

Von der Semantik der textlichen und musikalischen Symmetrie
der Bachkantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106)

Toomas Siitan

Ob Johann Sebastian Bachs frühe kompositorische Leistung als auf Ausdruck und Virtuosität gerichtete „Organistenmusik“, oder als das Schaffen eines im Sinne der Tradition gebildeten *musicus doctus* gedeutet wird, bestimmt gewissermaßen den Zugang zu seinem ganzen musikalischen Nachlass. Ähnlich seinem letzten Vokalwerk – dem *Symbolum Nicenum* der h-Moll-Messe – treten diese Quasi-Polaritäten der kompositorischen Grundhaltung schon in Bachs frühesten Kantatenpartituren gegeneinander an. In dieser frühen Schaffensperiode, in der Bachs Beschäftigung mit der Kirchenkantate noch vollkommen unregelmäßig war, fasziniert uns neben den Aspekten musikalischer Stilistik und kompositorischer Arbeit aber ebenso sehr die Themen- und Textauswahl des jungen Komponisten, bei der die zutiefst existentiellen Fragen nach Leben und Tod hervorragen; besonders deutlich ist das bei den Kantaten *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106) und *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) der Fall.

Die Entstehungsgeschichte der Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106, nach einer späteren Abschrift auch *Actus tragicus* genannt) sowie ihr historischer und liturgisch-funktionaler Kontext liegen im Dunkeln. Wir können jedoch davon ausgehen, daß dieses geniale Werk zu den allerfrühesten überlieferten vokalen Schöpfungen Bachs gehört und in Mühlhausen möglicherweise 1707, oder spätestens 1708 komponiert wurde. Sowohl zeitlich als auch hinsichtlich der strukturellen Anlage steht sie der Frühfassung der Kantate *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) und ebenso der Kantate *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* (BWV 131) nahe. *Actus tragicus* war seit Anfang der Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts wegen ihres „verinnerlichten musikalischen“ Ausdrucks sehr beliebt, wurde aber auch scharf kritisiert etwa wegen des fragmentarisch zusammengesetzten Texts eines anonymen Verfassers (höchst wahrscheinlich Bach selbst). So rühmte zum Beispiel der Thomaskantor Moritz Hauptmann in einem Brief an Otto Jahn aus dem Jahr 1857 die „wundervolle Innerlichkeit“ dieser Kantate, wolle man freilich nach modernen Kriterien „das Ganze als ein musikalisch-architektonisches Werk betrachten, dann ist es ein curioses Monstrum von übereinander geschobenen, ineinander gewachsenen

Sätzen.“¹ Auf den ersten Blick handelt es sich um eine locker verbundene Textzusammenstellung nach älterem kirchenmusikalischem Brauch, die hauptsächlich aus Bibel- und Kirchenliedversen für die Musik zu einer Trauerfeier besteht. Der Text behandelt zunächst die Unausweichlichkeit des menschlichen Sterbens und ähnelt einigermaßen dem viel umfangreicheren und klarer strukturierten Text der *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz (1635/36).

Einen gründlichen Wandel bezüglich der Beurteilung des Texts von *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* hat ein eher zufälliger Textfund mit sich gebracht: Renate Steiger hat im Jahre 1985 entdeckt, daß wesentliche Teile des Texts der *Gottes Zeit* bereits vorher zusammengestellt waren und zwar in der *Christlichen Bet-Schule* von Johann Olearius (3. Ausfertigung, Leipzig 1668).² Unter der Überschrift „Tägliche Seuffzer und Gebet um ein seliges Ende“ stellte er jene fünf Bibeltex te zusammen, die dem Kernteil der Kantate (den Sätzen 2c, 2d, 3a und 3b³) zu Grunde liegen. In der Zusammenstellung bei Olearius kommt zusätzlich noch der paulinische Satz „Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christo zu sein“ (Phil 1,23) vor, der bei Bach entfällt. Auch andere Textteile des *Actus tragicus*, abgesehen vom Anfangschor „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, dessen Text eine freie Dichtung mit nur einem Hinweis auf die Apostelgeschichte (17,28) ist, sind im Gebetsbuch von Olearius anderswo zu finden.

