

Steinberger, Simon

Resonanz der Menschwerdung Gottes : Theologische Beobachtungen zu Johann Sebastian Bachs Weihnachtsoratorium

In:

Thomas Laubach und Stefan Huber (Hrsg.), Braucht Demokratie Religion? : Auseinandersetzungen mit Hartmut Rosa, Bamberg: University of Bamberg Press, S. 259-276. 2025. DOI: 10.20378/irb-108272

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-109908

Datum der Veröffentlichung: 28.08.2025

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Resonanz der Menschwerdung Gottes

Theologische Beobachtungen zu Johann
Sebastian Bachs Weihnachtsoratorium

Simon Steinberger

Hartmut Rosas Resonanztheorie hebt auf das menschliche Weltverhältnis ab. Wer in Resonanz tritt und sich anrufen lässt, wer anrufbar bleibt und *aufhört*, kann sein Verhältnis zur Welt transformieren (Rosa 2022, 55–57). Im Koordinatensystem von Rosas Ansatz tritt Religion als vertikale Resonanzachse auf, insofern sie als „Beziehung zur Welt, zum Dasein oder zum Leben als ganzem“ (Rosa 2016, 331) bestimmt ist. Ob eine religiöse Resonanz jedoch ihr transformierendes Potenzial entfaltet, ist ihrem menschlichen Gebrauch entzogen – und doch hat Religion einer Gesellschaft, deren Zustand Rosa als „rasenden Stillstand“ diagnostiziert, „etwas anzubieten“ (Rosa 2022, 22.27). Er nennt die spezifische Bedeutung der *Zeit* einen zentralen Vorzug religiösen Denkens, von dem her das Resonanzangebot von Religion greifbar wird.

„[D]er entscheidende Punkt scheint mir zu sein, dass das gesamte religiöse Denken, die ganze Tradition [...] auf die Idee und Vergegenwärtigung von Resonanzverhältnissen hin angelegt sind.“ (Rosa 2022, 68)

Wenn Religion also im Ruf steht, Resonanzverhältnisse sinnlich zu vergegenwärtigen, stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln ihr das gelingen kann, welche Konstruktionen von Zeit dem zugrunde liegen und wie so ein religiöses Verständnis von Gott, Mensch und Welt transformiert werden kann. Diese Perspektiven werden im Folgenden an einer prominenten Inszenierung der Menschwerdung Gottes, nämlich J.S. Bachs *Weihnachtsoratorium*, erprobt.

1. Resonanzen der Heiligen Nacht

In seiner Studie *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* qualifiziert Hartmut Rosa den speziellen Charakter der Heiligen Nacht mit dem bemerkenswerten Bild, dass an diesem Zeitpunkt im Jahreslauf „die vertikale Resonanzachse ganz buchstäblich zu vibrieren beginnt“ (Rosa 2016, 444). Anschaulich wird das an der Tradition der *Rauhnächte*, die sich um die zwölf dunklen und kalten Nächte zwischen Weihnachten und dem Dreikönigsfest gebildet hat. Die Eindrücke von schauerlicher Kälte, mystischen Nebelschwaden und bedrohlicher Dunkelheit sind für den alten Volksglauben Ausdruck davon, dass in diesen rauen Nächten Gefahren aus dem Boden aufsteigen. Dämonen, Geister und allerlei Unholde treiben in dieser Zeit ihr Unwesen. Die Spanne zwischen dem Heiligen Abend, an dem die Geburt Jesu nach dem Lukasevangelium memoriert wird, und dem Dreikönigsfest, an dem die Huldigung durch die Weisen nach Matthäus im Zentrum steht, ist somit mythisch codiert: Während Menschen der Menschwerdung Gottes gedenken, stehen die Tore der Unterwelt offen. Was aber zeigt sich am 24. Dezember?

„Die Heilige Nacht wird nun aber konzipiert als die Nacht, in der sich der Himmel öffnet, die Engel erscheinen und die Gnade und das Licht herabsteigen und uns Menschen entgegenkommen; sie bezeichnet mithin die Nacht, in der die Unterwelt und die Überwelt gleichzeitig spürbar werden und präsent sind – *den Schnittpunkt der Resonanzachsen.*“ (Rosa 2016, 444, Hervorhebung S. Steinberger)

Nicht nur, weil das Weihnachtsoratorium eine Deutung der Menschwerdung Gottes vorlegt, die es virtuos an den Mächten der Unterwelt abschmeckt, oder weil es eine so kunstvolle und sinnliche Inszenierung des Weihnachtsgeschehens ist, eignet es sich als Dialogpartner in den Überlegungen dieses Beitrags. Vor allem ist Bachs sechsteiliges Werk ein Rezeptionsdokument von Rang in Bezug auf die Erzählungen von der Geburt Jesu und ihren Deutungen, das die Proprien der weihnachtlichen Festtage sinnlich zum Ausdruck bringt. Darüber hinaus sind, wie noch zu sehen sein wird, besonders die Schlusschoräle der sechs Werkteile wirkmächtige Trägermedien lutherischer Theologie, da sie Dimensionen des christlichen Glaubens ausloten und seine Bedeutung für die Gemeinde konturieren. Für Martin Luther ist die Stimme die Seele des

(menschgewordenen) Wortes (*vox est anima verbi*); in dieser sinnlichen Vermittlung sucht Religion die Menschen in Anspruch zu nehmen und zu verwandeln (Gardiner 2018, 345). In den Worten von Hartmut Rosa: Die Erinnerung an die Geburt Jesu im Stall von Bethlehem ist resonant. Sie hat uns etwas zu sagen und wird in den Advents- und Weihnachtsliedern selbst zum Klang (Rosa 2016, 444). Wie gelingt es nun J.S. Bach, das Unverfügbare zu konzipieren? Wie wird sein Weihnachtsoratorium zum Angebot einer resonanten Transformation?

