

Parodie um 1800 Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Proble- matik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens

von Nicole Schwindt-Gross, München

Das Ende der Parodiepraxis wird gemeinhin mit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert angenommen. In diesem Sinne ist der Sachverhalt auch im 1962 erschienenen *MGG*-Artikel dargestellt:

„Mit dem Ende des Barock und der mit der Klassik und Romantik einsetzenden krit.-ästh. Haltung dem Wort-Ton-Kunstwerk gegenüber ist die Parodie zum Absterben verurteilt. Einige wenige Ausnahmen: Mozarts *Davidde penitente* (nach der *Messe c*), Haydns *Benedictus* der Marienzeller [sic] Messe und die chori- sche Erweiterung der *Sieben Worte des Erlösers am Kreuz*, bestätigen nur, daß diese Komp. noch in baroker Tradition wurzeln.“¹

Da bereits die dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1937² über die genannten Werke hinaus eine größere Zahl von Übertragungen auflistet, die zwar nicht auf Mozarts Autorschaft zurückgehen, aber zeigen, daß es sich bei Mozarts und Haydns Parodietätigkeit nicht um Ausnahmen, sondern um eine Praxis handelt, die in einem offensichtlich umfassenderen Kontext steht, und gleichzeitig einen Hinweis darauf geben, daß sich das Phänomen Parodie in seiner Gesamtheit am Ende des Barock nicht ausschließlich vom Parodieren fremder zum Parodieren eigener Kompositionen verlagerte³ – hier ist der historische Blick durch eine Verallgemeinerung des besonderen und besonders eingehend erforschten Falles Johann Sebastian Bachs geleitet –, ist nach dem tatsächlichen Ausmaß und der Relevanz des Verfahrens zur Zeit der Klassik zu fragen, und dies vor allem auch im Zusammenhang mit jenem im Zitat angesprochenen Implikat des Parodierens, das diese Technik wie keine andere determiniert: dem Problem ästhetischer Wertung.

Ziel der vorliegenden Studie ist es daher, einerseits anhand ausgewählter Quellen das Spätstadium des Parodierens, das an der Wende zum 19. Jahrhundert in erster Linie ein geistliches Parodieren weltlicher Vorlagen ist, als eine weitverbreitete musikalische Praxis zu skizzieren, andererseits zu erklären, wie sich die „mit der Klassik und Romantik einsetzende krit.-ästh. Haltung dem Wort-Ton-Kunstwerk gegenüber“ zu einem am Ende des 18. Jahrhunderts sich eher noch ausbreitenden als reduzierenden kirchenmusikalischen Usus⁴ verhält.

Da es sich im 18. Jahrhundert im Gegensatz etwa zur Parodiemesse der Renaissance nicht um eine Gattung, nur bedingt sogar um eine (Kompositions-) Technik im engeren Sinn, sondern um eine musikalische Praxis handelt, kann von einer ‚Quellenlage‘ nur mit Einschränkungen die Rede sein. Im Zuge der kritischen Neueditionen der Werke Mozarts und Haydns gelangten zwar zusehends Belege für die Haltung dieser beiden Komponisten zum Parodieverfahren ans Licht,

¹ Georg von Dadelsen, Art. *Parodie und Kontrafaktur* (seit 1600), in: *MGG*, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 832.

² Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 3. Aufl. bearb. von Alfred Einstein, Leipzig 1937, Kap. *Übertragene Kompositionen*, S. 844–851.

³ A. a. O., Sp. 832.

⁴ In diesem Sinne auch Gernot Gruber (in: Karl Gustav Fellerer [Hrsg.]: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 2, Kassel 1976, S. 193), der die Jahre ab etwa 1780 als eine „Zeit, als sowohl weltlich-geistliche als auch katholisch-protestantische Parodien immer häufiger werden“, bezeichnet.

auch geben die Werkverzeichnisse⁵ Auskunft über Parodien Mozartscher und Haydnscher Kompositionen, doch bleibt die Kenntnis des Ausmaßes parodierender Tätigkeit im wesentlichen Zufallsfunden überlassen. Insbesondere die Fülle von Bearbeitungen zumeist italienischer Opernarien für den kirchenmusikalischen Gebrauch entzieht sich bislang einer systematischen Erfassung. Bei Arbeiten im Rahmen der Musikhandschriftenkatalogisierung an der Bayerischen Staatsbibliothek konnten zahlreiche Fälle festgestellt werden, was aufgrund mittlerweile umfangreichen Materials einen Einblick in die Parodiepraxis des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts erlaubt⁶.

I

Wenngleich im folgenden vornehmlich an Fällen aus dem süddeutschen Raum exemplifiziert wird, sollte nicht übersehen werden, daß der Gedanke, eigene und insbesondere auch fremde Werke zu parodieren, in ganz Europa, in katholischen wie protestantischen Gegenden, Usus war. Den sprechendsten Beleg für die allenthalben verbreitete protestantische Parodiepraxis liefern die zahlreichen Berichte, Diskussionen, Invektiven und Apologien in der nord- und mitteldeutschen Publizistik des 18. Jahrhunderts, die jenem speziellen Aspekt des Kirchenstils gelten⁷. Das Verfahren der evangelischen Kantoren unterschied sich von dem der katholischen Chorregenten in nichts (vornehmlich Opernarien wurden für liturgische und biblische Texte eingerichtet), und so ist auch der Austausch unter den Konfessionen nicht unüblich. In Scheibes in Hamburg erschienenem und überwiegend im protestantischen Raum gelesenen *Critischen Musikus* ist von einem Prager Jesuitenpater berichtet, der seine selbstverfaßten Texte italienischen Opernarien unterlegt⁸; die von einem Rezensenten der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* für „evangelische Bethäuser“⁹ empfohlene Kantate *Der Versöhnungstod*, von J. A. Schulze aus Sinfoniesätzen Haydns arrangiert und 1809 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht, war auch bei Chören aus dem katholischen Süden beliebt¹⁰; und der in Leipzig ansässige Johann Adam Hiller wendet sich in der Vorrede zu seinen Hasse-Parodien¹¹ eigens auch an „catholische Chorregenten“, denen er seine Sammlung empfiehlt. Indem Hiller die Zielgruppe der katholischen Kirchenmusiker – nicht zuletzt zur Erweiterung des Käuferkreises – ins Auge faßt, signalisiert er, welch große Rolle die geistliche Parodie gerade in den nicht reformierten Ländern spielte. Dabei prägte der österreichisch-süddeutsche Raum mit seiner Bevorzugung der Werke Mozarts eine relativ geschlossene Rezeptionshaltung aus. Zwar verbergen sich hinter den in einem kurkölnischen Inventar zwi-

⁵ Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 2, Mainz 1971 (= Hob.), S. 125–127, 176–181 und passim; Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 6. Aufl. bearb. von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden 1964 (= KV), Anh. B; s. a. die Zusammenstellung in: Karl Gustav Fellerer, *Mozarts Kirchenmusik*, Salzburg 1955, S. 64–67

⁶ Vgl. *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. 1ff., München–Duisburg 1971ff. (= KBM). Die eigene Tätigkeit der Verfasserin in der DFG-Gruppe zur Musikhandschriftenkatalogisierung an der Bayerischen Staatsbibliothek führte verschiedentlich zu Identifizierungen, die in den bereits erschienenen Bänden der KBM allerdings noch nicht ausgewiesen sind. Auf bayerische Parodien wies Robert Münster bereits im KBM 1, S. 13f. und 16, KBM 2, S. XVIIIff., sowie in: *Die Musik in den bayerischen Klöstern*, in: *Musik in Bayern*, Bd. 1: *Bayerische Musikgeschichte*, hrsg. von Robert Münster und Hans Schmid, Tutzing 1972, S. 255, hin.

⁷ Vgl. die Zusammenstellung einiger Zitate bei Wolfgang Steinecke, *Die Parodie in der Musik*, Wolfenbüttel u. Berlin 1934, S. 113–118; s. a. *Etwas über Kirchenmusik*, in: *Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1788* (Speier), Nr. 23 f., S. 178–187.

⁸ Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musikus*, 1. Teil, Hamburg 1738, S. 143.

⁹ *AMZ* 12 (1810), Sp. 481.

¹⁰ Z. B. D-brd BB (Benediktbeuern) 186, D-brd WS (Wasserburg) 317, S. KBM 1 und 2.

¹¹ *Meisterstücke des italiänischen Gesanges, in Arien, Duetten und Chören, mit deutschen geistlichen Texten [...]*, hrsg. von Johann Adam Hiller, Leipzig: J. F. Junius 1791, S. VIII.

schen Werken ‚regulärer‘ Kirchenkomponisten eingestreuten geistlichen Arien italienischer Opernkomponisten sicherlich in den meisten Fällen ins Geistliche gewendete Operausschnitte¹², auch wurde im musikalisch nach Mailand orientierten Schweizer Benediktinerstift Einsiedeln am Ende des 18. Jahrhunderts eine Fülle von Parodien nach Werken von Johann Christian Bach hergestellt¹³, und – um ein drittes Beispiel herauszugreifen – aus Krakau, das allerdings im 19. Jahrhundert zeitweise österreichisch besetzt war, ist eine Handschrift mit einem *Rex Christe* Donizettis, einer Transkription von *La Iontananza*¹⁴, bekannt. Süddeutschland und Österreich scheinen jedoch der Quellenlage zufolge in der Zeit zwischen 1760 und 1860 Hochburgen der geistlichen Parodie gewesen zu sein. Dabei dokumentiert sich auch im Parodieverhalten die kulturelle Geschlossenheit des habsburgischen Herrschaftsgebietes, wie die besonders reichlich aus böhmischen und mährischen Beständen, etwa den Klöstern Ossegg und Strahov, aber selbst aus dem nach dem Siebenjährigen Krieg nicht mehr österreichischen Kloster Grüssau in Schlesien überlieferten Bearbeitungen Mozartscher Arien in Form von liturgischen Gesängen belegen¹⁵. In Funktion, Komponistenwahl und Verfahrensweise stellen böhmisch-österreichische und bayerische Parodien eine geschlossene Gruppe dar, die bei aller Vielfalt der Bearbeitungsmöglichkeiten von einem einheitlichen süddeutschen Typus sprechen läßt.

II

Den Hauptanteil des entsprechenden Repertoires bilden die Übertragungen einzelner Opernummern. Chöre sowie vornehmlich Soloarien und Duette, seltener Terzette, wurden als isolierte Partien dem liturgischen Gebrauch dienstbar gemacht. Es erklärt sich hauptsächlich aus Gründen der Textierung, weniger wegen einer (nur bedingt vorhandenen) Gattungsinkongruenz zwischen Kirchen- und Theatermusik, daß nahezu nur geschlossene Einzelnummern, die neben Prägnanz auch eine gewisse Linearität aufweisen, herangezogen wurden und man auf dramatische Ensembleszenen für gewöhnlich verzichtete. Auch die zu den Arien gehörenden Rezitative waren zum Textwechsel ungeeignet und sind daher nur ausnahmsweise in die Parodie einbezogen worden. Wie schwer hier eine Übereinstimmung herzustellen war, zeigt der Fall einer aus dem Eichstätter Dom stammenden Handschrift¹⁶, die nicht nur das Duett *Lascia pur ch'io vado* aus Pasquale Anfossis Oper *Quinto Fabio* zu einem Graduale, sondern auch das vorangehende Rezitativ zu der Antiphon *Sancta Maria succurre miseris* umformt. Wenn sich auch eine Analogie vom anfänglichen Vokativ herleiten läßt (der allerdings die Einheit „Sancta Maria“ zum Wechselruf umfunktioniert), müssen in der Folge so viele Wörter auch an sinnlosen Stellen wiederholt werden, daß sich ein späterer Revisionist des Manuskripts dazu veranlaßt sah, auf dem Titelblatt mit Rotstift „Theater-Musik. unnatürl. Recit.“ zu vermerken.

¹² Vgl. Wulf Arlt, *Zum Repertoire der Kölner Domkapelle im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: *KmJb* 47 (1963), S. 135 f.

¹³ Vgl. Peter Ross u. Andreas Traub, *Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln*, in: *Fontes artis musicae* 32 (1985), S. 92–102.

¹⁴ Wiaroslaw Sandelewski, „Rex Christe“ – nieznanne polskie „Donizettianum“, in: *Muzyka* (Warschau) 26 (1981), S. 55–64.

¹⁵ Vgl. 6KV, Anh. B (heute Nationalmuseum Prag und Mährisches Landesmuseum Brünn); Hugh J. McLean, *Mozart Parodies and Haydn Perplexities: New Sources in Poland*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 1 (1976), S. 1–7 (Auf diese Quelle dürfte sich auch Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg 1985, S. 80, beziehen.)

¹⁶ D-brd Ed (Eichstätt, Dom) 115.

