

Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten

Von Friedhelm Krummacher (Erlangen)

Daß Bachs Musik durch Expressivität ebenso ausgezeichnet sei wie durch Konstruktivität, erscheint als eine überflüssige Feststellung. Niemand bezweifelt, daß beide Momente zur Kunst Bachs gehören, und daß sie miteinander zusammenhängen, wird nicht bestritten. So müßig es wäre, Bachs Musik solche Qualitäten zu attestieren, so versteht sich ihr gegenseitiges Verhältnis doch kaum von selbst. Offenbar wäre es voreilig, nach derlei Kriterien Vokal- und Instrumentalwerke voneinander zu scheiden: zwischen beiden Bezirken besteht nicht nur die Klammer einer Kompositionsart, sondern beide sind in vielfachem Austausch verbunden. Indes fiel es nicht nur schwer, an Bachs Instrumentalmusik dingfest zu machen, was unter Ausdruck zu verstehen wäre. Vielmehr trifft im Vokalwerk eine genauso strenge Struktur, wie sie das Instrumentalwerk prägt, auf die Bindung an vorgegebene Texte. Sowenig aber feststeht, ob sich beide Aspekte zueinander konträr verhalten müssen, sowenig selbstverständlich ist es, wie die Auslegung des Wortes und die Eigenständigkeit der Musik ineinander aufgehen.

Freilich ist die Tendenz kaum zu leugnen, Ausdruck und Struktur in Bachs Vokalmusik eher als gesonderte denn als ineinander verschränkte Momente zu sehen. Und die Musikwissenschaft – mit der Bachforschung als Vorhut – ist daran kaum ganz unbeteiligt gewesen. Schon in der Entdeckung Bachs durch die Romantik stand beides nebeneinander: der Faszination durch die kontrapunktische Strenge seiner Musik entsprach die durch ihre als stimmungreich empfundene Expressivität. Doch meinte Forkel bereits, gegenüber den ob ihrer Kunstfertigkeit bewunderten Instrumentalwerken die weniger bekannte Vokalmusik vor dem diskreditierenden Verdacht bloßer Wortausmalung bewahren zu müssen.¹ Noch weit später verteidigte Spitta Bachs Vokalwerke gegen eine vorab auf die Textworte bezogene Interpretation, um dafür – mit Schumann zu sprechen – ihren „poetischen Charakter“ im ganzen zu artikulieren.² Das Verdienst, Bachs präzise Wortauszeichnung aufgedeckt zu haben, gehört zweifellos Schweitzer. Doch war nicht nur sein Begriff des Malerischen durch die Ästhetik der Programmusik und durch die Rezeption der Kunst Wagners gefärbt. Vielmehr zeichnete sich im Rekurs auf die Themen als Exempla schon die Gefahr ab, Bachs Musik ohne Rücksicht auf den Zusammenhang der Struktur zum Katalog von Wortabbildungen zu verkür-

¹ Nicht „auf den Ausdruck einzelner Worte, wodurch bloße Spielereyen entstehen, sondern nur auf den Ausdruck des ganzen Inhalts“ habe Bach sich eingelassen; vgl. J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 35.

² Vgl. etwa bei Spitta II, S. 406, die Kritik am Verfahren, „eine scharf hervortretende melodische Linie, eine frappante harmonische Wendung“ auf „ein bezeichnendes oder affectvolles Wort“ zu beziehen.

zen.³ Dem wollte dann Scherings Entwurf einer Symbolkunde begegnen, die nicht nur die Ausdeutung einzelner Wörter, sondern auch satztechnische Gegebenheiten – wie etwa Imitation und Kanon – zu erfassen suchte.⁴ Sie griff zwar zu methodischer Absicherung auf Kategorien der zeitgenössischen Theorie zurück, doch wurde dabei primär nach der Bedeutung satztechnischer Tatbestände gefragt, weniger aber nach den kompositorischen Voraussetzungen für Bachs Textexegese insgesamt. Die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren, auf die Schering gestoßen war, hat dann jedoch – angeregt zumal durch Arnold Schmitz – jene Untersuchungen veranlaßt, die Bachs Textausdeutung mit den rhetorischen Termini genau beschreiben wollten.⁵ Hier ist nicht zu erörtern, ob die Figurenlehre als konkrete Anweisung zum Komponieren oder eher als Versuch zur Benennung satztechnischer Besonderheiten aufzufassen ist, welche Geltung sie noch für die Zeit Bachs zu beanspruchen hat und wieweit ihre Termini bei den Wandlungen der Definitionen und Voraussetzungen Aufschlüsse vermitteln können. Unabhängig davon tendiert aber eine Analyse, die sich vorab auf die Ausdeutung des Textes durch rhetorische Figuren richtet, zur Aufspaltung des kompositorischen Zusammenhangs in eine Kette wortverhafteter Details. So genau die satztechnische Realisierung der Figuren beschrieben werden mag, so bleibt doch ihre Integration im Kontext der Komposition offen, falls nicht komplementär auch der Zusammenhalt des Werks wahrgenommen wird.⁶ Unklar bliebe sonst, wie es zu verstehen wäre, daß Wörter, Begriffe oder Bilder des Textes ihre prägnante musikalische Umsetzung erfahren, ohne die Kontinuität der Form- und Satzstruktur zu durchbrechen.

Neben den Untersuchungen zur Textexegese Bachs stehen die Studien zur Satztechnik und Formarchitektur, in denen Probleme der Textinterpretation eher zurücktreten.⁷ Der Abstand der Verfahren vertieft sich in dem Maß, in

³ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, Kap. XX–XXI; zwar warnte auch Schweitzer vor „einem schematischen Katalogisieren“ (S. 445), ohne doch selbst immer dieser Gefahr zu entgehen.

⁴ A. Schering, *Bach und das Symbol*, in: BJ 1925, S. 40–63, BJ 1928, S. 119–137, und BJ 1937, S. 83–95, sowie die Aufsatzsammlung *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941.

⁵ A. Schmitz, *Die oratorische Kunst J. S. Bachs. Grundfragen und Grundlagen*, in: Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 33–49; ders., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950.

⁶ Das ließe sich auch an der eingehenden Analyse eines ganzen Satzes verfolgen, wie sie Schmitz am Beispiel des Schlußchors aus dem 1. Teil der Matthäus-Passion vornahm (*Die Bildlichkeit . . .*, S. 58–68); so genau die „figürliche“ Auslegung aller Textzeilen aufgewiesen wird, sowenig kommt doch ihr Verhältnis zur Gesamtstruktur des Satzes und zur Verarbeitung seines Themenmaterials zur Sprache.

⁷ Die Trennung der Aspekte wird freilich gerade in der Literatur zu den Motetten nicht so sichtbar. Allerdings sind Arbeiten, die nicht nur historische und aufführungspraktische Belange betreffen, auch nicht sonderlich zahlreich. Während an BWV 227 vor allem die formale Symmetrie interessierte, wurde sonst eher allgemein auf Expressivität

dem Bachs Vokalmusik entweder zum Objekt struktureller Analyse oder zum Kaleidoskop rhetorischer Figuren wird. Das Ideal einer methodischen Trennung der Aspekte kann jedoch auch den wechselseitigen Zusammenhang der Fragen verdecken. Wenn demnach Versuche der Vermittlung gerechtfertigt scheinen, so wäre es freilich recht aufwendig, Strukturanalyse wie Textexegese gleichermaßen voranzutreiben und sie zudem noch zu verbinden. Unter Einschränkung auf paradigmatische Fälle bliebe dennoch zu zeigen, wie sich Textauslegung und Satzstruktur zueinander verhalten. Und zu fragen wäre dabei, ob die Explikation des Wortes die Kontinuität der Struktur sprengt oder ob die Struktur der Musik eine Voraussetzung für die Ausdeutung des Textes bildet.

I

Die Behauptung, für das Verhältnis von Text und Struktur bei Bach seien die Motetten exemplarisch, muß mit Einwänden rechnen. Schon zahlenmäßig bilden diese Werke eine verschwindende Minorität im vokalen Oeuvre Bachs: gegenüber annähernd zweihundert Kirchenkantaten – von anderen Gattungen abzusehen – sind derzeit nur fünf Motetten (BWV 225–229) als authentisch anerkannt, die Echtheit einer sechsten (BWV 230) wird neuerdings bezweifelt, und der Gattungscharakter eines weiteren Werks (BWV 118) ist fraglich.⁸ Ausnahmen bilden die Motetten ferner nach Überlieferung und Bestimmung: nur zwei von ihnen liegen in datierbaren Autographen vor (BWV 225–226), die übrigen sind nur in Abschriften erhalten, nur in einem Fall (BWV 226) ist die Entstehung für eine Trauerfeier gesichert, doch sind ähnliche oder andere Gelegenheiten auch für die übrigen Stücke anzunehmen.⁹ Aber nicht allein durch ihre Bestimmung für besondere Anlässe heben sich die Motetten von den Kantaten als den regelmäßigen Hauptmusiken im Kirchenjahr ab. Von ihnen unterscheiden sich die Motetten auch durch ihre primär vokale Besetzung. Die Frage ihrer Aufführungsweise hat lebhaft Diskussionen hervorgerufen, und es hat sich dabei gezeigt, daß eine Aufführung mit Generalbaß und verstärkenden Instrumenten wenigstens historisch legitim sein kann.¹⁰ Auch finden sich in den Kantaten motettische Sätze mit colla

und Architektur der Motetten verwiesen. Um die Verbindung beider Momente ging es bereits R. Gerber, *Über Formstrukturen in Bachs Motetten*, in: *Mf* 3 (1950), S. 177–189, und U. Siegele, *Bemerkungen zu Bachs Motetten*, in: *BJ* 1962, S. 33–57.

⁸ Vgl. NBA III/1, hrsg. von K. Ameln, Kassel usw. 1965, sowie dazu den Kritischen Bericht, ebenda 1967, S. 7–12. Zu BWV 118 und BWV 230 s. u. Abschnitt VII.

⁹ Vgl. Ameln, Kritischer Bericht, S. 12–18, sowie B. Fr. Richter, *Über die Motetten Seb. Bachs*, in: *BJ* 1912, S. 1–32, besonders S. 4 ff.; zur Quellenlage insgesamt siehe auch F. Wüllners Vorwort zu BG 39 (1892).

¹⁰ Dazu siehe die Erörterung der Frage durch Ameln, Kritischer Bericht, S. 21–26, und die dort genannte Literatur; vgl. ferner R. Bullivant, *Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten*, in: *BJ* 1966, S. 59–68. Ameln ging freilich nicht auf die ein-

parte geführten Instrumenten, doch sind sie nur Bestandteile zyklischer Werke mit obligatem Instrumentarium. All das ändert nichts an der besonderen Position der Motetten: in ihnen sind alle Stimmen für vokale Ausführung konzipiert, und gleiche Voraussetzungen der Besetzung gelten für alle Teilsätze. Von den Kantaten sind die Motetten aber auch durch ihre Texte und Formen getrennt: während ihnen madrigalische Dichtungen und damit Rezitative und Arien fehlen, verwenden sie vorab Spruchtexte und Choralstrophen, nur vereinzelt aber auch freie Dichtungen, die sich dann jedoch spürbar von den Kantatentexten abheben. Im Unterschied zu den Kantaten gerieten die Motetten endlich nie ganz in Vergessenheit: schon Forkel wußte sie genauer zu spezifizieren als andere Vokalwerke,¹¹ und nach Verbreitung in handschriftlichen Kopien fanden sie bereits 1802/03 – lange vor den übrigen Vokalwerken – ihren Erstdruck.

Im heutigen Musikleben erscheinen diese wenigen Werke dennoch als unangefochtene Höhepunkte der Gattung Motette. Indes ist ihre Zuordnung zu dieser Gattung keineswegs problemlos: ihrer Sonderstellung im Oeuvre Bachs entspricht die in der Gattungsgeschichte. Das sah bereits Spitta, der meinte, die Motette sei bei Bach durch die Kantate „aufgezehrt“: nicht „als selbständige Kunstgattung“, sondern als „Absenker der Bachschen Cantate“ stünden die Motetten da.¹² So bestechend die These wirken mag, so viel steht ihr doch entgegen. Das Fehlen von obligaten Instrumenten in den Motetten ist kaum nur eine Äußerlichkeit, und es trifft sich mit den textlichen und formalen Differenzen, die ihre Konsequenzen haben. Unleugbar sind aber auch die Unterschiede zur Tradition der Motette.¹³ Ein Versuch, die Gattung nach formalen Kriterien zu definieren, wäre mühsam (wo nicht verfehlt). Bestimmen läßt sie sich eher nach dem Prinzip der Reihung von Textabschnitten: jedem Textglied entspricht neue Motivik, mit deren Wechsel paaren sich Kontraste nach Satzart, Taktmaß, Stimmenzahl usw., und selbst bei Teilwiederholungen oder Rahmenbildungen handelt es sich nicht um vorgegebene Formen mit eigenen Gesetzen wie in den Formschemata des Spätbarock. Die intensive Bindung an den Textablauf, wie sie die Gattung seit langem ausgezeichnet hatte, prägte sie dann zumal in protestantischer Tradition, solange die Motette als repräsentative Gattung der Figuralmusik fungierte. In der kontrastreichen Reihung, in der sich jeder Abschnitt der Explikation seines Textes widmet, wird das Werk *cum granu salis* zur Summe seiner Glieder.

leuchtende Argumentation Siegeles ein (BJ 1962, S. 50f.), der die Frage stellte, ob der Ausnahmefall autographischer Instrumentalstimmen zu BWV 226 als Regel gelten könne oder ob Bach sich nur den beschränkten Aufführungsgegebenheiten gefügt hätte, während sich Analogien zu Kantatensätzen bei der Eigenart des doppelchörigen Satzes der Motetten verbieten.

¹¹ Forkel, a.a.O., S. 62.

¹² Spitta II, S. 428 f.

¹³ Vgl. den gattungsgeschichtlichen Abriss von L. Finscher, Artikel *Motette*, in: MGG 9 (1961), Sp. 656 ff. und 662 f.

Und diese Musik war Anlaß für die Ausbildung der Lehre von den rhetorisch-musikalischen Figuren, verstanden als Abweichungen von satztechnischen Normen um des Textes willen, die doch nicht mit einer prävalenten Formstruktur zu kollidieren brauchten.

Daß dann nach Schütz die Motette nach Funktion und Qualität verfiel, erklärt sich nicht allein aus dem Aufkommen des geistlichen Konzerts mit Generalbaß und Instrumenten in vielfach schillernden Spielarten. Vielmehr widerstrebt die Motette mit ihrer textgebundenen Reihung bei vokaler Besetzung dem hochbarocken Leitbild vom zyklischen Werk mit in sich geschlossenen und gegenseitig kontrastierenden Teilsätzen. Der Ausgleich zwischen der Mischung verschiedenster Texte, Satzarten oder Besetzungen und der zyklischen Bindung strukturell wie affektiv einheitlicher Sätze ist geradezu ein Generalnenner, auf den sich der historische Prozeß zwischen Schütz und Bach beziehen läßt.¹⁴ Der Weg führte zu den vielen Typen der älteren Kirchenkantate, in denen die Affekteinheit der Sätze – Korrelat ihrer Struktureinheit – weithin auf die figürliche Explikation der Einzelworte übergreift. Zumal für den späteren Typ der Kantate in Bachs Zeit, bestimmt durch Rezitativ und Arie, wurde die Affektenlehre als Theorie typisierter Gemütszustände konstitutiv, musikalisch realisiert in der Geschlossenheit ganzer Sätze.¹⁵ Dabei hat das Instrumentarium nicht mehr nur die Funktion konzertanter Abwechslung, sondern es ist gerade der Instrumentalpart, der vom Ritornell an das Themenmaterial eines Satzes präsentiert und damit die Kontinuität der Struktur garantiert. Erst vor diesem Hintergrund kann sich, gleichsam in zweiter Schicht, die Ausdeutung einzelner Wörter des Textes vollziehen, sie bleibt aber an die Struktureinheit des Satzes gebunden, und sie ist mit der Verarbeitung seiner Thematik verkettenet.¹⁶ Wer nur die Ausdeutung des Textes und seiner Wörter hervorkehrte, übersähe ihre Integration in den Zusammenhalt der Komposition. – Neben dem Aufstieg der Kantate sank dann die Motette umso eher ab: außer einzelnen Repräsentationsstücken im strengen Stil verblieben im pro-

¹⁴ Für die hier bloß angedeuteten Prozesse sei nur pauschal auf eine vom Verfasser vorbereitete Darstellung verwiesen, die am Beispiel der Choralbearbeitung die gattungsgeschichtliche Differenzierung in der Figuralmusik vor Bach verfolgt.

