

Bachs Parodieverfahren

Dispositionelle und normative Problematik, Konzeption und Rezeption

Leif Frenzel

April 2001

Inhaltsverzeichnis

I.	Fragen allgemeiner Art	3
1.	Klärung des Begriffs	3
2.	Typen von Parodie	4
II.	Das technische Problem des Bachschen Parodieverfahrens	6
1.	Das dispositionelle Problem	7
2.	Das handwerkliche Problem	8
III.	Motive für das Parodieren	11
IV.	Das normative Problem mit dem Bachschen Parodieverfahren	13

Einleitung

In Johann Sebastian Bachs Praxis des Komponierens spielt das sogenannte *Parodieren* eigener Stücke, also das Wiederverwenden kompositorischen Materials aus früher angefertigten eigenen Stücken für neue Kompositionen (oder einfach für Wiederaufführungen mit anderem Text) eine gewichtige Rolle. Die musikwissenschaftliche Forschung hat inzwischen für etliche von Bachs Kompositionen diese Wiederverwertungstechnik nachgewiesen, und für einige besonders umfangreiche und bedeutende Werke, wie etwa die *h-Moll-Messe*, die *Matthäuspassion* und das *Weihnachtsoratorium* gezeigt, wie sie teilweise (und im Falle des letztgenannten Werkes auch die Gesamtkonzeption) aus einem solchen Prozeß des Parodierens resultierten.¹

Gleichzeitig hat sich die Musikforschung lange Zeit mit diesem Phänomen unter der Prämisse befaßt, daß es ein Problem darstelle, das zu einer Auflösung nötige, gegebenenfalls eine angestrengte Interpretation der historischen Fakten, oder aber eine Korrektur des jeweiligen Bildes erforderte, das man sich von Bach gemacht hatte. Was ist problematisch an dem Parodieverfahren?

Man kann hier in zweierlei Hinsicht ein Problem ausmachen. In der ersten Hinsicht ist es ein Problem, das sich für Bach (und in der Regel auch für seinen Librettisten) stellt: das *technische* Problem, wie dieser Vorgang der Umarbeitung eines alten Stückes zu bewerkstelligen ist. In der zweiten Hinsicht ist es ein Problem für diejenigen, die sich mit Bachs Schaffen auseinandersetzen: das *normative* Problem, also die Frage, wie man diesen Vorgang zu verstehen und zu bewerten habe.

Letzteres Problem ist freilich eher eines der Bach-Rezeption als ein Problem der Bach-Interpretation. Für Bach selbst hätte es sich nur dann gestellt, wenn er mit dem Parodieverfahren auf Unverständnis seitens seiner Zeitgenossen gestoßen wäre. Das war nun allerdings nicht der Fall.

Ich möchte (nachdem ich, im Teil I, die skizzenhafte Erläuterung des Begriffes der Parodie präzisiert habe) anhand dieser Unterscheidung zwischen einem technischen und einem normativen Problem sowohl die Praxis Bachs selbst als auch ihre sukzessive Erforschung und Bewertung in der musikwissenschaftlichen Literatur näher beleuchten (Teile II-IV). Ich konzentriere mich dabei auf das *Weihnachtsoratorium*, da bei dessen Entstehung das Parodieverfahren eine besonders gewichtige Rolle gespielt hat (aber auch deshalb, weil sich die Diskussionen in der Musikforschung erstens auf Vokalwerke und zweitens auf geistliche Werke fokussiert haben).

¹ Vgl. z.B. Werner Neumann, "Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens".

I. Fragen allgemeiner Art

1. Klärung des Begriffs

Parodie ist eine kompositorische Praxis. Sie beinhaltet das Umarbeiten eines bereits vorhandenen Werkes, das ein eigenes oder eine Arbeit eines anderen Komponisten sein kann. Dabei kann das zu parodierende musikalische Werk *als Ganzes* übernommen und vielleicht nur mit einem anderen Text, möglicherweise mit geringfügigen Änderungen in der Musik ausgestattet werden, es können aber auch nur *Teile* eines Werkes mit Hilfe des Parodieverfahrens wiederverwendet werden.

Johann Sebastian Bach hat vorwiegend eigene Werke parodiert;² ähnliches läßt sich im Übrigen von Händel sagen, der das Verfahren in noch größerem Umfang als Bach betrieben hat (dazu unten noch ein wenig mehr). Eine Reihe von größeren Werken besteht zu nicht geringen Teilen aus Sätzen, die parodiert, d.h. Umarbeitungen anderer Werke Bachs sind, beispielsweise die *Lutherischen Messen*, BWV 233-236 und die *h-Moll-Messe*, BWV 232. In diesen Kreis gehört auch das *Weihnachtsoratorium*, BWV 248.

1. Der Terminus “Parodie” wird (als nachträglich herangetragenem musikwissenschaftlicher Begriff, nicht als in der entsprechenden Zeit selbst verwendeter) prominent für Meßkompositionen des 14.-16. Jahrhunderts benutzt, man spricht von der “Parodiemesse” dann, wenn als Grundmaterial (das bedeutet hier: als *cantus firmus*) musikalisches Material benutzt wurde, das der Komponist selbst nicht komponiert hatte. Dabei konnte es sich insbesondere auch um populäre weltliche Lieder handeln. Um 1600 wird der Begriff “Parodie” selbst gebraucht.³

Monteverdi ist ein frühes Beispiel für die Praxis, die in erster Linie gemeint ist, wenn bei Bach von Parodie gesprochen wird: in seiner Sammlung *Selva morale e spirituale* (1641) basieren zahlreiche Sätze auf Material aus Monteverdis Madrigalbüchern.⁴

In der vorreformatorischen deutschen Liedkunst ist das Phänomen der **Kontrafaktur** verbreitet, d.i. “die Unterlegung einer Melodie, die ursprünglich für einen bestimmten Text entstanden ist, mit einem neuen.”⁵

Bei Johann Sebastian Bachs Parodieverfahren handelt es sich im wesentlichen um dieses Vorgehen, freilich angewandt auf Kompositionen größeren Umfangs (ggf. einschließlich instrumentaler Begleitung). Zeitgenossen Bachs

² Hartmut Schick (Georg von Dadelsen), Art. “Parodie”, III. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 7, 1409.

³ Michael Tilmouth, Art. “Parody (i)”. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 238.

⁴ Hartmut Schick (Georg von Dadelsen), Art. “Parodie”, III. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 7, 1407.