2. Konstruktionen von Zeit

Religiöses Denken und gottesdienstliche Inszenierungen folgen einer ganz „andere[n] Konzeption von Zeit“, verglichen mit „Zeit als ökonomischer Ressource“ (Rosa 2022, 68). Ein Blick auf ihre spezifischen Konstruktionen erhellt die Besonderheiten liturgischen Gedenkens und seiner resonanten Potenziale.

2.1 Liturgische Zeit

Zeit wird im wissenschaftlichen Denken linear vorgestellt. Mit Immanuel Kant ist die Zeit (wie auch der Raum) als transzendente Form menschlicher Anschauung zu verstehen: als Größe, in der unsere Vernunft das Nacheinander von Dingen bzw. Empfindungen ordnet (KrV B 46–49; Kant 1986, 78–80). Diese Konzeption (Abb. 1, siehe nächste Seite) erlaubt es z.B., die Lebensdaten von Johann Sebastian Bach (1685–1750) und konkrete Ereignisse wie die Uraufführungen der sechs Teile des Weihnachtsoratoriums in der Weihnachtszeit 1734/35 in einer strukturierten Abfolge aufzutragen und als Geschichte zu erzählen.

Das religiöse Denken hingegen vollzieht eine charakteristische Krümmung von Zeit, z.B. indem es die Anschauungsform Zeit zyklisch ansetzt. Nach Ernst Cassirer ist

„Zeit [...], religiös betrachtet, niemals ein einfacher und einförmiger Ablauf des Geschehens, sondern sie empfängt ihren Sinn erst durch die Abhebung und Unterscheidung ihrer einzelnen Phasen“ (Cassirer 1973, 146).

Der liturgische Jahreskreis (Abb. 2) realisiert dieses Prinzip, indem er das gottesdienstliche Handeln im Ablauf eines Jahres mit Festkreisen zu Weihnachten und Ostern (sie sind in der Abbildung skizziert, das x markiert den Heiligen Abend), geprägten Zeiten, Heiligengedenktagen und allerlei mehr orientiert. Diese immer gleiche Folge inszeniert verschiedene religiöse Deute- bzw. Resonanzoptionen in jährlicher Wiederholung. So feiern jedes Jahr am Heiligen Abend christliche Kirchen mit den immer gleichen Schriftlesungen und einem relativ stabilen Kanon an Weihnachtsliedern die Menschwerdung Gottes. Jedes Jahr auf's Neue *wird es Weihnachten*.



Abb. 1 Menschliche Zeit

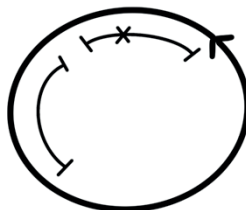


Abb. 2 Liturgische Zeit



Abb. 3 Liturgisches Erleben

Im liturgischen Erleben nun verbinden sich diese beiden Konstruktionen von Zeit (Abb. 3). Das Resonanzangebot des Jahreskreises ermutigt dazu, im eigenen Leben immer wieder über das vermeintlich Selbe nachzudenken – zum Beispiel, was es denn bedeutet, dass Gott Mensch geworden ist. Die gestrichelte Linie steht für die Auseinandersetzung mit Weihnachten in ihrer biographischen Dimension. Was bedeutet mir das Christfest in den verschiedenen Etappen meines Lebens: Als kleines Kind? Wenn ich mit kleinen Kindern aus meinem Umfeld Weihnachten

feiere? Wenn ich über den Krieg in Israel und Gaza nachdenke? Wenn sich mein Leben dem Ende zuneigt? Schon formal ist durch dieses liturgische Strukturprinzip ein Raum eröffnet, in dem Menschen in Resonanz zu ihrem Weltverhältnis treten können.

2.2 Das Weihnachtsoratorium und sein Resonanzangebot

Über die Weihnachtszeit hinweg sind die sechs Teile von Bachs Oratorium verteilt, die in den beiden Leipziger Hauptkirchen in den Gottesdiensten zur erstmaligen Aufführung gebracht wurden (Schweitzer 1952, 633; Näheres zu den Aufführungen und liturgischen Gepflogenheiten s. Walter 2006, 29–31). Die einzelnen Tage haben ihren liturgischen Ort am (1–3) ersten, zweiten und dritten – dieser wurde in Leipzig zu Bachs Zeiten noch gefeiert – Weihnachtsfeiertag, (4) am Neujahrstag, (5) am ersten Sonntag nach Neujahr (Erstaufführung: 2. Januar 1735) und (6) am Epiphaniastag (Erscheinung des Herrn). In den Gottesdiensten in der Nikolai- und Thomaskirche kam dem neu geschaffenen oratorischen Werk eine doppelte Funktion zu: Erstens setzt es die Weihnachtsgeschichte *erzählerisch* als Ganzes in Szene; zweitens fügt es sich in die *liturgische* Dramaturgie ein, zumal eine jede Kantate die (in ihr) gebotenen Evangelientexte kommentiert und reflektiert (Janz 2009, 248).

