

Gott ist mein König (BWV 71)

„Als dem Organisten zu Divi Blasii in der Freien Reichsstadt Mühlhausen fiel Bach auch die Aufgabe zu, den Gottesdienst, der alljährlich einen Tag nach der Ratswahl [...] zur Feier des Ratswechsels gehalten wurde, mit einer ‚Musik‘ auszustatten [...] Der Text der erhaltenen Kantate von 1708 ist im Stil der älteren Kirchenkantate weitgehend aus Bibelwort zusammengestellt; hinzu kommt in Satz 4 eine Choralstrophe. Auch die Verwendung mehrstrophiger Dichtung in Satz 7 entspricht dem älteren Kantatentypus, während die einstrophige freie Dichtung, wie wir sie in Satz 5 finden, im älteren wie im modernen Typus Verwendung findet“ (DÜRR).

Der unbekannte Textdichter (Bach selbst? Das ist unwahrscheinlich; eher liegt es nahe, an den Mühlhausener Pfarrer Georg Christian Eilmar zu denken, auf dessen Wunsch ja die Kantate 131 entstanden war) hat seine Auswahl von Bibelversen – ausschließlich aus dem Alten Testament – „mit einem gehörigen Maß an Anspielungen auf das biblische Alter des ersten Bürgermeisters ausgestattet“ (BÖTTICHER). Er gewinnt sein Thema „aus dem Anlass des Gottesdienstes, der Amtsübergabe des alten an den neuen Rat, und stellt daher den ersten Teil des Textes unter das Motto Alter – Jugend. Schon der Eingangssatz weist implicite darauf hin: ‚Von altersher‘ hat Gott sich als König erwiesen und geholfen. Nun aber ist sein Knecht (der alte Rat) zu alt und will umkehren, um in seiner Stadt zu sterben (Satz 2). Der Gedanke gipfelt in dem Satz ‚Dein Alter sei wie deine Jugend‘, mit dem der gleiche Beistand auch für den neuen Rat erfleht wird (Satz 3). In den übrigen Sätzen folgen Lobpreis (Satz 4, 5), Bitte (Satz 6) und Glückwunsch an das ‚neue Regiment‘ (Satz 7)“ (DÜRR).

Die Kantate – die einzige, die zu Lebzeiten Bachs gedruckt wurde – ist eine jener Kantaten, „die sich am weitesten von jeglicher Norm entfernen“ (WOLFF). Deutlich zu erkennen sind noch die Charakteristika als Jugendwerk (Bach war 23 Jahre alt), etwa der Einfluss gewisser Buxtehudescher Kirchenkantaten, die Reihung kleingliedriger Abschnitte oder die gleichwertige Behandlung von Sing- und Instrumentalstimmen. „Auch entsteht bei vielen frühen Chorsätzen der Eindruck, dass musikalisches Material, das zuerst in den Instrumenten erscheint, bereits im Blick auf Text und Sänger konzipiert wurde – dies im Gegensatz zu vielen späteren Vokalsätzen Bachs. Dort scheint die entscheidende musikalische Substanz in erster Linie im Blick auf die Instrumente entworfen und die Singstimmen nachträglich angepasst zu sein“ (MELAMED). „Umso interessanter ist es aber, zu beobachten, wie überall ein neuer Geist hindurchdringt“ (SPITTA):

- „In ‚Gott ist mein König‘ sind [...] Dichtungen enthalten, die sich von dem ‚alten‘ Textspektrum (Bibelwort und Choral) absetzen – ‚freie‘ Dichtungen, die auf den Anlass, den Ratswechsel, Bezug nehmen“ (KÜSTER).
- Die Kantate wurde in Mühlhausen „in einer mehrchörigen Aufstellung ausgeführt. Die beiden Gruppen wurden auf voneinander entfernten Emporen platziert, wodurch die beabsichtigte Raumwirkung entstand. Heutzutage würde man von einem Stereo-Effekt sprechen“ (KOOPMAN).
- „Das Interesse an ungewöhnlichen klanglichen Effekten zeigt sich auch in der Art der Instrumentalbegleitung verschiedener Vokalsätze, zumal in der obligaten Führung von Violoncello (BWV 71/6) oder Fagott“ (WOLFF).
- „Das alle Kräfte vereinende Tutti-Ensemble taucht nur im ersten und im letzten Satz auf. Indessen werden in den inneren Sätzen Vokalistinnen und Instrumentalisten in vielfältigen

