

Meinrad Walter

JOHANN SEBASTIAN
BACH
WEIHNACHTS-
ORATORIUM

BÄRENREITER WERKEINFÜHRUNGEN



Meinrad Walter

Johann Sebastian Bach

Weihnachtsoratorium



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2019

3. Auflage 2016

© 2006 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Titelbild: Gerrit van Honthorst (1590–1656), Anbetung des
Jesuskindes (© bpk/Scala)

Einbandgestaltung: [+ CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](http://www.christowzik-scheuch-design.de), Kassel

Lektorat: Diana Rothaug

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: edv + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

ISBN: 978-3-7618-7198-0

DBV 242-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	9
---------------	---

Johann Sebastian Bachs Weihnachtsoratorium

Welt – Werk – Wirkung

Weihnachten in J. S. Bachs Musik: sinnlich und sinnvoll	11
Formenwelt und Gattung	12
Das Wechselspiel musikalischer Formen	12
Die Gattung des Oratoriums	19
Entstehung und weltliche Vorlagen	22
Bach in Leipzig 1734	22
Die Parodievorlagen als musikalischer Fundus	23
Blick in Bachs kompositorische Werkstatt	26
Aufbau und innere Einheit des Werkes	29
Dramaturgie in Wort und Ton	29
Mehr als sechs Kantaten	33
Blick auf das Gesamtwerk	35
Die Qualität der Texte: das Prinzip der doppelten Inspiration	36
Dreifache Rezeption heute: im Hören, Denken und Glauben	39
Blick in die Originalquellen: Textdruck und Partiturautograph	41

TEIL I: »Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage«

Majestät in Armut: Das Krippenkind als Weltenherrscher

Blick in die Werkstatt	44
Text und Besetzung	46
Der Aufbau: Advent und Weihnachten	48
Der Eingangschor: »Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage« (1)	50
Die adventliche Erwartung (2–5)	53
Die weihnachtliche Erfüllung (6–9)	59

Teil II: »Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde«

Sinfonia: Musik der Engel und der Hirten

Blick in die Werkstatt	72
Text und Besetzung	74

Grundidee und Aufbau	76
Die Hirten und ihr Erschrecken (11–12)	80
Die Verkündigung des Engels (13–15)	82
Marias Wiegenlied (16–19)	85
Friedensbotschaft und Schlusschoral (20–23)	89
Bachs »Sinfonia« als Musik der Hirten und der Engel (10)	93

Teil III: »Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen«

Gott und Mensch im Dialog der Liebe

Blick in die Werkstatt	98
Text und Besetzung	100
Thema und Aufbau	102
Eine mögliche Frühfassung?	103
Der Rahmenchor: »Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen« (24)	105
Duettierender Gesang der Liebe (25–29)	106
Die liebende Erinnerung (30–33)	111
Die Hirten verkündigen (34–35)	115

Teil IV: »Fallt mit Danken, fällt mit Loben«

Leben und Sterben als weihnachtliche Kunst

Blick in die Werkstatt	118
Text und Besetzung	120
Thema und Disposition	122
Der Eingangschor: »Fallt mit Danken, fällt mit Loben« (36)	125
Sterbekunst und Echo-Arie (37–40)	126
Das Pendant der Lebenskunst (41)	136
Der Schlusschoral (42)	138

Teil V: »Ehre sei dir, Gott, gesungen«

Licht und Finsternis als weihnachtliche Grundsymbolik

Blick in die Werkstatt	142
Text und Besetzung	144
Besetzung, Besonderheiten und Disposition	146
Der Eingangschor: »Ehre sei dir, Gott, gesungen« (43)	150
Die Weisen auf der Suche nach dem Kind (44–47)	153
Der finstere Herodes (48–49)	157
Prophetie und Gegenwart (50–53)	158

Teil VI: »Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben«

Gefahr und Geborgenheit im weihnachtlichen Glauben

Blick in die Werkstatt	164
Text und Besetzung	166
Thematik, Parodie und Disposition	168
Der Eingangschor: »Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben« (54)	172
Herodes (55–57)	173
Die Weisen an der Krippe (58–59)	175
Bedrohung und Schutz (60–63)	177
Der Schlusschoral: »Nun seid ihr wohl gerochen« (64)	180
Anmerkungen	182
Glossar	187
Abkürzungen	191
Ausgaben und Literatur	192
Abbildungsnachweis	198