In diesem gottesdienstlichen Rahmen ist das Weihnachtsoratorium zu verstehen. Seine Besonderheit, die genannten Funktionen mit den Mitteln der Musik zu füllen, geht im Selbstverständnis christlicher Liturgie auf. Jan Assmann verweist in diesem Kontext auf die paulinische Formel vom „gegenwärtigen Augenblick“ (Assmann 2020, 123) aus 2 Kor 6,2. Sie kennzeichnet den Kerngedanken des Gottesdienstes in seinem eschatologischen Horizont. Von ihm her ist der musikalischen Inszenierung die Eigenart gegeben, zwischen dem Memorieren des Vergangenen und dem Schauen auf das Kommende die Gegenwart erlebbar zu machen. Assmann greift hierbei auf einen Satz aus den *Erinnerungen* von Igor Strawinsky zurück, demzufolge Musik die Gegenwart realisiert, sie wirklich macht und in diesem Sinn die Zeit still stehen lässt (Assmann 2020, 123). Das Weihnachtsoratorium hat seinem Sitz in der Liturgie nach das Potenzial, die "Botschaft" von der Menschwerdung Gottes zu verdichten und sie seinen Hörer:innen zu aktualisieren – ob in den Morgenstunden

des 25. Dezember 1734 in St. Nikolai, bei einer Aufführung des Werks in einer Konzerthalle oder beim privaten Nachhören anlässlich der Lektüre dieser Zeilen. Sakrale Musik genießt ihr Ansehen auch im profanen Raum, vermag auch dort ihre Wirkung zu entfalten und die Ewigkeit auf geneigte Ohren wirken zu lassen. Für Meinrad Walter schließt Bachs Musik einen Weltzugang im Glauben auf (Walter 1994, 55). Dieser kann in den verschiedenen Satzformen ergründet werden. Die nachfolgenden Beobachtungen zu den unterschiedlichen dramaturgischen Charakteristika von Choral und Arie gehen dem exemplarisch nach.

3. Resonanzachsen im Choral

Choräle gehören neben den biblischen Texten zu denjenigen Elementen des Weihnachtsoratoriums, die selbst aus der Liturgie stammen. Bach hat hier bereits bekannte Stücke re-arrangiert und in die Dramaturgie der Kantaten eingefügt. Die den Chorälen zugrunde liegenden Melodien waren in den Leipziger Kirchen wohlbekannt und auch die Texte (bei den hier besprochenen Beispielen handelt es sich um Dichtungen von Paul Gerhardt) gehörten zum festen Bestand der lutherischen Gemeindegesangbücher dieser Zeit. Man kann daher mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass die Menschen während der gottesdienstlichen Aufführungen jedenfalls zum Mit-Murmeln hingerissen waren. Dieser Einblick hebt die Choräle spürbar von den anderen Satzteilen ab und ist für die kommunikative Situation nicht unerheblich. So bahnt sich ein besonderes Resonanzverhältnis an, das durch Verinnerlichung und Kollektivierung gleichermaßen geprägt ist.


Von seiner Funktion her unterbricht der Choral die in Rezitativen vorangetriebene und durch Arien retardierte Handlung zugunsten einer kollektiven Reflexion. Diese findet zwar in aller Regel im Singular statt: „wie soll *ich* dich empfangen?“. Die Sprechsituation aber, die durch die Ich-Form entsteht, bezeichnet Tobias Janz als ein kollektives Singen, das die religiöse Subjektivität der Einzelnen sichtbar macht (Janz 2009, 249). Dieses Strukturmoment vernetzt den Choral mit der griechischen Tragödie, in der der Chor stets eine "Ich"-Perspektive einnimmt. Im (teilweise:

mehrstimmigen) Miteinander des Choralgesangs zeigt sich dieser als Tun der Gemeinde, die gemeinhin die Selbstdeutung als „Leib Christi“ beansprucht. Durch das gemeinsame Singen konstituiert sich ganz verdichtet „Gottes Wirklichkeit auf Erden“ – in Chorälen, deren Texte es in Anspruch nehmen, religiöse Gehalte zu deuten und zu verinnerlichen, *passiert* also etwas. Gerade in der lutherischen Tradition sind solche Gemeindelieder Trägermedien von Glaubensinhalten. Hinter der individualisierenden Perspektive liegt also eine katechetische Absicht (Petzoldt 2007, 126).

Im Choral *Wie soll ich dich empfangen?* (BWV 248/5) erscheinen demnach durch den Gesang die gläubige Seele und die versammelte Gemeinde zugleich als Sprecherinnen. Ihr Reflektieren fasst den bisherigen Inhalt aktualisierend zusammen, wenn die titelgebende Frage nach der angemessenen Reaktion auf Gottes Offenbarung im Zentrum steht und die Singenden in die Dynamik mit hineinzieht: „O Jesu Jesu setze / mir selbst die Fackel bei“.

Die Melodie des vorliegenden Chorals firmiert außerhalb des Schemas von Dur und Moll. In phrygischer Modalität ist sie hinsichtlich des Tongeschlechts und den mit ihm verbundenen Zuweisungen (z.B. fröhlich vs. traurig) offen, auch wenn die kleine Terz den Tonbestand in Richtung Moll rückt. Über diese formale Beobachtung hinaus inszeniert die Melodie einen christologischen Effekt. Innerhalb des Bach'schen Œuvres kommt sie erstmals in der 1727 uraufgeführten Matthäus-Passion vor, wenn Gerhardts Passionslied *O Haupt voll Blut und Wunden* vorgetragen wird, nachdem die römischen Soldaten den dornengekrönten Jesus verspottet haben. Die Weise ist von daher mit der Passion und dem Vorverweis auf die Kreuzigung verbunden. Er klingt sie nun im Weihnachtsoratorium, bevor das Jesuskind in der Krippe liegt, färbt sie die unschuldige Vorbereitung auf die Ankunft des Gottessohnes in der Welt empfindlich ein. Die Komposition lässt im Hören also einen Oberton mitschwingen, der im Jahreskreis einen Querverweis setzt. Was Gottes Menschwerdung bedeutet, ist für Bach nicht von Jesu Tod und Auferstehung Jesu zu trennen – Krippe und Kreuz bilden die Achse, entlang der er seine Christologie in Szene setzt. Freilich ist diese Verbindung, die im Choral *Wie soll ich dich empfangen?* prominent hervortritt, nicht in den 1730ern vom

