

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (BWV 106)

Die unter der Bezeichnung ‚Actus tragicus‘ bekannte Kantate dürfte während Bachs Mühlhausener Zeit, wahrscheinlich noch im Jahr 1707, entstanden sein. Welche Trauerfeier – wenn es denn überhaupt eine solche war – den Anlass zu ihrer Komposition gegeben hat, wissen wir nicht. Die Kantate ist „ein Geniewerk, 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“ (DÜRR; MAUL spricht von einem „musikalischen Weltwunder“). Er hat „einen ganz intimen, [...] verinnerlichten Charakter und dabei einen Tiefsinn und eine Innigkeit, die bis an die äußersten Grenzen des künstlerisch Darstellbaren gehen“ (SPITTA).

Das Instrumentarium der Kantate ist in Bachs Werk einmalig, – eine „stille Music“, speziell für Trauerfeiern geeignet: 2 Blockflöten, 2 Gamben und Continuo. Gerade die Viola da gamba verwendet Bach oft in Verbindung mit Gedanken an den Tod (BÖTTICHER). Aus dieser „stillen“ Besetzung darf man wohl folgern, dass auch der Vokalchor nur von ganz wenigen Sängern gebildet wurde (DÜRR). Die Musik zeichnet sich durch ein enorm breites Tonarten-Spektrum aus: Es geht von Es-Dur über c-Moll, f-Moll, b-Moll und As-Dur nach Es-Dur zurück. „Im Actus tragicus entfernt Bach sich weit von jeglicher Norm“ (WOLFF). Das ganze Werk zeichnet „ein verhülltes und träumerisches Kolorit“ (SPITTA) aus.

„Der Text ist so vollendet wie die Musik“, und „wir haben es mit einem der musikalisch vollendetsten Texte zu tun, die es überhaupt gibt“ (SCHWEITZER). Er „folgt im Wesentlichen einem ‚Formular‘, das sich beispielsweise in der 1668 in Leipzig gedruckten ‚Christlichen Bet-Schule‘ des Johann Olearius [...] nachweisen lässt“ (SCHULZE). „Zur protestantischen *ars moriendi* gehörte das Memorieren solcher Trostsprüche, die im Leben ausgewählt, während des Sterbens gesprochen und schließlich auch in der Trauerfeier thematisiert werden sollten“ (KIRNBAUER). Diese Vorlage wurde aber bearbeitet, denn einerseits sind Bibelstellen zugefügt worden, andererseits entfiel eines der von Olearius vorgesehenen Bibelzitate (KÜSTER). Stammt der Text von Bach selbst? Die Meinungen gehen auseinander. „Ganz ohne Anteil Bachs ist er jedenfalls nicht zustande gekommen, denn in unvergleichlicher Weise heben und tragen Dichtung und Musik sich gegenseitig“ (SCHERING). „Der wohl größte Dichter des Todes auf Erden“ (LOERKE) ist hier ganz in seinem Element.

„Somit erweckt diese Kantate allein schon in textlicher Hinsicht den Eindruck eines besonders wohlabgewogenen Ensembles. Weil die Zitate knapp sind und Bach sie in der Regel nicht miteinander vermischt, ergeben sich kurze musikalische Abschnitte; über weite Strecken war Bach, mit biblischer Prosa arbeitend, somit weder an die metrische Vorgabe eines Versmaßes noch an die melodische eines Chorals gebunden, und der musikalische Aufbau der entstehenden ‚Sätze‘ lässt sich zumeist nicht durch Standards der musikalischen Formenlehre beschreiben“ (KÜSTER).

„Der Inhalt lässt deutlich zwei Teile erkennen: Das Sterben unter dem Gesetz und unter dem Evangelium. Der erste Teil weist [...] mit wachsender Eindringlichkeit auf die Unausweichlichkeit des Todes hin bis zu dem lapidaren Satz ‚Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben‘. Hier jedoch setzt die Krisis ein: Unter dem Evangelium hat der Tod seinen Stachel verloren; er bringt die erwünschte Vereinigung mit Jesus, der der Mensch getrost entgegensehen kann. Mit einem Lob der göttlichen Dreieinigkeit endet das Werk“ (DÜRR).

