

Der Herr denket an uns (BWV 196)

Die Kantate ist ein frühes Werk Bachs, einzuordnen zwischen den Mühlhäuser und den ersten Weimarer Kantaten. Originalquellen sind nicht überliefert; die einzig erhaltene, nichtautographe Partiturabschrift stammt aus der Mitte der 1730er Jahre. Es ist eine „ebenso lebensvolle wie rätselhafte Kantate“ (SCHULZE), die „in ihrer festlich-heiteren Art die göttlich-priesterliche Geste des Segnens“ widerspiegelt (BÖTTICHER). Wie die meisten der frühen Kantaten Bachs beginnt sie mit einer selbstständigen instrumentalen Einleitung, die das Gesamtinstrumentarium des Werkes vorstellt, in diesem Fall nur Orgel und Streicher.

Der Text besteht lediglich aus Psalm 115,12-15 und abschließendem „Amen“. „Eine solche Konzentration auf das Bibelwort ist typisch eher für das 17. als für das 18. Jahrhundert. Sie kann aber auch als vorsätzliche Abkehr von den Entwicklungen der Zeit verstanden werden. Eine Situation, auf der ein Kontrastprogramm gegenüber dem Zeitgeist erwachsen konnte, bestand für Johann Sebastian Bach allem Anschein nach in seinen jungen Jahren im thüringischen Mühlhausen“ (SCHULZE). Seine Ratswahlkantate von 1708 ist angesichts des dortigen deutlich konservativen Musikgeschmacks eher kritisch aufgenommen worden. Bachs Vorgänger vertrat die Ansicht, dass „die colorirende, in die Kirchen eingeführte Kammermusik‘ die Textverständlichkeit in unerträglicher Weise beeinträchtigt. Diese Musik ärgere die Verständigen und betrübe die Einfältigen. Weder gefalle sie Gott, noch erbaue sie die Gemeinde, die sie deshalb auch in der Kirche nicht leiden wolle“ (DERS.). Die Kantate hat keine Rezitative, und Arie, Duett und Chor sind „von äußerster Knappheit“ (DÜRR). „Ob diese rückwärtsgewandte Haltung Bachs eigenem Wunsch entspricht oder aber auf spezielle Mühlhäuser Gewohnheiten oder gar Vorschriften Rücksicht nimmt, ist bislang unbekannt“ (WOLFF). „Dennoch sind die modernen Züge des Werkes unverkennbar; sie zeigen eine viel größere Nähe zur zeitgenössischen italienischen Musik als die Mühlhäuser Kantaten Bachs“ (KÜSTER).

Der Anlass für dieses Werk liegt im Dunkeln. Am weitesten verbreitet ist die Ansicht, es sei eine Trauungskantate. Philipp Spitta beschreibt seine Annahme sehr detailliert: es ist eine Kantate für die Hochzeit des Pfarrers Johann Lorenz Stauber mit einer Tante der ersten Frau Bachs am 5. Juni 1708. Diese These ist zwar schwach fundiert, aber bislang am einleuchtendsten. Petzoldt, Schulze, Schweitzer und Wolff stimmen ihr zu. Auch die Neue Bach-Ausgabe führt das Werk unter den Trauungskantaten. Bötticher sieht dagegen „zu wenig Hinweise“, und Küster urteilt: „diese Interpretation geht zu weit.“ Wolff nennt allerdings neben biographischen auch einen musikalischen Grund, der für Spittas These spricht: Es ist die instrumentale Besetzung, „wie sie für die aus dem 15. Jahrhundert stammende kleine Kirche in Dornheim geeignet war.“ Jedenfalls passt der Psalmtext auf jede beliebige Lob- und Dankfeier. „Die Kantate ist daher zwar als Hochzeitsmusik geeignet, aber kaum als spezifische Hochzeitsmusik zu interpretieren“ (KÜSTER).