Viele Bilder und Klänge verbinden uns mit Weihnachten. Diese Werk-einführung will musikalische und spirituelle Motive stärker als bislang verbinden, um so der Eigenart von Bachs geistlicher Vokalmusik besser gerecht zu werden. Im Zentrum steht der Gedanke, dass Bach in jedem Teil des Werkes einer »weihnachtlichen Polarität« nachgeht, die biblisch inspiriert ist und zugleich kompositorisch inspirierend wirkt. Mit im Spiel sind typisch barocke Gegensatzpaare wie »arm und reich«, »Musik der Engel und der Hirten« oder »Licht und Finsternis«. Die Erläuterung folgt dann – nach einem längeren Einleitungskapitel – Schritt für Schritt dem Duktus des Werkes, so dass die sechs »musikalischen Portraits« der einzelnen Teile auch je für sich gelesen werden können.

Jedes Kapitel setzt ein mit einem »Blick in die Werkstatt« anhand der autographen Partitur Bachs. Es folgt der Abdruck des vertonten Textes mitsamt den Angaben zur Besetzung. An dritter Stelle steht jeweils eine Einführung in die Thematik und den Aufbau des betreffenden Teils. Die Einteilung in »Szenen« ist dabei als Gliederungsversuch zu verstehen, der mit fließenden Übergängen rechnet. Schließlich folgt ein kommentierender Durchgang durch die einzelnen Sätze, wobei jeweils neue Schwerpunkte gesetzt werden, damit alle Dimensionen des Werkes in Wort und Ton zur Geltung kommen.

Das Mitlesen der Noten im Klavierauszug oder einer Partitur ist für die Lektüre dieser Einführung nicht unbedingt notwendig, aber durchaus hilfreich. Die Notenbeispiele folgen der Neuen Bach-Ausgabe (NBA), die Bibel wird zitiert nach der unrevidierten Lutherbibel (1545) in behutsam modernisierter Rechtschreibung.

Für zahlreiche Hinweise danke ich Hans Michael Beuerle und Michael Fischer. Martin Petzoldt gewährte mir dankenswerterweise Einblick in den dritten Band seines theologisch-musikwissenschaftlichen »Bach-Kommentars«. Diana Rothaug hat diese Einführung mit großer Sorgfalt und viel Engagement als Lektorin betreut, wofür ich besonders dankbar bin.

Unter den Begegnungsmöglichkeiten mit Bachs Weihnachtsoratorium steht das »Musik-Machen« im Singen und Spielen sicherlich an erster Stelle, gefolgt vom Hören auf diese sinnlich-sinnvolle Musik. Schreiben und Lesen können dies aber, so die Hoffnung des Autors, im-

merhin »begleiten«. Aus dem Wechselspiel zwischen Musik-Machen, Hören und Nachdenken über den unerschöpflichen Reichtum des Weihnachtsoratoriums geht diese Einführung hervor. Wenn sie ihre Leser zu Ähnlichem anregen kann, hat sie ihr Ziel erreicht.

Freiburg, 28. Juli 2006

Meinrad Walter

Zur dritten Auflage 2016

Das Buch hat in den letzten zehn Jahren freundliche Aufnahme bei Hörern, Musikern und Wissenschaftlern erfahren. Für die 3. Auflage wurden einige wenige Versehen korrigiert und neuere Titel im Literaturverzeichnis ergänzt.

Freiburg, 8. September 2016

Meinrad Walter

Johann Sebastian Bachs Weihnachtsoratorium

Welt – Werk – Wirkung

Weihnachten in J. S. Bachs Musik: sinnlich und sinnvoll

Unter den großen vokal-instrumentalen Werken Johann Sebastian Bachs ist das zur Jahreswende 1734/35 erstmals aufgeführte Weihnachtsoratorium heute das populärste. Wenn die fünf markanten Paukenschläge ertönen, mit denen der erste Teil anhebt, dann wird es Weihnachten! In Wort und Ton fasziniert das sechsteilige Werk unmittelbar, und zugleich bedarf es der Erläuterung, trennen uns doch bald 300 Jahre von seiner Entstehung.

