

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
6 Motetten BWV 225–230 plus Anh. 159 & Anh. 160

(Anmerkung zum Text: Bibelzitate sind kursiv gedruckt, Normalschrift steht für freie Dichtung, fette Schrift kennzeichnet die Choraltexte)

»**Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn**«

Doppelchörige Motette BWV Anhang 159

[SATB / SATB]

Entstehung: vor September 1713; Anlaß unbekannt. Im frühen 19. Jahrhundert Zuweisung an Johann Christoph Bach; Zuweisung an Johann Sebastian Bach in den auf die Tradition der Leipziger Thomasschule bzw. der hiervon unabhängigen Überlieferung der Berliner Singakademie zurückgehenden Quellen

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, mein Jesu! ¹

**Weil du mein Gott und Vater bist,
Dein Kind wirst du verlassen nicht,
Du väterliches Herz.
Ich bin ein armer Erdenkloß,
Auf Erden weiß ich keinen Trost.**

**Ich dank dir, Christe, Gottes Sohn,
Daß du mich solchs erkennen lan
Durch dein göttliches Wort;
Verleih mir auch Beständigkeit
Zu meiner Seelen Seligkeit.**

**Lob, Ehr und Preis sei dir gesagt
Für alle dein erzeigt Wohltat,
Und bitt demütiglich,
Laß mich nicht von dein'm Angesicht
Verstoßen werden ewiglich.** ²

Text

¹ 1. Mos. 32, 26

² Strophen 3, 13 und 14 von *Warum betrübst du dich, mein Herz* (um 1560)

»Fürchte dich nicht, ich bin bei dir«

Doppelhörige Motette BWV 228

[SATB / SATB]

Entstehung: Zeit unbekannt, vielleicht Leipzig ab 1723; nicht erwiesen ist der Zusammenhang mit einer Gedächtnispredigt von Salomon Deyling über Jesaja 43, 1-5 für Susanna Sophia Winckler geb. Packbusch (Nikolaikirche, 4. Februar 1726); Entstehung auch vor 1723 denkbar, insbesondere im Blick auf die Verwandtschaft des Choralbearbeitungs-Abschnitts mit dem von BWV Anh. 159 (*Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn*)

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir; weiche nicht, denn ich bin dein Gott! Ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit. ¹

Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst, ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein! ²

**Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden,
Du bist mein, ich bin dein,
Niemand kann uns scheiden.
Ich bin dein, weil du dein Leben
Und dein Blut mir zugut
In den Tod gegeben.**

**Du bist mein, weil ich dich fasse,
Und dich nicht, o mein Licht,
Aus dem Herzen lasse.
Laß mich, laß mich hingelangen,
Da du mich und ich dich
Lieblich werd umfassen.** ³

Text

¹ Jes. 41, 10

² Jes. 43, 1

³ Strophe 11 und 12 von *Warum sollt ich mich denn grämen* (Paul Gerhardt, 1653)

»Der Geist hilft unser Schwachheit auf«

Doppelhörige Motette BWV 226

[SATB; Satz 1: V I, II, Va, Vc colla parte / SATB; Satz 1: Ob I, II, Taille, Fag colla parte]

Entstehung: zur Beisetzung des Rektors der Thomasschule und Universitätsprofessors J. H. Ernesti am 20. Oktober 1729 in der Paulinerkirche Leipzig (»Bey Beerdigung des seel. Herrn Prof. und | Rectoris Ernesti«); Aufführung von Satz 2 ohne colla parte-Instrumente (wahrscheinlich am Grab); Satz 2 vermutlich übernommen aus verschollener Pfingstkantate; Teile aus Satz 1 möglicherweise Bearbeitung nach unbekannter Vorlage

*Der Geist hilft unser Schwachheit auf, denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich's gebühret; sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen.¹
Der aber die Herzen forschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei; denn er vertritt die Heiligen nach dem, was Gott gefället.²*

**Du heilige Brunst, süßer Trost,
Nun hilf uns, fröhlich und getrost
In deinem Dienst beständig bleiben,
Die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft uns bereit
Und stärk des Fleisches Blödigkeit,
Daß wir hie ritterlich ringen,
Durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja, halleluja.³**

Text

1 Röm. 8, 26

2 Röm. 8, 27

3 Strophe 3 von *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (Martin Luther, 1524)

»Lobet den Herrn, alle Heiden«

Vierstimmige Motette BWV 230

[SATB; Bc]

Entstehung: Entstehungszeit unbekannt; vielleicht Bestandteil eines mehrsätzigen Werkes

*Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker!
Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit. Alleluja.*

Text

Psalm 117, 1-2

»Komm, Jesu, komm«

Doppelchörige Motette BWV 229

[SATB / SATB]

Entstehung: vor 1731/32

Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,
Die Kraft verschwindt je mehr und mehr,
Ich sehne mich nach deinem Friede;
Der saure Weg wird mir zu schwer!
Komm, ich will mich dir ergeben;
Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

Drum schließ ich mich in deine Hände
Und sage, Welt, zu guter Nacht!
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
Ist doch der Geist wohl angebracht.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
Weil Jesus ist und bleibt der Weg zum Leben.

