

Zu Bachs Weihnachtsoratorium, Teil 1 bis 3.

Von Prof. Woldemar Voigt, Göttingen.

Die nachfolgenden Zeilen stellen keine methodische Untersuchung dar, ja sie halten sich nicht einmal streng und ausschließlich an den in der Überschrift genannten Gegenstand. Dieser letztere bildet nur den Mittelpunkt, um den herum sich die Betrachtungen einigermaßen frei bewegen, bald weit fort ins allgemeine schweifend, bald nahe zu ihm zurückkehrend.

Der eine Hauptpunkt der Darlegungen ist eine Stellungnahme zu gewissen prinzipiellen, viel umstrittenen Fragen, zu denen die Bachschen Vokalwerke Anlaß geben, — Fragen, die sich bei verschiedenen Werken verschieden stark aufdrängen, die gerade bei dem Weihnachtsoratorium in ziemlicher Mannigfaltigkeit auftauchen und sich daher nicht unvorteilhaft mit diesem Werke in Beziehung setzen lassen.

Ich weiß sehr wohl, daß die folgenden Darlegungen hierin nicht durchaus oder vorwiegend Neues enthalten, wenn ich auch meine, in ihnen manche Hauptpunkte klarer zu formulieren und eingehender zu verfolgen, als gemeinhin geschieht. Das wichtigste Ziel ist mir, weitere, mit Bach noch nicht tiefer vertraute Kreise auf jene allgemeinen Fragen hinzulenken, deren richtige Beantwortung für das Verständnis der Bachschen Musik sehr wesentlich ist.

Daneben und im engen Zusammenhange hiermit möchte ich dann eine Erläuterung und Würdigung des Weihnachtsoratoriums im engeren Sinne des Wortes, — d. h. der Kantaten für die drei Weihnachtsfeiertage — darbieten. Dies Werk wird meines Erachtens, — zum Teil wohl, weil es eine Reihe von Entlehnungen enthält, — vielfach nicht für voll angesehen, sondern wie eine gleichgültig und eilig zusammengestoppelte Arbeit behandelt. Ich glaube, daß dies nicht richtig ist, daß darin vielmehr eine Fülle von Poesie und Sinnigkeit

steckt, die bei aufmerksamer Betrachtung kund wird, besonders wenn man sich dabei der allgemeinen Prinzipien erinnert, nach denen Bach in seinen Dratorien verfährt.

Ich werde im Folgenden einige Male auf die neue Bachbiographie von A. Schweizer*) Bezug nehmen müssen, die in weiten Kreisen verdiente Beachtung gefunden hat. In der Tat besitzt der Verfasser vieles von dem, was zur Lösung der gestellten Aufgabe gehört, besonders eindringende Sachkenntnis und leidenschaftliche Hingabe an den großen Meister, die auch da hervortritt, wo er den alten Herrn unbarmherzig ausschilt, weil derselbe anders getan hat, als dem Autor richtig scheint.

An unzähligen Stellen haben mich die Ausführungen Schweizers sympathisch berührt, in vielen Fragen der Praxis stimme ich völlig mit ihm überein. Dagegen kann ich mich einem Teil seiner allgemeinen Betrachtungen nicht anschließen. Hier gewinnen vielleicht die Verschiedenheiten der Anlagen und des Entwicklungsganges Bedeutung. Ich kam vor 40 Jahren zu Bach von Beethoven und Schumann aus; jetzt ist die Luft mit Ideen R. Wagners gesättigt. Wenn ich nun unten an seiner Stelle meinen abweichenden Standpunkt mit Nachdruck vertrete, so möchte ich damit nicht eine allgemeine Kritik des verdienstlichen Schweizerschen Werkes im Ganzen aussprechen.

Über die Grundanlage der Bachschen Dratorien.

Die fundamentale Verschiedenheit zwischen der Anlage der Dratorien Bachs und derjenigen Händels läßt schon die oberflächlichste Betrachtung erkennen. Während aber der Charakter der Händelschen Dratorien (mit Ausnahme der von der Regel-form abweichenden beiden, Messias und Israhel in Ägypten) als geistliche Opern direkt einleuchtet, fehlt es vielfach an einer klaren Einsicht in den Charakter der Bachschen Dratorien. Der gleiche Name verführt eben solche, die weniger genau zusehen, dazu, auf der letzteren Seite Ähnliches zu suchen und sogar zu finden, wie auf der ersteren. Und doch haben die beiden Dratoriengattungen so gut wie gar nichts Gemeinsames.

*) Leipzig 1908.

Die Bachschen Oratorien auf Himmelfahrt und auf Weihnacht vermögen dies am leichtesten zu erweisen. Sie stimmen in Umfang und Disposition mit der gewöhnlichen Bachschen Kantate durchaus überein, sie geben sich direkt als Kantaten.

Der Text der Bachschen Kantate ist eine religiöse Betrachtung, sagen wir drastisch eine Predigt, über einen Gegenstand, der in vielen wichtigen Fällen durch den an der Spitze der Kantate stehenden Bibelspruch kurz formuliert wird. Besonders einfache Beispiele liefern hierfür u. a. die Kantaten „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, „Wer da glaubet und getauft wird“, „Sie werden euch in den Bann tun“, „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“, „Brich dem Hungerigen dein Brot“

Die genannten Oratorien unterscheiden sich nun von diesen Kantaten allein dadurch, daß der Predigttext bei ihnen ein Stück der evangelischen Geschichte ist. Was an freier Dichtung zugefügt ist, gibt eine religiöse Betrachtung jener Begebenheiten, eine Predigt über sie. (Das sogenannte Osteroratorium, dessen Text Bibelwort nicht enthält, bleibt hier außer Betracht.)

Hat man dies richtig aufgefaßt, so erkennt man sogleich, daß auch die Bachschen Passionen genau den gleichen Charakter haben, damit also Kantaten in mächtig erweiterten Formen darstellen. Der Predigttext ist in ihnen die ganze Geschichte des Leidens und Sterbens Jesu, die Predigt selbst ist in der zugefügten (madrigalischen) Dichtung enthalten, welche die Erzählung Schritt für Schritt begleitet.

Ich wähle absichtlich den Ausdruck Predigt, denn die Art der Betrachtungen, welche die madrigalischen Einschaltungen enthalten, entspricht durchaus dem, was eine große Zahl von Predigten, namentlich früherer Zeit, bezweckten und erreichten: Erweckung innigster Anteilnahme an dem erzählten Vorgang, Verwertung desselben zu sittlicher Anregung.

Nach gut beglaubigter Kunde hat Bach an dem madrigalischen Text der Johannespassion persönlich erheblichen Anteil gehabt. Deshalb erscheinen diejenigen eigenartigen Verse, mit denen dort der Bericht von den Zeichen bei des Heilands

Tode begleitet wird, ganz besonders belehrend in Bezug auf die vorstehend erörterte Frage. An die Schilderung der Vorgänge im Tempel, in der Natur, an den Gräbern uff. durch den Evangelisten schließt sich nämlich folgende Einschaltung:

„Mein Herz, indem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten:
(Adagio) Was willst du deines Ortes tun.“

Hier ist der Zweck der madrigalischen Einlagen geradezu programmatisch ausgesprochen. „Wie würdest du dich als an dem Erzählten direkt Beteiligter verhalten?“ „Was folgt aus dem Erzählten für dein äußeres und inneres Leben?“, das sind die Fragen, die mit größter Regelmäßigkeit auch sonst in jenen Einlagen erhoben und beantwortet werden.

So wenig man nun auch der Dichtung der Bachschen Periode Geschmack abgewinnen mag, man wird bei genauerem Zusehen finden, daß die madrigalischen Einlagen der Bachschen Oratorien, wenn schon oft ungeschickt in der Form, doch vielfach Feinsinnigkeit und Wärme bekunden. Daneben ist auch eine gewisse Mannigfaltigkeit der Anknüpfungen anzuerkennen. Bald kommt das Mitgefühl nur still beschauend zum Ausdruck, bald leidenschaftlich erregt, bis zum Wunsche tätigen Eingreifens. Bald handelt es sich um den faktischen Vorgang, bald um die Bedeutung, die ihm die Kirche gibt. Bald werden eigene Schwächen von der Art der im Evangelium erzählten beklagt, bald Vorsätze für rechtes Handeln ausgesprochen.

Diese dem Evangelium eingefügten madrigalischen Dichtungen sind nun auch musikalisch durchaus von dem Evangelientext unterschieden. Letzterer wird im allgemeinen in dem von Bach umgestalteten Seccorezitatif vorgetragen, zur Belebung der Wirkung so zu sagen mit verteilten Rollen. Alles verläuft knapp und kurz, in nahezu dramatischer Wirkung.

Für die madrigalische Dichtung dagegen ist das Seccorezitatif ausgeschlossen; die für Solostimmen bestimmten

Worte werden in der Regel in ein einleitendes *Arioso* oder begleitetes *Rezitativ* und eine *Arie* gefaßt, die für Chor bestimmten in Musikstücke von einem Aufbau, der sich von dem der Chöre im Evangelientext merklich unterscheidet.

Weiläufig sei auch an das dritte Element erinnert, in dem die religiösen Betrachtungen der Geschehnisse Ausdruck gewinnen, an die eingelegten Choräle, die häufig eine ideale Gemeinde zu Worte kommen lassen und stets die Stimmung mit spezifisch kirchlicher Feierlichkeit sättigen.

Indem nun durchweg die erzählenden Textteile in knappster Form, die lyrischen Betrachtungen mit aller Breite behandelt sind, entsteht auch in den Passionen ein Gebilde, das Kantatencharakter besitzt. Es handelt sich in der Tat bei den Bachschen Oratorien keineswegs in erster Linie um die musikalische Wiedergabe der biblischen Begebenheit, sondern (um es präzise noch einmal auszusprechen) um den musikalischen Schmuck der Feier, welche die Kirche an die Geschichte der Begebenheit anknüpft.

Beispiele resp. Belege für alles das Gesagte wären aus den beiden Bachschen Passionen leicht zusammenzustellen; es muß des Raumes wegen davon abgesehen werden.

Das Verhältnis der freien Dichtung zu dem Evangelium erscheint mir nach dem Vorstehenden völlig klar. Darum ist es mir nicht recht verständlich, daß (trotz der Einfachheit dieses Verhältnisses) noch hier und da auch bei feinen Kennern Bachs von der „*Petrusarie*“ in der Johannes-, von der „*Judasarie*“ in der Matthäuspassion gesprochen, oder eine *Arie* im Weihnachtsoratorium der Maria in den Mund gelegt wird. Jedenfalls gibt dergleichen eine Veranlassung, auf den wirklichen Sachverhalt nachdrücklich hinzuweisen.

Die Mißverständnisse entstehen vermutlich in erster Linie durch die Haltung einiger madrigalischer Dichtungen, bei denen die Anteilnahme sich bis zum Schein einer tatsächlichen Beteiligung steigert. Es darf vielleicht hier (um nur ein Beispiel zu geben) an die Zwischenrufe „*Laßt ihn, haltet, bindet nicht!*“ erinnert werden, die in das Klageduett „*So ist mein Jesus denn gefangen*“ hineinschallen und den großen Chor

„Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ vorbereiten. Indessen macht die Art der musikalischen Behandlung meines Erachtens völlig unzweifelhaft, daß Bach alle madrigalische Dichtung als religiöse Betrachtung ansah. Nur der Evangelientext ist ihm Darstellung des Vorganges.

Ich will hier gleich einen Schluß einfügen, der sich mir aus dem Gesagten für das Weihnachtsoratorium ergibt.

Die Sinfonie, welche die zweite Kantate des genannten Werkes einleitet, wird häufig als „Hirtensinfonie“ bezeichnet, in dem Sinne, daß die Musik als von den Hirten auf dem Felde ausgeführt zu denken sei. Die Deutung des Stückes ist hier, wie in manchen andern bei Bach vorkommenden Fällen von einiger Wichtigkeit; denn bei dem gänzlichen Mangel von Vortragsbezeichnungen besteht bezüglich der Auffassung beim Vortrag große Freiheit. Nun ist aber der musikalische Inhalt jener Sinfonie mit obiger Deutung absolut nicht zu vereinigen, und Versuche von Dirigenten, dies Werk naiv zu spielen, die ich erlebt habe, ergaben wahrhaft betrübende Wirkungen.

Schweizer will von einfacher Hirtenmusik nichts wissen. Er meint, das erste Thema der Sinfonie „komme in Bachs Werken da vor, wo von Engeln die Rede ist“, er läßt also die Sinfonie durch ein gemeinsames Musizieren der Engel und der Hirten zustande kommen; das erste Thema soll das „fröhliche Fiedeln“ der Engel, das zweite das Blasen der Hirten wiedergeben. Aber ist die Sinfonie denn wirklich fröhlich? Meines Erachtens kommt darin stellenweis eine derart schmerzliche Sehnsucht und Leidenschaft zum Ausdruck, daß man, um der Schweigerschen Deutung zu folgen, den Vortrag der Sinfonie in den schärfsten Gegensatz zu dem Inhalt dieser Musik setzen mußte.

Erinnert man sich indessen des oben Auseinandergesetzten, so verschwindet meines Erachtens jede Schwierigkeit und jeder Zweifel. Nur der Evangelientext gibt die Schilderung des wirklichen Vorganges, so schlossen wir, — alle Zutat ist Ausdruck der kirchlichen Feier, die an den Text anknüpft. Sonach handelt es sich bei der Sinfonie weder um musizierende Hirten, noch Engel, sondern um eine musikalische Einführung in die

jenige Stimmung, mit der die Kirche, und demnach die nach ihrem Sinne die Weihenacht Feiernden, die herrliche Legende von der den Hirten gewordenen Verkündigung erfüllen. Ich gehe darauf unten an seinem Ort ausführlicher ein.