⁵ Konrad Küster, “Vokalmusik”, 395.

verwenden den Begriff “Parodie” in diesem Sinn, so etwa Johann Mattheson und Johann Gottfried Walther.⁶

Das Parodieverfahren ist zu dieser Zeit in unterschiedlicher Weise verbreitet: Händel etwa parodiert häufig eigene Werke, Telemann beispielsweise kaum. Vermutlich liegen die Gründe dafür in den jeweiligen Erfordernissen der täglichen Arbeit der Komponisten und in der persönlichen Arbeitsweise.⁷

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verschwindet die Technik des Parodierens aus der kompositorischen Praxis. Das hängt vor allem damit zusammen, daß die Anforderungen an das Verfahren in einem solchen Maße gestiegen wären (wegen einer neuen Qualität im Wort-Ton-Verhältnis), daß der Aufwand für eine Neukomposition deutlich geringer war.⁸

2. Typen von Parodie

Es lassen sich unterschiedliche Typen von Parodien unterscheiden. (Ich beschränke mich dabei hier und im folgenden auf das Parodieverfahren bei Bach. Die Unterscheidung zwischen Fremd- und Selbstparodie spielt keine bedeutende Rolle, da Bach vorwiegend eigene Werke parodierte; selbstverständlich wäre sie in anderen Kontexten durchaus anzubringen.)

1. Zunächst ist es sehr beliebt, die Bachschen Parodien nach ihrer *Richtung* zu sortieren. Dabei gibt es die folgenden Möglichkeiten:

- a) von weltlichen zu weltlichen Werken (wie in der Jagdkantate, BWV 208);
- b) von weltlichen zu geistlichen Werken (im *Weihnachtsoratorium*, BWV 248);
- c) von geistlichen zu geistlichen Werken (in der *h-Moll-Messe*, BWV 232);
- d) von geistlichen zu weltlichen Werken.

Es wird gern betont, daß Bach die letztere Richtung niemals eingeschlagen hätte.⁹ Das ist ein wenig umstritten, da Bach wohl für die Komposition der Trauermusik auf Leopold von Anhalt-Köthen, BWV 244a, Teile der

⁶ Georg von Dadelsen, “Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren”, 52.

⁷ S. unten zu den Motiven für das Parodieverfahren, Teil III.

⁸ Hartmut Schick (Georg von Dadelsen), Art. “Parodie”, III. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 7, 1409f.

Auf das Phänomen der vielfältigen Übernahme populärer Opernmusik in die kirchenmusikalische Praxis bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (ebd.) gehe ich hier nicht weiter ein.

⁹ Beispielsweise Harnoncourt, “Das Parodieverfahren bei Bach”, 89; auch Arnold Schering, “Über Bachs Parodieverfahren” (nach Georg von Dadelsen, “Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren”, 53).

frühen Fassung der Matthäuspassion verwendete.¹⁰ Wie auch immer man diesen etwas unklaren Fall einschätzen mag, so ist doch in quantitativer Hinsicht ein Übergewicht der Richtung weltlich-geistlich zu konstatieren.¹¹

Hinter dieser Klassifizierungsweise steht eine bestimmte Überzeugung, die weiter unten noch eine Rolle spielen wird, wenn es um die Bewertung des Bachschen Vorgehens in der Musikforschung des 19. und 20. Jahrhunderts gehen wird: Der Unterschied zwischen weltlicher und gottesdienstlicher Musik war zur Zeit Bachs in erster Linie ein Unterschied des Aufführungskontextes. Ob die Musik geistlich oder weltlich sei, das war kein der Musik selbst innewohnendes Merkmal; einschlägig war ihre Verwendung (und natürlich die Textierung). Erst später bildete sich die Auffassung, auch musikimmanent gäbe es hier einen signifikanten Unterschied.¹²

2. Wohl einschlägiger ist die folgende Unterscheidung (sie stammt von Werner Neumann¹³ und hat sich in der Forschungsliteratur offenbar durchgesetzt): Wenn eine parodierende Umarbeitung lediglich darin besteht, daß der Text ausgewechselt wird, dann handelt es sich um eine *dichterische*

Natürlich spricht nichts dafür, daß Bach nun unbedingt alle vier Richtungen hätte erproben müssen. Insofern wäre die Feststellung unproblematisch. Allerdings schwingt hier gelegentlich sehr suggestiv mit, daß das Auslassen der "profanierenden" Richtung möglicherweise von Bach intendiert gewesen sei. Dies wäre nun freilich eine These, die einer Rechtfertigung bedürfte, zumal es normative Kontexte impliziert, s. dazu unten die Ausführungen zur normativen Problematik des Parodieverfahrens, Teil IV.

¹⁰ Konrad Küster, "Vokalmusik", 395. S. a. Paul Brainard, "Bach's Parody Procedure and the St. Matthew Passion", passim.

¹¹ Konrad Küster, "Vokalmusik", 395.

Möglicherweise ist die Richtung geistlich-weltlich auch aus rein pragmatischen Gründen kaum anzutreffen: sie wäre mit Abstand die komplizierteste für den Textdichter gewesen, der das Libretto hätte liefern müssen, vgl. ebd., 396.

¹² Vgl. hierzu Walter Blankenburg: "Die stilistische Trennung zwischen geistlicher und weltlicher Musik erfolgte erst in Verbindung mit der grundsätzlichen Psychologisierung des Gottesdienstes im Zeitalter der Empfindsamkeit von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab, als eine der Hauptaufgaben des Gottesdienstes [...] in der 'Erweckung und Belebung frommer Gefühle' gesehen wurde." ("Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium Johann Sebastian Bachs", 246.)

Die Veränderung liegt dabei darin, daß eine besondere Korrespondenz zwischen bestimmten emotionalen Bereichen und bestimmten Kontexten hergestellt wurde. Vorher galt (beispielsweise) 'glühende Verehrung' eben als ein bestimmter Affekt, der sich (mit dem entsprechenden Text versehen und zur entsprechenden Gelegenheit ausgedrückt) ebenso auf Jesus wie auf einen Fürsten richten konnte. Je nachdem war es also 'glühende Verehrung für Jesus' bzw. 'glühende Verehrung für diesen Fürsten'. (Die kursivierte Komponente, der jeweilige Affekt, ist in beiden Fällen gleich.) Aufgabe eines Komponisten, der eine Huldigungskantate zu schreiben hatte, war es, 'glühende Verehrung' in seiner Musik zum Ausdruck zu bringen, und selbstverständlich würde es aus dem Kontext ersichtlich sein, an wen sich diese Verehrung richtete. Doch in der Musik selbst gab es nichts, das spezifische Verehrung religiöser Art oder Untertanen-Ergebenheit ausdrücken könnte. Affekte galten sozusagen als "universal".

¹³ S. Werner Neumann, "Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens", 72ff.

Parodie (und um eine Aufgabe für einen Librettisten, weniger für einen Komponisten); wird, zusätzlich zur Unterlegung eines neuen Textes, in die Struktur des Satzes eingegriffen und die Komposition verändert, so spricht man von einer *kompositorischen* Parodie. In den von mir erörterten Beispielen liegt jeweils dieser Typ von Parodie vor.

Diese Unterscheidung erlaubt es, nachvollziehbare, technische Aspekte des Verfahrens analysieren zu können, ohne daß dabei die Untersuchung von Beginn an durch die Auslegung im Sinne einer bestimmten Interpretation strukturiert ist.

3. Die beiden Unterscheidungen der Paragraphen 1 und 2 möchte ich zum Ausgangspunkt für die folgende Strukturierung machen. Ich möchte zunächst (Teil II) auf die technischen (dispositionellen und handwerklichen) Aspekte eingehen. Sie werden jeweils anhand konkreter Beispiele demonstriert. Es geht dabei in erster Linie darum, was Bach tatsächlich im Zuge des Parodierens getan hat, und wie sich das auf die Werke, die uns überliefert sind, ausgewirkt hat.