Kombinationen und jeweils im Einklang mit der Aussage des Textes herangezogen. So stellt Bach im vierten und fünften Satz einen Trompetenchor zwei kontrastierenden Holzbläserchören gegenüber. Bachs raffinierter Einsatz vokal-instrumentaler Besetzungen stellt seine souveräne Beherrschung einer hochdifferenzierten Klangregie unter Beweis, eine Fertigkeit, die ihn sein Umgang mit der Orgel gelehrt haben muss. Ebenso eindrucksvoll ist jedoch, wie wohldurchdacht er in den sieben Sätzen verschiedene Kompositionstechniken anwendet (Verbindung von Arie und Choralbearbeitung in Satz 2, Fuge in Satz 3, Chaconne in Satz 4, Chorlied mit Litanei-Schluss in Satz 6), wie er im gesamten Stück die Tonarten disponiert und dabei sowohl Kreuz- wie auch b-Tonarten nutzt und wie er schließlich seine ausgreifenden rhythmischen Abstufungen im Zweier- und Dreiertakt einsetzt, mit zusätzlichen Ausdrucksbezeichnungen“ (DERS.).

„Der Anlass dieses auf Repräsentation ausgerichteten Werks lag [...] an der Grenze zur weltlichen Festmusik; so war es in diesem Fall vielleicht selbst im konservativen Mühlhausen möglich, moderne Elemente in die Kirchenmusik einfließen zu lassen. Bach gestaltet seine Vertonung von Satz 4 und 5 – ersterem liegt ein Psalmvers, letzterem freie Dichtung zugrunde – nach den Prinzipien der Da-Capo-Arie [...]. Dass es Bachs Intention war, in diesem in jeder Hinsicht ambitionierten Werk im Rahmen der stilistischen Möglichkeiten modernste Musik zu schreiben, wird aus seiner Entscheidung ersichtlich, die zwei gleichartig konstruierten Strophen des Schlusssatzes nicht im Sinne des 17. Jahrhunderts als Strophenarie mit dazwischengeschalteten Ritornellen zu gestalten, sondern sie durchzukomponieren“ (WOLLNY).

Bach wird den „extravaganten Erfordernissen der Ratswahlkantate“ (WOLFF) vollkommen gerecht, und seine Kantate, die er selbst mit „Motetto“ überschrieben hat, obwohl seine später verwendete Bezeichnung „Concerto“ sicher treffender gewesen wäre (DÜRR), wartet mit musikalischen und interpretatorischen Überraschungen auf, von denen noch die Rede sein wird.

Kantateneröffnung

Der Werkanfang weist eine Besonderheit auf: „Diese Kantate ist die einzige aus Bachs frühem Schaffen, die nicht mit einer Sinfonia eröffnet wird; sie beginnt direkt mit dem Einsatz des gesamten Ensembles einschließlich des Chors. Wenn ein instrumentales Vorspiel aber den Zweck hat, auch die Intonation der Sänger zu koordinieren, dann ist hier gerade dies nicht gewährleistet. Die Lösung dieses Problems dürfte vergleichsweise einfach sein [...]: Im Ensemble sind nicht nur die Instrumente ‚normaler‘ Stadtmusiker gefordert, sondern ebenso Trompeten, die vielerorts eine eigene Stellung innehatten – und desto mehr, je eher Trompeten auch als Signalinstrumente und Herrschaftsinsignien gebraucht wurden [...]. Signale der Trompeter unterstanden einer Geheimhaltungspflicht und wurden daher in der Regel nicht aufgezeichnet. Die Werkkonstellation in Bachs Kantate legt also die Vermutung nahe, dass dem Einsatz des Gesamtensembles eine Trompetenfanfare vorausgegangen ist, möglicherweise eine jedes Jahr wiederkehrende, vielleicht auch eine improvisierte; jedenfalls war Bach für deren Bereitstellung nicht verantwortlich, sondern die Trompeter selbst. Folglich ist die Kantate zwar komplett überliefert; doch um in Aufführungen den Gesamteindruck wiederherzustellen, den sie bei ihrer Uraufführung hinterließ, müsste ihrem Beginn eine Trompetenfanfare vorangestellt werden“ (KÜSTER).

