

Weißenfels an der Saale

Musik am Fürstenhof

Hartmut Flechsig

MUSIK AM FÜRSTENHOF

Finden Schüler einen Zugang zu ihr? Und ist es erforderlich, dass sie es tun?
Ich meine: Ja, sofern sie dabei auch die geschichtliche Epoche des Absolutismus kennenlernen:

- als Negativ-Folie der heutigen politischen Wirklichkeit;
- als einen der Ursprünge unserer heutigen Kulturlandschaft.

Es ist nicht erforderlich, sich mit den erwähnten Personen, Tätigkeiten und Vorgängen zu identifizieren. Distanzierte Arbeit am Objekt und vorläufiges Kennenlernen seines Umfeldes genügen vollauf, sofern sie einer späteren Wiederbegegnung in einem vielleicht ganz anderen Zusammenhang nicht im Wege stehen.

Der größeren Bestimmtheit wegen werden Beispiele aus der Vokalmusik herangezogen: Johann Sebastian Bach, BWV 208 („Jagdkantate“) und Kantate BWV 68: „Also hat Gott die Welt geliebt.“

Informationen für den Lehrer

Der Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels stand Ende Februar 1713¹ vor der Aufgabe, mehrtägige Feiern anlässlich seines Geburtstages zu organisieren. Einzuladen war auch ein sog. Mitregent aus der Nachbarschaft, nämlich Ernst August von Sachsen-Weimar,² der nun seinerseits vor der Aufgabe stand, ein passendes Geschenk anzufertigen, besser: anfertigen zu lassen. Es bot sich an, auf die notorische Jagdbesessenheit des Jubilars anzuspielen mittels mythologischer Figuren, welche ihre gewohnten Tätigkeiten unterbrechen, um einzeln und gemeinsam dem Herrscher zu huldigen. Das entsprach

¹ Lt. Alfred Dürr nicht, wie lange angenommen, 1716. Dürr bezeichnet die Kantate BWV 208 als die früheste der erhaltenen, weltlichen Kantaten Bachs. (Vorwort zur Studienpartitur, Kassel 1963).

² Der regierende Fürst, Bachs Arbeitgeber, hieß Wilhelm Ernst. Bach war in Weimar als Cembalist, Violinist und Hoforganist, seit 1714 als Hofkonzertmeister tätig. Zwar war mit seiner Ernennung die Auflage verbunden, durch regelmäßiges Komponieren von Kantaten den Kapellmeister Drese zu entlasten, nach Dreses Tod aber ging der Titel auf dessen Sohn, nicht auf Bach über. Erst in Köthen hatte Bach das Amt eines Kapellmeisters inne.

den Erwartungen und war mit geringem Personalaufwand zu bewerkstelligen; die wichtigsten Attribute eines höfischen Festes blieben kenntlich: würdevolle Kostümierung, kunstvolle Sprache, erlesene Formen wie die da-capo-Arie und die Permutationsfuge. Reiz erwüchse aus dem Gegensatz von höfischer Instrumentation und volkstümlicher Idylle – ein Oboenchor für den hochgestellten, sorgenden Hirten, Blockflöten für die umsorgte Schafs- bzw. Untertanenherde.

Der am Weimarer Hof tätige Oberkonsistorialsekretär und Bibliothekar Salomon Franck entwarf denn auch eine Figurenkonstellation aus Jagd- und Naturgottheiten, der Hoforganist setzte die Handlung in eine Folge aus Rezitativen, Arien und Ensemblesätzen um: Jagen sei etwas für Götter und für Helden. Diana, sonst den Sterblichen gegenüber reichlich arrogant auftretend, hebt mit dieser Feststellung Christians Ebenbürtigkeit hervor. Im Rezitativ (Satz 5) weist sie sogar Endymions erotisches Ansinnen³ ab: Der bloße Gedanke an Christians Geburtstag beanspruche ungeteilte Aufmerksamkeit.

In der selbstlosen Fürsorge gleicht der Herrscher einem Hirten, als dessen Verkörperung Pan auftritt. Bekanntlich gehört er den niederen Chargen an, so ist es ihm möglich, sich Christian sogar zu unterwerfen. Nicht nur beglückte Untertanen genießen Sonne und Wohlfahrt, sondern auch Sachsens bebaute Fluren und Felder. Die zuständige Göttin Pales verweist hierauf, bis von Diana die Aufforderung ergeht, gemeinsam eine Permutationsfuge durchzuführen.⁴ Damit ist die Handlung beendet, weitere Rezitative sind nicht erforderlich. Die nachfolgenden Arien und Duette sowie der Schlusschor leiten in ein höfisches Fest über, in dessen Verlauf nun einzeln und gruppenweise Huldigungen stattfinden können.

³ Endymion verkörpert ewige Jugend – und das Glück im Schlaf. Jede Nacht widerfährt es ihm, dass Selene aus ihrem Wagen steigt, um ihn zu küssen. Während der Geburtstagsfeier allerdings tritt die Mondgöttin nicht auf.

⁴ Die Chöre waren also solistisch besetzt! Die Anzahl der Mitwirkenden war insgesamt sehr viel kleiner als bei heute üblichen Aufführungen vor einem großen Publikum. Die Einsicht, dass die von Bach hinterlassenen Partituren diese Möglichkeit enthalten, begründet Skepsis gegenüber dem Bestreben nach sog. werkgetreuen Aufführungen.

[Comics: Thomas Bickelhaupt]

(Christian von Sachsen-Weißenfels)

In drei Wochen habe ich
Geburtstag Was mache
ich bloß?
Volksfest, Feuerwerk?
Zu teuer



Es ist auch besser, wenn wir
unter uns bleiben.
Die Untertanen könnten sonst den
Respekt verlieren.

Ich werde ein paar
Fürstenkollegen einladen.
Und natürlich den ganzen
Hofstaat. Die freuen sich
über eine Abwechslung.

Man sollte eine Jagd organisieren!

Wie es der König in Dresden auch macht.

Wie wir es voriges Jahr auch gemacht haben!

..und vorvoriges Jahr. So wie es immer schon war.



Seine Durchlaucht
Ernst August von Sachsen-Weimar
... Und nimm Dir ein paar Tage Zeit!
Wir wollen eine Jagd veranstalten.

So weiß jeder gleich, dass alles so bleiben soll, wie es ist.

(Christian diktiert einen Brief)

(Ernst August liest den Brief)

Eine Jagd will er veranstalten. Na ja.
Was schenken wir ihm?
Ein Hirschgeweih?
Hat er schon. Ein paar Jagdhörner?
Oder gleich eine Musik dafür?

Der Konzertmeister soll kommen! ...
Wo er nur wieder bleibt ...

Man hole den Hofdichter!

Wir brauchen eine Kantate für den allergnädigsten Herzog von Sachsen-Weißenfels. Er befasst sich sehr mit der Jagd. Ich denke, Jagdhörner müssen dabei sein. Sonst natürlich alles, was die Hofkapelle zu bieten hat. Hat er's gehört, Bach?

... wenn ich so darüber nachdenke:
Eine richtige Kantate sollte es schon sein. In Dresden ist das auch so. Also brauchen wir einen Text: Frieden im Land, Gerechtigkeit, alle sind glücklich, und so weiter ...

