

ORATORIUM,
Welches
Die heilige Weihnacht
über
In beyden
Haupt-Kirchen
zu Leipzig
musiciret wurde.



ANNO 1734.

Hartmut Flechsig

Zugang zur geistlichen Musik:

Johann Sebastian Bach

Das Weihnachtsoratorium

Weder soll eine falsche Idylle vorgetäuscht, noch eine häusliche Familienfeier vorweggenommen oder eine Fernsehproduktion auf herabgestuftem Niveau nachgeahmt werden. Ziele sind die Aufhebung einer bloßen Konsumentenhaltung beim Musikhören sowie die Begegnung mit komplexen musikalischen Strukturen, mit vertretbarem Aufwand und ohne den Anspruch des Werkes zu verkürzen. In der Mitte des Werkes stehen nach Bachs eigenem Verständnis die Choräle; in ihnen identifiziert sich die Gemeinde mit den handelnden Personen – oder lässt das Gehörte in ästhetischer Distanz auf sich beruhen, bewahrt es im Gedächtnis auf. Wichtiger als die unterrichtliche Aufbereitung (z. B. als Formenlehre oder Instrumentenkunde) ist hier deshalb die Herstellung lebensvoller Bezüge. Vorbilder für die Wechselbeziehungen zwischen Bild und Musik entstammen dem überlieferten Brauchtum.

I. VORÜBERLEGUNGEN

- 1) Johann Gottfried Walther, Bachs weitläufiger Verwandter und Schüler, erläutert in seinem „Musikalischen Lexikon“ von 1732¹ die Bezeichnung **Oratorium** wie folgt:

„eine geistliche Opera oder musicalische Vorstellung einer geistlichen Historie in den Capellen oder Cammern grosser Herrn, aus Gesprächen, Soli, Duo und Trio, Ritornellen, starcken Chören etc. bestehend. Die musicalische Composition muß reich an allen seyn, was nur die Kunst sinnreiches und gesuchtes aufzubringen vermag.“

¹ Johann Gottfried Walther, Musikalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek, Leipzig 1732, als Faksimile-Nachdruck hrsg. v. R. Schaal, Kassel und Basel ³1967; das erste deutschsprachige Musiklexikon, in dem das musikalische und theologische Denken der Bach-Zeit seine abschließende Wirkung findet.

Wer um die Jahreswende 1734/35 in einer der beiden Leipziger Hauptkirchen, St. Thomas oder St. Nicolai, die den einzelnen Fest- und Sonntagen zugeordneten Kantaten hörte, konnte zweifellos alles das vernehmen, was in Bachs Kunst „sinnreich und gesucht“ erscheinen mochte. Er musste jedoch weder der Klasse der „großen Herren“ zugehören, noch hatte er eine in kirchlichen Räumen dargebotene „Oper“ besucht. Er nahm als Gemeindeglied an den Gottesdiensten teil und wäre niemals dem Gedanken verfallen, das überragende Können des Kantors in ästhetischer Distanz zu genießen oder gar, wie wir das heute zu tun pflegen, die Ausführenden kritisch zu bewerten. Er sah sich nicht „einer ideal vorgestellten Bühne gegenüber, auf der ein (außerliturgisches) Krippenspiel dargeboten wird“², nein, die Krippe stand gewissermaßen „mitten in der Gemeinde“³, in hörbarer, lebendiger Gegenwart traten die Hirten, die Engel, die Weisen aus dem Morgenland und schließlich der Gottessohn selbst an ihn heran. So nah waren sie, dass sie unmittelbar angesprochen werden konnten:

- „So geht denn hin, ihr Hirten geht!“ (Satz 18)
- „So recht; ihr Engel, jauchzt und singet!“ (Satz 22)
- „So geht!“ (an die Weisen gerichtet, Satz 61)

An Zion, welche hier die Gemeinde symbolisiert, ergeht die Aufforderung „Bereite dich!“ (Satz 4). Schließlich wird der einzelne Hörer zum Gebet aufgerufen (z. B. in den Sätzen 31, 41, 47), denn bei Gottes eigener Gegenwart - „Großer Herr und starker König“, Satz 8 - kann es bei bloßer Vergegenwärtigung nicht sein Bewenden haben.

Die Musik zu einer Reihe von Gottesdiensten als „Oratorium“ zu bezeichnen, hat dennoch eine gewisse Berechtigung:

² F. Smend, zitiert nach: A. Dürr, Johann Sebastian Bach, Weihnachts-Oratorium, München 1967, S. 44.

- Die Bibeltex-te entsprechen nicht durchweg den Perikopen der einzelnen Gottesdienste, sondern stehen einerseits in der Tradition der Gattung Weihnachtshistorie, lehnen sich andererseits (wenn auch nicht im Wortlaut) an Neumeisters Kantatenaufbau nach dem Vorbild der italienischen Oper und Kantate an. Zugunsten einer durchgängigen Handlung über die Einzelkantaten hinweg hat Bach zudem einige Textabschnitte bei der Vertonung ausgelassen⁴.
- Die Verwandtschaftsgrade der Tonarten und der Aufbau der Formen bilden ein kunstvolles, symmetrisches Gefüge mit herausgehobenen Zentren, sowohl in den einzelnen Teilen als auch über das gesamte Werk.
- Den für Bach offenkundig entscheidenden Zusammenhalt jedoch stiftet die lutherische Lehre vom allgemeinen Priestertum: Dem Laien wird nicht der Experte, sondern allenfalls das Nichtmitglied entgegengesetzt; jeder, der der Gemeinde angehört, hat das Priestertum auszuüben, nicht nur im Gemeinschaftsleben und in der Diakonie, sondern auch in der Verkündigung und in der Lehre, also in der Auslegung der biblischen Texte. Der Aufbau der Kantaten, darauf wird häufig hingewiesen⁵, entspreche ganz folgerichtig dem Modell aus Lesung, Betrachtung und Gebet, das August Hermann Francke in seiner Schrift „Kurzer Unterricht, wie man die Heilige Schrift zu seiner wahren Erbauung lesen solle“, empfiehlt; Bach habe, gegen den Trend der Zeit⁶, als Bekenntnis der Gemeinde den Choral hinzugefügt. Freilich findet sich die beschriebene Abfolge nicht eben häufig (wie z. B. in den Sätzen 2, 3, 4 und 5). Die lutherische Bestimmung des Gottesdienstes scheint mir vielmehr in einer anderen

³ ebenda

⁴ Vgl. dazu die Übersicht in: W. Blankenburg, Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach, München und Kassel 1982, S. 33 ff.

