

Christus, der ist mein Leben (BWV 95)

Für den 16. Sonntag nach Trinitatis besitzen wir nicht weniger als fünf – durchweg höchst bedeutende – Kirchenkantaten Bachs. Das Sonntagsevangelium vom Jüngling zu Nain wird in den Leipziger Kirchen Anlass gewesen sein, sich mit der Frage des Todes zu beschäftigen. Dabei wird die echt pietistische Sehnsucht nach dem Tod als der einzigen Erlösung aus diesem „Jammertal“ eine große Rolle gespielt haben. So findet sich in allen fünf Kantaten für diesen Sonntag

Liebster Gott, wann werd ich sterben? (Nr. 8)

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende? (Nr. 27)

Christus, der ist mein Leben (Nr. 95)

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Nr. 106)

Komm, du süße Todesstunde (Nr. 171)

als zentraler Gedanke immer wieder der Wunsch nach dem Tod. (Die Kantate 106 ist ein Sonderfall. Sie war zunächst für eine Trauerfeier bestimmt; Wustmann vermutet, dass sie nochmals am 16. Sonntag nach Trinitatis aufgeführt wurde. Sie enthält übrigens ausschließlich Bibeltext.)

In unserer heutigen Kantate scheint Bach das Thema des Todes jedoch über den Rahmen einer allsonntäglichen Kirchenmusik hinaus ganz und gar persönlich beschäftigt zu haben. Es dürfte keine Kantate geben, die so vielschichtig ist, so wechselhaft in ihren musikalischen Ausdrucksformen, aber doch wieder nur um ein und dasselbe Thema kreisend. Wollte man für dieses Werk ein passendes, den Charakter am besten erfassendes Beiwort finden, so müsste sich das Adjektiv „modern“ aufdrängen; modern nicht im Sinne von modisch, neuartig, sondern als übergeordneter Begriff verschiedener Merkmale: unsicher, zweifelnd, sprunghaft, erregt, exaltiert, bizarr und dergleichen, welche sich in der heutigen Kunst auf das Deutlichste widerspiegeln.

Die Verwendung von vier verschiedenen Sterbechorälen zeigt schon äußerlich die Vielschichtigkeit der Kantate. Der Eingangsschor bietet zunächst eine Choralbearbeitung gewohnter Art: freies Orchesterspiel, dazu abschnittsweise der Choral *Christus, der ist mein Leben* (EG 516) in ruhigen Notenwerten (Cantus firmus im Sopran). Mit sparsamsten Mitteln werden bedeutungsvolle Worte hervorgehoben, so mit einer kleinen, doch wirksamen Verzierung (in Alt und Tenor) das Wort „Leben“ und im Gegensatz dazu das Wort „Sterben“ mit starren, auf überraschenden Tonstufen (e^{III}, f^I, gis, c) einsetzenden Liegenoten, die in der Harmonie eines verminderten Septakkordes gleichsam wie eine große Frage im Raum stehenbleiben. Das Orchester (zwei Oboen d’amore, Streicher, Basso continuo) spielt dazu eine beseelte, durch seine unentwegte Synkopenmelodie wie ein sanftes Wiegenlied anmutende Musik. Unvermittelt tritt in das Instrumentalnachspiel noch die Stimme des Solotenors: „Mit Freuden, ja mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden“. Solche Worte pietistischer Todessehnsucht waren in der Barockzeit keine Seltenheit, sondern geradezu Mode, doch scheint Bach sich diesmal über den Text hinwegzusetzen, ihn gewissermaßen nur als Vorwand seiner persönlichen Todesbetrachtung zu nehmen. Der Wunsch nach dem Tod wird nur scheinbar und fast ungläubig ausgesprochen. In die kurzen Rezitativabschnitte werden immer wieder – gleichsam zweifelnd, in Frage stellend – Teile des sanften Synkopenthemas in den verschiedensten Schattierungen hineingeworfen.

