
Arno Semrau

Parodie und Klangtheater in den Teilen I und III des Weihnachtsoratoriums von Johann Sebastian Bach (BWV 248)

„Jauchzet frohlocket, auf, preiset die Tage [...]“ – für Generationen von Muskschaffenden, aber auch für ungezählte Konzertbesucher konnte und kann es nicht eher Weihnachten werden, bevor Johann Sebastian Bachs Weihnachtsoratorium musiziert bzw. gehört wurde. Die Aufführungszahlen der wohl populärsten Weihnachtsmusik des großen Thomaskantors sind auch und gerade im postchristlichen Deutschland des 21. Jahrhunderts ausgesprochen hoch. Volker Tarnow weist darauf hin, dass es allein im adventlichen Berlin des Jahres 2010 mehr als 50 (!) Konzerte gab, in denen das Weihnachtsoratorium auf dem Programm stand, und wagt angesichts der vor allem in der Bundeshauptstadt rasant sinkenden Kirchenmitgliederzahlen die pointiert-provokante These: „Irgendwann könnte die Zahl der [vor-]weihnachtlichen Aufführungen die der Kirchenmitglieder übertreffen.“¹ Ob die Zahl der Kirchenaustritte und die für die christlichen Kirchen besonders betrüblichen demographischen Faktoren eines Tages ganz so verheerend zu Buche schlagen werden, wird die Zukunft lehren; fest steht indessen, dass die Kirchenferne der heutigen Zeit eine Aufführungspraxis stillschweigend als angemessen empfindet, die zu Bachs Zeiten undenkbar gewesen wäre. Wie der vollständige, durch den Textdruck belegte Werktitel („Oratorium, Welches Die heilige Weyhnacht über In beyden Haupt = Kirchen zu Leipzig musiciret wurde. Anno 1734.“) und vor allem die autographen Datierungen in der Originalpartitur beweisen, wurden die sechs Teile des Werkes am 25., 26. und 27. Dezember 1734 sowie am 1., 2. und 6. Januar 1735 aufgeführt, also in den 13 Tagen von Weihnachten bis Epiphania. Eine mit den heutigen Konzertgepflogenheiten vergleichbare Vorverlegung der Aufführungen in die Adventszeit wäre für Bach einerseits eine grobe Verletzung seiner Dienstpflichten, andererseits aber auch eine massive Irritation seines ‚christlichen Jahreszeitgefühls‘ gewesen, galten doch die Wochen vor dem Weihnachtsfest als eine Zeit der Buße und der stillen, individuellen Besinnung, in der Bach darauf zu achten hatte, dass in den Leipziger Kirchen musikalische Zurückhaltung geübt wurde. Erst am ersten Weihnachtsfeiertag durfte sich die Freude über die Geburt Jesu im Hinblick auf die Chor- und Orchesterbesetzung sowie auf den kompositorischen Gestus umso triumphaler ihre Bahn brechen.

Wenn es auch nicht zu bestreiten ist, dass soziokulturelle Welten zwischen der Mitte des 18. und dem knapp zwei Jahrzehnte alten 21. Jahrhundert liegen, so darf doch zumindest in Zweifel gezogen werden, dass Bachs Weihnachtsoratorium für den modernen Menschen eher

¹ Volker Tarnow: Warum Bachs Weihnachtsoratorium so beliebt ist, <https://www.welt.de/103889672>, Berlin 2010, Seite 1

„wie aus großer Ferne, als Erinnerung an eine sagenhaft weit entrückte Epoche unumstößlicher [Glaubens-]gewissheit“ zu hören sei, dass der „nicht selten von pietistischem Kitsch durchtränkt[-e]“ Text „eine kaum noch überwindbare Schranke zwischen Gestern und Heute“ markiere und dass das Werk somit „weniger zum Glauben [führe], sondern vielmehr zur wehmütigen, von Verlustgefühlen gekennzeichneten Erinnerung an ihn“. ² Dieser Zweifel wird genährt durch die Tatsache, dass Bach als der sprichwörtliche „fünfte Evangelist“ eine viel zu ‚moderne Bühne‘ nutzt, als dass die zumeist kirchenfernen Hörerinnen und Hörer heutiger Zeit von der tiefgründigen theologischen Botschaft seiner Musik unberührt bleiben könnten: So richtig es auch (leider!) ist, dass die ‚performance‘ der christlichen Kirchen, die ‚Bühne der Altäre, der Kanzeln und der Ambonen‘ von einer gleichbleibend hohen Zahl der Kirchenmüden als nicht mehr zeitgemäß empfunden wird, so richtig ist es auch, dass Bach die ewig junge und zeitlos moderne Bühne des *T h e a t e r s* ‚bespielt‘, um die christliche Botschaft zu transportieren, die in ihm lebt und sein Leben bis zum Sterbebett und dem anrührenden Diktat des Orgelchorals „Vor deinen Thron tret‘ ich hiemit“ sinnstiftend prägt. Bach als Meister ausgerechnet des Theaters – diese Verknüpfung mag auf den ersten Blick erstaunen, da Bach ja bekanntlich keine Opern geschrieben hat. Gleichwohl ist Michael Graf Münster unbedingt zuzustimmen, wenn er von „Bachs Kantaten als *K l a n g t h e a t e r*“ ³ spricht. Graf Münster nimmt vor allem die Chor- und Orchesterbesetzung sowie die Innenarchitektur der Thomaskirche in den Blick und kommt zu dem Ergebnis: „Die physikalisch-räumlichen Gegebenheiten dieser Zwei-Emporen-Klangbühne bieten musikalische wie geistliche Qualitäten für eine hoch differenzierte, zusammenhängende Gestalt.“ ⁴ Nachstehend soll versucht werden, die Modernität des Bachschen Klangtheaters aufzuzeigen. Was lässt sich zur Textebene sagen? Wie greift Bachs Kompositionstechnik die literarischen Impulse auf? Welche Bilder rufen Wort- und Tonkunst vor dem ‚inneren Auge‘ der Hörerinnen und Hörer wach? Wie beginnen diese Bilder zu ‚laufen‘ oder – anders gefragt – wie wird die Statik der einzelnen Bilder in eine Bewegung überführt, so dass aus der punktuellen Wahrnehmung der Bilder in der Tat ein Klangtheater mit seiner für das Theater so konstitutiven kinetischen Energie und Spannung erwächst?

