

Das Weihnachtsoratorium: Inhalt und Form

Bachs Weihnachtsoratorium ist – anders als seine Passionen – kein zusammenhängendes Stück, das von Bach für eine konzertante Gesamtauführung vorgesehen war. Sechs Kantaten sind für sechs Festgottesdienste in der Zeit zwischen Weihnachten und Epiphania konzipiert und stellen zwar eine zyklische, übergreifende Gesamtform dar, haben aber den gottesdienstlichen Gepflogenheiten entsprechend jeweils etwa die Länge einer halben Stunde und sind jeweils in sich abgeschlossene und abgerundete Anordnungen von Chören, Rezitativen und Arien. Der biblische Weihnachtsbericht freilich setzt sich über die Grenzen der Teile hinweg fort.

Indem Bach für seine Weihnachtsmusik die Form des aus Kantaten bestehenden Oratoriums wählt, löst er sich endgültig von dem Vorbild älterer Komponisten, die zunächst „Historien“ schrieben, bei denen nur der reine Bibeltext vertont wurde, dann (zumeist unter dem Namen „Actus musicus“) in den biblischen Bericht Choralstrophen und zum Teil auch Arien einschoben. Bachs Entscheidung für die Form des Oratoriums geht noch wesentlich weiter: Es hat ein echtes Libretto; der Bibeltext nimmt nur noch sehr kleinen Raum ein. Chöre, Choräle und Arien dienen nicht zur musikalischen Ausschmückung, sondern sind ein Element der Reflexion: Was bewirkt die biblische Botschaft bei der christlichen Gemeinde, beim einzelnen Christen?

Trotz der durchlaufenden Handlung umkreist jeder Teil des Weihnachtsoratoriums ein eigenes theologisches Grundthema. Sehr häufig haben die einzelnen Kantaten des Weihnachtsoratoriums einen in sich symmetrischen Aufbau (Tonartenverlauf, Anordnung von Chören, Rezitativen und Arien). Symmetriepunkt ist dabei oft ein Choral, der auch das Grundthema der Kantate aufgreift:

Teil 1 des Weihnachtsoratoriums ist um den zentralen Choral „Wie soll ich dich empfangen“ herumgruppiert. Dieser Teil spricht von der inneren Vorbereitung auf die Ankunft des Herrn und von der paradoxen Situation, dass Gott auf die ärmlichste Weise Mensch wird. Ausgedrückt wird dies durch die Instrumentierung: Im Anfangschor und Schlusschoral des ersten Teils setzt Bach zur sonstigen Orchesterbesetzung drei Trompeten und Pauken hinzu: Symbole der Majestät Gottes. Der Text des Schlusschorals lautet aber: „Ach mein herzliebes Jesulein, mach dir ein rein sanft Bettelein...“. Dieser Text, der zunächst von der irdischen Gestalt des Kindes Jesus handelt, wird nun von den Trompeten und Pauken immer wieder unterbrochen: Offensichtlich geht es um das „Aufblitzen“ der Göttlichkeit Christi auch in den ärmlichsten und menschlichsten Umständen.

Dem zweiten Teil des Weihnachtsoratoriums fehlen Blechblasinstrumente ganz. Stattdessen instrumentiert Bach hier einen vierstimmigen Oboenchor mit dunkler Färbung, bestehend aus zwei Oboen d'amore und zwei Englischhörnern (zu Bachs Zeit waren es gebogene „Oboen da caccia“). Bach will hier offenbar die Sphäre der Hirten klanglich abbilden – Holzblasinstrumente gelten ja als die traditionellen Instrumente der Hirten. Tatsächlich lässt sich bereits die einleitende Sinfonia in dieser Weise interpretieren: Geigen und Flöten spielen eine Melodik, die der Sphäre der Engel zugehört scheint, die Hirten-Oboen fallen von Zeit zu Zeit in die Musik mit ein, zwar rhythmisch etwas unbeholfen und ohne das Thema recht zu treffen, aber doch passend. Und auch im weiteren Verlauf der Kantate tritt der Oboenchor immer dort auf, wo der Bereich der Hirten angesprochen wird. Der Schlusschoral drückt es dann klar aus: „Wir singen dir in deinem Heer“ – und auch hier mischen die Oboen der Hirten wieder mit: Weihnachten erhalten die Hirten auf dem Felde (und die Hörer und Sänger von heute mit ihnen) einen Vorgeschmack des himmlischen Lebens.

