisten jedenfalls sind seine Entlehnungen so weit hergeholt, stammen aus solch fremden Gattungszusammenhängen. Auch haben sich bislang – von Übernahmen aus Bachs eigenem Magnificat einmal abgesehen – sonst keine weiteren Parodien fremdsprachiger Werke gefunden. Und den „weiten Weg“ merkt man den Sätzen der Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis auch an. Sie unterscheiden sich deutlich von denen aus den Kirchenwerken von Homilius und Benda – Bachs sonst bevorzugten Vorlagen für seine Hamburger Kirchenmusik. Die Instrumental- wie die solistischen Gesangsstimmen sind bei Graun überdurchschnittlich virtuos gehalten, auffällig ist zudem die Häufung punktierter Rhythmen in kurzen und kürzesten Notenwerten – in langsamen wie in schnellen Tempi. Dies machte uns bei der Suche nach der Vorlage von Anfang an klar, daß wir hier bei den „üblichen Verdächtigen“ nicht fündig werden würden. Heute wissen wir, warum: Es ist kammermusikalisch gedachte, höfische Musik, die – auch wenn sie für eine Aufführung im Kirchenraum komponiert wurde –, eigentlich viel besser etwa zum kammermusikalischen Zirkel in Rheinsberg paßt; so überrascht es denn auch nicht, daß die Arien aus der Trauermusik den von Bach entlehnten Arien aus den italienischen Kantaten von Carl Heinrich Graun sehr nahe stehen.

Die Arien von Benda und Homilius sind weit weniger virtuos und vermeiden meist die Notation in extremen Notenwerten. Sie sind vielmehr beherrscht von kantablen, schnörkellosen Melodien. Es erscheint denkbar, daß Bach diesen geschlossenen stilistischen Rahmen nicht verlassen mochte und daher auf eine Vermischung von Sätzen unterschiedlicher Herkunft verzichtet hat. Vermutlich

ist die in sich geschlossene Andersartigkeit der Kantate „Der Himmel allenthalben“ schon damals manchem Hamburger Hörer nicht entgangen.

Bei dem Werk handelt es sich nicht um eines der „Quartalstücke“, die in Hamburg an den hohen Festen reihum in den Hauptkirchen aufgeführt wurden, sondern um eine Kantate zu einem regulären Sonntag. Sie wird erklingen sein zwischen Aufführungen von Kantaten Bendas, Telemanns und Stölzels und stellte damit immer wieder eine musikalische Überraschung dar, ein kurzer Ausflug in eine andere musikalische Welt; vielleicht hatte sie auch deshalb – zumindest rein zahlenmäßig – einen „Ehrenplatz“ in Bachs Aufführungskalender inne?

\*

Abschließend bleibt nach den übrigen Graun-Entlehnungen zu fragen. Wie passen diese sich in den Kontext neuer Werkzusammenhänge ein? Bei der Arie „Wie unausprechlich war er erhaben“ aus der Johannes-Passion für 1780 nach Johann Gottlieb Graun war dies sicherlich kein Problem; diese fällt weit weniger aus dem Rahmen des zeittypisch in Kirchenmusik Üblichen heraus als die Arie Carl Heinrich Grauns. Auffälliger ist hingegen die Arie aus der Ostermusik „Jauchzet, frohlocket“, einer Kantate allerdings, die stilistisch ohnehin ein breites Feld durchschreitet. Hier steht die Arie Grauns – umrahmt von zwei Rezitativen C. P. E. Bachs – zwischen dem rauschenden Eröffnungchor des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach BWV 248<sup>1</sup>/1 und einer kantablen Arie von Homilius,<sup>18</sup> die schließlich zum Schlußchoral (Komponist nicht ermittelt) überleitet.

Eine herausragende Stellung hat Bach schließlich der Graun-Arie in der Matthäus-Passion von 1777 zudedacht: Hier folgt sie auf den Bericht des Evangelisten vom bitterlich weinenden Judas – eine Stelle, die in vielen Passionen genutzt wird, um auf unterschiedliche Weise eine Identifikation des Hörenden mit Judas herbeizuführen. In der Passion von 1777 fällt diese Rolle der Graun-Arie zu, die den Parodietext „Hier fall’ auch ich im Staube vor dir nieder, / auch meine Schuld verleugnet dich“ trägt. Diese Arie nimmt in der Passion auch musikalisch eine Sonderstellung ein, nicht zuletzt wegen ihrer ungewöhnlichen Form: Ein einleitendes Ritornell fehlt ebenso wie ein Da capo. An dieser exponierten Stelle soll sie auffallen, darf Fremdkörper sein.

Wie gezielt Bach sich seine Vorlagen aussuchte, von welchen Überlegungen und Umständen seine Wahl abhing, kann stets nur spekulativ bewertet werden. Aber der Umgang mit den wenigen von ihm parodierten Werken Carl Heinrich Grauns zeigt – so will es scheinen – ein hohes Maß an Bedacht.

---

<sup>18</sup> „Nun freu ich mich zu meinem Grabe“, Satz 2 der Kantate „Uns schützet Israels Gott“, HoWV II.78, dort mit dem Text „Wo ist er, den ich liebe“.

## Anhang 1

Satz 7 der Trauermusik = Satz 6 der Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis mit der Singstimme beider Fassungen

a) Takt 1–31

**Adagio con sordini**

Violino I

Violino II

Viola

Tenor Originalfassung

Tenor Parodiefassung

Basso continuo

3

5



14

Gott nach dir, nur nach dir, o Gott schmach-ten nur, o

16

- ti - um - que tur - bis!  
Gott nach dir.

*poco f*

18

Con - scen - de, con - scen - de, con - scen - de re - giam  
Dei - ner Er - de, rei - che Gü - ter, o Gott, rei -

*p*



26

van  
hei - li - ge Ge - mü - ter

28

ti - um - que tur - bis, o - van  
schmach - ten, nur, o Gott, nach dir, o Gott

30

ti - um - que tur - bis,  
nur nach dir.



## Anhang 2

Text von Satz 7 der Trauermusik (mit deutscher Übersetzung) und Text von Satz 6 der Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis

Trauermusik, Satz 7 (Nathanael Baumgarten)

Conscende regiam aetheris, perennitatis aulum,  
 heroibusque iungere ovantiumque turbius!  
 Ridebis inde parvulos mortalium tumultus,  
 videbis inde posteros tuum stupere regnum,  
 tuam vigere gloriam post ipsa regna solis.

Deutsche Übersetzung von Andreas Glock<sup>19</sup>

Tritt ein in den Palast des Himmels, der Ewigkeiten Hof,  
 zu Heroen geselle dich und den jubelnden Scharen!  
 Lachen magst du von dort über der Sterblichen nichtiges Wimmern,  
 sehen magst du von dort, daß die Nachgeborenen staunen über dein Reich,  
 daß dein Ruhm aufblüht, nachstehend allein dem Reich der Sonne.

Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis, Satz 6 (Balthasar Münter)

Deiner Erde reiche Güter  
 reizen, aber voll Begier  
 schmachten heilige Gemüter  
 nur, o Gott, nach dir.  
 Diese Sehnsucht stille!  
 Unser Wille sei dein Wille.  
 Darum flehen wir.

---

<sup>19</sup> Zitiert nach dem Programmheft der XXXVII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung „Über Klang aufgeklärter Frömmigkeit – Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik“. Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009, S. 29.