

**И.С.БАХ**

**И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРАКТИКА  
НЕМЕЦКОГО БАРОККО**

**J.S.BACH**

**UND DIE MUSIKALISCHE PRAXIS  
DES DEUTSCHEN BAROCK**



## Восьмое слово Христа

### *О духовном смысле арии с эхо «Flößt, mein Heiland» из «Рождественской оратории» Баха*

Пожалуй, ни один из авторов, предпринимающих попытку истолкования арии с эхо «Flößt, mein Heiland» из IV части «Рождественской оратории» Баха, не обходится без упоминания немецкого словечка *Spielerei* — баловство, забава, пустяк. «Современный слушатель скорее всего воспримет ее как барочную забаву», — утверждает в начале своего очерка Эрнст Кох<sup>1</sup>, отсылая читателя, в свою очередь, к авторитетной статье Людвиг Прауча, в которой подобная оценка вложена в уста глубокомысленного, но недалекого критика<sup>2</sup>. Игнас Боссюи, отмечая в арии налет барочной игривости («a bit of Baroque *Spielerei*»), в сноске дает указание на классический труд Вальтера Бланкенбурга<sup>3</sup>. И лишь последний из названных ученых сообщает читателям истинный источник широко распространеншего представления — монографию Филиппа Шпитты «Иоганн Себастьян Бах»<sup>4</sup>.

Один из основоположников баховедения, Шпитта дал не слишком лестную оценку этому номеру «Рождественской оратории», как и всей кантате на праздник Обрезания и наречения имени Господа: «Сомнительно, что такую пьесу, как арию сопрано с двойным эхо второго сопрано и гобоя “Flößt, mein Heiland”, Бах мог включить в какую-нибудь другую часть, кроме причудливой четвертой. Тем не менее, детская наивность, если и была где-либо допустима, то только в праздник Рождества, и трогательно видеть, как серьезный, богатый идеями мастер смиряется с этим праздничным настроением настолько, что предоставляет место в своем произведении такой пустячной забаве»<sup>5</sup>.

Несправедливость и ограниченность подобного суждения очевидны сегодня не только исследователям, но и любому мыслящему слушателю оратории. Однако найти и обосновать более глубокий, богословский смысл арии с эхо оказалось делом непростым. Во второй половине XX столетия ученые выдвинули несколько оригинальных объяснений баховской «забаве», но ни одно из них

---

Статья была опубликована в журнале «Научный вестник Московской консерватории» (2015. № 4. С. 216–225).

<sup>1</sup> Koch E. Tröstendes Echo. Zur theologischen Deutung der Echo-Arie im IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach // Bach-Jahrbuch. 1989. (Jg. 75.) S. 203.

<sup>2</sup> Prautzsch L. Echo-Arie und andere symbolische und volkstümliche Züge in Bachs Weihnachtsoratorium // Musik und Kirche. 1968. (Jg. 38.) H. 5. S. 221.

<sup>3</sup> Bossuyt I. Johann Sebastian Bach. Christmas Oratorio (BWV 248) / transl. by S. Bull. Leuven, 2004. P. 132.

<sup>4</sup> Blankenburg W. Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. 5. Aufl. Kassel, 2003. S. 103.

<sup>5</sup> Spitta Ph. Johann Sebastian Bach: in 2 Bdn. Bd. 2. Leipzig, 1880. S. 416.

нельзя назвать полностью убедительным. «Загадка Шпитты» до сих пор остается без ответа.

Наибольшее значение для истории вопроса имеют труды трех исследователей, двое из которых были упомянуты выше. Все они рассматривают арию с эхо как одно из самых важных звеньев замысла оратории в целом.

1. Людвиг Прауч попытался развить тезис Шпитты о наличии в оратории Баха следов народных рождественских игр и песен<sup>6</sup>. В частности, он предположил, что многие номера произведения поются от лица конкретных евангельских персонажей (Девы Марии, пастухов и т. д.). В IV части, по мнению Прауча, такие персонажи отсутствуют, за единственным исключением: партия второго сопрано арии с эхо, отвечающего «да» и «нет» на вопросы первого солиста, есть голос Младенца Христа<sup>7</sup>. Саму же арию Прауч характеризует как «глубокое богословское высказывание» и связывает с обрядом Крещения Иисуса, отрекающегося от Дьявола и его дел<sup>8</sup>.

2. Более радикальный подход отличает Вальтера Бланкенбурга, который попытался «идентифицировать личность» каждого из голосов «Рождественской оратории» в номерах, написанных на свободные поэтические тексты. Так, № 38 (речитатив баса в сочетании с «хоралом» — первой строфой песни Иоганна Риста «*Jesu, du mein liebstes Leben*» у сопрано) Бланкенбург связывает со Сретением, или Очищением Девы Марии (так этот праздник называется в лютеранской церкви); басом поет старец Симеон<sup>9</sup>. Ария же, будучи непосредственным продолжением № 38, представляет собой диалог Верной Души (*Gläubige Seele*) — аллегорического персонажа, часто встречающегося в немецкой духовной поэзии барокко, — и Младенца Христа, лежащего в яслях<sup>10</sup>.

Форма арии с эхо, по мнению Бланкенбурга, не позволила Баху сохранить партию баса в этом номере (и тем самым представить слушателям диалог Симеона с Иисусом). Однако ученый высказывает предположение, что партия первого сопрано поется от лица пророчицы Анны — одного из библейских прообразов Верной Души<sup>11</sup>. Для Бланкенбурга принципиально важно, что партия второго сопрано в арии является не эхом, а голосом Младенца. Поскольку соответствующие динамические оттенки присутствуют только в партии гобоя, последнюю и надо рассматривать в качестве эха<sup>12</sup>.

3. Согласно Ренате Штайгер, единство шести частей «Рождественской оратории» обеспечивается постоянным присутствием мотива свадьбы Жениха Христа и Невесты Души<sup>13</sup>. Уже в упомянутом дуэте № 38 он намечен в тексте песни

<sup>6</sup> *Prautzsch L.* Echo-Arie und andere symbolische und volkstümliche Züge in Bachs Weihnachtsoratorium. S. 223.

<sup>7</sup> *Ibid.* S. 228.

<sup>8</sup> *Ibid.* S. 228–229.

<sup>9</sup> *Blankenburg W.* Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. S. 102.

<sup>10</sup> *Ibid.* S. 103.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.* S. 104.

<sup>13</sup> *Steiger R.* Die Einheit des Weihnachtsoratorium von J. S. Bach (II) // *Musik und Kirche*. 1982. (Jg. 52.) S. 12.

