

Johann Sebastian Bachs Oratorien-Trilogie und die große Kirchenmusik der 1730er Jahre

Von Christoph Wolff (Cambridge, MA und Leipzig)

Martin Petzoldt als Gruß zum 65. Geburtstag

Vorgeschichte

Bachs kirchenmusikalisches Vokalschaffen erreichte im Gesamtzusammenhang seines Lebenswerkes wie auch im Blick auf Quantität und Vielfalt in den Jahren unmittelbar nach seinem Antritt des Thomaskantorats einen besonderen Gipfel. Dieser unbestrittene Höhepunkt ist aber nicht voraussetzungslos, sondern wird vorbereitet durch zwei Phasen unterschiedlicher Intensität aus der langjährigen Organistentätigkeit des Komponisten. Die erste, bis 1713 dauernde Phase zeichnet sich im wesentlichen dadurch aus, daß Bach in unregelmäßigen Abständen und für sehr unterschiedliche Anlässe Kantaten komponierte, die sich am ehesten unter der Kategorie sogenannter „Organistenmusik“ verstehen lassen. Denn im wesentlichen handelt es sich hier um Gelegenheits- und Auftragswerke, die Bach situationsbedingt mit wechselnden Ensembles in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und andernorts zur Aufführung brachte. Daß sich unter den erhaltenen Stücken mit den Mühlhäuser Kantaten „Aus der Tiefen“ BWV 131 und „Gott ist mein König“ BWV 71 oder den frühen Weimarer Kantaten „Widerstehe doch der Sünde“ BWV 54 und „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199 Werke von erstaunlicher Reife und erlesener Qualität befinden, zeugt von dem früh erkennbaren Interesse des Organisten, auch anspruchsvolle Vokalmusik zu komponieren und aufzuführen. Wie wichtig Bach dies tatsächlich war, bringt schon sein 1708 an den Rat der Stadt Mühlhausen gerichtetes Abschiedsgesuch zum Ausdruck, indem er „eine regulirte kirchen music“ als seinen „Endzweck“ bezeichnet.¹

Die zweite Phase betrifft die im Frühjahr 1714 einsetzende Konzertmeister-tätigkeit des damals 29jährigen Weimarer Hoforganisten, die ihn mit der Verpflichtung, „Monatlich neue Stücke“ aufzuführen,² erstmals einband in die Praxis der sogenannten Jahrgangskantaten, mit der die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres musikalisch bedacht wurden. In diesem Zusammenhang boten vor allem zwei gedruckte Jahrgänge von Kantatendichtungen des Weimarer Hofdichters Salomon Franck für 1715 und 1717 dem Komponisten Bach die Gelegenheit, sich systematisch in die seinerzeit modernste Gattung der Kir-

¹ Dok I, Nr. 1.

² Dok II, Nr. 66.

chenmusik mit ihrer differenzierten Formenwelt von Arien, Rezitativen, Chören und Instrumentalsätzen einzuarbeiten. Wie ihm der Einstieg in die damals neue Art der Kirchenmusik gelang, für die insbesondere der Eisenacher Hofkapellmeister Georg Philipp Telemann ab 1711 maßgebliche Muster geliefert hatte, bezeugen nicht weniger als zwei Dutzend Kantaten aus den vier letzten Weimarer Jahren. Auch spricht die Tatsache der Leipziger Wiederaufführung fast aller zwischen 1714 und 1718 entstandenen Kantaten dafür, daß Bach sie auch unter veränderten Bedingungen für weiterhin nutzbar hielt.

Mit dem Antritt des Thomaskantorats 1723 führte Bach konsequent die auch in Leipzig bestehende Praxis der Jahrgangskantaten fort und bewahrte sie für die 27 Jahre seiner Amtszeit. Gleich in den ersten Jahren der Leipziger Tätigkeit bemühte er sich um den Aufbau eines anspruchsvollen Kantatenrepertoires, das sich für Wiederaufführungen eignete. Eine solche Investition, die ihm nicht zuletzt die Möglichkeit zur beständigen weiteren Verfeinerung des ersten Entwurfes bei erneuter Darbietung bot, hielt ihn davon ab, etwa tausend und mehr Kantaten zu schreiben, wie es die Zeitgenossen Telemann, Graupner oder Stölzel getan haben.

Es gibt nun keine Anzeichen dafür, daß Bach gleich zu Beginn seiner Leipziger Amtszeit einen konkreten Plan für die Kirchenmusik verfolgte. Im Gegenteil spricht alles dafür, daß er zumal im ersten Jahr ein heterogenes Korpus von Kantaten erstellte, Vertonungen ganz unterschiedlicher Textvorlagen vornahm und, wenn immer möglich, auf Wiederaufführungen passender Weimarer Kantaten zurückgriff. Der zweite Jahrgang von 1724/25 hingegen trägt mit seiner bewußten Konzentration auf die Vertonung von Kirchenliedtexten und -melodien deutliche Anzeichen planvollen Gestaltungswillens. Überdies zeugt die musikalische Ausarbeitung der Choralkantaten nicht nur von beabsichtigter Vielfalt, sondern auch von rationaler Disposition. Diese betrifft selbst kleinere Untergruppen der Choralkantaten, wenn man etwa die Anlage der ersten vier Werke vom Juni 1724 betrachtet, bei denen in den jeweiligen Eingangssätzen die Chormelodie vom Sopran (BWV 20), über Alt (BWV 2) und Tenor (BWV 7) bis in den Baß (BWV 135) wandert. Von dem arbeitsintensiven, in wöchentlichen Neukompositionen bestehenden Choralkantaten-Jahrgang weicht der ab Juni 1725 in gelockertem Rhythmus entstehende dritte Jahrgang deutlich ab. Trotz der Rückkehr zu wechselnden Textvorlagen zeigt aber auch dieser Jahrgang eine Tendenz zu besonderer Profilierung, wie sie vielleicht am deutlichsten zum Ausdruck kommt in dem häufigen Auftreten von Instrumentalsinfonien, darunter ausgedehnte Konzertsätze mit obligater Orgel.

