

# Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens

Von Werner Neumann (Leipzig)

Das Parodieverfahren ist schon lange als eine der interessantesten Erscheinungsformen der Bachschen Kompositionstechnik erkannt<sup>1</sup>.

In jüngster Zeit ist es zu einem Lieblingsobjekt der quellenkritischen Werkforschung geworden. In seinen Ausmaßen scheint es indes noch längst nicht exakt bestimmbar. Daß es in der Bachforschung noch immer eine stark unterschiedliche Einschätzung hinsichtlich seiner Wichtigkeit für das Gesamtchaffen erfährt, mag in der Schwerüberschaubarkeit und differenzierten Mannigfaltigkeit des verzweigten Problemkomplexes begründet sein. Es sei deshalb zunächst eine systematische Darstellung aller bekannten Parodiebezüge in klassifizierender Anordnung versucht.

Bekanntlich verlaufen Bachs Parodievorgänge in verschiedenen Richtungen und Schichten: einerseits entweder innerhalb des geistlichen Bereichs oder innerhalb des weltlichen Bereichs oder im Wechsel von diesem zu jenem, und andererseits entweder innerhalb des Vokalbereichs oder im Wechsel zwischen Instrumental- und Vokalbereich.

Bei den parodiebezogenen Texten kann es sich beiderseitig um freie Dichtungen in Rezitativ- und Arienform oder einseitig um liturgische Texte oder Bibelprosa handeln. Hinsichtlich der Kompositionsform reicht die Variantenskala von nahezu unveränderter Wiederverwendung bis zur beträchtlichen Umgestaltung, die fast einer Neuschöpfung gleichkommen kann.

Als parodiefähige Formen erscheinen Arie, Chorsatz und Rezitativ in abnehmender Anteiligkeit. Hierbei ist zu beachten, daß ein im Textdruck als „Aria“ bezeichneter Satz eine Vertonung in Chorsatzform nicht ausschließt. Innerhalb der Rezitativgruppe handelt es sich weit mehr um Accompagnato- und Ariososätze als um reine Seccorezitative.

Nicht zu erfassen ist in der Übersichtsliste das wechselnde Wertverhältnis innerhalb der Parodiepaare. Zwischen den extremen Möglichkeiten, daß die Parodie gegenüber dem Urbild einerseits als künstlerische Wertsteigerung im Sinne einer bessernden Überarbeitung und andererseits als deutliche

<sup>1</sup> An maßgeblicher Literatur sei genannt:

Arnold Schering, *Über Bachs Parodieverfahren*. In: BJ 1921, S. 49–95; ders., *Kleine Bachstudien*. In: BJ 1933, S. 30–70.

Friedrich Smend, *Job. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten vom 1. Sonntag im Advent bis zum Epiphaniastag* (1948), S. 5–26; ders., *Bachs Markus-Passion*. In: BJ 1940–1948, bes. S. 15–26; ders., *Bachs Himmelfahrts-Oratorium*. In: Bach Gedenkschrift 1950, Zürich 1950, S. 42–65.

Alfred Dürr, *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke*. In: BJ 1956, S. 93 bis 104.

Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*. Diss. Tübingen 1956 (Maschinenschr.).

Walter Blankenburg, *Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium Johann Sebastian Bachs*. In: Musik und Kirche, 32. Jg., 1962, S. 245–254.

Wertminderung im Sinne einer situationsbedingten Notlösung erscheint, liegt eine Skala mannigfaltiger Einzellösungen. Unsere Liste läßt innerhalb geschlossener Kantatenparodien die mit gleichem Text übernommenen Einzelsätze unberücksichtigt.

### Übersicht über die Parodievorkommnisse Erläuterungen und Abkürzungen

Die Numerierung der Werke durch arabische Ziffern folgt dem Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), die Numerierung durch römische Ziffern dagegen dem Handbuch der Kantaten J. S. Bachs, 3. Auflage 1966. Hiernach bedeutet:

- I = „Auf, süß entzückende Gewalt“
- II = „Es lebe der König, der Vater im Lande“ (BWV Anh. 11)
- III = „Froher Tag, verlangte Stunden“ (BWV Anh. 18)
- IV = „Frohes Volk, vergnügte Sachsen“ (BWV Anh. 12)
- V = „Herrscher des Himmels, König der Ehren“
- VII = „So kämpfet nur, ihr muntern Töne“ (BWV Anh. 10)
- VIII = „Thomana saß annoch betrübt“ (BWV Anh. 19)
- XXV = „Auf, zum Scherzen, auf, zur Lust“

Spalte 1 (Parodiepaare)

Anordnung: Vorlage – Parodie<sup>2</sup>; U = verschollene Urform

Spalte 2 (Datierung)

v. = vor, n. = nach, ~ = um

Spalte 3 (Quellenmäßiger Beleg)

K = Komposition (ganz oder teilweise erhalten)

T = Text (gedruckt oder handschriftlich)

Spalte 4 (Textart)

Di = Freie Dichtung

Bi = Bibeltext (Prosa)

Li = Liturgischer Text (Prosa)

Spalte 5 (Textform des Parodiewerks)

A<sup>1</sup> = Form identisch, mit leichten Textvarianten

A<sup>2</sup> = Form identisch, mit stärkeren Textvarianten

A<sup>3</sup> = Form identisch, mit nur wenigen Textentsprechungen

A<sup>4</sup> = Form identisch, mit eigenständigem Text (völlige Umdichtung)

B<sup>1</sup> = Reimordnung abweichend

B<sup>2</sup> = Silbenzahl teilweise abweichend

B<sup>3</sup> = Strophenumfang abweichend

B<sup>4</sup> = Metrum teilweise abweichend

C = Gesamtform verschieden

<sup>2</sup> Die Parodierichtung läßt sich nicht in allen Fällen mit endgültiger Sicherheit festlegen, entspricht aber im allgemeinen dem heutigen Forschungsstand; vgl. besonders auch den Beitrag Gojowy, S. 86ff.

## Spalte 6 (Kompositionsform des Parodiewerks)

a<sup>1</sup> = Keine oder nur geringfügige Eingriffe in die Satzstruktur, Vokalpart im wesentlichen gleich oder ähnlich

a<sup>2</sup> = Keine oder nur geringfügige Eingriffe in die Satzstruktur, Vokalpart mit beträchtlichen Änderungen

b = Eingriffe in die Satzstruktur mittleren Grades

c = Eingriffe in die Satzstruktur beträchtlichen Ausmaßes

\* = Transposition

I. GEISTLICH – GEISTLICH<sup>3</sup>

Parodiepaar	Datierung	Beleg	Textart	Textform	Komp.-form
11,4. (Arie) – 232,24. (Arie)	1735/n. 1747	K-K	Di-Li	C	*c
12,2 A. (Chor) – 232,16. (Chor)	1724/n. 1747	K-K	Di-Li	C	*b
17,1. (Chor) – 236,6. (Chor)	1726/~1737	K-K	Bi-Li	C	*b
29,2. (Chor) – 232,6. (Chor)	1731/1733	K-K	Bi-Li	C	a <sup>1</sup>
34a,1. (Chor) – 34,1. (Chor)	1726/n. 1740	K-K	Di-Di	A <sup>2</sup>	a <sup>1</sup>
34a,4. (Chor) – 34,5. (Chor)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
34a,5. (Arie) – 34,3. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup> (b)
40,1. (Chor) – 233,6. (Chor)	1723/1733	K-K	Bi-Di	C	c
46,1. (Chor) – 232,8. (Chor)	1723/1733	K-K	Bi-Li	C	*b
54,1. (Arie) – 247,53. (Arie)	1714/1731	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
59,4. (Arie) – 74,2. (Arie)	1724/1725	K-K	Di-Di	B <sup>1-3</sup>	*a <sup>2</sup>
67,6. (Arie) – 234,2. (Chor)	1724/~1737	K-K	Di-Li	C	a <sup>2</sup>
69a,3. (Arie) – 69,3. (Arie)	1723/n. 1744	K-K	Di-Di	A <sup>2</sup>	*a <sup>1</sup>
72,1. (Chor) – 235,2. (Chor)	1726/~1737	K-K	Di-Li	C	*b
79,1. (Chor) – 236,2. (Chor)	1725/~1737	K-K	Bi-Li	C	a <sup>2</sup>
79,2. (Arie) – 234,5. (Arie)	1725/~1737	K-K	Di-Li	C	b
79,5. (Duett) – 236,4. (Duett)		K-K	Di-Li	C	*c
102,1. (Chor) – 235,1. (Chor)	1726/~1737	K-K	Bi-Li	C	a <sup>1</sup>
102,3. (Arie) – 233,4. (Arie)	1726/~1737	K-K	Di-Li	C	*a <sup>2</sup>
102,5. (Arie) – 233,5. (Arie)		K-K	Di-Li	C	*a <sup>1</sup>
120,1. (Arie) – 120a,6. (Duett)	~1728/1729	K-K	Bi-Di	C	c
120,2. (Chor) – 120a,1. (Chor)		K-K	Di-Di	B <sup>1-4</sup>	b
120,2. (Chor) – 120b,2. (Arie)	~1728/1730	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
120,2. (Chor) – 232,20. (Chor)	~1728/n. 1747	K-K	Di-Li	C	c
120,4. (Arie) – 120a,3. (Arie)	~1728/1729	K-K	Di-Di	B <sup>1-3</sup>	a <sup>1</sup>
120,4. (Arie) – 120b,4. (Arie)	~1728/1730	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
120a,3. (Arie) – 247,126. (Arie) <sup>4</sup>	1729/1731	K-T	Di-Di	B <sup>1-2</sup>	–

<sup>3</sup> Die in diese Gruppe eingeordneten Werke BWV 198 und 244a sind nur bedingt als „geistlich“ anzusprechen, obwohl sie im kirchlichen Raum aufgeführt wurden.

