

Johann Sebastian Bach

Eine Sendereihe von Michael Struck-Schloen

20. Folge: Musik-Anschauung 7

Ernsthafte Parodien oder Vom Wesen des musikalischen Recyclings

Herzlich willkommen. erinnern Sie sich noch an Karl-Theodor Freiherr von und zu Guttenberg? Auch wenn Sie nicht mehr genau wissen, welche Ministerämter der CSU-Politiker zwischen 2009 und 2011 bekleidet hat, ist Ihnen bestimmt noch der Skandal im Gedächtnis, der Guttenberg zum Rücktritt zwang. Anlass war der Vorwurf, der Freiherr habe ausgedehnte Passagen seiner Doktorarbeit nicht selbst erdacht, sondern aus fremden Publikationen ohne Kennzeichnung übernommen. „Copy and paste“ wurde durch die Affäre Guttenberg zum Modewort: Man echauffierte sich über das unerlaubte Kopieren und Übernehmen fremder Geistesleistungen ins eigene Werk.

Was Johann Sebastian Bach dazu gesagt hätte? Sicher hätte er den Mann bemitleidet, der fremde Gedanken als seine eigenen ausgab, anstatt selbst zu denken. Das Prinzip „Copy and paste“ kannte Bach nur zu gut, denn er wandte es selbst regelmäßig an – aber nicht als Ideenklau, sondern als Recycling *eigener* Werke. Darum soll es heute, in der 20. Folge, gehen. Und die Bach-Freunde unter Ihnen dürfen gleich zu Beginn mitspielen: Welches bekannte Instrumentalstück von Bach steckt in diesem Eröffnungsschor der Kantate Nr. 207?

<p>MUSIK 1 Alpha LC 00516 118 Track 14</p>	<p>Johann Sebastian Bach Kantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ BWV 207 1) Chor „Vereinigte Zwietracht“ Les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles Café Zimmermann Leitung: Gustav Leonhardt</p>	<p>5'03</p>
---	---	-------------

Der Beginn der Kantate Nr. 207 „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ von Johann Sebastian Bach – mit den „Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles“ und dem Ensemble „Café Zimmermann“, geleitet von Gustav Leonhardt. Und mit dieser Musik können wir gleich an die letzte Folge unserer Bach-Serie anknüpfen, in der es um Bachs Beziehungen zur Leipziger Universität ging: Sie feierte nämlich den jungen Rechtswissenschaftler Gottlieb Kortte und seine Ernennung zum Professor. Um die Gratulation möglichst festlich zu gestalten, bearbeitete Bach im ersten Satz seiner

Kantate ein älteres Instrumentalstück, das er einem adligen Herrn gewidmet hatte: den dritten Satz des ersten *Brandenburgischen Konzerts* für den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg.

Allerdings hat Bach den Satz für schmetternde Hörner und einen konzertierenden „Violino piccolo“ nicht einfach im Original an den Beginn der Kantate gesetzt – was ihm ein Leichtes gewesen wäre, aber die sehr persönliche Gabe an den Markgrafen auch entwertet hätte. Bach wählte einen aufwändigeren Weg und arbeitete den Konzertsatz völlig um. Die Hörner wurden durch Trompeten mit Pauken ersetzt, auf die Sologeige hat er verzichtet, dafür aber noch zwei Querflöten und einen vierstimmigen Chor hinzugefügt – und schon hatte sich die akustische Szenerie dieser Musik radikal geändert. Damit ist dieser Chorsatz der typische Fall einer Parodie: der Übertragung einer vorhandenen Musik in einen neuen und frischen Zusammenhang. Dabei kommt der Begriff „Parodie“ völlig ohne den Beigeschmack einer Karikatur oder Travestie daher. Das Parodieverfahren gab Bach die Möglichkeit, musikalische Gedanken – er sprach meist von „inventio“ = Erfindung – neu zu beleuchten, ihre Zusammenhänge zu präzisieren oder weiterzuentwickeln. Etwa ein Viertel seiner uns bekannten Musik beruht auf diesen Verknüpfungen durch Parodie, die wie ein Wurzelwerk unter der Oberfläche seines Schaffens wirken.

Für den Komponisten und sensiblen Textinterpreten Bach waren Parodien nicht, wie öfter vermutet wurde, eine zeitsparende Routinearbeit im Sinne des „copy and paste“. Was nach außen wie ein bloßes Recycling wirkt, war in Wahrheit eine ständige Herausforderung – vor allem wenn die originale Vorlage aus einem ganz anderen inhaltlichen Zusammenhang stammte. Ein berühmtes Beispiel ist der Eingangschor des *Weihnachts-Oratoriums* aus dem Jahr 1734:

*Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage,
Rühmet, was heute der Höchste getan!
Lasset das Zagen, verbannet die Klage,
Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!*