„Sucht man ähnliche Werke, so stößt man im 17. Jahrhundert auf Heinrich Schütz' Musikalische Exequien (1635/36). [...] Gehen wir noch weiter zurück, so entdecken wir bei Luther den Willen, mit verschiedenen Bibelsprüchen gleichsam den Tod und sein hässliches Angesicht vertreiben zu wollen (vgl. Martin Luther, Sermon von der Bereitung zum Sterben, 1519)“ (PETZOLDT). Betrachten wir die Zeit nach Bach, kommt unweigerlich das „Deutsche Requiem“ von Johannes Brahms ins Blickfeld. Brahms, ein glühender Bachverehrer, hat nachweislich Anleihen an formaler Anlage und Instrumentierung des Actus tragicus genommen. Auch sein Text besteht nur aus Bibelversen, und bei seiner Vollendung war der Komponist mit 34 Jahren gleichfalls noch relativ jung.

[Hörtipp: Heinrich Schütz: Musikalische Exequien]

Satz 1

Die Kantate beginnt mit einem instrumentalen Vorspiel. „Die Sonatina gibt eine präludienhafte Einstimmung: Die beiden Blockflöten, meist unisono, jedoch mit kleinen echo-dynamischen und heterophonen Abschattierungen, konzertieren über einer Klangfläche der Gamben und des Continuo. Der ganze Satz ist nur motivisch geprägt, zu einer thematischen Verfestigung der Form kommt es nicht“ (DÜRR). Diese Einleitung „gibt mit der Tempoangabe *Molto adagio*, einem ‚Zittern‘ der Streicher mittels Bogenvibrato und berührenden Echoeffekten der Blockflöten die musikalische Grundstimmung vor“ (KIRNBAUER).

„Wenn nicht alles täuscht, leistet sich Bach schon hier mit den von Takt 4 an immer wiederkehrenden weiten Intervallen der Blockflötenparts eine charakteristische ‚Vorschau‘ auf die Bewegung der Sopranstimme in Satz 2d: ‚Ja, komm, Herr Jesu‘ (T. 164ff.), was zugleich die Mittelpunktstellung dieses Satzes betont, aber auch die thematische Homogenität des gesamten Werkes hörbar macht. Die weiten Intervalle korrespondieren mit engen (T. 7-8), was als Ausprägung eines tröstlichen und eines schmerzlichen Grundaffekts verstanden worden ist“ (PETZOLDT).

Satz 2a

Der Chor ‚Gottes Zeit‘ ist eine dreiteilige Motette; zwischen zwei homophonen Chorsätzen steht ein Fugato mit teils mitgehenden, teils selbstständig geführten Instrumenten. Der Text setzt sich zusammen aus einem Anklang an Psalm 31,16, aus Apostelgeschichte 17,28 und Offenbarung 14,13b: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. In ihm leben, weben und sind wir, solange er will. In ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will.“

„Zeilenweise setzt Bach hier eine andere musikalische Faktur ein (Tempo, Taktart, Charakter) und nutzt die Gelegenheiten, musikalisch-rhetorische Figuren einzusetzen. So ist das ‚Weben‘ auch musikalisch verwoben, ‚lange‘ semantisch mit ausgehaltenem Ton umgesetzt, ‚sterben‘ mit Chromatik verbunden. Den inhaltlich zentralen Nachsatz ‚wenn ER will‘ setzt Bach deutlich ab, um nochmals pointiert auf die Allgewalt Gottes hinzuweisen“ (KIRNBAUER).

Satz 2b

Das Tenor-Solo folgt als freie Chaconne über Psalm 6,2 und Psalm 90,12: „Ach Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden.“ Bach vertont zunächst nur den Gedanken des Sterbenmüssens, „der deswegen nicht nur besonders memorabel wirkt, sondern auch die Erwartung auf die textliche Fortsetzung erhöht. Diese gerät somit schon in eine herausgehobene Position, ehe sie überhaupt angesprochen ist, doch sie erklingt nur

einmal, und mit ihr ist der Tenor-Beitrag abgeschlossen: ‚auf dass wir klug werden‘. Die Wirkung dieser Worte könnte durch eine Wiederholung nur vermindert werden“ (KÜSTER).