¹⁵ Die These von Schmitz, wonach die Figuren „auch Träger des Affektausdrucks“ wären (*Die Bildlichkeit . . .*, S. 29), verengt die Differenz der Begriffe in der Theorie, damit aber auch ihre sachliche und geschichtliche Bedeutung. Während Figuren sich primär auf einzelne Wörter und ihre musikalische Umsetzung beziehen, meint der Affektbegriff eine zuständige Situation, die der Kontinuität eines Satzes korrespondiert und dann von Figuren modifiziert werden kann. Versteht man die Begriffe in ihrer Relation, dann läßt sich auch eine Verschiebung in ihrer kompositorischen Geltung konstatieren.

¹⁶ L. Finscher hat gegenüber der ausschließlichen Ausrichtung am Wortausdruck auf die eigene Funktion der Themenverarbeitung in Bachs Vokalwerk verwiesen; vgl. *Zum Parodieproblem bei Bach*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 94–105. Aus dem, was hier im Blick auf das Parodieverfahren geltend gemacht wurde, wären weitere Konsequenzen für das Verhältnis von Wortausdruck und Satztechnik in den Arien wie den Chören Bachs zu ziehen.

testantischen Raum nach 1700 meist nur schlichte Gelegenheitsstücke – Bedarfsmusik der Kurrenden in simpel akkordischem Satz. Wohl wurde von der Kantate das Verfahren reicher Textmischung übernommen, doch handelte es sich dann zumeist um bloße Reihung gleich einfacher Glieder: Affekt- und Struktureinheit kommen im Gleichmaß der Simplizität zur Deckung.¹⁷

Der gattungsgeschichtliche Exkurs mag – auch als grobe Skizze – Position und Problematik der Motetten Bachs eher verständlich machen. Mit der traditionellen Motette – noch in ihrem Spätstadium – teilen sie die vokale Besetzung, die Kombination von Spruch- und Liedtext und die Bestimmung für besondere Gelegenheiten. An die Kantate erinnern aber nicht nur Umfang und Anspruch der Werke, die quasi instrumentale Stimmführung und die kunstvolle Satztechnik, sondern darüber hinaus die Ausbildung von Teilsätzen und ihre Verbindung zu Zyklen von hoher Individualität.¹⁸ Pointiert gesagt: fehlen Bachs Motetten äußere Merkmale der Kantate wie Instrumentarium, madrigalische Texte und entsprechende Formen, so geht ihnen doch auch die primär textgebundene Reihungsweise der Motette ab. Oder anders: mit Kennzeichen der Motette wie Textbasis, Besetzung und Verwendung paaren sich Probleme der zyklischen Formung, die auch – in freilich anderer Art – die Kantaten bestimmen. Verschärft werden sie hier aber durch das Fehlen von vorgegebenen Formschemata, wie sie für die Kantate bereitstehen.

Für das Verhältnis von Werkstruktur und Textexegese können Bachs Motetten dennoch als methodische Exempla gelten – freilich in spezifischer Pointierung. Unbestritten ist zunächst die außerordentliche Intensität ihrer Textdeklamation und die Plastik ihrer Wortauszeichnung einerseits, die planvolle Disposition ihrer Formarchitektur und die Strenge ihrer Satzstruktur andererseits. Von beidem ist schon vielfach gehandelt worden. Lügen Motetten im traditionellen Sinn vor, so würden sich die einzelnen Abschnitte der möglichst präzisen Auslegung ihrer Texte verpflichten. Und je genauer das geschähe, desto wechsellvoller müßten wohl die einzelnen Satzglieder ausfallen. Eine solche Reihung konträrer Kurzglieder verträge sich aber nur schwer mit einer so konsequenten Formanlage, wie sie doch unleugbar besteht. Soll sie wahr-

¹⁷ Gewiß gibt es unter den Motetten älterer wie zeitgenössischer Komponisten auch qualitative Ausnahmen und ebenso Werke mit zyklischen Tendenzen (so besonders etwa bei Johann Christoph Bach). Das ändert aber nichts daran, daß die Motette im ganzen eine Sonderstellung abseits der anspruchsvolleren Gattungen einnahm, die sich schon in ihrer eigenen Überlieferung außerhalb des übrigen Repertoires bekundet. Vgl. dazu die Ausgaben von M. Seiffert in DDT 49/50 (*Tbiringische Motetten*) und M. Schneider in EdM 1–2 (*Altbachisches Archiv*).

¹⁸ Unter dem Begriff Zyklus sei hier nicht mehr als die Verbindung relativ selbständiger und geschlossener Sätze in einem Werk verstanden, ohne damit schon Form- oder Satztypen zu fixieren. Die „innere Gesetzmäßigkeit und musikalische Organik“ der Motetten suchte Gerber auch durch Analogien zu instrumentalen Formen nachzuweisen (a.a.O., S. 177 ff.). Indes fragt es sich, ob solche Analogien – seien sie überzeugend oder gezwungen – dazu beitragen, den spezifischen Sachverhalt in den Motetten begreiflich zu machen.

nehmbar sein, so setzt sie über den Wechsel der Wörter und ihre Ausdeutung hinweg auch Zusammenhänge im Inneren der Teilsätze – und zwar gerade der textreichen – voraus. Die Frage ist also, wie prägnanter Textausdruck und strukturelle Satzeinheit zum Ausgleich kommen. Dabei müssen die Motetten, sofern sie Sätze und Zyklen intendieren, aus eigenem Fundus, bei nur vokaler Besetzung, den Ausfall des Instrumentalparts einholen, der in Kantatenarien die Satz- und Affekteinheit trägt und in diesem Rahmen auch die Wortauszeichnung ermöglicht. Welche Verfahren sind es also, die in Bachs Motetten, über den Wechsel der Worte hinweg und auch ohne Instrumente, bei aller Eindringlichkeit der Textauslegung die Kontinuität der Sätze bewirken?

Hier kam es zuerst darauf an, die Fragestellung zu begründen. Bei der Vielfalt der Lösungen Bachs kann eine Antwort freilich nur mit einigen Hinweisen skizziert werden. Der Individualität der Werke mag es entsprechen, wenn statt systematischer Ordnung nach satztechnischen Aspekten Beobachtungen zu den einzelnen Werken mitgeteilt werden. Wenn nach dem Bindeglied zwischen Textausdruck und Satzstruktur gefragt wird, so müssen einerseits die Untersuchungen zu Form und Satzweise der Motetten vorausgesetzt werden, die namentlich von Gerber und Siegele vorgelegt wurden.¹⁹ Und andererseits bedarf der Affektgehalt der Texte so wenig der Erörterung wie die Einzelheiten ihrer Auslegung, von denen schon öfter die Rede war. Weniger belangvoll ist auch, ob solch Ausdruck mit Termini der Figurenlehre oder wie immer angesprochen wird: gegenüber Verfahren, die sich auf den Textausdruck allein richten, wird hier nach den musikalischen Beziehungen gesucht. Nicht so ergiebig sind dabei die Sätze, die als Fugen oder Choralbearbeitungen verbindlichen Formtypen folgen und sich darin nicht prinzipiell von analogen Kantatensätzen unterscheiden. Und problematisch sind auch nicht so sehr die Sätze und Satzteile mit relativ knappem Text, der dann nach kompositorischem Bedürfnis wiederholt wird. Vielmehr geht es gerade um die textreichen Teile, die sich durch Wechsel der Abschnitte, Textglieder und Wortinhalte auszeichnen – vorab also die Kopfsätze der vier doppelchörigen Werke.

II

Unter den achttimmigen Motetten nimmt sich „Fürchte dich nicht“ (BWV 228) in der Technik des doppelchörigen Satzes vergleichsweise noch am schlichtesten aus.²⁰ Nicht zu übersehen ist die großformale Symmetrie zwischen zwei gleich langen Werkhälften, die sich schon klanglich – Acht- gegen Vierstimmigkeit – klar abheben. Die Motette umfaßt 154 Takte, genau in der Mitte (T. 78 mit Auftakt) setzt als zweiter Teil das Fugato, kombiniert mit Choral-c.f., an.

¹⁹ Vgl. die oben in Anm. 7 genannten Arbeiten, auf die auch im weiteren zurückzugreifen ist.

²⁰ Zur achttimmigen Satzweise siehe Siegele, BJ 1962, S. 44 f.; im übrigen hat BWV 228 – auch bei Gerber – weniger Beachtung gefunden, zumal das Werk unter primär formalem Aspekt auch weniger ergiebig wirkt.

Es zerfällt in sich in zwei analoge Teile, in denen nicht nur die Choralweise, sondern auch der Verband der Gegenstimmen übereinstimmt (T. 78–114, 115 bis 150). Zudem kehren die ersten Textworte „Fürchte dich nicht“ wie ein Motto wieder, um einerseits die erste Werkhälfte abzuschließen und andererseits am Ende des zweiten Teils, in Kontraktion mit den Worten „du bist mein“, auch das ganze Werk einzurahmen. Die Gliederung in zwei verschiedene, aber gleich lange Teile wird also von der Wiederkehr des Mottos überlagert, das zu Beginn, in der Mitte und am Ende erscheint. Die Disposition wird dadurch begünstigt, daß die beiden zugrunde liegenden Sprüche mit diesen Worten anfangen: ihre Wiederkehr nach dem ersten Teil eröffnet zugleich den zweiten Textvers, und der Rückgriff am Schluß bezieht sich auf den Beginn der beiden Sprüche und Teile.

1. Teil (Jes. 41,10): T. 1–77, $\frac{4}{4}$ -Takt, doppelchörig

a) T. 1–10 Fürchte dich nicht, ich bin bei dir,

b) T. 10–28 weiche nicht, denn ich bin dein Gott,

c) T. 29–35 ich stärke dich,

T. 35–73 ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

a') T. 73–77 Fürchte dich nicht.

2. Teil (Jes. 43,1b): T. 78–154, $\frac{4}{4}$ -Takt, vier-/achtstimmig

a) T. 78–114, 115–151	} Alt, Tenor, Baß:	{	Denn ich habe dich erlöset, ich habe dich bei deinem
			Namen gerufen, du bist mein.
	Sopran-c.f.:	{	1. Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden . . .
			2. Du bist mein, weil ich dich fasse . . .

b) T. 151–154 Fürchte dich nicht – du bist mein.

(doppelchörige Coda mit Textkontraktion)

Zur Debatte steht hier weniger die zweite Hälfte des Werks: ihre Simultan-kombination von Choral und Spruch – Sopran – gegen Unterstimmen – folgt durchaus der späten Tradition der Gattung, wie sie seit W. C. Briegels „Evangelischem Blumengarten“ (I–IV, Gotha 1666–1668) bis hin zu Bachs Zeit reichlich gepflegt wurde. Singulär ist dabei freilich, wie selbständig beide Ebenen in ihrer Paarung bei Bach bleiben. Der Choral erfährt nicht nur, wie meist bei anderen Komponisten, schlichte Harmonisierung, die dann im Unterstimmensatz unter deklamatorischer Aufspaltung dem Spruchtext angepaßt würde. Bachs Fugato wirkt vielmehr weitgehend eigenständig, während die kurzen Choralzeilen, deren Werte auch nicht gedehnt werden, gleichsam nur aufgesetzt zu sein scheinen.²¹ Beide Glieder des Spruchtextes werden zudem noch simultan kontrastiert: dem chromatischen Abstieg „Denn ich habe dich“ in Vierteln – Hinweis auf die Erlösungstat – steht die Achteldeklamation „ich

²¹ Der Terminus Fugato könnte bei der Satzstruktur ungenau erscheinen, doch mag er hier die relative Strenge des Satzes kennzeichnen.

habe dich bei deinem Namen“ in Gegenrichtung gegenüber, und melismatische Ausspinnung erfahren jeweils die abschließenden Verbformen („erlöset“ und „gerufen“). Andererseits bestimmt aber der Choral die formale Gliederung mit der Folge von zwei Strophen, zu denen auch der übrige Satzverband wiederholt wird (mit Varianten zu Anfang und Ende des zweiten Kursus gegenüber dem ersten). Das dürfte mit dem Vorhaben zusammenhängen, durch Ausweitung der Form die zweite Werkhälfte im Umfang der ersten anzugleichen. Durch Dehnung der Choralweise auf doppelte Werte – bei Beschränkung auf eine Strophe – wäre das kaum zu erreichen, weil sich die chromatische Thematik des Fugatos mit lang gehaltenen Tönen der Chormelodie kaum zwanglos kombinieren ließe. Ohnehin wird der Satz der Gegenstimmen bei Eintritt des c.f. lockerer als zwischen den Choralzeilen. Wenn also mit dem Choral auch seine Kontrapunktierung repetiert wird, so kann die Konstruktion einen vergleichsweise mechanischen Eindruck hinterlassen. Er wird auch durch die Themenkontrastierung nicht ganz aufgehoben, so artifiziel sie den Text auch expliziert. Während beide Motive ungewöhnlich oft und fast unverändert wiederkehren (rund dreißig- bzw. zwanzigmal), kann sich doch mit Rücksicht auf den Choral keine strengere Fugierung entfalten, und aus gleichen Gründen kann auch der Kreis nächster Tonarten kaum verlassen werden. Der Symmetrie der Großform steht die eher schematische Anlage des zweiten Teils gegenüber.