Satz 1

Bach präsentiert sich erstmalig als führender Musiker (PETZOLDT). Er lässt es an nichts fehlen: „18, gegebenenfalls sogar 22 Stimmen können mitwirken und dabei auf dem gemeinsamen Bassfundament der Orgel Instrumente und Sänger in 5 bis 6 Klanggruppen sich entfalten lassen: 3 Trompeten und Pauken; Violinen, Viola und Violone; 2 Oboen und Fagott; 2 Blockflöten und Violoncello; 4 Singstimmen und weitere 4 verstärkende Singstimmen. [...] Was Bach veranlasst hat, einen so vielfältig gegliederten Aufführungs-apparat einzusetzen und sich damit von gewissen, eher auf Einschränkung zielenden Mühlhäuser Traditionen zu entfernen, ist nicht leicht zu sagen. Möglicherweise ging es ihm um eine Erinnerung an die glanzvolle Darbietung der berühmten festlichen ‚Abendmusiken‘, wie er sie zwei Jahre zuvor während seines Besuches bei Dietrich Buxtehude in Lübeck erlebt hatte“ (SCHULZE). „Im Vokalchor unterscheidet Bach zwischen einem Massenchor, den er als *Coro pleno* bezeichnet, und einem kleineren, der allein weitersingt, wenn ‚*Senza Ripieni*‘ vorgeschrieben ist. Der Reiz des Ganzen beruht in dem Ineinander- und Gegeneinanderwirken der drei Instrumental- und der zwei Vokalchöre“ (SCHWEITZER). „Der Schluss des Satzes verklingt – quasi *pianissimo* – in den unbegleiteten Blockflöten“ (DÜRR).

Satz 2

„Satz 2 ist ein Geistliches Konzert über 2. Samuelis 19, 35 und 37 für Tenor, kombiniert mit der 6. Strophe des Liedes ‚O Gott, du frommer Gott‘ von Johann Heermann (1630), die in verzierter Gestalt vom Sopran vorgetragen wird“ (DERS.). Der Satz bietet ein besonders fein ausgesponnenes Wechselspiel von Bibeltext und Choral, und es erscheint kaum möglich, den Sopran-Choral ohne direkten Bezug zu dem von der Tenorstimme gesungenen Bibeltext zu hören – etwa den Einsatz „Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen“ ohne das zuvor gesungene „Warum“ des Tenors (KÜSTER).

„Der Satz gehört zu jenen, bei denen Bach eine Dur-Liedmelodie in eine Moll-Komposition integriert [...]. Die Verse aus dem Dialog Davids mit Barsillai [...] geben der wahrscheinlich im Vorfeld der Ratswahl geäußerten Amtsablehnung des im 84. Lebensjahr stehenden Mühlhäuser Bürgermeisters Adolf Strecker eine biblisch geformte Sprache“ (PETZOLDT). Allerdings ging Bach, „mit seiner ganzen Entwicklung von der Orgel herkommend, zunächst auch nur von rein musikalischer Seite an die Aufgabe: die musikalische Verflechtung war ihm das erste und die Choral-Melodie natürlich die Hauptsache. So wenig richtete sich seine Aufmerksamkeit auf den poetischen Zweck solcher Kombinationen, dass er ganz übersah, wie die, jedenfalls von ihm selbst ausgewählte, Strophe des Kirchenlieds mit ihrem Inhalte eigentlich gar nicht zu der Empfindung der Bibelworte passte“ (SPITTA).

