

Über die Motetten Seb. Bachs.¹⁾

Von Bernh. Friedr. Richter (Leipzig).

Unter den kirchenmusikalischen Werken Sebastian Bachs ragen als höchste Offenbarungen seines Genius die Motetten a cappella hervor. Im Verhältnis zu dem reichen Schatz an Kantaten ist ihre Zahl allerdings gering, und man war lange Zeit der Meinung, daß von derartigen Kompositionen Bachs viele verloren gegangen seien. Aber auch von den ungefähr zwölf noch vorhandenen Motetten, die früher unter dem Namen Seb. Bachs gingen, hat Franz Wüllner, der Redakteur des Motettenbandes der großen Bachausgabe, die Hälfte als unecht nachgewiesen und daher mit Recht in die Ausgabe nicht mit aufgenommen. Die ausgeschiedenen Motetten sind zumeist so unbedeutende Stücke, daß auch die Annahme, es könne sich bei ihnen um Jugendarbeiten Bachs handeln, — eine Meinung, die noch Phil. Spitta bezüglich der meisten dieser Motetten teilte — angesichts dessen, was wir an echten, so hochbedeutenden Kirchenwerken aus Bachs Mühlhausener Zeit (1704—1707) besitzen, entschieden zurückzuweisen ist. Es lohnt sich nicht, diese sechs unechten Stücke, die überdies ihrem ganzen Stile nach der Zeit nach Seb. Bach als der Frühzeit des 18. Jahrhunderts angehören, hier namentlich anzuführen. Sie sind mit Proben in dem Vorwort des erwähnten Bachbandes aufgezeichnet. Einzig die schöne Motette „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ sieht man mit Bedauern aus den echten

¹⁾ Dieser bei Gelegenheit der Feier des 700 jährigen Bestehens der Leipziger Thomasschule entstandene, dem Thomanerchor und seinem Kantor gewidmete Aufsatz erschien zuerst in Nr. 38 der Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung, 1912.

Motetten ausgeschieden. Sie wäre Sebastians wohl würdig, weicht aber doch im wesentlichen von seinem Stile ab. Es sind namentlich die homophone und gleichmäßig rhythmische Art des ersten Satzes sowie die durch homophone Zwischensätze unterbrochene Choralfuge, die gegen die Autorschaft Sebastians sprechen. Ihre Art entspricht vielmehr den Motetten seines Onkels Joh. Christoph Bach, dem sie schon im 18. Jahrh. u. a. auch von Phil. Em. Bach zugeschrieben worden ist. Freilich überragt sie, wie Wüllner sagt, an Inhalt und Schönheit der Form alles weit, was uns von Christoph Bach bekannt ist, zeigt aber doch auch wieder in bezug auf Stil und Form eine große Verwandtschaft mit dessen Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“. Wüllner hat übrigens die Motette „Ich lasse dich nicht“ im Anhang mit in die große Bachausgabe aufgenommen, „weil sie immerhin von hervorragenden Bachkennern, u. a. von W. Rüst, für echt gehalten wird“. Allerdings war es gerade die Choralfuge, die Rüst veranlaßte, die Motette für ein Werk Sebastians zu halten. Es sei ein Anachronismus, äußerte er einst mir gegenüber, eine solche Fuge einem Musiker vor Sebastians Zeit zuzutrauen.

Es wird wohl unsern Thomanern und ihren Kantoren niemals der Ruhm streitig gemacht werden können, daß sie allein, auch in den Zeiten, wo Bach, wenigstens als Kirchenkomponist fast ganz vergessen war, seine Motetten regelmäßig gesungen haben, so daß der Name Bach den Leipzigern nie ganz fremd werden konnte. Daß es bei anderen deutschen Kirchenchören Partituren oder Stimmen Bachscher Motetten aus dem 18. Jahrhundert gäbe oder gegeben hätte, ist niemals bekannt geworden. Nur die Berliner Bibliotheken enthalten einige Partiturabschriften, die, zum Teil von ehemaligen Bachschen Schülern verfaßt, ihren Ursprung wohl mehr der Pietät als der Absicht praktischer Verwendung verdanken. Man sollte allerdings meinen, daß die Thomaner, unter denen sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch mancher zukünftige Kantor befand, später in ihren Ämtern Gelegenheit gefunden haben müßten, sich der Motetten des großen Kantors anzunehmen und durch Auführungen an anderen Orten für ihre Verbreitung zu sorgen.

Aber diese gewaltigen Stücke waren für den Gottesdienst doch zu umfangreich und in der Ausführung von so großer Schwierigkeit, daß die meisten Kirchenchöre diesen Werken nicht gewachsen waren, zumal sich nach Seb. Bachs Tode mehr und mehr die Praxis herausbildete, Motetten ganz unbegleitet zu singen, während zu Bachs Zeiten noch die Ausführungen mit irgendwelcher instrumentaler Unterstützung — durch Orgel, Cembalo oder dergl. — gebräuchlich war, was die Aufführungen so schwieriger Stücke doch wesentlich erleichterte. Als, wohl besonders durch die 1802 erschienene Schrift Nic. Forkels über das Leben und Wirken Seb. Bachs angeregt, der spätere Thomaskantor Joh. Gottfr. Schicht 1803 die Motetten Seb. Bachs in Partitur bei Breitkopf & Härtel herausgab, vollbrachte er eine That, die ihm unvergessen sein soll, wengleich diese Ausgabe durch zahlreiche Fehler im Notentexte, mehr aber noch durch teilweise unglaubliche Verballhornisierung des Worttextes eigentlich mehr Schaden als Nutzen gestiftet hat. Ein ganzes Jahrhundert lang hat diese fehlerhafte Ausgabe für alle weiteren, namentlich nach dem Erscheinen gedruckter Stimmen (1845) an Zahl erfreulich zunehmenden Aufführungen gedient, und es ist bezeichnend für die gewaltige Wirkung, die auch das rein Musikalische der Bachschen Motetten ausübte, daß die mannigfachen eigenmächtigen Veränderungen des Textes, die Schicht vorgenommen hatte und die die Absichten Bachs an vielen Stellen geradezu in ihr Gegenteil verkehrten, weder von dem Hörern noch, was mehr sagen will, von denen, die die Motetten studierten, empfunden worden sind.

Von den sechs echten Motetten ist eine vierstimmig, eine fünfstimmig, die übrigen sind achtsimmig. Es sind folgende: 1. Lobet den Herrn alle Heiden (Ps. 117), vierstimmig; 2. Jesu meine Freude, fünfstimmig; 3. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf, achtsimmig; 4. Singet dem Herrn ein neues Lied, achtsimmig; 5. Fürchte dich nicht, achtsimmig; 6. Komm, Jesu, mein Leib ist müde, achtsimmig. Nur von zwei Motetten (Nr. 3 und 4) sind originale Partituren und Stimmen vorhanden, für die übrigen haben bei der neuen Herausgabe alte

Partiturnabschriften und die alten Stimmen der Thomasschule als Vorlage gedient.

Für welche Zwecke hat wohl Seb. Bach seine Motetten geschrieben? Nur von einer Motette — Nr. 3, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, — ist es bekannt und durch die eigenhändige Aufschrift bestätigt, daß sie zur Beerdigung des Direktors der Thomasschule, Joh. Heinr. Ernesti, geschrieben und am 24. Okt. 1729 bei der Gedächtnisfeier (einem damals schon sehr seltenen *funus academicum*) aufgeführt worden ist. Für welche Gelegenheiten aber die anderen Motetten geschrieben sein könnten, läßt sich aus den Quellen zunächst nicht erkennen. Ph. Spitta, der in seiner großen Biographie auch die Frage nach der Bedeutung der Motetten und ihrer Stellung zum Gottesdienst berührt, kommt zu dem Schlusse, daß sie, da sie in ihren gewaltigen Verhältnissen kaum die Stelle der den Gottesdienst regelmäßig einleitenden Motette hätten einnehmen können, als Stücke anzusehen seien, die Bach gelegentlich an Stelle der Kantate, also vor der Predigt aufgeführt habe. Zur Unterstützung seiner Ansichten kann Spitta freilich weiter nichts beibringen als eine gelegentliche Bemerkung Bachs in einer Eingabe, daß in den einzelnen Chören der Thomasschule jede Stimme dreifach besetzt sein mußte, „damit, so einer unpaß wird, wenigstens eine 2 chörigte Motette gesungen werden kann“. Diese Stelle, interessant auch durch die Angabe, daß man sich damals bei Motettenaufführungen in der Regel mit einfacher Besetzung begnügte, bezieht sich aber zweifellos auf die Frühmotette, bei der die Thomaner hauptsächlich das Florilegium Portense gebrauchten, das zumeist achtstimmige Motetten enthielt. Spitta meint weiter, es könne die Motette „Jesu meine Freude“, die den Episteltext des 8. Trin.:Sonntags enthält, an diesem Tage früh aufgeführt worden sein; „Der Geist hilft“ habe Bach später vielleicht für den 4. Trin.:Sonntag verwendet; „Singet dem Herrn“ sei offenbar Neujahrsmusik. Über die kirchliche Verwendung der anderen Motetten spricht sich Spitta nicht aus. Daß aber die Motetten gelegentlich im Gottesdienste die Kantate könnten ersetzt haben, ist wohl ausgeschlossen. Bei der Konsequenz, die damals in der Befolgung liturgischer Vor-

schriften überhaupt und ganz besonders in Leipzig herrschte, ist nicht anzunehmen, daß Bach eines Tages auf die Idee gekommen sein könnte, anstatt einer Kantate eine Motette vor dem Hauptliede anstimmen zu lassen. Das würde so auffällig gewesen sein, daß man ihn gewiß darüber zur Rede gesetzt hätte, gerade wie es 1730 geschah, als die Schüler des zweiten Chores, die also die Hauptmusik sonst nicht auszuführen hatten, sich einmal erlaubten, in der Thomaskirche vor dem Hauptliede ein Stück zu musizieren. (Bachjahrbuch 1911, S. 56.) Der Platz der Motette war im Hauptgottesdienste am Anfang und vielleicht noch gelegentlich während großer Kommunionen. Wenn es so leicht möglich gewesen wäre, die Kantate mit einer Motette zu vertauschen, so würde Bach gewiß öfter zu diesem Hilfsmittel gegriffen haben und er würde viel mehr Motetten geschrieben haben, als wir in Wirklichkeit besitzen. Zeigt doch der gewaltige Bau und der tiefe Inhalt dieser einzigen Motettenschöre, wie es ihm besonders zusagte, in diesen Formen zu schreiben. Es ist aber nicht glaubhaft, daß etwa noch viele solche Motetten Bachs vorhanden gewesen und verloren gegangen sein könnten. Vielmehr deutet manches darauf hin, daß wir vielleicht den ganzen Schatz noch besitzen, den Bach uns hinterlassen hat.