Anmerkungen zum Text

Die biblischen Texte der Teile I und III sind dem Evangelium nach Lukas entnommen, die Choraltex-te stammen von Martin Luther („Er ist auf Erden kommen arm“, „Ach, mein herzliebes Jesulein“, „Dies hat er alles uns getan“), Paul Gerhardt („Wie soll ich dich empfangen“, „Ich will dich mit Fleiß bewahren“) und Christoph Runge („Seid froh dieweil“ ⁵). Die freien Texte werden gewöhnlich Christian Friedrich Henrici zugeschrieben, der unter dem Pseudonym Picander in Bachs Leipziger Zeit zum wichtigsten Textdichter des Komponisten avanciert. Gegen diese Zuschreibung spricht, dass die Autorschaft Picanders nicht urkundlich belegt ist und dass er das Werk nicht in seine gedruckten Sammelbände aufgenommen hat. Auch die

² ebenda, Seite 3

³ Michael Graf Münster: Bachs Kantaten als Klangtheater, Die Aufführungspraxis der Thomaner zur Bach-Zeit, in: bachmagazin Frühjahr/Sommer 2019, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig 2019, S. 40, Hervorhebung von mir

⁴ ebenda, Seite 41

⁵ Bei dieser Choralstrophe handelt es sich um die vierte Strophe der Hymne „Lasst Furcht und Pein / weit von uns sein“, bei deren Übertragung Bach offensichtlich ein Schreibfehler unterlaufen ist, denn anstelle von „Seid froh dieweil, / d a s s euer Heil [...]“ heißt es bei Runge: „Seid froh, dieweil / n u n euer Heil [...]“.

Texte der beiden von Bach im Weihnachtsoratorium zum Teil parodierten Glückwunschkantaten geben keine verlässliche Auskunft: Nur die Verse der Kantate „Lasst uns sorgen, lasst uns wachen“, auch bekannt unter den Titeln „Die Wahl des Hercules“ bzw. „Hercules am Scheidewege“ (BWV 213), stammen mit Sicherheit aus der Feder Picanders; der Dichter der Kantate „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“ (BWV 214) hingegen ist unbekannt. Weitaus aufschlussreicher ist ein anderer Umstand: „Tönet ihr Pauken“ wurde anlässlich des 34. Geburtstages von Maria Josepha, der Kurfürstin von Sachsen und Königin von Polen, am 8. Dezember 1733 aufgeführt, „Lasst uns sorgen“ am 5. September 1733 zum 11. Geburtstag ihres Sohnes Friedrich Christian. Angesichts der zeitlichen Nähe zwischen diesen beiden Geburtstagen und der Weihnachtszeit des Jahres 1734 spricht vieles dafür, dass Alfred Dürr recht haben könnte, wenn er vermutet: „Bei der Komposition des Weihnachts-Oratoriums könnte man sich die Arbeitsweise Bachs etwa so vorstellen, daß er von vorneherein schon die sechs Kantaten des Oratoriums im Auge hatte, als er, ein Jahr vorher, die Komposition der Huldigungskantate[-n] begann. Picander schrieb möglicherweise auch die beiden Texte [von BWV 213 und BWV 248] schon zur selben Zeit, um den komplizierten Versaufbau, die Einschnitte und den Affektgehalt möglichst synchron für beide Dichtungen zu treffen.“⁶ Ebenso gut denkbar ist es angesichts des geradezu freundschaftlichen Verhältnisses zwischen Bach und Picander aber auch, dass Henrici gemeinsam mit ‚seinem‘ Komponisten die Texte umgearbeitet hat (besonders vielleicht bei den Texttransformationen von BWV 213 zu BWV 248). Auch eine Textbearbeitung durch Bach allein ist nicht auszuschließen (etwa bei der Überarbeitung von BWV 214 zu BWV 248).

Wie auch immer sich die Arbeit an den Texten im Detail gestaltet hat, eines darf mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit festgehalten werden: Bei der Entstehung des Weihnachtsoratoriums wird nicht eine ‚fertige‘ Musik einem neuen Text ‚übergestülpt‘, sondern die Musik wird von Anfang an bereits im Blick auf zwei affektgleiche Texte komponiert, oder der zweite, für die Parodie vorgesehene Text wird so überarbeitet, dass Ton und Wort auch mit der neuen Textierung ein schlüssiges Ganzes ergeben. Angesichts der immensen Aufgabenlast, die Bach als Thomaskantor zu schultern hat, kommt er – um es mit den Worten der heutigen Arbeitswelt zu formulieren – nicht umhin, auf ein kluges ‚Zeitmanagement‘ zu achten und ‚synergetische Effekte‘ zu nutzen. Andererseits wäre er nicht er selbst, wenn er nicht höchste Qualitätsmaßstäbe an sein eigenes Schaffen anlegte. Die weiter unten betrachteten Beispiele von Neukompositionen⁷ anstelle von zunächst geplanten Parodien zeigen, dass Bach im Vorfeld des Weihnachtsfestes von 1734 nur dann auf die im Jahr zuvor komponierten Sätze zurückgreift, wenn er völlig von der künstlerischen Gültigkeit der neu textierten Chöre und Arien überzeugt ist. Alfred Dürr ist also unbedingt zuzustimmen, wenn er die Auffassung vertritt, „daß es verfehlt wäre, das Oratorium, seiner Rückgriffe auf ältere Sätze wegen, als ein Kunstwerk minderen Ranges zu betrachten [...]“⁸ Das Gegenteil ist der Fall: Wie zu zeigen sein wird, werfen oftmals *b e i d e* Texte ein interpretierendes Licht auf ‚ihren‘ jeweiligen Tonsatz, und umgekehrt führt die im Sinne Graf Münsters ‚klangtheatralische‘ (s. o.: Seite 2) Wirkung des Tonsatzes den Hörerinnen und Hörern zentrale Aussagen *b e i d e r* Textebenen sinnenfällig vor Ohren und Augen.

⁶ Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach: Weihnachts-Oratorium, Eine Einführung, in: Begleitband zur Einspielung des Weihnachtsoratoriums von Nikolaus Harnoncourt, Hamburg 1974, Seite 4

⁷ s. u.: Seite 7 und Seite 9 f.

⁸ ebenda, S. 5

Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, alle 21 Tonsätze der Oratorienteile I und III anzusprechen. Die exemplarische Betrachtung von zwei Chören, zwei Arien, einem Rezitativ und zwei Chorälen mag daher genügen.

„Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage“ (Nr. 1)

Dem ersten Satz des Weihnachtsoratoriums kommt wie dem Beginn einer Komödie oder Tragödie eine besondere Funktion zu. Die dramentheoretische Auflistung der Aufgaben einer Komödien- oder Tragödienexposition ist lang. Die ersten Szenen müssen neben vielem anderen der zentralen Anforderung gerecht werden, die handelnden Charaktere und Personengruppen möglichst einprägsam vorzustellen und beim Publikum durch ein möglichst plastisches und kontrastreiches Figurentableau Spannung auf die Fortsetzung des Theaterstücks zu wecken. – Genau dieser Funktion wird auch der Beginn der Glückwunschkantate für Maria Josepha gerecht: Das Klangtheater Bachs stellt die ‚musikalischen Personen‘ Pauke, Trompeten, Streicher sowie den Chor plastisch und kontrastreich vor, und zwar genau in der Abfolge, die die Textvorlage einfordert: „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! / Klingende Saiten, erfüllet die Luft! / Singet itzt Lieder, ihr munt'ren Poeten, [...]“ So eindrucksvoll die sprichwörtlichen Pauken und Trompeten als die ‚klanglichen Insignien‘ politischen Königtums in der Glückwunschkantate auch sind, so sehr übertrifft ein Jahr später der Eingangschor des Weihnachtsoratoriums in dem neuen, geistlichen ‚Textgewand‘ sein weltliches Schwesterwerk im Hinblick auf die Schlüssigkeit des Wort-Ton-Verhältnisses. Die Instrumente und der Chor erklingen nicht mehr zu Ehren einer dem mitunter sehr raschen Wechsel der geschichtlichen Entwicklungen unterworfenen Königin, sondern zum Lob Gottes und Jesu Christi als dem „König aller Könige und Herr[-n] aller Herren“⁹ Die Vorstellung der ‚musikalischen Personen‘ bleibt so mitreißend wie im Jahr 1733, aber nunmehr wird das Bild des Herrschers „in Bewegung überführt“ (s. o.: Seite 2), indem die Zweiunddreißigstel der Streicher in den Takten 5 bis 9 mit ihrer stringenten Abwärtsbewegung aus den Höhen des dreigestrichenen d (Violine 1) bis zum klingenden Kontra-D der Bässe die Menschwerdung Jesu nachzeichnen, der sich – um es mit Apostel Paulus zu formulieren - aus der Höhe „göttlicher Gestalt [...] erniedrigte [...] und] den Menschen gleich [wurde]“. ¹⁰ Die g l e i c h z e i t i g in kunstvollem Wechselspiel nach oben strebenden Fanfaren der drei Trompeten machen als ‚majestätische Königsmusik‘ bewusst, dass der zum Menschen erniedrigte Jesus z u g l e i c h Gott ist. Das Klangtheater Bachs inszeniert also an dieser Stelle in sinnfälligster Weise die Zwei-Naturen-Lehre, die christliche Grundüberzeugung, dass Jesus als wahrer Mensch und wahrer Gott in Erscheinung tritt.

In seiner wohldosierten instrumentalen Staffelnung und dem sich ab Takt 33 anschließenden Chor erinnert der Eingangschor an den 150. Psalm, der als letzter Psalm in der biblischen Sammlung eine exponierte Rolle einnimmt. Mit seinen vielfältigen Musizieranweisungen gilt er als ‚Psalm der Musiker‘ und sieht ebenfalls eine instrumentale Staffelnung vor (auch hier finden sich Pauken und Saiten! ¹¹), bis dann zum Abschluss der ‚Tutti-Chor‘ zur Mitwirkung

⁹ Vgl. die Charakterisierung Jesu Christi laut Offenbarung 19, Vers 16

¹⁰ Vgl. Philipper 2, Verse 6 bis 8

¹¹ Vgl. Psalm 150, Vers 4

aufgerufen wird: „A l l e s , was Odem hat, lobe den Herrn!“¹² Diese ‚laudatio domini per omnes voces‘ findet sich bei Bach im doppelten Sinn des Wortes. Zum einen vereinen sich in den Takten 33 bis 38 a l l e Chorstimmen zu einem mächtigen unisono, zum anderen zeigt ein Blick auf die Stimmführung beispielsweise des Soprans, dass das „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“ die Frauen- oder die Knabenstimmen (je nachdem, welche Aufführungspraxis bevorzugt wird) binnen einiger weniger Takte durch a l l e Register ihrer Stimmen führt. Das Anfangsmotiv des Chores imitiert die Paukentöne der Takte 1 und 2 und endet mit dem kleinen a eigentlich schon unterhalb des im Chorbereich gängigen Sopran-Ambitus, das Preisen der Tage vollzieht sich in der mittleren bis tiefen Sopranlage (d“ bis d’), und schon im Takt 39 wird mit dem a“ einer der Spitzentöne des Soprans erreicht. Schöner kann der weihnachtliche Gedanke des „Lobt Gott, ihr Christen, a l l z u g l e i c h “¹³ kompositorisch kaum umgesetzt werden.

Das Bild der Gott und seinen Sohn lobenden Christenheit wird klangtheatralisch in ähnlich plastischer Weise in Bewegung gesetzt wie die Menschwerdung und Doppelnatur Jesu Christi. Während die Takte 50 bis 76 sowie 106 bis 132 in der Glückwunschkantate ‚nur‘ mit dem eindeutig konnotierten Imperativ „Singet itzt Lieder, ihr munt’ren Poeten, [...]“ vertont werden, ersetzt im Weihnachtsoratorium der körpersprachlich vielsagende Rat „Lasset das Zagen, verbannet die Klage, [...]“ die Sangesbitte an die Poeten. Der Topos des Zagens und der Klage ist theatralisch eng verknüpft mit einer gebeugten Körperhaltung, die ihrerseits oft intensiviert wird, indem die zagende und klagende Figur ihr Gesicht in den Händen verbirgt und somit vor Verzweiflung im wahrsten Sinne des Wortes noch ‚verkrümmter‘ wirkt. Wenn dann Hilfe oder gar Rettung naht, impliziert das eine erleichterte Aufrichtung des Körpers und ein freudiges Aufblicken zum Helfer bzw. Retter, ganz im Sinne des biblischen „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von welchen mir Hilfe kommt.“¹⁴ Genau dieses mit dem Lob des Retters Jesus Christus untrennbar verknüpfte kollektive Aufblicken wird im Weihnachtsoratorium klangtheatralisch inszeniert. Die oben genannten Takte sind zum einen ein treffender Beleg dafür, dass die Chorsätze Bachs „von den Sängern so viel Musikalität und Virtuosität [fordern] wie die Solosätze“¹⁵, zum anderen zeigen die in fast jedem Takt präsenten, durch den Triller ausfigurierten Figuren der Anabasis, dass eine Aufwärtsbewegung in die Christenheit kommt: Das ‚innere Auge‘ des Konzertpublikums sieht förmlich eine Theatersequenz, in der sich die Chormitglieder als Repräsentanten der christlichen Gemeinde mit dem vom Bass in den Sopran a u f steigenden Fugenthema (also mit einem doppelten Ascensus) gegenseitig ‚anstoßen‘ und einen Perspektivwechsel vom Gesenktsein des Verzagens in das optimistisch-dankbare Aufblicken zum ‚Berg der Hilfe‘ in Jesus Christus vollziehen.