Anschließend möchte ich den Blickwinkel verändern. Es geht nun nicht mehr darum, tatsächliche Vorgänge zu rekonstruieren, sondern um die Frage, wie das Resultat dieser Vorgänge, in der Form, in der wir es kennen, zu interpretieren und zu bewerten sei. Ein Zwischenschritt dazu soll die Klärung der Frage sein, was die Gründe für die Anwendung des Parodieverfahrens gewesen sind (Teil III). Das Bachsche Parodieren ist dabei ein äußerst geeignetes Studienobjekt, da im Verlauf der letzten 200 Jahre kontroverse Diskussionen in eben dieser Frage (vor allem innerhalb der Musikwissenschaft) stattfanden. Einer der Ausgangspunkte ist dabei die oben schon angedeutete Frage, ob es eine Priorität geistlichen Schaffens (gegenüber dem weltlichen) bei Bach gegeben habe, und ob sich dies in den tatsächlich beschrifteten Richtungen des Parodierens zeige.

Das entspricht im Grunde dem, was ich in der Einleitung den Unterschied zwischen dem *technischen* und dem *normativen* Problem genannt habe. Da in der Musikwissenschaft zunächst das letztere im Vordergrund stand, jedoch zunehmend von dem ersteren verdrängt worden ist, möchte ich abschließend (Teil IV) den Versuch unternehmen, das Verhältnis dieser beiden Typen von Problemen zu untersuchen und diese Tendenz in der Einstellung der Forschung zu diesem Verhältnis zu erläutern.

II. Das technische Problem des Bachschen Parodieverfahrens

Es gibt strenggenommen hier nochmals zwei unterschiedliche Problemzusammenhänge. Ich werde im folgenden diese Fragen nur am Beispiel des *Weihnachtsoratoriums* erörtern und die anderen Werke Bachs, die (ganz

oder teilweise) aus parodierten Sätzen bestehen, unbeachtet lassen. Dann sieht die Fragestellung folgendermaßen aus:

Bach plante offenbar einen umfangreichen Zyklus von Vokalkompositionen für die Zeit um Weihnachten 1734/35, die liturgisch die Funktion der Kantaten ausüben sollten. Dabei sollten eine Reihe bereits vorhandener Werke verwendet werden, die im Zuge des Parodieverfahrens umgearbeitet und zu einem solchen Zyklus zusammengestellt werden mußten. Das technische Problem taucht nun nacheinander in zwei Varianten auf: zunächst als *dispositionelles* Problem (nämlich als die Frage, welche der Stücke wo in den Zyklus eingearbeitet werden und welche Funktion sie dort ausüben sollen), dann als *handwerkliches* Problem (der Umtextierung und gegebenenfalls musikalischen Anpassung auf den neuen Text und die neue Funktion).¹⁴

1. Das dispositionelle Problem

Bevor an die Beschaffung des konkreten Textes und die Umarbeitung der Musik für diesen Text herangegangen werden konnte, mußte zunächst klar sein, an welcher Stelle und mit welcher Funktion das parodierte Stück in dem neuen Kontext erscheinen sollte.

Die einzelnen Teile des *Weihnachtsoratoriums* sind durch ihre liturgische Funktion auf die liturgischen Inhalte des jeweiligen Festtages festgelegt, an dem sie aufgeführt werden sollten. Da der Plan Bachs vorsah, daß (wie auch in den Passionen) der zugehörige Text der Evangelien von einem Erzähler (standardgerecht eine Tenorpartie in secco-Rezitativen) vorgetragen wurde, und da außerdem der Grundriß aller sechs Teile wohl weitestgehend analog strukturiert sein sollte (einleitender Chor, abschließender Choral, dazwischen zweimal jeweils *accompagnato*-Rezitativ mit Arie),¹⁵ und da - *last but not least* - ein bestimmter Tonartenplan dem gesamte Oratorium zugrunde liegen sollte, war die Zuordnung der einzelnen Nummern aus den Vorlagen (den zu parodierenden Werken) teilweise bereits aus dieser dispositionellen Überlegung heraus festgelegt. Ich will das an einem Beispiel zeigen:¹⁶

Im wesentlichen stand Bach (zur Verteilung auf die sechs Teile des *Weihnachtsoratoriums*) ein Materialfundus von vier Chören und acht Arien aus den beiden weltlichen Kantaten BWV 213 und 214 zur Verfügung. Diese

¹⁴ Diese Analyse der Problemstellung für Bach ist zwar nicht explizit in dieser Terminologie, aber der Sache nach entwickelt und detailliert ausgeführt worden von Ulrich Siegele, in "Das Parodieverfahren des Weihnachtsoratoriums von J.S. Bach als dispositionelles Problem", *passim*. Auf diesen Aufsatz stütze ich mich in den folgenden Ausführungen.

Den Vorrang der Gesamtarchitektur des Oratoriums für die analytische Betrachtung betont auch Konrad Küster, "Vokalmusik", 474.

¹⁵ Mit Ausnahmen, beispielsweise der einleitenden Sinfonia des II. Teils; detaillierte Aufzählung s. Ulrich Siegele, "Das Parodieverfahren des Weihnachtsoratoriums von J.S. Bach als dispositionelles Problem", 23.

¹⁶ Vgl. ebd., 26f.

wurden auf die ersten vier Teile des gesamten Werkes verteilt. Dabei unterlag Bach jedoch gewissen Einschränkungen: “Vollbesetzte Chöre konnten, insbesondere wenn [...] Blechblasinstrumente beteiligt waren, nicht transponiert werden.” Wurde also der Eingangschor von BWV 214, der für eine höchst feierliche Festmusik (Pauken und Trompeten!) besetzt war, an den Beginn eines Teils gestellt, so mußte dies der I. Teil (zur Feier der Geburt Jesu im engen Sinn) sein. Gleichmaßen war die einzige Arie mit Trompete (BWV 214,7) wegen der semantischen Besetzung dieses Instrumentes hier prädestiniert. All dies legt schon viel für den Gesamtcharakter des I. Teils fest, dessen Entstehungsprinzip durchaus damit umschrieben werden kann, daß “aus einer weltlichen Gratulationsmusik eine geistliche wird”.¹⁷

Diese Überlegungen zur Disposition, die Bach für das *Weihnachtsoratorium* anstellen mußte, bildeten nun den Rahmen für die Umtextierung und schließlich auch für die handwerkliche Umgestaltung, die an denjenigen Stellen einsetzen mußte, an denen die in den neuen Zusammenhang gestellten Stücke sich in diesen noch nicht eingepaßt hatten.

2. Das handwerkliche Problem

Ich erörtere die handwerkliche Umsetzung der Parodie im *Weihnachtsoratorium* hier anhand einiger ausgewählter Beispiele. Dabei geht es mir um folgende Gesichtspunkte: Textierung, Grundaffekt und Anpassung der Stimmführungen an den Affektgehalt des neuen Textes, stilistische Überarbeitung.

