

 Carus

 DEUTSCHE
BIBEL
GESELLSCHAFT

WORT//
WERK//
WIRKUNG//

//JOHANN
SEBASTIAN
BACH
WEIHNACHTS-
ORATORIUM

Henning Bey
Meinrad Walter

CARUS-VERLAG
DEUTSCHE BIBELGESELLSCHAFT

In dieser Reihe bereits erschienen:

Ludwig van Beethoven

Missa solennis

Meinrad Walter (Hg.)

Hans-Joachim Hinrichsen

Jakob Johannes Koch

Carus 24.171

ISBN 978-3-89948-402-1

Carus-Verlag

ISBN 978-3-438-04842-4

Deutsche Bibelgesellschaft

Johann Sebastian Bach

Matthäus-Passion

Reiner Marquard

Meinrad Walter

Carus 24.172

ISBN 978-3-89948-403-8

Carus-Verlag

ISBN 978-3-438-04843-1

Deutsche Bibelgesellschaft

© 2020 Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart

Neuausgabe 2023

Einbandgestaltung ENORM, Köln

Coverabbildung Adam Elsheimer, Die Flucht nach Ägypten
(Schloss Weißenstein), © Art Collection 4 / Alamy Stock Photo

Innentypografie und Satz Marion Köster, Stuttgart

Druck- und Bindearbeiten Appl, Wemding

Carus 24.175

ISBN 978-3-89948-449-6

Carus-Verlag

www.carus-verlag.com

ISBN 978-3-438-04845-5

Deutsche Bibelgesellschaft

www.die-bibel.de

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten

09.2023

INHALT

VORWORT DES HERAUSGEBERS	7
<i>Meinrad Walter</i>	
»JAUCHZET, FROHLOCKET, AUF, PREISET DIE TAGE!«	9
Einführung in das Weihnachtsoratorium	
<i>Henning Bey</i>	
PERSÖNLICHE BEMERKUNGEN EINES DIRIGENTEN	26
<i>Hans-Christoph Rademann</i>	
DAS LIBRETTO	31
<i>Luther-Bibel, Choralstrophen, Picanders Dichtung</i>	
»VOM EVANGELIUM ZUM ORATORIUM«	49
Biblisch-poetische Erschließung des Librettos	
<i>Meinrad Walter</i>	
»DAS VERGISST SICH NICHT«	111
Zur Wirkung des Weihnachtsoratoriums	
<i>Henning Bey</i>	
ANHANG	
Literaturhinweise	170
Rechtenachweise	172
Über die Autoren	174

VORWORT DES HERAUSGEBERS

In allen Epochen der Kunst sind viele ihrer Werke nicht denkbar ohne die inspirierende Wirkung, die vom Wort der Bibel ausgeht. Motive der alttestamentlichen Psalmen etwa begegnen uns in Gedichten und Liedern jüdischer wie christlicher Autoren; und die im Neuen Testament erzählten Begegnungen mit Jesus werden immer wieder zum Thema von Bildern und Skulpturen. Hinzu kommen szenische Darstellungen, zum Beispiel in Krippen-, Passions- oder Osterspielen sowie programmatische Instrumentalstücke mit biblischen Überschriften.

Im vielstimmigen »Konzert« der musikalischen Bibelauslegung kommt den abendfüllenden Werken »für Soli, Chor und Orchester« eine besondere Rolle zu. Oratorien wie J. S. Bachs berühmtes Weihnachtsoratorium vergegenwärtigen und deuten biblische Personen, Ereignisse und Themen. Librettisten und Komponisten hauchen dem Wort der Heiligen Schrift Leben ein, ja sie »übersetzen« es in traditionelle und innovative Musik. Von solchen Klängen fühlt sich heute ein weltweites Publikum aus kirchlich wie kulturell beheimateten Hörerinnen und Hörern angesprochen.

Deshalb stehen große Chorwerke im Mittelpunkt der neuen Reihe WORT//WERK//WIRKUNG, die der Carus-Verlag und die Deutsche Bibelgesellschaft gemeinsam herausgeben. Jeder Band beginnt mit einer knapp gehaltenen Einführung mit den wichtigen Informationen zu Komponist und Werk sowie zu zeitgeschichtlichen, biografischen, musikalischen und liturgischen Hintergründen. Ein Hauptkapitel widmet sich der Frage, wie der vertonte Wortlaut solcher Chorwerke die Erinnerung wach hält etwa an den Propheten »Elias« (Mendelssohn) oder an den »Messias« (Händel) mitsamt seiner Geburt im Weihnachtsoratorium und seinem Leiden in den Passionsmusiken (Bach).

»Wort und Werk« ist aber nicht der einzige Dialog, um den es geht. Ein weiterer Aspekt heißt »Werk und Wirkung«. Hier zeigen die Autoren auf, was die oratorischen Werke seit der Uraufführung bei ihren Hörern auslösen: Erinnerungen an herausragende

Konzerterlebnisse werden wach und verbinden sich – gleichsam in vielen »Tonarten« – mit persönlichen, musikalischen und theologischen Reflexionen. Eine besondere Wirkung besteht darin, dass die Bekanntschaft mit dem chorischen Werk zugleich besondere Zugänge zum Wort der Bibel eröffnet, wie es vielleicht nur der Musik gelingt. Zu Wort kommen im Kapitel »Wirkung« Fachleute wie Liebhaber, Interpretinnen und Interpreten aus musikalischen, philosophischen oder literarischen Bereichen. Zeugnisse berühmter Geistesgrößen stehen neben Autorinnen und Autoren, die man kaum erwartet hätte.