Ganz anders der erste Teil der Motette mit seinem relativ langen Text. Die Textglieder sind zwar syntaktisch analog gebaut, und sie kontrastieren auch dem Sinn nach nicht, doch bilden sie eine Reihe verschiedener Aussagen, in denen die Position wichtiger Wörter wechselt. Daß trotz intensivster Deklamation und klanglicher Kontraste dennoch die Kontinuität eines Satzes bewahrt bleibt, liegt zunächst an der Satzweise: der ganze Text wird – wie sonst kaum wieder in Bachs Motetten – in primär akkordischem Satz bei Ablösung beider Chöre deklamiert. Ansätze zur Imitation und zum Konzertieren von Stimmen oder Stimmengruppen bleiben vereinzelt, sie treten ebenso wie zunehmend umfänglichere Melismen mehr gegen Ende auf, sie bleiben aber in die prinzipiell akkordische Struktur eingebettet. Der ganze Komplex entsteht aus der Abwechslung beider Chöre, die nur an ausgezeichneten Höhepunkten oder in kurzen Einwüfen zusammentreten (anfangs zu „ich bin bei dir“ – „ich bin dein Gott“, sodann zu „ich stärke dich“ – „ich helfe dir auch“, endlich zu „Fürchte dich nicht“), sonst aber sich nur kurz überlappen. Die einzige längere achtstimmige Partie steht vor dem Mottozitat, am Ende des dritten Textglieds („ich erhalte dich“, T. 69–73), sonst aber verstärkt sich bei kurzer Zusammenführung der Chöre die Tendenz zu akkordischer Massierung. Im Wechsel der Chöre werden die Abschnitte freilich nicht bloß wiederholt, sondern mit Varianten der Stimmführung wie der Harmonik intensiviert und zugleich differenziert. Unmittelbar wirksam ist dabei vor allem die höchst eindringliche Deklamation, die jedes Textglied mit geradezu plastischer Prägnanz hervorhebt: dem synkopischen Beginn („Fürchte dich nicht“) folgen gleichmäßige Achtel („ich bin bei dir“), Koloraturen in je einer Stimme stehen

breite Tuttiakkorde gegenüber („ich stärke dich“), zur melismatischen Ausweitung kontrastieren dann syllabische Interjektionen („ich helfe dir auch“ u. a.), wovon sich längere Haltetöne abheben („ich erhalte dich“), usw. Die lebendige, wechselvolle Deklamation ist indes nur das eine Moment. Gleich zu Beginn finden sich in den Bässen – ausnahmsweise unisono – markante Tonrepetitionen, die sich, wie Siegele zeigte, als rhythmische Augmentation des akkordischen Oberstimmensatzes auffassen lassen.²² Zugleich lösen sich die führenden Soprane beider Chöre mit Motiven ab, die diastematisch als wechselseitige Umkehrung erscheinen: zuerst absteigend mit Sprung zum Spitzenton und aufsteigend mit Sprung zum Tiefton („fürchte dich nicht“), sodann geradlinig ab- bzw. aufwärts schreitend („ich bin bei dir“) (Beispiel 1a). Die weiteren Gruppen zu gleichem Text zeigen zwar diastematische Varianten, doch zeichnet sich in der Gestalt des Anfangs desto klarer die Beziehung beider Phrasen ab. Denn trotz der Unterschiede im einzelnen liegt den beiden miteinander verschränkten Textgliedern ein Deklamationsmodell zugrunde: drei auftaktige Achtel zielen auf die betonten Wörter „nicht“ und „dir“ hin – hier mit synkopischer Viertelnote und zwei Sechzehnteln, dort mit drei gleichen Notenwerten, beidemale aber in syllabischer Deklamation. Auch bei melodischen Varianten bleibt im folgenden diese Deklamation bewahrt, nur tritt für das erste Glied („fürchte dich nicht“) als Alternative die Folge von einer Achtelnote und zweimal zwei gebundenen Sechzehnteln ein, die sich der Fassung des zweiten Gliedes weiter nähert (Beispiel 1b). – Durchaus analog wird aber im nächsten Abschnitt das neue Textglied („weiche nicht“) deklamiert, so andersartig es zunächst auch erscheinen mag. Der Text umfaßt nur drei – statt vier – Silben, die Differenz der Silbenzahl wird durch zwei gebundene Achtel („wei-che“) ausgeglichen, die wieder quasi auftaktig zum Spitzenton („nicht“) hinzielen. Dazu tritt später auch (T. 14 ff.) in den Gegenstimmen statt zweier Achtel die vom Anfang her bekannte synkopische Viertelnote. Die halbtaktige Gruppe wird zunächst aber sequenzierend erweitert und mit einem weiteren Takt zur Zweitaktgruppe ergänzt („denn ich bin dein Gott“), wobei das zweite Glied wieder so wie zu Beginn in melodischer Gegenrichtung abrundet und kadenziiert (Beispiel 1c). Der neue Text wird also einerseits konträr, andererseits analog eingeführt, und die Chöre lösen sich nun zwar auch in längeren Phasen ab, doch wird die Satzweise nur graduell differenziert. Ausschließlich mit diesem Material und seinen Varianten werden die beiden ersten Abschnitte des Satzkomplexes bestritten (T. 1–10, 10–28).

Den längsten Text hat dagegen der folgende Abschnitt zu bewältigen. Eröffnet wird er – markant kontrastierend – durch viermaligen Wechsel zwischen ausladenden Sechzehntelkoloraturen in einer Stimme und vollstimmigen Akkorden in längeren Notenwerten („ich stärke dich“). Besonders wirkungsvoll ist es dabei, daß die Tuttiakkorde jeweils neu in dominantischer Funktion ein-

²² Siegele, BJ 1962, S. 44 und 54 ff.

treten, während die Koloraturen die Ketten zwischen diesen Pfeilern bilden. Indes wirkt dabei das Deklamationsschema der vorangehenden Textglieder noch nach, wiewohl gleichsam in vergrößerter Gestalt: die Koloraturenketten münden in die Tuttiakkorde ein, ähnlich wie vorher auftaktig betonte Worte angezielt wurden (Beispiel 1d). Zwar entfernt sich diese Satzphase (T. 29–35) am weitesten vom früheren Deklamationsmodell, doch wird ihr Text im folgenden mit den anschließenden Textgliedern verbunden und an deren Deklamation angeglichen: der anfängliche Kontrast wird in Analogie aufgehoben. Denn der ganze weitere Text wird in einem längeren Abschnitt ohne interne Kontraste zusammengefaßt, und auch hier bleibt die Deklamation ebenso wie die Satzweise gewahrt, nur weiter differenziert im Wechsel der Stimmgruppen und Sequenzglieder. So variantenreich der Verlauf ist, so ist doch das Verhältnis von Text und Struktur in ihm weniger problematisch, da der Text gleich bleibt und nur wiederholt wird. Maßgeblich sind vielmehr die Nahtstellen zu Beginn und Ende des ganzen Abschnitts in ihrer Beziehung zu den vorherigen und folgenden Satzgliedern. Was anfangs stark kontrastierend wirkte, wird also auf doppelte Weise vermittelt: durch die Dehnung des Deklamationsmodells und durch nachträgliche Einbeziehung der Wörter in den weiteren Verlauf. Daß der deklamatorische Zusammenhang quer durch den ganzen Satzkomplex keine analytische Fiktion ist, erweist sich aber gegen Ende, vor der Wiederkehr des Mottos „Fürchte dich nicht“. Die rhythmische Fassung des Mottos am Schluß entspricht der des Anfangs mit den dort eingeführten Varianten. Ihnen gleicht aber auch die Deklamation der Textglieder „ich stärke dich“ und „ich helfe dir auch“, die den ganzen dritten Satzabschnitt beherrscht. Das zeigt sich zumal dort, wo diese Interjektionen doppelchörig akzentuiert werden und sich doch nahtlos in den Zusammenhang einfügen (Beispiel 1e-f). Zwar erfahren diese Textglieder dann melismatische Ausspinnung, in der sich die Wirkung des Deklamationsmodells abschwächt. Einseitig wäre es aber, etwa nur die Hervorhebung des Wortes „erhalten“ durch Haltetöne zu betonen; auch sie fügt sich nämlich ganz in die Satzstruktur ein und bildet nur ein Element in der melismatischen Auflockerung der Stimmführung. Dennoch behält das Deklamationsschema auch hier seine bestimmende Geltung, was sich nicht nur in der deklamatorischen Eröffnung der Textgruppen, sondern bis hinein in die Auffächerung des Satzverbandes zur Achtstimmigkeit verfolgen ließe.

①

a)

Fürch - te dich nicht, ich bin bei dir, bei dir

Fürch - te dich nicht, ich bin bei dir

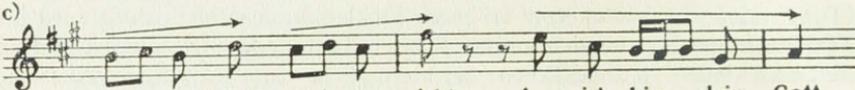
Fürch - te dich nicht, ich bin bei dir, bei dir

b)



fürch - te dich nicht, ich bin bei dir

c)



wei - che nicht, wei - che nicht, denn ich bin — dein Gott

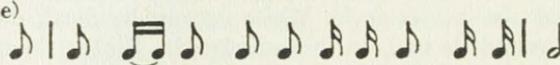
d)



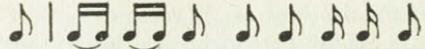
ich stär - ke dich

ich stär - ke dich

e)

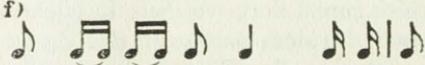


ich stär - ke dich, ich hel - fe dir auch, ich er - hal - (te)



ich stär - ke dich, ich hel - fe dir auch

f)



fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht

Der Disposition des Textes mit seinen Gliedern entspricht also die des Deklamationsmodells mit seinen Gestalten: die Varianten entfernen sich zunehmend vom Grundmodell, am weitesten in den Tuttiakkorden, um sich ihm dann anzunähern und zum Mottozitat zurückzukehren. Man mag einwenden, solche Analogien und Varianten nach Deklamation und Satzweise seien wo nicht zufällig, so doch wenig auffällig. Doch wäre entgegenzusetzen, daß auch eine durchaus andere Deklamation dieses Textes vorstellbar wäre. Daß Bach gerade diese und keine andere wählt, kann kaum Zufall sein, und sowenig diese Beziehungen auffallen mögen, so bezeugen sie doch eine planvolle Disposition. Dies Verfahren dürfte aber dazu beitragen, daß die Textglieder des Satzkomplexes nicht in divergierende Elemente zerfallen, sondern trotz prägnanter Deklamation einen Zusammenhang bilden, der auch bei unreflektiertem Hören wirksam wird. Es ist die vielfach differenzierte Einheit der Deklamation und Satzweise, partiell verdichtet zu motivischen Bezügen, die trotz des Wechsels der Textglieder und ihrer intensiven Explikation den Satz zusammenhält.

III

Als Liedmotette ohne Textmischung hebt sich „Komm, Jesu, komm“ (BWV 229) von den anderen Motetten ab. Von den zwei gleichgebauten Textstrophen ist hier weniger der Schlußvers, die „Aria“ nach Art eines Kantionalsatzes, von Interesse als vielmehr Versus I, der bei gleichem Textumfang zur eigentlichen Motette ausgeweitet wird. Den beiden Stollen im $\frac{3}{2}$ -Takt (Zeilen 1–2, 3–4) tritt der Abgesang (Zeilen 5–7) entgegen, dessen letztes Zeilenpaar zu einem eigenen Teilsatz im $\frac{6}{8}$ -Takt ausgebaut wird. Zwischen ihm und den Stollen vermittelt Zeile 5, die erste des Abgesangs, als Fugato im $\frac{4}{4}$ -Takt, dessen Thematik mit wiederholten Rufen „komm, komm“ und fortspinnenden Koloraturen („ergeben“) die zentralen Textworte hervorhebt. Während das wiederholte „komm, komm“ – vom Text vorgegeben – auf die erste Stollenzeile zurückweist, deutet die Konstruktion auf den folgenden Abschnitt zu den Zeilen 6–7 voraus. In vierfachem Ansatz, bei Engführung der Einsätze, erscheint das Fugathema, es wird zwischen den Chören ausgetauscht, wobei jeweils der Gegenchor mit den akkordischen Rufen „komm, komm“ ausfüllt. Entsprechen sich die drei ersten Gruppen genau, so sind in der vierten beide Chöre eher obligat ineinander verschränkt, wobei die Einsätze dann nicht immer vollständig erfolgen. Gerade dies Prinzip vierfacher Staffelung analoger Abschnitte bei klanglicher und satztechnischer Steigerung des letzten bestimmt dann aber auch den ganzen Teilsatz im $\frac{6}{8}$ -Takt (Zeilen 6–7). Vier Gruppen zu je 22 Takten, mit Überlappung um einen halben Takt zu Beginn und Ende, ergeben insgesamt 88 Takte, die drei ersten Gruppen gliedern sich bei regelmäßigem Chorwechsel in 1+1, 2+2, 8+8 Takte, die letzte zeigt mit 1+1+9, 1+1+9 Takten gleichen Umfang bei anderer Binnengliederung und Paarung der Chöre am Schluß.²³ Ausgehend von homorhythmischer Deklamation weitet sich der Satz innerhalb der Gruppen zu ihren Schlußgliedern hin mit Melismen aus, die die Hauptworte „Wahrheit“ und „Leben“ auszeichnen. Dabei liegen Sequenzketten vor, die freilich durch unauffällige Imitation, durch ihre harmonische Struktur und durch die Überlagerung der Stimmen vor Mechanik bewahrt werden. Die periodische Symmetrie der Anlage läßt sich ebenso wie die vom Taktmetrum bestimmte Deklamation als arienhaft im Sinn der älteren strophischen Aria bezeichnen. Beides ist so ungewöhnlich bei Bach, wie es dem Standard der Aria – verstanden als Strophenlied – entspricht. Als „Aria“ ist denn auch der Schlußvers der Motette bezeichnet, und die Textvorlage P. Thymichs bildete in der Komposition J. Schelles ursprünglich ein Strophenlied.²⁴

²³ Vgl. Gerber, a.a.O., S. 188 (wo allerdings die vierte Satzgruppe im Diagramm ungenau dargestellt ist). Dazu siehe auch P. Benary, *Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach*, in: BJ 1958, S. 84–93, besonders S. 88.

²⁴ Vgl. NBA III/1, Kritischer Bericht, S. 161–165. Ferner siehe J. Bachmair, „Komm, Jesu, komm“. *Der Textdichter. – Ein unbekanntes Werk von Johann Schelle*, in: BJ 1932, S. 142–145.

