

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (BWV 106)

Die Kantate 106 *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, auch bekannt unter dem Namen *Actus tragicus*, stammt noch aus Bachs Mühlhausener Zeit, wahrscheinlich aus dem Jahre 1707. Sie wurde für eine Trauerfeier verfasst, möglicherweise für Bachs Onkel Tobias Lämmerhirt, der am 10. August 1707 gestorben war. Mit diesem Werk besitzen wir nicht nur eine der wenigen frühen Kantaten Bachs, sondern zugleich eine seiner einzigartigsten Kompositionen. Der sonst mit Werteschätzungen so knausrige Musikforscher Alfred Dürr hat sie als ein „Geniewerk“ bezeichnet, „wie es auch großen Meistern nur selten gelingt und mit dem der Zweiundzwanzigjährige alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich lässt. Ja, man möchte sagen, dass Bachs Kunst in den folgenden Lebensjahren zwar noch sehr viel reifer, aber kaum mehr tiefer geworden ist: der *Actus tragicus* ist ein Stück Weltliteratur.“

Welche Merkmale lassen unsere heutige Kantate nun zu solch einer einzigartigen Schöpfung werden? Da ist zum einen der Text. Es werden ausschließlich Texte der Bibel und von Chorälen benutzt, die Bach vermutlich selbst mit viel Geschick und großer Bibelkenntnis zusammengestellt hat. Im Einzelnen sind das: Apostelgeschichte 17,28; Psalm 90,12; Jesaja 38,1; Jesus Sirach 14,18; Offenbarung 22,20; Psalm 31,6; Lukas 23,43; Strophe 1 des Liedes *Mit Fried und Freud fahr ich dahin* von Martin Luther und Strophe 7 des Liedes *In dich hab ich gehoffet, Herr* von Adam Reusner. Es finden sich demnach nur liturgische Texte, nicht ein Wort freier Dichtung, die bei den späteren Kantaten ja oftmals Bedenken in geschmacklicher Hinsicht aufkommen lässt.

Da ist zum andern die überaus reizvolle kammermusikalische Besetzung: zwei Blockflöten, zwei Gamben und Continuo. Sie lässt darauf schließen, dass bei der Aufführung der Kantate nur ein kleiner Chor von vielleicht 12 bis 16 Sängern mitgewirkt hat, aus dem sicher dann auch die vier Solisten rekrutiert wurden.

Da ist ferner aber auch der einzigartige Aufbau der Kantate, der – wie Dürr richtig erwähnt – weit über den Rahmen des Üblichen hinausgeht. Die kurzen, fast motettenhaften Sätze sind äußerlich zwar den kurzatmigen Nummernstücken eines Buxtehude ähnlich, werden aber nicht bloß aneinandergereiht, sondern stehen ganz im Dienst einer eindrucklichen Ausdeutung. Ihre Aufeinanderfolge ist so zwingend (man könnte fast sagen: spannend), dass man nur ungern an die formal starren und sich ewig wiederholenden Formen der späteren Da-capo-Arien denken mag. Insgesamt verrät Bach in der Folge der Musikstücke mit den Wechseln Chor – Solo – Chor – Solo – Chor sein deutliches Bestreben, eine geschlossene Gesamtform zu erreichen. In der Wahl der Tonarten wird diese Rundform noch unterstrichen: Die beiden Ecksätze stehen in der sanften Es-Dur-Tonart, in der Mitte ist alles in den dunklen Moll-Tonarten gehalten: c-Moll, f-Moll, h-Moll, c-Moll.