MUSIK 2 Harmonia mundi France LC 07045 HMX 2901630.31 Track 1	Johann Sebastian Bach <i>Weihnachts-Oratorium</i> BWV 248 Teil 1: Kantate „Jauchzet, frohlocket“ 1) Chor „Jauchzet, frohlocket“ RIAS Kammerchor Akademie für Alte Musik Berlin Leitung: René Jacobs	3'00
---	---	------

Bach fährt in der Kantate zum ersten Weihnachtstag den gesamten musikalischen Apparat auf, der dem Jubel und der Festlichkeit des kirchlichen Hochfestes entsprach. Pauken und Trompeten verkünden die Geburt des himmlischen Herrschers, unterstützt

von Dur-Dreiklängen und schnellen Streicherbewegungen; das Tempo ist ein gemessener Dreiertakt, der die Dreifaltigkeit, die Vollkommenheit des neugeborenen Herrschers oder die heitere Stimmung der Gläubigen symbolisieren kann. Alles wirkt wie eine perfekt auf den Anlass zugeschnittene Verschmelzung von Text und Musik.

Wer diese Musik nur aus dem *Weihnachts-Oratorium* kennt, wird also nicht auf die Idee kommen, dass sie für einen ganz anderen Zusammenhang komponiert wurde. Auch im Dezember 1733 gab es einen Geburtstag zu feiern, allerdings nicht den des Heilands, sondern der sächsischen Kurfürstin und polnischen Königin Maria Josepha, die seit kurzem im Amt war. Nicht in der Kirche ist diese Musik erklingen, sondern vielleicht im Zimmermannschen Kaffeehaus oder auf dem Rathausplatz vor dem Logis des Kurfürstenpaares im Apelschen Haus – natürlich auf einen anderen Text:

Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!

Klingende Saiten, erfüllet die Luft!

Singet itzt Lieder, ihr muntren Poeten!

Königin lebe und blühe und wachse!

So lauten die Verse der Glückwunsch-Kantate BWV 214 – und sofort leuchtet ein, warum erst das berühmte Paukensolo mit dem Echo der Flöten und Oboen ertönt, gefolgt von den Fanfaren der Trompeten und den Kaskaden der Streicher – denn genauso steht es im Text: „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! Klingende Saiten, erfüllet die Luft!“. Der zeremonielle Takt könnte ein königlicher Reitermarsch sein; und die Aufforderung an die „muntren Poeten“, Lieder auf die neue Königin zu singen, illustriert Bach selbst durch galante, „moderne“ Verzierungen.

Das Wunder dieser Musik ist also nicht nur ihre opulente Festlichkeit und Brillanz, die sich bei wenigen anderen Komponisten der Zeit findet – es ist die Selbstverständlichkeit, mit der sie dem weltlichen und dem geistlichen Anlass gerecht wird. Zwar sind die Königin und das Jesuskind nicht als Person austauschbar, wohl aber das musikalische Vokabular, das zu ihrer Huldigung taugt. Womit sich, theologisch gesprochen, die Gottähnlichkeit der weltlichen Herrscherin und die Menschwerdung des Gottessohnes versinnbildlicht.

MUSIK 3 Erato LC 00200 0630-15562-2 Track 11	Johann Sebastian Bach Kantate „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten“ BWV 214 1) Chor „Tönet ihr Pauken!“ Amsterdamer Barockchor und Barockorchester Leitung: Ton Koopman	7'52
---	--	------

Der Anfangschor der Kantate Nr. 214 „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten“ mit dem Amsterdamer Barockchor und dem Amsterdamer Barockorchester, geleitet von Ton Koopman.

Dass diese Musik ohne Probleme den Grundstoff für die erste Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* abgeben konnte, lag nicht zuletzt an der modernen Entwicklung der Kantate, die sich vom strengen Chorsatz immer weiter weiterentwickelt und die unterhaltsamen Formen des Musiktheaters aufgenommen hatte.

Soll ichs kürzlich aussprechen, so siehet eine Cantata nicht anders aus als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt.

So formulierte es der Hamburger Pastor Erdmann Neumeister am Beginn des 18. Jahrhunderts. Die Austauschbarkeit der Formen bedeutete im Gegenzug, dass auch Personen, Handlungen und Emotionen der weltlichen und geistlichen Sphäre sich annäherten.

Um die Leipziger Gemeinde dennoch nicht durch allzu opernhafte Inhalte zu irritieren und von der Andacht abzuhalten, war bei der Umformung weltlicher in geistliche Stoffe die Sensibilität des Dichters und des Komponisten gefragt. Der Autor des neuen Textes musste eben nicht nur das Metrum der ursprünglichen Musik beachten, sondern auch den theologisch korrekten Inhalt der neuen Kantate. Dazu brauchte es Erfahrung und handwerkliches Geschick; und man kann davon ausgehen, dass Bach mit seinen Librettisten eng zusammenarbeitete und vielleicht noch einen Theologen der Thomaskirche hinzuzog.