Der Satz bietet „einen nach Buxtehudes Weise gestalteten Orgelchoral, aber mit einer in die harmonischen Tiefen dringenden Energie, von der Buxtehude nichts geahnt hatte. Das Stück ist eigentlich ein Trio für Sopran, Tenor und einen gleichmäßig gehenden Orgelcontinuo, in dem sich die Stimmen mit größtmöglicher, vor Bach noch nicht gewagter Selbstständigkeit bewegen, es tritt aber, zuerst nur schüchtern und echoartig, nachher immer zusammenhängender auf einem Orgel-Positiv noch eine frei figurierende und von den Generalbass-Harmonien unabhängige Stimme dazu, sodass endlich ein Quatuor entsteht“ (DERS.). „In den ersten sechs Takten übernimmt die Orgel die gewöhnliche Funktion des Continuo-Instruments; ab Takt 7 beginnt sie jedoch, auf dem [Rück-], „Positivo“ Motive der Singstimmen

nachzuahmen. Im weiteren Verlauf der Arie werden die Zwischenspiele der Orgel gewichtiger, und gegen Ende übernimmt sie die Führung des Satzes“ (STAUFFER).

Satz 3

„Der Satz ‚Dein Alter sei wie deine Jugend‘ (Text: 5. Mose 3,25 und 1. Mose 21,22) ist einer der wenigen rein vokalen, nur vom Continuo begleiteten Kantatenchören Bachs; freilich ist auch der Gesangspart nur den Concertisten anvertraut. Mit ihm tritt uns zum ersten Male in Bachs Schaffen die Satztechnik der Permutationsfuge entgegen – hier noch in bescheidenem Umfang, da auf die Steigerungsmöglichkeiten der allmählichen Hinzuziehung von Instrumenten und Ripiensängern verzichtet wird, aber desto konsequenter im Verzicht auf Modulationen und auf selbstständigen Continuo-part“ (DÜRR). Jeweils vier Textphrasen werden mit vier unterschiedlichen musikalischen Ideen verbunden; aus diesen wird dann der Satz entwickelt, indem Bach sie in den vier Singstimmen in ständig wechselnden Kombinationen entfaltet (MELAMED).

Spitta empfindet den Satz musikalisch als unbedeutend, schleppend und mechanisch. Für ihn ist es „das kleine Stückchen Sandgegend“, das glücklicherweise gleich überwunden ist. Für Petzoldt dagegen stellt er inhaltlich unzweifelhaft „den Mittelpunkt der Kantate dar; er verbindet innerhalb des Rahmens von Gottes Königtum und Gottes Gemeinde das Vertrauen auf Gott angesichts der persönlichen Lebensumstände mit den politischen Bedingungen“.

Satz 4

„Das Bass-Solo ‚Tag und Nacht ist dein‘ (Psalm 74,16-17) weist bereits die Da-capoform der modernen Arie auf, dessen ungeachtet aber noch die Faktur des Geistlichen Konzerts“ (DÜRR). „Um eine ‚moderne Kirchenkantate‘ zu komponieren, benötigte man keinen modernen Text. Bibelworte ließen sich nicht nur als Rezitative in das moderne Formenspektrum überführen; sie waren sogar in Da-capo-Gestalt komponierbar, vorausgesetzt, der Komponist war dazu bereit, für sie den streng linearen Textfortgang zu relativieren. Dies aber ist in Bachs Schaffen schon 1708 in ‚Gott ist mein König‘ festzustellen: in der Rahmenform der Arie ‚Tag und Nacht ist dein‘“ (KÜSTER).

„Im ruhigen 3/2-Takt wird ein gleichzeitiger Eindruck von Rhythmik und Gegenrhythmik erzeugt, an dem die sowohl alternierend als auch gemeinsam musizierenden beiden Instrumentalchöre wesentlich beteiligt sind. Die Bassstimme durchmisst weite und ungewohnte Intervallräume (mehrfach Septime und None) und reicht bis zum großen F hinunter [...]. Der damit gegebenen Charakteristik schöpfungstheologischer Sicht von Raum und Zeit als einer in sich beweglichen Ordnung spürt Bach mit seiner alternierenden Musik des unaufhörlichen Schwingens und Durchmessens von weiten Räumen eindrucksvoll nach; der unaufhörliche Wechsel des Musizierens zwischen Oboen- und Flötenchor malt gleichsam ‚die schöne immer abwechselnde Jahres-Crone‘ (Johann Olearius) vor die Hörer hin“ (PETZOLDT).