Hier mag nur auf ein bemerkenswertes Analogon zu der „Hirtensinfonie“ aufmerksam gemacht werden, das die vorstehend entwickelte Auffassung kräftig stützt.

Der Text einer Kantate auf den zweiten Ostertag (Nr. 42 der großen Ausgabe) beginnt mit der Erzählung, wie die Jünger in Furcht vor den Juden heimlich versammelt sind, und Jesus tröstend unter sie tritt. Dieser Evangelienabschnitt „Am Abend aber desselbigen Sabbathes“ uff. stellt den Prädigttext der Kantate dar, die damit durchaus an die Grenze zwischen Kantate und Oratorium rückt. Die Kantate wird von einer Sinfonie eingeleitet. Hier ist nun jede Möglichkeit, die Ausführenden der Musik in der Erzählung zu suchen, ausgeschlossen. Wiederum handelt es sich bei der Sinfonie um einen Teil der lyrischen Zutaten, um einen Teil der kirchlichen Feier, — eine Einführung in die Stimmung, mit der die Kirche die Erzählung erfüllt. —

Zwei allgemeine Bemerkungen mögen hier noch angefügt werden.

Nach dem Gesagten bietet uns Bach die evangelischen Geschichten nicht frei menschlich, sondern spezifisch kirchlich aufgefaßt dar. Das mag man beklagen, aber es ist so. Starke Effekte gehen bei dieser Darstellung verloren; jeder Einzelne hat sich selbst zu befragen, ob ihn das, was er dagegen an vertiefter Stimmung eintauscht, dafür entschädigt. Tatsache ist, daß die Sprache wahrer und reicher Empfindung in der Bachschen Musik so mächtig ist, daß sie Unzählige, die kirchliche Auffassungen im Übrigen ablehnen, in den kirchlichen Stimmungskreis hineinzwingt und in dessen Poesie erbaut

Weiter kann man die Frage aufwerfen, ob Bach selbst die Eigenart seiner Oratorien sich in ähnlicher Weise verstandesmäßig klar gemacht hat, wie das die obige Darlegung versucht. Diese Frage ist natürlich nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Hier, wie in anderen später zur Sprache kommenden

Dingen wird ihn wohl nur ein allgemeines Gefühl geleitet haben. Es scheint, daß das Genie das Angemessene und Zweckmäßige der Regel nach durch eine Art Intuition ergreift. Dem Beschauer bleibt nichts anderes übrig, als die vermutlichen Grundlagen dieser Intuition aufzusuchen, um das Vorgehen des Künstlers zu begreifen. In diesem Sinne wolle man die vorstehenden, wie auch spätere Überlegungen auffassen.

Die Doppelnatur von Bachs künstlerischer Persönlichkeit.

Die lyrischen Sätze der Oratorien, wie auch der erdrückenden Mehrzahl der Kantaten der Leipziger Zeit, entfalten sich sämtlich in Kompositionen von abgerundeter planvoller Form. Es ist dies der Stil von Bachs reifer Zeit, der sich von demjenigen seiner Jugendwerke stark unterscheidet. Die hierin angedeutete Entwicklung wird meines Erachtens keineswegs genügend erkannt und betont, ja gelegentlich direkt bestritten. Gewiß ist der Bach von 1740 von dem von 1725 nicht gar verschieden, aber eine weite Kluft liegt zwischen dem von 1725 und dem von 1707.

Als Bach zu produzieren begann, war in der Schaffung musikalischer Formen nur erst ein Anfang gemacht, und des Meisters innerlich tief leidenschaftlich und phantastisch veranlagte Natur lebte sich zunächst mit Wonne aus im Schaffen frei von der Fessel einer Form. Ist auch die Angabe Forkels über das wilde Wesen der frühesten Bachschen Werke angefochten worden, so zeigen doch die uns erhaltenen ersten Kompositionen für Orgel und Klavier (Toccaten, Präludien, Fugen) ein zügelloses Sichergehen in kontrastierenden Stimmungen, welches sie scharf von den geschlossenen Werken der späteren Zeit unterscheidet. Die starken Effekte, zu denen jene Kompositionen es bringen, die Ungebundenheit, mit der Freud und Leid sich in ihnen aussprechen, machen diese Werke zu den äußerlich wirksamsten des Meisters.

Die frühesten uns erhaltenen Vokalkompositionen Bachs, — es sind deren leider wenige, da das praktische Bedürfnis

zu einem späteren Hervorsuchen und Umgestalten für erneute Aufführungen zwang, — zeigen den gleichzeitigen Instrumentalkompositionen verwandte Züge. Bezeichnend für sie ist das Wirken durch Aneinanderreihen kurzer charakteristischer und kontrastierender Sätzchen, die zum Teil den Text hervorragend schön wiedergeben. Beispiele enthalten besonders die Kantaten „Gott ist mein König“ (Nr. 71), „Aus der Tiefe rufe ich“ (Nr. 131), „Nach dir, Herr, verlanget mich“ (Nr. 150), „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (Nr. 106). Um doch etwas mehr als Titel anzugeben, sei erwähnt, daß der zweite Chor aus „Nach dir, Herr“ den Text behandelt:

„Leite mich in deiner Wahrheit | und lehre mich; | denn du bist der Gott, der mir hilfst, | täglich harre ich dein.“

Jeder der vier durch Striche abgegrenzten Sätze gibt Veranlassung zu einem Tonbild von wenigen Takten, die ohne inneren Zusammenhang sich aneinanderreihen.

Ab und an, namentlich in fugierten Schlusssätzen, nimmt der junge Komponist einen höheren Flug; aber auch da macht sich neben äußerer Lebendigkeit gelegentlich eine gewisse musikalische Kurzatmigkeit geltend. Bezüglich der Behandlung der Solopartien herrscht eine merkliche Unsicherheit; dieselbe zeigt sich besonders in der Kantate „Nach dir, Herr“, wo sowohl die unruhige Arie mit den dürftigen Ansätzen obligater Begleitung, als auch das liedartige Terzett wenig befriedigen.

Diese Jugendwerke haben trotzdem einen ganz eigenen Reiz. Das Ringen einer tiefen Empfindung nach angemessenem Ausdruck spricht in jeder Kunst besonders unmittelbar zum Herzen; und so vergißt man denn auch bei jenen Bachschen Kompositionen leicht vollständig die Schwäche der Themen und der Durchführungen über der hindurchschimmernden Empfindungstiefe. In der Kantate „Gottes Zeit“ ist diese Wirkung eine besonders lebendige.

Aber in Bachs Begabung bestanden zwei ganz verschiedene und sich scheinbar widerstreitende Kräfte nebeneinander. Außer der tiefen, ja leidenschaftlichen Empfindung lebte in ihm ein überaus starkes musikalisches Formgefühl, das anfangs schlummerte, dann erwachend sich geltend machte, sich mit

den Gegenkräften ins Gleichgewicht setzte, gegen Ende seines Wirkens sogar gelegentlich das Übergewicht erhielt.

Das lebendige Erwachen des Formgefühles in Bach scheint besonders bei der Beschäftigung mit der Instrumentalmusik vor sich gegangen zu sein. Hier macht sich ja das Zerflattern und Verrauschen der formlosen Kompositionen am unmittelbarsten geltend, während bei den Vokalkompositionen der Text einen äußeren, nicht musikalischen Halt und Zusammenhang zu liefern vermag. Jedenfalls ist in der Köthener, überwiegend der Instrumentalmusik gewidmeten Periode der großzügige Bachsche Stil definitiv gewonnen. Die Themen sind in den Werken der Leipziger Zeit kühner, lebendiger, leidenschaftlicher, als vordem; aber die starke Hand des Meisters bildet aus ihnen ragende Gebäude, deren Festigkeit ein eigenartiges Gegengewicht gegen die vulkanische Gewalt der Themen bildet.

Auf dem Zusammenwirken dieser beiden Elemente beruht schließlich jener Eindruck von Erhabenheit, der den meisten ernstesten, von Kraft, der den meisten festlichen Sätzen Bachs, speziell auch in der Kirchenmusik innewohnt.

Was nun die von Bach benutzten Formen angeht, so ist es ganz natürlich, daß er zunächst diejenigen heranzog, die anderwärts aufgetaucht waren, also insbesondere auch jene durch Abrundung bei größter Einfachheit ausgezeichnete Da capo-Form, bei der zwei gleiche oder korrespondierende Sätze (A, A') einen dritten abweichenden (B) einschließen nach dem Schema A B A'. Diese Form der „italienischen Arie“ spielt bekanntlich bei Bach eine große Rolle, insbesondere auch in seinen Arien; sie ist aber keineswegs die einzige in seinen Werken vorkommende. Selbst unter den Arien läßt sich eine sehr große Zahl aufzählen, in denen die Da capo-Form gar nicht oder nur in kunstvoller Verhüllung auftritt. Jeder, der die Kantatenbände aufmerksam durchsucht, wird Beispiele hierfür in Menge finden. Überhaupt ist Bach bei seiner Formkraft auch zugleich ungemein formenreich; es wäre eine lohnende Aufgabe, einmal die Gesamtheit seiner Werke, vokale, wie instrumentale, auf die von ihm benutzten, vielfach von ihm geschaffenen Formen zu durchmustern.

Eine naheliegende Parallele möge gestattet sein. Auch Beethoven verband mit Leidenschaft und Phantasie das kompensierende musikalische Formgefühl. Er fand ausgebildete Formen vor und hat sich ihrer ohne weiteres bedient, da sie seinen Bedürfnissen entsprachen. Dabei hat er sich mit einer sehr kleinen Zahl von Formen begnügt und hat die einzelnen nur unbedeutend modifiziert. Es ist sehr bemerkenswert, daß in der Reihe der Sinfonien (wenn man von dem letzten Satz der neunten absieht, der durch die Chorverwendung für sich steht) nicht die letzte die größten Abweichungen von der normalen Form hat, sondern die dritte, im ersten Satz durch die Einführung des dritten Themas im Verarbeitungsteil, im letzten durch das Mischen von Variationen und freier Durchführung. Die strenge Sonatenform genügte Beethoven in der Tat dauernd als Rahmen für die Gebilde seiner Phantasie. Hier liegt offenbar ein starkes Analogon zu dem Verhalten Bachs vor, und ich meine, man sollte das Verfahren der beiden großen Meister mit demselben Maßstab messen, also nicht bei Bach nur von Einwirkung der Mode sprechen. Wahrhaftig, wenn Bach durch das Schaffen in den von ihm mächtig erweiterten gesetzmäßigen Formen Beifall und Anerkennung der großen Menge zu erwerben gesucht hätte — er hätte nicht tüchtiger operieren können. Nichts wird ja dem Durchschnittshörer schwerer, als ein Großes als Ganzes aufzufassen.

Bach und die dramatische Musik.

Das Schaffen in großen abgerundeten Formen schließt bis zu einem gewissen Grad die musikalische Schilderung einer stetigen Stimmungsentwicklung aus, ist demgemäß mit dramatischen Zielen unvereinbar. Das zeigt die moderne Entwicklung der Oper in deutlicher Weise.

Bach war keineswegs ohne Begabung für den dramatischen Stil, der vor allem ein Charakterisieren in kurzen kräftigen Zügen verlangt. Die Behandlung des Evangelientextes in den Passionen mit den knappen, mächtig einschlagenden Volksschören beweist das eindringlich. Aber

Wachs durchschnittliche Darstellungsweise ist jene andere, oben charakterisierte. Demgemäß entwickelt sich die Stimmung in seinen Kantaten nicht in stetiger Linie, sondern in Stufen. Die ältere Oper verfuhr ähnlich; auch sie hielt die verschiedenen Stimmungen in den einzelnen Akten oder Chören der Regel nach fest und ließ das Fortschreiten wesentlich in den Intervallen stattfinden. Aber während dies Verfahren bei der Oper im allgemeinen zu einem Widerspruch mit deren Grundgedanken einer fortschreitenden Handlung, eines Drama, führt, ist es bei der Kantate und selbst bei dem Wachschen Oratorium im vollen Einklang mit deren Aufgabe. Diese letztere besteht, wie oben erläutert, in der Veranstaltung einer kirchlichen Feier, die bei dem Oratorium an eine evangelische Geschichte anknüpft. Ist nun das Wesen jeder religiösen Betrachtung stille, andächtige Versenkung, so nicht minder das einer kirchlichen Feier. Und gerade die großen abgerundeten Formen, welche die Stimmung (selbst wenn dieselbe leidenschaftliche Erregung darstellt, schließlich doch) voll und ruhig ausklingen lassen, vermögen solche Versenkung zu erschöpfendem Ausdruck zu bringen. Das Wesen des dramatischen Fortschreitens ist Bewegung, Spannung, ja Überraschung; meines Erachtens sind dies im allgemeinen nicht die Elemente, die eine religiöse Wirkung sicher zu üben vermögen.

Im Gegensatz gegen Schweitzer, der gegen „leere Formen“ eifert und beklagt, daß Bach „nicht zur wahren schlichten dramatischen Kirchenmusik zurückgekehrt“ sei, bin ich der Meinung, daß die Grundprinzipien Wachs durchaus gesund und großgedacht waren, daß die Anlage seiner Werke vollkommen der verfolgten Idee entspricht, daß wir es bei ihnen also mit wahrhaft klassischen Gebilden zu tun haben.