Notenbeispiel 1

Anfossi
(1771)

Andante

(...) Fabio: Emilia:
Spo-sa Ti-man-te

Parodie
(ca. 1835)

Andante

(...) A: S:
Sancta Ma-ri-a

Die liturgischen Funktionen, welche die ehemaligen Opernarien nach der Umgestaltung erfüllten, waren vielfältig. Vorrangig wurden sie als Propriums gesänge verwendet, und zwar mit Abstand am häufigsten als Offertorien. Es ist zum einen die im 18. Jahrhundert beherrschende musikalisch-liturgische Bedeutung des Offertoriums innerhalb des Propriums, worauf die gesteigerte Produktion dieses Meßteils auch als Parodie zurückzuführen ist, zum anderen bietet sich die traditionelle Vertonung des Offertoriums als (Da-capo-)Arie einer Verbindung mit Opernarien geradezu an. Doch auch den übrigen liturgischen Gesängen stand eine Anpassung an die Arienform nicht im Wege. Zwar war es durchaus üblich, etwa die ersten drei Verse einer Sequenz als A B A zu komponieren, in der Parodie bedeutete das musikalische Da capo dann jedoch im Text ebenfalls eine Wiederaufnahme des ersten Verses¹⁷. Das Offertorium wurde aber auch zum bevorzugten Medium der Parodie, weil es sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vom liturgischen Text entfernte und schließlich ganz befreite. Die teils aus der Bibel kompilierten, teils neu gedichteten Texte vereinfachten das Parodieverfahren ganz erheblich, da in diesem Falle nicht zwei festliegende Gestalten zur Deckung gebracht werden mußten, sondern der Text als variables Element der musikalischen Vorlage angepaßt werden konnte. So erklären sich auch jene Fälle, in denen bei eindeutiger Abhängigkeit eines Manuskripts von einem anderen der Text durch eine wiederum neue Version ersetzt ist. Möglicherweise ist es gerade die Unabhängigkeit der Offertoriums-komposition von einer sprachlich-inhaltlichen Vorgabe, die den Parodiegedanken im 18. Jahrhundert forcierte, denn die Zahl der freien lateinischen und auch deutschen Texten applizierten Offertoriumsarien überwiegt die vom Wortlaut her gebundenen Parodien bei weitem.

Neben einzelnen Sätzen waren es seltener auch komplette Zyklen, Litaneien und Messen, denen Opern als Vorlage dienten. Die solchermaßen als „Zauberflöten-“, „Così fan tutte-“ oder „Don Giovanni-Messen“ figurierenden Parodien¹⁸ setzen sich entweder in allen Teilen aus weltlichen Vorlagen zusammen oder sie kombinieren übertragene mit neukomponierten Meßsätzen und ergeben dann besonders heterogene Gebilde.

Die Auswahl der Arien läßt nur in seltenen Fällen auf Zusammenhänge mit bestimmten Opernaufführungen schließen. Offenkundig ist eine solche Beziehung indes bei der erstaunlichen Kon-

¹⁷ Z. B. D-brd ERP (Erpfting) 206: Antonio Sacchini, Arie des Siveno (Sopran) *Ah se in ciel benigne* aus *L'eroe cinese* (1770) als Parodie für Tenor *Lauda Sion Salvatore* (um 1800), A: Vers 1 (Lauda Sion) – B: Vers 2 (Quantum potes) – C: Vers 1 (Lauda Sion).

¹⁸ Vgl. H. C. Robbins Landon, *Mozart fälschlich zugeschriebene Messen*, in: *Mozart-Jb.* 1957, S. 91 und 95, sowie *KV, Anh. B zu 588; „Zauberflötenmesse“ s. a. Adolf Kollbacher, *Das Musikarchiv des Benediktiner Superiorats Mariazell (Tabulae Musicae Austriae, i. Vorb.)*, Sign. A Mz MS 347.

sequenz, mit der die Musikdirektoren und Chorherren des nahe München gelegenen Klosters Weyarn die für München komponierten Opere serie *Achille in Sciro* (1774) von Pietro Pompeo Sales¹⁹ sowie *L'eroe cinese* und *Scipione in Cartagena* (beide 1770) von Antonio Sacchini zu Offertoriumsmotetten umschrieben oder lauretanischen Litaneien kompilierten. In den meisten Fällen handelt es sich jedoch um Opern, die auf allen europäischen Bühnen gespielt wurden. Die zunehmende Verbreitung von Klavierauszügen, sei es vollständiger Opern, sei es unter Weglassung der Rezitative oder als Sammlungen von Favoritarien, und auch die am Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende Serienpublikation aktueller Opernummern (z. B. in Wien Artarias *Raccolta*-, in Offenbach Andrés *Scelta*-Reihen) lieferten den Bearbeitern hinlänglich Material. (Die isolierte Veröffentlichung von Arien mag mit dazu beigetragen haben, daß Rezitative von der Parodie praktisch ausgenommen sind.) Es sind denn auch stets dieselben Namen, die erscheinen und die Popularität ihrer Träger auf dem Opernsektor auch via Parodie bescheinigen: Anfossi, Dittersdorf, Paisiello, Cimarosa, Salieri, Martin y Soler, Wranitzky, Andreozzi, Paer, Rossini und immer wieder Mozart²⁰. Die nicht zu übersehende Vorliebe für Modearien – man denke nur an *Nel cor più non mi sento* aus Paisiellos *Molinara*²¹ – schließt seltene oder handschriftlich kursierende Vorlagen nicht aus. Während damit zu rechnen ist, daß die gängigen Opernarien dem jeweiligen Bearbeiter im Klavierauszug vorlagen, der selbst bei ansonsten wörtlicher Übernahme die Instrumentation ohnedies auf eine entsprechende mehr oder weniger reduzierte Kirchenbesetzung hin bearbeitete und daher auf die Partitur oder den vollständigen Stimmensatz nicht unbedingt angewiesen war, sind Arrangements auf der Basis des kompletten Stimmenmaterials gewöhnlich an der unveränderten Instrumentierung zu erkennen. Haydns (ungedruckte) Opera seria *Armida*, die in Einzelabschriften weite Verbreitung fand, hat sich im Stift Tittmoning als Offertorium zur Arie *Se avete pietade o Numi* erhalten²², und zwar in vollständiger Besetzung mit zwei Fagotten.

Das Spektrum der ausgewählten Arien spiegelt deutlich den Beliebtheitsgrad der Operngattungen im süddeutschen Raum. Der aus heutiger Sicht vielleicht naheliegende Gedanke, vornehmlich Arien aus Seria-Opern seien geistlich parodiert worden, findet keine Bestätigung. Zwar machen diese einen beträchtlichen Teil aus, doch ist die ernste Oper in der Parodie keinesfalls gegenüber ihrer Bedeutung auf dem Spielplan (beispielsweise der Münchener Oper zwischen 1770 und 1830) überrepräsentiert. Die Belege verhalten sich im Gegenteil völlig proportional zum generellen Operngeschmack: Opere serie wechseln sich mit semiserie und buffe der populären Komponisten genauso ab, wie das Wiener Singspiel, allen voran mit den Werken Dittersdorfs, und die deutschen Zauberopern spätestens seit den 1790er Jahren das Terrain eroberten. Auch in Sammlungen wie den 1798 in Augsburg erschienenen *XXVIII. Ariae selectissimae praeclarorum virosum*²³ kann die Vertonung eines Metastasio-Textes problemlos die Nachbarschaft zu einer schlichten volkstümlichen Ariette bilden. (Allerdings wurden keine französischen Opern parodiert, obwohl auch die Opéra-comique im Münchener Spielplan vertreten war.)

Die Ursache für die bevorzugte Adaption von Opernarien wird vornehmlich in deren Popularität zu suchen sein, da sie nicht nur sozusagen ‚anerkannt schöne‘ Musik garantierten, sondern auch als Notenmaterial leicht zugänglich waren. Daß es nicht ein bestimmter Stil oder eine be-

¹⁹ Chor mit Sopransolo *Se un core annodi* als *Salve Regina*, D-brd WEY 406 (in *KBM 1* noch nicht als Parodie nachgewiesen).

²⁰ Zur besonderen Bedeutung Mozarts s. a. unten.

²¹ D-brd WS (Wasserburg) 174/2 als *Ave maris stella*, s. *KBM 2*, S. 97

²² D-brd Tit (Tittmoning) 140 (ca. 1815).

²³ Genaue Angaben und Identifizierungen s. Anhang.

stimmte Ausdruckshaltung waren, wovon die Bearbeiter zur Umwandlung angeregt wurden, zeigen die unterschiedlichsten dramatischen Genera, die für den kirchlichen Gebrauch herangezogen wurden. Und daß andererseits die Opernarie nicht aus inneren Gründen als prädestiniertes Parodieobjekt galt, führen die übrigen Parodien vor Augen, die nach demselben Prinzip aus anderen Quellen hergestellt wurden. Die Möglichkeiten waren äußerst vielfältig: Der weltlichen Sphäre der Opernparodie steht, wenn auch mit verlagertem Akzent, die Adaption von Instrumentalmusik nahe. Einzelsätze aus Instrumentalzyklen konnten, mit liturgischen Texten versehen, gottesdienstliche Funktionen erfüllen²⁴. Ohne Verschiebung der Dimensionen vom Weltlichen zum Geistlichen wurden im Sinne einer Parallelparodie²⁵ lateinische Propriumsgesänge oder auch Teile aus einer Messe zu anderen liturgischen Gelegenheiten verwendet und dabei entweder mit lateinischen oder mit deutschen Texten unterlegt. Das gleiche war bei in umfassenderem Sinne geistlicher, aber nicht unmittelbar kirchlicher Musik, wie den sehr beliebten *Gellert-Liedern* op. 48 von Beethoven, üblich²⁶. Von ganz besonderer Anziehungskraft war die Parodie von Oratorien. Neben vereinzelt Transkriptionen von Partien aus weniger verbreiteten Oratorien wie beispielsweise Friedrich Schneiders *Weltgericht*, Ludwig van Beethovens *Christus am Ölberge* oder Leopold Kozeluchs *Joseph, der Menschheit Segen* sind es die Oratorien Händels und Haydns, die als *Exempla classica* der Gattung von der Parodie großzügig erschlossen wurden. München (Liebhaberkonzerte, Hofkapelle, später Dom und Michaelskirche) war der Ort der süddeutschen Händelrezeption, in ganz Bayern und Österreich waren Teile aus Haydns *Jahreszeiten* und noch mehr aus der *Schöpfung* Materialgrundlage für Propriums- wie auch Ordinarius-vertonungen. Die *Schöpfung* genoß dabei solche Popularität, daß sie wie wenige andere Werke mehrfach zu kompletten Messen zusammengestellt wurde²⁷ und damit nicht nur ein versprengter Akzent im musikalisch-liturgischen Ablauf war, sondern die Meßfeier im ganzen beherrschte.

III

Überblickt man das handschriftliche Quellenmaterial unter chronologischen Aspekten, so wäre es schwer, Zeiten besonders großer Parodiefreudigkeit oder auch nachlassenden Bearbeitungswillens auszumachen. Vielmehr zeichnet sich das Parodiewesen durch stetige Handhabung aus, die zeigt, daß sich zwar der Geschmack in der Auswahl der Vorlagen langsam änderte, das Verfahren selbst aber an Aktualität nichts einbüßte. Erstaunen mag die Konstanz, mit der sich der Usus vom 18. Jahrhundert ungebrochen bis in die 70er, ja 80er Jahre des 19. Jahrhunderts behauptete. Entsprechende Aufführungsvermerke auf Handschriften und noch spät angefertigte Kopien lassen keinen Zweifel daran, daß selbst nach der Jahrhundertmitte das geistliche Arrange-

²⁴ Z. B. D-brd WS 459: *Romanze* aus dem 9. *Violinkonzert* (e-moll) von Rodolphe Kreutzer als *Cantilena pastoralis: Viderunt omnes* (ca. 1810); zu den zahlreichen Übertragungen von Instrumentalwerken Mozarts s. u. a. KV.

²⁵ Terminologie in Analogie zu Walther Lipphardts (*Jb. für Liturgik und Hymnologie* 12, 1967, S. 105) Begriff der Parallelkontrafaktur geistlich – geistlich bzw. weltlich – weltlich.

²⁶ *Die Himmel rühmen* (op. 48/4) in D-brd NT (Neumarkt) 121 als Predigtgesang *Geist Gottes, Tröster*, in D-brd DWc (Donauwörth) 350/36 als Karwochen-Responsorium *Surrexit pastor bone*.

²⁷ D-brd TIT 46: *Missa tradutto per il Signore Luigi Gatti del grand'Oratorio la Creazione del mondo, composta del Signore Giuseppe Haydn á Vienne*; zu österreichischen Quellen s. Karl Schnürl, *Haydns „Schöpfung“ als Messe*, in: *StMw* 25 (1962), S. 463–474; s. a. *Hob.*, Bd. 2, Gruppe XXII, S. 125–127: Messen nach Motiven aus den Oratorien.

ment ein zwar kleiner, aber unangefochtener Bestandteil katholischer Kirchenmusik war. Der Gedanke mag naheliegen, die kirchenmusikalischen Umstände während der Josephinischen Reformen am Ende des 18. Jahrhunderts in Österreich und nach der Säkularisation im rechtsrheinischen Bayern 1803 hätten dem Parodieren neuen Auftrieb gegeben. Die generelle Einschränkung der musikalischen Entfaltungsmöglichkeiten, die das Niveau geistlicher Musik insgesamt absinken ließ, nicht zuletzt aber auch die Reduktion der hauptamtlichen Kirchenmusikerstellen, durch die das kirchenmusikalische Leben auf dem Lande und in Kleinstädten nur allzu oft in die Hände von Chorregenten mit zweifelhafter Kompetenz gelangte, könnten als Gründe für das Aufblühen der Parodiepraxis um 1800 in Erwägung gezogen werden. Die Zahl der im Kirchendienst stehenden Musiker mit solider Ausbildung, die auch in der Lage waren, durch eigene Kompositionen den großen Bedarf an sakraler Musik selbst zu decken, ging gleichzeitig mit der Reduktion kirchlicher Repräsentation und den teils einschneidenden finanziellen Einsparungen deutlich zurück. Doch hieraus den Schluß zu ziehen, die selbst nicht fähigen oder aus Zeitmangel nicht produktiven Kirchenmusiker hätten Zuflucht zur Übertragung weltlicher Stücke genommen, um die Versorgung mit Notenmaterial sicherzustellen, wäre übereilt. Die Quellenlage steht dieser Annahme in mehrfacher Hinsicht entgegen.