Eine wesentliche Veränderung im Vergleich zu Olearius hat Bach also in der Textzusammenstellung des zentralen Chors (2d) der der Kantate eingeführt, und eben dieser Text zweier miteinander kaum verbundener Bibelverse („Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben“, Sir 14,18, und „Ja, komm, Herr Jesu!“, Offb 22,20) scheint in der Kantate eine Schlüsselbedeutung zu zukommen. Es erhebt sich dabei zuerst die Frage nach der Bedeutung des einfachen Rufs „Ja, komm, Herr Jesu!“ (2d, Sopransolo): Auf den ersten Blick verbindet sich der Text ja weder mit dem vorangehenden Text der Chorfüge noch mit einem früheren Satz des Kantatentexts. Zum ersten Mal weist der Kantatentext hier deutlich auf das Neue Testament hin,

¹ *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Ludwig Spohr und Andere*, hg. v. Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 107 [Brief vom 17.12.1857 an Otto Jahn]; zitiert nach Friedhelm Krummacher, *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, in: *Musikforschung*, 44 (1991), S. 11.

² Renate Steiger, *Bachs Gebetbuch? Ein Fund am Rande einer Ausstellung*, in: *Musik und Kirche* 55 (1985), S. 231–234; dies., *Actus tragicus und ars moriendi. Bachs Textvorlage für die Kantate >Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (BWV 106)<*, in: *Musik und Kirche* 59 (1989), S. 11–23.

³ Die Satz- und Taktnumerierung ist hier und später nach der *Neuen Bach-Ausgabe* (Bd. I: 34) vorgenommen.

ohne Vorbereitung eines begleitenden Satzes steht der Ruf aber inmitten des zentralen Chors als eine eher schematische Auseinandersetzung mit dem Haupttext dieses Kantatenteils „Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben!“ (Chor 2d). Beide Sätze des zentralen Chors befinden sich wohl schon bei Olearius, bei ihm steht zwischen diesen jedoch eine dritte Bibelstelle, die einen verbindenden Kontext schafft:

„Es ist der alte Bund / du must sterben. Sir. XIV, 18.

Ich habe Lust abzuschneiden / und bey Christo zu seyn. Philipp. I/23.

Ja komm Herr Jesu. Offenbahr. XXII, 20.“⁴

Die Steigerung in Olearius' Text von einem alttestamentarischen Gesetz über die Tröstung des Liebesevangeliums hin zur Hoffnung auf die Auferstehung am jüngsten Tage fehlt jedenfalls im Text des *Actus tragicus*. Statt dessen hat der Verfasser des Kantatentexts die zwei Bibelstellen eher miteinander konfrontiert als verbunden und dabei dem Ruf „Ja, komm, Herr Jesu!“ eine besondere semantische Funktion gegeben: Nicht unbedingt seine direkte wörtliche Bedeutung ist an dieser Stelle primär, sondern vielmehr will dieser Satz als Zeichen auf einen anderen und viel umfangreicheren Text hinweisen. Solche semantische Doppelfunktion ist durch den vorangehenden Sirach-Text tatsächlich schon vorbereitet worden: Die Wendung „Es ist der alte Bund“ bezieht sich hier in konkreter Weise auf das alttestamentarische Konzept vom Sterben, bezeichnet aber auf höherer Bedeutungsebene gleichzeitig das Alte Testament in seiner Gesamtheit. Entsprechend ist der Ruf „Ja, komm, Herr Jesu!“ als Hinweis auf eine besondere Bibelstelle zu verstehen: Inhaltlich ist es ja der letzte Satz des Neuen Testaments (und damit der ganzen Bibel) und wird dadurch zum Zeichen einer höheren zeitlichen Perspektive und in dieser Verbindung auch zum Gegenpol des Sirach-Satzes – zum Symbol des Neuen Testaments.