»Klar, doch unerklärbar«¹ – so charakterisierte Carl Friedrich Zelter, der Leiter der Berliner Singakademie, Bachs Musik in einem Brief an Goethe vom 8. Juni 1827. Und dennoch sind rationale Annäherungen an Bach möglich, auch an das Weihnachtsoratorium. Ein erster Hinweis lautet: diese Musik ist voller »Sinn«, denn sie ist sinnlich und sinnvoll zugleich. Bach verbindet die beiden Aspekte, und hier setzt die musikalisch-theologische Interpretation an. Das *Sinnliche* wird im Hören erfahrbar. Je offener und geübter die Hörer dabei sind, desto intensiver erreicht sie das Werk. Üben ist ja nicht nur eine Sache des Musik-Machens, sondern auch des Hörens; und Weihnachten ist das Sinnlichste aller christlichen Feste!

Wie *sinnvoll* Weihnachten in Bachs Musik ist, davon ist vieles noch allgemein vertraut, vor allem die biblische Weihnachtsgeschichte: »Es begab sich aber zu der Zeit ...« Im Blick auf die Musik ist weithin bekannt, dass Trompeten und Pauken im Barock die Instrumente der Majestät und des Herrscherlobes waren. Und wer wüsste nicht, dass die Choralstrophen im geistlichen Vokalwerk Bachs als »Stimme der Gemeinde« gedacht sind, wenngleich auch damals die Kirchenbesucher nicht in diese Lieder mit eingestimmt haben, sondern der Chor stellver-

tretend für die Gemeinde gesungen hat. Wie aber erklärt ein Dirigent seinem Kinderchor, der bei den Chorälen des Weihnachtsoratoriums mitsingen darf, den Sinn der Liedzeile »dir will ich abfahren« (III,33) – durchaus im Unterschied zu »auf dich fahre ich ab« in heutiger Jugendsprache? Und warum nur singen die Heiligen Drei Könige bei Bach vierstimmig?

Angestrebt wird in diesem Buch ein möglichst verständliches und zugleich wissenschaftlich fundiertes Beschreiben der Musik Bachs als interdisziplinäre Interpretation von Wort und Ton. Im Mittelpunkt steht die Musik, deren kompositorische Qualität und ausdrucksstarke Auslegung der Weihnachtsbotschaft eine Einheit bilden. Doch auch Frömmigkeit und Liturgie der Bachzeit spielen ihre Rollen im Werk und in dieser Einführung. Manches wird verständlicher, wenn wir gelegentlich einen Seitenblick auf die Predigttradition des damaligen Luthertums werfen, denn dies ist der spirituelle Sinnzusammenhang, der die musikalischen Kontexte, etwa die Lehre von den Figuren und den Affekten, ergänzt.

Formenwelt und Gattung

Das Wechselspiel musikalischer Formen

Wer sich ein wenig einhört oder zugleich anhand der Partitur einliest in Bachs Weihnachtsoratorium, dem begegnet keine stilistische Einheit wie bei einer Motette von Palestrina, einer Bach'schen Triosonate oder einer klassischen Sinfonie. Wir hören vielmehr eine Fülle musikalischer Formen, denn ähnlich wie Bachs Passionen und Kantaten ist auch das Weihnachtsoratorium ein komplexes Formenspiel. Verschiedene verbale und musikalische Sprachen mit je eigenem Vokabular und besonderer Grammatik wechseln miteinander ab und überlagern sich sogar.

