

ÜBER FORMSTRUKTUREN IN BACHS MOTETTEN

VON RUDOLF GERBER

Max Schneider zum 75. Geburtstag

So bekannt und viel gesungen Bachs sechs große Motetten sind, so spärlich sind andererseits die Versuche, ihre innere Gesetzmäßigkeit und musikalische Organik zu erschließen. Nur die Motette „Jesu, meine Freude“ macht hier eine Ausnahme und hat bisher eine größere Anziehungskraft ausgeübt,¹ was wohl darin begründet sein mag, daß dieses Werk schon auf den ersten Blick eine Architektur darbietet, die ebenso imposant wie einprägsam ist. Gleichwohl lassen all die Untersuchungen, die sich mit der Motette beschäftigen, eine Forderung unerfüllt, die Frage nach der inneren Gefügtheit und dem tieferen Sinn des Textes, die gerade in diesem Werk eine Beantwortung verlangt. Ohne auf alle Probleme, die sich an die Motette knüpfen, hier näher einzugehen und z. T. bereits Gesagtes zu wiederholen, soll doch als erstes diese Grundfrage ins Auge gefaßt werden.

Entscheidend für den Formaufbau der Motette „Jesu, meine Freude“ ist die Aufstellung zweier Textsphären, die periodisch ineinandergreifen, eines Liedes und einer Folge von Bibelsprüchen, d. h. einer gebundenen und einer freien (Prosa-) Dichtung. Welches ist der ideelle Kern von Lied und Spruch, prägen beide etwas Gemeinsames oder etwas Gegensätzliches aus, oder handelt es sich gar um eine willkürliche Textkombination?

Als Lied legt Bach sämtliche sechs Strophen des Joh. Franckschen Liedes „Jesu, meine Freude“ (mit Joh. Crügers Melodie) zugrunde. Wie ist die gedankliche Struktur der Dichtung zu verstehen? In der 1. Strophe kommt das Verlangen nach Jesu, die Sehnsucht nach der Vereinigung mit ihm zum Ausdruck. Die 2. und 3. Strophe fordern die „Welt“, die christusfeindlichen Mächte „Sünd' und Höll“ heraus und betonen demgegenüber die Geborgenheit in Jesu — eine Kontrastierung, die sich besonders in der 3. Strophe dramatisch verdichtet, wobei das „tobe Welt“ und „ich steh hier in sich'rer Ruh“ eine echt barocke Zuspitzung erfahren. Wie diese beiden Strophen 2 und 3 eine gedankliche Einheit bilden, so auch die beiden nächsten (4 und 5): alles Weltliche wird abgelehnt, Tand, Stolz und Pracht werden in der 5. Strophe geradezu in Schlummer versenkt („Gute Nacht, o Wesen“). In der

¹ Aus der Literatur seien genannt: F. Smend im Bach-Jb. 1928, S. 36, W. Lütge in „Musik und Kirche“ (1932) IV 97, H. Stephan im Bach-Jb. 1934, S. 77 und W. Vetter im Peters-Jb. 1939, S. 30.

6. Strophe schließlich tritt Jesus herein, nach dem in der 1. Strophe die Sehnsucht laut geworden war. So verhalten sich erste und letzte Strophe des Liedes wie Erwartung und Erfüllung. Sie sind auch rein sprachlich durch ein Motto gebunden: die erste Zeile der 1. und die letzte Zeile der 6. Strophe lauten „Jesu, meine Freude“, wodurch das Identische des Grundaffekts am Anfang und Ende auch von der formalen Seite unterstrichen wird. Gegenüber diesen beiden „Klammerstrophen“ gruppieren sich die vier Mittelstrophen paarweise: 2 und 3 veranschaulichen die Geborgenheit in Jesu trotz aller dämonischen Mächte, 4 und 5 den Abschied von der Welt, die Abschüttelung aller weltlichen Versuchungen. Es ist hierbei zu beachten, daß das erste Strophenpaar (2/3) eine steigende, das zweite (4/5) hingegen eine fallende Affektkurve ausprägt. Wie Bach diese textlichen Gegebenheiten zur Grundlage seiner Komposition des Liedes gemacht hat, ist bekannt und soll hier nicht weiter erörtert werden. Doch mag darauf hingewiesen werden, daß die von F. Smend behauptete „chiastisch-zyklische“ Anordnung der vier Binnenstrophen, bei der angeblich Strophe 2 mit 4 und Strophe 3 mit 5 korrespondieren, nicht zweifelsfrei feststeht. Die beiden letzten haben überhaupt nichts miteinander zu tun, weder formal noch inhaltlich, während der Zusammenhang von 2 und 4 mehr auf Äußerlichkeiten beruht. Viel sichtbarer ist dagegen die Ausprägung der steigenden Kurve von Strophe 2 zu 3 und die der fallenden Pointe von Strophe 4 zu 5, wie dies schon in der Textdynamik vorgezeichnet ist.

