

# Untersuchungen zu Bachs Rezitativ-Parodien

Alexander Grychtolik (Weimar)

Obwohl Bachs Parodietechnik gern als ein „Lieblingsobjekt“<sup>1</sup> der Bach-Forschung bezeichnet wird, blieben Untersuchungen speziell zu Rezitativ-Parodien bislang ein Randthema.<sup>2</sup> Nicht nur der im Vergleich zu Arien, Chor- und Instrumentalsätzen viel stärker formalisierte Rezitativ-Stil, sondern auch die spärliche Quellenlage macht diese musikalische Form zu einem scheinbar weniger attraktiven Studienobjekt von Bachs Parodiepraxis. Dabei bieten detaillierte Untersuchungen zu Rezitativ-Parodien einen recht unmittelbaren Einblick in Bachs Kompositionswerkstatt<sup>3</sup> und tragen somit auch zum besseren Verständnis speziell seines Kantatenschaffens bei. Die hier dargelegten Untersuchungen lassen ein heterogenes Bild mit sehr unterschiedlichen Formen bezüglich Art und Umfang der Revision erkennen, für die die Einteilung in „dichterische“ und „kompositorische“ Parodien<sup>4</sup> nicht taugt. Das Spektrum reicht von der unveränderten Übernahme des musikalischen Materials über rhythmisch-melodische Detailveränderungen und die Einfügung neuer Einleitungs-, Mittel- oder Schlußteile bis hin zur völligen Umstrukturierung der Vorlage, von der mitunter nur noch der harmonische Verlauf erhalten bleibt. Es muß wegen der großen Überlieferungslücken jedoch darauf hingewiesen werden, daß selbst eine umfassende Darstellung zu überlieferten beziehungsweise nachgewiesenen Parodiebeziehungen letztlich nur einen vagen Einblick zu diesem Thema zu geben vermag:<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> W. Neumann, *Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens*, BJ 1965, S. 63–85, hier S. 63.

<sup>2</sup> Für die Anregung zu diesem Aufsatzthema sei Peter Wollny an dieser Stelle gedankt.

<sup>3</sup> Siehe etwa R. L. Marshall, *The Compositorical Process of Johann Sebastian Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Band 1 und 2, Princeton 1972.

<sup>4</sup> Neumann (wie Fußnote 1), S. 72f. Siehe auch H.-J. Schulze, *Bachs Parodieverfahren*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hrsg. von C. Wolff und T. Koopmann, Stuttgart/Kassel 2006, Bd. II, S. 167–187.

<sup>5</sup> Vgl. die Übersicht zu Parodieverwandtschaften bei Neumann (wie Fußnote 1), S. 65–71.

Umfang der Parodie	Enthalten in Parodiepaar (BWV)
Weitgehende Übernahme von Komposition und Dichtung	210 a/1*) – 210/1 173 a/5 – 173/5 184 a/1 – 184/1? 80 a/2, 5 – 80 <sup>II</sup> /3, 6
Weitgehende Übernahme der Komposition mit vollständiger Neudichtung	134 a/1, 3, 7 – 134 <sup>I</sup> /1, 3, 5 194 a – 194? 173 a/1 – 173/1 248 a/4, 6* – 248/62, 64 66 a/1, 3 – 66/2, 4? 210 a/9*) – 210/9 249 a/4 – 249 b/4? 207 a/8 – 207/8 205/2, 4, 6, 10 – 205 a/2, 4, 6, 10*) 205 a/8, 12, 14 – 205/8, 12, 14?
Kompositorische und dichterische Umarbeitung	134 <sup>I</sup> /1, 3, 5 – 134 <sup>II</sup> /1, 3, 5 30 a/8 – 30/9
Kompositorische Umarbeitung mit vollständiger Neudichtung	207 a/2 – 207/2 248 a/2* – 248/57 36 c/9 – 36 a/9? – 36 b/9 190 a/2, 6 – 190/2, 6?

\*) Unvollständig überliefert

## I. Weitgehende Übernahme von Komposition und Dichtung

Neben der lückenhaften Quellenlage mag auch Bachs Bestreben nach fortwährender Verbesserung<sup>6</sup> ein wesentlicher Grund dafür sein, daß nur wenige unveränderte Übernahmen von Rezitativen in neue Werkfassungen nachweisbar sind. Umso instruktiver sind die überlieferten „Minimaleingriffe“ in Dichtung und Komposition, weil sie eine ungewöhnlich klare Intention des Komponisten erkennen lassen.

Ein anschauliches Beispiel bildet der Eingangssatz der fragmentarisch überlieferten Huldigungskantate „O angenehme Melodei“ BWV 210 a, bei der es sich um eine vermutlich für Anna Magdalena Bach komponierte, höchst virtuose und in ihrer Länge beispiellose Solokantate handelt. Die überlieferte Gesangstimme wurde nach ihrer Erstaufführung am 12. Januar 1729 für mindestens zwei weitere Aufführungsanlässe umgearbeitet, indem lediglich der

<sup>6</sup> Schulze, *Bachs Parodieverfahren* (wie Fußnote 4), S. 183.

Name und die Standesbezeichnungen des entsprechenden Widmungsempfängers<sup>7</sup> neu eingetragen wurden.<sup>8</sup> Diese Wiederverwendung mag als Indiz dafür gelten, daß es sich bei BWV 210 um ein als festes Repertoirestück handelte und daß die in der Parodiefassung, die Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“ BWV 210, überlieferten Instrumentalstimmen nach Möglichkeit unverändert wiederverwendet werden sollten. Der Vergleich zwischen der Gesangsstimme von BWV 210a und BWV 210 weist auf konkrete kompositorische Probleme beim Parodievorgang hin. So unterscheiden sich beide Fassungen im einleitenden Accompagnato-Rezitativ nicht nur in kleinen, auf die Silbenbetonung und Interpunktion rücksichtnehmenden Details, sondern an einer zentralen Stelle auch sehr grundlegend. Der symbolisch intendierte, aufwärtsführende Nonensprung in Takt 8 auf „Himmel“ erschien mit dem neuen Text nicht mehr glaubwürdig, so daß Bach diese Passage in eine melodisch konventionellere Form überführte:

Beispiel 1: Satz 1, Takt 8 und Takt 9 von BWV 210a/BWV 210a

BWV 210a



BWV 210



Möglicherweise sollte der Nonensprung ursprünglich erhalten bleiben und das an dieser Stelle gesungene Schlüsselwort „Himmel“ durch das im Affektgehalt passende „Gott“ ersetzt werden, jedoch war kein Platz für die Änderung der Textverteilung. Der unbekannte Dichter hatte beim Verfassen des neuen Textes die musikalische Vorlage vielleicht nicht vorliegen.

Die Osterkantate „Erhöhtes Fleisch und Blut“ BWV 173 geht – wie die weiter unten ebenfalls abgehandelten Kantaten BWV 134, 184, 194 und 66 – auf einen einst wohl recht umfangreichen Köthener Fundus zurück, den der

<sup>7</sup> Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels, Joachim Friedrich Reichsgraf von Flemming und ein nicht direkt genannter „Gönner“, hinter dem sich der Berliner Arzt Georg Ernst Stahl verbirgt (siehe hierzu M. Maul, „*Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein*“. *Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Bach und Stahl*, BJ 2001, S. 7–22)

<sup>8</sup> Die Namen der jeweilig vorangegangenen Widmungsempfänger wurden durch Rasuren retuschiert. Siehe dazu: A. Schering, *Kleine Bach-Studien*, BJ 1933, S. 30–71, sowie NBA I/39 Krit. Bericht (W. Neumann, 1977), S. 99–102; ferner H. Tiggemann, *Unbekannte Textdrucke zu drei Gelegenheitskantaten J. S. Bachs aus dem Jahre 1729*, BJ 1994, S. 7–22, hier S. 7–9 und 11–14 (Faksimile).