Thematisches Rückgrat der weihnachtlichen »Klangrede in Wort und Ton« ist das *Evangelium*, die in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts nach Christus verfasste Bibel, freilich in Martin Luthers deutscher Übersetzung, die etwa zweihundert Jahre vor Bachs Komposition entstanden war und zur Bachzeit noch die gesamte Sprachwelt des Protestantismus prägte. Die Weihnachtsgeschichte nach dem Evangelisten Lukas (Kapitel 2, Verse 1 und 3–21) ist der »tonangebende Schrifttext«²

für die Liturgie und Frömmigkeit des Christfestes und bildet die biblische Grundlage der Teile I bis IV des Oratoriums. In den Teilen V und VI hören wir dann die Fortsetzung nach Matthäus (Kapitel 2, Verse 1–12). Die biblische »Ur-Kunde des Glaubens« erklingt im verkündigenden Evangelisten-Rezitativ des Tenors. Er wird auch »Testo« (Zeuge) genannt, weil er das Geschehen nicht neutral berichtet, sondern mit innerer Anteilnahme verkündet. Sein nur vom Basso continuo begleitetes »Recitativo secco« (»trocken«, das heißt ohne weitere Instrumente) geht subtil auf das Bibelwort ein und bringt sowohl dessen Bildlichkeit als auch die in den Worten enthaltenen Affekte musikalisch zur Geltung.

Die sängerische Interpretation erfordert eine Ausdrucksskala von *Parlando* bis *Espressivo*. In Bachs Evangelistenpart klingen durchaus noch der liturgische Gesang sowie die schlichten Rezitative älterer Weihnachtskompositionen nach; zugleich aber spiegeln sich im reichen Affektspektrum des Evangelisten die ins Geistliche gewendeten Errungenschaften der italienischen Oper. Analytisch fassbar werden Bachs Rezitative vor allem durch die Interpretation mittels der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre, die im Zentrum der damaligen »*Musica poetica*« stand. Deren Vokabular und Grammatik zur musikalischen Textdeutung waren für Bach zwar nicht mehr so maßgeblich wie für Heinrich Schütz, aber immerhin noch in Umrissen gültig.

Überdies enthält der Bibeltext die Rede einiger Einzelpersonen (»Soliloquenten«; wörtlich: einzeln Redende, wie der verkündigende Engel oder König Herodes) und Gruppen wie die Engel, die Hirten und die Weisen (»turba« = Menge). Ganz realistisch vertont Bach in der Regel die einzeln Auftretenden solistisch, die Gruppen hingegen chorisch. Im Unterschied zu den Passionen – man denke etwa an Bachs Johannespassion mit ihrem symmetrischen Aufbau der hochexpressiven Turba-Chöre als Kontrast zur hoheitsvollen Rede Jesu – wirken diese dramatischen »Rollen« im Weihnachtsoratorium aber kaum strukturbildend. In den Teilen I und IV hören wir weder Soliloquenten noch Bibelwortchöre. Auch erklingt ja im gesamten Oratorium kein direktes Wort etwa von Maria, geschweige denn von Jesus. Dennoch nutzt Bach gelegentlich, so im Duett »Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen« (III, 29), die Bassstimme als Sinnbild der »*Vox Christi*« analog zu den Passionsmusiken. Und der Altstimme weist er – in seinem Gesamtkonzept der Vokalsolisten als »Stimmen des Glaubens« – eine mütterlich-marianische Rolle zu, die uns noch beschäftigen wird.

Die insgesamt 15 *Choralstrophen* ([vgl. die Übersicht, S.15f.](#)) aus dem 16. und 17. Jahrhundert repräsentieren im Oratorium die Tradition der gemeindlichen und privaten Frömmigkeit. Zugleich fungieren insbesondere die Schlusschoräle als einprägsame Zusammenfassungen.³ Ebenso wie das Bibelwort waren diese Lieder Bachs damaligen Hörern wohlbekannt, vielen sogar in Wort *und* Ton auswendig und deshalb inwendig vertraut. Bach setzt altbekannte Strophen von Martin Luther (1483–1546) ein, aber auch einige relativ neue Verse von Johann Rist (1607–1667) und vor allem von Paul Gerhardt (1607–1676). Ob Bach selbst die Auswahl der Liedstrophen vorgenommen hat, ist ungeklärt. Oft sind dezidiert musikalische Entscheidungen im Spiel, etwa bei den Choralchorsätzen am Schluss des ersten und des zweiten Teils (jeweils zur Melodie »Vom Himmel hoch«), die sich in Tonart und Instrumentierung auf die Eingangschöre zurückbeziehen. Vermutlich lag die Auswahl aufgrund solch musikalischer Weichenstellungen in erster Linie bei Bach, denn nicht jede Choralstrophe hätte sich ohne weiteres mit einer Melodie verbinden lassen, die sich auch in der Grundtonart dieser Teile, D-Dur (Teil I) bzw. G-Dur (Teil II), singen lässt.