Satz 1

„Über einem stabilen Andantebass entfalten punktierte Rhythmen in den vier Streichern ein dichtes Geflecht mit Elementen eines italienischen Konzertsatzes. Dieses Stück hat viele Ähnlichkeiten mit Bachs Weimarer Antrittswerk als Konzertmeister, der Kantate ‚Himmelskönig sei willkommen‘ (BWV 182)“ (BÖTTICHER). Die Sinfonia ist ein 21 Takte langer Satz für Streichinstrumente und Basso continuo. „Die vier Takte des Anfangs werden am

Schluss wortwörtlich wiederholt – als Abrundung des Satzes und zugleich als Übergang in den anschließenden Chorsatz“ (SCHULZE).

Dieser Einleitungssatz ist „ohne Kenntnis der Ritornellform nicht denkbar [...], obgleich die Besetzung mit nur vier Streichern und Continuo dies nicht unbedingt nahe legt; zugleich zeigt dieser Satz, dass Bach das konzerthafte Konzept auch unabhängig vom Umfang der Besetzung einsetzen konnte“ (KÜSTER).

Satz 2

Alle vier Vokalstücke der Kantate „sind vorwiegend milden und innigen Ausdrucks“ (SPITTA). Der einleitende Chorsatz „lässt mit zwei versetzten Intervallsprüngen die enge Verwandtschaft zur einleitenden Sinfonia“ deutlich erkennen (SCHULZE). „In jener frühen Zeit wendet Bach die Technik des Choreinbaus [Hinzukomponieren der Singstimmenpartie zur Wiederholung der instrumentalen Einleitung] noch nicht an, sondern stellt dem Eingangschor eine selbstständige, dem folgenden Chor thematisch verwandte Instrumentalsinfonie voran“ (DÜRR). In diesem Chorsatz, ‚Der Herr denkt an uns‘, „begegnet uns [...] eine Permutationsfuge [Aneinanderreihung stets gleichbleibender Kontrapunkte ohne Zwischenspiele]. Dabei setzt Bach die Instrumentalstimmen teils blockartig wie Blechbläser zur Kadenzverstärkung ein, teils als zusätzliche Chorstimmen, womit er die Vierstimmigkeit bis zur Sechsstimmigkeit erweitert“ (BÖTTICHER). In dieser Fuge wird das Thema mit einer Freiheit behandelt [...], welche Bach später sich nicht mehr gestattete“ (SPITTA). Der Satz beginnt rein vokal, nur vom Continuo begleitet. Erst in Takt 3 setzen die Streicher mit einem Fanfarenmotiv ein. „Am Schluss wird auf den Satzbeginn zurückgegriffen, und noch einmal erklingt abschließend [...] die Fanfare der Streichinstrumente – eine der ungeklärten „Merkwürdigkeiten“ (SCHULZE) der Kantate.

Satz 3

Satz 3, die Sopran-Arie „Er segnet, die den Herrn fürchten, / Beide, Kleine und Große“ bildet den „Zenit der Kantate“ (PETZOLDT). Er ist „der ‚modernste‘ Satz [...] mit obligatem Violinpart (Violino I+II unisono) in reiner Dacapoform. Hier kommt es zum ersten Mal (innerhalb der erhaltenen Werke Bachs) zu einem Vokaleinbau, wenn die Violinen im Gesangsteil mit einem fast vollständigen Zitat des einleitenden Ritornells einsetzen. Die Ausmaße dieser Arie sind freilich noch sehr bescheiden“ (DÜRR). Die Diktion der beiden Violinen lässt deutlich werden, „dass der Komponist im Hauptberuf als Organist tätig war“ (SCHULZE). „Die unisono-geführten Streicherstimmen [...] erinnern an einen Organisten, der mehrere Register eines Manuals zieht, um einen charakteristischen Mischklang zu erzeugen“ (STAUFFER). „Zu Singstimme und Continuo tritt [...] eine mit den Violinen chorisch besetzte Obligatstimme, die eine eigenständige Ritornellthematik entwickelt. Das kurze Stück weist auch sonst allerhand Raffinessen auf. Zwar ist die Disposition der Vokalstimme noch der Devisenarie [Vorausschickung des vokalen Themenkopfes] verpflichtet, doch findet sich im weiteren Verlauf bereits eine Technik, die für Bachs reife Vokalwerke so überaus typisch werden soll – die simultane Kombinierung des Singstimmenparts mit dem Ritornell“ (WOLLNY in: WOLFF).