И. Риста благодаря упоминанию Иисуса как Жениха. В свою очередь, ария с эхо становится богословским центром произведения. Ответы «да» и «нет» в устах Спасителя означают «радостный обмен» — то есть, по Лютеру, обмен праведности Христа, в которую, словно в свадебное платье, обряжается душа, на человеческие грехи, которые принимает на себя Иисус. В процессе обмена «Иисус принимает мою смерть и дает мне взамен свою жизнь, <...> ужас превращается в радость»<sup>14</sup>.

Стоит привести в этой связи полный текст арии № 39<sup>15</sup>:

Внушает ли, о мой Спаситель, внушает ли Твое имя  
Хоть семя малое  
Того жестокого ужаса?  
Нет, Ты Сам говоришь: нет. (Нет!)  
Надо ль мне теперь страшиться смерти?  
Нет, ведь Твое сладостное слово уже здесь!  
Так не возрадоваться ли мне?  
Да, о мой Спаситель, Ты Сам говоришь: да. (Да!)

Каждый из трех исследователей внес определенный вклад в постижение духовного смысла арии с эхо. Прауч первым обратил внимание на то, что в ней звучит голос Младенца Христа. Бланкенбург охарактеризовал этот номер как диалог Младенца Христа и некоего аллегорического персонажа — возможно, Верной Души. Штайгер указала на связь арии с лютеровским учением об искуплении.

Однако попытки Прауча и Бланкенбурга найти в № 39 буквальное отражение одного из описанных в Евангелии событий из жизни Младенца выглядят сегодня слишком прямолинейными и не углубляют понимание произведения Баха. Теория же Штайгер сомнительна хотя бы потому, что Христу как Младенцу в ней вообще не находится места. И кроме того, если бы Бах действительно воспринимал текст данного номера как изображение «радостного обмена» (то есть мистической свадьбы Христа и Души), то наверняка использовал бы музыку более приличествующую обряду бракосочетания, чем ария с эхо из кантаты BWV 213.

Чтобы найти более удовлетворительное решение проблемы, стоит внимательнее приглядеться к текстам № 38b. Хотя при рассмотрении IV части оратории принято отмечать центральное положение арии № 39, вставленной посередине дуэта сопрано и баса (№№ 38b и 40), в реальности две части дуэта не столько обрамляют номер с эхо, сколько вводят последующие арии — каждый свою. Ария тенора № 41 является ответом на вопросы, звучащие в конце № 40 (Ах! Как мне достойно, / О мой Господь Иисус, восхвалить Тебя? / Как превозносить Тебя, как благодарить Тебя? — Я буду жить во славу Твою...). Точно так же ария с эхо служит непосредственным откликом на концовку предшествующего дуэта.

В верхнем слое № 38 b, у сопрано, звучат две столлы упомянутой песни Риста (припев песни прозвучит уже в № 40):

<sup>14</sup> Steiger R. Die Einheit des Weihnachtsoratorium von J. S. Bach (I) // Musik und Kirche. 1981. (Jg. 51.) S. 275.

<sup>15</sup> Здесь и далее переводы на русский язык выполнены автором статьи.

Иисусе, сокровище моей жизни,  
 Жених моей души!  
 Ради меня Ты принес себя в горькую  
 Жертву на Древе Креста.

Прерывая песнь в соответствующий момент, авторы оратории акцентируют присутствующие в ней Страстные мотивы. Между образами Младенца, лежащего в яслях, и Спасителя, распятого на Кресте, устанавливается прочная связь<sup>16</sup>.

Заключительные строки речитатива баса из того же номера, кажется, в большей мере ассоциируются с содержанием арии с эхо и при этом ничего не говорят о событиях Страстной Седмицы:

Мой Иисус! Когда придет мне время умирать,  
 Я буду знать, что не погибну.  
 Имя Твое написано в моей душе —  
 Оно прогонит смерти страх.

Тем не менее, подобное сочетание — созерцания смерти Христа и размышлений о собственной будущей смерти — впервые встречается у Баха в «Страстях по Матфею». Реакцией на сообщение Евангелиста: «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух» (Мф. XXVII, 50), — является хорал на девятую строфу песни Пауля Герхардта «О, чело, окровавленное и израненное», молитва от первого лица к Иисусу об избавлении от ужаса смертной агонии и даровании христианской кончины<sup>17</sup>.

Ключом же к пониманию самой арии служат другие великие баховские пассионы — «Страсти по Иоанну». Как известно, в этом произведении использованы тексты многих поэтов, часто излагаемые в переработанном виде. Однако главным источником заимствования поэтических идей служит либретто Бартольда Хайнриха Брокеса «Претерпевающий мучения и умирающий за грехи мира Иисус». Сообщение о смерти Иисуса Брокес оформляет не в виде реплики Евангелиста (как это было принято в церковных пассионах), а в виде арии Дочери Сиона (Невесты Христа) с последующим комментарием Верной Души:

<sup>16</sup> Традиция соотносить между собой и уподоблять друг другу праздники Рождественского и Пасхального циклов литургического года сложилась еще в Средние века. В частности, рождественские духовные игры («литургические драмы») создавались по модели пасхальных. Радостно поклоняясь яслям с новорожденным Младенцем, община видела в них прообраз Гроба Господня с лежащим в пеленах («оковах смерти») Спасителем (см., например: *Puchner W. Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums. Wien, 2009. S. 318*). Мне неизвестно, однако, о существовании в Средневековье традиции соотносить между собой образы Христа-Младенца и распятого на Кресте Мессии. Возможно, она сложилась в более поздние времена в лютеранской церкви.

<sup>17</sup> «Когда пора мне будет покинуть [этот мир], / Ты не покинь меня! / Когда мне смерть придется претерпеть, / Явись навстречу мне! / Когда великий ужас / Охватит мое сердце, / Из страха объятий пусть вырвут меня / Твои страх и мука!»

**Дочь Сиона**

Глубокие раны моей души  
 исцелены ли ныне твоими ранами?  
 Дано ли мне благодаря Твоей муке и смерти  
 отныне унаследовать Рай?  
 Приблизилось ли Спасение всего мира?

**Верная Душа**

Так вопрошала Дочь Сиона,  
 а Иисус, от боли  
 не в силах ничего сказать,  
 склонил голову и кивнул:  
 Да!

Гамбургский поэт внес свою лепту в общехристианскую традицию глубоко почитать семь слов Спасителя, распятого на Кресте. В понимании лютеранской церкви эти возгласы Иисуса в сумме содержат в себе учение о Спасении мира и человечества. Однако рассредоточенность семи слов, которые содержатся в разных Евангелиях, и необходимость их истолкования для того, чтобы получить соответствующий богословский смысл, побуждали искать квинтэссенцию этих высказываний. Последний жест Иисуса, его склонившаяся голова, был истолкован Брокесом как заключительное, восьмое слово Христа, в котором он дает положительный ответ на чаяния человека победить страх смерти, исцелиться от греха и унаследовать Царствие Божие. И это уже не просто слово, но и дело: умирающий Мессия одновременно и спасает человечество, и свидетельствует о свершившемся Спасении.