Neu in Wort und Ton sind die Chöre, *Accompagnati* (begleitete Rezitative) und Arien. Ihr Wortlaut entstand wohl erst kurz vor der Komposition, und zwar häufig als Umarbeitung schon vorhandener und vermutlich bereits vertonter Texte. Bevor wir uns ihrer Musik zuwenden, stellen wir die Frage nach dem Verfasser dieser Verse. Ganz gewiss ist das Weihnachtsoratorium die Frucht eines engen musico-poetischen Teamworks zwischen Bach und seinem Textdichter. Unbekannt bleibt jedoch die Identität des Librettisten – und das ist ja nur eine der ungelösten Fragen dieses Werkes. Immerhin gibt es eine gut begründete Vermutung. In erster Linie kommt für diese Aufgabe nämlich Bachs poetischer »Hauslieferant« *Christian Friedrich Henrici* (1700–1764) in Frage, der seine zahlreichen weltlichen und geistlichen Dichtungen unter dem Künstlernamen »Picander« publiziert hat. Im Hauptberuf war der studierte Jurist und überaus wendige Poet in der Postverwaltung tätig, ab 1740 als »Stadt-Trank-Steuerinnehmer, Weininspektor und Visir«. Warum aber findet sich dann der Text des Weihnachtsoratoriums nicht in Picanders »Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten«? Vielleicht hatte die enge Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist so starke Textanteile Bachs, dass Picander auf die Autorschaft verzichtet hat. Zweifellos war Henrici alias Picander ein besonders versierter Librettist, der sein

Übersicht über die Liedstrophen

Nr. Teil	Choralstrophe (= Strophe Nr.) aus dem Lied Dichter und Jahr	Melodie Verfasser in heutigen Gesangbüchern
5 I	Wie soll ich dich empfangen (1) Wie soll ich dich empfangen Paul Gerhardt 1653	Herzlich tut mich verlangen Hans Leo Haßler 1601 EG 11 (andere Melodie)
7 I	Er ist auf Erden kommen arm (6) Gelobet seist du, Jesu Christ Martin Luther 1524	eigene Melodie (um 1460) Wittenberg 1524 EG 23 / GL 252
9 I	Ach mein herzliebes Jesulein (13) Vom Himmel hoch, da komm ich her Martin Luther 1535	Vom Himmel hoch, da komm ich her Martin Luther 1539 EG 24 / GL 237
12 II	Brich an, o schönes Morgenlicht (9) Ermuntre dich, mein schwacher Geist Johann Rist 1641	eigene Melodie von Johann Schop 1641 EG 33
17 II	Schaut hin, dort liegt im finstern Stall (8) Schaut, schaut, was ist für Wunder dar Paul Gerhardt 1667	Vom Himmel hoch, da komm ich her Martin Luther 1539
23 II	Wir singen dir in deinem Heer (2) Wir singen dir, Immanuel Paul Gerhardt 1653	Vom Himmel hoch, da komm ich her Martin Luther 1539 EG Regionalteil Baden 549
28 III	Dies hat er alles uns getan (7) Gelobet seist du, Jesu Christ Martin Luther 1524	eigene Melodie (um 1460) Wittenberg 1524 EG 23 / GL 252
33 III	Ich will dich mit Fleiß bewahren (15) Fröhlich soll mein Herze springen Paul Gerhardt 1653	Melodie nach Johann Georg Ebeling 1666 EG 36 (andere Melodie)
35 III	Seid froh dieweil (4) Lasst Furcht und Pein Christoph Runge 1653	Wir Christenleut Dresden 1593