Daß diese Werke ihrem praktischen Zweck dennoch nicht oder nicht vollkommen entsprochen haben und entsprechen, liegt an äußeren Umständen, in erster Linie daran, daß die Hörer nicht jene Idealgemeinde zugleich musikalisch und religiös empfindender Menschen darstellen, für die Bach instinktiv schuf. Die Mehrzahl kann und will nicht das völlige Ausklingen einer Stimmung in einem Tonstück in sich auf-

nehmen, so wenig wie der Durchschnitt der Kirchgänger einer Beethoven'schen Sinfonie verständnisvoll zu folgen vermag. Eine knappe musikalische Illustration des Textes, gerade in dem Stil der Bach'schen Jugendwerke (s. S. 9) ist das Einzige, was ihnen taugt. Bach irrte also, — er irrte als Idealist, — und so ist auch seine Wiedererweckung im Rahmen des gewöhnlichen Gottesdienstes nicht oder nur in bescheidenstem Umfange möglich. Ich habe mich über diese Frage an einer früheren Stelle ausführlicher ausgesprochen. (Bach-Jahrbuch 1904, S. 41).

Hier wollen wir uns aber mit jenen praktischen Fragen nicht beschäftigen, nur die Werke an sich betrachten und zusehen, was aus dem Gesagten für ihr Verständnis folgt. Zunächst seien einige Beispiele für die stufenweise Entwicklung der Stimmung in den Kantaten gegeben.

Sehr klar und einfach verläuft dieselbe in der kleinen Kantate „Mein Gott, wie lang, ach lange“ (Nr. 155). Sie läßt sich in folgende Stichworte zusammenfassen:

1. Rezitativ. Gefühl der Gottesverlassenheit.
2. Duett. Mahnung zum Vertrauen.
3. Rezitativ. Eröffnung der Hoffnung.
4. Arie. Leidenschaftliche Hingabe der Seele.
5. Choral. Wiedergewonnene feste Zuversicht.

Jeder Satz ist mit tiefstem musikalischen Ausdruck gefüllt, das Werkchen kann in dem gegebenen engen Rahmen als vollendet bezeichnet werden.

Als zweites Beispiel will ich die herrliche Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Nr. 140) anführen. Der Text wird durch die drei Verse des bekannten Nicolaischen Chorales gebildet, zwischen die zweimal zwei madrigalische Dichtungen gefügt sind. Der Choral geht bekanntlich von dem Gleichnis von den flugen und törichten Jungfrauen aus, entnimmt ihm aber nur das Motiv des Wartens auf den Bräutigam und des Glückes der Vereinigung mit ihm. Beide Stimmungen werden durch die madrigalische Dichtung, die sich im Gedankenkreis des hohen Liedes bewegt und Partien desselben fast wörtlich übernimmt, breiter ausgestaltet. Als Braut wird in

beiden Textteilen ausdrücklich Zion oder die Tochter Zion oder die Seele bezeichnet, d. h., der geschilderte Vorgang wird, der kirchlichen Auffassung gemäß, auf die Gemeinde oder (da diese sich aus Einzelnen zusammengesetzt) auf die einzelne Seele gedeutet. Diese sollen sich bereit halten zur Vereinigung mit dem Heiland in der andern Welt.

Die Stimmungsentwicklung vollzieht sich hier in folgenden Stufen.

1. Choral. Weckruf an die Gemeinde, sich bereit zu halten.
2. Rezitativ. Ankündigung des kommenden Bräutigams.
3. Duett. Sehnsucht und Trost.
4. Choral. Näherrücken der Erfüllung, selige Vorahnung.
5. Rezitativ. Zusprache des Bräutigams.
6. Duett. Glück in der Vereinigung.
7. Choral. Dankgesang.

Der Gang ist klar und angemessen, dabei völlig dem oben geschilderten Prinzip entsprechend. Die musikalische Behandlung geschieht in den weitesten Formen mit überschwenglichem Ausdrucke.

Zum Schluß dieser Betrachtung möge noch an einem Beispiel gezeigt werden, wie, von dem skizzierten allgemeinen Standpunkt betrachtet, scheinbare Widersprüche oder Unverständlichkeiten in Bachs Werken sich mitunter leicht und auch harmonisch lösen. Andere Beispiele werden uns bei der Betrachtung des Weihnachtsoratoriums begegnen.

Schweizer verurteilt mit den härtesten Worten das Verfahren Bachs, bei dem Eingangschor der Kantate (Nr. 19) „Es erhob sich ein Streit“ die *Dacapo*-Form benutzt zu haben.

Der Text des Chores lautet:

„Es erhob sich ein Streit.
Die rasende Schlange, der höllische Drache
Stürmt wieder den Himmel mit wütender Rache.
Aber Michael bezwingt
Und die Schar, die ihn umringt
Stürzt des Satans Grausamkeit.“

In der That, wenn das letzte Ziel der Bachschen Komposition eine dramatische Schilderung des Kampfes wäre, so

müßte die Wiederholung des Einganges als sinnlos bezeichnet werden. Aber nach dem vorstehend allgemein und an Beispielen Dargelegten handelt es sich in Wahrheit nicht darum, sondern um eine kirchliche Feier, hier also um eine Siegesfeier, in der die Kampfesfreudigkeit hell nachklingt. Der erste Teil des Chores „Es erhob sich ein Streit“ ist auch keineswegs nur die Ankündigung des folgenden, — schon sein großer Umfang widerlegt dies; er ist bereits gesättigt mit Siegesjubel, — bei himmlischen Mächten ist ja Kampf und Sieg nur Eins! Das Wiederauf lodern des Siegesjubels nach dem Bericht vom Sturz des Feindes ist aber innerlich durchaus berechtigt, und da der Text seinerseits mit der Schilderung des Sturzes abschließt, so ergab sich das Zurückgreifen auf den Eingang, dem vielleicht gerade darum die beschriebene Haltung gegeben war. Das ist nicht die einzige und vielleicht auch nicht eine ideale Lösung; aber widersinnig erscheint sie nur dann, wenn man Bach Ziele beilegt, die er nach seiner ganzen Richtung nicht haben konnte.

Es darf hier auch noch einmal darauf hingewiesen werden, daß Bach bei zahlreichen Chören, die an sich eine Da-capo-Form zugelassen hätten, eine solche garnicht oder in Umgestaltung angewendet hat. Jene Form war ihm keineswegs die einzige.

Ich möchte nicht den Anschein erwecken, als ob es mir an einer Ehrenrettung Bachs um jeden Preis läge. Bei der vielfach erzwungenen, ja gelegentlich handwerksmäßigen Kompositionstätigkeit war ihm natürlich der Genius nicht immer und nicht gleichmäßig gehorsam; die Wirkungslosigkeit auch seiner größten Schöpfungen auf die Mitwelt mochte daneben nicht selten niederdrückend wirken. So gibt es unzweifelhaft Stücke, die sich in gewohnten Formen in einem gewissen Schlendrian bewegen, — nach meiner Ansicht indessen doch in relativ geringer Zahl. Worum es sich aber an dieser Stelle allein handelt, sind die Grundsätze seines Schaffens, die ich verständlich zu machen wünsche.

Bach und die Tonmalerei.

Die Musik vermag zeitliche Bewegungen unmittelbar wiederzugeben, räumliche nur infolge der Parallelisierung der Tonhöhe mit räumlicher Höhe, die uns nach irgend welchen Anlagen unseres Geistes natürlich scheint. Rhythmische und melodische Schritte erwecken in uns häufig mehr oder weniger bestimmte Vorstellungen, bei denen neben persönlicher Anlage Tradition und Gewöhnung eine erhebliche Rolle zu spielen scheinen. Endlich gestatten die Hilfsmittel der Harmonie und der Klangfarbe unmusikalische, insbesondere Naturlaute in Annäherung wiederzugeben. Auf diesen Elementen beruht die gesamte Tonmalerei. Aber verschiedene Meister räumen ihr eine ganz verschiedene Stellung in ihren Werken ein.

Zwei Behandlungsweisen stehen sich insbesondere diametral gegenüber. Die eine läßt sich bei der musikalischen Entwicklung direkt von der Vorstellung eines äußeren oder inneren Vorganges, gerne z. B. von dem Inhalte eines Gedichtes leiten (eigentliche Programmmusik); die andere wirkt mit Motiven von malerischem Charakter nach rein musikalischen Gesichtspunkten, also z. B. in klaren musikalischen Formen. In Beethovens Pastoralsinfonie ist der Gewittersturm der ersten Gattung, sind die übrigen Sätze der zweiten Gattung malerischer Musik zuzurechnen.

Über Bachs Stellung zur Tonmalerei bestehen stark widersprechende Ansichten. Spitta äußert sich in dieser Richtung einigermaßen ängstlich. Er kann die in die Augen fallenden malenden Züge nicht leugnen, behandelt sie aber als ziemlich nebensächlich und bis zu einem gewissen Grade zufällig. Im Gegensatz hierzu betrachtet Schweizer die Tendenz zu malen, bei Bach als die Regel, und ein Musikstück ist ihm erst verständlich geworden und erledigt, wenn er erkannt zu haben meint, wohin in ihm speziell diese malerische Tendenz gerichtet ist. Das ungemeine Gewicht, das Schweizer den Tonmalereien beilegt, kommt auch äußerlich in seinen Analysen Bachscher Werke zum Ausdruck. Werke allerersten Ranges, an denen die genaue Betrachtung eine Fülle origineller und

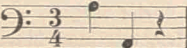
geistvoller Züge erschließt, in denen ihm aber eine Tonmalerei nicht auffällt, wie z. B. das mächtige Cum sancto spiritu der H-moll-Messe, der gigantische Choralchor „Nun lob, mein Seel“, werden keines Wortes gewürdigt, — Stücke geringer Bedeutung, in denen malende Züge vorzuliegen scheinen, finden ausführliche Besprechung.

Besonders charakteristisch für den Schweizerischen Standpunkt ist aber die mit großem Fleiß und erstaunlicher Belesenheit (wenn auch nicht ohne Gewalttätigkeit) durchgeführte Anlage eines „Lexikon“ der Bachschen Tonsprache und dessen Verwendung zur Deutung von in ihrer Auffassung zweifelhaften Stücken, — wir gaben dafür oben bei der Sinfonie aus dem Weihnachtsoratorium ein Beispiel — wie auch zur Entscheidung darüber, ob es sich um einen originalen oder untergelegten, einen zur Musik passenden oder nicht passenden Text handelt.

Man darf diese eigenartigen Bestrebungen meines Erachtens nicht leicht abtun, — sie sind mit hingebender Liebe und größtem Ernst verfolgt. Der Raum gestattet mir indessen nur an einigen Beispielen zu zeigen, in welcher Weise Schweizer bei den einzelnen Werken malerische Tendenzen auffindet und verwertet. Ich gebe zunächst eine beliebig herausgegriffene, aber sehr charakteristische Analyse vollständig wieder, nämlich diejenige des ersten Chores der Kantate „Alles nur nach Gottes Willen“ (Nr. 72). Der Text des Chores lautet:

„Alles nur nach Gottes Willen,
So bei Lust als Traurigkeit,
So bei gut als böser Zeit.
Gottes Wille soll mich stillen
Bei Gewölk und Sonnenschein.
Alles nur nach Gottes Willen,
Dies soll meine Losung sein.“

Hierzu bemerkt Schweizer: das Hauptmotiv ist aus dem Wort „Zeit“ geholt. Bach drückt es durch Pendelschläge aus. „Darum zieht sich der monotone, auch vom übrigen

Orchester unterstützte Bassrhythmus  von An-

fang bis zum Ende des Chores hin; zu diesem großen Tick-Tack singt der Chor den ergreifenden Text.“

Hiermit ist die Besprechung des Chorsatzes erledigt. Es ist mir überaus merkwürdig und zugleich beweisend für die Verschiedenheit geistiger Anlagen, daß ein so feinsinniger Künstler, wie Schweitzer, in einer derartigen Betrachtungsweise eine Befriedigung findet. Ich gestehe offen, daß ich aus demselben nicht das Geringste für das Verständnis des Stückes entnehmen kann. Offenbar spielt auch das Wort „Zeit“ in dem Text gar keine wesentliche Rolle, am wenigsten bedeutet es dort Uhrzeit oder Stunde. Für mich lebt in dem Chor eine solche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, insbesondere die Gewalt eines schweren göttlichen Gebotes, dem gegenüber das Herz um Gehorsam, Freude, Frieden ringt, dabei erscheinen mir die Hilfsmittel zum Ausdruck dieser Stimmungen so originell und so vielfältig*), daß ich gar nicht verstehen kann, was nun einem solchen reichen und tiefen Werk gegenüber mit der vermeintlichen Entdeckung, im Orchesterbasse tiefe eine Uhr, irgend gewonnen sein soll.

Und so komme ich auch in andern Fällen, als dem oben erörterten, über den Eindruck nicht hinweg, daß es sich bei der mühsamen Schweitzerschen Untersuchung schließlich meistens um Fragen handelt, die neben den eigentlichen großen und tiefen Problemen liegen, als welche ich die Feststellung des poetischen Inhaltes einer Komposition und der Mittel, durch welche dieser Inhalt Ausdruck gefunden hat, betrachten muß.

Hiermit ist die Anerkennung einzelner feiner Beobachtungen und treffender Bemerkungen in den bezüglichen Abschnitten des Schweitzerschen Buches natürlich wohl vereinbar.