«Страсти по Иоанну» Баха — произведение, предназначенное для исполнения в церкви; из него невозможно было исключить сообщение Евангелиста: «И, преклонив голову, предал дух» (Ин. XIX, 30b). Переработанная поэзия Брокеса в качестве одного из слоев включена в текст арии баса с хоралом (заключительной строфой песни Пауля Штокмана «Страсти, мучения и смерть Иисуса»), следующего номера этих пассионов<sup>18</sup>:

Мой дорогой Спаситель, позволь Тебя спросить —  
 В тот момент, когда Ты распят на Кресте  
 И сам говоришь: Свершилось!  
 Обрел ли я свободу от смерти?  
 Дано ли мне благодаря твоим мучениям и смерти  
 Унаследовать Царствие Божие?  
 Пришел ли час Спасения мира?  
 От боли Ты не можешь ничего сказать,  
 Но склоняешь голову  
 И говоришь безмолвно: да.

<sup>18</sup> В данном случае я привожу только тот текст, который поется басом, без слов песни Штокмана.

Благодаря неизвестному компилятору либретто «Страстей по Иоанну», первоисточник Брокеса трансформировался в монолог, в котором сомнения христианина в возможности Спасения мира через страдания и смерть Иисуса искусно подчеркнуты многочисленными деталями музыки Баха. Помимо «зависающей» интонации вопроса, с которой ария начинается, следует обратить внимание на постоянное искажение страдальческими диссонансами «царственной» и «триумфальной» гармонии D-dur — основной тональности арии с хоралом № 32. Лишь в самом конце номера возвратившаяся интонация вопроса коротко разрешается в ничем не омраченный D-dur — в тот самый момент, когда умирающий Христос произносит свое окончательное «да»<sup>19</sup>.

Не останавливаясь на всех изменениях, внесенных в поэзию Брокеса, обратим внимание на те два пункта, которые, на мой взгляд, оказали существенное влияние на замысел арии «*Flößt, mein Heiland*».

Прежде всего, Бах или его сотрудник, компилятор либретто, легким штрихом существенно изменили смысл фразы Брокеса «*Ist aller Welt Erlösung nah?*». В новой редакции час Спасения не приближается, а настает прямо сейчас («*da*») — в то мгновение, когда Иисус склоняет голову. На мысль о таком изменении авторов Страстей могло навести само Евангелие от Иоанна, в котором последним словом Христа является возглас: «Свершилось!» В некотором смысле этот возглас также является квинтэссенцией богословского содержания последней проповеди Христа: он суммирует смысл предшествующих слов Спасителя и сообщает о наступлении желанного часа; не случайно этот возглас вводится в текст сразу двух важнейших арий «Страстей по Иоанну» — арии альта № 30, звучащей сразу после того, как Иисус произносит «*Es ist vollbracht!*», и интересующей нас арии с хоралом № 32. «Восьмое слово» Христа имеет, тем не менее, известное преимущество перед евангельским седьмым: благодаря множеству пространных вопросов в арии баса удастся подробно раскрыть всё, что пытается донести до людей слабеющий на Кресте Иисус. Усиливает оно и ощущение парадоксальности происходящего: мысль о Спасении человечества окончательно утверждается в момент наивысшей слабости Мессии.

Младенец Христос тоже предельно слаб и беззащитен. Радостное созерцание этого ребенка внушает, тем не менее, мысль о том, что смерти отныне бояться не надо, «ведь Твое сладостное слово уже здесь [*“da”*]!» Как и в арии из «Страстей по Иоанну», либреттист рифмует это «*da*» («здесь и сейчас») с заключительным *ja* («да»). Парадоксальность же лишь возрастает: не только смерть на Кресте, но и уже само Рождение Спасителя делает победу над древними кошмарами человека совершенно неотвратимой. В самом имени Иисуса содержится указание на будущее Спасение — вот почему наречение Младенца именем Иисус имеет такое важное значение и побуждает авторов «Рождественской оратории» ввести

<sup>19</sup> О музыкальной драматургии «Страстей по Иоанну» и роли в ней семантики тональностей см.: Насонов Р. А. Путь Спасения, пройденный с И. С. Бахом (осмысление евангельского текста в «Страстях по Иоанну») // Музыка и проповедь: к интерпретации наследия И. С. Баха: сб. ст. / ред.-сост. М. В. Воинова. М., 2006. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 56). С. 64–80.

аллюзию на образы Страстей<sup>20</sup>. Прауч и Бланкенбург напрасно искали «глубокий богословский смысл» арии в стороне от событий, упоминаемых в IV части оратории. Поводом к ее созданию послужило не желание авторов изобразить Сретение или Крещение Младенца, но благочестивое размышление о значении Его святого Имени.

Второе из интересующих нас изменений по отношению к либретто Брокеса, внесенных в текст арии с хоралом из «Страстей по Иоанну», также заостряет парадоксальность описываемой ситуации. Если у поэта из Гамбурга склонивший голову Иисус просто кивает в ответ на расспросы Дочери Сиона, то в произведении Баха он «говорит безмолвно». Свое самое важное слово он произносит в тот момент, когда уже не может говорить. В «Рождественской оратории» Христос дает свои ответы (Верной Душе? Дочери Сиона?) в том возрасте, когда говорить еще не может. Но что же представляет собой в таком случае Его речь, и какое отношение она имеет к эффекту эха, заимствованному вместе со всей музыкой арии из кантаты BWV 213?

Филипп Шпитта пустил ученых XX века по ложному следу, высказав мнение, что поэтическую модель арии «*Flößt, mein Heiland*» надо искать в немецкой эхо-поэзии эпохи барокко<sup>21</sup>. Наиболее последовательный приверженец этой идеи Эрнст Кох критикует своих предшественников за недооценку значения эха в оратории Баха и приводит ряд интересных свидетельств о том, что в словесности XVII–XVIII веков общение с эхо уподоблялось молитве, а сам эффект эха — голосу свыше и даже прямому ответу Бога<sup>22</sup>. Выводы Коха, однако, не выдерживают критики. Исследователь предполагает, что IV частью «Рождественской оратории» стала первоначально самостоятельная кантата, связанная по содержанию не с праздником Обрезания и наречения Имени, а с календарно совпадающим с ним Новым годом<sup>23</sup>. Слабость этой концепции связана еще и с тем, что ученый не пытается осмыслить процесс превращения арии Геракла с Эхо из светской кантаты в соответствующий номер IV части оратории. Автор игнорирует конкретные фактические данные по истории появления эхо в арии «*Flößt, mein Heiland*», и привлечение интересного контекста не может восполнить этот пробел.

