

Eine homoerotische Liebesarie in J. S. Bachs Kantate «Der Streit zwischen Phoebus und Pan»

Frank Schrader

Vorbemerkung

Manche Kantatentexte Johann Sebastian Bachs kommen dem heutigen Hörer fremdartig vor, da die Texte meist zu sehr ihrer Zeit und dem Anlass ihrer Entstehung verhaftet sind.¹ Mit großer Akribie wird deshalb in der Bachforschung die Bedeutung kirchlicher Kantatentexte zu erklären versucht und fast jedes Wort auf seinen theologischen Gehalt hin überprüft; manche Forscher sehen in ihnen sogar ein direktes Abbild der Bach'schen Frömmigkeit und Geisteshaltung.² Schwieriger scheint die Interpretation weltlicher Texte zu sein, da sie teilweise auf lokale Gegebenheiten und Ereignisse anspielen, die heute nur noch schwer nachvollziehbar sind. Vielfach basieren die Texte auch auf antiken Sagen und Mythen, die dem Verständnis im Wege stehen. Zwar gibt es auch zu einzelnen weltlichen Kantaten ausführliche Untersuchungen,³ doch scheint das im 19. Jahrhundert entstandene theologisch geprägte Bachbild eine genauere Analyse zu behindern.⁴ Dabei führt gerade die nähere Beschäftigung mit den mythologischen Hintergründen mitunter zu interessanten Beobachtungen.

Die Entstehungsgeschichte der Kantate BWV 201

In Johann Sebastian Bachs Drama per Musica «Der Streit zwischen Phoebus und Pan»⁵ BWV 201 wird der sagenhafte Musikwettstreit zwischen den griechischen Göttern Phoebus Apollo, dem Konstrukteur der Kithara, und Pan, dem Erfinder der nach ihm benannten Flöte, geschildert. Den Text zu diesem Werk schrieb der Leipziger Oberpostcommissarius und Gelegenheitsdichter Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, der das Libretto im Jahre 1732 veröffentlichte.⁶ Der konkrete Anlass für die Entstehung dieser knapp einstündigen Kantate ist unbekannt. C. L. Hilgenfeldt gibt in seiner Bachbiografie aus dem Jahre 1850 an, dass die Kantate vermutlich 1725 für den sächsischen Hof geschrieben wurde.⁷ Aus den Papier- und Schriftmerkmalen der Partitur und Stimmen ergibt sich allerdings, dass die Kantate erst im Herbst 1729 entstanden sein dürfte.⁸ Klaus Häfner vermutet, dass

-
- 1 Zur Problematik Bachscher Kantatentexte vgl. Hans Joachim Kreutzer, *Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung*, in: Bach-Jahrbuch 1991, S. 7-31, insbesondere S. 7f. Das «Unerfreuliche des Textes» Bachscher Kantaten führte sogar zu Umdichtungen, damit die Musik Bachs durch «Abstreifung von für die Gegenwart schwer erträglichen Teilen des Textes» erst richtig zur Geltung komme (Waldemar Voigt, *Eine Umdichtung des «Zufriedengestellten Aeolus»*, in: Bach-Jahrbuch 1915, S. 146-165, hier S. 146).
 - 2 «Da Bach als Thomaskantor in erster Linie Kirchenmusiker war, ist anzunehmen, daß auch bei ihm das Wort die zeitgemäße hohe Rangstellung eingenommen hat, daß ihm die Textgestaltung seiner Vokalwerke ein hohes Anliegen war und daß er sich deshalb mit der reichen mystischen Metaphorik seiner Texte identifiziert hat.» (Lucia Haselböck, *Du hast mir mein Herz genommen: Sinnbilder und Mystik im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach*, Wien 1989, S. 19). Eine kleine Auswahl weiterer Arbeiten zu diesem Thema: *Bach als Ausleger der Bibel: Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, hrsg. v. Martin Petzoldt, Berlin-Göttingen 1985; Alfred Dürr, *Bachs Kantatentexte: Probleme und Aufgaben der Forschung*, in: Ders., *Im Mittelpunkt Bach: Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, Kassel etc. 1988, S. 167-177; *Bulletin 1: Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach: Die Referate des Symposions Heidelberg 1987*, hrsg. v. Renate Steiger, Heidelberg 1988; Martin Petzoldt, *«Texte zur Leipziger Kirchen-Music»*, Wiesbaden 1993; Gottfried Simpfendörfer, *«Jesu, ach so komm zu mir»: Johann Sebastian Bachs Frömmigkeit im Spiegel seiner Kantaten*, Berlin, New York 1994; Meinrad Walter, *Musik-Sprache des Glaubens: Zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt a.M. 1994.
 - 3 Werner Neumann, *Johann Sebastian Bachs «Rittergutkantaten» BWV 30a und 212*, in: Bach-Jahrbuch 1972, S. 76-90; Hans-Joachim Schulze, *Ey! Wie schmeckt der Coffee süße: Johann Sebastian Bachs Kaffee-Kantate in ihrer Zeit*, 2. Aufl., Leipzig 1987; Henry F. Fullenwider, *Zur Bildlichkeit von Picanders Text zu Bachs weltlichen Kantaten BWV 205 und 205a*, in: *Die Musikforschung* 43 (1990), S. 30-40; Martin Geck, *Spuren eines Einzelgängers: Die «Bauernkantate» oder vom unergründlichen Humor der Picander und Bach*, in: *Neue Zs. f. Musik* 153 (1992), S. 24-29.
 - 4 Zur Problematik der weltlichen Kantaten Bachs in der heutigen Zeit vgl. Christoph Wolff, *Bachs weltliche Kantaten: Repertoire und Kontext*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hrsg. v. Christoph Wolff, Bd. 2: *Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, Stuttgart etc. 1997, S. 13-31.
 - 5 Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 40, hrsg. v. Werner Neumann, Kassel etc. 1969 (= NBA I/40), S. 119-193. Zur Einführung vgl. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Mit ihren Texten*, Bd. 2, 5. überarbeit. Aufl., München etc. 1985, S. 984-992.
 - 6 Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil III, Leipzig 1732, S. 501-506 (Faksimile in Werner Neumann: *Krit. Bericht zu NBA I/40*, Kassel etc. 1970, S. 222-225; Werner Neumann, *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, Leipzig 1974, S. 346f).
 - 7 C. L. Hilgenfeldt, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke*, unveränd. Nachdruck d. Ausgabe v. 1850, Hilversum 1965, S. 107.
 - 8 Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2. Aufl., mit Anmerkungen u. Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957, Kassel etc. 1976, S. 100, 169; Andreas Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, in: Bach-Jahrbuch 1981, S. 43-75, hier S. 47f; Bach-Compendium, Bd. 1, Teil 4, hrsg. v. Hans-Joachim Schulze u. Christoph Wolff, Leipzig 1989, S. 1617.

