

Mehrchörigkeit und thematischer Satz bei Johann Sebastian Bach

von
FRIEDHELM KRUMMACHER

„Man stritt viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso, wie der Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom. Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen! — Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters mit all den fantastischen Verzierungen, die künstlich zum ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen; sowie in Benevolis, in Pertis frommen Gesängen die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den größten Massen die Kommensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen.“

Derart formuliert E. T. A. Hoffmann in den „höchst zerstreuten Gedanken“ des Kapellmeisters Kreisler¹. Durch Kreisler als Prototyp des romantischen Künstlers wird ein doppelter Vergleich vorgebracht, der auf die Begründung eines ästhetischen Urteils über Bachs Motetten abzielt. Wird Bachs Musik einerseits der Kunst der alten Italiener gegenübergestellt, so entspricht ihr andererseits das Straßburger Münster ebenso, wie mit der Musik der Italiener der Bau der Peterskirche verglichen wird. Während aber der Vergleich zwischen italienischer Musik und Architektur fast gleichzeitige Werke beschreibt, wird für die Kunst Bachs, die kaum ein Jahrhundert zurücklag, als Pendant die Kathedrale des Mittelalters genannt. Die Analogie mag zwar zunächst fast absurd anmuten, doch dürfte sie alles eher als nur ein Mißverständnis ausdrücken. Sie spielt nicht nur auf Goethes Erlebnis des Straßburger Münsters an, von dem die neue Bewertung der Gotik ihren Ausgang nahm, um dann ihrerseits zu einer Voraussetzung des romantischen Verhältnisses zur Geschichte zu werden². Daß Bachs Musik überhaupt mit der Kathedrale verglichen werden kann, beruht vielmehr auf ihrem Rang als eine Kunst, die dem Wechsel der Zeiten entzogen bleibt. Die Differenzen des historischen Abstandes werden also gleichgültig gegenüber den bleibenden ästhetischen Qualitäten. Und der paradoxe Vergleich ist die Pointe einer Erfahrung, die Bachs Motetten zu dauernden Kunstwerken außerhalb der Geschichte erhebt. Während in den „frommen Gesängen“ der Italiener die „grandiosen Verhältnisse“ auf die barocke Architektur verweisen, um das Gemüt „mit heiligem Schauer“ zu erfüllen, wird an Bachs Motetten der Sachverhalt ihrer achtstimmigen Faktur hervorgehoben. Und von ihm geht der Vergleich mit dem „kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters“ aus. Auf die Musik aber bezieht sich ebenso wie auf die Kathedrale die Rede von den „fantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen“ sind. Die Mehrchörigkeit der Motetten bildet also den Rahmen für die fantastisch reichen Details einerseits und für ihre Verbindung zum Werkganzen andererseits.

So unhistorisch die poetische Beschreibung Hoffmanns wirken mag, so unleugbar benennt sie doch einen historischen Sachverhalt. Denn zum einen wird hier die ästhetische Bedeutung der Motetten Bachs umschrieben, die noch immer die Voraussetzung für die Geltung der Werke bis heute ist. Und zum anderen markiert Hoffmanns Text eine ebenso frühe wie wirkungsvolle Reaktion auf den Umstand, daß die Motetten als erste Vokalwerke Bachs 1802–1803 durch Johann Gottfried Schichts Edition im Druck vorgelegt wurden. Erst nach 1830 folgten neben

1 E. T. A. HOFFMANN, *Fantasiestücke in Callots Manier*, Kreisleriana Nr. 5, in: *Werke*, hrsg. von Herbert KRAFT und Manfred WACKER, Bd. I, Frankfurt a. M. 1967, S. 45 f.

2 Johann Wolfgang von GOETHE, *Von deutscher Baukunst (1772)*, in: *Schriften zur Kunst*, Erster Teil, = dtv-Gesamtausgabe, Bd. 33, München 1962, S. 5–13, besonders S. 8 ff.

den Passionen und der h-Moll-Messe auch die Ausgaben einzelner Kantaten³. Bis zum Beginn der Gesamtausgabe seit 1850 haben die Motetten als geschlossene Werkgruppe die Vorstellung vom Vokalwerk Bachs nachhaltig bestimmt. Obwohl sie in Bachs Oeuvre wenigstens quantitativ am Rande stehen, dürfte ihr frühes Erscheinen wie auch ihre anhaltende Bevorzugung im 19. Jahrhundert nicht nur auf Zufällen beruhen. Vielmehr war es zum einen das Fehlen von Instrumentalstimmen, das die chorische Ausführung erlaubte und zugleich die vokale Kunstfertigkeit betonte. Und zum anderen fehlten den Motetten, soweit sie Bibelsprüche und Kirchenlieder verwenden, die „ganz verruchten deutschen Kirchentexte“, in denen selbst Carl Friedrich Zelter das größte Hindernis der Kantaten Bachs sah⁴. Beide Umstände aber trugen dazu bei, daß gerade die Motetten als einmalige und zeitlose Kunstwerke erfaßt werden konnten. Wie aber verhält sich demgegenüber ihr Status in Bachs Werk, ihre Position in der Zeit Bachs und ihr Verhältnis zur Tradition der Motette?

I

Der geringe Anteil der Motetten am Oeuvre Bachs erklärt sich dadurch, daß diese Werke – bestimmt durch konkrete Zwecke – wie kaum andere funktionale Musik darstellen. Soweit einzelne Aufträge nachzuweisen sind, entstanden die Motetten zu Begräbnisfeiern oder vergleichbaren Gelegenheiten als ausgesprochene Kasualmusiken. Daß jedoch vier der sechs erhaltenen Werke doppelchörig angelegt sind, läßt sich auch damit motivieren, daß Bach zu solchen Anlässen der gesamte Thomanerchor zur Verfügung stand, den er sonst bei sonntäglichen Kantatenaufführungen teilen mußte. So ungewöhnlich aber die rein vokale Besetzung der Motetten war, so ungewöhnlich war – gemessen am Standard der Gattung – die doppelchörige Besetzung. Offenbar war Bach in Leipzig nicht zur regelmäßigen Komposition von Motetten verpflichtet; wo Motetten im Gottesdienst aufgeführt wurden, da erklangen unter Leitung eines Präfekten vorab ältere Werke aus dem „Florilegium Portense“. Die Aufgabe des Thomaskantors war primär die „Hauptmusik“, die heute generell als „Kantate“ bezeichnet wird. Bilden demgegenüber Bachs Motetten Ausnahmewerke, so unterscheiden sie sich von seinen anderen Vokalwerken zumal durch ihre vokale Besetzung. Unabhängig von der Frage, ob eine Aufführung mit verstärkenden Instrumenten eher legitim sei als eine Besetzung „a cappella“, bleibt für die Satzstruktur dennoch das Fehlen obligater Instrumentalstimmen kennzeichnend. Alle Stimmen sind vokal konzipiert, und auch wo ihre Führung instrumental anmutet, verweist die Textierung auf ihre vokale Ausführung⁵.