Text

Paul Thymich; 1. und 11. Strophe einer Begräbnis-Aria, komponiert von Thomaskantor Johann Schelle für den Rektor der Thomasschule und Universitätsprofessor Jacob Thomasius, Leipzig, 14. September 1684

»Jauchzet dem Herrn, alle Welt«

Doppelhörige Motette BWV Anhang 160 (und BWV 231)

[SATB / SATB]

Entstehung: Entstehungszeit unbekannt, wahrscheinlich Leipzig nach dem 1. Januar 1725. Satz 1 vermutlich Bearbeitung nach Telemann (Vorlage nicht ermittelt); Satz 2 übernommen aus der Kantate *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende* BWV 20, Satz 2. Erweiterung um einen dritten Satz wahrscheinlich nach 1750; dieser Satz gehört zu Telemanns 1721 entstandener Kantate *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich* TVWV 1:1066.

Jauchzet dem Herrn, alle Welt, dienet dem Herrn mit Freuden! Kommet vor sein Angesicht mit Frohlocken, Alleluja! ¹

**Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist,
Der woll in uns vermehren,
Was er aus Gnaden uns verheißt,
Daß wir ihm fest vertrauen,
Gänzlich verlass'n auf ihn,
Von Herzen auf ihn bauen,
Daß uns'r Herz, Mut und Sinn
Ihm tröstlich soll'n anhangen,
Drauf singen wir zur Stund;
Amen, wir werd'ns erlangen,
Glaub'n wir aus Herzensgrund.** ²

Text

¹ Psalm 100, 1-2

² Schlußstrophe von *Nun lob, mein Seel, den Herren* (Johann Gramann, 1530; Zusatzstrophe: Königsberg 1540)

»Jesu, meine Freude«

Fünfstimmige Motette BWV 227

[SSATB]

Entstehung: spätestens 1735; nicht erwiesen ist der Zusammenhang mit einer Gedächtnispredigt von Salomon Deyling über Römer 8, 11 für Johanna Maria Kees geb. Rappold (Nikolaikirche, 18. Juli 1723); der vorliegenden Fassung ging möglicherweise eine Version als Spruchmotette (ohne Satz 1, 11 und vielleicht weitere Sätze, jedoch mit Satz 9) voraus.

**Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
Ach wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange
Und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst Liebers werden.**

Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist. ¹

**Unter deinem Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.
Laß den Satan wittern,
Laß den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.**

Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünde und des Todes. ²

**Trotz dem alten Drachen,
Trotz des Todes Rachen,
Trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe in gar sicherer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd und Abgrund muß verstummen,
Ob sie noch so brummen.**

Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnet. Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein. ³

**Weg mit allen Schätzen!
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewußt!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
Soll mich, ob ich viel muß leiden,
Nicht von Jesu scheiden.**

So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen; der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen. ⁴

**Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefälltst du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben.**

So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat, in euch wohnet, so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterbliche Leiber lebendig machen um des willen, daß sein Geist in euch wohnet. ⁵

**Weicht, ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muß auch ihr Betrüben
Lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude. ⁶**

Text

- 1 Röm. 8, 1
- 2 Röm. 8, 2
- 3 Röm. 8, 9
- 4 Röm. 8, 10
- 5 Röm. 8, 11
- 6 *Jesu, meine Freude* (Johann Franck, 1653)

»Singet dem Herrn ein neues Lied«

Doppelhörige Motette BWV 225

[Chori 1mi: SATB / Chori 2di: SATB]

Entstehung: zwischen Juni 1726 und April 1727; Anlaß unbekannt

Singet dem Herrn ein neues Lied; die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben. Israel freue sich des, der ihn gemacht hat. Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige, sei sollen loben seinen Namen im Reihen; mit Pauken und mit Harfen sollen sie ihm spielen. ¹

Wie sich ein Vater erbarmet

Gott, nimm dich ferner unser an,
**Über seine junge Kinderlein,
So tut der Herr uns allen,
So wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arm Gemächte,
Gott weiß, wir sind nur Staub,**

Denn ohne dich ist nichts getan
Mit allen unsern Sachen.