Eine offenbar völlig andersartige Beschaffenheit besitzt der zweite Textbereich, die fünf Sprüche des Römerbriefs, mit denen Bach die Liedstrophen in periodischem Wechsel durchsetzt. Der 1. Spruch stellt die Behauptung auf, daß an dem, der im Geist wandelt, nichts Verdammliches sei. Im 2. Spruch wird hierfür die Begründung gegeben: denn der Geist macht lebendig und erlöst von Tod und Sünde. Auf diesen dogmatischen Eingang folgt nun im 3. Spruch als Mittelpunktsthese die Anwendung der erlangten Gewißheit auf die Leidtragenden: ihr lebt nicht im Fleisch, sondern im Geist. Daraus ergeben sich zwei Folgerungen. Die erste (4. Spruch) lautet: deshalb ist euer Leib zwar vergänglich, aber der Geist bleibt lebendig, während die zweite Folgerung (5. Spruch) noch weiter deduziert: Gott aber wird auch den Leib vom Tod erwecken, wenn Gottes Geist in euch wohnt. Im Gegensatz zu der zyklischen Anlage der Lieddichtung liegt hier eine axialsymmetrische Struktur vor, deren Mittelachse der 3. Spruch ist, der die Wendung vom Dogmatisch-Allgemeinen zum Menschlich-Besonderen vollzieht. Inhaltlich aber ist das Ganze ein Unsterblichkeitsbeweis. Von hier aus wird der Zusammenhang mit dem Inhalt des Liedes sichtbar. Dort im Lied herrscht die Antithese von Jesusliebe und den Anfechtungen der Welt, hier die Spannung zwischen Geist und Leib. In beiden Textsphären handelt es sich also um die Entgegensetzung von Unver-

gänglichem und Vergänglichem. Was in den Spruchtexten mit dogmatischer Sachlichkeit und syllogistischer Strenge gesagt wird, tritt im Lied mit persönlich-ichbetonter Ergriffenheit zutage. Wie Bach die Symmetriefform innerhalb dieser Spruchtexte mit der absoluten Mittelpunktbedeutung des 3. Spruchs in der Komposition verwirklicht hat, braucht hier ebenfalls nicht weiter verfolgt zu werden. Bedeutsam ist jedenfalls die Erkenntnis, daß die Formstruktur der gesamten Komposition in der „inneren“ Form der beiden Textsphären begründet ist und daß diese beiden Textkomplexe denselben Gedanken im Sinne der mittelalterlichen Tropusidee von verschiedenen Seiten umkreisen.

Es gibt bei Bach in formaler Hinsicht keinen verbindlichen Motettenbegriff mehr. Jede der großen Motetten besitzt auf der Grundlage einer jeweils eigengearteten Textstruktur ein eigenes Gepräge. Man müßte denn mit Ph. Spitta sagen, die Motetten seien „kantatenartig“. Aber dies ist ein reichlich dehnbarer Begriff. Im Gegensatz zu der elfteiligen Motette „Jesu, meine Freude“ mit ihrer periodischen Verzahnung zweier Formprinzipien zeigt die doppelhörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ einen ganz anderen Aufbau. Man kann dieses Werk als eine viersätziges „Chorsinfonie“ bezeichnen. Sinfonisch im klassischen Sinne ist dabei nicht etwa die formale Aufgliederung der einzelnen Sätze — die ist rein barockisch —, sondern ihr Charakter innerhalb der spezifischen Satzfolge. Der rauschenden Pracht des breit angelegten Eingangssatzes tritt ein besinnliches Andante gegenüber. Darauf folgt ein scherzoartiges, tänzerisch-beschwingtes Allegretto, das in ein züchtig bewegtes $\frac{3}{8}$ -Finale einmündet und den Freudentaumel des maßvoll bewegten 1. Satzes ins Dithyrambische steigert. Der Text gibt dem hochgestimmten Charakter des Werkes die erforderliche Grundlage. Es handelt sich um eine Kompilation von Versen aus Psalm 149 und 150 (im 1., 3. und 4. Satz) und um eine tropusartige Verbindung zweier Liedstrophen (im 2. Satz), von denen die Hauptstrophe (im 2. Chor) bekannt ist und ebenfalls in Psalmnähe steht: es ist die 3. Strophe des Psalmliedes „Nun lob mein Seel den Herrn“. Auch hier treten somit Spruch und Lied, wiewohl mit entschiedenem Übergewicht des Spruchtextes, zusammen. Ph. Spitta hat sicherlich recht, wenn er hinter dem Werk keine Sterbemotette vermutet, sondern annimmt, daß es seine Entstehung einem freudigen Anlaß verdanke². Überall ist hier von Freude, Jubel, Lob Gottes und tief empfundenem Dank die Rede — Empfindungen, die

² J. S. Bach II 433. Spitta hält das Werk für eine Neujahrsmusik, eine Ansicht, die sich auch A. Schering zu eigen macht. Nach ihm handelt es sich um eine Neujahrsmusik auf das Jahr 1746 zur Feier des Dresdener Friedens am Ende des zweiten Schlesischen Krieges (Bach-Jb. 1933, S. 33 ff.). Vgl. demgegenüber B. F. Richter im Bach-Jb. 1912, S. 13. Ob Scherings Hypothese, daß es sich bei dieser Motette um ein Spätwerk handle, durch die oben gegebene Interpretation im Sinne einer Vorahnung der klassischen Sinfoniearchitektur an Wahrscheinlichkeit zu gewinnen vermag, bleibe dahingestellt.

vom Text her bis in die kleinsten Motivprägungen der Komposition hineinströmen.