Die vokale und vielfach mehrchörige Besetzung der Motetten Bachs ist zugleich ein Kennzeichen, das die Werke am ehesten mit der Tradition der Gattung zu verbinden scheint. Fraglich ist jedoch, wieweit dies Kriterium für die Gattungsgeschichte einerseits und für Bachs Motetten andererseits konstitutiv ist. Denn in der Zeit, in der die Motette eine zentrale Gattung bildete, unterschied sie sich – bei aller Vielfalt der Texte und Satzweisen – weniger durch die vokale Be-

3 Nach den Motetten erschienen zunächst Einzelausgaben größerer Werke, so des Magnificat Es-dur (1811), der Messen A-dur und G-dur (1818, 1828), der Matthäus- und Johannespassion (1830, 1831) sowie der h-moll-Messe (1833–45). Auf den Bestand der Kantaten jedoch verwies erst die Sammelausgabe von BWV 101–106 durch Adolph Bernhard MARX (Bonn 1830). Vgl. Max SCHNEIDER, Verzeichnis der bis zum Jahr 1851 gedruckten . . . Werke von J. S. Bach, in: Bach-Jb. 1906, S. 84 ff.

4 Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hrsg. von M. HECKER, Bd. II (1819–1827), Leipzig 1915, S. 515.

5 Vgl. Konrad AMELN, Kritischer Bericht zu NBA III/1, Kassel und Leipzig 1967, S. 12–18; Bernhard Friedrich RICHTER, Über die Motetten Seb. Bachs, in: Bach-Jb. 1912, S. 1–32, besonders S. 4 ff.; Rudolf GERBER, Über Formstrukturen in Bachs Motetten, in: Mf 3, 1950, S. 177–189; Ulrich SIEGELE, Bemerkungen zu Bachs Motetten, in: Bach-Jb. 1962, S. 33–57; Friedhelm KRUMMACHER, Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten, in: Bach-Jb. 1974, S. 5–43.

setzung von anderen Gattungen. Nicht nur die Motette, sondern auch Messe oder Madrigal waren bis zur Zeit von Schütz primär vokale Gattungen, die nicht selbständige Instrumentalstimmen forderten. Maßgeblich wurde die vokale Besetzung für die Motette erst im 17. Jahrhundert, seit sich obligate Instrumente zuerst im geistlichen Konzert und dann in der Kantate durchsetzten. Zugleich wurde aber die Motette auch an die Peripherie des Gattungskanons gedrängt, um schließlich in Bachs Zeit nur noch als Gelegenheitsmusik zu dienen. In dem Maß aber, in dem die Motette als Hauptmusik durch die Kantate verdrängt wurde, reduzierte sich auch ihr qualitatives Niveau. Mit dem Begriff der Motette verband sich – mehr fast als andere Kriterien – zur Zeit Bachs das Merkmal schlichter Faktur, das eine Konsequenz der peripheren Position der Gattung war. Die letzte Sammlung von Evangelien-Motetten durch das ganze Kirchenjahr lag zu dieser Zeit schon weit zurück. Es war dies Wolfgang Carl Briegels „Evangelischer Blumengarten“ (1666–68), in dem sich bereits die Vertonung von Spruchtexten mit zusätzlichen Choralversen oder gedichteten Strophenliedern paarte⁶. Glitt danach die Motette zur Funktion einer Gelegenheitsmusik ab, so übernahm sie von der führenden Gattung der Kantate doch zwei Kriterien: zum einen die Mischung von Spruchtexten mit Chorälen oder Liedern, zum anderen die Tendenz zur Gliederung in Teilsätze. Beide Momente sind auch für Bachs Motetten bedeutsam, so sehr sie sich sonst vom zeitgenössischen Standard unterscheiden.

Mit dem reduzierten Anspruch der Motette, der eine Folge ihrer peripheren Funktion war, verband sich auch die Verminderung ihrer Anforderungen an die Besetzung. Soweit im frühen 18. Jahrhundert noch Motetten entstanden, war Vierstimmigkeit die Norm, wobei oft der Sopran eine Choralweise vortrug, zu der die Unterstimmen in homophonem Satz einen passenden Spruchtext deklamierten. Auch von Bachs Vorfahren Johann Michael und Johann Christoph Bach ist dieser Typus vorzugsweise kultiviert worden. Wo ausnahmsweise noch mehrstimmige Motetten begegnen, da handelt es sich durchweg um achtstimmige Werke, in denen zwei vierstimmige Chöre kombiniert werden. Derart vereinzelt Gelegenheitswerke liegen sowohl von Johann Pachelbel wie auch von Bachs Leipziger Amtsvorgängern vor⁷. Doch wird dabei meist die Technik des chorweisen Alternierens derart tradiert, daß sich beide Chöre als akkordische Klangblöcke in homorhythmischem Satz ablösen, ohne daß es zu polyphoner Kombination auf längere Strecken käme. Ein Beispiel dafür ist die Motette „Christus ist des Gesetzes Ende“ von dem 1701 verstorbenen Thomaskantor Johann Schelle⁸. Die Bindung an die Tradition wird noch dadurch unterstrichen, daß sich ein Hochchor und ein Tiefchor abwechseln. Gewiß sind die Chorböcke von latent funktionaler Harmonik und liedhaft abgerundeter Melodik der Oberstimmen geprägt. Neben solchen Kennzeichen, die durchaus der aktuellen Musik der Zeit entsprechen, fällt aber auch die geringe Prägnanz der Deklamation und die generelle Schlichtheit der Satztechnik auf, zumal gemessen am Stand der Motettenkunst von Schütz.

Daß der mehrstimmige Satz zur Ausnahme wurde, war freilich keine Besonderheit der Motette, sondern entsprach einem Trend seit der Mitte des 17. Jahrhunderts. Zumindest im protestantischen Deutschland trat die Mehrstimmigkeit in dem Maße zurück, in dem statt der Ablösung getrennter Chöre der dichte konzertante Wechsel instrumentaler und vokaler Partner zur Basis des Satzes wurde. Bildete in der Generation Buxtehudes noch der fünfstimmige Satz das Gerüst, so wurde in der Zeit Bachs die Vierstimmigkeit zur Norm. Und auch die konzertante Verbindung von Vokalpart und Instrumentalensemble zielte weniger auf einen chorischen Wechsel als auf

6 Zur Geschichte der Gattung vgl. Ludwig FINSCHER, Artikel ‚Motette‘ in: MGG 9 (1961), Sp. 656 ff. und 662 f.; ferner vgl. die Ausgabe von Max SEIFFERT in DDT 49/50 (Thüringische Motetten . . .), Leipzig 1915; Elisabeth NOACK, Wolfgang Carl Briegel . . ., Berlin 1963, S. 40 ff.