**Gleichwie das Gras vom Rechen,
Ein Blum und fallend Laub.
Der Wind nur drüber wehet,
So ist es nicht mehr da.**

Drum sei du unser Schirm und Licht,
Und trügt uns unsre Hoffnung nicht,
So wirst du's ferner machen.

**Also der Mensch vergeht,
Sein End, das ist ihm nah.** ²

Wohl dem, der sich nur steif und fest
Auf dich und seine Huld verläßt. ³

*Lobet den Herrn in seinen Tagen, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, halleluja!* ⁴

Text

1 Psalm 149, 1-3

2 Strophe 3 von *Nun lob, mein Seel, den Herren* (Johann Gramann, 1530)

3 Aria unbekannter Herkunft

4 Psalm 150, 2+6

Andreas Bomba

Die Motetten von Johann Sebastian Bach

Ungewöhnlich ist vieles an Bachs Motetten: die – im Vergleich zu den Kantaten – geringe Anzahl, ihre – insbesondere bei den doppelchörigen Motetten – ungebräuchliche, ja antiquierte Form. Zudem suchte sich die Überlieferung andere Wege: die Motetten waren die ersten Werke Bachs, die nach seinem Tod gedruckt wurden, die Motette »Singet dem Herrn«, sogar das erste Werk Bachs, das die junge Berliner Singakademie ab 1794 in ihr Repertoire aufnahm. Noch vor den Passionen und Kantaten und über die "Gralshüter" in Leipzig hinaus konnte diese Musik also schnell ins aufblühende bürgerliche Konzertleben Einzug halten.

Zur Funktion

Die Sonderstellung der Motetten hängt zunächst mit ihrer Zweckbestimmung zusammen. Gab es für die Kantate im sonntäglichen Gottesdienst nicht nur einen prominenten Platz, sondern auch die konkrete Aufgabe, auf Lesungs- und Predigttexte aktuell zu reagieren, war der Motette lediglich die Rolle zugeordnet, die Gemeinde in Form eines Introitus nach dem Orgelpräludium einzustimmen oder *sub communionem* zu unterhalten. Und hierfür konnte, allein aus arbeitsökonomischen Gründen, nichts Neues komponiert werden. Es mußte auch nicht, da in den Leipziger Kirchen die Motettensammlung »Florilegium portense« von Erhard Bodenschatz, Kantor in Schulpforta, das nötige Repertoire zur Verfügung stellte.

Motetten schrieb Bach nur für Kasualien, jene auch finanziell einträglichen Gelegenheiten also, die wichtige Ereignisse im Leben der Bürger begleiteten, Trauungen etwa und Trauerfeiern, Gedächtnisgottesdienste oder Beerdigungen. Während Bach zu solchen Anlässen in fürstlichen Häusern ebenfalls mit Kantaten aufwartete und hierbei oft parodierend, d.h. aktualisierend auf den "Bestand" zurückgriff, können die Motetten durchaus als Produkt einer frühen bürgerlichen Festkultur verstanden werden. Damit und mit dem Umstand, daß insbesondere bei Trauerfällen die Musik in nur wenigen Tagen zur Verfügung stehen mußte, mag die relativ geringe Zahl der von Bach überlieferten Motetten zusammenhängen.

Gerieten die Kantaten – ihrer Aktualität wegen – nach Bachs Tod schnell in Vergessenheit (und muß deshalb ein Großteil heute als verschollen angesehen werden), so gehörten die Motetten schnell zum Renommier-Repertoire der Thomaner. Dem Wandel der Zeit und der Rezeptionsformen zur Folge schlich sich dabei manches nicht von Bach stammende Werk in den Kanon ein, anderes wiederum wurde, weil sich das Bild des 1750 am Ende eines Zeitalters verstorbenen Thomaskantors zusehends verklärte, für nicht würdig erachtet und aus dem Bestand wieder ausgeschieden. Unsicherheit über den tatsächlichen Bestand "echter" Bach-Motetten herrscht im Grunde bis in unsere Zeit.