Auch zu diesem Satz kann Spitta sich eine kritische Bemerkung nicht verkneifen: „Über die Auffassung der Textworte ließe sich rechten, allein die Musik an sich ist durchaus erfreulich.“

Satz 5

Das Alt-Solo „Durch mächtige Kraft“ ist ein „Continuosatz mit kurzen Einwüfen des Trompetenchores und einem etwas längerem Trompetenritornell am Schluss“ (DÜRR). „Der Schluss des ersten Psalmverses wird mit einem frei gedichteten Arientext fortgesponnen: ‚Durch mächtige Kraft/ erhältst du unsre Grenzen./ Hier muss der Friede glänzen,/ wenn Mord und Kriegessturm/ sich allerort erhebt.‘ Dergleichen war keineswegs bloße Fortschreibung von Konventionen, denn in jenen Jahren bekam vor allem Mitteldeutschland die Auswirkungen abenteuerlicher Kriegszüge des schwedischen Königs Karl XII. zu spüren“ (SCHULZE).

Satz 6

Dieser Satz ist „der originellste und fesselndste Satz der Kantate. Als homophoner Chor – man könnte von einer vierstimmig ausgesetzten Sopran-Monodie sprechen – erklingt in engräumiger Melodik und darum umso eindringlicherer Deklamation die flehende Bitte ‚Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben‘ (Psalm 74,19). Die Streicher gehen mit den Singstimmen, Oboen- und Flötenchor bestreiten die kurzen Vor- und Zwischenspiele und markieren die Kadenzen des Chores. Ein genialer Einfall, der die Wirkung des Satzes wesentlich verstärkt, ist die verschiedenartige Continuo-Figuration. Violone und Orgel tragen die Stütztöne vor (‚staccato‘), das Fagott umspielt diese figurativ, und das Violoncello fügt eine Oktave höher eine in Bewegung und Intervallen noch gesteigerte Figuration hinzu. Eindrucksvoll ist der Schluss des Satzes: Der Chor singt das letzte Textzitat unisono auf die 1. Vershälfte des 1. Psalmtons; die Bläser begleiten zunächst abwechselnd in Komplementärfiguren; dann nehmen auch die Streicher 2 Takte lang die Sechzehntelfiguration des Violoncellos auf, und nachdem Chor und Streicher zur Ruhe gekommen sind, läuft die Bewegung noch einen Takt lang in den Holzbläsern aus“ (DÜRR). „Der mit *Affettuoso e larghetto* überschriebene Chorus [...] kontrastiert drei Klanggruppen: Blockflöten und Oboen mit gebrochenen Dreiklängen (das Gurren der Turteltauben) sowie den von den Streichern verdoppelten Vokalchor. Über einer durch den ganzen Satz geführten ostinaten Bassbewegung (Bassono und Violoncello) erhebt sich eine inständig bittende phrygische Melodie, die durch ihre engen Tonschritte etwas Befremdliches und fast Beschwörendes hat, was in ein überraschendes Chorunisono am Ende als Antiklimax geführt wird“ (BÖTTICHER).

Der Satz bringt ansonsten durchaus kritische Geister ins Schwärmen, wenn auch zum Teil mit Vorbehalt: „Als Kronjuwel erscheint [...] das kammermusikalische Filigran, mit dem der 23jährige Organist in dieser Kantate sein Meisterstück liefert: die empfindungsvolle Komposition über den letzten Psalmvers ‚Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben‘“ (SCHULZE). „Vollendete Stimmungsmusik ist das für Chor und Orchester gesetzte Gebet aus dem vierundsiebenzigsten Psalm“ (SCHWEITZER). „Der schaurige Ausdruck verhaltener Qual ist die Höhe, zu welcher die Stimmung des ganzen Stückes naturgemäß hindrängt. Prüft man aber am Text die Berechtigung derselben, so ist leicht zu bemerken, dass Bach das Tongemälde viel zu dunkel gefärbt hat. Die Psalmworte [...] enthalten bildlich nur die Bitte um Schutz vor Feindesgewalt, und für diese Bitte [...] war eine vertrauensvoll gefasste Empfindung wohl das einzig Angemessene. So, wie der Chor, äußert sich aber nur ein von inneren Schmerzen durchwühltes Herz. Der Komponist hat hier sein Ziel weit überflogen und somit verfehlt, allein dieses Verfehlen ist von hohem