7 Zu den Werken der Vorfahren Bachs vgl. die Ausgabe in EdM, Erste Reihe, RD I–II (Altbachisches Archiv . . .), hrsg. von Max SCHNEIDER, Leipzig 1935; Motetten von Pachelbel liegen in der Edition von Hans Heinrich EGGBRECHT vor (Johann PACHELBEL, Das Vokalwerk, Basel und St. Louis 1954 ff.).

8 Vgl. die Ausgabe in: Ausgewählte Gesänge des Thomanerchores, hrsg. von Karl STRAUBE, Bd. II, Leipzig 1929, S. 23; als Klangbeispiel diente die Aufnahme: Thomaskantoren – Motetten von J. S. Bach und seinen Vorgängern (Cantate 656 008).

die dichte Verzahnung der Ebenen ab. Entfiel der Instrumentalpart in den Motetten, die darauf zumal als Trauermusiken zu verzichten hatten, so fehlte damit eine entscheidende Voraussetzung, die zu den aktuellen und repräsentativen Konzerten und Kantaten gehörte. Die Verkettung der Umstände macht begreiflich, wieso sich Rang und Ansehen der Motette verminderten.

Was die Motette in protestantischer Tradition am meisten auszeichnete, war die Reihung von Textabschnitten. Und die Aufgabe des Komponisten war es, diese Textglieder möglichst prägnant und konträr auszudeuten. Diese Kunst genauer Textauslegung ging aber verloren, seit sich die Motette an den Formen der Kantate orientierte. Denn zu den hochbarocken Formtypen der Kantate gehörte eine thematische und strukturelle Geschlossenheit, mit der sich die bloße Reihung wechselnder Abschnitte nicht vertrug. In den Arien und den Chorsätzen der Kantate zur Zeit Bachs wurde der geschlossene Formablauf durch eine Konzentration auf knappe Texte begünstigt. Und die motivische Vereinheitlichung wurde primär von einem obligaten Instrumentalpart getragen, der für die Struktur des Satzes konstitutiv war. Übernahm die Motette von der Kantate die Textmischung und die Teilgliederung, so blieb sie doch bei dem Fehlen obligater Instrumente auf die herkömmliche Reihung der Textteile angewiesen. Der Wechsel der Abschnitte wurde freilich durch schlicht akkordische Satzweise überbrückt, deren Gleichmaß die Differenzen der Textglieder nivellierte. Die Vorstellung einer geschlossenen Form wurde also erreicht, indem die divergierenden Textglieder durch die Simplizität der Faktur aneinander angeglichen wurden. Und dies gilt für vierstimmige Motetten wie für die seltene Ausnahme mehrchöriger Werke.

II

Indem Bach die Mehrzahl seiner Motetten mehrchörig anlegte, verknüpfte er mit einer Gattung, die zu seiner Zeit nicht mehr selbstverständlich war, eine Satztechnik, die besondere Aufgaben stellte. Das Prinzip der Reihung von Textgliedern gilt zwar auch noch für Bachs Motetten, die aber nicht nur verschiedene Text- und Formglieder aufweisen. Sie verbinden vielmehr diese Aufteilung einerseits mit einer strengen Formarchitektur, wie sie kaum durch die Tradition vorgegeben war. Und sie verzichten andererseits keineswegs auf eine intensive Interpretation der Texte, wie sie eher der Motette zur Zeit von Schütz gemäß war.

Wenn Spitta befand, Bachs Motetten bildeten keine eigene „Kunstgattung“, sondern eher nur „Absenker“ der Kantate, dann meinte er nicht nur Gemeinsamkeiten wie die Textmischung oder die latente Satzgliederung, sondern die kompositorische Faktur, die virtuose Stimmführung oder die kontrapunktische Satztechnik⁹. Gleichen die Motetten den Kantaten also in ihrer Kunstfertigkeit, so ist der Verzicht auf obligates Instrumentarium doch kein akzidentelles Kriterium. In den Arien oder Tuttsätzen der Kantaten basiert der strukturelle Zusammenhalt auf einer Thematik, die im instrumentalen Ritornell präsentiert wird. Und dieses thematische Material wird von den Instrumenten weiterhin beibehalten und verarbeitet, über den Wechsel der Textglieder im Vokalpart hinweg, die vor dem Hintergrund des thematischen Satzes intensiv ausgedeutet werden können. Ist also der Instrumentalpart für den Formverlauf und seine Verdichtung konstitutiv, so muß sein Ausfall in der Motette durch andere Maßnahmen kompensiert werden. Solche Maßnahmen müssen es bewirken, daß einerseits eine thematische Verdichtung entsteht, die den internen Zusammenhalt der Formteile garantiert, daß andererseits vor der Folie des thematischen Satzes einzelne Wörter expliziert werden können, ohne die geschlossene Struktur des Satzes zu gefährden. Verbürgt sonst in Bachs Vokalwerk der Instrumentalpart über den Textwechsel hinaus Kontinuität und Entwicklung des Satzes durch Verarbeitung und Ab-

⁹ Philipp SPITTA, *Joh. Seb. Bach*, Bd. II, Leipzig 1880, S. 429. Als besondere Gruppe nannte „Vier 8stimmige oder 2chörige Motetten“ schon Johann Nikolaus FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 62.

wandlung seines Materials, so wird in den Motetten unter Verzicht auf die Instrumente als Träger der Struktur versucht, die Reihung von Textgliedern und ihre Interpretation, die der Motette entspricht, mit Kontinuität und Konsequenz der Form zu verbinden, wie sie für die Kantate bestimmend ist¹⁰. Und es steht zu vermuten, daß für den Ausgleich der konträren Bedingungen auch die Mehrchörigkeit ausgenutzt wird, die Bach entgegen der Gewohnheit seiner Zeit einsetzt.