И как раз в отношении арии Геракла важное наблюдение принадлежит Ренате Штайгер. Исследовательница обращает внимание на то, что ответы Эха герою кантаты лишь озвучивают собственные желания Геракла и являются частью

<sup>20</sup> «...и наречешь Ему имя Иисус, ибо Он спасет людей Своих от грехов их» (Мф. I, 21). Как известно, древнееврейское имя Иисус по традиции переводится как «спаситель», «помощник» или «Господь спасает». Обращение к Иисусу «мой Спаситель» («*mein Heiland*») в первой строке арии с эхо, по-видимому, воспринималось авторами «Рождественской оратории» как перевод имени Христа на немецкий язык.

<sup>21</sup> В качестве первоисточника Шпитта приводит в своей монографии стихотворение Фридриха Шпее «Жених Иисус играет в лесу с эхом, или отзвуком» из собрания «Упрямый соловей, или Духовно-развлекательная роцца» (1629); см.: *Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. S. 417–418.*

<sup>22</sup> *Koch E. Tröstendes Echo. S. 205–209.*

<sup>23</sup> *Ibid. S. 210–211.*



внутреннего монолога молодого человека, принимающего самое ответственное решение в своей жизни<sup>24</sup>:

Эхо этих мест, друг верный,  
От речей прелестных, сладких  
Встану ль я на ложный путь?  
Дай же свой ответ мне: нет!  
Эхо: Нет!

Или предостереженья,  
Что дел множество сулит,  
Лучший путь укажет мне?  
Милое! Скажи же: да!  
Эхо: Да!

Отмечая, что в конце каждого из трех разделов арии «Flößt, mein Heiland» (ABV') ответы «нет» и «да» звучат только у эхо-сопрано, Штайгер утверждает: «Здесь становится слышно, что Эхо является не только Эхом, но и реальным визави» («ein wirkliches Gegenüber»)<sup>25</sup>. Кто же, однако, этот реальный собеседник вопрошающей христианской веры? В поисках «полного теологического смысла» арии<sup>26</sup> Штайгер уклоняется от ответа, хотя за ответом в данном случае далеко ходить не надо: он располагается рядом, буквально здесь же («da»). Как верно отмечают Прауч и Бланкенбург, в партии второго сопрано мы слышим голос Младенца Христа.

Если мне удалось правильно определить богословский прообраз арии, то проясняется и стоящая за ней житейская ситуация. Младенец Иисус учится говорить точно таким же способом, как это делают все люди. Сначала он просто имитирует звуки, издаваемые родителями, а потом начинает произносить их самостоятельно, вкладывая в них принятый в языке смысл. В детском лепете Иисуса нет ничего необычного, как нет ничего сверхъестественного в том, что умирающий человек бессильно склоняет голову. Однако вера помогает христианину, наблюдающему события из жизни Мессии, видеть в них нечто большее, чем видится во всех других подобных случаях. Вот почему созерцание осваивающего азы речи Иисуса-Спасителя укрепляет и обновляет веру христиан в то, что Сын Девы, научившись не только говорить, но чувствовать и мыслить, произнесет на Кресте семь своих речений и подтвердит их последним, решающим для судеб мира восьмым словом.

<sup>24</sup> Steiger R. Die Einheit des Weihnachtssoratorium von J. S. Bach (I). S. 274–275. Вероятно, однако, что уже Прауч заметил ситуацию нравственного выбора в арии из светской кантаты и искал ей аналогию среди событий детства и юности Христа. Именно этим, по всей видимости, объясняется довольно странная на первый взгляд идея ученого связать содержание арии «Flößt, mein Heiland» с отречением Иисуса от Дьявола (см. об этом выше на с. 265).

<sup>25</sup> Ibid. S. 275. См. т. 59, 91 и 127. В тактах, предшествующих указанным, эхо-сопрано вторит словам и интонациям первого сопрано и гобоя.

<sup>26</sup> Ibid.

## Das achte Wort Jesu

### Über den geistlichen Sinn der Echo-Arie „Flößt, mein Heiland“ aus dem „Weihnachtsoratorium“ von J. S. Bach

Vielleicht ist keiner der Autoren, die die Echo-Arie *Flößt, mein Heiland* aus dem vierten Teil des *Weihnachtsoratoriums* von Bach zu interpretieren versuchten, ohne die Erwähnung des Wortes *Spielerei* völlig ausgekommen. „Die Echo-Arie [...] gehört zu den Stücken, die der Hörer der Gegenwart als barocke Spielerei empfindet“ — behauptet zu Beginn seines Aufsatzes Ernst Koch.<sup>1</sup> Er verweist auf den soliden Artikel von Ludwig Prautzsch, in dem eine solche Schätzung in den Mund des tiefsinnigen, doch beschränkten Kritikers gelegt wurde<sup>2</sup> Ignace Bossuyt, der in der Arie „a bit of Baroque *Spielerei*“ feststellt, gibt in der Fußnote einen Hinweis auf die klassische Arbeit von Walter Blankenburg.<sup>3</sup> Und nur der letzte der genannten Wissenschaftler informiert die Leser über die wahre Quelle dieser weit verbreiteten Vorstellung, Philipp Spittas Monographie *Johann Sebastian Bach*.<sup>4</sup>

Einer der Gründer der Bach-Forschung, Spitta gab eine missbilligende Schätzung der Arie Nr. 39 des *Weihnachtsoratoriums* sowie der ganzen Kantate am Feste der Beschneidung Christi: „Ob aber Bach einem andern als dem eigenthümlich beschaffenen vierten Theile ein Stück hätte einfügen mögen, wie die Sopranarie ‚Flößt, mein Heiland‘ mit dem doppelten Echo einer zweiten Sopranstimme und einer Oboe, darf man bezweifeln. Zwar hat, wenn irgend, am Weihnachtsfest die kindliche Naivetät ihr Recht, und es ist rührend zu sehen, wie der ernste, gedankenvolle Meister sich so ganz von dieser Festempfindung hinnehmen läßt, daß er einer solchen Spielerei in seinem Werke Platz gönnt“.<sup>5</sup>

Heute sind die Ungerechtigkeit und die Beschränktheit des vorliegenden Urteils nicht nur den Forschern, sondern auch allen denkenden Zuhörern des Oratoriums offensichtlich. Aber es stellte sich heraus, dass es schwierig genug ist, den tiefen theologischen Sinn der Echo-Arie zu finden und zu ergründen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben Wissenschaftler mehrere originelle Auslegungen für bachsche „Spielerei“ vorgebracht, dennoch keine ist ganz überzeugend. Spittas Rätsel bleibt ungelöst.