Welche gewaltige Emanationen seines Geistes gerade die Motetten bedeuten, hat man beim Thomanerchore früh erkannt und sie durch fortgesetzte Aufführungen auch zu einer Zeit lebendig erhalten, wo die Kantaten Bachs fast vollständig vergessen waren. Die Motetten wurden eben an einer Stelle des Gottesdienstes aufgeführt, die wenigstens in Leipzig dem Chore eine größere Bewegungsfreiheit gestattete: am Anfang, gewissermaßen als Präludium, bei dem ja dem Organisten auch nicht vorgeschrieben ist, wie kurz oder lang er spielen soll. Möglicherweise hat auch die Sonnabendvesper damals bereits eine solche Bedeutung gehabt, daß die Bachschen Motetten auch in ihr vorgeführt worden sein können. Die früheste Notiz, die mir bekannt ist, spricht allerdings von Aufführungen Sonntags früh. Gegen die Auffassung, daß die Motetten gelegentlich die Kantate vertreten hätten, sprechen auch die Texte. Es ging nicht

an, früh, wo stets über den Evangelientext gepredigt wurde, eine Musik über den Episteltext aufzuführen; keine der erhaltenen Motetten aber hat Evangelientext. Auch die Vieltimmigkeit der meisten Motetten spricht dagegen. Die Kantatenchöre sind fast ausnahmslos vierstimmig. Wo Bach einmal mehr Singstimmen verwendet, wie etwa bei dem achtstimmigen Chöre „Nun ist das Heil“, oder bei der Hohen Messen, da kann man auch eine besondere Veranlassung zur Komposition der betreffenden Stücke annehmen. Und so ist es auch sicher bei den Motetten der Fall; sie sind bestellte Werke, für bestimmte Gelegenheiten, bei denen es Bach darum zu tun war, durch Meisterstücke zu zeigen, was er leisten könne. Oder handelte er in solchen Fällen unbewußt? Der Vergleich mit den ersten Aufführungen der Johannispassion und der Trauerode, die Bach nur mit großen Schwierigkeiten ermöglichen und, was besonders die Aufführung der Trauerode betrifft, erst nach Überwindung größten Widerstandes seitens der Universität erzwingen konnte, macht es wahrscheinlich, daß auch die Motetten bestellte Arbeit gewesen sind. Von einer Motette wissen wir, wie schon erwähnt, die Veranlassung bestimmt: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ ist für die Gedächtnisfeier des Thomasrektors J. H. Ernesti geschrieben. Eine bestellte Arbeit kann man diese Motette nicht eigentlich nennen, denn es war selbstverständlich, daß Bach dem verstorbenen Kollegen das musikalische Trauergeleit gab. Die Vorgänge bei dieser Trauerfeierlichkeit sind in bezug auf die dabei zur Aufführung gelangte Motette so interessant und dabei noch gänzlich unbekannt, daß es wohl angebracht ist, einiges darüber zu sagen.

Vor Jahren zeigte mir der bedeutende Bachforscher Wilh. Rust, damals Kantor der Thomasschule, eine Anzahl Orchesterstimmen zur Motette „Der Geist hilft“, alle von Sebastians Hand geschrieben. Sie waren kurz vorher in der Berliner Königl. Bibliothek ans Tageslicht gekommen und Rust zur Prüfung zugesandt worden. Rust meinte, als wir diese hochinteressanten Stimmen durchsahen, so werde es sich mit den anderen Motetten auch verhalten, nur seien die dazugehörigen Orchesterstimmen bis jetzt noch nicht zutage gekommen. Es sei

bemerkt, daß die uns vorliegenden Stimmen zu „Der Geist hilft“ nicht etwa selbständige instrumentale Stimmen sind, sondern genau mit den Singstimmen übereinstimmen, und zwar in der Weise, daß die Streichinstrumente die Singstimmen des ersten Chores, die Blasinstrumente die des zweiten Chores wiedergeben. Dazu gehört noch ein genau bezifferter, um einen Ton tiefer transponierter Continuo, von dem sich ebenso wie von den Instrumentalstimmen in der Originalpartitur nicht die geringste Andeutung findet. Wie war das zu erklären? In dieser Weise hatte doch Bach seine Kirchenstücke nie geschrieben; in den Kantatenchören konzertieren die Instrumente meist ebenso selbständig wie die Singstimmen. War das Verfahren, das Bach hier bei dieser Motette einschlug, das gebräuchliche, so war allerdings anzunehmen, daß es sich bei den anderen Motetten bezüglich der Begleitung ebenso verhält. Wußte man doch, daß noch zu Bachs Zeiten die meisten Motetten nicht rein a cappella, sondern, wie bereits gesagt, mit Unterstützung irgendeines Instrumentes gesungen wurden. Höchstens hätte man sich darüber wundern können, daß diese instrumentale Unterstützung bei unserer Motette nicht auf die gebräuchliche Weise durch ein Tasteninstrument, sondern auf die ungewöhnliche durch unisono mitgehende Blas- und Streichinstrumente geschah. Die Erklärung für dieses eigentümliche Verfahren Bachs gibt ein Aktenstück des Stadtarchivs, das mir viel später in die Hände kam, in dem von den Vorgängen bei der Beerdigung des Rektors Ernesti die Rede ist.

Ernesti war zwar in seinem Hauptamte Rektor der Thomasschule und als solcher Angestellter der Stadt, und dem entsprechend hätte die ihm zugedachte Leichenfeierlichkeit in einer der Stadtkirchen, St. Thomae oder, weil dort der Superintendent amtierte, vielleicht auch zu St. Nicolai stattfinden sollen. Aber Ernesti bekleidete auch an der Universität wichtige Ämter. Schon 1680 war er Assessor der philosophischen Fakultät geworden, 1691 Professor der Poesie, als welcher er die Panegyrici auf die jährlichen Magisterpromotionen und auch die überaus zahlreichen Funeralprogramme zu schreiben hatte, durch die der jeweilige Rektor der Universität zu den Leichenfeierlichkeiten der

Universitätsangehörigen einlud. 1713 war er Dezemvir und Senior der Meißnischen Nation und in seiner letzten Lebenszeit wohl überhaupt Senior der ganzen Universität. Daß die Universität daher beanspruchte, die Trauerfeierlichkeit möchte in ihrer Kirche abgehalten werden, war ein natürlicher Wunsch. Wir übergehen die Auseinandersetzungen, die es zwischen den Behörden gab, und stellen die Thatsache fest, daß die Feierlichkeit, die erst in einer Stadtkirche abgehalten werden sollte, schließlich in der Paulinerkirche stattfand. Das auffallend späte Begräbniß, sieben Tage nach dem Tode, dem tags darauf die kirchliche Feier folgte, erklärt sich wohl aus diesen Vorgängen. Nun war es in den Leipziger Stadtkirchen Brauch, daß in kirchlichen Trauerzeiten, also im Advent und in der Passionszeit, aber auch bei Trauerfeierlichkeiten keine Instrumente verwendet werden durften. Für die Paulinerkirche als die Universitätskirche galt aber diese Bestimmung nicht. Bach, der seine Motette in der Annahme, daß die Trauerfeierlichkeit in der Thomas- oder Nikolaikirche stattfinden würde, a cappella geschrieben hatte, fügte, nachdem beschlossen war, ein Funus Academicum in der Paulinerkirche zu halten, die den Singstimmen gleichlautenden Instrumente hinzu, um die Ausführung zu erleichtern und ihr vielleicht auch mehr Glanz zu geben. Dies ist eine einfache Erklärung für die auffälligen Instrumentalstimmen. Für die übrigen Motetten Bachs, die nach meiner Annahme bis auf eine einzige gleicherweise für Trauerfeierlichkeiten geschrieben sein werden, was noch bewiesen oder wenigstens wahrscheinlich gemacht werden soll, gibt es keine Instrumentalstimmen, und es werden auch sicher keine aufgefunden werden, da ein weiterer Fall, daß bei einer Trauerfeierlichkeit in der Paulinerkirche eine Motette von Seb. Bach zur Aufführung gelangt wäre, nicht wieder vorgekommen ist.

