

## Der Komponist und sein Werk

### Kontext

Das Weihnachts-Oratorium ist inzwischen in solchem Maße Bestandteil der Advents- und Weihnachtszeit in weiten Teilen Deutschlands geworden, dass sie für viele Menschen ohne dieses Werk gar nicht mehr vorstellbar ist. In den meisten größeren Kantoreien ist es alljährlicher Gast, viele Chöre nehmen die Choräle des Weihnachts-Oratoriums in ihre Weihnachtskonzerte auf und die bekanntesten Ausschnitte schallen uns aus diversen Lautsprechern entgegen. Die Weihnachtsgeschichte aus dem Lukas-Evangelium hat sich vielen durch Bachs entsprechende Rezitative eingeprägt, so dass abweichende Betonungen befremdlich wirken können und der bei Bach ausgesparte Vers („Und diese Schätzung war die allererste ...“) in anderem Kontext überrascht.

Auch wenn Bachs Weihnachts-Oratorium die bei weitem bekannteste Komposition weihnachtlicher Vokalmusik des Barock ist, konnte er bereits auf eine beachtliche Tradition zurücksehen. Im 17. Jahrhundert wurden vielerorts Weihnachts-Historien komponiert, die sich teilweise großer Bekanntheit und Beliebtheit erfreuten. Dabei beschränkten sich die Komponisten, wie es auch bei den Passionen zu dieser Zeit üblich war, weitestgehend auf die Vertonung des Bibeltextes. Die Weihnachts-Historie von Heinrich Schütz aus den 1660er Jahren ist dabei wohl die bekannteste - andere herausragende Beispiele sind die Werke von Rogier Michael und Thomas Selle. Für Bach von besonderer Bedeutung war wohl die Komposition seines zweiten Amtsvorgängers an der Thomasschule in Leipzig, Johann Schelle. Dieser nannte sein 1683 entstandenes Werk „Actus Musicus auf Weyh-Nachten“ und vollzog darin einen wichtigen Schritt hin zur Form des Bachschen Weihnachts-Oratoriums. Der biblische Bericht wird dort durch Kirchenlieder unterbrochen sowie kommentiert und es entsteht somit eine zweite Textebene. Zum Oratorium mit seiner Verbindung von Bibeltext und gedichteten Libretto war damit der Weg nicht weit. Bach bezog dabei weiterhin das gemeindenahere Kirchenlied in seinen Chorälen ein, die als musikalische Identifikationspunkte gesehen werden können. Von der allsonntäglichen Kantate unterscheidet sich das Oratorium durch die Handlung, die sich vor allem im Evangelisten, den Verkünder bzw. Erzähler, und den handelnden Chören, den so genannten Turbae, manifestiert.

### Entstehung

**Johann Sebastian Bach** ging oft sehr methodisch an seine Vorhaben heran. So verfolgte er in den ersten Jahren als Thomaskantor das Ziel, sich einen ausreichenden Vorrat an Kantaten zu erarbeiten, die ihm seine Dienstpflicht für jeden Sonn- und Feiertag abverlangte. Dies geschah unter Verwendung der Werke, die er vor Leipzig bereits geschrieben hatte. Einige wurden übernommen, andere den veränderten Gegebenheiten angepasst. 1724/25 stellte er sich beispielsweise die Aufgabe, einen Jahrgang an Choralkantaten zu schaffen, deren textliche und musikalische Grundlage die ortsüblichen Kirchenlieder waren. Die Entstehung des Weihnachts-Oratoriums verdanken wir offensichtlich einem ähnlichen, wenn auch etwas bescheideneren Plan. Im Kirchenjahr 1734/35 entstanden eine Reihe von Oratorien für die großen Kirchenfeste im Jahreskreis: Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt. Mit Bachs planvoller Vorgehensweise im Sinn fragt sich die Musikforschung, ob nicht vielleicht das zu erwartende Pfingstoratorium verloren gegangen ist, da dieses den Kreis vervollständigen würde. Unter den erhaltenen Oratorien nimmt das Weihnachts-Oratorium eine Sonderstellung ein, da es sich durch seine gottesdienstliche Bestimmung auf sechs Tage verteilt. Der Zusammenhalt ist nicht nur durch den Bericht von Jesu Geburt und dessen Anbetung durch die Hirten und Weisen gegeben. Um die weitgehende Kontinuität der Handlung zu gewährleisten, war Bach gezwungen, teilweise von den vorgegebenen Evangelienlesungen