Hirten müssen selbstverständlich auch vorkommen. An allen Höfen ist das heute so. Aber edel und würdevoll. Sie dürfen nicht nach Schafsmist riechen, hört er's Frank? Also mache er es ganz so, wie es heutzutage üblich ist. Er kennt sich ja aus bei diesen griechischen Sagengestalten. Und denke er dran: Ein Fürst ist auch ein Hirte, der für seine Schafe sorg. Das sieht er schließlich bei uns.



Also, Hofdichter und Konzertmeister: Macht daraus eine nette Geschichte, mit ein bisschen Liebe und Eifersucht, aber nicht so viel neumodischem Kram! Ihr wisst ja, was der Fürst kennt und was er mag. Er soll sich freuen und nicht sich aufregen müssen.

Nichts darf anders sein als sonst. Alles soll so bleiben, wie es schon immer war.



Kommentar



Ernst August (Sachsen-Weimar) war Mitregent, führte also ein Drogenleben als Hofschranze, Christian (Sachsen-Weißenfels) ging mit den Finanzmitteln seines Ministaates in solch katastrophaler Weise um, dass er schließlich unter kaiserliche Oberaufsicht gestellt werden musste. Ich halte es nicht für verwerflich, die beiden Herrschaften ein wenig zu veralbern. Wer Comics nicht mag, nehme eine Puppe zu Hilfe, die in den Händen des Lehrers und mit seiner Stimme

die hochfeudalen Überlegungen wiedergibt. Man könnte auch an ein Interview denken, bei dem der Lehrer (live) die Fragen stellt und die (vorbereiteten) Antworten vom Tonband kommen. Wichtiger als die Hilfsmittel scheinen mir indessen die nachfolgend bezeichneten Einsichten zu sein.

Das Fest

Es war eine geschlossene Gesellschaft, die hier ihr Fest beging. Der Rangunterschied zum Volk blieb dadurch gewahrt, dass man sich von dessen Tätigkeiten fernhielt – keinem eigentlichen Beruf nachging, körperliche Anstrengung mied. Die fürstliche Jagd also war eine angemessene, dem Volk eigens untersagte Tätigkeit. Sie ging nicht über die Felder und durch das Gestrüpp, die hohen Herrschaften mussten weder um ihre gepuderten Perücken noch um ihre bestickten Seidenkleider fürchten. Ohne in Schweiß zu geraten, konnten sie Tiere beschießen, die man zuvor eingefangen und in einem eingezäunten Gehege freigelassen hatte, danach sich gemessenen Schrittes an den gedeckten Tisch begeben. Für eine Tafelmusik war gesorgt, Kollege Ernst August hatte sie ja, vielleicht sogar samt Musikanten, aus Weimar mitgebracht.



Es musste noch eine zweite Schranke nachdrücklich und sinnfällig ins Bewusstsein gerückt werden, diejenige zwischen dem Machthaber einerseits und dem entmachteten Hofadel andererseits: ohne einsichtige Aufgabe, ohne konkretes Lebensziel könnte sonst aus Leerlauf und Langeweile das Begehren nach Teilhabe an der Macht hervorbrechen. So fiel dem höfischen Fest die Funktion zu, Muße als einen sinnvollen Lebensinhalt erscheinen zu lassen. Bei der Auswahl der Sujets konnte Großzügigkeit walten. Die Anwendung ansprechender Formen, auch neuzeitlicher wie der da-capo-Arie, unterlag keinen Beschränkungen. Dem maßvollen Gebrauch überlieferter humanistischer Bildungsgüter und der stilisierten Affektkontrolle widersprach durchaus nicht die erotische Anspielung (Beispiel: die Dreiecksgeschichte Diana-Endymion-Selene), auch nicht die Intrige, deren Verständnis sich ohnehin auf die Insider beschränkte. Die hier ausgewählte Kantate verzichtet darauf, nicht aber auf die Möglichkeit, erwünschtes politisches Bewusstsein zu propagieren: „Ein Fürst ist seines Landes Pan“. (Von der Nützlichkeit solcher Proklamationen waren wohl eher die Künstler als die Zuhörer bei Hofe überzeugt.)

Gleichrangigkeit konnte der Regent nur seinesgleichen zubilligen: Ebenso wichtig wie der Rangunterschied im Innern war deshalb das „Prestige“ nach außen, die Ebenbürtigkeit aller Regenten, unabhängig von der Größe und der tatsächlichen Bedeutung des jeweils verkörperten Staates. Christians Verschwendungssucht bei der Nachahmung Dresdner Gebräuche muss deshalb nicht einmal nur ein Charakterfehler gewesen, sie konnte sehr wohl dem Bemühen um Konkurrenzfähigkeit entsprungen sein.⁵ Ihm dient letztlich auch das Beharren auf professioneller Qualität in Komposition und Interpretation.

⁵ Das dahinter stehende und den diversen Prinzen frühzeitig und wissenschaftlich vermittelte Konzept des **Kameralismus** erstrebt die Stärkung des eigenen Staates auf Kosten der anderen mit dem Ziel einer aktiven Außenhandelsbilanz; ihm dienen die Vereinheitlichung des Wirtschaftsraumes, die Vermehrung der gewerblichen Betriebe sowie das Erheben von Außenzöllen statt der früheren Binnenzölle.

Der Garten

Die beiden Zweckbestimmungen – nach außen: eindrucksvolle Zurschaustellung unverrückbarer Macht, nach innen: verordnete, im Fest zelebrierte Muße – lassen sich auch aus der Architektur ablesen.

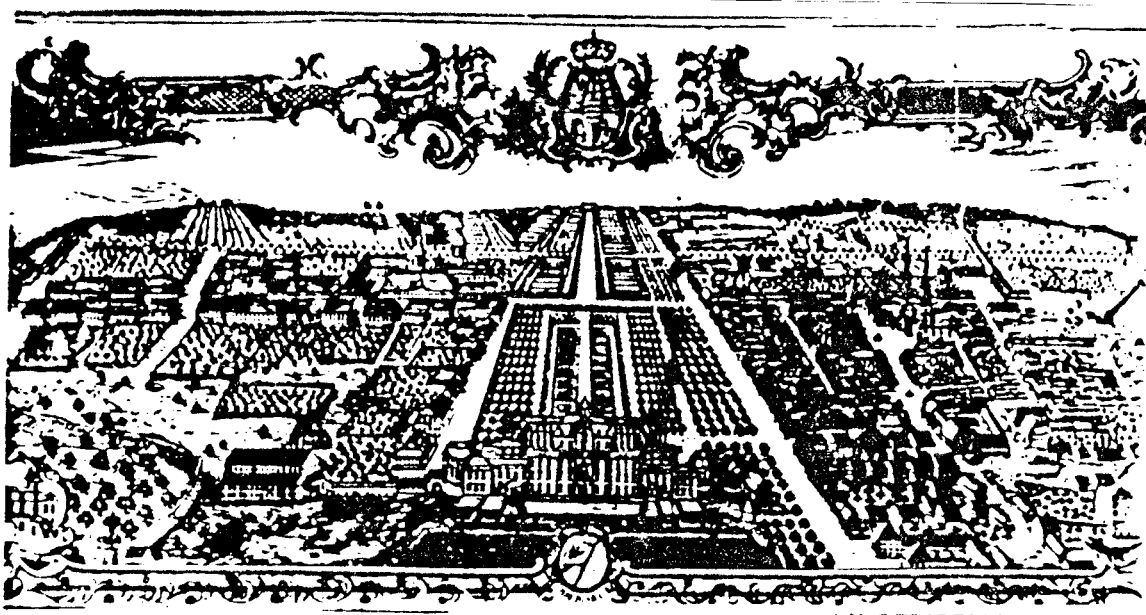
Abb. 1: Weißenfels, Jägerhof



Alle Gärten wurden damals in gleicher Absicht angelegt, und nahezu alle hatten ein gemeinsames Vorbild: Versailles (für Christian von Sachsen-Weißenfels außerdem Dresden).