*) Ich habe in meinem früheren Aufsatz (Wach-Jahrbuch 1906 S. 30) einige wenige Bemerkungen in dieser Richtung gemacht. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, wie majestätisch sich der Chor durch die Benutzung der Tacapo-Form rundet, und wie wenig mechanisch dieselbe dabei gehandhabt ist. Der Wiedereintritt des Anfangs ist z. B. in ganz eigenartiger Weise verhüllt, — man befindet sich plötzlich in der Reprise, ohne zu wissen, wie man hineingekommen ist.

Gerne will ich zugeben, daß Fälle denkbar sind, wo die Gewinnung einer, wenn auch nicht sicheren, so doch wahrscheinlichen Vorstellung über die speziellen von Bach bei seinem Schaffen verfolgten Ziele nützlich sein kann. Bach läßt uns meist über Tempo und Vortrag seiner Werke im Unklaren, und in der Willkür, die hier möglich ist, kann eine plausible Hypothese vielleicht eine Anleitung zu einer angemessenen und konsequenten Auffassung bieten.

Aber das Beispiel, das ich S. 6 angeführt habe, ermutigt mich nicht zur Anwendung der Methode und des Lexikons von Schweizer. Ich halte a. a. O. sowohl die Grundlage, als das Resultat der Betrachtung für hinfällig. Bach hat meines Erachtens kein „Leitmotiv“ für Engel — ich könnte leicht Stellen aneinanderreihen, wo Engel der Gegenstand der Dichtung sind (wie z. B. in der Kantate Nr. 149 am Michaelistage) und doch das Schweizerische Engelsmotiv gänzlich fehlt —, und gegen die darauf gegründete Deutung der Sinfonie sprechen, wie ich dargetan zu haben glaube, schwere äußere und innere Gründe.

Leicht könnte ich auch zeigen, wie bei zahlreichen andern Anwendungen, die Schweizer von seiner Theorie macht, die bedenklichsten Resultate zutage kommen. Ich will nur noch auf die eine Kantate „Wachet auf“ (Nr. 140) kurz eingehen, da diese S. 13 u. 14 von mir schon einmal herangezogen ist.

Schweizer sieht in ihr „eine dramatische Behandlung des Gleichnisses von den fünf klugen und den fünf törichten Jungfrauen“ und schließt seine Analyse folgendermaßen:

„Der (Hochzeits-)Zug erscheint, er ist da. Im Festsaal wird das Gloria angestimmt. Die törichten Jungfrauen stehen verzweifelt draußen in der Nacht.“

„Erst bei Berlioz begegnet man wieder einer malerisch-dramatischen Musik, die sich mit dieser vergleichen läßt.“

Ich glaube, wer den Text der Bachschen Kantate vorurteilsfrei liest, wird zu der Überzeugung kommen, daß Schweizer, in seiner dramatischen Theorie befangen, in diesen Text ganz fremde Dinge hineingelesen hat. Es handelt sich nicht um fünf oder zehn zur Hochzeit geladene Jungfrauen, wie

im Gleichnis (der törichten wird überhaupt nicht gedacht!), sondern um die (eine) Braut, die ganz direkt als „liebliche Seele“ und als „Zion“ bezeichnet wird. Und der Sinn der maßgebenden ersten Choralstrophe (in der die klugen Jungfrauen erwähnt werden) ist doch, in nüchterne Prosa übersetzt, einzig der: „Eine Stimme von oben wird uns dereinst erwecken. Wer dann bereit ist, wie die klugen Jungfrauen, wird dem Herrn entgegengehen, wie sie.“

Schweizer unterwirft die Komposition der beiden ersten Choralstrophen einer eingehenderen Analyse. In der ersten findet er, offenbar wegen des Auftretens des „Affektrhythmus“ seines Verikons, das Erwachen der Jungfrauen geschildert. „Die Jungfrauen fahren erschreckt aus dem Schlummer auf; eine reißt die andere empor.“ Er schließt daraus für den Vortrag die Forderung der äußersten Hefigkeit. „Ein Zuviel dürfte hier kaum zu befürchten sein; je ungestümer die Akzente, desto klarer kommt die Bedeutung des Motivs dem Hörer zum Bewußtsein.“

Gegenüber dieser als Fortschritt angepriesenen Auffassung ist denn doch die Frage erlaubt, wie dieselbe mit dem so klaren Inhalt des Textes (und nebenbei mit dem Gedanken einer kirchlichen Feier) verträglich ist. Mir scheint, die Dichtung drückt eine Stimmung, die zusammenfließt aus der Vorstellung der geheimnisvollen Mitternacht, des majestätischen Weckrufes, der andächtigen und freudigen Erwartung „künftigen großen Glückes“ wahrhaft plastisch aus. Mir scheint auch, jeder Unbefangene müßte in der Bachschen Komposition die vollendete Wiedergabe eben dieser vom Text geforderten Stimmung finden, und der Gedanke ist mir ordentlich schmerzlich, wie bei Aufführungen nach dem angepriesenen Rezept die hebre Poesie des gewaltigen Tonsatzes vernichtet werden wird.

Um zu einer Auffassung von Bachs Musik zum zweiten Choralvers zu kommen, sucht Schweizer wieder nach malenden Zügen. Das Orchesterthema der Tutti-Geigen, das nur vom Bass begleitet wird, „damit es recht dorfmusikartig klinge“, liefert ihm die Deutung. Es handelt sich um die Schilderung

des Hochzeitszuges, „in dem der Bräutigam naht“; in dessen „einfache Tanzweise“ klingt der „Wächterruf“ des Chorales „disonant“ hinein.

Und nun vergleiche man mit dieser Auffassung Text und Musik! Wo ist in dem Text „Zion hört die Wächter singen, ihr Herz tut ihr vor Freude springen“ eine Spur von einem Wächterruf, wo in der Musik eine Spur von ländlichem Tanz? Ist wirklich bei Bach die Einführung eines Violintutti mit bloßem Continuo „dorfmusikartig“ zu verstehen? Auch im »Christe«, im »Agnus« der H-moll-Messe, auch in der Arie „Seht, was die Liebe tut“ und in zahlreichen anderen Stücken, wo jede Möglichkeit solcher Deutung entfällt? Nein, diese Instrumentation, wenn sie auch wohl einmal zum Cembalo dörflisch gemeint ist, wird von Bach zur Orgel mit großer Regelmäßigkeit da angewendet, wo es sich um Themen größten Stiles handelt, um Melodien, die in die Unendlichkeit hinausgesungen sind. Und ein solches Thema, voll überschwenglichen hoffenden Sehnsens und voll feierlicher Seligkeit, liegt in dem besprochenen Satz vor.

Meines Erachtens wirkt die Theorie von Bachs in erster Linie malender Tendenz hier, wie in zahlreichen anderen Fällen, verhängnisvoll irreführend. Ich würde es für ein Unglück halten, wenn Dirigenten sich von ihr bei dem Suchen nach einer Auffassung leiten ließen. Auch in dem ihr günstigsten Falle, daß wirklich Bach einmal diese malende Tendenz gehabt haben sollte, schiebt sie das Außerliche, das Bild in den Vordergrund, während in Wahrheit das Bild doch nicht seiner selbst wegen da ist, sondern wegen seiner poetischen und religiösen Bedeutung. Und das ist auch für den Vortrag eines Stückes ein ganz wesentlicher Unterschied. Ich komme hierauf unten zurück.

Natürlich bietet so manches Stück Bachs dem mit seiner Art nicht Vertrauten bezüglich der Auffassung Schwierigkeiten; ein eindeutiges mechanisches Schema, sie zu lösen, gibt es aber nicht. Ich habe bisher etwa 60 Kantaten bearbeitet und zur Aufführung gebracht; bei Versenkung in die Komposition und in die Stimmungsentwicklung des Textes ist mir dabei

aber immer der poetische Inhalt jeder Nummer schnell und zwingend entgegen getreten.

Nir sind dabei die malenden Züge der Bach'schen Musik keineswegs entgangen — ich finde dergleichen sogar an vielen Stellen, deren Schweizer nicht Erwähnung tut (wie z. B. auch in dem Choralchor „Nun lob', mein Seel'“), — und ich habe mich an der Lebhaftigkeit der Phantasie und der Naivität des Empfindens, die daraus spricht, oft genug herzlich erfreut. Aber in ihnen den Mittelpunkt der Bach'schen Musik zu sehen, ist mir nie beigekommen. Darum habe ich bei der Aufführung auch stets darauf gehalten, daß jene Malereien zwar deutlich herauskamen, sich aber nicht in den Vordergrund drängten, etwa gar mit ihren Außerlichkeiten die poetische und religiöse Stimmung störten. —

Werfen wir nun kurz einen Blick auf das Vorkommen der Tonmalerei bei Bach. Für eigentliche Programm-Musik kennen wir bei ihm nur ein Beispiel aus frühester Zeit, das *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*. Das Stück ist bezeichnender Weise durchaus humoristisch, nämlich im Ausdruck übertrieben, gehalten, auch ist bedeutungsvoll, daß die Schlußnummer »Fuga al imitatione del corno di postiglione« in ihrer Ausdehnung nicht weit hinter dem Umfang aller übrigen Sätze zusammen zurückbleibt.

Noch ist eine Notiz in einer andern frühen Komposition zu erwähnen, daß ein Thema das Gackern einer Henne imitieren solle. Sonst gibt es kein Instrumentalstück von Bach mit einer deutenden Überschrift oder Notiz — obwohl Programm-Musik von zeitgenössischen Komponisten gerne gepflegt wurde. Meines Erachtens sind dies Tatsachen von beträchtlicher Bedeutung, die lehren dürften, daß Bach die Malerei in Tönen als Selbstzweck nicht eben hoch geschätzt hat. In Wahrheit ist die Tonmalerei auch in seinen Vokalwerken (auf die hier allein Bezug genommen wird) in der ganz überwiegenden Zahl von Fällen mit Sicherheit stets nur im Dienste eines höheren Zieles stehend nachweisbar.

Hier mag in erster Linie von der Verstärkung des Wortausdruckes durch Einstreuen malender Wendungen ge-

prochen werden. Wie das leidenschaftlich tiefe Empfinden Bachs nach einer entsprechenden Deklamation drängte, ist schon früher erwähnt und fällt in die Augen. Dies auf der einen Seite, die naive Vortragsweise der Bachschen Knabensänger auf der andern Seite führte offenbar dazu, den Gesamtausdruck in die melodische Linie zu legen, und hier erweisen sich malende Wendungen vielfältig außerordentlich wirksam.

Man braucht nur eine Reihe Rezitative, z. B. diejenigen der Matthäuspassion, aufmerksam zu lesen, um Belege hierfür zu finden.

Natürlich muß man, um diesen Rezitativen gegenüber den richtigen Standpunkt zu finden, von einer affektvollen Redeweise ausgehen. Tut man dies aber, so wird man auch für manche Absonderlichkeiten der Bachschen musikalischen Deklamation die Erklärung finden, so insbesondere dafür, daß sie gelegentlich Begriffe oder Stimmungen andeutet, die nur im Wunsch oder gar in der Negation erwähnt werden. In der affektvollen Rede wird z. B. jeder Sprechende in dem Vers „Der Tränen Maß wird stets voll eingeschenkt, der Freudenwein gebracht“ die Gegensätze „Tränen Maß“ und „Freudenwein“ zum Ausdruck bringen. Ebenso verfährt Bach musikalisch.

Die genannte Stelle wird, wie auch ähnliche andere, stark angefochten; an sich kann das Bachsche Verfahren aber nicht als sinnlos bezeichnet werden. Entscheidend ist natürlich die Art seiner Anwendung, und ich stehe nicht an, zuzugestehen, daß nach meinem Gefühl Bach tatsächlich in der geschilderten Richtung gelegentlich zu weit geht. An obiger Stelle habe ich aber bei wiederholter Aufführung der Kantate (es ist die S. 13 besprochene Nr. 155) weniger Anstoß genommen. Das Wort „gebracht“ ist dort mit solchem Ausdruck erfüllt, daß es ein Vordrängen der Freude völlig aufhebt. Und man darf doch bei der Beurteilung des Verfahrens nicht das einzelne Wort aus dem Zusammenhang reißen.

Den Rezitativen stehen nahe gewisse Arien, bei denen das OrchestertHEMA fast nicht oder überhaupt nicht von der Singstimme aufgenommen wird, letztere vielmehr in eigenen Wegen

kaum mehr motivisch, sondern fast ganz rezitativisch wandelt. Ein typisches Beispiel ist hier die letzte Arie aus der Himmelfahrtskantate (Nr. 43) „Gott fährt auf mit Jauchzen“, welche den Text hat:

„Ich sehe schon im Geist, wie er zu Gottes Rechten
Auf seine Feinde schmeißt, zu helfen seinen Knechten
Aus Jammer, Noth und Schmach.
Ich stehe hier am Weg und schau ihm sehnlich nach.“

Die Mannigfaltigkeit der Stimmungen und Bilder, welche diese Zeilen bringen, mochte die geschilderte Form nahelegen; dieselbe läßt in der That jede Einzelheit zu ihrem Ausdruck gelangen, ohne dem Stück eine Einheit zu geben, die mit dem Stil der übrigen Nummern der Kantate, welcher derjenige der reifen Zeit ist, in Widerspruch tritt.

Die Arie ist dabei von bedeutender Wirkung; die Da capo-Form ist gewahrt und doch zugleich in genialer Weise verhüllt. Ein einheitliches, streng abgeschlossenes Musikstück, und doch von reich wechselnden Stimmungen belebt, — überaus charakteristisch für Bachsche Tonmalerei.