Die angeführten textlichen Gegensätze werden im zentralen Chor (2d) von zeichenmäßigen musikalischen Elementen deutlich unterstützt: Der *alte* Stil der dreistimmigen Fuge verbindet sich mit dem Sirach-Text und bildet den Gegensatz zum Sopran-Arioso im *neuen* Stil nach Schlußworten des Buchs der Offenbarung.

⁴ *Christliche Bet-Schule : auff unterschiedliche Zeit/ Personen/ Verrichtungen/ Creutz/ Noth und Zufälle im Leben und Sterben/ wie auch insonderheit auff die ordentlichen Sonntags- und Fest-Evangelia gerichtet / Johannes Olearius*. Leipzig: Frommann 1668. S. 130.
[<http://diglib.hab.de/drucke/th-1951/start.htm>]

Dabei klingen die kontrastierenden Stile im ersten Teil des Chors (T 131–156) getrennt, im zweiten (T 156–185) aber simultan übereinander. Förmlich bildet der Chor die Symmetrieachse der Kantate, inhaltlich werden hier die alt- und neutestamentarischen Konzeptionen vom Sterben abgrenzt – vom Sterben unter dem Gesetz und dem Evangelium. Sowohl die textliche als auch die musikalische Vielschichtigkeit erreichen bei diesem Chor ihren Höhepunkt: Zu den zwei simultan erklingenden Bibeltexten und den diesen entsprechenden gegensätzlichen musikalischen Stilen kommen noch zwei Kirchenliedtexte, die allein durch Choralmelodien zitiert werden. Das instrumentale Zitat der Melodie des Liedes *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* (T 150–180) wurde viel diskutiert und Martin Petzoldt hat es sogar als Ersatz für den bei Olearius genannten, aber in der Bachkantate weggelassenen Paulus-Satz (Phil 1, 23) begründet.⁵ Das kurze, aber bedeutungsvolle Choralzitat gegen Ende des Kantatenteils fand jedoch weniger Beachtung: Die melodische Gestalt des Satzteils „Mensch, du mußt sterben“ entfaltet sich durch die ganze Fuge so, daß sie in der Coda als Zitat der Melodie von Hans Leo Haßler zum Lied *Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End* klingt, dessen Eingangsstrophe mit den Worten schließt: „O Jesu, komm nur bald“. So gleicht die melodische Hauptgestalt der Chorfüge im *stile antico* schließlich auch dem Anfang des Sopran-Ariosos desselben Teils „Ja, komm, Herr Jesu, komm“ und die textlichen Gegenstücke werden damit musikalisch vereinigt. Auf diese Textrelation hat Alfred Dürr hingewiesen⁶, zusätzlich hängt damit jedoch deutlich auch Paul Gerhards Karfreitagssong *O Haupt voll Blut und Wunden* zusammen und vorgreifend wird dadurch ein theologischer Grundgedanke eingebracht, welcher erst im nächsten Kantatenteil thematisiert wird – der Tod Jesu bzw. die persönliche Bedeutung des Todes Jesu für den Tod eines Christen.

In textanalytischer Hinsicht ist es wichtig zu beachten, daß die beiden Paare der Solosätze im *Actus tragicus* dialogisch formuliert sind. Im Text des ersten Paares von Solosätzen (Tenor-Arioso 2b / Baß-Arie 2c) offenbart sich eine einfache dialogische Relation: Die menschliche Aussage des Tenors „Ach, Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden“ (Ps 90,12) enthält sowohl eine

⁵ Martin Petzoldt, *Hat Gott Zeit, hat der Mensch Ewigkeit? Zur Kantate BWV 106 von Johann Sebastian Bach*, in: *Musik und Kirche* 66 (1996), S. 217ff.