Thomaskantor vor allem im ersten Leipziger Jahr als en-bloc-Parodie für Kirchenkantaten wiederverwendete. Der Rückgriff auf Köthener Gelegenheitswerke wird nicht nur als Bachs Bestreben gedeutet, seine musikalischen Schöpfungen als geistliches Repertoire überdauern zu lassen und weiterzuentwickeln, sondern auch als Anzeichen für Zeitknappheit. Vor allem bei mehreren aufeinanderfolgenden Festtagen mit jeweils einer Kantatenaufführung bedeutete dieses Vorgehen für Dichter, Komponist und Kopisten eine nicht unwesentliche Entlastung. Im Falle der Osterkantate BWV 173 wurde dieses Vorgehen so weit getrieben, daß beim zweiten der beiden auf BWV 173a basierenden Rezitative lediglich eine punktuelle Textrevision erfolgte, die angesichts einer als ansonsten passend empfundenen Vorlage möglicherweise von einem beauftragten Kopisten oder sogar von Bach selbst durchgeführt wurde:

---

BWV 173a/5:

BWV 173/5:

---

Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt    Unendlichster, den man doch Vater nennt

---

Daß dieses Rezitativ ab Takt 6 in ein kunstvolles Arioso übergeht, mag Bachs Bestreben um eine mögliche Wiederverwendung bestärkt haben. Hans-Joachim Schulze vermutete, daß die Kantaten BWV 184 und BWV 194 eine ähnliche Werkgeschichte haben und bei ihnen nur einzelne Schlüsselworte ausgetauscht wurden.<sup>9</sup> Immerhin nutzte Bach bei der am 30. Mai 1724 in Leipzig aufgeführten Kantate „Erwünschtes Freudenlicht“ (BWV 184) nachweislich Köthener Stimmenmaterial.<sup>10</sup> Der verschollene Ursprungstext für eine Neujahrs- oder Geburtstagsfeier für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen könnte sich mit einer kleinen Textrevision am Satzbeginn (zum Beispiel „Jahr“ statt „Bund“) dargeboten haben (siehe Beispiel 2).<sup>11</sup>

Wie das gezeigte Beispiel des nahezu identischen Parodiepaars BWV 173 a/5 – BWV 173/5 weist Satz 3 von BWV 184 ein kunstvolles Arioso (Sopran statt Tenor) auf, dessen Text im Kern eine Köthener Dichtung sein könnte. Immerhin würde er für einen calvinistischen Fürstenhof nicht unpassend erscheinen (siehe Beispiel 3).<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Schulze K, S. 274.

<sup>10</sup> Bei dem Kopisten handelt es sich vermutlich um den Organisten der Köthener Agnuskirche Emanuel Leberecht Gottschalck (gest. 1727).

<sup>11</sup> Zu diesem Rezitativ aus BWV 184a siehe NBA I/35 Krit. Bericht (A. Dürr, 1964), S. 138, sowie NBA I/14 Krit. Bericht (A. Dürr, 1963), S. 171.

<sup>12</sup> Die Continuo-Stimme stammt noch aus Köthen (Kopist vermutlich Gottschalck). Satz 5 der Vorlage BWV 184a wurde durch einen Choral ausgetauscht, aber in den Stimmen nicht gestrichen (vielleicht für andere Wiederverwendung Leipzig als Glückwunschnmusik für anderen Adressaten vorgehalten).

## Beispiel 2: Beginn Rezitativ Satz 1 von BWV 184/184 a

Flauto traverso I

Flauto traverso II

BWV 184: Tenore  
 BWV 184a: Soprano

Continuo

Er - wünsch - tes \_\_\_\_\_  
 Er - wünsch - tes \_\_\_\_\_

Freu - den - licht, das mit dem neu - en Jahr an - bricht  
 Freu - den - licht, das mit dem neu - en Jahr an - bricht

## Beispiel 3: BWV 184/3, Takte 22–24

22

hof - fet dort voll-komm - ne Him - - - mels - freu - - - -

24

- - - - de, voll-komm -

Eine möglicherweise noch in die Weimarer Zeit zurückreichende Parodiebeziehung liegt bei der in mehreren Fassungen überlieferten Leipziger Kirchenkantate BWV 80 vor. Die Texte der beiden Rezitative (Satz 3 und 6) gehen auf Salomon Francks *Evangelisches Andachts-Opffer* (Weimar 1715) zurück, und auch das musikalische Material scheint aus der Weimarer Zeit (BWV 80 a)

zu stammen,<sup>13</sup> denn (1) zeigen die Rezitative stilistische Merkmale aus Bachs Weimarer Zeit (vgl. zum Beispiel BWV 152, BWV 162, auch BWV 31), (2) sind in beiden Rezitativen Arioso-Einschübe (als begünstigendes Kriterium für eine Übertragung) vorhanden, insbesondere in Satz 3 (siehe Beispiel 4), und (3) weisen auch die angrenzenden Arien einen zur verschollenen Weimarer Vorlage identischen Text auf, was für eine en-bloc-Übernahme spricht. Lediglich am Beginn des Duets (BWV 80a/5 bzw. BWV 80/7) erfolgte eine offensichtlich liturgisch bedingte Textrevision.<sup>14</sup>

BWV 80a	BWV 80
Wie selig ist der Leib, der, Jesu, dich getragen?	Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen

Beispiel 4: BWV 80/3, Takte 13–15

13 **Arioso**

Schuld mit Schmerz, daß Chri - sti Geist mit dir sich fest ver - bin -

## II. Weitgehende Übernahme der Komposition mit vollständiger Neudichtung

Einer der markantesten Fälle für rein dichterische Rezitativ-Parodien ist die Frühfassung der Kantate „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ BWV 134<sup>1</sup>, die auf die für den Neujahrstag 1719 bestimmte Köthener Serenata „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ BWV 134a zurückgeht. Auch hier war Bach bestrebt, das Köthener Aufführungsmaterial wiederverwenden zu können, wobei sich die Neujahrsthematik von Hunolds Textvorlage für den neuen Anlaß (3. Ostertag 1724) anbot. Bach muß die lediglich durch den Continuo begleitete Alt-Arie für den Leipziger Aufführungskontext als unpassend empfunden haben und strich sie mitsamt ihres vorangehenden Rezitativs (Sätze 5 und 6). Die übrigen Rezitative versah er mit einem neuen Text.<sup>15</sup> Neben kleinen metrischen Anpassungen nahm er analog zu BWV 210 lediglich

<sup>13</sup> Vgl. Dürr St 2, S. 45 f. und 64; sowie NBA I/8.1–2 (C. Wolff, 1998), S. 91 f.

<sup>14</sup> BWV 80a war ursprünglich für die Passionszeit (Sonntag Oculi) bestimmt.

<sup>15</sup> Siehe auch Schulze K, S. 189 f.

punktuelle, bildsymbolisch motivierte Änderungen im Notentext vor, die von höchster kompositorischer Effizienz zeugen: So wurde in Satz 3 die exponierte Lage des Wortes „Himmel“ im Hinblick auf das neue Schlüsselwort „Hölle“ um eine Oktave nach unten transponiert, wobei der dadurch entstehende, überraschende Septimensprung die tiefe Lage tonmalerisch wirkungsvoll unterstreicht:

Beispiel 5: Tenorstimme Satz 3 Takt 10f. von BWV 134a/BWV 134<sup>1</sup>

BWV 134a

10

haus, noch zier ich An-halts Für-sten-him-mel

BWV 134<sup>1</sup>

gut und fäh-ret vor dich zu der Höl-len,

Die auf die Worte „diesen Grenzen“ gesungene Passage, deren hohe Lage (g<sup>7</sup>) die großen Weiten des Anhalt-Köthener Herrschaftsraums darstellt, bleibt zwar erhalten, jedoch wird sie diminuiert. Die dabei entstehende *Circulatio*, mit der Bach zum Beispiel auch Flüsse darstellt,<sup>16</sup> illustriert dabei das fließende Blut des gekreuzigten Jesus:

Beispiel 6: Tenorstimme Satz 3 Takt 13–14 von BWV 134a/BWV 134<sup>1</sup>

BWV 134a

13

noch weicht die Not von die-sen Gren-zen weit;

BWV 134<sup>1</sup>

daß du in sei-nem Blu--te\_\_siegst,

Bei der Neutextierung<sup>17</sup> bewahrte der unbekannt Dichter nicht nur Hunolds Reimschema, sondern an mehreren Stellen blieb auch die Köthener Textvorlage erhalten, weil sie für den kirchlichen Aufführungskontext als passend empfunden passend:

<sup>16</sup> Siehe BWV 207 a/2 (Notenbeispiel 19).

<sup>17</sup> Alfred Dürr nimmt Bach sogar als Dichter der neuen Textfassung an; siehe NBA I/35 Krit. Bericht, S. 91.

