

Johann Sebastian Bachs ›Weihnachtsoratorium‹?

Fragen zu Allzubekanntem

Von Holger Eichhorn

Nach Verklingen der ›eigentlichen Weihnachtszeit‹ – traditionell wird diese freilich bis Mariä-Lichtmess/2. Februar begangen – hier noch ein (rahmengültiger) Nachtrag. Denn allseits angenommen und gehobenem Kunstkonsum dauerhaft einverleibt versteht und behauptet sich längst das *Oratorium Tempore Nativitatis Christi*, vulgo Weihnachtsoratorium.¹ Eindeutig mit diesem Titel jedenfalls benannte Johann Sebastian Bach selber sein Sammelwerk von sechs Kirchen-Concerti zur jeweiligen Aufführung an den drei eigentlichen Feiertagen (25.–27. Dezember 1734) und den drei dann anschließenden Festen (bis zum 6. Januar 1735: Epiphantias). Dieses wahre Weihnachtswunderwerk scheint sich schon wegen seiner sakrosankten Einbettung in den traditionellen Kulturbetrieb, mehr noch aber aus qualitativ begründeter Ehrfurcht vor rundum erhabener Gültigkeit manch kritischen Fragen zunächst zu entziehen. Doch werden diese – außer vielleicht in Fachzirkeln – auch kaum gestellt oder diskutiert geschweige beantwortet. Dabei entstehen solche Fragen umso mehr, je intensiver man sich mit der praktischen (aber auch diskursiven) Aneignung und Aufführung dieses Werks befasst. Und so hätte eine der ersten davon hier zu lauten, weshalb denn gerade dies überbekannte Werk mitteleuropäischer Sakralmusik angesichts seiner überproportional zahlreichen Reproduktionen überhaupt nochmals präsentiert werden müsse. Die (weiter unten ausführlicher begründete) Antwort darauf kann nur heißen: eben weil etliche Fragen bislang offen blieben und deshalb hier nach deren Lösungen neugierig gesucht werden wollte. Wofür brauchte es mehr Evidenz?

Gesamtwerk oder Kompilat?

Eine andere vorab zu betrachtende Frage ist, ob es sich beim sogenannten Weihnachtsoratorium trotz Bachs klar scheinender Bezeichnung überhaupt um ein ›Oratorium‹ handelt, da es ja offenkundig niemals für eine gesamtzyklische Aufführung gedacht war. Stattdessen nämlich ist (zum Obertitel durchaus widersprüchlich) jeder einzelne Teil dezidiert je einem Festtag (zum Perikopen-/Predigt-Text) ebenso zugewiesen wie ansonsten die ›Kirchenstücke‹² zu den Sonntagen des Restkirchenjahrs auch. Überdies sind die einzelnen sechs Teile so schlüssig in sich geschlossen, so überzeugend selbstbezogen angelegt, dass eine (offenbar nie geplante) Gesamtaufführung statt eines Gesamtgusses letztlich wie die Aneinanderreihung heterogener Elemente wirken musste. Bekundet sich hier – anders als in Bachs Passionen (durchweg ›echten‹ Oratorien)