Nr.	Teil	Choralstrophe (= Strophe Nr.) aus dem Lied Dichter und Jahr	Melodie Verfasser in heutigen Gesangbüchern
38	IV	Jesu, du mein liebstes Leben (1) Jesu, du mein liebstes Leben Johann Rist 1642 (Strophe 1, Zeile 1–4)	vermutlich von J. S. Bach
40	IV	Jesu, meine Freud und Wonne = Fortsetzung der Liedstrophe Nr. 38 (Zeile 5–10)	vermutlich von J. S. Bach
42	IV	Jesus richte mein Beginnen (15) Hilf, Herr Jesu, lass gelingen Johann Rist 1642	vermutlich von J. S. Bach EG 61 (andere Melodie)
46	V	Dein Glanz all Finsternis verzehrt (5) Nun, liebe Seel, nun ist es Zeit Georg Weißel 1642	In dich hab ich gehoffet, Herr Leipzig 1573
53	V	Zwar ist solche Herzensstube (9) Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte Johann Franck 1655	Gott des Himmels und der Erden nach Heinrich Albert 1642
59	VI	Ich steh an deiner Krippen hier (1) Ich steh an deiner Krippen hier Paul Gerhardt 1653	Nun freut euch, lieben Christen gmein Wittenberg 1529 EG 37 / GL 256
64	VI	Nun seid ihr wohl gerochen (4) Ihr Christen auserkoren Georg Werner 1642	Herzlich tut mich verlangen Hans Leo Haßler 1601

Die Nummerierung der Sätze (linke Spalte) folgt der NBA.

EG = Evangelisches Gesangbuch (1993); GL = Katholisches Gebet- und Gesangsbuch Gotteslob (2013). In der Regel finden sich die Lieder in den heutigen Gesangbüchern in revidierter Form und mit reduzierter Anzahl der Strophen.

Diese Tabelle basiert auf dem Kritischen Bericht zur NBA, S. 197–199, sowie dem Vorwort von Klaus Hofmann zu seiner Ausgabe, S. V, und Alfred Dürrs Werkeinführung, S. 45.

Talent für schwierige Aufgaben inclusive des Aspekts der Bearbeitung bereits oft unter Beweis gestellt hatte. Man denke nur an Bachs Matthäuspassion, bei der ihm eine Predigtsammlung als thematische Grundlage diente, deren Hauptgedanken er mit großem Geschick in ein Passionslibretto überführt hat. Über Bachs eigenen Anteil am Text des Weihnachtsoratoriums lässt sich kaum spekulieren, zumal wir bis heute keinen einzigen größeren Text – etwa eine Arie – kennen, von dem wir mit einiger Sicherheit die Autorschaft Bachs annehmen dürfen.

Nun aber zur Musik dieser neu gedichteten Sätze des Oratoriums. Repräsentative *Chorsätze* stehen am Anfang aller sechs Teile mit Ausnahme des zweiten, der mit der berühmten »Sinfonia« beginnt. Die Eingangschöre vereinen die Vokal- und Instrumentalstimmen im Tutti. Ihre barock-poetischen Worte geben das weihnachtliche Thema vor und deuten die speziellen Aspekte des jeweiligen Teils bereits an. Die *Arien* hingegen verweilen bei einem Thema der Betrachtung, etwa bei der adventlich-sehnsuchtsvollen Erwartung (»Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben« für Alt, Oboe d'amore und Violinen) oder dem dankerfüllten Herrscherlob (»Großer Herr, o starker König« mit Bass und Trompete), womit wir die beiden Arien des ersten Teils andeutungsweise charakterisiert haben. Wichtig ist Bachs Wahl der Stimmlagen und Instrumente, weil deren spezifischer Klang nach barockem Verständnis bestimmte Eigenschaften hat. Dass die Arien »komponierte Gebete« sind, erfordert zu ihrer Interpretation die integrative Verbindung zweier Weisen der Auslegung: Als Komposition (Satztechnik, musikalische Logik) sind sie zu beschreiben und zugleich als klingende Verkündigung.