Himmel gefallen. Schon die frühchristliche Literatur verbindet die Geburt Jesu mit dem Anspruch ihrer Heilsbedeutsamkeit; auch die Verwendung der phrygischen Melodie für das Passionslied ist vor Bachs Schaffen bezeugt (für eine differenzierte Betrachtung: Walter 2006, 58–59 u. Petzoldt 2007, 126–127). Nichtsdestoweniger ist diese christologische Pointe auch in seinem Werk vollzogen und durch ihn geprägt.

| | | |
|---|---|--|
| <p>O Haupt voll Blut und Wunden, Voll Schmerz und voller Hohn, O Haupt, zu Spott gebunden Mit einer Dornenkron, O Haupt, sonst schön gezieret Mit höchster Ehr und Zier, Jetzt aber hoch schimpferet, Gegrüßet seist du mir!</p> |  | <p>Wie soll ich dich empfangen Und wie begegn' ich dir? O aller Welt Verlangen, O meiner Seelen Zier! O Jesu, Jesu, setze Mir selbst die Fackel bei, Damit, was dich ergötze, Mir kund und wissend sei!</p> |
|---|---|--|

Karfreitag 1727 (BWV 244/63)

Text: Paul Gerhardt (1656)

Melodie: Hans Leo Haßler (1601) ←

1. Weihnachtstag 1734 (BWV 248/4)

Text: Paul Gerhardt (1653)

→ Melodie: identisch

(Quelle: Neumann 1956, 18)

Weiterhin lässt sich am vorliegenden Choral zeigen, dass religiöser Ausdruck mit Hartmut Rosa als ein „Resonanzverbund“ zu verstehen ist, „in dem die drei Achsen sich gegenseitig zu aktivieren und zu verstärken vermögen“ (Rosa 2016, 443). Dieser oben bereits erwähnte „Schnittpunkt der Resonanzachsen“, der die Heilige Nacht auszeichnet, wird in BWV 248/4 sichtbar. Die *vertikale* Resonanzachse ist durch die Ausrichtung auf die Ankunft Jesu aktiviert; dieses Geschehen ist als Offenbarung Gottes gedeutet und transzendiert den Horizont über das menschliche Zueinander hinaus. Das ist in der gemeinsamen Aufführung durch die Musiker:innen erfahrbar. Ihr Miteinander steht in *horizontaler* Resonanz, wenn sich Chor, Orchester und die Gemeinde *in communio* der Bedeutung des Weihnachtsgeschehens versichern. Dieses ist durch das vorgestellte Setting greifbar: Wenige Minuten später wird Maria ihr Neugeborenes in

eine Krippe legen, klassisch vorgestellt in Anwesenheit von Ochs und Esel. Dieses gegenständliche ‚Bühnenbild‘ markiert die *diagonale* Resonanz, insofern es Beziehungen zu elementaren Symbolisierungen ins Bewusstsein ruft.

Überdeutlich verdichtet sich dieser Resonanzverbund im Choral *Ich steh' an deiner Krippen hier* (Text: Paul Gerhardt / BWV 248/59). In der titelgebenden ersten Verszeile folgt auf das prononcierte „Ich“ szenisches Präsens. Dieses rückt nach der Untersuchung von Volker Leppin

„den Singenden [...] hinein in das Szenario in Bethlehem im Stall. Maria, Josef und das Kind werden nicht in historischer Distanz betrachtet, sondern die Singenden sind Teil des Geschehens“ (Leppin 2021, 354).

Aus verschiedenen Blickwinkeln setzt sich eine kongruente Bilanz zu Paul Gerhardts Choraldichtungen und ihrer Bedeutung im Weihnachtssoratorium zusammen: Volker Leppin streicht heraus, dass die in der Menschwerdung Gottes ins Werk gesetzte Erlösung des Menschen erst durch die individuelle Verinnerlichung zum Ziel gelangt (Leppin 2021, 355). Für Hartmut Rosa bringen die Texte paradigmatisch „eine ganz andere Form der Weltbeziehung zum Ausdruck“ (Rosa 2016, 445).

4. Vom Verlangen der Seele nach Gott

Zudem fallen im Choraltext Bilder des Verlangens auf. Stellt der Einsatz noch zaghaft die Frage nach der angemessenen Disposition, wird Jesus Christus hernach als „aller Welt Verlangen“ und „meiner Seele Zier“ apostrophiert. Die „Fackel“ entstammt der klassischen Bebilderung einer Hochzeit, zu der der Bräutigam seine Braut (hier: die Seele *pars pro toto* für den Menschen) in der Nacht abholt. Dieses Verlangen der Seele nach Gott ist zentral für die Tradition der Mystik, deren Ausdrucksformen insbesondere die adventlich dominierte erste Hälfte der ersten Kantate prägen.