⁶ Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, München/Kassel 1995⁶, S. 832–839, bes. S. 837.

deutliche Anrede als auch ein Subjekt, und sie wird in alttestamentarischer Strenge vom Baß als *vox dei* personengerichtet beantwortet: „Bestelle dein Haus; denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben!“ (Jes 38,1). In formaler Hinsicht ist dieselbe Personenrelation auch beim zweiten Satzpaar von Alt-Arie (3a) und Baß-Arioso (3b) zu finden, inhaltlich ist dieser Dialog jedoch paradox, weil beide Personen des Zwiegesprächs sich mit Jesus identifizieren lassen, und in dieser Hinsicht klingt die grammatikalische Konstruktion der Antwort des Baß-Ariosos besonders bedeutungsvoll: „Heute wirst du mit mir im Paradies sein.“ Ebenso wie mit der Mehrdeutigkeit des Subjekts bei diesem Textabschnitt die Grenzen zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen überschritten werden, überschreitet auch die Musik des zweiten Dialogs den entsprechenden „Realitätsrahmen“ bzw. die Grenzen zwischen dem „Hohen“ und dem „Tiefen“: So in der aufsteigenden Tonleiter der *basso continuo* der Alt-Arie (3a), die mit ihrem c^2 den Ambitus eines Continuo-Instruments deutlich übersteigt; ebenso beginnt die komplementär absteigende Melodie des Solo-Basses (3b) mit f^1 oberhalb des gewöhnlichen Umfangs einer Bassstimme und erreicht beim Wort „Paradies“ sogar das g^1 (T 30).

Der streng axialsymmetrische Aufbau des *Actus tragicus* ist umso bedeutungsvoller, als sogar drei frühe Kantaten aus den Jahren 1707–1708 praktisch demselben Aufbauschema folgen: In der Kantate *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) sind zwei umrahmende Chorsätze (Vers 1 und 7), zwei Duetti (Vers 2 und 6) und zwei Arien (Vers 3 und 5) ebenso nach perfekter Symmetrie um die zentrale Choralmotette aufgebaut; in der Kantate *Aus der Tiefen rufe ich* (BWV 131) bilden zwei Chöre und zwei Soloteile mit Choral ein symmetrisches Schema um einen zentralen Chor herum. Anders jedoch als die beiden letztgenannten Kantaten weist *Gottes Zeit* zusätzlich auch ein symmetrisch geordnetes tonales Gerüst auf: Stufenweise bewegt es sich von F-Dur über d-Moll und g-Moll bis nach c-Moll als der entferntesten Tonart der Kantate hin und zurück.⁷ Ein solchermaßen wohlgeordnetes Formschema kann nicht anders als die konsequente Ausdrucksform der semantischen Struktur des Werkes verstanden werden. Es ist logisch begründet, daß die Achse des symmetrischen Aufbaus mit dem Höhepunkt der strukturellen Vielschichtigkeit sowohl in textlicher als auch in musikalischer Hinsicht zusammentrifft. Überraschend ist aber, daß die

⁷ Die Tonartenbezeichnung ist nach der *NBA* gegeben, nach der *BGA* liegt die Kantate um einen Ton tiefer.

ähnlich geordnete Tonartenfolge ihren Mittelpunkt erst einen Satz später mit der Alt-Arie „In deine Hände“ erreicht. Sind die zwei Schichten der syntaktischen Struktur des Werkes in Relation zueinander verschoben, welche Konsequenz hat diese Erscheinung dann auf der Ebene der semantischen Struktur der Kantate? Dürfen wir dann ebenso von zwei Höhepunkten des Gesamttextes auf verschiedenen semantischen Ebenen sprechen?