Zeile	Takt	Text	Satzgruppen
1	1-15	Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,	a
2	16-28	die Kraft verschwindt je mehr und mehr,	b
3	29-43	ich sehne mich nach deinem Friede,	a'
4	44-63	der saure Weg wird mir zu schwer!	b'
5	64-78	Komm, komm, ich will mich dir ergeben,	Fugato, vierfach
6-7	79-167	du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.	Konstruktion in vier Gruppen

Für die Frage nach dem Ausgleich von Textausdruck und Satzstruktur – die sich so im Abgesang nicht stellt – ist die Vertonung der Stollen aufschlußreicher. Über die wechselnden Bilder und Affekte des Textes ist kaum ein Wort zu verlieren, und unmittelbar verständlich ist auch die außerordentliche Expressivität der Musik: nach abgesetzten Rufen („Komm . . .“) seufzerhafte Melismen („Jesu komm“) und lange Vorhaltketten („müde“), dann rasche Deklamation in Vierteln („die Kraft verschwindt“) und wiederum Dehnung mit Vorhaltwirkungen („ich sehne mich“), besonders eindringlich das Motiv der kanonischen Imitation mit vermindertem Septsprung („der saure Weg“), usw. Textlich wie musikalisch könnte der Ablauf kaum wechselreicher und affektvoller sein. Auf formale und motivische Beziehungen zwischen den Zeilenpaaren hat indes schon Gerber aufmerksam gemacht.²⁵ In den Zeilen 1 und 3 – beide zu je fünfzehn Takten – werden die Chöre in eher akkordischem Satz miteinander verschränkt, in den Zeilen 2 und 4 wechseln sie sich – wiewohl jeweils anders – in mehr imitativer Anlage ab. Nicht nur der Satztechnik nach werden die Zeilenpaare 1 und 3 sowie 2 und 4, die sich mit der Zeilenfolge der Stollen überkreuzen, aufeinander bezogen. Dazu tragen vielmehr einerseits rhythmische, andererseits diastematische Analogien bei (Beispiel 2a-b). Schon in Zeile 1 werden die Halbzeilen verbunden, indem zum Text „mein Leib ist müde“ die Rufe „komm“ im anderen Chor andauern. Zugleich bildet sich ein Deklamationsmuster aus, das ebenso zu „Komm, Jesu, komm“ wie zu „mein Leib ist müde“ erscheint, weiter dann aber auch in Zeile 3 zu „ich sehne mich“ wiederkehrt. Es büßt seine Wirkung bis in die ausgesprochenen Vorhaltketten zu den letzten Worten beider Zeilen hinein („müde“ bzw. „Friede“) nicht ganz ein (Beispiel 2a). So konträr Zeile 2 zunächst ansetzt, so mündet sie dann doch wieder in jene seufzerhafte Deklamation ein. Ihr Kopfmotiv hat mit dem von Zeile 4 zunächst den Rahmenumfang einer Septime gemeinsam, wobei der Ambitus freilich zwischen groß und verminderter Septime wechselt. Darüber hinaus werden beide Motive quasi imitativ verarbeitet; in Zeile 2 handelt es sich freilich eher um Ablösung von Baß und Sopran mit akkordischer Ausfüllung durch die Mittelstimmen zum Sopran, während in Zeile 4 das Kopfmotiv quasi im Doppel-

²⁵ Vgl. Gerber, a.a.O., S. 184-188, wo die Zusammenhänge, wenn auch nicht vollständig, genauer belegt werden, dabei freilich auch durch eine mitunter vage Hermeneutik überdeckt scheinen.

kanon (mit Quartabständen) die Stimmen durchzieht, ohne daß allerdings die Stimmen streng kanonisch fortgeführt würden. Rhythmisch wie diastematisch scheinen sich beide Zeilen anfangs schärfer zu unterscheiden: in Zeile 2 wird der Septrahmen mit kleineren Schritten in gleichmäßigen Vierteln ausgefüllt, in Zeile 4 wird die verminderte Septime mit Sprung in breiten Halben hervorgehoben. Daß die anfangs noch vagen Entsprechungen der Zeilen dennoch planmäßig disponiert sind, zeigt sich in der zweiten Hälfte beider Zeilen: beide laufen bei gleicher Deklamationsart in Viertelbewegung aus, und dabei entsprechen sich die Satzgruppen dann auch diastematisch weitgehend. Zudem werden sie noch gleichermaßen vom Gegenchor unterbrochen („die Kraft – verschwindt“ bzw. „zu schwer – zu schwer“). Was zuerst beziehungsarm erschien, wird hernach also zunehmend angeglichen, Kontraste und Analogien befinden sich in genauer Balance.

②

a)

Zeile 1 Komm, Je - su, komm, mein Leib ist mü - - (de)

Zeile 3 ich seh-ne mich nach dei - nem Frie - - (de)

ich seh-ne mich nach dei - nem Frie-(de)

b)

Zeile 2 die Kraft ver - schwindt je mehr

Zeile 4 der sau - re Weg wird mir zu schwer

die Kraft ver-schwindt } je mehr und mehr }
 die Kraft ver-schwindt }
 der sau - re Weg } wird mir zu schwer }
 zu schwer, } zu schwer }

Keineswegs sei damit behauptet, dem ganzen Satz liege motivische oder nur deklamatorische Einheit zugrunde – das Gegenteil träfe eher zu. Über formale Entsprechungen hinaus vermitteln aber zwischen den Stollenzeilen – anders dann auch im Abgesang – offene und verdeckte Beziehungen nach Satzart, Rhythmik, Deklamation und Motivik. Die Verfahren ähneln denen in „Fürchte dich nicht“, nur werden sie hier konsequenter gehandhabt. Zumal bei einer Liedmotette, deren Bau vom Text vorgezeichnet ist, versteht sich das nicht von selbst. Solche Bezüge aber bewirken es, daß der vielgliedrige Komplex trotz intensiver Textauslegung in keine Reihung beziehungsloser Kurzglieder auseinanderfällt.

IV

Die Bezeichnung „Chorsinfonie“, die Gerber für die Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 225) wählte, mag wenig glücklich wirken.²⁶ Sie wird noch fragwürdiger, wenn man die Analogien zur Sinfonie bis hin zu Charakter und Funktion der vier Sätze verfolgen will. Indem der Terminus Widerspruch provoziert, verweist er aber jedenfalls auf die Außerordentlichkeit eines Werks, das sich geläufigen Kategorien entzieht. Ungewöhnlich ist weniger die Kombination mehrerer Sätze und Texte als vielmehr ihre kompositorische Ausformung. Wieder ist das Verhältnis zwischen Text und Struktur in den beiden letzten Sätzen weniger problematisch. Im Schlußsatz kann der knappe Text als streng gebaute Fuge vertont werden, ohne daß die Textglieder der Satzanlage widerstreben.²⁷ Die zentralen Begriffe („Alles“ und „Odem“) werden durch – partiell analoge – Koloraturen betont, von deren Formeln auch die Zwischensätze zwischen den Themendurchführungen zehren. Im Thema selbst kann der gesamte Text untergebracht werden. Das vorangehende Textglied „Lobet den Herrn in seinen Taten“ wird im vorletzten Satz unter vielfacher Wiederholung zu einem Komplex mit Ablösung beider Chöre gedehnt.²⁸ Der in sich auch motivisch geschlossene Bau setzt die Angleichung beider Satzteile des Textes der Deklamation und Satzart nach voraus, was durch den Parallelismus membrorum des Psalmverses begünstigt wird.

Schwieriger verhält es sich wiederum mit den beiden ersten Sätzen. Der zeilenweise Wechsel von Aria- und Choraltext im zweiten Teilsatz kann am ehesten als bloße Reihung kurzer Glieder erscheinen, bestimmt nur vom Wechsel der Textzeilen und vom Fortgang der Choralweise.²⁹ Freilich könnte der

²⁶ Gerber nannte (a.a.O., S. 179) die formale Binnengliederung „rein barockisch“, während die Satzfolge „sinfonisch im klassischen Sinne“ sei.

²⁷ Zu der Fuge siehe W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, 3. Aufl., Leipzig 1953, S. 84 f.

²⁸ Zur Formstruktur des Satzes siehe Gerber, a.a.O., S. 182 f.

²⁹ Vgl. Gerber, a.a.O., S. 181 f.; zur Frage der Wiederholung des Satzes unter Austausch

Komponist hier darauf vertrauen, daß der vertraute Choral ohnehin für den Hörer den Zusammenhang sichert. Bach begnügt sich damit indes nicht. In einem Kantatensatz ließe sich der Zeilenwechsel in die instrumentale Motivik integrieren, die den Abstand zwischen den Choralzeilen überbrücken könnte. Fällt das hier fort, so wäre es denkbar, daß der Text der Aria gleichsam in Zwischenspielen unter Rückgriff auf Choralmotivik vertont würde, womit sich der Satz einem verbreiteten Typ der c.f.-Bearbeitung nähern würde. Doch beläßt es Bach – gemäß der Gattungskonvention – zunächst bei gleichmäßiger Abwechslung beider Satzebenen: in ruhiger Viertelbewegung bei akkordischem Satz der Choral (Chor II), in syllabischer Achteldeklamation mit kleinen Imitationen und Melismen die Aria (Chor I). Die acht Zeilen der Aria wechseln mit den zwölf Choralzeilen wie folgt:

Aria	1	1	1	1	1	2-3	1	2-3	1	4-6	7-8
Choral	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11-12
	(Stollen I		Stollen II		Abgesang)						

Die erste Ariazeile kehrt also zwischen den Stollenzeilen des Chorals und bis in seinen Abgesang hinein immer wieder, sie wird dann zweimal von den beiden nächsten Ariazeilen abgelöst, und nur je einmal folgen am Ende, nach den letzten Choralzeilen, die beiden letzten Zeilengruppen der Aria. Daß das knappste Textglied, die erste Zeile, so oft wiederholt wird, während die ganze Hauptmenge des Textes zunehmend knapper abgehandelt wird, ist recht auffällig. Die späteren Zeilen der Aria werden dabei zunächst in Verklammerung mit der ersten Zeile eingeführt, die ihrerseits wie ein Motto wiederholt wird. Sie kehrt dabei aber nicht nur dem Textwortlaut nach wieder, sondern bleibt auch als melodisches Modell bewahrt, das mit manchen Varianten in Lage, Harmonik und Ausspinnung zwischen den Stimmen des ersten Chores wechselt: das Motto wird damit selbst gleichsam zu einem wandernden c.f. Durch diese Mottotechnik – die für ähnliche Textkombinationen, obwohl ungleich primitiver, von Hammerschmidt ausgebildet wurde – tritt die Aria dem Progressus der Choralzeilen als zugleich konstanter und variabler Faktor entgegen. Wo dann im Verlauf des Abgesangs der Choralweise die textreichen weiteren Zeilen der Aria erscheinen, sind sie einerseits durch den Einschub der Mottozeile, andererseits durch analoge Satz- und Deklamationsart vermittelt. Das wiederholte Zeilenpaar (2-3) unterscheidet sich im Duktus von Zeile 1 nur wenig, und lassen sich die drei auftaktigen Achtel, hinzielend auf eine punktierte Viertelnote, als Variante zur Mottozeile auffassen, so ist doch die Reduktion der Bewegung durch Aussparung von Melismen unverkennbar (Beispiel 3a). Die Tendenz setzt sich zu den beiden letzten Zeilengruppen der Aria fort. Sie erscheinen zwar nur je einmal, und sie heben sich mit Ausbildung

der Chöre siehe Ameln, Kritischer Bericht zu NBA III/1, S. 49, sowie Siegele, BJ 1962, S. 35f.

von Stimmpaaren und Einführung von Viertelbewegung eher heraus. Indes entsprechen sich beide Zeilengruppen nicht nur in diesem Prinzip. Vielmehr liegt ihnen für die jeweils erste Zeile fast notengetreu die gleiche Motivik zugrunde (Beispiel 3b). Deutlich wird das zumal durch die Viertelbewegung, die wie ein c.f. eingeführt wird („Drum sei du...“ – „Wohl dem, der sich...“) und dann auch durch die Stimmen wandert, während die Gegenstimmen an syllabisch deklamierten Achteln festhalten und damit den bisherigen Duktus der Aria bewahren. Ausnahmsweise werden also Textzeilen verschiedenen Wortlauts aneinander angeglichen, und zugleich entspricht die Bildung eines durch die Stimmen wandernden Modells dem Verfahren bei der Wiederkehr der Mottozeile. Wieder festigt sich gerade die Ebene der freien Aria gegenüber dem Choralatz, und überdies nähern sich die anfangs deutlich unterschiedenen Elemente zunehmend an: der Choral erfährt im Fortgang der Zeilen eher Auflockerung in Achtelbewegung, die Aria mit dem scheinbaren c.f. eher Beruhigung zu Viertelbewegung.

③

a)

Gott, nimm dich fer - ner un - ser an
denn oh - ne dich ist nichts ge - tan

b)

8 Drum sei du un - ser Schirm und Licht
Wohl dem, der sich nur steif und fest

c)

sein End das ist ihm nah
sein — End, das ist das ist ihm nah
sein End das ist ihm nah

wohl - dei-ne Huld ver - läßt

wohl dem, der sich - ne Huld ver - läßt

Auffällig ist endlich, daß am Schluß ausnahmsweise zwei Choralzeilen ohne Unterbrechung durch freien Text aneinander anschließen (Zeilen 11–12). Das Scharnier bildet dabei die knappe Vorausnahme der Mittelstimmen („sein End“, T. 207) als einzige Unterbrechung des sonst homophonen Satzes, wobei sich mit Eintritt der Choralzeile (im Sopran) der charakteristische verminderte Klang über *h* (im Baß) ergibt. Genau diese Gruppe kehrt aber, fast identisch, vor der letzten Wiederholung der Schlußzeilen der Aria wieder („wohl dem“, T. 216). Und darüber hinaus schließen beide Ebenen – Choral wie Aria – mit fast genau gleichen Kadenzgruppen ab (T. 209 f. bzw. 219 f.). Die anfangs klar geschiedenen Satzebenen treten also in wechselseitige Beziehungen, in ihrer Angleichung wird ihr anfänglicher Kontrast zurückgenommen (Beispiel 3c). Diese Disposition mag es zu einem Teil erklären, wieso der Satz eine solche Textfülle, dazu in getrennten Ebenen mit vielen Kurzgliedern, bewältigen kann, ohne doch in lauter Partikel zu zerfallen. Daß sich im Hören nicht der Eindruck disparater Reihung ergibt, liegt nicht nur an gewohnheitsmäßiger Einstellung auf das Band der Chormelodie, sondern ebenso auch an kompositorischen Maßnahmen, die analytisch zu demonstrieren sind. Immer wieder mag man dabei versucht sein, einzelne Wendungen näher auf den Wortlaut des Textes zu beziehen. Doch fiel es schwer, eine figürliche Wortausdeutung präziser zu belegen: die Wortauszeichnung bleibt im ganzen zurückhaltend und ordnet sich der Satzanlage ein. Die Reihung der Textglieder jedoch wird von der zunehmenden Verdichtung des Satzes durch deklamatorische, rhythmische und satztechnische Beziehungen ausgeglichen, wobei dann auch einzelne Wendungen des Textes sparsame Akzentuierung erfahren können.

Am kompliziertesten ist wieder der doppelchörige erste Satz angelegt, in dem die Achtstimmigkeit souveräner denn je gehandhabt wird. Genau in der Mitte des 151 Takte umfassenden Komplexes beginnt die Fuge „Die Kinder Zion“ (T. 75–76). Die erste Durchführung im Chor I wird vom Chor II in primär akkordischem Satz ausgefüllt, der den fehlenden Instrumentalpart gleichsam als auskomponierter Generalbaß nachholt. Er dient aber nicht nur der klanglichen Füllung, namentlich während der Fugenexposition, sondern stellt auch den Zusammenhang zur ersten Satzhälfte her: es sind die nämlichen Rufe „Singet“ hier wie dort, verschoben nun um jeweils ein Viertel, um den

Eintritt des Fugenthemas hörbar zu lassen. In dieses Gerüst wiederholter Akkorde sind die Motivwiederholungen im Kopf des Fugenthemas ebenso eingebettet wie die figürlich verstehbaren Koloraturen zum Worte „Reigen“: ihr Pendeln um wiederholte Zentraltöne setzt die akkordische Struktur im Gegenchor voraus. Hier ist nicht der kunstvolle Bau der Fuge zu verfolgen, die den Gegensatz der Chöre in zunehmender Parallelführung ihrer Stimmen aufhebt, um sich nach Reduktion zu Vier- und Fünfstimmigkeit wieder zur Achstimmigkeit aufzufächern, wobei es zu ebenso wechselvollen wie planmäßigen Kombinationen der Stimmgruppen kommt.⁵⁰ Das Verhältnis von Text und Struktur bleibt dennoch im Prinzip gewahrt. Hervorzuheben wäre noch der Schluß mit der Akzentuierung der Wörter „mit Pauken und Harfen“; beide Chöre lösen sich hier in so dichtem Abstand ab, daß die Assoziation an „Paukenschläge“ aufkommen mag. Doch selbst ein solcher Effekt, fasse man ihn als „Malerei“ oder als „Figur“, bleibt in das Satzganze integriert: Deklamation, Chorwechsel und sogar das Baßgerüst sind schon von vornherein angelegt und finden hier nur, sozusagen nebenher, ihre besondere Pointierung.

