

Madrigal-Verse und eine textkonforme, dem Sprachakzent adäquate Deklamation sind zwei der Merkmale, die v. Fischer zu dem Resümee führten, daß die im frühen und mittleren Trecento zu beobachtende spontane Musizierform einer „durchdachten und auf den Text ausgerichteten Komposition“<sup>44</sup> gewichen sei. Die hier besprochenen Ballate von Zachara zeigen, daß auch inhaltliche Aspekte der Gedichte im Kompositionsvorgang des späten Trecento und frühen Quattrocento keineswegs unberücksichtigt bleiben. In den verschiedenartigen Ansätzen zu affektbetonten Hervorhebungen sinntragender Worte lassen sich frühe Ausprägungen einer musikalischen Rhetorik erkennen, deren Systematisierung dann von Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts versucht werden sollte<sup>45</sup>.

## Zur Bildlichkeit von Picanders Text zu Bachs weltlichen Kantaten BWV 205 und 205 a

von Henry F. Fullenwider, Lawrence/Kansas

Wie oft ist nicht der Dirigentenstab über die meisten Texte Picanders zu Bachs Werken gebrochen worden? Wie hoch erhaben steht nicht Bachs Musik schon grundsätzlich über diesen Texten, so meint die Kritik, geschweige denn über den sonstigen Gelegenheitsschmeicheleien des Leipziger Oberpostkommissarius und nachmaligen Stadt-Trank-Steuerernehmers, dessen richtiger Name Christian Friedrich Henrici lautet?

Wenn es mit diesem Dichter tatsächlich so arg bestellt wäre und auf eine sachliche Diskussion seiner Dichtung überhaupt keine Hoffnung bestünde, wäre die folgende eingeschränkte Würdigung einer seiner interessanteren Werke gewiß kaum vertretbar, eines Werkes zumal, bei dem dies der bisherigen Forschung nach sogar am allerwenigsten zu rechtfertigen wäre: der weltlichen Kantate *Der zufriedengestellte Aeolus* (BWV 205). Denn hier, so hat man resignierend festgestellt, habe man „den Text so zu nehmen, wie er ist, und die schlechten Worte des Gelegenheitsdichters dabei mit in den Kauf zu erhalten“<sup>1</sup>. Man hat gegen Anfang des 20. Jahrhunderts darüber hinaus „über das Unerfreuliche des Textes dadurch hinwegzutäuschen gesucht, daß sie das ganze Werk als *humoristisch gedacht* hinstellten“<sup>2</sup>. Man berief sich sogar auf Bachs eigenes Parodieverfahren und scheute sich nicht, im *Bach-Jahrbuch* sogar eine Umdichtung veröffentlichen zu lassen, um das Werk einem größeren Kreis

<sup>44</sup> K. v. Fischer, *Zum Wort-Ton-Problem*, S. 57.

<sup>45</sup> Zu der Frage, inwieweit die Musik-Traktate des 17. Jahrhunderts, die Begriffe der Rhetorik verwenden (wie etwa Joachim Burmeisters *Musica poetica* von 1606) für die Kompositionsgeschichte relevant waren vgl. Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: *Schütz-Jb.* 1985/86, S. 5ff.

<sup>1</sup> Carl Hermann Bitter, *Johann Sebastian Bach*, 2. Aufl., 4 Bde., Berlin 1881, Bd. 3, S. 103.

<sup>2</sup> Berichtet in Woldemar Voigt, *Eine Umdichtung des „Zufriedengestellten Aeolus“*, in: *Bf* 12 (1915), S. 147.

überhaupt erst genießbar zu machen<sup>3</sup>. Dem Musikhistoriker mag es zustehen, den Text zugunsten der Musik, wenn nicht zu verschmähen, so doch mindestens herabzusetzen. Dem Philologen und Literaturhistoriker fällt es jedoch nicht so leicht, Picanders Kantatentexte schlankweg als lächerlich, abgeschmackt und reichlich belanglos abzutun. Da Picanders Text und der Anlaß seiner Entstehung ein immerhin bedeutendes Kunstwerk geprägt haben, ist freilich die Tendenz der neueren Forschung durchaus zu begrüßen, der Textvorlage Picanders etwas toleranter gegenüberzustehen, sofern deren Analyse zum Verständnis eines vielschichtigen Werkes führen kann<sup>4</sup>. Wenigstens scheint die neueste Bachforschung grundsätzlich bereit zu sein, Picanders Text insofern ernst zu nehmen. Ohne Henrici in den Kanon der deutschen Klassiker erheben zu wollen, dürfen wir nicht über die Tatsache hinwegsehen, daß Bach wiederholt Henricis Textvorlagen beinahe unverändert übernommen hat. Finden wir seine Fehler und Schwächen aus heutiger Sicht auch noch so gravierend, so dürfen wir dennoch mit Recht nach den Gründen seiner damaligen Beliebtheit fragen.