<sup>1</sup> Koch, Ernst: *Träsrendes Echo. Zur theologischen Deutung der Echo-Arie im IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach*, in: Bach-Jahrbuch, Jg. 75 (1989), S. 203.

<sup>2</sup> Prautzsch, Ludwig: *Die Echo-Arie und andere symbolische und volkstümliche Züge in Bachs Weihnachtsoratorium*, in: Musik und Kirche, Jg. 38 (1968), H. 5, S. 221.

<sup>3</sup> Bossuyt, Ignace: *Johann Sebastian Bach. Christmas Oratorio (BWV 248)*, transl. by S. Bull, Leuven: Leuven University Press, 2004, P. 132.

<sup>4</sup> Blankenburg, Walter: *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, 5. Aufl., Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2003, S. 103.

<sup>5</sup> Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, S. 416.

Die größte Bedeutung für die Geschichte des Problems haben die Werke der drei Forscher, von denen zwei bereits erwähnt waren. Sie alle sehen die Echo-Arie als eines der wichtigsten Glieder der Gesamtkonzeption des Oratoriums an.

1. Ludwig Prautzsch versuchte eine These Spittas über das Vorhandensein im Oratorium der Spuren der weihnachtlichen Volksschauspielen und -lieder zu entwickeln.<sup>6</sup> Insbesondere nahm er an, viele Nummern des Oratoriums von bestimmten handelnden Personen (z. B. die Jungfrau Maria, die Hirte, etc.) gesungen werden. Im vierten Teil lassen sich nach Prautzsch solche Beziehungen zwischen Solostücken und Personen nicht finden, mit einer Ausnahme: Der zweite Sopran in der Echo-Arie mit seinen Antworten *ja* und *nein* ist die Stimme des Kindes Jesu.<sup>7</sup> Die Arie hat Prautzsch selbst als „tiefe theologische Aussage“ beschrieben und mit der Taufe von Jesus, der dem Teufel und seinen Werke abschwört, verbunden.<sup>8</sup>

2. Ein radikales Herangehen charakterisiert Walter Blankenburg, der der versuchte, die Stimmen in allen freien poetische Stücke des *Weihnachtsoratoriums* zu identifizieren. So hat Blankenburg den Satz Nr. 38, Bass-Rezitativ mit dem Choral im Sopran (die erste Strophe des Liedes von Johann Rist *Jesu, du mein liebstes Leben*), der vor der Echo-Arie steht, mit der Reinigung der Jungfrau Maria in Verbindung gebracht; der Bass sei die Stimme des Greises Simeon.<sup>9</sup> Die Arie, als eine direkte Fortsetzung des Satzes Nr. 38, ist ein Dialog zwischen der Gläubigen Seele und dem Kind Jesu, das in der Krippe liegt.<sup>10</sup>

Nach Auffassung von Blankenburg hat die Verwendung der Echo-Arie aus BWV 213 dem Komponisten nicht ermöglicht, die Bassstimme in diesem Satz beizubehalten und somit den Zuhörern das Gespräch zwischen Simeon und Jesus darzustellen. Allerdings äußerte der Wissenschaftler die Vermutung, dass der erste Sopran im Namen der Prophetin Anna als eines der Urbilder der Gläubigen Seele gesungen hat.<sup>11</sup> Für Blankenburg ist von entscheidender Bedeutung, dass die Stimme des zweiten Soprans in der Arie nicht das Echo, sondern die Stimme des Kindes ist. Da die jeweiligen dynamischen Angaben nur in der Oboenstimme ausgeschrieben sind, soll allein diese Stimme als Echo berücksichtigt werden.<sup>12</sup>

3. Laut Renate Steiger wird die Einheit der sechs Teile des *Weihnachtsoratoriums* durch die ständige Anwesenheit des Motivs der mystischen Hochzeit gesichert.<sup>13</sup> Im Satz 38 ist es im Text von Rist durch Erwähnung Jesu als Bräutigam skizziert. Im Gegenzug dazu wird die Echo-Arie zu einem theologischen Mittelpunkt des Werkes. Die Antworten *ja* und *nein* in dem Mund des Heilands bedeuten den „fröhlichen Wechsel“ — nach Luther den Austausch der Gerechtigkeit Christi, in die wie in ein Hochzeits-

<sup>6</sup> Prautzsch, *ibid.*, S. 223.

<sup>7</sup> *ibid.*, S. 228.

<sup>8</sup> *ibid.*, S. 228–229.

<sup>9</sup> Blankenburg, *ibid.*, S. 102.

<sup>10</sup> *ibid.*, S. 103.

<sup>11</sup> *ibid.*

<sup>12</sup> *ibid.*, S. 104.

<sup>13</sup> Steiger, Renate: *Die Einheit des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach (II)*, in: *Musik und Kirche*, Jg. 52 (1982), S. 12.

kleid sich die Seele schmückt, gegen menschliche Sünden, die Jesus auf sich nimmt. Während des Austauschs nimmt „Jesus meinen Tod“ und gibt „mir dafür sein Leben“; Schrecken verwandelt „sich in Freude“.<sup>14</sup>

In diesem Zusammenhang ist es notwendig, den vollständigen Text der Arie anzuführen<sup>15</sup>:

Flößt, mein Heiland, Flößt, dein Namen  
 Auch Höhle Allerkleinsten Samen  
 Jenes Strengen Schreckens ein?  
 Nein, du sagst ja selber nein. (Nein!)  
 Sollt ich nun das Sterben scheuen?  
 Nein, dein süßes Wort ist da!  
 Oder sollt ich mich erfreuen?  
 Ja, du Heiland sprichst Selbst ja. (Ja!)

Alle drei Forscher leisteten einen bestimmten Beitrag zum Begreifen des geistlichen Sinns der Echo-Arie. Prautzsch hat als erster die Aufmerksamkeit auf die Tatsache gelenkt, dass die Stimme des Kindes Jesu in diesem Stück klingt. Blankenburg hat die Arie als einen Dialog zwischen dem Kind Jesus und einer allegorischen Figur (vielleicht der Gläubigen Seele) beschrieben. Steiger hat darauf hingewiesen, dass der Satz 39 mit der lutherischen Erlösungslehre verbunden ist.