und beispielsweise Händels (immerhin dreiteiligem) *Messiah* – nicht eher eine freilich an durchgängiger Handlung ausgerichtete Kollektion von einzelnen quasi Minimal-Oratorien? Die jeweils einen (separierten) Ausschnitt der Heilsgeschichte – I: Zensus/Advent/Geburt– II: Hirtenbotschaft/Engelslob – III: Anbetung der Hirten – ausgeprägt thematisieren? Zumal auch der tonartliche Aufbau in (G-A-)D-Dur der Teile I–III/V–VI durch das F-Dur von Teil IV empfindlich durchbrochen wird? Vor allem aber ist es die Monumentalität insbesondere der gewichtig aufeinandertreffenden Schluss- und Eingangschöre, die ein homogenes Durchschwingen des Handlungsstrangs einer ›geistlichen Oper‹ einschränkt. Wie es in dieser Hinsicht wohl aussähe, löste man den einen oder andern davon heraus? Ob das Ganze sich dann plausibler verbände zu durchgängiger Konsistenz? Oder wäre somit die Vorstellung konstruktiver, in jedem einzelnen dieser sechs Teile jeweils ein eigenes (freilich kleiner dimensioniertes) Oratorium zu sehen? Hinzu kommt ja, dass dem Libretto durchaus keine einheitliche Weihnachtsgeschichte zugrunde liegt, sondern einmal dieselbe im Kern (I–III), und dann eindeutig die Nachweihnachtsgeschichte (IV–VI) in Einzelepisoden rezitiert wird. Doch muss dies keinerlei Anlass bieten, den kirchlich (bis zum 2. Februar) so verstandenen Weihnachtskreis anzuzweifeln. Denn traditionell – auch in Heinrich Schütz' (›Historia‹ genanntem) Weihnachtsoratorium – findet sich Beschneidung (Lukas 2,21), Weisen aus dem Morgenland/Herodes und sogar Flucht nach Ägypten/Kindermord zu Bethlehem jenem Kontext zugefügt (Matthäus 2,1–23 und abschließend Lukas 2,40), wo sich hingegen Bach mit Matthäus 2,1–12 bescheidet. Was nichts daran ändert, dass der tatsächliche Bericht von der Geburt Christi (Lukas 2,1–20: worunter einhellig die Weihnachtsgeschichte als solche verstanden wird) eine erzählerisch so homogene Evidenz aufweist, dass die Versuchung naheliegt, aufgrund solcher Konsistenz eine andere Perspektive ins Auge zu fassen: Wie, wenn man auf Basis der ›eigentlichen Weihnachtsgeschichte‹ Teil I–III als das ›eigentliche Weihnachtsoratorium‹ verstehen wollte?

Zentrale Weihnachtsbotschaft: Teil I–III?

Spricht nicht aber gegen solche hypothetischen Ansätze der Umstand, dass in der Tat bis vor wenigen Jahrzehnten die Teile I–III nachgerade automatisch mit ›dem‹ Weihnachtsoratorium synonymisiert wurden? Doch war dies nicht gänzlich ohne Grund, freilich unter von jenen Konsumgewohnheiten durchaus abweichender Begründung. Denn dafür gibt es inhaltliche, strukturelle und atmosphärische Argumente, die auch die Konzeption einer jüngst vorgelegten Aufnahme bestimmten,³ bewusst Bachs Nachweihnachtsgeschichte (IV–VI) auszuklammern, um damit die thematische Unmittelbarkeit der ›reinen‹ Weihnachtserzählung zu akzentuieren. Diese wird ja durch das Demuts-Symbol ›Stall zu Bethlehem‹

geklammert bzw. zusammengefasst: seine Findung/Nutzung (I), seine Nutzung/Öffnung (II), seine charismatische Perspektive (III). Und im Gegensatz zu den Teilen IV–VI mit ihren abweichenden Besetzungen und Charakteren (nur Teil VI korreliert I/III; auch sind die Arien dort anders konstruiert und integriert) erweist sich dieser I–III-Komplex nicht nur durch die erwähnte Einheitlichkeit der Story, sondern auch die der Klang- und Gattungs-Dramaturgie als überzeugend konsistent: Es ist einmal eine Rahmenform, betont durch die Trompeten-Dominanz der Eckteile. Zum andern prägt sich die gesamte Atmosphäre durch ständige Präsenz der Flöten (die in Teil IV–VI gänzlich fehlen): als plausible Illustration des Hirten-Milieus, sowie mit Streichern kombiniert als Suggestion der Engels-Sphäre. Hinzu tritt drittens mit dem ungewöhnlichen Einsatz der vierfach besetzten Oboen-Banda (II: als eigenständiger ›Chor‹) ein spezifischer Klangreiz, dessen herbe Lieblichkeit in der Sinfonia nur noch übertroffen wird durch die ergreifende Orgeltremulanten-Imitation im Bass-Accompagnato der Nr. 18.