Satz 2c

„Das anschließende Bass-Solo, nur von den beiden Flöten unisono und vom Continuo begleitet, [kommt] mit seiner lebhaften, konzertanten Figuration und einer ausgedehnten Koloratur der Singstimme (‚lebendig‘) der modernen Arie am nächsten [...]; doch fehlt das thematisch konstitutive Ritornell“ (DÜRR). Der Text ist aus Jesaja 38,1: „Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben.“ Bach beendet das Solo damit, „dass er das Motiv dieses Imperativs auch am Abschnittsende eintreten lässt – eine knappe musikalische Formel mit öffnender Wirkung, die folglich auf doppelte Weise nach einer Fortsetzung verlangt: gedanklich in der Person des Hörers, aber auch musikalisch (dies überträgt Bach dem begleitenden Flötenpart)“ (KÜSTER). Die Flöten, eigentlich Klageinstrumente, führen „allerdings einen lustigen Tanz auf, denn der Tod spielt mit seiner Schalmey auf und gaukelt Fröhlichkeit vor (vgl. Bachs Ariensatz BWV 26, Satz 4)“ (PETZOLDT).

[Hör Tipp: An irdische Schätze das Herze zu hängen BWV 26.4]

Satz 2d

„Im zentralen Satz des Werkes türmen sich mehrere Schichten übereinander. [...] Zunächst beginnen die drei tiefen Singstimmen eine Chorfuge ‚Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben‘. Nach zwei Themendurchführungen bricht die Entwicklung ab, und der Sopran, nur vom Continuo begleitet, antwortet: ‚Ja komm, Herr Jesu!‘ Fünf Takte danach treten die Instrumente hinzu mit einem dreistimmigen Satz der Choralweise ‚Ich hab mein Sach Gott heimgestellt‘, von der zunächst die ersten beiden Zeilen vorgetragen werden. Danach wiederholt sich die Folge Chorfuge – Sopran – Chorfuge noch dreimal, sodass der gesamte Satz aus einer viermaligen Abfolge seiner drei Elemente besteht“ (DÜRR).

Die Chorfuge versinnbildlicht „in ihrer strengen Form die Unerbittlichkeit des Todes wie sicherlich auch die Strenge der alttestamentlichen Botschaft [...]. Eine markante verminderte Quinte im Thema verleiht dem Satz einen schmerzlichen Charakter“ (KIRNBAUER).

Am Schluss behält der Sopran buchstäblich das letzte Wort – seine Melodie ist Zitat des Liedes „Herzlich tut mich verlangen nach einem sel’gen End“ –, „während die Begleitung allmählich ‚erstirbt‘ und sich in Stille verflüchtigt. Der Abschnitt endet mit einer außergewöhnlichen Pause, die für den Tod beziehungsweise die Ewigkeit stehen mag, nachdem als letzte Worte ‚Herr Jesu‘, der Grund der Erlösung, erklang“ (DERS.). „Die Absicht ist klar: Der Fluch des Todes hat sich durch Christi Erscheinung in Segen verwandelt, und was der Mensch vordem mit Entsetzen floh, dem streckt er jetzt verlangend die Arme entgegen; die Seligkeit des neuen Zustandes erscheint in zauberischer Glorie auf dem dunklen Hintergrund einer überwundenen Religionsanschauung“ (SPITTA).

„Wie so häufig in herausragender Musik treffen wir auch hier auf ein meisterhaftes Spiel mit der Stille. Nach der Passage, in der die Sopranistin mit den Worten ‚Ja, komm, Herr Jesu!‘ mehrmals darum bittet, von dieser Welt scheiden zu dürfen, lässt Bach die anderen Stimmen und Instrumente eines nach der anderen pausieren, bis die allein zurückbleibende Stimme der Sopranistin in einer zerbrechlichen Arabeske verklingt. Die freischwebende (von keinem Basso continuo an die Erde gefesselte) Sopranlinie hier, in der sich die ‚Freiheit‘ des