Wenn man den Aufzeichnungen der Kustoden der beiden Hauptkirchen auch in dieser Angabe Glauben schenken kann, so war die Einrichtung der Gedächtnisgottesdienste in Leipzig zu Bachs Lebzeiten noch nicht alt. Ein Manuel des Gottesdienstes der Nikolaikirche führt einen solchen 1719 an: „Dom. XII. p. Trin. (27. Aug.) ist anstatt der ordentlichen Vesper eine

Gedächtniß-Predigt wegen des sel. Herrn Appelat: Kath's von der Burg Absterben von Hn Lic. Romano Teller'n gehalten worden. Text: Ps. 118 v. 19.“ Daneben steht: „zum 1sten-mahl“ und darunter: „diese ist die erste Gedächtniß Predigt an dieser Kirche gewesen.“ Eine zweite Gedächtnispredigt fand im September desselben Jahres statt. Auch bei dieser hielt Archidiaconus Teller die Predigt. Erst Ende des Jahres 1722 folgten dann kurz hintereinander vier Gedächtnispredigten auf vornehme Verstorbene, alle vier vom Superintendenten Deyling gehalten. Diese sechs Gedächtnispredigten fallen in die Zeit vor Bachs Kantorat. Am 18. Juli, dem 8. Sonntag nach Trinitatis, fand unter der Vesper, d. h. an Stelle des Vespersgottesdienstes, eine wieder von Deyling gehaltene Predigt statt zum Gedächtnis auf die Frau Oberpostmeisterin Käsin. Der Predigttext war Röm. 8, 11: So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat usw. Demselben Kapitel des Römerbriefes gehört auch die Perikope des 8. Trinitatissonntags an, über die nachmittags nach Vorschrift gepredigt wurde. Es liegt doch nun nahe, anzunehmen, daß Bach, der neue Kantor, den Auftrag bekam, zu dieser Feierlichkeit eine Motette zu schreiben, und daß er bei Schaffung seiner ersten Gelegenheitsmusik ähnlich empfand wie kurz vorher am Karfreitag (1723, nicht 24!), als er in der Johannispassion der Gemeinde ein Werk von bis dahin nicht gekanntem innerer und äußerer Größe vorführte. Wie unter den Kirchenkantaten die in der ersten Leipziger Zeit verfaßten die anderen der früheren und auch späteren Zeit noch weit überragen, so ist auch diese, wie wir annehmen, erste in Leipzig geschaffene Motette von so großem Umfang und dabei von einem Inhalt, daß man sich nur immer fragt, was wohl die ersten Hörer dieses Wunderwerks dazu gesagt haben mögen, und ob ihnen wohl auch nur eine Ahnung von seiner Größe und Tiefe aufgegangen sein mag. Die Vorgänge bei der Feier mögen folgende gewesen sein. Die Verstorbene hat in ihrem letzten Willen den Wunsch ausgesprochen, daß das Lied „Jesu, meine Freude“ bei ihrem Begräbnis gesungen werde. Hierfür spricht auch das lateinische Einladungsprogramm des Universitätsrektors zu der Feierlichkeit am 18. Juli

1723, aus dem man entnehmen kann, daß die Entschlafene ein von der Welt ab- und Jesu zugewandtes Leben geführt habe, womit sich die Wahl des Liedes recht gut erklärt. Dieses herrliche Lied, dessen Einführung in den Gottesdienst im 17. Jahrhundert noch auf Schwierigkeiten stieß, war zu Bachs Zeiten allgemein beliebt und wurde auch gern bei Trauerfeierlichkeiten gebraucht. Es war vielfach Sitte, für die eigene Beerdigung Text und Lied vorher zu bestimmen; viele Stiftungen für die Thomasschule beruhten geradezu auf Bestimmungen, daß am Todestage des Stifters oder der Stifterin gewisse Lieder gesungen werden sollten. Daß auch der Predigttext von der Verstorbenen selbst ausgewählt worden sei, möchte ich bezweifeln. Es wäre doch ein großer Zufall, wenn früher gewählter Vers sich gerade mit der Perikope des betreffenden Sonntags, an dem die Feier stattfand, decken sollte. Vielleicht gibt das Archiv der in der Nähe Leipzigs noch ansässigen Familie später einmal über diese Dinge genauere Auskunft. In dem von Deyling als Text gewählten 11. Vers des für Trauerfeierlichkeiten oft verwendeten Kapitels des Römerbriefes (auch der Text der Ernestischen Trauermotette ist aus ihm!) nahm Bach noch den 1., 2., 9. und 10. Vers desselben Kapitels, indem er sie den sechs Strophen des Frankischen Jesusliedes einfügte. Daß die Vereinigung des Liedes mit den Versen der Epistel, die Bach wohl selbst vorgenommen haben wird, ein besonders Einheitliches ergeben habe, wird man kaum behaupten können. Liest man den Text für sich, so will einem die Zusammenstellung, die sich aus den äußeren Umständen erklärt, doch etwas gezwungen erscheinen. Wie aber Bach die für Vertonung gelegentlich spröden Bibelverse zu gewaltigen fünf- und dreistimmigen Chören ausbaut, sie mit den innigen Choralstrophen wechseln läßt, wie er den ersten und letzten großen Chor durch Verwendung gleicher, mit höchster erfinderischer Kraft gestalteten Themen in engste Beziehung zueinander bringt und in derselben Absicht die erste und letzte Choralstrophe in gleichem Tonsatz wiedergibt, und wie er so scheinbar wenig Zusammengehörendes zu einer Einheit gestaltet, das ist wunderbar und hebt diese Motette auch unter den höchsten Werken des Meisters auf eine

höchste Stelle, vergleichbar vielleicht nur dem durch gleiche Einheitlichkeit und erfinderische Kraft ausgezeichneten, ziemlich um dieselbe Zeit entstandenen Magnificat. — Weitere Gedächtnispredigten fanden erst am 14. März und 8. Juni 1725 statt; die Texte hat Bach nicht in Musik gesetzt. Im Januar 1726 war die Frau des Stadthauptmanns Winkler gestorben. Der Gatte veranstaltete Montag, den 4. Februar eine Gedächtnisfeier, bei der wieder Deyling predigte. Der Text war Jesaja 43, 1 u. 5: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein.“ Für diese Feier hat Bach sehr wahrscheinlich seine Motette mit gleichem Textanfang geschrieben. Er hat die Worte „denn ich habe dich erlöst — du bist mein“ zu einer wunderbaren dreistimmigen Fuge verarbeitet, zu der der Sopran zeilenweise die 11. und 12. Strophe des bekannten Gerhardt'schen Liedes „Warum sollte ich mich grämen“, von denen die erstere mit den Worten beginnt: „Du bist mein, weil ich dich fasse,“ zu singen hat. Schon die Wahl dieses Liedes, das sehr oft als Sterbelied gebraucht wurde, beweist, daß es sich auch bei dieser Motette um eine Trauerfeierlichkeit gehandelt haben muß.

Für den ganzen ersten Teil der Motette hätte nun Bach bloß die Worte „Fürchte dich nicht“ zur Verfügung gehabt, die er doch nicht immer und immer wiederholen konnte. Deshalb nahm er aus dem 41. Kapitel des Jesaja den Konkordanten 10. Vers, der, mit denselben Worten beginnend, fortfährt: „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.“ Diese Worte gaben Bach reiche Gelegenheit, einen glänzenden achtstimmigen Einleitungsschor zu schreiben, der mit seinen 77 Takten den 73 Takten der folgenden Choralfuge genau die Wage hält. Wundervoll ist der Schluß der Motette, wo der Inhalt des Textes „Fürchte dich nicht — du bist mein“ noch einmal in achtstimmigen Harmonien zusammengefaßt wird.

Daß die Motette „Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde“, eine Begräbnismotette gewesen sein muß, beweist mehr noch als bei den anderen Motetten ihr Text. Man wußte bisher

nicht, woher der Text stammte. Spitta hielt ihn für eine arienhafte Gelegenheitsdichtung, wohl deshalb, weil deren Schema zu keinem vorhandenen Kirchenliede passen wollte. Wenn ich auch den Dichter nicht angeben kann, so doch die Quelle, der Bach das Lied entnommen hat. Es steht in dem großen achtbändigen sogenannten Wagnerschen Gesangbuch, das der Leipziger Bürgermeister Paul Wagner zusammenstellte. Der Diakonus der Nikolaikirche Mag. Joh. Günther gab das Werk 1697 unter dem Tittel „Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gang-Dpfer“ in Leipzig heraus, nachdem der eigentliche Verfasser, der im Werke nicht genannt wird, während des Druckes gestorben war. Diese reichhaltigste Liedersammlung der evangelischen Kirche enthält über 4500 Kirchenlieder. Im 8. Bande, unter den Sterbeliedern, steht S. 326 das Lied mit der Überschrift: „Johann. 14 v. 6. In eigner Melodey.“ Das Lied hat elf siebenzeilige Strophen, von denen Bach nur die erste und letzte für seine Komposition benutzt hat. Jede Strophe schließt mit den Worten „Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben“, im Anschluß an die Stelle aus dem Johannesevangelium. Dadurch wird auch erklärlich, warum Bach in dieser Motette dem Sage, der diese Worte enthält, eine so unverhältnismäßige Ausdehnung gegeben hat, sie sind eben der eigentliche Inhalt und Kern des ganzen Gedichtes. Der Dichter des schönen Liedes hat sich bis jetzt nicht ausfindig machen lassen, auch nicht der Komponist der dazu gehörigen Melodie. Vielleicht stammen Text und Weise aus Schlesien. Daß die Melodie der letzten Strophe in der Bachschen Motette die dem Liede „eigne“ sein könnte, ist natürlich ganz ausgeschlossen, denn diese wunderbar arienhafte Weise kann nur von Seb. Bach herühren. Nach einer Mitteilung im 4. Bande von Rochlig's „Für Freunde der Tonkunst“ soll Seb. Bach „schon erblindet“ dieses hohe Lied der Sehnsucht nach dem ewigen Leben einem seiner jüngeren Söhne in die Feder diktiert haben. Diese Erzählung ist sonst nicht beglaubigt und beruht wohl auf einer Verwechslung mit dem kunstreichen Choral „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“, den Bach tatsächlich in den letzten Lebenstagen seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktierte.