Im folgenden soll deshalb die Bildlichkeit zweier weltlicher Kantatentexte einer kurzen, jedoch weitgespannten Untersuchung unterzogen werden: *Der zufriedengestellte Aeolus* aus dem Jahre 1725 und *Blast Lärmen, ihr Feinde*, von 1734. Da diese Texte jeweils eine äußerst komplexe semantische Struktur aufweisen, die es aus der damaligen Zeit heraus zu erhellen gilt, lege ich das Hauptgewicht auf die Frage, wie ein gut informierter Zuhörer das wechselseitige Verhältnis zwischen Bild und Bedeutung im Text begreifen und so seinen Genuß der ohnedies herrlichen Musik erhöhen kann.

Schon früh beklagte Carl Hermann Bitter den Mangel an Detailkenntnissen über den entstehungsgeschichtlichen Hintergrund zum Drama per Musica *Der zufriedengestellte Aeolus*. Bitter hätte sich gern mit der interessanten Frage nach den „besonderen Beziehungen“ beschäftigt, in welchen „der gefeierte Professor A. Müller zu Aeolus und seinen Winden gestanden habe“<sup>5</sup>. Es ist tatsächlich schade, daß wir keine Studien über diesen gänzlich in Vergessenheit geratenen Gelehrten besitzen: lediglich über das absolute Minimum an biographischer Auskunft informieren schon Philipp Spitta<sup>6</sup> und neuerdings auch Werner Neumann in den *Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe*<sup>7</sup>. August Friedrich Müller wurde am 15. Dezember 1684 zu Obergräfenheim in Sachsen geboren. Er studierte in Leipzig unter dem Thomasius-Schüler Andreas Rüdiger, unter dessen Aufsicht er am 25. August 1708 eine Dissertation erfolgreich verteidigte. Danach fing er an, „selbst eine Philosophische Schule aufzurichten, welche wegen seines ungemein deutlichen Vortrags im kurtzen eine der stärksten in Leipzig war, so daß öfters 200 und mehr Zuhörer auf einmahl seine Philosophischen Stunden besucht haben“<sup>8</sup>. Am 8. August 1714 wurde er Doktor der Rechte in Erfurt. Obwohl er

<sup>3</sup> Ebda., S. 151.

<sup>4</sup> Vgl. W. Gillies Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, London 1978, S. 527ff., sowie Luigi Ferdinando Tagliavini, Art. *Henrici*, in: *MGG* 6, Kassel u. a. 1957, Sp. 157ff.

<sup>5</sup> Bitter, S. 102.

<sup>6</sup> Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 455.

<sup>7</sup> Werner Neumann, *NBA. Kritischer Bericht*, Serie I, Bd. 38 (= *Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern*), Kassel 1960, S. 37.

<sup>8</sup> Christoph Weidlich, *Geschichte der jetztlebenden Rechts-Gelehrten in Teutschland*, Bd. 1, Merseburg 1748, S. 123.

„als ein Erfurtischer *Promotus* dieserhalb Verdruß“ hatte, begann er in Leipzig auch in diesem Fach mit „nicht geringem Beyfall“ Vorlesungen zu halten. Im Jahre 1731, da man ihn zu einem öffentlichen Lehramt nach Halle berufen hatte, wurde er mit einer ansehnlichen jährlichen Pension ausgestattet und zum außerordentlichen Professor der Philosophie ernannt. Im Jahre 1732 wurde ihm die Professur des Aristotelischen Organons erteilt. 1735 bekam er die vakante Stelle in dem kleinen Fürsten-Kollegium „vor vielen andern, die sich darum bewarben“<sup>9</sup>. In allen späteren Quellen ist zu lesen, daß Müllers Lehrtätigkeit „unter starkem Zulauf der Studierenden“ geschah, und daß er „täglich mehrere Stunden und selbst im hohen Alter wenigstens drey“ hielt<sup>10</sup>. Es kann daher kein Zweifel sein, daß August Friedrich Müller ein außerordentlich geschätzter Lehrer und darüber hinaus auch bei den Kollegen sehr beliebt war. Im Jahre 1736 wurde er zugleich Prokanzler und Dekan bei der Philosophischen Fakultät, welche Ämter er auch 1740, 1744 und 1746 „mit aller Geschicklichkeit verwaltete“<sup>11</sup>. Im Jahre 1761 ist Müller in Leipzig gestorben.

Drei Aspekte dieser erfolgreichen akademischen Karriere sind in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Die erste wurde schon andeutungsweise erwähnt: Die wenigen biographischen Hinweise wissen einhellig über seine außerordentliche Popularität bei Studenten wie auch bei seinen Kollegen zu berichten. Schon allein von daher ist zu vermuten, daß es sehr wahrscheinlich seine Leipziger Studenten waren, die die festliche Begehung seines Namenstages am 3. August 1725 mit der Aufführung eines eigens zu diesem Anlaß komponierten Drama per musica krönten und möglicherweise selbst finanzierten.