⁵ erstmals durch M. Dibelius in: Archiv für Reformationsgeschichte XLI (1948), S. 132 ff.

⁶ Kunstmusik und Gemeindegesang hatten sich sehr weit voneinander entfernt, so: F. Blume, Geschichte der evang. Kirchenmusik, Kassel etc. ²1965, S. 158 ff.

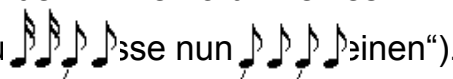
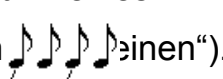
Konsequenz bedeutsam zu sein: Bach richtet den Vortrag und die Auslegung der Texte auf verschiedenen Sinn- und Sprachebenen ein, offenbar, um auf diese Weise die unterschiedlichen Voraussetzungen und Erwartungen beim Hören und im Verständnis zu treffen. In den schon angeführten Sätzen 2 - 5 sieht das so aus:

Abb. WO 2

The image shows a musical score for measures 3 through 8 of a piece. The score is arranged in systems. The first system (measures 3-4) includes Oboe d'amore I and II (both marked *piano* and *accompagnato*), Alto (with lyrics), Violoncello, Fagotto, Continuo, and Organo (bez.). The second system (measures 5-6) continues the instrumental parts and the Alto's line with lyrics. The third system (measures 7-8) also continues the instrumental parts and the Alto's line with lyrics. The lyrics are: "Nun wird mein lieb-ster Bräu - ti-gam, nun wird der Held aus Da-vids Stamm zum Trost, zum Heil der Er-den ein-mal ge-bo-ren wer-den. Nun wird der Stern aus Ja-kob schei-nen, sein Strahl bricht schon her-vor. Auf, Zi-on, und ver-las-se nun das Wei-nen, dein Wohl steigt hoch em-por!"

Das **Rezitativ** untergliedert durch längere Notenwerte und Pausen den fortlaufenden Text in fassliche Sinneinheiten, meist unabhängig von der Länge der oft sehr unregelmäßigen Verse, gibt deren jambisches Gefüge aber durch eine Folge von betonten und unbetonten Achtelnoten innerhalb des Vierviertel-Taktes wieder.

Vor diesem regelhaften Hintergrund ist es möglich,

- auf ein abweichendes Betonungsgefälle einzugehen (z. B. auf das daktylische Wort „Bräutigam“ in Satz 3),
- der Monotonie durch sanfte Mittel der Intensivierung zu entgehen (z. B. bei „und verlasse“, ebenda: statt)
- wichtig erscheinende Einzelworte herauszuheben (z. B. durch eine Antizipation wie bei „hoch empor“, ebenda) oder durch besondere Figuren und harmonische Wendungen auf sie zu verweisen (Beispiele aus Satz 3: die absteigende Linie, die auf die Worte „der Erden“ zielt; die Hinführung zu den Hochtönen auf „Strahl“ und „hervor“; die Folge zweier verminderter Akkorde innerhalb eines harmonisch komplizierten Stufenganges auf  „se nun  inen“).

Bei der Ausführung entsteht der Eindruck, als ob die Versdichtung in Wirklichkeit eine nach fasslichen Sinneinheiten untergliederte⁷, mit Nachdruck vorgetragene, durch Gesten unterstrichene Prosarede wiedergebe. Dort, wo tatsächlich ein Prosatext zugrunde liegt wie in den Bibelwort-Rezitativen, ist in der Kompositionstechnik kein wesentlicher Unterschied auszumachen, nur muss das jambische Versmaß eigens aufgesucht werden.

⁷ Wie in vielen der aus Versdichtung gebildeten Rezitative des Weihnachts-Oratoriums fallen die Grenzen von Sinneinheit (Kolon) und Vers hier meist in eins; Beispiel für eine Nicht-Übereinstimmung: der durch eine Achtelpause herausgehobene Ausruf „auf, Zion!“ in Satz 3.

Abb. WO 3

4. Aria

Oboe d'amore I
Violino I
Alto
Violoncello
Fagotto
Continuo
Organo (bez.) Organo

Be - rei - te dich, Zi - on, mit zärt - li - chen Trie - ben, den Schön - sten, den Lieb - sten bald
bei dir zu sehn, den Schön - sten, den Lieb - sten, be - rei - te dich, Zi - on,
mit zärt - li - chen Trie - ben, be - rei - te dich, Zi - on, mit
zärt - li - chen Trie - ben, den Schön - sten, den Lieb - sten bald bei dir zu sehn, be - rei - te dich,

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes staves for Oboe d'amore I, Violino I, Alto, Violoncello, Fagotto, Continuo, and Organo (bez.) Organo. The vocal line is on the Alto staff. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as trills (tr), dynamics (piano, forte), and fingerings (6, 5, 7, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

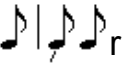
Ganz anders ist die **Arie** „Bereite dich, Zion“ konzipiert. Beim Erklängen scheint es mir (immer wieder), als liege der Schlüssel zur Analyse in Takt 25: Er wirkt eingeschoben, wie eine Hauptstimme, deren Kontrapunkt vorausgeschickt worden ist. Dieser in instrumentaler und vokaler Version verwendete, motivische Kern wirkt bestimmend auf die Tonalität und ihre

Entfaltung, er ermöglicht sowohl inventionsartige als auch monodische Satzweise, vor allem aber befestigt er, in der Parodievorlage durch die Vorschrift „staccato“ eigens verschärft, ein rhythmisches Modell: . Und das nun ist offenbar unmittelbar der ursprünglichen Textvorlage entnommen:

/ /
„Ich will nicht, ich mag nicht!“

(Kantate 213, „Herkules auf dem Scheidewege“, zum Geburtstag des Kurprinzen Friedrich von Sachsen, aufgeführt am 5.9.1733, Satz 9)⁸

Wie ein Prediger hat Bach also bei der Durchsicht des Textes eine einzige Wendung herausgegriffen, sich auf sie konzentriert; aus diesem Blickwinkel, von diesem Skopus aus, findet er eine musikalische Figur, die den Sinn des gesamten Textes erschließt.