BWV 134 a	BWV 134
Satz 3 „Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm“	Satz 1 „Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm“
Satz 7 „zu vieler Tausend Wohl und Lust, die unter seiner Gnade wohnen“	Satz 5 „zu aller Herzen Trost und Lust, die unter seiner Gnade trauen“
Satz 7 „an ihnen deine Güt und Treu“	Satz 5 „und preiset deine Huld und Treu“

Gelegentlich blieb zumindest die Thematik des Textes erhalten, was die bereits bei BWV 210 beobachtete Wahrung des musikalischen Affektzusammenhangs ermöglichte:

BWV 134 a/3	BWV 134/3
„Noch flieht alles Mordgetümmel“	„Denn dieses kann die Feinde fällen“

Als weiteres Beispiel für dieses Vorgehen kann die Orgelweihkantate „Höchsterwünschtes Freudenfest“ (BWV 194) aus dem Jahre 1723 gelten, die mit Ausnahme des Schlußchorals eine en-bloc-Parodie des Köthener Kantatenfragments BWV 194a darstellt. Der nicht speziell für eine Orgelweihe ausgerichtete Text des Eingangschores und der Arien von BWV 194 könnte analog zu BWV 184 mit dem Austausch weniger Worte in seine ursprüngliche Gestalt als Köthener Glückwunschkantate zurückgeführt werden.<sup>18</sup> Da die Texte der fünf Rezitative jedoch stärker auf die geistliche Thematik Bezug nehmen,<sup>19</sup> stellen sie wohl dichterische Neuschöpfungen auf der Grundlage von Köthener Textschablonen dar. Dafür spricht insbesondere Satz 9 als Dialog zwischen Sopran und Baß („Kann wohl ein Mensch zu Gott im Himmel steigen? / Der Glaube kann den Schöpfer zu ihm neigen“), der an ähnliche Duett-Einschübe in Köthener Rezitativen (BWV 66a/3 und 173a/5) erinnert.

Ein anderer aufschlußreicher Fall ist der Eingangssatz der bereits erwähnten Osterkantate „Erhöhtes Fleisch und Blut“ BWV 173. Daß die Zeitknappheit für die Bearbeitung der Köthener Vorlage BWV 173a groß gewesen sein muß, belegen die im Partiturautograph erhaltenen Revisionseintragungen für die Leipziger Kirchenfassung. Während die Streicherbegleitung dieses Rezitativs vollständig übernommen wird, gestaltet Bach die Gesangstimme bis auf die zwei Eingangs- und Schlußakte unter Wahrung des Harmonieverlaufs um:

<sup>18</sup> Schulze K, S. 630.

<sup>19</sup> Ebenda.

Beispiel 7: Sopran- beziehungsweise Tenor-Stimme, BWV 173a und BWV 173, Satz 1, Takt 3–7

BWV 173a

3  
von neu-em mit Ver-gnü-gen, dein Kö-then sich dir stellt, um

BWV 173

dem er schon hier auf Er-den ein himm-lisch Heil be-stimmt, des

BWV 173a

5  
sich vor dir zu bie-gen, durch-laucht - - - - - ster-Le-o-pold!

BWV 173

Höch-sten Kind zu wer-den, er-höh - - - - - tes-Fleisch und Blut!

Wie schon bei BWV 210 und BWV 134 erfolgte hier eine punktuelle Anpassung bei den im Affektgehalt konträren Schlüsselwörtern, wobei das übernommene Streicher-Accompagnato ohnehin nur geringen Spielraum für eine Neugestaltung zuließ. So fällt in BWV 173 zunächst die Abwärtsführung der Gesangstimme hin zum neuen Wort „Erde“ in Takt 3 auf: In der hohen Lage (fis<sup>7</sup>) entsprechend der Vorlage würde diese Konstellation bildsymbolische Widersprüche hervorrufen, ebenso in Takt 4 die ursprünglich abwärts geführte Dreiklangsfigur hin zum Wort „stellt“ und in Takt 5 die ursprüngliche Geste der „tiefen“ Verbeugung („biegen“), die in der Parodiefassung in eine gegenteilige, höhere Lage („Höchsten Kind“) überführt wurde. Der stilistisch auffällige Oktavsprung in der Parodiefassung zu Takt 6 hin war der entscheidende Kunstgriff Bachs, das in Takt 5 bereits etwas abgenutzte d<sup>7</sup> („zu werden“) in Takt 6 mit neuer Wirkung nochmals erklingen zu lassen und die anschließende Koloratur beibehalten zu können. Dadurch konnte auch der tonartlich passende Übergang zur folgenden Arie erhalten bleiben.

Darüber hinaus existieren unvollständig überlieferte Parodiepaare, bei denen aufgrund des en-bloc-Charakters und eines vergleichbaren Entstehungskontextes von einer weitgehenden Übernahme der Komposition auszugehen ist. Ein Fall hierfür ist die verschollene, am 10. Dezember 1718 aufgeführte Geburtstags-Serenata „Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“ BWV 66a, die wenige Wochen vor der bereits erwähnten Neujahrs-Serenata BWV 134a im Köthener Schloß erklang. Wie jene wurde das musikalische Material von BWV 66a in die Osterkantate „Erfreut euch, ihr Herzen“ BWV

66 überführt. Lediglich eine für den kirchlichen Aufführungskontext anscheinend als ungeeignet empfundene Arie (Satz 6) nebst ihrer angrenzenden Rezitative wurde gestrichen.<sup>20</sup> Fraglich bleibt, wie stark dabei in die musikalische Struktur der übernommenen Rezitative eingegriffen wurde, auch wenn sie sogar ein identisches Reimschema aufweisen. Denn im ersten Rezitativ der Kirchenkantate (BWV 66/2) erscheint die tief einsetzende Streicherlage zum Schlüsselwort „Grab“ zwar plausibel, jedoch nicht zum ursprünglichen „Himmel“ von Hunolds Dichtung, wenn man Bachs bildsymbolisch geleitete Vorgehensweise berücksichtigt:

Beispiel 8: Beginn Rezitativ BWV 66 mit hypothetischer Textfassung BWV 66a (kursiv)

Violino I

Violino II

Viola

Basso  
*BWV 66a: Alto?*

Continuo

Es bricht das Grab und da - mit uns - re Not, der Mund ver -  
*Der Him - mel dacht auf An - halts Ruhm und Glück, so ward Fürst*

3

kün - digt Got - tes Ta - ten; der  
*Le - o - pold ge - bo - ren.*

Denkbar wäre, daß Bach die Streicherbegleitung in den ersten beiden Takten ursprünglich in einer höheren Lage notiert hatte und für die Leipziger Oster-

<sup>20</sup> F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 34 ff.; siehe auch NBA I/35 Krit. Bericht, S. 59–61.

kantate überarbeitete.<sup>21</sup> Andererseits spricht der Schluß des Rezitativs gegen eine vollständige Neukomposition. Er erscheint in beiden Textfassungen äußerst plausibel, vor allem die sich an den musikalischen Höhepunkt („Jubelfest“) anschließende Streichermotivik der Schlußkadenz, die den harmonischen Anschluß zur folgenden Arie (A-Dur) bildet:

Beispiel 9: Ende Rezitativ BWV 66 mit hypothetischer Textfassung BWV 66 a (kursiv)

Violino I

Violino II

Viola

Basso  
BWV 66a: Alto?

Continuo

den Gläu - bi - gen voll - kom - men wohl ge - ra - ten.  
und hat sie sich zum Ju - bel - fest er - ko - ren.

Ebenso muß das folgende Rezitativ (BWV 66/4) noch weitgehend eine Köthener Komposition sein. Der im Secco-Stil gehaltene erste Abschnitt bis Takt 22 ist nicht nur im Reimschema mit Hunolds Vorlage identisch, auch die erste Zäsur (Kadenz in BWV 66) erfolgt an gleicher Stelle. Die zwei in der Parodiefassung fehlenden Verszeilen können durch die Alliteration (fünffaches „Mein“) entstanden sein und müssen eine Umgestaltung des Mittelteiles (Streichung einiger Takte) nach sich gezogen haben:

BWV 66 a/3	BWV 66/4
<i>Fama</i> (Sopran?)	Tenor
Die Klugheit auf dem Thron zu sehn, Und Tugenden, wie sie im Purpur gehn, Ja Gnad und Huld, die Land und Leut erquicken, Bei der Gewalt des Zepters zu erblicken Hab' ich der großen Burg beschaut.	Bei Jesu Leben freudig sein Ist unsrer Brust ein heller Sonnenschein. Mit Trost erfüllt auf seinen Heiland schauen Und in sich selbst ein Himmelreich erbauen, Ist wahrer Christen Eigentum.

<sup>21</sup> Auf eine mögliche Lagenanpassung des Rezitativ-Beginns weist das ungewöhnliche Motiv in den hohen Streichern am Ende von Takt 2 hin, das zu der für Streicher-Accompagnati üblicheren Mittellage der Folgetakte vermittelt.

