

Du Hirte Israel, höre (BWV 104)

Glaubenszweifel sind so alt wie der Glaube selbst. Doch ist es über viele Jahrhunderte hinweg gelungen, sie in erträglichen Grenzen zu halten. Dazu dienten Erklärungsversuche wie menschliche Schuld, Prüfung der Glaubensstärke, Läuterung oder ein den Menschen nicht einsichtiger göttlicher Termin- und Heilsplan sowie nicht zuletzt ein vorkritisches Bibelverständnis. Erst die Aufklärung hat die Problematik auf die Spitze getrieben. Heißt es in den Psalmen noch, dass Gottesleugner Narren seien (14,1), so ist die Ablehnung alles Überweltlichen nunmehr Allgemeingut geworden. „Die einzige Entschuldigung Gottes ist, dass es ihn nicht gibt“, formulierte der französische Schriftsteller Stendhal.

Die Kantate „Du Hirte Israel, höre“, zum Fest Misericordias 1724 entstanden (Evangelium nach Johannes 10,12-16: ‚Ich bin der gute Hirte‘, Verfasser des Librettos unbekannt), ist – die Wortwahl sei nachgesehen – ein Hammer. Sie steht noch auf dem Boden des traditionellen Schriftverständnisses, sieht aber die Bedrohung durch die aufkommende Aufklärung schon recht deutlich. Doch der Komponist ist dem Zeitgeist bereits weit voraus und liefert eine Kantate, die wie keine andere in unsere Zeit spricht, mehr noch als zu seiner eigenen.

Dabei kommt sie so leichtfüßig daher, „ein kirchliches Pastoral, das Lieblichkeit und Ernst, Anmut und Tiefe in selten schöner Vereinigung zeigt“ (SPITTA), „leichtverständlich gehalten“, und „man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, den ersten Chor mit seinen zauberischen Schalmeyenklängen oder die wundervollen Solonummern. Kein Wunder, dass das Werk bis heute eines der beliebtesten geblieben ist“ (PIRRO). „In eine neue Welt führt die Misericordias-Kantate ‚Du Hirte Israel, höre‘ ein. Ist der Meister, der hier in der weichsten Lyrik schwelgt, wirklich derselbe, der sonst seine Musik fast übermäßig charakteristisch gestaltet? Liebliche Triolenbewegung beherrscht den ersten Chor und die Schlussarie ‚Beglückte Herde‘. Ein reizendes Bild der Eile malen die Oboen in der Arie ‚Verbirgt mein Hirte sich zu lange, [...] mein schwacher Schritt eilt dennoch fort‘. Entzückender Wohllaut und formvollendete Anmut sichern diesem Werke eine unmittelbare Wirkung auf jedes Publikum. Es gehört zu denjenigen, mit denen man den Menschen die Furcht vor Bach benimmt“ (SCHWEITZER).

Doch unter der glänzenden Oberfläche tun sich Abgründe auf, die praktisch für jeden Satz nachweisbar sind. Die Auseinandersetzung mit dieser Kantate ist ein intellektuelles und religiöses Abenteuer.

Satz 1

„Die Kunst des Barock hat in Bild, Dichtung und Musik besondere Freude an der Darstellung des ländlichen Lebens und speziell des Hirtenmilieus gefunden, das ihr friedvoll und ruhig, fern von den Ränken absolutistischer Fürstenwillkür als erstrebenswert zur Verwirklichung idealer Empfindungen wie Liebe, Treue, Unschuld, Freundschaft u.a. erschien. Es ist darum kein Wunder, dass auch der Glaube dieser Zeit sich mit besonderer Inbrunst am Bilde Jesu als des guten Hirten entzündete, dass die Hirtenmusik – das Pastorale – unmittelbar als Symbol der von Jesus gehüteten Gemeinde verstanden werden konnte und dass ein Wort wie ‚führe uns in deinen Schafstall ein‘ unreflektiert und ohne jeden Anflug von Komik, die der moderne Hörer dabei empfinden mag, in diese Vorstellungswelt einbezogen wurde“ (DÜRR).