Unter Mystik ist im Allgemeinen eine doppelte Transformation der Größen *Jenseits* und *Diesseits* zu verstehen: Die Ewigkeit bricht in das Zeitliche herein und transzendiert die Trennung zwischen den Geschöpfen und

ihrem Schöpfer (Leppin 2022, 1–2). Die Zuweisung und insbesondere die strikte Trennung dieser Rollen ermöglicht erst ihre Überwindung, für die der Begriff der mystischen Vereinigung (*unio mystica*) geprägt ist. Ob eine Erfahrung als unmittelbare Nähe zu Gott, als Erfüllung des Verlangens nach Transzendenz oder tatsächlich als im Leben vorweggenommene Einheit mit dem Grund des Seins gedeutet wird – Mystik kennt gerade als hochgradig individuelles Erleben verschiedene Zugriffe und Ausprägungen. Volker Leppin rechnet unter die gemeinsamen Merkmale christlicher Mystik, dass es sich um eine „momenthafte Erfahrung“ handelt, die durch die „Vorwegnahme eines Heilsgeschehens“ geprägt ist (Leppin 2021, 18). Er traut es ausdrücklich der Musik zu, im Diesseits eine Erfahrung der ausstehenden Fülle zu antizipieren (Leppin 2022, 11). Die Schwelle zu einer solchen Verschmelzung illustriert die Arie *Bereite dich Zion* (BWV 248/4), die dem zuvor betrachteten Choral unmittelbar vorangeht.

Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben,
 Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn!
 Deine Wangen
 Müssen heut viel schöner prangen,
 Eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben!
 (BWV 248/4 [Quelle: Neumann 1956, 18.]

In dieser ersten Arie im Weihnachtsoratorium singt nach dem tänzerischen instrumentalen Ritornell die Alt-Solistin ihre Aufforderung an „Zion“, sich auf die Ankunft des Höchsten vorzubereiten. Das Stück hat durch den Dreivierteltakt und die Oboe im Staccato einen grazilen Charakter; die Ansprache ist zärtlich, geradezu intim. Hier hat Bach eine bestehende Arie (nämlich aus der Herkules-Kantate BWV 213) parodiert. Im Original ist die Stimmung in ganz anderer Hinsicht ungehalten: Herkules maßregelt die personifizierte Wollust und schickt sich an, sich mit der Tugend allein zu vermählen. Von dieser Vorlage hat Bach keine Note verändert. Allein die Oboe d’amore ist neu; sie umspielt mit ihrem lieblichen Klang den vorgetragenen Text. Die Aufforderung, sich auf die Ankunft des Bräutigams vorzubereiten, ist zärtlich, mitunter erotisch. Auch von der Genese der Arie her, die Bach aus dem Kontext *Wollust* herausgelöst und mit intimer Festlichkeit instrumentiert hat, intensiviert sich der Eindruck mystischen Verlangens.

Die Anrede an *Zion* ist schillernd. Ein erster Kandidat für seine Identifizierung ist *localiter* Jerusalem. Dass die Geburt Jesu in Betlehem angesetzt ist, muss hier keinen Widerspruch darstellen. Im Horizont der christlichen Glaubenstradition erscheint aber auch das Gottesvolk angesprochen – diese religionsgeschichtliche Assonanz gilt es freilich interreligiös zu temperieren. Zuletzt setzten das Wort vom *Bereiten* und das zärtlich-liebkosende Vokabular den Verweis auf das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen (Mt 25,1–13). Die Ankunft des Jesuskindes in der Krippe mit hochzeitlichen Bildern des Verlangens auszudeuten, ist das Privileg der Mystik. Dieser Zugang ermöglicht es den Hörenden, in Resonanz mit der eigenen Sehnsucht und Hoffnung zu treten. In diesem Sinn ist mit „Zion“ auch die momentan versammelte Gemeinde angesprochen.

Auch die Deutung der Sprecherinnenrolle erhellt das kommunikative Setting: Wer ist zu hören, wenn der Alt singt? Im Weihnachtsoratorium ist die Altstimme häufig auf Maria, die Mutter Jesu, hin transparent. Diese Zuweisung ist im Horizont der klassischen Deutungen plausibel: Zum Verhältnis von Mutter und Kind passt es, dass sie genau um sein Wesen weiß (dass er „der Schönste“, der „Bräutigam“ ist) und davon auch nicht ohne typologische Überhöhung kündigt. Trotzdem ist es nicht angebracht, die Rollenzuweisung zu vereindeutigen und damit den Resonanzraum zu verengen; ein Blick in die christliche Frömmigkeitsgeschichte zeigt, dass die „Braut“ in aller Regel nicht trennscharf bald mit der Seele des gläubigen Individuums, bald mit der Kirche und/oder mit Maria identifiziert wurde (Leppin 2022, 3). Diese Polyvalenz zeichnet den mystischen Resonanzraum aus und hält das Weltverhältnis derer, die sich von der Altstimme affizieren lassen, offen.

5. Resonante Kontrastfolien

Die theologische Deutung, die das Weihnachtsoratorium in seinem Schlusschoral an das Weihnachtsfest heranträgt, entspinnt sich wesentlich an Themen aus seinem fünften Teil. Betrachtungen zur Figur des Herodes sowie dem vorgetragenen Menschenbild bilden gewissermaßen

die Kontrastfolie für sein Resonanzangebot. Diese Verbindung wird auch in der Architektur des Oratoriums manifest: Bevor der sechste Werkteil in D-Dur endet, leitet die fünfte Kantate in der Dominante (A-Dur) organisch und erwartend zu ihm hin (Janz 2009, 252).