Am schwierigsten nach Gehalt und Funktion zu bestimmen sind die nicht-biblischen *Accompagnati*, die Bach als »Rezitative« bezeichnet. Im Unterschied zu jenen des Evangelisten sind diese neu gedichtet und metrisch gebunden sowie nicht nur vom Continuo, sondern noch von weiteren Instrumenten begleitet. Prägend sind dabei typische Motivik und symbolkräftige Instrumentierung. Wir nennen die insgesamt 14 Sätze hier »Accompagnati«, um den Unterschied zu den Rezitativen des Evangelisten zu wahren. Oft bilden sie eine musikalische Brücke zwischen den biblischen Ereignissen und den Hörern. Sie schärfen die Thematik und haben, formal gesehen, eine »moderierende« Funktion. Einige von ihnen sind durchaus betrachtend, andere jedoch mit verantwortlich für den oratorischen Fortgang des Werkes. *Accompagnati* können die Handlung vorantreiben, etwa im zweiten Teil, wenn die Hirten sich der Krippe

rascher nähern als es im Evangelium berichtet wird. In der Regel jedoch unterbrechen sie deutlich das biblische Geschehen, was im Blick auf die Handlung eher retardierend wirkt.

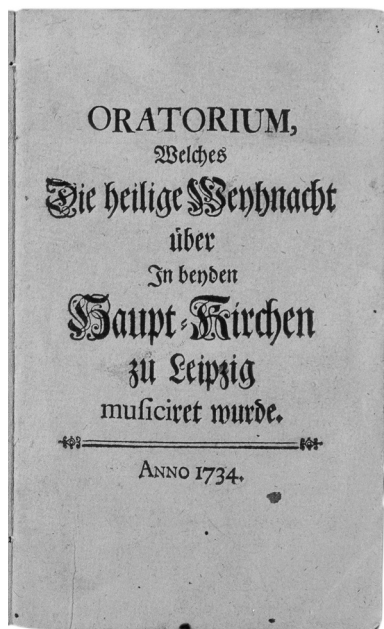
Nicht leicht zu beantworten ist die schlichte Frage, wer in den Accompanati und Arien eigentlich singt. Grundlegend für das Verständnis des Weihnachtsoratoriums ist der Unterschied zwischen Bibeltext (Wort), Choralstrophen (»Wir«-Antwort) und betrachtenden Sätzen (»Ich«-Antwort). Anders als in den älteren Weihnachtshistorien wie etwa der »Weihnachtsgeschichte« von Heinrich Schütz (1585–1672) oder dem Bach mit großer Sicherheit bekannten »Actus musicus auf Weihnachten« von Johann Schelle (1648–1701), einem seiner Amtsvorgänger im Leipziger Thomaskantorat, ist der biblische Bericht bei Bach durch zahlreiche weitere Sätze ergänzt. In diesen dominiert das »Ich«, wenngleich auch Personen wie »Zion« genannt (»Bereite dich, Zion«) oder solche wie »Maria« angedeutet (»Schließe, mein Herze, dies selige Wunder«) werden. Im Unterschied zum typischen Oratorium seiner Zeit sind solche Gestalten in Bachs Werk aber nicht als »allegorische Personen« ausgeprägt. Bach belässt es sowohl im Weihnachtsoratorium als auch in seinen Passionsmusiken bei einer »latenten Personifizierung«,⁴ die gerade in ihrer historischen Nicht-Eindeutigkeit Raum eröffnet für das geistliche »Sich-Einfinden« der Hörer im Werk.

Die Arien und Accompanati des Weihnachtsoratoriums lassen sich wohl verstehen als »*Stimmen des Glaubens*«, die zur Identifikation mit dem Gesagten und Besungenen auffordern. Somit sind die Hörerinnen und Hörer, damals wie heute, direkt in das Werk mit hineinkomponiert. Weder Zion noch Maria noch Herodes treten außerhalb des biblischen Berichts direkt in Erscheinung, weil ein solches »Auftreten« die Hörer auf eine falsche Fährte lenken könnte: Seht, wie vorbildlich oder verwerflich doch diese Personen damals waren! Aber nicht um ein spannendes Schauspiel geht es oder gar um ein musikalisches Krippenspiel von gestern, sondern um einen predigthaftern Spiegel, in dem sich die Hörer, mitten in der Weihnachtsgeschichte und zugleich hier und heute, selbst erleben und erkennen.