Die vier mehrchörigen Motetten sind keineswegs durchgehend achtstimmig angelegt. Doppelchörig sind vielmehr vorab solche Formteile disponiert, die sich durch die Länge der Texte und das konträre Gewicht der Wörter auszeichnen. Wo der Satz auf Vierstimmigkeit reduziert wird, da handelt es sich um knappere Texte, die weniger bildhaft oder kontrastreich ausfallen. Für sie wird auf den vierstimmigen Kantionalsatz oder die vierstimmige Fuge zurückgegriffen. Dem entspricht es, daß die vierstimmige Motette ‚Lobet den Herrn, alle Heiden‘ einen kurzen, inhaltlich geschlossenen Psalmtext vertont, dessen Verse in einer Kette fugierter Sätze behandelt werden könnten¹¹. Im drei- bis fünfstimmigen Satz von ‚Jesu, meine Freude‘ wird der Vielfalt der Texte dadurch Rechnung getragen, daß die Spruchverse und Choralstrophen in eine symmetrische Reihe von elf relativ knappen Teilen gegliedert werden¹². Nur vierstimmig sind in den doppelchörigen Motetten ‚Komm, Jesu, komm‘ und ‚Der Geist hilft‘ die abschließenden Kantionalsätze, ferner auch die vorangehende Fuge in ‚Der Geist hilft‘ wie die Schlußfuge in ‚Singet dem Herrn‘. Dem entspricht auch die Vierstimmigkeit in der zweiten Werkhälfte von ‚Fürchte dich nicht‘, in der traditionsgemäß Spruch- und Choraltext kombiniert werden. Achtstimmig hingegen sind in diesen vier Werken die ebenso textreichen wie expressiven Eröffnungsteile. An ihnen vor allem läßt sich die wechselnde Lösung der skizzierten Problematik verfolgen¹³. Dazu gehört einerseits die Individualität der formalen Architektur, andererseits aber auch die latente Angleichung der verschiedenen Textglieder durch deklamatorische, rhythmische und partiell motivische Beziehungen, die ein Kontinuum der Struktur herstellen, vor dessen Hintergrund die einzelnen Wörter intensiv ausgelegt werden können. Nur ausnahmsweise setzt sich dabei für kürzere Strecken das traditionelle Verfahren des Alternierens beider Chöre durch. Das betrifft in ‚Singet dem Herrn‘ weniger den zeilenweisen Wechsel der Choralstrophe „Wie sich ein Vat'r erbarmet“ mit der Aria „Gott nimm dich ferner unser an“ als vielmehr den wechselchörigen Satz „Lobet den Herrn in seinen Taten“. In ‚Komm, Jesu, komm‘ werden in konstantem Chorwechsel die letzten drei Zeilen des Hauptsatzes bestritten („Du bist der rechte Weg“), die freilich zunehmend zu enger Verkettung der Chöre tendieren. Auch in ‚Fürchte dich nicht‘ bleibt der Chorwechsel eine Technik, die nur den Ausgangspunkt für die immer intensivere Kombination der Chöre markiert. Tritt dagegen die einfache Ablösung der Chöre in ‚Der Geist hilft‘ noch weiter zurück, so finden die spezifischen Funktionen der Mehrchörigkeit Bachs in diesem Werk eine um so subtilere Ausprägung.

Den vier doppelchörigen Motetten ist es gemeinsam, daß nicht die abschließenden, sondern primär die eröffnenden Formteile achtstimmig angelegt sind. Zwar wird am Schluß von ‚Fürchte dich nicht‘ das doppelchörige Motto des Beginns aufgegriffen, doch geht diesen drei achtstimmigen Takten, die im Rückgriff abschließende Funktion haben, ein ausgedehnter vierstimmiger Satz voran, in dem zwei Choralverse vom Sopran vorgetragen und von den Unterstimmen zu Spruchtext in dichter doppelmotivischer Imitation kontrapunktiert werden. Wie vor dem

10 Zur Fragestellung vgl. den in Anm. 5 zitierten Aufsatz vom Verf., S. 6–11.

11 Zur Authentizität des Werks (BWV 230) vgl. Martin GECK, Zur Echtheit der Bach-Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“, in: Bach-Jb. 1967, S. 57–69; Ralph LEAVIS, Bach's Setting of Psalm CXVII, in: ML 52, 1971, S. 19–26; ferner vgl. Bach-Jb. 1974, S. 34–40.

12 Zu ‚Jesu, meine Freude‘ (BWV 227) vgl. SIEGELE, a. a. O., S. 34–44 und die dort (S. 34, Anm. 4) genannte Literatur.

13 Zum doppelchörigen Satz vgl. SIEGELE, a. a. O., S. 44 ff., besonders zu ‚Fürchte dich nicht‘ (BWV 228); zu ‚Komm, Jesu, komm‘ (BWV 229) und ‚Singet dem Herrn‘ (BWV 225) vgl. ferner GERBER, a. a. O., S. 184 ff. und 180 f.

Schlußchoral in ‚Der Geist hilft‘ die vierstimmige Doppelfuge steht, so endet auch ‚Singet dem Herrn‘ – sonst das Paradigma obligater Achtstimmigkeit – in der nur vierstimmigen Fuge ‚Alles, was Odem hat, lobe den Herrn‘. Selbst in ‚Komm, Jesu, komm‘, wo die ausführliche Vertonung der ersten Textstrophe durchweg doppelchörig bleibt, folgt analog zu einem Schlußchoral – etwa wie in ‚Der Geist hilft‘ – die vierstimmige „Aria“ zum zweiten Textvers ‚Drauf schließ ich mich in deine Hände‘ nach Art eines Kantionalsatzes. All das weist deutlich genug darauf hin, daß Bach die Mehrchörigkeit keineswegs als Mittel auftrumpfender Klangsteigerung einsetzt (andernfalls hätte er ihren Effekt für Schlußbildungen reserviert). Doppelchörig oder achtstimmig sind vielmehr die exponierenden Werkteile angelegt. In ihnen also kommt Bachs eigenes Verfahren zur Geltung, indem die Mehrchörigkeit einerseits für besonders signifikante Texte eingesetzt wird und damit andererseits exponierende Funktion für den weiteren Verlauf der Werke erhält.