5.1 Herodes als Verkörperung des Bösen

Nachdem die ersten vier Teile des Weihnachtsoratoriums nach dem Text aus dem Lukasevangelium (Lk 2,1.3–21) gestaltet waren, wechselt Bach für die letzten beiden zur Geburtsgeschichte nach Matthäus (Mt 2,1–12). Bemerkenswert ist, dass aus dessen Textbestand die Episoden von der Flucht nach Ägypten und dem Kindermord in Bethlehem (Mt 2,13–18) keine Beachtung finden, insbesondere weil der fünfte Teil für den Sonntag nach Neujahr vorgesehen war, dessen liturgischer Lesungstext vor dem Erklängen der Kantate die Flucht nach Ägypten war (Schulze 2007, 644). Meinrad Walter sieht den Grund für diese Auslassung in einer dramaturgischen Erwägung: Der Anbetungsszene aus dem sechsten Werkteil die Flucht-Perikope voranzustellen hätte die Chronologie der Handlung empfindlich irritiert (Walter 2006, 147).

Mit einem ausgesprochen kurzen Rezitativ wird nach einigen Partien, deren Reflexionen sich der Suche nach Licht verschreiben, schließlich die Figur des Herodes eingeführt:

Da das der König Herodes hörte, erschrak er und mit ihm das ganze Jerusalem.

(BWV 248/48 [Quelle: Neumann 1956, 60])

Dieser vom Evangelisten vorgetragene Vers (Mt 2,3) verändert den bisherigen Charakter des Stückes merklich: Sein Erschrecken ist für den Tenor in höchster Lage lautmalerisch umgesetzt; auch auf der Situation in Jerusalem liegt eine dissonante Emphase (Walter 2006, 157–158). Die im Text unterstrichenen Silben inszenieren mit musikalischen Mitteln eine dramaturgische Zuweisung: Herodes ist der finstere Antipode zu Jesus Christus. Sein *Erschrecken* über die Kunde von einem aufgehenden Stern ist bekanntermaßen unheilvoll. Der doppelt verminderte Septakkord auf der Spitzensilbe realisiert in drei kleinen Terzen eine Krümmung: Wie Herodes auf die Ankunft Jesu reagiert, ist jedenfalls nicht im Wohlklang

darstellbar. Nicht weniger beeindruckend ist das *Schauern Jerusalems*. Auf der Silbe mit dem dunklen Vokal u singt der Tenor ein *his*, das mit dem *fis* in der Continuo-Begleitung akustisch einen Tritonus bildet. Dieser Tonabstand ist wegen seines hässlichen Klangs auch unter dem Namen *Teufelsintervall* bekannt – was die Herrschaft des Herodes für das Schicksal Jerusalems bedeutet, darüber muss dieses Rezitativ keine Worte verlieren. Der Klientelkönig ist als *diablus in musica* klar auf die Seite der Finsternis gestellt.

Herodes ist nicht einfach ein Feind Jesu. Er erscheint als Prototyp der Feinde Jesu, eine Personifikation des Bösen schlechthin. Die Begegnung mit den Sterndeutern, die in Mt 2,2 nach dem neugeborenen König fragen, ist der Anfang seines Niedergangs. Der Antagonismus zwischen den beiden Figuren ist aber kein plumper Dualismus. Die Skala zwischen Licht und Finsternis ist dynamisch; so zeigt der Fortgang der Kantate, dass sich der neue Glanz zaghaft und sukzessive seinen Weg bahnt. In der Arie BWV 248/51 gibt – ausgerechnet – die Altstimme im Kontrast zu den irrlichternden Sopran- und Tenorparts die Antwort auf die Frage, wo denn der Christus zu finden ist, ein: „Schweigt, er ist schon wirklich hier!“. Die extreme Charakterisierung des Herodes ist nicht zuletzt dramaturgisch begründet; ist es doch wesentlich mit seiner Rolle verbunden, dass die Weisen einen anderen Weg nach Hause wählen.

5.2 Zur Anthropologie im Weihnachtsoratorium

Nachdem das Rezitativ *Mein Liebster herrschet schon* (BWV 248/52; wiederum vom Alt vorgetragen) von der beginnenden Herrschaft Jesu erzählt und das eigene Herz als seinen Thron bestimmt, wartet der Schlusschoral der fünften Kantate mit einer allgemeinen Aussage hierzu auf:

Zwar ist solche Herzensstube
 Wohl kein schöner Fürstensaal,
 Sondern eine finstre Grube;
 Doch, sobald dein Gnadenstrahl
 In denselben nur wird blinken,
 Wird es voller Sonnen dünken.
 (BWV 248/53 [Quelle: Neumann 1956, 61])

Die Gestaltung hebt sich von den anderen Schlusschorälen des Weihnachtsoratoriums durch seine dezente, ausschließlich im Hintergrund verbleibende Instrumentierung ab. Seinen schlichten Charakter erhält der vierstimmige Chorsatz wesentlich durch die Komposition nach (lockerem) syllabischem Prinzip: Jede Stimme hat auf jeder Silbe einen neuen Ton. Die weitgehende Abwesenheit von Verschleifungen und Verzierungen passt auch zum inhaltlichen Eindruck, dass hier nämlich in schnörkelloser Klarheit Grundsätzliches verhandelt wird: Anthropologie. Der Grundzustand des Menschen, im Bild: seine „Herzenstube“, ist als „finstre Grube“ vorgestellt – letztlich ein dem Grab ähnlicher Ort, an dem Leben und Licht nicht von selbst zu finden sind. Die wenigen Stellen im Choral, an denen sich doch Melismen (verschliffene Ornamente, im Text kursiviert) finden, erhellen seine Pointe: So ist der „Gnadenstrahl“ sinnlich zu vernehmen und transformiert den ihm metrisch zugeordneten „Fürstensaal“. Die gottlos gedachte dunkle Welt des Menschen wird allein durch das Aufblitzen seiner Transzendenz hell (s. auch die Melismen im sechsten Vers). Die zuvor in Aussicht gestellte Regentschaft Jesu im Herzen macht, das ist eine Spitze des hier präsentierten Menschenbildes, tatsächlich einen Unterschied.