Daß die Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“, das Paradesstück der Thomaner, dieses Werk voller Jubel, das am liebsten an Sonnabenden vor Ferienbeginn oder bei außergewöhnlichen Gelegenheiten angestimmt wird, wenn es gilt, zu zeigen, was der Chor zu leisten vermag — daß dieses hohe Lied der Freude für eine Trauerfeierlichkeit geschrieben worden sein könnte, ist kaum glaubhaft. Und doch macht eine nähere Betrachtung der Zusammenstellung des Textes dieser Motette es wahrscheinlich, daß ihre erste Bestimmung dieselbe war wie die ihrer Schwestern. Freilich ist der Beweis für diese, wie ich wohl fühle, kühne Behauptung nicht leicht zu führen. Zunächst der jubelnde Text. Es ist bereits erwähnt worden, daß es früher vielfach Sitte war, den Predigttext für das eigene Begräbniß selbst zu bestimmen. Diese gewünschten Texte waren nun durchaus nicht immer solche, die von Tod und Sterben handeln, es finden sich auch Texte, die das Lob des Herrn aussprechen. So liegt, um nur ein Beispiel anzuführen, der 1726 von Deyling auf einen Kaufmann gehaltenen Gedächtnispredigt der 103. Psalm, V. 1—5 zugrunde, der mit den Worten beginnt: „Lobe den Herrn, meine Seele“ und auch in den nächsten Versen keinen Hinweis auf Tod und Vergänglichkeit enthält. So könnte demnach ein dankbarer Christ auch ganz gut den 149. Psalm (Singet dem Herrn) zum Text der Predigt bestimmt haben. Diese Möglichkeit macht freilich die erste Verwendung von Bachs „Singet“ bei einem Trauerfall noch nicht wahrscheinlich. Aber man sehe sich den Text des zweiten Satzes, gewissermaßen das Adagio dieser gewaltigen Chorsymphonie, genauer an. Es ist ein Choral, der zeilenweise vom zweiten Chore gesungen wird, während der erste Chor alternierend eine arienhafte Melodie mit anderem Texte, der dem Versschema von „O Ewigkeit du Donnerwort“ entspricht, vorträgt. Der Choral ist die dritte Strophe des bekannten Liedes „Nun lob mein Seel' den Herren“, das den Königsberger Professor Joh. Gramann (Polhyander), der auch Rektor der Thomasschule gewesen ist, zum Verfasser hat, während für die Worte des ersten Chores der Dichter nicht festgestellt werden können. Die Choralstrophe lautet: „Wie sich ein Vat'r erbarmet üb'r seine junge Kinderlein, so thut

der Herr uns allen, so wir ihn kindlich fürchten rein. Er kennt das arm' Gemächte, Gott weis, wir sind nur Staub, gleich wie der Gras vom Rechen, ein' Blum' und fallend Laub! Der Wind nur drüber wehet, so ist es nicht mehr da, also der Mensch vergehet, sein End' das ist ihm nah." Also Worte, die von der Vergänglichkeit des Menschen reden. Dazu der Text des des ersten Chores: „Gott nimm dich ferner unser an, denn ohne dich ist nichts getan mit allen unsern Sachen; drum sei du unser Schirm und Licht, und trügt uns unsre Hoffnung nicht, so wirst du ferner wachen. Wohl dem, der sich nun steif und fest auf dich und seine Huld verläßt.“ Was sollen diese ernstern Worte, die zu dem dithyrambischen Jubel des ersten und der nachfolgenden Chöre durchaus nicht zu passen scheinen? Es ist nur denkbar, daß irgendein Ereignis ernstern Art im Leben des oder der Besteller ihre Aufnahme in die Motette veranlaßt hat. Kindern mag Vater oder Mutter gestorben sein: Gott wird sich unsrer erbarmen, wenn wir auch Waisen geworden sind. Nicht weniger als siebenmal wiederholt der erste Chor die Worte „Gott nimm dich ferner unser an.“

Die befremdliche Zusammenstellung des Psalmes mit den Choralstrophen läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit so erklären: der Verstorbenen hat zum Text der Leichenpredigt Psalm 149 bestimmt, die eingelegten Strophen geben die Empfindungen der Hinterbliebenen wieder. Etwa sonst einen inneren Zusammenhang zwischen Psalm und Choralstrophen herausfinden zu wollen, wird wohl ein vergebliches Bemühen bleiben, ebenso wie in der Motette „Jesu, meine Freude“ Lied und Bibeltext keinesfalls mit Notwendigkeit aufeinander hinweisen: der Zusammenhang ist hier wie dort nur ein rein äußerlicher.

Wenn nun bei den vier vorher besprochenen Motetten ihr Charakter als Trauermotetten anerkannt wird, so bleibt wohl nichts übrig, als auch die Jubelmotette „Singet dem Herrn“ eben um ihres eigenartigen zweiten Sazes willen derselben Gattung zuzuweisen. Allerdings fehlt der Originalpartitur ein Hinweis auf eine bestimmte Feierlichkeit, während die Originalpartitur der Ernesti-Motette „Der Geist hilft“ einen solchen enthält. Das könnte freilich bedenklich machen, findet aber

vielleicht darin seine Erklärung, daß es, wie die Schrift beweist, bei der Abfassung von „Singet“ sehr eilig hergegangen sein muß. Während Bach bei der Ernestischen Motette acht Tage Zeit hatte, eine schön geschriebene Partitur anfertigte und sie mit Angabe der Bestimmung versah, fehlte bei „Singet“ dazu augenscheinlich die Zeit. Bach hat auf der Partitur zunächst bloß die Singstimmen angegeben, erst später hat er eigenhändig mit anderer Tinte „di Joh: Seb: Bach“ hinzugefügt. Den Originalstimmen fehlt leider der alte Umschlag, auf dem gewöhnlich Anzahl der Stimmen, Bestimmung usw. angegeben ist. Mein Berliner Freund Max Schneider, den ich um eine genaue Durchsicht der Originalien gebeten habe, schreibt mir, daß die Stimmen zuerst die bekannte Hand von Bachs Kopisten zeigen, zunächst in normaler Weise. „Kurz vor dem Alleluja beginnt jedoch eine sichtlich größer werdende Eile, und — der Meister selbst hilft mit fertig schreiben, indem just das Alleluja im Sopran, Alt und Tenor auf den ersten Blick seine Hand, deutlich aber eilig, zeigt. Auch im ersten Sopran scheint seine Feder die Textverteilung bei ‚was Dem hat‘ bestimmt zu haben. Das ganze Stimmmaterial macht den Eindruck, als sei der Meister dem Kopisten kurz vor dem Alleluja mit der Aufforderung zu größter Eile aufs Dach gestiegen.“ Diese Mitteilungen bestätigen und bekräftigen doch wohl die Annahme, daß es sich bei „Singet“ um eine besondere Feier gehandelt haben muß. Daß diese eine Trauung gewesen sein könnte, dem widerspricht der eingelegte Text. Und welche Annahme bleibt dann eigentlich noch übrig?

Es gibt noch eine sechste Motette, vierstimmig über den 117. Psalm „Lobet den Herrn alle Heiden“. Dieser Psalm ist bekanntlich der kürzeste in der Bibel. Er besteht nur aus zwei Versen; dennoch hat Bach ihn zu einer gewaltigen umfangreichen Motette gestaltet. Faßt man die Motette als einen einzigen Satz, was trotz der mit jeder neuen Textphrase eintretenden neuen Themen insofern Berechtigung hat, als das Ganze in einem Flusse verläuft, so bildet sie wohl den umfangreichsten Chor, den Bach geschrieben hat. Er besteht aus 165 zumeist Doppeltakten. Ein Zweifel an der Echtheit des Werkes

kann nicht aufkommen, trotzdem es für diese Motette an jeder beglaubigten Vorlage fehlt. Sie erschien gedruckt mit der Angabe: „nach J. S. Bachs Originalhandschrift“ 1821 bei Breitkopf & Härtel. Aber weder diese Originalhandschrift noch eine andere Abschrift waren aufzutreiben, als Büllner 1892 den Motettenband der Bachausgabe vorbereitete. Die Motette mußte einzig nach dem vorhandenen, auch nicht fehlerfreien Drucke gestochen werden. Der Inhalt läßt aber, wie gesagt, keinen Zweifel an der Echtheit zu, wenn sie auch in mancher Beziehung von ihren Schwestern abweicht. Sie ist die einzige vierstimmige und die einzige, die einen Continuo hat, der, wenn er auch meist mit den Singstimmen geht, doch an mehreren Stellen, so gleich am Anfang, selbständig auftritt. Er ist ein sog. Continuo seguente, d. h. ein Continuo, der nicht nur mit dem Singbaß, sondern gelegentlich auch mit einer anderen Singstimme geht, solange diese gerade die tiefste Stimme ist. Da Bach diese Art Continuo nur in seiner früheren Zeit, aber nicht mehr in Leipzig anwendet, so möchte man auf eine Jugendarbeit schließen, wofür auch bei aller Großzügigkeit der Komposition einige andere Züge, wie die auffällig lange Terzen- und Sextenmalerei bei dem Worte „waltet“ und dann auch die nicht gerade hervorragende Prägnanz mancher Themen sprechen. Jeder Textabschnitt hat sein eigenes Thema, das meistens als Fuge durchgeführt wird. So haben die ersten Worte des Psalmes ein über anderthalb Oktaven ausgedehntes Jugenthema, mit dem C-dur-Dreiklang beginnend; nach 24 Takten setzt mit den Worten „und preiset ihn, alle Völker“ ein neues Thema ein, dessen Keime schon im ersten Teile verborgen sind. Mit dem 43. Takte tritt wieder das erste Thema hinzu, die Fuge wird zur Doppelfuge, abschließend mit dem 58. Takte. Die folgenden Worte: „Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit“ sind mehr in homophoner Weise gesetzt, wenn man bei Bach von einer solchen überhaupt reden kann. Nach der schon erwähnten, etwas auffälligen malenden Stelle bei „waltet“ kommt mit dem 77. Takte auf die obigen Worte (seine Gnade“ usw.) wieder ein neues Motiv, während dessen Durchführung jede Stimme der Reihe nach auf „in Ewigkeit“