Zwar verringerte sich die Zahl der zu gottesdienstlichen Zwecken benötigten Musiker, gleichzeitig verringerten sich aber auch die Anlässe, zu denen Musik erforderlich war, wie Vespere, Wallfahrten, tägliche Messen. Nicht zu unterschätzen ist auch der Aufschwung des Verlagswesens am Ende des 18. Jahrhunderts. Die Flut von Messen aller Art (breves, rurales, solennes, pastorales, deutsch, lateinisch, figuriert und nicht figuriert), Litaneien, Requiems, Vesperpsalmen, Offertorien und sonstigen liturgischen Werken zeitgenössischer Kirchenkomponisten, die Süddeutschland dank mancher auf diesem Sektor überaus rührigen Verleger überschwemmte – man denke an die Augsburger Häuser Lotter und Böhm –, hätte den Bedarf an Musikalien hinlänglich decken können. Auch ist der Zeitaufwand, den die Bearbeitung einer Vorlage beansprucht, mitunter höher als der für die Abschrift eines genuinen Werkes, sofern es sich nicht um das bloße Unterlegen eines zweiten Textes unter einen bereits vorhandenen handelt. Diese Form der Applikation, die nicht selten mit einiger Gewalttätigkeit mit dem Text verfährt, ist sicherlich zeitökonomischen Zwängen zuzuschreiben, figuriert aber im Gesamtkomplex der Parodien nur am Rande. Meistens jedoch bedeutete eine Übertragung, je nach Grad der Veränderung, einen nicht zu unterschätzenden Arbeitsaufwand, der sich auch in den bisweilen anzutreffenden Namensnennungen der Bearbeiter („arrangiert von“, „tradutto per“, „transformatae per me“, „in formam hanc redactae per me“) niederschlägt. Der Wunsch nach rationellerer Arbeit kann also nur bedingt ein Grund für das Parodieren fremder Vorlagen gewesen sein.

Wenn oben gesagt wurde, daß sich die Parodiepraxis bis weit ins 19. Jahrhundert hinein erstreckte, so ist dies zu differenzieren, und die Differenz ist für die weitere sozialgeschichtliche und ästhetische Interpretation von Belang. Eine Chronologie der Parodiepraxis ist dreifach zu stufeln: nach Belegen durch Drucke, durch Handschriften und durch Aufführungsvermerke.

Aufführungsvermerke, also Zeichen usueller Tradition, finden sich bis ans Ende des 19. Jahrhunderts, vereinzelt sogar über die Jahrhundertwende hinaus, und das nicht nur in Dorfkirchen, sondern auch an bedeutenderen Stellen. Einen Status höherer Reflexion repräsentiert die Anfertigung von Handschriften, entweder durch Kopie oder mehr noch durch neue Parodie, deren ungebrochene Relevanz von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nachvollziehbar ist. Von dieser stetigen, gewissermaßen unter Ausschluß der Öffentlichkeit geübten

kirchenmusikalischen Praxis ist die Zeit der Parodiendrucke, also die Zeit der öffentlichen Kontrolle, der das Publikationswesen ausgesetzt ist, zu trennen. Zwar sind Drucklegungen von geistlichen Parodien selbst noch in der Zeit nach 1820 sporadisch nachweisbar²⁸, doch ist, was die Drucke von Parodien angeht, mit den Sammlungen des Verlages Lotter (Augsburg 1795 und 1798)²⁹, mit Johann Adam Hillers Herausgebertätigkeit³⁰ und Breitkopf & Härtels Veröffentlichung der Motette *Insanae et vanae curae* nach dem Sturmchor aus Haydns Oratorium *Il ritorno di Tobia* (Leipzig 1809)³¹ der Zenit erreicht und mit Novellos groß angelegtem Sammelwerk, das auch Parodien enthält (London 1816 und 1820)³², schon überschritten. Das sich in Handschriften so deutlich manifestierende ungetrübte Verhältnis der kirchenmusikalischen Praxis zum Parodieverfahren, auch über das Stadium einer publizistischen Legitimation hinaus, zeigt, daß musikalischer Usus nicht von ästhetischen Strömungen, in diesem Falle der eingangs zitierten ästhetisch-kritischen Haltung dem Kunstwerk gegenüber, abhängig ist.

Weiter verbreitet waren fast nur die von Drucken abgeschriebenen Parodien. Im süddeutschen Raum scheinen sich Dubletten weitgehend auf einige, dafür aber um so häufiger wiederkehrende Fälle zu beschränken: auf Einzelstücke der beiden bei Lotter erschienenen Sammlungen von transkribierten Operngesängen³³, auf die Motette *Insanae et vanae curae* (original Haydns *Svanisce in un momento*)³⁴ aus dem Hause Breitkopf & Härtel und die Hymnen bzw. Motetten mit deutschen und lateinischen Texten, die der gleiche Verlag 1797/1804 erstmals herausgab und die Übertragungen der drei großen Chöre aus Mozarts Zwischenaktmusik für das Schauspiel *Thamos, König in Ägypten* sind³⁵. Nicht im Druck erschienene Parodien, die dennoch in Form von Abschriften kursierten, gehören zu den großen Ausnahmen. Eine davon ist das Terzett *Wer Notbedrängte gern erquicket* aus Ferdinand Kainers Märchenoper *Das Donauweibchen*, das seine Beliebtheit als Offertoriumsmotette *Ostende nobis* sicher nicht zuletzt der Fehlzuschreibung an Mozart verdankt. Breitkopf & Härtel verzichteten darauf, die von ihnen herausgebrachten Parodien Mozartscher und Haydnscher Kompositionen als solche zu kennzeichnen, und ob den Kopisten der Lotter-Sammlungen immer bewußt war, daß sie geistlich gewendete Opernarien für ihren eigenen Gebrauch abschrieben und diesen teils selbst in zweiter Instanz nach Art einer Parallelparodie neue Offertoriumstexte unterlegten, muß sehr in Zweifel gezogen werden. Daß offenbar unerkannte Parodien, deren weltliche Herkunft sich der allgemeinen Kenntnis entzog bzw. bei denen das Wissen darum verloren ging, zu anerkannten Kirchenstücken wurden – der Rezensent der *AMZ* legt für Mozarts *Thamos*-Motetten lediglich den Maßstab geistlicher Kompositionen an³⁶ –, beleuchtet einesteils die stilistische Nivellierung von Kirchen- und Theaterstil im 18. Jahrhundert und demonstriert andernteils – in der Tatsache, daß der Hinweis auf die textliche

²⁸ W. A. Mozart, *Adagio* aus der *Serenade* KV 370a (361) als Chor *Quis te comprehendat*, Wien: Artaria [1825], Titelaufgabe bei Diabelli [1833], s. ⁶KV, S. 780. J. Haydn, Duett *Von deiner Güte* aus der *Schöpfung* (Hob. XXI: 2,15b) als *O salutaris hostia*, Paris: Canaux [1839–1842], s. Hob., Bd. 2, S. 44.

²⁹ *Praeclari viri Domini Ditters, Nobilis de Dittersdorff XII Ariae seu Offertoria selectissima* [...], Augsburg: Lotter 1795. *XXVIII. Ariae selectissimae praeclarorum virorum* [...], Augsburg: Lotter 1798 (s. a. Anhang).

³⁰ Leipzig 1774–1797

³¹ Hob. XXI: 1,13c; s. Hob., Bd. 2, S. 27

³² S. Hob., Bd. 2, S. 82f.

³³ S. Anm. 29.

³⁴ S. Anm. 31.

³⁵ Vgl. ⁶KV, Anh. B zu 336a (345).

³⁶ *AMZ* 7 (1804), Sp. 162.

wie stilistische Provenienz selten der Überlieferung für nötig befunden wurde –, als wie wenig problematisch das Parodieverfahren angesehen wurde.

IV

Die Mehrzahl der Parodien ist anonym überliefert, doch bezeugen die Namen auch reputierter Musiker wie Johann Adam Hiller, Michel Corrette³⁷ oder des von den Mozarts geschätzten Salzburger Domkapellmeisters Luigi Gatti, daß das Parodieren fremder Werke nicht allein die Sache kompositorisch selbst untätiger Kirchenmusiker war. Nicht zuletzt aber läßt sich die zeitgenössische Einstellung zur Parodie aus Haydns und Mozarts Verhältnis dazu ablesen. Mögen auch die thematischen Übernahmen in Haydns *Mariazeller Messe* (das *Benedictus* beruht auf Ernestos Arie *Qualche volte non fa male* aus dem Drama giocoso *Il mondo della luna*) und der so auch zu ihrem Namen gekommenen *Schöpfungsmesse* (das *Qui tollis* geht auf das Duett *Der thauende Morgen* zurück) eher der Rubrik Zitat bzw. Selbstzitat zuzuordnen sein, ist doch zum einen Haydns eigene Parodietätigkeit belegt (die im Anschluß an Friebergs Parodie neugeschaffene oratorische Erweiterung der instrumentalen *Sieben Worte*) und zum anderen auch ausreichend dokumentiert, daß er von fremder Hand vorgenommene Umtextierungen besaß und auch autorisierte. Wie ernst Haydn solche Bearbeitungen offensichtlich nahm, führt nicht allein der Fall der *Sieben Worte*, als er der Fassung des Passauer Domkapellmeisters eine zweite, eigene Version folgen ließ, vor Augen, sondern auch der aus Haydns Nachlaß stammende Klavierauszug von Hillers *Stabat mater*-Parodie³⁸, in den er eigenhändig Korrekturen eintrug³⁹. Die Überführung genuin weltlicher Werke in den geistlichen Bereich begleitete Haydns Kompositionen zeit seines Lebens. Irmgard Becker-Glauch⁴⁰ führt verschiedene Frühwerke an, namentlich eine Nummer aus den *Arie per la comedia Marchese* und Teile aus der Festkantate *Applausus*, die zu kirchlichen Zwecken umgearbeitet wurden und von denen aufgrund von Eisenstädter Kopien mit teils autographen Signierungen des Stimmenmaterials oder eines in Haydns autographen Partitur eingetragenen Zweittextes angenommen werden kann, daß sie, wenn nicht sogar auf Haydns Veranlassung, so doch mit seiner Zustimmung arrangiert worden sind. Ähnlich ist der Fall der in der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überaus beliebten und in mehreren Ausgaben erschienenen Motette *Insanae et vanae curae*, die auf dem 1784 dem Oratorium *Il ritorno di Tobia* nachträglich zugefügten Chor *Svanisce in un momento* basiert. Die Vorgeschichte der ersten Druckausgabe⁴¹ läßt eine eigene Bearbeitung Haydns nicht ausgeschlossen erscheinen⁴², die Authentizität der Parodie ist jedenfalls durch das von Haydns Stammkopisten Elßler geschriebene Aufführungsmaterial verbürgt⁴³.

Eine vergleichbare Situation finden wir bei Mozarts *Thamos*-Chören KV 336a (345) vor. Die zu T. P. v. Geblers Drama *Thamos, König in Ägypten* geschriebene Musik wurde auszugsweise in

³⁷ Motette *Laudate Dominum de coelis* (1765) nach Vivaldis *Frühling* (RV 269).

³⁸ Des Herrn Joseph Haydn *Passionsmusik des Stabat mater, mit einer deutschen Parodie, in einem klaviermässigen Auszuge herausgegeben von Johann Adam Hiller*, Leipzig: Schwickert [1782].

³⁹ S. Georg Feder, *Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken* (Erste Folge), in: *Haydn-Studien* 1 (1965), S. 3–42.

⁴⁰ Irmgard Becker-Glauch, *Neue Forschungen zu Haydns Kirchenmusik*, in: *Haydn-Studien* 2 (1970), S. 167–241, insbesondere S. 177ff., 207ff.

⁴¹ S. Ernst Fritz Schmid, *Haydns Oratorium ‚Il ritorno di Tobia‘*, in: *AfMw* 16 (1959), S. 309f.

⁴² So auch H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Work*, Bd. 4, London 1977, S. 82.

⁴³ Becker-Glauch, a. a. O., S. 234.

geistliche Chorsätze transformiert und hat sich laut einem Verzeichnis von Franz Gleissner, der seinerseits Kompositionen Mozarts parodierte⁴⁴, in Mozarts Nachlaß befunden. Dieser Umstand bewog Harald Heckmann zu der sich wie bei Haydn anbietenden Annahme, „daß die Chöre mit Mozarts Billigung, wenn nicht gar auf seine Anregung hin, mit neuen Texten versehen wurden“⁴⁵.