Die Prinzipien der Textauswahl sowie die musikalische Formenwelt der frühesten Kirchenkantaten von Bach sind im Vergleich zu seinem späteren Vokalwerk eindeutig konservativ, und die Auffindung der Textvorlage für *Actus tragicus* im Gebetbuch von Johann Olearius aus dem Jahre 1668 hat wesentlich dazu beigetragen, den geistigen Hintergrund des Werkes in der alten Tradition der seelsorgerischen Literatur und evangelischen Kirchenlieddichtung offen zu legen, der besonders die semantische Mehrschichtigkeit der Kantate besser auszulegen hilft. Eine solche Literatur stellt nicht nur ein wesentliches Stück Glaubenslehre dar: Sogar bedeutender ist sie wahrscheinlich auf einer zutiefst persönlicher Ebene, da diese Texte den Menschen auch im Privaten direkt ansprechen. Im Text zu *Actus tragicus* steht die theologische Ausdeutung des Grundgedankens im Vordergrund – von der perfekten Symmetrie des musikalischen Aufbaus großartig unterstützt –, und hauptsächlich auf dieser Bedeutungsebene werden die großen Gegensätze, das Alte und das Neue Testament bzw. das Gesetz und das Evangelium, auf Basis der Bibeltexte dargeboten. Auf der „doktrinären“ Ebene ist der zentrale Chor „Es ist der alte Bund“ (2d) wohl der Höhepunkt des Ganzen, die persönliche Bedeutungsschicht des Texts wird jedoch erst hier eingebracht und im folgenden Dialog (Alt-Arie 3a / Baß-Arioso 3b) entfaltet – inhaltlich sehr unterschiedlich vom „konfrontierenden“ Dialog der ersten Kantatenhälfte (Tenor-Arioso 2b / Baß-Arie 2c). Am besten wird diese persönliche Dimension durch das Kirchenlied präsentiert, als wörtlicher Text erscheint es erst in der zweiten Kantatenhälfte, schon im zentralen Chor spielt es jedoch als musikalisches Zitat eine wohl verborgene, jedoch wesentliche Rolle:

1.) Der nur in Form eines instrumentalen Zitats eingeführte Liedtext „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ verbindet polare Gegensätze des Kantatentexts gleichsam aus

einem „persönlichen“ Gesichtspunkt heraus, welcher in diesem Kantatenteil sonst fehlt.⁸

2.) Die zitierte Choralmelodie erscheint im zentralen Chor als ein drittes Stilelement, welches in gesungener Form erst in der zweiten Kantatenhälfte eingeführt wird, und auch hinsichtlich der musikalischen Stilistik kann sie als Bindeglied zwischen dem „alten“ Stil der Chorfuge und dem „neuen“ Stil des Sopran-Ariosos angesehen werden.

3.) Die melodische Gestalt der Chorfuge zum Satzteil „Mensch, du mußt sterben“ wandelt sich im Verlauf der Fuge und wird zum Bindeglied zwischen Fugenthema und Sopran-Arioso.⁹

4.) In der Coda der Fuge wird die Melodie des Liedes *Herzlich tut mich verlangen* bzw. *O Haupt voll Blut und Wunden* zitiert und dadurch auf den Hauptgedanken des nächsten Kantatenteils hingewiesen – den Tod Jesu und dessen persönliche Bedeutung.

Durch die oben genannten musikalischen und textlichen Hintergrundelemente wird zwischen gegensätzlichen Grundgedanken beider Kantatenhälften eine semantische Brücke geschlagen sowie die persönliche Bedeutung des Textkomplexes geöffnet. Der persönliche Gesichtspunkt, allgemein von großer Bedeutung beim kirchlichen Vokalwerk Bachs, findet gerade in der Alt-Arie „In deine Hände“ (3a) seinen Höhepunkt – auf der Ausdrucksebene entspricht diesem Höhepunkt die auf diese Arie fallende Symmetrieachse der Tonartenfolge der Kantate. Wenn der Text der zweiten Kantatenhälfte allgemein aus dem Neuen Testament oder dem Gesangbuch stammt, schlägt die Alt-Arie auch in dieser Hinsicht eine Brücke: Der als Sterbegebet eines Christen zu verstehende Psalmvers 31,6 hängt hier deutlich das Sterbewort Jesu nach (Lukas 23,46).