Getreu der Kompositionstechnik des „Stichwortanschlusses“, das heißt der Verwendung von Bibelstellen mit dem gleichen Wort (hier: Hirte), hat der Librettist für den Eingang einen Vers aus Psalm 80 zitiert, obwohl es sich hierbei um ein Volksklagelied mit einer ganz anderen Zielrichtung handelt. Aber die Theologie der Zeit hat auch diese Stelle als „so gar oft tröstlich“ bezeichnet (so Johann Olearius). Unter Bachs Feder vereint der Satz „auf geniale Weise die Stimmung des Hirtenmilieus mit den Bitten des Psalmworts um Trost“ (DÜRR).

„Neben seinem bezaubernden melodischen Reiz ist der Chor zugleich ein Meisterwerk kunstreichen Satzes. Im Gesange wechseln homophone Partien mit fugierten Durchführungen. Drei Schalmeyen (Oboen) schließen sich den drei oberen Stimmen verstärkend und farbgebend an. Die Streichinstrumente aber umhüllen sie mit einem schimmernden Netz wiegender und wallender, durchaus selbstständiger Tonreihen. Ein solches Stück hatte Bach bisher nicht geschaffen; es ist ein neues Zeugnis seiner unerschöpflichen Phantasie“ (SPITTA).

„Ruhende Bässe – bis zu zwölf -Takten auf einer Tonstufe verharrend – dienen ebenso der Assoziation des Pastoralen wie der Einsatz eines Oboentrios – wobei bemerkt zu werden verdient, dass die Oboen an keiner Stelle des Eingangssatzes einen wirklich selbstständigen Part zu bestreiten haben. Dass der Komponist ursprünglich den pastoralen Einschlag in Grenzen zu halten beabsichtigt haben könnte (!) und deshalb auf die naheliegende Mitwirkung von Oboen qua Hirtenschalmeyen zu verzichten gedachte, bleibt als Möglichkeit zu erwägen“ (SCHULZE). Und schon beginnt es zu brodeln: „Bachs Textunterlegung hält sich zunächst streng an den Wortlaut des Psalmverses, verleiht jedoch im Fortgang des Chorsatzes der Anrufung ‚erscheine‘ gegenüber dem anfänglichen ‚höre‘ mehr und mehr Gewicht. Nach einer Beobachtung von Christoph Wetzel ist ‚der zweite Bittruf [...] durch die größere Anzahl sowie durch die gegenüber dem ersten Bittruf doppelt schnelle Ruffolge der dringlichere.‘ Im Umgang mit dem Text vollzieht sich demnach eine Entwicklung, und diese verhindert, dass Bach – musikalischen Strukturgesetzen folgend – etwa am Schluss das anfängliche ‚Du Hirte Israel, höre‘ noch einmal aufnehmen könnte“ (SCHULZE). Und Martin Petzoldt charakterisiert „die häufig hindurchklingenden beschwörenden Wiederholungen [...] ‚höre‘ und ‚erscheine‘“ sehr treffend nicht etwa als Bitten, sondern als Imperative: als Befehle.

Musikalisch ist zu beobachten, wie Bach die Dringlichkeit der Anrufungen steigert. Beim ersten Auftreten des „höre, höre“ steigt jede Silbe um einen Ganzton an, später tritt es zunächst in einer kleinen Abwärtsterraz auf, um sofort darauf um eine ganze Oktave abzufallen. Die Aufforderung „erscheine“ wird stakkatoartig erst zwölfmal, dann fünfzehnmal vorgebracht. Und es fällt eine weitere Besonderheit auf. „Im Eingangschor begegnet man einem bis dahin nicht dagewesenen Experiment, Singstimmen und Orchester einander gegenüberzustellen.“ Und das Orchestermotiv hat Bach „gleichsam als festen Kontrapunkt zum Fugenthema konzipiert und vorab in das Orchestervorspiel aufgenommen [...]. Diese Verbindung zwischen Ritornell und Fugenexposition ist einzigartig“, und dabei geht die Musik des Ritornells „nie auf die Singstimmen über“ (KÜSTER). Der erste Satz ist singulär, musikalisch wie theologisch.