Malerische Tendenzen machen sich aber nicht nur in rezitativischer Deklamation, sondern auch in den eigentlichen Themen der Singstimmen geltend. Wiederum sei nur ein Beispiel gegeben: Der Eingangschor der Kantate, von der oben die letzte Arie besprochen wurde. Das Hauptthema lautet:



das Gegenthema:





Man sieht, die wundervolle Deklamation des Hauptthemas beruht zum großen Teil auf der Art, wie die Worte „fähret“, „auf“, „Zauchen“ malend wiedergegeben sind; das Gegenthema erscheint wie für Trompete gedacht.

Die Rolle, welche die Tonmalerei in der Bildung der Themen spielt, ist hier, wie in unzähligen Fällen, so auffallend, daß man sich ihr nicht verschließen darf. Indessen muß man sich auch vor Überschätzung hüten. Die Wirkung eines Musikstückes wird von den im Thema enthaltenen malerischen Wendungen der Regel nach nur zum kleinen Teil bestimmt. Bei dem herangezogenen Chor spielen noch ganz andere Elemente mit, als diese Malereien, so der allgemeine feurige Schwung des Stückes, der Aufbau aus zwei parallelen und doch ganz verschiedenen, sich zu prachtvollen Höhepunkten steigenden Teilen, die originelle und glänzende Verwertung von Pauken und Trompeten usw. Auch ist wohl zu beachten, daß im zweiten Teil Bach das Hauptthema (des nunmehr viel lockeren und freieren Fugengewebes) folgendermaßen deklamiert:

Dies zeigt ziemlich deutlich an, daß Bach auf die so auffallende Malerei des Themas doch keinen entscheidenden Wert legte; — ja man dürfte mit einigem Grund vermuten, daß das Thema gar nicht aus einer malenden Absicht entsprungen ist, sondern sich dem Komponisten, der von dem herrlichen Schriftwort ergriffen war, bei dem Bestreben seiner musikalischen Wiedergabe gewissermaßen von selbst so eingestellt hat.

Überhaupt meine ich, daß man gut täte, nicht überall bewußte Absichten anzunehmen, wo malende Wendungen vorkommen, sondern ein gut Teil Naivität des Schaffens zuzulassen. Intensiver Wortausdruck, das war das feststehende Ziel, dem in feurigem Eifer nachgestrebt wurde. Oft fiel dabei die musikalische Deklamation malerisch aus, oft aber auch nicht. In dem großen Sanctus in D ist bei den Worten *pleni sunt coeli et terra gloria* deutlich der Himmel oben, die Erde unten gemalt, — in dem köstlichen und (wie es scheint) ganz unbekanntem kleinen Sanctus in D ist nichts dergleichen zu finden. Die Tonmalerei erscheint hier also jedenfalls nicht als wesentlich.

In den Schlußchören der Passionen kommen Tonreihen vor, die mir immer als von der Vorstellung ins Grab rollender Erdschollen hervorgerufen erschienen sind. Aber Bach wußte sehr gut, wie Jesus begraben worden ist. Jene Vorstellung hat sich also unbewußter Weise wirksam gemacht.

Ferner möchte ich betonen, daß keineswegs regelmäßig die poetische oder gar religiöse Wirkung einer Komposition mit wachsendem Hervortreten malerischer Tendenzen zunimmt. Die letzteren sind ein feines, aber auch ein gefährliches Gewürz; nicht wenig Kompositionen Bachs lassen sich aufzählen, wo (mitunter vielleicht durch wenig stimmungsvolle Texte veranlaßt) die Tonmalerei herrschend und im Zusammenhang damit die Wirkung veräußerlicht ist. In der sonst sehr schwungvollen ersten Arie der Kantate „Gott fährt auf“ ist z. B. die aufdringliche Malerei von „Himmel“ und „Erde“ keineswegs stimmungsfördernd.

Es sind andere Elemente, die für die poetische Wirkung weit wesentlicher sind, als der malende Charakter der Themen. Manche sind bei eingehender Betrachtung der betreffenden Stücke nachweisbar, manche entziehen sich dem Herauspräparieren, — man möchte sagen: zum Glück. Denn wenn man Musikstücke von verlangten Eigenschaften wie chemische Verbindungen aus bekannten Elementen vollständig aufbauen könnte, so wäre es mit allem künstlerischen Schaffen vorbei.

Ist bei der Fassung der Themen meines Erachtens eine

malerische Tendenz selbst bei Vorhandensein malender Wendungen nicht immer sicher, so tritt dieselbe in den selbständigen Orchesterpartien in unzähligen Fällen völlig deutlich hervor. Aber auch hier ist bei Bach die Malerei nicht um ihrer selbst willen da, sondern sie dient der Vertiefung und der Begrenzung der Stimmung, sie bildet den Hintergrund, von dem sich das gesungene Wort nur um so ausdrucksvoller abhebt, oder mit dem es zur Verstärkung des Eindruckes zusammen wirkt.

Schweizer rühmt (an zwei Stellen) die Tonmalerei in der ersten Arie der Kantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“ in einer Weise, als ob darin das Stück sich erschöpfte, nicht anders, als wenn es sich um eine Nummer aus den „Jahreszeiten“ handelte. Wenn wirklich die Arie nichts weiter enthielte, als die (gleichviel wie virtuose) Schilderung des Lebens im Meere und auf den Bergen, so wäre sie trotzdem verfehlt. Denn es handelt sich im Texte um ein gewaltiges Prophetenwort, das sich nur des Bildes von Fischfang und Jagd für einen religiösen Gedanken bedient. Die Größe der Bachschen Komposition beruht aber darauf, daß sie diesem Verhältnis genau gerecht wird, daß nämlich das Bild, lebendig erfaßt, den Hintergrund bildet für die echt prophetische, nämlich zugleich feierliche und feurige Deklamation der Singstimme.

Kein aufmerksamer Hörer wird sich dem Eindruck entziehen können, daß in dem Moment, wo nach dem ausschließlich malenden Vorspiel der Arie die Singstimme so feierlich mit dem „Siehe ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr“ einsetzt, sich eine ganz neue und erhabene Stimmungswelt erschließt. Und in eben diesem Moment ist die Tonmalerei aus der herrschenden in die dienende Stellung verwiesen.

Nicht anders verhält es sich mit den zahlreichen Stellen, wo bei Texten, die von Todessehnsucht erfüllt sind, und die von dem erwünschten Klingen der Sterbeglocken sprechen, Glockentöne im Orchester angedeutet werden, welche den ersehnten Todesfrieden schildern helfen. Wiederum bedingt diese (naive) Malerei die Stimmung nur zum kleinsten Teil; die

Deklamation der Singstimme ist die Hauptsache, und die pflegt an solchen Stellen von hinreißender Überschwenglichkeit zu sein. Auch hier ist die Tonmalerei nur ein feines Gewürz, das, in vorsichtiger Weise zur Anwendung gebracht, der Stimmung eine bestimmte Nuance gibt.

Wie diskret aber gerade die Wiedergabe der Glockentöne von Bach im allgemeinen ausgeführt ist, erhellt daraus, daß der Durchschnittshörer meist erst aufmerksam gemacht werden muß, um sie überhaupt wahrzunehmen. Die eine Ausnahme, wo Glockentöne sich realistisch vordrängen, ist die, übrigens bezüglich der Autorschaft zweifelhafte *) Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ (Nr. 53), und hier wirken sie meines Erachtens wenig erfreulich. Die andere Ausnahme bietet das zweite Rezitativ aus der Trauerode, wo die Einführung der Glockentöne tatsächlich eine ganz erschütternde Wirkung übt. Aber gerade hier sind dieselben am allermeisten stilisiert, und die schauerlich düsteren Modulationen, in denen sie erklingen, und die einen großen Teil der Wirkung bedingen, sind ganz und gar nicht aus der Vorstellung der tönenden Glocken entwickelt.

Die vorstehenden Andeutungen müssen genügen; wir kommen auf andere spezielle Beispiele bei der Besprechung des Weihnachtsoratoriums zurück.

Die Entlehnungen bei Bach.

Die Mehrzahl der lyrischen Stücke im Weihnachtsoratorium ist nicht ursprünglich für dies Werk komponiert, sondern aus anderen Werken, eventuell mit Änderungen, übernommen. Die Art und Weise, in der dies geschehen ist, wird uns unten beschäftigen; hier sollen nur einige allgemeine Bemerkungen über die Entlehnungen bei Bach eingeschaltet werden.

Daß Bach überhaupt in der Weise seiner Zeitgenossen aus eigenen Werken entlehnt, hat weiche Gemüter vielfach verlegt, stärkere zu wegwerfenden Urteilen veranlaßt. Eben deshalb

*) S. Bachjahrbuch 1906, S. 55.

ist es wohl am Platze, an die Umstände zu erinnern, welche jenes Verfahren hervorriefen.

Hier kommt einmal in Betracht, daß zu Bachs Zeit Kompositionen nur selten in Druck erschienen. Von den fast unzähligen Bachschen Vokalwerken ist bei seinen Lebzeiten nur ein einziges Jugendwerk gedruckt worden. Die allein im Besiz des Autors vorhandenen Kompositionen erschienen aber offenbar viel mehr als sein unbeschränktes Eigentum, als das bei publizierten Werken stattfindet.

Mit dem Mangel an gedruckten Werken hing ferner zusammen, daß die Kantoren für den eigenen Bedarf weitgehend mit eigenen Kompositionen eintreten mußten. Der Zwang führte dann gelegentlich zu einem mehr handwerksmäßigen Betrieb; man mußte bei drängender Zeit sich helfen, wie es ging.

Noch wesentlicher für die richtige Beurteilung ist aber die alte Übung der Komposition für spezielle festliche Gelegenheiten; ein Gebrauch, der jetzt so gut wie ganz verschwunden ist. Bach hat ziemlich viel solcher Gelegenheitsmusik für verschiedene Zwecke im Auftrage oder freiwillig geschaffen. Mochte nun auch Text und Bezahlung meist elend sein, oft genug geriet der Meister über seinen geliebten Noten doch ins Schaffensfeuer, die ihm zufallenden Themen trieben Stämme, Zweige, Blüten, und schließlich überflog seine Komposition mit ihrem innern Leben himmelweit den Text und die Gelegenheit, die sie veranlaßt hatten.

Sollten nun nach einer einzigen Aufführung vor einem meist kleinen und kaum aufnahmefähigen Hörerkreis die Früchte angestrebter und begeisterter Arbeit für immer tot daliegen?

Nichts begreiflicher, als daß ihr Schöpfer sich bemühte, sie nochmals und womöglich dauernder zum Leben zu erwecken, und der eben zuerst besprochene Umstand mußte ihn in dieser Absicht noch bestärken. Daß Bach seine Gelegenheitswerke, auch wenn ursprünglich weltlichen Zwecken dienend, für kirchlichen Gebrauch umarbeiten konnte, erklärt sich aus der Haltung seiner Musik; es ist unzweifelhaft und schon oben erwähnt, daß sie nicht selten den Text weit überflog, ober-

flächlichen Echerz mit Innigkeit, erstere Betrachtung mit Schmerz und Trauer vertauschte.

In manchen Fällen, und gerade bei den für das Weihnachtsoratorium verwendeten Stücken, ist es sogar nicht unmöglich, daß eine anderweite Verwendung von vornherein in Rechnung gezogen worden ist. Nachweisbar ist dort die Benutzung von drei Huldigungskantaten für den König, die Königin und einen Prinzen aus den Jahren 1733 und 34; das Weihnachtsoratorium selbst stammt aber aus dem Jahre 1734.

Jedenfalls handelt es sich hier also nicht um ein in der Periode erlahmender Schaffenskraft erfolgtes Zurückgreifen auf frühere Kompositionen, sondern um die Umarbeitung von nahe gleichzeitigen Werken, bei denen insbesondere die ursprüngliche poetische Absicht dem Komponisten noch in frischester Erinnerung war.

Wie es sich nun auch in den einzelnen Fällen mit dem Vorgang der Entlehnungen verhalte, für oder gegen die Berechtigung entscheidet allein das Resultat. Kein Zweifel, daß bei einer Reihe von Umarbeitungen Lust oder Glück gefehlt haben, und dieselben übel geraten sind. Beim Weihnachtsoratorium ist aber in den meisten Fällen gutes, in einzelnen ausgezeichnetes Gelingen zu verzeichnen. Ich habe bei manchen Sätzen geradezu den Eindruck, als wäre die Komposition an dem ursprünglichen Platz in der Fremde gewesen und mit der Übertragung erst in das Heimatland verlegt.

Jedenfalls sollte man sich bemühen, den unbefangenen Blick zu bewahren. Die Literaturforschung hat im ersten Teil des Götheschen „Faust“ deutliche Nähte zwischen Stücken aus ganz verschiedenen Zeiten nachgewiesen. Bedauernd wert der, dem diese Nähte den ganzen Genuß an dem großen Werk verderben. Bedauernd wert ebenso, wer über den Entlehnungen den Blick für die Fülle von Schönheit und Poesie in einem Werke, wie das Weihnachtsoratorium, verliert.

Was die Art der Entlehnungen angeht, so ist der Grad der damit verbundenen Umarbeitung sehr verschieden. Drei

Beispiele aus einem der bekanntesten Werke Bachs, der H-moll-Messe, mögen das erläutern. Letzteres enthält einige Entlehnungen aus hervorragenden Kantaten, die vielleicht zunächst dadurch bedingt waren, daß die Messe nicht für Leipzig, sondern für Dresden bestimmt war, wo jene Kantaten unbekannt sein mußten.