2) Anders als die Arie scheint der **Choral** auf subjektives Ausdeuten gänzlich zu verzichten; mit musikalischen Mitteln reali  zunächst einmal nichts als die im Gemeindegebrauch überkommene Strophenform, vierstimmig, mit dem cantus firmus im Sopran.

Er schließt damit an die liturgische Funktion des Kantionalsatzes⁹ an und gewährleistet nicht zuletzt dadurch die gottesdienstliche Bindung des Gesamtwerkes: Der Rückgriff auf eine Tradition beansprucht für deren Inhalte auch in Gegenwart und Zukunft verlässliche Gewissheit. Die eingefügten Choralsätze bestärken die Vertrautheit mit Melodie und Text, aber indem sie bereits innerhalb des Gottesdienstes persönliche

⁸ Schon im zarten Alter von 11 Jahren erweist sich Friedrich August II. darin, wie Herkules, als charakterfester Held; das Angebot, den Lebensweg der Wollust zu beschreiten, lehnt er mit heftigen Gebärden ab und wählt den mühevollen Weg der Tugend.

⁹ Der Kantionalsatz wurde von Lucas Osiander geschaffen; in der Vorrede zu „Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen“, Nürnberg 1586, führt er aus: Üblich sei es, daß „die Componisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen“, er, Osiander, aber habe „den Choral inn den Discant genommen, damit er ja kenntlich, und ein jeder Leye mit singen könne.“ Zitiert nach: F. Blume (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Bd. 7, Kassel 1958, Sp. 612 f.

Glaubenserfahrungen aus den Ereignissen des biblischen Berichtes ableiten, verschaffen sie diesen einen „Sitz im Leben der Gemeinde“ (Blankenburg). Diese Funktion stellt zwischen den Chorälen über alle sechs Teile hinweg einen innigen Zusammenhang her. Die Sorgfalt, die Bach dieser Gattung gewidmet hat, wird daran kenntlich, dass er in diesem weitgehend aus Parodien zusammengefügt Werk alle Choräle neu komponiert hat¹⁰. Innerhalb der Vielfalt der verwendeten Formenmodelle bilden sie schon in der Besetzung und in der Art des syllabischen, akkordisch begleiteten Textvortrages einen einheitlichen Typus heraus, dessen Unverwechselbarkeit als „Bach-Choral“ zudem auf einer besonderen Satztechnik beruht¹¹; Carl Philipp Emanuel Bach beschreibt sie in der Vorrede zu einem Sammelband mit Choralsätzen seines Vaters (1765) als „die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen und des Baßes“.¹² Beide Charakteristika hängen musikalisch auf's Engste miteinander zusammen: Bachs Choralatz ist nämlich nicht durch einen Satz „Note gegen Note“ geprägt wie der herkömmliche Kantionalsatz, sondern durch einen Stimmenverlauf in „natürlich“ fließenden Achteln. Das ist möglich, wenn die unterlegten Akkorde sich in Terzsritten fortbewegen und mit Durchgängen angereichert werden können. Die Choräle des Spätstils, denen auch die des Weihnacht-Oratoriums angehören, kennzeichnet Breig als Sätze in „kunstvoll inszenierter Einfachheit“¹³. Die Ähnlichkeit der Choräle untereinander, bewirkt durch Polyphonie und „Ereignisdichte“¹⁴, erzeugt über das Gesamtwerk hinweg ein Kontinuum, das die in den übrigen Sätzen enthaltenen Kontraste in Ethos, Haltung und Affekt ausgleicht.

¹⁰ bis auf, möglicherweise, den Schlusschoral in Teil VI; vgl. hierzu: A. Dürr, a.a.O., S. 5; W. Blankenburg, a.a.O., S. 136 f.

¹¹ Vgl. zu den folgenden Beschreibungen: W. Breig, Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigem Choralatz, in: Archiv für Musikwissenschaft XLV (1988), S. 165 ff., S. 300 ff.

¹² Bach-Dokumente, Bd. III, Kassel und Leipzig 1972, S. 180; zitiert nach: Breig, a.a.O.

¹³ W. Breig (s. Anm. 11), S. 311

¹⁴ W. Breig, S. 317, S. 308

- 3) Nun stehen die behandelten Sätze nicht nur in der Position des Schlusschorales, sondern kommentieren verschiedene Situationen und gehen auf handelnd hervortretende, biblische Gestalten ein. Ihr behutsam auskomponiertes, individuelles Gepräge ermöglicht eine – in Grenzen – individuelle Andachtshaltung, greift also das Anliegen der zeitgenössischen, pietistischen Erbauungsliteratur auf. Das ist in Bachs Leben und Denken etwas durchaus Neues. Während sein Textdichter der Weimarer Zeit, Erdmann Neumeister, als entschiedener Gegner des Pietismus hervortrat und frühere Kantaten, auch die Passionen, nahezu ausschließlich Gemeindelieder verwenden, stammen einige Liedtexte des Weihnachts-Oratoriums auch aus Sammlungen, die eher für die private und häusliche Andacht bestimmt waren.¹⁵