Satz 2

Satz 2 ist ein kurzes Secco mit ariosem Abschluss („Gott ist getreu“). Doch schon die rhetorische Frage: „Was nützen meine Sorgen?“, die auf einen phrygischen Schluss endet, signalisiert eine gewisse Unsicherheit. Und um seine Behauptung, der „höchste Hirte“ werde für ihn sorgen, zu untermauern, zitiert der Tenor ausgerechnet aus dem 3. Klagelied: Gottes

Erbarmen „hört nicht auf. Neu ist es alle Morgen, groß ist deine Treue“ (Vers 23). Das Klagelied gehört in die Gattung der Totenklage, es ist lange nach dem Beginn des Exils entstanden und spricht in eine Situation, die auch für die Zukunft keinerlei Trost bietet. In diesem Zusammenhang ist der Vers als trotzig Selbstbehauptung zu verstehen, quasi als Autosuggestion. Untermuert wird diese Sicht durch Bachs Kompositionstechnik. Das Rezitativ geht in ein Arioso über, bei Bach nichts Ungewöhnliches, aber diesmal hat es außermusikalische Gründe. Zunächst wird der Text dadurch vom anderen Text abgehoben, schließlich ist er ein Zitat aus dem 1. Korintherbrief des Apostels Paulus (10,13) und hat dadurch eine größere Autorität als die madrigalische Dichtung; vor allem aber erlaubt dieser Trick eine Wiederholung der Aussage, was wiederum wie ein Mantra anmutet: „Gott ist getreu, getreu, Gott ist getreu“. Die Dreifachnennung als Hinweis auf die Dreifaltigkeit zu deuten (so PETZOLDT), erscheint in diesem Zusammenhang als sehr weit hergeholt. Nicht alles, was sich auf „3“ reimt, ist trinitarisch.

Satz 3

Satz 3 ist „ein virtuoser Satz mit weitgespannten Melismen und vielfältiger Chromatik (vor allem auf dem Wort ‚lange‘)“ (KÜSTER). Sind die Sätze 1 und 5 pastoral gehalten, so bildet „die weder im Dreiertakt noch in einer Durtonart stehende Tenorarie [...] einen Gegenpol. Mit vielen chromatischen Gängen und überraschender Harmonik (‚allzu bange‘) zeigt sie die ‚Wüstenerfahrung‘, die vermeintliche Abwesenheit des Guten Hirten“ (BÖTTICHER). „Deutlich wird hier das Wort ‚allzu bange‘ harmonisch wie thematisch herausgehoben, desgleichen im Mittelteil das Wort ‚schreit‘, bald durch Oktavsprung, bald durch aufwärtsgerichtete Skalenbewegung“ (DÜRR). „Ernst und in sich gekehrt meditiert die Tenorarie über das ‚Verbirgt mein Hirte sich zu lange‘ und lässt die beiden Oboi d’amore weniger als Repräsentanten des Hirtenkolorits erscheinen, als vielmehr als Vertreter der Vox humana, der menschlichen Stimme, des Menschen überhaupt. Die ruhige und gefasste Nachdenklichkeit wird lediglich zweimal vorübergehend aufgegeben, wenn herbe Chromatik und fremdartige Fortschreitungen das ‚macht mir die Wüste allzu bange‘ eindrucklich vor Augen führen“ (SCHULZE).

„Auf das Textwort ‚und du, mein Hirte, wirkst in mir ein gläubig Abba durch dein Wort‘ wendet Bach die um den h-Moll-Bereich verzweifelt kreisende und suchende Harmonik ziemlich unerwartet in ein strahlendes D-Dur“ (BÖTTICHER). „Mit der Anrede ‚Abba‘ am Ende des B-Teils nimmt der glaubende Mensch, der zuvor in ungestalter Weise nach Gott geschrien hatte [‚mein Mund schreit nach dir‘], eine Gottesanrufung auf, die eine ganze Theologie in sich schließt, Jesu Gottesbeziehung entstammt und von ihm in seinem Gethsemane-Gebet gebraucht wird (Markus 14,36)“ (PETZOLDT). Unsicherheit und Verzweiflung kippen um in eine kindliche Glaubensbereitschaft, die Gott liebevoll „Papa“ (Abba) nennt.

Satz 4

Satz 4, ein secco-Rezitativ für Bass, drückt nun zunächst die Freude über diesen bedingungslosen Glauben aus. Aber schon nach wenigen Augenblicken schlägt die Stimmung wieder um in ein zaghaftes „Ach! sammle nur, o guter Hirte, Uns Arme und Verirrte.“ Der Leidensdruck ist einfach zu groß, die alten Glaubenswahrheiten halten nicht mehr.