1. Für den oben schon besprochenen Eingangschor des I. Teils fiel (aus dispositionellen Gründen) die Wahl auf den Eingangschor der Kantate BWV 214, “Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!”. Welche Aufgaben ergeben sich nun an dieser Stelle?

Notwendig ist natürlich hier ein neuer Text. Zwar widerspricht in der Titelzeile nichts dem Anlaß, für den die neue Fassung gedacht ist,¹⁸ aber die direkt auf den Inhalt der weltlichen Vorlage bezogenen Passagen, beispielsweise die Verse

“Königin lebe, dies wünschet der Sachse,
Königin lebe und blühe und wachse.”¹⁹

(es handelte sich bei BWV 214 um eine Geburtstagskantate für die sächsische Kurfürstin und polnische Königin Maria Josepha) mußten natürlich geändert werden. Sie wurden zu:

¹⁷ Konrad Küster, “Vokalmusik”, 478.

¹⁸ In der autographen Partitur des Eingangschores BWV 248,1 ist der Text für die ersten Zeilen aus derjenigen der Vorlage noch übernommen und später ausgestrichen (ebd., 476).

¹⁹ Dieses und auch das folgende Textzitat nach J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, hier Band I.36.

“Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören,
laßt uns den Namen des Herrschers verehren!”²⁰

Nach der Unterlegung des neuen Textes (der in metrischer Hinsicht dem alten entsprechen mußte, das betrifft Versmaß, Zäsuren usw.) kam es nun darauf an, die Komposition an den Stellen umzuarbeiten, an denen die Vertonung inhaltlich nicht mehr paßte.²¹ Freilich sind es Einzelheiten, um die es hier ging, denn den Grundaffekt beizubehalten war selbstverständlich schon eine Angelegenheit des Textdichters.²² Im Chor BWV 248,1 griff Bach beispielsweise an folgenden Stellen noch einmal in den Satz der Vorlage ein:²³

a) In den Takten 118ff. von BWV 248,1 ist das Wort “verbannet” durch die Art der Vertonung aus dem Satz herausgehoben: der in der Vorlage (BWV 214,1 T 118ff.) fast vollständig homophone Satz aus Achteln wird durch Sechzehntelbewegung im Baß und die Figurierung und lange melismatische Überbindung im Sopran intensiviert, gleichzeitig wird das Wort “verbannet” in den Mittelstimmen wiederholt. So entsteht eine Akzentuierung der Vertonung dem Sinn dieses einzelnen, betonten Textwortes entsprechend.

b) In Takt 133f. liegt eine ähnliche Anpassung des musikalischen Gestus an den veränderten Text vor. Während in der Vorlage hier, auf den Text “Königin lebe!” im Sopran, Alt und Baß ausgehaltene Töne gesungen werden, bringen “in der Parodie sämtliche Stimmen in lebhaften Bewegungen, der Sopran zudem in Takt 135 in einem kühnen Sprung zum g”, das Jauchzen realistisch zum Ausdruck”.²⁴

2. An einer anderen Nummer möchte ich nun noch ein Beispiel einer weitergehenden Umarbeitung zeigen: der Arie “Schlafe, mein Liebster”, BWV 248,19; die Vorlage ist BWV 213,3.

Der Kontext von BWV 213 ist der folgende: “Herkules auf dem Scheidewege” ist eine weltliche Kantate, von Bach mit “Drama [sic!] per musica” überschrieben. Der Adressat (der sie freilich nicht zu hören bekam)²⁵ ist Kurprinz Friedrich Christian von Sachsen, die Kantate wurde anlässlich seines 11. Geburtstages (am 5. September 1733) komponiert. Die Handlung ist

²⁰ Band II.6.

²¹ In Grenzfällen der Parodie gab es hier nichts zu ändern, der Text konnte einfach ausgetauscht werden. Ein Beispiel dafür ist die Jagdkantate, BWV 208, in der lediglich der Name des Adressaten ausgewechselt wurde (für “Christian” wurde “Ernst August” eingesetzt, s. Konrad Küster, “Vokalmusik”, 398).

²² Die Librettisten konnten zu Bachs Zeit wohl kaum unerprobt in dieser Praxis sein, vgl. hierzu ebd., 395.

²³ Walter Blankenburg, *Das Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach*, 17f.

²⁴ Ebd., 17.

²⁵ Es handelte sich eher um den Typ einer Festveranstaltung für die jeweils Geehrten, nicht um eine direkte Überbringung musikalischer Glückwünsche, s. Konrad Küster, “Vokalmusik”, 398.

die folgende: Der Rat der Götter (Eingangschor) beschließt, ein wachendes Auge auf Herkules zu werfen. Dieser (Alt) wird von zwei allegorischen Figuren umworben, der Wollust (Sopran) und der Tugend (Tenor). Das erfolgt in einigen Rezitativen und Arien, bis schließlich die Tugend den Sieg davonträgt, es gibt ein Liebesduett zwischen Herkules und der Tugend, schließlich verkündet der Götterbote Merkur (Baß), daß die Handlung allegorisch zu verstehen und als ein Sinnbild für den tugendhaften Kronprinzen aufzufassen sei, den Abschluß bildet ein Musenchor.

Die Arie “Schlafe, mein Liebster” (Nummer 3) ist der umfangreichste Versuch der Wollust, Herkules in ihren Einflußbereich zu ziehen. Bei Bach erscheint nun diese Arie im II. Teil des *Weihnachtsoratoriums*; dieser ist thematisch durch die Hirtenerzählung (Luk 2:8-14) bestimmt. Das der Arie vorausgehende *accompagnato*-Rezitativ fordert die Hirten auf, dem in der Krippe liegenden Kind “ein Lied zur Ruhe”, also ein Wiegenlied, vorzusingen.

Ersichtlich ist der Grundaffekt hier ganz und gar der gleiche wie in der Vorlage; der Text brauchte kaum geändert werden. Doch es gibt einige signifikante Unterschiede in der kompositorischen Umsetzung.²⁶

In der Arie der Wollust ist mit “Ruhe” natürlich nicht das Kräfteschöpfen für folgende Taten gemeint, sondern das lasterhafte Versinken in Untätigkeit und ähnliche unergiebig Zustände. Entsprechend konnte im Takt 51f. (und ebenfalls Takt 71f., in dem diese Passage wiederkehrt) der “aufreizende Sextsprung”²⁷ aufwärts zum e’ so nicht beibehalten werden: Während in der Fassung von BWV 248, dem Textsinn entsprechend, die Abwärtsbewegung der Stimme im Takt 52 weiter- und zu Ende geführt wird, ist ja in der Vorlage gerade das Gegenteil gemeint. Der Gestus der Melodie ist hier offenbar von der Doppeldeutigkeit des Wortes “Ruh” inspiriert und in den verschiedenen Kontexten entsprechend auskomponiert.