So widersprüchlich es klingen mag: Der orthodoxe Lutheraner Bach, in dessen Stil gelegentlich schon die Abstraktion des kontrapunktischen Alterswerkes aufscheint, begegnete dem zeitüblichen Pietismus und ließ sich auf sein Anliegen ein. Was ihn dabei anzog, muss der „theatralische Styl“¹⁶, wohl auch die bildreiche Sprache der Gesangbücher gewesen sein, in der Glaubensgewissheit durch Selbstbetrachtung gewonnen und in Gefühlshaushalt und Lebensvollzug übernommen werden konnte. Im Lichte dieser offenbar problemlosen, wechselseitigen Durchdringung von Orthodoxie und Pietismus muss wohl auch das dichterische Werk Paul Gerhardts gesehen werden, dem sich Bach immer mehr zuwandte, auch im Weihnachts-Oratorium.¹⁷

¹⁵ Im Satz 35 z. B., dem Choral „Seid froh, dieweil“, wird nach der Melodie „Wir Christenleut“ ein in den Gemeindegesangbüchern nicht enthaltener Text vertont: die 4. Strophe von Christoph Runes „Laßt Furcht und Pein“ aus Johann Crügers mehrfach aufgelegter Sammlung „Praxis pietatis melica“.

¹⁶ Vgl. dazu: F. Blume, Geschichte der ev. Kirchenmusik, S. 171: „Die überlieferten Gattungen und Formen der evangelischen Kirchenmusik verschmolzen bruchlos mit den neuen Bemühungen um affekthafte Vermenschlichung und mit der Aufnahme des „theatralischen Styls“. Die Musik der Meister von Buxtehude bis Bach kennt keinen Gegensatz zwischen Orthodoxie und Pietismus, sondern nur deren gegenseitige Durchdringung ...“

¹⁷ Insgesamt überwiegen im Weihnachts-Oratorium Liedtexte des 17. Jahrhunderts: 5 Strophen stammen von Gerhardt, 3 von Rist, je eine von vier weiteren Frühpietisten, nur 3 von Luther. Ungefähr entspricht dem die Textauswahl im zwei Jahre später entstandenen Schemelli-Gesangbuch. In den Orgelwerken des späten Bach ist hingegen eine Rückkehr zum reformatorischen Lied zu beobachten.

Paul Gerhardt wurde seines Amtes enthoben (1666, endgültig 1668), weil er auf diskursive Auseinandersetzung (insbesondere mit dem Calvinismus) nicht verzichten mochte. Im entsprechenden Edikt des Großen Kurfürsten heißt es aber auch: „Man solle den Gemeinden nichts vortragen, was nicht zur Erbauung diene“ – eine Forderung, der Gerhardts Liedtexte durchaus genügen¹⁸: Sie sind alles andere eher als diskursiv, verwenden sogar Bilder, die an mittelalterliche Mystik gemahnen. Zumindest konnte der Pietismus Gerhardts Texte ohne weiteres Zutun verwenden, ganz folgerichtig sind sie auch in den entsprechenden Liedsammlungen enthalten¹⁹.

In die Gesangbücher der lutherischen Landeskirchen wurden Gerhardts Lieder hingegen nur zögernd aufgenommen. Als „subjektive Erbauungslieder“²⁰ waren viele ja auch eher für die häusliche Andacht bestimmt und wurden deshalb häufig als Aria mit b. c. vertont; (von Bach z. B.: „Gib dich zufrieden und sei stille“ im Schemelli-Gesangbuch sowie in 3 Sätzen im Notenbüchlein für Anna Magdalena).

Bachs vierstimmige Choräle allerdings bleiben stets dem Gemeindelied nahe, auch wenn er Liedstrophen Paul Gerhardts verwendet. Fern von Weltentsagung oder mystischer Versenkung tritt die glaubensfeste Persönlichkeit in Bekenntnis und Gebet entschlossen auf. Es soll nun versucht werden, diese Behauptung zu belegen, Objektivität der Form und singuläre Deutung in den einzelnen Sätzen nachzuweisen.

¹⁸ W. Blankenburg (MGG IV, Sp. 1791 f.) urteilt über diesen Zwiespalt: Nur, wenn man bedenkt, dass Benennung und Widerlegung des Gegners für Gerhardt seit seiner Studienzeit Gewissenspflicht gewesen ist, „läßt sich die unbeugsame Art des orthodoxen Lutheraners Gerhardt mit der Gefühlswärme des Dichters zum Bild einer geschlossenen Persönlichkeit vereinigen.“

¹⁹ z. B. im Glauchaischen Gesangbuch, für den Hallenser Pietismus von zentraler Bedeutung (in Glaucha bei Halle war August Hermann Francke als Prediger tätig).

²⁰ W. Blankenburg, a.a.O. (MGG)

Die folgenden Analysen sollen ein methodisches Vorgehen fachwissenschaftlich begründen, nicht jedoch unterrichtlich verwendbares Material bereitstellen!

Abb. WO 4

17. Choral

The image shows a musical score for a choral setting. It includes parts for Soprano, Alto, Tenore, and Basso, along with instrumental parts for Flauto traverso, Oboe da caccia I and II, Violino I and II, Viola, and Continuo/Organo. The lyrics are: "Schauf hin, dort liegt im fin-stern Stall, des Herr-schaft ge-het". The score is written in a single system with multiple staves. The vocal parts are in a simple style, and the instrumental parts provide harmonic support. The Continuo/Organo part includes figured bass notation.

Ein Choral im stilus simplex mit allen für den Spätstil typischen Eigenschaften. In der ersten Zeile füllt die Achtelnote a¹ im Sopran als eingeschobener Schritt den einzigen im c. f. enthaltenen Sprung und wirkt zugleich als Septime, die dominantisch zum e-moll-Klang leitet. In die Abfolge der Klangsäulen ragt das ferne H-Dur, zwar flüchtig, durch den Tritonus-Sprung im Bass aber nachdrücklich, wie ein Fingerzeig herein: „dort (liegt)!“

Die Wirkung wird deutlich, wenn man in Satz 23, an der gleichen Stelle des c. f., auf das Wort „dir“ den über die Doppeldominante erreichten Dominantklang vernimmt.