Dramaturgie der Choräle

Lässt sich übersehen, wie intensiv diese erste Hälfte des Gesamtwerks durch das Vorwiegen der Choräle⁴ atmosphärisch geprägt wird? Mehr noch: Besteht nicht ein indes ganz entscheidender Vereinheitlichungsfaktor dieses namensgebenden Teils (I–III) vom sogenannten ›Weihnachtsoratorium‹ in der strukturellen Dramaturgie der Einordnung und Applikation der Choräle? Nicht nur, dass diese theologisch wie gattungsstrukturell konstitutiv sind, stellen sie darüber hinaus eine nicht unwesentliche Vermittlungs-Funktion dar. Denn der ersten Ebene solch oratorienartiger Kompositionen, der *narrativen* des Evangelienberichts durch den *testo*, wird jeweils die der Arien als kommentierende bzw. reflektierende zweite beigeordnet. Und eine dritte schließlich als verklärende – oder bekräftigende in der Absicht eines Appells an tief verankerte (Volks-Frömmigkeit – ist die Ebene der Choräle. Zwischen die erzählende erste und die vertiefende zweite Schicht kann öfters überdies eine weitere eingefügt werden: die der nichtbiblischen Retitative und Accompagnati – sie haben eine zu Besinnung und Betrachtung auffordernde Funktion, ähnlich der textlichen Meta-Ebene betrachtender Eingangs- oder Schlusschöre.

Doch mit der hier auffälligen Präsenz und eindrucklichen Anwendung der Choräle scheint es seine eigene Bewandnis zu haben: Finden sich in Teil IV–VI nur je ein-zwei Choräle, so sind es hier deren drei pro Teil, also insgesamt neun.

Bezeichnenderweise entstammen zweimal je zwei bzw. drei davon den Lutherschen Kernchorälen ›Gelobet seist Du Jesu Christ‹ und ›Vom Himmel hoch‹. Einer dieser neun Choräle präsentiert sich als konzertierender cantus-firmus-Satz (Nr. 7: Sopran/2 Oboen/Fagott), dessen einzelne Zeilen jeweils von einem Bass-Rezitativ

kommentierend unterbrochen werden. Alle andern sind Bach-typische Kantionalsätze, deren zwei mit luxuriösen Bläser-Ritornellen ausgestattet sind (›Vom Himmel hoch‹; Nr. 9: 3 Trompeten/Pauken, Nr. 23: 4 Oboen). Wobei die 3 x 3-Konstellation dieser Choralsätze gewiss nicht zu kabbalistischer Symbolistik ermuntern sollte. Sind nicht vielmehr Art und Weise ihrer Präsenz und (stillen) Dominanz dagegen (atmosphärisch) eindrucksvoll wie anregend zugleich, über diese von Luther erfolgreich eingeführte Gemeinde-Animation (durchaus auch als Agitation gemeint) nachzudenken?

Komplexität vs. Vielfalt

Zur Charakteristik und relativen Geschlossenheit dieses ersten Tripel-Teils (I–III) gehört demnach die bereits erwähnte Rahmenform, die erörterte Choral-Dominanz sowie der signifikante Instrumentalklang mit Flöten und Schalmeyen zur farbigen Schilderung der dies umfassenden Pastoral-Sphäre. Auf die hier vorzufindende Komplexität oder Bezogenheitsdichte der textdramaturgischen Anlage mit ihren drei–fünf Ebenen – der narrativen und der unterschiedlichst reflektierenden – wurde bereits hingewiesen. Von Bach selbst teils überaus unmittelbar/knapp konzipierte Anschlüsse – so z. B. von Nr. 2–3, 6–7, 20–21, 25–26 u. v. a. – empfehlen sich durchaus zur Bildung von Analogien, die letztlich zu ausgeprägt dramatischer Dichte führen. Auch daraus entwickelte Abschnitts- und Einschnitts-Gestaltungen, die in Teil I–III gehäuft vorzufinden sind, tragen zur Ausprägung und Konsistenz dieses ›eigentlichen‹ Weihnachtsoratoriums erheblich bei.