Dazu kommt als zweites die besondere Gunst, in der Müller bei König August II. sowie auch bei seinem Sohn Friedrich August, dem nachmaligen August III., stand. Nach den uns überlieferten Berichten über seine akademische Karriere zu urteilen, mögen es die große Popularität seiner Vorlesungen wie auch seine Fähigkeit, im Kollegiat für Frieden zu sorgen, gewesen sein, welche ihm die besondere Gunst seiner Fürsten einbrachten. August der Starke setzte sich persönlich für Müller ein, als dieser, obwohl er in Erfurt zum Doktor promoviert worden war, in Leipzig über die Rechte vorzutragen begann. Seine Leipziger Kollegen, welche sich durch diesen Schritt benachteiligt sahen, versuchten durch ein bei August II. eingereichtes Gesuch Müllers wachsender Popularität Einhalt zu tun, doch wurden diese „seine Widersprecher [...] durch ein Königliches Rescript mit ihrem unbilligen Gesuch abgewiesen“<sup>12</sup>. Sowohl die Stelle als außerordentlicher Professor der Philosophie als auch die Professur des Aristotelischen Organons erhielt er im Jahre 1731 bzw. 1732 durch diese Gunst. Und 1735 verdankte er es dem neuen Regenten, König August III., daß er bei der Besetzung der vakanten Stelle im Fürsten-Collegium vorgezogen wurde.

<sup>9</sup> Weidlich, S. 125.

<sup>10</sup> Johann Georg Meusel, *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller*, Bd. 9, Leipzig 1809, S. 377f.; vgl. auch Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universallexicon*, Bd. 22, Leipzig und Halle 1739, Sp. 198.

<sup>11</sup> Weidlich, S. 125.

<sup>12</sup> Ebda., S. 123.

Für das nähere Verständnis der Aeoluskantate scheint jedoch der Inhalt der Veröffentlichungen und Vorlesungen des Gefeierten besonders interessant zu sein. Müller hatte die Philosophie und die Rechte zu lesen, und dies tat er in der Nachfolge von Christian Thomasius und dessen Schüler Andreas Rüdiger. Wie diese schöpfte Müller hauptsächlich aus dem *Oráculo manual* des spanischen Jesuiten Baltasar Gracián. Müllers bedeutendste Veröffentlichung war zweifellos seine dreibändige, ausführlich kommentierte Übersetzung dieses Werkes, die er zwischen 1715 und 1719 unter dem Titel *Baltasar Gracians Oracul, das man mit sich führen und stets bey der Hand haben kan, das ist, Kunst-Regeln der Klugheit* [...] herausgab. Die Anmerkungen, mit denen Müller seine Übersetzung versah, stellten nichts weniger dar als eine genaue Bemühung um die deutsche Einbürgerung und Erläuterung einer weitgehend französischen Begrifflichkeit im Bereich dessen, was man damals „Privatklugheit“ oder „Klugheitslehre“ nannte. Wohl aus diesem Grunde beriefen sich Johann Georg Zedler und daraufhin Johann Heinrich Zedler in ihren einflußreichen Lexiken auf Müllers Übersetzung, um durch mehr als jeweils zweihundert Zitate und Hinweise den damals erst im Entstehen begriffenen Wortschatz im Bereich der Sittenlehre zu fixieren. Wenn Müller überhaupt einen Platz in der deutschen Geistesgeschichte für sich in Anspruch nehmen darf, so deshalb, weil man sich in der kritischen Phase zwischen 1720 und 1735 letzten Endes auf seine Schriften (neben den Schriften Christian Wolffs) berief, um Klarheit in der Terminologie dieser ethischen Klugheitslehre zu schaffen.

Als Professor in der Tradition des Thomasius arbeitete Müller also weiter an jenem von ihm aus dem Pufendorfschen Naturrecht und der Ethik des Baltasar Gracián hergeleiteten Systems, demgemäß der Deutsche, wie Thomasius schon 1687 meinte, „denen Franzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen soll“. Ein Kernstück dieser ‚Privatpolitik‘ war die Affektenlehre, welche Müller nun allerdings nicht mehr im Sinne jenes neostoischen Pessimismus auffaßte, wie wir ihn bei Gracián vorfinden. Müller vertritt weiterhin Thomasius‘ Affektenlehre, die er allerdings den sich schnell entfaltenden aufklärerischen Bedürfnissen angepaßt hat. So betont Müller nachdrücklich im Zusammenhang der 52. Graciánischen Maxime, *Nunca descomponerse*, wie wichtig es sei, „soviel macht über sich selbst, so viel großmüthigkeit zu zeigen, daß weder in dem grösten glück, noch in dem grösten unglück ihm iemand einige gemüthsverwirrung möge beymessen können, sondern vielmehr iederman einen über alle fälle erhabenen muth an ihm bewundern müsse“<sup>13</sup>. Diese Grundregel erscheint immer wieder in verschiedenen Formulierungen in Müllers Kommentar. Seine grundsätzliche Bedeutung unterstreicht Müller schon am Anfang des umfangreichen Werkes, im Kommentar zur 8. Maxime *Hombre impassionabile*:

„Diß ist eine eigenschaft eines im höchsten grad hohen geistes, als welcher, vermöge seiner hoheit, von der dienstbarkeit fremder gemüths-imprefionen, denen sich gemeine gemüther unterwerffen lassen, befreyet ist. Es ist keine höhere herrschaft, als die herrschaft über sich selbst, und über seine affecten“<sup>14</sup>.