einen Orgelpunkt bildet. Eine 67 Takte lange, in allen möglichen Künsten spielende Fuge auf „Halleluja“ macht den Beschluß. Die Motette ist ein so in sich abgeschlossenes Ganze, daß man nicht auf den Gedanken kommt, sie könne ein Kantatentorso sein. Bach hat ja einigen seiner Kantatenchöre motettenartige Form gegeben, in denen nur der Continuo gelegentlich selbständig geführt wird, die Instrumente aber nur das mitspielen, was die Singstimmen an Noten haben. Beispiele sind die Chöre „Nun lob' mein Seel' den Herren“, „Ach Gott vom Himmel“, „Aus tiefer Not“ u. a. m. Der erste Chor ist bekanntlich auch als Motette („Sei Lob und Preis“) bearbeitet worden. Aber die Kantatenchöre haben immer einen Choral als Cantus firmus, sie sind figurirte Choräle. Einem Anfangschor mit Bibeltext hat Bach in seinen Kantaten sonst niemals motettenartige Bearbeitung zuteil werden lassen. Wollte man aber annehmen, daß der Psalm wegen seiner Kürze doch vielleicht den Einleitungschore einer Kantate den Text bilden sollte, so widerspricht dem die Ausdehnung des Satzes, der für einen Kantatenchor viel zu umfangreich wäre, ganz abgesehen von der ebenerwähnten eigenartigen kompositorischen Behandlung. Auch das Halleluja, das sonst immer den Schluß eines Ganzen bildet, spricht gegen die Annahme eines Torso's. Wir müssen uns bei dieser Motette bescheiden; ihre ursprüngliche Bestimmung läßt sich nicht mehr erkennen. Aber wie sie sich durch das Fehlen jeder Choralstrophe von den fünf andern Motetten unterscheidet, denen sie auch an Gehalt und Bedeutung entschieden nachsteht, so hat sie auch zweifellos eine andere Bestimmung gehabt: eine Trauermotette ist sie keinesfalls. —

Es ist bereits erwähnt worden, daß der erste Herausgeber der Motetten, J. G. Schicht, sich leider starke Textänderungen erlaubt hat, die alle ferneren Neudrucke übernommen haben, bis die Wüllnersche Ausgabe (1892), gestützt auf die alten Stimmen der Thomasschule, neben einem korrekteren Notentexte auch den ursprünglichen Worttext wieder herstellte. Schicht änderte hauptsächlich in den Kirchenliedertexten; den Bibeltext ließ er unberührt. Schicht lebte in der Aufklärungszeit, und man weiß, wie in den damals herausgegebenen Gesangbüchern

ganz besonders den alten Kirchenliedern mitgespielt worden ist. Namentlich das Leipziger Gesangbuch von 1796, das der Superintendent Rosenmüller herausgab, läßt kein älteres Lied unberührt und verändert sie meist so gewaltsam, daß oft nur noch die Anfangszeile und die äußere Form an das alte Lied erinnern. Nicht einmal die Gellertschen Lieder sind in diesem Buche verschont geblieben. Deshalb fehlt aber auch in ihm wohlweislich jede Angabe eines Dichters. Besonders übel ist es dem Liede ergangen, das Bach seiner volkstümlichsten Motette „Jesu, meine Freunde“ zugrunde gelegt hatte. Zwar hat Schicht den Bachschen Chorälen nicht diese Textgestaltung untergelegt, aber er hat sich doch für berechtigt gehalten, die einzelnen Strophen so stark zu ändern, daß Bachs Musik stellenweise ganz unverständlich geworden ist. Einem wesentlichen Zuge in Bachs Schaffen, nämlich der Neigung, dem Texte in seinen Einzelheiten möglichst viel tonmalerische Seiten abzugewinnen, hat man erst in neuerer Zeit mehr Aufmerksamkeit zugewendet. Zwar ist dieser Zug, der ja mehr oder weniger allen Komponisten der Zeit Bachs eigen war, schon früh erkannt worden, so von einem seiner frühesten Erklärer, Mosevius. Auch Spitta kann nicht umhin, öfters auf die malende Darstellungsweise Bachs hinzuweisen, wenngleich er bestrebt ist anzunehmen, daß dabei mehr Zufälligkeiten obwalteten, als daß es dem Komponisten wirklich im Sinne gelegen haben könne, gewisse bezeichnende oder affektvolle Worte in so bestimmter Weise zu charakterisieren. Erst Albert Schweitzer hat in seiner vor einigen Jahren erschienenen Bachbiographie an einer Fülle von Beispielen dargetan, ein wie wesentlicher Zug diese realistischen Darstellungen in Bachs Kompositionen sind. Es kommt hier nicht darauf an, festzustellen, ob Schweitzer in seinen Deutungen nicht manchmal zu weit gegangen ist, jedenfalls hat er durch das besondere Hervorheben der bildlichen und symbolischen Darstellungen bei Bach, die in seiner Biographie einen ziemlichen Raum einnehmen, viel für das Verständnis Bachs getan. Schweitzer hat freilich auch mannigfachen Widerspruch gefunden, doch ist es offensichtlich, daß alle neueren Erklärer und Deuter Bachs

im Banne dieser gewonnenen Erkenntnis stehen. Wenn man nun freilich um dieser tonmalerischen Tendenzen willen Bach zu einem Kleinmaler stempeln möchte, und z. B. seiner „lyrisch versonnenen Kleinarbeit“ das Vermögen Handels „aus einem kaum überbietbar weiten geistigen Horizont heraus objektiv zu gestalten“ gegenüberstellt, da könnte man besorgt sein, daß mit dem Hervorheben dieser realistischen Neigung Bach kein besonderer Gefallen getan worden sei. Aber die Erkenntnis, wie sehr Bach der affektvollen Musik seiner Zeit angehört, wie naiv oft seine musikalische Illustrierung von Worten und Bildern ist, kann doch nur einen erfreulichen Fortschritt in dem Verständnis des Meisters bedeuten, dessen riesenhaftes kontrapunktisches Können nie zu überbieten ist, dessen Werke dabei aber auch in ihrem Aufbau durch die Schönheit ihrer Verhältnisse und die innewohnende Harmonie der Maße den höchsten Schöpfungen der Architektur gleichzustellen sind. Und wie, um bei diesem Vergleiche zu bleiben, ein liebevoll betrachtendes Versenken in die Einzelheiten des oft so reichen dekorativen Schmuckes unseren ältesten deutschen Bauten köstliche und auch wohl naive Darstellungen dem Beschauer vor Augen führt, ohne daß es jemand einfallen würde, das Monumentale des Gesamtwerkes zu unterschätzen, genau so ist es mit den Werken Bachs, die doch bei ihrem ersten Bekanntwerden zunächst gerade nur durch ihre Monumentalität gewirkt haben.

Monumental haben auch zunächst die Motetten bei ihren früheren Aufführungen durch die Thomaner gewirkt. Auch von diesen wurde die Größe mehr geahnt als verstanden; das geht sehr deutlich aus den Schilderungen von Fr. Rochlitz hervor, der die Motetten als Thomaner unter Doles mitgesungen hat. Es war ein Ehrgeiz unter die Schüler gekommen, diese Motetten aufzuführen, trotz der Schwierigkeiten, die ihnen das Einstudieren machte, wie Rochlitz bezeugt. Von den Hörern wurden sie angestaunt, der Chor vielleicht mehr als das unverständene Werk. Etwas anderes war von der damaligen Zeit, wo sich der gusto so sehr, aber nicht bewunderungswürdig geändert hatte, nicht zu verlangen, waren doch noch

vor 40 Jahren die Motetten Bachs für manchen Musiker nichts als ein wüstes Durcheinander! Man darf sich daher nicht wundern, wenn Schicht, obgleich er der Bachschen Zeit noch nicht allzuletzt stand, gleich wie seine Zeitgenossen und noch mehrere Generationen nach ihm, für das wichtige Verhältnis von Musik und Wort bei Bach noch kein Verständnis hatte. Bach selbst hat es ja gewiß oft schwer gemacht, dieses Verhältnis zu erkennen, indem er, man möchte sagen: mit unbekümmelter Naivität früher geschaffenen Werken später oft neue Texte unterlegte, die, dem früheren im Sinne entgegengesetzt, die Übereinstimmung von Text und musikalischem Ausdruck häufig völlig zerstörten. Kein Wunder, daß Schicht, der als einer der ersten sich wieder an Bachsche Kirchenmusik heranwagte, die seinem ästhetischen Empfinden nicht genügenden Worte durch vermeintlich bessere ersetzte, ohne zu merken, daß er dadurch einen wichtigen Faktor für das Verstehen der Bachschen Kunst völlig ausschaltete.