Die Textvorlage für *Gottes Zeit* im Gebetsbuch von Johann Olearius in der Rubrik „Tägliche Seuffzer und Gebet um ein seliges Ende“ knüpft unmittelbar an die Tradition der *ars moriendi*, der alten seelsorgerischen Literatur an, derer höchstes Ziel die „Nachahmung des Sterbens Christi“ ist. Einer der wichtigsten Texte dieser Tradition aus dem Mittelalter, die sog. *Große Mahnung* Anselms (*Admonitio Anselmi*), dem

⁸ Vgl. Steiger, *Actus tragicus und ars moriendi* (Anm. 2); Petzoldt, *Hat Gott Zeit* (Anm. 5), S. 217.

⁹ Zur motivischen Arbeit des zentralen Chors vgl. Dürr, *Die Kantaten* (Anm. 6), S. 836f.

Bischof Anselm von Canterbury (1033/34–1109) zugeschrieben, nennt Jesus deutlich als Vermittler zwischen Gottes Gericht und einem Sterbenden:

„Herr, den Tod unseres Herrn Jesus Christus werfe ich zwischen mich und dein Gericht, anders streite ich nicht mit dir.

oder

Herr, den Tod unseres Herrn Jesus Christus halte ich zwischen dich und meine Sünden.

Als der Sterbende diese Mahnung empfangen hat, soll er dreimal sagen: In deine Hände befehl ich meinen Geist.“¹⁰

Dreimal wiederholt wird dieser Satz auch im Hauptteil der Alt-Arie (3a, T 1–10), wobei die drei Aussagen durch die elementare tonale Struktur bedeutungsvoll dreigeteilt erscheinen.¹¹ In diesem Sinne wird die Alt-Arie „In deine Hände“ auf einer eigenen Struktur- und Bedeutungsebene zum zweiten Höhepunkt von *Gottes Zeit*.

Es ist merkwürdig, daß die Idee einer solchen zweischichtigen Struktur vielleicht in demselben Jahr von Bach auch bei der Osterkantate *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) realisiert wurde. Ähnlich wie der *Actus tragicus* hat auch diese Kantate sieben vokale Sätze (den sieben Strophen des zugrunde liegenden Luther-Liedes entsprechend), die Bach streng achsensymmetrisch geordnet hat. Diese Anordnung hat gemeinsame Züge mit dem Parallelwerk von Johann Pachelbel, welches nicht viel früher komponiert worden sein kann und welches Bach als Vorlage für seine Kantate gekannt haben soll. Die entsprechende Kantate von Pachelbel offenbart jedoch keine ähnliche Formsymmetrie, auch können Pachelbels formale Entscheidungen in textlicher Hinsicht auf den ersten Blick sogar angemessener erscheinen: Es ist evident, daß der siebenstrophige Text des Luther-Liedes seinen theologischen Hauptakzent auf der fünften Strophe hat¹², die von Pachelbel formal „auf organistische Art“¹³ durch

¹⁰ Balthasar Fischer, *Ars moriendi. Der Anselm von Canterbury zugeschriebene Dialog mit einem Sterbenden. Ein untergegangenes Element der Sterbeliturgie und der Sterbebücher des Mittelalters*, in: *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium*, hg. v. Hansjakob Becker, St. Ottilien: EOS-Verl. 1987, S. 1363–1369; vgl. auch Steiger, *Actus tragicus und ars moriendi* (Anm. 2), S. 20–23.

¹¹ Die Dreiteilung wird in diesem sehr regulär gegliederten Abschnitt auf zwei Ebenen sichtbar: Erstens in der Tonartenfolge c-Moll–g-Moll–c-Moll, und zweitens im gleichsam elementar geordneten harmonischen Schema T–D–T bei jeder Tonart.