Die bekannteste Parodie des späten 18. Jahrhunderts und gewissermaßen Hauptzeuge der Geflogenheit ist Mozarts italienische Kantate *Davidde penitente* KV 469. Auf einen mutmaßlich von Lorenzo da Ponte neu verfaßten Text stellte sie Mozart aus Teilen seiner Fragment gebliebenen *c*-moll-Messe KV 417a (427) und zwei eigens komponierten Arien zusammen. Die Wiener Aufführung leitete er selbst. Auch hier liegt jener Fall vor, daß die Adaption die Vorlage an Popularität bei weitem überflügelte. Der *Davidde* kann sogar als die für die Zeitgenossen einzige öffentliche Existenz der *c*-moll-Messe angesehen werden, wobei das Faktum der Parodie unerkannt blieb und auch bleiben konnte. Mit Sicherheit war auch Hiller nicht bewußt, daß er mit seiner *Osterkantate*⁴⁶, welche die letzten drei Nummern des *Davidde* (zusätzlich mit deutschen Texten unterlegt) enthält, nicht nur die neukomponierte Sopranarie *Fra l'oscure*, sondern mit dem Terzett *Tutte le mie speranze* und dem Chor *Chi in Dio sol spera* quasi als potenzierte Parodie gleichzeitig das *Quoniam* und das *Jesu Christe* aus Mozarts *c*-moll-Messe parodierte.

V

Der Frage nach dem Wie des Parodierens, also nach kompositions-, oder besser: bearbeitungs-technischen Verfahren, im einzelnen nachzugehen, wäre wegen der Vielfalt der Möglichkeiten, deren Grenzen untereinander und prinzipiell ad infinitum offen sind, nur im Rahmen einer Systematik der musikalischen Bearbeitung möglich und auch sinnvoll. (Die Problematik und Komplexität des Sachverhaltes wird jedoch dafür sorgen, daß eine solche – der kaum zu unterschätzenden Bedeutung des Phänomens Bearbeitung für die gesamte Musikgeschichte zum Trotz – noch weiterhin ein dringendes Desiderat der Forschung bleibt.) Hier sollen daher die einzelnen Typen des Parodieverfahrens lediglich skizziert werden.

Grundsätzlich kann sich eine Rubrizierung von Parodietypen an den vier von Friedrich Gennrich für die (mittelalterliche) Kontrafaktur eingeführten Kategorien der regulären, irregulären, Initial- und Grundlagenkontrafaktur orientieren⁴⁷. Die Einteilung Gennrichs umfaßt die Gruppen von Bearbeitungen, die erstens das musikalische Material unverändert übernehmen, die zweitens die rhythmische, melodische und klangliche Gestalt ohne Eingriffe in die Struktur abwandeln, die drittens nur den Beginn übernehmen und die viertens die Vorlage grundsätzlich umstrukturieren. Innerhalb dieser prinzipiellen Klassifikation sind rücksichtlich des Umgangs mit dem musikalischen Ausgangsmaterial weitere Unterscheidungen zu treffen.

Die einfachste und daher mit der zweiten Möglichkeit am häufigsten geübte Form der Parodie war die neue *T e x t i e r u n g*. Entweder wurden vorhandenen und bereits textierten Partien Alternativtexte unterlegt, was besonders bei Opernarien in Beständen aus Klöstern mit Theaterbetrieb (z. B. Weyarn, Ottobeuren) der Fall war. Je nach liturgischem Zweck konnte so Auffüh-

⁴⁴ D-brd WS 1053 und D-brd Mm (München, St. Michael) 771/772 (*Litaniae lauretanae* aus Teilen des *Idomeneo*).

⁴⁵ NMA, Serie II/6, 1, S. VIII.

⁴⁶ *Cantata Davidde penitente, con l'Orchestra composta da W. A. Mozart. Parte I. Partitura. Osterkantate mit einer Parodie von J. A. Hiller, komponiert von W. A. Mozart*, Leipzig: Hoffmeister & Kühnel [1805].

⁴⁷ Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen 1965.

rungsmaterial – teils mit immer wieder neuen lateinischen Texten versehen – mit geringem Aufwand vom weltlichen ins geistliche Repertoire verlegt werden. Oder Musikalien wurden sogleich mit der Absicht, den Text zu ersetzen, das Notenmaterial jedoch unangetastet zu lassen, herangezogen. Zu dieser Kategorie sind auch einige von Johann Adam Hillers Parodiendrucke zu rechnen. Nachdem er bereits zweimal das *Stabat mater* von Pergolesi mit Klopstocks der lateinischen Sequenz inhaltlich sehr nahe stehenden Eindeutschung („An dem Kreuze stand Maria“) herausgebracht hatte⁴⁸, ließ er 1781 Haydns *Stabat mater* mit einer eigenen Parodie folgen⁴⁹. Inhaltlich lehnt sie sich eng an die lateinische Vorlage an, doch wird über die Kreuzigung aus der Sicht des Christen allgemein, nicht aus der Perspektive Marias reflektiert,

z. B. statt	„Stabat mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa dum penebat filius.“	„Weint ihr Augen heiße Thränen, an dem Kreuze, wo voll Jammers mein Erlöser sterbend schwebt.“
-------------	--	--

Die Ausschaltung der Marienidolatrie und damit die protestantische Note mag für Hiller die Veranlassung zur Parodie, die eher eine umdeutende Übersetzung zu nennen wäre, gewesen sein. Ähnlich interpretierend verfuhr er mit seiner Fassung des Requiemtextes⁵⁰. In dem lakonischen Sinne einer Umtextierung verstanden auch die Zeitgenossen den Terminus Parodie. Heinrich Christoph Koch definiert in seinem *Musikalisches Lexikon* von 1802:

„Wenn zu einem schon vorhandenen Singstücke ein anderer Text, es sey nun in eben derselben Sprache, oder in einer andern, verfertigt, und dem Tonstücke untergelegt wird, so nennt man diesen dem Tonstücke aufs neue untergelegten Text eine Parodie“⁵¹.

Auch in der Enzyklopädie von Schilling versteht man den Begriff 1837 in diesem Sinne und in offensichtlicher Abhängigkeit von Koch:

„In der Musik ist P[arodie] nichts anderes als die Veränderung des Textes eines Vocalmusikstücks, indem man nämlich zu einem schon vorhandenen Singstücke einen andern Text, es sey nun in derselben Sprache oder in einer andern, verfertigt und den Noten unterlegt, an welchen selbst aber, Kleinigkeiten abgerechnet, welche die Sylbenzahl vielleicht nothwendig macht, Nichts verändert wird“⁵².

Der Verfasser (I. X. v. Seyfried?) geht in seiner Aussage bereits auf die zweite Stufe der Parodie ein, auf die geringfügige *M o d i f i k a t i o n*, die der Textunterlegung zuliebe vorgenommen

⁴⁸ *Stabat Mater, oder Passions-Cantate, mit der deutschen Parodie des Herrn Klopstocks, in einem Clavierauszuge [...]*, Leipzig: Breitkopf 1774; Johann Baptist Pergolesi vollständige Passionsmusik zum *Stabat Mater*, mit der Klopstockischen Parodie; in der Harmonie verbessert, mit Oboe und Flöten verstärkt und auf vier Singstimmen gebracht von Johann Adam Hiller, Leipzig: Dyk 1776.

⁴⁹ S. Anm. 38.

⁵⁰ *Der Tag des Gerichts. Parodie des Requiem von Herrn Kapellmeister Hiller in Leipzig*. Anhang zu: W. A. Mozarti *Missa pro defunctis, Requiem*, W. A. Mozarts *Seelenmesse mit untergelegtem deutschem Texte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

⁵¹ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 1136.

⁵² Gustav Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1837, S. 378. Bezeichnenderweise kennt vierzig Jahre später das Lexikon von Mendel (Hermann Mendel / August Reissmann [Hrsg.]: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 8, Berlin 1877, S. 22) *Parodie* nur noch als „komisches“, also satirisches Genre. Usus und zeitgenössische Terminologie gehen Hand in Hand. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß in dieser Studie die terminologischen Verwicklungen Parodie – Kontrafaktur bewußt ausgeklammert und auf den Begriff Kontrafaktur als nicht zeitgenössische, sondern dem Wortschatz des Mittelalters entstammende Vokabel verzichtet wurde. Zu dieser Frage vgl. als neueste Arbeit Robert Falck, *Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification*, in: *MQ* 65 (1979), S. 1–21, und Falcks einschlägige Artikel im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Daß der Begriff Parodie in dem umfassenden Sinn, wie er im vorliegenden Text gebraucht wird, nämlich bis hin zur ‚Grundlagen‘-Parodie, ebenfalls nicht dem zeitgenössischen Sprachgebrauch entspricht, geht aus den Zitaten hervor, sollte aber aus Gründen der Verständigung akzeptiert werden können.

wird. Im großen und ganzen steht diese Form der Parodie, wie auch im Lexikon von Schilling angesprochen, auf einer Ebene mit der erstgenannten. Neben den gerade beim Ersetzen deutscher Texte durch lateinische oft unumgänglichen Abweichungen in der metrischen Kadenzierung (weibliche statt männlicher Endungen), im Taktbeginn (Ab- statt Auftaktigkeit), beides auch umgekehrt, Konzessionen in der rhythmischen Aufteilung bei unterschiedlicher Silbenzahl (gespaltene bzw. zusammengezogene Notenwerte) und Vereinfachungen der Bewegung (Verzicht auf Punktierungen) sind auch geringfügige Auslassungen und Ergänzungen, die den musikalischen Duktus nicht beeinflussen, zu den Selbstverständlichkeiten der wörtlichen Parodie zu zählen.

Die Differenz zwischen divergierenden Deklamationsmodellen kann aber auch zu gewichtigeren Eingriffen führen, wie im Falle der Motette *Ob fürchterlich tobend* nach dem Chor *Ihr Kinder des Staubes* aus Mozarts Schauspielmusik *Thamos*⁵³ die Stimmführung wegen eines durch den Wechsel von trochäischem zu jambischem Rhythmus neu entstandenen Auftakts für einige Takte verändert ist. Das Original des *d*-moll-Chores führt in T. 7 zur Dominante *A*-dur, um im folgenden Takt mit dem verkürzten Septnonakkord von *D*-dur neu zu beginnen. Die solistische Baßstimme setzt dabei (abtaktig) mit der None ein.

Notenbeispiel 2

T. 7

Rä - chender Don - - - ner ver-fei-di-get sie

Die lateinische Parodie mit der entsprechenden Textstelle „fulmen et grando“ konnte direkt unterlegt werden, die deutsche Fassung „o b Aufruhr der Völker“ mußte jedoch einen Auftakt vorstellen, und zwar als einzig sinnvollen Ton ein *a*. Um den sich hierdurch ergebenden Tritonus-Sprung *a* – *es*¹ zu vermeiden, modifiziert die Breitkopf-Ausgabe das *es*¹ zur Septime *c*¹ und bietet eine melodische Alternativversion für den deutschen Parodietext an. Die Sequenz ist analog behandelt⁵⁴.

⁵³ Motette *Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben etc. (Ne pulvis et cinis superbe etc.)* für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters von W. A. Mozart. Partitur. N^o II., Leipzig: Breitkopf und Härtel [1804].

⁵⁴ Stielung nach oben für lateinischen, nach unten für deutschen Text.

Notenbeispiel 3

- ras; ful - men et gran - - do et hor - ri - da
 - be - ben; ob Auf - ruhr der Völ - - - ker den Un - ter - gang

3# — - f b7

mors, ful - men et gran - - - do
 droht, ob Auf - ruhr der Völ - - - ker

f 7 3h — — — —

(Interessanterweise folgt der Klavierauszug von Zulehner⁵⁵ dieser Modifikation der Stimmführung nicht und läßt den Sänger verminderte Quinte und kleine Septime als Sprünge singen.)

Notenbeispiel 4

ab Auf - ruhr der Völ - - - ker den Un - ter - gang
 ful - men et gran - - - do et hor - ri - da

ff p

⁵⁵ Motetto Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben / Ne pulvis et cinis superbe für 4 Singstimmen. Musik von Mozart, Clavierauszug von K. Zulehner, N^o 2, Bonn & Köln: N. Simrock [um 1816].

droht, ob Auf - ruhr der Völ - - - ker
mors, ful - men et gran - - - da

Auch im folgenden läßt der Bearbeiter der Breitkopf-Ausgabe durch teils wesentliche Eingriffe in die Stimmführung bei abweichender Deklamation (T. 16ff., T. 37f.) musikalisches Feingefühl erkennen.