Der angesprochene Gipfel von Bachs kirchenmusikalischem Engagement in den 1720er Jahren wäre unvollständig beschrieben ohne die Erwähnung einiger besonderer Kompositionen Bachs für die Leipziger Kirchenmusik, die den künstlerischen Ehrgeiz des neuen Thomaskantors zusätzlich unter Beweis

stellen: das fünfstimmige Magnificat von 1723, das sechsstimmige Sanctus von 1724, die achtstimmige Motette „Singet dem Herrn“ (um 1726/27), die Passion nach Johannes in den beiden Fassungen von 1724 und 1725, sodann die doppelchörige nach Matthäus von 1727. Vielleicht noch deutlicher als im Kantatenrepertoire gibt sich hier Bachs Intention zu erkennen, neue Kompositionen ungewöhnlichen Anspruches und Ausmaßes zu schaffen, bei der großen Passion nach Matthäus vielleicht gar die Absicht einer Art krönenden Abschlusses. Denn kein weiteres kirchenmusikalisches de-tempore-Werk Bachs kommt dem Monumentalformat dieser Passion mit ihrer Aufführungsdauer von nahezu drei Stunden nahe.

Umbruch 1729

Der künstlerische Schwerpunkt von Bachs Tätigkeit verlagerte sich spätestens ab Frühjahr 1729 auf die Leitung des Collegium musicum und damit außerhalb der Kirchenmusik. Freilich profitierten offenbar auch die kirchenmusikalischen Aufführungen von Bachs neuem Engagement. Denn eine solch opulente Besetzung, wie sie beispielsweise am 2. Pfingsttag 1729 die Kantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ BWV 174 (mit 2 Hörnern, 3 Oboen, jeweils 3 konzertierenden Violinen, Violen und Violoncelli, dazu Ripienstreichern und Continuo) verlangte, wäre ohne Mitglieder des Collegium nicht realisierbar gewesen. Die 1729 erfolgte Übernahme des Collegium kam kaum von ungefähr, sondern war offensichtlich von längerer Hand durch Bach vorbereitet worden.³ Dafür spricht, daß er bereits zwei Jahre zuvor am 12. Mai 1727 die Abend-Music „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“ BWV Anh. 9 zum Geburtstagsempfang des Kurfürsten Friedrich August I. in Leipzig und knapp drei Monate später das Drama per Musica „Ihr Häuser des Himmels“ BWV 193a zu dessen Namenstag ausrichtete. Ebenfalls führte er am 17. Oktober desselben Jahres die Trauer-Ode BWV 198 für die Kurfürstin Christiane Eberhardine auf. Für derlei Sonderveranstaltungen außerhalb der regulären wöchentlichen Collegium-Konzerte, vor allem wenn sie im Rahmen der Universität stattfanden, dürfte Bach als Gast Zugriff auf das Collegium gehabt haben.

Da ab 1729 und nunmehr unter Bachs Regie zahlreiche weitere Gelegenheitswerke entstanden, die wegen ihrer anlaß- beziehungsweise situationsbedingten Texte keine Wiederaufführungen erlaubten, stellte sich von Anbeginn für den Komponisten zwangsläufig die Frage nach der wünschenswerten Wiederverwendung der Musik. Da dies nur mit verändertem Text geschehen konnte, rückte vor allem die Möglichkeit der Eingliederung in das kirchenmusikali-

³ Siehe dazu vom Verf., *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 378–382.

sche Repertoire und damit die dauerhafte Wiederverwendbarkeit ins Blickfeld. So erscheint es als logische Konsequenz, wenn beispielsweise die Trauer-Ode von 1727 weitgehend zur Grundlage der Markus-Passion von 1731 diene. Denn Funktion und Charakter der Musik waren im weltlichen und geistlichen Kontext wesentlich identisch.

Wie sich die Beanspruchung Bachs durch die wöchentlichen Veranstaltungen des Collegium musicum, während der Messezeiten gar zweimal pro Woche, für ein gutes Jahrzehnt im einzelnen auswirkte, bleibt aus verschiedenen Gründen schwer zu ermitteln. Dazu gehört vor allem, daß für die regelmäßigen „ordinären“ Konzerte keine Programme der gemischten Vorträge von instrumentaler oder vokaler Kammermusik und von Solowerken vorliegen. Vorhanden sind lediglich grobe Informationen über den vom Collegium verwendeten Notenvorrat,⁴ über besondere Ereignisse wie die Vorstellung eines neuen „Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehört worden“⁵ oder den Auftritt von Gastmusikern.⁶ Lediglich die mit besonderem musikalischen Aufwand verbundenen „extraordinären“ Sonderveranstaltungen des Collegium, vor allem wenn sie zu Ehren des kurfürstlich-sächsischen und königlich-polnischen Hauses stattfanden, sind nahezu vollständig nachweisbar.⁷

Dem Beginn des Thomaskantorates vergleichbar wird sich Bach auch für die Arbeit mit dem Collegium musicum schwerlich eine längerfristige kompositorische Planung vorgenommen haben. Daß jedoch im Blick auf seinen Einsatz kreativer Kräfte die Kirchenmusik ab 1729 eher zum Nebenschauplatz wurde, ergab sich von selbst. Dennoch wird von Anbeginn das Kalkül der Wiederverwendung vor allem großer weltlicher Gelegenheitsmusiken eine Rolle gespielt haben und dabei fiel dann zwangsläufig das Schwergewicht auf die Akzentuierung der musikalisch besonders prominenten Festtage innerhalb des Kirchenjahres, bei denen ein aufwendiger Aufführungsapparat am Platz war. So war aus der Perspektive des Thomaskantors und Collegium-Direktors für die 1730er Jahre praktisch vorherzusehen, daß die Kirchenmusik selbst auf dem Nebenschauplatz ihren Nutzen aus der längerfristigen Situation ziehen würde.