Dieser Lehre hat Müller offenbar auch gelebt.

<sup>13</sup> *Baltasar Gracians Oracul, das man mit sich führen und stets bey der Hand haben kan, das ist, Kunst-Regeln der Klugheit* [...], hrsg. und übers. von August Friedrich Müller, Bd. 1, Leipzig 1715, S. 387.

<sup>14</sup> Ebda., S. 51f.

Im Jahre 1725 hatte Müllers akademische Laufbahn einen gewissen Höhepunkt erreicht, und es ist zu erwarten, daß es Henrici bei der Ausarbeitung seines Gedichtes darauf ankam, darin auf wesentliche Aspekte von Müllers praktischer Philosophie, seiner ‚Privatpolitik‘, galant und scherzhaft anzuspielden. Dies tat er in der Form einer mythologisch eingekleideten Allegorie, die bekanntlich auf eine Episode im ersten Buch der *Aeneis* von Virgil zurückgeht. Ein Blick in die poetologischen Äußerungen der Frühaufklärung läßt diejenigen Züge erkennen, die man heute wie damals pauschal mit dem Beiwort „galant“ verbindet. Nebst einer großen Vorliebe für die raffiniert pointierte Wendung und für Wortspiele unterhielt man sich gern mit geistreichen Allusionen. Aus der Vielzahl der Poetiken dieser Zeit gewinnt man unvermeidlich den Eindruck, daß die Erfindung witziger Allusionen das Hauptstück der galanten Poesie ausmacht. In seinen Bemerkungen zum *Zufriedengestellten Aeolus* hätte Bitter sehr gern einen Blick auf die im Musikdrama zweifellos vorhandenen Anspielungen auf die Person Müllers geworfen, nur mußte er sich aus Mangel an überlieferten Anhaltspunkten jeder näheren Spekulation über die Verbindungen zwischen Müller und diesem Drama per musica enthalten. Immerhin hat Bitter diese Frage gestellt, und ich möchte von der Mythologie her eine Antwort darauf zu geben versuchen, da Picander mythologische Anspielungen durchaus geschickt mit wesentlichen Aspekten der Müllerschen privatpolitischen Lehre verflochten hat.

Knapp mehr als ein Jahr vor der Uraufführung des *Zufriedengestellten Aeolus*, am 3. August 1725, ließ ein Leipziger Kollege von Müller, Benjamin Hederich, zur Leipziger Ostermesse 1724 sein *Gründliches Lexicon Mythologicum* veröffentlichen. In seinem Vorbericht meint Hederich, „ein Polithomme“ könne der Mythologie

„so fern nicht entrathen, als er hin und wieder [...] Dinge antrifft, so aus der Mythologie genommen, und es ihm theils in sich selbst verdrüßen muß, wenn er selbige nicht anders, als wie die Kuh ein neues Thor, ansehen [...] und sich gar leicht auch mit seiner Ignoranz vor anderen prostituiren kan“<sup>15</sup>.

Es überrascht uns nicht, wenn wir den Artikel über Aeolus aufschlagen, daß Hederich ausführlich über die antiken *loci communi* referiert. Wie schon erwähnt, wird Picander die Stelle aus Virgils *Aeneis*, V. 52ff., im Auge gehabt haben. Danach ist Aeolus

„der Gott der Winde, als die er in einer grossen Höle in Thracien eingesperret hatte, und von der denn und wenn einen oder auch mehrere heraus ließ, nachdem er es für nöthig befand“<sup>16</sup>.

Die Winde selbst werden nach langer Tradition mit den vier Temperamenten identifiziert, die naturgemäß ungezogen umherrauschen und schwer zu bändigen sind. Daher ist Hederichs Diskussion der „anderweitigen Deutung“ des Aeolus in diesem Zusammenhang besonders aufschlußreich:

<sup>15</sup> Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon Mythologicum*, Leipzig 1724.

<sup>16</sup> Ebda., Sp. 95.

„Einige verstehen unter ihm einen weisen Mann, der seine Affecten, insonderheit aber seinen Zorn, wohl zu moderiren, und mithin denselben bald merken zu lassen, bald wieder zu verheelen, fürnehmlich aber einzuhalten wisse, daß er nicht zu stark werde, und endlich ihn selbst bemeistere [...]“<sup>17</sup>.