Von besonderem Interesse ist der Aufbau des 1. Satzes, der alle anderen an innerem Gewicht und äußerer Dimension überragt. Es handelt sich hier im Grunde um eine der in Bachs Vokalmusik häufigen „Analogieformen“ (F. Dietrich), d. h. um eine Übertragung instrumentaler Formprinzipien auf den vokalen Bereich. Besonders verbreitet ist bei dieser Praxis die Doppelform Präludium—Fuge, die auch hier vorliegt. Der ganze Satz umfaßt 151 Takte. Präludienhafter Eingang und Fuge schneiden sich genau in der Satzmitte, d. h. beide Teile zählen je 75 Takte, wobei der 1. Teil zur Dominante moduliert, der 2. Teil wieder zur Tonika zurückkehrt, so daß die Doppelteiligkeit in schöner Ausgewogenheit zutage tritt³. Gleichgewichtig erscheinen die beiden Teile auch dadurch, daß das dialogische Element beiderseits eine gleichartige Rolle spielt. Und zwar nicht nur etwa im Sinne eines formalen Konzertierens — das ganze Werk ruht ja letztlich auf dem konzertierenden Prinzip der *Variatio per choros*. Vielmehr ist das Dialogische — vorzugsweise am jeweiligen Beginn von Präludium und Fuge — in dem ganz konkret-inhaltlichen Sinne eines Wechselgesprächs ausgeprägt. Nun verlangt zwar ein Dialog zwei eigenständige, aufeinander abgestimmte Texte. In dem präludienhaften Teil des Eingangssatzes handelt es sich aber um nur einen Text, der beiden Chören zugrundegelegt wird. Die musikalische Darstellung dieses „Singet“ indessen wirkt ganz und gar wie ein Dialog: der 2. Chor läßt in straffer, syllabischer Deklamation die Aufforderung an den ersten Chor ergehen, zu singen. Der 1. Chor beginnt sofort über dem breiten toccatenhaften Orgelpunkt des Basses mit großen daktylischen Melismen und erfüllt damit das Verlangen des Partners. Gefordert wird im syllabischen Stil, gesungen hingegen im melismatischen. In diesem Gegensatz von Aufforderung und Erfüllung, symbolisiert durch deklamatorische Syllabik (2. Chor) und melismatische Jubilationen (1. Chor), liegt ein eminent dramatisches Element, das zu Beginn der Fuge (T. 75 ff.) noch eine Steigerung erfährt. Hier sind es nun zwei Texte, die im 1. und 2. Chor einander gegenüber treten (und sich im weiteren Verlauf durchdringen), wobei die akkordisch-syllabische Akklamation „Singet“ in gleicher Stilisierung wie am Satzanfang zunächst im 2. Chor wieder gebieterisch hervortritt und sich bei allen Themeneinsätzen in ähnlicher Weise wiederholt, während im 1. Chor sich die Fuge entwickelt (die dann später auch auf den 2. Chor übergreift), und zwar über dem neuen Text „Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihren König und loben seinen Namen im Reigen“. Erstaunlich an diesem Thema ist die volkstümlich-lapidare Dreiklangsmelodik, die mehr an Händel als an Bach

³ Die Anlage der Motette „Fürchte dich nicht“ bietet einen genauen Parallelfall hierzu.

erinnert. Der reigenhafte Duktus der Melodie wirkt auch hier wie eine Antwort auf das Verlangen des 1. Chores.

Ohne auf die Fuge (wie auch auf die Fuge des 4. Satzes), deren Wesenszüge von W. Neumann dargelegt wurden⁴, näher einzugehen, möge kurz auf die Binnenstruktur des Quasi-Präludiums (T. 1—75) hingewiesen werden. Der Text bildet eine Folge von drei Aussagen, die in dem Grundgedanken: „singet und freuet euch“ zusammenklingen, die aber durch die Objektbezogenheit: 1. Singet dem Herrn, 2. Die Gemeinde der Heiligen soll ihn loben, und 3. Israel freue sich, als Dreiheit aufzufassen sind. Bach hat sowohl das Gemeinsame als auch das Besondere und Unterscheidende des Textes in seiner ebenfalls dreigliedrigen Komposition deutlich unterstrichen. Folgende Übersicht mag diese Verhältnisse tabellarisch veranschaulichen:

	A		B				C	
Takt	1—11	12—27	28—35	35—42	42—51	51—59	59—68	68—75
Thematik ⁵	a	a'	b	b'	b''	b'''	c	c'
	1 2	2 1	1	2	1	2	1 2	2 1
Text	Singet . . .		Die Gemeinde . . .				Israel . . .	