Muss man über die Qualität der außerbiblischen Texte – geprägt von barocker Süßlichkeit und Pomp – auch nur ein Wort verlieren? Man empfindet sie freilich für weniger unerträglich (sei's aus Gewohnheit oder Pietät) als die an Dürftigkeit kaum zu unterbietenden Texte der Vorlagen-Kompositionen aus BWV 214 und 213 (Diente deren eine als Gratulationsmusik zum Geburtstag der Königin von Polen und Kurfürstin zu Sachsen am 8. Dezember 1733, stand die andre als musikalisches Drama ›Hercules auf dem Scheidewege‹ zum Geburtstag von Kurprinz Friedrich Christian zu Sachsen am 5. September 1733 bereit).

Ob manchem diese Art ›recycling‹ befremdlich scheinen mag? War doch die ›Kontrafaktur‹⁵ ein zu Barockzeiten durchaus gängiges Verfahren, mit hohem Arbeitsaufwand erschaffene (und durch hohe Bezahlung bedenklich ›privatisierte‹) Kompositionen durch Textaustausch für andere Zwecke kompatibel zu machen, für künftige Nutzung zu retten und damit dem Vergessen zu entreißen. Denn gänzlich abweichend von heutiger Einschätzung von Kunstmusik als ›unsterblichen Werken‹ war ja Musik in früheren Zeiten gewissermaßen ›Gebrauchskunst‹, die zu bestimmten Anlässen geschaffen (werden musste) und (erst recht nach dem Tode ihrer Schöpfer) nie wieder aufgeführt wurde. Gut, dass sich heute wenigstens dies

zum Besseren gewendet hat.

Um indes auf die wohlkonditionierte Vielfalt der o. g. Genres innerhalb solcher Festmusiken oder ihrer denkbaren Zusammenfassung (z. B. vom erwähnten Teil I–III) zurückzukommen, empfehlen sich J. G. Walthers Definitorien: Er schreibt über das *Oratorio*, dies sei »eine geistliche Opera, oder musicalische Vorstellung einer geistlichen Historie...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«. ⁶ Wie ließe sich schöner resümieren, was der hier umrissenen Idee zu Grunde liegt?

Praktische Konsequenzen: Klang und Sprache

Die oben in Aussicht gestellte Beantwortung der Frage, warum denn eine weitere Produktion eines reichlich dokumentierten Repertoires als erstrebenswert oder gar als notwendig erachtet wurde, bietet zunächst ein weiteres Bündel von Fragen, deren Ergründung allerdings zu den wesentlichen Motiven vorliegender Aufnahme zählt. Dabei war es keineswegs ausschließlich lustvolle Entdeckerfreude, immer wieder neue Aspekte, andersartige Ansätze und vielfältige Möglichkeiten aufzuspüren, »den Nachdruck aus dem Klange redend zu machen« (Mattheson). Vielmehr war's häufig auch das Bestreben, bislang übersehene Einzelheiten oder vernachlässigte Grundsätzlichkeiten zu beachten, zu berücksichtigen und wo immer möglich in ihr Recht zu setzen. Und dafür sind nach wie vor die Quellen die einzig verbindliche Instanz. Diese verlangen indes niemals sklavische Befolgung (was auch kaum effektiv sein könnte), sondern legen allein verständige Nutzung nahe: Denn bei solch verständigem – d. h. verantwortlichem – Umgang mit ihnen empfehlen, eröffnen und suggerieren sie eine derartige Fülle von Erfahrung, Erkenntnis und Bereicherung, dass man oft kaum anders als staunen kann.

Zu diesen Erfahrungen zählt vornehmlich das praktische (und ggf. erfolgreiche) Bemühen ums ernst- und wörtlichnehmen der Aufgabe, die o. g. »Sprache ... aus dem Klange redend zu machen«. Und das beginnt damit, dass man Deklamationsverläufe quanti- wie qualitativ – z. B. dynamisch und »agogisch«⁷ – nachzuzeichnen versucht.