Der dritte Teil des Oratoriums schließt die Erzählung von den Hirten ab und wendet sich damit der Reaktionsweise der beteiligten Personen auf das Kind in der Krippe zu: Die Hirten fassen sich ein Herz und gehen nach Bethlehem. Ihnen wird klar, dass Gottes Erbarmen auch sie als die Armen der damaligen Gesellschaft frei macht zum Leben („Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen tröstet uns und macht uns frei“). Maria behält das Geschehene und „bewegt es in ihrem Herzen“. Die Hirten sind von simplerer Natur: Sie freuen sich einfach und preisen Gott auf ihre Art. Diese zwei Reaktionsweisen von Maria und den Hirten spiegeln sich in zwei gegensätzlichen Chorälen gegen Ende des dritten Teils wieder: Marias Haltung macht sich der recht stille Choral „Ich will dich mit Fleiß bewahren“ zu eigen, den überschwänglichen Lobpreis der Hirten der Choral „Seid froh dieweil, dass euer Heil ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren“.

Die vierte Kantate des Weihnachtsoratoriums fällt aus dem Zusammenhang des Gesamtwerkes scheinbar heraus: Da diese Kantate dem Neujahrstag zugewiesen ist, handelt der einzig vorkommende biblische Bericht von der acht Tage nach der Geburt stattfindenden Beschneidung Jesu, die zu Bachs Zeit Thema des Gottesdienstes am 1.1. war, für uns aber kaum in den Weihnachtsbericht hineinzupassen scheint. Bach schließt hieran eine Reflexion über den Namen Jesu und über die Annahme des Heilandes durch den Menschen an. In gewisser Weise überträgt der vierte Teil des Weihnachtsoratoriums somit also erst die Thematik des 3. Teiles, in dem die Hirten sich der Bedeutung des Kindes in der Krippe bewusst werden, auf den Christen des Jahres 1735 und auf den Zuhörer heute – ein Grund, der auch die Trennung zwischen Teil 3 und Teil 4, wie sie heutzutage an vielen Orten üblich ist, zumindest fragwürdig macht. Symmetriepunkt im Aufbau der vierten Kantate ist die Echo-Arie der Sopranistin „Flößt, mein Heiland“, die den Dialog zwischen dem Gläubigen und Christus, der insbesondere in der pietistisch geprägten Barockfrömmigkeit eine Rolle spielte, in den Mittelpunkt rückt.

Der fünfte und sechste Teil des Weihnachtsoratoriums schließlich handeln von den Weisen aus dem Morgenland. Während der fünfte Teil das Bild des Sternes in den Mittelpunkt stellt und auf Gottes Wort (als „Leitstern des Menschen“) bezieht, knüpft der sechste Teil vor allem an die Aggression des Herodes an („Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben“). So beschäftigt sich dieser Abschlussteil, der für den Epiphaniastag geschrieben worden ist, gerade nicht mit Motiven rund um Königtum, Pracht, Legitimität Jesu als königlicher Herrscher oder ähnlichem, sondern mit der Stellung des Christen in der Welt, der im Wissen um die Weihnachtsbotschaft furchtlos bekennen und glauben kann.

Hier wird deutlich, dass erst im Zusammenhang aller sechs Teile des Weihnachtsoratoriums die von Bach intendierte Gesamtaussage zu Geltung kommt, die jenseits der eher harmlosen Weihnachtsstimmung der Teile 1-3 liegt und vielleicht so zusammengefasst werden könnte: Gott wird Mensch mit allen Zeichen menschlicher Ärmlichkeit (Kantate 1). Schon damals betrifft dies Menschen ganz unerwartet (Kantate 2), wird aber von verschiedenen Menschen in verschiedener Tiefe begriffen (Kantate 3). Für den heutigen Menschen bedeutet Weihnachten, diesen Heiland anzunehmen und sich auf ihn einzulassen (Kantate 4) und (wie die Weisen) Gottes Wort als Leitlinie seines Lebens zu sehen (Kantate 5). Nur dieser „Leitstern“ und der Glaube an die Macht Gottes trotz Erniedrigung und Kreuz befähigt den Christen, mit Anfeindungen und Leid im Leben umzugehen (Kantate 6).