⁴ A. Glöckner, *Bachs Leipziger Collegium Musicum und seine Vorgeschichte*, in: Die Welt der Bach-Kantaten, hrsg. von C. Wolff, Bd. 2, Kassel 1997, S. 105–117; G. B. Stauffer, *Music for „Cavaliers et Dames“: Bach and the Repertoire of His Collegium Musicum*, in: About Bach, hrsg. von G. G. Butler u. a., Urbana/Illinois 2008, S. 135–156.

⁵ Dok II, Nr. 331.

⁶ Dok II, Nr. 448.

⁷ Übersicht in BC, Werkgruppe G, S. 1452–1454.

Die Oratorien-Trilogie

Die Zusammenballung der Festtage von Weihnachten bis Epiphania bot einen geradezu idealen Anlaß, gleichsam mit einem Schlage eine Reihe weltlicher Festmusiken einer geistlichen Wiederverwendung zuzuführen und damit im kirchenmusikalischen Repertoire zu verankern. Darum kann es auch kaum auf Zufall beruhen, wenn das Weihnachts-Oratorium von 1734/35 nicht auf eine diesbezüglich sorgfältige Vorplanung zurückgehen sollte. Da außerdem Anlässe wie Fürstengeburtstag und Geburtstag des Himmelskönigs in musikalischer Beziehung austauschbar waren, ergaben sich besondere Affinitäten. Dies gilt insgesamt etwa für die Emblematis des Drama per musica „Herkules auf dem Scheidewege“ (BWV 213) zum Geburtstag des sächsischen Kurprinzen am 5. September 1733. Denn die Allegorie von Macht und Stärke trifft gleichermaßen auf den irdischen Herrscher wie für den Herrscher des Himmels zu. Aber auch textlich-musikalische Anspielungen wie etwa im Wiegenlied „Schlafe, mein Liebster“ (BWV 213/3 bzw. BWV 248/19) ließen sich ohne weiteres auf den Kurprinzen und das Christuskind beziehen.

Auch die erstmals von Bach getroffene Wahl des Terminus „Oratorium“ für den Zyklus der Weihnachtsmusiken ist sicher kein Zufall und hängt primär damit zusammen, daß deren weltliche Vorlagen BWV 213–215 allesamt als Drama per musica, das heißt im Sinne von Opernszenen konzipiert waren und somit dramatischen Charakter besaßen. Der zeitgenössische Begriff für Oper war Drama per musica und das Oratorium stand ihm innerlich nahe. So definiert denn auch Johann Gottfried Walthers *Musikalisches Lexikon* (Leipzig 1732), dessen Mitvertrieb Bach in Leipzig besorgte,⁸ das Oratorium als „eine geistliche Opera, oder musicalische Vorstellung einer geistlichen Historie ... aus Gesprächen, Soli, Duo, und Trio, Ritornellen, starcken Chören etc. bestehend“.⁹

Der „musicalischen Vorstellung einer geistlichen Historie“ hatte Bach sich zuvor nur in seinen Passionsmusiken gewidmet, die laut Walthers Definition und im zeitgenössischen Verständnis ebenfalls Oratorien waren. Bezogen sich die Passionen jedoch auf Jesu Leidensgeschichte, so wandte sich Bach mit dem Weihnachts-Oratorium dem Beginn der biblischen Heilsgeschichte zu. Allerdings gab es für die festtäglichen Evangelienlesungen der Weihnachtszeit, an der sich die Hauptmusik in der Regel inhaltlich orientierte, keinen der Passionsgeschichte vergleichbaren zusammenhängenden biblischen Historien-

⁸ Dok II, Nr. 260; K. Küster, *Bach als Mitarbeiter am Walther-Lexikon?*, BJ 1991, S. 187–192.

⁹ S. 451. – Vgl. die Diskussion (unter anderer Perspektive als im vorliegenden Beitrag) des Verf., *Under the Spell of Opera? Bach's Oratorio Trilogy*, in: J. S. Bach and the Oratorio Tradition, hrsg. von D. R. Melamed, Urbana/Illinois 2011 (Bach Perspectives. 8.), S. 1–12.

text. So hielt Bach sich nicht an die vorgeschriebenen Evangelien-Perikopen, ließ die Lesungen für den 3. Weihnachtstag („Am Anfang war das Wort ...“) und den Sonntag nach Neujahr (Flucht nach Ägypten) unberücksichtigt und nahm eine pragmatische Neugliederung der Weihnachtsgeschichte nach Lukas und Matthäus vor, um den narrativen Zusammenhang zu optimieren:¹⁰

Teil	Festtag	Liturgische Lesung	Weihnachts-Oratorium
I	1. Weihnachtstag	Luk. 2: 1–14	Luk. 2: 1, 3–7
II	2. Weihnachtstag	Matth. 23: 33–39 oder Luk. 2: 15–20	Luk. 2: 8–14
III	3. Weihnachtstag	Joh. 1: 1–14 oder Joh. 21: 15–24	Luk. 2: 15–20
IV	Neujahr	Luk. 2: 21	Luk. 2: 21
V	Sonntag nach Neujahr	Matth. 2: 13–15	Matth. 2: 2–6
VI	Epiphania	Matth. 2: 1–12	Matth. 2: 7–12

Zur konzeptionellen Gestaltung des Weihnachts-Oratoriums gehört auch, daß sich gegenüber den Passionsmusiken die musikalischen Proportionen zu Ungunsten des Evangelistenberichtes verschoben, da die biblischen Passagen grundsätzlich kürzer ausfielen und in den Teilen IV und V sogar nur ein bis zwei Sätze betrafen. Hinzu kommt das nahezu völlige Entfallen der Dialoge, das sich aber aus der vergleichsweise dialogarmen biblischen Weihnachtsgeschichte erklärt. So sind die beiden einzigen Soliloquenten im Weihnachts-Oratorium der Angelus (Satz 13) und Herodes (Satz 55) mit jeweils einem kurzen Auftritt. Doch der Engel (Sopran) singt nur die Textpartie „Fürchte dich nicht ...“ (Luk. 2: 10–11), ihre Fortsetzung „Und das habt zum Zeichen ...“ (Luk. 2: 12) weist Bach in Satz 16 dem Evangelisten zu und reduziert damit die ohnehin eingeschränkte dialogische Struktur, die er in den Passionen ohne Abstriche übernehmen konnte.