Diese *sola-gratia*-Theologie (derzufolge allein durch Gottes Gnade der Mensch gerechtfertigt wird) fügt sich in einen größeren Zusammenhang ein. Die Rezeption der reformatorischen Grundsätze ist typisch für Bach; gerade die von ihm ausgewählten Choräle inszenieren lutherische Dogmatik par excellence. Schon die Komposition des Weihnachtsoratoriums folgt dem Schriftprinzip *sola scriptura*, wenn biblische Texte durch Rezipienten verbunden, in Arien vertieft und in Chorälen aktualisiert werden. Diese konfessionelle Verortung schlägt jedoch nicht in Dogmatismus um. Dichtungen und Deutungen stehen artifiziell weit über der Präsentation der Heiligen Schrift; auch scheut Bach in BWV 248/47 das Signalwort „Werke“ nicht, wenn es darum geht, worin die Ausrichtung auf Jesus (*solus Christus*) erfahrbar ist. Hierin liegt auch die Brücke zu Herodes: Was passiert, wenn Menschsein allein im Modus der finstren Grube realisiert wird, dafür gibt er ein schauderliches Beispiel. Worauf also richtet sich das Resonanzangebot im Weihnachtsoratorium?

6. Theologie der Menschwerdung Gottes – der Schlusschoral

Im letzten Teil des Weihnachtsoratoriums ziehen die Weisen von Herodes zur Krippe und wählen, nachdem sie dem Kind gehuldigt haben (*Ich steh an deiner Krippen hier*), eine andere Route in ihre Heimat. Das Werk geht nach einer Arie (BWV 248/62), die in festlichen Tönen vom Einzug des Heilands in die Herzen der Protagonisten kündigt, in eine letzte Sequenz über, die in zwei Schritten das gesamte Weihnachtsoratorium beschließt. Die Macht des Herodes ist gebrochen, das Schicksal gewendet, und alle Solostimmen stellen in einem polyphonen Aufbau die Frage nach dem *So what* dieser Inszenierung: „Was will der Höllen Schrecken nun / was will und Welt und Sünde tun“ und fokussieren schließlich gemeinsam: „da wir in Jesu Händen ruhn?“ (BWV 248/63). Auf diese Zusammenfassung, die als Abfolge von Septakkorden eine Abrundung fordert, folgt das große Finale: der Schlusschoral erhebt sich zum prächtigen Triumphlied (Schweitzer 1952, 636).

Der Choral vertont die vierte Strophe aus Georg Werners Lied *Ihr Christen auserkoren* (ca. 1648; Schulze 2007, 650) mit derselben Melodie wie zuvor *Wie soll ich dich empfangen* (BWV 248/5), die somit ein zartes Netz über das Oratorium spannt und hier von freudigen Fanfaren und feierlichen Zwischenspielen unterbrochen wird. Insgesamt tritt der Schlusschoral als instrumental dominierte Chorfantasia mit groß besetztem Orchester auf (Pauken und Trompeten schlagen die Brücke zum Auftakt des Werkes); die Liedzeilen sind in einen prächtigen, konzertanten Orchestersatz eingebettet (Petzoldt 2007, 402; Walter 2006, 149.168). Mit Sopran, Tenor, Alt und Bass sowie dem Chor spricht nun die Gemeinschaft derer, die in knapp drei Stunden Aufführungsdauer bzw. über zwölf Tage verteilt zuvor das Weihnachtsgeschehen auf die musikalische Bühne gebracht haben, im *Tutti* zur Hörerschaft – diese verdichtete Sprechsituation konzentriert sich auf eine theologische Botschaft (Petzoldt 2007, 403–405).

Die erste Hälfte des Chorals hat Herodes als Urbild der Feinde Christi im Blick, die böse Herrscherfigur, die zur Deutefolie für die gute Herrschaft des Friedensfürsten wurde. An Herodes' Beispiel zeigt sich, dass diejenigen, die zum Geschehen in der Krippe nicht in Resonanz treten, nichts zu gewinnen haben. Die Weisen haben das Jesuskind nicht verraten. Die

Begegnung mit ihrem Heiland lässt es eben nicht nur „in den Herzen warm werden“ (Rosa 2016, 444 [Hervorhebung: H. Rosa]), sondern transformiert ihre Weltbeziehung und orientiert ihr Handeln.