Bach hat mit dieser Thematik einen Bogen über alle sechs Teile seines Oratoriums gesetzt, der sich bildhaft in übereinstimmenden Tonarten und übereinstimmender Orchesterbesetzung von Eingangs- und Schlusschor ausdrückt, ebenso wie in der Wahl derselben Melodie für den ersten Choral des Oratoriums („Wie soll ich dich empfangen“) und für den letzten („Nun seid ihr wohl gerochen“).

Das Weihnachtsoratorium – Entstehung

Bach, der in Leipzig verpflichtet war, für die sonntägliche Kantatenmusik zu sorgen, hatte seine ersten Amtsjahre nach 1723 mit rastlosem Komponieren verbringen müssen - Woche für Woche war eine neue, etwa halbstündige und zu den Texten des Sonntags passende Kantate für Sänger und Instrumentalisten zu schaffen. Erst gegen Ende der zwanziger Jahre hatte er einen ausreichenden Fundus, um in nennenswertem Umfang Kantaten wiederholen zu können. So konnte er sich ab etwa 1730 stärker dem zuwenden, was ihn eigentlich interessierte; Bach schrieb für besondere Anlässe festliche, meist größere Kantaten, er ergänzte angefangene Kompositionen und beschäftigte sich mit der Komposition von Kantaten mit weltlichen Texten. Insbesondere der sächsische Hof in Dresden wurde von Bach mit Huldigungs- und Glückwunschkantaten bedacht, und dies nicht ohne Eigennutz: Bach strebte den Titel eines „Königlich-polnischen und Kurfürstlich-sächsischen Hofkompositors“ an, ein Titel, der zwar nicht mit direkten Einkünften verbunden war, aber geeignet war, der eher mittelmäßigen sozialen Stellung, die ihm als Leipziger Kirchenmusikdirektor beschieden war, durch ein wenig Prestige aufzuhelfen. 1734 wollte Bach offenbar mit dem Weihnachtsoratorium in der Weihnachtszeit einmal einen ähnlichen kirchenmusikalischen Akzent setzen, wie er ihm mit seinen Passionen bereits für den Karfreitag gelungen war, und eine oratorische Weihnachtsmusik schaffen, die sich – da ihm Konzertaufführungen von seinen Vorgesetzten in der Kirche niemals gestattet worden wären – gleichwohl in die Leipziger Gottesdienste einfügen ließ. Sehr auffällig ist, dass es zwischen den einzelnen Kantaten des Weihnachtsoratoriums und kurz zuvor entstandenen weltlichen Kantaten frappierende Übereinstimmungen gibt. An mehreren Punkten liegen die Datierungen so eng beieinander, dass man annehmen muss, dass Bach bei der Komposition weltlicher Kantaten im Sommer und Herbst 1734 die Umarbeitung derselben Musik auf den geistlichen Text seines Weihnachtsoratoriums gleich „miterledigt“ hat.

Für den Zuhörer von heute wirkt dies befremdlich – fast ein wenig gewissenlos: Dass die Vorlage zu „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage ..., stimmt voll Jauchzen und Fröhlichkeit an“ „Tönet ihr Pauken, erschallet, Trompeten ..., Königin lebe! wird fröhlich gerufft“ hieß, ist noch gut vorstellbar. Weniger gut, dass „Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen“ eine Umtextierung von „Blühet, ihr Linden, in Sachsen wie Zedern“ ist oder dass Bach dem Eingangschor aus der fünften Kantate,

*„Ehre sei dir, Gott gesungen,
dir sei Lob und Dank bereit.
Dich erhebet alle Welt,
weil dir unser Wohl gefällt,
weil anheut
unser aller Wunsch gelungen,
weil uns dein Segen so herrlich erfreut“,*

ursprünglich die Musik zu folgendem Text unterlegen wollte (BWV 213, Schlusschor):