Zur Besetzung

Dies wiederum färbte von Beginn an ab auf Fragen nach der Ausführung. Selbstverständlich bezog das 19. Jahrhundert diese außerordentlichen Werke in sein a cappella-Ideal ein; noch heute ist es für einen Chor – von intonatorischen Problemen einmal abgesehen – einfacher (und billiger), eine Bach-Motette ohne Instrumentalbegleitung zu singen. Auch Mozart hörte 1789 in Leipzig die Motette »Singet dem Herrn« ohne Instrumentalbegleitung, da er nicht etwa einem

Gottesdienst in der Thomaskirche beiwohnte, sondern einer Übungsstunde des Chores. Schon zu Bachs Lebzeiten, so wird vermutet, besonders aber nach seinem Tod, wurden die Motetten auch als "Trainingseinheit" zum Repetieren, Behalten und Verstehen des längst aus der Mode gekommenen polyphonen, gar doppelchörigen Stils herangezogen – was wiederum ihre Überlieferung sicherte. Johann Friedrich Rochlitz, damals selbst noch Thomaner, hat in der Erstausgabe seiner Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1789 über Mozarts Besuch berichtet, wonach dieser die Noten zu sehen wünschte, jedoch nur die einzig vorhandenen Stimmen studieren konnte. Auf den Wunsch seines Gastes hin hat Thomaskantor Doles sodann die Herstellung einer Partitur veranlaßt, die sich Mozart nach Wien kommen ließ und eigenhändig mit den Worten versah: »NB müßte ein ganzes Orchestre dazu gesetzt werden«. – Eine durchaus signifikante Äußerung, die allerdings kaum als aufführungspraktischer Hinweis gelten kann, bedenkt man Mozarts Eindruck von der Leipziger a cappella-Probe im Hinblick auf seine instrumentatorischen Idealvorstellungen von barocken Vokalwerken wie – neben anderen von ihm bearbeiteten – Händels »Messias«.

Für eine Aufführungspraxis mit Stimmverdoppelung durch Instrumente spricht zunächst der Quellenbefund. Zu den autographen Stimmen der Motette BWV 226 gehört ein Satz für Streicher bzw. Bläser und Continuo; ein neu aufgefundener Druck der Motette BWV 230 fordert ausdrücklich *con strumenti*; zudem ist die instrumentale Einrichtung einer Motette »Erforsche mich, Gott« von Sebastian Knüpfer durch Johann Sebastian Bach bekannt. Eine Praxis also, die sich auf die übrigen Werke übertragen läßt, auch wenn die Nicht-Existenz von autographen Beweisen letztlich weder für die eine noch die andere These spricht. Wichtiges Indiz für die Instrumentalbegleitung dürfte ferner die aus der Vorzeit Bachs, besonders aus der Aufforderung im Vorwort der »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz bekannte motettische Praxis sein, nicht nur vokal zu musizieren. Und wäre Bach gegen die Instrumente eingetreten, hätte er dann die Motette »Tristis est anima mea« durch einen eigens geschriebenen, sogar obligaten Instrumentalpart zur eigenen Motette »Der Gerechte kömmt um« bearbeitet? Im übrigen gibt es auch in seinem Kantatenwerk, das zahlreiche "motettische" Chöre aufweist, mit Ausnahme der solistisch auszuführenden Abschnitte, keinen Chorsatz ohne zumindest colla parte spielende Instrumente.

Das in Streichern für den ersten, Bläsern der Oboenfamilie für den zweiten Chor, sowie cembalogestütztem Continuo bestehende Instrumentarium der Bach-Motetten hat freilich keine ästhetische, sondern eine aufführungspraktische Funktion. Bachs Klagen über den ungenügenden Bestand an guten Chorsängern sind bekannt, und so wird gerade bei diesen zumeist doppelchörigen und technisch schwierigen Werken das Instrumentalspiel mehr als Stütze, als Ersatz denn als Ausdruckswert gehört worden sein. Auch darauf scheint der erwähnte Stimmensatz für BWV 226 hinzuweisen: die Instrumentalstimmen hören nämlich mit der Fuge auf, so daß der abschließende Choral, abgetrennt von der bei einer Trauerfeier vorgetragenen übrigen Motette, wohl am offenen Grab a cappella gesungen wurde, ohne daß damit ein ästhetischer Verlust empfunden worden wäre. Eine mit Kriterien der historischen Aufführungspraxis sich auseinandersetzen- de Interpretation könnte deshalb, sofern ein versierter, technisch beschlagener und ausreichend besetzter Chor zur Verfügung steht, durchaus auch auf Instrumente verzichten. Es muß ja nicht der Mangel rekonstruiert werden ...