Gesamtklang aus Einzelcharakteren

Sich mit diesem Repertoire erstmalig bedingungslos dem Quellenpostulat bzw. den aus ihnen abgeleiteten Forderungen zu stellen, dazu gehört nicht nur eine Reihe musikalischer Verhaltensweisen und Maximen, sondern erst recht die Einlösung aus jenen gewonnenen Erkenntnissen, die sich in Diskussion und Praxis zu bewähren haben. Da sind z. B. Resultate jüngster (etwa organologischer) Forschung, deren

Anwendung und Umsetzung bisweilen alle Erwartungen übertreffen: So beispielsweise bei Fagott/Oboen und ihren ›herzlos‹ geschabten Rohren⁸ mit folglich farbig/redendem und hell/obertonreichem Klang (s. u.) – gleich einem veritablen ›Rohrwerk‹ sowohl französischer als auch norddeutscher Barockorgeln. Der differenzierte Umgang mit einer mehrregistrigen Continuo-Orgel tut ein übriges zur (klangbündelnden) Gesamtwirkung. Auch indes verhilft dies (u. a. durch Oberton-Bindung) zum Begreifen des Gesamtensembles als eines mehrmanualigen Orgelwerks des 17. Jahrhunderts – z. B. von den Familien Scherer, Compenius, Stellwagen bis hin zu Hus und Schnitger: Analog deren teils nach dem Consort-Prinzip disponierten Orgeln vertreten hier die Streicher das Prinzipalwerk, Flöten- und Rohrwerke (Oboen- und auch Trompetenchor) vervollständigen die Gegenüberstellung dieser eigenständigen Ensembles zum großen barocken Orgelklang.

Vortrag und Absicht

Welcherart andererseits sind die Quellen, aus denen wir zum Begreifen dieser Musik unerlässliche Einsichten schöpfen können? Es sind dies mitnichten nur die einschlägig literarischen Quellen – also die Traktate, Schulen und ›Versuche‹ der Printz, Walther, Heinichen, Scheibe und Quantz u. v. a. – obschon sie unendlich viel Information und Anregung bereithalten. Es ist in erster Linie die Musik selbst, die freilich keiner ›Interpretation‹⁹ bedarf, sondern eines Verständnisses, basierend auf Analyse, Erfahrung und Experiment. Deshalb gehören zu solchen Quellen auch organologische, ikonographische und historisch-protokollarische Zeugnisse weitreichender Provenienz (z. B. Bachs berühmter ›Entwurf‹, 1730).

Dagegen erweist sich beim Fragen nach Vortragsweisen und Darstellungsperspektiven stets und immer wieder, dass es einen Stein der Weisen niemals geben wird. Und auch keine alleinige, unumstößliche Wahrheit. Doch schon um der Pilatusfrage willen empfiehlt sich, einigen (zumeist unbequemen) Wahrheiten sich dennoch zu stellen bzw. sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Wobei man nicht umhin kommt, gewissenhaft zu differenzieren zwischen prinzipiellen und arbiträren, regional- und zeitstilverbindlichen Bestimmungen sowie schließlich insbesondere zwischen sprachrhythmisch/metrischen, hierarchisch/proportionalen und letztlich gestischen Verhaltensweisen. Aufschlussreich dazu sind etwa J. G. Walthers Ausführungen zur *Quantitas Notarum intrinseca* = zur »innerlichen Geltung der Noten«.¹⁰

Hierauf weisen auch Matthesons instrumentale Deklamationsvorstellungen, wo zur instrumental-deklamatorischen Übertreibung geraten wird und wo es im Rekurs auf W.C.Printz (1689) heißt: »daß niemand ein Instrument zierlich handhaben könne, der nicht das meiste und beste... vom Singen entlehnet, indem alles... nur zur

Nachahmung der Menschenstimme ... dienet ...: denn alles muß singen, d. i. auch das gespielte selbst muß singen.« Wo nicht, wird zensiert: »das erste ist schlecht lesen; das ander mit Nachdruck und guter Art lesen«. ¹¹ So bleibt, ohne gängiger Beliebigkeit zu verfallen, ein gewisser ›Wahrheits‹-Diskurs kaum erlässlich.