psychologischen Interesse, weil es die Vorliebe desselben für dunkle, tiefbewegte Seelenzustände so unzweideutig verrät“ (SPITTA).

Satz 7

„Die freie Dichtung nach dem zweiten Psalmzitat beschwört noch einmal, wie schon in Satz 5, ‚Friede, Ruh und Wohlergehen‘ für das ‚neue Regiment‘, ehe ‚Glück, Heil und großer Sieg‘ dem seit 1705 herrschenden Kaiser Joseph I. gewünscht werden“ (SCHULZE). „In der großen Chorfuge kurz nach Beginn der zweiten Textstrophe auf die Worte ‚muss täglich von Neuem dich, Joseph, erfreuen‘ (angeredet ist Kaiser Joseph I., dem Mühlhausen als Freie Reichsstadt unmittelbar unterstand) „kündigt sich [...] Neues an, nämlich Bachs erster Versuch, zur großen Form zu gelangen, der kurzzügigen Formenvielfalt des 17. Jahrhunderts den ‚Einheitsablauf‘ entgegenzusetzen. Mittel dazu ist das Permutationsprinzip, das auch in Satz 3 schon angewendet worden war, dort jedoch statisch, während es hier nun durch Wechsel der Klangträger eine stetig wachsende Steigerung bewirkt“ (DÜRR). Die Fuge „beginnt als nur von der Orgel begleiteten Chorfuge. Jede Stimme durchschreitet vier Kontrapunkte, bis sie wieder schweigt. Nach und nach treten die Instrumentalstimmen und der volle Chor hinzu, bis der Trompetenchor mit einem fünften Themeneinsatz das krönende Ende einleitet. Bach schließt den Chor mit einem vollstimmigen C-Dur-Akkord auf das Wort ‚großer Sieg‘. Darauf lässt er das Anfangsmotiv der aufsteigenden Quarte ‚Glück, Heil‘ echoartig durch alles vier Instrumentalchöre wandern“ (BÖTTICHER).

Der 20-stimmige Satz schließt einstimmig, und zwar pianissimo durch die beiden Blockflöten im Einklang, so, „als wollte Bach augenzwinkernd die etwas pompöse ratsherrliche Festmusik gleich wieder auflösen. Diese Vanitasfigur mag nicht nur an die Diskrepanz zwischen herrschaftlichem Anspruch und Realität erinnern, sondern auch an den großen Stadtbrand von Mühlhausen, der erst ein halbes Jahr zurücklag und dessen Folgen noch allgegenwärtig waren“ (DERS.).

Psalm 74

Irgendetwas stimmt nicht. Was soll das Nachklingen der Flöten in den jubelnden Sätzen 1 und 7? Wozu „Augenzwinkern“ und „Vanitasfigur“? Aus welchem Grund wird in Satz 6 der unrevidierte Text der Übersetzung Luthers benützt, „weshalb er besonderer Erklärung bedürftig ist“ (PETZOLDT)?

Die Chorsätze verleihen der Kantate ihre eigentliche Struktur (MELAMED). „Wie andere Mühlhäuser Kantaten Bachs, hat auch diese in der Versauswahl aus einem bestimmten Psalm gewissermaßen ihr Rückgrat, wozu hier Psalm 74 dient“ (DERS.). „Dieses textliche Gerüst, das um alles Elemente bereinigt war, die nicht zum Mühlhäuser Ratswechsel zu passen schienen, wurde nun um weitere Texte erweitert, die den Bezug zum Aufführungsanlass hervorheben konnten“ (KÜSTER).