Diese für den A-Teil des Chores konstitutive Szenerie findet ihr Gegenstück im B-Teil, der seine Prägung durch die doppelte Verwendung der musikalisch-rhetorischen Figur der Kata-

¹² Psalm 150, Vers 6

¹³ Vgl. Nikolaus Herman (dem Bach in der Nr. 11 des „Orgelbüchleins“ seine Reverenz erweist) und sein bekanntes Weihnachtslied „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich / in seinem höchsten Thron“

¹⁴ Vgl. Psalm 121, Vers 1

¹⁵ Graf Münster: a. a. O., Seite 40; kaum ein Laienchor singt daher die virtuoson Triller dieses brillanten Fugatos tongenau aus. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass diese Passagen für professionelle Stimmen konzipiert sind. Nicht umsonst vermerkt Graf Münster in diesem Zusammenhang: „Die sogenannte Erste Cantorey der Thomasschule war ein eigenverantwortlich agierendes Sänger-Doppelquartett, das bei Hochzeiten, Festmählern et cetera viel Geld verdiente. Ihr anzugehören lohnte hohes Gesangstraining.“

basis erhält. Von Takt 138 an findet sich die Textierung „Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören, lasst uns den Namen des Herrschers verehren!“ Der ausfigurierte Quintfall bei der Vertonung der Worte „Dienet dem“ ist ein stimmiges Klangbild für das „Anbeten [...], Knien und Niederfallen vor dem Herrn“¹⁶, der seinerseits nach dieser einprägsamen ‚musikalischen Demutsgeste‘ als „H ö c h s t e [- r]“ vor allem im Sopran mit großen Intervallen e r h ö h t wird.¹⁷ Der polyphon gearbeitete Quintfall wird ergänzt durch die zweite Verwendung der Katabasis: In den Takten 193 bis 197 erklingt in perfekter inhaltlicher Kongruenz zu dem Verb „verehren“ ein flächig dimensioniertes und daher alle Stimmen erfassendes Melisma, das in zweitaktigen Einheiten nach unten sequenziert wird¹⁸ und im gesamten Eingangschor einzigartig dasteht. Diese groß angelegte ‚musikalische Verbeugung‘ schließt den B-Teil des Chores als ‚theatralisches Pendant‘ zum ‚ascendenten‘ A-Teil ebenso wirkungsvoll wie kontrastreich ab.¹⁹

„Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben“ (Nr. 4)

Die von Meinrad Walter im Hinblick auf die Nummern 30 bis 33 des Teils III aufgezeigte Trias von narratio (Erzählung im Secco-Rezitativ des Evangelisten), explicatio (Deutung im die Handlung erklärenden Accompagnato-Rezitativ) und applicatio²⁰ (Aneignung, in der ein lyrisches Ich, eine Arie singend, die Rezitative auf sich selbst bezieht und persönlich verinnerlicht) wird in den Nummern 2 bis 4 reizvoll variiert: Das Secco-Rezitativ des Evangelisten erzählt nach den Versen 1 sowie 3 bis 6 von Lukas 2, das Accompagnato-Rezitativ des Alto deutet das vorgeburtliche Geschehen als den „schon hervor[-brechenden ...] Strahl [... des] Stern[-s] aus Jakob“²¹, doch danach hält kein lyrisches Ich im reflexiven Gestus der Verinnerlichung Ausschau nach persönlichen Bezügen, sondern jedes einzelne Gemeindemitglied (der Imperativ Singular prägt den Text!) wird im appellativen Gestus einer Predigt persönlich gebeten, sich auf die Begegnung mit Jesus Christus als dem Bräutigam vorzubereiten. Die dichterisch-rhetorische Anlage der Nummern 2 bis 4 lässt sich daher als eine Verknüpfung von narratio, explicatio und invitatio kennzeichnen.

Die invitatio der Nummer 4 wird ein Stück weit klarer, wenn man sie nicht nur vor dem Hintergrund der parodierten Arie „Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen“ aus der Glückwunschkantate BWV 213 (s. o.: Seite 2 f.) betrachtet. Dort entscheidet sich der von den Allegorien der Wollust und der Tugend umworbene Hercules – wie könnte es im Sinne der captatio benevolentiae anders sein? – für die Tugend und lässt als personificatio des durch die Musik geehrten Kurprinzen keinen Zweifel daran, dass der kommende Kurfürst mit wahrer

¹⁶ Vgl. Psalm 95, Vers 6: „Kommt, lasst uns anbeten und knien und niederfallen vor dem Herrn, der uns gemacht hat.“

¹⁷ Vgl. die kleine bzw. große Sexte aufwärts in den Takten 141/142 und 157/158

¹⁸ Vgl. auch die Parallelstellen in der Arie „Bereite dich, Zion“; s. u.: Seite 8

¹⁹ Zum anderen Male zeigt sich, dass die künstlerische Schlüssigkeit des Weihnachtsoratoriums größer ist als die der Glückwunschkantate, denn zu dem der Königin Glück wünschenden Konjunktiv „wachse“ passt die Katabasis weitaus weniger. Beobachtungen wie diese stützen die These, dass Bach vielleicht schon 1733 die geistliche Textvariante im Auge hatte (s. o.: Seite 2) und den schwächeren Textbezug bei der nur e i n m a l aufführbaren Glückwunschkantate in Kauf nahm, wohl wissend, dass die geistliche Kompositionsvariante im Leipziger Berufsumfeld auch zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal Verwendung finden konnte.