Redestil mit *guten Manieren*

War das eine ein Problem der – dem rhetorischen Canon entlehnten – *pronuntiatio*, ist ein anderes das der *decoratio*: für die Musik (als weites Feld der Verzierungen) fast wichtiger noch als für die *ars rhetorica*. Denn nicht ohne dezidierten Vorsatz (aber auch nicht ohne quasi ironische Distanz) spricht drei Jahre nach Bachs Tod sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel von der ›wahren Art (das Clavier zu spielen)‹. Doch führt jener keineswegs Clavier-spezifische Wahrheits-Anspruch sogleich zu einer weiteren Frage, z. B. der nach dem Umgang mit den ›wesentlichen Manieren‹. Wo bleiben beispielsweise die (laut Mattheson ¹² unverzichtbaren) *Accenti* (vor deren ›Überhäuffung‹ J. J. Quantz ¹³ dagegen ausdrücklich warnt) vornehmlich in Rezitativen? Nämlich »zur wahren Art ... gehören ... (nachgerade synonym) die guten Manieren und der gute Vortrag... hat wohl niemand an der Notwendigkeit der Manieren gezweifelt... überall in reichlicher Menge... allerdings unentbehrlich... beleben sie (die Noten); sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder frölich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey... zum wahren Vortrage... da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig und... allezeit undeutlich erscheinen muß«. ¹⁴

A propos (Secco)Rezitativ: Wie verträgt sich allenthalben gezählte Notenhörigkeit mit jenen Forderungen, die durchaus nicht nur Mattheson erhebt: »Diese Art zu singen hat, wie bekannt, die Freiheit, daß sie sich ziemlich nach der gemeinen Ausrede richtet ... Der Recitativ hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger darff sich nicht daran binden ... überall nicht gezwungen, sondern gantz natürlich ... Der Nachdruck ..., der Affect darff nicht den geringsten Abbruch leiden ... Der Accent ist keinen Augenblick aus der Acht zu lassen ...«. ¹⁵

Fragt sich nicht immer wieder, wie wenig Klang und Sprache in der sogenannten ›Alten Musik‹, wo doch jeder davon spricht, wirklich Platz greifen, Verstand annehmen und Gestalt werden können? Sprechen doch alle (auch o. g.) Musik-Schriftsteller der Barockzeit ständig von den ›redenden‹ Pflichten der Musiker – insbesondere beim Übertreiben der Sangeskunst durch die Instrumente?

Und auf welche Weise können Vorstellungen von Zeitmaßen, ihren Proportionen und ihren zahllosen Varianten in Tanz, Lied und Aria maßgeblich werden, um Ideen zu initiieren hinsichtlich komplexer oder auch gelockerter Abschnittsbildungen etwa in Teil I–III des WO? Wieweit können hier Anschluss-, Atem-, Text- und Wort-

Konsequenzen entwickelt werden, etwa zu dramaturgischem Verständnis und musikalischer Einrichtung? Mehrfach vorzufindendes Muster dafür wäre etwa die Verklammerung unterschiedlicher Ebenen aus Rezitativ-Accompagnato-Aria-Choral wie z. B. der Nr. 2–5 oder der Nr. 6–9 in Teil I.

Wege zur Aneignung

Dass die musikalische Durchdringung eines Werks auf unterschiedlichste Weise vor sich gehen kann, mit verschiedensten Ansätzen das Ziel eines inhalts-wesentlichen Begreifens angestrebt wird, liegt in der Natur der Sache. In der Regel hilft dabei ein ebenso aufmerksames wie unvoreingenommenes Quellenstudium verlässlich weiter. Ob indes auch bei uneingeschränktem Respekt vor den Quellen – eingedenk ihrer Widersprüchlichkeiten gegenüber anderen Überlieferungen – ihre Aussagen dennoch kritisch geprüft und ggf. revidiert werden können? Kann nicht z. B. angesichts Bachscher Besetzungsvarianten zumal bei Bearbeitungen eigener Werke seine Bereitschaft zum Verwerfen oder zum Neujustieren derselben Anregung sein, in ausgewählten Fällen unkonventionelle Ausführungs-Entscheidungen an seinem Vorbild auszurichten?