Die Gattung des Oratoriums

Mit dem sechsteiligen Weihnachtsoratorium schöpft Johann Sebastian Bach als bald 50-jähriger Thomaskantor die Möglichkeiten der Gattung Oratorium aus, deren Geburt aus dem Geist der Oper (musikalische Formenwelt) und der Predigt (verkündigende Absicht) wir nun zu beschreiben haben. Bach hat die oratorische Gattung schon recht früh kennen gelernt, nämlich als 20-jähriger lernbegieriger Organist im Rahmen seines etwa drei- bis viermonatigen »Studienaufenthalts« in Lübeck bei Dietrich Buxtehude. Doch erst 30 Jahre später ergab sich für ihn die Gelegenheit zur Komposition eigener Oratorien.

Es scheint sogar, dass Bach auf das Wort »Oratorium« ganz besonderen Wert gelegt hat, denn wir finden diese Gattungsbezeichnung in der autographen Partitur über dem ersten Teil und zudem in Großbuchstaben (Versalien) auf der Titelseite des originalen Textheftes, das die ersten



Johann Sebastian Bach: Weihnachtsoratorium. Originaltextdruck zur ersten Aufführung 1734/35 (Stadtarchiv Leipzig). Titelseite

Hörer des Werkes als »Programmheft« erwerben konnten.⁵ Die Zeitan-
gabe »Anno 1734« wird durch Bachs Partitur bestätigt, denn auch dort
tragen alle Teile des Oratoriums – mit Ausnahme des vierten, was wohl
auf Nachlässigkeit beruht – den eigenhändigen Datumsvermerk »1734«.

Betrachten wir die *Titelseite* des Textdrucks noch etwas genauer.
Nach der Gattungsbezeichnung »ORATORIUM« wird als Thema (und
Zeitraum) der Aufführung »Die heilige Weyhnacht (über)« genannt.
Vom Ersten Festtag bis Epiphania erstreckte sich damals die Weih-
nachtszeit; die heute übliche Eingrenzung des Weihnachtsfestes auf Hei-
ligabend und Christtag war der Bachzeit noch ebenso fremd wie die Ver-
mischung von Advent und Weihnachten, zu der heute gewiss auch Auf-
führungen des Bach'schen Weihnachtsoratoriums bereits ab dem Ersten
Adventssonntag beitragen. Bachs Aufführungsorte waren die »beyden
Haupt=Kirchen zu Leipzig«, nämlich St. Thomas und St. Nicolai. Und
selbst die abschließende Formulierung »musiciret wurde« ist inhaltsreich.
Zum einen nämlich weist das »wurde« im Tempus der Vergangenheit auf
die Praxis der »Aufbewahrung und Benutzung« solcher Texte »zur privaten
Andacht«,⁶ vielleicht gar auf Bachs Bestreben, gerade diese Aufführung
mittels des Textdrucks eindeutig zu dokumentieren. Das Wort »musiciret«
informiert über die musikalische Faktur und ergänzt so die Überschrift
»ORATORIUM«; »musiciret« bedeutet zur Bachzeit Figuralmusik mit
Vokalistinnen und Instrumentalisten, im heute üblichen Sprachgebrauch
also eine oratorische Besetzung »für Soli, Chor und Orchester«. Ohne
nun in kontroverse Diskussionen über Bachs Leipziger *Aufführungs-
bedingungen* einzutreten, dürfen wir uns seinen Chor aus Knaben- und
Männerstimmen wohl eher klein besetzt vorstellen, wobei es zwischen
»Concertisten« (damit sind die Solisten und Stimmführer gemeint) und
dem »Tutti« der »Ripienisten«⁷ keine starre Trennung gab. In Bachs Or-
chester, an dessen Pulten höchst anspruchsvolle Solopartien zu bewälti-
gen waren, wirkten städtisch angestellte Instrumentalisten – Stadtpfeifer
und Kunstgeiger mitsamt deren Gesellen und Lehrlingen – neben fort-
geschrittenen Alumnen der Schule und professionellen Aushilfskräften
aus dem Kreis der Leipziger Studentenschaft.

Um noch etwas mehr über die *Gattung* des Oratoriums⁸ zu erfahren,
schlagen wir ein Handbuch der Dichtkunst auf, das auch Bach gekannt
haben mag. Es trägt den Titel »Die allerneueste Art, zur reinen und ga-
lantten Poesie zu gelangen« (1706) und stammt von Christian Friedrich
Hunold (1681–1721), genannt »Menantes«, einem mit Oratorien erfah-