Das *Gratias* ist die fast buchstäbliche Herübernahme des Anfangschores der Kantate (Nr. 29) „Wir danken dir, Herr“; in der Tat kann auch der eine Text als die wörtliche Übersetzung des anderen gelten. Das *Agnus dei* benutzt das Orchesterthema einer Arie aus dem Himmelfahrtsoratorium (Nr. 11), verbindet ihm aber eine überwiegend neue Singstimme. Das gewaltige *Exspecto resurrectionem mortuorum* ist derartig gegen sein Urbild verändert, daß, soweit mir bekannt, überhaupt noch kein Bachforscher die Tatsache, es sei eine Überarbeitung, wahrgenommen hat. Und doch ist der fünfstimmige Messensatz vollständig aus dem vierstimmigen Chor der Ratswahlkantate (Nr. 120) „Gott, man lobet dich in der Stille“ entwickelt, wie die Vergleichung lehrt.

Die uns in der Originalgestalt erhaltenen Werke, aus denen speziell die entlehnten lyrischen Stücke der Teile 1 bis 3 des Weihnachtsoratoriums entstammen, sind die Huldigungskantate für die Königin von Sachsen („Tönet, ihr Pauken“) und die für einen sächsischen Prinzen („Die Wahl des Herkules“), beide von Ende 1733. Die einzelnen in Frage kommenden Nummern werden unten an ihrer Stelle besprochen werden.

Die Umdichtung der Texte ist aller Wahrscheinlichkeit nach von Bach selbst vorgenommen. Man kann nicht sagen, daß sie durchweg gelungen wäre; manches ist allerdings tadellos geraten, anderes wirkt aber mühselig, in der Fassung holprig, im Ausdruck unklar. Einige (wenige) Partien lassen eine Umdichtung der Umdichtung dringend wünschenswert erscheinen. Es hat meines Erachtens wirklich keinen Sinn, verunglückte Textzeilen beizubehalten, während man sich mit der Komposition häufig die größten Freiheiten gestattet.

Bach ist eben kein Wortdichter; so wenig es aber der

Größe Beethovens Abbruch tut, daß er (nach Schindlers Bericht) nur mühselig zu den Einführungsworten des Chores im Schlußsatz der IX. Sinfonie gelangte, so wenig fallen diese textlichen Ungeschicklichkeiten bei Bach ins Gewicht. Wäre er ein allseitig feingebildeter Mensch gewesen, so hätte ihm unzweifelhaft auch die knorrige Urwüchsigkeit gefehlt, die vor allem seine unverwüßliche, sich in Jahrhunderten nicht mindernde Wirkungsfähigkeit bedingt.

Die Kantate auf den ersten Weihnachtsfeiertag.

Den Text bildet die Erzählung von der Schagung, von der Wanderung nach Bethlehem und von der Geburt des Heilandes (Luk. 2, 1 bis 7), — wie die ganze Weihnachtsgeschichte bei Lukas, ein Bericht von äußerster Knappheit und Schlichtheit, was eine unzweifelhafte Schwierigkeit für die oratorienhafte Bearbeitung enthält.

Ein großer Chor eröffnet, — die Übertragung des Eingangschores der Königinkantate. Der ursprüngliche und der neue Text sind unter a) und b) nachstehend einander gegenübergestellt.

a) Tönet, ihr Pauken, erschallet Trompeten, klingende Saiten, erfüllet die Luft; singet jetzt Lieder, ihr muntern Poeten: Königin lebe! wird fröhlich gerufen. Königin lebe, dies wünschet der Sachse, Königin lebe und blühe und wachse!

b) Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage, rühmet, was heute der Höchste getan. Lasset das Jagen, verbannet die Klage: stimmt voll Jauchzen und Fröhlichkeit an. Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören; laßt uns den Namen des Herrschers verehren.

Prüft man, wie die Musik sich den beiden Texten anschließt, so kann man sich kaum dem Eindruck entziehen, daß der neue Text der angemessenere ist. In der Musik lebt wirklich naive Fröhlichkeit, die der Weihnachtsvorfreude viel besser entspricht, als einer Huldigung für die Landesherrin. Das gleichsam anmutig sich verneigende Thema des Mittelsatzes schließt sich den Worten „Dienet dem Höchsten“ ungleich natürlicher an, als dem Urtext.

Daß die Tonmalerei bezüglich der Pauken und Trompeten völlig aufgegeben wurde, stimmt mit allgemeinen Bemerkungen, die sich oben finden.

Das Stück ist voll blühenden Lebens; die wirkungsvolle Instrumentation, die drei Chöre (Holzbläser, Streicher, Trompeten) in Wechselwirkung setzt, bewunderte schon Mosewius. Die *Dacapo*-Form gibt sich ganz natürlich; man wird indessen gut tun, bei der Wiederholung an das Vorspiel sofort den zweiten Choreintritt zu schließen.

Nun folgt der erste Teil der Erzählung des Evangelisten. Ruhig und schlicht wird mit dem Schatzungsbericht begonnen; lebhaftere Teilnahme klingt aus der Schilderung der Wanderung und aus der Ankündigung der Geburt.

An das Rezitativ schließt sich ohne Pause die erste lyrische Einlage. Dies Ineinanderübergehen der Erzählung und der Betrachtung ist eine öfter wiederkehrende Eigentümlichkeit des Weihnachtsoratoriums, auch völlig im Einklang mit der allgemeinen Tendenz der Bachschen Oratorien, von der im Eingang gesprochen ist.

Die erste an das Evangelium angeknüpfte freie Dichtung läßt eine einzelne Stimme Zion, d. h. die Gemeinde, auf-fordern, sich für den Empfang des Heilandes würdig vor-zubereiten. Um dies richtig zu verstehen, hat man sich wieder zu erinnern, daß das Bachsche Oratorium die kirchliche Feier des Weihnachtsfestes musikalisch gestaltet. Diese Feier behandelt die Geburt Jesu als ein Gleichnis für das immer wieder sich vollziehende Einziehen Jesu in das menschliche Herz, das gerade durch die Weihnachtsfeier angeregt werden soll. Um die Vorbereitung hierzu handelt es sich bei der ersten lyrischen Einlage. In der köstlichen *Advent*-arie (aus Nr. 61) „Öffne dich, mein ganzes Herz: Jesus kommt und ziehet ein“ ist dieser Gedanke in wahrhaft herziger Weise ausgedrückt. Hier wird zu seiner Darstellung ein *Alfio* und eine Arie für Alt herangezogen, gefolgt von einem Choral.

Das *Alfio* ist in wenig Takten ein kleines Meisterwerk, in der Flammenschrift des Bachschen Rezitativstiles geschrieben.

Auf die Behandlung der Worte „so verlasse nun das Weinen“ sei im Anschluß an S. 23 aufmerksam gemacht. Die Arie ist umstritten. Ehe man ihre Herkunft kannte, war sie hoch geschätzt, und ich entsinne mich, sie damals relativ oft in Kirchenkonzerten als dankbares Einzelstück gehört zu haben. Jetzt ist sie etwas in Mißkredit gekommen. Sie ist nämlich eine fast ungeänderte Übertragung einer Arie aus der Prinzenkantate, und die Gegenüberstellung des alten und des neuen Textes gibt allerdings ein befremdliches Bild. In der Prinzenkantate antwortet der junge Herkules auf die Verlockung der Wollust:

a) Ich will dich nicht hören, ich mag dich nicht wissen, verworfene Wollust, ich kenne dich nicht. Denn die Schlangen, so mich wollten wiegend fangen, hab' ich schon lange zermalmet, zerrissen.

Im Weihnachtsoratorium steht:

b) Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben, den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn. Deine Wangen müssen heut viel schöner prangen; eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben.

Wie ist es nun möglich, daß dieselbe Musik mit diesen so verschiedenen Texten verbunden worden ist? Mir scheint, die leidliche Vereinbarkeit beider beruht einfach auf dem Umstande, daß der Charakter gerade dieser Komposition überaus stark mit dem Tempo variiert. Bei hinreichend schnellem Zeitmaß entsteht in dem Hauptsatz der Eindruck von Heftigkeit, bei auf etwa $\frac{2}{3}$ gemäßigtem bleibt davon nur eine Art mahnenden Ernstes übrig; auch der Mittelsatz ändert seinen Ausdruck durchaus.*) Gewiß bietet die Entlehnung keine überzeugende Wiedergabe des neuen Textes; daß sie nicht ganz verfehlt ist, beweist mir (außer dem immer erneuten eigenen Eindruck) die ehemalige Beliebtheit des Stückes.

*) Es sei hier an die Äußerung Glucks über die C-dur-Klagearie aus Orpheus („Ach ich habe sie verloren“) erinnert. Gluck soll gesagt haben „ändert ihr das richtige Zeitmaß der Arie nur ein Weniges, so macht ihr eine Tanzmusik daraus“. Wer die Arie daraufhin prüft, wird die Richtigkeit dieser Bemerkung erkennen. Es gibt unzweifelhaft Kompositionen, deren Ausdruck mit dem Tempo ungemein wechselt; die oben besprochene Arie scheint mir zu diesen zu gehören.

Die erste lyrische Episode wird durch den Choral „Wie soll ich dich empfangen“ beschlossen. Über eine frühere (insbesondere von Rüst in seiner Vorrede zur Ausgabe des Weihnachtsoratoriums vertretene) Deutung dieses Stückes und ihre neuerdings wahrscheinlich gemachte Unhaltbarkeit soll an dieser Stelle nicht gehandelt werden. Hier genügt der Hinweis, daß es die Antwort der (idealen) Gemeinde auf die in den Altfoli ausgedrückte Aufforderung enthält.

Es folgt nun die Erzählung von der Geburt des Heilandes und seiner Rettung in der Krippe. Daß dieselbe (nach der von Bach vorgenommenen Zerlegung des Textes) mit den Eingangsworten „Und sie gebar“ auf den Anfang des Berichtes zurückgreift, von dem sie durch drei Musikstücke getrennt ist, wirkt zunächst befremdlich; es entspricht aber genau der allgemeinen Tendenz der Bachschen Oratorien. Die Erzählung ist nicht die Hauptsache; die Tatsachen, wie die Fassung des Berichtes werden als allgemein bekannt vorausgesetzt; sie dienen nur als Ausgangspunkte für die religiöse Betrachtung.

Auch dieses erzählende Rezitativ mündet unmittelbar in einem lyrischen Stück aus, dem ersten eines Paares, aus Arioso und Arie bestehend, welches Gedanken über die Erniedrigung des Himmelskönigs Ausdruck verleiht.

Das Arioso ist Originalkomposition und besitzt einen eigenartigen Bau. In ein Trio für Oboe, Oboe d'amore und Bass ist der Sopranchoral „Er ist auf Erden kommen arm“ (Melodie „Gelobet seist du, Jesus Christ“) eingefügt; zwischen je zwei Zeilen desselben (während die Durchführung des Orchesterthemas unterbrochen wird) tritt eine kurze rezitativische Periode des Solobasses. Das Orchestertrio ist überaus anmutig, von einer leicht wiegenden Bewegung beherrscht; der Schluß des Ritornelles besitzt einen besonders innigen, man möchte sagen mitleidigen Ausdruck. Während der ersten Zeile des Chorales schweigt das Orchesterthema, in der zweiten Zeile setzt es auf der Schlußnote ein, die dritte Zeile ist zum großen Teil, die vierte ganz davon umspinnen (ganz kindlich klingen hier die Worte „lieben Engelein“ bei fehlendem Bass); die Schlußzeile: Kyrieleis verbindet sich dem wieder aufgenommenen

Ritornell, das jetzt mit vertauschten Oberstimmen vorgetragen wird. Ein Stück von ganz rührender Schönheit.

Mit großer, feierlicher Wirkung setzt nunmehr der Solobaß, der zuvor das Wunder nachdenklich überlegt hatte, mit einer Huldigung des Königs in der Krippe ein. Das Stück ist Entlehnung aus der Königinfantate, wo es von Jama vorgetragen wird, aber so glücklich umgedichtet, daß es erst mit dem neuen Text seine eigentliche Bestimmung erreicht zu haben scheint. Hier die beiden Texte:

a) Kron und Preis gekrönter Damen, Königin, mit deinem Namen füll' ich diesen Kreis der Welt. Was der Tugend stets gefällt, und was nur Heldinnen haben, sein (sind) dir angeborne Gaben.

b) Großer Herr und starker König, liebster Heiland, o wie wenig achtest du der Erden Pracht. Der die ganze Welt erhält, ihre Pracht und Zier erschaffen, muß in harter Krippe schlafen.

Namentlich die Musik des Mittelsages schmiegt sich dem neuen Text ausgezeichnet an. Ich glaube nicht, daß ein unbefangener Hörer bei dieser, so tiefsinnig und kühn mit der hellen Trompetenbegleitung an ihre Stelle in der Schilderung der heiligen Nacht gesetzten Arie von selbst auf den Gedanken kommen würde, es handle sich um eine Entlehnung.

Wie absichtsvoll die Einfügung dieses königlichen Stückes in das Weihnachtsoratorium geschehen ist, zeigt der Schlußchoral des Teiles, in dem die königlichen Trompeten fortklingen, und zugleich der Choral (erste Bearbeitung der Melodie „Vom Himmel hoch“) auf das Kindlein Jesus hinweist. Ich habe über denselben an anderer Stelle (Wach-Jahrbuch 1906, S. 13) gesprochen. Hier mag nur auf das S. 33 über den Sinn der kirchlichen Weihnachtsfeier Gesagte verwiesen werden, was in dem Text des Chorales („mach' dir ein fein sanft Bettlein, zu ruh'n in meines Herzens Schrein“) seine Bestätigung findet.