Trotz der Kürze des Satzes hat er einige gewagte theologische Kommentare bekommen. So beobachtet Bötticher: „Am Ende des B-Teils bleibt man als Hörer hängen bei einer Phrase, die scheinbar ‚verkehrt‘ ist: Die ‚Kleinen‘ werden hoch, die ‚Großen‘ tief vertont. Hinter dieser Umkehrung könnte die theologische Aussage stecken, dass vor Gott die irdischen

Verhältnisse umgekehrt sind.“ Und für Petzoldt ist es „nicht weniger als die gewichtige Frage nach der ewigen Gnadenwahl Gottes, die diese kleine Arie in der Mitte der Kantate zum Ausdruck bringt.“

Satz 4

„Altertümlich wirkt hinwiederum die Kleingliedrigkeit des folgenden Duets [Der Herr segne euch je mehr und mehr, euch und eure Kinder], in dem kurze Streicherritornelle mit ebenso kurzen Gesangsabschnitten wechseln“ (DÜRR). „Wieder hören wir ein quasi-ostinates Bassmodell. Die aufsteigenden Stimmen zeichnen mittels der musikalisch-rhetorischen Figur des multiplicatio die vermehrende Kraft des Segnens. Die Struktur des Streichersatzes wechselt hierbei von längeren Zeilenvorspielen bis hin zu kurzen, die Vokalaussagen wiederholenden Einwüfen“ (BÖTTICHER). „Der altertümliche Dreihälfte-Takt, das starre Alternieren zwischen Vokal- und Instrumentalpart, die vielen Kadenzen, das Festhalten an bestimmten Satzmustern – es verleiht dem Duett den Charakter einer weit in das 17. Jahrhundert zurückreichenden Komposition“ (SCHULZE).

Spitta empfindet den Satz als warm und ergreifend: „ein Stück von echt evangelischer Milde, wie es Bach nicht zum zweiten Male geschrieben hat. Eine weiche, breitathmige Melodie, welche die Imitation einer zweiten Stimme schon gleichsam in sich trägt, beherrscht bald instrumental bald vocal das ganze Duett, und obschon die gleichmäßige Abwechslung zwischen beiden Tonkörpern noch einen ältlichen Zuschnitt hat, so sind sie doch so geistreich und gewandt ineinander geflochten, daß Bachs spätere Weise ganz deutlich durchschimmert. Sehr schön und überraschend ist der Schluß, wo nach einem, wie man meint, abschließenden Ritornell die Stimmen noch einen letzten Segensspruch thun, während die Geigen im C dur-Accorde harfengleich durch vier Oktaven abwärts steigen.“

Satz 5

„In scharfem Kontrast hierzu beginnt der abschließende Chorsatz ‚Ihr seid die Gesegneten des Herrn‘ mit stürmischen Passagen des Orchesters, in die sich der Chor nach Kräften einzuordnen versucht“ (SCHULZE). „Der Schlusschor ist zweiteilig: Einer Reihe homophoner Chorblöcke mit Orchesterfiguration folgt eine formal sehr locker gefügte ‚Amen‘-Fuge, die sich zum Schluss hin steigert, um dann – typisch für den frühen Bach – im Piano zu enden“ (DÜRR).