*„Lust der Völker, Lust der Deinen,
Blühe, holder Friederich!
Deiner Tugend Würdigkeit
stehet schon der Glanz bereit,
und die Zeit
ist begierig zu erscheinen:
Eile, mein Friedrich, sie wartet auf dich!“*

Hier und an der Fülle der – in diesem Programmheft separat abgedruckten – weiteren Beispiele zeigt sich, dass zu Bachs Zeit weltliche und geistliche Musik und Musizierpraxis noch in gänzlich anderer Weise im Einklang standen, als wir es uns heute vorstellen können. Die Verherrlichung Gottes und die Verherrlichung eines Fürsten gaben dem Barockkomponisten in vergleichbarer Weise die Darstellung der schöpferischen Ordnung mit den Mitteln der Musik zur Aufgabe. Solche „Ordnung“ darzustellen, ist stets Anliegen der barocken Kunst gewesen: Gerade die Musik vermag, die auf Erden immer nur unvollkommen abzubildende, vollkommene Ordnung der göttlichen Ewigkeit zumindest in Ansätzen vorwegzunehmen – ein Gottesbezug, der in weltlicher wie geistlicher Musik in gleicher Weise mitschwingen konnte. So verwundert es nicht, dass Komponisten der Barockzeit die strenge Form der Fuge so wichtig nahmen und in ihrer Musik vielfach sogar Ordnungen herzustellen versuchten, die jenseits des Hörbaren liegen – Zahlenverhältnisse von Takten und Tönen, symbolische Zahlen und dergleichen waren gerade Bach sehr wichtig.

Aber trotz seiner Verwandtschaft mit weltlichen Kantaten deutet vieles darauf hin, dass Aussage und Anlass des Weihnachtsoratoriums für Bach in der Komposition eine wichtige Rolle spielten. Durch viele kleine Umarbeitungen, stellenweise durch Neukomposition und durch die Anordnung der Stücke schafft Bach eine eigenständige Komposition, die einem eigenen, klaren Bauplan folgt. Dabei haben die einzelnen Mitwirkenden jeweils eine relativ klar umrissene Funktion im inhaltlichen Geschehen:

Der Solo-Tenor gibt als „Evangelist“ den biblischen Bericht wieder. In einigen Arien schaltet er sich in die Szene ein: So fordert er die Hirten in der Arie „Frohe Hirten, eilt ach eilet“ (2. Kantate) auf, sich auf den Weg zur Krippe zu machen. Die Arie „Ich will nur dir zu Ehren leben“ (4. Kantate) ist eine typische „Helden“-Partie und sicherlich aus diesem Grunde dem Tenor übertragen.

Der Solo-Bass kommentiert das Geschehen am ehesten auf einer rationalen Ebene. Er erinnert an die alttestamentliche Verheißung („Was Gott dem Abraham verheißen“) und erläutert deren Erfüllung („Er hat sein Volk getröst...“). In der Arie „Großer Herr und starker König“ (1. Kantate) führt er dem Hörer die Spannung zwischen Christi Göttlichkeit und den ärmlichen Umständen seiner Geburt vor Augen. In der Arie „Erleucht auch meine finstre Sinnen“ (5. Kantate) deutet er das Motiv des Bethlehem-Sternes für die christliche Gemeinde als ein Bild für das Wort Gottes um: „Dein Wort soll mir die hellste Kerze in allen meinen Werken sein.“

Lediglich in der 4. Kantate legt sich eine Personifizierung des Basses nahe: Diese Kantate berichtet von der Beschneidung Jesu acht Tage nach der Geburt. Ohne dass es im Text berichtet wird, steht im Libretto hier die Person des greisen Simeon, der den Heiland im Tempel sieht, in den Arm nimmt und nun in Frieden sterben mag, im Hintergrund. So kommt in der 4. Kantate des Weihnachts-oratoriums scheinbar unvermittelt das Motiv des Todes hinein: „Komm, ich will dich mit Lust um-fassen, mein Herze soll dich nimmer lassen. Ach, so nimm mich zu dir! Auch in dem Sterben sollst du mir das Allerliebste sein“ (Rezitativ Nr. 38)