Der Aeolus verkörpert in dieser Darstellung vielleicht das allerwichtigste Ideal der frühaufklärerischen Sittenlehre, wenn es heißt, daß sich der Polithomme in seinen Affekten entweder zu mäßigen oder zu verstellen hat. Es versteht sich von selbst, daß Müller dieses Thema wie kein zweites in der Ethik erörtert, sowohl in seinem Gracián-Kommentar als auch in seinem zweiten Hauptwerk, der *Einleitung in die philosophischen Wissenschaften* (1728).

Als erster versucht Zephyrus, einer von den vier Hauptwinden, Aeolus zu besänftigen. Doch als einer im Chor der Winde wollte auch er die Gruft zertrümmern, und es kommt nicht als Überraschung, wenn seine insofern uncharakteristische Bitte keine Wirkung hat. Um so mehr hat Pomona, „welche ihr Vergnügen am Garten-Bau“ und an der „Erziehung guter und fruchtbarer Bäume hatte“<sup>18</sup>, allen Grund, Aeolus um Mäßigung seines Zorns zu bitten. Als Aeolus den „roten Wangen“, womit Pomonas „Früchte prangen“, jedoch keinerlei Beachtung schenkt, versucht Pallas/Minerva mit ihren Reizen den Gott der Winde zu überwinden. Minervas Jungfernschaft, wie Hedderich anmerkt,

„soll die Reinigkeit der Tugend bemerken, ihre Waffen, daß die Klugheit sich für keiner Gefahr scheue. Sie führet der Medusae Kopf mit ausgereckter Zunge auf der Brust, weil die Beredtsamkeit andere zu verändern gar fähig ist. Sie hat ihren Sitz in den Schlößern, weil die Klugheit schwerlich bezwungen werden kan. Sie that das meiste bey Ueberwindung der Riesen, weil sie die ersten ungeschlachteten Menschen vermöge der Beredsamkeit zahm gemacht“<sup>19</sup>.

In dieser Form tritt Pallas als Schutzgöttin des Gefeierten auf. Durch ihre Klugheit verkörpert sie den Kern seiner Sittenlehre. Vermöge ihrer Beredtsamkeit darf schließlich das geplante Fest ungestört am dritten Tage des Monats stattfinden, an dem Tage jedes Monats also, der auch ihr gewidmet war, „weil sie an demselben solte gebohren worden seyn“<sup>20</sup>.

Wir können die Aktualität des Themas von einer ganz anderen Richtung her erhellen. In einer 1742 entstandenen Vorrede zu Virgils *Aeneis* in der Übersetzung von Johann Christoph Schwarz liefert Johann Christoph Gottsched eine kurze Charakteristik der bisher erschienenen deutschen Übersetzungen der *Aeneis*. Dabei kommt das rege Interesse zum Vorschein, das man in Deutschland gerade im Jahre 1725 für dieses Hauptwerk der Weltliteratur aufbrachte. Neben einer Nachricht aus diesem Jahre, daß der Hallesche Assessor Reichhelm „die ganze Aeneis ins Deutsche“ gebracht hätte<sup>21</sup>, erinnert Gottsched an Theodor Ludwig Laus 1725 ans Licht getretene *Uebersetzung*

<sup>17</sup> Ebda., Sp. 97.

<sup>18</sup> Ebda., Sp. 1652.

<sup>19</sup> Ebda., Sp. 1316.

<sup>20</sup> Ebda., Sp. 1314.

<sup>21</sup> Johann Christoph Gottsched, *Vorrede zu Virgils Aeneis in der Übersetzung von Johann Christoph Schwarz 1742*, in: J. Chr. Gottsched, *Ausgewählte Werke*, Bd. 10/1, hrsg. von Philipp Marshall Mitchell, New York 1980, S. 222.



in deutscher Helden Poesie des Virgilianischen Lobes- und Lebenslauffs des großen Kriegshelden Aeneas [...] <sup>22</sup>. Darüber hinaus referiert Gottsched über die Zusammenhänge zwischen der *Aeneis* und den Verhältnissen im römischen Reich in der Zeit Virgils. Das war bekanntlich in der Zeit des Kaisers Augustus, der „im Anfang seiner Regierung viele Grausamkeiten ausgeübet [hatte], um alle Misvergnügte aus dem Wege zu räumen, und sein neues Reich dadurch zu befestigen“ <sup>23</sup>. Deshalb habe sich Virgil in seinem Epos vorgenommen, wie Gottsched weiter ausführt, den Kaiser Augustus zu belehren,

„wie er seine neugestiftete Monarchie, nach dem Beyspiele des Aeneas, durch Gnade und Nachsicht gründen sollte: also hat er auch seine Römer allmählich bereden wollen, ihre vormalige so unruhige republikanische Freyheit zu vergessen, und sich einem Regenten willig zu unterwerfen, dessen Recht zur Herrschaft, sich theils auf seine Tapferkeit, theils auf den augenscheinlichen Schutz und Willen der Götter gründete [...]. Daß nun der Dichter diese seine Absicht durch sein Gedicht glücklich befördert habe, hat der Erfolg sattsam erwiesen. Die letzten und meisten Jahre seiner Regierung durch, hat Rom an seinem Kaiser einen gnädigen Regenten, und Augustus treue und gehorsame Unterthanen gehabt“ <sup>24</sup>.