Weit gründlicher hat Bach in die Struktur des B-Teils eingegriffen. Die stärkere Auszierung (s. etwa T 137f.), und auch die Transposition von B-Dur nach G-Dur bewirken eine unüberhörbare Hervorhebung der Singstimme gegenüber der Begleitung.

²⁶ Die Änderung in den Takten 26f. sowie 66f. scheint eher eine Nachbesserung ohne besondere Veranlassung aus dem geänderten Text zu sein. Der Charakter des Wiegenliedes wird intensiviert, indem die metrische Bindung der Sechzehntelgruppe zurückgenommen wird. Die Vierergruppen in BWV 213,3 betonen die gleichmäßige Unterteilung des Taktes, während das Aufbrechen in BWV 248,19 den fließenden Charakter des Stückes verstärkt.

Wichtig, aber wohl eher in eine Diskussion der Stellung der Arie im gesamten Teil und daher in den Kontext der dispositionellen Überlegungen gehörend, ist die Änderung der Instrumentation, vor allem die Besetzung zweier Oboi d’Amore; auch dies trägt zur Umdeutung des Gesamtcharakters bei.

²⁷ Walter Blankenburg, *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, 19.

III. Motive für das Parodieren

Die Frage nach den Gründen, die Bach zur Parodierung eigener Werke veranlaßt haben mochten, hat einiges Gewicht, insbesondere dann, wenn (wie es in der Musikwissenschaft bis ins 20. Jahrhundert hinein der Fall war) daraus Schlußfolgerungen für Wertungen gezogen werden. Die jüngere Forschungsliteratur hat sich von diesem Problematisierungshorizont inzwischen etwas abgesetzt und versucht, die Motive Bachs aus seiner kompositorischen und Aufführungs-Praxis heraus zu verstehen.²⁸

1. Ein wahrscheinlich verbreitetes Motiv für die Anwendung des Parodieverfahrens (und nicht nur im Falle von Bach, sondern generell) scheint der Zwang zur Ökonomie zu sein. Das schließt "Zeitersparnis, Arbeitersparnis, Haushalten mit Einfällen, Nutzung brachliegenden Materials aus Auftragswerken, Kompensation des Nachlassens der Produktivität"²⁹ ein. Die Anforderungen des Opernbetriebs (wie im Falle von Händel) bzw. der kirchenmusikalischen Arbeit (im Falle von Bach in der Leipziger Zeit) lassen es plausibel erscheinen, daß Komponisten mit dem vorhandenen Material ökonomisch umgehen mußten.³⁰ Es ist gelegentlich darauf hingewiesen worden, daß Bach das Parodieverfahren tatsächlich erst in seiner Leipziger Zeit einzusetzen begann.³¹ In der Tat könnte der Zwang, allsonntäglich eine passende Komposition für die gottesdienstliche Musik zu Verfügung haben zu müssen, eine Reihe von Parodien Bachs in seiner frühen Leipziger Zeit ausgelöst haben.³²

2. Freilich dürfte das auf die späteren, umfangreichen Parodien, wie sie beispielsweise im *Weihnachtsoratorium* vorkommen, nicht mehr anwendbar sein. Bach verfügte in Leipzig spätestens nach einigen Jahren über einen hinreichenden Fundus von Kirchenmusik, um damit Aufführungen bestreiten zu können.

Ein weiteres Motiv liegt darin, daß in der "von Bach [...] praktizierten [...] Bildung eines Werkfonds" ein Qualitätsprinzip eine wesentliche Rolle spielt: "für Bach ist nur das Beste auf Dauer repertoirefähig".³³ Die Wiederverwertung der eigenen Kompositionen geht mit einer Qualitätssicherung (des Repertoires) bzw. -steigerung (der einzelnen, übernommenen Kompositionen) einher.³⁴

²⁸ Vgl. hierzu unten die Diskussion um die normative Problematik des Parodieverfahrens, Teil IV.

²⁹ Hans-Joachim Schulze, "Bachs Parodieverfahren", 182.

³⁰ Hartmut Schick (Georg von Dadelsen), Art. "Parodie", III. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 7, 1407-1409.

³¹ Ebd., 1409; Georg von Dadelsen, "Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren", 53.

³² Detaillierter ebd., 53f.

³³ Hans-Joachim Schulze, "Bachs Parodieverfahren", 182.

³⁴ Ebd.; Inwiefern der von Schulze erwähnte "beinahe narzistische Hang zu seinen

3. Der wahrscheinlich wichtigste Aspekt betrifft speziell solche Kompositionen wie das *Weihnachtsoratorium*, in denen die Parodie eine noch weitergehende Funktion erfüllt. Die parodierten Werke sind Gelegenheitswerke. Das bedeutet nun nicht etwa, daß sie in der Qualität hinter anderen Werken zurückstehen würden oder gar von Bach mit geringerer Sorgfalt oder Aufmerksamkeit gearbeitet worden seien (im Gegenteil, es handelt sich schließlich um Werke zu allerhöchst angebundenen Anlässen),³⁵ aber sie konnten (eben wegen der konkreten Bindung an einen bestimmten, nicht wiederkehrenden Anlaß) nur einmal in ihrer ursprünglichen Form verwendet werden. Sollte die musikalische Substanz dieser Kompositionen weiterhin erhalten bleiben, so bot sich das von Bach praktizierte Verfahren der Einbindung in ein (theoretisch immer wieder zum entsprechenden Anlaß, hier: Weihnachten, aufführbares) konservierendes Werk an. Auf diese Weise konnte Bach für diese Kompositionen erstens einen noch weiteren Publikumskreis hinzugewinnen und zweitens wiederkehrende Gelegenheiten zur Aufführung schaffen: “parody allows music written for a specific occasion to be heard in a more general and recurring context.”³⁶

4. Ich habe (im Teil II) an einigen Stücken gezeigt, wie Bach beim Umarbeiten von Vorlagen im Zuge des Parodierens vorgegangen ist. An der tatsächlichen Art und Weise der Umarbeitung lassen sich praktisch keine Hinweise auf die oben dargestellten Motive ausmachen.

Wo sich die Umarbeitung lediglich auf Anpassung beschränkt (wie am Beispiel des Eingangschors des *Weihnachtsoratoriums* gezeigt), läßt sich kaum etwas über die Gründe für die Umarbeitung erschließen. Nur in den Fällen, in denen tatsächlich deutlich wird, daß es sich bei der Überarbeitung um eine Verbesserung der musikalischen Substanz handelt, mag man direkt aus der Art, wie Bach überarbeitet hat, auf seine Motive schließen können; dennoch ist zu bezweifeln, daß es ausschließlich (oder auch nur vordergründig) dieses Motiv war, das die meisten seiner Parodien veranlaßte.

In der Einleitung habe ich ausgeführt, daß es zwei voneinander verschiedene “Probleme” gibt, die man mit dem Parodieverfahren, insbesondere mit dem Parodieverfahren bei Bach, in Verbindung bringen kann: das *technische* Problem, das sich für Bach selbst gestellt hat, und das *normative* Problem, das in der Frage besteht, wie man das Bestehen dieser Praxis selbst zu bewerten habe. Bisher habe ich mich nur mit dem ersteren beschäftigt. Ich bin davon ausgegangen, daß sich am überlieferten Korpus Bachscher Werke zeigt, daß er eine Praxis der Übernahme und Umarbeitung von eigenen, vorhandenen Stücken in Kompositionen pflegte; ich habe rekapituliert, aus

[Bachs] eigenen Kompositionen” (ebd., 183) dabei eine Rolle spielt, vermag ich nicht einzuschätzen.