Die Rahmenglieder A und C zerfallen jeweils in zwei Abschnitte: a a' und c c'; in ihnen treten beide Chöre geschlossen auf. Der jeweils zweite Abschnitt bringt die Chöre mit ihrer Thematik vertauscht, was allerdings in C nicht so evident ist wie in A, offenbar weil der letzte Abschnitt c' gleichzeitig eine zusammenfassende Codafunktion besitzen soll. Dagegen wird in C der daktylische Rhythmus aus A, der in B in den Hintergrund trat, wieder vernehmlicher aufgenommen, wodurch ein Reprisesimpuls in C spürbar wird. Im Gegensatz zu der doppelten Abschnittbildung in A und C entfaltet sich das Mittelglied B in vier einzelnen Abschnitten, die bald vom 1., bald vom 2. Chor, nie jedoch von beiden Chören gemeinsam getragen sind. So entsteht mit diesem Quasi-Präludium eine Klangarchitektur, bei der zwei gedrungene Rahmenglieder ein aufgelichtetes Mittelglied (B) umschließen, das in formaler Hinsicht das variierte Strophenprinzip ausprägt, während die Rahmenteile (A, A') die Doppelstolligkeit betonen

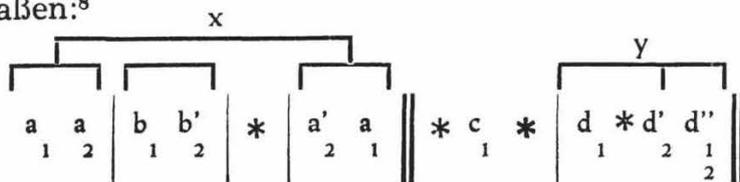
Mit wenigen Worten seien die beiden Mittelsätze der Motette berührt. In dem langsamen zweiten Satz liegt nichts anderes vor als ein Gemeindechoral im 1. Chor mit Zeileninterludien im 2. Chor, eine Analogiebildung also zu der instrumentalen Orgelchoralbegleitung mit freien Zeilenzwischenpielen. Dadurch, daß sich die beiden Chöre nie zu-

⁴ J. S. Bachs Chorfuge (Leipzig 1938) S. 81, 84.

⁵ Die Zahlen bei den Buchstaben beziehen sich auf das spezifische Hervortreten der beiden Chöre.

sammenschließen, sondern stets alternierend auftreten, wird dieser Eindruck noch verstärkt. Er wird aber auch durch den gesamtmusikalischen Charakter der zwei Chöre unterstrichen. Der 2. Chor symbolisiert die Gemeinde, die ihre Liedstrophe im geschlossenen Bachschen Choralatz und unter strenger Wahrung der Liedmelodie vorträgt. Ein ganz anderes Gepräge besitzt der 1. Chor, der in den bald kleineren, bald größeren Zeilenpausen des 2. Chores hervortritt. Ohne wesentlich melismatisch zu sein, ist er doch beweglicher, teilweise kleinrhythmisch-deklamierend und im Tonsatz aufgelichtet, durchbrochen. Der gemeindehaften Strenge und Geschlossenheit des 2. Chors gegenüber mutet er wie ein Ensemble von Einzelstimmen an, die sich inniger und drängender äußern. Man ist versucht, bei der Wiedergabe eine klangliche Differenzierung zu treffen, die von Bach zwar nicht angegeben ist, aber doch beabsichtigt sein könnte, d. h. den 2. Chor von einem wirklichen, stärker besetzten Chor, den ersten hingegen von Solostimmen vortragen zu lassen. Beide Chöre differenzieren sich auch textlich. Der Choral im 2. Chor preist das Erbarmen des himmlischen Vaters über das ohnmächtige Menschengeschlecht. Im Zusammenhang dieser Motette ist das vielleicht ein Hinweis auf eine überstandene Gefahr, ein Rückblick in die Vergangenheit und ein Dankgebet aus trosterfülltem Herzen. Der 1. Chor hingegen wendet sich in die Zukunft und bittet inständig: „Gott, nimm dich ferner unser an“⁶. Hieraus erklärt sich auch der subjektive Einschlag in der musikalischen Geprägtheit dieses Chores⁷.

Ist schon dieser Satz hinsichtlich der *Variatio per choros* zwangloser und lockerer gefügt, so verzichtet auch der 3. Satz auf die strenge Durchführung eines rationalen Prinzips in klanglicher und thematischer Hinsicht. Zwar nimmt man in der ersten Satzhälfte einen schönen Da-capo-Bogen (x) wahr, im weiteren Verlauf wird jedoch die Aufeinanderfolge der Abschnitte freizügiger, wobei immerhin noch die drei letzten im Sinne des variierten Strophenprinzips (y) zusammengefaßt werden. Formverschleiern wirken jedoch eine Anzahl kurzer Interjektionen des einen oder andern Chores, die gleichsam irrational hervortreten und als „Scharniere“ die größeren Chorglieder miteinander verbinden. Die Strukturformel für diesen 3. Satz lautet folgendermaßen:⁸