Die Planung des Weihnachts-Oratoriums legt nahe, daß Bach die Ausdehnung der biblischen Leben-Jesu-Geschichte über den Passionsbericht hinaus auf die verbleibenden Christusfeste Ostern und Himmelfahrt frühzeitig, vielleicht gar von vornherein beabsichtigte. Die für den 19. Mai 1735 anhand der musikalischen Quellen belegte Aufführung des Himmelfahrts-Oratoriums

¹⁰ Die von den liturgischen Lesungen unabhängige Disposition bot zudem den Vorteil, die Teile IV (Namengebung) und V (Flucht nach Ägypten) austauschbar zu machen, falls es beim kalendarischen Wechsel einen Sonntag nach Weihnachten statt eines Sonntags nach Neujahr geben sollte. Damit war eine Wiederaufführung nicht auf die Konstellation der Festtagsfolge angewiesen, die in Bachs Amtszeit nur noch 1739/40, 1744/45 und 1745/46 auftrat.

BWV 11 bestätigt denn auch diese Annahme. Die liturgische Perikope für Himmelfahrt (Markus 16: 14–20) hat allerdings keinen narrativen Charakter, sondern enthält die nachösterliche Predigt Jesu mit dem Missionsbefehl: „Gehet hin in alle Welt und prediget das Evangelium allen Kreaturen ...“. Den Text des Himmelfahrts-Oratoriums entnahm Bach darum der traditionellen Evangelienharmonie des Johannes Bugenhagen¹¹ mit seinem aus drei verschiedenen Quellen bezogenen zusammenhängenden Bericht in lockerer Aneinanderreihung von Lukas 24: 50–51, Apostelgeschichte 1: 9, Markus 16: 19, Apostelgeschichte 1: 10–11, Lukas 24: 52 und Apostelgeschichte 1: 12. Der von Bach übernommene Text der Himmelfahrtsgeschichte enthält nur einen einzigen Dialog mit den zwei Männern in weißen Kleidern.

Die weltlichen Vorlagen des Himmelfahrts-Oratoriums sind allesamt musikalisch nicht erhalten, doch besteht in der Forschung seit langem Einigkeit darüber, daß es sich bei Satz 1 um eine Übernahme des Eingangchores der Festkantate zur Einweihung der erneuerten Thomasschule BWV Anh. 18 von 1732 handelt und die Sätze 4 und 8 der Hochzeits-Serenade BWV deest (BC G 42) von 1725 entnommen wurden.¹² Bei letzterer handelt es sich ebenfalls um eine dramatische Kantate mit den allegorischen Figuren Natur, Schamhaftigkeit und Tugend; sie paßt damit in das Konzept des Oratoriums als „geistliche Opera.“ Das Himmelfahrts-Oratorium verzichtet jedoch auf jegliche Personifizierung der Stimmen mit biblischen Gestalten. Bach stuft sogar die kurze Dialogpartie der beiden Männer in weißen Kleidern dramatisch herunter, indem er keinen Wechsel der Stimmen vornimmt (Satz 7 a, Takt 5 ff.), sondern die Tenorstimme dem Evangelisten überläßt und diesem einen Baß hinzugesellt.

Das Oster-Oratorium bietet einen in vieler Hinsicht exemplarischen Fall für Bachs Verständnis einer „geistlichen Opera“. Das Werk entstand 1725 als Osterkantate „Kommt, fliehet und eilet, ihr flüchtigen Füße“ durch Umarbeitung der sechs Wochen zuvor als Tafelmusik für Weißenfels musizierten Schäferkantate „Entfliehet, verschwindet, entweicht ihr Sorgen“ BWV 249 a. Aus den mythologischen Figuren des pastoralen Dramas mit Doris, Sylvia, Menalcas und Damoetas wurden die biblischen Gestalten der österlichen Morgenszene, die unmittelbar nach Jesu Auferstehung zum leeren Grab laufen: Maria Jacobi, Maria Magdalena, Petrus und Johannes. Die Musik der Arien und Chöre der Schäferkantate konnten im wesentlichen unverändert bleiben; lediglich die Rezitative, die die biblische Szene zu erläutern hatten, mußten neu komponiert werden. Der nunmehrigen Osterkantate fehlten jedoch

¹¹ Der Text findet sich unter anderem im Anhang des Dresdnischen Gesang-Buches von 1725 (mit zahlreichen Nachdrucken), das zur Bach-Zeit für Leipzig gültig war.

¹² Für weitere Einzelheiten siehe BC D 9; ergänzend hierzu BJ 2009, S. 191–199 (H.-J. Schulze).

wörtlicher Bibeltext und Choräle – ungewöhnlich bei Musik für ein hohes Kirchenfest. Der Thomaskantor scheint jedoch um Ausgleich bemüht gewesen zu sein, indem er am Ostersonntag 1725 die Choralkantate „Christ lag in Todes Banden“ BWV 4 zusätzlich darbot.¹³

Die erste Wiederaufführung der Osterkantate BWV 249 unter der Bezeichnung Oster-Oratorium und mit dem neuen und passender formulierten Textbeginn „Komm, eilet und laufet“ wurde von Alfred Dürr¹⁴ seinerzeit auf die Jahre 1732/35 oder nach 1735 datiert. Unterdessen überwiegt jedoch die Annahme, daß die erste Wiederaufführung erst um 1738 anzusetzen ist und weitere um 1743 bis um 1746 und noch 1749 stattfanden.¹⁵ Dennoch sprechen verschiedene Zusammenhänge – und keineswegs nur die Verbindung mit den beiden Oratorien für Weihnachten und Himmelfahrt von 1734/35 – dafür, die erste Wiederaufführung von BWV 249 als Oster-Oratorium für den 10. April 1735 in Betracht zu ziehen. Folgende Gründe machen diese Datierung plausibel:

- Der an den Stimmen *St* 355 beteiligte und von 1734 bis 1738 tätige Kopist Anon. Vj kann für den 19. Mai 1735 genau ermittelt werden.¹⁶
- Die autographen lateinisch-griechischen Titelformulierungen „Oratorium Tempore Nativitatis“, „Oratorium Festo Paschatos“ und „Oratorium Festo Ascensionis Christi“ sind eng aufeinander abgestimmt und auch in den Schriftzügen engstens verwandt (siehe die Abbildung am Ende des Beitrags).
- Die für den 2. und 3. Ostertag anhand der musikalischen Quellen ermittelten Wiederaufführungen der Kantaten „Erfreut euch, ihr Herzen“ BWV 66 beziehungsweise „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ BWV 134 sind gleich BWV 249 Parodien weltlicher Hofmusiken mit ursprünglich dialogisierenden allegorischen Figuren.¹⁷ Die drei geistlichen Umarbeitungen aus den frühen Leipziger Jahren 1724/25 ganz ohne Bibeltext und mit nur einem Schlußchoral (BWV 66/6) passen darum gut zueinander und bilden mit ihren auffallenden Duett-Strukturen (BWV 249/3; 66/1, 4–5; 134/1, 3–6), die selbst in den Chören ihre solistische Herkunft erkennen lassen, eine geradezu einheitliche Werkgruppe.
- Für die Karfreitagsvesper 1734 kann neuerdings Bachs Aufführung des Passionsoratoriums „Der gläubigen Seele geistliche Betrachtungen ihres leidenden Jesu“ von Gottfried Heinrich Stölzel nachgewiesen werden,¹⁸ in

¹³ Dürr *Chr* 2, S. 79f., BC A 54a.

¹⁴ Dürr *Chr* 2, S. 79, 112 und 118.

¹⁵ Allgemein dazu BC D 8a–b.

¹⁶ NBA X/3 (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007), S. 185.

¹⁷ BWV 66a (1718): Glückseligkeit Anhalts, Fama; BWV 134a (1719): Göttliche Vor-sehung, Zeit.

¹⁸ T. Schabalina, „*Texte zur Music*“ in *Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger*

dem auf den biblischen Bericht verzichtet beziehungsweise dieser stellenweise durch freie Nachdichtung ersetzt wird.

Es mag an der ungewöhnlichen Textstruktur der Osterkantate gelegen haben, daß Bach sie nach 1725 offenbar zunächst länger liegen ließ. Sie wich allzu drastisch vom Konzept der Historienkomposition ab, wie er sie in seinen eigenen Passionsmusiken mit der wörtlichen Beibehaltung des biblischen Berichtes streng befolgte. Möglicherweise war die Aufführung der Osterkantate auch auf Kritik gestoßen, da sie der von Bach unterzeichneten Dienstverpflichtung vom 5. Mai 1723 in Punkt 7 widersprach:

Zu Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die *Music* dergestalt einrichten, daß sie nicht zulang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht *opernhaftig* herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere.¹⁹

Die vier benannten Personen der ursprünglichen Osterkantate waren zwar biblische Gestalten, aber sie sangen in opernhafter Manier eben keine biblischen Worte, wie in den Leipziger Hauptkirchen bei der musizierten Passion üblich. Was nun die freie Nachdichtung der biblischen Geschichte betrifft, so belegt die Leipziger Aufführung von Stölzels Passionsoratorium von 1734 eine Änderung der Verhältnisse, sicherlich auch der Haltung der Leipziger Geistlichkeit und Bachs eigener Einstellung, die den Weg freimachte für modernere Strömungen geistlicher Texte und damit für eine Rehabilitation der Osterkantate in Gestalt eines Oratoriums als geistlicher Oper.

Die von Bach sorgsam durchgeführte zweistufige Umarbeitung des Oster-Oratoriums – zuerst 1735 oder später, sodann um 1743–1746 – zeigt aber auch sehr klar, wie es um sein Verständnis des geistlichen Oratoriums im formalen und inhaltlichen Sinne bestellt war. Im Blick auf die musikalische Form gestaltete er das auf die zweisätzige Sinfonia folgende einleitende solistische Duett BWV 249/3 zu einem vierstimmigen Ripiensatz um. Im Verein mit der Umwandlung der abschließenden „Aria a 4“ zum „Chorus“ erhielt auch dieses Oratorium wie seine beiden Schwesterwerke einen emphatischen chorischen Rahmen. Auf die inhaltliche Seite bezog sich eine weitere Änderung, indem die vier dramatischen Gestalten der Osterkantate, die in der ersten Umarbeitung noch beibehalten worden waren, in der zweiten als dramatische Personen und Rollen eliminiert wurden. Die Endfassung des Oratoriums kennt nur noch die neutralen Benennungen Sopranō, Alto, Tenore und Basso.

Die radikale Entpersonifizierung des Oster-Oratoriums, die sich ja nicht nur auf die rezitativischen Partien beschränkt, sondern die Arien einbezieht, scheint von der Idee geleitet zu sein, eine opernhafte Assoziation der betrachtenden

Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs, BJ 2008, S. 33–98, speziell S. 77–84.

¹⁹ Dok I, Nr. 92.

geistlichen Poesien mit konkreten biblischen Personen zu unterbinden. Denn die betrachtenden Stücke sollen als andachtsfördernde Reflexionen eines frommen Christen verstanden werden. Da jedoch aktionsbetonte Dramatik in den drei Oratorien Bachs so gut wie ganz entfällt, trifft die Walthersche Definition des Oratoriums als „geistliche Opera“ nur eingeschränkt zu. Das gilt mutatis mutandis für die Bachschen Passionen, wo die Dramatik zwar deutlicher zutage tritt, dennoch auf die ausgedehnten dialogisierenden biblischen Berichtsteile begrenzt bleibt. Ein dramatischer Höhepunkt der Johannes-Passion ist beispielsweise die Verleugnungsszene mit der abschließenden expressiven Passage der „lachrimae Petri“. Die darauf folgende Verzweiflungsarie „Ach, mein Sinn“ vertritt dann aber nicht die Stimme des Petrus, sondern vielmehr stellvertretend die des betroffenen gläubigen Christen.