abzuweichen. Beispielweise wäre die Flucht nach Ägypten Thema des Sonntags nach Neujahr gewesen. Wie schon bei den Hirten in den Teilen II und III wird an dieser Stelle die Geschichte der Weisen aus dem Morgenland in zwei Teilen betrachtet. Die Teile V und VI werden damit enger miteinander verknüpft.

Bach schuf auch entsprechende musikalische Zusammenhänge, die eine gemeinsame Aufführung der Teile außerhalb des Gottesdienstes rechtfertigt und sogar nahelegt. Zentrale Tonart des Werkes ist D-Dur, das gleichzeitig für die Teile I, III und VI bestimmend ist. Die Teile II und V legen die verwandten Tonarten G- bzw. A-Dur zugrunde, so dass die Großform die Stufen einer D-Dur-Kadenz durchschreitet. Nur Teil IV bildet sowohl textlich als auch tonartlich eine Ausnahme, auf die im Weiteren noch einzugehen sein wird. Außergewöhnlich und augenfällig ist die häufige Verwendung von Vorlagen aus weltlichen Kantaten für die Mehrzahl der freien Chorsätze und Arien, also das von der Wissenschaft so benannte Parodieverfahren. Bach griff auf Sätze aus den Kantaten BWV 213, 214 und 215, „Lasst uns sorgen, lasst uns wachen“, „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“ und „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ zurück. Diese Werke stammen aus den Jahren 1733 bzw. 1734 und werden alle als „Dramma per Musica“ bezeichnet. Die zeitliche Nähe und planvolle Umarbeitung machen ein sorgfältig konzipiertes Vorhaben wahrscheinlich, bei dem Kompositionen, die für einen einzigen Anlass bestimmt waren, für einen universelleren Zweck bewahrt wurden. Dabei muss betont werden, dass die liturgisch tragenden Rezitative und Chöre natürlich Neukompositionen sind und Bach in wenigen Fällen geeignete Vorlagen verwarf, da sie im neuen Zusammenhang nicht angemessen erschienen. Diese wurden ebenfalls durch neue Sätze ersetzt.

## Teil I

Mit dem einleitenden Chor „Jauchzet frohlocket, auf, preiset die Tage“, der vielen bis zur Paukenstimme vertraut ist, und ebenso mit dem Bericht von der Geburt Jesu, ist der erste Teil wohl auch der bekannteste. Zum äußeren Glanz, für den vor allem die Trompeten sorgen, kommt die formvollendete Gestaltung der Satzfolge. Nach dem Jubel des Eingangssatzes folgt zunächst eine Gruppe von Sätzen, die den Advent, also die Vorbereitung auf das große Ereignis zum Thema haben. Im religiösen Verständnis der Bachzeit bestand der richtige Weg des Bibelstudiums in der Folge von Lesung, Betrachtung und Gebet. Bach setzt diese Ordnung musikalisch um. Dem Bibelbericht des Evangelisten, wie zu seiner Zeit üblich der Tenorstimme übertragen, folgt ein betrachtendes (und begleitetes) Rezitativ, ein so genanntes *accompagnato*, und eine Arie, die das Gesagte im Gebet verinnerlicht. Bach fügt dem eine vierte Ebene hinzu, die dem öffentlichen Rahmen der musikalischen Darbietung angemessen ist. Im anschließenden Choral werden die Gemeinde und damit der Zuhörer zum gemeinsamen Gebet eingeladen. Eine zweite, gleich gebaute Satzgruppe widmet sich dann der eigentlichen Weihnachtsgeschichte, der Menschwerdung Gottes.