**»Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn«
BWV Anhang 159**

Entgegen der vorherrschenden Meinung, Bach habe Motetten nur in seiner Leipziger Zeit, ab 1723 also, komponiert, ist dieses bislang seinem Eisenacher Onkel Johann Christoph zugeschriebene Werk ein Produkt der Weimarer Jahre. Die ersten 14 und letzten 8 Takte der im Nachlaß Carl Philipp Emanuels befindlichen Reinschrift zeigen Bach selbst als Schreiber, während für den Rest der zwischen April 1712 und Oktober 1713 in Weimar sich aufhaltende Augsburger David Kräuter identifiziert werden konnte. Daneben gibt es auch stilistische Gründe für diese Datierung: schlichte Textbehandlung, traditionelle, sich auf Wiederholungen beschränkende Doppelchörigkeit, sowie das auffällige Insistieren auf dem Wort *Ich* (*Ich lasse dich nicht – ich*), das ähnlich zu Beginn der Weimarer Kantate 21 »Ich hatte viel Bekümmernis« wiederkehrt.

Ferner führt die Erfindung verschiedener Themen für die Texte *Ich lasse dich nicht – Du segnest mich denn* in den Unterstimmen der Choralbearbeitung noch nicht zu dem für Bachs spätere Werke so typischen Raffinement kontrapunktischer Kombination. Auffällig dagegen ist die Verbindung eines alttestamentarischen Textes mit der Zentralfigur des Neuen Testaments (*mein Jesu*) sowie die ungewöhnliche Harmonik im Schlußchoral.

**»Fürchte dich nicht, ich bin bei dir«
BWV 228**

Da als älteste Quelle nur eine Abschrift aus den Jahren nach Bachs Tod vorliegt, bleibt die bislang übliche Zuweisung in die Leipziger Zeit (zum Gedächtnisgottesdienst für die verstorbene Frau Stadthauptmann Packbusch am 4. 2. 1726) hypothetisch. Dagegen fällt die Übereinstimmung mit der formalen Anlage des vorangegangenen Stücks (achtstimmiger Eingangschor – Choralbearbeitung) auf, könnte also ebenfalls in die Weimarer Zeit weisen. Nichtsdestoweniger belegen die Behandlung des Textes, das Vokabular seines Ausdrucks sowie die Kombination dieser Elemente eine Fortentwicklung. Bach bleibt zwar beim Prinzip, die Textzeilen nacheinander zu vertonen, verwendet die Doppelchörigkeit jedoch schon zur Darstellung eines Dialogs (*Fürchte dich nicht* Chor I Takt 3, *Ich bin bei dir*, Chor II Takt 4 usf.). Echopassagen variieren diese Technik, wie anschließend durch die Intensivierung durch kürzere Wechsel (T. 23 ff.). Die zentrale Aussage *Ich bin dein Gott* führt beide Chöre erstmals zusammen; Worte wie *stärken*, und *erhalten* werden anschließend durch auffällige, sofort verständliche Figuren abgebildet.

Interessant ist, daß Bach am Ende des ersten Abschnitts ebenso wie zum Abschluß der ganzen Motette noch einmal auf den einleitenden Text zurückkommt, und so mit der Verheißungsvollen Aufforderung Zäsur und Rahmen schafft. Meisterhaft die Kombination der drei Motive in den Choral-Unterstimmen (*denn ich habe dich erlöst, Ich habe dich bei deinem Namen gerufen und Du bist mein*) sowie die gesamte architektonische Proportion, die diesem Abschnitt die gleiche Anzahl von Takten einräumt wie dem ersten. Die Baßgruppe, die zu Beginn – losgelöst vom dialogischen Chorsatz – den Textanfang unisolo und linear deklamiert hatte, singt denselben Text am Ende in der B-A-C-H-Figur, bevor der wieder achtstimmig aufgefächerte Chor mit der Gewißheit *Du bist mein* schließt – spricht hier der subjektive "Theologe" Bach?

**»Der Geist hilft unser Schwachheit auf«
BWV 226**

Für die Entstehung dieser Motette kennt man den Anlaß: Johann Heinrich Ernesti, langjähriger Rektor der Thomasschule und Professor für Poetik an der Leipziger Universität, war am 16. Oktober 1729 gestorben; aufgrund seines hohen Alters hatte er wohl damit gerechnet und Bach den Text, über den musiziert werden sollte, bereits einige Zeit zuvor angegeben. Warum es mit der Komposition dennoch zu Verzögerungen kam – Bach selbst beteiligte sich am Ausschreiben der Stimmen –, ist nicht bekannt; die Vermutung, eine kurzfristige Verlegung der Trauerfeier in die Universitätskirche, in der – im Gegensatz zu den städtischen Kirchen – bei solchen Gelegenheiten auch mit Instrumenten musiziert werden durfte, habe eine Umdisposition veranlaßt, wird von der Forschung nicht mehr verfochten.