Während der Schlußchoral in ‚Der Geist hilft‘ das einzige Moment von Textmischung bildet, schließt der Text der vierstimmigen Fuge an den des doppelchörigen ersten Werkteils an (Römer 8, 26–27). Wie kein anderer Satz der Motetten entspricht diese Fuge dem Typus der „motettischen“ Chorsätze in Bachs Kantaten, die sich in der Allabreve-Notierung, in der colla-parte-Funktion der Instrumente und in der kontrapunktischen Satzart der Tradition des *stile antico* annähern, sich demgemäß aber auch eher neutral zu ihren Textvorlagen verhalten. Daß eine solche Fuge durchweg thematisch geprägt ist, erscheint als selbstverständlich, zumal wenn man von der ebenso eingewurzelten wie einseitigen Orientierung der Fugentheorie am Werke Bachs ausgeht. Auch mag es kaum Hervorhebung verdienen, daß den verschiedenen Textgliedern zwei thematische Gebilde zugeordnet werden, die schließlich nach Art einer Doppelfuge kombiniert werden. Und daß sich die Doppelfugen – wie überhaupt die fugierten Sätze – in den Motetten durch Besonderheiten ihres Verfahrens auszeichnen, hat schon Werner Neumanns Studie über Bachs Chor fugen gezeigt¹⁴. Um so auffälliger ist es aber, daß die beiden Themen, die den zwei Textgliedern entsprechen, keineswegs gegensätzlich oder nur klar unterscheidbar formuliert sind. Eher im Gegenteil: beide Themen werden dermaßen aneinander angeglichen, daß die Differenzen ihrer Textierung hinter den offenkundigen Analogien nahezu verschwimmen. Zum einen entsprechen sich rhythmisch die Kopfmotive der Themen durch halbe Noten in der Folge von Auf- und Volttakt („Der a-ber“ – „denn er ver-tritt“). Und zum anderen gleichen sich im weiteren nicht nur die syllabisch deklamierten Tonrepetitionen in Vierteln („a-ber die Her-zen“ – „denn er ver-tritt“), sondern auch die melismatischen Fortspinnungen im Wechsel von Vierteln und Achteln (vgl. Beispiel 1). So wenig diese Analogie der Themen der Norm gemäß sein mag, die von einer Doppelfuge eher die Kombination konträrer Themen erwarten läßt, so sehr trägt das Verfahren zur Lösung des Problems einer vokalen Doppelfuge bei, die in der Themenkombination auch zu simultaner Textschichtung führt. Wo nämlich die Paarung der Themen ansetzt, wirkt auf Grund der Themenangleichung die Textkombination auch weniger störend. Darüber hinaus aber erlaubt diese Disposition eine durchgehende Thematisierung, die zwar den Textgliedern Rechnung trägt, von ihrem Wechsel aber auch nicht allein abhängig ist. Und diese Verdichtung des Satzes, die eher mühelos als angestrengt kunstvoll erscheint, bildet zugleich die Konsequenz einer thematischen Konzentration, auf die bereits der doppelchörige erste Formkomplex des Werkes hinzielt.

Die Motette ‚Der Geist hilft‘ entstand – dem Hinweis im Autograph zufolge – zur Beisetzung des 1729 gestorbenen Thomasrektors Ernesti¹⁵. Zwar sind die anderen Motetten nicht ebenso sicher datierbar, doch deuten die Indizien auf eine frühere Entstehung. Und daß ‚Der Geist hilft‘ die späteste Motette Bachs ist, wird auch durch die Subtilität der Satzart plausibel.

14 Werner NEUMANN, J. S. Bachs Chor fugen – Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs, = Bach-Studien, Bd. 3, Leipzig ³/1953, S. 85 ff. und 81 ff.

15 Zur Datierung der Motetten vgl. AMELN, a. a. O., S. 53 f., 81, 105 f. und 140.

Das Werk besteht – wie die Übersicht im Anhang andeuten mag – aus drei Sätzen, die so selbständig sind, daß ihre Lösung aus dem Verband nicht undenkbar wäre. Daß der achtstimmigen Eröffnung, deren Gewicht durch Länge und Klang akzentuiert wird, die vierstimmige Doppelfuge und der abschließende Kantionalsatz folgen, bedeutet eine Reduktion des Aufwandes wie der Ausdehnung der Teile, die ebenso im Ablauf der anderen Motetten wahrzunehmen ist. Der weite Raum der Doppelchörigkeit bildet also die anfangs exponierte Voraussetzung für einen Prozeß äußerer Reduktion, der sich zugleich als Konzentration der Musik nach innen hin verstehen läßt – mündend im schlichten Chorsatz. Auch wenn sich der Vergleich mit der Anlage einer Kantate aufdrängen mag, wäre die Suche nach Analogien im einzelnen doch nutzlos. Das Fehlen von Arien und Rezitativen markiert den Abstand der Gattungen ebenso wie der Ausfall obligater Instrumente. Dennoch bezeichnet das Verhältnis der Ecksätze der Motette eine auffallende Affinität zur Norm einer Kantate. Wie der Schlußchoral dem einer Kantate gleicht, so entspricht der Kopfsatz dem Dictum einer Kantate nach Umfang wie Gewicht. Und die Tatsache, daß der konzertante Instrumentalpart als Basis der thematischen Durchformung ausfällt, mag den Gedanken nahelegen, die Doppelchörigkeit des Motettensatzes diene dem Ziel, durch die Duplizierung des Vokalsatzes den fehlenden Instrumentalpart zu ersetzen. Doch verhält es sich jedenfalls nicht so, daß der eine Chor quasi vokale, der andere instrumentale Funktion hat. Eine so direkte Übertragung, die sich auch nach den Voraussetzungen der Stimmführung verbietet, versagt sich Bach, um statt dessen alle Möglichkeiten einzusetzen, die zwischen traditionellem Chorwechsel und realer Achtstimmigkeit bestehen. Terminologisch wäre demnach zwischen Doppelchörigkeit und Achtstimmigkeit als zwei Verfahrensweisen zu unterscheiden. Doch ist es kaum aussichtsvoll, die Vielfalt der Varianten mit terminologischen Distinktionen zu erfassen. Um die variablen Beziehungen zwischen den Chören, den Motiven und den Textgliedern einsichtig zu machen, wäre vielmehr der Struktur des Formkomplexes selbst nachzugehen.

III

Befremden könnte freilich der Versuch, eine Motette von Bach als thematischen Satz zu verstehen. Und die Rede von einem thematischen Prozeß, die eher für Musik der Klassik angemessen wäre, dürfte hier als Anachronismus Anstoß erregen. Zu erinnern wäre nicht nur an Hoffmanns Wahrnehmung der „zum Ganzen“ verknüpften Details. Daß eine solche Auffassung möglich war, ist immerhin auch ein historisches Faktum. Ist aber der Begriff des Themas für eine Fuge selbstverständlich, so müßte er für einen motettischen Satz kaum gescheut werden. Eine unleugbare Tatsache ist es, daß gerade die doppelchörigen Komplexe in Bachs Motetten ihre Texte in prägnanter Auslegung bewältigen, ohne zur Reihung divergierender Abschnitte zu zerfallen. Ist es aber möglich, daß trotz intensiver Deklamation der Textglieder ein Satz entsteht, der die Kontinuität des „Ganzen“ bewahrt, so liegt die Frage nahe, in welchen Voraussetzungen des Materials dieser Eindruck begründet sein kann. Und wieweit dabei von einem thematischen Prozeß zu sprechen ist oder wie Themen und Motive zu definieren wären, läßt sich erst am Notentext entscheiden.