BWV 201 zusammen mit zwei anderen, ähnlich umfangreichen Kantaten, von denen sich nur die Texte Picanders erhalten haben, eine Art Trilogie bildete, mit der Bach seine Übernahme der Leitung des Collegium Musicum im Frühjahr 1729 eröffnete.⁹

Zwei weitere Aufführungen der Kantate zu Bachs Lebzeiten lassen sich nachweisen: die erste, in der 2. Hälfte der 1730er Jahre,¹⁰ war vielleicht eine Reaktion Bachs auf die Angriffe gegen seine Musik durch Johann Adolph Scheibe im Jahre 1737.¹¹ Anlass für die Aufführung von 1749 und der damit verbundenen Textänderung des letzten Rezitativs dürfte der Streit über den Freiburger Rektor Biedermann gewesen sein, der in seinem Schulprogramm zu beweisen versuchte, dass eine intensive Musikpflege für die Jugend schädlich sei.¹² Vielleicht spielte Bach durch die Änderung des Rezitativs aber auch auf die am 8. Juni 1749 vollzogene Kantoratsprobe des vom Grafen Heinrich von Brühl protegierten Gottlob Harrers an.¹³

Der mythologische Hintergrund der Phoebus-Arie

Es ist anzunehmen, dass es Bach in der Kantate BWV 201 nicht so sehr auf ein getreues Abbild der antiken Sage von Phoebus und Pan ankam, sondern er diese benutzte, um den damals aktuellen Konflikt zwischen dem «kunstvollen, gebundenen, ernsten und dem leichten, bloß gefälligen Stil»¹⁴ darzustellen; er ergreift hier in Gestalt des Phoebus das Wort in eigener Sache, um für seine hohen Ansprüche in der Musik zu kämpfen. Die Kantate und vor allem die Arie des Phoebus fand deshalb in der Bachforschung besondere Beachtung. Philipp Spitta schrieb, dass sich Bach musikalisch «in der wunderschönen und mit ersichtlicher Hingabe geschriebenen H moll Arie selbst abbildet».¹⁵ Ihr Text lautet:

*Mit Verlangen
Drück ich deine zarte Wangen,
Holder, schöner Hyacinth.
Und dein Augen küß ich gerne,
Weil sie meine Morgen-Sterne
Und der Seele Sonne sind.*¹⁶

Die Phoebus-Arie ist vermutlich die erste eindeutig homoerotische Liebesarie der Musikgeschichte.¹⁷ Die besondere Wertschätzung, die sie in Fachkreisen genießt, ließe sich durch zahlreiche Zitate belegen.¹⁸ Trotzdem gehen fast alle Autoren, die über diese Kantate etwas geschrieben haben, stillschweigend über den homoerotischen Inhalt der Arie hinweg und beschränken sich auf eine musikalische Analyse, denn es scheint nicht so recht zum traditionellen Bachbild zu passen, dass der Meister ausgerechnet in einer Arie, mit der er sein künstlerisches Credo ablegt, eine gleichgeschlechtliche Liebesbeziehung schildert.