Meinrad Walter

»Jauchzet, frohlocket,
auf, preiset die Tage!«

EINFÜHRUNG IN DAS WEIHNACHTSORATORIUM

Mit markanten Paukenschlägen überrascht Johann Sebastian Bach als Leipziger Thomaskantor seine Hörerinnen und Hörer am Ersten Weihnachtstag des Jahres 1734. Das berühmte Oratorium aus seiner Feder fasziniert immer noch als affektvoll-barocke Klangrede, tiefgründige musikalische Bibelauslegung und Beitrag zur festlichen Stimmung. Allerdings erklingt Bachs Weihnachtsoratorium heute oft schon in der Adventszeit, sei es in nur einem Konzert oder an zwei aufeinanderfolgenden Konzertabenden. Bachs Aufführungspraxis war jedoch anders! Das Erklingen des sechsteiligen Werkes erstreckt sich über insgesamt 13 Tage, mit dem ersten bis dritten Teil am 25., 26. und 27. Dezember 1734 sowie dem vierten bis sechsten Teil am 1. (Neujahr), 2. und 6. Januar (Epiphania) 1735. Da die einzelnen Teile liturgisch auf diese Tage abgestimmt sind, bildet ihre Abfolge exakt die kalendarische Konstellation des Jahreswechsels 1734 /35 ab. Originalgetreu an den jeweils dafür vorgesehenen Tagen kann das Werk daher nur in den Jahren aufgeführt werden, in denen es einen Sonntag zwischen Neujahr und Epiphania gibt und keinen Sonntag zwischen Weihnachten und Neujahr.

Die Praxis der Aufführung – damals anders als heute!

ZEITUMSTÄNDE – BACH IN DEN JAHREN NACH 1730

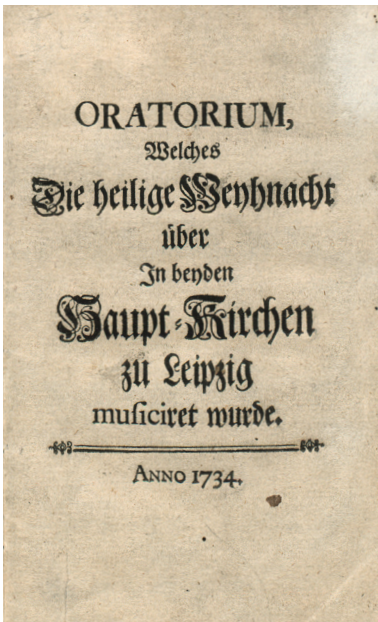
Die 1730er Jahre, in denen dieses einzigartige Werk entsteht, sind ein besonderer Abschnitt in Bachs Biografie, der auch mit Einschnitten verbunden ist. Zu diversen Konflikten innerhalb und außerhalb Leipzigs kommen familiäre Veränderungen; außerdem entwickelt Bach für sich neue künstlerische Perspektiven, die überhaupt erst die notwendigen Voraussetzungen für die Entstehung des Weihnachtsoratoriums bilden.

Am 28. Oktober 1730 schreibt er an seinen Jugendfreund Georg Erdmann, den er seit der Zeit bei seinem älteren Bruder in Ohrdruf (1695–1700) kennt, er »werde genöthiget werden mit des Höchsten Beystand meine *Fortun* anderweitig zu suchen.«¹ Er sei nicht mehr zufrieden mit seiner Position in Leipzig, fühle sich schlecht behandelt von einem launischen Arbeitgeber, für den Musik keine große Rolle spiele. Diese Klage gipfelt in der Bitte an den Freund, der in Danzig als Diplomat in russischen Diensten steht, ihn doch

bitte auf freie Stellen aufmerksam zu machen und gegebenenfalls zu empfehlen. Bach möchte also weg aus Leipzig.

Wie ist es dazu gekommen? Zwei Monate zuvor, Anfang August, hat er seine erste schriftliche Abmahnung vom Rat der Stadt Leipzig erhalten. Darin wirft man ihm vor, seinen Unterrichtspflichten nicht genügend nachgekommen und ohne Urlaub verreist gewesen zu sein. Sollte er sein Verhalten nicht ändern, droht man ihm mit der Beendigung des Arbeitsverhältnisses. Auf diese Abmahnung reagiert Bach mit eigenen Vorwürfen an den Rat, die er drei Wochen später, am 23. August 1730, in einem Memorandum formuliert, das den Titel trägt: »Kurtzer, iedoch höchst-