Durch das Stimmenmaterial belegt ist die getrennte Aufführung der Teile Präludium/Fuge und Choral; nochmalige Manuskriptstudien haben Christoph Wolff unlängst veranlaßt, auch an eine zunächst fünfstimmige Konzeption zu denken sowie an eine bereits existierende Vorlage für die Fuge. In jedem Fall schöpft Bach wieder aus seinem Vokabular. Wendige, nach oben weisende Koloraturen bilden den Geist ab, *wir wissen nicht* stockt in beiden Chören, *unaussprechliches Seufzen* wird nicht nur durch die üblichen Sekundschritte, sondern auch durch textlose Singtöne (Chor I T. 130 ff.) verdeutlicht. In diesem Abschnitt markiert Bach – für ihn höchst selten – Artikulationszeichen, die die Aussage, daß *der Geist hilft*, rhythmisch verschärfen, Selbstbewußtsein artikulieren lassen.

Die vierstimmige, altertümliche Fuge beginnt intensiv, sofort mit einer Engführung: sie ist nicht Steigerung, sondern selbst Zentrum der Aussage, sagt mit ihrer doppelten Thematik zwei Dinge gleichzeitig über den Geist aus, dessen Kommen im abschließenden Choral erlebt wird.

»Lobet den Herrn, alle Heiden« BWV 230

Wie bei »Singet dem Herrn« handelt es sich hier nicht um eine Funeralmusik. Die relativ schlichte, dreiteilige Motette hat wegen der Verwendung von nur vier Stimmen, dem Fehlen eines Chorals sowie der sehr späten und in nur gesonderter Form vorhandenen Überlieferung lange Zeit Zweifel an der Autorschaft hegen lassen. Vielleicht handelt es sich auch um einen Satz aus einer verschollenen Kantate Bachs; das Entstehungsdatum ist unbekannt. Die Frage nach der Echtheit läßt sich aber auch umgekehrt stellen: wer außer Bach hätte ein im Aufbau so klares, im musikalischen Verlauf so musikantisches, im Vokabular so typisches, in der kontrapunktischen Verarbeitung der Motive so gekonntes Stück schreiben sollen?

»Komm, Jesu, komm« BWV 229

Die erste Abschrift dieser Motette stammt aus dem Jahre 1732. Entstehungszeit und Anlaß liegen jedoch im Dunkeln. Daß Thomaskantor Johann Schelle für die Beerdigung seines Vorgängers Thomasius im Jahre 1684 denselben Liedtext (allerdings alle elf Strophen) komponierte, erlaubt die Zuordnung zu einer ähnlichen Gelegenheit bei Bach; und stilistische Übereinstimmungen des letzten Satzes mit der strophischen Aria *Dir, dir, Jehova will ich singen* sowie dem Schlußchoral des Weihnachts-Oratoriums/IV. Teil lassen eine Entstehung um 1730 vermuten.

Bach verwendet in diesem Stück konsequent die Technik, jede einzelne Textzeile nacheinander und in deutlichen Bildern zu vertonen. Dem müden Leib entsprechen Seufzer-Motive, *die Kraft*

verschwindt in absteigenden, gebrochenen Akkorden, komplizierte bzw. düstere Harmonik drückt Sehnen und lastende Schwere aus. Mit Beginn der Zeile *Du bist der rechte Weg* entspannt sich die Kurzgliedrigkeit, das abrupte Abbrechen der vorangegangenen Zeilen: stand dieser Teil im Zeichen der fragmentarischen menschlichen Existenz, so könnte der gleichviel Takte zählende, vom Dialog nun zu ausgiebigem, gegenseitig sich bekräftigendem Zusingen findende Doppelchor die Beständigkeit von *Wahrheit und Leben* ausdrücken wollen. Lange Melismen, stetes Voranschreiten der Baßlinie sowie die kontinuierliche Höherführung der Stimmen sprechen dieselbe Sprache: die mit dem Wort *Darum* beginnende Aria zieht vierstimmig in allgemeiner Gültigkeit die richtige Konsequenz.