Evangeliums ausdrückt, steht – mit bewusster theologischer Absicht, wie man nur vermuten kann – in auffälligem Kontrast zur strengen Fugenexposition des ‚Gesetzes‘: ‚Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben!‘ Dann notiert er einen leeren Takt mit einer Fermate über der Pause. Wie sich herausstellt, ist diese bedeutungsschwere, mystische Stille die exakte Mitte des Werkes. [...] Bachs Geniestreich, mit dem er die Glaubenskrise des Gläubigen und sein überwältigendes Angewiesensein auf Gottes Gnade illustriert, besteht darin, dass er die unmittelbar vorausgehenden Töne der Sopranistin harmonisch im Unklaren belässt – ihre Stimme verliert sich in einer verzweiferten Klage. Eine Auflösung, die zu einer stabilen Kadenz hinführen könnte, gibt es nicht einmal andeutungsweise. Und so liegt es an *uns*, wie wir diesen Schluss in der nun folgenden Stille interpretieren“, als Endgültigkeit des Todes oder ob er „nur eine Zwischenstation auf unserer Reise ist, der Anfang von was auch immer danach kommt“ (GARDINER).

Satz 3

Der Satz ist zweigeteilt. Das Solo des Alt – bei Bach gewöhnlich die Stimme des Glaubens – zitiert Psalm 31,6: „In deine Hände befehl ich meinen Geist (nach Lukas 23,46 wird dieser Versteil vom sterbenden Jesus rezitiert); du hast mich erlöst, Herr, du getreuer Gott“ (eine andere, plausiblere Übersetzung lautet: „du wirst mich erlösen“; die Bibelwissenschaft spricht von Fällen „offensichtlicher Missverständnisse [...] bei der Wiedergabe von präsentisch-futurisch gemeinten Tempora in der hebräischen Vorlage durch präteritale Tempora in der Septuaginta“ (SPIECKERMANN)). Das Solo wird nur vom Continuo begleitet; „mit seinem quasi ostinaten Bass ist es der Chaconne verwandt“ (DÜRR).

Unmittelbar schließt sich das Bass-Solo „Heute wirst du mit mir im Paradies sein“ (Lukas 23,43) an. „Noch ehe der Satz abgeschlossen ist, tritt der Alt wieder hinzu, der, von den Gamben begleitet, den Choral ‚Mit Fried und Freud ich fahr dahin‘ (von Martin Luther) als Antwort des Menschen an die Zusage Jesu singt. Sorgsam hat Bach dabei charakteristische Textwendungen wie ‚sanft und stille‘ oder ‚der Tod ist mein Schlaf worden‘ durch Piano-Partien auskomponiert“ (DÜRR). Der Satz kommt beim Wort „stille“ musikalisch „fast völlig zur Ruhe und scheint beinahe aufzuhören, nur die Vokalstimme bleibt hörbar (T. 55). Das wiederholt sich noch einmal kurz vor dem Schluss der letzten Zeile (T. 65)“ (PETZOLDT).

Satz 4

Satz 4, die 7. Strophe des Liedes „In dich hab ich gehoffet, Herr“ von Adam Reusner (1533), „steht in Entsprechung zu Satz 2a: Dort ging es um Leben und Sterben in Gottes Zeit im Sinne einer Themenangabe, jetzt geht es um den Lobpreis des trinitarischen Gottes und um das Bekenntnis der Herkunft solcher inneren Kraft durch den Sieg Christi über den Tod“ (PETZOLDT).

„Der Schlusschoral beginnt mit dem Vortrag der einzelnen Liedzeilen in schlichtem Chorsatz, eingeleitet durch ein kurzes Instrumentalvorspiel und unterbrochen durch Zeilenzwischenspiele, die meist echoartig die jeweiligen Zeilenschlüsse ausgeziert wiederholen (Blockflöten). Die Schlusszeile jedoch ist zur Fuge geweitet, und nach einer jubelnden Schlussteigerung [...] klingt die Kantate [...] mit einem Echo-Effekt der Flöten aus“ (DÜRR).