Mit der folgenden Choralbearbeitung über Luthers *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (EG 519) wird nun nicht mehr die versöhnliche, überirdische Seite des Todes gemalt, jetzt erscheinen wahrhaft menschliche Züge. Wie anders ist es zu deuten, wenn das Sterbelied alles andere als friedlich oder freudig, vielmehr wild und unruhig dahinjagt, wenn die einzelnen Choralabschnitte in nahezu entstellender Weise von Trompete (originale Instrumentenangabe: Cornio = Cornetto, Zink) und Oboen kanonisch in der Verkleinerung vorimitiert werden,

wenn die im Sopran liegende Choralmelodie durch eine eigene, nun nicht mehr beseelte, sondern scharf und exakt hingesezte Synkopenmelodie überlagert wird, wenn schließlich die Stütze des Orchesters, der Basso fondamento, in hastigen Läufen und Sprüngen dahineilt? Ohne Frage malt Bach hier die menschliche Seite des Todes, die kalte, unausweichliche Angst vor dem Ende. Dass für diese Art der musikalischen Schilderung gerade ein Choral gewählt wurde, in dem von Friede, Getrostheit und Stille die Rede ist, braucht nicht zu verwundern. Der Choral war zur Bachzeit bereits historisches Gut. Wie sein Cantus firmus je nach Eignung für große Choralfantasien benutzt wurde, also gleichsam immer wieder unter neuen Aspekten betrachtet und analysiert wurde, so galt das gleiche auch für den Text des Liedes.

Der Solosopran, bei Bach fast immer Vertreter der gläubigen Seele, leitet in einem kurzen Rezitativ zu einer dritten Todesbetrachtung über; nun wird der Tod als Tilger aller irdischen Sünde dargestellt. Valerius Herbergers naiv-gläubiges Lied *Valet will ich dir geben* (EG 523) erscheint in einer wundersamen Choralbearbeitung: Der Solosopran singt den Cantus firmus, während beide Oboen d'amore im Einklang eine fast wesenlose, tänzerisch schwebende Weise erklingen lassen. Nach einem kurzen, ausdrucksvoll reklamierten Rezitativ kann man nun die einzige Arie, die Tenorarie „Ach, schlage doch bald, selge Stunde“ hören. Die Streicher lassen durch ihr Pizzicato die ersehnten Todesglocken vernehmen. Auch wenn der Komponist ein höchst realistisches Tongemälde malt (die höheren Glocken ertönen schneller, die tieferen in ruhigeren Werten), handelt es sich hier keineswegs um Programmmusik, denn das Tongemälde wird zum Stimmungsträger, zur untergeordneten, wenn auch sehr charakteristischen Begleitfigur. Die beiden Oboen d'amore lassen nämlich über diesem unentwegten Geläute ein klagendes, doch getrostes Lied ertönen, das durch seine zweimaligen, fragenden Tritonusklänge deutlich an das „Sterben“ des Eingangschors erinnert. Über diesem zurückhaltenden, in dynamischen Schattierungen fein differenzierten Orchesterspiel erklingt das erregte, man kann sagen: exaltierte Flehen des Solotensors: „Ach, schlage doch bald, selge Stunde“. Dass die Gesangslinie in keiner Weise zum Bereich der Instrumente gehören soll, wird schon dadurch hervorgehoben, dass dem Solisten völlig eigenes Themenmaterial zur Verfügung steht. Mit ihrer extremen Höhenlage und ihren komplizierten Tonsprüngen gehört diese Arie fraglos zu den schwersten Gesangspartien Bachs. Dies mag dazu beigetragen haben, dass die Kantate so selten, ja so gut wie nie aufgeführt wird.

Mit einem zuversichtlichen Bassrezitativ wendet Bach sich seiner letzten, nunmehr christlich fundierten und somit über alles Grübeln siegenden Todesbetrachtung zu: „Weil du vom Tod erstanden bist, werd ich im Grab nicht bleiben“. Dieser Choral (Strophe 4 des Nikolaus-Herman-Liedes *Wenn ein Stündlein vorhanden ist*, EG 522) ist ein gewichtiger Schlusspunkt der Kantate, der zugleich alle Zweifel, Ängste und Nöte der vorangegangenen Stücke aufräumt. So erklingt erstmals wieder die Tonart des Eingangschors (G-Dur) – als wollte der Komponist noch einmal an das getrostes Wiegenlied des Anfangs erinnern. Auch der wilde zweite Chor hat seine Entsprechung: wieder erhalten die ersten Violinen eine obligate Oberstimme, nur ist sie nicht mehr scharf und aufwühlend; in gelassener Ruhe erhebt sie sich – beinahe engelsgleich – über die wunderbare Choralmelodie.

Winfried Radeke (1968/1981)