Das Oster-Oratorium verdeutlicht einen weiteren musikalisch-inhaltlichen Aspekt, nunmehr den Unterschied zwischen Kantaten- und Oratorienstil betreffend. In *Dramma per musica* und *Oper* zielen die Ausdruckscharaktere der Arien auf Affekte, Leidenschaften und Tugenden, vertreten und dargestellt in den verschiedenen Rollen der singenden Personen. So bleibt der edle Ausdruckscharakter der Sopran-Arie „Hunderttausend Schmeicheleien“ der Weissenfelder Tafelmusik BWV 249 a – gesungen von der Nymphe Doris, deren griechischer Name für „rein, unvermischt“ steht – auch in der entpersonalisierten Arie „Seele, deine Spezereien“ der Osterkantate beziehungsweise des Oster-Oratoriums bewahrt. Reinheit der Doris und Reinheit der gläubigen Seele sind eins. Analog versteht sich Gottscheds Arientext „Unschuld, Kleinod reiner Seelen“ aus der Hochzeits-Serenade „Auf! süß-entzückende Gewalt“ (BWV² Anh. 196/Anh. I 14; BC G 42) mit dem Vers „das Lilien Kleid unberührter Reinigkeit“, bestimmt für die allegorische Figur der Schamhaftigkeit im Dialog mit Natur, Tugend und Verhängnis. Diese sehr wahrscheinliche Vorlage der rollenfreien Sopranarie „Jesu, deine Gnadenblicke /... deine Liebe bleibt zurücke“ des Himmelfahrts-Oratorium (BWV 11/8) repräsentiert die innige Äußerung der reinen Seele.

Die unmittelbare Assoziation von personalisiertem Charakterbild und Ausdruck bildet somit einen wichtigen Gesichtspunkt nicht nur für die Übernahme einer musikalischen Vorlage, sondern für das die Komposition erst ermöglichende dichterische Parodieverfahren. Picander, Bachs Textdichter des *Dramma per Musica* „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“ zum Geburtstag der sächsischen Kurfürstin Maria Josepha, läßt Fama als mythologische Personifikation des Geredes der Leute die Arie „Kron und Preis gekrönter Damen“ (BWV 214/7) singen. Derselbe Autor (oder wer auch immer die Umdichtung geschaffen haben mag) überträgt in der Arie „Großer Herr, o starker König“ des Weihnachts-Oratoriums (BWV 248/8) das stellvertretende Bild auf „die Fama“ innerhalb der Christengemeinde. Da die Arien der Oratorien im Prinzip sämtlich dramatischen Vorlagen entnommen sind, unterscheiden

sie sich von den Arien gewöhnlicher geistlicher Kantaten betrachtenden oder belehrenden dichterischen Inhalts darin, daß sie zusätzlich repräsentierenden Charakter haben, auch wenn die Rollenbezeichnung fehlt. In dieser Beziehung hilft die Kenntnis der weltlichen Vorlage, das Oratorium als „geistliche Opera“ auf einer imaginären Bühne zu verstehen, die den Betrachter beziehungsweise Hörer einbezieht.

Die Zusammenschau der drei Bachschen Oratorien legt nahe, diese als eine geplante und einheitliche Werkgruppe zu verstehen, in der die christliche Heilsgeschichte über die Leidensgeschichte Jesu hinaus vervollständigt wird. Gleichsam als Oratorien-Trilogie für die hohen Christustage konzipiert, setzen sich die drei Werke auch in ihrer äußeren Anlage klar von den gewöhnlichen Sonn- und Feiertagskantaten ab. Die Bezeichnung Oratorium ist auch in dieser Beziehung vom Komponisten bewußt gewählt. Dabei geht es weniger um die bloße Anzahl der Sätze, denn verschiedene zweiteilige Kantaten kommen durchaus auf ähnliche Länge. Aber während sich der typische Kantatentext von in der Regel jeweils zwei Arien und Rezitativen auf die übliche zweiteilige Predigtstruktur (mit Exegese und Anleitung zum christlichen Leben) beruft, zeigen die Oratorien einen grundsätzlich narrativen Aufbau.²⁰ Sie folgen dem biblischen Bericht, und sei dieser noch so knapp:

Weihnachts-Oratorium, Teil I ²¹	Oster-Oratorium	Himmelfahrts-Oratorium	„Gewöhnliche“ Kantate
1. Chor	1. Sinfonia	1. Chor	1. Chor
2. Rezitativ*	2. Adagio	2. Rezitativ*	2. Rezitativ
3. Rezitativ	3. Chor	3. Rezitativ	3. Aria
4. Arie	4. Rezitativ	4. Arie	4. Rezitativ
5. Choral	5. Arie	5. Rezitativ*	5. Arie
6. Rezitativ*	6. Rezitativ**	6. Chorale	6. Choral
7. Choral + Rezitativ	7. Arie	7a. Rezitativ*	
8. Arie	8. Rezitativ	7b. Rezitativ	
9. Choral	9. Arie	7c. Rezitativ*	
	10. Rezitativ	8. Arie	
	11. Chor	9. Choral	

* Biblischer Bericht

** Biblische Paraphrase

Zur Entstehungsgeschichte der Trilogie gehört nicht nur, daß sich Bach hier aus geeigneten weltlichen Gelegenheitswerken ein dauerhaftes Repertoire an kirchlichen Festmusiken erstellte, sondern daß er vor allem mit dem Leben-

²⁰ Die alternative Zählung der sechs Teile des Weihnachts-Oratoriums als „Kantaten I–VI“ ist darum abwegig.

²¹ Die Teile II–VI enthalten je 14, 13, 7, 11 und 11 Sätze.