²⁰ Vgl. Meinrad Walter: Johann Sebastian Bach: Weihnachtsoratorium, Kassel 2006, Seite 37

²¹ Vgl. die Takte 5 bis 7 der Nummer 3

Liebe zu seinem Volk und mit politischer Klugheit begabt ist. In der Arie „Bereite dich, Zion“ geht es um eine andere Form der Liebe und der Klugheit. Dies wird deutlich, wenn man die Arie als Individualisierung einer von Bach nur 3 Jahre zuvor vertonten Szenerie begreift. In der am 25. November 1731 uraufgeführten Kantate 140 greift Bach in den Sätzen 1, 4 und 7 den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ von Philipp Nicolai auf, der sich auf das Gleichnis von den zehn Jungfrauen bezieht, von denen fünf aus **L i e b e** zu ihrem Bräutigam **k l u g** handeln und schließlich zur Begegnung bereit sind. Es ist erstaunlich, dass der Arientext bis in Details die literarischen Motive des Chorals verwendet und dabei den Blick von der pluralisch angesprochenen Gemeinde auf das im Singular persönlich angesprochene Individuum verlagert:

Bereite dich, Zion [...] ²² Macht euch bereit / zu der Hochzeit [...] ²³
 Eile, eile [...] ²⁴ [...] und steht eilend auf [...] ²⁵

Auch auf kompositorischer Ebene ergeben sich modifizierende Analogien zwischen der Nummer 4 der Kantate 140 und der Nummer 4 des Weihnachtsoratoriums wie etwa die ausfigurierten Quartsextakkorde am Anfang der konzertanten Instrumentalstimmen und die charakteristischen Viertersechzehntel-Motive ²⁶, die im ternären Metrum des Weihnachtsoratoriums jedoch tänzerischer wirken als im binären Kontext der 140. Kantate. Angesichts dieser im Licht von BWV 140 besonders plastischen Weiterentwicklung der Arie aus BWV 213 kann es nicht verwundern, dass Bach im Gegensatz zur Parodie des Eingangschores deutlich in den Notentext der parodierten Arie eingegriffen hat:

Die konzertante Violinstimme wird eingefärbt durch die neu hinzukommende Oboe d’amore – nomen est omen angesichts der besungenen Liebe zwischen Braut und Bräutigam - , an die Stelle des staccato treten weichere Artikulationsformen, und vor allem komponiert Bach den Passus „[...] eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben!“ neu, weil Herkules’ „Zermalme[-n und] Zerr[-eißen ... der verführerisch] wiegend[-en ...] Schlangen“ der Wollust mit der erwartungsfrohen Liebe der Tochter Zion atmosphärisch nicht kompatibel ist. ²⁷ Der ‚neue‘ B-Teil ist geprägt durch lange Haltetöne ²⁸, denen die glänzendsten, virtuos strahlenden Koloraturen der gesamten Arie folgen, so dass man sich unwillkürlich an Nicolai und seine Verse erinnert fühlt: „Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.“ ²⁹ Die Haltetöne sind insofern bemerkenswert, als sie eine Sonderform der musikalisch-rhetorischen Figur der extensio darstellen. Während extensiones im Allgemeinen den Bezug zum Ewigen, unablässig Dauernden herstellen, geht es hier um das sehnsüchtige, im subjektiven Zeiterleben der Braut ‚endlose‘ Warten auf den aus der Ewigkeit in die Zeitlichkeit herabkommenden Bräutigam, das sich im Augenblick des

²² Takte 16 f. et altera der Arie

²³ Verse 9 f. der ersten Choralstrophe

²⁴ Takte 103 f. et altera der Arie

²⁵ Vers 3 der zweiten Choralstrophe

²⁶ Vgl. die Takte 5, 9 et altera der Nr. 4 von BWV 140 mit den Takten 3, 5 et altera der Nr. 4 des Weihnachtsoratoriums

²⁷ Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit die die bereits erwähnte kritische Sorgfalt Bachs gegenüber den eigenen Parodievorlagen (s. o.: Seite 3).

²⁸ Vgl. die Takte 104 f., 107 bis 109, 128 f. und 130 f.

²⁹ Vgl. den 6. Vers der Nummer 4 von BWV 140

„Wohlauf, der Bräut'gam kommt“ in eine mitreißende kinetische Energie verwandelt: „[...] ihr müsset ihm entgegengehn!“³⁰

Die jeweils auf drei Takte angelegte, abwärts gerichtete Sequenzierung der Takte 103 bis 110 erweitert die zweitaktig dimensionierte Abwärtssequenz im A-Teil (Takte 64 bis 68), die ihrerseits die ausdrucksstarken ‚Dialoge‘ zwischen Alto und den konzertierenden Instrumenten prägnant abschließt.³¹ Die durch die Wiederholung noch auffälligere, abwärts gerichtete Sequenz ist deswegen so wichtig, weil sie einen Zusammenhang zu ihrer ‚Schwesterstelle‘ aus dem Eingangschor³² herstellt: Die Arie Nr. 4 ‚individualisiert‘ nicht nur (wie oben skizziert) die Aussagen der 140. Kantate, sondern auch die Botschaft des Eingangschores. Nicht nur die Gemeinde als ganze ist ‚pluralisch‘ aufgerufen, mit einer ‚musikalischen Verbeugung‘ der Einladung „lasst uns den Namen des Herrschers verehren“ Folge zu leisten, sondern auch jede(r) einzelne, sich von dem Namen „Zion“ angesprochen fühlende Gläubige.

„Er ist auf Erden kommen arm“ und „Ach mein herzliebes Jesulein“ (Nr. 7 und Nr. 9)

Die beiden Choräle Nr. 7 und Nr. 9 bilden einen markanten Gegensatz: Auf der einen Seite die nur einstimmig vorgetragene, äußerst zart instrumentierte und nach jeder Zeile von der explicatio der Accompanato-Rezitative³³ unterbrochene Chormelodie, auf der anderen Seite der opulente, durch zahlreiche Vorhalte und Durchgänge geprägte vierstimmige Choralatz, der mit konzertanten Pauken und Trompeten sowie colla parte musizierenden Flöten, Oboen und Streichern den ersten Teil des Oratoriums festlich beschließt. Die kompositorische Gestalt der Nr. 7 erklärt sich aus dem Modaladverb „arm“, welches treffend fokussiert, dass der gerade zur Welt gekommene Gottessohn als Mensch zunächst genauso mittel- und hilflos ist wie jedes andere Neugeborene, dass er die ersten tastenden Schritte ins Leben noch vor sich hat und dass er „der Menschen Leid“³⁴ erleben muss wie jeder andere auch. Die ‚spärliche‘ Instrumentierung, die kurzschrittig den Tonraum ‚ertastende‘ Motivik, die weltschmerzliche musikalisch-rhetorische Figur der suspiratio³⁵ sowie der saltus duriusculus der Oboe d’amore³⁶ machen die conditio humana des aus „höchste[-r ...Höhe] in die Welt [... herabgekommenen Gottes]-sohn[-es]“³⁷ plastisch deutlich. Wie eine Vorwegnahme der Passionen wirken die Takte 25 bis 29, die auf harmonischer Ebene erahnen lassen, dass der „unser sich erbarmen[-de]“ Jesus durch sein Mitleid in schmerzvollsten Situationen geraten wird: Nach dem durchaus noch ‚konventionellen‘ G-Dur auf Zählzeit 1 des Taktes 25 folgt ein Trugschluss nach e-moll³⁸, welches seinerseits durch die Modulation nach c-moll³⁹ nochmals ‚eingetrübt‘ wird und auf

³⁰ Vgl. die Verse 7 und 11 der ersten Choralstrophe

³¹ Die dialogische Struktur der Takte 24 bis 38 sowie 52 bis 66 könnte eine subtile Anspielung auf die Dialoge im Hohelied Salomos sein, das die Sehnsucht und das gegenseitige Lobpreisen von Braut und Bräutigam mit großer emotionaler Dichte zur Sprache bringt.