So entpuppt sich die Kantate *Der zufriedengestellte Aeolus* als die allegorische Darstellung eines der wichtigsten Grundsätze der zeitgenössischen Affektenlehre. Dabei sollte dem aufmerksamen Zuhörer der Genuß eines nicht ganz vordergründigen Namensspiels nicht vorenthalten werden.

Diese Darstellung ist nicht nur reich gespickt mit Anspielungen auf Müllers persönliches Engagement für die Sitten- und Klugheitslehre. Picander ist es auch gelungen, durch die Hinweise auf die bekannte Schilderung der Winde aus Virgils *Aeneis* den Kreis der Allusionen noch weiter auszuspannen. In diesem Zusammenhang hatten zwar einige gemeint, daß die von Aeolus gesungene Aria *Wie will ich lustig lachen* ihre beabsichtigte Wirkung verfehlt habe. „Sein Gebären“, so Spitta, „eignet sich freilich mehr für eine blutige Tragödie, als für ein heiteres Gartenfest, und wenn nun der einzige Name Müller ihn veranlaßt, die unbändigen Winde in ihrer Höhle zu beschwichtigen, so schlägt die Wirkung unbeabsichtigt ins Komische um“ <sup>25</sup>. Zu diesem Urteil ist einiges zu sagen. Wenn man die ganze Kantate lediglich als gehaltloses, „heiteres Gartenfest“ auffaßt, so mag es selbstverständlich zunächst den Anschein haben, daß der Auftritt des Aeolus und seiner Winde nur im Zusammenhang mit der Möglichkeit zu denken ist, daß die mögliche Uraufführung im Freien von stürmischem Wetter hätte bedroht werden können. Von welchen Stürmen die Leipziger Universitätsszene damals tatsächlich bedroht wurde, läßt sich vorerst nicht mit Sicherheit sagen. Zwar hatte Müller stets mit dem Neid seiner Kollegen zu tun. Der nachmalige Herrnhuter Bischof Gottfried Polycarp führte gegen Andreas Rüdiger und August Friedrich einen langen Federkrieg, in dem es allerdings auch um Grundsätzliches ging, insofern als Gottfried Polycarp die Brauchbarkeit des Gracián in der Klugheitslehre ablehnte und

<sup>22</sup> Ebda., S. 223.

<sup>23</sup> Ebda., S. 201.

<sup>24</sup> Ebda., S. 203.

<sup>25</sup> Spitta, S. 456f.

gegen die Bekämpfung der Sünde durch die Vernunft Bedenken zum Ausdruck brachte. Aber man braucht solche Einzelheiten nicht zu bemühen, denn die ganze allegorische Handlung läuft letztlich darauf hinaus, daß es stets der Erinnerung an die Klugheitslehre, die Pallas und August Friedrich Müller verkörpern, bedarf, um die drohenden Stürme der Affekte zu zügeln. Im übrigen wäre anzumerken, daß die wiederholte und recht auffällig melismatische Behandlung des Wortes „lustig“ durch Bach in der Aria des Aeolus dazu führte, daß man den Windgott als schadenfreudigen Tölpel aufgefaßt hat. Zu nuancieren ist diese Deutung durch den Hinweis, daß das Wort „lustig“ durchaus etwa im Sinne von „unbändig energisch“ (vgl. engl. *lustily*) zu nehmen ist<sup>26</sup>.

Manch bedeutsamer Wink des Poeten in diesem Werk sagt uns heute freilich nichts mehr. Und die Gestalten der Pomona und des Zephyrus bedeuten uns heute zweifellos weniger als den damaligen Leipziger Studenten und Kollegen. Die weltliche Kantate *Der zufriedengestellte Aeolus* stellt jedenfalls einen ernsten Scherz dar, dessen höherer Sinnzusammenhang dem einsichtigen Zuhörer auch dann gegenwärtig bleiben mag, wenn ein unwissendes Publikum bei den letzten Partien des herrlichen Werkes sein Gelächter nicht ganz zu unterdrücken vermag.

1734 brachte Bach anläßlich der Krönung des Kurfürsten Friedrich August II. als König August III. in Krakau diese Musik abermals zur Aufführung, und zwar in der weltlichen Kantate *Blast Lärmen, ihr Feinde* (BWV 205a). Doch hat die Bach-Forschung keine Gelegenheit versäumt, die Nachlässigkeit, ja die Lächerlichkeit des wahrscheinlich von Picander umgedichteten Textes hinsichtlich sowohl des Anlasses als auch der Musik hervorzuheben. Das Urteil von Arnold Schering mag hier für viele andere stehen:

„Gewagt war es z. B., die dem Professor August Müller gewidmete Äoluskantate später für die Krönungsfeier Augusts III. mit dem Textanfang „Blast Lärmen, ihr Feinde“ wieder zu verwenden. Fand diese Aufführung auch im Rahmen des *Collegium musicum* (wahrscheinlich sogar im Freien) statt, so mochte es doch bedenklich erscheinen, die berühmte Baßarie:

Wie will ich lustig lachen,  
Wenn alles durcheinander geht.

auf die Worte vortragen zu lassen:

Nun blühet das Vergnügen,  
Nachdem August den Thron besteigt.