Der Chor und beide Arien dieses Teils sind aus weltlichen Vorlagen übernommen. Besonders die beliebte Arie „Bereite dich, Zion“ bedurfte dabei sorgfältiger Umarbeitung, da das ursprüngliche „Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen“ einen ganz anderen Tonfall anschlägt. Wie sorgfältig der neue Text auf die Vorlage gelegt wurde, bezeugen beispielsweise die ausgehaltenen Noten auf „sehnlichst“, an deren Stelle zuvor das Wort „lange“ die musikalische Dehnung provozierte. Der grundlegendste Unterschied ist die Verwendung der Oboe d'amore mit ihrem weichen, lieblichen Klang. Auch die Artikulation der Instrumentalstimmen wurde angepasst: erst herrschte *staccato* vor, nun ist es *legato*. Bei den anderen Übernahmen waren solche Anpassungen wegen des ähnlichen Charakters nicht notwendig.

Die zweite Arie, das stolze „Großer Herr, o starker König“ bedient sich der Symbolik des Dreiklangs und des Oktavsprungs, die Trinität sowie Perfektion und Geschlossenheit musikalisch abbilden.

## Teil II

Dramatischer geht es im zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums zu, weshalb auch die regelmäßige Anlage des ersten nicht weitergeführt wird. Der Engel verkündet den erschreckten Hirten die Geburt des Heilands. Auffallend ist Bachs Absicht, die Gemeinde der Zuhörer in das Geschehen einzubeziehen, sie gleichermaßen zu Hirten zu machen. Immer wieder unterbrechen Choräle die Handlung und vor dem abschließenden Choral singt der Bass stellvertretend die Worte: „Auf denn! wir stimmen mit euch ein, uns kann es so wie euch erfreuen.“ Das gemeinsame Musizieren erstreckt sich ebenso auf Engel und Hirten. In der pastoralen *Sinfonia*, dem einleitenden Instrumentalsatz, erklingen zwei zunächst voneinander getrennte Instrumentengruppen, Engel (Flöten) und Hirten (Oboen). Letztere nehmen nur zögerlich die himmlische Thematik an, am Ende finden beide Gruppen jedoch zueinander. Im Schlusschoral greift Bach diese Thematik wieder auf, indem er die Liedzeilen durch instrumentale Zwischenspiele voneinander trennt. Damit schafft er zugleich einen musikalischen Rahmen, der die symmetrische Geschlossenheit des Teils unterstreicht.

Beide Arien dieses Teils wurden von Bach wesentlich verändert: Er versetzte sie in andere Tonarten und lies andere Instrumente erklingen. Im Charakter könnten die Arien nicht unterschiedlicher sein. Der Tenor, Vorreiter unter den Hirten, drängt die anderen, dieses bedeutende Ereignis nicht zu verpassen. Der Altstimme ist ein Wiegenlied im Zweiertakt übertragen, das aber zeitlos bereits die Heilsgeschichte vorausnimmt. Die beteiligten Instrumente sind die gleichen, die zuvor die Engel und Hirten verkörperten, und legen damit deren innere oder ideelle Beteiligung an diesem Wiegenlied nahe. In seiner Aussage zentral ist auch der Chorsatz „Ehre sei Gott in der Höhe“, der in konzentrierter Form die Bedeutung der Weihnacht zusammenfasst. Bach verleiht jeder dieser Aussagen ihre musikalisch sinnvolle Entsprechung, indem er die Mittel des motettischen Satzes nutzt.