Betrachten wir also französische Gartenanlagen, wo immer sich hierzu die Möglichkeit ergibt.

Abb. 2: Ludwigsburg



Ludwigsburg

- Wie ist der Garten begrenzt, kann man von außen in ihn hineinsehen?
- Welche Ansicht der Schlossanlage nehmen die Menschen in der Stadt und die fremden Besucher wahr, wie wirkt diese Ansicht auf sie, wie soll sie wirken?
- Vieles ist auf dem Plan gar nicht im einzelnen zu erkennen, und doch müssen wir uns vorstellen, dass jede Blume, jeder Strauch, jede kleine Rabatte mit größter Sorgfalt gepflegt worden ist. Die ständige, alles bestimmende Anwesenheit des Herrschers duldet keine Eigenständigkeit, keinen Wildwuchs, selbst wenn die Regierungsgeschäfte es gar nicht zuließen, täglich alles zu überprüfen oder auch nur wahrzunehmen.
- Nicht nur der Gärtner, auch die Natur selbst war einem Plan unterworfen. Die Sträucher und Bäume hatten dauerhafte Formen anzunehmen: Kegel, Kugeln, Pyramiden. Sogar die Blumen wurden daran gehindert, so zu wachsen, wie es Licht und Boden ihnen ermöglichen. Auch die Höflinge, die sich durch den Garten bewegten, hatten eingeübte Verhaltensweisen zu pflegen, in ihren Bewegungen und in ihrer Sprache nicht anders als in ihrer Kleidung. Es war ein „Skandal“, wenn sich jemand zu unbeherrschten Äußerungen hinreißen ließ!

Präsentieren und repräsentieren

Der Garten ist von Mauern umgeben, dem Besucher und dem Bewohner der Stadt wird hingegen eine Schauseite dargeboten: Das Schloss mit seiner Fassade beherrscht eine planvolle Anlage aus Alleen, Exerzier- und Paradeplätzen, Garnison und Wohnvierteln, eine eigenständige bürgerliche Selbstdarstellung nicht dulden. Hierarchie der Standorte, Größe und Gestalt der Bauten waren vorgeschrieben, sogar für Hof- und Stadtkirche. (Eine mittelal-

terliche Stadt dagegen stellt sich polyzentrisch dar, aus eigenständigen Stadtvierteln gewachsen, eng und unregelmäßig, in eine Schutzmauer eingezwängt, vom Kirchengebäude als der Darstellung eines **universalen** Anspruches überragt. Mit dem Verfall des Reiches bringt sich nun das **regionale** Machtzentrum zur Geltung.) Macht ist nicht mehr zugeteiltes Lehen und rechtfertigt sich nicht mehr durch die Schutzbedürftigkeit der Bewohner. Sie richtet sich vielmehr auf methodisch ausweisbares Erfassen des Potentials: „Reputation of power is power.“ (Thomas Hobbes, 1651).

Eine geordnete Kunstwelt, eine ganze Residenzlandschaft ist so entstanden für den Hofadel, für die Beamten, für die Dienstboten, Handwerker und Soldaten, imposant für den, der hereinkommt, unveränderbar für den, der darin lebt. Der Herrscher präsentiert seine Macht, und er lässt sie **repräsentieren**. Von der durchgängigen Ordnung erwartet er Wirkung: Vertrautheit soll sich steigern, nicht aber hinterfragen lassen. Dem entspricht eine Kunst des Darstellens, die den Ausdruck meidet und sogar ausschließt. Ausdruck ist etwas Persönliches, dem eine erwünschte Reaktion nicht schon mitgegeben, das in seiner Wirkung nicht immer einzuschätzen ist.

Die damaligen Bewohner, die Gäste und die außen vorbeigehenden Betrachter des Schlosses und des Gartens hatten also auf alles zu verzichten, was heutige Besucher dort finden möchten: Außergewöhnliches, unerwartete Begegnungen, überraschende Präsentationen („neumodischen Kram“, wie dem Fürsten in den Mund gelegt worden ist).

Für den Betrachter der hier wiedergegebenen Aufsicht wird der Ludwigsburger Schlossgarten zu einem Teppich, der sich unter ihm ausbreitet. Dem Fürsten, der sich im Zentrum der Macht befindet, ist dieser Anblick gar nicht möglich gewesen. Die Residenzlandschaft bot sich in dieser Perspektive allein dem Auge Gottes dar, dem Fürsten nur, wenn er als Gottes Stellvertreter dessen Standort einnimmt.

So wäre er der einzige Sterbliche, der die ideale Ordnung erkennt? Nehmen aber denn nicht der Zeichner, der Kupferstecher und der Architekt bei ihrer

Arbeit (und in seinem Auftrag) den gleichen Standort ein? Ist es möglicherweise nur erzwungene Bescheidenheit, die den planenden und den ausführenden Künstler daran hindert, dieses Bewusstsein für sich und für andere auszusprechen? Wäre es so, dann könnten die Urheber auch anderer Werke in anderen Gattungen aus dem Schatten ihres Auftraggebers heraustreten und stünden unmittelbar zu Gott und zu ihrem Werk. Dann hätte auch Bach nicht absolutistische, sondern „absolute“ Musik verfasst. Der Frage, ob es sich so verhält, soll mit einer Analyse am Notentext nachgegangen werden. Ich wähle dazu die Arie Nr. 13: „Weil die wollenreichen Herden“.

Analyse am Notentext

(Sie hat die Aufgabe, unterrichtliches Vorgehen musikwissenschaftlich zu begründen. Für den Unterricht selbst ist das bereitgestellte Bildmaterial natürlich sehr viel besser geeignet.)

- 1) Der dem Fürsten - nicht authentisch, vielleicht aber wirklichkeitsnah - in den Mund gelegte Auftrag verlangte nach einer mythologisch aufgewerteten Schilderung ländlichen Lebens, anzufertigen für Hörer, deren bemühte Naturnähe zum Zeremoniell erstarrt ist. Als eine zeitübliche literarische und musikalische Gattung höfischer Feste, Aufzüge und Opern wäre damit die **Pastorale** bezeichnet als „eine Pièce vors Theatrum, worinn von Liebes-Händeln und Intriguen der Schäfer singend und klingend gehandelt wird.“ (Johann Gottfried Walther, Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, Leipzig 1732).⁶ Auf die der Pastorale assoziierbaren Stilmittel - Terzenmelodik (wie in den Blockflötenstimmen des Satzes 9), Musette-Bass, Siciliano-Rhythmus wie im Eingangschor - gehen Bachs Sätze ansonsten kaum ein, in der ausgewählten Arie klingt allerdings ein Bordun an. Dieses zweitaktige Modell fasst Bach als eine Folge aus Tonika und Dominante auf und schließt es mit einer Kadenz ab.

⁶ Faksimile-Nachdruck Kassel und Basel ³1967; vgl. auch: MGG, s. v. „Pastorale“; H. Jung, Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwiss. 9) Bern 1980. Die weiteren Ausführungen greifen Gedanken auf, die Siegfried Hermelink in seiner Vorlesung des Wintersemesters 1968/69 in Heidelberg vorgetragen hat.