1. Satz (Ps. 149,1-3), B-Dur, 151 Takte, $\frac{3}{4}$ -Takt

- T. 1-28 Singet dem Herrn ein neues Lied
(akkordische Rufe und weite Melismen in Paarung der Chöre, bei Wiederholung Chortausch und Transposition, dann Chorablösung in kurzen Gruppen mit motivischer Reduktion)
-
- T. 28-59 Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben
(Abwechslung der Chöre in variiert analogen Gruppen)
- T. 59-75 Israel freue sich des, der ihn gemacht hat
(Verschränkung der Chöre in kurzen Sequenzgruppen)
- T. 75-151 Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige . . .
(dazu simultan: Singet dem Herrn ein neues Lied)
(Chorfuge mit Auffüllung bei Textrepetition im Gegenchor, Tausch der Chorfunktionen in wechselnden Kombinationen)

Die größte Textmenge liegt wieder in der ersten Satzhälfte vor, und wieder sind schon in den ersten Takten rhythmisch-deklamatorische Modelle für die folgenden Textglieder vorgegeben (das Verfahren entspricht also ähnlich wie die Satzteilung in gleich lange Hälften dem Befund in „Fürchte dich nicht“). Drei Textglieder lassen sich unterscheiden („Singet“, „die Gemeinde“, „Israel“). Zu Beginn paaren sich die akkordischen Rufe „Singet“ im zweiten Chor mit lang ausgespannenen Melismen im ersten, die durch prägnante Rhythmik charakterisiert sind und dann auch in den anderen Chor übergreifen. Die ganze Gruppe wird, versetzt auf die Dominante, unter Austausch der Chöre

⁵⁰ Zur Struktur der Fuge siehe Neumann, a.a.O., S. 81 ff., und Siegele, BJ 1962, S. 45 f. Gerber sah im Verhältnis beider Hälften des Satzes eine Analogie zur Paarung von Präludium und Fuge (a.a.O., S. 180 f.).

wiederholt (T. 1-9, 12-21). Dazwischen stehen kurze, eher akkordische Glieder mit taktweisem Chorwechsel, die unmittelbar aus dem Schlußglied der Melismen hervorgehen (T. 10-11). Sie kehren auch nach der Repetition der ersten Gruppe wieder, werden nun aber bei analogem Satz mehr ausgeweitet (T. 21-28). Dabei werden nun jedoch die beiden Textglieder („Singet dem Herrn“ – „ein neues Lied“) rhythmisch wie diastematisch aneinander angegliedert. Bei aller Vielfalt sind die Satzglieder also eng ineinander verschränkt (Beispiel 4a). Wenn sie für den weiteren Ablauf bedeutsam werden, so sollte man auch hier eher von „Modellen“ als von „Motiven“ sprechen, um den Vergleich mit der Funktion von Motivik in klassischer Musik zu vermeiden. Während also die akkordischen Rufe („Singet“) für die Verklammerung mit der Fuge in der zweiten Satzhälfte ausgespart werden, verbinden sich bei Eintritt des nächsten Textglieds („Die Gemeine . . .“) die beiden anderen Modelle: die gebundenen Achtel aus der letzten Gruppe paaren sich simultan mit der Rhythmisierung der eröffnenden Melismen (Beispiel 4b). Die Kombination beider Formeln wird dann auch weiterhin, bei Ablösung der Chöre in längeren Gruppen, beibehalten. Endlich kombiniert das letzte Textglied („Israel . . .“) beide Chöre in enger Verschränkung knapper Taktgruppen. Und dabei lösen sich die gebundenen Achtel („Israel“) mit einer Variante zur Rhythmisierung der Melismen („freue“) ab. Die vordem verbundenen Modelle folgen also in dichtem Wechsel aufeinander, während der restliche Text („des der ihn gemacht hat“) als knapper Anhang abgemacht wird (Beispiel 4c).

⊕
a)

S. I
Sin - get, sin - get, sin - get

S. II
- get dem Herrn ein neu - es Lied
- get dem Herrn ein

b)

S. I
die Ge - mei - ne der Hei - li - gen

B. I
die Ge - mei - ne der Hei - li - gen

c)

Is - ra - el freu - e sich, Is - ra - el freu - e sich

S. I

S. II

Is - ra - el freu - e sich, Is - ra - el

Das Verfahren wird gewiß wieder von Übereinstimmungen in Sinn und Syntax der Textglieder begünstigt (die Unterschiede sind kaum größer als in „Fürchte dich nicht“ und sicher geringer als in „Komm, Jesu, komm“). Indessen wäre auch hier eine ganz andersartige Vertonung vorstellbar, in der einzelne Wörter mit stärkeren Kontrasten ausgezeichnet würden. Bach aber verschmäht das, faßt einerseits zwar analoge Textglieder zusammen, bindet sie andererseits aber auch durch Beziehungen, die von der Satzweise über die Deklamation bis zur Melodik reichen. Sie erst fügen sich zu der überwältigenden Architektur des ganzen Satzes zusammen.

V

Schlichter scheinbar, aber mindestens ebenso subtil sind Text und Musik in der Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ (BWV 226) balanciert. Dem Schlußchoral, der allein ein Moment von Textmischung bildet, geht die Fuge „Der aber die Herzen forschet“ voran, deren Text an den des ersten Teilsatzes anschließt (Röm. 8,26–27). Als einziger Satz in den Motetten kommt sie dem Typus „motettischer“ Kantatensätze im „Alla breve“ nahe, der sich per se neutraler zum Text verhält, wie es hier auch dem Textsinn angemessen ist.³¹ Nicht zu verkennen sind aber wieder manche Analogien zwischen beiden Themen dieser Doppelfuge. Rhythmisch entsprechen sie sich nicht nur im Themenkopf mit halben Noten, sondern die Fortspinnung des zweiten Themas greift (im Melisma zu „Heiligen“) auf die rhythmische Formel im Kadenzglied des ersten Themas zurück (Beispiel 5a). Der Norm einer Doppelfuge mag solche latente Themenangleichung wenig entsprechen, und in der Tat ist die Kombination beider Themen dann auch nicht sonderlich streng. Das zweite Thema wird in der Themenkombination (T. 199 ff.) nämlich nicht so zitiert, wie es während seiner separaten Durchführung präsentiert wurde (nach dem Themenkopf „denn er vertritt“ wird die Fortführung mit Textwiederholung auf repetierte Viertelnoten übersprungen, die zunächst zur Prägung des Themas beitrug, während nun gleich die melismatische Ausspinnung anschließt); in originaler Gestalt erscheint das zweite Thema erst außerhalb der Kombination mit dem ersten. Unberührt davon bleibt die Korrespondenz beider Themen. Durch sie wird aber nicht nur der Wechsel der Textglieder überbrückt, sondern auch die Simultankombination verschiedener Texte – spezielles Problem der vokalen Doppelfuge – weithin gemildert.

³¹ Vgl. Neumann, a.a.O., S. 85 f., zum Bau der Doppelfuge.

Daß der erste Satzteil barähnlich in zwei Stollen zu gliedern sei, sah bereits Gerber: die Textglieder „Der Geist hilft“ (a) und „denn wir wissen nicht“ (b) kehren, transponiert und variiert, nach dem Schema a b a' b' wieder.³² Trifft das zu, dann läßt sich auch das dritte Textglied „sondern der Geist selbst“ (c) quasi als Abgesang verstehen. Der latenten Struktur einer Liedmotette zu Spruchtext – ungewöhnlich genug in der Gattungstradition – entspricht aber auch im ersten Teil, in den „Stollen“ also, die federnde Rhythmik im $\frac{3}{8}$ -Takt und vor allem die außerordentliche Symmetrie der Vier- und Achttaktgruppen – sicherlich kein Regelfall in Bachs Vokalwerk.

1. Satz (Röm. 8,26), B-Dur, 145 Takte, $\frac{3}{8}$ - bis $\frac{4}{4}$ -Takt

- a: Der Geist hilft unser Schwachheit auf,
 b: denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich's gebühret,
 $\frac{3}{8}$ -Takt, Schema: a (T. 1-40) – b (T. 41-68) – a' (T. 69-92) – b' (T. 93-124)
 c: sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen ($\frac{4}{4}$ -Takt, Fugato, T. 124-145)

Während Gerber den Aufbau als „viergliedrige variierte Strophenfolge“ ansah, nahm er zwischen den Gliedern einen „thematischen Gegensatz“ wahr, der im Text begründet sei und mit den Kategorien „objektiv“ – „subjektiver“, „verschwebende Melismatik“ – „rezitierende Syllabik“ zu fassen wäre.³³ Daß die Textglieder durch Koloraturen (zum Begriff „Geist“) und durch syllabische Deklamation (zur Begründung „denn wir wissen nicht“) bestimmt scheinen, ist nicht zu leugnen. Indes werden solche Unterschiede – von Kontrasten ließe sich schwerlich reden – durch die Symmetrie der Taktgruppen ausgeglichen, die zwar einerseits von ihrer Ausfüllung verdeckt, andererseits aber auch direkt ausgespielt wird. Die erste wie die folgende Gruppe umfassen je acht Takte, vier davon entfallen auf die Koloraturen (zunächst im Sopran, dann verstärkt durch Einsätze weiterer Stimmen), während der zweite Viertakter den Text syllabisch deklamiert (nicht ohne die Akzentverschiebung zur „schwachen“ Kadenzformel auf „Schwachheit“). Durchweg mit diesem Modell wird bei Versetzung, Stimmtausch, Chorwechsel usw. Satzglied a bestritten. Anders, ohne die wortbezogenen Koloraturen, setzt Glied b an. Abgetrennt wird es durch die Konjunktion „denn“, die zudem in sofortiger Wiederholung durch den einfallenden anderen Chor markiert wird. Rechnet man den Einschub ab, so verbleibt eine auftaktige Viertaktgruppe, die rhythmisch der vorigen fast wie ein Reim entspricht (Beispiel 5b). Um den Zusammenhang vollends klarzumachen, fügt der Gegenchor dann beständig noch die Worte „der Geist hilft“ aus Glied a ein. Lösen sich dann die Chöre ab, so bleibt der erste mit gehaltenen Tönen liegen, die zugleich das Wort „beten“ am Ende des zweiten Textglieds auszeichnen – analog zur Koloratur auf

³² Gerber, a.a.O., S. 183 f.; vgl. auch Benary, BJ 1958, S. 88.

³³ Gerber, a.a.O., S. 184.

„Geist“ zu Beginn des ersten Textglieds. Die Melismen wirken also kaum verschwebend, sondern sie sind in die Konstruktion der Taktgruppen ebenso wie in den Akkordverband über Orgelpunkt eingebunden. Und Syllabik zeigen beide Textgruppen – die eine in der zweiten, die andere in der ersten Hälfte.

⑤

a)

Der a-ber die Her-zen for-schet, der weiß, was— des Gei-stes Sinn sei
denn er ver - tritt, denn er ver - tritt die— Hei - - (ligen)

b)

Der Geist,
(Der Geist hilft) der Geist,
denn wir wis - sen nicht, was wir be - ten sol - len,
denn, der Geist hilft, denn wir
- hilft un - ser Schwach-heit auf
- hilft un - ser Schwach-heit auf
der Geist hilft, denn
wis - sen nicht, was wir be - ten sol-len

c)

wie sichs ge - büh - ret, wie sichs— ge - büh -
ret; son - dern der Geist selbst ver-tritt uns aufs be - ste

Aus dem metrischen Zusammenhang mag der Abschluß der „Stollen“ (T. 120 bis 123) herausfallen, in dem die Taktgruppenkonstruktion von hemiolischer Dehnung mit auffälliger Synkopenbildung durchbrochen wird („wie sichs gebühret“). Doch hat sie nicht nur stauende Wirkung zum Abschluß hin, son-

dern sie vermittelt zugleich zum Fugato als dem „Abgesang“ in der barförmigen Anlage. Das Fugathema („sondern der Geist selbst“) ist nämlich seinerseits durch synkopische Deklamation ausgezeichnet, die sequenziert wird und damit den ganzen Verlauf prägt (Beispiel 5c). Als Muster einer „suspiratio“ im Sinn der Figurenlehre kann übrigens die pausendurchbrochene Melismatik wirken, die späterhin das Wort „Seufzen“ nachzeichnet. Doch auch ein solcher Grenzfall drastischer Explikation bleibt in die thematische Struktur integriert: auf die Synkopen des Themas ist er bezogen, sofern gerade die synkopierten Viertel durch Pausen vertreten werden. Von dem Fugato hebt sich um so klarer die Kontinuität des vorangehenden Komplexes ab. Die Angleichung seiner Textglieder nach Metrum und Deklamation, zudem bei primär akkordischem Satz, ermöglicht den wiederholten Wechsel der Satzgruppen. Ihre Korrespondenz ist die Voraussetzung der Formarchitektur.

VI

Von den doppelchörigen Motetten, die bei allen Unterschieden im einzelnen doch gleiche satztechnische Bedingungen teilen, hebt sich „Jesu, meine Freude“ (BWV 227) durch die Fünfstimmigkeit wie durch die Textbasis ab. Die ungewöhnliche Symmetrie im Wechsel von Choralstrophen und Spruchtexten, Satztypen und Besetzungen, Tonartverhältnissen und Taktproportionen ist schon mehrfach untersucht worden.³⁴ Sie bildet offenbar ein Gegengewicht zur Reihung zahlreicher, oft recht kurzer Einzelsätze, die sich sonst in keiner der Motetten Bachs findet. In diesen Sätzen entsteht nur partiell die hier zu diskutierende Frage: entweder sind die Texte relativ knapp, oder der Formrahmen ist qua Choral oder Fuge abgesteckt. Wie auch hier Satzweise und Textbindung im Gleichgewicht bleiben, sei nur mit ein paar Hinweisen angedeutet. Gegenüber den schlichten, fast identischen Rahmenstrophen I und VI deklamieren die Choralverse II und IV, die sich im Satzprinzip entsprechen, ihre Texte sehr lebendig, oft in syllabischen Achteln der Unterstimmen zur pausenlosen Melodie im Sopran. Es handelt sich also um eine spezifische Variante des Kantionalsatzes, bedingt gerade durch Rücksicht auf eindringliche Textdeklamation. Vor gar zu einseitiger Beziehung auf die Worte könnte allerdings schon die Tatsache warnen, daß der zweite Stollen beidemal dem ersten gleicht und nicht eigens neu vertont wird. In Vers II scheint freilich ein Detail wie die drastische Hervorhebung der Zeile „ob es itzt gleich kracht und blitzt“ den Rahmen zu sprengen. Ihre Wirkung bezieht sie aus syllabischer Achteldeklamation – bei mehrfacher Wortwiederholung – in Verbindung mit der onomatopoeischen Kraft der Wörter selbst. Ihre musikalische Fassung stellt aber nur die Pointe eines Prinzips dar, das die übrigen Zeilen des Satzes ebenso bestimmt und namentlich an der durchweg gleich rhythmisierten

³⁴ Vgl. namentlich Siegele, BJ 1962, S. 34–44, und die dort (S. 34, Anm. 4) genannten älteren Arbeiten von F. Smend, W. Luetge, W. Blankenburg u. a., sowie W. Vetter, *Bachs Vokalität*, in: Jahrbuch Peters 1939, S. 28–35, besonders S. 30ff.