## Teil III

Die Handlung des vorhergehenden Teils wird hier aufgenommen und ist wie dort in drei Abschnitte geteilt, die sich, wie die Hirten, dramaturgisch und real um die Krippe versammeln. Den Rahmen bildet der Chor „Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen“, der aus der Geburtstagskantate BWV 214 stammt und am Ende wiederholt wird. Der Chor der Hirten „Lasset uns nun gehen nach Bethlehem“ nimmt den Charakter der eilenden Bewegung und unverfälschten Freude voraus, die dieser Aussage folgen. Das Duett „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen“ ist die Umarbeitung eines Liebesduetts, das jedoch ganz auf die Liebe der Hirten zu Gott umgemünzt wird. Mit Hilfe zweier Oboen d’amore, die schon zuvor zur Hirtenmusik herangezogen wurden, wird der Eindruck einer anbetenden Hirtenschar verstärkt. Die zweite Arie dieses Teils ist eine völlige Neukomposition. Aus dem vorhergehenden Rezitativ geht eindeutig hervor, dass die Altstimme Maria, der Gottesmutter, zuzuordnen ist, da auch der Text der Arie direkt auf dessen Formulierung Bezug nimmt: „Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.“ Als Soloinstrument ist hier eine Violine eingesetzt, die trotz ihrer Beweglichkeit ausdrucksvoll zur Atmosphäre überirdischer Ruhe beiträgt. Die Arie stellt ein zweites Wiegenlied dar, das durch die Verwendung derselben Taktart auf das erste bezogen ist. Die christliche Zuversicht wird durch das sich anschließende Rezitativ auf die Gemeinde übertragen und von dieser im Choral aufgegriffen. Indem die Hirten die Botschaft in die Welt hinaus tragen und mit der Erwartung der „Freud ohne Zeit dort im andern Leben“ schließt der dritte Teil.

## Teil IV

Der vierte Teil schließt an den Text des Lukas-Evangeliums der vorhergehenden Teile an, beschränkt sich jedoch auf einen Vers, so dass die restlichen Sätze als Betrachtung dieser

Textpassage fungieren. Der Vers handelt von der Namensgebung des Kindes, so dass die Bedeutung von „Jesus“ und „Immanuel“ jeden der folgenden Sätze prägen. Nicht nur darin nimmt dieser eine Sonderstellung im Weihnachts-Oratorium ein. Auch die gewählte Tonart verlässt den Rahmen des Gesamtkonzeptes. Die Wahl der Hörner als Ausdruck verhaltener Festlichkeit bestimmt die Tonart F-Dur. Der Eingangssatz ist eine direkte, aber natürlich umtextierte Übernahme aus der Kantate BWV 213. Die Klanglichkeit wird am Ende des Teils in einem recht aufwendig instrumental begleiteten Choralsatz wieder aufgenommen.

Die mittlere Achse bildet die geistreiche Sopranarie „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen“, auch Echo-Arie genannt, da die Antworten auf die hier gestellten Fragen immer ihren Widerhall in einer zweiten Sopranstimme finden. Wie ein Echo des Herzens oder der Seele wirken die entfernten Wiederholungen von „Ja“ und „Nein“, in die auch das Soloinstrument, die Oboe, mit einstimmt. An den Abschnittsenden antwortet nur die Echostimme, die des Vorsagens dann nicht mehr bedarf. Um diese Arie gruppieren sich zwei Bassrezitative, denen ein einstimmiger Choral beigegeben ist, der auf beide Rezitative verteilt wurde und damit eine weitere Klammer bildet. Es ist möglich, dass Bach hier wie beim Schlusschoral, dessen Textzeilen jeweils mit einem anrufenden „Jesus“ beginnen, die Chormelodie neu komponiert hat, um diese nahtlos in die entsprechenden Sätze zu integrieren. Vorher fügt sich aber noch die Tenorarie „Ich will nur dir zu Ehren leben“ ein, in welcher der Schluss aus den Namensüberlegungen gezogen wird, verbunden mit der Bitte um Kraft und Gnade. Zwei Violinen stellen das fugenartige Thema vor, das auch die Gesangstimme übernimmt und die Nachfolge in musikalischer Symbolik darstellt.