Dennoch kommen die Versuche von Prautzsch und Blankenburg, das genaue Abbild eines der im Evangelium beschriebenen Ereignisse aus dem Leben des Kindes im Satz 39 zu finden, heutzutage ungeschickt vor und vertiefen das Verständnis des Oratoriums nicht. Die Theorie von Steiger ist schon deshalb fraglich, weil Christus als Kind in ihr überhaupt keinen Platz hat. Und außerdem hätte Bach, wenn er wirklich den Text des Stücks als die Darstellung des „fröhlichen Wechsels“ (das heißt, der mystischen Hochzeit Christi und der Seele) auffasste, wahrscheinlich eine zur Vermählung passendere Musik als die Echo-Arie aus der Kantate BWV 213 verwendet.

Um eine befriedigende Lösung des Problems zu finden, sollte man einen präziseren Blick auf die Texte des Satzes 39 richten. Obwohl es üblich ist, bei der Betrachtung des vierten Teils des Oratoriums die zentrale Position der in der Mitte des „Recitativo con Chorale“ (Nr. 38b und 40) eingesetzten Echo-Arie zu betonen umrahmen die beiden Teile dieses Duets den Satz 39 in Wirklichkeit nicht, sondern führen die nächsten Arien ein. Die Tenorarie Nr. 41 ist die Antwort auf die Fragen, die am Ende des Satzes 40 gestellt werden (Ach! wie soll ich würdiglich, / Mein Herr Jesu, preisen dich? // Wie rühm ich dich, wie dank ich dir? — Ich will nur dir zu Ehren leben). In ähnlicher Weise ergibt sich die Echo-Arie als eine direkte Antwort auf den Schluss des vorherigen Duets.

In der oberen Schicht des Satzes 38b klingen zwei Stollen des genannten Lieds von Rist im Sopran (der Abgesang wird im Satz 40 erklingen):

<sup>14</sup> Steiger, Renate: *Die Einheit des Weihnachtsoratorium von J. S. Bach (I)*, in: Musik und Kirche, Jg. 51 (1981), S. 275.

<sup>15</sup> Hier und ferner in der russischen Version des Aufsatzes sind auch meine Übersetzungen der Texte von Bachs Musik gegeben.

Jesu, du mein liebstes Leben,  
 Meiner Seelen Bräutigam,  
 Der du dich vor mich gegeben  
 Ein des bittern Kreuzes Stamm!

Die Autoren des Oratoriums akzentuieren die Passionsmotive dadurch, dass sie das Lied im entsprechenden Moment unterbrechen. Zwischen dem Bild des in der Krippe liegenden Kinds und demjenigen des ans Kreuz geschlagenen Heilands stellt sich eine feste Verbindung her.<sup>16</sup>

Die letzten Zeilen des Bassrezitativs aus demselben Satz scheinen mit dem Inhalt der Echo-Arie mehr in Verbindung gebracht zu werden und dabei nichts über die Ereignisse der Karwoche zu sagen:

Mein Jesus! Wenn ich sterbe,  
 So weiß ich, Daß ich nicht verderbe.  
 Dein Name Steht in mir geschrieben,  
 Der Hut des Todes Furcht Vertrieben.

Allerdings ist diese Kombination — die Betrachtung des Todes Christi und die Reflexion über den eigenen Tod — zum ersten Mal in Bachs *Matthäus-Passion* zu sehen. Auf das Rezitativ: „Jesus schrie abermals mit lauter Stimme, gab den Geist auf“ (Matthäus 27, 50) — antwortet der neunte Strophe des Passionslieds von Paul Gerhardt *O Haupt voll Blut und Wunden*, ein „Ich-Gebet“ an Jesus über die Erlösung von dem Schrecken des Todes und über das Christliche Sterben.<sup>17</sup>

Der Schlüssel zur Arie selbst ist das andere große oratorische Werk von J. S. Bach — die *Johannes-Passion*. Bekannterweise wurden in diesem Werk die Texte von vielen Dichtern oft in überarbeiteter Form verwendet. Als Hauptquelle für die Entlehnung der Ideen des poetischen Librettos hat jedoch *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* von Barthold Heinrich Brockes gedient. Die Erzählung vom Tod Jesu gestaltet Brockes nicht als Bericht des Evangelisten (wie es gewöhnlich in der kirchlichen Passionen der Fall ist), sondern als die Arie der Tochter Zion (Braut Christi) mit dem darauffolgenden Kommentar der Gläubige Seele:

<sup>16</sup> Die Tradition, die Feste der Weihnachts- und Osterzyklen des liturgischen Jahres aufeinander zu beziehen und gleichzusetzen, ist im Mittelalter entstanden. Insbesondere wurden die weihnachtlichen geistlichen Spiele („liturgische Dramen“) nach dem Vorbild der österlichen geschaffen. Während der fröhlichen Anbetung des neugeborenen Kindes betrachtete die Gemeinde die Krippe als das Urbild des Heiligen Grabes mit dem in Windeln („in Todesbanden“) liegenden Heiland (Vgl., z. B.: Puchner, Walter: *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien [u. a.]: Böhlau, 2009, S. 318). Es ist mir nicht bekannt, ob die Beziehung zwischen dem Bild des Kindes Jesu und demjenigen des gekreuzten Messias in der mittelalterlichen Tradition existierte. Vielleicht hat es sich in der späteren Zeit in der lutherischen Kirche entwickelt.

<sup>17</sup> Wenn ich einmal soll scheiden, / So scheid nicht von mir, / Wenn ich den Tod soll leiden, / So tritt du denn herfür! / Wenn mir am allerbängsten / Wird um das Herze sein, / So reiß mich aus den Ängsten / Kraft deiner Angst und Pein!

**Tochter Zion.**

Sind meiner Seelen tiefe Wunden  
 Durch deine Wunden Nonne Verbunden?  
 Kann ich durch deine Qual und Sterben  
 nunmehr das Paradies ererben?  
 Ist aller Welt Erlösung nah?

**Gläubige Seele.**

Dies sind der Tochter Zions Fragen.  
 Weil Jesus nun nicht kann  
 vor Schmerzen sagen,  
 so neiget er sein Haupt und winket: Ja!

Dieser Hamburger Dichter hat seinen Beitrag zur allgemeinen christlichen Tradition, die sieben Worte Christi am Kreuz zu verehren, geleistet. In der Auffassung der lutherischen Kirche enthalten diese Schreie Jesu insgesamt die Lehre von der Erlösung der Welt und der Menschheit. Allerdings veranlassten die Verteilung der sieben Worte, die sich in den verschiedenen Evangelien befinden, und die Notwendigkeit der Interpretation, um eine entsprechende theologische Bedeutung zu erhalten, die Suche nach der Quintessenz dieser Aussprüche. Die letzte Geste Jesu, sein gesunkenes Haupt, war von Brockes als das letzte, achte Wort Christi dargestellt. In diesem Wort gab er eine positive Antwort auf die Bestrebungen, die Angst vor dem Tod zu überwinden, die kranke menschliche Natur zu heilen und das Reich Gottes zu ererben. Und dies ist nicht nur ein bloßes Wort, sondern auch eine Tat: Der sterbende Messias rettet die Menschheit und bestätigt gleichzeitig die vollendete Erlösung.