Die Kantate auf den zweiten Weihnachtsfeiertag.

Den Text bildet die wundervolle Legende von der Verkündigung an die Hirten auf dem Felde (Luk. 2, 8—14).

Eine umfangreiche Sinfonie, bei der sich das Orchester in

zwei Chöre (Violinen mit Flöten, dagegen vier Oboen) gruppiert, eröffnet das Werk. Es ist schon auf S. 6 ausgesprochen, daß das Stück eine weit höhere Aufgabe hat, als musizierende Hirten zu veranschaulichen. Um dasselbe — und auch gewisse Wendungen innerhalb der Kantate — ganz zu verstehen, hat man sich wieder der kirchlichen Deutung der Weihnachtsgeschichte, insbesondere auch des uns hier beschäftigenden Teiles, zu entsinnen. Die Nacht, in der die Hirten weiden, wird mit der Nacht des Heidentumes in Parallele gesetzt; die Erscheinung des Engels bedeutet das Anbrechen des neuen Weltmorgens. Vielfach, wie z. B. auch in Händels „Messias“, wird dabei Bezug genommen auf das Jesaiaswort „Das Volk, das im Dunkeln wandelt, sieht ein großes Licht“. Neben dieser Deutung geht dann parallel die andere her, daß das Menschenherz vor der Aufnahme Jesu dunkel ist, daß beim Weihnachtsfest Jesus in jedem Herzen neu geboren werden und damit Licht in dasselbe bringen soll. Dies sind alte feststehende kirchliche Auffassungen, die in Dichtungen häufig Ausdruck gefunden haben. Und das Weihnachtsoratorium ist eine ideale kirchliche Weihnachtsfeier.

Liest man nunmehr die Sinfonie mit Aufmerksamkeit, so, scheint mir, kann ein Zweifel über ihren poetischen Inhalt nicht bleiben. Ich möchte ihn, soweit Unausprechliches ausdrückbar ist, in die Worte Sehnsucht und Hoffnung, oder lieber noch spezieller Friedenssehnsucht und Friedenshoffnung fassen. Wundervoll vermittelt dabei die Heranziehung pastoreller Motive eben jene Parallelisierung, welche der kirchlichen Auffassung entspricht. Es ist ganz das Verfahren, welches Bach in der Arie „Siehe, ich will Fischer aussenden“ (von der S. 27 gesprochen ist) angewendet hat. Das Kolorit ist einem äußeren Vorgange entnommen, aber die Stimmung ist weit über denselben empor gehoben.

Friedenssehnsucht spricht insbesondere das erste Thema der Sinfonie aus, Friedenshoffnung das zweite, das im Bass des ersten vorweg angedeutet ist und so oft ausdrucksvoll, wie mit einem Seufzer, von dem ersten unterbrochen wird. Wo am Ende des ersten Teiles beide Themen sich im

achtstimmigen Satz verbinden, treten schmerzliche Akzente auf, und der Eintritt des Anfanges in E-moll atmet leidenschaftliches, klagendes Sehnen. Ergreifend ist nun, wie in einer kurzen intensiven Steigerung die Stimmung sich in fast jauchzende Zuversicht wendet, und so der erneute Wiedereintritt des zweiten Themas eingeleitet wird. Der Schluß des zweiten Theiles erfolgt in ähnlicher Stimmung, wie der des ersten, in H-moll. Nun ein kurzer Zwischensatz, in dem zweimal sehnsuchtsvolle Aufschreie von großer Herbigkeit tröstend beantwortet werden, — dann tritt — durchaus p zu halten und in gemildeter Andeutung alles Schmerzlichem — der gekürzte Anfang wieder ein. Schluß in ganz verklärter, frommer Friedenszuversicht! Ein Seelengemälde großen Stiles, den höchsten Leistungen deutscher Instrumentalmusik beizuordnen.

So vorbereitet setzt nun die Erzählung von den weidenden Hirten ein. Anfangs dunkles E-moll, dann mit dem Erscheinen des Engels schöne Modulation nach D-dur und ein Zurücksinken in die Molltonart, als über den drohenden Waßgängen berichtet wird, wie die Hirten „sich fürchten“.

Das dunkle H-moll wird strahlend beantwortet durch das leuchtende G-dur des folgenden Chorales „Brich an, du helles Morgenlicht“. Aber wie seltsam: der Choral nimmt die Verkündigung des Engels vorweg! Wieder ein Beispiel dafür, daß in den Bachschen Oratorien die Schilderung des Vorgangs nicht letzter oder Hauptzweck ist. Die Erzählung ist jedem Hörer im Voraus bekannt; es wird nur an sie erinnert, um sie nun religiös wirksam zu machen. Hier handelt es sich offenbar um die Vorstellung des anbrechenden großen Weltmorgens, die zum Ausdruck gebracht werden soll; darum dieser Triumphgesang, der sogar die Verkündigung des Engels überfliegt und die Erfüllung derjenigen Sehnsucht ankündigt, welche die Sinfonie so ergreifend aussprach. Heißt doch die Schlußzeile des Chorales (mit den schönen Synkopen im Tenor) „und letztlich Frieden bringen“.

Und nun spricht der Engel „Fürchtet euch nicht“ in jener großartigen, ich möchte sagen, siegreichen Deklamation, die Bachs eigenstes Eigentum ist. Hoch liegende ruhige Geigen-

afforde erinnern an die Klarheit des Herrn, die seinen Boten umleuchtet.

All dies ist von größter Schönheit. Nun aber bietet sich eine Reihe von Schwierigkeiten, in erster Linie bedingt durch den Mangel an geeigneten Ausgangspunkten für die lyrische, religiöse Betrachtung in der überaus kurzen und schlichten Erzählung. Daß dergleichen Anknüpfungen noch am ersten in den Verkündigungsworten zu finden waren, ist klar; der später folgende Engelschor ist ja selbst wesentlich lyrisch.

Da macht Bach ein bedenkliches Wagestück; er unterbricht die Verkündigungsworte und knüpft eine Betrachtung an deren erste, eine an deren zweite Hälfte. Daß dergleichen mit der Grundanlage seiner Oratorien übereinstimmt, ist klar, aber ebenso klar ist, daß die Wirkung in poetischer Hinsicht nicht ganz glücklich ist. Bach hat den störenden Eindruck offenbar dadurch zu mildern gesucht, daß er die zweite Hälfte der Verkündigung dem Evangelisten übergeben hat.

Es blieb nun die Wahl des Gegenstandes der religiösen Betrachtung, die aber durch den vorausgegangenen Choral (der bereits das Heilandswerk so großartig würdigt) merklich eingeengt war. Spitta weist überzeugend nach, daß Bach sich hierbei durch Gebräuche der Weihnachtsspiele hat leiten lassen. Es ist aber meines Erachtens noch ein anderes in Betracht zu ziehen, um den Ausweg, den Bach gewählt hat, zu verstehen.

Der Text der Bachschen Oratorien will eine Art Predigt über einen Abschnitt der evangelischen Geschichte geben. Der Mittelpunkt der Weihnachtsgeschichte ist aber das Kind in der Krippe. So lenkt denn Bach mit seinen lyrischen Einschaltungen den Blick von den Hirten auf dem Felde nach der Krippe, — wie das ja auch der zweite Teil der Engelsverkündigung tut! Es ist dies gewiß nicht sehr geschickt geraten, — aber es ist doch aus der Grundanlage des Werkes konsequent heraus entwickelt.

Die erste lyrische Einschaltung hebt die Erfüllung der alten Prophezeihungen hervor, preist den Hirtenstand, als den der göttlichen Offenbarung vor allem gewürdigten, und ruft die

Hirten zum Besuch des neugeborenen Heilandes auf. (Letzteres füllt übrigens in geschickter Weise eine Lücke in der Rede des Engels aus, welche das Gehen der Hirten zur Krippe stillschweigend voraussetzt.)

Wieder formt sich die Einschaltung musikalisch in *Arioso* und *Arie*.

Das *Arioso* für Baß ist gerade nach dem Engelsopran von schön kontrastierender Wirkung, auch in der Haltung von erwärmendem, feierlichem Ausdruck. Die *Arie* wirkt im ersten Teil etwas kühl, schlägt aber im zweiten innigere Töne an. Sie ist Entlehnung aus der Königinfantate, wo sie eine Altstimme (*Pallas*) zu einer Oboenbegleitung vorträgt. Im Weihnachtsoratorium singt sie der Tenor; die Begleitung ist der (zarteren) Flöte übergeben. Die beiden Texte lauten:

a) Fromme Musen, meine Glieder, singt nicht längst bekannte Lieder, dieser Tag sei eure Lust. Füllt mit Freude eure Brust, werft so Kiel als Schriften nieder, und erfreut euch dreimal wieder.

b) Frohe Hirten, eilt, ach eilet, eh' ihr euch zu lang verweilet, eilt, das holde Kind zu sehn. Geht, die Freude heißt zu schön; sucht die Anmut zu gewinnen, geht und labet Herz und Sinnen.

Die Umdichtung ist formal übel gelungen, der zweite Teil ist kaum verständlich. Immerhin ist der Parallelismus der beiden Texte ein sehr vollständiger, und man kann von dieser Seite gegen die Übertragung nichts einwenden. Die schlimmsten Ungeschicklichkeiten lassen sich auch, wie ich vorgeschlagen habe, durch eine kleine Änderung des Textes beseitigen. Ich empfehle:

„Eilt, nach Bethlehem zu gehn. Eilt, das holde Kind zu sehn; grüßt sein Kommen auf die Erden, das uns Freud und Heil soll werden.“

Immerhin ist die *Arie* von geringerer Wirkung; man wird gut tun, sie ziemlich lebhaft und leicht zu nehmen, auch mit dem zweiten Abschluß der Singstimme (in *G-dur*) zu endigen und daran direkt das Nachspiel zu schließen. (Die *Arie* hat übrigens nicht *Dacapo*-Form, was erwähnt werden mag.) —

An den zweiten Teil der Engelsbotschaft schließt sich die zweite lyrische Einschaltung, *Arioso* und *Arie*, von einem Choral vorbereitet. Alle drei weisen, wie oben schon bemerkt, nach

der Krippe, die an drei Stellen des Evangeliums auftritt, — im Engelwort aber durch die Einleitung „und das habt zum Zeichen“ ganz besonders betont wird, — Grund genug, hier an ihr Bild anzuknüpfen.

Der Choral „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall“ ist die zweite Bearbeitung der Melodie „Vom Himmel hoch“, die das Weihnachtsoratorium enthält, und eine ganz vortreffliche; es sei nur auf die malenden Bässe der zweiten und vierten Zeile hingewiesen, die dem stimmungsvollen Ausdruck so wirkungsvoll dienen.

An den Choral schließt sich ein neues *Vasario*, das in origineller, wenn auch nicht durchaus geschickter Weise (das „im Chor“ steht wohl nur des Reimes wegen!) auf das bekannte Wiegenlied vorbereitet. Daß Maria das Kind auf den Armen wiegt, war ein bekanntes Motiv der Weihnachtsspiele, das in Volksliedern Ausdruck gefunden hat. Daran ist hier angeknüpft, aber dem Motiv doch eine bemerkenswert geänderet Wendung gegeben. Es soll die Krippe durch die Musik zur Wiege gemacht werden; hierdurch wird ein eigener Ausdruck für die dankbare Liebe gewonnen, die der Beschauer dem Christkind entgegen bringt.

Dabei bietet sich nun aber die Frage, warum Bach das Wiegenlied nicht im dritten Teil angebracht hat, wo die Hirten wirklich an der Krippe erscheinen. Bloße Gedankenlosigkeit soll man bei einem großen Künstler nicht ohne zwingenden Grund annehmen. Ein solcher fehlt aber hier durchaus. Bach brauchte, wie das vorliegende Werk zeigt, an der betreffenden Stelle des dritten Teiles eine Arie; er nahm aber nicht das fertig vorliegende Wiegenlied, sondern eine andere Arie, von der nicht ganz sicher ist, in wie weit sie eine Entlehnung darstellt. Er sah sonach das religiös anregende Motiv an jener Stelle in einem andern Teil des Berichtes, — wie wir sehen werden, in sehr feiner und wirkungsvoller Weise.

Wie schon gesagt, das Wiegenlied ist eine Entlehnung, und zwar der befremdlichsten eine. Es ist entstanden aus der Arie, mit der in der Prinzenkantate die Figur der Wollust den

jungen Herkules zum trägen Genießen zu bewegen sucht. Die beiden Texte lauten:

a) Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh', folge der Lockung entbrannter Gedanken! Schmecke die Lust der lüsterne Brust und erkenne keine Schranken.

b) Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh', wache nach diesem für Aller Gedeihen! Labe die Brust, empfinde die Lust, wo wir unser Herz erfreuen.

Sieht man nur diese beiden Texte, so kann man sich ernstlichen Unbehagens nicht erwehren. Die Sache gestaltet sich doch aber ganz anders, wenn man die originale Komposition mit dem originalen Text vergleicht. Nein, die Töne wolüstiger Verführung standen Bach wahrhaftig nicht zu Gebote — vielleicht zum Glück! — Die Komposition des Urtextes schlägt Töne von solcher Reinheit und Innigkeit an, daß ein Versuch, durch sie zu verführen, nur heiteres Lächeln erwecken kann. Wenn irgend wo, so war bei diesem Text Bachs Musik in der Fremde. (Was wollte übrigens das in dem Orchesterbaß auftretende Motiv der bewegten Wiege bei dem Originaltext? Ist es zu kühn, zu vermuten, daß die definitive Verwendung dieser Musik im Weihnachtsoratorium bereits vorgesehen war?)