In der zweiten Zeile weicht der Harmoniewechsel vom Vortrag der Chormelodie ab; er verlangsamt sich bei „des Herr(schaft)“ – a-moll ist zwei c. f.-Silben unterliegt – und beschleunigt sich bei „ge-het“ – die Klänge wechseln im Abstand von Achtelnoten. Im Bass entsteht dadurch ein Lauf über eine ganze Oktave aufwärts bis zum leiterfremden Ton b, der zu einer plagalen Kadenz umgebogen und dann in Gegenrichtung wieder aufgenommen wird. Dieser Bewegungszug ist von solcher Wichtigkeit, dass sogar (regelwidrige) Terzverdoppelungen hingenommen werden; er intensiviert sich noch in einer durch Synkopen berichtigten Parallelführung zwischen Sopran und Bass. Die Linearität aus raschem Harmoniewechsel, in Sextakkorden mit akkordfremden Tönen, ergreift auch die Mittelstimmen, keine einzige Silbe der letzten Choralzeile bleibt ohne Unterteilung und rhythmische Belebung. Ein vom Bass getragenes, harmonisches Fundament wird erst wieder mit dem Schritt von der Dominante zur Tonika des Schlussklanges erreicht: Der Fingerzeig der ersten Choralzeile hat seine Bestätigung gefunden.

Weitere symbolische Verweisungen müssen gar nicht einmal aufgesucht werden – die Tonart C-Dur bedeutet laut Dürr²¹ den tiefstmöglichen Abstieg gegenüber der Haupttonart D-Dur; vier Kadenzen führen, ohne die immanenten harmonischen Möglichkeiten zu nutzen, nach C-Dur und verweisen nochmals auf die Dürftigkeit des Stalles und der Krippe – ohnehin ist deutlich geworden, dass der Choral kein kollektives Bekenntnis der Gemeinde wiedergibt, sondern einen in eine Situation hineingesprochenen Kommentar. Bruchlos fügt er sich in die Erzählung, in das Bild der Hirten auf dem Felde ein. Zum Mitvollzug wird nicht aufgefordert, auch der Hörer mag es bei anteilnehmender Betrachtung bewenden lassen.

²¹ a.a.O., S. 41

Satz 23

Der Choral „Wir singen dir in deinem Heer“ weist in seiner breit angelegten Klangentfaltung kaum etwas von der dichten Polyphonie des soeben besprochenen Satzes auf. Und während dieser sich auf eine einzelne Situation bezieht, die soeben hervorgetretenen Gestalten anspricht und allenfalls die für den Augenblick notwendigen Folgerungen erwägt, fasst der Satz 23, als ein Schlusschoral, ein Geschehen zusammen, ermöglicht der Gemeinde die kollektive Teilnahme, hier am Lobpreis. Aber schon in der Stimmlage hat sich dieser Choral von einem vorgestellten Gemeindegesang weit entfernt, wie ja auch der ursprüngliche Luthertext²² auf die Engel als die Ausführenden verweist.²³

Einem plötzlichen Einfall folgend,²⁴ hat Bach die Taktart in 12/8 abgeändert und die Architektur des Satzes durch Zwischenspiele ausgeweitet; in ihnen greift er, über Borduntönen im Bass, die Spielfiguren und die Instrumentation aus der Eingangssinfonia dieser Kantate auf: Die Hirten setzen in die Tat um, was sie im vorausgegangenen Rezitativ angekündigt haben. Sie stimmen mit ihren Mitteln und auf ihre Weise in den Chor der Engel ein, im Schlusschoral der Kantate, wenn man will, stellvertretend für die gegenwärtige Gemeinde. Es wäre aber auch möglich, lediglich das Bild gelten zu lassen: „Die himmlische Musik vereint sich mit der der Menschen.“²⁵

²² Luther ließ den Engel selbst aussprechen: „Vom Himmel hoch da komm ich her“. Bach verwendet auf Luthers Melodie die zweite Strophe aus Paul Gerhardts Lied „Wir singen dir, Immanuel“, das, für Gerhardt bezeichnend, zwar in der Wir-Form beginnt, sodann aber in die Ich-Form übergeht:

Ich aber, dein geringster Knecht,
ich sag es frei und mein es recht:
ich liebe dich, doch nicht so viel,
als ich dich gerne lieben will.

(Evang. Kirchen-Gesangbuch, EKG, 30, 6)

²³ Blankenburg (a.a.O., S. 75) lässt sich, darüber hinaus, in Satz 23 an den „Engelreigen“ aus der Eingangssinfonia erinnern.

²⁴ Dies ergibt sich, laut Dürr (a.a.O., S. 15), aus den Korrekturen im Autograph.

²⁵ Blankenburg, a.a.O., S. 75

Im Unterricht könnte als Lied der Hirten auch Satz 35 verwendet werden, zumal sie hier allein, ohne die Engel, zu hören sind. Ich habe Satz 23 vorgezogen, weil seine Zuordnung zu den handelnden Personen sinnfälliger ist und die musikalischen Mittel nicht in gleichem Maß konzentriert, intensiviert wirken;²⁶ die breite Entfaltung in der erweiterten Form und der eigenständigen Instrumentierung schienen mir eingängiger zu sein.