Betrachten wir um dieses wichtigen Zuges willen die Motette „Jesu, meine Freude“ etwas näher. Wie sich die Choralstrophen im Wechsel mit den Chören auf Bibeltext zu einer wundervollen musikalischen Einheit verbinden, ist schon erwähnt worden. Auch wenn man die sechs Choralstrophen aus der Motette herauslöst, welche eine Steigerung enthalten sie schon in ihrer direkten Aufeinanderfolge. Die schlichte erste Strophe mit dem so schön geführten Tenor, der hier wie so oft bei Bach in seiner melodischen Führung den besonders innigen Inhalt der Strophe zum Ausdruck bringt, es klingt alles so einfach und ist doch so kunstvoll. Gleich der Quartensprung des Tenors auf dem ersten Worte, die Steigerung dieser Stimme in den drei ersten Zeilen und dann der Schluß: Mit unerhörter Kühnheit steigt der Tenor bei den Worten „nichts sonst liebres werden“ bis hinauf zu dem Melodieton des Soprans, um sogleich durch einen Oktavsprung in seine natürliche Lage zurückzukehren. Welch ein Überschwang des Gefühls! Nach dem gewaltigen Chore über den Römertext: „Es ist nun nichts Verdammliches“ folgt die zweite Strophe des Kirchenliedes: „Unter deinen Schirmen.“ Nicht nur die Fünfstimmigkeit (die erste

Strophe war nur vierstimmig) deutet die Steigerung an, sondern eine Menge eigener Züge in den einzelnen Stimmen, die alle anzuführen unmöglich ist, gibt dieser zweiten Strophe, aus der ein hoher Mut im Kampfe gegen die Unwetter der Welt herauströnt, ihr besonderes Gepräge. Die eigentümliche Führung des Basses, jede Zeile mit einer langgehaltenen Note beginnend, deutet wohl auf das felsenfeste Vertrauen, während der hier ganz anders als in der ersten Strophe geführte Tenor und der Alt in ihren Bewegungen an die Stürme des Lebens erinnern sollen. Der starke Ausdruck sämtlicher Stimmen beim Krachen und Blitzen der Hölle und dann die Schlusszeile „Jesus will mich decken“, in der in allen Stimmen — Tenor voran — wieder weiche Töne angeschlagen werden, das ist alles wundervoll. Nach einem Terzett auf Bibelwort folgt die dritte Strophe des Kirchenliedes. In allen neueren Gesangbüchern wird diese Strophe leider weggelassen, weil einige Ausdrücke darinnen wie „Drachen“ und „brummen“ anstößig erschienen. Der Inhalt ist dem der zweiten Strophe ähnlich, nur gesteigert. Die Strophe lautet:

„Trotz dem alten Drachen, trotz des Todes Rachen, trotz der Furcht darzu! Lobe, 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.“ Die vielen Bilder und Vorstellungen, die Gegensätze in den einzelnen Zeilen waren für Bach Veranlassung, diese Strophe besonders eingehend zu behandeln und einen Satz zu schaffen, der zu dem Genialsten gehört, was uns seine große Kunst geboten hat. Schweitzer sagt in seiner Biographie einmal, daß der Teufel dem Musiker Bach eine gar liebe Gestalt gewesen sei. Er macht darauf aufmerksam, daß der Teufel, die Sünde, kurz das Böse bei Bach vielfach unter dem alttestamentlichen Bilde der Schlange durch in Windungen sich auf- und abwärts bewegende Motive dargestellt wird. Hier in unserer Strophe begeht nun Bach die ungeheure Kühnheit, nicht bloß die begleitenden Stimmen, also Alt, Tenor und Bass, dieses Symbol der Sünde darstellen zu lassen, sondern er gestaltet die Choralmelodie selbst so um, daß

auch sie sich an der Tonmalerei beteiligt und daß dadurch ihre ursprüngliche Gestalt dem Hörer fast verborgen bleibt. Man sagt, erst Brahms habe erkannt, daß auch diesem Sage die Melodie des Kirchenliedes zugrunde liege, doch wußten das die Thomaner schon längst. Aber was Bach zu dieser Variation veranlaßt hat, das konnte freilich aus dem verstümmelten Texte unmöglich ersehen werden. Man beachte, wie Bach den Inhalt der neun Zeilen der Strophe illustriert. Wo vom Drachen, dem Loben der Welt usw. die Rede ist, beteiligt sich auch der Sopran an dem Schlangenmotiv, dem aber immer, wenn auch stark verändert, die Choralmelodie zugrunde liegt. Doch das Loben sichts uns nicht an: „ich steh' hier und singe in ganz sicherer Ruh“; welche Weichheit und Innigkeit mit einem Male hier und noch mehr bei der nächsten Zeile „Gottes Macht hält mich in Aht“, wo der Sopran die Melodie fast ganz unverändert gibt. Aber dann die beiden letzten Zeilen: „Erd' und Abgrund muß verstummen, ob sie noch so brummen“. Immer liegt die Choralmelodie vor, aber wie verwandelt durch rhythmische und harmonische Änderungen in Fülle. Gleich die ersten Worte geben Bach Veranlassung zu einer großartigen Malerei: bei „Abgrund“ stürzen alle Stimmen im gleichen Akkord in die Tiefe; Sopran und Baß eine volle Oktave. Darauf der Baß allein: „muß verstummen“, Wiederholung dieses Sturzes einen Ton höher mit dem „verstummen“ als Echo, schließlich noch einmal der Baß allein, indem er auf „Abgrund“ eine verminderte Septime abwärts springt. Dann folgen die letzten Worte: „ob sie noch so brummen“. Da geht es nun bei „brummen“ in den fünf Stimmen in Bindungen durcheinander und findet fast kein Ende. Wer freilich meint, Bach habe hier ein Brummen darstellen wollen, irrt sich sehr; es ist immer wieder das Symbol des Bösen, das in diesen Schlangenwindungen zum Ausdruck kommt. Und nun denke man daran, was Schicht aus diesem Texte gemacht hat: „Trotz der Gruft der Erden, wo ich Staub soll werden usw.“ (!) Wie konnte man die Musik dazu verstehen? Was hatten die melodischen Bindungen bei „Gruft der Erden“ für Sinn? Die nächsten vier

Zeilen sind unverändert geblieben und waren darum auch immer in ihrer ganzen Schönheit faßbar. Aber zu dem veränderten Texte der beiden letzten Zeilen paßt die Musik wie die Faust aufs Auge. Schicht hat aus ihnen Folgendes gemacht: „Erd und Himmel mag zerstäuben, Gott wird Gott noch bleiben“. Also statt „Abgrund“ — „Himmel“; man denke dabei an den Sturz in die Tiefe! Am merkwürdigsten wirkt die Stelle, wo der Bass den Sprung in die Tiefe allein vollführt: auf „Himmel“ der tiefste Ton! Und dann auf „bleiben“ die ganze Malerei der Sünde! Wo Bach Worte wie „bleiben“ musikalisch ausdrücken will, tut er das gewöhnlich durch langgehaltene Noten, wie z. B. in der schönen Kantate „Bleibe bei uns“, oder wie in unserer Motette, wo bei den Worten „ich steh' hier“ auf einmal der Fluß der Stimmen unterbrochen wird und alle Stimmen höchst wirkungsvoll auf einem Akkord verharren. Um Bachs Intentionen gänzlich unverständlich zu machen, konnte der Text nicht schlimmer verändert werden. Die letzten drei Strophen des Liedes haben nur wenig Änderungen erfahren, so daß das Verhältnis der Musik zum Texte verständlich bleibt, und das Bibelwort ist, wie schon gesagt, nicht angetastet worden. Aber es ist schlimm genug, daß die eine Strophe so unglaublich hat verstümmelt werden können. Schicht hat damit den Beweis geliefert, daß er für die Eigenart Bachscher Kunst doch recht wenig Verständnis hatte. Wir Neueren haben wenigstens die Entschuldigung, daß wir die hier in Frage kommende Strophe in ihrem richtigen Texte nicht kannten.

Auf eins muß übrigens noch aufmerksam gemacht werden: die gedruckte Partitur erschien 1803, die gedruckten Stimmen kamen aber erst 1845 heraus. Die Thomaner haben noch lange Zeit die Bachschen Motetten aus den alten Stimmen mit dem richtigen Texte gesungen. Das geht u. a. daraus hervor, daß in den zwanziger und dreißiger Jahren die Motette „Komm, Jesu, komm“, von der gleich mehr die Rede sein wird, von den Schülern „der saure Weg“ genannt wurde. Sie gaben der Motette diesen Namen, weil sie ihnen beim Einstudieren viel Mühe machte; sie ist auch unstreitig die

schwierigste von allen. Bezüglich des Textes ist es dieser Motette ähnlich gegangen wie der Motette „Jesu meine Freude“. Namentlich die erste Strophe ist stark umgeändert worden, höchstwahrscheinlich von Schicht selbst, da das Lied außer an der bereits erwähnten Stelle sonst nirgends vorkommt. Die Strophe heißt richtig: „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, komm, ich will mich dir ergeben, Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.“ Den Anfang hat Schicht so gestaltet: „Komm, Jesu, komm, gib Trost mir Müden, das Ziel ist nah, die Kraft ist klein, ich sehne mich nach deinem Frieden, verlaß mich nicht in Todespein“ — das übrige ist unverändert geblieben. Diese Änderungen erscheinen zunächst geringfügig, und man könnte höchstens sagen, daß sie unnötig waren, da der alte Text nichts bot, was auch beim Empfindlichsten hätte Anstoß erregen können. Wer aber die Motette eingehender studiert, wird merken, daß die musikalischen Themen einzig und allein zu der ursprünglichen Fassung passen. Das Bild des Wandrers, der dem Himmel zustrebt und dabei zu erlahmen fürchtet, wenn ihm nicht Jesu Hilfe zuteil wird, ist im alten Texte streng festgehalten, im neuen ist dies Bild namentlich in der vierten Zeile gestört; von „Todespein“ ist im ganzen Lied überhaupt nicht die Rede, wohl aber von dem sauren Gang durchs Leben, dem Frieden zu, den wir ohne Jesu Hilfe nicht vollenden können. Das Lied spricht in jedem Verse die Sehnsucht nach dem ewigen Leben aus und war daher für Bach eine recht geeignete Vorlage.