Bedeutender als die für gewöhnlich geringfügigen, in der Text-Musik-Relation begründeten Modifikationen sind die Veränderungen bei der *A d a p t i o n* auch der musikalischen Gestalt an bestimmte äußere Bedingungen. Die primäre Ursache für diese Veränderungen liegt in den sich zwangsläufig ändernden Aufführungsumständen, wenn nicht für die Kirche komponierte Musik dort erklingt. Die Abwandlungen betreffen daher auch vornehmlich Theater- und, wie im Falle des Oratoriums, Konzertgattungen. (Daß teils höchst virtuose Bravourarien, etwa aus dem viel und insbesondere in Frauenklöstern rezipierten Lotter-Druck von 1798⁵⁶, unverändert für den liturgischen Gebrauch übernommen wurden, bezeugt nebenbei die erstaunlich hohen vokalen und instrumentalen Fähigkeiten, zu denen die intensive musikalische Ausbildung der Klosterzöglinge führte.) Eine Adaption der Klangform an die bestehenden Möglichkeiten lag nahe. Entsprechend der Besetzung, wie sie gerade zur Verfügung stand, wurde uminstrumentiert, und zwar übernahmen, wenn auf das nach 1800 übliche Kirchenorchester, also zwei Violinen, Viola, (zwei) Flöte(n), zwei Klarinetten, zwei Hörner, Baß/Orgel (andere Instrumente *ad libitum*), hin reduziert wurde, die Orgel zusammen mit den verbleibenden oder ausgetauschten Blasinstrumenten (Klarinetten an der Stelle von Oboen) die Harmoniefunktion, erste Violine und Flöte die Figuration der wegfallenden Bläserstimmen. Aber auch die im 19. Jahrhundert zusehends schrumpfenden Kapazitäten kirchenmusikalischer Praxis, die bei neuen Kompositionen den Aufschwung der anspruchslosen Spezies von Kirchenmusik „*pro choris ruralibus*“ oder „für ganz kleine Chöre“ begünstigte, sollten das Parodieren mit großem Orchester begleiteter Werke nicht verhindern, auch wenn man sich notfalls auf die sparsamste Möglichkeit, das Kirchentrio aus zwei Violinen und Orgel, beschränkte. Die Ausgaben von Parodien im Klavierauszug, wie sie auch von Hiller gefördert wurden, gehören in einen anderen Zusammenhang, da die Herstellung von Klavierauszügen praktischen, nicht musikalischen Intentionen entspringt. Hiller beschränkt aber auch den um-

⁵⁶ S. Anm. 29.

gekehrten Weg, indem er Pergolesis *Stabat mater* „mit der Klopstockischen Parodie, in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt und auf vier Singstimmen gebracht“⁵⁷ und damit dem zeitgenössischen Instrumentationsideal angenähert hat. Während Offertorien in der Regel als Arien belassen worden sind, hat man die solistischen Vorlagen für Messen auch zum vierstimmigen Chorsatz erweitert, indem beispielsweise Vokalstimmen, vor allem der Baß, mit den entsprechenden Instrumentalstimmen *colla parte* geführt oder das Solo, sofern es nicht allzu bewegt war, homophon zur Vierstimmigkeit komplettiert wurde⁵⁸.

Zyklische Parodien, die ihrerseits auf mehrteiligen Kompositionen beruhen, verfahren mit ihrem Ausgangsmaterial häufig selektiv und ordnen größere formale Abschnitte um. Eine solche *S e l e k t i o n* ist, auch wenn sie innerhalb der isolierten Parteien wörtliche Übertragung bleibt, ein Eingriff in die formale Struktur. Wenn Luigi Gatti in seiner ‚Schöpfungsmesse‘⁵⁹ für das *Gloria* den Chor *Die Himmel erzählen* (Hob. XXI: 2,8c) heranzieht und dann an der Stelle des *Qui tollis* ein Terzett aus einer späteren Nummer (Hob. XXI: 2,14c ab der Textstelle „Und neues Leben sproßt hervor“ . das in der Originalposition selbst als Einschub fungiert) einfügt, zerstört dies selbstverständlich dadurch, daß es sich um eine Partie in *Es*-dur handelt, die tonale Anlage des Chores *Die Himmel erzählen*: das weitflächige Beharren in der Tonika C-dur. Robbins Landon spricht diese harmonische Bewegungslosigkeit als einen Ausnahmefall in Haydns sämtlichen Kompositionen an und motiviert durch Textausdeutung „the *raison d'être* for this insistence of C major which, of course, is t h e s y m b o l f o r o r d e r“⁶⁰. Die Verschränkung von formal-tonaler Anordnung und inhaltlicher Aussage, wie sie für den konkreten Fall des Oratoriums sinnstiftend und daher substantiell ist, verliert bei der Übertragung auf den *Gloria*-Text ihren Status der Notwendigkeit. Andererseits entspricht die Einführung eines motivisch neuen Abschnitts im *Gloria* – zum wenigsten an der Stelle des *Qui tollis* – den Traditionen der *Missa solennis*. Parodie kann also mit Selektion und Umverteilung nachdrücklich in die musikalische Organisation der Vorlage eingreifen, ohne damit nur Sinn zu zerstören.

Über das Auswählen und neue Zusammensetzen musikalischer Sektionen hinaus liegt *U m s t r u k t u r i e r u n g* vor allem durch Abänderungen im Grundsätzlichen, etwa die Umgestaltung des periodischen Verlaufs durch Dehnung, Elision oder Interpolation bis hin zur partiellen Neukomposition im Ermessen des parodierenden Musikers.

Interessant ist in diesem Zusammenhang das *Benedictus* der bereits erwähnten *Così fan tutte*-Messe⁶¹, das auf das Duett zwischen Fiordiligi und Dorabella *Ah guarda sorella* zurückgeht. Die dramatische Ambivalenz, die das Duett im Kontext der Oper auszeichnet, spiegelt sich in seiner Periodenstruktur: Nachdem die drei männlichen Akteure und die Wette als Handlungsmovens exponiert sind (Nr. 1–3), werden die beiden Frauen, von den Vorgängen nichts ahnend und sich ihrer Liebe sicher wärend, vorgestellt (Nr. 4). Mozart vertonte den ersten Teil des Textes, der das Liebesverhältnis als ungetrübt darstellt, als pastorales Andante, während er den zweiten Textabschnitt mit seinem als unreal dargestellt Gedanken, die Treue Fiordiligis und Dorabellas

⁵⁷ S. Anm. 48.

⁵⁸ Z. B. eine im süddeutschen Raum kursierende *Così fan tutte*-Messe, festgestellte Exemplare in D-brd BAR (Bartenstein; 1795), D-brd Mf (München, Dom) 1590 (1817), D-brd Ed 510,1 (1. Hälfte 19. Jh.).

⁵⁹ S. Anm. 27.

⁶⁰ H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle*, Bd. 4, a. a. O., S. 420 (Sperrung nicht original).

⁶¹ S. Anm. 58.

könne jemals ins Wanken geraten, als kontrastierendes Allegro behandelte. Auffälligerweise ist aber der – in Wahrheit die Endsituation der Oper vorausnehmende – Allegro-Teil in einer wie festzementierten periodischen Struktur gehalten (20 mal 4 Takte + 3). Selbst die von Stefan Kunze als erste Andeutungen des Zweifels interpretierten Fermaten auf „amore“ (T. 84–91)⁶² passen sich wie die unnachgiebige Colla-parte-Instrumentierung in das affirmative Schema ein. Im Gegensatz dazu – und nicht minder bezeichnend – ist gerade der Anfangsteil, der doch im Text die Problemlosigkeit der Liebessituation suggerieren will, von einer mehrschichtig gebrochenen Periodik. Nicht allein, daß hier die ebenfalls intendierte Abfolge von Viertakt-Gruppen immer wieder durch aperiodische Einschübe gestört wird – schon Takt 1 widersetzt sich einer simplen Schematik, und die Kadenzkoloraturen und -fermaten sind im Andante tatsächliche Ausbrüche aus der Viertakt-Norm (T. 9ff., 28ff., 47ff. wie gerade auf die Textstellen „amante“ T. 54f. und „felice“ T. 70f.) –, auch verhält sich das Orchester nie konform, sondern immer eher kontrovers zu den Singstimmen. Die Musik widerspricht der unmittelbaren Wortausgabe und impliziert damit eine tiefere Schicht des Textes. Die Parodie, der es freilich fernliegt, sich vom vertonten liturgischen Text zu distanzieren, hebt die periodischen Normverstöße auf und äqualisiert den melodisch-harmonischen Duktus zu symmetrischer und – dem *Benedictus*-Text angemessen – in sich ruhender Periodizität (1+4+4+4+4+8+2+2+2+2+2+2+8+4+4+4+4+2). Es ist nicht anzunehmen, daß der Bearbeiter diese Modifikation bewußt vorgenommen hat, vielmehr wird sich unterschwellig sein Gefühl für die affirmative bzw. nicht-affirmative Qualität der Periodik realisiert haben.

Wo die Grenze zwischen Parodie und Neuschöpfung zu ziehen ist, läßt sich nicht immer eindeutig entscheiden. Spätestens bei den Typen der *Anlehnung* und der *Assoziation* ist die Verbindung mit der Parodiepraxis prekär, doch nicht sinnlos.

Aus den Jahren um 1810 stammt eine kleine Sammlung von fünf *Stella coeli* und einem Offertorium, die Gesängen aus der *Zauberflöte* entnommen sind⁶³. Der Bearbeiter verfuhr dabei mehr oder weniger frei, indem er meistens die Instrumentalstimmen beließ, die Chöre und zu Chören ausgebauten Vokalparte aber in grober Anlehnung an den Duktus des Originals neu formulierte. Vollends in die Kategorie der ‚Assoziationsparodie‘ gehört die um 1800 entstandene *Teisendorfer Zauberflötenmesse*⁶⁴. Diese Messe in *D*-dur verwendet für die Textstelle „Et incarnatus“ im *Credo* Sarastros Arie *In diesen heil’gen Hallen* und für das *Kyrie* das Duett *Bei Männern, welche Liebe fühlen*. Im Grunde könnte hier von einer Neukomposition im Sinne einer Paraphrase über ein Thema gesprochen werden. Denn mehr als motivisches Material (meist in der Variante von T. 18–20 bzw. 22–24)

Notenbeispiel 5

Die Lieb ver - sü - ßet je - - de Pla-ge

wird nicht übernommen.

⁶² Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 492.

⁶³ S. *KBM* 2, S. 94: WS 499a (bei Nr. 6 fälschlich Nr. 18 [O Isis und Osiris] statt Nr. 10 [O Isis und Osiris]).

⁶⁴ D-brd TEI (Teisendorf) 166.

Notenbeispiel 6: TEI 166



Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son

Alles andere differiert: Taktart (3/8 statt 6/8), Tempo (Moderato statt Andantino), Tonart (*D*-dur statt *Es*-dur), Verteilung des Stimmenwechsels Solo – Tutti, Sopran und Alt werden teils im Unisono, teils in Terzen geführt, das Thema wird gewöhnlich nur in einem ansonsten äußerst banalen Zusammenhang (siehe z. B. den vier[!][!]taktigen Christe-Teil) frei eingeschaltet, und der leiernde Baß sowie die Figurationen der ersten Violine, die das Thema durchgängig umspielt,

Notenbeispiel 7



6 7 - $\frac{3}{8}$

$\frac{6}{3}$ 5 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

sind der krassste Gegensatz zur mehr als sparsamen Begleitung des Originals.

Notenbeispiel 8 (siehe Seite 33)

„A s s o z i a t i o n s p a r o d i e“ kann dieser Typus genannt werden, weil der Autor offenbar eine bekannte Melodie aus dem Gedächtnis memorierte und sich von dieser Erinnerung zu einem neuen Satz inspirieren ließ. (Falls er eine schriftliche Vorlage benutzte, so war dies sicher nicht das Original bzw. dessen Klavierauszug, denn in diesem Falle wären die Anklänge deutlicher. Allenfalls kann man einen Variationszyklus, vielleicht für Violine und Klavier, als Quelle vermuten.)

Der Begriff ‚Assoziations p a r o d i e‘ läßt sich einerseits im Rahmen der dargestellten Systematik der parodierenden Verfahren, die sich immer weiter vom Original entfernen, den Konnex aber nicht ganz verlieren, rechtfertigen, wie er andererseits auch einen Zusammenhang zum Vorgehen der *Missa parodia* der Renaissance herstellt.

Notenbeispiel 8

The first system of the musical score consists of five staves. From top to bottom, they are labeled: V. I (Violin I), V. II (Violin II), Va. (Viola), Pam. (Piano), and Vc. e B. (Violoncello und Kontrabaß). The music is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first two staves (V. I and V. II) have a dynamic marking of *p* (piano). The Viola staff (Va.) also has a *p* marking. The Piano staff (Pam.) has a whole rest in the first measure. The Cello/Double Bass staff (Vc. e B.) has a *p* marking. The lyrics 'Bei Män - nern,' are written below the Cello/Double Bass staff, starting in the second measure.

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Piano) all have a dynamic marking of *simile*. The Cello/Double Bass staff (Vc. e B.) also has a *simile* marking. The lyrics 'wel - che Lie - be füh - len, feh - tauch ein gu - tes Her - ze nicht.' are written below the Cello/Double Bass staff, starting in the first measure.