Und Spitta kommt ins Schwärmen: „Ganz prächtig und kühn nimmt es sich aus, wenn im 54. Takte beide Violinen das Hauptthema auf dem dreigestrichenen c ergreifen, während darunter in Sechzehnteln und Achteln alles durcheinander braust, das glänzt wie ein ritterlicher Held auf steigendem Schlachtrusse! Aber der leise verhallende Schluß leitet schön in die Grundstimmung des Ganzen zurück. [...] (Da die Kantate) von den meisten Schwierigkeiten andrer Bachscher Werke frei ist, so könnte die Kunstwelt sie bald in ähnlicher Weise lieb gewinnen, wie ihren wohl nur wenig jüngeren Bruder, den schönen, ernsten *Actus tragicus*, wenn man sie eben nur aufführen wollte.“

Trauungs- und Hochzeitskantaten

In Bachs Œuvre ist zwischen Trauungs- und Hochzeitskantaten zu unterscheiden. Erstere sind für den Trauungsgottesdienst gedacht, ihnen liegt ein Psalm zugrunde; letztere sind für

bürgerliche Hochzeitsfeiern mit freier Textdichtung und Allegorien aus der griechischen und römischen Mythologie und Fabelwelt.

Liturgisch vorgeschrieben für Trauungen war eigentlich Psalm 128, ein Wallfahrtslied, in der Fachliteratur auch unter der Überschrift „Haussegen“. „Sein Anfang und Ende weisen auf Verwendung im Gemeindegottesdienst hin. Der Form nach ist der Psalm aus dem im Kult gebräuchlichen Segen heraus gewachsen als eine Art paränetische Exegese“ (WEISER). Die zeitgenössische Theologie schlägt in der Interpretation des Psalms 115 aber ausdrücklich eine Brücke zu Psalm 128. So nimmt Olearius „in seiner Kommentierung zu Vers 12 im Besonderen Bezug“ auf diesen (PETZOLDT). Und der Text von Psalm 115 Text passte vor allem viel besser auf die Wiederverheiratung eines Witwers, sowie für ein Brautpaar aus dem geistlichen Stande, was auch tatsächlich für den von Spitta angenommenen Anlass zutraf.

Für kritische Bach-Hörer ist es wohlthuend, auf Kantaten zu stoßen, die keine der fast obligaten Spannungen zwischen Bibeltext, Libretto und Musik aufweisen. Unsere Kantate ist eine davon. Sollte sie für eine Trauung komponiert oder zumindest verwendet worden sein, so ist der Text nicht ungeschickt gewählt. Er gibt bzw. wünscht Segen (die hebräische Grammatik lässt beide Varianten zu), auch was die Nachkommenschaft betrifft, die ja zur Zeit des Psalmisten als Inbegriff für sinnvolles und segensreiches Leben galt. Individuelle Heilsvorstellung eines ewigen Lebens war noch kein Thema, wie auch Psalm 115 selbst formuliert: „Nicht loben die Toten den Herrn“ (V.17).

Der Psalm ist ein Kultlied aus nachexilischer Zeit, diente also zu liturgischen Zwecken (FOHRER). Er gehört zu den sogenannten „Halleluja“-Psalmen, weil diese mit diesem Jubelruf („Preiset den Herrn!“) zu Psalmbeginn (so in der griechischen Übersetzung, der Septuaginta) oder an dessen Ende (so die hebräische Bibel) überliefert sind. Die bekräftigende Zustimmung „Amen“ („Ja, so sei es“) der Kantate ist demgegenüber deutlich zurückhaltender, verweist aber wiederum auf den liturgischen Kontext. Und dieser Begriff passt auch besser zur musikalischen Gestaltung, denn wie könnte ein Jubelruf im Piano ausklingen? Psalm 115 hat in seinem ursprünglichen Sinn mit Hochzeit nichts zu tun. Wie beschrieben, steht die Zuweisung zu einem derartigen Anlass ohnehin auf schwachen Beinen. Davon aber profitiert die Kantate. Sie ist ein Hochgesang auf Gottes Macht, Beistand und Segen, begründet in seinen bisherigen Taten, erlebbar im Augenblick und wirksam für die Zukunft. Darauf lässt sich trefflich mit „Amen!“ antworten.