Ein Schalk konnte Bachs tolle Malereien des Durcheinander leicht auf das Wackeln des königlichen Throns beziehen“<sup>27</sup>.

Picanders Text war und bleibt indessen leichte Beute, der sich geradezu anbietet für solche Scherze. Und selbstverständlich ist es Schering auch nicht entgangen, daß das Vergnügen, nachdem Friedrich August II. den Thron bestiegen hatte, spätestens im Verlauf des Siebenjährigen Krieges nachließ, als der „große König unserer Zeit“<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Grimm hat Belege für diesen Wortgebrauch, nur faßt er sie im Sinne von „rührig, munter“ auf. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Art. *Lustig, lüstig*, Bd. 6, Leipzig 1885, Sp. 1339ff.

<sup>27</sup> Arnold Schering, *Über Bachs Parodieverfahren*, in: *BJ* 18 (1921), S. 70f.

<sup>28</sup> So wörtlich im Text der Krönungskantate; abgedruckt bei Neumann, *NBA. Kritischer Bericht*, Serie I, Bd. 37 [= *Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische Haus*, Bd. 2], Kassel 1961, S. 7.



keinen Finger rührte, um sein Vaterland gegen den Angriff Friedrichs II. zu verteidigen. Bei den dem Regierungsantritt vorausgegangenen Huldigungsfeierlichkeiten hatte man jedoch ganz selbstverständlich andere Absichten und andere Hoffnungen, die in dem umgedichteten Text noch zu erkennen sind.

In Sachsen stand alles bereit, um den Nachfolger des am 1. Februar 1733 verstorbenen August des Starken mit Festlichkeiten zu umjubeln. Obwohl dieser frühzeitig seinen Sohn Friedrich August zum nächsten König von Polen bestimmt hatte, ließ das erwartete günstige Ergebnis der Königswahl aus Krakau wegen der gespannten politischen Lage auf sich warten, bis schließlich am 30. Januar die Dresdner Residenz erfuhr, daß der 38jährige Kurfürst von Sachsen fast zwei Wochen vorher, am 17. Januar 1733, zum König August III. gekrönt worden war<sup>29</sup>. Die Huldigungsgedichte, Triumphzüge und Musikveranstaltungen waren weitgehend schon vorbereitet. Einer Eintragung in den Breitkopfschen Geschäftsbüchern, die sich auf die Kantate *Blast Lärmen, ihr Feinde! Verstärket die Macht* bezieht, ist zu entnehmen, daß sie schon vor der Krönung in hundert Exemplaren gedruckt wurde<sup>30</sup>. Das Drama per musica wurde nach einem Bericht der Leipziger Zeitungen erst am 25. Februar vom Görnerischen *Collegium Musicum* zum ersten und vielleicht zum letzten Mal aufgeführt, denn es handelt sich, wie schon angedeutet, um die Kontrafaktur der August Friedrich Müller gewidmeten Aeoluskantate, die Bach etwa achteinhalb Jahre früher, am 3. August 1725, anlässlich des Namenstages des Leipziger Professors komponiert hatte.

An diesem Punkt der Beschreibung der Entstehungsgeschichte dieser Kantate ist es üblich geworden, den Mangel an Zeit zu bedauern, der Bach gezwungen habe, für die herrliche Musik der *Aeoluskantate* einen eilig und schlecht zusammengeschusterten Text zu verwenden, um dem neuen König zu huldigen. Die Hast, mit der Bach diese immerhin rechtzeitig gedruckte Kantate zum Abschluß brachte, ist für sich allein genommen natürlich gar kein Beweis für ihre Qualität. Und statt erneut all die Kreidestriche der Kritik zu zählen, geht es mir darum, mindestens ein ästhetisches Kriterium hervorzuheben, mit dem man dieses Werk gerechter beurteilen kann.

Wir sind es heutzutage gewohnt, die Qualität eines Kunstwerkes nach z. T. anderen Kriterien zu beurteilen, als dies vor 250 Jahren der Fall war. Es ist heute selbstverständlich, daß wir in erster Linie nach der Individualität des Kunstwerkes fragen, um dann vielleicht später nach Parallelen und Abhängigkeiten zu suchen. Es scheint uns heute schwerzufallen, einer poetischen Sensibilität, die auf die Erfindung oder auf die Entdeckung von raffinierten Allusionen bedacht ist, gerecht zu werden. Statt also an Picanders Text zur Krönungskantate Kritik zu üben, weil er sich nicht genügend vom Text der Leipziger Universitätsfeier abhebe, würde ich im Sinne der damals geltenden ästhetischen Kriterien versuchen, an dem von Picander umgearbeiteten Text etwas Geschmack zu finden.