Titelblatt des originalen Textdrucks zur ersten Aufführung 1734/35

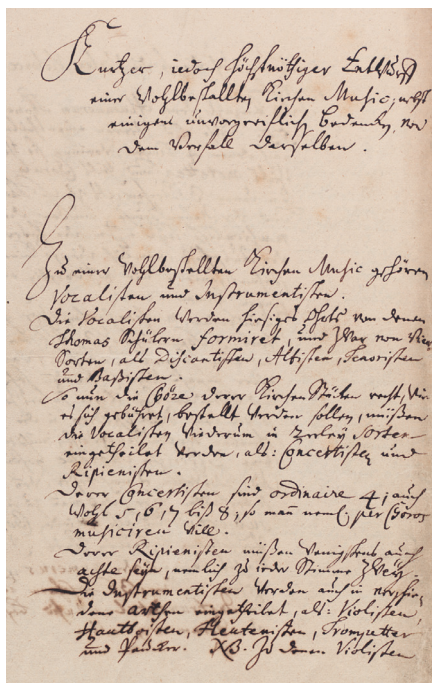


nöthiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music, nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben«.

In diesem Memorandum führt Bach aus, dass ihm für eine qualitativ angemessene Besetzung der Kirchenmusik an den Hauptkirchen St. Nikolai und St. Thomae sowie der Neukirche und der Peterskirche zu wenig brauchbare Sänger und Instrumentalisten zur Verfügung stehen. Für die heutige Musikforschung ist Bachs »Entwurf« eine wichtige Quelle, aus der sich seine Vorstellungen von einer ideal besetzten Kirchenmusik ablesen lassen. Wie es scheint, stehen sich beide Parteien nach diesem Schriftwechsel in einem Patt gegenüber: Die Abmahnung zieht keine weiteren Konsequenzen nach sich, das Memorandum aber auch nicht.

Im Jahr 1736 folgt ein zweijähriger »Präfektenstreit« zwischen Bach und dem Rektor der Thomasschule Johann August Ernesti, in dem es um das Recht geht, Chorpräfekten als Assistenten des Kantors einzusetzen. Und als wäre dies nicht genug, muss sich Johann Sebastian Bach 1737 gegen eine publizistische Attacke des Musikkritikers Johann Adolph Scheibe wehren, der seiner Musik ein »schwülstiges und verworrenes Wesen« attestiert, das »wider die Natur streitet«.² Für eine geschliffene Antwort auf diese Vorwürfe rekrutiert Bach den Rhetorik-Dozenten Abraham Birnbaum von der Leipziger Universität. Aus Angriff und Entgegnung entwickelt sich ein Gelehrtenstreit mit weiteren Stellungnahmen, der sich bis ins Jahr 1739 hinzieht ...

Im Hause Bach tut sich auch familiär Einiges in dieser Zeit: Die beiden ältesten Söhne verlassen den gemeinsamen Haushalt. Wilhelm Friedemann Bach wird nach erfolgreichem Probespiel zum



Titelblatt des handschriftlichen »Entwurfs« aus dem Jahr 1730

Ein jahrelanger Federkrieg mit einem Kritiker

1. August 1733 Organist an der Sophienkirche in Dresden. Vorher hatte Vater Bach für ihn die gesamte Bewerbung geschrieben – sogar mit nachgeahmter Unterschrift! Ein Jahr später geht der zweit-älteste Sohn Carl Philipp Emanuel nach Frankfurt an der Oder, wo er sich als Student an der juristischen Fakultät der Viadrina einschreibt.

Für sich selbst findet Bach in dieser Zeit ebenfalls neue Wege. 1729 übernimmt er die Leitung des 1702 von Georg Philipp Telemann gegründeten Collegium Musicum. Mit dieser Übernahme eines exzellenten Orchesters aus Studenten eröffnen sich Bach ganz andere musikalische Perspektiven, zumal dieses Ensemble seit 1723 eine regelmäßige Konzertreihe im Zimmermannschen Kaffeehaus veranstaltet. Hierfür komponiert Bach seine Konzerte für drei und vier Cembali sowie die sechs Konzerte für Cembalo und Orchester. Vor allem hat er nun geeignete Musiker zur Aufführung weltlicher Kantaten wie der »Kaffeekantate« (BWV 211) und größer besetzter Huldigungsmusiken für den Dresdner Hof: Am 5. September 1733 führt Bach mit seinem Collegium Musicum die Kantate »Herkules auf dem Scheidewege« (BWV 213) zu Ehren des Kurprinzen Friedrich von Sachsen im Zimmermannschen Kaffeehaus auf; am 8. Dezember 1733 erklingt die Glückwunschkantate »Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!« (BWV 214) zum Geburtstag der sächsischen Kurfürstin und polnischen Königin Maria Josepha, und im Jahr darauf, am 5. Oktober 1734, huldigt die Kantate »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen« (BWV 215) keinem Geringerem als August III. und dessen Thronbesteigung als König von Polen. Diese drei Huldigungsmusiken bilden den musikalischen Kern des Weihnachtsoratoriums, das Bach in der Adventszeit 1734 komponiert. Aus ihnen übernimmt er möglichst viele Sätze, versieht sie mit neuem Text und passt sie musikalisch an. Im 18. Jahrhundert nennt man dieses Verfahren »Parodie« (vgl. S. 20 ff.).