Daß sich der erste Teilsatz aus ‚Der Geist hilft‘ quasi als Barform in zwei Stollen gliedern läßt, nahm schon Rudolf Gerber wahr¹⁶ (vgl. auch die Textübersicht im Anhang). Nach dem Schema a–b–a’–b’ kehren die Textteile ‚Der Geist hilft unser Schwachheit auf‘ und ‚denn wir wissen nicht, was wir beten sollen‘ wieder (T. 1–40, 41–68, 69–92, 93–124). Folgt man dieser Auffassung, so läßt sich der Anhang zum dritten Textglied („sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen“) gleichsam als Abgesang im Barschema verstehen (T. 124–145). Er hebt sich – trotz relativ langen Textes – durch gedrängtere Anlage, durch Reduktion auf Fünfstimmigkeit und durch Wechsel vom 6/8- zum 4/4-Takt von den bei-

¹⁶ GERBER, a. a. O., S. 183 f.

den „Stollen“ ab, die durch variierte und gekürzte Wiederholung ihrer Textteile ausgezeichnet sind. Was den Zusammenhang der Teile bestimmt, sind zunächst freilich – vor thematischen oder motivischen Momenten – rhythmische oder genauer metrische Sachverhalte. Zu ihnen zählt vorab die schwingende Rhythmik im 6/8-Takt, dessen Akzentgefälle zwar nuanciert, aber doch prägend beibehalten wird. Und in seinem Rahmen werden die Textglieder derart deklamiert, daß sich eine in Bachs Chorwerk durchaus ungewöhnliche Symmetrie von Vier- und Achttaktgruppen einstellt. Sie ist freilich nicht Produkt eines Zufalls, sondern Resultat kompositorischer Maßnahmen. Die beiden Textglieder umfassen sechs bzw. sieben Wörter mit acht bzw. zehn Silben, sie sind so kurz, daß erst ihre Dehnung durch Koloraturen oder Repetitionen den Umfang vier- und achttaktiger Gruppen ergibt. Das metrische Gefüge ist derart prägend, daß es zusammen mit den Taktakzenten ein Kontinuum des Ablaufs herstellt. Die Korrespondenzen der Gruppen, die sich fast wie analoge Zeilen ausnehmen, sind in einer motettischen Vertonung biblischer Prosa desto auffälliger. Doch bilden sie nicht allein die Basis des Satzes. Wäre das Werk nur auf metrische Symmetrien angewiesen, so geriete es leicht zu einer Addition gleicher Perioden, falls nicht auch Verfahren der Veränderung oder Entwicklung hinzukämen. Anders gesagt: die Tatsache, daß sich nicht der Eindruck einer Reihung gleicher Einheiten ergibt, hat offenbar zur Voraussetzung, daß im Verlauf des Satzes seine motivische Substanz verarbeitet und entwickelt wird.

Was sich im Satzbeginn vorab aufdrängt, ist die Koloraturenkette in Sechzehnteln („Der Geist“), die von syllabisch deklamierten Achteln abgelöst wird (vgl. Beispiel 2). So deutlich sich beide Glieder unterscheiden, so wenig treten sie doch konträr auseinander. Sind sie vielmehr im Gehäuse einer Achttaktgruppe verkettet, so bleibt zunächst doch offen, was dabei als motivisch zu gelten hätte. Die Sechzehntel füllen im Sopran I vier Takte aus, sie werden zudem im ersten Takt von den Mittelstimmen und ab T. 3 durch den zweiten Chor ergänzt. Die syllabischen Achtel dagegen erscheinen in homorhythmischem Satz beider Chöre, bilden aber eher nur eine Kadenzformel (T. 5–8). Beide Gebilde – eingebunden in eine Taktgruppe – profilieren sich also wechselseitig, indem die Koloraturen durch die akkordische Deklamation abgefangen werden, die ihrerseits gegenüber den schwebenden Sechzehnteln um so prägnanter wirkt. – Zur Präzisierung des Materials tragen weitere Faktoren bei. Der Koloraturenkette des Soprans liegt in den Unterstimmen ein ruhender Tonikaklang zu Grunde: rhythmische Dynamik paart sich mit statischer Harmonie, die nur bei Eintritt des zweiten Chors subdominantisch gefärbt wird (T. 3 Alt: as⁷). Dagegen verbindet sich mit der homorhythmischen Deklamation die plagale Kadenzgruppe Es/B (IV–I): wo erstmals die harmonischen Stufen wechseln, wahrt weniger die Melodik als die Rhythmik eigenes Profil. Und schließlich wird die rhythmische Profilierung nicht zuletzt durch die Doppelchörigkeit bewirkt: werden die Koloraturenketten durch Zutritt des zweiten Chores potenziert, so werden die syllabischen Achtel durch die Kombination beider Chöre intensiviert. So unangemessen es also wäre, allein die Führung einer Stimme als thematisch zu beanspruchen, so unmißverständlich definiert der Kontext, welche Momente thematischen Rang gewinnen. Weite Koloraturen und syllabische Deklamation, liegender Klang und Kadenzfolge markieren im Verband der Taktgruppe die motivische Substanz des weiteren Satzverlaufs.

Die exponierende Funktion der ersten acht Takte bestätigt sich, indem sie bei Austausch der Chöre anschließend wiederholt werden (T. 9–16 = 1–8). Nur ein Detail ändert sich: beginnt nun der zweite Chor mit der Koloratur, so wirft der erste in drei Achtelwerten ein: „der Geist hilft“. Obwohl nur Brechung des Tonikadreitklangs, bildet diese Formel ein Konzentrat der syllabischen Deklamation und der auftaktigen Gestik, mit der schon die Koloraturen ansetzen. Und ihre motivische Funktion erweist sie bei aller Unauffälligkeit im weiteren Verlauf. An die beiden Achttakter auf der Tonika schließen sich zwei weitere auf der Dominante an (T. 16–24, 25–32), die sich untereinander ebenso entsprechen, wie sie den vorangehenden Gruppen gleichen. Eine weitere Variante entsteht jedoch, indem die Kurzformel „der Geist hilft“ nun sowohl im jeweils beginnenden Chor wie auch vor Einsatz des nachfolgenden Chores eingeschaltet

wird. Geht also von dieser Formel ein erster Ansatz zur Variierung des Satzmodells aus, so trägt zu ihrer Potenzierung wiederum die mehrchörige Anlage bei. Die Konsequenz wird im nächsten – dem fünften – Achttakter gezogen, der den ersten Formteil (a) abschließt (T. 33–40). Während beide Bässe unisono die Koloraturen als stufenweise Sequenzkette übernehmen, lösen sich darüber die Oberstimmen beider Chöre mit sequenzierten Interjektionen ab, die rhythmisch jener Kurzformel entsprechen. Ihre simultane Paarung mit der Koloratur bedeutet also eine weitere Stufe motivisch kombinierender Verarbeitung.