<sup>29</sup> Vgl. ebda., S. 13.

<sup>30</sup> Ebda., S. 12.

Die Aufführung beider Kantaten erfolgte in Leipzig. Es kann kein Zweifel bestehen, daß Bach, Picander, zahlreiche Künstler sowie auch einige im Publikum die Aufführung der *Aeoluskantate* noch gut in Erinnerung hatten, als sie am 19. Februar die *Krönungskantate* hörten. Auch wenn sie den Text inzwischen vergessen hatten, so konnte man sie doch immerhin in Picanders bis dahin oft nachgedruckten *Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten* nachschlagen. Ich bin davon überzeugt, daß diese Erinnerungen unvermeidlich, ja daß sie genau beabsichtigt waren. Die Beziehungen, die man 1725 zwischen der aus Virgil entnommenen Aeolus-Episode, der Regierung des römischen Kaisers Augustus und den akademischen Zänkereien in Leipzig erkannt hatte, sollten acht Jahre später so umfunktioniert werden, daß einige Grundzüge noch klar erkennbar blieben. So wird zum Beispiel in der Krönungskantate auf indirekte Weise die Hoffnung zum Ausdruck gebracht, daß auch die Regierung Augusts III., deren Beginn im Zeichen der polnischen Unruhen stand, sich später ähnlich würde mäßigen können, wie die des römischen Augustus nach dessen anfänglichen kriegerischen Auseinandersetzungen, um hernach die musischen Künste um so besser pflegen zu können. Insbesondere sollten die Zusammenhänge zwischen der Regierung des Kaisers Augustus und der des neuen August, Augusts III., wie sie in Virgils Dichtung und im *Zufriedengestellten Aeolus* zum Ausdruck gebracht wurden, auch in der Parodie mit anklingen, allerdings nur kaum vernehmbar und leise für heutige Ohren. Das Rezitativ der „Tapferkeit“, vormals des Aeolus, hat eingangs den folgenden Text:

„Ja, ja!  
 Nunmehr sind die Zeiten da,  
 Daß ich den Völkern kan entdecken,  
 Ich sey, wie in der alten Zeit,  
 Auch noch jetzt der Vermessenheit  
 Ein offenbares Schrecken.  
 Man kan ja sehn,  
 Was nur bisher durch meine Stärke  
 Dort in Sarmatien geschehn,  
 Wie ich es frisch gewaget,  
 Und jenen frechen Feind,  
 Eh er es selbst vermeint,  
 Mit Schande fort gejaget“.

Es fällt uns heute selbstverständlich nicht leicht, in König August III. ein Bild des Schreckens zu sehen. Aber es gilt, bei der Deutung der Bildlichkeit in diesen Kantaten die damalige Mentalität zu begreifen. Sowohl gemeint als auch verstanden wurde außer der Zeit der Unruhen in Polen auch die Zeit des Kaisers Augustus. Der Begriff Sarmatien bezog sich am Anfang des 18. Jahrhunderts auf das Königreich Polen; zur Zeit des Kaisers Augustus verstand man darunter das große Gebiet der Goten, gegen deren Heere auch der junge Octavian erfolgreich angetreten war. Wie Gottsched in seiner 1741 verfaßten Vorrede zur neuen *Aeneas*-Übersetzung sagt, habe Virgil im Blick auf Kaiser Augustus beabsichtigt, die „grausame Gemüthsart, oder harte Regierung des neuen Kaisers und ersten Stifters der Monarchie, ein wenig zu mildern“. Es war „die

Hauptabsicht, weswegen Virgil sein Heldengedicht unternahm"<sup>31</sup>. In der Huldigungskantate *Der zufriedengestellte Aeolus* auf August Friedrich Müller sollte gewissermaßen durch die Hervorhebung der Klugheitspolitik des Gefeierten die Besänftigung der Affekte bewirkt werden, damit man sich ungestört den Musen widmen könnte. Die Vergegenwärtigung des Textes der ursprünglichen Kantate von 1725 sollte und mußte in der Fassung von 1734 den Genuß des damaligen, für solche Anspielungen empfänglichen Publikums erhöhen<sup>32</sup>. Die kunstfördernden Absichten, die Picander und Bach mit der Parodie in eigener Sache verfolgten, sind indessen selbstverständlich unverändert geblieben.

<sup>31</sup> Gottsched, S. 201.

<sup>32</sup> Vgl. dagegen Paul Brainard, *Bach's Parody Procedure and the St. Matthew Passion*, in: *JAMS* 22 (1969), S. 241 ff., bes. S. 254: "'Poetic parodies' might equally well be termed 'direct contrafacta'. They appear to be governed entirely by the principle of economy of effort; the secondary text is created for the sole purpose of allowing the composer to substitute it for the primary text, leaving the original setting as little changed as possible consistent with an artistically acceptable end result".