In den 1730er Jahren schreibt Bach mehr weltliche Musik, kaum geistliche Originalkompositionen, und führt häufig Werke anderer Komponisten im Gottesdienst auf. Seine geistlichen Werke die-

ser Zeit entstehen durch Parodie, also durch Übernahme und Um-
arbeitung bereits existierender Musik. Wichtige Beispiele hierfür
sind die verschollene Markus-Passion von 1731, die Missa (Kyrie-
Gloria-Messe) in h-Moll von 1733, aus der 1749 die h-Moll-Messe
BWV 232 wird, das Weihnachtsoratorium (1734), das Himmelfahrtsoratorium (1735) und die Kyrie-Gloria-Messen BWV 233–236 (1738/39). Bach nimmt sich ältere Stücke wieder vor und verwendet sie als Parodievorlagen für neue Kompositionen. Dazu gehört auch die Überarbeitung der Osterkantate »Kommt, fliehet und eilet, ihr flüchtigen Füße« von 1725. Zehn Jahre später wird aus ihr ein von Bach selbst so genanntes »Oster-Oratorium« mit dem Beginn »Kommt, eilet und laufet«. Diese relativ dichte zeitliche Aufeinanderfolge dreier Oratorien zu hohen Festtagen – zu Weihnachten, Ostern und Christi Himmelfahrt – hat in der Bach-Forschung zu der These einer »Oratorien-Trilogie« geführt.³

Drei große
Oratorien aus
Bachs Feder

Es scheint, als wolle Bach in den 1730er Jahren eine Bilanz seines bisherigen Schaffens ziehen und sein Œuvre ordnen. In dieses Bild passt auch die 1736 angefertigte Reinschrift der Matthäus-Passion. Mit der Missa und den Huldigungsmusiken bringt er sich überdies mehrfach beim Dresdner Hof in Erinnerung, wo er sich 1733 um einen offiziellen Titel – ein »Praedicat von dero Hof-Capelle« – bewirbt. Drei Jahre später erhält Johann Sebastian Bach dann den Titel »Kurfürstlich-sächsischer und königlich-polnischer Hof-Compositeur«.

DIE ANLAGE DES WEIHNACHTS-ORATORIUMS

Der liturgische Ort der sechs Teile des Weihnachtsoratoriums ist die Hauptmusik im Gottesdienst an genau der Stelle, wo traditionell eine Kirchenkantate platziert wird, nämlich zwischen Evangelienlesung und Glaubenslied. Aus diesem Grund sind die sechs Teile wie sechs Kantaten aufgebaut und orientieren sich in ihrer Länge jeweils an der Länge einer Kantate. Anders als die Kirchen-

kantaten der regulären Sonntage, die in Leipzig alternierend in St. Nikolai und St. Thomae erklangen, wurde allerdings die Hauptmusik an Festtagen wie Weihnachten in beiden Kirchen aufgeführt: im morgendlichen Hauptgottesdienst (der um 7 Uhr in der Früh begann) und im nachmittäglichen Vespertagesdienst (13.15 Uhr), wie es auf dem Textdruck des Weihnachtsoratoriums vermerkt ist (siehe dazu S. 10). Dabei wechselten sich die beiden Kirchen mit Haupt- und Vespertagesdienst ab, wobei am ersten Feiertag seit alters her morgens in der Nikolaikirche »musiciret wurde«. Da es traditionell am dritten Weihnachtstag und am Neujahrstag keine Kantate im nachmittäglichen Gottesdienst gab, erklangen die Teile III und V nur in der Nikolaikirche.

Die Aufführung der einzelnen Teile des Weihnachtsoratoriums 1734/35

	TEIL I	TEIL II	TEIL III	TEIL IV	TEIL V	TEIL VI
Festtag	1. Weihnachtstag Samstag	2. Weihnachtstag Sonntag	3. Weihnachtstag Montag	Neujahr Samstag	Sonntag nach Neujahr	Epiphania Donnerstag
Datum	25. 12. 1734	26. 12. 1734	27. 12. 1734	1. 1. 1735	2. 1. 1735	6. 1. 1735
morgens	St. Nikolai	St. Thomae	St. Nikolai	St. Thomae	St. Nikolai	St. Thomae
nachmittags	St. Thomae	St. Nikolai	—	St. Nikolai	—	St. Nikolai

Das ganze Weihnachtsoratorium konnte also nur hören, wer in Leipzig 1734 / 35 an jedem der sechs Sonn- und Feiertage zwischen Weihnachten und Epiphania die Gottesdienste in St. Nikolai besucht hat.

Wie kommt es eigentlich, dass Bach ein Oratorium komponiert, das über mehrere Wochen hinweg aufgeführt werden muss? Ist dies seine eigene Idee gewesen, oder gab es dafür Vorbilder? Wir wissen nicht, ob er den auf mehrere Tage verteilten *Actus musicus auf Weyh-Nachten* von einem seiner Amtsvorgänger, dem Thomaskantor Johann Schelle (1648–1701), gekannt hat. Aber es gibt noch weitere Inspirationsquellen für ein zyklisches Werk aus ge-



Thomaskirche Leipzig und Schulgebäude. Frontispiz der Thomasschulordnung 1723

trennt aufzuführenden Teilen, die Bach gekannt haben kann. In seiner Heimat Thüringen war es seit dem 17. Jahrhundert üblich, Passionsaufführungen auf mehrere Tage zu verteilen, eine Tradition, die noch bis ins frühe 18. Jahrhundert reicht.