Abb. 3



Schon in dieser (fiktiven) Form ist die innige Verschränkung aus vertikaler und horizontaler Anordnung, aus Abfolge von Klangsäulen und aus Linienführung ablesbar, und diese Verbindung soll auch die Analyse leiten.

Bachs genuiner Einfall ergibt die in seinem Personalstil gewohnte, aus der Spieltechnik der Tasteninstrumente gewonnene Auflösung in eine Folge kurzer Anschläge, in der Ausführung durch die Continuo-Instrumente entstehen in sich bewegte, untereinander zusammengeschlossene, einander ablösende Klangflächen. Der im kleinen entworfenen Abfolge entspricht eine Anordnung der tonartlichen Verhältnisse im großen, so dass sich das vorgestellte Modell in Funktion und Charakter wandelt. Die potentiell abschlusslosen, ostinaten Klangvariationen gewinnen gliedernde, zum Abschluss hinleitende Bezugspunkte: Tonika, Dominante, Subdominante (bei Bach häufig als Hinweis auf den bevorstehenden Abschluss verwendet). Die überleitenden Teile wiederum stellen eine Fortspinnung des Bewegungszuges dar, ihren tonalen Fortgang gewinnen sie dadurch, dass die jeweiligen Ausgangspunkte eine lineare Folge benachbarter Stufen ergeben.

Abb. 4:
[Notentext der weltl. Arie mit Einzeichnungen]

13. Aria

Stimme

Continuo

F-Dur

5

Weil die wol-len-rei-chen Her-den durch dies weit-ge-pries-ne Feld

F-Dur

9

lu-stig aus-ge-trie-ben wer-den, le-be die-ser Sach-sen-held,

C-Dur

13

weil die wol-len-rei-chen Her-den durch dies weit-ge-pries-ne Feld

chromatischer Stufengang

F-Dur

17

durch dies weit-ge-pries

sequenzierende Überleitung, der Zielpunkt f dient der dominantischen Einführung der Tonart B-Dur

20

- ne Feld lu-stig aus-ge-trie-ben wer-den, le-be die-ser

B-Dur

24
Sach - sen - held, durch dies weit - ge - pries -

27
ne Feld durch dies weit - ge - pries - ne Feld,

31
le - be die - ser Sach - sen - held.

34
F-Dur

Fortspinnung in Sequenzen

Kadenz nach F F-Dur

F-Dur

- 2) Die Einzelstimmen zu Bachs Kantate sind verschollen, erhalten blieb nur die handschriftliche Partitur. Sie enthält als eine Art Anhang den Satz BWV 1040; vom thematischen Material her muss er als eine Fortführung der Arie gelten, wobei nicht mehr zu klären ist, welche Funktion innerhalb der Festfolge ihm einmal zugekommen war. In der Satztechnik ist zu bemerken, dass die Linearität der Fortschreitung sich verselbständigt, mit sich selbst umzugehen scheint. Der Grund der Möglichkeit hierzu ist aus dem Modell ablesbar: Sein dritter Takt bildet zum ersten einen Kontrapunkt, so dass beide gleichzeitig erklingen können. Sie sind auch in der Höhe austauschbar, die Basslage verliert dadurch ihre herausgehobene, fundierende Position. Die kanonartigen Einsätze und die sequenzierenden Zwischenteile setzen so eine Linienverflechtung in der Art einer Invention in Gang. In einer immer wieder anders besetzten, dritten Stimme können weitere Vorhalte und ihre Auflösungen sowie sequenzierende Gegenmotive (Takte 5/6; 21 – 24) hinzugefügt werden. Zusammenklänge sind nun eine Folge, nicht mehr die generierende Grundlage der Linien. So weitet sich das tonartliche Spektrum aus, erst mit dem Einsatz des vollständigen, viertaktigen ostinato-Themas (Takt 18) festigt sich die Haupttonart.

- 3) In die Klangfolgen und ihre Verbindungen fügt sich die Singstimme ein, das exponierte Material in einer liedhaften Melodieführung variierend, eine latent mitgeteilte Bedeutung durch einen Text konkretisierend. Dem instrumentalen Satz also käme der Rang der Ursprünglichkeit zu, die anlassbezogene Konkretion wäre nachgeordnet. Der Text mag, nicht anders als die Wahl bestimmter Instrumente, die *inventio*, das Aufsuchen oder Erfinden eines Motivs erleichtert haben, dem ausgearbeiteten instrumentalen Satz hat er sich sodann aber einzufügen, seine eigene Gliederung verleugnend, auf das Herausstellen von Einzelbedeutungen verzichtend, eine durchgängige figurative Entfaltung allenfalls unterstützend.

Ein Blick auf die übrigen Sätze bestätigt diese Vermutung. Zum Schlusschor wurde (teilweise) eine zweite Strophe nachgetragen, deren Funktion ungeklärt bleibt. Im Duett, Satz 12, wurde sogar eine Textänderung vorgenommen, ebenso im Rezitativ, Satz 5; hier heißt es nun statt

„Der teure Christian, der Wälder Pan“:

„Der teure Ernst August, der Wälder Lust“

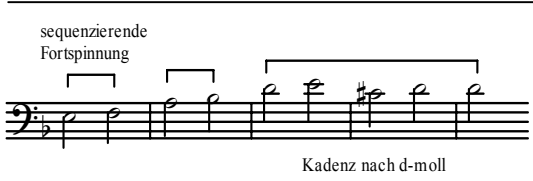
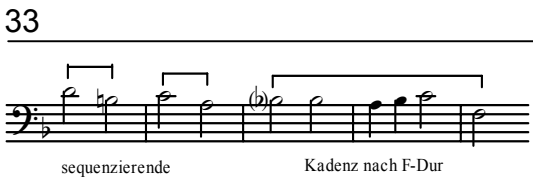
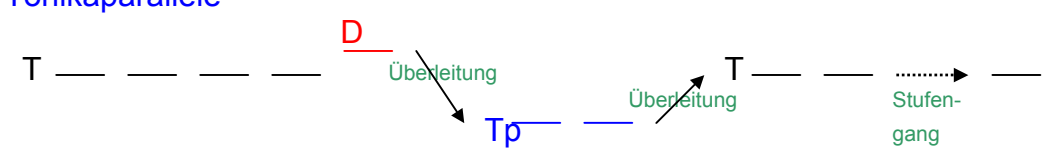
- nicht gerade umwerfend sinnreich, aber im Reim passend. Tatsächlich ist die Kantate mehrfach und zu unterschiedlichen Anlässen aufgeführt worden: mit den erwähnten Textänderungen zum Geburtstag Ernst Augusts von Sachsen-Weimar, stärker umgearbeitet als Referenz an den Kurfürst von Sachsen. Fürstennamen als textliche Versatzstücke, notfalls auch falsch betont, wenn die musikalische Struktur es erfordert – wie in der Architekturzeichnung werden die Grenzen der Devotheit erkennbar!

Als Bach die hier ausgewählte Arie in der Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ (BWV 68) am 2. Pfingsttag 1725⁷ erneut verwendete, nahm er hingegen auf der Grundlage der bestehenden Konstruktion eine umfas-

⁷ Vgl.: A. Dürr in: Bach-Jahrbuch 1957, S. 81.

sende **musikalische** Umarbeitung vor.⁸ Ein Vergleich beider ostinato-Sätze ließe sich vielleicht auch mit Schülern durchführen. Eine Verlaufsskizze könnte sich der hier dargestellten annähern, ohne ihre Genauigkeit erreichen zu müssen.