<sup>4</sup> Diesen Parodiebezug hat D. Hellmann für seine Rekonstruktionsausgabe der Markuspassion (Stuttgart 1964) gewählt, obwohl die Texte in syllabischer und reimmäßiger Hinsicht nicht unwesentlich abweichen. Die Textunterlegung vollzieht sich verhältnismäßig glatt, bei einigen wenigen Phasenverschiebungen. F. Smend (BJ 1948, S. 18) hatte dagegen für die Passionsarie eine prosodische Identität mit BWV 7,2. festgestellt, aber den Gedanken an eine Parodiebeziehung mit der Begründung verworfen:

Parodiepaar	Datierung	Beleg	Textart	Textform	Kompform
136,1. (Chor) – 234,6. (Chor)	1723/~1737	K-K	Bi-Li	C	b
138,5. (Arie) – 236,3. (Arie)	1723/~1737	K-K	Di-Li	C	a <sup>1</sup>
171,1. (Chor) – 232,13. (Chor)	1729/n. 1747	K-K	Bi-Li	C	b
179,1. (Chor) – 236,1. (Chor)	1723/~1737	K-K	Bi-Li	C	a <sup>1</sup>
179,3. (Arie) – 236,5. (Arie)		K-K	Di-Li	C	b
179,5. (Arie) – 234,4. (Arie)	1723/~1737	K-K	Di-Li	C	*a <sup>2</sup>
186a,2. (Arie) – 186,3. (Arie)	1716/1723	T-K	Di-Di	A <sup>2</sup>	–
186a,3. (Arie) – 186,5. (Arie)		T-K	Di-Di	A <sup>3</sup>	–
187,1. (Chor) – 235,6. (Chor)	1726/~1737	K-K	Bi-Li	C	b
187,3. (Arie) – 235,4. (Arie)		K-K	Di-Li	C	c
187,4. (Arie) – 235,3. (Arie)		K-K	Bi-Li	C	*b
187,5. (Arie) – 235,5. (Arie)		K-K	Di-Li	C	b
190,1. (Chor + Ch) – 190a,1. (Chor)	1724/1730	K-T	Bi, Li-Bi	B <sup>3</sup>	–
190,2. (Ch + Rez.) – 190a,2. (Ch + Rez.)		K-T	Li, Di-Li, Di	B <sup>1-4</sup>	–
190,3. (Arie) – 190a,3. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>3</sup>	–
190,5. (Arie) – 190a,5. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
197a,4. (Arie) – 197,6. (Arie)	1728/~1742	K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1?</sup>
197a,6. (Arie) – 197,8. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	*a <sup>1</sup>
198,1. (Chor) – 244a,1. (Arie)	1727/1729	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
198,1. (Chor) – 247,1. (Chor)	1727/1731	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
198,3. (Arie) – 247,49. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
198,5. (Arie) – 247,27. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
198,8. (Arie) – 247,59. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
198,10. (Chor) – 244a,7. (Arie)	1727/1729	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
198,10. (Chor) – 247,132. (Chor)	1727/1731	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
232,6. (Chor) – 232,25. (Chor)	1733/n. 1747	K-K	Li-Li	C	a <sup>1</sup>
232,7. (Duett) – 191,2. (Duett)	1733/n. 1740	K-K	Li-Li	C	b
232,11. (Chor) – 191,3. (Chor)		K-K	Li-Li	C	b
243a, D (Duett) – 110,5. (Duett)	1723/1725	K-K	Di-Bi	C	*b
244,10. (Arie) – 244a,3. (Arie)	1729/1729	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
244,12. (Arie) – 244a,5. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
244,19. (Arie) – 244a,22. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
244,26. (Arie + Chor) – 244a,19. (Arie + Chor)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup> , B <sup>2</sup>	–
244,29. (Arie) – 244a,17. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
244,47. (Arie) – 244a,10. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
244,58. (Arie) – 244a,12. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	–

„Nur mit Gewalt könnte man diese Worte mit dem Tonsatz zur Deckung bringen“<sup>44</sup>. Diese Begründung, der sich auch Hellmann anschließt, scheint uns indes kaum stichhaltig, da gerade hier der Aufwand an „Gewalt“ weit geringer wäre als bei zahlreichen anderen Parodievorhaben Bachs. Unserer Ansicht nach liegt ein Parodiebezug BWV 7,2. – BWV 247,126. durchaus im Bereich der Möglichkeit, zumal der Beginn der beiden Strophen („Merkt und hört, ihr Menschenkinder“ – „Welt und Himmel, nehmt zu Ohren“<sup>45</sup>) von auffällender Ähnlichkeit ist. Dem möglichen Einwand, daß der schlichte Continuosatz dem exponierten Platz dieser Arie (Jesu Tod) unangemessen sei, läßt sich durch Hinweis auf den analogen Fall in der Johannespassion („Mein teurer Heiland, laß dich fragen“<sup>46</sup>) begegnen. – Vgl. hierzu auch Anmerkung 23.

Parodiepaar	Datierung	Beleg	Textart	Textform	Komp.-form
244,66. (Arie) — 244a,15. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	—
244,75. (Arie) — 244a,20. (Arie)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	—
244,78. (Chor) — 244a,24. (Chor)		K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	—
245,38. (Chor) — 245,42. (Chor)	1724/1724	K-K	Bi-Bi	C	*a <sup>1</sup>
245,50. (Chor) — 245,34. (Chor)		K-K	Bi-Bi	C	a <sup>1</sup>
247,114. (Chor) — 248V,3. (Chor + Rez.)	1731/1734	T-K	Di-Bi, Di	C	—

Vorlage textlich nicht nachweisbar:

248a,1. (Chor) — 248VI,1. (Chor)	v. 1734/1734	K-K	(Di)-Di	—	a?
248a,2. (Rez.) — 248VI,3. (Rez.)		K-K	(Di)-Di	—	a?
248a,3. (Arie) — 248VI,4. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
248a,4. (Rez.) — 248VI,8. (Rez.)		K-K	(Di)-Di	—	a?
248a,5. (Arie) — 248VI,9. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
248a,6. (Rez.) — 248VI,10. (Rez. à 4)		K-K	(Di)-Di	—	a?

## II. WELTLICH — GEISTLICH

30a,1. (Chor) — 30,1. (Chor)	1737/~1740	K-K	Di-Di	A <sup>2</sup>	a <sup>1</sup>
30a,1. (Chor) — 195II,8. (Chor)	1737/n. 1737	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup>	—
30a,3. (Arie) — 30,3. (Arie)	1737/~1740	K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
30a,5. (Arie) — 30,5. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
30a,5. (Arie) — 195II,6. (Arie)	1737/n. 1737	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup> (B <sup>4</sup> )	—
30a,7. (Arie) — 30,8. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
30a,8. (Rez.) — 30,9. (Rez.)		K-K	Di-Di	A <sup>2</sup> (B <sup>2</sup> )	c
30a,9. (Arie) — 30,10. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
30a,13. (Chor) — 30,12. (Chor)		K-K	Di-Di	A <sup>2</sup>	a <sup>1</sup>
36c,1. (Chor) — 36,1. (Chor)	1725/1731	K-K	Di-Di	A <sup>2</sup>	a <sup>1</sup>
36c,3. (Arie) — 36,3. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>3</sup>	a <sup>1</sup>
36c,5. (Arie) — 36,5. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup> (B <sup>2</sup> )	b
36c,7. (Arie) — 36,7. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	*a <sup>1</sup>
66a,1. (Rez.) — 66,2. (Rez.)	1718/1724	T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	—
66a,2. (Arie) — 66,3. (Arie)		T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	—
66a,3. (Rez. à 2) — 66,4. (Rez. à 2)		T-K	Di-Di	A <sup>4</sup> (B <sup>1-3</sup> )	—
66a,4. (Duett) — 66,5. (Duett)		T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	—
66a,8. (Arie) — 66,1. (Chor)		T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	—
134a,1. (Rez.) — 134,1. (Rez.)	1719/1724	K-K	Di-Di	A <sup>4</sup> (B <sup>2</sup> )	a <sup>1</sup>
134a,2. (Arie) — 134,2. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
134a,4. (Arie) — 134,4. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
134a,8. (Chor) — 134,6. (Chor)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
173a,1. (Rez.) — 173,1. (Rez.)	~1722/1724	K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
173a,2. (Arie) — 173,2. (Arie)		K-K	Di-Di	B <sup>3</sup>	a <sup>1</sup>
173a,3. (Arie) — 173,3. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>3</sup>	a <sup>1</sup>
173a,4. (Duett) — 173,4. (Duett)		K-K	Di-Di	A <sup>3</sup>	a <sup>1</sup>
173a,5. (Rez. à 2) — 173,5. (Rez. à 2)		K-K	Di-Di	A <sup>2</sup>	a <sup>1</sup>
173a,8. (Chor) — 173,6. (Chor)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
173a,7. (Arie) — 175,4. (Arie)		K-K	Di-Di	C	*b