Satz 5

Satz 5 ist quasi ein zweiter Anlauf, das Vertrauen auf einen liebenden Vater zu befestigen, „ein weiteres Pastorale von überwältigender Schönheit, diesmal als Arie. Die triolische Bewegung sowie Orgelpunkte stellen die Beziehung zum Eingangssatz her. Inhaltlich jedoch stehen beide Sätze zueinander im Verhältnis von Bitte und Erfüllung, Altem und Neuem Testament: Nachdem Christus erschienen ist, haben wir die Gewissheit, dass Gott seine Herde nicht im Stiche lassen wird. Großartig ist die Hervorhebung der Textpartie ‚nach einem sanften Todesschlaf‘ im Mittelteil mit Hilfe des Neapolitanischen Sextakkords; doch ist die Stelle durch die Kontinuität der instrumentalen Thematik in den Satzzusammenhang eingeordnet: Auch in der Entrücktheit des Todes, so mag man die Stelle deuten, bleibt Jesus mein guter Hirte“ (DÜRR). „Renate Steiger [konnte] zeigen, dass sich Johann Sebastian Bach des Pastoralen und insbesondere des 12/8-Taktes in seinen Kompositionen bedient, wo immer er die Gegenwart des verheißenen Heils verkündigt sieht. Es dient ihm zur Darstellung des Eschatologischen, des letztgültigen Trostes, der endzeitlichen Freude“ (BÖTTICHER).

Und diese Freude schlägt nun alles. „Die Welt ist euch ein Himmelreich“! Wie bitte? Die Welt, die doch „nur ein Hospital“ ist (BWV 25), gleichbedeutend mit Sünde, Tod, Teufel und Hölle: das straft die ganze lutherische Theologie Lügen. Blass wirkt auch der Versuch, diese Aussage auf des „Himmel Vorschmack“ zu beschränken (so PETZOLDT), um das orthodoxe Weltbild zu retten. Einzig die Besinnung, dass auf „des Glaubens Lohn“ nur gehofft werden kann, bremst die Euphorie ein und führt sanft, aber doch auf die Ungesicherheit der christlichen Existenz zurück.

Bach hält musikalisch allerdings am Himmelreich fest, denn „das in sich ruhende, gleichsam vollkommene 12/8-Taktmaß hat mit dem Hirtenmilieu [...] nur mittelbar zu tun; es ist hier symbolisch gemeint und verkörpert das im Text apostrophierte ‚Himmelreich‘. Infolgedessen vermag der Mittelteil der Arie, dessen Text ‚des Glaubens Lohn/ nach einem sanften Todesschlaf‘ verspricht, keinen Kontrast, keine dramatische Zuspitzung erzielen; es bleibt bei einer bescheidenen Ausweichung in eine benachbarte Tonart und einer Zurücknahme durch den Wechsel von Dur nach Moll“ (SCHULZE). Und die Beglückung kehrt durch das Da capo zurück.

Satz 6

Und so rettet sich die Kantate doch noch in ein happy end. „Von einem Psalm ausgehend, kehrt der Kantatentext am Schluss zu einem Psalm zurück“ (DERS.). Diesmal ist der Stichwortanschluss aber gelungen: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ heißt es in Psalm 23, der durch Cornelius Becker 1598 umgedichtet wurde. „Im Schlusschoral [...] erweitert Bach den Charakter eines einfachen Choralsatzes dadurch, dass er die Binnenstimmen wesentlich bewegter setzt als in anderen Chorälen“ (KÜSTER). Und Martin Petzoldt verweist auf ein liebevoll gestaltetes Detail in Takt 3f: „Während die Herde [...] gleichmäßig weidend weiterzieht, verweilt der Tenor vier Viertel lang auf einem Ton, um dann in raschen Achtel- und Sechzehntelbewegungen zur Kadenz der Zeile nachzueilen“ (PETZOLDT).

Und doch bleibt ein ungeklärter Rest: „Ein vierstimmiger Choralsatz über die Melodie ‚Allein Gott in der Höh sei Ehr‘ beschließt die Kantate. Dass er in A-Dur steht, zwei Quintschritte vom G-Dur-Beginn der Kantate entfernt, ist ungewöhnlich. Als Zufall kann dieser tonartliche Aufstieg kaum gelten, eine musikalische Notwendigkeit besteht nicht. Infolgedessen muss

man an eine Absicht Bachs glauben und die Begründung in der theologischen Aussage des Textes erblicken“ (SCHULZE). Oder in der dialektischen Anlage der ganzen Kantate.

Dialektik der Aufklärung

„Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: dass sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann; denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie aber auch nicht beantworten kann; denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft“ (KANT).