Einzigartig ist zuletzt auch die Aussage der Kantate. In den Betrachtungen über den Tod geht Bach durchwegs von einem Dualismus aus: Sterben unter dem Zeichen des Gesetzes (Altes Testament) und Sterben unter dem Zeichen des Evangeliums (Neues Testament). Das Ringen der beiden Glaubenshaltungen vollzieht sich in der Mitte der Kantate, wenn der Chor mit seinen drei tiefen Stimmen die Fuge anstimmt: „Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben“. Dazu singt der Solosopran sein christliches „Ja, komm, Herr Jesu“, jene Worte, mit denen der Neue Bund – das Neue Testament – in der Offenbarung des Johannes schließt. Hineingewoben in diesen Zweikampf der alten und der neuen Glaubensmächte erklingt als stille, doch zuversichtliche Freudennelodie *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, gespielt von den tiefen Flöten. Am Schluss dieses Satzes schwingt sich der Chor des Alten Bundes noch einmal drohend auf („Mensch, du musst sterben“), aber auf dem musikalischen Höhepunkt reißt der Gesang abrupt ab und der Solosopran, Stimme des Neuen Bundes singt in beinahe schon ekstatischer Freude: „Ja, komm, Herr Jesu“. Doch schließt

dieser Freudenruf nicht wie eine Siegesfanfare, sondern er bleibt ebenso plötzlich und unerwartet wie eine große Frage im Raum stehen.



Nun zu den anderen Stücken der Kantate, die sich um den soeben beschriebenen Höhepunkt ranken. Zu Beginn erklingt eine als Sonatina bezeichnete Instrumentaleinleitung, die den Hörer sofort in den Bann der Einmaligkeit zwingt. Über den ruhig pendelnden Achteln der Gamben und des Continuos spielen die Flöten einen ergreifenden Gesang, eine stille Totenklage. Meist sind beide Flöten unisono, im Einklang geführt, doch hin und wieder verschieben sich die Stimmen leicht gegeneinander, so dass eine gewisse Echowirkung entsteht, ein auskomponierter Halleffekt sozusagen. Der folgende Chorsatz ist dreiteilig: Nach sechs Takten Einleitung im ruhigen Tempo („Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“) beginnt eine längere Fugenentwicklung („In ihm weben und sind wir“), wobei die Thematik der webenden Achtelketten sicherlich aus dem Text abgeleitet ist. Die Instrumente beteiligen sich teils obligat, teils als *Colla parte* laufende Stütze für den Chor. Ein langsamer Teil mit der für Bach seltenen Tempoangabe „*Adagio assai*“ (sehr langsam) beendet diesen Chorsatz mit den Worten „In ihm sterben wir zu rechter Zeit, wenn er will“.

Was der Chor eben betrachtete (Gottes Zeit, Leben, Sterben) wird in den folgenden Solo-Nummern wieder aufgegriffen. Die Tenor-Arie *Ach, Herr, lehre uns bedenken* bewegt sich noch am ehesten in den Bahnen der damals üblichen Kantatenarien; es ist ein schlichtes, sehr liedhaftes Gebet. Auffallend an dieser knappen Nummer ist die konsequent beibehaltene Ritornellmelodie der Flöten. Unmittelbar und ohne Zwischenpause schließt sich die mahnende Stimme des Solobasses an: „Bestelle dein Haus“. Die instrumentale Begleitung der Flöten bringt eine gewisse Erregung in die bislang ruhige Todesmusik. Wieder ohne Pause folgt nun der schon erwähnte Chorsatz des Alten und Neuen Bundes. Hier, nach der (um mit einem Begriff des Dramas zu arbeiten) Peripetie, dem Umschwung in der Handlung, kommt es nun zu dem großen Ruhepunkt der Kantate, der Alt-Arie *In deine Hände befehl ich meinen Geist*. Für die wahrhaft himmlische Abgeklärtheit dieser Worte lässt Bach sich viel Zeit; stark reduziert ist die Instrumentalbegleitung: Nur das Continuo tritt mit seinen ruhigen, weit ausholenden Tonleiterfiguren zur Solistin dazu. Die Erdenferne der Worte, die auch der sterbende Jesus als letzte am Kreuz gesprochen hatte, wird durch die Wahl einer ganz entfernten Tonart verdeutlicht: b-Moll (mit fünf b als Vorzeichen, in Bachs Kantaten sonst nirgends zu finden!). Dieser Satz hat keinen Abschluss, er geht über in das Bass-Arioso *Heute wirst du mit mir im Paradies sein*. Nach einer Weile stimmt der Chor-Alt zur Bekräftigung der vox Christi (die genannten Worte hat Jesus ja ebenfalls am Kreuz gesprochen) den Gemeindecoral *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* in langen Notenwerten an. Nach und nach treten die Gamben dazu, und das kammermusikalische Instrumentarium wird wieder komplett. Noch eine Einmaligkeit gegenüber anderen Kantaten Bachs, in denen es ebenfalls Überlagerungen von Arie und Choral gibt: In diesem Frühwerk ist der Solobass mit seinem Arioso schon fertig, während der Chor-Alt in Ruhe und unerschütterlich seinen Choral zu Ende singt. Es ist, als ob der Fromme mit den zuversichtlichen Worten der Bibel auf den Lippen bereits sein irdisches Dasein beendet habe, während die Gemeinde ihr liturgisches Gebet als Begleitung ins Reich der Toten noch hinübersingt.