³⁵ Vgl. Konrad Küster, “Vokalmusik”, 396.

³⁶ Robin A. Leaver, “The mature vocal works and their theological and liturgical context”, 91.

welchen Gründen diese Praxis (nicht nur bei Bach, sondern generell bei Komponisten in seiner Zeit) bestand und welche Vorteile sie hatte.

Diese eher "wertneutrale" Darstellung der unterschiedlichen Aspekte des Themas beruht auf dem gegenwärtigen Stand der Forschung; sie wurden jedoch keinesfalls zu jeder Zeit so betrachtet. Tatsächlich hat die musikwissenschaftliche Diskussion gerade in der Frage der Einschätzung des Parodieverfahrens eine langanhaltende Entwicklung durchgemacht, auf deren (vorläufiges) Resultat ich mich hier bezogen habe.

Um diese Situation einschätzen zu können und die gegenwärtig geltende Auffassung (auch im Vergleich mit früheren) evaluieren und Richtungen möglicher Fortführung abschätzen zu können, sollte es hilfreich sein, sich den Weg dieser Entwicklung zu vergegenwärtigen. Dabei möchte ich nicht die Geschichte der musikwissenschaftlichen Positionen zum Parodieverfahren rekonstruieren, sondern das letztlich zugrundeliegende Problem verdeutlichen, anhand dessen sich die Diskussionen entfaltet haben. Im Kern handelt es sich dabei um ein *normatives* Problem.

IV. Das normative Problem mit dem Bachschen Parodieverfahren

Problematisiert wurde das Bachsche Verfahren in erster Linie von der Musikwissenschaft, die sich mit Bachs Schaffen auseinandersetzte und dabei von bestimmten Vorstellungen darüber ausging, was die Geltung eines musikalischen Werkes ausmachen sollte.

1. Vor allem deshalb, weil als Kennzeichen eines bedeutenden Komponisten Originalität und Einzigartigkeit im Schaffen gefordert waren, hatte man Schwierigkeiten, die Praxis der Herübernahme ganzer Arienkomplexe aus einem Zusammenhang in einen anderen mit dem Bild, das man von Bach hatte, in Einklang zu bringen. Vor dem Hintergrund eines idealistischen Werkbegriffs war es schwierig, eine Kompilation von Neu-Arrangements (als die man das *Weihnachtsoratorium* sehen mußte) als vollgültiges Kunstwerk anzuerkennen. Andererseits war die Qualität dieser Musik, insbesondere im Kontext der Gesamtarchitektur des Zyklus, nicht zu übersehen. Hier gewinnt das Werk eine Spannweite, die einer bloßen Ansammlung von Einzelstücken nicht zugekommen wäre, und dies liegt nicht zuletzt an einer durchdachten Gesamtdisposition, zu der Bach offenbar Überlegungen angestellt und in die er die Parodierung einbezogen hatte.³⁷

Ebenso wurde die Einstellung zu dieser Frage von einem bestimmten Bild gestützt, das man sich von Bach machte:

³⁷ S. oben (Teil II.1) zu den dispositionellen Fragestellungen.

“The parody process, with its approximate equivalence of sacred and secular versions of a work, does not fit in with the period’s highly stylized view of Bach - greatly influenced by Spitta - as a kind of idol as ‘Germany’s greatest church composer’.”³⁸

Dieser Konflikt wurde dahingehend aufgelöst, daß man etwa behauptete, Bach hätte mit der Herübernahme von Stücken aus weltlichen Kantaten diese sanktifizieren wollen;³⁹ er hätte dies womöglich schon bei der Komposition der Vorlagen eingeplant⁴⁰ usf.; die weiter oben angemerkte Behauptung, Bach hätte (und zwar aus prinzipiellen Gründen, wie implizit unterstellt wurde) niemals in der Richtung weltlich-geistlich parodiert, gehört ebenso in diesen Zusammenhang.

Inzwischen ist die musikwissenschaftliche Diskussion in dieser Frage weitgehend zu einem Richtungswechsel in der Fragestellung gekommen. Es wird nicht mehr davon ausgegangen, daß das Parodieverfahren etwas sei, wofür Bach *gerechtfertigt* werden müsse, sondern man ist bemüht, die Motive im Kontext von Bachs Gesamtsituation als Komponist seiner Zeit zu verstehen: “nicht eine Rechtfertigung von Bachs Parodieverfahren ist erstrebenswert, vielmehr geht es um Einblicke in seine Schaffensweise.”⁴¹

2. Freilich muß man sich andererseits fragen, wieviel man mit derartigen Einblicken für das Verständnis der Musik selbst gewinnen kann. Mit zunehmender Kenntnis historischer Fakten (zu denen diejenigen über Bachs Praxis des Komponierens und damit auch des Parodierens eigener Stücke gehören) verschwinden Sichtweisen auf einen Komponisten, die diesen Fakten widersprechen. Solche Korrekturen sind mit jedem Forschungsprozeß untrennbar verbunden. Aber das Bild, das wir von einem Komponisten haben, ist nicht einfach nur eine Art von Hypothese, die mit der Bestätigung oder Widerlegung durch Fakten steht oder fällt.

Das Zögern der Bach-Forschung, die Praxis des Parodierens in ihrem vollen Umfang in ihr Bild von Bachs Schaffensweise einzubauen, ist nicht zuletzt ein Zeichen dafür, daß hier nicht einfach nur eine Hypothese, sondern auch ein Wertmaßstab in Zweifel geraten war. Es lag nahe, bei herausragenden Kunstwerken (wie dem *Weihnachtsoratorium* oder der *Matthäuspassion*) davon auszugehen, daß sie das Bemühen widerspiegeln, dem Anlaß gerecht zu

³⁸ Hans-Joachim Schulze, “The parody process in Bach’s music. An old problem reconsidered.”, 8.

³⁹ Vgl. z.B. Arnold Schering: “das Geistliche adelt das Weltliche”, zit. nach Georg von Dadelsen, “Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren”, 53.

⁴⁰ Vgl. Nikolaus Harnoncourt, “Das Parodieverfahren bei Bach”, 90.