¹² Die Lesart nach Pachelbel: "Hier ist das rechte Osterlamm, / Davon wir sollen leben, / Das ist an des Kreuzes Stamm / In heißer Lieb gegeben. / Das Blut zeichnet unsre Tür, / Das hält der Glaub dem Tode für, / Der Würger kann uns nicht rühren. / Halleluja!"

eine als *cantus-firmus*-Satz durchgeführte Choralmotette hervorgehoben wurde. Eine ähnlich geformte Motette steht in der Parallelkantate von Bach aber mit der vierten Strophe in Verbindung und bildet damit die Symmetrieachse der Kantate. Hat denn Bach sich beim Aufbau seiner Osterkantate anstatt für theologische Anschaulichkeit für die „reine“ Schönheit der Form entschieden? Eine solche Vermutung wäre hier unangebracht: In der sehr bildreichen Sprache und den dramatischen Äußerungen der vierten Strophe des Lutherischen Osterliedes¹⁴ kann eine Art dramatischer Höhepunkt wahrgenommen werden. Das ganze Lied – zum Teil die Paraphrase der Ostersequenz *Victimae paschali laudes* – hat viel mit der mittelalterlichen Dichtung der Osterspiele gemein, und die bildreiche Dramatik der mittleren Strophe, die Auseinandersetzung um Tod und Leben, wurde von Bach mittels seiner phantasievollen musikalischen Abbildung des Texts in Form einer lebendigen Choralmotette wirksam unterstützt.¹⁵ In der fünften Strophe des Liedes öffnet sich dagegen die innere und persönliche Bedeutung des Ostermysteriums, und Letzteres ist in der Bachkantate Inspiration für eine gleichsam dynamisch zurückgenommene Kulmination, derer Intensität mit anderen musikalischen Mitteln hergestellt wurde, etwa mit dem *chaconne*-artigen ostinaten Baß, der kanonischen Imitation der gesungenen Choralzeilen durch die Streicher, dem Wechsel der Taktart vom 4/4- zum 3/4-Takt, der reichen Chromatik, sowie mit zuweilen ausgefallen expressiven musikalischen Figuren (etwa zum Text „das hält der Glaub dem Tode für“, T 54–70).

Obwohl die formale Sprache in Johann Sebastian Bachs späterem Schaffen kaum mehr eine solchermaßen kalkulierte Strenge bekundet wie in seinen frühesten Kirchenkantaten, sind gerade in seinem Vokalwerk einige weitere achsensymmetrische Formschemata zu finden, die sich wohl nie als lediglich musikalisch-formale Spielerei verstehen lassen, sondern es geht dabei immer in erster Linie um die semantische Durchorganisation des symbolgeladenen verbalen Texts.

¹³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Johann Pachelbel als Vokalkomponist*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 11 (1954), S. 142–144.

¹⁴ "Es war ein wunderlicher Krieg, / Da Tod und Leben rungen, / Das Leben (das) behielt den Sieg, / Es hat den Tod verschlungen. / Die Schrift hat verkündigt das, / Wie ein Tod den andern fraß, / Ein Spott aus dem Tod ist worden. / Halleluja!"

¹⁵ Martin Petzoldt (*Bach-Kommentar: theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Bd. II: *Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest*, Stuttgart, Kassel 2007, S. 673) sieht auch hier -- ähnlich der formalen Anlage des *Actus tragicus* -- eine spiegelsymmetrische Zweiteilung auf zeitlicher Ebene: in Zeiträume vor und nach dem Tod Christi.

Des Meisters Schwanengesang, das neunteilige *Credo* der h-Moll-Messe, welches nicht nur im vokalen Bereich seine letzte Komposition sein mag, ist in diesem Zusammenhang wohl das bekannteste Beispiel. Aus der mittleren Periode tritt in dieser Hinsicht die Motette *Jesu, meine Freude* (BWV 227) hervor, ebenso spielt die axiale Symmetrie in der semantischen Struktur beider Passionen eine Rolle. Deswegen bieten die frühesten Kirchenkantaten einen einzigartigen Blick in Bachs Werkstatt, der das Verständnis für sein kompositorisches Denken wesentlich vertiefen kann.