Für den Auftritt der Weisen aus dem Morgenland bietet sich eigentlich nur **Satz 46** an. In seiner musikalischen Ereignisdichte aus Unterteilungen, akkordfremden Tönen und Vorhaltketten, die eine polyphone Linienführung in allen Unterstimmen in Gang setzt, zeigt er alle Merkmale des Spätstils. Satz 46 ist kein Schlusschoral und kann sich umso mehr auf eine einzige Situation einlassen. Die Strophe ist Georg Weissels Lied „Nun liebe Seel, nun ist es Zeit“ entnommen, das man in Leipzig mit der auch von Bach verwendeten Melodie kannte und in den Gesangbüchern seit der Erstveröffentlichung (1642) unter dem Hinweis „Am Tag der Heiligen drey Könige“ finden konnte. Der Sternenglanz, der die Weisen geleitet hatte, wird als Gleichnis gedeutet, dem sich dann die persönliche Bitte („Erleucht auch meine finstre Sinnen“, Satz 47) unmittelbar anschließt. Es bleibt offen, ob Blankenburgs auf Paul Gerhardt gemünzter Satz²⁷ hier zutrifft – der Dichter habe „persönliche Glaubenserfahrung in den Mund der Gemeinde gelegt“ – oder aber seine Umkehrung: Eine liturgisch gebundene Aussage wird zur subjektiven Erfahrung umgedeutet. Persönliche Betroffenheit jedenfalls muss nicht im Augenblick konkret werden, sie lässt sich auch im Bild sammeln und verwahren.

²⁶ Man beachte z. B. die emphatische Figur der Gradatio, „etlichemahl immediatè nach einander immer um einen Ton höher angebracht“ (Walther-Lex., s. v. „Climax“) in der abschließenden Basslinie in Satz 35; die ausgeweitete Architektur in Satz 23 erinnert dagegen eher an die Eingängigkeit der frühen Leipziger Choralsätze (vgl. dazu: W. Breig, a.a.O.).

²⁷ a.a.O., S. 46

Johann Rist, der Dichter des in **Satz 42** verwendeten Neujahrsliedes, förderte ebenfalls das Anwachsen der privaten Andachtslieder mit ihrer „Hervorkehrung des Ich“ und dem „Sichverbreiten im Affekthaften“.²⁸

Über ihn und Paul Gerhardt als den anderen Hauptvertreter einerseits der mystischen, andererseits der orthodoxen Lieddichtung urteilt Blume:²⁹ „Im Grunde sind beide (und nichts kann für die Zeitstimmung bezeichnender sein) von einer ähnlichen, tief verinnerlichten und seelenvoll erregten Frömmigkeit getragen, ..., beide von einem ähnlichen Lyrismus durchglüht.“ Die Melodie, obwohl als Schlusschoral verwendet, entstammt keinem Gemeindelied, sondern ist allem Anschein nach von Bach eigens geschaffen worden. Blankenburg beurteilt sie als „stilisierte, ausdruckschaft gesteigerte Gemeindeliedweise“.³⁰

Immerhin ist der Text in Leipziger Gesangbüchern enthalten, nicht in einer Aria für den Hausgebrauch, und der Bezug auf das persönliche Leben und Erleben ist im Optativ gefasst, zielt also eher auf ein lutherisch-standhaftes Ethos als auf Meditation.³¹ Der Choral soll deshalb im Unterricht für die Beteiligung der Gemeinde stehen, allerdings ohne Zuordnung eines Bildes. Die Möglichkeit, ästhetische Distanz auch aufzuheben, soll sich behutsam andeuten, dann aber kann eine Gemeinde nicht ihre eigene bildliche Wiedergabe betrachten.

²⁸ F. Blume, a.a.O., S. 160. Bach verwendete Texte von Rist auch in den Sätzen 12 („Brich an du schönes Morgenlicht“) und 38 („Jesu, du mein liebstes Leben“), außerdem in den Kantaten BWV 20 und BWV 60 („O Ewigkeit, du Donnerwort“).

²⁹ a.a.O., S. 159

³⁰ a.a.O., S. 107 f. Blankenburg vermutet, dass Bach als Schlusschoral eine Dur-Melodie verwenden wollte und keine geeignete vorgefunden habe.

³¹ Vgl.: Blankenburg, ebenda

II. UNTERRICHTSVERLAUF

Ganz von ferne erinnerte die Bezeichnung „Oratorium“ an einen außerliturgischen, szenischen Ablauf – ein schwaches Argument freilich, um eine Zuordnung von Bildern zu Ereignissen und Gestalten zu rechtfertigen.³² Denn es hatte sich gezeigt, dass gerade die Choräle in ihrer Auslegung und Aktualisierung bestimmter Situationen als Teile eines Gemeindegottesdienstes zu verstehen sind. Über die sonstigen Schilderungen und Betrachtungen hinweg bilden sie sogar – in ihrer Funktion und in ihren musikalischen Mitteln – einen übergeordneten Zusammenhang. Die lutherische Lehre vom allgemeinen Priestertum fand ihre Anwendung in einem je unterschiedlichen Wort-Ton-Verhältnis, das in den Chorälen exemplarisch dargestellt worden ist. Die Choräle sind demnach auch in anderer Hinsicht exemplarisch: Sie bilden den auf die Gemeinde unmittelbar bezogenen Kern des gesamten Werkes, auch in der Weise, dass sie dazu einer eigentlichen Strukturanalyse zumindest damals nicht bedurften. Das Verständnis ihres Zusammenhanges erschließt zwar nur eine, aber eine wesentliche Sinnschicht des Ganzen. Nun hatte sich aber gezeigt, dass Bach in diesem Werk Liedstrophen verwendet, die nicht so sehr dem gottesdienstlichen Gebrauch zugeordnet sind, sondern eine auch individuell geprägte Anteilnahme zulassen; dem Gemeindelied kommen hier Möglichkeiten zu, die sonst im **Andachtslied** enthalten sind und Zügen eines **Andachtsbildes** ähneln: Ein solches Bild steht nicht mehr einer geschlossenen Gruppe konfrontativ gegenüber; man begibt sich zu ihm hin, wendet sich ihm zu. Die unmittelbare Nähe kann auf die ganz persönliche Lebensführung einwirken, sie kann, aber sie muss es nicht. Der Betrachter kann seine Betroffenheit auch im Bild und in seinem Gedächtnis verwahren und