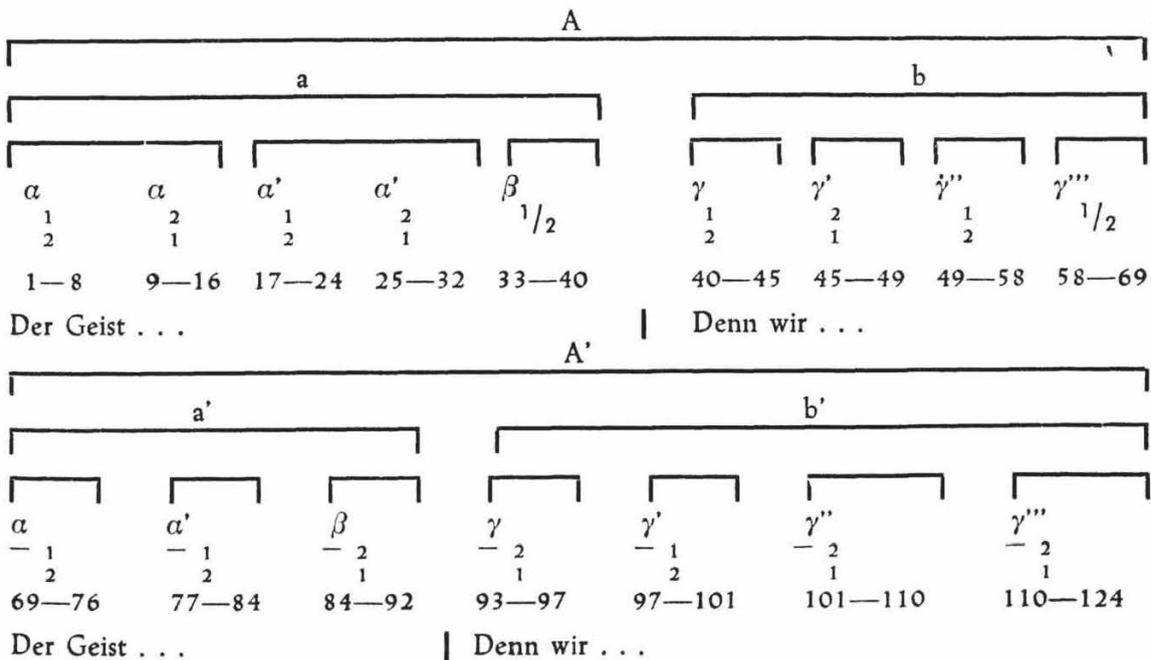
⁶ So auch Schering.

⁷ Doch hat man auch hinter diesem Text des 1. Chores eine Liedstrophe anzunehmen, worauf die Textform weist, die folgendes Reimschema mit der angegebenen Silbenzahl besitzt: a₈ a₈ b₇ / c₈ c₈ b₇ / d₈ d₈. Ob Bach dabei einen *cantus prius factus* verwertet, ist nicht festzustellen, da die Strophe noch nicht identifiziert werden konnte. Vgl. auch Spitta, Bach II 435.

⁸ Die Sterne * beziehen sich auf die erwähnten Interjektionen eines oder zweier Chöre.

Da der Text bei jedem Einzelglied der gleiche ist („lobet den Herrn in seiner großen Herrlichkeit“), handelt es sich hier um eine rein musikalisch bedingte Formkonzeption.

Wieder ein anderes Formgebäude veranschaulicht die Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“. Es besteht aus drei Sätzen, von denen die beiden ersten die Paulinische Geist-Theologie aus Römer 8 interpretieren, während der letzte die 3. Strophe des Pfingstliedes „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ im figurierten Choral Satz darstellt. Musikalisch-gattungsmäßig gesehen, herrscht eine ähnliche Mannigfaltigkeit wie bei der „Singet“-Motette. Der 1. Satz ist ein großes madrigalisches Gemälde (achtstimmig), in dem die deskriptiven Züge und das Geistig-Hintergründige in schöner Harmonie zusammentreten. Der 2. Satz (vierstimmig) auf die Worte: „Der aber die Herzen erforschet“ ist eine streng gefügte Doppelfuge mit eindringlich „forschendem“ erstem Thema, während der 3. Satz, wie erwähnt, ein Choral ist. In dieser gattungsmäßigen Mannigfaltigkeit von Madrigal, Fuge und Choral interessiert hier besonders der Eingangssatz, der wiederum als präludienhafter Anfang und fugenhafter Schluß in Erscheinung tritt. Der Aufbau des präludienhaften 1. Teils möge näher betrachtet werden. Scheinbar undurchsichtig und schwer faßbar, ist er in Wirklichkeit von einer wahrhaft einfach-großlinigen Gestalt. In seinen 124 Takten stellt er einen riesigen Doppelstollen dar, zu dem das Quasi-Fugato einen gedrungenen Abgesang bildet, so daß der ganze 1. Satz die Barform repräsentiert. Der doppelstollige Aufgesang (A, A'), der hier im einzelnen zu analysieren ist, zerfällt seinerseits in vier Unterabschnitte: a b / a' b', die sich weiter in zahlreiche kleinere Glieder differenzieren. Es folge hier zunächst das Aufbauschema:



Ein jeder der beiden Großstollen (A, A') zerfällt, wie ersichtlich, in je einen Kleinbar (a bzw. a') und eine viergliedrige variierte Strophenfolge (b bzw. b'). Unterschiede ergeben sich lediglich innerhalb der beiden Baranlagen: die erste in a hat „zweizellige“ Stollen, die zweite in a' dagegen nur einzellige — daher auch deren kleinere Ausmaße⁹. Der thematische Gegensatz der a- und b-Abschnitte ist naturgemäß in dem Gedankengehalt des Textes begründet. Der a-Komplex symbolisiert in einer objektiven Weise das „Aufhelfen“ des Geistes, nicht nur „malerisch“, sondern auch geistig im Sinne eines Verklärtwerdens im Tod. Der b-Komplex bringt demgegenüber subjektivere Töne, die in der ängstlichen Unentschlossenheit der Betenden begründet sind („wir wissen nicht, was wir beten sollen“). Der Gegensatz beider Abschnitte tritt in stilistischer Hinsicht darin zutage, daß in a die verschwebende Melismatik, in b eine quasi rezitierende Syllabik die diesbezüglichen Themenprägungen wesentlich kennzeichnet. So erstet das Ganze als eine einheitliche, jedoch reich gegliederte, elementare musikalische Formgesetze verwirklichende Musikarchitektur, die gleichzeitig auch allen textlichen Gegebenheiten Rechnung trägt.

Eine Würdigung der Motette „Komm, Jesu, komm“ möge diese Formbetrachtungen abschließen. Als Text dieser Sterbemotette liegen die erste und letzte Strophe eines Kirchenliedes zugrunde, das B. F. Richter im Großen Leipziger Gesangbuch von 1697 (allerdings ohne Melodie) nachweisen konnte. Eine ältere Quelle dieses Liedes, die auch mit dem Dichter und der Melodie bekannt macht, ist ein Leipziger Druck von 1684 (Heidelberg UB, F 7492⁶), auf den J. Bachmair aufmerksam gemacht hat (Bach-Jahrbuch 1932). Es handelt sich hier um eine Leichenpredigt und Nachrufgedichte auf den Universitätsprofessor und Rektor der Thomasschule Jakob Thomasius, für den die beiden Angehörigen der Thomasschule Paul Thymich als Dichter und Johann Schelle als Musiker das elfstrophige Begräbnislied „Komm, Jesu, komm“ geschaffen haben. Bach hat von der, sicherlich auf Schelle zurückgehenden Melodie der fünfstimmigen Begräbnisaria keine Notiz genommen, wie er auch die Mittelstrophen unberücksichtigt ließ. Er legte nicht einmal von sich aus den beiden von ihm ausgewählten Strophen eine gemeinsame Melodie zugrunde, sondern gestaltete eine jede aus einer jeweils individuellen Melodiesubstanz. Bachs

⁹ Auf Art und Umfang der Variationsarbeit in a' und b' (gegenüber a und b) kann hier nicht eingegangen werden. Doch sei darauf hingewiesen, daß es sich nicht nur um eine formale Umbildungstechnik handelt, sondern daß auch charakterliche Umdeutungen sichtbar werden. So ist z. B. der Anfang von b als steigende Sequenzfolge, der Anfang von b' als fallende Sequenzfolge gestaltet, was auf die Gefühlswirkung der Worte: „denn wir wissen nicht, was wir beten sollen“ einen entscheidenden Einfluß hat (dort verlangend, hier verzagend). Auch auf die tonartlichen Varianten in a' und b' (gegenüber a und b) sei nur hingewiesen.

Werk ist demzufolge zweisätzig, wobei der 1. Satz das erdrückende Übergewicht hat; es handelt sich um einen madrigalischen Komplex, dem eine „Choralaria“ als zweiter Satz folgt. Hier interessiert nur der 1. Satz, der wieder eine höchst eindrucksvolle Musikarchitektur darbietet. Bewunderungswürdig ist auch hier — und hier ganz besonders — die geistvolle, rein musikalische Gefügtheit des Ganzen und andererseits die „Begründung“ des Musikalischen, das trotz aller Selbständigkeit nie Selbstzweck wird, in dem Form- und Gedankengebäude des Textes. Dieser Text, die sechszeilige erste Strophe des Liedes, wird von Bach in einem Ausmaß von 167 Takten komponiert — ein riesenhaftes Gebilde, das selbst wieder nach Maßgabe des Textes in drei Teile zerfällt. Zur besseren Veranschaulichung möge die Liedstrophe hier Platz finden:

Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,	}	1. Stollen
die Kraft verschwind't je mehr je mehr,		
ich sehne mich nach deinem Friede;	}	2. Stollen
der saure Weg wird mir zu schwer!		
Komm, komm, ich will mich dir ergeben,	}	Abgesang
du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.		