Ein besonders heikler Fall war die Arie „Schlafe, mein Liebster“ aus dem Drama per Musica „Laßt uns sorgen, lasst uns wachen“, einer Huldigung zum Geburtstag des sächsischen Kurprinzen. In der umfänglichen Kantate – auch bekannt unter dem Beinamen „Herkules auf dem Scheidewege“ – streiten sich Wollust und Tugend um das Seelenheil von Herkules, dem antiken Urbild des barocken Herrschers. Das Stück wimmelt, vor allem auf Seiten der Wollust, von verlockenden Angeboten und erotischen Anzügen.

Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh,

Folge der Lockung entbrannter Gedanken.

Schmecke die Lust

Der lüsternen Brust,

Und erkenne keine Schranken.

So singt die Wollust – und auch Bachs Arie für Sopran und Streicher macht unzweideutig klar, dass dieses Wiegenlied beim Helden Herkules das Gegenteil von Ruhe und Zufriedenheit auslösen soll.

MUSIK 4 BIS LC 03240 2161 Track 2-3	Johann Sebastian Bach Kantate „Lasst uns sorgen, laßt uns wachen“ BWV 213 2) Rezit. „Und wo? Wo ist die rechte Bahn“ 3) Arie „Schlafe, mein Liebster“ Joanne Lunn (Sopran) Robin Blaze (Countertenor) Bach Collegium Japan Leitung: Masaaki Suzuki	4'00
--	--	------

Das waren Robin Blaze als Herkules und Joanne Lunn als Wollust in Johann Sebastian Bachs Kantate „Lasst uns sorgen, laßt uns wachen“, Werkeverzeichnis 213. Masaaki Suzuki begleitete mit dem Bach Collegium Japan.

Wer diese erotische Anmache in die geistliche Sphäre übertragen wollte, musste geschickt zu Werke gehen, wenn er nicht den Zorn der adligen Damen und orthodoxen Lutheraner riskieren wollte. Für die zweite Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* ließ Bach zunächst den Text entschärfen: Aus „entbrannten Gedanken“ wurde „aller Gedeihen“, die Reizworte „Lust“ und „Brust“ wurden umgepolt zu freudigen Gefühlen angesichts des Jesuskindes in der Krippe – und dies alles ganz ohne Retuschen am ursprünglichen Versmaß.

*Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh,
 Wache nach diesem vor aller Gedeihen!
 Labe die Brust,
 Empfinde die Lust,
 Wo wir unser Herz erfreuen!*

Im zweiten Arbeitsgang passte Bach dann seine Musik dem Kontext der Hirtengeschichte an. Den ursprünglichen Sopranpart übertrug er einer Altstimme, die schon in der *Matthäus-Passion* Tochter Zion als Vertreterin aller Gläubigen symbolisierte. Die begleitenden Streicher wurden erweitert um eine Traversflöte und vier Oboen – in der Pastorale am Beginn der Kantate waren sie die tönende Visitenkarte der Hirten auf dem Felde. So wird das Wiegenlied erfolgreich in der Bibelgeschichte verortet, ohne einen Deut seines sinnlichen Zaubers zu verlieren.

MUSIK 5 Harmonia mundi France LC 07045 HMX 2901630.31 Track 19	Johann Sebastian Bach <i>Weihnachts-Oratorium</i> BWV 248 Teil 2: Kantate „Und es waren Hirten in derselben Gegend“ 19) Arie „Schlafe, mein Liebster“ Andreas Scholl (Altus) Akademie für Alte Musik Berlin Leitung: René Jacobs	10'14
--	--	-------

Andreas Scholl sang die Arie „Schlafe, mein Liebster“ aus dem zweiten Teil des *Weihnachts-Oratoriums* BWV 248. René Jacobs leitete die Akademie für Alte Musik Berlin. Um das musikalische Recycling im Werk von Johann Sebastian Bach geht es heute in der 20. Folge der Bach; am Mikrophon ist Michael Struck-Schloen.

So viel Mühe sich Bach und sein Textdichter bei der Parodie einer Liebesarie in ein geistliches Wiegenlied auch gaben – die Nachwelt nahm dem Komponisten den profanen Ursprung so vieler herrlicher Nummern im *Weihnachts-Oratorium* geradezu übel. Für die Bach-Apostel des 19. Jahrhunderts galt der Thomaskantor als Deutschlands größter Kirchenkomponist. Weil es aber nicht zu leugnen war, dass Bach etliche Nummern seiner Kirchenkantaten zuerst auf weltliche Libretti komponiert hatte, erfand man für diese Fehlritte die abenteuerlichsten Erklärungen.

Ist etwas wahrhaft kirchlich, so bleibt es kirchlich.

... schrieb etwa Wilhelm Rust, der Hauptredakteur der Alten Bach-Gesamtausgabe. Und weil Bach eben nicht anders gekonnt habe, als kirchlich zu empfinden, erklärte Rust die weltliche Vokalmusik kurzerhand zu Vorstufen.