BWV 66 a/3	BWV 66/4
Ich bin umsonst zu manchem Thron geflogen Der nur auf Weh und Ach gebaut. Kaum, daß ich hier den edlen Hof bezogen, So lebt mein Wunsch; dies Kleinod treff ich an; Man hat von jener Sternen-Bahn Der Klugheit, Tugend, Gnad' und Güte, Die Macht und Hoheit anvertraut.	Doch weil ich hier ein himmlisch Labsal habe, So sucht mein Geist hier seine Lust und Ruh,  Mein Heiland ruft mir kräftig zu: Mein Grab und Sterben bringt euch Leben, Mein Auferstehn ist euer Trost.
O Fürst, von fürstlichem Gemüte! Wie herrlich, wohl und fest Hast Du den Fürsten-Stuhl gesetzt! Der Grund ist Gott, der ihn nie wanken läßt, Der dich, o Fürst, nach seinem Sinn ergetzet.	Mein Mund will zwar ein Opfer geben, Mein Heiland, doch wie klein, Wie wenig, wie sogar geringe Wird es vor dir, o großer Sieger, sein, Wenn ich vor dich ein Sieg- und Danklied bringe.

In dem folgenden Arioso mit gehendem Baß, das mit seinen heiteren Affekten doch eher dem Hunoldschen Ursprungstext nahekommt, sind es bildsymbolische Details, die eine musikalische Übernahme sehr nahelegen, wie die geradezu schwebende Koloratur auf „tragen“:

Beispiel 10: BWV 66/4, T. 37 bis 40 mit hypothetischer Textfassung BWV 66 a/3  
(kursiv)

Sopran

es hält ihn noch der Tod\_ in\_ Ban - - - - - (den)  
sein Lob zu al - len Völ - kern\_ tra - - - - - (gen)

Auch der folgende Secco-Abschnitt ab Takt 53 muß mit BWV 66 a in einer Parodiebeziehung stehen. Der unbekannte Dichter übernahm sogar das einleitende „Wie“ aus Hunolds Text. Der im Rezitativ-Stil bei Fragen übliche phrygische Halbschluß (Takt 55) bekräftigt den mit der ohnehin identischen Textstruktur naheliegenden Verdacht, daß in BWV 66/4 eine weitere Köthener Komposition vorliegt (siehe Beispiel 11).

Bleibt die Kürzung bei BWV 66/3 wegen fehlender Quellen eine Hypothese, so ist das letzte Accompagnato der bereits erwähnten Huldigungskantate BWV 210 a ein überlieferter Fall für Rezitativ-Erweiterungen. Der etwas

Beispiel 11: BWV 66/4, Takt 53 bis 55 mit hypothetischer Textfassung BWV 66 a (kursiv)

53

Soprano

Alto

Continuo

Läßt wohl das Grab die To-ten aus?  
Ist die-ses ein so self-sam Ding?

Wie, darf noch Furcht in ei-ner Brust ent-stehn?  
Wie, find ich dich, Glück-se-lig-keit, all-hier?

längere Text der Hochzeitskantate machte den Einschub von sechs Takten notwendig, wobei das Accompagnato-Schema (Beispiel 12) für den neuen Mittelteil die nötige Anpassungsfähigkeit hatte.<sup>22</sup> Zwei weitere Hinweise, daß dieses Accompagnato-Schema bereits in der Vorlage existierte, mögen die zur folgenden Arie identische Instrumentalbesetzung (als einziges Satzpaar in Tutti-Besetzung) sowie das ähnliche Wechselnoten-Motiv sein. Dadurch konnte auch die dramaturgisch herausgehobene Stellung dieses Rezitativs als *Scena ultima* erhalten bleiben.

Beispiel 12: Takt 1 der Accompagnato-Begleitung von BWV 210/9

Flauto traverso

Oboe d'amore

Violino I

Violino II

Viola

Ein anderes Beispiel, bei dem neben der Textstruktur vor allem die dramaturgische Bedeutung eine musikalische Übernahme plausibel erscheinen läßt, ist das erste Rezitativ der Festmusik für den Leipziger Festungsgouverneur und Bach-Förderer Joachim Friederich Graf von Flemming (BWV 249b),<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Siehe auch NBA I/39 Krit. Bericht, S. 99–102.

<sup>23</sup> „Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne“ (*Die Feier des Genius*). Zur Parodieabhängigkeit siehe auch F. Smend, *Neue Bach-Funde*, in: *Archiv für Musikforschung* 7 (1942), S. 1–16, hier S. 4–7.

die auf die ein Jahr ältere „Schäferkantate“ BWV 249a aus dem Jahre 1725 zurückgeht. Während die letzten drei Rezitative für Flemmings Festmusik offensichtlich neu vertont wurden,<sup>24</sup> so ist das in seiner Textstruktur identische Vokalquartett wohl übernommen worden.<sup>25</sup>

BWV 249a/4 („Schäferkantate“)	BWV 249b/4 („Die Feier des Genius“)
<i>Damoetas:</i> Was hör ich da?	<i>Genius:</i> Was hör ich hier?
<i>Menalcas:</i> Wer unterbricht uns hier?	<i>Mercurius:</i> Wer störet unsre Lust?
<i>Damoetas:</i> Wie? Doris und die Sylvia?	<i>Genius:</i> Minerva und Melpomene?
<i>Sylvia:</i> So glaubet ihr, Daß eure Brust allein Voll Jauchzen und voll Freude?	<i>Minerva:</i> So meinet ihr, Daß jetzt nun eure Brust Der Sammelplatz der Freuden?
<i>Doris:</i> Und daß wir beide Jetzt ohne Wonne sollen sein?	<i>Melpomene:</i> Und daß uns beiden Nicht gleicher Trieb von Herzen geh?

Das Rezitativ thematisiert das überraschende, als *Tafel-Music*<sup>26</sup> einst effektiv inszenierte Auftauchen der Schäferinnen Doris und Sylvia im vorangehenden, auf Vergils zehnte Ekloge anspielenden Wettgesang der Hirten Menalcas und Damoetas, das sich dem Publikum ohne ein entsprechend

<sup>24</sup> Die drei neu komponierten Rezitative wurden dem älteren Stimmenmaterial der Fassung als Schäferkantate sicherlich nur als Einlageblätter beigefügt.

<sup>25</sup> Friedrich Smend stellte fest, daß die „Schäferkantate“ BWV 249a gegenüber dem 1725 in einer ersten Frühfassung aufgeführten Oster-Oratorium ein äußerst schlüssig angelegtes Werk sei, jenes hingegen zahlreiche dramaturgische Widersprüche und Sonderheiten aufweise, die in der Parodie begründet sind. Vielleicht waren jene Widersprüche eine Motivation, mit der textlich und musikalisch nahezu identischen Glückwunschkantate BWV 249b nochmals an diese gelungene Werkfassung anzuknüpfen. Siehe dazu: *Joh. Seb. Bach Schäferkantate „Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen“*. *Erstmalig herausgegeben von Friedrich Smend. Generalbaß-Aussetzung und Recitative von Hermann Keller*, [Basel] 1943, Nachwort S. 68–72, hier S. 71.

<sup>26</sup> C. F. Henrici (genannt Picander), *Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte. Erster Theil*, Leipzig, <sup>1</sup>1727, <sup>2</sup>1732, <sup>3</sup>1736, S. 4–7.

nachgeschaltetes Rezitativ nicht erklären würde. Vor dem Hintergrund, daß die mythologischen Figuren sowie deren Arientexte nur eine leichte Abwandlung der Schäferkantate darstellen, muß der Satz vor allem auch wegen seiner dramaturgischen Bedeutung für eine Wiederverwendung prädestiniert gewesen sein.

Tatsächlich erhaltene Rezitativ-Parodien aus der mittleren Leipziger Zeit finden sich in der Huldigungskantate „Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten“ BWV 207a zum Namenstag von König August III. von Polen. Das dem Schlußchor vorangestellte Accompagnato-Rezitativ (Quartettbesetzung) wird neben punktuellen metrischen Anpassungen lediglich an einer einzigen Stelle gegenüber der etwa zehn Jahre jüngeren, für den Leipziger Professor Gottlieb Korte bestimmten Fassung als Glückwunschkantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ BWV 207 verändert, nämlich bei der neuen Alliteration „Sachsen und Sarmaten“. (Bei Sarmatien handelt es sich um eine antike Bezeichnung des Gebietes von Polen-Litauen, mit der die Herrschaft August III. ideell an das Römische Kaisertum anknüpfen soll.) Die kompositorische Hervorhebung der erst im Vorjahr formal dem Herrschaftsbereich Augusts einverleibten „Sarmaten“<sup>27</sup> scheint eine geradezu politische Dimension gehabt zu haben:<sup>28</sup>

Beispiel 13: Sopranstimme Satz 8, Takt 32–34 von BWV 207 und BWV 207a

BWV 207



BWV 207a



Ähnlich effizient wird Bach bei der im Vorjahr zur Krönung August III. komponierten Festmusik „Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärket die Macht“ BWV 205a verfahren sein, die eine weitgehende en-bloc-Parodie der Kantate „Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft“ BWV 205 darstellt und deren metrisch identische Rezitative (Satz 2, 4, 6 und 10) anscheinend keine größeren Umarbeitungen erfuhren.