Abb. 5: Arie „Mein gläubiges Herze“ aus der Kantate 68, Verlaufsskizze

Takte: 1	5	9	13	17
ostinato in F		dto.		ostinato; mit der Auflösung des b zu h nach C-Dur modulierend
ostinato in C		ostinato in d		ostinato in C
21		25		29
		ostinato in d		ostinato in C
33		37		41
		ostinato in F		ostinato in C
45		49		
chromat. Stufengang B → f (ohne es, den Leitton e hervorhebend)		ostinato in F als Exposition des nun folgenden Ritornells		
Vereinfachte Darstellung mit der Kennzeichnung von Tonika, Dominante und Tonikaparallele				
				

⁸ Schering, in: Bach-Jahrbuch 1921, vergleicht die beiden Fassungen mit Keim und Blüte. Der kritische Bericht zur NBA (I, 14, Kassel 1963, S. 52) spricht angesichts der erheblichen Umformungen von „Neukomposition über dasselbe Thema“.

- 4) Der ostinato ist in eine mittlere Lage versetzt und seinerseits durch eine Bassstimme unterlegt worden.

(Dürr, im Vorwort zur Studienpartitur BWV 208,⁹ schließt freilich nicht aus, dass schon in Weißenfels beim Ausschreiben der – wie erwähnt, verschollenen – Stimmen die continuo-Instrumente dem ostinato stützende Basstöne hinzufügten.) Seit der Kantate 180 (Herbst 1724) schreibt Bach, wie auch hier, die Verwendung des Violoncello piccolo vor. Dieses Instrument, auch Viola pomposa genannt, ist der Spielweise nach weniger ein verkleinertes Cello als vielmehr eine vergrößerte Bratsche mit 5 Saiten, auf dem Arm, nicht zwischen den Knien zu halten, und wurde offenbar nach Bachs eigenen Angaben angefertigt. Bach, selber mit Vorliebe Bratschist, hatte wohl den Wunsch, die Instrumente der mittleren Lage stärker an anspruchsvollen Aufgaben zu beteiligen, zudem schien ihm das Violoncello zur Ausführung „geschwinder Passagen“ nicht immer hinreichend geeignet.¹⁰

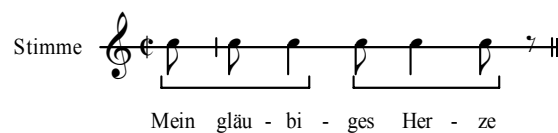
- 5) Die geistliche Arie nimmt im Vergleich zur weltlichen einen größeren Umfang ein. Der schlichte, liedartige Vortrag (fast noch in der Art Johann Philipp Kriegers, des früheren Kapellmeisters in Weißenfels) hat sich zu einer kunstvollen Arie ausgeweitet, auch hinsichtlich des Anspruches an die Ausführung: Die Singstimme wird wie ein Instrument eingesetzt und behandelt. Ein äußerlicher Grund ist der, dass Mariane von Zieglers Text den von Salomon Franck verfassten weder in der Silbenzahl noch im Betonungsgefälle berücksichtigt, schon deshalb ist eine Umarbeitung notwendig geworden (umfassender als bei der zweiten aus der Jagdkantate übernommenen Arie, die im Versbau ebenfalls nicht mit der Vorlage übereinstimmt).

⁹ Edition Eulenburg, Nr. 1055, Mainz 1964

¹⁰ E. L. Gerber, Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, 2 Bde., Leipzig 1790 – 92; vgl.: MGG XIII, s. v. „Violoncello“.

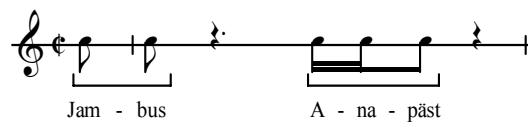
Folgenreicher ist, dass Francks vierzeilige Strophe aus 8 und 7 Silben Trochäen bildet, welche syllabisch vertont werden. Mariane von Ziegler hingegen formt auftaktige Daktylen. Bach fügt sie einem Taktverlauf alla breve ein, woraus sich das folgende Akzentgefälle ergibt;

Abb. 6



Es widersetzt sich sowohl dem Metrum als auch dem syllabischen Melos. Einer instrumentalen Auffassung entspringend, verselbständigt es sich in einer Figur,

Abb. 7



die nur noch in stilisierter Form ihre Sprachnähe kundgibt. Unabhängig vom Text kann sie sich deshalb über den Satz ausbreiten und erzeugt eine durchgängige Gestaltung, fast schon in der Art einer Bourrée.¹¹ In der weltlichen Arie ist im instrumentalen Satz ein Artikulationsmuster durch die eingezeichneten Bindebögen lediglich angedeutet, die Auflösungen der Deklamationseinheit stellen vokale Auszierungen dar. In der Pfingstarie werden diese zu instrumentalen Bausteinen einer durchgängigen rhythmischen Binnengliederung umgeformt. Die Sprache gewinnt dabei an Eindringlichkeit, obwohl die stetige Wiederholung der Figur ihrem Fortgang semantisch nicht mehr folgt.

¹¹ J. G. Walther verweist ebenfalls auf deren „dactilisches metrum“ (-, Musikal. Lexikon, s. v. „Bourrée“). In Bachs Satz ist hingegen ein höherer Grad an Stilisierung erreicht, eher im Sinne einer einheitlichen, kompositorischen Durchformung als in der Absicht, regelmäßig wiederkehrende Bewegungsimpulse festzulegen.

Ein beibehaltener „Affekt“ überwindet die motettische Kleingliedrigkeit,¹² gerät dabei aber in die Auseinandersetzung mit einem anderen, einheitsstiftenden Bauprinzip: der Auflösung größerer Notenwerte in kurze Anschläge.

Zöge man im **Ritornell** die Stimmen auf zwei Liniensysteme zusammen und füllte dadurch die Pausen und Überbindungen auf, ergäbe sich eine nahezu nirgends unterbrochene Kette von Sechzehntelnoten mit komplementären Achteln. Bei aller Vielfalt in der Variation – Wechsel zwischen linear und klanglich geprägten Abschnitten, dazu Stimmtausch, in anderen Sätzen: Hervortreten solistischer Stimmen sowie Einfügen von bildhaften Zeichen und Symbolen – bewirkt die klavieristisch geprägte Motorik die einheitliche Durchformung eines ganzen Satzes.

In der **Arie** bleibe es dem Urteil des Hörers überlassen, ob die wiederkehrende Figur der durchgängigen Motorik zur Lebendigkeit verhilft oder ob es sich eher umgekehrt verhält. Bemerkenswert scheint jedenfalls, dass die Gleichzeitigkeit von einheitlicher Durchformung, von kontrollierter Vielfalt in der Aneinanderreihung und übergeordnetem Gesichtspunkt in der Architektur von Schloss und Garten ihre Entsprechung gefunden hatte.