Das zweite Textglied (b: „denn wir wissen nicht . . .“) unterscheidet sich nach Gerber von der „verschwebenden Melismatik“ des ersten durch seine „rezitierende Syllabik“¹⁷ (vgl. Beispiel 3). Doch ist nicht nur die Syllabik schon im ersten Textglied angelegt, während sich das zweite später melismatisch erweitert. Vielmehr werden beide Texte aneinander angeglichen, sofern sie in analog konstruierten Taktgruppen aufgehen. Abzurechnen wäre allerdings die volltaktige Konjunktion „denn“, die zudem vom Gegenchor sofort – auf dem zweiten Taktteil – wiederholt wird. Ohne diesen Einschub verbleibt jedoch ein Viertakter, der dann seinerseits unter Chortausch repetiert wird (T. 42–45, 46–49). Intensiviert wird einerseits – bei Verkürzung der Gruppen und ihrer Abstände – die Überlagerung beider Chöre. Andererseits verbindet sich mit der Wiederholung der Gruppen die Sequenzierung, die zuvor schon den letzten Achttakter des ersten Abschnitts bestimmte (C⁷–F, D⁷–g, c–F–B). Und die Vermittlung zwischen beiden Text- und Formteilen bewirkt wiederum die Kurzformel „der Geist hilft“, die vom Gegenchor jeweils eingeleitet wird. Verdeutlicht wird die motivische Konzentration auch dadurch, daß das neue Textglied „wir wissen nicht“ in Chor I nur von Sopran und Alt eingeführt wird, während Tenor und Baß dazu „der Geist hilft“ markieren (T. 42). (Übrigens entfällt diese Anbindung durch Textspaltung eines Chores bei späteren Analogiestellen wie etwa T. 93). Ist die Vermittlung der Text- und Motivgruppen vollzogen, so entfaltet sich die zweite zunächst aus ihrem Material heraus. Dem Chorwechsel folgt die Einführung der Choreinsätze (T. 49 ff.), zum Wort „beten“ füllt sich der Satz mit Liegetönen auf (T. 52 ff.), und schließlich lösen sich die Chöre in knappen, nur mehr ein- oder zweitaktigen Gruppen ab (T. 60 ff.), in denen die Satzteile „was wir beten sollen“ und „wie sich’s gebühret“ analog deklamiert werden. Vor der Explikation einzelner Wörter rangiert die Analogie der Satz- und Taktgruppen als Voraussetzung des internen Prozesses.

Setzt ab T. 99 erneut das erste Textglied an („der Geist hilft“), so wird der Kontrast der Koloraturen durch die Analogie der Auftakte ebenso ausgeglichen wie durch die simultan syllabischen Einwüfe. Gegenüber dem ersten Formteil (a) stellt dieser (a') aber weniger eine Wiederholung als eine geraffte Konzentration dar. Der sofortigen Paarung beider Chöre zu real eher fünf- als achtstimmigem Satz entspricht in der nächsten Achttaktgruppe (T. 77–84) statt unisoner Baßführung eine engräumige Imitation beider Bässe mit der Koloraturenkette (auf der Subdominante Es-Dur) bei viermal auf gleicher Stufe repetierten Einwüfen der Oberstimmen. Und wird dies Prinzip bei Austausch der Außenstimmen wiederholt, wobei die Soprane die Koloraturen, die Unterstimmen die Einwüfe übernehmen, so wird die Achttaktigkeit zugleich auch durch Dehnung der Kadenzgruppe erweitert. Die periodische Struktur selbst hat also motivischen Rang, sofern sie einerseits Gehäuse motivischer Elemente ist, andererseits aber selbst Gegenstand der variativen Entwicklung wird.

Während das erste Teiglied (a) bei seiner Wiederaufnahme (a') verkürzt wird, erfährt das anfangs knappere zweite (b) in seiner Wiederkehr (b') eine Erweiterung (T. 93–123 gegen T. 41–68). Als Vermittlung genügt nun – nachdem der Zusammenhang schon offenkundig ist – die zweimalige Kurzformel „der Geist hilft“ im Gegenchor (Chor I T. 95, Chor II T. 99). Statt der früheren Verkürzung auf Ein- und Zweitakter wird aber die Kombination der Chöre durch Verlängerung der Taktgruppen intensiviert (T. 121 ff.). Damit werden nicht nur rückwirkend die

¹⁷ Ebenda, S. 184.

Koloraturen des ersten Formteils in die Syllabik des zweiten integriert. Vielmehr wird gleichzeitig auch der Übergang zum letzten Textteil (c) vorbereitet, der in Analogie zum Barschema als „Abgesang“ zu bezeichnen wäre. Zwar bilden diese Takte (T. 113–123) den intensivsten, real achtstimmigen Satz im ganzen Werk. Doch paart sich auch mit der stauenden Funktion der Synkopen die quasi hemiolische Deklamation in der Kadenz („wie sich's gebühret“). Die retardierende Wirkung beider Maßnahmen setzt das Gefälle des 6/8-Taktes außer Kraft und leitet zum Eintritt des geraden Taktes hin: „sondern der Geist selbst vertritt uns auf's beste“ (vgl. Beispiel 4).

Gewiß bildet dieses Fugato einen eigenen Formteil, charakterisiert durch die Synkopen im Thema, die Paarung der Chöre, die von Pausen durchsetzten Melismen und die klangliche wie harmonische Steigerung des Verlaufs¹⁸. Im selben Maß fügt sich der Satz aber auch in den übergeordneten Zusammenhang des Formkomplexes ein. Die synkopische Rhythmik des Themas zunächst knüpft an die rhythmische Stauung an, die sich noch innerhalb des 6/8-Taktes ausbildete. Sie verschärft sodann die Analogie der Sequenzglieder im Fugatothema, und ganz wie im ersten Textglied hebt sich die syllabische Deklamation des Themenkopfes von der melismatischen Fortspinnung ab („mit unaussprechlichem Seufzen“). Die Technik des Fugato bedeutet einerseits eine Konzentration gegenüber den vorangehenden Teilen, doch vermittelt sie andererseits zur folgenden vierstimmigen Doppelfuge hin. Nicht nur werden die insgesamt neun Themeneinsätze durch die weiten Melismen der Gegenstimmen derart überlagert, daß der Satz kaum primär als Fugato hörbar wird. Auch die simultane Kombination beider Chöre führt zu realer Fünfstimmigkeit, die zwischen dem achtstimmigen Eingang und der vierstimmigen Doppelfuge die Mitte hält. Denn wo sich der vierstimmige Chor I durch Zutritt des Chores II auffüllt, werden die Stimmen gleicher Lage – ausgenommen nur beide Soprane – parallel geführt. Die melismatischen Seufzer schließlich, die den Affekt des Satzes prägen, lassen sich mit ihrer Unterbrechung durch Pausen gewiß als figürliche „suspirationes“ verstehen. Doch bleibt auch diese drastische Wortausdeutung in den thematischen Kontext integriert. Die Pausen nämlich, von denen die Melismen unterbrochen werden, vertreten beständig die synkopischen Viertel, die zum Profil des Themenkopfes gehören und noch in den Melismen durchgehend wirksam bleiben.