Nachgewiesen sind solche Aufführungen zum Beispiel für Bachs Geburtsstadt Eisenach (1711) oder für Erfurt (1730er Jahre) mit einer mehrteiligen Passion von Reinhard Keiser (1674–1739). Vor diesem Hintergrund ist es sehr wahrscheinlich, dass Bachs Entscheidung



Nikolaikirche Leipzig. Kupferstich

für ein sechsteiliges Weihnachtsoratorium, das an sechs aufeinanderfolgenden Fest- und Sonntagen aufzuführen ist, von dieser Tradition der Passionsaufführung in Mitteldeutschland herrührt.⁴ Am Karfreitag 1734, im selben Jahr, in dem das Weihnachtsoratorium entsteht, führt Bach in Leipzig die Passionsmusik *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* von Gottfried Heinrich Stölzel auf. Wie es scheint, hat er das Werk an einem Tag aufgeführt (von dieser Aufführung hat sich nur das Libretto erhalten), doch existiert Aufführungsmaterial aus Sondershausen und Gotha, auf dessen Partitur eine Aufführung über zwei Tage – Gründonnerstag und Karfreitag – vermerkt ist. Hinzu kommt noch, dass Stölzels Werk keine dramatische, sondern eine betrachtende – nach innen gewendete – Passion ist. Dieser Wesenszug trifft auch auf das Weihnachtsoratorium zu, das sich eindeutig die Stölzel'sche Passion zum Mus-

ter nimmt. In Stölzels wie in Bachs Werken gibt es eine funktionale Trennung zwischen biblischer Erzählung (Evangeliumstext) im deklamierenden Rezitativ (secco) sowie freien Meditationen (kommentierenden Neutextierungen) im orchesterbegleiteten Rezitativ (accompagnato), in einer Arie oder einem Choral.

MUSIKALISCHE PERSPEKTIVEN

Der eigentliche »Erzähler« dieser höchst individuell auf sechs Festtage verteilten Weihnachtsgeschichte ist Bachs Musik. Sie schafft es, in einem Werk ohne dramatische Handlung und verteilte Rollen so etwas wie einen Handlungsablauf herzustellen. Jeder Teil ist wie eine in sich geschlossene Erzählung strukturiert. Den Rahmen bilden stets Eingangschor und Schlusschoral, mit Ausnahme des zweiten Teils, der mit einer Sinfonia beginnt, die im Schlusschoral als Zwischenspiel in den Holzbläsern zitiert wird. Im dritten Teil wird sogar der Eingangschor als Schlusschor wiederholt.

Einheitsstiftende Momente in Bachs Musik verbinden die sechs Teile eng miteinander. Mit einer musikalischen Konkordanz zwischen dem allerersten und dem letzten Choral setzt Bach einen Rahmen, der das gesamte Werk vom ersten bis zum sechsten Teil umspannt. Für »Wie soll ich dich empfangen?« und »Nun seid ihr wohl



Reinhard Keiser: Titelblatt zur Brockes-Passion, aus dem die mehrtägige Aufführung »nach denen Nachmittags-Predigten« hervorgeht.

Die gleiche Melodie für den ersten und letzten Choral im Gesamtwerk

gerochen« verwendet er dieselbe Melodie, die wir überdies aus seiner Matthäus-Passion kennen: »O Haupt voll Blut und Wunden«. Dies schlägt obendrein einen Bogen von der Geburt zur Passion Christi (vgl. »Die Wirkung des Weihnachtsoratoriums«, S. 140 ff.).

In den einzelnen Teilen kreierte Bach musikalische »Konkordanzketten«, die im Zusammenspiel mit dem Text bildhafte Zusammenhänge erzeugen. Das beginnt gleich im ersten Teil mit der Vorstellung der königlichen Instrumente, da ja der König der Welt geboren wird: erst die Pauken, dann – nach jubelnd trillernden Flöten und Oboen – die Trompeten mit prächtigen Fanfaren, zu denen sich Violinen gesellen, die kaskadenartig vom Himmel auf die Erde herabzustürzen scheinen. Ursprünglich lautete der Text für diesen Chor »Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!« und beschrieb genau die einzelnen Einsätze der Instrumente als Einleitung zur Geburtstagskantate für die sächsische Kurfürstin und polnische Königin Maria Josepha (BWV 214). Im Weihnachtsoratorium bereitet Bach mit diesem Eingangschor die Bühne für alles weitere. Der Schlusschor »Ach mein herzliebes Jesulein« auf die Melodie des Weihnachtsliedes »Vom Himmel hoch, da komm ich her« greift den königlichen Auftritt des Beginns wieder auf, mit Zwischenspielen von Pauken und Trompeten nach jeder Zeile des Choral.