<sup>27</sup> Die Annektierung erfolgte im Rahmen des Polnischen Thronfolgekriegs (1733 bis 1738).

<sup>28</sup> Die Festmusik wurde im Zimmermanschen Caféhaus aufgeführt und war somit Teil der offiziellen Feierlichkeiten für den König.

Werner Neumann postulierte, daß die drei verbleibenden Rezitative der Krönungskantate (Sätze 8, 12 und 14) Neukompositionen gewesen sein müßten.<sup>29</sup> Vor allem die Abweichungen in der Textlänge (Sätze 8 und 14) und die offenbare Transposition des Duetts (Satz 13) sprechen für diese Annahme. Natürlich hätte eine Neukomposition keinen größeren Aufwand für Bach dargestellt,<sup>30</sup> doch sollen die folgenden Ausführungen zeigen, wie wenige kompositorische Handgriffe nötig gewesen wären, um auch diese drei Sätze aus BWV 205 zu übernehmen. Vor allem der Entstehungskontext der Krönungskantate legt die Vorgehensweise nahe, Änderungen nach Möglichkeit nur in das Stimmenmaterial der Vorlage einzufügen.<sup>31</sup> Die zusätzliche Textzeile in Satz 8 könnte durch einige eingeschobene beziehungsweise revidierte Takte in der Continuo-Stimme ermöglicht werden. Ab dem Wort „Wohlan!“ liegt eine auffallende Kongruenz in der Textstruktur vor: Kleinere Abweichungen in der Silbenanzahl könnten ohne größeren kompositorischen Aufwand (zum Beispiel Unterbringung zusätzlicher Silben durch Umwandlung von Achtel- in Sechzehntelnoten) in der vielleicht ohnehin neu anzufertigen Gesangstimme ausgeglichen worden sein:

BWV 205/8 („Äolus-Kantate“)	BWV 205 a/8 („Krönungskantate“)
Alt	Alt
So willst du, grimmer Aeolus, Gleich wie ein Fels und Stein Bei meinen Bitten sein?	Der Kur-Hut wird vor heute abgelegt, Und da mein Fürst auch Kron und Purpur trägt, So können wir mit gutem Grunde hoffen, Es steh uns nun der Weg zu größer Gnade offen.

<sup>29</sup> NBA I/37 Krit. Bericht (W. Neumann, 1961), S. 13.

<sup>30</sup> Zu dieser Option, die bei vermuteten Rezitativ-Parodien immer berücksichtigt werden muß, siehe Schulze K, S. 182.

<sup>31</sup> Angesichts des ungewissen Ausgangs der Kämpfe mag für Bach zunächst fraglich gewesen sein, ob diese Festmusik überhaupt zur Aufführung kommen würde. Vieles spricht daher für eine kurzfristige Vorbereitung unter größerem Zeitdruck, vor allem der Umstand, daß in dem bei Breitkopf gedruckten Textheft die genaue Tageszahl des Aufführungsdatums freigelassen wurde. Im Partiturautograph von BWV 205 hat

sich beim Eingangschor zudem Bachs Texteintragung der Parodiefassung erhalten. Warum diese am Beginn des Satzmittelteils dann aber abbricht, ist nicht klar. Siehe auch NBA I/37 Krit. Bericht, S. 7–14.

BWV 205/8 („Äolus-Kantate“)	BWV 205 a/8 („Krönungskantate“)
Sopran Wohlan! Ich will und muß Auch meine Seufzer wagen, Vielleicht wird mir, Was er, Pomona, dir Stillschweigend abgeschlagen, Von ihm gewährt.	Sopran Wohlan! So will ich mich Auch jetzt zu deinem Throne wagen, Und dir in Untertänigkeit, Bei dieser höchst beglückten Zeit, Des Geistes treue Regung sagen; Doch, ich will lieber schweigen.
[Sopran, Alt] Wohl! Wenn er gegen mich/dich sich gütiger erklärt.	[Sopran, Alt] Doch nein!/Nein, nein! er wird sich gegen mich/dich als wie ein Vater zeigen.

Auch das von Sopran und Alt gesungene Ende dieses Rezitativs läßt sich mühelos mit der ähnlich gestrickten Textfassung der Krönungskantate verbinden (Beispiel 14): Sinnvoll wäre diese Übernahme auch deshalb gewesen, weil der harmonisch passende Übergang zur folgenden, in E-Dur stehenden Arie erhalten geblieben wäre:

Beispiel 14: Takte 12 bis 15 aus BWV 205/8 mit hypothetischer Textunterlegung nach BWV 205 a/8

12

ich will tie-ber schwei-gen. Doch nein! Er wird sich ge-gen mich als wie ein Va-ter zei-gen.  
Nein, nein! Er wird sich ge-gen dich als wie ein Va-ter zei-gen.

Ebenso verhält es sich bei Satz 12, der eine auffallende Kongruenz in der Textstruktur zwischen beiden Fassungen aufweist. Die zusätzlichen Silben werden wohl analog zu Satz 8 durch kleinere Umarbeitungen (etwa metrische Anpassungen) untergebracht worden sein:

BWV 205/12 („Äolus-Kantate“)	BWV 205a/12 („Krönungskantate“)
[Sopran, Alt, Tenor] [Was Lust! Was Freude! Welch Vergnügen!] Entstehet in der Brust, Daß sich nach unsrer Lust Die Wünsche müssen fügen.	Sopran, Alt, Tenor Ihr Söhne, laßt doch künftig lesen, was euch Augustus Guts getan, damit die Nachwelt sehen kann, sein Ruhm sei Kronen-wert gewesen.

BWV 205/12 („Äolus-Kantate“)	BWV 205a/12 („Krönungskantate“)
<p>Tenor So kann ich mich bei grünen Zweigen Noch fernerhin vergnügt bezeigen.</p>	<p><i>Tenor</i> Dein König wird, ohn´ Ansehn der Personen, Fleiß und Gelehrsamkeit belohnen.</p>
<p>Alt So seh ich mein Ergötzen An meinen reifen Schätzen.</p>	<p><i>Alt</i> So viele Tropfen heilig Öl bei seiner Salbung heute fließen, so viele Huld soll auch dein Musenchor genüßen.</p>
<p>Sopran So richt ich in vergnügter Ruh Meines Augusts Lustmahl zu.</p>	<p><i>Sopran</i> Nun trifft es ein, was ich schon längst gedacht: Augustus kann mit Recht ein Gott der Erden sein.</p>
<p>Alt, Tenor Wir sind zu deiner Fröhlichkeit Mit gleicher Lust bereit.</p>	<p>Alt, Tenor Wir bleiben billig bei dir stehn, und wollen, gleichwie du, des Königs Ruhm erhöhen</p>

Am offensichtlichsten erscheint die Parodieabhängigkeit wiederum im letzten, von Alt und Tenor gemeinsam gesungenen Textabschnitt. Die Neutextierung erscheint auch ohne jegliche kompositorische Änderung musikalisch plausibel:

Beispiel 15: Takte 21 bis 23 aus BWV 205/12 mit hypothetischer Textunterlegung nach BWV 205 a/12

21

Alt  
Wir blei - ben bil - lig bei dir stehn, und wol - len gleich wie du, \_\_\_

Tenor  
Wir blei - ben bil - lig bei dir stehn, und wol - len gleich wie du, \_\_\_

Beim Vergleich der Texte zu Satz 14 fallen der Ausruf („Ja, ja!“ / „Wohlan!“) und die Erwähnung der „Spitzen“ des Helikon-Gebirges in beiden Fassungen auf, was für die Wahrung des Affektzusammenhangs und der harmonisch-melodischen Struktur analog BWV 134 spricht:

BWV 205 (Äolus-Kantate“)	BWV 205 a („Krönungskantate“)
Sopran Ja, ja! ich lad euch selbst zu dieser Feier ein: Erhebet euch zu meinen Spitzen, Wo schon die Musen freudig sein Und ganz entbrannt vor Eifer sitzen.	<i>Sopran</i> Wohlan! Wir wollen uns mit viel Ergötzen Auf meines Berges Spitzen setzen; Ein jeder Musensohn nimmt euch mit tausend Freuden auf.
Auf! lasset uns, indem wir eilen,  Die Luft mit frohen Wünschen teilen!	Ihr Winde! Fliegelt euren Lauf; Ihr sollt, was jetzt der Sachsen Musen singen, vor unsers Königs Throne bringen.