Der erste Satz ist aus diesem Grunde einer der herrlichsten geworden, die Bach geschrieben hat. Erdenmüdigkeit und Himmelssehnsucht haben nie einen innigeren Ausdruck gefunden. Der Aufbau ist besonders kunstvoll. Nach dreimaligem Rufe „komm“ bringen beide Chöre abwechselnd die ersten drei Worte in inniger Bitte, aber nicht etwa so, daß der zweite Chor den ersten einfach wiederholt, wie das spätere Komponisten machten, sondern jedesmal in melodischen und harmonischen Abweichungen, dann folgt die nächste Phrase

„mein Leib ist müde“, zunächst vom ersten Chor aufgenommen, während der zweite Chor sich erst nach mehrmaligem Rufe „komm“ dem neuen Motiv zuwendet. Wie sich die Stimmen bei „müde“ herabsenken, ist von wunderbarem Ausdruck. Die nächsten Worte „die Kraft verschwindt je mehr und mehr“ finden wieder eine neue Einkleidung, die bei den Schichtschen Worten ziemlich unverständlich wird. Bach stellt gegenüber: die Kraft — verschwindt, Schicht: das Ziel — ist nah. Während Bach dem Worte „Kraft“ durchweg den höchsten Ton der Oberstimme gibt, kommt dieses Wort bei Schicht im Nachsatz auf einen tiefen Ton. Der nächste Satz des Gedichtes „ich sehne mich nach deinem Friede“ ist bei Schicht unverändert geblieben, und darum ist diese Stelle auch schon früher von besonderer Wirkung auf die Hörer gewesen. Die ganze Motette ist das hohe Lied der Sehnsucht; das macht dieser Text besonders verständlich. Die nächste Zeile bildet in ihrer musikalischen Gestaltung den Höhepunkt des ganzen Sanges, natürlich nur mit dem richtigen Texte. Wie in dem bekannten achtstimmigen Crucifixus von Lotti (hier aber doch mehr nur als musikalisches Kunststück ohne rechte innere Begründung) steigen die Stimmen, vom zweiten Bass angefangen, Takt für Takt mit den Worten „der saure Weg“ aufwärts, das Mühselige und die Last des Weges bei dieser Steigerung zu lebendiger Anschauung bringend. Es ist, als ob jede Stimme den Weg versuchte, aber hoffnungslos. Sie sinken wieder herab bei den Worten „ist mir zu schwer“ oder wenden sich wie klagend nach oben. Merkwürdigerweise läßt Bach das Thema, das doch mit einem Auftakte beginnen müßte, mit dem vollen Takte anfangen, so daß genau genommen ein Schema (mit $\frac{3}{2}$ Takt) herauskommt: [der saure] Weg. Es ist hier wieder eine Stelle, die zeigt, mit welcher Souveränität Bach mit der Form schaltet, wenn es gilt, sie einer höheren Idee dienstbar zu machen. Was ihn veranlaßte, dem Motiv — es sind gleiche halbe Noten — diese eigenartige metrische Gestalt zu geben, hatte seinen Grund gewiß in der Neigung zur Malerei. Nicht um eine betonte und zwei unbetonte Noten kann es sich hier handeln, sondern um drei gewissermaßen gleich

schwere Noten, durch die Last und Schwere besonders zum Ausdruck kommen sollte. (Heutzutage würde ein Komponist den Sängern durch Gott weiß wieviel Akzente zuhülfe kommen.) Dabei ist aber infolge der melodischen Gestaltung des Themas gesorgt, daß der Text richtig rhythmisiert erklingt, indem die zweite Note des Themas einen halben Ton steigt und dadurch dieser Note ein gewisser Nachdruck gegeben wird, so daß der rhetorische und dynamische Akzent zusammenfallen; es ist gewissermaßen das Schema: [der saure] Weg. Die gleichen Worte erhalten später eine neue symbolische Darstellung durch aufwärts eilende kürzere Noten „der saure Weg“ und auf breiten Akkord zurücksinkende auf „zu schwer“. Alles das bleibt mit dem Schichtschen Texte völlig unverständlich.

Fast ungestüm, aber auch innig, erklingt in dem folgenden kurzen Satz der Ruf: „Komm, komm, ich will mich dir ergeben“, wobei die Stimmen sich im Anrufen zu überbieten suchen, um dann mit den Worten der Schrift „Du bist der rechte Weg“ usw. in einem reichlich langen Satz die erste Strophe zu beenden. Die nun folgende arienmäßig behandelte Strophe ist die letzte des Gedichtes. Die schöne Weise ist zweifellos von Bach. Wie in den Schlußzeilen der Sopran auf dem Worte „Weg“ gleichsam dem Himmel zustrebt, das ist überirdisch schön. Auch diese Strophe hat Schicht stark geändert, doch ist hier der Schaden nicht so groß, weil sich die Parodie der Komposition ganz gut anschließt und auch die wichtige Schlußzeile unverändert geblieben ist. Übrigens lautet das erste Wort dieser Strophe nach dem Wagnerschen Gesangbuche „Drum“, und nicht wie in der Bachausgabe steht, „Drauf“. Wäre der Satz im $\frac{3}{8}$ Takt (Du bist der rechte Weg) nicht gar so ausgedehnt, so müßte man dieser Motette den höchsten Preis zuerkennen. Der erste Teil ist eines der größten Wunderwerke Bachs, nicht zum wenigsten durch die bei ihm ungewöhnliche Knappheit und Kürze, mit der die große Anzahl bedeutungsvoller Motive behandelt werden. Aber der letzte Teil steht durch seine Länge, wenn wir jetzt auch deren Veranlassung kennen, doch in keinem rechten Verhältnis zum übrigen. Ihn, wie es manchmal geschieht, in schnellem Tempo

herunterzujagen, ist ein Unrecht, denn sein Charakter ist weich. Aber es lassen sich in dem Satze ganz gut und ohne Schaden Kürzungen anbringen, weil zahlreiche wörtliche Wiederholungen vorhanden sind. In den siebziger Jahren wurde die Motette öfters in diesem Teile um ein gutes Drittel gekürzt gesungen, entschieden zu ihrem Vorteil. Im ganzen wird sie weniger oft aufgeführt als ihre Schwestern. Auch den Thomauern war sie immer eine recht schwere Aufgabe (der saure Weg!), und sie ist auch wegen ihrer hohen Stimmlagen sehr anstrengend. In Hauptmanns Zeiten, ungefähr 1867, ging ich einst den damaligen ersten Präfekten, D. Haupt mit Namen, mit der Bitte an, er möchte diese Motette, die einzige von Bach, die ich bis dahin noch nicht kannte, doch einmal vornehmen. Der Musiksaal der alten Thomasschule und das zu dieser Zeit von Hauptmann bewohnte Zimmer lagen Wand an Wand. Eines Abends saß ich wie so oft mit Hauptmann in dessen Zimmer, als der Präfekt mit den Sopranisten und Altisten gerade die von mir gewünschte Motette probte. „Bernhard,“ meinte Hauptmann, „geh doch 'mal 'nüber zu Haupt und sage ihm, er möchte die Motette einen halben Ton tiefer singen lassen, die Jungen schreien sich sonst kaput!“ Ich richtete den Auftrag aus, was meinen Freund freilich recht in Verlegenheit brachte: „Ich kann's kaum in Gmoll spielen, geschweige denn in Fis moll.“ Er half sich damit, daß er die Schüler ohne jede Begleitung singen ließ, nachdem er den Fis moll-Altkord angegeben hatte. Damals habe ich ihm zur Hilfe die Motette schriftlich um einen halben Ton tiefer transponiert, indem ich zugleich die Stimmen aus dem C-Schlüssel in den Violinschlüssel umschrieb. Das ist ein recht probates Mittel, die alten Schlüssel geläufig lesen zu lernen.

Es ist ein günstiges Geschick, das uns diese Motetten erhalten hat. Bei solchen Gelegenheitskompositionen, die doch eigentlich nur einmal Verwendung finden konnten, lag die Gefahr, daß sie verloren gingen, näher als bei weltlichen und geistlichen Gelegenheitskantaten, die Bach später doch zumeist zu Kirchenkantaten umarbeitete. Man kann wohl vermuten,

daß sich die Schüler selbst der Motetten bald nach ihrer Entstehung angenommen und sie gelegentlich bei Beginn des Frühgottesdienstes — oder gar in der Sonnabendvesper? — gesungen haben. Die Beweise dafür lassen sich allerdings z. B. noch nicht bringen. Daß sie aber zu Doles' Zeit (Kantor 1756 bis 1789) bereits dem Repertoire des Chores angehörten, bezeugt Friedr. Rochlitz, der von 1781—88 Thomaner war. In seinem bekannten Werke „Für Freunde der Tonkunst“ führt er im zweiten Bande einige Motetten an, die er als Knabe habe ausführen helfen müssen. Er betont das letzte Wort, weil er mit Behmut der Zeit gedenkt, wo er mit wenig Verständnis für die Großartigkeit der Motetten, nur aus Furcht vor harter Strafe seine Stimme fest vortragen lernte. Man erkennt aus seinem Bericht, wie fremd den Schülern schon damals die Bachsche Art geworden war, auch scheint es, daß Doles die Motetten ohne jede Begleitung hat singen lassen, was natürlich die Schwierigkeit der Ausführung sehr erhöhte. Leider gibt auch Rochlitz nicht an, ob die Motetten Sonntags oder Sonnabends aufgeführt worden sind. Auch die bekannte Erzählung von dem Besuch Mozarts auf der Thomasschule, wo Kantor Doles ihm die Motette „Singet dem Herrn“ vorsingen ließ, die Mozart in höchstes Entzücken versetzte, geht auf Rochlitz zurück, der damals (1789) schon Student war, der denkwürdigen Aufführung aber beigewohnt hat. Die Bachschen Motetten waren aber damals in doppeltem Sinne Besitz der Thomaner, wengleich es Partituren, wie es scheint, auf der Schule nicht gegeben hat, denn Mozart hat, wie Rochlitz berichtet, die Wunderwerke aus den ihm gereichten geschriebenen Stimmen, die er auf Stühle um sich herum legte, studiert; er sei nicht eher aufgestanden, bis er alles, was von Bach da war, durchgesehen hatte.