Die *Johannes-Passion* ist ein für die Kirche bestimmtes Werk; es war unmöglich, den Bericht des Evangelisten „und er neigte das Haupt und gab seinen Geist auf“ (Johannes 19, 30b; Rezitativ Nr. 31) aus dem Libretto zu streichen. Die bearbeitete Poesie von Brockes wurde neben der Schlussstrophe des Lieds Paul Stockmanns *Jesu Leiden, Pein und Tod* als eine der Schichten in den Text der Bassarie, des nächsten Satzes dieser Passion (Nr. 32) eingeschlossen:<sup>18</sup>

Mein teurer Heiland, lass dich fragen,  
 Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen  
 Und Selbst gesagt: Es ist vollbracht,  
 Bin ich vom Sterben frei gemacht?  
 Kann ich durch deine Pein und Sterben  
 Das Himmelreich ererben?  
 Ist aller Welt Erlösung da?  
 Du kannst vor Schmerzen Zwar nichts sagen;  
 Doch neigest du das Haupt  
 Und sprichst stillschweigend: ja.

<sup>18</sup> In diesem Fall führe ich nur den Text an, der vom Bass gesungen wird, ohne die Worte des Lieds von Stockmann.

Mit Hilfe eines unbekanntes Kompilators des Librettos hat sich die Urquelle von Brockes in einen Monolog umgewandelt, in dem die Zweifel des Christen an der Möglichkeit der Erlösung der Welt durch das Leiden und den Tod Jesu mit Hilfe der zahlreichen Details in der bachschen Musik hervorgehoben werden. Neben der „hängenden“ Intonation der Frage, mit der die Arie beginnt, sollte man die Aufmerksamkeit auf den „königlichen“ und „triumphierenden“ D-Dur-Dreiklang, die Tonika der Arie mit Chor Nr. 32, schenken: Diese Harmonie „leidet“ immer wieder unter den schmerzhaften Dissonanzen. Erst ganz am Ende des Satzes löst sich die zurückkehrende Intonation der Frage schnell in das ungetrübte D-Dur auf — genau in dem Moment, wenn der sterbende Christus sein letztes *Ja* spricht.<sup>19</sup>

Ohne auf alle Änderungen in dieser Bearbeitung der Poesie von Brockes einzugehen, werde ich ferner auf zwei Einzelheiten hinweisen, die meiner Meinung nach einen signifikanten Einfluss auf den Sinn der Arie *Flößt, mein Heiland* gehabt haben.

Vor allem hat Bach oder sein Mitarbeiter, der Verfasser des Librettos, die Bedeutung der Phrase „Ist aller Welt Erlösung nah?“ (so ist es bei Brockes) wesentlich geändert. In der neuen Fassung kommt die Stunde der Erlösung nicht nahe, sondern geschieht jetzt — und zwar in dem Moment („da“), wenn Jesus den Kopf geneigt hat. Auf solche Gedanken konnten die Autoren der Passion von dem Johannesevangelium selbst mit dem letzten Wort Christi „Es ist vollbracht“ (Johannes 19, 30) gebracht werden. In gewisser Weise ist dieser Schrei ebenfalls der Inbegriff des theologischen Inhalts der letzten Predigt Christi. Dieser Schrei fasst die Bedeutung der Worte des Heilands zusammen und verkündet den Eintritt der gewünschten Stunde. Es soll kein Zufall sein, dass das Wort in den Text der beiden Hauptarien der *Johannes-Passion* eingeführt wurde. Außer in dem Satz 32 erklingt er in der Altarie (Nr. 30) gleich nach dem Ruf Jesu. Sozusagen hat jedoch das „achte Wort Christi“ einen gewissen Vorrang vor dem evangelischen siebten Wort. Dank der zahlreichen weitläufigen Fragen gelingt es in der Bassarie, alles, was schwächer werdender Jesus den Menschen am Kreuze zu vermitteln versuchte, ausführlich zu erläutern. Der Eindruck der Paradoxie dessen, was geschieht, wird verstärkt: Die Idee der Erlösung der Menschheit wird in der Zeit der höchsten Schwachheit des Messias endlich bestätigt.

Das Kind Jesus ist auch äußerst schwach und wehrlos. Trotzdem suggeriert die fröhliche Betrachtung des Kindes die Idee, dass man den Tod nunmehr nicht befürchten kann, denn „dein süßes Wort ist da!“. Wie in der Arie aus der *Johannes-Passion* reimt der Librettist *da* mit dem endgültigen *ja*. Der Grad des Paradoxes wird jedoch erhöht: Nicht nur der Tod am Kreuz, sondern auch die Geburt des Heilands selbst macht den Sieg über das alte menschliche Grauen ganz unvermeidlich. Bereits der Name Jesu enthält den Hinweis auf die künftige Erlösung, und eben deshalb war die Namengebung des Kindes so wichtig und bewegte die Autoren des *Weihnachtsoratoriums* dazu,

<sup>19</sup> Über die musikalische Entwicklung und die Bedeutung der Semantik der Tonarten in der *Johannes-Passion* siehe: Nasonow, Roman: *Put' Spasenija, proždennyj s I. S. Bachom (osmyslenie evangel'skogo teksta v „Strastjach po Ioannu“)*, in: *Muzyka i propoved': k interpretacii nasledija I. S. Bacha*, red.-sost. M. V. Voinova, Moskva: Moskovskaja konservatorija, 2006, S. 64–80, (Naučnye trudy Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni P. I. Čajkovskogo, Sb. 56).

die Anspielung auf die Bilder der Passion Christi zu geben.<sup>20</sup> Prautzsch und Blankenburg suchten vergeblich nach „dem tiefen theologischen Sinn“ der Arie abseits von den im vierten Teil des Oratoriums dargestellten Ereignissen. Nicht der Wunsch der Autoren, die Reinigung der Jungfrau Maria oder die Taufe des Kindes zu schildern, sondern ihre fromme Meditation über die Bedeutung seines heiligen Namen hat den Anlass zur Erschaffung dieser Kantate gegeben.