Beispielsweise im Weglassen – z. B. der Flöten-Oktavierung in II.19, wo möglicherweise nur ein schwächelnder Altist unterstützt werden sollte und wo das Vorbild (BWV 213.3) auch keine instrumentale (und Affekt-einschränkende) Verdopplung des Vokalisten aufwies? Oder bei der Continuo-Einrichtung zum WO-Teil I, wo kaum alle beteiligten Instrumente ständig gefragt sein können (und dadurch eine Differenzierung nach Satztyp und Klang-Affekt einschränkten)? Oder beim vielfach praktizierten instrumentalen Arrangieren u. a. durch Hinzufügen? – hier im Angliedern einer Taille als Tenorverstärkung und Violenanalogie in Teil I und III nach dem Vorbild von BWV 19, 28, 68 und auch BWV 35, 41 und 101 u. v. a., wo 3 Oboen/Fagott gar einen eigenständigen Chor bilden.

Concertisten-Chor

Weshalb aber muss außerdem immer wieder und immer noch die an sich müßige ›Bachs-Chor‹-Diskussion¹⁶ geführt werden? Und warum wird dort unentwegt nur quantitativ argumentiert anstatt qualitativ? Ist denn die Provenienz, Entwicklung und Beschaffenheit der Bachschen Kirchenstücke aus italienisch inspirierter *Concertisten*-Tradition nicht aussagekräftig genug?

Und hilft nicht mehr als Zahlenspiele die analytische Betrachtung des Vorbild-Repertoires der großen Sammlungen gegen 1700¹⁷ dazu weiter, hinreichend über die Vokalpraxis in der Concert-Music des früheren 18. Jahrhunderts im Bilde zu sein? Bedeutet nicht, aus all dem resultierende Konsequenzen ernst zu nehmen, diese so

weit als möglich verantwortlich umzusetzen? Und eine der wichtigsten und spektakulärsten Konsequenzen ist neben der (außer doppelten Violinen) einfachen ›Orchester‹-Besetzung nun einmal die des ›Chores‹. Ohne auf dessen seit mittlerweile 30 Jahren laufende Diskussion einzugehen wird in der bereits erwähnten Produktion nun ein Beispiel gesetzt: Ausgehend vom Hervorgehen Bachs aus der Tradition mittel- und norddeutscher *Concert-Music* des späten 17. Jahrhunderts, die mit teils kompliziert/anspruchsvollen Soli- und Ensemble-Bildungen gar nicht anders als solistisch gedacht werden kann, präsentiert sich hier wie bei Bach ein *coro* aus vier Solisten. Das ist seit den verdienstlichen Anregungen und Beweisführungen von Joshua Rifkin u. a. nichts Neues mehr in der weiten *early-music*-Welt – wo diese Diskussion (auch in der Praxis) freilich weitgehend auf quantitative Fragen (der Besetzungsstärke/-anzahl) reduziert wird.

Spektakulär neu hingegen ist in genannter Produktion die weltweit erstmalige Präsentation eines Chores aus drei Männern und einem Knabensopran. Dass dessen eindrucksvolle Leistung nur aufgrund langjähriger Zusammenarbeit mit dem Tölzer Knabenchor möglich wurde, verdient hervorgehoben zu werden. Denn vorerst ist und bleibt der Tölzer Knabenchor die weltweit einzige Institution, die aufgrund ihres spezifischen Erziehungs-, Stimm- und Heranbildungssystems imstande ist, Knabensopran-Solisten derart professioneller Qualität hervorzubringen. Und erst angesichts dieser Möglichkeit konnte nun ein Klangbild realisiert werden, das nicht nur Bachs Wirklichkeit entspricht, sondern auch der Verwirklichung solcher seiner Werke angemessen ist. Eine gänzlich neue Transparenz, eine ganz andere Balance und schließlich eine ungewohnt affektive, rhythmisch und dynamische Beweglichkeit beweisen, dass es hier weniger um quantitative Argumente als um qualitative Demonstration geht.