Wenn auch die Richtung, die Doles auf kompositorischem Gebiet nahm, der seines großen Lehrers fast entgegengesetzt war — er wollte z. B. die Fuge aus der Kirchenmusik verbannt wissen — und seine Kirchensachen mehr „sanfter und rührender“ Art waren, wie es der Zeitgeschmack liebte, etwa nach dem Muster Grauns und Rolles, so ist doch unverkenn-

bar, daß Doles in seinen großen achtstimmigen, noch jetzt in der Thomasschule aufbewahrten Motetten eine wenn auch nur äußerliche Verwandtschaft mit den Bachschen Motetten, insbesondere mit „Jesu meine Freude“ zeigt. Es sind zumeist Lobpsalmen, denen in mannigfacher Bearbeitung die verschiedenen Strophen eines Kirchenliedes eingefügt sind, also ähnlich wie in „Jesu meine Freude“. Mit Vorliebe wählt Doles Psalmenverse, in denen von Harfen, Pauken und Trompeten die Rede ist. Namentlich die ersten haben es ihm angetan, so daß sich in vielen seiner Motetten die Malerei der Harfenmusik durch auf- und niederwogende Arpeggien der Singstimmen findet. Auch liebt er die Choräle in der Weise zu figurieren, daß die drei oberen Stimmen in gehaltenen Noten singen, der Bass aber in Achteln und Sechzehnteln billige Läufe ausführt. Das bekannteste Beispiel dieser Manier ist die vierte Strophe der noch heute gesungenen Motette über „Ein' feste Burg“. Den Schülern machte es immer ein besonderes Vergnügen, derartige Stücke zu singen, wie denn auch beim Vortrag der obenerwähnten Strophe (früher wenigstens) sich zahlreiche ehemalige Thomanerbassisten aus der Kirche hinauf zum Chor begaben, um diesen Vers mit „herunterorgeln“ zu helfen. Die Dolesschen Motetten sind zu ihrer Zeit sehr beliebt gewesen und haben jedenfalls mehr Verständnis gefunden als die Bachschen. Und sie sind auch unter den Kantoren A. E. Müller, Schicht und auch noch unter Weinlig fast mehr gesungen worden als die des großen Meisters. Unter Hauptmann traten sie dann mehr und mehr zurück, bis auf die eine „Lobet den Herrn“, die allerdings eine ganz besonders schöne Harfenmusik hat. Aber auch sie wurde einst ad inferos geschickt. Es ist mir noch lebhaft gegenwärtig, wie in einer Singprobe, in der die genannte Motette geprobt wurde, mitten in der schönsten Harfenmalerei E. Fr. Richter die Partitur zuklappte mit den an den Präsekten gerichteten Worten: „Nein, das geht wirklich nicht mehr; geben Sie mal was anderes!“ Diesen Motetten haftet eben zu viel Zeitgeist an, und sie mußten veralten, wie es ja auch den meisten, seinerzeit hochgeschätzten und gewiß auch gediegenen Motetten Schichts ergangen ist.

Erhabenen Meistern strebte auch Schicht nach: Haydn und Mozart, doch war es mehr Außerliches, was er von ihnen annahm. Seine Melodik ist vielfach rührselig, seine Harmonik oft weichlich. Es ist bezeichnend, daß von ihm berichtet wird, er habe — und dabei war er ein großer starker Mann! — beim Komponieren öfter Tränen vergossen. Das paßte zu der Zeit, in der er schuf, und kein Thomaskantor hat wohl mehr Verehrung in Stadt und Land genossen als Schicht. Und doch wie bald war der größte Teil seiner Werke vergessen, während die viel ältere Kunst Sebastian Bachs um ihres Ewigkeitswertes willen in der Gegenwart eine Renaissance erlebt, wie sie in der gesamten Kunstgeschichte ohne Beispiel ist. Daß aber der Thomanerchor wohl der einzige Kirchenchor gewesen ist, der — wir können das ruhig annehmen — seit Bachs Tode seine Motetten, unbekümmert um die jeweiligen Geschmacksrichtungen, immer und immer wieder aufgeführt und damit bewiesen hat, daß er die Größe Bachscher Kunst schon in früher Zeit, wenn auch vielleicht nicht voll begriffen, aber doch geahnt und gefühlt hat, das wird für ihn in der Geschichte der musikalischen, insbesondere der Bachschen Kunst immer ein besonderes Ruhmesblatt bilden.

Gern hätte ich dieser Arbeit einige statistische Angaben beigelegt, wie oft, soweit sich dies überhaupt bestimmen läßt, die einzelnen Motetten Bachs von den Thomanern in der Sonnabendvesper aufgeführt worden sind. Leider hat aber das mir augenblicklich zur Verfügung stehende Material an Motettenbüchern u. dergl. einige Lücken, so daß sich auch für die letzten hundert Jahre keine genaue Statistik aufstellen läßt. Einige allgemeine Bemerkungen mögen daher genügen. Nachdem dem uralten Sonnabend-Vespergottesdienst in der Thomaskirche 1569 eine Predigt eingefügt worden war, mögen die Schüler, veranlaßt durch stärkere Beteiligung der Gemeinde bei diesem Gottesdienste, einige Motetten wie Sonntags zu Anfang dieses Gottesdienstes gesungen haben. Bezeugt ist dies erst 1694, aber in einer Weise, die auf eine alte Einrichtung schließen läßt. Für das ganze 18. Jahrhundert fehlt

es an jeder Mitteilung über die musikalische Beteiligung des Chores bei der Vesper. Auch nach Gründung des Leipziger Tageblattes (1807), das sehr bald Sonnabends den Kirchenzettel brachte und dabei die Sonntagskirchenmusik mit anzeigte, unterbleibt zunächst noch die Angabe der Sonnabendsmotetten. Es handelte sich hier eben um einen Nebengottesdienst, dessen musikalische Ausschmückung Sache des Präfekten und nicht des Kantors war, woher es kommt, daß in der „Motette“ heute noch der Präfekt dirigiert. Erst seit Schichts Kantorate, und auch nicht gleich beim Beginn desselben (April 1810), sondern erst seit dem 14. September 1811, werden auch die Motetten im „Tageblatte“ angezeigt, bis auf heute ziemlich lückenlos, wenn auch nicht fehlerlos, so daß wir von diesem Zeitpunkt an die Motettenaufführungen eines ganzen Jahrhunderts verfolgen können. Es ist bezeichnend, daß der mit der öffentlichen Anzeige gleichzeitig eintretende Aufschwung dieser Aufführungen gerade unter dem ja hauptsächlich auf dem Gebiete der Motette tätigen Schicht stattfand. Auch alle späteren Kantoren haben die Kompositionsform der Motette bevorzugt und weniger instrumentale Kirchenmusik geschrieben. Daher kam es, daß der Schwerpunkt der musikalischen Tätigkeit des Chores aus dem Hauptgottesdienste — allen Beteiligten, der Gemeinde und dem Chore zum Vorteil — mehr in den Nebengottesdienst verlegt wurde. Auch den Bachschen Motetten kam diese Wandlung zugute, indem sie nun mehr gehört, bewundert und nach und nach auch anderwärts aufgeführt wurden. Verfolgt man eine Reihe von Jahren die Aufführungen dieser Motetten, so findet sich eine gewisse Stetigkeit in der Zahl der Aufführungen. 1812 sind acht Aufführungen verzeichnet, 1816 neun, 1822 allerdings bloß vier. Die Schichtschen Motetten waren mit der Zeit mehr und mehr bevorzugt worden. Dafür finden unter Weinlig 1827 wieder sieben Vorträge von Bachmotetten statt, 1830 sechs, 1836 acht, dann und wann auch bloß drei oder vier im Jahre, in den meisten Jahren aber doch eine größere Zahl, so daß man annehmen könnte, daß jede Motette jedes Jahr mindestens einmal zum Vortrag gekommen sei. Das ist aber durchaus nicht

der Fall; einzelne werden auf Kosten der anderen besonders bevorzugt, vor allem „Einget“. Das ist kein Wunder. Gilt es doch für jeden Präfekten als höchste Ehre, bei dieser Motette den Taktstock schwingen zu dürfen. „Jesu meine Freude“ tritt dagegen sehr zurück, aus dem einfachen Grunde, weil es oft an diesem oder jenem Solisten mangelt. Nach „Einget“ findet sich am häufigsten „Der Geist hilft“, dann „Ich lasse dich nicht“ mit wechselnder Komponistenangabe (Sebastian und Christoph B.), während „Komm, Jesu, komm“ stark zurücktritt. Einmal findet sich eine dreizehnjährige Pause, ehe diese Motette wieder vorgenommen wird. Jetzt, unter Prof. Schreck, werden sie wohl sämtlich jedes Jahr aufgeführt. Wie viele Chöre können es sich wohl leisten, auf Wunsch jede Bachsche Motette ohne Probe augenblicklich vorzutragen? Es ist tatsächlich bei Gelegenheit auswärtigen Besuches vorgekommen, daß dem Besucher die Frage vorgelegt worden ist, welche Bachsche Motette er zu hören wünsche, und daß der ausgesprochene Wunsch dann sogleich erfüllt wurde. Der Fall liegt zwar eine Anzahl Jahre zurück, zweifellos wird es aber auch den jetzigen Thomanern eine Kleinigkeit sein, eine derartige Leistung zu vollbringen.