³² Es sei an Dürres Fazit erinnert: „Wir befinden uns nicht einer ideal vorgestellten Bühne gegenüber, auf der ein Krippenspiel dargeboten wird. Wir sind vielmehr zum Gottesdienst versammelt. Hier wird Gottes Wort verkündigt, gehört und geglaubt.“ (a.a.O., S. 44) Ich fasse dies als sehr behutsame Korrektur der Interpretation Blankenburgs auf, in welcher besonders auch die Solostimmen als „symbolische Personifizierungen“ (a.a.O., S. 32) aufgefasst werden.

dabei es (vorerst) bewenden lassen. Dafür gibt es aus dem überlieferten Brauchtum ein Vorbild:

Abb. WO 5



Zur Adventszeit kommen Hirten nach Rom, um in der Erinnerung an die Hirten von Bethlehem vor Madonnenbildern zu spielen und zu singen. Nach ihren Instrumenten nannte man sie Pifferari (piffero: Querpfife, auch Schalmei) oder Zampognari (zampogna: Sackpfife). Ihre Musik wurde nachgeahmt u. a. in Schlusssätzen verschiedener Concerti grossi von Corelli, Locatelli, Torelli, in Bachs Pastorale F-Dur für Orgel (BWV 590), sie findet sich in der Pifa in Händels „Messias“ und schließlich, hochstilisiert, in der Eingangssinfonia zum 2. Teil des Weihnachts-Oratoriums. Die volkstümlichen Elemente wie Melodieführung in Terzen, Bordunklang und Sicilianorhythmus sind zu einer komplexen Struktur verdichtet, doch können auch Schüler sehr gut die Hirteninstrumente (hier einen Oboenchor) heraushören.

Die Aquarellskizze von Bartolomeo Pinelli (1781 – 1835) aus dem Jahre 1807 (Florenz, Uffizien, Kupferstichkabinett) stellt die ungebrochene Fortsetzung der Tradition dar.

Die Örtlichkeit des Madonnenbildes mit der für das persönliche Gebet bestimmten Bank sowie die Hirten mit Schalmei und Dudelsack verweisen auf dessen Gebrauch als Andachtslied.

So, wie Bach den Choral gelegentlich als Gefäß für ganz subjektive Ausdeutungen gebraucht, sollen in dieser Unterrichtseinheit Tafelbilder in eine Position gebracht werden, die ihnen die Wirkung von Andachtsbildern vermittelt. Die Bilder werden dazu an verschiedenen Stellen eines geeigneten Raumes an die Wand projiziert, also nicht der Klasse frontal gegenübergestellt. Man bewegt sich dann zu ihnen hin und bringt eine geeignete Musik dar – als Aufnahme auf einem tragbaren Kassettenrecorder. Man kann sich dabei mit den jeweiligen Gruppen identifizieren, mit den Hirten, den Engeln, den Weisen aus dem Morgenland, kann es aber auch bei bloßer, überprüfbarer Zuordnung belassen. In beiden Fällen wird ein geordneter Zusammenhang hergestellt, dem durch die Reihenfolge eine gewisse Verbindlichkeit zukommt.

Vielleicht wird es innerhalb des Religionsunterrichts möglich sein, die nicht dargestellte Gemeinde so zu symbolisieren, dass man sich beim Erklängen des letzten Chorals in der Mitte des Raumes einander zuwendet, das aber bleibt eine Aufforderung, irgendwann selbst auf das Werk zuzugehen. Seine Fremdheit soll dann gemildert, ein Zugang leichter möglich erscheinen durch wiedererkennbare Inseln des Verständnisses. Irgendwann wird der Hörer entscheiden müssen, ob er die Verkündigung und deren Deutung auf sich und sein Leben bezieht oder ob er die Komposition aus der lutherischen Gottesdienstordnung herauslöst und es bei ihrer Monumentalität und Schönheit bewenden lässt.

Bei den Bildern kommt es, wie ausgeführt, weniger auf die konkreten Einzelzüge an als auf die Art ihrer Präsentation. Immerhin sollten sie stilistisch nicht allzu weit auseinanderliegen, um auch auf dieser Ebene die Bildung von Zusammenhängen zumindest nicht zu stören. Für mich selbst habe ich die folgenden Beispiele ausgewählt:

Abb. WO 6 und 7



Johann Koerbeke (tätig 1446-1491): Geburt Christi

Weitemann-Kunstdruck



Abb. WO 8

Es folgen nun einige Anregungen für unterschiedliche Arten der Ausgestaltung, je nachdem, was man seiner Klasse zutrauen oder auch zumuten möchte.

- 1) Hört euch die Choräle mehrmals an, versucht, den Text zu verstehen und schreibt ihn auf! Sucht die Choräle im Klavierauszug auf, lest den Text der vorangestellten Rezitative und Arien. Die Bilder erinnern euch daran, dass jeder Choral stellvertretend für eine Personengruppe gesungen wird. Ordnet die Bilder in der Reihenfolge der Hörbeispiele!
- 2) Betrachtet das Bild der pifferari: Hirten, gering geachtet in der damaligen Gesellschaft, sind als „Erstlinge des Glaubens“ ausgewählt worden. Wie klingt ihre Musik? Ahmt sie auf geeigneten Instrumenten nach (melodische Improvisation über einem Orgel-

punkt, das geht notfalls sogar auf einem Keyboard! Auf diesem Instrument kann man auch eine Vorstellung von Händels Pifa gewinnen.)

Achtet auf die Hirteninstrumente in der Sinfonia zum 2. Teil des Weihnachts-Oratoriums!

- 3) Nehmt euch die pifferari zum Vorbild, lasst vor den Bildern eine passende Musik erklingen. Am besten projiziert man dazu die Bilder an 3 weiße Wände und wandert mit dem Kassettenrecorder von einem zum anderen. Dabei stellt ihr, hörbar durch einen passenden Choral, nacheinander nicht nur die Hirten dar, sondern auch die Engel, die Weisen und die Gemeinde.