Bach ist gleich von Anbeginn auf die Verwendung seiner Gelegenheitskantaten als Kirchenmusik bedacht gewesen, was bei den vielen Geschäften, die ihm oblagen, bei den oft sinnlosen Texten, die man ihm vorlegte, wenig Wunder nehmen kann.

[zit. nach: Hans Joachim Schulze: *Bachs Parodieverfahren*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. 2, hrsg. von Christoph Wolff, Stuttgart etc. 1997, S. 168]

Hat Bach bei der Komposition seiner Glückwunsch-Kantaten für das sächsische Herrscherhaus also schon an eine Verwendung im regelmäßigen Kirchenbetrieb gedacht? Möglich wäre es durchaus als Maßnahme der straffen Arbeitsorganisation. Doch nicht darum ging es den Bachianern im 19. Jahrhundert, sondern um das Festzurren des Komponisten auf die Rolle eines „fünften Evangelisten“. Erst damit wurde Bach für den Berliner Musikwissenschaftler Philipp Spitta zur nationalen Identifikationsfigur im protestantisch geprägten Kaiserreich.

Bachs gesammte Ausdrucksweise hat sich auf kirchlichem Grunde gebildet. Ob er geistliche oder weltliche Musik componirt, ob er Orgelfugen oder Kammersonaten schreibt: der kirchliche Grundton, der aus dem Wesen der Orgel entwickelte Stil durchdringt alle seine Werke. Er konnte demnach kaum etwas unkirchliches schreiben. Seine weltlichen Gelegenheitsmusiken waren vielmehr unweltlich, als solche erfüllten sie ihren Zweck nicht und der Componist gab sie ihrer eigentlichen Heimath zurück, wenn er sie zu Kirchenmusiken umwandelte.

[Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, 2. Band (1880), S. 406 – www.zeno.org, aufger. am 10. Mai 2017]

Das war durch und durch romantisches Denken: Der Komponist erfüllte ein ideales Lebensziel, in diesem Fall das tönende Gotteslob. Dabei verkennt Spitta die Wertschätzung für die Adressaten der vermeintlichen „Gelegenheitsstücke“ – der Geburtstag des sächsischen Kurfürsten oder seiner Gemahlin war für Bach sicher ein ebenso würdiger Gegenstand für seine Musik wie die Trinität oder das Reformationsfest.

Als Hauptargument für den „kirchlichen Grundton“ in der Vokalmusik des Thomaskantors wurde angeführt, dass Bach stets weltliche in geistliche Werke verwandelt habe, nie umgekehrt. Das stimmt, aber auch hier gibt es Ausnahmen von der Regel. Dazu gehört die Trauermusik, die Bach für den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen komponierte – oder besser: kompilierte.

Im November 1728, fünfeinhalb Jahre nach Bachs Wechsel von Köthen nach Leipzig, war der Fürst mit knapp 34 Jahren gestorben. Der Tod seines einstigen Dienstherrn ging Bach sehr nahe, wie sich der Sohn Carl Philipp Emanuel im Nekrolog erinnert.

Die Vorsehung schien ihn noch vor dem bald darauf, wider alles Vermuthen erfolgten Tode des Fürsten, von Cöthen entfernen zu wollen, damit er zum wenigsten bey diesem betrübten Falle nicht mehr gegenwärtig seyn durfte. Er hatte noch das traurige Vergnügen, seinem so innig geliebten Fürsten die Leichenmusic von Leipzig aus zu verfertigen, und sie in Person in Cöthen aufzuführen.

[Carl Philipp Emanuel Bach/Johann Agricola: Nekrolog auf J. S. Bach (1750/1754), zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 190]

Seither hat man nach den Noten dieser „Leichenmusic“ gesucht – vergeblich. Nur der Text von Georg Friedrich Henrici alias Picander, Bachs wichtigstem Librettisten, hat sich in mehreren Versionen erhalten. Dabei zeigt sich, dass Bachs Parodietechnik, die Umarbeitung älterer Werke in neue, für die Forschung nicht nur ein Grund für schmallippige Kritik, sondern auch ein Glück war. Denn das Studium von Picanders Text für die Trauermusik in Köthen legt nahe, dass Bach in diesem Werk Musik aus seiner früheren Trauer-Ode auf den Tod der Kurfürstin und aus der *Matthäus-Passion* benutzt haben muss. Das Metrum der jeweiligen Arientexte von Picander, aber auch detaillierte Wort- und Satzakkente gaben den Hinweis.

Buß und Reu

Knirscht das Sündenherz entzwei,

Daß die Tropfen meiner Zähren

Angenehme Spezerei,

Treuer Jesu, dir gebären.

So heißt es im ersten Teil der *Matthäus-Passion*. Der entsprechende Text der Köthener Trauermusik übernimmt den Affekt der Klage und Niedergeschlagenheit, aber auch das Bild der Tränen, so dass die Imitation der Tropfen in Bachs Musik erhalten bleiben konnte.

Weh und Ach

Kränkt die Seelen tausendfach.