Nun seid ihr wohl gerochen
 An eurer Feinde Schar,
 Denn Christus hat zerbrochen,
 Was euch zuwider war.
 Tod, Teufel, Sünd und Hölle
 Sind ganz und gar geschwächt;
 Bei Gott hat seine Stelle
 Das menschliche Geschlecht.“
 (BWV 248/64 [Quelle: Neumann 1956, 66])

Das Menschenbild aus dem zweiten Teil des Chorals schließt sich an die in 5.2 besprochene Anthropologie an. Die Unvollkommenheit des Menschen ist in seiner Sterblichkeit (*Tod*) verkörpert, er ist anfällig für die Verlockungen des Bösen (*Teufel*) und sein Handeln ist durchzogen durch Abwendungen vom Guten, die klassisch als *Sünde* bezeichnet sind. Hartmut Rosa hat den bestechenden Vorschlag eingespielt, diesen Begriff mit ambivalenter Geschichte als „Resonanzunwilligkeit“ neu zu übersetzen (Rosa 2016, 447). Zuletzt wird auch die ultimative Resonanzlosigkeit (*Hölle*) unter jene Größen gerechnet, die durch die Menschwerdung Gottes „ganz und gar geschwächt“ sind, was sich im (unvermittelten) Einsatz der jubelnden Trompeten-Fanfare über dem Text „Hölle“ musikalisch abbildet. Zu den großen Stärken dieser theologischen Deutung gehört es, die Referenzen des Bösen „geschwächt“ zu nennen und daher als vorhanden anzuerkennen (Walter 2006, 169). Ungeachtet des exaltiert triumphalistischen Tons ist das in der Welt wirkliche Leid nicht geleugnet – im Resonanzsetting der christlichen Glaubenshoffnung ist es jedoch seiner Macht beraubt, das letzte Wort zu haben.

Der Wortlaut der Schlussverse „bei Gott hat seine Stelle / das menschliche Geschlecht“ mag auf den ersten Blick an eine Vergottung des Menschen denken lassen. Dem Choral hier eine Apotheose als Quintessenz zu unterstellen wird aber dem Weihnachtsoratorium nicht gerecht, handelt doch sein Text nicht von Jesu Auferstehung, sondern tätigt eine Aussage über die Erlösung des Menschengeschlechts. Bei der Ortung von

„Gottes Stelle“ geben einige musikalische Beobachtungen entscheidende Hinweise:

- Die phrygische Melodie von O Haupt voll Blut und Wunden und Wie soll ich dich empfangen (s.o.) ist hier – durchaus entgegen der zeitgenössischen Konvention – mit strahlenden Dur-Akkorden harmonisiert. Diese Vereindeutigung transponiert den Schlusschoral nach D-Dur, der Grundtonart des Weihnachtsoratoriums, in dessen erstem Teil auf der Bühne der Menschen die Vorbereitung auf das weihnachtliche Geschehen erzählt wird.
- In den instrumentalen Zwischenspielen zwischen den Versteilen sind mitunter überschwängliche Trompetenmotive zu hören, die aber ebenso wie die Geigen im Hintergrund fallende Linien beschreiben. Die Seitenthemen von „Tod, Teufel, Sünd und Hölle“ verschallen nicht an der Grenze zum nächsten Vers, sondern werden behutsam integriert und aufgehoben.
- Als ob sich das Postludium nach dem chorischen Finale für seine eigene Pointe sortierte, beginnt das Thema der Trompeten noch einmal ganz von vorne und steigert sich bis zu seiner Wiederholung: Der letzte Eindruck ist der einer markanten, vierfachen Abwärtsbewegung.

So endet das Weihnachtsoratorium *down to earth*. Dass des Menschen Stelle "bei Gott" ist, hat schlicht den Grund, dass er die Gott-Ferne als Ort der Begegnung erschließt. Die Menschwerdung Gottes wird zum *cantus firmus* der vertikalen Resonanzachse und perspektiviert diese auf die Welt des Menschen. In ihrer Profanität wird sie zum Resonanzraum Gottes. Nachdenken über Religion darf sich daher rühmen, es wirklich mit Welt-Beziehungen zu tun zu haben. Dass selbst der opulente Schlusschoral menschliches Erleben, Handeln und Deuten weiterhin in seiner menschlichen Dimension denkt, überzeugt. Die Vielfalt der kommunikativen Formen im Weihnachtsoratorium bildet ein Resonanzangebot und regt bei jedem Hören auf's Neue dazu an, über die Bedeutung der Menschwerdung Gottes nachzudenken.

Literatur

- Assmann, Jan (2020), *Kult und Kunst. Beethovens Missa Solemnis als Gottesdienst*, München.
- Cassirer, Ernst (⁶1973), *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken [1925]*, Darmstadt.
- Gardiner, John Eliot (2018), *Bach. Musik für die Himmelsburg*, München.
- Janz, Tobias (2009), *Werkbetrachtungen. Weihnachts-Oratorium BWV 248*, in: Emans, Reinmar / Hiemke, Sven (Hg.), *Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Das Handbuch (= Das Bach-Handbuch 3)*, Laaber, 248–267.
- Kant, Immanuel (1968), *Kritik der reinen Vernunft [1781/1787]*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.
- Leppin, Volker (2022), *Bach und die mystische Tradition. Überlegungen anhand von Texten seines Vokalwerks*, in: Bredenbach, Ingo / Leppin, Volker / Schwöbel, Christoph (Hg.), *Bach unter den Theologen. Themen, Thesen Temperamente*, Tübingen, 1–22.
- Leppin, Volker (2021), *Ruhen in Gott. Geschichte der christlichen Mystik*, München.
- Neumann, Werner (1956): *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte*, Leipzig.
- Petzoldt, Martin (2007), *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest (Bd. 2)*, Stuttgart.
- Rosa, Hartmut (2022), *Demokratie braucht Religion. Über ein eigentümliches Resonanzverhältnis*, München.
- Rosa, Hartmut (2016), *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin.
- Schulze, Hans-Joachim (2007), *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig.
- Schweitzer, Albert (1952), *J.S. Bach*, Wiesbaden.
- Walter, Meinard (2006), *Johann Sebastian Bach. Weihnachtsoratorium*, Kassel.
- Walter, Meinrad (1994), *Musik – Sprache des Glaubens. Zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt a.M.