## **Teil V**

Mit der Geschichte von den Weisen und Herodes knüpft der fünfte Teil den Faden dort an, wo er durch den vierten unterbrochen wurde. Auch sein tonartliches Konzept greift Bach hier wieder auf. Den äußeren Rahmen bilden der schwungvolle Eingangschor „Ehre sei dir, Gott, gesungen“ und ein abschließender schlichter Choral. Die eingesetzten instrumentalen Mittel sind in diesem Teil am geringsten - weder Flöten noch Blechblasinstrumente finden Verwendung.

Um einer geschlossenen Handlung Willen spart Bach die Flucht nach Ägypten aus. Der Bibeltext stammt, wie auch im folgenden Teil aus dem Matthäus-Evangelium. Die Erzählung des Evangelisten wird in begleiteten Rezitativen sofort aufgenommen und kommentiert. Der erste Abschnitt betont Licht und Glanz, die den Königen in der Form des Sternes den Weg weisen und außerdem die Finsternis aus den Herzen vertreiben. Entsprechend hebt Bach bei der Umarbeitung der Bassarie „Erleucht auch mein finstre Sinnen“, die in der Vorlage für Sopran bestimmt war, Worte wie „erleucht“, „Strahlen“ und „hellste“ hervor.

Das Erschrecken des Herodes bestimmt den zweiten Abschnitt der Bibelerzählung. Die Verwirrung überträgt sich auch auf die Weisen, die ihrerseits in dem aufgeregten Terzett „Ach, wann wird die Zeit erscheinen“ der Versicherung Marias bedürfen: „er ist schon wirklich hier“. Dies wird im folgenden Rezitativ weitergeführt: „Mein Liebster herrscht schon.“ Der Thron des Herrschers steht jedoch nicht in einem prächtigen Palast, sondern findet sich in jedem gläubigen Herzen, das dadurch hell erleuchtet wird.

## **Teil VI**

Der letzte Teil des Weihnachts-Oratoriums verweist mit dem Einsatz von Pauken und Trompeten auf die Teile I und III. Ein prächtiger und kunstvoller Eingangschor eröffnet den Teil und nimmt mit den „stolzen Feinden“ gleichzeitig Bezug auf die folgende Thematik. Obwohl außer den Rezitativen des Evangelisten und dem Choral „Ich steh an deiner Krippen hier“ alle Sätze auf eine unbekannte, da nur fragmentarisch überlieferte Kantate zurückzugehen, scheint Bach sich formell an Teil I orientiert zu haben. Der Bibelbericht bringt die Weisen und Herodes zusammen, der selbst zu Wort kommt und diese für seine

Zwecke auszunutzen sucht. Rezitativ und Arie des Soprans betonen die Vergänglichkeit irdischer Macht. Die Arie tut dies in einem tänzerischen, instrumental geprägten Satz. Zusätzlich fügt Bach jeweils ein weiteres Rezitativ vor den Chorälen ein. Zunächst führt der Evangelist die Weisen vor die Krippe. Der Choral „Ich steh an deiner Krippen hier“ nimmt die Gemeinde mit an diesen zentralen Ort der Anbetung.

Gottes Macht führt die Weisen in ihre Heimat zurück, ohne dass sie Herodes wieder begegnen. Die Bedrohung für den Menschensohn ist abgewendet und christliche Zuversicht und Gleichmut manifestieren sich wider das Wissen um die äußere Anfeindung: „Was will der Hölle Schrecken nun, was will uns Welt und Sünde, da wir in Jesu Händen ruhn?“ Der abschließende Choral ist in einen aufwendigen und festlichen Instrumentalsatz eingebettet. Bach nimmt an dieser Stelle die Melodie des ersten Chorals zu Beginn des Weihnachts-Oratoriums wieder auf („Wie soll ich dich empfangen“) und schafft damit eine letzte Verbindung in einem sorgfältig geschlossenen Werk.

Frank Meier