VI

Als Gründe für die Parodiepraxis werden gemeinhin vier Faktoren angenommen: erstens der Zwang zur Arbeitsökonomie, zweitens Parodie als Ausweg für musikalisch selbst nicht oder nur beschränkt produktive Chorleiter, Pfarrer, Schullehrer usw., drittens bei geistlichen Parodien von Opernmelodien das Bedürfnis vor allem der Landbevölkerung, Musik hören zu können, zu der sich – fern den Städten mit Theaterbetrieb – keine sonstige Gelegenheit bot, und viertens der Wunsch eines Komponisten, für bestimmte Anlässe geschriebenen Werken in einem neuen Rahmen zu weiterer Verbreitung zu verhelfen. Diese Gründe sind sicherlich in Einzelfällen zutreffend, können aber nicht alle Parodien motivieren und bieten insbesondere keine Erklärung dafür, daß sich die Praxis bis weit ins 19. Jahrhundert tradierte, eine Zeit, für die sie uns heute als anachronistische Haltung erscheinen will.

Der Aspekt der Zeitersparnis und Arbeiterleichterung wurde bereits angesprochen, und es wurde darauf hingewiesen, daß er ungeachtet der bekannten Fälle der Selbstparodie beispielsweise bei Bach, Händel oder Gluck, um nur die prominentesten zu nennen, für das Gros der Kirchenmusiker, die fremde Werke parodierten, nur bei problemlosen Textunterlegungen anzunehmen ist. Die Entfernung der Bearbeitung vom Original ist bisweilen so groß und der Eingriff in das vorliegende Material so fundamental, daß dieses Moment in vielen Fällen zu relativieren ist. Ähnlich verhält es sich mit der Parodie als Möglichkeit für kompositorisch weniger habile Kantoren oder Chorregenten. Die Tatsache, daß an der Peripherie einer vielschichtigen, künstlerisch auf allen Ebenen angesiedelten Praxis auch diese Möglichkeit ausgenutzt wurde, ist nur natürlich, kann aber nicht die Ursache eines komplexeren Sachverhaltes sein. Weniger versierte Kirchenmusiker (oder mit Kirchenmusik Betraute) hätten, wenn schon Aufführungsmaterial für bestimmte liturgische Gelegenheiten fehlte, auf die Transkription genuiner Kirchenmusik zurückgreifen können (was in der Tat auch so gehandhabt wurde), die Begründung dafür, warum gerade exponierte Meisterwerke oder auffällige Kompositionen, die sich – wie manche italienische Bravourarie oder liedhafte Singpielariette – musikalisch nicht deutlicher von der sonstigen kirchenmusikalischen Produktion hätte abheben können, mit Vorliebe als Vorlage für Parodien gewählt wurden, kann sich in der Annahme, fremde Kompositionen ersetzen den Mangel an eigenen Kapazitäten, nicht erschöpfen. So unterschiedlich das künstlerische Niveau bei einer notdürftigen Adaption und einer meisterhaften Parodie ist, so ähnlich ist doch das zugrundeliegende Prinzip. Auch das Argument, Parodien seien hergestellt worden, da sich der Bevölkerung auf dem Lande keine andere Möglichkeit bot, Opern oder Instrumentalmusik zu hören, außer wenn sie im Rahmen einer Messe oder Andacht aufgeführt wurden, vermag angesichts der Tatsache, daß das Parodieren keineswegs eine spezifisch ‚ländliche‘ Erscheinung ist, nur einen Teilaspekt zu erfassen. Der Usus betraf die Dome in großen Städten, kleine Pfarrkirchen und Klöster (auch solche mit eigenem Theaterbetrieb) in gleicher Weise.

Neben diesen unbestrittenenmaßen ebenfalls zum Phänomen Parodie gehörenden pragmatischen Motiven waren es insbesondere das Bedürfnis eines Komponisten, einem Werk eine neue Lebensform zu verschaffen, sowie das Interesse an der Verbreitung fremder Werke, die Parodien veranlaßten. Der erstgenannte Fall ist aus der Biographie J. S. Bachs hinlänglich bekannt, er betrifft aber auch Mozarts *Messe in c-moll* und den daraus entstandenen *Davidde penitente*. Warum Mozart die ins Jahr 1783 fallende Komposition der *c-moll-Messe*, der das *Agnus Dei* und Teile des *Credo* fehlen, nicht vollendete, ist nicht eindeutig zu beantworten. Mit Sicherheit war aber der

für eine vollständige Aufführung im liturgischen Rahmen überproportionierte Umfang einer der wichtigsten Faktoren, die Mozart die Komposition nicht zu Ende führen ließen. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, daß er die Gelegenheit wahrnahm, die in mehrfacher Hinsicht (als Fragment wie als hypertrophes Gebilde) brachliegende Messe in anderer Form, nämlich als Kantate *Davidde penitente*, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Ob ein ähnlicher Beweggrund zur Parodiemotette *Insanae et vanae curae* nach dem Sturmchor aus Haydns *Il ritorno di Tobia* führte, ist nicht zu belegen. Auffällig ist allerdings, daß Haydn noch 1808 offenbar sehr an der Drucklegung des Oratoriums interessiert war, Breitkopf auf sein Angebot, das ganze Werk wenigstens im Klavierauszug zu publizieren, jedoch nicht einging⁶⁵, dafür aber kurz nach Haydns Tod den Chor *Svanisce in un momento* als Parodie veröffentlichte.

Während es die Sorge der Komponisten war, ihre unterrepräsentierten Werke nicht der Vergessenheit zu überantworten, war das Hauptmovers der Fremdparodien das Interesse der Bearbeiter an einer Verbreitung und ‚Verewigung‘ anerkannter Meisterwerke. Dabei ist die Tendenz zu Klassizität und historischem Material unverkennbar. Waren es im 18. Jahrhundert noch Werke von aktueller Bedeutung, vornehmlich Opern und Singspiele des zeitgenössischen Repertoires, die als Vorlagen herangezogen wurden⁶⁶, verlagerte sich das Parodieinteresse nach 1800 – unbeschadet der weiteren Adaption von ‚Modestücken‘ – unverkennbar auf als klassisch geltende Autoren. Entscheidend war die nach Mozarts Tod und noch zu Haydns Lebzeiten einsetzende Kanonisierung der ‚Wiener Klassiker‘, manifest in der rapiden Verbreitung ihrer Werke und schon bald reflektiert in der zeitgenössischen Historiographie, die auch auf dem Sektor der Parodie den Geschmack prägte und die Kriterien zur Auswahl lieferte. Die Folge war die deutliche Interessenverlagerung und überwiegende Rezeption des Œuvres Haydns und Mozarts auch in der musikalischen ‚Subkultur‘ der Bearbeitung (jeder Art), die sich zuerst einmal kongruent zur Ausbildung eines dezidiert ‚klassischen‘ Repertoires verhielt, statt sich im Widerspruch zum Begriff des ‚klassischen‘ Werkes und eines damit verbundenen Autonomieanspruches des musikalischen Textes zu sehen. Die zahlreichen Parodien nach Mozarts Opern und Haydns Oratorien, aber auch nach Instrumentalkompositionen sind zweifellos der besonderen Art der Estimation gerade dieser Autoren zu verdanken, die sie von der Geltung der übrigen, gleichfalls international reputierten, wenn nicht sogar erfolgreicherer Komponisten schied. Porro gab seiner Publikationsserie, die auch Parodien umfaßte, nicht umsonst den Titel *Musique sacrée en Partition. Ouvrages Classiques et modèles choisis et recueillis*, und die weite Verbreitung des Offertoriums *Ostende nobis Domine*, das auf dem Terzett *Wer Notbedrängte gern erquicket* aus Ferdinand Kauerers *Donauweibchen* beruht, geht zweifellos auf die gängige Fehlzuschreibung ‚Kanon von Mozart‘ zurück.

Der Aspekt der Geschmacksbildung (und teils Geschmackskorrektur) war auch von tragender Bedeutung für die Rezeption historischer Musik, etwa der Oratorien Händels. Hier ist die treibende Kraft aber in erster Linie eine urbane Musikkultur, deren Träger, das gebildete Stadtpublikum, sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts an den Kategorien des ‚Erhabenen‘ und des ‚Großen‘ orientierte und dies musikalisch in den monumentalen, geradlinigen Chören Händels verwirklicht sah^{66a}. Es ist daher nicht verwunderlich, daß beispielsweise in München, nachdem Aus-

⁶⁵ Vgl. Schmid, a. a. O., S. 309f.

⁶⁶ Vgl. z. B. den Lotter-Druck XXVIII. *Ariae selectissimae* von 1798 (s. Anhang).

^{66a} Vgl. Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Wiesbaden–Stuttgart 1986 (= *Beihefte zum AfMw* 24), S. 58ff.

schnitte aus Händel-Oratorien in den bürgerlichen Liebhaber-Konzerten zur Aufführung gelangt waren^{66b}, diese auch im sakralen Bereich in Form von liturgisch umfunktionierten Parodien auf-tauchten. *Hercules, Samson, Solomon* und allen voran der *Messias* und *Israel in Ägypten* waren die Vorlagen zu zahlreichen Offertorien und sonstigen Propriumsgesängen, die im frühen 19. Jahrhundert fester Bestandteil der Kirchenmusik im Dom wie an St. Michael waren und auch in einem ab 1806 geführten Inventar der Hofkapelle nachgewiesen sind⁶⁷, auf dem Land und in kleineren Städten aber bezeichnenderweise keine Rolle spielten.

Unter anderen Vorzeichen, aber mit ebenfalls historischen Intentionen brachte Johann Adam Hiller seine Bearbeitungen älterer Meisterwerke heraus. Dabei sollten beide Wege, die er beschritt, Klavierauszug und Parodie, in dieselbe Richtung führen: das Gute zu fördern und zu verbreiten und ein Genie zu ‚verewigen‘. In der Vorrede zu seiner 1791 erschienenen Sammlung von nunmehr einem halben Jahrhundert alten Auszügen aus Opern und Oratorien Johann Adolph Hasses⁶⁸ formuliert Hiller dies deutlich:

„Niemand wird wohl den Titel Meisterstücke für gemißbraucht halten, wenn er ein gesundes musikalisches Gefühl hat: denn daß die meisten Arien, Duette und Chöre der Hassischen italiänischen Oratorien und Opern Meisterstücke sind, und zu allen Zeiten seyn werden, gestehen die verständigsten und würdigsten Componisten sehr offenerzig“⁶⁹.

Daß sie nicht im Druck vorliegen, bewog Hiller zu seiner Ausgabe, wobei der Umstand, daß sie nun mit einem anderen, nämlich geistlichen deutschen Text publiziert werden, als durchaus zweitrangig erscheint:

„Ich will die schönsten Arien, Duette und Chöre aus den Oratorien und großen ernsthaften Opern unsers verewigten Hasses ausheben; sie mit deutschen Uebersetzungen, oder vielmehr Parodien, versehen, und so, nach und nach, den Musikliebhabern in die Hände liefern, wenn sie, (wie ich hoffe), und so lange sie Gefallen daran haben werden; und das wird seyn, so lange es ihnen um wahre Musik, um edlen Gesang und ernstliches Musikstudium zu thun ist“⁷⁰.

Nicht die gewandelte Funktion ist erwähnenswert, sondern der herausragende Wert der Komposition:

„Soll ich nun etwan diese Arien, Duette und Chöre auch noch zum Gebrauch in den Kirchen empfehlen? Ich bin stolz genug auf Hassen und auf mich, daß ich diese Empfehlung für überflüßig halte. Vielleicht würde durch eine einzige dieser Arien mehr Erbauung bey einer Gemeinde gestiftet, als durch steife Cantaten mit frostigen Recitativen. [...] Selbst catholische Chorregenten werden der Andacht ihrer versammelten Gemeinde besser zu statten kommen, wenn sie anstatt: Per l'insigne Durlindana, oder: O Bild voll göttlich hoher Reize⁷¹, lieber eine Arie aus dieser Sammlung singen lassen“⁷².

^{66b} S. Rezension in: *AMZ* 6 (1804), Sp. 485.

⁶⁷ Vgl. *KBM* 7–9.

⁶⁸ S. Anm. 11.

⁶⁹ Ebda., S. III.

⁷⁰ Ebda., S. VII.

⁷¹ Aus Hillers eigener Oper *Lisuart und Dariolette*.

⁷² A. a. O., S. VIII.

Musikalische Qualität ist für Hiller vorrangig, und daß er bei älteren Meisterwerken, deren Aufführungsbedingungen wie im Falle Hasses verlorengegangen sind, oder bei neueren, deren kultureller Kontext, etwa bei katholischer Kirchenmusik, beschränkt ist, ihnen durch andere Textierung eine neue Existenzform zu geben versucht, ist im Rahmen seiner generell von aufklärerischem Philanthropismus geprägten Intentionen nur konsequent.