Auch für den Schlusschor hat sich der Komponist etwas Besonderes einfallen lassen. Fünf Choralabschnitte werden vom Chor homophon vorgetragen, die Instrumente trennen die Abschnitte durch kurze Zwischenspiele. Nur die letzte, die sechste Choralzeile („durch Jesum Christum. Amen“) wird zu einer jubelnden Fuge erweitert, wobei diese Choralzeile am Schluss in der Vergrößerung nochmals im Sopran erscheint. Mit einer lapidaren V – I Schlusskadenz, die als Echo in den Flöten leise nachgeahmt wird, schließt das Werk.

So einhellig die Meinung ist, dass es sich hier um eines der bedeutendsten Werke der Musikkultur überhaupt handelt, so weit gehen die Meinungen über die Aufführungspraxis der Kantate auseinander. Bach schreibt Blockflöten vor. Die Partien gehen jedoch unter die gebräuchlichen F-Flöten, so dass man Flöten in Es benützen musste. Dies wäre die legitimste Lösung. In Ermangelung dieser Instrumente oktavierem jedoch heutzutage viele Flötisten die unspielbar tiefen Stellen, was dem Charakter des Stückes großen Abbruch tut – man denke an den tiefen Choral-Cantus-firmus im mittleren Chorsatz, der insgesamt in die belanglosere und viel weniger ausdrucksstarke Höhenlage oktaviert werden muss. Andere Versuche, die Kantate für die üblichen F-Flöten zu retten, gehen dahin, die ganze Kantate nach F-Dur, also einen Ton höher zu transponieren. Dies würde für den Solo-Bass bedeuten, dass er sich in tenorale Höhen quälen muss (bis g⁴). Am meisten leidet darunter jedoch die gesamte Stimmung der Kantate, die ihrer charakteristischen, weichen b-Tonarten beraubt wäre: Todesmusik als platte Pastoralmusik!

Der Verfasser dieser Zeilen befürwortet die vielerorts geschmähte Version, die Flötenpartien mit Querflöten zu besetzen. Klanglich haben sie mit den unbeweglicheren Travers-Flöten der Bach-Zeit nicht viel gemein, und sie geben zudem mehr Möglichkeiten zu dynamischen Schattierungen als Blockflöten. Der Hang zum originalen Klangbild darf nicht den Charakter der gesamten Komposition verderben. Wer nur originale Instrumente verwenden will, müsste auch die Streicher Darmsaiten aufziehen lassen und für die Violinen den Rundbogen benutzen, das Vibrato müsste völlig unterbleiben, schließlich müssten Sänger herangezogen werden, die jegliches Tremolo unterlassen, und die Orgel müsste durch einen Blasebalg mit Wind versorgt werden. Solche kleinlichen Überlegungen gehen an der Musik vorbei – aber die Musik Bachs, und das wird jede ernsthafte Interpretation der heutigen Kantate lehren, ist stärker und größer.

Winfried Radeke (1976)