Baßstimme sichtbar wird. Ähnlich ließe sich auch an der analogen Strophe IV verfolgen, wie mit der verschärften Wortdeklamation der straffe Satzzusammenhalt verbunden ist – beides ist nicht voneinander zu trennen. – Die Choralmotette „Gute Nacht, o Wesen“ (Vers V) verzichtet auf den Baß; der Alt singt den zeilenweise aufgetrennten c.f., die Soprane bilden ein konzertierendes Stimmenpaar, und der Tenor zeichnet sich durchgängig in Achtelbewegung ab, fast wie ein Generalbaß und oft mit typischen Baßschritten. Der Eindruck einer c.f.-Bearbeitung, wie sie in den Kantaten begegnen könnte (etwa mit zwei Instrumenten zum vokalen c.f. über gleichmäßigem Fundament), verstärkt sich auch durch die mottohafte Wiederkehr der Worte „Gute Nacht“. Sie ist gewiß vom Text her vorgegeben, übernimmt hier musikalisch aber geradezu die Funktion einer Devise. Mottotechnik, Bewegungsmaß und Stimmendisposition halten den Satz über den Wechsel der Melodiezeilen und Textworte hinweg zusammen. – Der andere motettische Choralatz, „Trotz dem alten Drachen“, ist geradezu ein Paradestück der Wortexegese und demgemäß ein bevorzugtes Objekt eifriger Interpreten.³⁵ Doch ist er zugleich – was leicht übersehen wird – ein Paradigma genauer Integration der Wortausdeutung in die Satzstruktur. Nicht allein hält sich der Satz durchweg an den c.f., der in der Oberstimme (Sopran I) trotz aller Einschübe und Ausweitungen klar genug durchscheint, womit bei primär akkordischer Anlage der Charakter eines freilich extrem erweiterten Kantionalatzes nicht ganz verlorengeht. Vielmehr entsprechen sich bei aller Gegensätzlichkeit in der Auszeichnung einzelner Textglieder die beiden Stollen strukturell genau, und so wie in der Choralvorlage wird auch hier zur letzten Zeile auf die ersten Stollenzeilen zurückgegriffen. Die Entsprechungen zwischen den Stollen betreffen nicht nur die freien Einschübe, wie etwa die unisonen Partien (T. 4 und 8, 20 und 24) oder die Anhänge über Orgelpunkt, mit denen die Stollen verlängert werden (T. 11 ff. und 29 ff.). Die Analogien wirken sich auch in der harmonischen Struktur aus, wie es besonders am Beginn beider Stollen deutlich wird (mit dem Quintsextakkord über gis), und gerade darauf wird dann auch zu Beginn der Schlußzeile des Abgesangs zurückgegriffen (T. 55 f.).

Wenn sich allemal Wiederholungen gleicher Musik zu verschiedenem Text einer wortbezogenen Interpretation entziehen, so gilt das auch für die partiell identischen Spruchsätze (Nr. 1 und 10), wo gleiche Koloraturen einmal – scheinbar bildhaft – das Wort „wandeln“, das andere Mal aber – neutraler nun – das Wort „wohnen“ auszeichnen.³⁶ Der unmittelbare Textbezug hat hier hinter der formalen Planung des Zyklus zurückzutreten. Und auch innerhalb beider Sätze werden verschiedene Textteile einander wo nicht angeglichen, so doch angenähert: breiten Halben der Kopfmotive folgen in den Imitationspartien syllabisch deklamierte Viertel mit Tonrepetitionen, während die er-

³⁵ Dazu siehe etwa Spitta II, S. 431 f., oder auch Vetter, a.a.O., S. 34 f. (Nach Wüllners Mitteilung in BG 39 hätte übrigens Brahms zuerst auf die durchgehende c.f.-Bindung des Satzes hingewiesen.)

³⁶ Vgl. Vetter, a.a.O., S. 33 f., und Siegele, BJ 1962, S. 42 ff.

sten und die letzten Textworte gleichermaßen in akkordischem Satz hingestellt werden. Herzstück der symmetrischen Gesamtanlage ist der Spruchsatz „Ihr aber seid nicht fleischlich“. Das Prinzip der Fuge könnte wohl genügen, um dem Satz seine Kontinuität zu sichern – wäre nicht der Text zu umfänglich. So disponiert Bach die beiden ersten Textglieder als irreguläre Doppelfuge („Ihr aber seid nicht“ und „Wo anders Gottes Geist“), während das auch im Text abgesetzte Schlußglied einem Anhang vorbehalten bleibt („wer aber Christi Geist“). Dem syllabisch deklamierten Themenkopf der Fuge tritt die Fortspinnung mit Koloratur (zu „geistlich“) entgegen. Als Scharnier dient der markante Quartsprung, der das Wort „sondern“ betont. Nach dem fünften Themeneinsatz tritt aber in dichter Engführung das zweite Textglied („so anders Gottes Geist“) hinzu, um sich fortan konstant mit dem Thema selbst zu paaren.³⁷ Irregulär ist die Anlage insofern, als beide Themen sogleich kombiniert werden, ohne daß das zweite zuvor für sich durchgeführt worden wäre. Sein Kopfmotiv aber entspricht genau jenem Quartsprung, der zwischen Themenkopf und Fortspinnung im Fugenthema mit dem ersten Textglied stand (Beispiel 6a). Daß dies keine analytische Konstruktion ist, erweist sich im weiteren Verlauf, wenn an den Themenkopf nicht nur seine ursprüngliche Fortspinnung anschließt („sondern geistlich“). Vielmehr kann dem Themenkopf dann auch unmittelbar das zweite Textglied („so anders“, T. 236 ff.) nachfolgen (Beispiel 6b).

⑥

a)

Ihr a-ber seid nicht fleisch-lich, son-dern geist-lich

so an-ders Got-tes Geist in euch woh-(net)

b)

ihr a-ber seid nicht fleisch-lich, so an-ders Got-tes Geist

Beide Textglieder können also simultan und sukzessiv verkettet werden, was durch den diastematischen Bezug des zweiten Gliedes auf das Scharnier im Fugenthema selbst ermöglicht wird. Der Textrest wird dann nicht mehr in die Fuge einbezogen, sondern erscheint als Coda, die in akkordischer Deklamation aus dem Zusammenhang der Fuge ausbricht, wie es auch der Kontradiktion im Text gemäß ist. Die spezielle Variante der Doppelfuge ist aber auch

³⁷ Darauf verwies – freilich in anderem Zusammenhang – bereits Neumann, a.a.O., S. 85. Anm. 197.

ihrerseits ein Korrelat der textlichen Gegebenheiten. Was an ihr der strengen Norm einer Doppelfuge widerspricht, expliziert sinnvoll die syntaktische Struktur des Textes, ohne die musikalische Struktur zu durchbrechen, da die Textteile thematisch verkettet sind.

VII

Trifft die These zu, der Ausgleich von Text und Struktur habe Bach in den vokalen Motetten zu besonderen Verfahren herausgefordert, dann wird es auch fraglich, wieweit die Choralbearbeitung „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ (BWV 118) dem Corpus der Motetten zuzurechnen ist. Daß das Werk in der NBA nicht wie bisher den Kantaten, sondern den Motetten zugeschlagen wurde, hatte seine Gründe. Unter den Kantaten nimmt sich das einsätziges Stück isoliert aus, seine mutmaßliche Bestimmung als Trauermusik stellt es in die Nähe der meisten Motetten, sein Vokalsatz wirkt durchaus „motettisch“, und nicht zuletzt hat Bach selbst es in beiden Autographen *Motetto* überschrieben.³⁸ Wie die autographe Bezeichnung aufzufassen ist, scheint freilich offen. Sicher war der Begriff der Motette für Bachs Zeit nicht so unscharf wie hundert Jahre zuvor, als Praetorius feststellte, die „Musici Autores Itali“ gebrauchten die „Namen Concerti, Motetti, Conventus &c. ohn unterscheid“.³⁹ Wenn sich für die Kreuzung der Gattungen im späteren 17. Jahrhundert der Terminus „Motetto concertato“ einführte, so bezeichnet der Begriff Motette nach 1700 jedenfalls doch vorab vokale Werke, im Regelfall mit Generalbaß und eventuell mit verstärkenden, nicht obligaten Instrumenten.⁴⁰ Die Absonderung der Motette von der übrigen Figuralmusik ist geradezu ein Ergebnis der gattungsgeschichtlichen Prozesse im 17. Jahrhundert. Die Verwendung des Begriffs Motette für ein Werk mit obligaten Instrumenten dürfte in Bachs Zeit eine Ausnahme darstellen. Andererseits hat Bach auch seine Kantaten vielfach *Concerto* überschrieben, was primär wohl – pars pro toto – auf den konzertanten Kopfsatz abzielt, ohne doch die Unterscheidung der Gattungen aufzuheben. Für BWV 118 wäre indes die Bezeichnung „Concerto“ oder gar „Can-

³⁸ Dazu siehe in NBA III/1 die Faksimiles X–XI; vgl. weiter Ameln im Kritischen Bericht, S. 11 f., 17 und 195 ff.

³⁹ M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, S. 6 (Documenta Musicologica I/15, hrsg. von W. Gurlitt, Kassel usw. 1958).

⁴⁰ Vgl. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 424 f. (Documenta Musicologica I/3, hrsg. von R. Schaal, Kassel usw. 1953). Auch in Matthesons Polemik gegen die veraltete Motette erscheint die Verwendung von Instrumenten als Sonderfall in einem früheren Stadium der Gattung, während der einstige „Moteten-Styl“ nunmehr keine eigene Gattung begründe, sondern in anderen Gattungen der Figuralmusik aufgegangen sei; vgl. *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 74 ff. (Documenta Musicologica I/5, hrsg. von M. Reimann, Kassel usw. 1954). Ferner siehe auch J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 141, und J. H. Buttstedt, *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La . . .*, Leipzig (1717), S. 86.

tata“ noch weniger angemessen gewesen – allenfalls hätte sich noch die blasse Titulierung „Corale“ angeboten.

Die von Bach gewählte Bezeichnung deckt zweifellos den kontrapunktischen Vokalsatz, eine Choralbearbeitung mit gedehntem Sopran-c.f. und Vor- oder Nachimitationen der Gegenstimmen, wie sie auch in „motettischen“ Kantatensätzen begegnet. Der obligate Instrumentalsatz scheint desto weniger eine Abgrenzung gegenüber den Motetten zu markieren, je mehr man auf deren Aufführung mit verstärkendem Instrumentarium Wert legt: die Aufführungspraxis kann die typologische Differenz verdecken. Die Tatsache jedoch, daß die Instrumente im BWV 118 obligat geführt sind, ist nicht nur akzidentell. Obwohl der Satz fraglos kein Fragment einer Kantate ist, rückt er damit um so näher an die Choralchorsätze der Kantaten heran, die durch die Kombination von kontrapunktischem Choralatz im Vokalpart mit motivisch auskomponiertem Instrumentalsatz definiert sind. Demgemäß fehlen im Vokalpart von BWV 118 auch Ansätze, die Reihung der Textzeilen und Choral-motive durch deklamatorische oder motivische Beziehungen enger zu verketten. Zwar wahrt der Vokalsatz über die Zeilenpausen hin das Gleichmaß des Satztyps, doch ist es vor allem der Instrumentalpart, der mit Anfangs- und Schlußritornell sowie Zwischenspielen die Kontinuität sichert. Er bestimmt auch die hohe Expressivität des Satzes, namentlich mit den lastenden Tonrepetitionen, den zeitweiligen Orgelpunktwirkungen und den steten Vorhaltbildungen. Vor diesem Hintergrund können dann auch die vokalen Gegenstimmen zunehmend intensiver dem Text nachgehen (besonders etwa in der letzten Zeile mit chromatischen Schärfen zu „der Sünden Last“). Der Sonderfall dieses Werks, das zwischen den Gattungen steht, bestätigt gerade auch die Differenz von Motette und Kantatensatz.⁴¹ An ihm zeigt sich erneut, daß es die primär vokale Konzeption des Satzes ist, die in den Motetten zu besonderen Kompositionsverfahren führt.

Aus anderen Gründen fügt sich auch die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ (BWV 230) nicht leicht in das Bild ein, das man aus den übrigen Motetten gewinnen kann. In der alten wie der neuen Bachausgabe wurde die Echtheit des Werkes nicht in Frage gestellt, obwohl seine bedenkliche Überlieferung seit jeher bekannt war. Während es in Forkels Aufzählung der Motetten ebenso fehlt wie in Schichts Erstausgabe (1802/03), bildet die einzige Quelle der Erstdruck unter dem Titel „Der 117te Psalm . . .“ mit dem Zusatz „Nach J. S. Bach's Original-Handschrift“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, wohl 1821), ohne daß bisher eine ältere Handschrift – auch nur eine Kopie – bekannt wäre.⁴² Die Authentizität des Werkes ist erst neuerdings von Martin Geck bezweifelt worden. Seiner Begründung kann hier so wenig nachgegangen werden wie den Argumenten, mit denen Ralph Leavis die Zweifel an der Echtheit

⁴¹ Damit sei nichts gegen die Einordnung von BWV 118 in den Motettenband der NBA gesagt, die freilich eine nähere Erörterung im Kritischen Bericht verdient hätte.

⁴² Vgl. Ameln, Kritischer Bericht, S. 15 ff. und 177 ff.

heit der Motette auszuräumen suchte. Im Anschluß an diese Diskussion kann nur noch auf einige weitere Gesichtspunkte hingewiesen werden.⁴³ Während Geck zeigte, auch in der sonstigen Überlieferung Bachscher Vokalwerke verringere sich der Grad ihrer Authentizität, je später die Quellen zu datieren seien, stellte Leavis dazu fest, es sei jedenfalls auch eine Reihe wichtiger authentischer Werke erst durch relativ späte Quellen bekannt.⁴⁴ Singulär bleibt aber doch wohl der Umstand, daß ein Werk erst durch einen Druck des 19. Jahrhunderts – und nur durch ihn – erhalten ist, was gegenüber den recht zahlreichen Kopien der anderen Motetten bedenklich stimmt. Nicht ebenso stichhaltig sind andere Bedenken, die an eher historische Gegebenheiten anknüpfen. Für die Authentizitätsfrage macht es wenig aus, ob man das Werk als selbständige Komposition oder als Teilsatz einer verlorenen Kantate betrachtet. Daß das Stück für einen Kantatensatz nicht zu lang wäre, mag stimmen, doch ist das Argument so wenig zwingend wie die Tatsache, daß der Text in einer Kantate J. G. Görners benutzt wurde – das Textrepertoire von Motette und Kantate weist Überschneidungen genug auf.⁴⁵ Wie Leavis zeigte, fehlt in BWV 230 eine ausgeprägte Schlußbildung keineswegs; die variierte Wiederholung am Ende des „Alleluja“ ist eine wirksame Coda, und außerdem ist der Verlust eines folgenden Schlußchorals nicht ganz auszuschließen.⁴⁶ Hingegen wäre zu bedenken, daß die „motettischen“ Kantatensätze, die als Analoga in Betracht kämen, keine derart zyklische Tendenz zeigen; sind sie mehrteilig, so wird die „motettische“ Satzweise nicht durch alle Teile gewahrt, sondern die Instrumente fungieren wenigstens in einem Satzteil obligat.⁴⁷ Und daß BWV 230 nicht als nur einsätzig zu bezeichnen ist, hat Leavis mit Recht betont.⁴⁸ Zwar mag strittig sein, ob von Dreiteiligkeit zu reden wäre, doch ist die interne Gliederung wohl ähnlich deutlich wie in den Motetten BWV 226 und 229 (von deren abschließenden Kantionalsätzen abgesehen, die allein aber kaum die Rede von zyklischen Werken rechtfertigen würden). Daß man Besonderheiten von BWV 230 nicht gut mit der These erklären kann, es handele sich um ein Jugendwerk Bachs, hat Geck im Vergleich

⁴³ M. Geck, *Zur Echtheit der Bach-Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“*, in: BJ 1967, S. 57–69; R. Leavis, *Bach's Setting of Psalm CXVII (BWV 230)*, in: ML 52 (1971), S. 19–26. Vgl. dazu auch M. Geck, *J. S. Bachs Motetten in neuer Ausgabe*, in: Mf 24 (1971), S. 303–309, sowie A. Dürr, *Zu M. Gecks Besprechung . . .*, in: Mf 25 (1972), S. 74–77.