Und die Augen treuer Liebe

Werden wie ein heller Bach

Bei entstandnem Wetter trübe.

Obwohl die grundsätzlichen Verbindungen zur Passion und der Leipziger Trauer-Ode bekannt sind, ist eine Rekonstruktion der Köthener „Leichenmusic“ bis heute spekulativ, denn es fehlt die Musik für die Rezitative und einige andere Sätze. In der folgenden Aufnahme von 2014 wurde für die fehlenden Teile ebenfalls Musik aus *Matthäus-Passion* benutzt. Es singen Damien Guillon, Thomas Hobbs und Sabine Deveilhe; Raphaël Pichon leitet das „Ensemble Pygmalion“.

<p>MUSIK 6 Harmonia mundi France LC 07045 HMC902211 Track 2-7</p>	<p>Johann Sebastian Bach Trauermusik „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ BWV 244a 2) Rezit. „O Land! Bestürztes Land!“ 3) Arie „Weh und Ach“ 4) Rezit. „Wie wenn der Blitze“ 5) Arie „Zage nur, du treues Land“ 6) Rezit. „Ach ja, wenn Tränen“ 7) Chor „Komm wieder, teurer Fürsten-Geist“ Sabine Deveilhe (Sopran) Damien Guillon (Countertenor) Thomas Hobbs (Tenor) Ensemble Pygmalion Leitung: Raphaël Pichon</p>	<p>15'15</p>
---	---	--------------

„Komm wieder, teurer Fürsten-Geist“, ein Chor aus der Trauermusik für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, die Bach im März 1729 in Köthen leitete. Obwohl die Partitur verloren ist, kann man sie zum Teil aus Sätzen der *Matthäus-Passion* und der Trauer-Ode BWV 198 rekonstruieren – das Parodieverfahren macht es möglich. Sie hörten eine Aufnahme mit Sabine Deveilhe (Sopran), Damien Guillon (Countertenor) und Thomas Hobbs (Tenor); Raphaël Pichon leitete das „Ensemble Pygmalion“.

Bach hat also nicht davor zurückgeschreckt, seine „große Passion“ aus dem Zusammenhang des Karfreitags-Gottesdienstes in die Trauerfeier für einen weltlichen Fürsten zu

verwandeln. Warum aber, so fragt man sich, hat er überhaupt ältere Werke parodiert und nicht gleich neue komponiert – so wie sein Freund Georg Philipp Telemann, von dem kaum Bearbeitungen eigener Werke überliefert sind? Das Argument der Zeiterparnis galt für Telemann offenbar nicht: Einem erfahrenen Profi wie ihm ging eine Neukomposition schneller von der Hand als ein Arrangement, das zuweilen mehr Arbeit machte. Denn auch wenn die Musik vorhanden war, mussten doch der gesamte Apparat angeworfen werden, die Singstimmen neu textiert, Kopien für die Musiker hergestellt und vieles andere organisiert werden. Bei größeren Werken, deren Originaltext auf einen ephemeren weltlichen Feieranlass zugeschnitten war, konnte sich die Parodie lohnen; bei kleineren Kantaten war die Neukomposition fast schneller.

Deshalb könnte ein anderer Grund für Bach ebenso interessant gewesen sein wie die Möglichkeit, den Arbeitsaufwand zu reduzieren: Er wollte das Potenzial erkunden, das eine Musik über ihren aktuellen Anlass hinaushob. Besonders deutlich wird dieser Forschergeist, wenn Bach das Original auf völlig unvorhersehbare Art weiterentwickelte – wie im Fall des bekannten Preludio aus der Partita E-Dur für Violine solo. Der Satz ist eine virtuose Fantasie über den E-Dur-Dreiklang und die daraus hervorstwachsenden Violinfiguren – ein geniales Spiel mit Linearität und Harmonie. Hier das Original, gespielt von Hilary Hahn.

<p>MUSIK 7 Sony Classical LC 06868 SK 62793 Track 1</p>	<p>Johann Sebastian Bach Partita Nr. 3 E-Dur BWV 1006 1) Preludio Hilary Hahn (Violine)</p>	<p>3'32</p>
--	--	-------------

Dieses Preludio aus seiner E-Dur-Partita BWV 1006 konnte mehr, als das Publikum und den Solisten auf die folgenden Tanzsätze einstimmen – davon war Bach überzeugt. Den Komponisten interessierte die Ausstrahlung des Klangs und der Harmonie auf einen größeren Apparat. Und wie Luciano Berio 250 Jahre später mehrere Solostücke mit dem Titel *Sequenza* zu kleinen Konzerten mit Orchester ausarbeitete und sie dann *Chemins* nannte – genauso hat Bach das E-Dur-Präludium zu einem Konzertsatz für Orgel und Orchester weiterentwickelt, der ganz neue Aspekte und Affekte der Musik freisetzte: Er ist stark besetzt mit Oboen, Streichern, Pauken und Trompeten, die Akzente schmettern und die beim Solo nur angedeutete Harmonik klangstark befestigen.