Zwischen diesem beziehungsreichen Rahmen verläuft eine Konkordanzkette, die eine innere Handlung in Gang setzt: An das Evangelistenwort »Es begab sich aber zu der Zeit, ...« schließt sich ein *Accompagnato*-Rezitativ für Alt und zwei Oboen *d'amore* an, in dem sich freudige Erwartung artikuliert: »Nun wird mein liebster Bräutigam ... einmal geboren werden«. Die vokale Stimme symbolisiert den christlichen Glauben und die sie begleitenden sanften *d'amore*-Instrumente die Liebe. Die folgende, im Dreiertakt tänzelnde Arie »Bereite dich, Zion« führt die Aussage des Rezitativs weiter, ebenfalls mit der Besetzung Alt und Oboe *d'amore* (im Unisono mit den ersten Violinen). Textlich gibt es ebenfalls eine Konkordanz zwischen dem »Liebsten« in der Arie und Worten wie »mein liebster Bräutigam« im Rezitativ. Damit wird die freudige Erwartung der Geburt Christi verstärkt und in Richtung einer *Unio*

Von der polnischen Königin zu Jesus, dem »starken König«

mystica zwischen Gott und Mensch vertieft. Die Frage »Wie soll ich dich empfangen?« des anschließenden Chorals reagiert auf die Verheißungen aus dem *Accompagnato* und der Arie; zudem stellt sie das Bindeglied zum dialogischen Satz mit Sopran (Choral) und Bass (Rezitativ) dar. Hier zweifelt der Bass, ob das menschliche Leid denn wirklich dem Heiland am Herzen liegen könne, doch der Sopran – begleitet von den »Liebesinstrumenten« Oboe d’amore – singt über diesen Zweifel hinweg Martin Luthers Choralstrophe »Er ist auf Erden kommen arm, dass er unser sich erbarm«. Jesus ist für die ganze Menschheit geboren, so lautet die Botschaft, die Bach musikalisch kongenial aus Zweifel und Zuversicht gebiert. Vor diesem Hintergrund erscheint nun der triumphale Einsatz der Bass-Arie »Großer Herr, o starker König« mit schmetternder Solotrompete zwingend logisch: als Antwort auf den vorherigen Zweifel, den Sopran-Choral der Zuversicht und das abschließende »Kyrie eleis«. Diese Arie formuliert den Kern der Weihnachtsbotschaft, nämlich die Größe des Heilands in seiner verletzlichen Niedrigkeit. Im bereits erwähnten Schlusschor kommen nach Art eines inhaltlichen Fazits all diese Faktoren noch einmal zusammen: das Weihnachtslied, die Botschaft, dass da einer vom Himmel auf die Erde kommt, und die königlichen Instrumente des Anfangs.

Vom Zweifel zur
Zuversicht

Im Wechsel zwischen Erzählung und Reflexion, mit symbolträchtigen Einsätzen von Stimmen und Instrumenten (vgl. hierzu »Zur Wirkung des Weihnachtsoratoriums«, S. 151 ff.) setzt sich jeder einzelne Teil aus solchen Konkordanzketten zusammen. Sie erzeugen ein bildhaftes, assoziatives Verständnis im Hörer, der sie als »Szenen« erlebt, die wiederum Bestandteil einer übergeordneten, größeren Geschichte sind.

EIN BLICK IN BACHS WERKSTATT

Der Blick in Bachs Kompositionswerkstatt zeigt uns auch die Überlieferung seines Weihnachtsoratoriums. Neben der Kompositionspartitur in seiner eigenen Handschrift und dem gedruckten

Textheft hat sich das gesamte Aufführungsmaterial erhalten: die handgeschriebenen Stimmen für die Gesangssolisten, die Chorsänger und die Instrumentalisten im Orchester. Sie wurden von einer Handvoll Schreiber – sogenannte Kopisten – angefertigt, bei denen es sich um aktuelle oder ehemalige Thomaner handelte, die Bach als eine Art »Kopistenwerkstatt« nutzen konnte.

Für die Komposition des gesamten Oratoriums, die Herstellung des Aufführungsmaterials und die musikalische Einstudierung hat Bach nur knapp drei Wochen Zeit gehabt. Nach dem Ersten Advent schweigt die Figuralmusik in den Leipziger Kirchen bis zum 1. Weihnachtstag: eine Vorbereitungs- und Bußzeit auf das hohe Fest, die Bach nutzen kann.

Auf dem gedruckten Textheft und in Bachs autographischer Partitur findet sich die Bezeichnung »ORATORIUM«, die er selbst für das Werk ausgesucht hatte. Das »Musicalische Lexicon« von Bachs entferntem Vetter Johann Gottfried Walther aus dem Jahr 1732 beschreibt diese Gattung folgendermaßen: »eine geistliche Opera, oder musicalische Vorstellung einer geistlichen Historie in den Capellen oder Cammern großer Herrn, aus Gesprächen, Soli, Duo und Trio, Ritornellen, starken Chören etc. bestehend. Die musicalische Composition muss reich an allem seyn, was nur die Kunst sinnreiches und gesuchtes aufzubringen vermag.«⁵ An dieser Beschreibung wird das Zweischneidige von Bachs Aufgabe deutlich: Einerseits handelt es sich um ein geistliches Werk, andererseits ist von einer (weltlichen) »Opera« die Rede. Letztere hatte in Leipzig natürlich nichts in der Kirche zu suchen. Vielleicht liegt in diesem gattungsspezifischen Zusammendenken von geistlich und weltlich der Grund für Bachs Übernahme zahlreicher Sätze aus weltlichen Huldigungsmusiken ins Weihnachtsoratorium. Immerhin sind sie in zeitlicher Nähe zum späteren Oratorium entstanden; ein konzeptionelles Zusammendenken der Musik für zwei unterschiedliche Werksphären (mit verschiedenen Texten) durch Bach und seinen unbekanntem Textdichter liegt also durchaus nahe.