⁴⁴ Geck, BJ 1967, S. 58 ff. und 62 f.; Leavis, a.a.O., S. 21 f.

⁴⁵ Ameln, Kritischer Bericht, S. 16 f.; Leavis, a.a.O., S. 21.

⁴⁶ Leavis, a.a.O., S. 21; Ameln, a.a.O., S. 16. Dazu siehe auch W. Neumann, a.a.O., S. 86 f.

⁴⁷ In BWV 12, Nr. 2, etwa ist nur der B-Teil motettisch mit Instrumenten *colla parte*, in BWV 21, Nr. 9, ist bereits der Zutritt duplierender Instrumente in der zweiten Satzhälfte ein Mittel der Differenzierung, in BWV 22, Nr. 1, folgt der solistischen Einleitung ein motettischer Satz, aber mit Nachspiel, und in BWV 105, Nr. 1, verzichtet nur die Chorfuge als zweiter Satzteil auf obligate Instrumente.

⁴⁸ Leavis, a.a.O., S. 23; Geck, BJ 1967, S. 64.

mit den frühesten Kantaten dargelegt.⁴⁹ Der Abstand der Fugierungstechnik in BWV 230 von den frühen Permutationsfugen ist in der Tat klar genug. Wäre damit aber die Möglichkeit ausgeschlossen, daß das zweifelhafte Werk nach den frühen Kantaten, aber doch noch vor der Leipziger Zeit (und vor BWV 227) entstand?

Wenn manche weiteren Umstände gegenüber den anderen Motetten singulär bleiben, so kann das bei der Individualität jedes dieser Werke nicht so sehr erstaunen.⁵⁰ Die vierstimmige Besetzung von BWV 230 ist nicht ungewöhnlicher als die fünfstimmige in BWV 227, und ist Vierstimmigkeit die Norm im Vokalsatz der Zeit, so ist es nicht undenkbar, daß Bach auch eine vierstimmige Motette schrieb. Dabei kann der obligate Generalbaß um so weniger befremden, je eher man den Zutritt eines Basso continuo auch für die übrigen Motetten annimmt. Auch die „motettischen“ Kantatensätze mit vierstimmigem Vokalpart weisen partiell selbständigen Generalbaß auf, und daß der kontrapunktische Satz in der Vierstimmigkeit eher der Stütze durch ein Fundament bedarf, mag wohl einleuchten. Dafür wäre an Bachs Tendenz zu erinnern, in den fugierten Sätzen der Motetten (BWV 225, 226, 228, 229) geringstimmige Phasen durch Paarung von Themen, Engführung von Einsätzen oder Auffüllung durch den Gegenchor zu reduzieren. Ist BWV 230 ferner nicht einsätzig zu nennen, so steht auch der Verzicht auf Textmischung nicht allein da; BWV 229 liegen zwei Strophen eines Liedes zugrunde, und in BWV 226 werden – außer dem Schlußchoral – nur zwei Verse eines Bibeltextes benutzt. Zwar paßt der Text von BWV 230 so wenig wie der von BWV 225 für eine Trauerfeier; daß das Werk für einen festlichen Anlaß nicht ebenso repräsentativ sei,⁵¹ kann aber kaum Zweifel an seiner Echtheit stützen, solange nicht Konkreteres über die genauen Verwendungsumstände aller anderen Motetten bekannt ist. Die kleinere Besetzung mag auch mit Voraussetzungen der Entstehungszeit zu tun haben, und die klangliche Reduktion wird vom satztechnischen Aufwand – mit der Kette fugierter Satzglieder – kompensiert. Gegenüber der Meinung Gecks, BWV 230 passe schlecht in den Zyklus der übrigen Motetten, bemerkte Leavis bereits, bei Kasualmusiken sei nicht mit der Intention zu rechnen, einen Zyklus von Werken zu schaffen.⁵² Man könnte jedoch auch umgekehrt argumentieren: gerade die Singularität von BWV 230 kann für die Zugehörigkeit zu einem Corpus von Werken sprechen, deren gemeinsamer Nenner gerade ihre jeweilige Individualität ist.

Wenn all solche Umstände, so bedenkenswert sie sein mögen, die Zweifel an der Authentizität von BWV 230 kaum begründen können, so ist man bei der fragwürdigen Überlieferung um so mehr auf den „Stilbefund“ angewiesen. Einige Bedenken Gecks, die sich auf geringfügige Details der Satztechnik

⁴⁹ Vgl. Geck, a.a.O., S. 65 f.

⁵⁰ Zur Besetzung siehe Geck, a.a.O., S. 64, und Leavis, a.a.O., S. 23 f.

⁵¹ Geck, a.a.O., S. 68 f.

⁵² Geck, a.a.O., S. 63; Leavis, a.a.O., S. 22 f.

richteten, hat Leavis bereits ausgeräumt.⁵³ Gewichtiger erscheinen die Argumente, die sich auf die Thematik im Verhältnis zur Werkstruktur beziehen. Daß die Themen nicht so gravitatisch seien wie in „motettischen“ Kantatensätzen, läßt sich unter Hinweis auf diejenigen Analoga aus Kantaten widerlegen, die mit schärfer profilierter Rhythmik durchaus nicht immer dem strengen Stil im Allabreve folgen.⁵⁴ Und die Abfolge fugierter Satzteile kann um so weniger befremden, wenn man in ihr ein Äquivalent für die Reduzierung klanglicher Kontrastmöglichkeiten gegenüber den doppelchörigen Werken sehen kann. Daß der Ambitus des ersten Fugenthemas nicht singulär und seine Beantwortung nicht irregulär sei, hat Leavis nachgewiesen.⁵⁵ Kann man aber ein Thema uncharakteristisch nennen, das durch auffällige Besonderheiten in Ambitus und Duktus ausgezeichnet ist? Doch nicht nur für den Ambitus und die Beantwortung des Themas ist die Frage seiner Abgrenzung von der Fortspinnung maßgeblich, die Leavis erörterte. An ihr hängt vielmehr auch das Urteil über die stärksten Bedenken, die gegen die Authentizität von BWV 230 vorgebracht werden können. Der erste Teilsatz stellt eine Doppelfuge mit gesonderter Durchführung beider Themen und anschließender Themenkombination dar. Das erste Thema läuft jedoch in eine Wendung aus, die notengetreu auch im zweiten wiederkehrt, und sollen beide kombiniert werden, so würden sich zwangsläufig Einklangsparellenen ergeben (Beispiel 7a–b). Im übrigen kontrastieren die Themen nicht nur wenig, sondern sie entsprechen sich sogar im rhythmischen wie diastematischen Duktus weitgehend. Ein solcher Mangel an Voraussicht jedoch – so Geck – wäre Bach nicht zuzutrauen.⁵⁶ Das scheinen auch die Beobachtungen W. Neumanns zu stützen, der in der Kombination der „schlecht kontrastierten“ Themen die Maßnahmen verfolgte, mit denen die Schwierigkeiten ihrer Verbindung umgangen werden.⁵⁷ Während nämlich zweimal das zweite Thema komplett erscheint (Sopran T. 43 f., Alt T. 47 f.), wird dazu das erste (in Tenor bzw. Baß) um die fragliche Wendung verkürzt. Und bleibt ein weiterer Einsatz des ersten Themas im Alt (T. 44 f.), beschränkt auf den Themenkopf, ohne die feste Kombination mit dem Gegen Thema, so tritt dann der letzte Einsatz des ersten Themas im Sopran (T. 54 f.) vollständig auf, wozu nun das zweite Thema (im Baß) seinerseits verkürzt

⁵³ Leavis, a.a.O., S. 24 f.; Geck, a.a.O., S. 67.

⁵⁴ Von vergleichbaren Kantatensätzen nannte Geck (a.a.O., S. 64) nur die aus BWV 2, 28, 38, 121 und 179, nicht aber etwa die Sätze oder Satzteile aus BWV 4, 64, 68, 105 oder 144. Zur Frage des Charakters der Thematik siehe Leavis, a.a.O., S. 23 f. Daß die Folge von Fugen über „spielerisch-konzertante“ Themen (Geck, a.a.O., S. 65) nicht den motettischen Kantatensätzen entspricht, ist unbestreitbar; gerade eine solche Besonderheit ist aber mit der Eigenständigkeit einer Motette – außerhalb einer zyklischen Kantate – zu motivieren.

⁵⁵ Leavis, a.a.O., S. 24 (unter Verweis auf das Thema des „Patrem“ der h-Moll-Messe und dessen Vorlage in BWV 171); siehe dazu Geck, BJ 1967, S. 66 f.

⁵⁶ BJ 1967, S. 67.

⁵⁷ Neumann, a.a.O., S. 86, und ebenda, Anm. 205.

und zudem durch Umtextierung verdeckt wird (mit Melisma auf „Völ-ker“ statt „prei-set“). Leavis suchte dem entgegenzusetzen, die kritische Wendung sei nicht Bestandteil des Themas selbst.⁵⁸ Dabei wurde offenbar schon von der Gestalt ausgegangen, die das Thema in der Kombination meist zeigt. Orientiert man sich aber an seiner separaten Durchführung, so ist nicht zu leugnen, daß jene Formel durchweg im Anschluß an den Themenkopf erscheint und insoweit zum Thema hinzugehört. Die Frage nach der Abgrenzung von Thema und Fortspinnung führt also kaum weiter: Die heikle Stelle gehört dem Thema zunächst zu, sie fällt aber dann $\frac{1}{2}$ vom letzten Zitat abgesehen – in der Kombination fort.

⑦

a)

Lo - - - - - bet den Herrn, al - -

b)

und frei - - - set ihn al - le Völ - - - ker, al - le

- le, al - le Hei - - (den)

Völ - ker

Dem Komponisten eines solchen Werks – wer immer es sei – so mangelhafte Planung der Themen zu unterstellen, verriete indes eine ungenaue Vorstellung vom Kompositionsvorgang. Plant man eine Doppelfuge, so pflegt man zuerst die Themenkombination zu entwerfen. Und wer eine so weiträumige Doppelfuge wie diese zu komponieren weiß, dürfte schwerlich erst nachträglich die partielle Themenidentität bemerken. Weniger als Planlosigkeit steht also eine Absicht dabei zu vermuten. Jedoch ist das Verfahren keineswegs so befremdlich, erinnert man sich nur der übrigen Doppelfugen in Bachs Motetten. Daß die Fugierungstechnik der Motetten spezifische Besonderheiten zeigt, hat Neumann schon nachdrücklich hervorgehoben.⁵⁹ Und zu diesen Eigenarten gehören auch die verschiedenen Versuche, die Paarung der Textglieder in der rein vokalen Doppelfuge zu bewältigen. Die Doppelfuge in BWV 226 ist in ihrer Kombinationsphase nicht nur kaum strenger angelegt. Obwohl die Themen der motettischen Tradition enger verhaftet scheinen und jeweils geson-

⁵⁸ Leavis, a.a.O., S. 24 f.

⁵⁹ Neumann, a.a.O., S. 84 ff. Zur Frage der Textgliederung in motettischen Fugen und der Textkombination in Doppelfugen siehe ebenda, S. 92 ff.

dert sehr dicht durchgeführt werden, wird in ihrer Paarung eher noch freizügiger verfahren. Denn in ihr entfällt unmittelbar nach dem Kopf des zweiten Themas ein charakteristisches Glied, das noch zusätzliches Gewicht erhielt, indem es in der separaten Durchführung als fester Kontrapunkt zum Themenkopf trat. In dieser Doppelfuge lassen sich beide Themen in ihrer originären Gestalt nur mit ihren Kopfgruppen paaren, und gerade die Themenköpfe weisen eher latente Analogien als offene Kontraste auf. Auch in dem Satz aus BWV 227, der im Zentrum der Gesamtform steht, verschränkt sich mit der irregulären Anlage die Tendenz zu partieller Angleichung. Zwar fehlt eine gesonderte Durchführung des zweiten Themas, so daß es auch fraglich ist, ob man von einer Doppelfuge sprechen darf. Doch ist der zweite Gedanke – vorsichtig formuliert – mit dem eigentlichen Fugenthema durch die Beziehung seines Kopfmotivs auf das Scharnier zwischen Themenkopf und Fortspinnung verbunden, so daß beide auch sukzessiv verkettet werden können.

An solchen Beispielen wird klar, daß es in den Doppelfugen der Motetten Bachs weder um scharfe Kontrastierung noch um schulgerechte Kombination der Themen geht. Im Gegenteil: das für die Motetten insgesamt gültige Prinzip, der Reihung von Textgliedern durch wechselnde Beziehungen zu begegnen, findet in den Doppelfugen seine Pointierung in der Verbindung der Themen, womit zugleich die simultane Koppelung verschiedener Texte ausgeglichen wird. Wäre es danach so erstaunlich, wenn Bach auch einmal eine Lösung durch Analogien versucht hätte, die einerseits den ganzen Duktus der Themen betreffen, während andererseits beide Themen in partieller Identität münden? Im übrigen ist die Kombination – was immer man gegen das Werk vorbringen mag – mindestens so dicht wie in BWV 226. Und es ist bezeichnend, daß nicht ein Modell der Themenkombination auf alle Einsätze übertragen wird, sondern daß dabei so unschematisch differenziert wird – bis hin zur Umtextierung des zweiten Themas bei seinem letzten Einsatz. Die Analogien und Varianten dienen im ganzen wie in BWV 226 und 227 der planvollen Herstellung von Bezügen, die über die Simultankombination der Textglieder hinwegtragen. Der vermeintliche Kunstfehler – scheinbar stärkstes Argument gegen die Echtheit – spricht gerade für die Authentizität des Werkes, indem er bei allen anderen Unterschieden eine innere Verbindung mit den übrigen Motetten markiert.

Daß die Sequenzgruppen im Mittelteil („denn seine Gnade...“, T. 58 ff.) nicht starr und schematisch konstruiert seien, bemerkte Leavis bereits.⁶⁰ Wirklich werden die Sequenzen nicht nur variiert, sondern zugleich schrittweise intensiviert: zunächst bei gleichem Gerüstsatz durch Transposition und Stimmtausch, sodann noch durch rhythmische Beschleunigung, die schließlich zur Auflösung des Sequenzverbandes führt. Dabei rechtfertigen sich die Terz- und Sextparallelen in ihrer Ausdehnung um so eher, als es sich hier um die

⁶⁰ Leavis, a.a.O., S. 25; Geck, BJ 1967, S. 67.

einzig akkordische Satzphase handelt, hervorgehoben zudem im ruhigen Bewegungsmaß. Bemerkenswert ist aber auch die Vermittlung zum folgenden Abschnitt („seine Gnade und Wahrheit . . .“, T. 77 ff.). Aus der Auflösung und Steigerung des dritten Sequenzglieds entsteht bei Wiederholung des Textes (ohne das „denn“) ein eigener Satzteil. Geprägt wird er zunächst durch den Halteton (über zwei Brevistakte hin) auf „Ewigkeit“, der mehr herauszufallen scheint als die ähnliche Stelle in BWV 228 („ich erhalte“). Indes ist er auf doppelte Weise in den Satz eingebunden. Einerseits erwächst er aus der Dehnung des Bewegungsmaßes in der vorangehenden Satzphase, andererseits greift seine Kontrapunktierung auf das Bewegungsmaß der Doppelfuge zurück. Daß sich das Gerüst von Halteton und Kontrapunkt viermal – durch alle Stimmen – wiederholt, mag schematisch wirken. Doch wird es nicht nur durch Transposition und Harmonik, durch die Einfädelung des Kontrapunkts und die Führung der übrigen Gegenstimmen differenziert. Wenn die Kombination vielmehr durch die Stimmen wandert, so ist die Analogie zur Themenpaarung in der Doppelfuge klar genug. Auf sie also bezieht sich der Abschnitt zurück, er verbindet zudem die rhythmischen Grenzwerte des bisherigen Ablaufs, und zugleich wird damit der ursprüngliche Kontrast des neuen Textglieds („denn seine Gnade“) nachträglich zurückgenommen. Gerade diese kunstvolle Anlage mit mehrfacher Vermittlung zwischen Text- und Satzteilen dürfte in der Analogie zu den anderen Motetten ein wichtiges Indiz sein.