Jesu-Thema eine inhaltliche Brücke über die vier zentralen Kirchenfeste wählte, an denen die Ereignisse von Geburt, Leiden, Auferstehung und Himmelfahrt Christi als in sich geschlossene Heilsgeschichte reflektiert und gefeiert werden.²² Daß Bach für das dreitägig begangene Osterfest keine dreiteilige Musik schuf, liegt neben der Kürze des biblischen Osterberichtes wohl in erster Linie an der pragmatischen Überlegung, daß der ihm zur Verfügung stehende Aufführungsapparat vokal-instrumentaler Kräfte mit der Vorbereitung der Passionsaufführung als musikalischem Hauptereignis des Kirchenjahres allzusehr beansprucht war und eine dreiteilige Festmusik zu Ostern eine Überforderung bedeutet hätte. Andererseits kann angesichts der oben erörterten engen Zusammenhänge, die zwischen den Osterkantaten BWV 249, 66 und 134 bestehen, nicht ausgeschlossen werden, daß Bach um 1735 möglicherweise mit dem Gedanken spielte, die drei stilistisch eng verwandten Einzelwerke zu einem zyklischen Gebilde zusammenzufassen. Doch hat er das Oster-Oratorium über die Dimensionen der Osterkantate hinaus nie erweitert, das Werk als solches jedoch offenbar so geschätzt, daß es noch mehrfach und nachweislich zuletzt 1749²³ eine Wiederaufführung erfuhr.

Ausblick auf die 1730er Jahre

Die Oratorien-Trilogie scheint für Bachs Kirchenmusikpflege der 1730er Jahre symptomatisches Gewicht zu haben, indem sie zweierlei Aspekte prinzipieller Art herausstellt und erkennen läßt: (1) die gegenüber dem Kantatenwerk auffallende Akzentuierung von Vokalkompositionen größeren Formates und verschiedener Art sowie die damit verbundene Konzentration auf besonders festliche Anlässe innerhalb des Kirchenjahres; (2) die Selektion bestehender geeigneter Sätze und Werke für die weitere Ausarbeitung der kompositorischen Qualität und den Ausbau eines dauerhaften Repertoires. Unter dieser Perspektive ist es nicht gerechtfertigt, im Zeichen der Leitung des Collegium musicum Bachs primäre musikalische Funktion als Thomaskantor zu unterschätzen. Die regelmäßige und jahraus, jahrein erfolgende Darbietung von Kantaten bleibt bestehen, wird zur Repertoirepflege und bietet immer wieder Gelegenheit zu Verbesserungen, Aktualisierungen und gegebenenfalls Revisionen. Die in den 1730er Jahren nur sporadisch nachweisbare Neukomposition von Kirchenkantaten bildet in dieser Hinsicht keinen Maßstab, aber die beiden obengenannten Aspekte lassen sich anhand mehrerer einschlägiger Werkgruppen erhärten:

²² Das auf den Himmelfahrtstag folgende dreitägig gefeierte Pfingstfest zählt nicht zu den Christusfesten.

²³ BC D 8b.

– Passionen

Den Passionsmusiken nach Johannes und Matthäus fügte Bach 1731 die wesentlich aus Parodien bestehende Markus-Passion hinzu. Auch nahm er an der um 1730 aufgeführten, aber im übrigen nicht von ihm stammenden Lukas-Passion einige wenige Ergänzungen vor. Damit jedoch war das Thema Passion für den Komponisten keineswegs abgeschlossen. 1736 erfolgte die große Revision der Matthäus-Passion, verbunden mit ihrer Einrichtung als konsequent doppelchöriges Werk mit zwei getrennten Continuogruppen; um 1739 dann eine ebenso tiefgreifende Revision der Johannes-Passion, die allerdings unvollendet blieb. Selbst die Markus-Passion blieb nicht unverändert, auch wenn der genaue Zeitpunkt der Umarbeitung nicht zu ermitteln ist. Immerhin bietet ein neu aufgefundener Textdruck einer Wiederaufführung von 1744²⁴ deutliche Abweichungen von der Fassung 1731, darunter zwei zusätzlich eingefügte Arien – ein eindeutiges Zeichen dafür, daß auch diese Passion nicht von vornherein ihre Endgestalt gefunden, sondern daß der Komponist an diesem Großwerk weiter gearbeitet hat.

– Festmusiken

Über die Oratorien-Trilogie hinaus schuf Bach für den Johannistag 1738 eine neue Festmusik mit der im wesentlichen aus dem Drama per musica „Angenehmes Wiederau“ (BWV 30a) von 1737 gewonnenen zweiteiligen Kantate „Freue dich, erlöste Schar“ (BWV 30) mit insgesamt 12 Sätzen.

Eine prominentere Rolle weist Bach offenbar der lateinischen Kirchenmusik zu. An den hohen Kirchenfesten einschließlich der Marienfeste war es in Leipzig üblich, im Hauptgottesdienst (Amt) das Kyrie-Gloria und Sanctus sowie in der Vesper das Magnificat mehrstimmig zu musizieren. In den 1720er Jahren hatte Bach, abgesehen von einigen Sanctus und dem Magnificat in Es-Dur BWV 243 a, offenbar keine weiteren lateinischen Werke komponiert, sondern es angesichts der schwerpunktmäßigen Kantatenproduktion wohl vorgezogen, Werke anderer Komponisten aufzuführen. Dies änderte sich in den 1730er Jahren mit der umfänglichen und aufwendig besetzten Missa von 1733 (Kyrie und Gloria der nachmaligen h-Moll-Messe), dem um die gleiche Zeit überarbeiteten Magnificat in D-Dur BWV 243 sowie mit den aus den späteren 1730er Jahren stammenden vier Kyrie-Gloria-Messen BWV 233–236. Obgleich nur für die A-Dur-Messe (BWV 234) originales Leipziger Aufführungsmaterial erhalten ist, kann die Leipziger Verwendung der lateinischen Messen dennoch als selbstverständlich angenommen werden.

Der Textfund eines unbekanntenen, am Trinitatisfest 1721 unter Bachs Amtsvorgänger Kuhnau in den beiden Leipziger Hauptkirchen aufgeführten Sym-

²⁴ T. Schabalina, „*Texte zur Music*“ in *Sankt Petersburg – Weitere Funde*, BJ 2009, S. 30–36; Teilfaksimile des Textdruckes von 1744: S. 45–48.

bolum Nicenum²⁵ wirft die Frage auf, ob nicht Bach auch daran dachte, das Fest der heiligen Dreifaltigkeit mit einer Vertonung des Symbolum Nicenum als dem klassischen Text des Trinitäts-Dogmas zu versehen. Denn noch in der Ära Hiller war offenbar eine Darbietung des nicänischen Credo üblich.²⁶ Jedenfalls müssen derartige Überlegungen in die nach wie vor offene Frage der Bestimmung der h-Moll-Messe einbezogen werden.

