

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren (BWV 137)

Die nach Alfred Dürr 1725 entstandene Kantate *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* nimmt als Textgrundlage das gleichnamige Kirchenlied von Joachim Neander (1680). Doch ist die Kantate keine gewöhnliche Choralkantate, d. h. nicht nach dem bekannten Schema gebaut, nach welchem nur erste und letzte Strophe für Eingangschor und Schlusschoral beibehalten werden, die dazwischenliegenden Strophen zu Rezitativen und Arien umgedichtet werden. Bach hat alle Strophen des Gemeindechorals wörtlich beibehalten und – das ist das ungewöhnlichste – keinerlei Rezitative vertont. Philipp Spitta, der erste bedeutende Bach-Biograph und -Forscher, hat aus diesem Umstand und wegen der besonders festlichen Orchesterbesetzung die Vermutung geäußert, die Kantate sei ursprünglich für eine Ratswahl bestimmt gewesen. Diese These ist jedoch bislang nicht klar zu belegen; Bach hat das Werk sicherlich für den 12. Sonntag nach Trinitatis verwendet, den Sonntag, der den Choral *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* als Gradualied hatte.

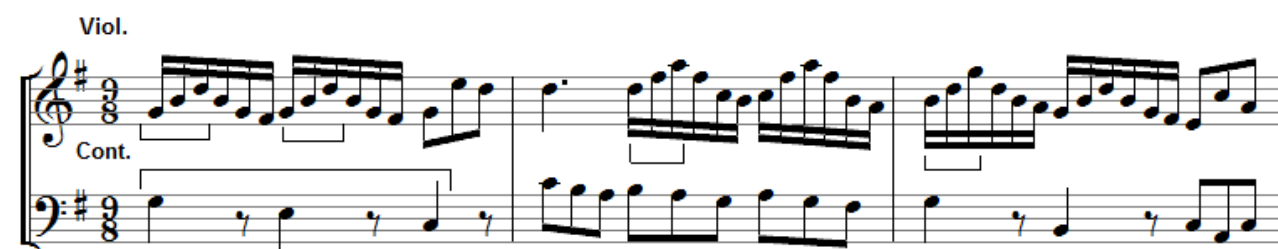
Ein weiteres besonderes Merkmal der Kantate ist, dass Bach den charakteristischen Dreiklang der ersten Choralzeile als Grundbaustein der ganzen Kantate immer wieder verwendet, so dass immer dort, wo nicht die ganz Chormelodie (in Urgestalt oder koloriert) erscheint, zumindest das „Motto“ zu vernehmen ist: „Lobe den Herren“.



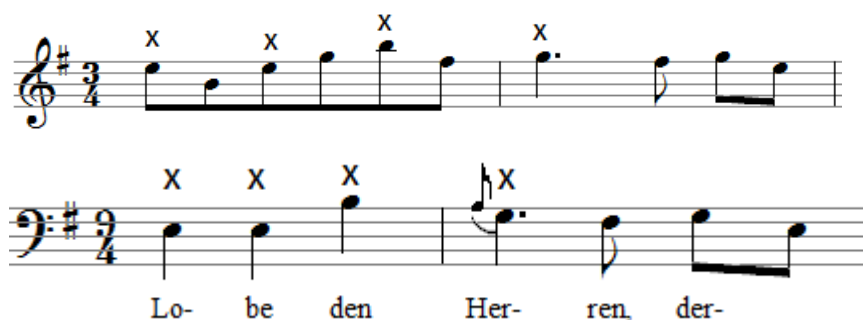
So trägt das Eingangsritornell zum prächtigen Eingangschor – zwar sehr verborgen, aber doch erkennbar – bereits diesen Stempel, wenn es in den Oboen heißt:



Die Solo-Violine des zweiten Stückes, der Arie für Alt, bringt den gleichen G-Dur-Dreiklang gleich wörtlich als motivischen Baustein:



Im dritten Stück, einem Quintett für Sopran, Bass, zwei Oboen und Continuo, erscheint das Motto in Moll gewandelt.



Zur vierten Strophe „Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet“ benutzt Bach sein Dreiklangmotiv, um über den Text als bloße Vorlage hinaus Interpretation zu betreiben: Das Dreiklangmotiv erscheint sehr verschleiert (wieder in Moll), um dann umso strahlender in C-Dur, in Form der Choralmelodie „sichtbar“ zu werden. Wie gesegnet der „Stand“ wirklich ist, kann also nicht gleich und auf den ersten Blick erkannt werden.

Vers 4. ARIE



Einige weitere Merkmale der Kantate seien hier nur kurz erwähnt. Das prächtige Instrumentarium im Eingangschor und im Schlusschoral: drei Trompeten, Pauken, zwei Oboen, Streicher und Continuo. Dem Ritornellthema mit seinen eigentümlichen, fast ausgelassenen Sprüngen sind die kanonischen Einsätze der unteren drei Chorstimmen entnommen. Im Mittelteil („Kommet zuhauf, Psalter und Harfe wacht auf“) setzt Bach den Chor blockweise, homophon, eben: „zuhauf“. Durch die Wiederholung der Kanonentwicklung zur Zeile „lasset den Lobgesang hören“ entsteht der Eindruck einer da-Capo-Form, durch die Wiederholung des Eingangsritornells der einer Rundform.

Der Triosatz der zweiten Strophe bringt den Choral-Cantus-firmus für den Solo-Alt in ausgezierter Form, die Solo-Violine spielt eine Art Phantasie über den Motto-bestimmten Dreiklang. Bach hat diesen Satz später in einem seiner bei Schübler gedruckten Orgelchoräle (BWV 650) wiederverwendet.

Für die dritte Strophe, den Quintettsatz, ist die chromatisch gespannte Stelle „In wieviel Not“ bemerkenswert, dies umso mehr, als die Vokalpartien fast ausschließlich nach dem gleichen, im ersten Abschnitt vorgestellten Muster verlaufen.

Ein Unikum schließlich ist die Tenor-Arie – eine Kombination einer Moll-Arie mit einem in Dur stehenden Choral-Cantus-firmus! Eine kleine Bemerkung noch zu diesem Cantus firmus, der von der Trompete gespielt wird: Er ist auf einer bei Bach verwendeten Natur-Trompete nicht ausführbar (im Gegensatz dazu die hohen Partien des Eingangschores!). Möglicherweise verwendete der Spieler bei Bachs Aufführung in diesem Stück eine Zugs-Trompete (Corno da tirarsi, wie z. B. in der Kantate 46 *Schauet doch und sehet*), die die in der Tiefe fehlenden Töne durch einen der Posaune ähnlichen Zug ergänzte.

Selbst der sonst immer als „schlicht“ bezeichnete Schlusschoral trägt in dieser außergewöhnlichen Kantate außergewöhnliche Züge: Durch den obligaten Trompetenchor wird der Satz zur symbolträchtigen Siebenstimmigkeit erweitert.

Winfried Radeke (1980)