Parodiepaar	Datierung	Beleg	Textart	Textform	Komp.-form
193a,1. (Arie) – 193,1. (Chor) <sup>5</sup>	1727/1726	T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
193a,7. (Arie) – 193,3. (Arie)		T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
193a,9. (Arie) – 193,5. (Arie)		T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
205,9. (Arie) – 171,4. (Arie)	1725/1729	K-K	Di-Di	C	*c
208,7. (Arie) – 68,4. (Arie)	1713 <sup>?</sup> /1725	K-K	Di-Di	B <sup>1,2</sup>	b
208,13. (Arie) – 68,2. (Arie)	1713 <sup>?</sup> /1725	K-K	Di-Di	B <sup>1-4</sup>	c
208,13. (Arie) – V,5. (Arie) <sup>6</sup>	1713 <sup>?</sup> /1740	K-T	Di-Di	A <sup>4</sup> (B <sup>3</sup> )	–
208,15. (Chor) – 149,1. (Chor)	1713 <sup>?</sup> /1728	K-K	Di-Bi	C	*c
208,15. (Chor) – V,7. (Chor)	1713 <sup>?</sup> /1740	K-(K)	Di-Di	B <sup>3,4</sup>	a <sup>1?</sup>
213,1. (Chor) – 248IV,1. (Chor)	1733/1734	K-K	Di-Di	A <sup>3</sup>	a <sup>1</sup>
213,3. (Arie) – 248II,10. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>3</sup>	*a <sup>1</sup>
213,5. (Arie) – 248IV,4. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	*a <sup>1</sup>
213,7. (Arie) – 248IV,6. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	*a <sup>2</sup>
213,9. (Arie) – 248 I,4. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	b
213,11. (Duett) – 248III,6. (Duett)		K-K	Di-Di	A <sup>1</sup>	*a <sup>2</sup>
214,1. (Chor) – 248 I,1. (Chor)	1733/1734	K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
214,5. (Arie) – 248II,6. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	*a <sup>1</sup>
214,7. (Arie) – 248 I,8. (Arie)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup> (B <sup>1</sup> )	a <sup>1</sup>
214,9. (Chor) – 248III,1. (Chor)		K-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
215,7. (Arie) – 248V,5. (Arie)	1734/1734	K-K	Di-Di	C	*b
249a,2. (Duett) – 249,2. (Duett)	1725/1725	T-K	Di-Di	A <sup>3</sup>	–
249a,4. (Arie) – 249,4. (Arie)		T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
249a,6. (Arie) – 249,6. (Arie)		T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
249a,8. (Arie) – 249,8. (Arie)		T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
249a,10. (Quartett) – 249,10. (Chor)		T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
I,3. (Arie) – 11,4. (Arie)	1725/1735	T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
I,5. (Arie) – 11,10. (Arie)		T-K	Di-Di	B <sup>1</sup>	–
II,1A. (Chor) – 232,22. (Chor)	1732/n. 1747	T-K	Di-Li	C	–
III,1. (Arie) – 11,1. (Chor)	1732/1735	T-K	Di-Di	B <sup>1</sup>	–
III,6. (Arie) – 233,3. (Arie) <sup>7</sup>	1732/n. 1737	T-K	Di-Li	C	–
VII,1. (Arie) – 248a,1. (Chor)	1731/v. 1734	T-K	Di-Di	A <sup>4</sup>	–
VIII,2. (Arie) – 6,2. (Arie) <sup>8</sup>	1734/1725	T-K	Di-Di	B <sup>1-3</sup>	–
XXV,11. (Arie) – 11,1. (Chor) <sup>9</sup>		T-K	Di-Di	B <sup>1</sup>	–

<sup>5</sup> Beide wahrscheinlich auf eine weltliche Urfassung der Köthener Zeit zurückgehend.

<sup>6</sup> Zu diesem vermutlichen Parodiebezug vgl. BJ 1961, S. 57.

<sup>7</sup> Wenig begründete Vermutung A. Scherings (BJ 1921, S. 93).

<sup>8</sup> Diese von Waldersee (BG 34, S. LX) vermutete Parodiebeziehung, die schon von den textlichen Gegebenheiten her unwahrscheinlich ist, verliert ihr Hauptargument durch die von der jüngeren Bachforschung vertretene Vorverlegung der Entstehungszeit von BWV 6 auf 1725.

<sup>9</sup> Diesen Parodiebezug hat F. Smend (Bach-Gedenkschrift Zürich 1950, S. 62–65) an die Stelle der von A. Pirro (*L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris 1907, S. 42 ff.) vermuteten Beziehung III, 1. (Arie) – 11,1. (Chor) gesetzt, wogegen A. Dürr (Albrecht-Gedenkschrift 1962, S. 121–126) starke Bedenken geltend gemacht und Pirros These wieder in ihre Rechte gesetzt hat. Auf Grund der exakten prosodischen Übereinstimmung zwischen III,1. und XXV,11. ist aber möglicherweise XXV,11. als Urbild von III,1. anzusehen, wodurch XXV weiter als vermutliches Bachwerk gelten könnte.

Parodiepaar	Datierung	Beleg	Textart	Textform	Komp.-form
-------------	-----------	-------	---------	----------	------------

Vorlage textlich nicht nachweisbar:

184a,1. (Rez.) — 184,1. (Rez.)	~1722/1724	K-K	(Di)-Di	—	a?
184a,2. (Duett) — 184,2. (Duett)		K-K	(Di)-Di	—	a?
184a,3. (Rez.) — 184,3. (Rez.)		K-K	(Di)-Di	—	a?
184a,4. (Arie) — 184,4. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
184a,6. (Chor) — 184,6. (Chor)		K-K	(Di)-Di	—	a?
194a,1. (Arie) — 194,1. (Arie)	v.1723/1723	K-K	(Di)-Di	—	a?
194a,3. (Arie) — 194,3. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
194a,5. (Arie) — 194,5. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
194a,7. (Arie) — 194,8. (Arie)		K-K	(Di)-Di	—	a?
194a,9. (Duett) — 194,10. (Duett)		K-K	(Di)-Di	—	a?

### III. WELTLICH — WELTLICH

(Die Textart ist beiderseitig stets freie Dichtung)

Parodie	Datierung	Beleg	Textform	Komp.-form
30a,11. (Arie) — 210a,8. (Arie)	1737/n. 1738	K-K	A <sup>4</sup>	*a <sup>1</sup>
36c,1. (Chor) — 36a,1. (Arie)	1725/1726	K-T	A <sup>4</sup>	—
36c,3. (Arie) — 36a,3. (Arie)		K-T	A <sup>4</sup>	—
36c,5. (Arie) — 36a,5. (Arie)		K-T	A <sup>4</sup>	—
36c,7. (Arie) — 36a,7. (Arie)		K-T	A <sup>4</sup>	—
36c,9. (Chor+Rez.) — 36a,9. (Arie+Rez.)		K-T	A <sup>4</sup> +C	—
36a,c,1. (Chor) — 36b,1. (Chor)	1725/1735	K-K	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
36a,c,3. (Arie) — 36b,3. (Arie)		K-K	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
36a,c,5. (Arie) — 36b,5. (Arie)		K-K	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
36a,c,7. (Arie) — 36b,7. (Arie)		K-K	A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
36a,c,9. (Chor+Rez.) — 36b,8. (Chor+Rez.)		K-K	A <sup>4</sup> +C	a <sup>1</sup> +c
184a,6A. (Chor) — 213,13A. (Chor) <sup>10</sup>	1722/1733	(K)-K	A <sup>4</sup>	*a <sup>1</sup>
201,7. (Arie) — 212,20. (Arie)	1729/1742	K-K	A <sup>4</sup> (B <sup>2</sup> )	a <sup>1</sup>
201,15. (Chor) — VII,7. (Arie)	1729/1731	K-T	A <sup>4</sup> (B <sup>2</sup> )	—
201,15. (Chor) — VIII,9. (Chor)	1729/1734	K-T	A <sup>4</sup>	—
204,8. (Arie) — 216,3. (Arie)	1726/1728	K-K	A <sup>4</sup>	*a <sup>1</sup>
205,1. (Chor) — 205a,1. (Chor)	1725/1734	K-T	A <sup>4</sup>	—
205,2. (Rez.) — 205a,2. (Rez.)		K-T	B <sup>1</sup> , B <sup>3</sup>	—
205,3. (Arie) — 205a,3. (Arie)		K-T	A <sup>4</sup>	—
205,4. (Rez.) — 205a,4. (Rez.)		K-T	B <sup>2</sup>	—
205,5. (Arie) — 205a,5. (Arie)		K-T	A <sup>4</sup>	—
205,6. (Rez.) — 205a,6. (Rez.)		K-T	B <sup>1,2</sup>	—
205,7. (Arie) — 205a,7. (Arie)		K-T	A <sup>4</sup>	—
205,9. (Arie) — 205a,9. (Arie)		K-T	A <sup>4</sup>	—
205,10. (Rez.) — 205a,10. (Rez.)		K-T	B <sup>1,2</sup>	—
205,11. (Arie) — 205a,11. (Arie)		K-T	A <sup>4</sup>	—
205,13. (Duett) — 205a,13. (Duett)		K-T	A <sup>4</sup>	—

<sup>10</sup> Zur Problematik dieses Parodiebezugs vgl. die Ausführungen auf S. 84.