³² s. o.: Seite 6

³³ s. o.: Seite 6

³⁴ Vgl. Takt 30

³⁵ Vgl. die Seufzermelodik der Oboen in den Takten 5, 7 et altera

³⁶ Vgl. den Septsprung abwärts auf der Zählzeit 3 des Taktes 10

³⁷ Vgl. die erneute Katabasis in Takt 42, die an den Eingangschor erinnert. s. o.: Seite 4 und Seite 6

³⁸ Takt 26

³⁹ Takte 27 und 28

dem ‚harten‘ Sekundakkord der Dominante von c-moll endet ⁴⁰. Durch diese Verknüpfung von Weihnachten und Passion, von neugeborenem Kind und Heiland entsteht ein Klangtheater, welches sozusagen auf zwei ‚Bühnen‘ gleichzeitig realisiert wird. Das, was Graf Münster im Hinblick auf Innenarchitektur und Emporennutzung treffend bemerkt ⁴¹, durchwirkt hier das Miteinander von Choral und Rezitativ. Während auf der ‚Empore‘, der ‚Bühne‘ des Chorals das Kind in der Krippe liegt, tritt auf der ‚Empore‘, der ‚Bühne‘ des Rezitativs antizipatorisch der zukünftige Heiland mit seiner erlösenden Passion in Erscheinung.

Diese ausgesprochen moderne Idee, durch die Montage zweier oder mehrerer Motiv- bzw. Handlungsebenen bei den Rezipienten das Gefühl der Simultaneität zu erwecken ⁴², wirkt im Choral Nr. 9 noch komprimierter. Dass Volker Tarnow den Text des Chorals als „pietistische[-n] Kitsch“ bezeichnet ⁴³, ist (gelinde gesagt) höchst bedauerlich, denn eine protestantische Bewegung des 17. und 18. Jahrhunderts schon bei Luther und seinem 1535/1539 geschaffenen Choral „Vom Himmel hoch, da komm‘ ich her“ ausmachen zu wollen, ist historisch mehr als kühn. Die 13. Strophe mit ihren Diminutiven „Jesulein“ und „Bettelein“ sowie dem adjektivischen Kompositum „herzliebes“ ist zum einen den von Luther im Kreis der Adressaten gerade bei diesem Choral mitgedachten Kindern geschuldet, verleiht aber zum anderen auch jener kindlichen Gläubigkeit eine Sprache, die Jesus selbst mit den Worten einfordert: „Wenn ihr nicht umkehrt und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen.“ ⁴⁴ Während die jeweils zwei Choraltakte also dem im Herzen der Gläubigen wohnenden Jesus - k i n d gewidmet sind, verweisen die jeweils zwei konzertierenden Takte mit ihren traditionell Königtum und Herrscherkraft signalisierenden Pauken und Trompeten auf den „große[-n] H e r r [-n] und starke[-n] K ö n i g “, der noch in der Arie Nr. 8 so prächtig besungen wurde. Da die kurzen zweitaktigen Einheiten schon rein zeitlich viel dichter ineinanderfließen als die relativ langen Choralzeilen und die rezitativischen Einschübe der Nr. 7, entsteht im Bachschen Klangtheater eine ‚Zwei-Bühnen-Simultaneität‘ des (noch) kleinen und hilfsbedürftigen Kindes u n d des Herrn über Leben und Tod, der später Tote zum Leben erwecken und schließlich mit dem Karfreitag und dem sich anschließenden Ostergeschehen Hölle, Tod und Grab ⁴⁵ endgültig besiegen wird.

„Schließe, mein Herze, dies selige Wunder fest in deinem Glauben ein“ (Nr. 31)

Diese Arie nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung unter den Arien des Weihnachtsoratoriums ein. Ursprünglich als Parodie der Arie „Durch die von Eifer entflammten Waffen“ aus der Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215) geplant, zeigt diese Komposition zum anderen Male Bachs überaus selbstkritischen Umgang mit dem Parodieverfahren. Waren es bei der Nr. 4 nur einzelne Teile der Arie, die Bachs Qualitätsmaßstäben

⁴⁰ Takt 29, Zählzeit 1

⁴¹ s. o.: Seite 2

⁴² Vgl. etwa die Montagetechniken in Bernd Alois Zimmermanns „Die Soldaten“ oder in Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“, die den Komponisten bzw. den Dichter zu Recht als herausragende Vertreter der musikalischen bzw. literarischen Moderne in die Geschichte eingehen ließen

⁴³ Tarnow: a. a. O., Seite 3; s. o.: Seite 2

⁴⁴ Matthäus 18, Vers 3

⁴⁵ Vgl. die auch von Brahms vertonten Worte „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ (1. Korinther 15, Vers 55)

nicht genügen konnten und daher neu komponiert wurden⁴⁶, so betrifft Bachs Unbehagen nunmehr die komplette Vorlage, so dass er eine völlige Neukomposition bevorzugt. Entstanden ist – und hier kann man Alfred Dürr nur zustimmen – ein „Satz, der, wie uns scheint, in einem Grade künstlerisch inspiriert ist, wie er auch einem Bach nicht immer gelingen will [...]“⁴⁷ Um der künstlerischen Inspiration ein wenig nachgehen zu können, ist es unerlässlich, die Arie in ihren ‚erzählerischen Kontext‘ zu stellen. Als applicatio der narratio⁴⁸ von Nr. 30 verleiht die Arie zunächst Maria, im weiteren Sinn aber auch jedem gläubigen Menschen eine Stimme, der bereit ist, „alle diese Worte [... im] Herzen [... zu behalten und zu] beweg[-en]“⁴⁹ „Alle diese Worte“ – das ist die Botschaft des zweiten Oratorienteils, aus der zwei zentrale Aussagen herausgegriffen seien:

- Nicht die politisch und gesellschaftlich Privilegierten der damaligen Zeit erfahren zuerst von der Geburt Christi, sondern die Hirten als die von vielen Zeitgenossen verachteten Ärmsten der Armen, womit ein klares Zeichen dafür gesetzt wird, dass Jesus als „der Sünder Geselle“⁵⁰ sich auch und gerade den Randgruppen, den Minderheiten, modern ausgedrückt: den ‚Menschen ohne Lobby‘ zuwendet⁵¹.
- Jesus Christus als „Friedefürst“⁵² schenkt die Gabe seines Friedens „den Menschen seines Wohlgefallens“⁵³.