Dennoch muss die Antwort auf die eingangs gestellte Frage anders ausfallen, als hier zu erwarten wäre. Schon das einzige Rezitativ dieser Kantate mit seinen neun Takten verbietet die Aussage, Bach habe durch das beschriebene Parodieverfahren anlassgebundene Kompositionen aus ihrer Funktion herausgelöst und in den Rang einer absoluten Musik erhoben. Denn der Text des Rezitativs bildet einen Kommentar zur Epistel-Lesung dieses Tages,¹³ und die Vertonung folgt dem Text in jeden seiner Einzelabschnitte; Intervalle,

¹² In der Disposition der **Tonarten** hingegen ist es sehr wohl möglich, den Wechsel des Affektes semantisch nachzuzeichnen. Schon in der Arie des Pan, der Vorlage für Satz 4 der Pfingstkantate, ermöglicht die Ritornellform das jeweilige Hervorheben sinnerschließender Deutungen: Die Eintrübung nach moll bezieht sich, wie Reimer (in: MuB 11/1980, S. 674 ff.) beobachtet hat, unmittelbar auf die zugehörigen Textteile, die Umrahmung in C-Dur stellt den affirmativen Gesamtcharakter heraus.

¹³ Apg. 10, 44 –48; vgl. auch: A. Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, gemeinsame Ausgabe dtv/Bärenreiter, Kassel etc. 1971, Band 1, S. 308.

Tondauern und Klang heben bedeutungstragende Wendungen nicht durchgängig, sondern für jedes Kolon neu und anders heraus. Das Rezitativ beabsichtigt demnach Textauslegung, Exegese in einem Lutherischen Sinne, und es bleibt festzuhalten, dass es – wie der Choral – mit der hier vorgelegten Darstellung nicht zu fassen ist, dass vielmehr sein liturgischer Sinn rückwirkend auch für die Arie zu gelten hat. Die Kantate in ihrem freien Verfügen über frühere, anlassgebundene Musik bildet zwar ein autonomes Kunstwerk heraus – aber unter den Augen Gottes und vor den Ohren einer Lutherischen Gemeinde. Mit der Feststellung, dass Rezitative der Aktualität der Auslegung wegen von Bach stets neu vertont worden sind, seien abschließend die Überlegungen zu seinem Parodieverfahren zusammengefasst.

Bachs Parodieverfahren

Bach greift ein Verfahren auf, das in der Vergangenheit als ein Sonderfall eine gängige Auffassung besonders deutlich veranschaulicht hatte. Komponierte Musik galt damals nicht als individuelle Äußerung, eher als ein Allgemeinbesitz. Jeder andere Komponist konnte über ihn verfügen, ihn wiederverwenden, durch eigenes Zutun ergänzen, so, wie überhaupt der kontrapunktische Satz durch die Wiederverwendung vorgefundener Substanz oder die Fuge als satzinterne Parodie sich bestimmen lässt. (Erst mit dem Aufkommen des Originalitätsdenkens im 18. Jahrhundert erhielt der Begriff „Parodie“ die heute gebräuchliche, abschätzige Bedeutung.) Dem reichhaltig ausgestatteten Fundus satztechnischer Möglichkeiten kam überdies allgemeine Verständlichkeit zu: Intensivierende Gesten hoben die Bedeutsamkeit bestimmter Inhalte hervor, ohne sie stets konkret zu bezeichnen oder auszudeuten. Eine ganze Gruppe von Inhalten besaß deshalb eine Affinität zu jeweils einer musikalischen Geste, welche demgemäß ohne den zugehörigen Text vieldeutig bleiben musste.

Bach übernimmt aus der eigenen Komposition das Konstruktionsprinzip (hier: den erweiterbaren und wandlungsfähigen ostinato-Satz). Die musikalischen Gesten stilisiert er zu durchgängigen instrumentalen Figuren, die eine lose oder feste, bildliche oder symbolische Nähe zu verschiedenen Inhalten aufweisen. Die zugehörigen „Affekte“ stellen **Typen** des Empfindens und Auffassens dar.

Ist es also wirklich notwendig, dass eine Kantate auf „Anmuth“ und „Zierlichkeit“ verzichtet, um nur ja „*fein altväterisch und einfältig*“ daherzukommen? Gottfried Ephraim Scheibel¹⁴ setzt sich mit solchen Meinungen einiger seiner Zeitgenossen auseinander:

Kommt nun vor ihr Gehöre eine Cantate, die nach der neuen ungezwungenen Art gesetzt, so verwundern sich etliche drüber, andere eben, weil sie dergleichen bei weltlichen Musiken gehöret, denken flugs, es sey eine Sünde, solche freye Composition schicke sich nicht in die Kirche, quasi vero, als wenn die Affecten nicht so gut dörfften in der Kirche movirt werden, als außer derselben in einer Opera oder in einem Collegio musico.

Daß beyde Arten der Music in Motion der Affecten unterschieden seyn müsten, ist eine allgemeine Meinung, und die besten Musici und Componisten haben sie bejahet, und geglaubt, die Kirchen-Music müsse doch anders aussehen als die Weltliche, man müsse nicht so frey die Cadencen setzen, und dergleichen Dinge mehr, die mir immer vorkommen, als wenn sie selbst nicht wüsten, was die Motion der Affecten sey, ob sie gleich dieselben zu moviren suchen.

Ich wolt ihnen diese Meinung zugestehen, wenn sie mir wüsten die Diversion von der Freude, Traurigkeit und andern Affecten zu geben, die sie vielleicht ohne Grund in ihrem Gehirn machen. Es bleibt ein Affect, nur daß die Objecta variieren, daß z. E. hier ein geistlicher Schmerz, dort ein weltlicher empfunden wird, daß man hier ein geistliches, dort ein weltliches Gut vermisset usw. Wie ich mich über weltliche Dinge betrübe, so kann ich mich über geistliche betrüben; wie ich mich über diese erfreue, so kann ich mich über jene erfreuen. Der Thon, der mich in einer Opera vergnügt, der kann auch solches in der Kirchen thun, nur daß er ein anderes Objectum hat.

¹⁴ -, Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, wie sie heutigen Tages beschaffen, 1722; zitiert nach: A. Schering, Über Bachs Parodieverfahren, in: Bach-Jahrbuch 1921, S. 53 ff., hier: S. 54 f. Scheibel war besonders der Musik an der Leipziger „Neuen Kirche“ verbunden; diese wiederum kehrte mit ihrer Affinität zur Oper die gewissermaßen natürliche Konkurrenz zur Thomaskirche hervor.

Ich weiß nicht, was man darwider will einwenden. Ich nehme eine weltliche Composition von einer Cantate, mache eine Parodie von einer geistlichen Materie drauff, und exprimire eben den Affect, den die Composition mit sich bringt, so wird eben dieser affectus sowohl movirt werden, als da er ein weltlich Objectum hatte, wornach er sich richtete, und wird deswegen seine Kraft nicht verlieren.

Auch der Wechsel zwischen kirchlichen und weltlichen Ämtern war durchaus nicht ungewöhnlich, für Bach bildet er geradezu Stationen eines Lebensweges:

aufgewachsen im Haus eines Stadtmusikanten,
Hofmusikus in Weimar,
Stadtorganist in Arnstadt und Mühlhausen,
Hoforganist und Hofkonzertmeister in Weimar,
Hofkapellmeister in Köthen,
Kantor und Director musices in Leipzig,
daneben Leiter des studentischen „Collegium musicum“ und „Composi-
teur bei der Hofkapelle zu Dresden“.

Die Ämter unterscheiden sich in den Anlässen zu Komposition und Aufführung, in der Besoldung, kaum in ihrer Reputation – am ehesten noch in Leipzig; die hier ausgetragenen Auseinandersetzungen füllen den Großteil der erhaltenen Dokumente.