Bei der Übertragung hat Bach zwei wesentliche Veränderungen vorgenommen; das Urbild (B=dur) ist für Sopran bestimmt, nur vom Streichorchester begleitet; die Übertragung (G=dur) ist dem Alt gegeben, die Begleitung ist durch Zuziehung von fünf Holzbläsern reicher gestaltet. Die Flöte geht in eigenartiger Wirkung in der Oktave mit der Singstimme. So wohnt dem Stück jetzt neben Anmut und Innigkeit eine sehr deutliche Feierlichkeit inne, die dem neuen Zweck trefflich entspricht.

Was den neuen Text angeht, so ist die Wendung „wache nach diesem“ besonders glücklich gewählt; dagegen befriedigt die Umdichtung des Mittelsatzes mit seiner ernsteren Haltung in keiner Weise. Ich möchte vorschlagen, es mit der folgenden Änderung zu versuchen:

„Kommende Zeit bringt Schmerzen und Leid, aber aus dem Leid blüht Freuden.

Wie bereits an anderer Stelle hervorgehoben, ist aus poetischen Gründen dringend davon abzuraten, die Arie mit dem Mittelsatz zu schließen. Die Wiederholung des Hauptteiles läßt sich, wie ich gezeigt habe (Bach-Jahrbuch, 1906, S. 41), leicht erheblich kürzen. In der von mir vorgeschlagenen Form ist das Stück von sehr schöner Wirkung, die über alle Bedenken bezüglich der Art seiner Einfügung an dieser Stelle siegreich hinweghebt. —

Der Evangelist führt den Hörer nunmehr von der Krippe hinweg wieder auf das Feld zu den Hirten. Mit dem großen Engelchore „Ehre sei Gott in der Höhe“ befinden wir uns auch wieder auf der Höhe poetischer und musikalischer Weisheit der Eingangssinfonie. Ein Stück von großartigem Wuchs, aber als Engelsgesang von lyrischer breiter Haltung. Dreimal entfaltet sich über einem, in mächtigem Flügelschlage emporstrebenden Bass der überschwengliche Gesang „Ehre sei Gott in der Höhe“ — in seiner dichten Stimmführung die „Menge der himmlischen Heerschaaren“ schildernd; dreifach antwortet hierauf, zunächst noch in fast wehmütigem Ernst, das „Friede auf Erden“. Dann entwickelt sich ein lebhaftes Fugato über „und den Menschen ein Wohlgefallen“, das in einer Steigerung zu der prachtvollen Wiederaufnahme des Anfanges zurückleitet. Nun erklingt das „Friede auf Erden“ in verklärten lichten Tönen, und nach einer kurzen Erinnerung an das Fugato schließt der Chor in größter Feierlichkeit.

Der Evangelientext ist hiermit erschöpft; die Kantate wird durch zwei lyrische Stücke geschlossen: ein kurzes Rezitativ (Baß), zum Einstimmen in den Engelgesang auffordernd, und der Choral, der dies wirklich leistet. Letzterer, die dritte Bearbeitung der Melodie „Vom Himmel hoch“, ist natürlich nicht als Gesang der Hirten aufzufassen, sondern, wie alle Choräle, der idealen Gemeinde in den Mund gelegt. Um die Stimmung der heiligen Nacht festzuhalten, ist der Baß des Chorales aus dem ersten Thema der einleitenden Sinfonie entwickelt, die Zwischenspiele bringen das zweite, dadurch

jetzt viel heller gestaltet, daß die melodieführende Stimme in der Oktave durch beide Flöten verstärkt ist. Das feierliche Verklingen des Schlusses ist von schönster Wirkung.

Kantate auf den dritten Weihnachtsfeiertag.

Das zugrunde liegende Stück des Evangeliums, den Gang der Hirten zur Krippe erzählend (Luk. 2, 15—20), ist an poetischer Kraft und Ausgiebigkeit den früheren beiden nicht zu vergleichen. Trotzdem halte ich das (insbesondere von N. Franz begünstigte) Verfahren, in Konzerten die zwei ersten Kantaten allein zur Aufführung zu bringen, für unzulässig. Der Engel verweist die Hirten an die Krippe, der Komponist unterstreicht dies Motiv sehr nachdrücklich, — es ist also die Szene an der Krippe zur Abrundung sachlich notwendig. Daß der Komponist mit derselben eine Entwicklung auch poetisch zum Abschluß zu bringen beabsichtigt, wird weiterhin deutlich hervortreten.

Die dritte Kantate ist daneben aber, als für einen eignen Tag bestimmt, natürlich auch wieder selbständig. Dies letztere veranlaßt Bach, da in der Erzählung selbst kein Anlaß zu einer einleitenden Nummer vorliegt, an die Spitze der Kantate einen Chor von allgemeinerem festlichen Charakter zu stellen. Der Chor ist wieder eine Entlehnung aus der Königinkantate; die bezüglichen Texte entsprechen einander wie folgt:

- a) Blühet, ihr Linden, in Sachsen wie Cedern!
Schallet mit Waffen und Wagen und Rädern!
Singet, ihr Musen, mit völligem Klang!
Fröhliche Stunden! Ihr freudigen Zeiten!
Gönnt uns noch öfter die güldenen Freuden;
Königin, lebe, ja lebe noch lang!
- b) Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen,
Laß dir die matten Gesänge gefallen,
Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht.
Höre der Herzen frohlockendes Preisen,
Wenn wir dir jezo die Ehrfurcht erweisen,
Weil unsre Wohlfahrt befestiget steht.

Die Umdichtung kann als sehr glücklich bezeichnet werden; sogar einige kleine malerische Züge der Musik sind gut zur Geltung gebracht. Die Komposition, die sich in zwei korrespondierende Teile gliedert, ist vortrefflich und voll Originalität; besonders wirkungsvoll ist der Eintritt des Tutti nach dem Präludieren der drei oberen Singstimmen. Es sei bemerkt, daß im Original jede der beiden Hälften der Komposition den ganzen Text verwendet; in der Übertragung je nur die bezügliche Hälfte.

Der Chor ist im Weihnachtsoratorium durchaus an seiner Stelle. Von dem Einleitungschor der ersten Kantate unterscheidet er sich durch die viel knappere Form und die viel feierlichere Haltung (man beachte die kraftvollen Basschritte im Tutti beider Teile!). Beides ist sehr angemessen; früher handelte es sich um die Eröffnung der ganzen Kantatenreihe und um die Weihnachtsvorfreude; hier um die Eröffnung eines Teiles, dem andere von größter Weiße vorhergegangen sind. —

Nun bereiten sich die Hirten für den Gang nach Bethlehem vor. Der lebendige kleine Chor ist, trotz des Aufgebotes von kontrapunktischer Kunst, von sehr populärer Haltung; das erste Thema erinnert an ein bekanntes Kinderlied. Geigen und Flöten malen in rastlosen Läufen die freudige Unruhe, die der Erwartung entspricht.

Die Schlußworte des Chores: „Die Geschichte, die uns der Herr kund getan hat“ werden Ausgang der ersten Reihe lyrischer Betrachtungen, ernster gestimmten Dankes voll, die wiederum in Arioso, Arie (hier Duett) und Choral musikalisch behandelt werden.

Das Arioso schließt sich ohne Pause an den Chor, wie ähnliches im ersten Teil auffiel. Der Gegensatz der ruhigen Feierlichkeit desselben gegen die lebhaftige Bewegung des Hirtenchores ist sehr eindrucksvoll. Der ihm folgende Choral „Dies hat er Alles uns getan“ ist die zweite Bearbeitung der Melodie „Gelobet seist du, Jesus Christ“. Das Duett ist Entlehnung aus der Prinzenkantate; dort wird es von der Tugend und Herkules(!) gesungen. Die Texte folgen hier:

a) Ich bin deine, du bist meine; küsse mich, ich küsse dich. Wie Verlobte sich verbinden, wie die Lust, die sie empfinden, treu und zart und eifrig, so bin ich.

b) Herr, de'n Mitleid, dein Erbarmen tröstet uns und macht uns frei. Deine holde Gunst und Liebe, deine wundersamen Triebe machen deine Vätertreu wieder neu.

Die Stimmung der sehr schönen und anmutigen Komposition ist befriedigtes Glück, im Mittelsatz ernster gewendet. Der neue Text widerspricht dem keineswegs, nur ist die Fassung des zweiten Teiles ganz übel geraten. Ich habe die Änderung vorgeschlagen:

„Deine große Huld und Gnade sendet Licht auf dunkle Pfade, zeigt deine Vätertreu uns auf's neu.“

Die Entlehnung ist übrigens durchaus keine bloße Übertragung. Im Original (F-dur) wird das Stück von Alt und Tenor zu Begleitung von zwei Violoncello gesungen, in der Entlehnung (A-dur) von Sopran und Bass zur Begleitung von zwei Oboen d'amore. Auch ist die Führung der Stimmen mehrfach recht beträchtlich geändert.

Ohne gerade tief zu ergreifen macht das Stück in der neuen Bearbeitung doch einen warmen Eindruck, und ich möchte es seiner Melodischschönheit wegen nicht missen. Eine wesentliche Kürzung halte ich indessen für angezeigt und habe sie früher vorgeschlagen. —

Das Evangelium berichtet nun weiter über den Gang der Hirten zur Krippe. An die Wendung „Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen“ schließt sich die zweite lyrische Einschaltung des Teiles, wiederum aus Arioso, Arie, Choral bestehend. Die Arie steht hier voran; ihr Text ist durchaus wohl gelungen, die Anknüpfung an das Evangelium musterhaft, ganz der Frage „Mein Herz, was willst du deines Ortes tun?“ von S. 4 entsprechend. Dabei ist nicht zu verkennen, daß der Text unter „Dies selige Wunder“ die ganze behandelte Weihnachtsgeschichte versteht. Die Arie (sowie auch das folgende Arioso) hat ausgeprägt abschließenden Charakter, was sehr zu beachten ist.

Die Komposition ist von rührender Innigkeit und Schön-

heit, die Deklamation der Singstimme von tiefem Ausdruck. Wie charakteristisch wirkt die Synkope, mit der immer das Wort „fest“ eingeführt wird. Blühende Melismen der Solovioline umschlingen die Singstimme.

Der Mittelsatz tritt dem beschaulichen Hauptteil mit etwas lebhafterem Charakter entgegen; man beachte die völlig geänderte Violinbegleitung. Nach stark gekürztem Vorspiel tritt — und wie innerlich begründet! — der Anfang wieder ein. Hier kann eine kleine Kürzung erwogen werden.

Nach diesem herrlichen Stück frommer Versenkung (das, wenn Entlehnung, als meisterhaft verwendet bezeichnet werden muß) wirkt das kurze Arioso, das den Gedanken der Arie viel nüchterner wiedergibt, unerfreulich; wie es scheint, ist es nur da, um die gewöhnliche Dreiheit: Arioso, Arie, Choral, ohne Lücke zu lassen. Ich entbehre es gern.

Dagegen ist der folgende Choral bedeutungsvoll. Er hebt die intime Stimmung der Arie auf die Höhe kirchlicher Feierlichkeit und betont mit seinem Text von einer neuen Seite den abschließenden Charakter der ganzen dritten Kantate, indem er einen Blick über Leben und Tod in die Ewigkeit tut. Bezüglich der Komposition sei darauf aufmerksam gemacht, wie die beiden übereinstimmenden Hälften der Choralmelodie durch die verschiedene Harmonisierung schön gegeneinander abgetönt sind.

Die Hirten gehen wieder heim; Bach läßt die Kantate durch einen einfachen ernstesten Dankchoral und Wiederholung des Eingangschores ausklingen.

Ich habe mich lebhaft dafür ausgesprochen, bei Aufführungen von dem Weihnachtsoratorium die ersten drei Kantaten, diese aber nahezu vollständig zu bringen. Die vorstehenden Erörterungen liefern dafür neue Argumente. Die dritte Kantate schließt eine Erzählung und eine Stimmungsreihe harmonisch und definitiv ab. In der Tat führt die vierte in ein ganz anderes Stimmungsgebiet, bietet auch, wie die fünfte und sechste, allgemein keine Steigerung, sondern eine Abschwächung bezüglich der Wirkung.

Faßt man aber die drei ersten Kantaten zu einer größeren

Einheit für den Konzertvortrag zusammen, so ist der originale Schluß der dritten Kantate nicht brauchbar. Ich empfehle hier nochmals die Einsetzung des Schlußchorals aus der Kantate (Nr. 129) „Gelobet sei der Herr“, der den Schlußchorälen der beiden ersten Weihnachtskantaten ähnlich stilisiert ist, sie nur wenig an Breite übertrifft und in seiner zugleich populären und glänzenden Haltung ausgezeichnet an jene Stelle paßt.

Ich glaube, daß in dieser möglichst originalen Form das Weihnachtsoratorium seinen Zauber voll betätigen kann. Ist es doch noch immer die einzige evangelische Weihnachtsmusik, in der die Wärme und die Naivität lebt, die wir von einer solchen Festmusik verlangen. Ich habe die Sonnenflecken in dem Bachschen Werk nicht verschwiegen. Der Sonnenschein, der daraus strahlt, ist aber so hell, daß er die Flecken kaum erkennen läßt.