Die Aufklärung als atheistisch zu verstehen ist vollkommen verkehrt. Die Vernunft *kann* gar nichts erkennen, was die Grenze des Bereichs möglicher Erfahrung überschreitet. Die Widersprüche, in die sie sich sonst zwangsläufig verwickelt, sind nicht zu lösen. Die jeweiligen Gesichtspunkte sind in sich schlüssig, widersprechen sich aber unversöhnlich. Kant weist das (in der 4. Antinomie der reinen Vernunft) eindrücklich nach, indem er beweist, dass es einen Gott gibt, und gleichzeitig beweist, dass es keinen Gott gibt. Religion ist also durchaus möglich, sogar notwendig (bei Kant als „regulatives Prinzip der praktischen Vernunft“), aber nur noch „innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“, also als Grundlage dafür, dass es überhaupt ein soziales Leben geben kann, ohne Bestimmtes über den letzten Grund aussagen zu können.

Die Kantate „Du Hirte Israel, höre“ ist voll von Ahnungen dieser heraufziehenden „Götterdämmerung“. Der im Eingangsschor zitierte Vers stammt aus einem Volksklagelied nach einem feindlichen Überfall. „Die Not des Gottesvolkes ist im Grund eine Glaubensnot [...]. Das lang andauernde Unglück ist zur Gebetskrise geworden. Es ist nicht das erste Mal, dass solche Gebete zu Gott aufsteigen, aber er schweigt, sodass die Gemeinde den Zorn Gottes geradezu gegen ihre Gebete gerichtet glaubt. Sie steht vor dem unfassbaren Rätsel, das den Sinn ihrer ganzen Frömmigkeit infrage stellt, dass der Weg, auf dem sie Verbindung zu Gott sucht, in die Entzweiung führt, dass sie Gott, den sie als Helfer anruft, als ihren Gegner erkennen und seinen Zorn da spüren muss, wo sie Trost erwartet hat.“ Hier äußert sich die „bittere Enttäuschung eines an seinem Gott irre gewordenen Glaubens“ (WEISER). Das erste Rezitativ zitiert aus dem 3. Klagelied. Dieses entstand lange nach den Ereignissen von 587, also der Zerstörung Jerusalems und dem Verbrennen des Tempels. Formal ist es eine Totenklage und schildert „eine Situation, in der nur noch eine Minderheit des Volkes mit der Möglichkeit der Erlösung rechnete und damit bei der skeptisch gewordenen Mehrheit nur noch Spott erntete“ (KAISER). Die Katastrophe liegt schon zu lange zurück, und ein Ende ist nicht absehbar – eine „in jeder Beziehung aussichtslose Situation“. So wird denn auch in der ersten Arie das Wort „allzu lange“ betont, ebenso wie der Schrei nach Gott. Das zweite Rezitativ springt dafür wieder in das althergebrachte Gottvertrauen zurück und treibt es sogar auf die Spitze durch Rekurs auf den Johannes 10,1 erwähnten „Schafstall“: kindliches Vertrauen, ganz so, wie es auch Jesus fordert: „Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht in das Himmelreich eingehen“ (Matthäus 18,3), ein krasser Gegenpol zu einem Gott, der nicht mehr auf das Flehen seines Volkes hört. Hier ist keine Vermittlung mehr möglich. Unterschwellig beschreibt die Kantate ein existenzielles Entweder-Oder. Und geht auch darüber noch hinaus.

Das Neue und Ungeheure *unserer* Zeit, das in der Kantate schon angedeutet ist, die damit ihre Zeit bereits hinter sich lässt, ist, dass es eben nicht mehr um ein Entweder-Oder geht, sondern um ein Sowohl-Als auch. Gott ist zugleich da *und* ist nicht da. In dieser dialektischen

Spannung vollzieht sich unser Leben. Kleingläubige halten die Spannung nicht aus. Sie müssen aus dem Sowohl-Als auch wieder ein Entweder-Oder machen: blinder Glaube oder trotziger Atheismus. Doch wie kann man den gleichberechtigten, aber einander widersprechenden Aspekten gerecht werden? Bachs Eingangsschor führt es vor. Er bringt die Zerrissenheit des modernen Menschen perfekt zum Ausdruck. Aber er wäre nicht Bach, wenn das Tröstliche gänzlich versiegen würde. Es ist – wieder einmal – seine Musik, die hinüberrettet.