Der zweite Abschnitt des Rezitativs scheint wegen der zusätzlichen Textzeile eine Erweiterung analog zu Satz 8 erfahren zu haben, denn der Affektzusammenhang ist auffallend ähnlich („eilen“ und „Lauf“ sowie „Luft“ und „Winde“). Gerade die Schlußtakte eignen sich nicht nur wegen des harmonisch passenden Anschlusses an den in D-Dur stehenden Folgesatz, sondern scheinen auch hinsichtlich der aufsteigenden Koloratur musikalisch plausibel:

Beispiel 16: Takte 10 bis 12 aus BWV 205/14 mit hypothetischer Textunterlegung nach BWV 205 a/14

10 Sopran

Kö - - - - - nigs Thro - ne brin - gen.

### III. Kompositorische und dichterische Umarbeitung

Die Rezitative dieser Gruppe zeichnen sich durch umfangreiche musikalische Neugestaltung aus, wohingegen der Text weitestgehend übernommen wurde. Zwei erhaltene Leipziger Kantaten demonstrieren dieses für Bach sonst eher ungewöhnliche Vorgehen: Zunächst ist es die bereits erwähnte Osterkantate „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ BWV 134, deren Wiederaufführung im Jahre 1731 Anlaß für die Neukomposition von drei Rezitativen (BWV 134<sup>II</sup>) bot. Offensichtlich befriedigten Bach die aus der Köthener Serenata (BWV 134a) eilig übernommenen Rezitative von 1724 (BWV 134<sup>I</sup>) nicht

mehr. Auf den ersten Blick stellen die Rezitative der zweiten Leipziger Fassung Neuschöpfungen dar; an mehreren Stellen blieben jedoch Spuren der älteren Fassung erhalten. Ob es sich um zufällige Überschneidungen handelte oder um bewußte Übernahmen, ist schwer zu beurteilen. So behielt Bach in den ersten zwei Takten des Eingangsrezitativs die Tonart und die Melodiestruktur mit der Klimax hin zu „lebend“ bei. Lediglich der erste Harmoniewechsel wurde von Takt 1 Mitte („Herz“) auf den Beginn von Takt 2 („Jesus“) verschoben. Dadurch konnte das zentrale Wort „Jesus“ gegenüber der Leipziger Frühfassung stärker herausgehoben werden:

Beispiel 17: Beginn von Satz 1 zu BWV 134<sup>1</sup> und BWV 134<sup>II</sup>

Tenore  
 Erste Leipziger Fassung  
 Fassung  
 Tenore  
 Zweite Leipziger Fassung  
 Fassung  
 Continuo

Ein Herz, das sei-nen Je-sum le-bend weiß, emp-fin-det

Natürlich hätte Bach diesen Einstieg auch gänzlich anders komponieren können, allerdings erschien ihm die Vorlage an dieser Stelle nicht unbrauchbar gewesen zu sein, insbesondere wenn man eingrenzende Parameter wie Stimmungsfeld, mögliche Eröffnungsmodelle und die Tonart des vorangehenden Satzes berücksichtigt.

Der weitere Verlauf des Rezitativs unterscheidet sich in beiden Fassungen stark voneinander, lediglich die Kadenz in Takt 5 wird als gedankliche Zäsur beibehalten, ferner die Schlußtonart (B-Dur) zur Gewährung eines harmonisch passenden Übergangs zur folgenden Arie. Die im Secco-Stil komponierte Schlußpassage „Wie freuet sich ein gläubiges Gemüte“ (Alt) wird in ein Arioso mit bewegter Continuo-Stimme und Triolenmotivik auf „freuet“ überführt, so daß dieses Rezitativ eine differenziertere und wirkungsvollere *Conclusio* erhält:

Beispiel 18: Satz 1, Takte 5 bis 7 von BWV 134<sup>1</sup> und BWV 134<sup>II</sup>

BWV 134<sup>1</sup>

Wie freuet sich, wie freuet sich ein glau-ben-des Ge-sei-nes Hei-lands Preis.

6  
4  
2

6

7 6 5 4 2

6

BWV 134<sup>II</sup>

Wie freu - et sich, wie freu - et sich ein

Preis.

4 # 6 # 6 6 7

Die Eingangs- und die Schlußtonart (g-Moll und Es-Dur) des folgenden Rezitativs wurden in der zweiten Leipziger Fassung im Hinblick auf die vorgegebenen Tonarten der angrenzenden Arien beibehalten. Bach änderte aber nicht nur die Harmonie- und Melodieführung, sondern auch die Wortbetonungen in der Gesangsstimme hin zu einer „glatteren“, sich stärker an der Textmetrik ausrichtenden Version, die an einigen Stellen gleichzeitig zur rhetorischen Schärfung und tieferen theologischen Textausdeutung beiträgt:

---

Betonungen in der Fassung von 1724

Tenor:

Wohl dir, Gott hat an dich gedacht,  
 O Gott geweihtes Eigentum;  
 Der Heiland lebt und siegt mit Macht  
 Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm  
 Muß hier der Satan furchtsam zittern  
 Und sich die Hölle selbst erschüttern.  
 Es stirbt der Heiland dir zu gut  
 Und fähret vor dich zu der Höllen,  
 Sogar vergießet er sein kostbar Blut,  
 Daß du in seinem Blute siegst,  
 Denn dieses kann die Feinde fällen  
 [...]

Betonungen in der Fassung von 1731  
 (Änderungen hervorgehoben)

Tenor:

Wohl dir, Gott hat an dich gedacht,  
 O Gott geweihtes Eigentum;  
 Der Heiland lebt und siegt mit Macht  
 Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm  
 Muß hier der Satan furchtsam zittern  
 Und sich die Hölle selbst erschüttern.  
 Es stirbt der Heiland dir zu gut  
 Und fähret vor dich zu der Höllen,  
 Sogar vergießet er sein kostbar Blut,  
 Daß du in seinem Blute siegst,  
 Denn dieses kann die Feinde fällen  
 [...]

---

Mit einem ähnlichen Ziel der sprachlichen Glättung und differenzierteren Textausdeutung arbeitete Bach die Betonungen im neu komponierten Satz 5 um:

Betonungen in der Fassung von 1724	Betonungen in der Fassung von 1731 (Änderungen hervorgehoben)
Tenor: Es <u>schließe</u> deine <u>Hand</u> uns ein, Daß wir die <u>Wirkung</u> kräftig <u>schauen</u> , Was uns dein <u>Tod</u> und Sieg <u>erwirbt</u> Und daß man <u>nun</u> nach deinem <u>Auferstehen</u> Nicht <u>stirbt</u> , wenn man gleich <u>zeitlich</u> stirbt, Und <u>wir</u> dadurch zu deiner <u>Herrlichkeit</u> eingehen.	Tenor: Es schließe <u>deine</u> Hand uns <u>ein</u> , Daß wir die <u>Wirkung</u> kräftig <u>schauen</u> , Was uns dein <u>Tod</u> und Sieg <u>erwirbt</u> Und daß man <u>nun</u> nach deinem <u>Auferstehen</u> Nicht <u>stirbt</u> , wenn <u>man</u> gleich zeitlich <u>stirbt</u> , Und wir <u>dadurch</u> zu deiner Herrlichkeit eingehen.

Zudem änderte Bach die Textverteilung zwischen den Sängern in der Passage „Was in uns ist, erhebt dich, großer Gott, und preiset deine Huld und Treu“. In der Spätfassung wird sie nicht mehr analog zur Köthener Serenata vom Tenor, sondern vom Alt gesungen. Das erscheint zutiefst einleuchtend, denn das Pronomen in der folgenden Verszeile „Dein Auferstehen macht sie wieder neu“ bezieht sich auf das „großer Gott“ der vorangegangenen Passage. Der ursprüngliche Besetzungswechsel hatte einen unlogischen Bruch herbeigeführt:

Textaufteilung in der Fassung von 1724	Textaufteilung in der Fassung von 1731 (Änderungen hervorgehoben)
Tenor: Was in uns ist, erhebt dich, großer Gott, Und preiset deine Huld und Treu;	Alt: Was in uns ist, erhebt dich, großer Gott, Und preiset deine Huld und Treu;
Alt: Dein Auferstehen macht sie wieder neu [...]	Dein Auferstehen macht sie wieder neu [...]