Parodie	Datierung	Beleg	Text- form	Komp- form
205,13. (Duett)	— 216,7. (Duett)	1725/1728	K-K A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
205,15. (Chor)	— 205a,15. (Chor)		K-T A <sup>4</sup>	—
207,1. (Chor)	— 207a,1. (Chor)	1726/1735	K-K A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
207,3. (Arie)	— 207a,3. (Arie)		K-K A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
207,5. (Duett)	— 207a,5. (Duett)		K-K A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
207,7. (Arie)	— 207a,7. (Arie)		K-K B <sup>1,3</sup>	c
207,8. (Rez.)	— 207a,8. (Rez.)		K-K A <sup>4</sup> (B <sup>1</sup> )	a <sup>1</sup>
207,9. (Chor)	— 207a,9. (Chor)		K-K A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
210a,1. (Rez.)	— 210,1. (Rez.) <sup>10a</sup>	v. 1740/ ~1740	K-K A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
210a,4. (Arie)	— 210,4. (Arie)		K-K A <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>
210a,6. (Arie)	— 210,6. (Arie)		K-K A <sup>2</sup>	a <sup>1</sup>
210a,8. (Arie)	— 210,8. (Arie)		K-K A <sup>4</sup> (B <sup>2</sup> )	a <sup>1</sup>
210a,9. (Rez.)	— 210,9. (Rez.)		K-K B <sup>3</sup>	b
210a,10. (Arie)	— 210,10. (Arie)		K-K A <sup>4</sup>	a <sup>1</sup>
216,1. (Duett)	— 216a,1. (Duett)	1728/n. 1728	K-T A <sup>2</sup>	—
216,3. (Arie)	— 216a,3. (Arie)		K-T A <sup>4</sup>	—
216,5. (Arie)	— 216a,5. (Arie)		K-T A <sup>4</sup>	—
216,7. (Duett)	— 216a,7. (Duett)		K-T A <sup>2</sup>	—
249a,2. (Duett)	— 249b,2. (Duett)	1725/1726	T-T A <sup>4</sup> (B <sup>4</sup> )	—
249a,3. (Rez. à 4)	— 249b,3. (Rez. à 4)		T-T B <sup>1</sup>	—
249a,4. (Arie)	— 249b,4. (Arie)		T-T A <sup>4</sup>	—
249a,6. (Arie)	— 249b,6. (Arie)		T-T A <sup>4</sup>	—
249a,8. (Arie)	— 249b,8. (Arie)		T-T A <sup>4</sup>	—
249a,10. (Arie)	— 249b,10. (Arie)		T-T A <sup>4</sup>	—
II,1A. (Chor)	— 215,1A. (Chor)	1732/1734	T-K B <sup>4</sup>	—
II,7. (Arie)	— 213,5. (Arie) <sup>11</sup>	1732/1733	T-K B <sup>1-3</sup>	—
II,9. (Arie)	— 30a,7. (Arie)	1732/1737	T-K A <sup>4</sup>	—
III,1. (Arie)	— IV,1. (Arie)	1732/1733	T-T A <sup>4</sup>	—
III,1. (Arie)	— 30a,5. (Arie) <sup>12</sup>	1732/1737	T-K A <sup>4</sup>	—
III,3. (Arie)	— IV,3. (Arie)	1732/1733	T-T A <sup>4</sup>	—
III,5. (Chor)	— IV,5. (Chor)		T-T A <sup>4</sup>	—
III,6. (Arie)	— IV,7. (Arie)		T-T A <sup>4</sup>	—
III,8. (Arie)	— IV,9. (Arie)		T-T A <sup>4</sup>	—
III,10. (Chor)	— IV,11. (Chor)		T-T A <sup>3</sup>	—

## IV. INSTRUMENTAL – VOKAL

1046,3. (Allegro)	— 207,1. Chor	~1719/1726	*c
U 1052,2. (Adagio)	— 146,2. (Chor)	?/~1737	c

<sup>10a</sup> Indirekter Parodiebezug; vgl. NBA Krit. Bericht zu Bd. I/40, Kap. II.

<sup>11</sup> Zur Fraglichkeit dieser von F. Smend (a. a. O.) für „sehr wahrscheinlich“ gehaltenen Parodiebeziehung vgl. NBA Krit. Bericht zu Bd. I/36, S. 65.

<sup>12</sup> Diese von F. Smend (*Job. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten vom 1. Sonntag im Advent bis zum Epiphanius-Fest*, S. 8) erstmals vermutete Parodiebeziehung wurde mit gewichtigen Gründen von A. Dürr (*Albrecht-Gedenkschrift 1962*, S. 121–126) angezweifelt.

U 1053,2. (Siciliano)	- 169,5. (Arie)	?/1726	*c
U 1059(?),2. (Siciliano?)	- 35,2. (Arie) <sup>13</sup>	?/1726	?
1069,1. (Ouverture)	- 110,1. (Chor)	v. 1725/1725	c
Konzert D-Dur,3. (Allegro?)	- 249a,2. (Duett)	~1719/1725	?
Verscholl. Violinkonz.,2. (Adagio?)	- 120,1. (Arie) <sup>13a</sup>	~1720/~1728	?

V. VOKAL - INSTRUMENTAL<sup>14</sup>

6,3. (Choralbearbeitung)	- 649 (Orgelchoral)	1725/n. 1746	a
10,5. (Choralbearbeitung)	- 648 (Orgelchoral)	1724/n. 1746	a
93,4. (Choralbearbeitung)	- 647 (Orgelchoral)	1724/n. 1746	a
137,2. (Choralbearbeitung)	- 650 (Orgelchoral)	1725/n. 1746	a
140,4. (Choralbearbeitung)	- 645 (Orgelchoral)	1731/n. 1746	a
U 120,4. (Arie)	- 1019a,3. (Adagio)	~1720/~1720	b
131,5. (Chor)	- 131a (Orgelfuge)	1707/?	b

Die Übersicht umfaßt einerseits musikalisch belegte Parodien von absolutem Sicherheitsgrad und andererseits mittels Textbelegen erschlossene Parodien von unterschiedlichem Wahrscheinlichkeitsgrad. Bei der ersten Gruppe sind im günstigsten Falle beide Kompositionen vollständig oder nahezu vollständig erhalten (Spalte 3: K-K), so daß der Parodievorgang bis in Einzelheiten nachvollziehbar ist. Wegen ihrer Evidenz sind die hierher gehörenden Beispiele fast alle schon durch die alte Bachausgabe und die klassischen Bachbiographien dargelegt worden.

Schwieriger erkennbar, aber doch mit quellenkritischen Methoden sicher nachweisbar sind jene Parodieverhältnisse, von deren einer Seite nur musikalische Teilstücke erhalten sind, sei es in Form von ungültig gemachten Partiturabschnitten oder in Form von älteren Einzelstimmen innerhalb des jüngeren Stimmensatzes. Als Beispiel ist hier A. Dürrs Nachweis der verschollenen Kirchenkantate BWV 248 a anzuführen, die dem 6. Teil des Weihnachtsoratoriums als Vorlage gedient hat<sup>15</sup>.

Zur zweiten Gruppe gehören solche Parodiepaare, bei denen ein Partner nur durch Textbelege nachzuweisen ist (K-T, bzw. T-K). Schon die alte Bachausgabe bringt Zweitfassungen von mehreren Kantatentexten, die infolge ihrer Zwillingsähnlichkeit nur als Parodietexte zu den erhaltenen Kompositionen verstanden werden können (vgl. BWV 36a-36c). In neuerer Zeit sind F. Smend weitere bedeutende Funde geglückt, so der Nachweis der Schäferkantate (BWV 249a) als Urbild des Osteroratoriums (BWV 249)

<sup>13</sup> Diese von Spitta (Bd. II, S. 279-280) vermutete Parodiebeziehung zum verschollenen 2. Konzertsatz bleibt hypothetisch.

<sup>13a</sup> Vermutung F. Smends (*Bach in Köthen*, S. 66).

<sup>14</sup> Diese Enttextungen von Vokalsätzen lassen sich nur bedingt dem Parodieverfahren eingliedern; sie gehören eher in das Gebiet der Arrangements und Transkriptionen. Ob die Orgelübertragung BWV 131a von Bach selbst stammt, ist ungewiß. Zu U 120,4. vgl. F. Smend, *Bach in Köthen*, S. 64f.

<sup>15</sup> NBA Krit. Bericht zu Bd. II/6, S. 215-219.

und der Köthener Geburtstagskantate (BWV 66a) als Vorlage der Osterkantate „Erfreut euch, ihr Herzen“ (BWV 66). Seine Methode besteht in einer exakten prosodischen Analyse, die ein durch Metrum, Zeilenform, Reimordnung, Strophenumfang und Akzentsetzung determiniertes Schema als Schablone auf das Untersuchungsobjekt anzulegen gestattet. Es liegt auf der Hand, daß die Glaubwürdigkeit solcher Zuordnungen abnimmt, je kleiner die aufeinander bezogenen Textgebilde sind. Bei Einzelsätzen vermag die Methode überhaupt nur zu überzeugen, wenn ungewöhnliche, d. h. selten auftretende Textstrukturen zum Vergleich anstehen.

Natürlich besteht bei dieser Parodiegruppe außerdem die Möglichkeit, daß ein in Parodieabsicht vom Dichter geschaffener Zweittext schließlich vom Komponisten doch noch eine originale Neukomposition erfahren hat, so daß zwar ein textlicher, nicht aber ein musikalischer Parodiebezug vorliegt<sup>16</sup>.

Eine dritte Gruppe umfaßt Werke, die nur durch Textbelege (T-T) in Parodiebeziehung zu setzen sind. Diese Parodienachweise werden für unser Gebiet nur durch eine weitere Beziehung zu einem erhaltenen Bachschen Werk (BWV 249a–249b–249) ergiebig oder durch dokumentarische Belege der Bachschen Autorschaft für wenigstens einen der Bezugspartner (Kantate III–IV).

Unsere nach Werknummern geordnete Übersicht mischt notwendigerweise En-bloc-Parodien und Einzelsatz-Parodien. Während die ersten im Sinne des metrisch-analytischen Schemas fast durchweg textkongruent sind, zeichnen sich die zweiten in weit überwiegender Anteiligkeit durch textliche Inkongruenz aus. Diese merkwürdige Tatsache erfordert einige Überlegungen.

Es ist bisher wenig beachtet worden, daß Bach das Parodieverfahren in zwei grundsätzlich verschiedenen Ausprägungen handhabt. Die erste Art sei als „dichterische Parodie“ bezeichnet. Der Parodievorgang beginnt mit dem Entschluß des Komponisten, eine vorhandene Komposition zu anderer Gelegenheit wieder zu verwenden, führt zu dem Auftrag an den Dichter zur Schaffung eines maßgerechten Zweittextes und endet mit dem Aneinanderpassen des neuen Textes an die alte Musik unter nachmodellierender, glättender, rhythmisch neuordnender und akzentversetzender Zurichtung der Komposition, die natürlich auch instrumentatorische, stimmlagenmäßige oder innerstrukturelle Abwandlungen erfahren kann. Picander und andere von Bach herangezogene Parodiedichter haben wahre Meisterstücke solcher Schablonentexte zur kompositorischen Weiterverarbeitung zur Verfügung gestellt. Neben Metrum, Silbenzahl, Zeilenform und Strophengliederung wird grundsätzlich auch die Reimordnung kopiert, obwohl sie

<sup>16</sup> Besonders einleuchtend sind die Bezugspaare BWV 197,3. – BWV 249,7. (vgl. Mf 4, 1951, S. 373–374: A. Dürr) und BWV 213,13. – BWV 248<sup>V</sup>, 1. (vgl. NBA Krit. Bericht zu Bd. II/6, S. 203–205: W. Blankenburg, A. Dürr).

für die Textunterlegung am wenigsten wichtig erscheint<sup>17</sup>. In einigen Fällen rangiert die Reimordnung sogar vor der Silbenzahl<sup>18</sup>.