Die Missa von 1733 weist mit ihrer gemischten Übernahme von weltlichen und geistlichen Vorlagen erstmals auf ein neues Phänomen hin, daß sich in den Messen BWV 233–236 deutlich manifestiert und auch für die späteren Teile der h-Moll-Messe eine Rolle spielt: nämlich die Umformung und Weiterentwicklung nicht nur weltlicher Gelegenheitsmusiken, sondern die umfängliche Einbeziehung auch von deutschen Kirchenkantatensätzen (bei BWV 233–236 gar ausschließlich). Bach etablierte damit ein gleichsam zweispuriges Repertoire, Kirchenkantaten mit deutschen Texten und lateinische Kirchenmusik – vielleicht in dem Bewußtsein, mit den lateinischen Kompositionen eine breitere, gegebenenfalls interkonfessionelle Verwendung²⁷ zu erzielen und zugleich seiner Musik das zeitlosere Gewand einer langlebigen historischen Gattung zu verleihen.

*

Der gegenwärtige Stand der Forschung erlaubt nicht, für das Jahrzehnt 1730 bis 1740 einen ähnlich dicht besetzten Kompositions- und Aufführungskalender der Leipziger Kirchenmusik zu entwerfen, wie es für die 1720er Jahre gelungen ist. Dennoch läßt sich aus den verfügbaren Informationen und Interpretationsmöglichkeiten ein Bild gewinnen, das den Rückblick auf den besagten Gipfel der 1720er Jahre ergänzt um einen Ausblick auf das folgende Jahrzehnt mit einem bewußten und planvollen Engagement Bachs für den weiteren Ausbau der großen Kirchenmusik zur besonderen Versorgung der Festtage.

²⁵ Siehe den Aufsatz von Schabalina (wie Fußnote 18), S. 54 und 58, sowie vom Verf., *Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll*, Kassel 2009 (Bärenreiter Werkeinführung), S. 35–38 (ebenda auch Teilfaksimile des Textdruckes von 1721).

²⁶ Der Textdruck *Am Feste der heiligen Dreyeinigkeit* von 1790 enthält als Figuralstücke (ohne Komponistenangabe) vor der Predigt neben „Kyrie – Gloria mit Musik“ ausdrücklich auch „Credo in unum Deum, mit Musik“; siehe den Sammelband *Erstes Jahr | der geistlichen Musiktexte | in der Thomas=Kirche | zu Leipzig. | Aufgeführt | von | Johann Adam Hiller | 1789–1790*; gleichlautend auch in den entsprechenden Textdrucken für 1790/91 und 1791/92 (D-LEm, I B 4a–c). Ich verdanke den Hinweis darauf Uwe Wolf, Leipzig.

²⁷ Die Dedikation der Missa von 1733 an den katholischen Dresdner Hof läßt sich nur in dieser Richtung deuten. – Zur katholischen Bach-Rezeption im 18. Jahrhundert siehe vom Verf., *Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll* (wie Fußnote 25), S. 29 f.

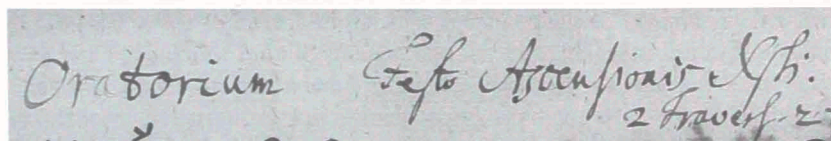
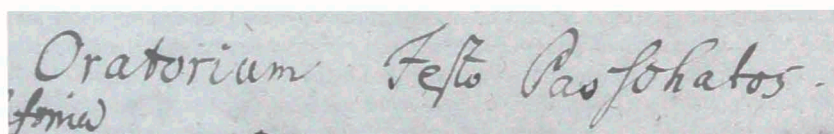
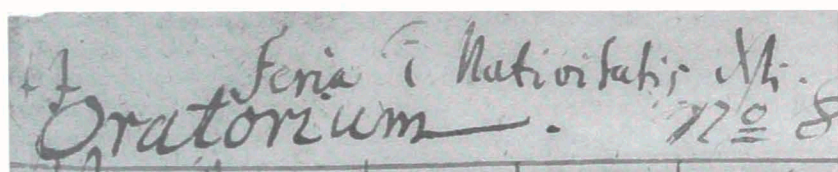
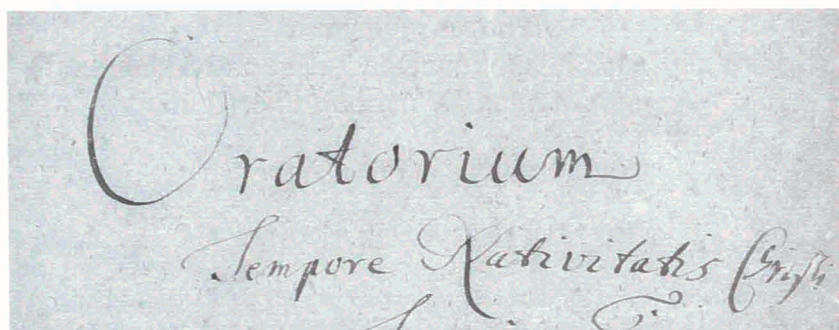


Abbildung. Die Titel der drei Oratorien Bachs (Ausschnitte)

- (1) Weihnachts-Oratorium, autographe Titelumslag (St 112, Fasz. 1)
- (2) Weihnachts-Oratorium, Teil 1, Kopftitel der Partitur (P 32)
- (3) Oster-Oratorium, Kopftitel der autographen Partitur (P 34)
- (4) Himmelfahrts-Oratorium, Kopftitel der autographen Partitur (P 44, adn. 4)