»Jauchzet dem Herrn, alle Welt« BWV Anhang 160

Ob dieses Werk tatsächlich zum Geburtstag Augusts des Starken am 12. 5. 1727 frühmorgens in der Thomaskirche erklang, ist nicht sicher. Eine so prachtvolle, lichte, konzertante Musik hätte sich jedenfalls für einen solchen Anlaß ideal geeignet; das Bach-Compendium nennt einen Entstehungstermin nach dem 1. Januar 1725. Geklärt ist hingegen die Autorschaft Bachs, die schon Carl Philipp Emanuel im Nachlaß sowie Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol in einer Abschrift angeben. Im ersten Abschnitt bearbeitet Bach einen Satz Georg Philipp Telemanns und entwickelt ihn zur Form Präludium und – wenn auch kurzen, spielerischen, nicht sonderlich kunstvollen – Fuge. Daran fügt Bach einen eigenen Kantatensatz (aus BWV 28) an; als neuen Text verwendet er die Schlußstrophe des ursprünglichen Chorals »Nun lob mein Seel den Herren« (dieser Satz allein trägt in Schmieders BWV die Nr. 231). Den Schlußchor (wieder von Telemann) hingegen hat Bachs Nachfolger, Thomaskantor Johann Gottlob Harrer, angefügt, in Unkenntnis der Tatsache, daß Bach in den Sätzen 1 und 2 einen Typus Motette vorlegt, der eine formale Vorstufe zu den beiden nächsten Werken darstellt.

»Jesu, meine Freude« BWV 227

Vertonte die vorangehende Motette ausnahmsweise keinen Bibeltext, so lehnt sich auch »Jesu, meine Freude« an einen Choral an. Alle sechs Strophen zieht Bach heran und verschränkt sie – wahrscheinlich geht diese Zusammenstellung auf ihn zurück – mit Worten aus dem Römerbrief derart kunstvoll, daß man meinen könnte, Johann Franck habe seine Verse gleichsam als Antithese zu Paulus geschrieben. Die symmetrische Form, die Bach dafür findet, steht dieser Kunstfertigkeit nicht nach; mit kühnsten Bearbeitungsformen kehrt er sich jedoch ab von statischer Abwechslung zwischen cantus firmus und motettischer Führung. Beides durchdringt sich und fordert sich gegenseitig auf zu Bekenntnis, Reflexion und Kommentar.

Der Eingangschoral erscheint als programmatische Überschrift. Danach insistiert Bach durch stockende, dynamisch zurückgenommene Wiederholungen auf dem Begriff *nichts*, durch Tonrepetitionen der Tenorstimme im fünfstimmigen Satz auf die Aussage der Nicht-Verdammlichkeit derer, die *nicht nach dem Fleische wandeln* (lange Tonreihen durch alle Stimmen und Lagen), *sondern einmütig, akkordisch nach dem Geist*. Die Worte des folgenden Chorals fordern mit *Stürmen, Satan, kracht und blitzt* den Lautmaler Bach heraus; nur Jesus – in der letzten Zeile – ist einfach, ist gewöhnlich.

Das *Gesetz des Geistes* manifestiert sich anschließend in den drei Oberstimmen: abgehoben vom irdischen *Gesetz der Sünde und des Todes*, das die Stimmen auf einem Ton vereint, so unterschiedlich sie der Kontrapunkt auch heranzführt. Dagegen, gegen das Gesetz des Dreivierteltaktes zu trotzen, fordert an diesem Punkt der Choral auf, intensiv bis zur Einstimmigkeit, in vorgeschriebenen dynamischen Akzenten. Die tobende Welt wird abgebildet gegen den *in gar sicherer Ruh* unerschütterlich dastehenden Sänger. Pausen lassen *Erd und Abgrund verstummen* – das Reihenprinzip, diesen Choral zeilenweise abzubilden, läßt allein eine ganze Motette en miniature entstehen.

Die aus dem Text gewonnene Antithese fleischlich – geistlich gießt Bach anschließend in eine leichte, spielerische Doppelfuge, durchwoben vom melismatischen Wirken des Geistes. Das Ende dieser Fuge ist zugleich das Zentrum der ganzen Motette. Für die folgenden Worte *Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein* schreibt Bach ausdrücklich die Bezeichnung *Adagio* vor – Indiz für die Gewichtigkeit einer weitgehend akkordisch gesetzten, dreimal und abschließend wiederholt vorgetragenen Aussage.

Mit dem in den üblichen Affekten für Elend, Not und Leiden (in unwirscher Ablehnung *eitler Ehren* und *aller Schätze*) ausgemalten Choralvers beginnt die symmetrische Anlage sich vom Zentrum wieder fortzubewegen. So folgt nun ein dreistimmiger Satz, der diesmal die drei tiefen Stimmen zunächst vom toten Leib berichten läßt, um sie durch den Geist in leichte, luftige Höhen führen zu lassen. Darauf folgt eine große, in Verwendung der hohen Stimmen ohne Continuo den Übergang von der Welt in verklärtes Licht ausdrückende Choralbearbeitung. Bach verzichtet jedoch nicht, mit Fugato und rhythmischer Zuspitzung das Wort *Lasterleben* herauszuarbeiten,