Die zweite Parodieart ist die eigentliche „kompositorische Parodie“. Der Vorgang beginnt mit einer fertig vorliegenden, unabhängig entstandenen Dichtung, die Bach zur Vertonung erwählt hat, führt zur assoziativen Rückbesinnung auf eine früher geschaffene Komposition und zum Entschluß, diese für einen oder mehrere Sätze auszuwerten, und endet mit der Anpassung der alten Musik an den neuen Text, wobei es zu beträchtlichen Eingriffen in die musikalische Struktur oder aber zu starken Divergenzen zwischen textlichem und musikalischem Phasenablauf kommen kann, besonders wenn die beiden Bezugstexte in Form und Umfang beträchtlich voneinander abweichen. Hierfür ein Beispiel.

Die Neujahrskantate des Jahres 1729 (BWV 171) komponierte Bach auf einen 1728 erstveröffentlichten Text Picanders. Hierbei griff er für die 2. Arie („Jesus soll mein erstes Wort“) auf die vier Jahre früher entstandene Aeoluskantate (BWV 205) zurück, deren neunten Satz („Angenehmer Zephyrus“) er unter Tiefertransposition dem Kirchenwerk einfügte.

Der Grund für diese Wahl kann nur in der geeigneten Affekthaltung der Vorlage gesehen werden, denn die Textstrukturen sind inkongruent. Dem zweigliedrigen Neunzeiler steht ein dreigliedriger Achtzeiler gegenüber; Silbenzahl (bezeichnet durch Ziffern) und Reimordnung (bezeichnet durch Buchstaben) differieren.

7 Angenehmer Zephyrus,	a	7 Jesus soll mein erstes Wort	a
7 Dein von Bisam reicher Kuß	a	8 In dem neuen Jahre heißen.	b
6 Und dein lauschend Kühlen	b		
8 Soll auf meinen Höhen spielen. b		3 Fort und fort	a
		8 Lacht sein Nam in meinem Munde	c
7 Großer König Aeolus,	a	8 Und in meiner letzten Stunde	c
7 Sage doch dem Zephyrus,	a	8 Ist Jesus auch mein letztes Wort.	a
7 Daß sein bisamreicher Kuß	a		
6 Und sein lauschend Kühlen	b	7 Jesus soll mein erstes Wort	a
8 Soll auf meinen Höhen spielen. b		8 In dem neuen Jahre heißen.	b

<sup>17</sup> In dem gesamten Parodiekomplex zwischen BWV 213+214 und BWV 248 fällt bei einem Bestand von zehn Satzpaaren nur eine einzige Verszeile aus dem Rahmen des Reimschemas:

Kron und Preis gekrönter Damen,  
Königin! mit deinem Namen  
füll ich diesen Kreis der Welt.  
Was der Tugend stets gefällt  
und was nur Heldinnen haben,  
sein dir angeborne Gaben!

Großer Herr, o starker König,  
liebster Heiland, o wie wenig  
achtest du der Erden Pracht.  
\*Der die ganze Welt erhält,  
ihre Pracht und Zier erschaffen,  
muß in harten Krippen schlafen.

Diese Abweichung ist wahrscheinlich als nachträgliche Korrektur aus dem passenden Reimwort „gemacht“ zu verstehen.

<sup>18</sup> So ist in einer Rezitativ-Parodie der Kantaten BWV 205–205a (Satz 4) die komplizierte Reimordnung genau bewahrt, während die Zeilenlänge (Silbenzahl) mehrfach differiert.

Bach verwandelt in Hinsicht auf die Struktur des neuen Textes die bisher sinngemäß zweiteilig geformte Arie in eine dreiteilige, dies durch Einbau von 10 Takten zur Erzielung eines *Dacapo*-Effekts und durch Einfügung eines weiteren Taktes zur glatteren Textunterbringung im Hauptteil<sup>19</sup>.

Weitere eklatante Beispiele sind die 25 Messesatzparodien nach Kantatensatzvorlagen, bei denen die Textpartner in extremer Weise divergieren. Man stelle etwa das Bibelwort „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit falschem Herzen“ (BWV 179,1.) dem Messetext „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison“ (BWV 236,1.) gegenüber, oder die freigedichtete Strophe „Falscher Heuchler Ebenbild / können Sodomsäpfel heißen / die mit Unflat angefüllt . . .“ (BWV 179,3.) dem liturgisch-sakralen Text „Quoniam tu solus sanctus“ (BWV 236,5.), um die formale (aber auch inhaltliche!) Inkongruenz der Bezugstexte richtig abzuschätzen.

Zusammenfassend ist zu sagen: En-bloc-Parodien von Kantatenganznen bedienen sich in der Regel dichterischer Mithilfe und ergeben mittels schablonenhafter Nachdichtung meist formal-kongruente Textpaare. Einzelsatzparodien sind im Prinzip Angelegenheit des Komponisten, gründen sich vorwiegend auf musikalische und affektive Geeignetheit der erwählten Vorlage, berücksichtigen selten die vorliegende Textstruktur und ergeben in der Regel formal-inkongruente Textpaare.

Für die Auffindung von Parodiebezügen der ersten Kategorie ist die metrisch-analytische Zuordnungsmethode in gewissem Umfang geeignet; für die zweite Kategorie erscheint diese Methode von vornherein unpassend, denn sie kann hier allenfalls Ausnahmefälle erfassen. Diese können etwa dadurch gegeben sein, daß sich Bach bei seinem Rückgreifen auf ältere Vorlagen auch gelegentlich von prosodischen Reminiszenzen leiten ließ und mehr oder weniger zufällig auf eine textkongruente Parodievorlage stieß. Daneben ist auch denkbar, daß Bach von vornherein seinem Textdichter nahelegte, ein gegebenes Satzschema an bestimmter Stelle in sein Libretto einzubauen, damit die ausgewählte Satzvorlage an dieser Stelle musikalisch verwertet werden konnte. Dies sind aber keineswegs typische Situationen innerhalb des Bachschen Parodieverfahrens. Jedenfalls wird man gut daran tun, Nachweisen von Einzelsatzparodien mittels festgestellter Textkongruenz mit kritischem Mißtrauen zu begegnen, und dies besonders dann, wenn alltägliche Textschemata zur Debatte stehen.

Wenn man nach diesen Erwägungen die Frage nach dem tatsächlichen Ausmaß des Bachschen Parodieverfahrens stellt, dann kann die Antwort nur lauten: Bachs Parodiearbeit muß in Wirklichkeit weit umfangreicher gewesen sein, als der heutige Werkbestand erkennen läßt. Selbstverständlich

<sup>19</sup> Ähnlich aufschlußreich ist das Parodiepaar BWV 173a,7. – BWV 175,4. mit seiner in allen entscheidenden Punkten differentiellen Textform; vgl. hierzu NBA Krit. Bericht zu Bd. I/14, S. 210 (A. Dürr).

wird der verschollene Teil des Bachschen Werkbestandes<sup>20</sup> eine prozentual ähnliche Menge von Parodien enthalten haben, wie der überlieferte Teil, und ebenso gewiß werden einige Bezugspartner für erhaltene Werke mit dem verschollenen Teil in Verlust geraten sein. Wahrscheinlich hat Bach auch eine Anzahl von Parodievorlagen nach Verwertung vernichtet; vielleicht kann man sogar annehmen, daß das Nebeneinander-Bestehenlassen von Vorlage und Parodie im Bachschen Werkbestand die Ausnahme bildet. Aber auch innerhalb des überlieferten Werkbesitzes sind der Erkennbarkeit der Parodiebezüge natürliche Grenzen gesetzt. Als vollzählig erfaßt darf man lediglich Parodiebeziehungen zwischen musikalisch erhaltenen Werkpaaren ansehen. Bei der fortgeschrittenen Kenntnis des Bachschen Gesamtwerks ist es unwahrscheinlich, daß eine solche Werkparallelität bis heute noch unbemerkt geblieben sei.

Dagegen scheint der durch die Formel K-T bzw. T-K (s. o.) gekennzeichnete Beobachtungsbereich noch nicht vollständig ausgeschöpft. Die zum Bachschen Schaffenskreis möglicherweise in Beziehung stehenden zeitgenössischen Textdrucke sind bisher nur teilweise erfaßt und nach Parodiehinweisen auf erhaltene Werke systematisch untersucht worden. Gerade die Tatsache, daß in den letzten Jahrzehnten zahlreiche neue Parodieverhältnisse nachgewiesen oder wahrscheinlich gemacht werden konnten, verbietet den Gedanken an eine Abgeschlossenheit dieses Erfahrungsgebietes.

Freilich entzieht sich gerade eins der wichtigsten Teilgebiete, nämlich das der Parodiebeziehung von inkongruenten Textpartnern, der methodischen Erforschung vollständig. Auch mit dem größten Scharfsinn ließe sich z. B. dem Eröffnungssatz der Michaeliskantate (BWV 149) mit dem Dictum aus Psalm 118 („Man singet mit Freuden vom Sieg . . .“) nicht anmerken, daß er in Parodiebeziehung zu der Pastoralie „Ihr lieblichste Blicke“ (BWV 208) steht, wenn zufälligerweise nur deren Text überliefert wäre.

So bleibt notwendigerweise auch A. Scherings Mutmaßung<sup>21</sup>, daß die Arie „Geist und Herze sind begierig“ (Kantate III, 6.) das Urbild des „Domine Deus“ der F-Dur-Messe (BWV 233,3.) sein könne, eine geistreiche Gedankenspielerei, die auch durch die Begründung, „der Text läßt sich mühelos und sinnvoll unterbringen“, kaum an wissenschaftlicher Überzeugungskraft gewinnt.