Die zweite Änderung in Bezug auf das Libretto von Brockes, die von Autoren der *Johannes-Passion* im Text der Arie Nr. 32 vorgenommen wurde, schärft das Paradox der beschriebenen Situation ebenfalls. Wenn Jesus laut dem Dichter aus Hamburg den Kopf neigt und, anstatt auf die Befragung der Töchter Zions zu antworten, winkt, spricht der Heiland im Werke von Bach „stillschweigend“. Sein wichtigstes Wort spricht er gerade damals aus, wenn er schon nicht sprechen kann. Im *Weihnachtsoratorium* gibt Christus seine Antworten (der Gläubige Seele? der Tochter Zion?) in jener Zeit, wenn er noch nicht sprechen kann. Aber was stellt seine Rede dar, und welche Beziehung hat sie zu Erwidern des Echos, das mit der gesamten Musik der Arie BWV 213/5 übernommen wurde?

Philipp Spitta hat die Wissenschaftler des 20. Jahrhunderts auf eine falsche Fährte gelockt, als er geäußert hatte, dass man ein poetisches Modell der Arie *Flößt, mein Heiland* in der deutschen Echo-Dichtung des Barock finden soll.<sup>21</sup> Die konsequenteste Verfechter dieser Idee Ernst Koch kritisiert seine Vorgänger wegen der Unterschätzung des Wertes des Echos in dem Oratorium Bachs und bringt einige interessante Hinweise, dass in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts der Dialog mit Echo mit dem Gebet und die Erwidern des Echos mit der Stimme von oben und sogar mit einer direkten Antwort Gottes verglichen wurden.<sup>22</sup> Die Schlussfolgerungen Kochs sind jedoch nicht stichhaltig. Der Forscher vermutet, dass aus dem vierten Teil des *Weihnachtsoratoriums* ursprünglich eine unabhängige Kantate wurde, die sich inhaltlich nicht auf das Fest der Beschneidung Christi, sondern auf das ihm identische Neujahrsfest bezog.<sup>23</sup> Die Schwäche dieses Konzepts wird bereits durch die Tatsache vorbestimmt, dass der Wissenschaftler nicht versucht, den Prozess der Umwandlung der Arie des Hercules mit Echo in den entsprechenden Satz des Oratoriums zu verfolgen und zu begreifen. Ohne Rücksicht auf diese Quelle sind jedoch alle Überlegungen zum Echo in der Arie *Flößt, mein Heiland* unverbindlich, und ein interessanter Kontext ist nicht mehr in der Lage, die Situation zu retten.

Und gerade in Bezug auf die Arie des Hercules führt Renate Steiger eine wichtige Beobachtung an. Die Forscherin betrachtet die Antworten des Echos dem Helden der

<sup>20</sup> „Und sie wird einen Sohn gebären, des Namen sollst du Jesus heißen; denn er wird sein Volk selig machen von ihren Sünden“ (Mt 1, 21). Bekanntlich wird der hebräische Name Jesus traditionell als „Retter“, „Helfer“ oder „der Herr rettet“ übersetzt. Der Aufruf an Jesus „mein Heiland“ in der ersten Zeile der Echo-Arie scheint von den Autoren des *Weihnachtsoratoriums* als Übersetzung des Namens Christi ins Deutsche wahrgenommen worden zu sein.

<sup>21</sup> Als Quelle führt Spitta das Gedicht von Friedrich Spee *spiele die Gespons Jesu im Wald mit einer Echo oder Widerschall* aus der Sammlung *Trutz-Nachtigall Oder Geistlichs-Poëtisch Lust-Waldlein* (1629) an. Vgl. Spitta, *ibid.*, S. 417–418.

<sup>22</sup> Koch, *ibid.*, S. 205–209.

<sup>23</sup> *ibid.*, S. 210–211.



Kantate als den Ausdruck seiner eigenen Wünsche und weist darauf hin, dass sie ein Teil des inneren Monologs eines jungen Mannes sind, der die wichtigste Entscheidung seines Lebens treffen muss:<sup>24</sup>

Treues Echo dieser Orten,  
Sollt ich bei den Schmeichelworten  
Süßer Leitung irrig sein?  
Gib mir deine Antwort: Nein!  
Echo: Nein!

Oder sollte das ermahnen,  
Das so Mancher Arbeit nah,  
Mir die Wege besser bahnen?  
Ach! so sage lieber: Ja!  
Echo: Ja!

Da am Ende jeder der drei Abschnitte der Arie *Flößt, mein Heiland* (ABB') die Antworten *nein* und *ja* nur zum Echo-Sopran gehört werden, behauptet Steiger: „Es ist schon gehört, daß Echo ist nicht nur ein Echo, aber ein wirkliches Gegenüber“.<sup>25</sup> Wer ist aber dieser wirkliche Gesprächspartner des fragenden christlichen Glaubens? Auf der Suche nach „dem vollen theologischen Sinn“<sup>26</sup> der Arie und des ganzen Oratoriums enthält sich Steiger einer Antwort, dennoch ist die Antwort in diesem Fall nicht weit zu suchen: Sie liegt in der Nähe, buchstäblich hier („da“). Nach richtiger Meinungen von Prautzsch und Blankenburg hören wir im zweiten Sopran die Stimme des Kindes Jesu.

Wenn ich das theologische Urbild der Arie richtig zu identifizieren vermocht habe, so klärt sich auch die dahinter stehende Alltagssituation auf. Das Kind Jesus lernt auf die gleiche Weise sprechen, wie es alle tun. Zuerst ahmt er einfach die Klänge seiner Eltern nach und beginnt dann, die Wörter singgemäß selbstständig zu artikulieren. Es ist nichts Besonderes im kindischen Lallen Jesu, ebenso wie es nichts Außergewöhnliches in der Tatsache gibt, dass ein sterbender Mann ohnmächtig den Kopf neigt. Aber der Glaube hilft dem Christen die Ereignisse im Leben des Messias so zu beobachten, dass er in ihnen etwas mehr sieht, als man in allen anderen ähnlichen Fällen sehen kann. Und gerade deshalb stärkt und erneuert die Meditation über Jesus-Heiland, der die Grundlagen der Sprache beherrscht, den Glauben der Christen an das große Wunder: Der Sohn der Jungfrau wird nicht nur sprechen, sondern auch lernen fühlen und denken, am Kreuz sieben Worte sagen und mit seinem letzten, für das Schicksal der Welt entscheidende „achten Wort“ alles Gesagte bestätigen.

Übersetzt von Roman Nassonow  
in der Fassung von Olga Gero

<sup>24</sup> Steiger 1981, *ibid.*, S. 274–275.

<sup>25</sup> *ibid.*, S. 275. T. 59; 91; 127. In den vorangehenden Takten wiederholt der Echo-Sopran die Worte und die Motive des ersten Soprans und der Oboe.

<sup>26</sup> *ibid.*