Es ist mehrfach erwähnt worden, dass Bachs Oratorium zum größten Teil aus sogenannten »Parodien« besteht. Dieser im

In der Partitur und dem Textheft legt Bach großen Wert auf die Überschrift »Oratorium«.

Die Nähe der Weihnachtsmusik zur Oper

Oratorium. *Sinfonia i Nativitatibus M. a 4 voci. 2 Trombe, 2 Clarini, 2 Fagotti, 2 Violini, 2 Violoncelli, 2 Contrabassi, 2 Organi, 2 Chori.*

This section contains the instrumental and vocal staves for the beginning of the oratorio. The instruments listed on the left include:

- Violini 1. & 2.
- Violoncelli 1. & 2.
- Contrabassi 1. & 2.
- Organi 1. & 2.
- Chori 1. & 2.
- 2 Trombe
- 2 Clarini
- 2 Fagotti

 The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Evangelista nach dem Lf. des

This section contains the vocal line for the Evangelist with German lyrics:

 Ich sprach zu ihm: Was ist das? Er antwortete: Ich bin der Prophet, der da steht vor dir.

 Ich sprach zu ihm: Was ist das? Er antwortete: Ich bin der Prophet, der da steht vor dir.

Ex
 Bibl. Regia
 Berolin.

Carl T. Oratori.

Erste Partiturseite des Weihnachtsoratoriums in J.S.Bachs Handschrift

18. Jahrhundert weit verbreiteten Praxis hat u. a. Heinrich Christoph Kochs »Musikalisches Lexikon« von 1802 einen eigenen Artikel gewidmet: »Parodie. 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.«⁶

Von nachfolgenden Generationen ist diese Kompositionstechnik lange kritisiert, sogar als »unoriginell« bewertet worden (vgl. dazu »Zur Wirkung des Weihnachtsoratoriums«, S. 145 ff.). Inzwischen wird zunehmend eingesehen, welche kreative Leistung hinter diesem Schaffensprozess steht und wie raffiniert Bach zum Teil Sätze mit gänzlich anderen Aussagen seinem Weihnachtsoratorium »einverleibt«. Soweit wir heute wissen, verwendet er im Weihnachtsoratorium Sätze aus folgenden eigenen Kompositionen:

1. Kantate »Lasst uns sorgen, lasst uns wachen« (Herkules auf dem Scheidewege; BWV 213) zum Geburtstag des Kurprinzen Friedrich von Sachsen; 5. September 1733;
2. Kantate »Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!« (BWV 214) zum Geburtstag der Kurfürstin und Königin Maria Josepha; 8. Dezember 1733;
3. Kantate »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen« (BWV 215) zum Jahrestag der Königswahl Augusts III.; 5. Oktober 1734;
4. Eine verschollene Kirchenkantate, vermutlich zum Michaelisfest 1734 (BWV 248a);
5. Die verschollene Markus-Passion (BWV 247), aufgeführt am 23. März 1734 (?).

WEIHNACHTSORATORIUM

PARODIEVORLAGE

TEIL I

1. Jauchzet, frohlocket!	Tönet, ihr Pauken! (BWV 214 / 1)
4. Bereite dich, Zion	Ich will dich nicht hören (BWV 213 / 9)
8. Großer Herr, o starker König	Kron und Preis gekrönter Damen (BWV 214 / 7)

WEIHNACHTSORATORIUM**PARODIEVORLAGE****TEIL II**

15. Frohe Hirten, eilt, ach eilet	Fromme Musen, meine Glieder! (BWV 214 / 5)
19. Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh	Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh (BWV 213 / 3)

TEIL III

24. Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen	Blühet, ihr Linden, in Sachsen wie Zedern (BWV 214 / 9)
29. Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen	Ich bin deine, du bist meine (BWV 213 / 11)

TEIL IV

36. Fallt mit Danken, fällt mit Loben	Lasst uns sorgen, lasst uns wachen (BWV 213 / 1)
39. Flößt mein Heiland, flößt dein Namen	Treues Echo dieser Orten (BWV 213 / 5)
41. Ich will nur dir zu Ehren leben	Auf meinen Flügeln sollst du schweben (BWV 213 / 7)