Um den mythologischen Hintergrund der Arie zu verstehen, hätte ein Besucher der Bach'schen Aufführungen vielleicht das im Jahre 1724 in Leipzig erschienene «Gründliche Lexicon Mythologicum» von Benjamin Hederich benutzt. Dort steht geschrieben:

-
- 9 Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987, S. 511. Werner Neumann vermutet in seinem *Krit. Bericht zu NBA I/40*, S. 136f, ebenfalls einen Zusammenhang mit dem Bachschen Collegium Musicum.
- 10 Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7-72, hier S. 37f.
- 11 Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Bd. 2, 2. unveränd. Aufl., Leipzig 1916 (= Spitta II), S. 476-479.
- 12 Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke*, S. 64; S. W. Dehn, *Johann Sebastian Bach als Polemiker*, in: *Westermann's Jahrbuch der Illustrierten Deutschen Monatshefte* 1 (1856), S. 86-89. Zur Textänderung vgl. Neumann, *Krit. Bericht zu NBA I/40*, S. 136, 229 (Faksimile des Textheftes von 1749).
- 13 Christine Fröde, *Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749*, in: *Bach-Jahrbuch* 1984, S. 53-58, hier S. 57f.
- 14 Spitta II, S. 476.
- 15 Ebd.
- 16 Neumann, *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, S. 219, 346 (Faksimile).
- 17 Zur Behandlung der Homoerotik in der Musik und insbesondere in der Oper vgl. Bruce-Michael Gelbert, *Opera*, in: *Encyclopedia of homosexuality*, ed. by Wayne R. Dynes, Vol. 2, New York-London 1990, S. 920-927; Dominique Fernandez, *Der Raub des Ganymed*, Freiburg 1992, S. 196-217; Frederick W. Sternfeld, *The birth of opera*, Oxford 1993, S. 18-21, 27.
- 18 Eine kleine Auswahl: Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, 44.-49. Tausend, Leipzig 1951, S. 609; Robert L. Marshall, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, in: *The Musical Quarterly* 62 (1976), S. 313-357, hier S. 332; Alberto Basso, *Jean Sébastien Bach*, Bd. 2: 1723-1750, traduit de l'italien par Hélène Pasquier, Paris 1984, S. 713f; Piero Buscaroli, *Bach*, 2. ed., Milano 1988, S. 797; W. Murray Young, *The Cantatas of J. S. Bach: An analytical Guide*, Jefferson-London 1989, S. 258.

«HYACINTHVS [...] war ein ungemein schöner Knabe, daher nicht nur Thamyris zuerst mit ihm eine Art der Liebe ausgedacht, so wider die Natur selbst ist [...], sondern Zephyrus und Apollo sich auch zugleich in ihn verliebeten. Weil aber letzterer mehr, als ersterer, von ihm geachtet worden, verdroß es jenen, daher er, als beyde dereinst mit dem Disco exercirten, und Apollo diesen in die Höhe warf, bließ ihn Zephyrus dem Hyacintho dermassen auf den Kopf, daß er alsofort liegen blieb, worauf denn Apollo zwar den Zephyrum alleweile mit seinen Pfeilen verfolgete, den Hyacinthum aber in eine Blume seines Namens verwandelte.»¹⁹

Das antike Griechenland gilt wegen seiner scheinbar offenen Einstellung gegenüber mannsmännlicher Liebe gelegentlich als Idealbild sexueller Freizügigkeit und die Antikenforschung hatte lange Zeit große Schwierigkeiten, das Phänomen der griechischen Knabenliebe richtig einzuordnen.²⁰ In Griechenland gab es nur eine gesellschaftlich akzeptierte Form gleichgeschlechtlicher Beziehungen, nämlich diejenige zwischen einem Älteren, dem zwischen 20 und 30 Jahre alten «erastes», und einem Jüngeren, dem zwischen 12 und 20 Jahre alten «eromenos». Der jüngere eromenos musste sich jedes Vergnügens am Sexualakt entsagen. Die Beziehung zwischen erastes und eromenos galt als Vorbereitung auf die Heterosexualität, als ein Vorspiel zur Ehe; der Jüngere wurde durch den Älteren ins Erwachsenenleben eingeführt. Homosexualität im Sinne einer persönlichen, freien Beziehung zwischen zwei erwachsenen Männern wurde von den Griechen abgelehnt.²¹ Die Sage über die Beziehung zwischen Apollo (erastes) und Hyacinth (dessen eromenos) und deren Ende fügt sich nahtlos in dieses Bild der griechischen Knabenliebe ein; der Tod Hyacinths und seine Verwandlung in eine Blume ist Sinnbild des Übergangs vom Jüngling zum Krieger.²²

Bach war nicht der Einzige, der dieses Thema musikalisch bearbeitete.²³ Im Alter von elf Jahren komponierte Wolfgang Amadeus Mozart die lateinische Schulcomödie «Apollo und Hyacinth», die 1767 in Salzburg uraufgeführt wurde.²⁴ Der Verfasser des Librettos, der Benediktiner-Pater Rufinus Widl, veränderte die Geschichte jedoch grundlegend. Da die Aufführung eines Singspiels mit homoerotischem Inhalt durch Schüler einer katholischen Schule aus moralischen Gründen unmöglich gewesen wäre, fügte der Pater eine weibliche Person, Melia, die Schwester des Hyacinthus, in die Handlung ein, in die sich Apoll verliebt.²⁵ Ein weiteres Werk zu diesem Thema, die Kammerkantate «Apollo et Hyacinthus», Improvisationen für Cembalo, Altstimme und acht Soloinstrumente nach Texten von Georg Trakl, komponierte Hans Werner Henze (* 1926) im Jahre 1948.²⁶