Könnt ihr die Wanderung von einem Bild zum anderen durch Texte oder auch musikalisch überbrücken – durch ein Sternsingerlied oder ein instrumentales Zwischenspiel? Das wäre sehr hilfreich, denn die Musikbeispiele sind aus einem großen Werk herausgenommen und passen in den Tonarten nicht zusammen.

- 4) Eine Stillarbeit: Fertige aus den vier Chorälen eine Hörpartitur an und trage die Namen der Instrumente ein, die du heraushörst! Besorge dir Bildbände und suche nach weiteren Darstellungen der Hirten, der Engel und der Weisen!



Abb. WO 9

- 5) Ein anregendes Beispiel für den Fall, dass Lehrer oder Schüler selbst einen Bilderzyklus zu gestalten sich vornehmen; aus:
Die Geschichte vom Weihnachtsstern, erzählt und mit Bildern versehen von Rudolf Koch, Berlin (Evang. Verlagsanstalt) 1959, nach der Ausgabe der Schriftgießerei Gebr. Klingspor, Offenbach am Main 1919.
Rudolf Koch (1876 – 1934) trat u. a. als Graphiker, Schriftkünstler und Gestalter künstlerischer Druckschriften hervor.

Abb. 10

Forderungen Bachs für die Besetzung von Chor und Orchester der Leipziger Kirchen

Kurtzer, jedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music: nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben. Zu einer wohlbestallten Kirchen Music gehören Vocalisten und Instrumentisten. Die Vocalisten werden hiesigen Orths von denen Thomas Schülern formiret, und zwar von vier Sorten, als Discantisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten.

So nun die Chöre derer Kirchen Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Vocalisten wiederum in 2erley Sorten eingetheilet werden, als: Concertisten und Ripienisten.

Derer Concertisten 2 sind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biß 8; so mann nemlich per Chorus musiciren will.

Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu jeder Stimme zwey.

Die Instrumentisten werden auch in verschiedene Arthen ein getheilet, als: Violisten, Hautboisten, Fleutenisten, Trompetter und Paucker N.B.

Zu denen Violisten gehören auch die, so die Violen, Violoncelli und Violons spielen.

Die Anzahl derer Alumnorum Thomanae Scholae ist 55. Diese 55 werden eingetheilet in 4 Chöre, nach denen 4 Kirchen, worinne sie theils musiciren, teils motetten und theils Chorale singen müssen. In denen 3 Kirchen, als zu S. Thomä, S. Nicolai und der Neuen Kirche müssen die Schüler alle musicalisch seyn. In der Peters-Kirche kömmt der Ausschuß, nemlich die, so keine Musik verstehen, sondern nur nothdürfftig einen Choral singen können.

Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen, und eben so viele Bassisten, damit, so etwa einer unpaß wird (wie denn sehr offte geschieht, und besonders hey itziger Jahres Zeit, da die recepte, so von dem Schul Medico in die Apothecke

verschrieben werden, es ausweisen müssen) wenigstens eine 2 Chörigte Motette gesungen werden kan. (N.B. Wie wohle es noch besser, wenn der Coetus so beschaffen wäre, daß mann zu jeder Stimme 4 subjecta nehmen, und als ieden Chor mit 16 Persohnen bestellen könnte.)

1 Sopranisten 2 Solisten 3 Chorsänger 4 Kontrabässe 5 Geistliche Lieder in kunstvollem polyphonem Satz

- 6) Lies den „kurzen, jedoch höchstnotwendigen Entwurf ...“ und fertige einen Aufstellungsplan für eine Kirchenempore an. Besorge dir aus der Zeitung eine Foto von einer heutigen Oratorienaufführung und vergleiche!

Warum sind so viele Besucher gekommen, obwohl nicht wenige von ihnen eine Schallplattenaufnahme viel bequemer zu Hause hören könnten?

Hörbeispiele

| | | Text | Melodie |
|-----|----------------------------------|---|---|
| I | Satz 17 (Hirten) | „Schaut hin“ (Paul Gerhardt, 1667) | „Vom Himmel hoch“ (Leipzig 1539, Martin Luther) |
| II | Satz 23 (Hirten und Engel) | „Wir singen dir“ (Paul Gerhardt, 1656) | desgl. |
| III | Satz 46 (Könige) | „Dein Glanz all Finsternis verzehrt“ (Georg Weissel, 1642) | „In dich hab ich gehoffet, Herr“ (Nürnberg, 1581) |
| IV | Satz 42 (Gemeinde) | „Jesu, richte mein Beginnen“ (Johann Rist, 1642) | „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen“ (Bach?) |
| V | Sinfonia zum 2. Teil | | |

LITERATUR

A. Dürr, Johann Sebastian Bach, Weihnachts-Oratorium BWV 248 (= Meisterwerke der Musik, hrsg. v. E. L. Waeltner, Heft 8), München 1967

W. Blankenburg, Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach, München und Kassel 1982

W. Breig, Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigem Choralsatz, in: Archiv für Musikwissenschaft XLV (1988), S. 165 ff., S. 300 ff.

Anmerkungen zu den Abbildungen

zu Abb. 1: Titelblatt des Textbuches (in einem einzigen Exemplar erhalten und in Leipzig aufbewahrt).

zu Abb. 5, Herkunftsnachweis: F. Lesure, Musik und Gesellschaft im Bild. Zeugnisse der Malerei aus sechs Jahrhunderten, Kassel 1966, Tafel 97

Abb. 6: Martin Schongauer (~ 1445 – 1491), Die Anbetung der Hirten

Abb. 7: Johann Koerbecke (tätig 1446 – 1491), Geburt Christi (mit Engelschor)

Abb. 8: Gerhard David (~ 1455 – 1523), Anbetung der Könige

Abbildungen 6, 7 und 8 aus der Lehrmittelsammlung der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg

Abb. 9: Herkunft im Text nachgewiesen