Der vorletzte Satz greift auch musikalisch den zweiten wieder auf. Das zögernde, nachdenkliche der dort repetierten Aussage weicht hier aber der Sicherheit und Stetigkeit des Glaubens an den Geist, der *Jesus von den Toten auferweckt* hat. So ist der mit dem Eingangschoral musikalisch ebenfalls identische Schlußvers eine logische Konsequenz: die Trauergeister haben verloren und müssen weichen. Wenn Bach die Stimmen Tenor und Sopran zu Beginn des vorletzten Taktes auf *Jesu, meine Freude* zusammenkommen läßt, mag dies wieder eine seiner subjektiven Stellungnahmen zum erschöpfend auskomponierten Sujet darstellen.

Sollte Bach, wie gelegentlich vermutet, diese umfangreichste seiner Motetten kurz nach seinem Leipziger Amtsantritt zum Begräbnis der Frau Oberpostmeisterin Kees (18. Juli 1723) komponiert haben, hätte er mit ihr eine erstaunliche Visitenkarte abgegeben. Nimmt man hingegen an, daß Bach in die dort üblichen kirchenmusikalischen Bräuche und Muster sich erst hat hineinentwickeln müssen, wäre an eine spätere Komposition zu denken: jedenfalls vor 1735, u.U. unter Verwendung von Teilen aus früheren Kompositionen (Trio G-Dur BWV 1038) und ganz sicher im Rückgriff auf vorhandene Vorbilder (z.B. Buxtehude).

»Singet dem Herrn ein neues Lied«

BWV 225

Die von Anfang an berühmteste Motette Johann Sebastian Bachs entstand, dem Befund der autographen Partitur nach zu schließen, zwischen Juni 1726 und April 1727. Ob das Neujahrsfest, ein Geburtstag oder das Reformationsfest ihre Komposition veranlaßte, läßt sich nicht belegen.

Bachs Biograph Forkel berichtet dagegen von einem Übungsstück für die Thomasschule, was freilich – denkt man an die Qualität von Flöten-, Geigen- und Klavieretüden dieser und der nach-

folgenden Zeit – ein aufwendiges Wuchern mit musikalischen Pfunden zu einem ziemlich profanen Zweck bedeutete. Immerhin verwendet Bach hier auf konzentriertem Raum die gebräuchlichsten Satzarten und gestattet tiefen Einblick in seine Schatzkiste wortabbildender Ausdrucksformen. Die in der Partitur vorgesehene Choral-Wiederholung mit vertauschten Chören scheint ebenso für die Singstunden-Praxis gedacht, fehlt aber im Stimmenmaterial und bleibt deshalb bei dieser Aufführung unberücksichtigt.

Auf einen Höhepunkt treibt Bach hier auch die Rolle der Doppelchörigkeit. Die drei Oberstimmen des I. Chores setzen mit ihren "singenden" Melismen ein, nachdem Chor II sie dazu akkordisch aufgefordert hat – ein Verfahren, das bei der Aufforderung *Israel freue sich* wiederholt wird (T. 68. ff.). Polyphon, leicht und großflächig lobt *die Gemein(d)e der Heiligen* den Herrn; akkordisch finden beide Chöre (T. 75) gemeinsam den Abschluß des Präludiums. Die anschließende Fuge assoziiert Bilder für Tanz und Musik, für Reigen und Pauken (und Harfen). Wieder setzen die Stimmen des Chores I erst nach der Aufforderung *Singet* durch den Chor II ein, der Tenor (T. 89) im Übermut sogar zu früh.

Den folgenden Choral unterbricht Bach zeilenweise durch eine Chor-Arie. In der Führung der einzelnen Stimmen läßt er subjektive Text-Deutungen erkennen; zahllose Seufzermotive und Haltetöne, die gegen Ende zunehmende Länge der Arien-Einwürfe stehen für Nachdenklichkeit: *Also der Mensch vergehet – sein End, das ist ihm nah* – Anhaltspunkt doch für eine Trauerfeier als Entstehungsanlaß?

Im abschließenden Abschnitt greift Bach symmetrisch noch einmal die Form Präludium und Fuge auf. Immer kürzer aufeinanderfolgende Einsätze und Wechsel der Chöre im konzertant jubelnden Satz führen zum Höhepunkt: *alles* (zusammen: deshalb nur noch vier Stimmen), *was Odem hat* (abgebildet in einen ganzen Atem benötigenden Koloraturen), *lobe den Herrn*. Absoluter Endpunkt ist das *Halleluja*: ein einziges Mal singt der Sopran seinen Spitzenton der Tonart B-Dur.