Der Wandel, der sich in der ästhetischen Einstellung zum Phänomen Parodie im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzog, offenbart sich gerade auch in Hinsicht auf den Aspekt der ‚Verewigung‘ des Genies. Verstand man die Schaffung neuer Funktionsbereiche, die in philanthropischem Sinne dem großen Werk ein Überleben in verändertem historischen oder religiös-kulturellen Zusammenhang garantieren oder seine Wirkung einem möglichst großen Kreis von Rezipienten zu vermitteln helfen sollte, anfangs noch als Dienst am Komponisten und seinen Ideen, so war es dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem Zeitalter des reflektierenden Historismus und des ästhetische Norm gewordenen Autonomiegedankens, gerade der Respekt vor dem Genie und der Integrität seines Werkes, der die Parodie verbot. So ist auch die Klage eines Kirchenmusikers von 1866 zu verstehen:

„Unter den älteren Musikalien meines Chores befindet sich ein opus mit dem Titel: ‚Offertorium. Solo in Es dur. Für Sopran-Solo u.s.w. Vom Herrn Mozart. Aus der Zauberflöte.‘ Von mir wird so etwas nicht mehr aufgelegt; gibt es keine Kirchenchöre mehr, in denen solch ‚klassische Musik‘ namentlich von ‚unserm‘ Mozart noch produziert wird aus allerunterthänigstem Respekt vor dem ‚göttlichen Funken der Kunst‘, der in ihm gewohnt?“⁷³

Kritisiert wird hier nicht die Tatsache, daß aus weltlicher geistliche Musik wird, daß vielleicht – wie in einer Handschrift aus Kloster Grüssau – aus *Bewahret euch vor Weibertücken* ein *Regina coeli* wird⁷⁴, sondern daß man sich an Mozart versündigt. Die Blasphemie gilt dem Genius bzw. der Vollkommenheit seines Werkes, nicht dem Ort, der heiligen Handlung oder demjenigen, dem die Musik gilt.

VII

Franz Xaver Witt, der Agitator der cäcilianischen Bewegung, beginnt seine Streitschrift *Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern*⁷⁵ mit einer großangelegten Tirade – wie man meinen sollte – über das Parodie(un-)wesen. Bei weiterer Lektüre entpuppt sich diese Kritik an der Unterlegung kirchlicher Texte unter Opernmelodien, die offensichtlich weit mehr als nur eine Ausnahme gewesen ist, allerdings nur als Auftakt zu einer umfangreicheren Beanstandung. Daß tatsächlich Opernarien Einzug in die Kirche halten, wird im Grunde nur als Konsequenz des generell verdorbenen Kirchenstils dargestellt:

„Ich frage: Gibt es nicht viele Opern, (ich rede gar nicht von anderen weltlichen Compositionen z. B. den Beethoven'schen Sonaten für Pianoforte mit oder ohne Begleitung von Instrumenten) die einen viel ernsteren und weihvolleren Charakter an sich tragen, als die Compositionen für die Kirche z. B. eines J. B. Gänsbacher (Messen, Litaneien, Vespere), ja selbst eines Reißiger, wenigstens in einer mir bekannten Messe, und Anderer?“⁷⁶

⁷³ *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik* 3 (1866), S. 20.

⁷⁴ Vgl. MacLean (s. Anm. 15), S. 2f.

⁷⁵ Regensburg 1865, S. 6ff.

⁷⁶ Ebda., S. 8.

Ungeachtet der auch von Witt angesprochenen Problematik, daß sich in der romantischen Ästhetik (und ihrer späteren Popularisierung) unter dem Aspekt der ‚Kunstreligion‘ die Zuständigkeiten der Stile für metaphysische und religiöse Andacht nicht mehr deutlich differenzieren lassen, bleibt die Vermischung der Stilebenen eine ästhetische wie musikalische Voraussetzung der Parodierbarkeit. Mußte Gottfried Ephraim Scheibel 1721 in seiner Apologie des Parodieverfahrens⁷⁷ gerade die soziologisch begründete Differenzierung von Theater-, Kammer- und Kirchenstil in Frage stellen⁷⁸, so ist die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmende Vermischung der Stilarten und Lockerung der kompositorischen Regulative, die einen spezifischen Kirchenstil zwar ermöglichten, aber nicht erforderten, ein entscheidendes Movens für die Parodiepraxis um 1800. Witts Invektiven gelten der Versinnlichung und Lüsternheit der zeitgenössischen Musik im allgemeinen, der Einzug der Profanität in die Kirche ist davon nur ein Teil und das Parodiewesen wiederum nur ein – nicht separat zu beurteilender – Aspekt. (Der musikalische Vorgang selbst wird weder in ästhetischer noch kompositionstechnischer Hinsicht problematisiert.)

Die Austauschbarkeit der Stile bildet auch das Fundament der in der AMZ veröffentlichten Rezension⁷⁹ des Parodiezyklus ‚*Der Versöhnungstod. Cantate für vier Singstimmen, mit Begleitung des Orchesters, aus sechs Adagio's von Joseph Haydn arrangiert von J. A. Schulze*⁸⁰, nun allerdings im umgekehrten Sinne, nämlich durch den Umstand, daß wahre Andacht eher außerhalb der Kirche zu finden sei.

„Schon lange sind die Grenzen beyder Arten [der Kirchenmusik und der Nicht-Kirchenmusik] überschritten, verwirret, ja fast gänzlich aufgehoben, und bey dem allgemeinen Drängen und Treiben, das unserm Zeitalter eigen ist, haben die meisten beynahe vergessen, dass so ein Unterschied einst bestanden hat. Selbst jene wenigen glücklichern Tonkünstler, die durch die edle Freygebigkeit regierender Familien in den Stand gesetzt sind, und deren Obliegenheit es wäre, diese erhabene Art Musik [die Kirchenmusik] auszubilden und mit dauernden Werken zu bereichern, vernachlässigen gewöhnlich ihre Tempel, und flüchten sich in Theater- und Concertsäle, weil nämlich jetzt nur da eine den Künstlern so nöthige Celebrität und die damit verbundene Erhöhung des Lebensgenusses zu erreichen ist“⁸¹.

Der völlige Verfall der Kirchenmusik sei die unweigerliche Folge und in dieser Situation sei dem „Unternehmen des Hrn. Schulz [...] zum Verdienst zu rechnen, durch seine Bearbeitungen matte Machwerke zu verdrängen, und so dem grossen, erhabenen Style des Tempels wenigstens auf eine Art aufzuhelfen zu suchen“⁸².

Auch hier überwiegt das Moment der Qualität, wie es gleichermaßen der Herausgeber der Dittersdorfschen Arienparodien in seiner lapidaren Vorrede „An die Herren Chorregenten“ ausspricht:

„Der Mangel guter Offertorien, oder Kirchen Motetten bewog einen Liebhaber der Kirchenmusik, die vorzüglichsten, besten Arien des wohlseligen Reichsedeln Herrn Ditters von Dittersdorf mit lateinischen, den heiligen Handlungen der Kirche und des feyerlichen Gottesdienstes angemessenen Texten zu begleiten“⁸³.

⁷⁷ Gottfried Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedanken von der Kirchen-Music*, Frankfurt u. Leipzig 1721, vgl. Arnold Schering, *Über Bachs Parodieverfahren*, in: BJ 1921, S. 49–95.

⁷⁸ „[Scheibel fährt fort. es wäre gut, wenn die heutige Kirchenmusik etwas] ‚lebhafter und freyer, c'est à dire, mehr theatralisch wäre, sie würde mehr Nutzen schaffen als die gezwungene Composition, der man sich in der Kirchen ordinair bedienet.“ (zit. nach Schering, a. a. O., S. 55)

⁷⁹ AMZ 12 (1810), Sp. 481–485.

⁸⁰ Leipzig: Breitkopf und Härtel [1809].

⁸¹ AMZ, a. a. O., Sp. 483f.

⁸² Ebda., Sp. 484.

⁸³ S. Anm. 29.

Die fortschreitende Nivellierung der Stiltypen ist zweifellos einer der entscheidenden Faktoren für das Aufblühen des Parodiegedankens im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Die stilistische Indifferenz betrifft jedoch lediglich das musikalisch-kompositionstechnische Moment des Verfahrens. Zum ästhetischen Ideal der Zeit, das mit zunehmender Popularität das Ideal des autonomen Kunstwerks darstellt, ist es jedoch kontrovers. Die Inkongruenz historischer Entwicklungen, welche die Kirchenmusik der nachbarocken Zeit unübersehbar zur *secunda pars* der Musikgeschichte machte, zeigt sich angesichts der Parodiepraxis mit besonderer Deutlichkeit. Das Postulat musikalischer Autonomie, die Idee, daß innere, musikalisch-strukturelle Funktionalität an die Stelle von äußerer Funktionalität tritt – wobei nicht die Differenz von Vokal- und Instrumentalmusik entscheidend ist, da auch das Wort-Ton-Verhältnis im 19. Jahrhundert Teil eines singulären Sinnzusammenhangs ist –, mußte vor allem auch die Substanz des Parodiegedankens angreifen. Denn Parodie, zumal geistliche Parodie, bedeutet Potenzierung von Funktionalität, indem sie erstens als Kirchenmusik eine liturgische Funktion erfüllt und zweitens durch das ‚Umfunktionalisieren‘ der Vorlage den Gebrauchsaspekt dem musikalischen Werk gegenüber pointiert.

Daß Parodieren eines Tages zur obsoleten Technik werden mußte, weil es der herrschenden ästhetischen Strömung des 19. Jahrhunderts mit ihrer Aporie von Kunst und Funktion⁸⁴ eklatant widersprach, war nur eine Frage der Zeit. Daß sie sich aber im Reservat der Kirchenmusik so lange und vergleichsweise unangefochten halten konnte, ist auf die Phasenverschiebung zwischen historisch rezessiven und progressiven Bereichen zurückzuführen. Denn während die Popularisierung des musikalischen Autonomiegedankens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Parodie endgültig den Boden entzog, konnte sie zuvor in den Nischen der spezifisch kirchenmusikalischen Tradition dem Zwang zu ästhetischer Legitimation enthoben bleiben. (Die Anfechtungen, denen sich das Parodieverfahren im frühen 18. Jahrhundert ausgesetzt sah, waren eher immanenter Natur. Fragen der Abgrenzung einzelner sozialer Stilbereiche oder der Affektgleichheit, ob also „z. E. hier ein geistlicher Schmerz, dort ein weltlicher empfunden wird“⁸⁵, zogen die Berechtigung des Parodierens zwar auch in Zweifel, rüttelten aber nicht in dem Maße an seinen Grundfesten, wie es dann die Akzentuierung des emphatischen Kunstaspekts, der sich von bloßer Artifizialität unterschied, tat.)

Eines der Rückzugsgebiete der traditionellen Kirchenmusik, das auch der Parodie zustatten kam, ist die musikalische Figurenlehre, die in geistlichen Kompositionen bis hinein ins 19. Jahrhundert überlebte. Entsprechend der Spezifik der musikalischen Figurenlehre, daß eine Figur nicht nur Abbild, sondern auch Urbild ist, daß sie also semantische Bedeutung erhalten kann, aber nicht muß, sondern vielmehr auch als ‚bedeutungslose‘ Tonkonstellation Geltung behalten kann, ohne sinnlos zu werden, daß die Figurenlehre – auch im Barock – mithin keinen umfassenden Systemzwang kennt⁸⁶, ist bei einer Parodie die Textausdeutung fakultativ. Zum Parodieren

⁸⁴ Vgl. Friedhelm Krummacher, *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Mf* 32 (1979), S. 365–393.

⁸⁵ S. Anm. 77, S. 54.

⁸⁶ Dieser Aspekt der fakultativen Qualität der Figuren wurde bereits von Hans Heinrich Eggebrecht (*Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, in: *AFMw* 16, 1959, passim und S. 67f.) deutlich herausgestellt. In der jüngeren Diskussion um die tatsächliche Relevanz der Figurenlehre für die kompositorische Praxis sollte gerade dieser Punkt immer in Betracht gezogen werden, will man der Gefahr einerseits der Überbewertung, andererseits der Vernachlässigung des Figur-Aspekts aus dem Wege gehen (dazu auch Friedhelm Krummacher, *Heinrich Schütz als ‚Poetischer Musiker‘*, in: *MuK* 56, 1986, S. 80).

können daher auch Musikstücke herangezogen werden, die auf den ersten Blick keinen Zusammenhang zwischen dem alten und dem neuen Text erkennen lassen, aufgrund von Übereinstimmungen auf figürlicher Ebene aber die Parodie ermöglichen. Figuren können sich wie im letztgenannten Fall decken oder durch die Textverteilung zur Deckung gebracht werden, etwa in Gattis ‚Schöpfungsmesse‘ auf „keiner“ bzw. „Jesu“ die Exclamationes in Verbindung mit einer Aposiopesis in T. 90;

Notenbeispiel 9: J. Haydn, *Die Schöpfung* (Chor *Die Himmel erzählen*, T. 84)
Parodie von L. Gatti, *Missa A-dur*⁸⁷ (*Gloria*, T. 84)

The musical score is presented in three systems. The first system includes the orchestra (Orch.), Gabriel, and Uriel/Raphael. Gabriel's vocal line has the lyrics: "kei-ner, kei-ner, kei - - ner Zun - ge fremd, kei-ner,". Uriel/Raphael's vocal line has the lyrics: "Je - su, Je - su, Je - - su Chri - - - ste, Je - su,". The second system continues the orchestral accompaniment. The third system shows Gabriel's vocal line with the lyrics: "kei-ner, kei - - ner, kei - - ner Zun - ge fremd" and Uriel/Raphael's vocal line with the lyrics: "Je - su, Je - - - su, Je - - su Chri - - - ste".