TEIL V

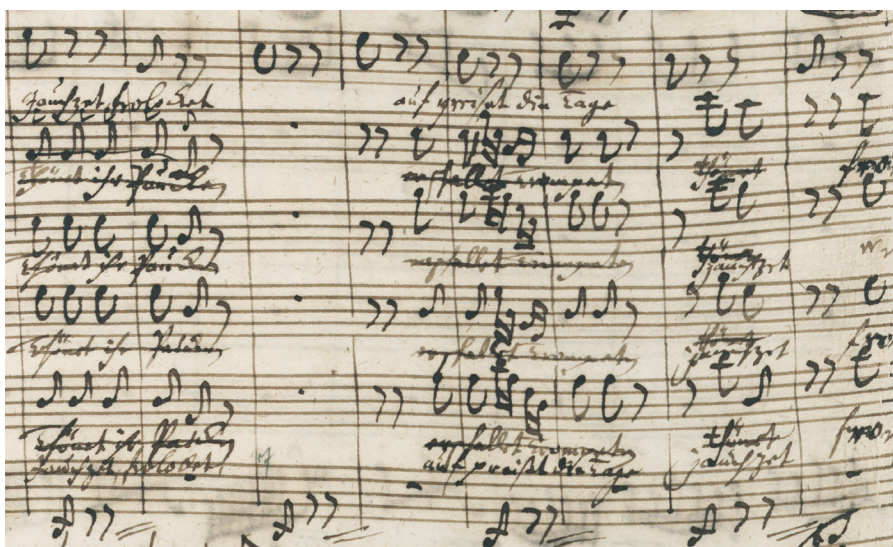
45. Wo ist der neugeborne König der Jüden	Pfui dich, wie fein zerbrich(e)st du den Tempel (BWV 247, Satz 114)?
47. Erleucht auch meine finstre Sinnen	Durch die von Eifer entflammten Waffen (BWV 215 / 7)

TEIL VI

54. Herr, wenn die stolzen Feinde	Kantate BWV 248a, Satz 1 (Text unbekannt)
56. Du Falscher, suche nur den Herrn	Kantate BWV 248a, Satz 2 (Text unbekannt)
57. Nur ein Wink von seinen Händen	Kantate BWV 248a, Satz 3 (Text unbekannt)
61. So geht! Genug, mein Schatz	Kantate BWV 248a, Satz 4 (Text unbekannt)
62. Nun mögt ihr stolzen Feinde	Kantate BWV 248a, Satz 5 (Text unbekannt)
63. Was will der Höllen Schrecken nun	Kantate BWV 248a, Satz 6 (Text unbekannt)
64. Nun seid ihr wohlgerochen	Kantate BWV 248a, Satz 7 (Text unbekannt)

Die prominenteste Parodie im Weihnachtsoratorium ist sicherlich die Arie »Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben /den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn!« aus dem ersten Teil: ein zärtlicher Gesang voll freudiger Erwartung der Geburt des Heilands. Im Original, der Glückwunschkantate BWV 213, ist der Affekt dieser Arie jedoch ein gänzlich anderer: nicht zärtlich, sondern zornig, denn hier wehrt sich Herkules gegen die Verführung der Wollust mit den Worten »Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen, verworfene Wollust, ich kenne dich nicht.« Wenn man diesen Kontrast zwischen Vorlage und Parodie kennt, bewundert man noch mehr Bachs kunstvolle Art der Umdeutung seiner eigenen Musik, besonders an der innigen Stelle »den Schönsten«, »den Liebsten« im Weihnachtsoratorium, die bei Herkules trotz »ich will nicht!«, »ich mag nicht!« heißt.

Ein kuriose Detail zum Schluss: Dass selbst Bach im kreativen Wechsel zwischen Parodie und Parodievorlage durcheinander-



»Tönet, ihr Pauken!« oder »Jauchzet, frohlocket!« – mehrmals übernimmt Bach in seiner handschriftlichen Partitur versehentlich mitsamt den Noten auch den weltlichen Text der Vorlage. Als er den Irrtum bemerkt, streicht er den »alten Text« unter den Noten durch und fügt über den Noten den richtigen Wortlaut ein.

kommen konnte, zeigt gleich der erste Einsatz des Chors in der Eröffnung des Weihnachtsoratoriums. In der autographen Partitur schreibt Bach mehrmals zunächst den Text »Tönet, ihr Pauken« unter die Noten, bemerkt dann seinen Irrtum, streicht ihn durch und setzt ein »Jauchzet, frohlocket« darüber.

ANMERKUNGEN

- 1 Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Hrsg.): *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs* (Bach-Dokumente I), Kassel u. a. 1963, S. 67.
- 2 Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Hrsg.): *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs* (Bach-Dokumente II), Kassel u. a. 1969, S. 286ff.
- 3 Hierzu Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bachs Oratorien-Trilogie und die große Kirchenmusik der 1730er Jahre*, in: *Bach-Jahrbuch* 97 (2011), S. 11–25.
- 4 Vgl. hierzu Irmgard Scheitler: *Deutschsprachige Oratorienlibretti*, Paderborn 2005, S. 110ff. sowie Markus Rathey: *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio. Music, Theology, Culture*, Oxford 2016, S. 102.
- 5 Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe 1732*, hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953, Spalte 451f.
- 6 Heinrich Christoph Koch: Artikel »Parodie«, in: *Musikalisches Lexikon, Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2001, Spalte 1136.