⁴¹ Hans-Joachim Schulze, “Bachs Parodieverfahren”, 182. Dieser Aufsatz (besonders 167-177) bietet einen guten Überblick über die Geschichte der musikwissenschaftlichen Positionen zu dieser Fragestellung. Leider bildet er nur eine eingeschränkte Grundlage zur weiteren Vertiefung, da viele Darstellungen musikwissenschaftlicher Positionen nicht mit Zitaten belegt, viele Zitate und gelegentlich sogar zitierte Bücher nicht hinreichend bibliographisch ausgewiesen sind.

werden, zu dem sie konzipiert wurden. Religiöse Inhalte stellen schließlich in der barocken Weltordnung das Höchste überhaupt dar. Das bedeutete jedoch nicht, wie in der Musikforschung lange implizit angenommen wurde, daß es eine *andere Art* von Musik war, die von Bachs Zeitgenossen als hierfür angemessen empfunden wurde. Man sah keinen Widerspruch darin, in der Substanz dieselbe Musik zu geistlichen und zu weltlichen Anlässen zu verwenden, obwohl man sich dessen bewußt war, daß man sie anders verwendete als zuvor (und sie deswegen ja auch umarbeitete).

Auch in unseren Augen verliert ein Werk wie das *Weihnachtsoratorium* nicht an künstlerischem Wert, wenn wir in Betracht ziehen, daß ein großer Teil dieser Musik nicht ursprünglich in der Form komponiert wurde, in der sie uns bekannt ist. Der lange Prozeß, in dem deutlich geworden ist, in welcher Form und aus welchen Gründen, eine Praxis des Parodierens bei Bach bestand, ist auch ein Prozeß, in dem die Frage der Priorität, d.h. die Frage der “identity of the original composition as distinct from its contrafactum”,⁴² an Bedeutung verloren hat. Künstlerischer Wert bemißt sich nicht mehr unbedingt an *Ursprünglichkeit*. Daß wir dieses Kriterium beispielsweise für Bach nicht in Anschlag bringen, hängt mit unseren Kenntnissen über die übliche kompositorische Praxis in seiner Zeit zusammen.⁴³

3. Ist das ein Symptom dafür, daß normative Aspekte unserer Einschätzung der kompositorischen Praxis verschwinden, daß unser Bild von dem, was sich in anderen Zeiten abgespielt hat, “objektiver” ist als etwa das der Musikforschung des 19. oder 20. Jahrhunderts, weil wir nicht mehr primär durch unsere Wertungen beeinflusst sind und uns statt dessen an die historischen Fakten halten? Sicher nicht; für unsere heutigen Überlegungen gilt die (ganz charakteristisch normative) Bedingung der historischen Korrektheit: eine in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herrschende Praxis muß an den Verhältnissen eben dieser Zeit bewertet werden. Sie ist akzeptabel, wenn sie den Gepflogenheiten dieser Zeit entspricht, sie gilt als nicht vollständig erkannt, wenn sie nicht im Kontext ihrer Zeit situiert werden kann usf. Eine Bewertung, die nicht dieser Bedingung entspricht, wäre aus unserer Sicht nicht korrekt.

Das von mir so genannte “normative Problem” mit dem Bachschen Parodieverfahren ist also nicht etwa mittlerweile einem anderem (dem “technischen”) Problem gewichen - vielmehr sollte man differenzierter formulieren:

⁴² Paul Brainard, “Bach’s Parody Procedure and the St. Matthew Passion”, 241.

⁴³ Der Unterschied liegt nicht etwa darin, daß wir etwa heute wieder so empfinden würden wie zu Bachs Zeit, wohingegen die Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts vorübergehend von anderen Prämissen ausgegangen wäre. Wenn es um die Musik einer späteren Zeit als die der Bach-Zeit geht, dann bringen wir durchaus eben diese Prämissen in Anschlag; wir lehnen es heute allerdings ab, sie auf Bach anzuwenden, weil es uns - in Anbetracht der Kenntnisse, die wir über diese Zeit besitzen - nicht als historisch adäquat erscheint.

Die normativen Einstellungen, die die Musikforschung prägten bzw. prägen, haben sich geändert; und diese Veränderung hat auch zu einer veränderten Situation geführt, die erstens die vorher gefühlte Notwendigkeit entfallen läßt, Bach für eine Praxis, die man als nicht akzeptierbar betrachtete, zu rechtfertigen, und die zweitens den Blick für die technischen Fragestellungen, die inzwischen in den Vordergrund getreten sind, freigemacht hat.

Historische Adäquanz ist eine Prækondition unseres Bach-Bildes, die ebenso prägend ist wie diejenige, die es für das Bach-Bild des 19. und frühen 20. Jahrhunderts undenkbar machte, daß der Komponist für eine weltliche Trauermusik musikalisches Material aus einer frühen Fassung der Matthäuspassion verwendet habe:

“Hierbei kann als Regel ohne Ausnahme gelten, dass Bach und seine Dichter niemals ein für die Kirche bestimmtes geistliches Werk ins Weltliche versetzten. . . Welch seltsames Unterfangen auch, wenn Bach einen inbrünstigen Anruf an Jesus nachträglich auf Leopold von Anhalt-Köthen hätte beziehen. . . wollen.”⁴⁴

Dies ist ein Charakteristikum des normativen Status dieses Bach-Bildes. Wenn es schließlich dazu führte, daß eben dieses Bild mit den historischen Fakten in Konflikt geriet, so darf andererseits nicht vergessen werden, daß es ja auch konstitutiv für viele der Forschungsanstrengungen war, die letztlich zur Feststellung dieser historischen Fakten geführt hatten.

In einer analogen Weise ist es für den normativen Status unseres Bildes wichtig, daß Aussagen (einschließlich wertender Aussagen) über Vergangenes historisch adäquat (und das bedeutet: im Einklang mit den gegenwärtig bekannten historischen Fakten) sind. Für das Parodieverfahren bei Bach bedeutet das, daß es im Kontext der zu Bachs Zeit üblichen Verfahrensweise zu sehen ist. Beispielsweise ist die Darstellung der Motive für die Praxis des Parodierens, die ich weiter oben genannt habe, aus der Bemühung heraus zu verstehen, diese Praxis aus dem Kontext ihrer Zeit heraus zu verstehen.

(Das muß selbstverständlich nicht zur völligen Assimilation von Bachs Tätigkeit an die historische Praxis führen. Ebenso interessant wie die Erkenntnisse darüber, was an Bachs Vorgehen zeitüblich war, ist ja auch, was *nicht* zeitüblich war: daß ein Komponist bemüht war, eigene Werke (und zwar solche, die er selbst offenkundig als besonders gelungen einschätzte) zu konservieren, indem er sie in eine Form brachte, in der sie nicht mit der einmaligen Gelegenheit, für die sie zunächst konzipiert waren, auch wieder aus dem Bewußtsein verschwanden.⁴⁵ Aber wir interpretieren alles vor der

⁴⁴ Arnold Schering, “Zur Markus-Passion und zur ‘vierten’ Passion”. In: *Bach-Jahrbuch* 1939, 1-32, hier 5, zitiert nach Paul Brainard, “Bach’s Parody Procedure and the St. Matthew Passion”, 242.

Um dieser Regel Genüge zu tun und gleichzeitig nicht mit den historischen Fakten in Widerspruch zu geraten, unternahm Schering erhebliche Denkanstrengungen, vgl. ebd. 241f.

⁴⁵ Das gilt noch einmal ganz besonders für das *Weihnachtsoratorium*; innerhalb der

Folie des historischen Hintergrundes, sei es, indem wir Übereinstimmungen feststellen, sei es, daß wir Differenzen konstatieren.)