Bach vertonte die vom Alt gesungene abschließende Zeile „Drum sei dir Preis und Dank gegeben“ ursprünglich im Secco-Stil. In der Fassung von 1731 verwandelte er diese Passage in ein kurzes Arioso, womit er den Satz beschließende Lobpreis stärker herausgearbeitete.

Ein anderer Fall ist Satz 8 der Kantate „Freue dich, erlöste Schar“ BWV 30, die auf die Kantate „Angenehmes Wiederau“ BWV 30a aus dem Jahre 1737 zurückgeht. Nicht nur der Text dieses Rezitativs wurde zur Hälfte aus der ein Jahr älteren Vorlage übernommen, sondern auch der Harmonieverlauf ist

zwischen beiden Fassungen auffallend ähnlich. Hier liegt gewissermaßen ebenfalls eine kompositorische Parodie vor:<sup>32</sup>

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Tonart BWV 30a/8	fis	fis/cis	fis	A	Fis	Fis/h	D	H	e/(a)H	e	D	G/C	D/G
Tonart BWV 30/9	Cis	Cis	fis	A	A	A/Fis	Fis	Fis	Fis/h	h/D	D	G/C/a	D/G

#### IV. Kompositorische Umarbeitung mit vollständiger Neudichtung

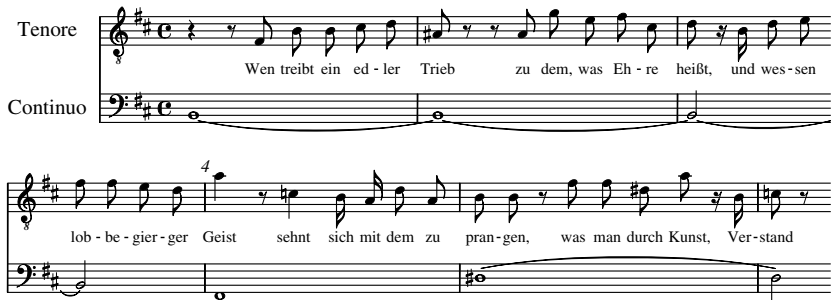
Je mehr in ein Rezitativ eingegriffen wurde, desto schwerer läßt sich die Grenze zwischen Parodie und Neukomposition ziehen. Zudem ist die Anzahl möglicher kompositorischer Lösungen gerade im Rezitativ-Stil begrenzt: Wie bei BWV 173/1 aufgezeigt wurde, können punktuelle Ähnlichkeiten zwischen Vorlage und Parodie auch dem stilistischen Korsett geschuldet sein. Ein Grenzfall zwischen kompositorischer Neuschöpfung und Übernahme mag das erste Rezitativ der bereits angeführten Festmusik zum Namenstag von König August III. von Polen (BWV 207a) sein. Der in der Vorlage BWV 207 zunächst im Secco-Stil komponierte Satz wird in der Festmusik für August III. scheinbar neu vertont, doch ist die Ähnlichkeit zwischen beiden Werkfassungen am Satzbeginn sehr hoch: Die Wellen imitierende *Circulatio*-Motivik der Continuo-Stimme ist lediglich eine Auffüllung der älteren Continuo-Stimme, deren harmonischer Verlauf fünf Takte lang identisch ist. Die Frage ist, inwieweit Bach sich durch die etwa zehn Jahre ältere Vorlage im Sinne einer kompositorischen Parodie inspirieren ließ, denn sie ist verhältnismäßig konventionell gehalten. Plausibler erscheint, daß formale Aspekte wie die Tonart des Eingangschores, ähnliche Textmetrik und der Stimmumfang den gestalterischen Spielraum schlichtweg so einengten, daß hier eine eher zufällige Übereinstimmung vorliegt.<sup>33</sup>

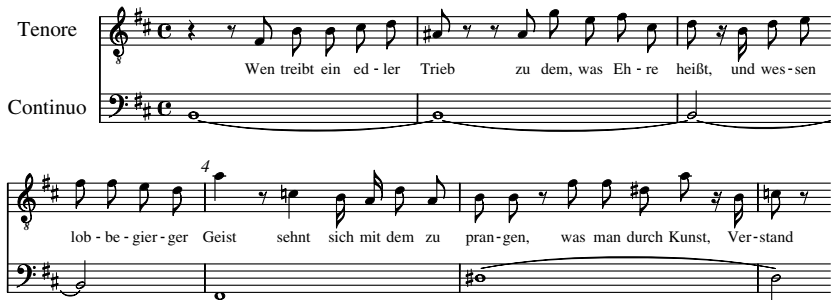
<sup>32</sup> Vgl. NBA I/29 Krit. Bericht (F. Rempp, 1984), S. 57 ff.

<sup>33</sup> Die beiden übrigen Rezitative (Satz 4 und 6) wurden bei der Neufassung für August III. vollständig neu komponiert, was die These einer zufälligen Ähnlichkeit stützt. Daß von Satz 4 zumindest die Disposition als Duett (Sopran/Baß) übernommen

## Beispiel 19: Takte 1 bis 6 aus BWV 207/2 und 207 a/2

## BWV 207

Tenore 

Continuo 

## BWV 207a

## a tempo

Tenore 

Continuo 

Ein weiteres Beispiel für dieses Vorgehen bildet der dritte Satz aus dem VI. Teil des Weihnachts-Oratoriums (BWV 248/56), der auf eine fragmentarisch überlieferte Kantate unbekannter Bestimmung (BWV 248 a/2) zurückgeht.<sup>34</sup> Die Vokalstimme dieses Accompagnato-Rezitativs hat sich im Mitlesesystem der Orgelstimme teilweise erhalten. Die Tilgungen offenbaren, daß sowohl in der Gesangsstimme als auch in der Instrumentalbegleitung ab Takt 9 eine weitgehende Neugestaltung vorgenommen wurde. Weil das auf den Eingangssatz (in D-Dur) folgende Accompagnato-Rezitativ entsprechend in fis-Moll begann, mußte der im Weihnachts-Oratorium dazwischen eingefügte Evangelien-Bericht (BWV 248/55) ebenfalls in D-Dur enden: Bach hätte solche

---

wurde, mag jedoch ein Hinweis auf die zunächst nur als dichterische Parodie geplante Neufassung sein. In Satz 6 ist lediglich die Schlußtonart in beiden Fassungen identisch (G-Dur), offensichtlich um einen harmonisch passenden Übergang zu dem in G-Dur stehenden Folgesatz zu gewährleisten.

<sup>34</sup> Siehe Neumann (wie Fußnote 1).

wiederholenden Schlußtonarten bei zwei aufeinander folgenden Rezitativen ansonsten wohl vermieden. Ein bemerkenswertes Detail ist zudem der im Weihnachts-Oratorium um eine Viertelnote vorverlegte Wechsel von fis-Moll nach A-Dur mit dem kühnen Septimensprung in der Sopran-Stimme, wodurch das analog zur Vorlage auf einen unbetonten Schlag (Zählzeit 4) gesungene Wort „falsche“ zumindest harmonisch-melodisch hervorgehoben werden konnte:

Beispiel 20: Takte 7 bis 9 aus BWV 248 a/2 und BWV 248/56  
(jeweils ohne Streicherbegleitung)

BWV 248/2

Soprano [?]

Continuo 6 6 5

BWV 248/56

Soprano

dein Herz, dein fal-sches Herz ist schon, nebst al-ler sei-ner List, des Höch-sten Sohn, den

Continuo 6/5 6/5 6 5

Auch die übrigen Rezitative der Kantate BWV 248a sind in den VI. Teil des Weihnachts-Oratoriums (BWV 248/61 und 63) offensichtlich übernommen worden:<sup>35</sup> Satz 8 mit der stimmungsvollen Begleitung des Oboen-Paares<sup>36</sup> und Satz 10 mit der auffälligen Quartettbesetzung. Es muß bei dieser en-bloc-Parodie neben der Wiederverwendung des Stimmenmaterials auch darum gegangen sein, die dramaturgische Disposition zu erhalten.