Dass solche Bach zur Verfügung stehenden ›Solistenchöre‹, die man *Concertisten* nannte, an praktikablen Plätzen – z. B. in *turbæ* und Chorälen – potentiell und generell von *Ripienisten* verstärkt werden konnten, ist zwar vorstellbar (und auch vielfach belegt). Aber das geben die Quellen hier nicht her. Denn diese bestehen im Bachschen Stimmen-Material zum Weihnachtsoratorium schließlich aus 21 Stimmen. Und aus ebenso vielen Musikern setzt sich das Ensemble dieser Produktion zusammen.

Zieht man nun die Summe der hier angeführten Fragen, der aufgezeigten Argumente und nicht zuletzt der vielfachen Ansätze zum ›Versuch über die wahre Art, Historische Musik darzubieten‹, so zeigt sich immer wieder, dass die wohlverstandene Anwendung der geeigneten Mittel zu erstaunlichen Ergebnissen führen kann: Die Zusammenstellung und Nutzung des farbig charakteristischen Instrumentariums, der besonnene Umgang mit dramaturgischen, deklamatorischen und u. a. rhetorisch gestalterischen Mitteln, vor allem indes die Bereitschaft zu Öffnung, kritischem Experiment und klanglicher Profilierung – insbesondere mit der

organalen Klangidee unter Einschluss des besonderen Eigentlichen aus Knaben- und Männerstimmen – das ist es, was die utopische Idee des Weihnachtsoratoriums stets großartig und anregend bleiben lässt.

Anmerkungen

¹ wörtlich: *Oratorium zur Weihnachtszeit*, oder präziser *Oratorium im Zeitkreis der Geburt Christi*

² Der beharrlich eingebürgerte und dennoch irriige Gebrauch des Begriffs *Kantate* muss hier nicht diskutiert werden.

³ Joh. Seb. Bach, *Weihnachtsoratorium*, Ersteinspielung: Teil I–III, Originalbesetzung 1734, *Musicalische Compagnie*; dem Einführungstext des zugehörigen Booklets sind einige Passagen vorliegenden Beitrags entlehnt.

⁴ Auch an den Begriffsverlust (spätestens seit Michael Praetorius) dessen, was Choralgesang ursprünglich bedeutet, kann hier nur erinnert werden.

⁵ umgangssprachlich und irrig ›Parodie‹

⁶ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 451

⁷ Dass der (hier begrenzt brauchbare) Terminus ›Agogik‹ erst 1884 (unter freilich ganz anderen Voraussetzungen) von Hugo Riemann eingeführt wurde, rät zwar zur Skepsis. Doch lassen sich damit zeitlich/rhythmische Nuancierungen sprachgezeugter Abläufe (vorläufig) hinlänglich beschreiben bzw. andeuten.

⁸ Im Gegensatz zu heute üblichen Fagott/Oboenrohren haben diese kein ›Herz‹ (d. h. dickere Holzschicht in der Mitte der geschabten Rohrfläche).

⁹ Dieser Begriff im heutigen Sinne wurde erst gegen 1900 durch Eduard Hanslick eingeführt: nicht nur insofern ist er hier gänzlich unbrauchbar.

¹⁰ Walther 1732, a.a.O., S. 507

¹¹ Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 109ff.

¹² a. a. O., S. 112f.

¹³ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung/die/Flöte traversiere/zu spielen*; Berlin 1752 (Breslau 1789), S. 82

¹⁴ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch/über die wahre Art/das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, S. 51

¹⁵ Mattheson, a. a. O., S. 213f.

¹⁶ Die dazu ausgebreiteten Parteilichkeiten sind hinlänglich bekannt, die ›Argumentationen‹ weitgehend aufgebraucht. Außerdem sollte klar sein, dass niemand ein Interesse daran hat, soziale und kultische Gewachsenheiten gänzlich umzustülpen. Auch denkt keiner daran, jemandem (wie z. B. Laienchören) etwas zu nehmen. Vielmehr soll und will bereichert und gegeben werden: z. B. neue Annäherungsweisen und Erfahrungen durch neue Klangperspektiven und strukturelle Transparenzen.

¹⁷ verbunden u. a. mit den Namen Bokemeyer/Wolfenbüttel/Berlin, Düben/Upsala, Jacobi/Grimma

...