Bach bot all seine Kunst auf, um die Leidenschaft, mit der Phoebus seinen Hyacinth zu küssen begehrt, adäquat in Musik umzusetzen; er demonstriert hier seine Meisterschaft im gebundenen Stil, ohne die Arie deswegen gelehrt wirken zu lassen. Als Begleitung für den Gesang des Phoebus wählte Bach neben Streichern und Basso Continuo eine Flöte und - nomen est omen - eine Oboe d'amore. In ihrer musikalischen Anlage unterscheidet sich die Arie nicht von einer «heterosexuellen» Liebesarie Bachs. Im Jahre 1865 schrieb der Bach-Biograf Carl Hermann Bitter, die Arie des Phöbus sei

«mit großer Sorgfalt gearbeitet und von edelstem melodischen Reiz. Offenbar hat Bach nicht alleine in dem Gesange, sondern auch durch das Orchester repräsentirt, die vollendete Kunst des Gottes darstellen wollen. Dabei sind die Instrumente (1 Flöte, 1 Oboe, das durch Sordinen gedämpfte Streich-Quartett) nicht blos in süßem Wohlklange geführt, sondern gehen auch in kunstvoller Verschlingung mit und nebeneinander und neben dem Gesange daher. Dieser entwickelt sich in einem Liebesliede auf den schönen Hyacinth, aus welchem Sehnsucht und zärtliches Verlangen sprechen. Hier ist Gefühl und Seele des Ausdrucks, hier sterben die Seufzer der Liebesgluth in weichen, Wollust athmenden Accorden dahin, hier hebt sich die Melodie in schwellenden Töngängen empor, überall umflossen von dem duftig zarten Schleier, den die Instrumente darum gewebt haben. Wir sehen die Göttergestalt des schönen Sängers vor uns, von dem himmlischen Reiz umstrickt, in den der althellenische Mythos den Sonnen-Gott so oft zu menschlichen Neigungen herabsteigen ließ, und wir sehen neben ihm die blühende Schönheit des Knaben, dem der weiche schwärmerische Gesang ertönt. Bach hat das Beste geben wollen, was er in dieser Richtung zu geben vermochte und er hat ein köstliches Meisterstück geliefert, das der Feder des unsterblichen Sängers der Liebe, Mozarts, Ehre gemacht haben würde.»²⁷

In einer im Jahre 1866 in der «Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung» erschienenen Besprechung der Kantate von Selmar Bagge heißt es, dass der Wettgesang zwischen Phoebus und Pan damit beginne, dass Phöbus

19 Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon Mythologicum ...*, Leipzig 1724, Sp. 1051. In den antiken Quellen gibt es neben dieser noch weitere Varianten der Liebesgeschichte zwischen Apollo und Hyacinth (vgl. hierzu Alfred Orel, *Zu diesem Band*, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 1: Apollo und Hyacinth, Kassel etc. 1959, S. VII-XXII, hier S. XI-XIII).

20 Fernandez, *Der Raub des Ganymed*, S. 134-141.

21 Kenneth James Dover, *Homosexualität in der griechischen Antike*, München 1983, S. 82f.

22 Fernandez, *Der Raub des Ganymed*, S. 138.

23 Maler und Zeichner ließen sich öfters durch den tragischen Ausgang der antiken Liebesgeschichte inspirieren. Literarische, musikalische und künstlerische Bearbeitungen dieses Themas sind aufgelistet in: Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, Vol. 1, Oxford 1993, S. 581-583. Zwei bei Reid nicht genannte Bilder von Jean Broc und Anne Louis Girodet sind erwähnt in: Fernandez, *Der Raub des Ganymed*, S. 162, 165 u. Tafel IX, X.

24 Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 1: *Apollo und Hyacinth*, Kassel etc. 1959.

25 Zu dieser Oper vgl. Fernandez, *Der Raub des Ganymed*, S. 205f.

26 Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology*, Vol. 1, S. 582.

27 Carl Hermann Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Berlin 1865, S. 208f. Fast unverändert übernommen in: Ders., *Johann Sebastian Bach*, 2. umgearb. u. vermehrte Aufl., Bd. 3, Berlin 1881, S. 91f.

«eine zärtliche Arie an den 'holden, schönen Hyazinth' singt. Seine Zärtlichkeit an irgend eine schöne Göttin oder menschliche Schönheit zu richten, wäre unseren modernen Begriffen wohl gemässer erschienen, indess die Geschichte spielt nun einmal unter griechischen Göttern, und man war im vorigen Jahrhundert noch nicht so prüde, an Derartigem Anstoss zu nehmen. [...] Unser hochgebildetes Zeitalter verurtheilt gewiss mit vollkommener Consequenz den oben mitgetheilten [Kantatentext] als kindisch, oder gar läppisch. Das unsere Tage berrschende Raffinement ist in der That ausser Stande, sich auf einen naiven Standpunkt zu stellen, man erschrickt vor derberem Ausdruck, als vor dem Zeichen glücklich überwundener Rohheit, während die Schlechtigkeit und Charakterlosigkeit, die uns von der Bühne herab in tausend Farben geboren wird, [...] ohne irgend sonderliche Missbilligung von unserer 'gebildeten' Gesellschaft hingenommen wird.»²⁸