Der Solo-Alt vertritt im Weihnachtsoratorium das weibliche Element. Stellenweise scheint die Altistin mit der Stimme der Mutter Maria zu sprechen, wenn sie zum Beispiel ein Wiegenlied für das neugeborene Kind singt („Schlafe, mein Liebster“, 2. Kantate) oder wenn sie an das biblische Zitat: „Maria aber behielt alle diese Worte...“ anschließt: „Ja, ja, mein Herz soll es bewahren“ (3. Kantate). Dabei geht es Bach sicherlich nicht um ein Rollenspiel – eher hat diese „Maria“ den Charakter einer allegorischen Figur, die beispielhaft zu glauben vermag und die eigentliche Bedeutung des Weihnachtsgeschehens früher und tiefer als die übrigen Personen verstehen kann.

Der Solo-Sopran hat im Weihnachtsoratorium zunächst vor allem die Rolle des Engels zu übernehmen. In der 4. Kantate bekommt die Sopran-Partie jedoch den Charakter der „Gläubigen Seele“, einer in Barocklibretti häufig vorkommenden Personifizierung für Texte, in denen die innere Annahme des Heilandes besungen wird, zumeist ausgedrückt durch das Bräutigam-Braut-Motiv. Dieser Charakter wird vor allem in der sogenannten „Echo-Arie“ „Flößt mein Heiland (Kantate 4, Nr. 39) offensichtlich, in der die Sopranistin den Heiland selbst anspricht und von diesem (da soeben geboren, folgerichtig als Sopranstimme und nicht als Männerstimme besetzt) sogar Antwort erhält.

Der Chor steht – neben der Zugehörigkeit zur festlichen Gesamtbesetzung in den großen Eingangs- und Schlusschören – im Oratorium stellvertretend für die christliche Gemeinde heute. Meistens im Anschluss an Bibeltext und Ausleuchtung durch Solo-Stücke bezieht der Chor mit ausgewählten Choralstrophen das Gehörte auf den Einzelnen („Ich will dich mit Fleiß bewahren“, „Wie soll ich dich empfangen“, „Ich steh an deiner Krippen hier“ ...). Dies wird vor allem deutlich im Vergleich zu dem gewöhnlichen Schema einer Bach-Kantate: Die dort üblichen Schlusschoräle stammen textlich fast durchweg aus der Reformationszeit und sollen sozusagen objektiv untermauern, was zuvor in subjektiven Worten gesagt worden ist. Im Weihnachtsoratorium ist es gerade umgekehrt: Die Choralstrophen stammen ganz überwiegend aus der Feder Paul Gerhards oder seiner Zeit. Es handelt sich also sozusagen um „neues geistliches Liedgut“, mit dem eine subjektive, gläubige Haltung zum gehörten Bibeltext ausgedrückt wird.

Gerade diese „Rollenverteilung“ macht deutlich, dass für Bach der schlüssige Bauplan des Weihnachtsoratoriums offenbar im Kompositionsprozess ein wichtiges Thema war – wenn wir also in diesem Programmheft weltliche „Originale“ und geistliche „Adaptionen“ einander gegenüber stellen, dann entspricht dies zwar der zeitlichen Reihenfolge der Veröffentlichung, soll jedoch nicht den Eindruck erwecken, als wäre das Weihnachtsoratorium lediglich eine „Patchwork-Komposition“, mit der Bach es sich allzu leicht gemacht hätte. Im Gegenteil: Die Tatsache, dass Bach so gut wie nie bereits aufgeführte geistliche Musik zu weltlichen Kantaten umgearbeitet hat, sondern immer nur umgekehrt, ist wahrscheinlich auch so zu verstehen, dass Bach die Komposition weltlicher Kantaten gerne als Experimentierfeld für Neues genutzt hat – sein Ziel jedoch die Nutzbarmachung für seinen Hauptberuf, die Kirchenmusik, war.

Kord Michaelis