Die weltlichen Fassungen der Adventskantate „Schwingt freudig euch empor“ BWV 36 bilden ebenfalls ein höchst anschauliches Beispiel dafür, wie Bach bei den Umarbeitungen kompositorische Ideen freiwillig oder unfreiwillig übernahm. Es geht um folgende Vorlagen:

<sup>35</sup> Siehe NBA II/6 Krit. Bericht (W. Blankenburg und A. Dürr, 1962), S. 215 und 218.

<sup>36</sup> Die Oboen-Stimmen aus BWV 248a/8 sind verschollen, aber da Continuo- und Gesangsstimme im Weihnachts-Oratorium identisch sind, kann davon ausgegangen werden, daß auch die Oboen-Stimmen schon vorhanden waren.

Werkfassung	Bestimmung und Jahr
„Schwingt freudig euch empor“ BWV 36c	Zum Geburtstag eines Lehrers (April/Mai 1725) <sup>37</sup>
„Steigt freudig in die Luft“ BWV 36 a (verschollen)	Zum Geburtstag von Charlotte Friederike Amalie, Fürstin von Anhalt-Köthen (30. November 1725) <sup>38</sup>
„Die Freude reget sich“ BWV 36 b (unvollständig erhalten)	Wahrscheinlich zum Geburtstag von Johann Florens Rivinus (um 1737/38)

Während sämtliche Rezitativsätze der Erstfassung BWV 36c bei späteren Überarbeitungen neu komponiert wurden, sind die rezitativischen Einschübe im Schlußchor von BWV 30 b und BWV 30 c auffallend ähnlich: Hier scheinen sowohl die besondere Kürze als auch die Vorgaben der angrenzenden Chorabschnitte eine kompositorische Parodie begünstigt zu haben. Bach übernahm sowohl den harmonischen Verlauf als auch die Melodiestructur der Vorlage BWV 36c, wobei aber das Streicher-Accompagnato im ersten Rezitativ-Einschub gestrichen werden mußte. Die harmonischen Streckungen entsprechend dem neuen, längeren Text hätten einen zu großen Eingriff in die Accompagnato-Struktur bedeutet. Hier sei dazu der auffälligste Befund vorgestellt, der analog zu BWV 207 a/2 auch dem engen kompositorischen Korsett geschuldet sein könnte (siehe Beispiel 21).

Wenn sich bei der Neufassung der Rezitativ-Einschübe musikalische Anleihen aus der Vorlage BWV 36c anboten, so müßte das auch für die verschollene Köthener Fassung BWV 36a gelten. Immerhin sind deren Einschübe in ihrer Textstruktur auffallend ähnlich und es lagen nur wenige Monate zwischen beiden Aufführungen.

<sup>37</sup> Wiederaufführung vielleicht am 9. April 1731 zum 40. Geburtstag des Thomasschullehrers Johann Matthias Gesner. Der ursprüngliche Widmungsempfänger dieser Kantate ist bislang nicht ermittelbar, siehe H.-J. Schulze, *Rätelhafte Auftragswerke Johann Sebastian Bachs. Anmerkungen zu einigen Kantatentexten*, BJ 2010, S. 69–93, hier S. 74–79.

<sup>38</sup> Die 1727 in Picanders *Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten* veröffentlichte Dichtung zu dieser verschollenen Kantate nennt zwar 1726 als Aufführungsjahr, jedoch wird als Anlaß das erste Geburtstagsfest der Fürstin als Gemahlin Leopolds vermerkt. Tatsächlich aber hatten sich Leopold und Friederike bereits am 27. Juni 1725 vermählt und Friederikes erster Geburtstag als „Durchlauchtigste Fürstin zu Anhalt-Cöthen“ wäre ein Jahr zuvor, am 30. November 1725, gewesen. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Druckfehler.

Beispiel 21: Takt 32–35 aus BWV 36c/8 (ohne Streicherbegleitung) und  
Takt 32–34 aus BWV 36b/8

BWV 36c

Tenore <sup>32</sup>  
  
 Continuo

BWV 36b

Tenore <sup>32</sup>  
  
 Continuo

BWV 36c

<sup>35</sup>

BWV 36b

<sup>35</sup>

Ein anderer Fall von möglicherweise parodierten Rezitativ-Einschüben ist der zweite Satz der Kantate zur 200. Wiederkehr der Augsburger Konfession (BWV 190 a), von der nur der Text erhalten ist. Zwar singt der Chor analog zur Vorlage „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 190 die beiden Eingangszweilen aus dem Lutherlied „Herr Gott, dich loben wir“ (was für eine Parodiebeziehung dieser Chorabschnitte spricht), allerdings unterscheiden sich die Texte zwischen beiden Fassungen hinsichtlich Länge und Inhalt so stark, daß von einer umfangreicheren musikalischen Neugestaltung auszugehen ist:

Text Rezitativ-Einschübe BWV 190/2  
(1724)

Gott, daß du unser Hort  
Und unser Heiland bist.

Text Rezitativ-Einschübe BWV 190 a/2  
(1730)

Daß du mit diesem neuen Jahr  
Uns neues Glück und neuen Segen  
schenkest  
Und noch in Gnaden an uns denkst.

Text Rezitativ-Einschübe BWV 190/2 (1724)	Text Rezitativ-Einschübe BWV 190 a/2 (1730)
Mit Jauchzen gehen wir fort Und suchen, Herr, dein Angesicht, Denn deine Gnade reicht, So weit der Himmel ist, Und deine Wahrheit reicht, So weit die Wolken gehen.	Daß deine Gütigkeit In der vergangenen Zeit Das ganze Land und unsre werthe Stadt Vor Teurung, Pestilenz und Krieg behütet hat.
Daß noch dein helles Licht In unserm Lande scheint. O! Gott, wie groß ist deine Güte, Die es so treu mit Kindern meint! Vergiß das liebende Gemüte Mein Zion, ja! Vergiß es nicht.	Denn deine Vatertru Hat noch kein Ende, Sie wird bei uns noch alle Morgen neu. Drum falten wir, Barmherzger Gott, dafür In Demut unsre Hände Und sagen lebenslang Mit Mund und Herzen, Lob und Dank.

Zudem existieren weitere Fälle möglicher Rezitativ-Parodien mit umfangreichen kompositorischen Umgestaltungen, die angesichts des fehlenden Quellenmaterials aber einen äußerst hypothetischen Charakter haben müssen und deshalb hier nicht behandelt werden sollen.<sup>39</sup>

\*\*\*

Wie in den vorangegangenen Abschnitten dargelegt, existiert ein breites Spektrum von Rezitativ-Parodien in Bachs Kantatenschaffen. Auch im Vergleich zu seinen Zeitgenossen stellen sie ein eher ungewöhnliches Phänomen dar. Eine klare Abgrenzung zwischen kompositorischer Parodie und Neukomposition fällt mitunter schwer, da der formalisierte Rezitativ-Stil, Bachs Personalstil und sonstige Anforderungen der Parodievorlage den Lösungsraum mitunter so weit einschränkten, das ähnliche kompositorische Ergebnisse erzielt wurden. Zusammenfassend lassen sich – trotz der lückenhaften Überlieferungssituation – zumindest einige Bedingungen für Bachs Leipziger Zeit feststellen, die in ihrem jeweiligen Zusammenwirken Rezitativ-Parodien begünstigten:

1. Rezitative werden sehr häufig im Rahmen einer en-bloc-Parodie übernommen: entweder als vollständige Kantate oder als zusammenhängender Abschnitt mehrerer Einzelsätze. Dieses Vorgehen ist vor allem bei einer ähnlichen

<sup>39</sup> Vgl. D. Gojowy, *Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion*, BJ 1965, S. 86–135.

beziehungsweise vergleichbaren Bestimmung der Musik zu beobachten. Bei einigen der eher sparsamen Textrevisionen kann Bach selbst als Dichter angenommen werden.

2. Die Parodie eines einzelnen Rezitativs wird begünstigt durch hohe kompositorische Komplexität (umfangreiche Vokalbesetzung beziehungsweise Instrumentalbegleitung) und durch die dramaturgisch enge Verzahnung zu angrenzenden, gleichfalls parodieabhängigen Sätzen beziehungsweise Satzabschnitten. Bei Rezitativen im Secco-Stil begünstigten eingeschobene Ariosi oder Duett- und Terzett-Besetzung eine musikalische Parodie.

3. Die in unterschiedlichem Ausprägungsgrad überlieferte Rezitativ-Parodie ist Ausdruck einer arbeitsökonomisch intendierten Vorgehensweise Bachs. Bei verdichtetem Aufführungskalender oder kurzfristig anberaumten Anlässen trug sie dazu bei, das Herstellen von neuem Aufführungsmaterial auf ein Minimum zu reduzieren.