Wie die Zeitgenossen Bachs auf die Aufführungen reagierten, ob sie wirklich nicht «an Derartigem Anstoss» nahmen, wie Bagge schreibt, ist nicht überliefert. Da Bach die Kantate zumindest zweimal wieder aufgeführt hat, ohne den Text der Phoebus-Arie zu ändern, scheint die Liebe «wider die Natur» zwischen Phoebus und Hyazinth niemanden sonderlich erregt zu haben. Angesichts der großen Vorbehalte, die breite Schichten der Bevölkerung damals gegenüber gleichgeschlechtlicher Liebe hatten,²⁹ erscheint dies zunächst ziemlich überraschend. Bedenkt man allerdings die besondere Wertschätzung und Stellung antiker Fabeln und Sagen in der Dichtkunst des 17. und 18. Jahrhunderts,³⁰ scheint diese positive Reaktion verständlich zu sein, obwohl es auch nicht an Kritik an den mythologischen Sujets fehlte, insbesondere von orthodoxer und pietistischer Seite.³¹

Der Dichter des Textes

Bach hat vermutlich nie eigene Texte für seine Musik verwendet.³² Über seine literarischen Kriterien bei seiner Textwahl und sein Verhältnis zu seinen Textdichtern ist fast nichts bekannt.³³ Von kleineren Korrekturen abgesehen, übernahm er die Kantatentexte meist unverändert. Es lässt sich daher nicht genau bestimmen, ob Bach selbst oder Picander, mit dem er gut befreundet war,³⁴ für den homoerotischen Inhalt der Phöbus-Arie verantwortlich ist. Es ist jedoch anzunehmen, dass Bach insbesondere bei dieser Kantate, mit der er seine musikalischen Ansichten verteidigt, nichts dem Zufall überließ und auch Einfluss auf die textliche Gestaltung nahm.

Zeitgenossen warfen Picander vor, ein «lüderliches Leben zu führen».³⁵ Angesichts der Phoebus-Arie stellt sich die Frage, ob er sich vielleicht dem eigenen Geschlechte zugeneigt fühlte. Jedenfalls zählte er zu einem Kreis lediger Freunde des Malers Johann Christian Fiedler (1697-1765).³⁶ Ungewöhnlich spät für die damalige Zeit heiratete Picander erst im Alter von 36 Jahren. Nach dem Tod seiner Frau dauerte es vier Jahre, bis er 1759 ein zweites Mal heiratete. Beide Ehen blieben kinderlos. (Allerdings könnten seine familiären Umstände auch auf seinen wechselhaften beruflichen Werdegang zurückzuführen sein.)

Die dichterischen Fähigkeiten Picanders werden heutzutage oft als gering eingestuft.³⁷ Bei seinen Zeitgenossen waren seine Dichtungen hingegen recht beliebt, aber auch berüchtigt wegen ihrer sehr freien Sprache, denn sie schrecken vor erotischen Anzüglichkeiten nicht zurück. Picander hatte eine Vorliebe für provokante, laszive Formulierungen und ließ die «widerwärtigsten und gemeinsten Sachen drucken».³⁸ Der Leipziger Rat ließ sogar einige seiner Schriften konfiszieren.³⁹ Eine Biografie aus dem 19. Jahrhundert berichtet, dass er durch geschmacklosen Witz und grobe, höchst unsittliche Scherze rohere Seelen zu vergnügen suchte und sich in seinen

28 Selmar Bagge, *Zwei Kantaten von Seb. Bach: «Trauerode» und «Der Streit zwischen Phoebus und Pan»*, in: Leipziger Allg. musikal. Zeitung 1 (1866), Nachdruck Amsterdam 1969, S. 149-151, 157-159, hier S. 157f.

29 Gisela Bleibtreu-Ehrenberg, *Tabu Homosexualität: Die Geschichte eines Vorurteils*, Frankfurt a.M. 1978; Hans-Georg Stümke, *Homosexuelle in Deutschland: Eine politische Geschichte*, München 1989.

30 Über die Bedeutung der Mythologie in der Dichtung, der Oper und bei Fürstenhuldigungen im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Eberhard Haufe, *Die Behandlung der antiken Mythologie in den Textbüchern der Hamburger Oper 1678-1738*, hrsg. v. Hendrik Birus u. Wolfgang Harms, Frankfurt a.M. etc. 1994, S. 26-30.

31 So sah sich z.B. im Jahre 1724 Hederich in der Vorrede seines *Lexicon Mythologicum* genötigt, die Beschäftigung mit diesem Thema vor seinen Lesern zu rechtfertigen. Auch in den Textbüchern der Hamburger Oper nimmt die Rechtfertigung der antiken Mythologie einen breiten Raum ein (Haufe, *Die Behandlung der antiken Mythologie*, S. 133-182).

32 Näheres zu Bach als Textdichter in: Ferdinand Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs: Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, in: Bach-Jahrbuch 1968, S. 9-64, hier S. 26f.

33 Kreutzer, *Bach und das literarische Leipzig*; Hans-Joachim Schulze, *Bemerkungen zur Leipziger Literaturszene: Bach und seine Stellung zur schönen Literatur*, in: Johann Sebastian Bach und die Aufklärung (= Bach-Studien 7), Leipzig 1982, S. 156-169, hier S. 164.