Das erste Mal hat Bach diese Version in einer Hochzeitskantate erprobt, 1731 wanderte sie dann an den Beginn der Kantate 29 „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ zum Wechsel des Leipziger Stadtrates. Das Parodieverfahren als kompositorische Neubeleuchtung.

MUSIK 8 Querstand LC 03722 VKJK1511 Track 1-2	Johann Sebastian Bach Kantate „Wir danken dir, Gott, wie danken dir“ BWV 29 1) Sinfonia 2) Chor „Wir danken dir, Gott“ Johannes Unger (Orgel) Capella Vocale des Freiberger Domchores Batzdorfer Hofkapelle Leitung: Albrecht Koch	6'38
--	---	------

Das war der Beginn der Kantate Nr. 29 „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“, komponiert von Johann Sebastian Bach zum Leipziger Ratswechsel des Jahres 1731. Albrecht Koch leitete die Capella Vocale des Freiberger Domchores und die Batzdorfer Hofkapelle; das Orgelsolo in der Sinfonia spielte Johannes Unger an der Silbermann-Orgel im Freiberger Dom.

Gleich zwei Sätze dieser Kantate findet man bei Bach in anderem Zusammenhang wieder: Die Einleitungs-Sinfonia ist eine Ausarbeitung des Preludio aus seiner Partita E-Dur für Violine; der Chor „Wir danken dir, Gott“ taucht zwei Jahre später im Gloria seiner Messe h-Moll wieder auf – zwei Beispiele dafür, wie Bach in seinen Parodien die Universalität seiner Musik in verschiedenen musikalischen Umgebungen untersuchte und dabei nicht ohne Spiel- und Kombinationslust zu Werke ging. Dass gerade diese Eigenschaften zum Wesen des Genies gehören, hat der Maler Eugène Delacroix in einem bedenkenswerten Bonmot festgehalten:

Das Wesen des genialen Menschen beruht nicht etwa in neuen Ideen, sondern in der Überzeugung, dass alles, was vor ihm getan worden ist, nicht gut genug getan sei.

[zit. nach: Hans Joachim Schulze: *Bachs Parodieverfahren*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. 2, hrsg. von Christoph Wolff, Stuttgart etc. 1997, S. 186]

Es war diese Eigenschaft des zugleich rückblickenden und innovativen Künstlers, die auch der Pianist Glenn Gould als Bachs Genialität ausgemacht hat.

Aber werfen wir noch einmal einen Blick in die Werkstatt des Komponisten Bach, der jeden Sonntag mit seinem Thomanerchor eine Kirchenkantate aufzuführen hatte und daneben etliche andere Projekte verfolgte. Die „Werkbank“, wie es der Dirigent John Eliot Gardiner in seinem Bach-Buch nennt, befand sich im zweiten Stock der Thomaschule – im Bachhaus in Eisenach kann man heute eine Nachempfindung der so genannten „Componirstube“ besichtigen. Hier befand sich Bachs Bibliothek, die bestückt war mit musiktheoretischen Lehrbüchern, aber auch theologischen Schriften – sie brauchte der Kantor, um Text und Anlagen seiner Kantaten und Messen auf den jeweiligen Tag im Kirchenjahr abzustimmen. Hier befand sich, wie Gardiner vermutet, auch die umfangreiche Sammlung eigener Werke.

In seinem Arbeitszimmer dürften daher die Partituren von allerhand Serenaden, Geburtstagskantaten und Neujahrsoden im Regal gestanden haben – Werke, die er als Folge dessen, dass er stets zwei Aufführungsorte für seine Musik im Blick hatte (die Kirche und den Salon), irgendwann plündern und in einer Kirchenkantate „parodieren“ konnte.

Daneben lag griffbereit ein Stapel Manuskriptpapier, schwerer und teurer als normales Schreibpapier, damit die Seiten auf dem Notenständer nicht umknickten. Manchmal überlegte er sich zunächst den grundlegenden Aufbau einer neuen Komposition und schätzte den Platzbedarf ein, ehe er die Notenlinien zog. Dafür nutzte er ein spezielles Schreibgerät mit fünf Federn, ein so genanntes Rastral. Schon ein flüchtiger Blick auf seine Partituren macht deutlich, wie sparsam Bach mit Papier umging: Wann immer möglich, quetschte er einzelne Takte an den Seitenrand.

Auf seinem Schreibtisch standen Tintenfässer mit schwarzer, brauner und roter Tinte. Der Farbstoff der verwendeten Eisengallustinte zersetzte sich im Laufe der Zeit, wobei eine Säure freigesetzt wurde, die das beschriebene Papier erheblich beschädigte. Neben den Tintenfassern befanden sich Federkiele, Bleistifte, Messer zum Anspitzen der Federn und zum Korrigieren von Fehlern, sobald die Tinte trocken war. Schließlich stand da noch ein Kästchen voller feinem Sand zum Ablöschen der Tinte.