Diese Botschaft ist in der Zeit Jesu, in der Reichtum, Gesundheit und Ansehen als Indikatoren göttlichen Segens deklariert werden, dermaßen neu und revolutionär, dass sie theologische Denkschemata sprengt und tradierten Ordnungsvorstellungen zuwiderläuft. Diesen Hintergrund sollte man bei der Betrachtung der Arie mitbedenken. Natürlich ist die Nr. 31 auch ein Schlaflied und wird deshalb gern in einem Atemzug mit der Nr. 19 („Schlafe, mein Liebster“) genannt, aber man wird der Komposition nicht gerecht, wenn man sie auf diesen Gestus reduziert, denn das Sprengen von Schemata und das Unterlaufen von Ordnungsprinzipien begegnen in der Tat auf Schritt und Tritt:

Bach weicht vom Schema der Da-Capo-Arie ab, indem er den Da-Capo-Teil auskomponiert. Dabei verkürzt er jedoch das Eingangsritornell von ursprünglich 24 Takten auf gerade einmal vier (!). Der sich anschließende Gesangspart bricht nach 12 ‚Repräsentakten‘ aus dem ‚normalen‘ Ordnungsgefüge aus und überrascht von Takt 115 an mit variativen Elementen. Das Schlussritornell wiederum ist zwar länger als das Eingangsritornell der Takte 99 bis 102, greift aber nicht (wie in der Da-Capo-Form üblich) die gesamte 24taktige instrumentale Einleitung auf, sondern überrascht ein letztes Mal mit deren Verkürzung auf 12 Takte⁵⁴. – Was sich an den formalen Aufbau der Arie zeigt, setzt sich im Detail beim Umgang mit dem Ordnungsgefüge der Takte fort. Immer wieder sprengen Synkopen die durch die Taktgrenzen

⁴⁶ s. o.: Seite 7

⁴⁷ Dürr: a. a. O., Seite 5

⁴⁸ s. o.: Seite 6

⁴⁹ Vgl. Nr. 30, Takte 12 bis 14

⁵⁰ Vgl. Matthäus 11, Vers 19

⁵¹ Vgl. auch Matthäus 9, Vers 12 und Lukas 5, Vers 31; Jesus als ‚Seelenarzt‘ bekennt sich ausdrücklich zu den Kranken und (gesellschaftlich) Schwachen.

⁵² Vgl. Jesaja 9, Vers 6

⁵³ Vgl. Lukas 2, Vers 14

⁵⁴ Die Takte 135 bis 146 korrespondieren mit den Takten 13 bis 24.

vorgegebene Ordnung, allein in den Takten 25 bis 36 (also im ersten Abschnitt des Gesangsparts) finden sich nicht weniger als neun Synkopen.

Der Autor des Hebräerbriefes benennt das zentrale Charakteristikum der „Menschen seines Wohlgefallens“ (s.o.), indem er knapp und unmissverständlich formuliert: „Aber ohne Glauben ist's unmöglich, Gott zu gefallen [...]“⁵⁵ Es kann daher nicht verwundern, dass zur applicatio „alle[-r] diese[-r] Worte“ nicht nur die Durchbrechung von Schemata gehört, sondern auch die Würdigung des Glaubens. Aus dem „Aufsehen zu Jesus, dem Anfänger und Vollender des Glaubens“⁵⁶ erwächst die Fähigkeit, „dies Wunder, die göttlichen Werke“⁵⁷ fest und tief im Herzen zu bewahren. Beide Aspekte erfahren in der Arie eine subtile Zeichnung. Die doppelte Ekphosis der Sologeige⁵⁸, aber auch deren figurierte Ausweitung auf drei Takte⁵⁹ wirken wie ein Musik gewordenes und mit einer Gebetsanrufung verbundenes „Aufsehen zu Jesus“. Als komplementäres Motiv ist das in der *Tiefe* des Herzens verortete, gläubige „Einschließen“ zu sehen: Fast jede Vertonung der Worte „fest in deinem Glauben ein“ führt die Singstimme aus der Höhe in die *tiefe* Lage⁶⁰, besonders auffällig über eine kleine None und mit zwei Synkopen verknüpft in den Takten 131 bis 134, die den zweiten ‚Kerngedanken‘ des musikalischen Geschehens als Schlusspunkt noch einmal markant in den Raum stellen.

„Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen“ (Nr. 24 und Nr. 35a)

Wie aus der Nummerierung hervorgeht, verwendet Bach diese Komposition als Eingangs- und als Schlusschor des III. Oratorienteils. In der Glückwunschkantate BWV 214 mit dem Text „Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern!“ versehen, entfaltet der Chor eine mitreißende Vitalität, die sowohl das (laut dem unbekanntem Textdichter nicht nur botanisch, sondern auch politisch-militärisch und kulturell) „blühe[-nde]“ Sachsen als auch den „Herrscher des Himmels“ musikalisch äußerst wirkungsvoll ‚ins rechte Licht setzt‘. Markus Schönewolf verweist einleuchtend auf einen weiteren Aspekt des Bachschen Klangtheaters:

„Nach festlich-tänzerischem Vor- und Zwischenspiel folgt je eine überlange, dem Chor übertragene Melodie, deren Einzelphrasen den einzelnen Stimmgruppen zugewiesen werden, welche nacheinander mit unterschiedlichen Textausschnitten einsetzen. Vergleichbare Aufbauten sind gerade als *Schlussätze* typisch, da sich die Chor- und Solostimmen gleichsam einzeln verabschieden – sei es vom Publikum, dem besungenen Fürsten im Falle der Huldigungskantaten oder [...] von den Leipziger Kirchenbesuchern am 27. Dezember

⁵⁵ Hebräer 11, Vers 6

⁵⁶ Vgl. Hebräer 12, Vers 2

⁵⁷ Arie 31, Takte 73 bis 76 et altera

⁵⁸ solistisch in den Takten 13 und 15 sowie 135 und 137, aber auch die Altstimme kommentierend in den Takten 44, 49, 106 und 114