34 Picanders Frau Johanna Elisabeth war Taufpatin bei Bachs Tochter Johanna Carolina (1737-1781) (Bach-Dokumente (DOK), hrsg. v. Bach-Archiv Leipzig, Bd. 2, Kassel etc. 1969, Nr. 405). Picander und Bach «standen nicht nur im geschäftlichen, sondern seit langem schon im freundschaftlichen und künstlerischen Verkehr» (Spitta II, S. 170).

35 Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, S. 23. Zu Picanders Lebenslauf s. J. Franck, *Henrici, Christian Friedrich*, in: Allg. Dt. Biographie, Bd. 11, Nachdr. d. 1. Aufl. v. 1880, Berlin 1969, S. 784f.; Spitta II, S. 169-179; Schulze, *Ey! Wie schmeckt der Coffee süße*, S. 33; Kreutzer, *Bach und das literarische Leipzig*, S. 20-23.

36 Bernd-Ulrich Hergemöller, *Mann für Mann. Ein biographisches Lexikon*, erweit. Taschenbuchausg., [Frankfurt] 2001, S. 324.

37 Werner Creutziger, *Picander oder Das Mysterium der Plathheit*, in: Neue Deutsche Literatur 33 (1985), H. 6, S. 83-96; Geck, *Spuren eines Einzelgängers*, S. 30.

38 Schweitzer, *J. S. Bach*, S. 125.

39 Kreutzer, *Bach und das literarische Leipzig*, S. 20.

Gedichten viele sprichwörtliche Redensarten fänden, die oft obszöner Natur seien.⁴⁰ (Das nachweislich gute Verhältnis zwischen Bach und Picander bereitete deshalb manchem Bachforscher erhebliche Schwierigkeiten. So schrieb z.B. Albert Schweitzer im Jahre 1908: «Man wundert sich, daß der Meister sich zu einem so unfeinen und wenig sympathischen Menschen hingezogen fühlte».⁴¹ Am Inhalt der Phoebus-Arie hatte Schweitzer allerdings nichts auszusetzen.⁴²)

Nach diesen Urteilen über seine Dichtkunst erscheint es durchaus nicht mehr so überraschend, dass Picander ausgerechnet die Liebesbeziehung zwischen zwei Männern als Thema einer Arie wählte, obwohl er Phoebus auch eine seiner 42 weiblichen «Coutisanen», die Hederich in seinem mythologischen Lexikon auflistet,⁴³ in einer leidenschaftlichen Liebesarie hätte besingen lassen können.

Der Fall Johann Rosenmüller

Möglicherweise hat die Phoebus-Arie einen konkreten geschichtlichen Hintergrund, denn knapp 75 Jahre vor der ersten Aufführung der Kantate erschütterte ein skandalträchtiges Ereignis das Leipziger Musikleben. Der Komponist Johann Rosenmüller (ca. 1619-1684),⁴⁴ dem 1653 vom Leipziger Rat schriftlich zugesichert worden war, als Nachfolger des Thomaskantors Tobias Michael gewählt zu werden, kam im Jahre 1655 in den Verdacht der «Sodomiterey»;⁴⁵ er soll unnatürliche Unzucht mit den ihm anvertrauten Knaben der Leipziger Thomasschule getrieben haben.⁴⁶ Nur durch Flucht, zunächst vermutlich nach Hamburg, konnte er einer Bestrafung entgehen. Schließlich ging er nach Venedig und kehrte erst 1682 wieder nach Deutschland, als Kapellmeister an den Hof des Herzogs Anton Ulrich von Wolfenbüttel, zurück.⁴⁷ Rosenmüllers musikalische Qualitäten wurden trotz der moralischen Vorwürfe gegen ihn schon damals sehr geschätzt; er gehört neben Buxtehude und Pachelbel zu den wichtigsten deutschen Komponisten zwischen Schütz und Bach.⁴⁸

Hier stellt sich nun eine interessante Frage: Könnte die homoerotische Phoebus-Arie eine Anspielung Bachs auf den Rosenmüller-Skandal gewesen sein? Ein versteckter Protest gegen die ungerechte Behandlung Rosenmüllers? (Das Fortleben der griechischen Mythologie in der Renaissance und im Barock bot Autoren und Künstlern die Möglichkeit, von der Gesellschaft tabuisierte Themen wie die gleichgeschlechtliche Liebe zumindest indirekt über die Mythologie zum Ausdruck zu bringen.⁴⁹) Dies scheint zunächst eine sehr gewagte Hypothese zu sein, doch bei genauerer Betrachtung der Umstände könnte man durchaus zu der Vermutung kommen, dass dies zumindest im Bereich des Möglichen liegt, auch wenn es sich nicht, wie so vieles in Bachs Leben, konkret beweisen lässt.⁵⁰

40 Franck, *Henrici*, S. 784.

41 Schweitzer, *J. S. Bach*, S. 125. Dass Bach keine Berührungängste mit etwas derberen Texten hatte, zeigt nicht zuletzt das Hochzeitsquodlibet BWV 524.

