WERNER BRAUN / KIEL

Zur Parodie im 17. Jahrhundert

Neben den Messen des 16. Jahrhunderts und den Bearbeitungen J. S. Bachs scheint die geistlich-vokale Parodie des 17. Jahrhunderts weder für die Technik noch für das Zeitalter sehr bezeichnend zu sein. Die anfangs noch reiche Produktion von z. T. sogar konzertierenden Modellmessen[1] ging um die Jahrhundertmitte auffällig zurück. Ein neues Verhältnis zum Wort und zum Kunstwerk stand der alten Praxis entgegen[2]. C. Monteverdi und H. Schütz haben bekanntlich nur wenig Kompositionen anderer Autoren umgestaltet. Trotzdem kann auch in diesem Zeitraum von einer Geschichte der Parodie gesprochen werden. Einige Grundzüge seien im folgenden skizziert.

In dem heute fast vergessenen Traktat *De Parodia* des Jenaer Kantors G. Quitschreiber von 1611 wird der Begriff sehr weit gefaßt und auf vereinfachende Neufassungen, Veränderungen der Stimmenzahl, motivische Entsprechungen, Verpflanzung einer Stimme in andere musikalische Zusammenhänge und neue Textierungen angewandt. Der Verfasser verteidigt die Kunst der Bearbeitung gegen ungenannte Gegner, beruft sich auf ihren selbstverständlichen Gebrauch in der Dichtung und weist auf ihre Verbreitung und Notwendigkeit in der Musik hin. Sein Zeitalter (von G. Zarlino bis M. Praetorius) sei so reich an kompositorischen und musiktechnischen Neuerungen und Entdeckungen (vor allem in Italien), daß nur ein intensives Studium, eben jenes parodierende Assimilieren, ein Schritthalten ermögliche. Satztechnische Kenntnisse (Konsonanzen, Modi, Synkopationen, Klauseln) werden dabei vorausgesetzt. Die musikalische Entwicklung tritt dem Fortschreiten der allgemeinen Wissenschaften zur Seite: man zitiert (aber möglichst nicht allzu bekannte Quellen), um eine Sache weiterzubringen.

Zwei Merkmale werden deutlich: Auffassung der Parodie als „Stileinübung“[3] und ein neues Gefühl für künstlerisches Eigentum. Die ältere Art stillschweigender Aneignung von Bekanntem[4] bedarf nun der Rechtfertigung. Wendungen, die um 1600 zum anonymen Zeitgut gehörten wie der berühmte Gesang von der keuschen Susanna[5] oder das seit Josquins 5stimmiger Miserere-Motette[6] zum threnodischen Typus gewordene Thema mit dem auffällig herausgestellten Halbtonschritt werden bei älteren und jüngeren Meistern der Epoche nachgewiesen und als direkte, bewußte Übernahme interpretiert.

Quitschreiber sprach aus, was viele empfanden. Das Magnificat öffnet sich in Werken des M. Praetorius, K. Hagius und A. Fabritius dem Madrigal L. Marenzios. Auch den Messen eines C. Demantius, A. Kadner u. a. lagen z. T. italienische Modelle zugrunde[7]. Ein Vergleich mit Chansonmessen des 16. Jahrhunderts drängt sich auf. Man muß sich jedoch vor Augen halten, daß besonders in Deutschland um 1600 Madrigal und Motette als Repräsentanten eines weltlichen und eines geistlichen Stils galten[8]. Die Entscheidung, sich in einer liturgischen Komposition auf L. Marenzio zu beziehen, barg also größere Probleme in sich als die Verarbeitung einer Lasso-Motette. Die Arten jener Assimilierung bedürfen noch sorgfältiger

[1] Vgl. H. A. Sander, *Beiträge zur Geschichte der Barockmesse*, in KmJb 28, 1933, 125; E. Schild. *Geschichte der protestantischen Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert*, Phil. Diss. Gießen 1934, 56 u. ö; W. Senn, MGG IX, 1961, 183 ff.
[2] Vgl. G. v. Dadelsen, MGG X, 1962, 831.
[3] L. Finscher, ebenda, 822.
[4] Z. B. bei G. Froschius; vgl. H. C. Wolff in Fs. für H. Anglès (*Miscelánea . . .*, II, Barcelona 1958/61, 1015 ff.
[5] K. J. Levy, *Susanne un jour . . .*, in AnnMl I, 1953, 375—408.
[6] NA durch W. Grote, *Chorwerk in Einzelausgaben*, 1, 1956.
[7] E. Schild, 53 und 59; H. Engel, *L. Marenzio*, Florenz 1956, 186.
[8] R. Dammann, *Geschichte der Begriffsbestimmung Motette* in AfMw XVI, 1959, bes. 356—363.

Studien[9]. M. Praetorius übernahm in seinen bisher identifizierten Parodie-Magnificats[10] wesentliche Eigenheiten der Vorlagen: kleine Notenwerte, Doppelmotivik u. a. In einigen mitteldeutschen Madrigalmessen zeichnet sich dagegen das alte Ideal kirchlicher *gravitas* in Tempodehnungen, Ausmerzung bewegter Floskeln und z. T. gründlicherer Durchimitierung ab[11].