Psalm 74 wurde also zurechtgestutzt; was nicht passte, wurde kurzerhand eliminiert. Allerdings durfte man nicht erwarten, dass das unbemerkt bleiben würde. Der Komponist musste davon ausgehen, dass der Kontext der Bibeltexte dem Gottesdienstpublikum vertraut war. Die Hörer „dürften es bemerkt haben, wenn in einer Komposition ein paar Verse übersprungen wurden, und deshalb das Fehlende entweder innerlich mitgedacht oder über das Ausgelassene nachgedacht haben. Ähnlich bemerkenswert konnte es sein, wenn in einer

Komposition unerwartet Bibeltex te unterschiedlicher Herkunft miteinander verbunden werden“ (KÜSTER).

Es ist also davon auszugehen, dass die Hörer auch bemerkten, dass das erste Zitat aus Psalm 74 erst Vers 12 betrifft. Der Grund dafür wird sofort bei Nachschlagen des Psalms erkennbar. Er gehört keineswegs zu der Gruppe der sogenannten Jahwe-König-Lieder (Psalmen 47, 93, 96-99), was hier zu erwarten gewesen wäre: Psalmen, die alle ihren Jubel nicht zurückhalten können und sofort mit der Parole „Jahwe ist König“ herausplatzen. Psalm 74 ist ein Klagepsalm, ein „Klagelied nach der Verwüstung des Tempels“. „Warum hast du, o Gott, uns verworfen auf immer?“ heißt es gleich in Vers 1. Nun gibt es Psalmen, die klagend anheben und jubelnd aufhören; das wohl bekannteste Beispiel dafür ist Psalm 22. Er beginnt: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“, und endet: „er hat nicht verschmäht noch verachtet das Elend des Armen, vor ihm nicht verborgen sein Angesicht, er hat ihn gehört, da er gerufen zu ihm [...] Dir gilt mein Lob in großer Gemeinde [...] Er hat es vollbracht.“ Psalm 74 dagegen ist Klage von vorne bis hinten, „ungeduldig, des ‚ewigen‘ Wartens auf die erhoffte Wendung zum Besseren müde“. Gott wird daran erinnert, dass es *seine* Wohnung ist, die zerstört und geschändet ist, und „die Verwüstung des Gotteshauses ist zur Krisis des Gottesglaubens geworden“ (WEISER).

Und der Ruf „Gott ist König“? Die Frage klärt sich mit einem Blick auf Vers 12. Das Schlüsselwort lautet dort, gleich zu Beginn: „Dennoch, Gott ist mein König“. Es ist Ausdruck einer Trotzreaktion, die „in kühn wagemdem Entschluss“ (WEISER) an ihrem Gott festhält und in den Folgeversen eine Begründung versucht. Also keine Rede von Feierstimmung, gar Jubel. Die Haltung erinnert an die Jünger Jesu im Johannesevangelium (6,66-69). Viele Jünger verlassen Jesus, und als dieser die Zwölf fragt: „Wollt auch ihr weggehen?“, antwortet ihm Petrus: „Herr, wohin sollen wir denn gehen?“ Daraus spricht nichts anderes als Rat- und Alternativlosigkeit.

„Wo Psalmen gebetet werden, stellen sich Betende in eine Gemeinschaft, die Jahrtausende währt“ (SPIECKERMANN). Durch die Verwendung einer „veralteten“ Übersetzung stellt sich der Textdichter, durch die Vertonung in phrygischer Tonart der Komponist in eine Reihe mit den verzweifelt-troztigen Gläubigen aller Zeiten.

Und in der „Zurechtstutzu ng“ von Psalm 74 gelingt beides: Jubel über einen festlichen Anlass und Trauer, rückblickend auf die vernichtende Brandkatastrophe in Mühlhausen im Vorjahr, vorwärtsgewandt mit Blick auf anhaltende Verfolgungen und Anfechtungen. Der Nachhall des Blockflötenklänge jeweils am Ende der Jubelstücke erinnert dezent, aber unüberhörbar daran.