42 Ebd. S. 609.

43 Hederich, *Gründliches Lexicon Mythologicum*, Sp. 288.

44 Über ihn vgl.: Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 2, Leipzig 1845, S. 241-249; Robert Eitner, *Rosenmüller, Johann*, in: *Allg. Dt. Biographie*, Bd. 29, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1889, Berlin 1970, S. 217-219; Martin Geck, *Rosenmüller, Johann*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd. 11, Sp. 913-920; Kerala Johnson Snyder, *Rosenmüller, Johann*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New GroveD), Bd. 16, S. 201-204; Werner Braun, *Urteile über Johann Rosenmüller*, in: *Von Isaac bis Bach: Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte*, Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag, Kassel etc. 1991, S. 189-197.

45 Über den «Fall Johann Rosenmüller» s. Paul Derks, *Die Schande der heiligen Päderastie: Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850*, Berlin 1990, S. 18-26.

46 Die Formulierung von Arno Forchert, dass Rosenmüller sittlicher Vergehen «an Kindern» bezichtigt wurde (*Die Musik der Thomaskantoren von Seth Calvisius bis Johann Sebastian Bach*, in: 61. Bachfest der NBG 24. Mai - 5. Juni 1986 Duisburg: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und sein Umfeld, Duisburg 1986, S. 194) ist in diesem Zusammenhang irreführend, denn das «Alter der Thomasschüler bewegte sich im Durchschnitt zwischen 12 und 23 Jahren» (*The New Grove. Die großen Komponisten. Die Bach-Familie*, Stuttgart-Weimar 1993, S. 99), es handelte sich also überwiegend um Jugendliche und nicht um Kinder. Der Vorwurf gegen Rosenmüller in den Akten lautete nicht «Kinderschändung»; er und seine Schüler wurden eindeutig wegen gleichgeschlechtlicher Beziehungen verhaftet.

47 Es liegt keine «graue Undurchsichtigkeit» in Rosenmüllers Lebenslauf zwischen 1673/74 und 1684 vor, wie Paul Derks in *Die Schande der heiligen Päderastie*, S. 21, schreibt, vgl. Theophil Antonicek, *Johann Rosenmüller und das Ospedale della Pietà in Venedig*, in: *Die Musikforschung* 22 (1969), S. 460-464; Eleanor Sefridge-Feld, *Addenda to some baroque biographies*, in: *Journal of the American Musicology Society* 25 (1972), S. 236-240.

48 Geck, *Rosenmüller*, Sp. 916. Zur Nachwirkung Rosenmüllers vgl. Rainer Heyink, «Daß deines Namens Ruhm in Deutschland bald angehn ... wird»: *Johann Rosenmüller und seine venezianischen Psalmskonzerte*, in: *Die Musikforschung* 49 (1996), S. 118-142, hier S. 121. (Der Beitrag basiert, ohne Nennung der Quelle, im wesentlichen auf einem Aufsatz von Peter Wollny, den dieser in einem CD-Beiheft 1992 veröffentlichte; s. Peter Wollny, *Ein eklatanter Plagiatsfall: Zu Rainer Heyinks Rosenmüller-Aufsatz...*, in: *Die Musikforschung* 49 (1996), S. 294.)

49 Vgl. hierzu: Warren Johannson, *Mythology, Classical*, in: *Encyclopedia of homosexuality*, ed. by Wayne R. Dynes, Vol. 2, New York-London 1990, S. 866-869. Zur Homosexualität in der griechischen Mythologie vgl. Ernest Bornemann, *Die sogenannte griechische Liebe: Päderastie in Kult und Ritus des alten Hellas*, in: *Der unterdrückte Sexus: Historische Texte zur Homosexualität...*, hrsg. v. Joachim S. Hohmann, Lollar 1977, S. 61-71.

50 Möglicherweise ließe sich durch einen Vergleich des musikalischen Materials der Phoebus-Arie mit den Werken Rosenmüllers, die Bach gekannt haben könnte, diese Vermutung bestätigen.

Rosenmüller wird zwar in den erhaltenen Dokumenten zu Bachs Leben nicht erwähnt,⁵¹ doch gibt es genügend Hinweise darauf, dass Bach ihn und seine Lebensgeschichte gekannt hat. Seine am 6. Oktober 1726 aufgeführte Kantate BWV 27 «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende» endet mit dem von Rosenmüller stammenden fünfstimmigen Choralsatz «Welt ade, ich bin dein müde».⁵² Bach entnahm den Satz vermutlich dem Leipziger Gesangbuch von Vopelius aus dem Jahre 1682.⁵³ Die Verwendung eines fremden Choralsatzes ist für Bach sehr ungewöhnlich: es gibt in seinem umfangreichen Kantatenwerk nur wenige Choralsätze, die nachweislich von anderen Komponisten stammen.⁵⁴ In der Kantate BWV 158 kombiniert Bach die Bass-Arie (Satz 2) mit der vom Sopran gesungenen 1. Strophe des Liedes «Welt, ade, ich bin dein müde» von Johann Georg Albinus (1649) nach der Melodie Johann Rosenmüllers.⁵⁵ Der Schlusschoral der Kantate BWV 162 basiert auf der 7. Strophe des Liedes «Alle Menschen müssen sterben» von Johann Rosenmüller.⁵⁶