Dem „Alleluja“ sodann wurde auch von Neumann bescheinigt, es entfalte sich in „schöner Linearität“. ⁶¹ In der Tat ist der Satz nicht nur sehr dicht angelegt, sondern er ist in der Flexibilität der Stimmführung und Rhythmik zugleich noch gelöster als die übrigen Werkteile. Auch fehlen Anklänge an die Fugenthemen dabei nicht ganz. Und in der Coda wird bei Wiederholung des Satzgerüsts nicht bloß Stimmtausch vorgenommen, sondern die rhythmischen Varianten sind so bestimmend, daß die Entsprechung der Taktgruppen (T. 146 bis 155, 156–165) sich dem Hörer nicht ohne weiteres aufdrängt.

Freilich bleiben auch dann noch manche Bedenken. Daß die Textierung mitunter gezwungen wirkt, ist auch nach einigen Korrekturen der Neuausgabe schwer zu bestreiten. ⁶² Und weniger als die Verwendung eines Generalbasses könnte seine wechselnde Funktion erstaunen: ist er in der Doppelfuge obligat, so bleibt er im „Alleluja“ reiner Basso seguente. Doch muß derlei nichts besagen, solange man auch Lizenzen des unbekanntenen Herausgebers einberechnen muß. Dennoch: schwieriger als die Zuschreibung an Bach wäre wohl

⁶¹ Neumann, a.a.O., S. 86; daß die Coda „zur Blockkombination verschiedener Kantatenfugen“ hinüberweist (ebenda, Anm. 206), muß kein Indiz für die einstige Zugehörigkeit des Werks zu einer Kantate sein; eine selbständige Motette ohne Schlußchoral bedarf eines wirksamen Schlusses mit besonderen Mitteln.

⁶² Vgl. dagegen Leavis, a.a.O., S. 24. Wie freilich „manche geradezu unbachische Züge“ (Geck, BJ 1967, S. 67) näher zu begründen wären, bleibt offen.

der Versuch, das Werk einem anderen Komponisten zuzumuten.⁶³ Fast ist man versucht zu sagen, stammte das Werk nicht von Bach, so müßte ein Autor erst erfunden werden. Denn wer die Produktion der Zeitgenossen etwas kennt, wird kaum einem von ihnen – zumal in einer Gattung auf dem Abstellgleis wie der Motette – eine so kunstvolle Architektur mit planmäßigen Verschränkungen, dazu derart ausgespinnene Melismen in konsequenter Kontrapunktik, eine so selbständige Stimmführung mit solchem rhythmischem Fluß, dermaßen weite Sequenzbögen mit interner Modulatorik oder so unschematische Varianten und Analogien – um nur soviel zu nennen – zutrauen. Wäre das Werk also keinem Zeitgenossen und schon gar nicht einem älteren Musiker zuzuschreiben, so schließen der herbe Klang, die lineare Stimmführung und die aperiodische Taktgruppierung erst recht einen Autor der nächsten Generation aus; von empfindsamer Harmonik oder klarer Periodik wird man keine Spur entdecken. Stammte die Motette aber von einem Schüler Bachs, so von einem wahren Meisterschüler, der genaueren Einblick in die Werkstatt hatte als sonst einer – seine Werke hätten alle Aufmerksamkeit verdient. Hält man aber an Bachs Autorschaft fest, so ist nicht auszuschließen, daß der ungenannte Editor eine Vorlage Bachs auch mit einigen Freiheiten herausgegeben hätte.

*

Eine Abstufung der Motetten nach den Kriterien, die hier diskutiert wurden, scheint der Abfolge der gesicherten oder vermuteten Entstehungsdaten nicht zu widersprechen. Zweifelsfrei ist bislang nur die Datierung von BWV 226; Bachs Autograph nennt als Anlaß die Beerdigung J. H. Ernestis, der 1729 starb. Nach dem Befund des Autographs ist BWV 225 um 1726/27 anzusetzen, und auf Grund der Übereinstimmung zentraler Textteile mit bezeugten Trauerpredigten lassen sich für BWV 227 und 228 die Jahre 1723 bzw. 1726 annehmen. Offen bleibt die Entstehungszeit von BWV 229, auch wenn sich eine Kopie des Werks auf die Zeit um 1731/32 eingrenzen läßt.⁶⁴ Demnach stünde „Jesu, meine Freude“ am Beginn, das ausnahmsweise fünfstimmige Werk, in dem der Textfülle die Symmetrie als Ordnungsprinzip entgegen-

⁶³ Daß der Gedanke an Johann Ludwig Bach als Autor (Geck, BJ 1967, S. 68) kaum stichhaltig ist, zeigte Leavis (a.a.O., S. 26). Gegenüber bloß vermutungsweise Zuschreibungsversuchen an andere Komponisten wären weniger vereinzelte Details für sich als vielmehr auch die bemerkenswerten Qualitäten des Werks im ganzen zu bedenken. Und zu erinnern ist an Dürrs Mahnung, nicht Werke als unecht zu deklarieren, ohne eine andere Zuschreibung zu begründen; vgl. A. Dürr, *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten*, in: BJ 1951–1952, S. 30–46, besonders S. 31.

⁶⁴ H. J. Schulze, *Der Schreiber „Anonymus 400“ – ein Schüler Johann Sebastian Bachs*, in: BJ 1972, S. 104–117, speziell S. 114. Zur Datierung der anderen Motetten siehe Ameln, *Kritischer Bericht*, S. 81, 53 f., 140 und 105 f.

tritt, um das Problem des Ausgleichs von Reihung und Vermittlung zu reduzieren. Von den doppelchörigen Werken würde zunächst die satztechnisch schlichtere Motette „Fürchte dich nicht“ folgen, die einerseits offene Symmetrie der gleich langen Hälften zeigt, während sich andererseits die Vermittlung zwischen den Textgliedern im ersten Komplex auf deklamatorische Analogien beschränkt. Ihr zunächst stünde bereits „Singet dem Herrn“, in jeder Hinsicht das aufwendigste Werk, in dem die textreichen Sätze besonders kunstvolle interne Beziehungen gegenüber den eher autonomen Formen der zwei letzten Sätze aufweisen. Später erst entstand „Der Geist hilft“, die „Liedmotette zu Spruchtext“, in deren erstem Satz die Textglieder ebenso souverän wie dann in der Doppelfuge ineinander verschränkt werden. In der Nähe dieses Werks wäre wohl die reine Liedmotette „Komm, Jesu, komm“ anzusetzen, die in der Baranlage manche Ähnlichkeiten besitzt, dabei aber zwischen sehr konträren Textgliedern vermittelt. Auch in diese Reihenfolge der Motetten ist ein Werk wie „Lobet den Herrn“ mit seinen Besonderheiten schwer einzuordnen; die Beziehungen durch die Themenpaarung der Doppelfuge verweisen auf BWV 227 und 226 – auf die Werke mit der frühesten und spätesten Datierung also, was freilich wenig für das Problem der Authentizität zu besagen hat.⁶⁵

Am Ende könnten indes manche Einwände gegen die These aufkommen, Textauslegung und Satzstruktur in Bachs Motetten kämen durch besondere kompositorische Verfahren zum Ausgleich. All die Kontraste, Analogien und Varianten in Deklamation, Rhythmik oder Motivik, von denen die Rede war, mögen einerseits als bloße Konstruktionen einer übereifrigen Analyse erscheinen. Es kann andererseits auch den Anschein haben, als seien solche Beziehungen zu selbstverständlich, um eine weitere Erörterung zu verdienen. Und ihr Bestehen vorausgesetzt, wären noch Zweifel möglich, ob sie nicht zu unauffällig oder verdeckt blieben, um für die Musik wirksam zu sein. Gerade weil sich aber derartige Entsprechungen – so wäre zu entgegenen – so unscheinbar in die Werkstruktur einfügen, wirken sie auch derart selbstverständlich, daß sie kaum schon genügend wahrgenommen wurden. Doch verstehen sie sich keineswegs von selber, vergegenwärtigt man sich nur das Verhältnis von Text und Satz in der Gattungstradition der Motette. Daß sich aber solche Maßnahmen, modifiziert nach den Gegebenheiten der einzelnen Werke, durch alle Motetten Bachs hin verfolgen lassen, müßte wohl auch die Zweifel ausräumen, die sich am Einzelfall noch einstellen könnten. Die Frage wäre naiv, ob derlei Verfahren dem Komponisten selbst bewußt gewesen seien: ihre systematische Handhabung verrät nicht Zufall, sondern umsichtige Planung. Gerade weil diese Verknüpfungen dennoch unauffällig erscheinen, tragen sie auch zu dem Eindruck einer „organischen“ Kontinuität

⁶⁵ Auch BWV 118 steht zeitlich außerhalb der Reihe der Motetten: die erste Fassung entstand um 1736/37, die zweite wohl um oder nach 1740; vgl. Ameln, Kritischer Bericht, S. 195 f.

bei, die in einer Motette durchaus nicht selbstverständlich ist. Und die Vermittlung zwischen den Textgliedern kann dabei – zumal in textreichen Sätzen – geradezu eine Bedingung der Formarchitektur werden.

Es bliebe der Einwand, die hier angewandten Kriterien seien historisch wenig gesichert und setzten methodisch bereits Erfahrungen an späterer Musik voraus. Unleugbar ist von all solchen Aspekten in der Theorie der Bachzeit nicht die Rede, und wer auf historischer Legitimation der Methoden besteht, muß gegen ein derartiges Vorgehen Mißtrauen hegen. Gegenüber der Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts, in der das Kunstwerk kraft seiner Individualität und Originalität ästhetisch autonomen Rang beansprucht, scheint der Musik des Barock ein anderes Verhalten angemessen zu sein. Statt an ästhetischen Kategorien, wie sie für Musik von der Klassik an gelten mögen, hätte sich das historische Urteil über ältere Musik an den Gattungen mit ihren Funktionen und an den Normen der zeitgenössischen Theorie zu orientieren.⁶⁶ Offen ist freilich, ob der Rekurs auf den Kanon der Gattungen und das System der Kompositionslehre genügt, um Bachs Musik zu verstehen. Wieweit seine Kompositionen den Forderungen und Erwartungen der Zeit entsprachen, ist ungewiß. Die kritische Reserve der Zeitgenossen – und zumal der Theoretiker unter ihnen – läßt eher das Gegenteil vermuten. Und derlei Vorbehalte sind kaum nur als Ausdruck von Blindheit oder Inkompetenz abzutun. Die Bedenken von Zeitgenossen wären um so weniger zu ignorieren, je mehr man sich nur auf die zeitgenössischen Maßstäbe verließ. Allein die Ansprüche und Schwierigkeiten der Musik Bachs gehen über den Horizont der Zeit hinaus, und daß Bach die Gattungen – gerade im Verhältnis zu ihren Funktionen – bis zum äußersten modifiziert hat, ist schwerlich zu bestreiten. Zöge man sich ausschließlich auf Kategorien der Zeit zurück, so könnte Bachs Kunst am Ende der Gefahr ausgesetzt sein, dem Verdikt des Verfehlten zu verfallen. Zu durchschauen wäre also gleichermaßen die Bedeutung wie die Begrenzung zeitgenössischer Normen für Bachs Musik. Denn so gewiß es ist, daß Bachs Komponieren untrennbar mit Voraussetzungen der Zeit verbunden ist, so sehr hat es sich von solchen Grenzen auch gelöst, um sie zu dehnen oder zu überschreiten. Ihre einzigartige Geltung über die eigene Zeit hinaus gewann Bachs Musik in der Emanzipation von solchen Schranken: in ihrer Wiederentdeckung konnte sie zu zeitloser Kunst im Sinn einer späteren Ästhetik werden. So unvermeidlich danach der Rückschlag zu einer primär historischen Betrachtungsweise war, so fragt sich doch, ob der Musik Bachs allein mit historischen Kategorien – wie etwa denen der Figurenlehre – beizukommen ist. Je strikter man dabei historisierte, um so eher könnte man auch verfehlen, was die geschichtliche Bedeutung von Bachs Komponieren ausmacht. Denn sein Werk ist vom Prozeß seiner Rezeption nicht abzulösen: erst in seiner lebendi-

⁶⁶ Dazu siehe C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967 (Musik-Taschen-Bücher, Theoretica, Bd. 8), S. 27, 134 u. ö.; ders., *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (Musikpädagogik, Bd. 8), S. 19 ff.

gen Fortwirkung wird es – unabhängig von historischer Rekonstruktion – belangvoll und zugänglich.

Gerade für die Motetten bleibt es fraglich, ob man sich auf Tradition und Funktion einer Gattung berufen kann, die zu Bachs Zeit abgestorben oder doch verfallen war. Daß Bach die Gattung in diesen Werken nach Substanz und Technik umgewandelt hat, wird niemand leugnen, und die Eigenart der Kompositionen kann gerade im Verhältnis zur Geschichte der Gattung einsichtig werden. Doch war es nicht nur Zufall, daß ausgerechnet die Motetten – vor anderen, eher typischen Vokalwerken – so früh gedruckt und weit bekannt wurden. Ihr Überleben wurde wohl vom Fehlen obligater Instrumente begünstigt, was zwar das spätere Verständnis der Werke als reiner A-capella-Musik hervorrief, zugleich aber auch für ihre kompositorische Besonderheit konstitutiv war. Und der Zugang zu ihnen wurde durch den Verzicht auf zeitgebundene Texte und Formen – im Unterschied zu den Kantaten – sicher weiter erleichtert. Gerade mit den Texten und Formen ist aber die individuelle Gestaltung der Motetten ebenso verbunden wie ihre plastische Ausdruckskraft. Unlösbar gehören dazu aber auch die hier demonstrierten Verfahren Bachs, so unauffällig sie scheinen mögen. Sie tragen zur Vermittlung zwischen der Exegese der Textglieder und der Architektur der Formteile bei. Mit der Emanzipation von Konventionen der Gattung paart sich die Integration des Wortausdrucks in einer jeweils singulären Struktur. Damit aber lösten gerade die Motetten die Forderungen des Individuellen und Originalen, des Organischen und Expressiven ein, die im 19. Jahrhundert die Vorstellung vom autonomen Kunstwerk als ästhetischem Gegenstand prägten. So konnte es geschehen, daß reguläre Gelegenheitswerke, die im Oeuvre Bachs eher isoliert sind, den Rang singulärer Kunstwerke nach den Normen späterer Ästhetik erlangten. Und als Kunstwerke, nicht als historische Dokumente, wirken sie fort.