Gerade dem bei solchen Zuordnungsversuchen immer wieder ins Feld geführten Argument einer vollkommenen Textsilbendeckung gegenüber ist Zurückhaltung geboten, da sich Bachs Vokallinie häufig als so flexibel und textvariabel erweist, daß sie mühelos den unterschiedlichsten Textstrukturen als gleicherweise vollkommene Ausdrucksform dienen kann. Bach

<sup>20</sup> Über die Tatsache beträchtlicher Verluste im Bachschen Vokalwerk sollte kein Zweifel bestehen; sie wird besonders deutlich an der vierteiligen Choralsammlung 1784–1787 (Kirnberger – C. P. E. Bach), von deren 371 (= 348 verschiedenen) Stücken nur die knappe Hälfte im überlieferten Vokalwerk bewahrt ist.

<sup>21</sup> BJ 1921, S. 93.



36c	38	— 17 18 19 20 21	39	22—23 24 25 26 27	40	28 25 26 27 28—	41	25 26 27 28—	42	—17 18 19 x 20 21 22 28
36b		— 1 2 3 4 5		6—7 8 9 10 11		12 13 14 15 16—		17 18 19 20—		—21 22 23 24 18 19 20 21

  

36c	43	24 25 26 27 28 25 26—	44	— 27 28—17	45	18 19 20 21 22 23 24 25	46	26—27 28
36b		22 —————		— 23 24—25		26—27—28—		—25 26—27 28

Dieselbe Erscheinung sei noch an einem anderen Arienpaar (Satz 7) der gleichen Werkfassungen mit graphischen Darstellungsmitteln demonstriert. Der Text des Arienhauptteils lautet in den beiden parodiebezogenen Kantaten:

## BWV 36c

Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen  
verkündigt man des Lehrers Preis.

## BWV 36b

Mit zarten und vergnügten Trieben  
verehrt man deine Gütigkeit.

Trotz vorliegender Textformkongruenz weist die Textunterlegung unter die nahezu identische Musik eine stark differente Form auf. (Gerader Strich symbolisiert die 1. Textzeile, gebrochene Linie die 2. Textzeile.)

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

Verdeutlichen wir das graphische Schema noch durch einen Ausschnitt der Takte 24–26 in Notenbildform! Der in Kursivdruck zusätzlich eingefügte Text wäre die in BWV 36b eigentlich zu unterlegende Textzeile gewesen.

BWV 36c

ver-kün-digt man des Leh-rers Preis  
(ver-ehrt man dei-ne Gü-tig-keit)

BWV 36b

keit, mit zar-ten und ver-gnüg-ten Trie-

ben

Die bestimmenden Faktoren für Bachs Eingriff in den Normalverlauf sind hier offensichtlich erstens die Diskrepanz der Wortbegrenzung in der Zeilenmitte

verkündigt man / des Lehrers Preis  
verehrt man dei- ne Gü-tig- keit

und zweitens der Akzentabfall des Parodietextes (Gü-tig-keit) gegenüber dem Akzentanstieg der Vorlage (Leh-rers Preis).

Schließlich sei noch auf Parodiefälle aufmerksam gemacht, bei denen die abweichende Strophengliederung der Arie zu weitläufigen Textphasenverschiebungen führt, wie etwa in folgendem Beispiel:

BWV 120, 4.

Heil und Segen (Heil und Segen)  
soll und muß zu aller Zeit  
sich auf unsre Obrigkeit  
in erwünschter Fülle legen,  
daß sich Recht und Treue müssen  
miteinander freundlich küssen.

BWV 120a, 3.

Leit, o Gott, durch deine Liebe  
dieses neuerlobte Paar;  
mach an ihnen kräftig wahr,  
was dein Wort uns vorgeschrieben,  
daß du denen, die dich lieben,  
wohltun wollest immerdar!

Die Textverteilung der einzelnen Verszeilen (1-6) auf die drei Abschnitte der Arie (A, B, A') stellt sich wie folgt dar:

#### A

Takt	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39
BWV 120	1	2-2	3-4	1	1	2-3-4	1	2-2-3-4	1	2-2-3-4	1	2-2-3-4	1	2-2-3-4
BWV 120a	1	2-2-1-2	1	1	2-2-1	2	1	2-1	2	1	2	1	2	1

#### B

Takt	43	45	47	49	51	53	55	57	59	61
BWV 120	5	6	5	6	5	6	5	6	5	6
BWV 120a	3	4	5	6	6	5	6	6	5	6

#### A'

Takt	65	67	69	71	73	75	77
BWV 120	1	2-2-3-4	5	6	6	5	6
BWV 120a	1	2-2-1-2	1	1	2	2	1

Unsere Beispiele sind durchaus als Normalfälle anzusehen. Denn selbst ein maßgerecht abgefaßter Parodietext behält innerhalb der Schablonengrenzen stets noch eine beträchtliche Variantenbreite hinsichtlich Wortbegrenzung, syntaktischer Gliederung, Wort- und Sinnakzentverteilung, so daß der planvoll textierende Komponist zu wesentlichen Phasenverschiebungen gezwungen sein kann.

Es ist ja doch wohl ein abwegiger, wenn auch in der Bachliteratur verschiedenfach geäußerter Gedanke, daß Bach seinem Textdichter in der Regel die Vorlagepartitur überlassen hätte, mittels derer er eine sich an der Musik entlangastende und alle musikalischen Konsequenzen bedenkende Idealdichtung hätte herstellen können. Normalerweise dürfte er nach einer Textvorlage gearbeitet haben, die ihm das einzuhaltende Schema an die Hand gab. Daß aber etwa Bach selbst als Parodiedichter für seine Werke in Anspruch genommen werden könnte, dafür fehlen bisher alle konkreten Belege. Die angeführten Beispiele scheinen jedenfalls gegen derartige Vermutungen zu sprechen<sup>22</sup>.

So ergibt sich aus unseren Beobachtungen, daß die Tatsache müheloser, vollkommener Textsilbendeckung offenbar in ihrer Bedeutung für den Nachweis von Parodiebezügen erheblich überschätzt wird. Es ist durchaus nicht erwiesen, daß der ideale Paßformtext, der sich im Wort-für-Wort-Verfahren gewissermaßen allein unterlegt, tatsächlich immer der gesuchte, d. h. von Bach verwendete Parodietext ist. Das bedeutet aber, daß der „Schablonenmethode“ mit ihrem optimistischen Gültigkeitsanspruch beim Aufspüren von Parodiebeziehungen auch von dieser Seite her deutliche Grenzen gesetzt sind. Aus dem gleichen Grunde kann den mittels Umtextierung vollzogenen Rekonstruktionen Bachscher Vokalwerke stets nur ein bedingter Authentizitätswert zuerkannt werden<sup>23</sup>. Natürlich gibt es auch einige wenige Glücksfälle von Komplikationslosigkeit. Ein solcher ist offenbar das von F. Smend nachgewiesene Parodiepaar I,5.-11,10., bei dem auf der Basis einfachster Liedmetrik die abschnittsweise Textunterlegung keinerlei Probleme aufkommen läßt. Aber das bleiben seltene Ausnahmen.

Daß Bachs Parodieverfahren nicht, wie vielfach angenommen wird, als Bagatellegenheit innerhalb des Gesamtschaffens angesehen werden kann, erweist auch ein weiteres Anwendungsgebiet: das der Umwandlung

<sup>22</sup> Am ehesten denkbar wäre noch, daß Bach bei Textierung von Instrumentalsätzen selbst Hand angelegt hat, so etwa bei Umwandlung von BWV 1046,3. in BWV 207,1. Offenbar gehen auch die verschiedenfach zu beobachtenden Zurichtungen von Kantatentextvorlagen (Kürzungen, Erweiterungen, Varianten) zum großen Teil auf seine Rechnung.

<sup>23</sup> Die in Anmerkung 4 erwähnte Parodiesatzverknüpfung von BWV 120a,3.-247, 126., die D. Hellmann ohne zwingende Textformentsprechung gewagt hat, ist gleichzeitig ein Beleg für die experimentell zu erweisende Tatsache, daß zahlreiche Bachsche Arienkompositionen auch anderen Textunterlagen gefügig sind, ohne daß dabei an Parodiebeziehungen zu denken wäre.

reiner Instrumentalstücke in Gesangspositionen (Abschnitt IV). Auch hier ist die Erkennbarkeit von Parodiebeziehungen von vornherein stark eingeschränkt, nämlich auf die wenigen Fälle, wo die Musik beider Bezugspartner erhalten ist. Die kompositionstechnische Analyse der Bachschen Vokalmusik ergibt aber mit Sicherheit, daß eine große Anzahl Bachscher Chor- und Ariensätze instrumentaler Provenienz ist. Chöreingebauten in präexistente Orchestersätze konzertartiger Prägung lassen sich ebenso nachweisen wie Vertextungen von Instrumentalsätzen kammermusikalischer Art. Es ist dabei unerheblich, ob es sich bei den verwendeten Instrumentalmodellen um voll ausgeformte Sätze – wie etwa im Einleitungschor der Kantate BWV 119 – oder um Teilstücke, um lange vorher geschaffene oder um soeben erst konzipierte handelt; denn es sind dies nur verschiedene Anwendungsgrade des gleichen kompositionstechnischen Prinzips. Es ist schlechterdings nicht abzuschätzen, welche Flut von Instrumentalmusik in die großen Vokalschöpfungen der Leipziger Zeit auf dem Parodiewege eingeströmt sein mag.

Daß in unserer Übersicht die Parodierichtung GEISTLICH – WELTLICH fehlt, bedarf einiger Erörterung. Denn es ist in der Tat höchst eigenartig, daß bei der völligen Gleichheit und Austauschbarkeit der am Parodievorgang teilhabenden Ausdrucksmittel die eine Beziehungsrichtung offenbar als nicht praktikabel betrachtet wird.