Wenn Bach in seiner Eingabe an den Rat zu Mühlhausen „eine regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehre“ als seinen „Endzweck“ hinstellte, so liegt die Betonung dabei nicht auf dem Sich-Bewußtwerden eines ureigensten kirchlich-religiösen Auftrages, sondern durchaus auf „reguliert“: Denn wo einem Bach nicht behördlicherseits die regulierte Möglichkeit zur Musik gegeben wurde und es sich „ohne Widrigkeit nicht fügen“ wollte, hinderte ihn nichts, sich ein anderes Wirkungsfeld zu suchen. Und indem Johann Sebastian über seinen Amtswechsel Köthen-Leipzig äußerte, daß es ihm „anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden“, meinte er damit nichts anderes, als daß es ihm nicht leichtgefallen ist, aus dem Lichtkreis des Schutzes und der Achtung eines

*verständnisvollen Fürsten in die bürgerliche Enge eines kleinlichen städtischen Verwaltungsapparates zurückzufinden.*¹⁵

Kirchliche und weltliche Ämter waren nicht nur austauschbar, sondern im eigentlichen Sinne ununterscheidbar; die Erfahrung steigender Vertrautheit innerhalb einer vorgeordneten Welt hatten beide zu vermitteln:

*„Es ist eben keineswegs so, daß Bach zwei Welten in sich vereinigte und daß er ‚ein Bürger in zwei Welten‘ war, sondern er lebte in einer Welt, die wir – von unserem Daseinsbewusstsein her – gleichsam erst in zwei verschiedene aufgespalten haben.“*¹⁶

Wenn der zu einem bestimmten Anlass taugliche musikalische Affekt es hergab, lag es mithin nahe, ihn bei ähnlichem Anlass erneut zu gebrauchen. Dies ist z. B. bei den beiden „Wiegenliedern“ aus Kantate 213 und dem 1. Teil des Weihnachtsoratoriums der Fall, nicht aber bei der hier ausgewählten Arie. Auch Ökonomie in der schöpferischen Arbeit und Zeitmangel reichen als Erklärungsgrund für die Unbedenklichkeit der Parodiepraxis nicht aus. (Bach parodierte nicht nur unter dem Druck der Proben- und Aufführungstermine; figurenreiche Teile und die Rezitative hat er überdies stets neu gesetzt.)

Drei weitere, für Persönlichkeit und Zeit gleichermaßen aufschlussreiche Gründe seien genannt:

- 1) Mit zunehmendem Alter zeigt sich bei Bach die Neigung Kompositionen der gleichen Gattung in Zyklen zusammenzufassen, wohl in dem Bewusstsein, in einer sich wandelnden Umgebung seinen Personalstil mitsamt seiner theologischen ethischen Überzeugungen einem Abschluss zuzuführen.¹⁷ Mit den Kantaten über Texte Mariane von Zieglers etwa beendete Bach seinen zweiten Kantatenjahrgang. Da er hierfür den Typus der Choralkantate bevorzugte, komponierte er die meisten Sätze neu, konnte aber zwei

¹⁵ H. H. Eggebrecht, Zur Antithese Geistlich-Weltlich, in: -, Bach – wer ist das? München und Mainz 1992, S. 179 ff.; hier: S. 183 f.

¹⁶ H. H. Eggebrecht, a.a.O., S. 184

¹⁷ Vgl. hierzu: M. Geck, Bachs künstlerischer Endzweck, in: Fs. W. Wiora, Kassel etc. 1967, S. 319 ff.; abgedruckt in: W. Blankenburg (Hrsg.), Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970, S. 552 ff.

Arien parodieren. Innerhalb der verschiedenen Jahrgänge hat er stilistisch nicht passende Kantaten bei Gelegenheit durch Neukompositionen und Parodien ersetzt.

- 2) Bach selbst leitete die Aufführungen, und wir müssen annehmen, dass er die Gestaltung dem jeweiligen Anlass gemäß beeinflusste. Spuren hiervon finden sich gelegentlich in den ausgeschriebenen Einzelstimmen. Es wird deutlich, dass der heute mit Emphase gebrauchte Begriff des „Werkes“ als einer aus dem Lebensvollzug heraustretenden, unveränderbar der Nachwelt überlassenen Schöpfung Bach durchaus fremd war. Er verstand viele seiner Arbeiten als Gebrauchsmusik, die sich unterschiedlicher Verwendung zu fügen hatte. Eine Drucklegung seines vokalen Schaffens unterblieb zu seinen Lebzeiten.

- 3) Sie erfolgte mit mehr als hundertjähriger Verzögerung und war das Ergebnis einer unerwarteten Wiederentdeckung; sie erhob die wortgebundene Gebrauchsmusik in den Rang unvergänglicher Werke mit der Gewissheit, in dürftiger Zeit nunmehr die „wahre Kirchenmusik“ gefunden zu haben. Wie in einem Nachtrag erwächst hieraus die Einsicht, dass nicht allein semantische Unschärfe das parodierende Umarbeiten ermöglicht hat, sondern letztlich ein sonst unentfalteter Überschuss an musikalischer Qualität.¹⁸ Bachs Musik muss deshalb heute nicht mit der Exklusivität einer Feierstunde belastet werden, sie muss auch nicht mehr **decorum** sein, Darstellung dessen, was sich ziemt, in wiedererkennbaren Exempeln. Sie ließe offen, ob sich der Hörer einmal ihrer sprachlichen, ein andermal ihrer instrumental geprägten Seite zuwenden wird. Dem Hörer auch bliebe überlassen, ob sie als Komposition oder als Exegese gelten soll.

¹⁸ Vgl. dazu insbesondere: L. Finscher, Zum Parodieproblem bei Bach, in: M. Geck (Hrsg.), Bach-Interpretationen, Göttingen 1969, S. 94 ff.

Anregungen für die Arbeit mit Schülern

I.

Einmal, es war im Jahr 1725, wurde für einen der Gottesdienste zu den drei Pfingsttagen eine neue Kantate benötigt. Bach war erst seit zwei Jahren Kantor in Leipzig. Seine Kantatensammlung war noch nicht sehr umfangreich, und eine passende Vertonung der Bibeltexte für diesen Pfingstmontag war wohl nicht darunter. Offensichtlich reichte die Zeit nicht, um alle Teile, rechtzeitig für die Proben, neu zu komponieren. Bach griff auf einen Satz zurück, den er bei anderer Gelegenheit geschrieben hatte. Zwei Möglichkeiten ergaben sich:

- 1) Er unterlegt einen zum Pfingstgottesdienst passenden Text so, dass er Silbe für Silbe zu der bereits vorhandenen Melodie passt.
- 2) Er ändert die Melodie so ab, dass sie sich dem neuen Text angleicht.

Aufgaben:

Welche der beiden Möglichkeiten wählte Bach?

Worin stimmen die alte und die neue Komposition überein? Höre auf das Violoncello piccolo und skizziere einen Verlaufsplan!

(Vgl. dazu die oben entworfene Skizze!)

II.