[John Eliot Gardiner: *Bach – Musik für die Himmelsburg*, München 2016, S. 270f.]

Ein Stimmungsbild aus Bachs „Componirstube“ in der Thomasschule – wobei John Eliot Gardiner sich wundert, wie Bach angesichts des Lärms, der ständig aus den angrenzenden Schulräumen drang, überhaupt die Konzentration für seine Arbeit aufbringen konnte.

Diese Konzentration suchte Bach wohl auch, als er irgendwann in den 1730er Jahren eine Messe, vermutlich für einen hohen kirchlichen Feiertag, komponieren musste. Da es trotz vielfacher Bemühungen durch Luther und seine Nachfolger noch keine Standardmesse in deutscher Sprache gab, griff man auch im orthodoxen Leipzig auf die lateinischen Verse des so genannten Mess-Ordinariums zurück. Allerdings hatte es sich eingebürgert, im lutherischen Gottesdienst keine vollständigen Messen zu singen, sondern nur die Vertonungen von Kyrie und Gloria – dafür hat sich mittlerweile der Begriff „lutherische Messen“ eingebürgert.

Fünf dieser „lutherischen Messen“ hat Bach komponiert – eine davon hat er dem Dresdner Hof gewidmet und später zur Messe h-Moll erweitert. Wie dieses kirchliche Hauptwerk waren auch die vier übrigen Messen weitgehend Parodien früherer Werke. Allerdings wählte Bach als Vorlage nicht eine jener „Serenaden, Geburtstagskantaten und Neujahrsoden“, wie es Gardiner süffisant formulierte, sondern ausschließlich geistliche Kantaten.

Für das Kyrie seiner G-Dur-Messe wählte Bach eine Vorlage, die ihm mit ihrem motetischen Fugenstil gut zur traditionellen Gattung der Messe zu passen schien. Allerdings

ist die Fuge mit einigen auffälligen chromatischen Kühnheiten gespickt, die immer dann auftreten, wenn im Text aus dem Alten Testament von Heuchelei und Falschheit die Rede ist.

Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit falschem Herzen.“

MUSIK 9 Accent LC 06618 ACC25305 Track 1	Johann Sebastian Bach Kantate „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ BWV 179 1) Chor „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht“ Gerlinde Sämann (Sopran) Petra Noskaiová (Alt) Jan Kobow (Tenor) Dominik Wörner (Bass) La Petite Bande Leitung: Sigiswald Kuijken	2'35
---	---	------

Der Eingangssatz zu Johann Sebastian Bachs Kantate 179 „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ – gesungen in solistischer Besetzung und gespielt von „La Petite Bande“ mit dem Dirigenten Sigiswald Kuijken.

Bach hat diese Musik fast wörtlich in das Kyrie seiner lutherischen Messe G-Dur, Werkeverzeichnis 236, übertragen – dabei wird das Orchester durch zwei Oboen und der Chor durch Posaunen verstärkt. Die harmonischen Härten des Satzes sind diesmal nicht mehr direkt durch den Text gerechtfertigt; sie können aber als Nachklang des Schuldbekenntnisses wirken, das dem Kyrie in der protestantischen Messe vorausgeht.

MUSIK 10 Virgin Classics LC 07873 561721-2 Track 7	Johann Sebastian Bach Messe G-Dur BWV 236 1) Kyrie Collegium Vocale Gent Leitung: Philippe Herreweghe	4'12
---	---	------

Das Kyrie der Messe G-Dur BWV 236, gesungen und gespielt vom Collegium Vocale Gent unter Leitung von Philippe Herreweghe.

Für die Musik des folgenden Chorsatzes, „Gloria in excelsis Deo“, griff Bach in seiner „Componirstube“ zum Kantatenband des Jahres 1725 und wählte den Eingangschor der Kantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“, komponiert zum Reformationsfest am 31. Oktober. Beim Blick in die Partitur erinnerte er sich: An diesem Feiertag der Protestanten konnte Bach einigen Aufwand treiben, zu je zwei Oboen und Traversflöten kommen zwei Hörner mit Pauken, die dem Satz ein festliches Gepränge verleihen.

Gleich zu Beginn intonieren die Blechbläser das erste Thema, wenig später folgen Streicher und Bläser mit einer brillant federnden Linie, die Bach in mehreren Stimmen zu

einer Fuge schichtet. Eine Zeitlang wechseln sich die beiden Motive ab wie in einer höfischen Ouvertüre, dann setzt der Chor mit dem Text eines Kirchenlieds aus dem 17. Jahrhundert ein und fädelt sich in den Orchestersatz ein.

MUSIK 11 Rondeau LC 06690 4031 Track 19	Johann Sebastian Bach Kantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ BWV 79 1) Chor „Gott der Herr“ Thomanerchor Leipzig Gewandhausorchester Leipzig Leitung: Georg Christoph Biller	4'57
--	---	------

Der Thomanerchor sang, begleitet vom Gewandhausorchester Leipzig, den Eingangschor der Kantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ BWV 79. Georg Christoph Biller dirigierte.