Auch das zweite Merkmal des Traktats von 1611, das gesteigerte Gefühl für künstlerisches Eigentum, wird aus anderen Quellen bestätigt. Wenn auch die unbezeichnete Entlehnung aus recht verschiedenen Ursachen (z. B. Anonymität der Modelle[12], konservative Haltung: S. Scheidt[13] erhalten bleibt, mehren sich die Stimmen, die eine bloß mechanische Übernahme von „Clausuln" verwerfen (J. A. Herbst, A. Kircher u. a.)[14]. Der Terminus *Parodie* besitzt in der praktischen Musik des 17. Jahrhunderts[15] eine Quitschreiber gegenüber eingeschränkte Bedeutung. Er meint etwa *„umbildende und weiterführende Anknüpfung"* an die *„geprägte Aussage"*[16] eines anderen Autors, wobei Texte, Motive und zahlreiche Zusammenklänge der Urbilder weitgehend bewahrt werden. Die durchgehende Orientierung am Modell unterscheidet die Parodie vom einfachen Zitat, die tiefergreifende Umgestaltung trennt sie vom bloßen Arrangement (z. B. Zufügung einer Capella). Wie in früheren Epochen[17] kannte man Ausweitungen in vorwiegend vertikaler und vorwiegend horizontaler Richtung (Stimmenzusätze, Motivausspinnung). Zwei wesentlichen, im einzelnen natürlich nicht genau abgrenzbaren Impulsen verdankten sie ihre Existenz: dem pädagogischen Bedürfnis nach der *„imitatio autorum"* (z. B. bei Veränderungen der Stimmenzahl) und dem Wunsche, berühmte Werke durch Anpassung an eine andere zeitstilistische Situation vor dem Veralten zu bewahren.

Die Reihe der „Modernisierungen" beginnt im 17. Jahrhundert mit S. Calvisius' Neufassung des vielbesungenen Josquin-Satzes *Praeter rerum seriem („Parode ad Josquini")*[18], auf die sich Quitschreiber nachdrücklich bezog. Calvisius übertrug den alten modus perfectus in die Allabrevemensur und erreichte durch Verkürzung der C. f.-Perioden und stärkere Hervorhebung der bewegteren Begleitfiguren einen flüssigen, einheitlicher wirkenden, durch zugesetzte oder modernisierte Kadenzen gegliederten Verlauf. In dem nur scheinbar eigenständigen doppelchörigen Stück *Zion spricht* ist er einem weiteren Modell gefolgt, das G. Scheidts jüngere *„Parodia"* durch Fugen, Kanons und Tutti-Solo-Effekte gewaltig ausdehnte[13]. Einen ähnlichen Befund zeigen S. Scheidts unbezeichnete Konzerte über der Grundlage älterer Motetten[13].

Im Gegensatz zu diesen Musikern hat T. Selle die pädagogische Parodie bevorzugt. In seinen 4stimmigen Bearbeitungen 5stimmiger Lasso-Motetten ging es ihm nicht um stilistische Angleichung der Vorlagen, sondern um strenge handwerkliche Schulung an ihnen mit dem Ziel, das entgleitende Ideal kirchlicher *gravitas* neu zu begreifen[13]. Er trifft sich also mit zeitgenössischen Theoretikern, die der *„Verweltlichung"* und dem *„Verfall"* überlieferter Techniken durch Hinweise auf das Vorbild der Alten oder durch stilistische Ratschläge zu begegnen suchten. Tatsächlich finden wir etwa ein halbes Jahrhundert nach Veröffentlichung von C. Monteverdis bekannter Gombert-Parodie auch im protestantischen Deutschland zahlreiche Neuschöpfungen im alten Stil. Sie bezeugen eine grundlegende Neubesinnung, zugleich aber auch eine historisierende Distanz zur Vergangenheit, die es in den genannten Modernisierungen nicht gegeben hatte.

---

[9] Über die „Madrigalische Manier" plant Verf. eine Spezialuntersuchung.
[10] *Megalynodia Sionia*, 1611, GA XIV, hg. von H. Zenck, 1934, VII und X.
[11] Vgl. die Proben bei F. W. Schönherr, *B. Gesius*, Phil. Diss. Lpz. 1920, 168—172.
[12] Z. B. Kantionalsätze, Passionen.
[13] Hierüber wird Verf. an anderer Stelle berichten.
[14] *Musica Poetica*, Nürnberg 1643, 115; *Musurgia*, Rom 1650, 262.
[15] S. w. u.; zu T. Schuchardts *„Parodia"* vgl. *AfMw* XV, 1958, 300 und 303.
[16] L. Finscher, 815.
[17] Vgl. Josquin-GA, hg. von A. Smijers, Motetten, I, 1926, 1—11; 159—170.
[18] Vgl. F. Blume in Chw. 18, 1932, 3.