So sehr dieser Schlußteil des Kopfsatzes seinen affektvollen Ton wahrt, so sehr rechnet er noch in seinem Gegensatz zu den vorangehenden Abschnitten mit dem Zusammenhang des ganzen Komplexes. Auch wenn die Doppelchörigkeit zurückgenommen wird, trägt doch die Paarung der Chöre, die in ihrer Parallelführung mündet, zur klanglichen Entfaltung des Satzes bei. Anders formuliert: noch die Reduktion der Mehrchörigkeit setzt den doppelchörigen Satz voraus, um als Konzentration des Verlaufs wirken zu können.

*

Obwohl Bachs achtstimmige Motetten nur partiell doppelchörig angelegt sind, bildet die Mehrchörigkeit doch eine maßgebliche Prämisse ihrer ästhetischen Qualität. Das erweist sich bereits, wenn man – fasziniert von der Expressivität der Musik – die formale Architektur wahrnimmt, die den Rahmen der Textauslegung ausmacht. Und fragt man nach den Bedingungen jener Kontinuität, die über den Wechsel der Textglieder reicht, so stößt man auf verdeckte Analogien der Motivik oder Rhythmik, die zum Zusammenhang der Werke beitragen. Auf all diesen Ebenen aber ist die Disposition der Chöre gleichermaßen konstitutiv, um im vokalen Satz den Ausfall der Instrumente zu ersetzen. Erst die mehrchörige Anlage artikuliert, was für die Form, ihre thematische Entfaltung und ihr expressives Vermögen belangvoll ist. Und diese Feststellung

¹⁸ Freilich wurde dieser Satzteil in der Literatur wenig beachtet, da sich seine Kreuzung von Ein- und Doppelchörigkeit oder von Fugato und Imitation einer eindeutigen Klassifikation entzieht.

gilt für alle doppelchörigen Motetten, so wechselvoll sie nach Maßgabe ihrer Textvorlagen angelegt sind.

Freilich mag es einseitig scheinen, Beobachtungen zum doppelchörigen Satz Bachs nur auf die Motetten zu stützen. So selten doppelchörige Werke sonst sind, so unleugbar ist das Gewicht der Chöre in der Matthäuspassion oder des „Osanna“ der h-moll-Messe. Handelt es sich aber in der Passion meist um knappe achtstimmige Turbae, so basiert das „Osanna“ der Messe auf einer weltlichen Kantate¹⁹. Einerseits fußen diese Sätze primär auf der Tradition wechselnder Ablösung der Chöre. Und andererseits rechnen sie mit obligatem Instrumentalpart, der den Satz ebenso fundiert wie in einchörigen Werken. Das gilt auch für den Eingangschor der Matthäuspassion, so überwältigend reich seine Doppelchörigkeit auch ist. Zu radikal anderen Lösungen zwang Bach erst der Ausfall der Instrumente in den Motetten, in denen die Mehrchörigkeit daher substantiell ist. Der Mangel also war es, der als Kompensation den Reichtum der wechselchörigen Verfahren provozierte.

Allerdings wäre es übertrieben, Bachs Motetten im Rekurs auf die Tradition, von der sie sich distanzieren, als „Raummusik“ aufzufassen. Davon zu reden fällt schwer, wo nicht einmal bekannt ist, für welche Räume die Werke entworfen sind. Wären sie selbst in St. Thomas erklingen, so wären sie nur für eine mäßig große Stadtkirche disponiert. Demgemäß treten in ihnen auch Klangeffekte und Chorballungen weithin zurück. Es war also kein Zufall, wenn E. T. A. Hoffmann der Vielchörigkeit italienischer Musik die Raumverhältnisse von St. Peter zur Seite stellte, während er mit Bachs Motetten das Straßburger Münster als Bau und nicht als Raum verglich. Die Totalität des Einzelnen ist es, die Bachs Motetten ästhetisch bestimmt. Die Räumlichkeit, von der die Mehrchörigkeit ausging, ist der Musik Bachs gleichsam nach innen geschlagen. Was eine Voraussetzung klanglichen Reichtums war, ist zur Prämisse eines thematischen Formverlaufs geworden. Und das macht Bachs Motetten zu singulären Werken, die seit Hoffmann als Kunst verstanden werden können.

Anhang: Tabelle zu Bachs Motette ‚Der Geist hilft unser Schwachheit auf‘ BWV 226 (1729)

1. S a t z : Röm. 8, 26; B-Dur, 3/8-Takt – 4/4-Takt, T. 1–145

a) *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (Textglied a)

denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich's gebühret (Textglied b)

Formschema: a (T. 1–40) – b (T. 41–68) – a' (T. 69–92) – b' (T. 93–123/124) (3/8-Takt)

b) *sondern der Geist selbst vertritt uns auf's beste mit unaussprechlichem Seufzen* (Textglied c)

Fugato, T. 124–145 (4/4-Takt)

fungiert als Abgesang in der Barform; akkordische Auffüllung der Themenexposition, dann Zusammenfassung zu Fünfstimmigkeit

2. S a t z : Röm. 8, 27; B-Dur, 2/2-Takt, T. 146–244

Der aber die Herzen forschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei (Textglied a)

denn er vertritt die Heiligen (Textglied b)

nach dem es Gott gefället (Textglied c)

Freie vierstimmige Doppelfuge (Chor I = Chor II) mit separater Exposition zweier Themen (Textglieder a, b), simultaner Kombination beider und akkordischem Schluß (Textglied c)

3. S a t z : *Du heilige Brunst, süßer Trost*; B-Dur, 4/4-Takt, T. 245–268

Schlußchoral in aufgelockertem vierstimmigen Kantionalsatz (Chor I = Chor II)

¹⁹ Vorlage für das „Osanna“ der h-moll-Messe war der Eingangschor der Kantate BWV 215 ‚Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen‘ (zum 15. Oktober 1734); vgl. Friedrich SMEND, Kritischer Bericht zu NBA II/1, Kassel und Leipzig 1956, S. 178 ff.

Beispiel 1

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 — gen

Beispiel 2

Der Geist — un — ser Schwachheit auf, der Geist hilft
 der Geist hilft, un — ser Schwachheit auf, der Geist hilft

Beispiel 3

denn wir wis sen nicht, was wir be ten sol len, denn
 denn, der Geist hilft, wir wis sen nicht, was wir be ten sol len, denn

Beispiel 4

wie sich's — ge büh — ret, wie sich's — ge büh — ret, son — dern der Geist selbst vertritt uns aufs be-se