Bei der Bearbeitung dieser Musik für seine neue Messe G-Dur konnte Bach den kompletten Orchester- und Chorsatz übernehmen. Allerdings war es in der Messe unüblich, dass die Kernaussage erst nach einem langen Orchestervorspiel erfolgte – deshalb setzte Bach schon unter die ersten Noten den Text „Gloria in excelsis Deo, und zwar auf die Melodie der beiden Hörner. Es war so zu sagen das Motto des Satzes, danach durfte sich das Orchester wie in der Kantate ausbreiten.

Allerdings musste Bach diesmal auf einige instrumentale Farben verzichten, die der Kantate ihre festliche Note verliehen hatte. Flöten und Hörner wurden von der Besetzungsliste gestrichen, erhalten blieben nur Oboen und Streicher. Die Kopisten, die Bach beschäftigte, hatten also bei der Parodie der Kantate wenig Mehrarbeit und mussten eigentlich nur neue Chorstimmen mit dem lateinischen Text schreiben.

MUSIK 12 Virgin Classics LC 07873 561721-2 Track 8	Johann Sebastian Bach Messe G-Dur BWV 236 2) Gloria in excelsis Deo Collegium Vocale Gent Leitung: Philippe Herreweghe	4'48
---	--	------

Das „Gloria in excelsis Deo“ aus Johann Sebastian Bachs Messe G-Dur, Werkeverzeichnis 236. Philipp Herreweghe leitete noch einmal Chor und Orchester des Collegium Vocale Gent.

Auch die übrigen Sätze seiner Messe hat Bach aus der Musik existierender Kantaten zusammengestellt – und dabei bewiesen, wie elegant und meisterhaft er eine theologisch-musikalische Aussage in einen neuen Zusammenhang überführen konnte. Das Parodieverfahren konnte eine Arbeitserleichterung bedeuten – es erforderte aber eine ausgetüftelte Organisation von Bachs Notenbibliothek und eine kreative Anpassung an die neuen Bedürfnisse, die nicht mit Bequemlichkeit zu verwechseln war. Tatsächlich

arbeitete Bach in viele Richtungen an einem Kirchenmusik-Repertoire, das ihm viele Jahre lang zu Diensten stand und im Alter den Rücken freihielt für neue Projekte.

Und noch ein wesentlicher Aspekt barocker Kompositionstechnik kristallisiert sich im Parodieverfahren: die Universalität einer Musik, die zugleich weltlich und geistlich, höfisch und städtisch, vokal und instrumental, sinnlich und streng sein konnte, ohne dass eine Eigenschaft die andere ausschloss. Diese Universalität der Musik war es, die den romantischen Bach-Verehrern Probleme bereitete. Sie konnten nicht verstehen, dass ein Bach nicht nur für die Ehre Gottes, sondern auch für die seiner Fürsten und Vorgesetzten musizierte.

Hören wir zum Abschluss eine Musik, die diese Brücke zwischen höfischer, bürgerlicher und kirchlicher Sphäre schlägt. Die Ouvertüre zur Orchester-Suite D-Dur, BWV 1069, ist ein Musiktyp, der der Hofoper des Sonnenkönigs in Frankreich entstammt, aber bald von den bürgerlichen Musikzirkeln in Deutschland übernommen wurde. Diese Ouvertüre hat Johann Sebastian Bach auch der Kirchenmusik einverleibt: als Grundlage für den Einleitungsschor seiner Kantate 110 „Unser Mund sei voll Lachens“ zum ersten Weihnachtstag des Jahres 1725. Hören Sie Chor und Orchester der Niederländischen Bach-Gesellschaft mit dem Dirigenten Jos van Veldhoven.

MUSIK 13 Channel Classics LC 04481 32010 Track 1	Johann Sebastian Bach Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“ BWV 110 1) Chor „Unser Mund sei voll Lachens“ The Netherlands Bach Society Leitung: Jos van Veldhoven	6'29
---	---	------

Die Niederländische Bach-Gesellschaft, Leitung Jos van Veldhoven, sang und spielte den Eingangsschor der Kantate Nr. 110 „Unser Mund sei voll Lachens“ von Johann Sebastian Bach – ein schönes Beispiel für die Verwendung einer Orchester-Ouvertüre in einer geistlichen Kantate.

Solche „ernsthaften Parodien“ waren das Thema der 20. Folge in unserer Bach-Serie.

Das Manuskript mit detaillierten Angaben zu Aufnahmen und Interpreten gibt es wie immer im Internet; eine Woche lang ist die Sendung dort auch zum Nachhören eingestellt. Die Zitate sprach Joachim Schönfeld. Und wer immer schon wissen wollte, was genau eine Oboe da caccia oder eine Viola pomposa ist, dem empfehle ich die nächste Folge über Bachs Instrumente. Auf ein Wiederhören freut sich Michael Struck-Schloen.