Bereits in Lüneburg, wo Bach von 1700 bis 1702 die Michaelis-Schule besuchte, könnte er die Musik Rosenmüllers in der umfangreichen Musikbibliothek der Schule kennen gelernt haben.⁵⁷ Auch in Erfurt und Weimar gab es größere Sammlungen mit Rosenmüllers Werken.⁵⁸ In Weißenfels, wo Bach 1712 oder 1713 seine Jagdkantate aufführte und mehrere Verwandte und Bekannte hatte,⁵⁹ war von 1680 bis 1725 Johann Philipp Krieger Kapellmeister, der in den 1670er Jahren in Venedig Schüler von Rosenmüller gewesen war.⁶⁰ Krieger brachte während seiner 45-jährigen Tätigkeit in Weißenfels zahlreiche Kompositionen Rosenmüllers zur Aufführung. In Leipzig selbst befanden sich in der Musikbibliothek der Thomasschule ebenfalls einige Werke Rosenmüllers.⁶¹ Zu Wolfenbüttel, wo Rosenmüller einst Kapellmeister gewesen war, hatte Bach persönliche Beziehungen.⁶² Vielleicht könnte Bach über seinen Freund und Vetter Johann Gottfried Walther auch Zugriff auf die Musikbibliothek von Heinrich Bokemeyer in Wolfenbüttel gehabt haben, in der sich über 100 Kompositionen Rosenmüllers befanden.⁶³

Johann Gottfried Walther erwähnt in seinem «Musicalischen Lexikon» von 1732 ausdrücklich die Vorwürfe gegen Rosenmüller.⁶⁴ Die redaktionelle Arbeit an seinem Lexikon schloss Walther im August 1729 vorläufig ab⁶⁵ - könnte Bach, der vermutlich an Walthers Lexikon mitarbeitete,⁶⁶ durch den Lexikon-Artikel zu seiner im Herbst 1729 entstandenen Phoebus-Kantate angeregt worden sein? Oder wollte Bach ein Werk Rosenmüllers in Leipzig aufführen, scheiterte dann aber an den Widerständen gegen Rosenmüllers Person? Denn zweifellos war den Leipziger Bürgern und Behörden der Skandal 75 Jahre zuvor noch in schlechter Erinnerung.

Auch wenn sich die genauen Hintergründe ihrer Entstehung heute nicht mehr feststellen lassen: Die Arie des Phoebus in Johann Sebastian Bachs Kantate «Der Streit zwischen Phoebus und Pan» BWV 201 ist jedenfalls bis in die heutige Zeit hinein die musikalisch bedeutsamste Schilderung einer eindeutig homoerotischen Liebesbeziehung in der abendländischen Musikgeschichte.

51 DOK I/II.

52 Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 23: Kantaten zum 16. und 17. Sonntag nach Trinitatis, hrsg. v. Helmuth Osthoff u. Rufus Hallmark, Kassel-Basel-London 1982, S. 251f.

53 Helmuth Osthoff u. Rufus Hallmark, *Krit. Bericht zu NBA I/23*, Kassel-Basel-London 1984, S. 109. Als Komponist des Satzes wird im Gesangbuch eindeutig Rosenmüller genannt (s. Faksimile des Satzes in: Osthoff u. Hallmark, *Krit. Bericht zu NBA I/23*, S. 196-198); es stimmt also nicht, wie Paul Derks schreibt (*Die Schande der heiligen Päderastie*, S. 21), dass Bach «den Tonsetzer gar nicht kannte». Über Bachs Verhältnis zur Musik des 17. Jahrhunderts s. Christoph Wolff, *J. S. Bach and the legacy of the seventeenth century*, in: *Bach Studies 2*, ed. by Daniel R. Melamed, Cambridge etc. 1995, S. 192-201.

54 Emil Platen, *Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch 1975*, S. 50-62, hier S. 51.

55 Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, S. 331.

56 Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, S. 652. In: Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, wird nur der Schlusschoral von BWV 27 erwähnt.

57 MGG Bd. 1, Sp. 966.

58 Heyink, «Daß deines Namens Ruhm in Deutschland bald angehn ... wird», S. 122.

59 *Die Bach-Familie*, Stuttgart-Weimar 1993 (The New Grove: Die großen Komponisten, hrsg. v. Stanley Sadie), S. 77; DOK II/55, 68; Adolf Schmiededecke, *Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels*, in: *Die Musikforschung 14* (1961), S. 195-200.

60 Harold E. Samuel, *Krieger, Johann Philipp*, in: *New GroveD Bd. 10*, S. 268-270.

61 Arnold Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, in: *Archiv f. Musikwissenschaft 1* (1919), S. 275-288, hier S. 287.

62 DOK II/224, 239, 248 (Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger, Violinist an der Hofkapelle in Wolfenbüttel).

63 MGG Bd. 2, Sp. 80.

64 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek 1732*, Faksimile-Nachdruck hrsg. v. Richard Schaal, 4. Aufl., Kassel-Berlin 1986, S. 533.

65 Konrad Küster, *Bach als Mitarbeiter am «Walther-Lexikon»?*, in: *Bach-Jahrbuch 1991*, S. 187-192, hier S. 188.

66 Ebd.