⁸⁷ S. Anm. 27.

aus der Melodieführung der Vorlage kann durch eine entsprechende Textierung erst eine Figur im engeren Sinne werden wie in Gattis dezidierter Interpretation der von Haydn nicht figürlich, sondern als Koloratur gebrauchten Tirata auf „preiset“ als Katabasis, wenn sie mit dem Wort „descendit“ zusammentrifft;

Notenbeispiel 10: Haydn, Arie *Nun scheint in vollem Glanze* (T. 88)

des Herren Gü - te prei - - - - - sen
soll, des Herren Gü - te prei - - - - - sen soll

Notenbeispiel 11: Gatti, *Credo* (T. 73)

et prop - ter no - - - - - stram sa -
lu - tem de - scen - - - - - dit de cae - - - - - lis

schließlich kann eine rhetorische Figur zur Tonverbindung ohne streng figurhaften Charakter werden, wenn die Textierung andere Wege einschlägt.

Notenbeispiel 12: Haydn, Arie *Nun scheint in vollem Glanze* (T. 37)

den Bo - den drückt der Thie - re Last, den Bo - den drückt der Thie - re Last

Pathopoiia

Paronomasia

Notenbeispiel 13: Gatti, *Credo* (T. 26)

et in u - num Do - mi - num Je - sum Christum

Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum

Ohne die Gefahr, sinnvolle Zusammenhänge zu opfern bzw. Sinnwidrigkeiten herzustellen, ist das Verfahren des Textwechsels nur auf der Basis eines figurlichen Musikverständnisses, das eine Relation zwischen Text und Musik virtuell ermöglicht, ohne sie definitiv festzuschreiben, möglich. Auch unter diesem Gesichtspunkt wird es verständlich, daß sich das Parodieverfahren nach 1800 weitgehend auf die geistliche Parodie, also Kirchenmusik, die den Figurbegriff zumindest rudimentär bis ins 19. Jahrhundert tradierte, zurückzog. Das traditionelle Verhältnis zum Text, das diesen tendenziell als neutrale Größe ansieht und vor allem von der Vertonung noch nicht eine individuell-gefühlsmäßige, sondern eine typisierte Ausdeutung erwartet, blieb für die Kirchenmusik bis 1800 (und für weite Bereiche auch danach) bestimmend, zumal in der katholischen Kirchenmusik mit ihrer stärkeren Akzentuierung des – sich auch in den Texten manifestierenden – kultischen Moments. Die objektivistische Einstellung zur Textvertonung macht nicht nur den Textwechsel bei Parallelparodien möglich, sondern auch die mitunter gewaltsam anmutende Übertragung von Gesangsstücken aus dem Opergenre.

Die Phasenverschiebung in der historischen Entwicklung unterschiedlicher sozialer und musikalischer Bereiche und die damit verbundenen Divergenzen in der Musikanschauung dürfen bei der kompositionstechnischen und noch mehr der ästhetischen Beurteilung des Parodieverfahrens nicht außer acht gelassen werden, will man einzelne Parodien nicht „als bloßes Kuriosum“⁸⁸ einstufen und der Praxis als historischem Faktum gerecht werden. Die Vorstellung vom autonomen, äußeren Zwecken enthobenen Kunstwerk, wie sie sich in der Musikästhetik und -publizistik dokumentiert, begann erst nach 1800 zu einer in weiteren Kreisen rezipierten Auffassung zu werden. Aber so wenig sich diese ‚offizielle‘ Reflexion zeitgleich zur tatsächlichen Entstehung autonomer Kunstwerke verhält, so wenig kann ihre Gültigkeit für alle Bereiche der Musikausübung, die Kirchenmusik zumal, angenommen werden. Der tragende Aspekt des Autonomiegedankens, nämlich daß die Gestalt den Gebrauch dominiert, daß erst die frei gesetzte innere Logik des

⁸⁸ S. Anm. 18, S. 91; s. a. Marius Flothuis (*Musik bearbeitet und variiert, parodiert und zitiert*, in: *Mozart-Jb.* 1980–83, S. 198): „Parodien [Mozartscher Musik] hat es im 19. Jahrhundert haufenweise gegeben [...]. Ich kann mir dieses Verfahren nur so erklären, daß die Kirchenmusiker im 19. Jahrhundert es bedauerten, kaum Kirchenmusik von Mozart aus der reifen (Wiener) Zeit zur Verfügung zu haben [...]. Wenn man bedenkt, daß in dieser Weise die Arie ‚Dalla sua pace‘ aus ‚Don Giovanni‘ als ‚Ave verum‘ bearbeitet wurde, wird man verstehen, daß der klassische Begriff Parodie sich manchmal dem modernen nähert.“

Kunstwerks seinen Gebrauch und somit auch seinen Gebrauchswert definiert – statt daß es sich umgekehrt verhält –, ist ein revolutionärer neuer Ansatz in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. Ihn konsequent als Maxime auch für die – per definitionem funktional bestimmte – Kirchenmusik gelten zu lassen, wäre unmöglich gewesen. Aber auch Bedenken, Werke von einem in einen anderen Funktionsbereich zu transplantieren, griffen erst allmählich um sich. So ist das Überleben der Parodiepraxis, die ihre ästhetischen Wurzeln im Musikdenken der vorromantischen Zeit hat, im kirchenmusikalischen Usus des frühen 19. Jahrhunderts nicht länger erstaunlich, sondern ganz im Gegenteil ein nur natürlicher Überhang. Parodie als Problem relativiert sich durch den (historiographisch statt ästhetisch zu bestimmenden) Aspekt des Gebrauchs. Zu einem Konfliktfall wurde sie erst in dem Moment, als Funktion ästhetisch behandelt und beurteilt wurde.

ANHANG

Bei den zwei vom Augsburger Verleger Lotter publizierten Sammlungen *PRAECLARI VIRI DOMINI DITTERS, NOBILIS DE DITTERSDORFF XII. ARIAE, SEU OFFERTORIA SELECTISSIMA. TUM AD PROMOVENDUM CULTUM DIVINUM; TUM AD HONESTAM ANIMI RELAXATIONEM LATINO IDIOMATE EX CANTICIS SALOMONIS, DAVIDIS PSALTERIO ALIISQUE SACRIS FONTIBUS DESUMPTO ADORNATA*; *Concinnentibus 4. Vocibus ordinariis. 2. Violinis, una vel 2. Alto-Violis, & Organo oblig. 2. Flautis vero, vel Obois, 2. Cornibus & Violoncello non obligatis.* (Augsburg: Johann Jacob Lotter & Söhne 1795; RISM A I 2 D 3150) und *XXVIII. ARIAE SELECTISSIMAE PRAECLARORUM VIRORUM, sunt nominati: MOZART, MARTIN, SALIERI, WRANIZKI, PLEYEL, SACCHINI, PAESELLO, ANFOSSI, CIMAROSA, &c. AD PROMOVENDUM CULTUM DIVINUM LATINIS TEXTIBUS ADORNATAE, IN TRES DIVISAE PARTES: Quarum I^{ma}. omni Tempori & Festo; II^{da}. principalioribus Festis Domini; III^{tia}. Festis communibus Sanctorum accomodata. CONCERTANTE PLERUMQUE CANTO, seu TENORE, ALTO & BASSO. Concinnentibus 2. VIOLINIS, ALTO-VIOLA & ORGANO obligatis. 2. FLAUTIS vero, 2. CORNIBUS, & VIOLONE non obligatis.* Von dem Herausgeber der Dittersdorfischen Arien. *Opus II.* (Augsburg: Johann Jacob Lotter & Söhne 1798; RISMB II, S. 97), die offensichtlich auf ein und denselben Herausgeber zurückgehen, handelt es sich nahezu ausschließlich um Parodien. Originale Kirchenmusik dürften nur die vier Motetten von Eugen Pausch und die Offertorien von „Andrea“⁸⁹ und Laucher sein. Möglicherweise ist Pausch, der seit 1791 regelmäßig bei Lotter veröffentlichte, auch der Herausgeber der beiden anonymen Sammeldrucke. Auch wenn es bislang nicht möglich war, für alle Arien die Vorlage zu eruieren, dürfte eine Auflistung⁹⁰ der als Parodien identifizierten Nummern doch aufschlußreich sein.

⁸⁹ In einer Kopie des Herzoglichen Archivs Tegernsee (TEGha 74/20) ebenfalls unter dem Verfassernamen Pausch, s. KBM 13 (i. Vorb.).

⁹⁰ Die Operntitel werden nach der Erstausgabe nachgewiesen.

Praeclari viri, 1795

Nr.	Komponist	Parodie	Oper	Arie/Duett
1	Dittersdorf	<i>Lauda Sion salvatorem</i>	<i>Das rothe Käppchen</i>	<i>Dies Gefühl ist mir geblieben</i>
2	Dittersdorf	<i>O beata per quam data</i>	<i>Das rothe Käppchen</i>	<i>Fieht ihr quälenden Gedanken</i>
3	Dittersdorf	<i>Una est amica mea</i>	<i>Der Apotheker und Doktor</i>	<i>Wahre Liebe läßt zwar hoffen</i>
4	Dittersdorf	<i>Laetamini in Domino</i>	<i>Der Apotheker und Doktor</i>	<i>Zufriedenheit gilt mehr als Kronen</i>
5	Dittersdorf	<i>Ah sponse mi dilecte</i>	?	?
6	Dittersdorf	<i>Eia chori resonate</i>	<i>Das rothe Käppchen</i>	<i>Will die Frau den Mann regieren</i>
7	Dittersdorf	<i>Non possum nec volo</i>	<i>Der Apotheker und Doktor</i>	<i>Wie kann wohl Freude noch in Herzen wohnen</i>
8	Dittersdorf	<i>O ingens sponsi charitas</i>	<i>Der Apotheker und Doktor</i>	<i>Wenn hörst du auf geliebte Qual</i>
9	Dittersdorf	<i>O beata gaudia</i>	<i>Das rothe Käppchen</i>	<i>Endlich fliehet alle Plage</i>
10	Dittersdorf	<i>Si consistent adversum</i>	<i>Hieronymus Knicker</i>	<i>O mein Unglück ist nun ohne Grenzen</i>
11	Dittersdorf	<i>Flamma sancta surge</i>	<i>Der Apotheker und Doktor</i>	<i>Jedem ist sein Los beschieden</i>
12	Dittersdorf	<i>Estote fortes</i>	?	?

Ariae selectissimae, 1798

1	Mozart	<i>O Deus ego amo te</i>	<i>La clemenza di Tito</i>	<i>Deh per questo istante</i>
2	Dittersdorf	<i>Non possum nec volo</i>	?	?
3	Mozart	<i>Ah sponse mi dilecte</i>	P. Wranitzky: <i>Oberon</i>	<i>Ach daß ich dich so elend machte</i>
4	Wranizky	<i>O Deus te in unico</i>	?	?
5	Paesello [Paisiello]	<i>Desidero te millies</i>	P. A. Guglielmi: <i>L'inganno amoroso</i>	(vermutl. Einlagearie von Paisiello oder Guglielmi) <i>Infelice in tal momento</i>
6	Pleyel	<i>Flamma sancta surge</i>	<i>Ifigenia in Aulide</i>	<i>Lascia o' Dio quel mesto pianto</i>
7	Nasolini	<i>Si consistant adversum me</i>	?	?
8	Anfossi	<i>Felices coeli incolae</i>	<i>Artaserse?</i>	<i>La ragion d'un infedele</i>
9	Andreoz[z]i	<i>Jesu dulcis memoria</i>	<i>Sofronia ed Olindo</i>	<i>Decisa è la mia sorte</i>
10	Martin [y Soler]	<i>Coeli reres spargunt</i>	<i>L'arbore di Diana</i>	<i>Sereno raggio di lieta</i>
11	Dittersdorf	<i>Piae mentes omnes gentes</i>	<i>Betrug durch Aberglauben</i>	<i>Ja du hast den Sieg gesieget</i>
12	Martini	<i>Surrexit Christus</i>	?	?
13	Cimarosa	<i>Veni creator spiritus</i>	<i>Il matrimonio segreto</i>	<i>Cara non dubitar</i>
14	Salieri	<i>Lauda Sion</i>	?	?
15-18	Pausch	<i>Lauda Sion</i>	—	—
19	Mozart	<i>Omni die dic Mariae</i>	—	<i>KV 420: Per pietà non ricercate</i>
20	Andrea	<i>Coeli stellae rutilae</i>	—	—

Nr.	Komponist	Parodie	Oper	Arie/Duett
21	Wranizki	<i>Robora o Martyr</i>	<i>Oberon</i>	<i>Dem ich Hohn gesprochen habe</i>
22	Cimarosa	<i>Pugna vince o divina</i>	<i>Olimpiade</i>	<i>Superbo di me stesso</i>
23	Sacchini	<i>Non est inventus similis</i>	?	<i>Si domero l'orgoglio</i>
24	Dittersdorf	<i>Vive palma</i>	<i>Betrug durch Aberglauben</i>	<i>Ach ich kenne wohl die Liebe</i>
25	Martin [y Soler]	<i>Una est amica mea</i>	<i>Una cosa rara</i>	<i>Ah perchè formar non lice</i>
26	Martin [y Soler]	<i>Agni amica euge pudica</i>	<i>Una cosa rara</i>	<i>Pur che tu m'ami</i>
27	Dittersdorf	<i>Coelestis sponsi</i>	<i>Betrug durch Aberglauben</i>	<i>Liebe machet nur beherzt</i>
28	Laucher	<i>Haec templa rex coeli</i>	—	—