In der praktischen Arbeit der quellenkritischen Bachforschung pflegen folgende aus der Erfahrung erwachsene Faustregeln angewandt zu werden:

- a) Es gibt keine Parodievorgänge vom Geistlichen zum Weltlichen; in kritischen Fällen, die in diese Richtung zu weisen scheinen, ist durch Inversion des Parodiebezugs dem geistlichen Partner der später liegende Platz zuzuweisen.
- b) Wenn infolge dokumentarisch belegter Daten eine solche Umkehrungsaktion unmöglich ist, sind beide Parodiepartner möglichst auf eine weltliche Urform rückzubeziehen, so daß die weltliche Spätfassung nicht von der geistlichen (mittleren) Werkform, sondern direkt von der weltlichen Erstfassung abgeleitet gedacht werden kann. Es entsteht so eine Art „Dreiecks-Parodie“.

Diese Regeln haben sich in zahlreichen Fällen bewährt; trotzdem scheint eine kritische Überprüfung notwendig. Zur Regel a) ist zu sagen, daß sie zweifellos auf breiten Erfahrungstatsachen gründet. In der Tat erweisen die weitaus meisten Parodiefälle eindeutig den Weg von der weltlichen zur geistlichen Werkfassung. Die genannten „kritischen Fälle“ dagegen scheinen nur von ganz sekundärer Bedeutung zu sein. Indem nun aber diese möglichen Ausnahmefälle von vornherein der Regel unterworfen werden, entsteht ein Circulus vitiosus zugunsten der Unantastbarkeit der Regel.

Auch der Regel b) muß man zugestehen, daß sie zweifellos eine grundsätzliche Berechtigung hat. In mehreren Fällen konnte im quellenanalytischen

Verfahren die Existenz einer weltlichen Frühform exakt nachgewiesen werden<sup>24</sup>. Darüber hinaus konnte auch mit stillkritischen Mitteln gelegentlich die Glaubwürdigkeit einer solchen Ausgangsposition nachdrücklich erhärtet werden<sup>25</sup>. Wo aber die weltliche Frühform nur um der Regel willen postuliert wird, scheint die wissenschaftliche Methode in die gefährliche Nähe eines Taschenspielertricks zu geraten, durch den die Schwierigkeiten in eleganter Weise zur Lösung gebracht werden sollen. Hierzu ist später noch einiges auszuführen.

Daß die merkwürdige Lehre von der Nichtumkehrbarkeit des Parodieverfahrens Weltlich-Geistlich einer überzeugenden Begründung bedarf, um als akzeptabel empfunden zu werden, ist von der Bachforschung seit langem erkannt worden. In ausführlicher Form hat sich zuerst A. Schering mit dieser Frage auseinandergesetzt. Nach seiner Grundsatzerklärung (BJ 1933, S. 37), „daß Bach niemals ein in geistlich-kirchlicher Form konzipiertes Werk ins Weltliche versetzt hat“, und seiner Feststellung „das Geistliche adelt das Weltliche“, sind diese Thesen von der folgenden Bachliteratur immer wieder unbesehen übernommen oder auch gelegentlich neu begründet worden. In der jüngeren Literatur ist die Variante „Das Geistliche heiligt das Weltliche“ üblich geworden.

Schering selbst hat eine theologisch fundierte Erläuterung beigefügt: „Nie wäre Bachs reines, unbeirrtes religiöses Gefühl auf den Gedanken verfallen, eine Arie, die er seinem Jesus gesungen, einen Chor, den er zum Preise des Höchsten angestimmt, ins Profane zu drehen, nur um dadurch Mühe, Zeit und Arbeit zu sparen.“ Diese emphatisch formulierte Deutung ist natürlich weit von einer wissenschaftlichen Begründung entfernt und entbehrt überdies der gedanklichen Logik; denn das bemängelte Motiv der Ersparnis von „Mühe, Zeit und Arbeit“ ist ja auch der umgekehrten Parodierichtung immanent, die profanes Gut auf die gleiche bequeme Art der sakralen Verwendung zuzuführen sich nicht scheut.

Wir stehen hier vor einer wichtigen Frage innerhalb des Parodiekomplexes. Denn Scherings These bedeutet nichts weniger als die Einsetzung einer Wertordnung für die beiden Bezugsbereiche zugunsten des höher zu platzierenden geistlichen Bereichs. Der Übergang eines weltlichen Werkes in die geistliche Sphäre ist demnach für dieses Werk eine Erhöhung und Heiligung, die Rückführung in den weltlichen Bereich wäre einer Erniedrigung und Entheiligung gleichzusetzen. Eine derartige Profanation könne es deshalb bei Bach unter keinen Umständen geben.

Wenn auch Scherings Rangordnung zunächst nur auf die Zweckbereiche und nicht auf die künstlerische Wertung der Parodiepartner abzielt, so schließt doch eine solche Deutung auch eine gewisse Degradierung des weltlichen Schaffensgebietes an sich ein, da ja dem erkannten höheren Bestimmungszweck normalerweise auch die höherwertigen Gestaltungs-

<sup>24</sup> So z. B. von A. Dürr für BWV 184a in NBA Krit. Bericht zu Bd. I/14, S. 164–173.

<sup>25</sup> Vgl. etwa zu BWV 193a–BWV 193 F. Smend, *Bach in Köthen*, S. 51–55.

mittel zugeordnet gedacht werden müssen<sup>26</sup>. Damit aber ist die Brücke geschlagen zu Spittas Fehleinschätzung, die das weltliche Werk expressis verbis als Vorstufe des geistlichen einordnet: „Das meiste aus den weltlichen Cantaten hat er hernach ohne durchgreifende Umarbeitung für Kirchenmusiken verbraucht, wo es sich denn vollständig an seinem Platz zeigt. Daraus folgt, daß es in der Originalgestalt nicht ganz zweckentsprechend gewesen sein kann“ (Bd. II, S. 454). Und auch die häufig zur Rechtfertigung des Parodieverfahrens vorgebrachte HilfsThese, Bach habe die weltlichen Werke gleich mit dem Nebenzweck der späteren sakralen Verwendung komponiert – eine These, die schon von den meisten Datierungen her fragwürdig erscheint –, weist in diese Richtung<sup>27</sup>. So äußert schon W. Rust (BG XX, 2, S. XI), „daß Bach unter der Last seiner vielen Berufsgeschäfte Compositionen für besondere Gelegenheiten gleich mit der Absicht concipirte, sie späterhin zu Kirchenmusiken umzuarbeiten, wenn sich der geeignete Text dazu fand. Bis dahin dienten sie ihm, gleich einem bildenden Künstler, als Cartons oder Modelle in vorübergehendem Probestoffe“. Genau wie Spitta mittels der Kategorien „nicht ganz zweckentsprechend – zweckentsprechend“ die beiden Schaffensbereiche Weltlich-Geistlich in eine Wertordnung zwingt, so tut es Rust hier mit Hilfe des Begriffspaares „provisorisch – endgültig“. Die weltliche Fassung soll gewissermaßen nur

<sup>26</sup> In späteren Darstellungen hat Schering offensichtlich eine klarere Einschätzung des Problemgebietes angestrebt, so etwa, wenn er im 3. Band der *Musikgeschichte Leipzigs*, S. 139, ausführt: „Was er hier [an weltlicher Musik] geschaffen, ist groß und bewunderungswert und darf nicht unterschätzt werden. Die kleinen Verhältnisse, für die so manches entstand, haben der Güte seiner Schöpfungen keinen Eintrag getan . . . Einer unterschätzenden Kritik hat er selbst dadurch vorgebeugt, daß er unzählige herrliche Stücke dem dauernden Bestande seiner Kirchenmusik einverleibte . . . Das Wesentliche ist wohl erhalten und bezeugt bis zur Stunde, daß ihm das Diesseits durchaus nicht als bloßer, schaler Abglanz des Jenseits gegolten hat.“

<sup>27</sup> Natürlich hat Bach bei der Komposition weltlicher Gelegenheitswerke schon aus schaffensökonomischen Gründen an die Möglichkeit späterer Wiederverwendung gedacht, aber doch wohl nur im ganz allgemeinen Sinne. Eine Konkretisierung von Parodiebeziehungen war ja erst mit der Gegebenheit des neuen Anlasses und der Erarbeitung der neuen Werkdisposition möglich. Man nehme etwa das Beispiel der Weihnachtsoratoriums-Parodien. Natürlich hat Bach die im Vorjahr entstandenen einzelwerkgebundenen Huldigungskantaten BWV 213 und 214 für eine spätere Wiederverwendung bereitgehalten. Vielleicht hat er dabei auch schon an die Verwendungsmöglichkeit für ein später zu schaffendes Weihnachtsoratorium gedacht und möglicherweise sogar schon bei einigen Sätzen konkretere Vorstellungen entwickelt, so etwa hinsichtlich der Transferierung der Schlummerarie oder des Eröffnungschores. Aber das Gros des Arienbestandes konnte doch erst im Zuge der Librettoentstehung parodiemäßig zugeordnet werden, und allem Anschein nach hat diese Festlegung der Einzelsatzbeziehungen der Dichter weitgehend selbständig nach Maßgabe der spezifischen Geeignetheit für die jeweilige dichterische Situation vorgenommen, was natürlich Bachs beratende Mitarbeit nicht ausschließt, zumal ja auch tonartliche Dispositionen zu berücksichtigen waren. Man beachte hierzu aber auch die Tatsache, daß die Hälfte der Parodiesätze unter Transposition übernommen wurde.

eine Entwicklungsstufe auf dem Wege zur geistlichen Endgestalt darstellen. Diese letztlich auf die romantische Kunstanschauung des 19. Jahrhunderts zurückgehende These vom Reifungsprozeß des Kunstwerkes und der Letztwilligkeit seiner Endfassung wird von der neueren Bachforschung als für die Bachzeit nicht zutreffend grundsätzlich abgelehnt. Die verschiedenen Fassungen eines Werkes werden heute vielmehr als prinzipiell gleichberechtigte und gleichwertige Werkanpassungen an den jeweiligen Gebrauchszweck verstanden. Ein letzter Rest der romantischen Kunstanschauung scheint sich in Scherings These von der Nichtumkehrbarkeit der weltlich-geistlichen Parodiebeziehungen erhalten zu haben.