Gottes Zeit: Chronos und Kairos

Alfred Dürr hat in seiner Einführung zu dieser Kantate die Gegensätze zwischen „Gesetz“ und „Evangelium“ tabellarisch aufgelistet:

	„Gesetz“	„Evangelium“
Satz:	mehrstimmig (chorisch)	monodisch (solistisch?)
Stil:	gebunden (Fuge)	frei (Arioso)
Stimmlage:	tief (Symbol der Gottesferne)	hoch (Symbol der Gottesnähe)
Dynamik:	unbezeichnet (=forte)	differenziert (Echo, Ausklang)
Rhythmik:	gleichförmig, ruhig	differenziert, bewegt

Dieser Gegenüberstellung ließe sich noch ein Element hinzufügen, nämlich *Chronos* für das Gesetz und *Kairos* für das Evangelium. Diese beiden Wörter hat das Griechische für den Begriff Zeit. Dabei bedeutet Chronos allgemein den Zeitverlauf, kontinuierlich und messbar, wie er in Begriffen wie Chronometrie oder Chronologie üblich ist. Kairos bedeutet dagegen den richtigen Zeitpunkt, die günstige Gelegenheit, eine einmalige Chance. Diese ergeben sich durch das Erlösungswerk Christi: „jetzt ist die Gnadenzeit“ (BWV 30.5), denn „Jesus nimmt die Sünder an“ (BWV 113.5). So wird Kairos verstanden als punktuelle Aufwertung des richtigen Augenblicks innerhalb des chronologischen Ablaufs, bleibt aber ein Element desselben.

Mag auch „die Kühnheit des Werkes [...] darin ihre heimliche Größe haben, dass das Phänomen der Zeit, angerührt durch die versammelten und in bestimmter Konstellation angeordneten biblischen Texte, durch musikalische Themen und Abläufe eine eigentümliche Reflexion erhält“ (PETZOLDT), so gibt es aber noch ein anderes Verständnis von Kairos als eine „Zeit“-Form, die grundsätzlich außerhalb des linearen Fortlaufens existiert, „über“ der Zeit steht und deren Veränderungen nicht unterworfen ist. Aus der Zeit *mit* Gott wird die Zeit *in* Gott. André Pirro, einer der ältesten Bachbiographen, hat das mit feinem Gespür voll erfasst: „Wenn auch die Sonatine, die dem Ganzen vorausgeht, eigentlich eine ‚Symphonie des Schlafes‘ ist, und obgleich die Stimme, die das Kommen Christi erlebt, dahinstirbt: sobald das letzte Murmeln des Orchesters verhallt ist, geht Bachs Streben auf einen höheren Zustand als diese Glückseligkeit in Schlaf und Tod. Die Arien des Alts und des Basses geben wundervoll einmal die Sehnsucht, das andre Mal die Verheißung eines Lebens in Tätigkeitswonne wieder. Ebenso strömt im letzten Chor die Begeisterung, nur noch in Gott zu leben, in prächtigen Gängen hervor, gleichsam als Abschluss und Erläuterung zu den Worten des Anfangs: ‚In ihm leben, weben und sind wir‘.“

In der Mystik Meister Eckharts wird diese „erfüllte Zeit“ als *Nunc stans* beschrieben, als „ein unteilbares stehendes Jetzt“, „erhaben über die Zeit“. „Solange der Mensch Zeit hat [...], ist Gott ihm fern und fremd“, denn bei Gott ist „alles gegenwärtig“. Und in dieser Allgegenwart ändert sich auch der Status des Menschen: „Die Seele wird mit Gott *eins* und nicht *vereint*.“ – „Der gerechte Mensch ist eins mit Gott“, er wohnt in ihm und verschmilzt mit ihm. „Da verliert die Seele ihren Namen und ihre Kraft.“ Auch Rilke war dieser Gedanke nicht fern; so beschreibt er in seiner ersten Duineser Elegie die „seltsame“ Situation, „selbst den eigenen Namen [das ist die eigene Identität] wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug“.

Ist es verwunderlich, dass Menschen, die eine derartige Erfahrung gemacht haben, kein Interesse am Chronos mehr haben, auch nicht an einem zerdehnten, als „ewige Seligkeit“ verstandenen? Diese „Zeit“ Gottes ist die allerbeste Zeit. „Einmal/ Lebt' ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht“ (Hölderlin FHA 5, 541).

A propos: „Ihr werdet sein wie Gott“ – Hat das nicht schon einmal jemand gesagt?