

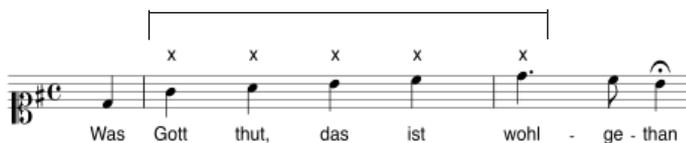
## *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (BWV 99)

Das auch heute noch geläufige Kirchenlied *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (EKG 372) von Samuel Rodigast (1676) ist von Bach in drei Kantatenkompositionen mit gleichem Titel verwendet worden. In der alten Bach-Ausgabe wurden die Kirchenkantaten ziemlich willkürlich nach ihrer Drucklegung nummeriert; sie tragen die Nummern 98, 99 und 100. Die Kantate 99, das heute erklingende Werk, ist die früheste Komposition (1724), 98 entstand 1726, die Kantate 100 zwischen 1732 und 1735.

Alle drei Kantaten sind für verschiedene Sonntage bestimmt gewesen, die 98 für den 21. Sonntag nach Trinitatis, die 99 für den 15. Sonntag nach Trinitatis und die 100 für einen nicht mehr zu bestimmenden Anlass, sicherlich aber einen besonderen, denn sie hat die größte, festlichste Orchesterbesetzung von allen drei Vertonungen.

Wenden wir uns der heutigen Kantate 99 zu. Als Generalüberschrift könnte eine Bezeichnung stehen, die Bach für seine Kirchenkantaten öfter wählte: Concerto. Und dieses Concerto muss man wiederum auf ein Instrument beziehen, das in der barocken Epoche zeitweise das Soloinstrument war, den Flauto traverso, die Querflöte. Nun ist es nicht ungewöhnlich, dass Bach in seinen Kirchenkantaten hin und wieder einige Instrumente mit lohnenden Soli bedacht hat (gewiss ließ er sich bei den Aufführungen in Leipzig von den jeweils zur Verfügung stehenden Musikern und deren Qualitäten inspirieren), doch ist es ein Unikum unter den 200 erhaltenen Kantaten, dass ein Instrument derart gegenüber den anderen bevorzugt wird.

Schon der Eingangschor ist ein verkapptes Instrumentalkonzert. Nach 16 Takten Vorspiel der Streicher beginnt nicht etwa der Chor (wie man bei einem Eingangschor ja wohl vermuten könnte), sondern zunächst einmal kommt das „Concertino“ von Flöte, Oboe d’amore und Violine I, mit starker Dominanz der Flöte. In dieses versteckte Concerto grosso wird nun der Choral in der bekannten und hier oft beschriebenen Weise hineingesungen: Der Chorsopran bringt die Melodie in langen Notenwerten, während die Unterstimmen meist homophon, höchstens imitatorisch den Satz ergänzen. Bach hat ja oft direkt und bewusst bei einem Nebeneinander, fast Gegeneinander der Elemente weltlich-instrumental und kirchlich-vokal eine Interpretation des altüberlieferten Choralgutes heraufbeschworen, sozusagen die Allgemeingültigkeit der Überlieferung auch in seiner musikalischen Alltagswelt unter Beweis gestellt. In unserem Eingangschor gibt er jedoch eine diskrete Legitimation des italienischen Concertos in seiner Kirchenmusik: Das Anfangsthema der Chormelodie, der einfache Aufstieg über die Quinte



erscheint im Orchesterritornell, zwar elegant aufgelöst, doch beharrlich sozusagen an allen Ecken und Enden.

Violine 1

Violine 2

Flöte

Oboe

Violine 1

Continuo

in der Umkehrung

Dieses Eingangsstück wird übrigens in der Kantate 100 wieder verwendet, dort um Hörner und Pauken bereichert. Sein lichter und heiterer Charakter wird dadurch leider etwas gestört. (Ansonsten gibt es keine musikalischen Gemeinsamkeiten bei den drei gleichbetitelten Kantaten.)

Die anderen Nummern unserer heutigen Kantate sind (bis auf den üblichen, obligatorischen „schlichten“ Schlusschoral) Umdichtungen der Strophen 2 bis 5 des Liedes. Die Strophen 2 und 4 wurden Rezitative, beide mit einem Arioso-Ende mit Continuo-Ausschmückungen. Die Strophen 3 und 5 erscheinen als Arie bzw. Duett. Die Arie für Tenor, Flöte und Continuo ist wieder ein kleines Konzert. Man kann schwer erkennen, welche Worte des Textes „Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele“ Bach veranlasst haben, eine solche Ansammlung von 32stel-Kaskaden für den Solisten zu schreiben. Ist es die Darstellung der „Erschütterung“, das „Bittere“ des Kelches oder ganz im Gegenteil die Glorifizierung Gottes als „Wundermann“ oder die „verborgene Süßigkeit“? – oder wollte er einem geschätzten Soloflötisten ein Zuckerstückchen liefern? Vielleicht sollte man einfach den Assoziationen beim Hören dieses grandiosen Stückes Kammermusik freien Lauf lassen. Erwähnenswert ist noch der Umstand, dass Bach das Kopfmotiv von Flöte und Tenor

Flute

Tenor

Er - schütt' - re dich nur nicht, ver - zag - te See - le

entgegen seiner Melodik und Textierung nicht auftaktig, sondern „erschüttert“ und somit versetzt auf den Volltakt bringt.

Das Duett für Alt und Sopran „Wenn des Kreuzes Bitterkeiten“ wird ebenfalls kammermusikalisch begleitet, von Flöte, Oboe d’amore und Continuo. „Begleitet“ ist hier einmal mehr eine gedankenlose Vokabel, denn gerade in dieser Nummer spielt bestenfalls das Continuo eine untergeordnete Rolle; die anderen vier Stimmen (also je zwei Vokal- und zwei Instrumentalstimmen) sind streng kanonisch geführt. Durch die beharrlichen Repetitionen des Kanonthemas und schließlich die fest gesetzten Continuoviertel erhält das ganze Stück fast Lehrstück-Charakter, hier wettet ein barocker Theologe mit erhobenem Zeigefinger:

„Wer das Kreuz durch falschen Wahn  
für sich unerträglich schätzt,  
wird auch künftig nicht ergötzet.“

Bachs dogmatisches Tongemälde sagt unterschwellig immerzu: Es ist wahr, wahr, wahr! Ein Glück nur, dass die Dogmatik in der Musik nicht so leicht verstaubt wie die der Worte – zumal, wenn sie in ein solch anmutiges Instrumentalgewand gekleidet ist wie das der Flöte und Oboe d'amore.

Winfried Radeke (1981)