Wie mag sich das Problem nun für Bach selbst gestellt haben? Es kann natürlich keineswegs bezweifelt werden, daß dem gläubigen Lutheraner Bach im religiös-weltanschaulichen Erlebnisbereich die aufsteigende Wertordnung „Weltlich-Geistlich“ (die für ihn gewiß weitgehend mit den Begriffspaaren „Irdisch-Himmlich“ und „Vergänglich-Ewig“ zusammenfiel) geläufig war. Aber es fragt sich, ob sich in dem Musiker Bach diese Vorstellung zu einer Maxime verfestigte, die er seinem künstlerischen Schaffen ausnahmslos aufprägte. Dies kann nur durch direkte Befragung des Bachschen Werkbestandes zu klären versucht werden.

Da ist zunächst das Phänomen der Transferierung weltlicher Instrumentalsätze in den Kirchenraum beizuziehen. Wenn Bach etwa für die Weihnachtskantate BWV 110 (1725) die Ouvertüre der Orchestersuite BWV 1069 als Träger eines Bibelwortes für würdig erachtet und ihr damit die sakrale Weihe und einen festen Platz im wiederholbaren Kirchenjahrturnus sichert, ist dann etwa im Sinne der Scheringschen These anzunehmen, daß Bach „nie auf den Gedanken verfallen wäre“, diese Musik nachher wieder in der profanen Atmosphäre eines Leipziger Kaffeehauses erklingen zu lassen? Diese Frage, die noch zahlreiche andere, bekannte und unbekanntete Instrumentalsatzverpflanzungen und -parodien einschließt, ist zu absurd, um beantwortet werden zu müssen<sup>28</sup>. Selbstverständlich hat Bach seine weltlichen Instrumentalwerke im kirchlichen Musikbereich nicht „aufgehen“ lassen, sondern hat sie dorthin nur „geliehen“ und sie weiterhin auf weltlicher Ebene fröhlich mit seinem Collegium musicum musiziert. Und wer etwa anführt, dies sei nur möglich gewesen, weil die beiden Musizierbereiche hinsichtlich Hörerschaft und Aufführungskreis säuberlich getrennt waren, der übersieht, daß Kirchengemeinde und Bürgerschaft zum großen Teil identisch waren und daß auch für die zwei Aufführungsapparate Studenten und Stadtpfeifer das Bindeglied bildeten, so daß also Bach genügend Mitwisser für solche vermeintlichen Profanationsakte gehabt hätte.

<sup>28</sup> Man betrachte etwa auch die Umwandlung des 3. Brandenburgischen Konzerts, Satz 1, zu der durch Bläser erweiterten Fassung in der Pfingstkantate BWV 174. Auch hierin kann man keineswegs eine sakrale „Überhöhung“ des weltlichen Werkes sehen, sondern es bleiben zwei eigenständige, für die jeweilige Aufführungssituation zweckmäßig zugerichtete Werkfassungen, die gleichberechtigt und gleichwertig nebeneinander bestehen.

Die „Heiligungs“-These scheint einfach zu unlogisch, um eine solide Basis für Bachs Parodiepraxis abgeben zu können. Bach müßte dieser angeblichen Maxime viel konsequenter gefolgt sein, wenn sie als bestimmender Faktor für die einseitige Parodierichtung glaubhaft erscheinen sollte<sup>29</sup>. Sucht man aber als Ersatz eine andere These, die geeignet wäre, die Wirksamkeit eines paritätisch konstituierten Beziehungsgefüges in einer Richtung außer Kraft zu setzen, so steht man einer unlösbaren Aufgabe gegenüber. So bleibt nur übrig, die Regel von der Nichtumkehrbarkeit der Parodierichtung auf den Rang einer praktischen Arbeitshypothese herabzusetzen, der auf Grund von Erfahrungstatsachen ein gewisser Wahrscheinlichkeitsgrad zukommt, und damit die Möglichkeit offen zu lassen, auftretende Fälle von vermutlich geistlich-weltlicher Parodierichtung unvoreingenommen auf ihre kausale Verknüpfung hin zu überprüfen.

Hierzu sei zunächst nochmals das schon erwähnte „Dreiecksparodie“-Verfahren herangezogen. Es geht hier darum, eine Doppelparodie von der Form Weltlich-Geistlich-Weltlich in der Weise zu deuten, daß die letzte weltliche Fassung ebenso wie die vorangehende geistliche auf ein gemeinsames weltliches Urbild beziehbar ist, wodurch die Notwendigkeit entfällt, die weltliche Fassung von der geistlichen ableiten und damit eine Profanation konstatieren zu müssen. Ist die Problematik dieser kritischen Fälle wirklich in dieser einfachen Weise zu lösen, oder handelt es sich im Grunde doch um eine „Hin-und-zurück-Parodie“? Vergegenwärtigen wir uns das Problem anschaulich an einem Einzelfall.

Zum dritten Pfingstfeiertag 1724 schuf Bach die Kantate „Erwünschtes Freudenlicht“ (BWV 184) unter Rückgriff auf eine nicht mehr verwendbare, textlich unbekannte Köthener Huldigungskantate, von der er fünf Instrumentalstimmen in das neue Aufführungsmaterial übernahm. Damit war das Köthener Urbild praktisch ad acta gelegt, und als klangliche Realität stand nunmehr vor Bachs Bewußtsein nur noch die Kirchenkantate, eingeordnet in den Turnus des Kirchenjahres und hier mehrfach wieder aufgeführt. Als Bach 1733 die weltliche Herkuleskantate (BWV 213) komponierte, griff er für den Schlußsatz „Lust der Völker, Lust der Deinen“ auf einen Chorsatz zurück, der in der Kirchenkantate den Text „Guter Hirte, Trost der Deinen“ getragen hatte und der natürlich auch in der weltlichen Urfassung, mit heute unbekanntem Text, vorhanden gewesen war. Die Frage lautet nun: Ist es vorstellbar, daß sich Bach zur Verwirklichung

<sup>29</sup> Merkwürdigerweise haben sich die Anhänger dieser These mit dem Parodiebezug BWV 244 (Matthäuspassion)–BWV 244a (Köthener Trauermusik) bisher stillschweigend abgefunden. Wenn man, gemäß üblicher Deutung, die Matthäuspassion als das Originalwerk ansieht, ist dieses Parodieverhältnis eine Widerlegung der „Heiligungs“-These, selbst wenn man das Köthener Gelegenheitswerk in den Rang eines vollgültigen Kirchenwerks erhebt. Der Abstieg von der höchstmöglichen Weihestufe des Karfreitagswerks zum irdischen Traueranlaß ist auf jeden Fall eine Profanation, die im Rahmen der postulierten Maxime keinen Platz haben kann. (Vgl. in diesem Zusammenhang die neuen Untersuchungen Gojowys auf S. 86 ff.)

seines Parodiewunsches an der greifbaren Realität der Kirchenkantate vorbeischlich, um durch Rückgriff auf ein früher abgelegtes weltliches Werk einer Maxime formal Genüge zu tun? Ich glaube kaum, daß unserem Bachbild ein solch hypokritischer Zug zugemutet werden kann. Vielmehr meine ich, daß Bach auch solche Probleme mit jener künstlerischen Souveränität zu lösen wußte, die in seinem ganzen Schaffen sichtbar wird. Das bedeutet aber, daß hier zwar theoretisch ein Parodieverhältnis Weltlich-Weltlich rekonstruiert werden kann, daß sich aber der tatsächliche Parodievorgang vom geistlichen zum weltlichen Werk abgespielt hat. Hierbei konnte es gar nicht zur Verletzung eines Gesetzes oder zur Übertretung einer Regel kommen, weil diese für Bach offenbar gar nicht bestanden.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß für Bachs Parodiarbeit in der üblichen Richtung Weltlich-Geistlich fast stets eine ausreichende Begründung schon nach dem Prinzip der künstlerischen Zweckmäßigkeit und praktischen Wiederholbarkeit zu finden ist, so daß außermusikalische Maximen nicht bemüht zu werden brauchen. Seine Werke am lebendigen Klingen zu erhalten, ist zweifellos eins der Hauptmotive bei der Parodierichtung Weltlich-Geistlich. In umgekehrter Richtung fand sich hierzu naturgemäß weniger Gelegenheit. Denn Bachs weltliche Vokalmusik ist zum überwiegenden Teil an singuläre Anlässe gebunden und trägt deshalb bis auf wenige Ausnahmen ephemeren Charakter. Hätte Bach auf weltlichem Bereich etwa auch überzeitliche Großchorwerke oratorischen oder opernartigen Charakters geschaffen, dann wären wir heute in der Lage, leichter zu erkennen, ob er seine kompositionspraktische Alltagsarbeit etwa von solch außermusikalischen Grundsätzen richtungsmäßig einengen ließ. In Ermangelung dieses Beobachtungsgebietes können wir den in Bachs Werk schaffen erkennbaren Zug vom weltlichen zum geistlichen Parodiebereich lediglich als bedingt gültige Erfahrungstatsache ansehen, ihr aber nicht den Charakter einer Regel zusprechen oder sie gar zum Gesetz oder zur Maxime erhärten.

Die Ergebnisse unserer Untersuchungen, die natürlich keineswegs Endgültigkeitswert beanspruchen wollen, scheinen vor allem auch zu dem praktischen Zwecke geeignet, aus der gegenwärtigen Bachforschungsarbeit jene Methode aussondern zu helfen, die fragliche Datierungen weltlich-geistlicher Parodiepaare dadurch zu entscheiden sucht, daß die angeblich „bekannte Tatsache“ der genannten Bachschen Maxime zur Prämisse einer Schlußfolgerung erhoben wird, die zur selbstverständlichen Späterdatierung der geistlichen Werkfassung führt. In solchen Fällen ist zweifellos eine vorsichtigere Einschätzung der Quellsituation am Platze.