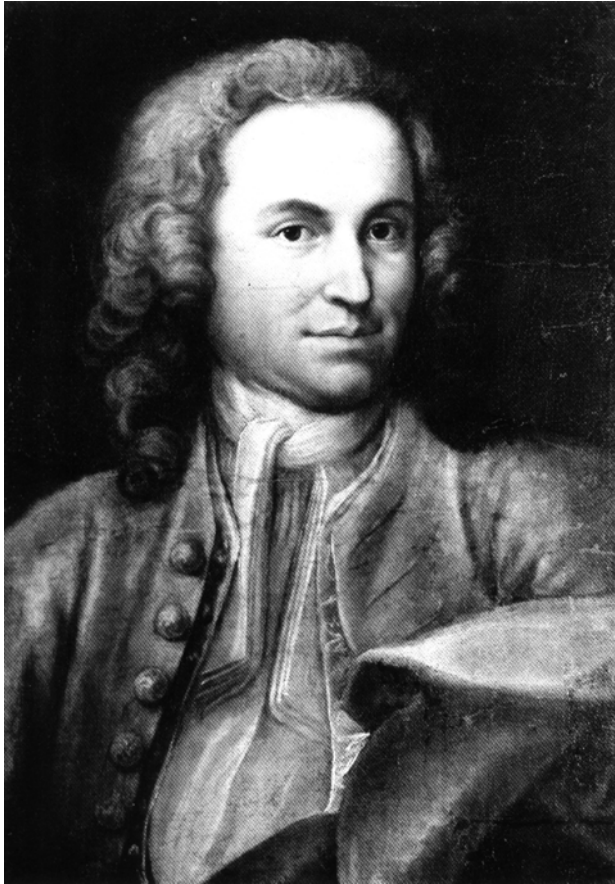


Abb. 8: Rentsch-Bild

Johann Sebastian Bach im Alter von 30 Jahren; er ist Konzertmeister am Hof des Herzogs von Sachsen-Weimar.



Abb. 9: Hausmann-Bild

Dieses Porträt zeigt Bach im Alter von 61 Jahren; er ist seit 23 Jahren Kantor an der Thomaskirche in Leipzig. Immer noch lässt er regelmäßig Kirchenkantaten aufführen, als Komponist aber wendet er sich anderen Gattungen zu.

Aufgabe:

Vier der nachfolgenden Aussagen könnten von Bach stammen, zwei ganz bestimmt nicht. Ordnet die richtigen Sätze dem jeweils richtigen Porträt zu!

„Manchen Streit habe ich mit diesen Schreibknechten am Hof gehabt. Das ändert nichts daran, dass Gott den Fürsten in sein Amt eingesetzt hat und mich in meines. Dem Fürsten dienen heißt, Gottes Willen ausführen.“

„Arien mit Orchester gehören in die Oper, nicht in die Kirche. Das sind zwei verschiedene Welten, die man streng auseinanderhalten muss.“

„Wenn Ihr, die späteren Hörer, manche Texte albern finden werdet, dann denkt daran, dass sie zu meiner Zeit die Autorität des Fürsten stärken und damit Gottes Willen verwirklichen halfen! Alle meine Kompositionen habe ich zur höheren Ehre Gottes geschrieben.“

„Im Stadtrat sitzen Holzköpfe. Sie begreifen nicht, dass man zu einer ordentlichen Aufführung ein größeres Orchester braucht und dass man Künstler für ihre Arbeit auch entlohnen muss. Wahrscheinlich glauben sie es erst dann, wenn der König selbst es ihnen einmal sehr deutlich sagt.“

„Meine Musik soll dem Fürsten zeigen, dass er nur ein Mensch ist wie alle anderen und dass er sich nur auf deren Kosten ein angenehmes Leben machen kann.“

„Partituren dürfen nicht in der Schublade liegen. Sie enthalten Gebrauchsmusik und sollen auch gebraucht werden. Bei der Aufführung hat der Kantor dafür zu sorgen, dass die Musik sich in den jeweiligen Rahmen gut einfügt. Und in aller Bescheidenheit: Eigentlich wäre es doch schade, wenn eine Arie wie die für die Geburtstagsfeier in Weißenfels nur ein einziges Mal aufgeführt würde und dann auch noch vor Leuten, die gar nicht richtig zuhören.“

III.

Höre dir den Eingangschor der Kantate BWV 214 „Tönet ihr Pauken“ an. Notiere die Länge der Zeilen und ihre Betonungen. Schreibe dann selbst einen weihnachtlichen Text, der zu der Musik möglichst genau passt.

Höre dir an, wie Bachs Textdichter das Problem gelöst hat!

Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!
Klingende Saiten, erfüllet die Luft!
Singet itzt Lieder, ihr muntren Poeten!
Königin lebe! wird fröhlich geruft.
Königin lebe! dies wünschet der Sachse,
Königin lebe und blühe und wachse!

Anmerkungen

- 1) **Parodie** als ein satztechnischer und **Kontrafaktur** als ein literarischer Vorgang wurden in der Arbeit mit den Schülern nicht eigens unterschieden, da es hier mehr auf das praktische als auf das begriffliche Ergebnis ankommen sollte.
- 2) Zur Abgrenzung von autonomer und **absoluter Musik** vgl. auch: B. Sponheuer, Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik, in: „Die Musikforschung“ 39 (1986), Heft 2, S. 107 ff. samt den dort aufgeführten Literaturangaben.

Sponheuer interpretiert Nägelis Satz, dass mit Bach „die Kunstgeschichte zur Individual-Geschichte“ geworden sei, als „Abwendung vom Typischen und Regulären“ hin zum Einmaligen und Besonderen, von der Vorherrschaft der Gattung (samt ihrer Funktionsgebundenheit) zum konkret durchgestalteten Einzelwerk.“ (A.a.O., S. 120)

- 3) Elke Lang-Becker (-, Bach. Die Brandenburgischen Konzerte, München 1990, S. 11 f.) befasst sich mit Kreys These, das 1. Brandenburgische Konzert gehe auf einen unter BWV 1046a geführten Einleitungssatz zur Jagdkantate zurück.

- 4) Zum Wandel der Auffassungen in der **Gartenkunst**: Meine Ausführungen beziehen sich auf die zur Bach-Zeit angelegten Gärten nach **französischem** Vorbild. Seit man dieselben als „Vergewaltigung der Natur“ empfand, verbreitete sich der Stil des **englischen** Landschaftsgartens. Im heutigen Zustand vieler Anlagen (z. B. in Schwetzingen) sind die beiden Grundmuster nicht immer eindeutig voneinander getrennt. Vgl. dazu insbesondere:

H. Keller, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, aus der 12-bändigen Propyläen-Kunstgeschichte, Berlin o. J.

M. Warnke, Politische Landschaft – Zur Kunstgeschichte der Natur, München 1992

Weitere Literaturhinweise

W. Blankenburg, Der Harmonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikan-schauung, in: -, Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, zu seinem 75. Geburtstag herausgegeben von E. Hübner und R. Steiger, Göttingen 1979, S. 205 ff.

E. Reimer, Bachs Jagdkantate als profanes Ritual. Zur politischen Funktion absolutistischer Hofmusik, in: „Musik und Bildung“ 11/1980, S. 674 ff. (mit nachdrücklichem Bezug auf: N. Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Darmstadt und Neuwied 1969, ²1975)

Ders., Die Hofmusik in Deutschland 1500 – 1800, Wilhelmshaven 1991

K. Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie, München und Kassel 1984; darin insbesondere das 11. Kapitel: Ökonomie, Muße und Lebensstil, mit der Darstellung von Veblens „Theorie der müßigen Klasse“ (S. 113 ff.)

K. Häfner, Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke. Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 12, Laaber 1987