⁵⁹ Takte 20 bis 22, 69 bis 71 und 142 bis 144

⁶⁰ Takte 29 bis 33, 33 bis 36, 40 bis 44 et altera; da, wo die Fortsetzung der Abwärtsbewegung in eine allzu tiefe Lage führen würde, schont Bach die Frauenstimme bzw. die Knabenstimme, indem er durch aufwärts gerichtete Septsprünge den melodischen Abwärtsgang unterbricht, vgl. die Takte 49 und 59

1734]. Dies mag ein Grund sein, warum Bach diesen Chor am Ende der Kantate, diese beschließend, wieder aufgreift.“⁶¹

Dieser ‚Schlussvorhang‘ mitten im Weihnachtsoratorium hat insofern seine Berechtigung, als mit der Anbetung Jesu durch die Hirten die eigentliche Geschichte der Weihnachtsnacht ihr Ende findet. Es ist gute Tradition im Worttheater, dass die Schlussgestaltung besonders intensiv ist, um den Schauspielern einen angemessenen künstlerischen Abtritt zu ermöglichen und die Botschaft des Dichters nachhaltig im Bewusstsein der Theaterbesucher zu verankern. Im Klangtheater Bachs ist es nicht anders. Die von Schönewolf erwähnten ‚Abschieds-‘ bzw. ‚Abtrittsmelodien‘ wirken deshalb schier „überlang“, weil sie einerseits durch die Figur der *circulatio*⁶², andererseits aber auch durch die schon im Zusammenhang mit der Arie Nr. 4⁶³ erwähnte *extensio* geprägt sind.⁶⁴ Beide Figuren stellen eine beträchtliche sängerische Herausforderung dar und geben den Musizierenden die prächtige Gelegenheit, sich mit ihrer ganzen Kunst der Melismen- bzw. Koloraturgestaltung (*circulatio*) sowie mit ihrer wohl-dosierten Atemführung und Dauerton-Intonation (*extensio*) vom Publikum zu verabschieden. Wie schon bei dem Chor Nr. 1 und bei der Arie Nr. 4 gesehen, entfaltet sich auch im Chor Nr. 24/35a mit dem geistlichen Text ein weitaus dichteres Wort-Ton-Verhältnis als in der Huldigungskantate. Die blühenden Linden, die salutierenden, militärische Stärke kündenden Artillerie-Geschütze, die Schar der durch die Musen inspirierten Hofmusikanten: alles das ist festlich imposant, wird aber der Symbolkraft der Kombination von *circulatio* und *extensio* nicht in dem Maße gerecht wie die Huldigungsmusik im Blick auf den „Herrscher des Himmels“. Die *circulatio* symbolisiert traditionsgemäß einen Ring oder eine Krone, die ja schon *sui generis* den Kreis und damit die Unendlichkeit andeuten. Das, was auf diese Weise implizit aufschimmert, wird *expressis verbis* durch die *extensio* zum Leuchten gebracht. Als Künderin von Ewigem und Unablässigem verklänglicht die Figur zusammen mit der *circulatio* eben jenes Gottesbild, das der babylonische König Darius voller Bewunderung in seinem ganzen Königreich ausrufen lässt: „Denn er [, der Gott Daniels,] ist ein lebendiger Gott, der ewig bleibt, und sein Reich ist unvergänglich, und seine Herrschaft hat kein Ende.“⁶⁵

Zwei Details mögen das intensive Wort-Ton-Verhältnis bei der geistlichen Textunterlegung abschließend unterstreichen. Die Ekphonesis ist nicht nur in der Arie Nr. 21 präsent⁶⁶, sondern auch im Chor Nr. 24/35a, hier überdies durch eine Alt-/Sopran-repetitio und eine Klimax intensiviert⁶⁷. Es liegt auf der Hand, dass diese Takte mit dem Text „[...] mit Psalmen erhöht“ eine noch sinnenfälligere Wirkung entfalten als mit den Worten „[...] mit völligem Klang“. – Schaut man in den Sopran der Takte 81 bis 88, so wird das zum Himmel aufsteigende, „frolockende [...] Preisen“ durch eine Anabasis vom a‘ bis zum g“ unterstrichen, während die

⁶¹ Markus Schönewolf: Johann Sebastian Bach, Weihnachtsoratorium, <https://schoenewolf.com/bach-weihnachtsoratorium/> o. J., Seite 7 der Druckfassung

⁶² Vgl. den Sopran und Alt in den Takten 24 bis 32 und 72 bis 79

⁶³ s. o.: Seite 7 f.

⁶⁴ Vgl. den Tenor der Takte 21 f., 25 bis 31, 69 f. und 76 bis 80

⁶⁵ Daniel 6, Vers 27

⁶⁶ s. o.: Seite 11

⁶⁷ Vgl. die Takte 44 bis 46; da sich der Ambitus der Ekphonesis von der Quarte zur Oktave weitet, liegt eine Koppelung mit der Figur der *gradatio* bzw. Klimax vor.

„Ehrfurcht erweisen[-de]“ ‚musikalische Verbeugung‘⁶⁸ eine Katabasis inspiriert. Mit den beiden ‚additiven‘, die Gedanken in eine vergleichbare Richtung lenkenden Motiven „Fröhliche Stunden, ihr freudigen Zeiten! Gönnst uns noch öfters die güldenen Freuden [...]“ findet der auffallend auskomponierte musikalische Kontrast ein sprachliches Pendant, das dichterisch weitaus weniger ‚passgenau‘ wirkt als die geistlichen Verse. – Es ist die (im Rahmen dieses Textes nur in aller Kürze und Exemplarizität skizzierte) Fülle von kompositorischen Feinheiten, die das Weihnachtsoratorium auch nach vielfachem Hören immer wieder zu einem außergewöhnlichen Klangereignis werden lassen. Die Musik ruft – um das bekannte, Beethoven zugeschriebene Zitat zu adaptieren – ein „Meer“⁶⁹ von Bildern vor dem ‚inneren Auge‘ der Hörerinnen und Hörer wach.⁷⁰ Diese Bilder beginnen zu ‚laufen‘, weil der Figurenreichtum der Bachschen Tonsprache die Statik der Bilder aufhebt und das Klangereignis in ein ‚bewegtes‘, mitreißendes **K l a n g t h e a t e r** transformiert, dessen Modernität auch und gerade im 21. Jahrhundert ungebrochen ist.

⁶⁸ siehe auch oben: Seite 6 und Seite 8

⁶⁹ „Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen, wegen seines unendlichen, unerschöpflichen Reichtums an Tonkombinationen und Harmonien.“

⁷⁰ s. o.: Seite 2