Bach faßt zunächst den Aufgesang (die vier ersten Zeilen) als einen gedanklich geschlossenen Zusammenhang ins Auge und formt ihn auch musikalisch als einen einheitlichen 1. Teil (T. 1—64). Inhaltlich behandeln diese beiden Stollen den T o d e s k a m p f des Sterbenden, dessen Leib zerfällt und dessen Kraft versiegt. Hierzu bietet der zweizeilige Abgesang einen Kontrast. Auf dem Tiefpunkt der Auflösung angelangt, verklärt sich das Gesicht des mit dem Tode Ringenden, er klammert sich mit letzter Kraft an Jesus, der seine einzige Rettung ist. Dieses „komm, komm“ wirkt wie eine spontane E r l e u c h t u n g, ein mit letzter Kraft gefaßter Entschluß, dem (gleichsam als Bestätigung) das freudige B e k e n n t n i s der 6. Zeile folgt. Bach hat diese innere Verschiedenartigkeit des Abgesangs (Erleuchtung und Bekenntnis) wahrgenommen und aus der 5. Zeile einen zweiten Teil mit 14 Takten, sowie aus der 6. Zeile einen dritten Teil mit 88 Takten gebildet. Dieser Dreischritt von Auflösung, Erleuchtung und Bekenntnis wird nun weiterhin im einzelnen mit allen Mitteln musikalisch veranschaulicht. Das erste Stadium (Todeskampf) ist ein schwerflüssiges Lento im $\frac{3}{2}$ -Takt und in einer Bewegung von mühsamer Gehaltenheit. Das zweite Stadium (Erleuchtung) setzt sich gegen das erste durch Takt- und Tempowechsel wirkungsvoll ab. Im $\frac{4}{4}$ -Takt breitet sich eine lebhaft fugierte Thematik aus, die von jambischen Auftaktern besonders emphatisch angefeuert wird. Mit dem dritten Stadium (Bekenntnis) erfolgt ein erneuter Taktwechsel ($\frac{6}{8}$ -Takt) und dazu wohl auch eine Straffung des Tempos gegenüber dem aufflam-

menden Mittelteil. Gattungsmäßig gesehen hat der 1. Teil einen prägnant madrigalischen Charakter, der 2. Teil ist ein Quasi-Fugato, während der 3. Teil in seiner tanzmäßigen Bewegtheit und Distanziertheit als konzertantes Menuett erscheint — auch hier also eine Mannigfaltigkeit gegensätzlicher musikalischer Techniken und Gattungstypen im Dienste der Textausdeutung¹⁰. Von hohem Interesse ist der Innenausbau der beiden großdimensionierten Ecksätze, auf die zunächst das Augenmerk gelenkt sei.

Der 1. Teil (Zeile 1—4), der den doppelstolligen Aufgesang zugrundelegt, geht in echt madrigalischer Weise Zeile für Zeile den bildlichen Anregungen des Textes nach. Trotzdem zerflattern die vier Zeilen nicht in einzelne Bilder, sondern werden durch die Kraft eines rein musikalischen Formtriebes zu einem Ganzen zusammengefaßt. Dabei ist es aber gleichzeitig bedeutungsvoll zu sehen, wie die musikalische Formung auch den tieferen textlichen Erfordernissen entgegenkommt. Bach hat nämlich sogleich erkannt, daß die 1. und 3. Zeile einerseits, sowie die 2. und 4. Zeile andererseits in jeweils gleichen Vorstellungen ruhen. Er schuf daher für diese beiden Zeilenpaare zwei verschiedene thematische Zentren und hob dabei das Besondere der 3. und 4. Zeile durch variationsmäßige Umbildung der thematischen Grundsubstanz hervor. Damit wird gleichzeitig die Textform, für die die Doppelstolligkeit charakteristisch ist, eindrucksvoll unterstrichen. Das musikalische Formgebilde, das hier entsteht, hat somit die Aufbauformel: a b a' b'. Einige Hinweise mögen die Variationstechnik und ihre Beziehungen zu den textlichen Besonderheiten in a' und b' veranschaulichen.

In a herrscht eine typische $\frac{3}{2}$ -Takt-Rhythmik, die neben der gleichrhythmischen Form:  auch die mit melodisch bewegten Bittmotiven versehene kleinrhythmische Auflösung:  zur Geltung kommen läßt. Während nun von T. 1 bis 10 beide Chöre in symmetrischen Kleingebilden miteinander alternieren, senkt sich die Linie des 1. Chors von T. 10 bis 15 („mein Leib ist müde“) kontinuierlich in die Tiefe. In dem thematisch verwandten a' (3. Zeile, T. 29 ff.), das ebenfalls einen Umfang von 15 Takten hat, verfährt Bach in der gleichen Weise, nur daß hier die fallenden Linien (T. 38 ff. „nach deinem Friede“) in organischer Ausbalancierung im 2. Chor liegen. Ist in diesen beiden Zeilen mit ihrer gleichartigen Binnengliederung die in einem wesensverwandten Gedankengehalt begründete thematische Identität und Variation ohne weiteres erkennbar, so ist das Maß der variationsmäßigen

¹⁰ Es liegt nahe, in der Aufeinanderfolge: Lento, Fuge, Menuett eine Analogieform zur barocken Sonata da chiesa zu erblicken, bei der der vorletzte (langsame) Satz ausgefallen ist. Noch einleuchtender ist vielleicht eine Interpretation im Sinne des Triosonantentypus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, der die Folge langsam—rasch (fugiert)—rasch (Quasi-Menuett) zugrundelegt.