Dennoch ist sehr wahrscheinlich auch diese Einstellung nicht zeitlos gültig. So wie die Idealisierung Bachs und seiner Werke (wie auch die anderer Komponisten) im 19. Jahrhundert zu einer großangelegten Forschungsanstrengung geführt hatten, die, nach und nach, die historischen Fakten zur Geltung brachte, die eben diese Idealisierung in Frage stellten, so könnte es durchaus sein, daß genau diese Orientierung an möglichst genauer historischer Rekonstruktion, wie sie gegenwärtig die geltenden Normen geisteswissenschaftlicher Forschung bestimmt, zu Ergebnissen führt, die sie schließlich wieder untergraben.⁴⁶

technischen Fragestellungen gibt es hier am deutlichsten die Trennung zwischen dispositionellen und handwerklichen Überlegungen, die ich zur Gliederung von Teil II verwendet habe. Tatsächlich ist der größte Teil von Bachs Parodien wohl eher auf Umarbeitungen der handwerklichen Art beschränkt gewesen; das ist etwas, das Bach mit der zeitüblichen Praxis teilt. Der im Fall des *Weihnachtsoratoriums* noch hinzutretende Gesamtplan hingegen ist demgegenüber etwas besonderes.

⁴⁶ Wie dies erfolgen könnte, darüber sind höchstens Spekulationen möglich; es ist aber eine nicht allzu fernliegende Vermutung, daß eine gewisse Sättigung auch hinsichtlich historischer Forschung erreicht werden wird. Je präziser und spezieller die tatsächlichen historischen Verhältnisse uns bekannt werden, desto eher kann der Blick für die größeren Zusammenhänge verlorengehen, und damit sind nicht nur die Zusammenhänge *zwischen* einzelnen historischen Abschnitten gemeint (Spezialisierung), sondern vor allem der Zusammenhang zwischen jeder einzelnen historischen Epoche und der *Gegenwart* - inmitten der detailliertesten historischen Rekonstruktionsarbeit an den Kontexten musikalischer Werke könnte es immer schwieriger werden, noch zu erkennen, was diese Werke eigentlich für uns, in unserer Zeit, in unserer Situation bedeuten.

Literatur

Quellen

- [1] Johann Sebastian Bach, *Festmusiken für das Kurfürstlich-Sächsisches Haus I*. BWV 213, BWV 214, BWV 206. Herausgegeben von Werner Neumann. In: *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie **I**, Band **36**. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1963.
- [2] Johann Sebastian Bach, *Festmusiken für das Kurfürstlich-Sächsisches Haus II*. BWV 207a, BWV 215. Herausgegeben von Werner Neumann. In: *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie **I**, Band **37**. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1960.
- [3] Johann Sebastian Bach, *Weihnachtsoratorium*. BWV 248. Herausgegeben von Walter Blankenburg und Alfred Dürr. In: *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie **II**, Band **6**. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1960.

Forschungsliteratur

- [4] Walter Blankenburg, "Das Parodieverfahren im Weihnachts-Oratorium Johann Sebastian Bachs". In: *Musik und Kirche* 32 (1962), 245-254.
- [5] Walter Blankenburg, *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*. Kassel u.a.: Bärenreiter ³1993.
- [6] Malcolm Boyd, *Bach*. London u.a.: Prentice Hall 1983, 162-174.
- [7] Paul Brainard, "Bach's Parody Procedure and the Saint Matthews Passion". In: *Journal of the American Musicological Society* 22 (1969), 241-260.
- [8] Eric Chafe, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1991, 255-273.
- [9] Georg von Dadelsen, "Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren". In: *Bachiana et alia Musicologica*. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Wolfgang Rehm. Kassel u.a.: Bärenreiter 1983, 52-57.
- [10] Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach: Die Kantaten*. Kassel u.a.: Bärenreiter ⁷1999, bes. 66-71.

- [11] Alfred Dürr, “Johann Sebastian Bach: Weihnachts-Oratorium”. In: *Johann Sebastian Bach: Weihnachtsoratorium*. CD-Booklet zu Teldec, 9031-77610-2, 1973, 29-38.
- [12] Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke. Laaber: Laaber 1987.
- [13] Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog*. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. Kassel u.a.: Bärenreiter ³1994, 88-99.
[Der Text befindet sich auch im Booklet der Einspielung des *Weihnachtsoratoriums* mit Harnoncourt als Dirigenten (Teldec 9031-77610-2, 1973) und ist daher vermutlich wirkungsreich.]
- [14] Sven Hiemke, Art. “Weihnachts-Oratorium (BWV 248)”. In: *Das Bach-Lexikon*. Herausgegeben von Micheal Heinemann. Laaber: Laaber 2000, 551-553.
- [15] Manuela Jahrmärker, Art. “Parodie”. In: *Das Bach-Lexikon*. Herausgegeben von Micheal Heinemann. Laaber: Laaber 2000, 413-414.
- [16] Ernst Koch, “Tröstendes Echo. Zur theologischen Deutung der Echo-Arie im IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach”. In: *Bach-Jahrbuch* 75 (1989), 203-211.
- [17] Konrad Küster, “Vokalmusik”. In: *Bach-Handbuch*. Herausgegeben von Konrad Küster. Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler 1999, 394-534, bes. 394-396, 473-484.
- [18] Robin A. Leaver, “The mature vocal works and their theological and liturgical context”. In: *Cambridge Companion to Bach*. Edited by John Butt. Cambridge/Mass.: Cambridge University Press 1997, 86-122.
- [19] Alfred Mann, “Bach’s Parody Technique and its Frontiers”. In: *Bach-Studies*. Edited by Don O. Franklin. Cambridge: Cambridge University Press 1989, 115-124.
- [20] Werner Neumann, “Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens”. In: *Bach-Jahrbuch* 51 (1965), 63-85.
- [21] Hartmut Schick (Georg von Dadelsen), Art. “Parodie”, III. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 7. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter 1997, 1407-1410, 1413-1415.
- [22] Hans-Joachim Schulze, “Bachs Parodieverfahren”. In: *Die Welt der Bach-Kantaten*. Band II. Herausgegeben von Christoph Wolff. Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler 1997, 167-187.

- [23] Hans-Joachim Schulze, "Texte und Textdichter". In: *Die Welt der Bach-Kantaten*. Band III. Herausgegeben von Christoph Wolff. Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler 1997, 109-125.
- [24] Hans-Joachim Schulze, "The Parody Process in Bach's Music: An Old Problem Reconsidered". In: *Bach* (The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute) 20 (1989), 7-21.
- [25] Ulrich Siegele, "Das Parodieverfahren des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach als dispositionelles Problem". In: *Studien zur Musikgeschichte*. Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Herausgegeben von Annegrit Laubenthal. Kassel u.a.: Bärenreiter 1995, 257-266.
- [26] Michael Tilmouth, Art. "Parody", (i). In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 14. Edited by Stanley Sadie. London, New York, Hongkong: Macmillan 1980, 283-239.