Umbildung innerhalb der 2. und 4. Zeile (= b und b') weit beträchtlicher und das Identisch-Gemeinsame nicht so unmittelbar in die Augen springend wie zuvor. Das hängt damit zusammen, daß hier bereits der Textinhalt eine größere Gegensätzlichkeit aufweist: in der 2. Zeile ist von dem Abnehmen der Körperkraft, in der 4. Zeile von der Last des Weges die Rede. Gleichwohl ist auch hier ein gemeinsamer Grundgedanke vorhanden: die Minderung der Kraft ist die Ursache, daß dem Menschen der „saure Weg“ zu schwer wird, d. h. die 2. Zeile stellt die Ursache, die 4. Zeile die Wirkung fest. Bach hat für beide Zeilen charakteristische Motive geprägt, die dem Gemeinsamen und Besonderen des Textes gerecht werden:

2. Zeile die Kraft verschwind't je mehr

4. Zeile der sau - re Weg

Das Gemeinsame dieser Motive liegt in dem fallenden Septimensprung; durch ihn sind beide Melodiezüge „substanzverwandt“. Daß es sich das eine Mal um die kleine, das andere Mal um die verminderte Septime handelt, ist nicht so unterscheidend, wie es zunächst scheinen möchte. Denn auch beim ersten Motiv tritt im dritten und vierten Baßeinsatz die verminderte Septime an die Stelle der kleinen¹¹. Eine Besonderheit liegt jedoch bereits darin, wie sich dieser Septimenfall jeweils realisiert. In der 2. Zeile wird er in Terzen- und Sekundfolgen ausgeschritten, die Melodie gleitet langsam „kraftlos“ herab, während in der 4. Zeile der Fall ohne Zwischenstufen ausgeführt wird. Die Melodie sinkt hier urplötzlich schwer lastend in die Tiefe. Hier ist bereits das Spezifische der beiden Textzeilen wirksam. Dieses Besondere ist weiterhin in der rhythmischen Aufgliederung der beiden Melodien zu erblicken. Im ersten Beispiel handelt es sich um eine nahezu gleichmäßige Viertelfolge; auch diese Ausgeglichenheit dürfte symbolisch sein für die verminderte Kraft, die keine rhythmische Differenzierung mehr ermöglicht. Im zweiten Beispiel ist hingegen die rhythmische Breite und Schwere für die nur mühsame Bewältigung des „sauren Wegs“ eigentümlich, wobei das kraftgeschwächte, mühsame Vorwärtsstöhnen gleichfalls in einer rhythmisch ausgeglichenen Wertfolge zum Ausdruck kommt.

Es ist nun bemerkenswert, daß in der 2. Zeile das Fall-Motiv nach viermaligem Zitat umgekehrt wird und stufig nach oben schreitet, und zwar auffallend kurzatmig, immer unterbrochen durch kurz hervorgepreßte Auftaktmotive des Gegenchors. Der Sterbende, der zuvor

¹¹ Es liegt auf der Hand, daß sich hinter beiden Zeilenanfängen ein alter (auch von Bach häufig verwendeter) Thementypus verbirgt, der das Quintintervall zugrundelegt und es durch die angrenzenden Halbtöne charakteristisch weitert.

Baranlage, sequenzmäßige Reihung, variiertes Strophenprinzip einzeln und in kombinierter Form verkörpern, und auf der anderen Seite in ihrer zyklischen Zusammenfügung des öfteren beachtliche Beziehungen zur instrumentalen Formenwelt veranschaulichen, die aufs neue die Einheit von Vokal und Instrumental im Bachschen Schaffen bestätigen.

BACHS ORGELN UND SEINE ORGELMUSIK

VON HANS KLOTZ

Wenn wir die Klaviaturen von Bachs Orgeln mit den in seiner Orgelmusik benutzten Tasten vergleichen, gewinnen wir wichtige Anhaltspunkte für die Entstehungszeiten und -anlässe seiner Orgelstücke, ihre Originaltonarten, ihre Zusammengehörigkeit und ihre Echtheit.

Wir setzen dabei voraus, daß Bach beim Niederschreiben seiner Orgelmusik auf die Klaviaturen seiner Orgeln Rücksicht genommen hat. Zu dieser Voraussetzung sind wir berechtigt und verpflichtet, weil wir auf ihrer Grundlage zu einleuchtenden Ergebnissen gelangen und weil wir in den Orgelwerken Bachs in zahlreichen Fällen solche Rücksichtnahme erkennen. Für letzteres geben wir hier einige Beispiele,¹ die zugleich den Fortgang unserer Untersuchung illustrieren:

Erste Sonate Es-dur, Allegro, Takt 41; es¹ umgangen:

