

Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ (BWV 230) Alte und neue Probleme*

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I.

„Es ist alles ungewöhnlich an BWV 230“, vermerkt Walter Blankenburg 1978 in einem Bericht zur Forschungsdiskussion über die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“¹ und ergänzt seine Feststellung, Konrad Ameln zitierend: es bedürfe weiterer „Untersuchungen zur Echtheit, Entstehungsgeschichte, Datierung und Bestimmung ... auf der Basis stilistischer Untersuchungen“. Der Wissensstand hat sich seither kaum verändert; nach wie vor gibt die Motette Rätsel auf, nach wie vor gilt Blankenburgs lakonisches Aperçu und gilt das von Ameln formulierte Desiderat.

Die Probleme beginnen bei der Überlieferung der Motette: „Lobet den Herrn, alle Heiden“ hat sozusagen keinen Stammbaum. Das Schlußstück im traditionellen Corpus der sechs Bach-Motetten BWV 225–230 ist erst relativ spät nach den Schwesterwerken bekannt geworden durch einen Einzeldruck, der im Jahre 1821 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien. Die Ausgabe trägt den Titel:

„Der 117^{te} Psalm | für | vier Singstimmen | in Musik gesetzt | von | JOH. SEBASTIAN BACH. | Partitur. | Nach J. S. Bachs Original-Handschrift.“

Der Herausgeber ist nicht genannt.² Die wirkliche oder vermeintliche Originalhandschrift aber, auf die der Untertitel sich beruft, war bereits um 1870, als Philipp Spitta danach fahndete, nicht mehr aufzufinden³ und ist auch danach nicht wieder aufgetaucht. Erst in jüngerer Zeit ist bekannt geworden, daß die Motette schon etwa ein Jahrzehnt vor ihrer Drucklegung von Breitkopf in Abschriften feilgeboten wurde und daß sich eine dieser Kopien erhalten hat. Die Angabe im Verkaufskatalog der Firma lautet: „Psalm 116. Lobet den H. alle H. C. ♯“;⁴ Textincipit und Tonart sind korrekt angegeben, die Psalmnummer allerdings falsch. Die Verkaufsabschrift aus dem Hause Breitkopf wird heute in der Universitätsbibliothek Warschau aufbewahrt.⁵ Die offenbar von einem Berufskopisten geschriebene Partitur

* Für Martin Geck.

¹ W. Blankenburg, *Die Bachforschung seit etwa 1965*, AMI L, 1978, S. 93–154, hier S. 142. Das nachfolgende Zitat nach NBA III/1 Krit. Bericht (vgl. Fußnote 10), S. 179.

² Nach BC I/3, S. 962 (C 6), aufgrund von Krause II: Johann Gottfried Schicht (1753–1823).

³ Spitta II, S. 430, Fußnote 13.

⁴ BC I/3 (1988), S. 962 (C 6), mit Datierung „vor 1812“. Erste Erwähnung 1984 in Schulze Bach-Überlieferung, S. 25 („vor 1829“). Genauere Datierung auf 1809–1812 in: H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Vocal Works in the Breitkopf Nonthematic Catalogs of 1761 to 1836*, in: *Bach Perspectives 2*, hrsg. von G. B. Stauffer, Lincoln und London 1996, S. 35–49, hier S. 45.

⁵ Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Signatur *RM 5941*, zuvor *Rps Mus 92*; ältere Signatur (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Breslau, bis 1945): *Mf 5038⁹*; als Verkaufsabschrift Breitkopfs identifiziert bei Y. Kobayashi, *Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften*, BzBf 1, Leipzig 1982, S. 79–84, hier S. 84.

trägt auf einem vorgesetzten Schmucktitelblatt – wiederum mit falscher Psalmnummer – den Titel: „Lobet den Herrn alle Heiden | Psalm 116 | von | Joh. Sebast. Bach.“. Der Kopftitel auf der ersten Partiturseite dagegen lautet: „Psalm 117. â 4 Voci. è 4. Stromenti. col Continuo. | del: Sigl. Bach.“ Hier ist die Psalmnummer richtig, die Komponistenangabe allerdings weniger genau, da der Vorname fehlt. Eine gegenüber dem Druck von 1821 neue Information ergibt sich aus der Besetzungsangabe „4. Stromenti“; offenbar sollen die Singstimmen von Instrumenten mitgespielt werden. Abweichend von der Druckausgabe ist der Generalbaß teilweise beziffert. Einzelne Lesarten der Abschrift bedürften gesonderter Bewertung; in allem Wesentlichen jedoch stimmt sie mit der Druckausgabe überein. Rücken Katalogeintrag und Verkaufsabschrift das Werk immerhin zeitlich etwas näher an den Erstdruck der übrigen Motetten in der Schichtschen Typendruckausgabe von 1802/03, so führen doch auch sie in der Frage nach Herkunft und Hintergrund des Werkes nicht weiter.

Die Motette bleibt weiterhin rätselhaft: Die Bach-Forschung hat Mühe, sie biographisch einzuordnen. Äußere Anhaltspunkte fehlen; vom Text her läßt sich kein bestimmter Entstehungsanlaß oder gottesdienstlicher Zweck erschließen. Und auch aus inneren Kriterien ergibt sich kein klares Bild: Der Stilbefund ist uncharakteristisch und deutet auf keine bestimmte Schaffensphase. An der allgemeinen Unsicherheit ändert sich auch nichts, wenn man, wie einzelne Forscher, das Werk nicht als Motette, sondern als versprengt überlieferten Kantatenchor betrachtet.

Erst spät wurde von seiten der Forschung das eigentlich Naheliegende getan und Bachs Autorschaft in Frage gestellt. Bedenken waren freilich offenbar schon früh, aber gleichsam nur hinter vorgehaltener Hand geäußert worden. Im Rückblick überrascht bereits die Zurückhaltung Spittas, der 1880 im zweiten Band seiner Bach-Monographie über die Motette beiläufig vermerkt: „ein großartiges Werk, das nach alter Art in einem Zuge fortströmt, nur der abschließende Hallelujah-Satz sondert sich ab“⁶ – und es dabei bewenden läßt. 1892 formuliert Franz Wüllner im Vorbericht zum Motettenband der Gesamtausgabe schon verdächtig affirmativ: „Das Werk ist stets für echt gehalten worden und stammt ohne Frage aus der Feder Joh. Seb. Bachs.“⁷ Und deutlich melden sich Echtheitszweifel zu Wort, wenn Hermann Kretzschmar 1905 in seinem *Führer durch den Konzertsaal* vermerkt, die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ stehe „in der Gleichförmigkeit ihres Verlaufs und der Alltäglichkeit ihrer Themen und Motive hinter den andern Motetten ähnlich zurück, wie etwa die Lukaspassion gegen die Passionen zu Johannes und Matthäus“; auch fänden sich erst gegen Schluß einige Bachsche Wendungen.⁸ Forschung und Praxis haben sich daran nicht gekehrt. Offenbar mit Blick auf Kretzschmars Bedenken räumt Bernhard Friedrich Richter 1912 zwar die „nicht gerade hervorragende Prägnanz mancher Themen“ ein, konstatiert aber gleichwohl unerschütterlich und mehr suggestiv als logisch: „Ein Zweifel an der Echtheit des Werkes kann nicht aufkommen, trotzdem es für diese Motette an jeder beglaubigten Vorlage fehlt.“⁹

⁶ Spitta II, S. 430.

⁷ BG 39, S. XXXIX.

⁸ Vokalwerke, Bd. I: Kirchliche Werke; zitiert nach der 5. Auflage, Leipzig 1921, S. 511.

⁹ BJ 1912, S. 15f.

Dabei sollte es für mehr als ein halbes Jahrhundert bleiben. Offenbar ausgelöst durch den 1965 erschienenen Motettenband der Neuen Bach-Ausgabe,¹⁰ beginnt die eigentliche Echtheitsdiskussion 1967 mit einem im *Bach-Jahrbuch* publizierten Aufsatz von Martin Geck, der die Echtheit der Motette rundheraus bestreitet.¹¹ 1968 erklärt Roger Bullivant, offenbar ohne Gecks Aufsatz zu kennen, im Rahmen einer Rezension des Motettenbandes der NBA in der *Musical Times* die Motette ebenfalls für unecht,¹² im Jahr darauf begründet er in derselben Zeitschrift seine Ansicht im einzelnen.¹³ Die Veröffentlichungen von Geck und Bullivant haben allerdings alsbald auch Verteidiger der Echtheit auf den Plan gerufen. Ralph Leavis, der schon in der *Musical Times* 1969 Bullivants Ausführungen von 1968 mit einer kritischen Zuschrift widersprochen hatte,¹⁴ trat 1971 in *Music & Letters* mit einem ausführlichen Plädoyer für die Autorschaft Bachs hervor;¹⁵ ebenso entschieden verteidigte Friedhelm Krummacher die Echtheit im Rahmen seines Aufsatzes über *Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten* im *Bach-Jahrbuch* 1974.¹⁶

Danach ist die Echtheitsdiskussion allerdings wieder verstummt. Vielleicht waren die Argumente erschöpft; das Problem ist jedoch keineswegs erledigt. Nicht nur bleiben offene Fragen; bei genauerer Betrachtung kommen noch neue hinzu. Im folgenden soll zunächst von den offen gebliebenen alten Fragen, dann von den neuen die Rede sein. Dabei konzentrieren wir uns auf die Stilkritik, klammern also insbesondere die Überlieferungskritik aus, die hier letztlich nicht weiterführt,¹⁷ und verfolgen aus ähnlichem Grund auch das Problem der gottesdienstlichen Bestimmung des Werkes¹⁸ und die Frage „Motette oder Kantatensatz?“¹⁹ nicht

¹⁰ NBA III/1, *Motetten*, hrsg. von K. Ameln; Krit. Bericht 1967.

¹¹ *Zur Echtheit der Bach-Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“*, S. 57–69.

¹² *Bach ... ?* in Jg. CIX, S. 1149.

¹³ Zuschrift von R. Leavis und Antwort Bullivants unter dem Titel *Lobet den Herrn* in Jg. CX, S. 153.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ *Bach's Setting of Psalm CXVII (BWV 230)*; Jg. LII, S. 19–26.

¹⁶ S. 5–43, darin S. 33–40.

¹⁷ Vgl. die darauf bezüglichen Ausführungen von Leavis (1971), S. 21 ff. Zum methodischen Problem der Übertragung statistischer Erkenntnisse über die Zuverlässigkeit der Namenszuschreibung auf den Einzelfall siehe: K. Hofmann, *Bach oder nicht Bach? Die Neue Bach-Ausgabe und das Echtheitsproblem*, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988. Bericht*, hrsg. von H. Bannwitz, G. Buschmeier, G. Feder, K. Hofmann und W. Plath, Mainz und Stuttgart 1991 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1991, Nr. 11), S. 9–69, hier S. 18 f.

¹⁸ Einige Bemerkungen hierzu bei Ameln (wie Fußnote 10), Krit. Bericht, S. 16; siehe ferner R. A. Leaver, *Bachs Motetten und das Reformationsfest*, in: *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von M. Petzoldt, Göttingen 1985, S. 33–47, hier S. 41 ff. – Die vielseitige Verwendbarkeit des Psalms läßt eine nähere Bestimmung des ursprünglichen Zweckes aussichtslos erscheinen, solange die Echtheit ungesichert ist und konkrete äußere Anhaltspunkte fehlen.

¹⁹ Die offenbar früh aufgekommene, jedenfalls schon 1912 von B. F. Richter (wie Fußnote 24) ausführlich bestrittene Ansicht, es handle sich um einen Kantatensatz, wird vor allem von Ameln (1967), S. 15 ff., vertreten. Hauptgründe hierfür und teilweise zugleich für den Aus-

weiter. Wir übergehen ferner grundsätzlich alle in der damaligen Diskussion bereits erledigten Argumente, darüber hinaus aber auch verschiedene Echtheitseinwendungen von der Art, daß ein bestimmtes Stildetail atypisch sei und bei Bach sonst nicht vorkomme. Abschließend soll versucht werden, für einige auffällige Stilbefunde hypothetische Erklärungen zu geben.

II.

Die stilkritische Diskussion der Jahre bis 1974 läßt vier Schwerpunkte erkennen. Hauptgegenstand der Kritik in dem Aufsatz von Martin Geck sind: (1) die Themenbildung, (2) die Satzkonzeption des ersten Teils der Motette und (3) die Textunterlegung. Als weiteren Punkt trägt Roger Bullivant (4) Einwände satztechnischer Art, insbesondere zur Fugentechnik, vor, die jedoch teils als durch die Aufsätze von Leavis und Krummacher relativiert, teils als schwer einzuschätzende Detailbeobachtungen im folgenden weitgehend unberücksichtigt bleiben sollen, obwohl kaum zu bestreiten ist, daß die Summe der bei Bach ungewohnten Einzelheiten den Gesamteindruck des „Unbachischen“ (Geck) mitbestimmt.

1. Themenbildung

Geck knüpft an Kretzschmars Bemerkung von der „Alltäglichkeit“ der Themen an, spezifiziert aber die Kritik zum einen im Blick auf den Individualstil Bachs, wenn er einwendet, es handle sich „bei allen drei Themen der Motette [T. 1 ff., 24 ff., 99 ff.] nicht um ‚Charakterthemen‘, die in irgendeiner Beziehung für Bach eigentümlich wären“,²⁰ zum anderen in technischer Hinsicht, wenn er als „unbachisch“ vermerkt, daß das erste Thema des Werkes durch den ungewöhnlichen Ambitus einer Duodezime aus dem Rahmen des bei Bach Üblichen falle.²¹ Leavis räumt zwar ein, daß die drei Fugenthemen vielleicht nicht charakteristisch für Bach seien, hält aber dagegen, sie seien auch nicht schlechthin uncharakteristisch;²² bezüglich des Themenumfangs verweist er auf das „Patrem omnipotentem“ der h-Moll-Messe, das immerhin eine Undezime, also nur eine Sekunde weniger als

schluß des Werkes aus dem Bachschen Motettencorpus durch Geck (S. 64) und Bullivant (1969) sind (a) der nur vierstimmige Satz und (b) die selbständige Continuoführung, daneben (c) die Einsätzigkeit, (d) die textliche Einschichtigkeit und das Fehlen eines Kirchenliedes; auch behauptet Ameln, (e) die Komposition entbehre der formalen Abrundung. Vgl. jedoch die Gegenargumentation Leavis' (1971, S. 19–21 und 23), Krummachers (S. 34f.) und Blankenburgs (S. 142). – Merkwürdigerweise ist in der Diskussion um Einsätzigkeit und textliche Einschichtigkeit bisher übergangen worden, daß es sich bei dem Text nicht etwa um einzelne Bibelverse aus einem größeren Zusammenhang, sondern um einen vollständigen Psalm handelt; eine inhaltlich und formal in sich geschlossenere Textvorlage kann man sich jedenfalls kaum vorstellen. – Daß die Frage „Motette oder Kantatensatz?“ für das Echtheitsproblem kaum Bedeutung hat, wird schon von Krummacher festgestellt (S. 34).

²⁰ S. 67.

²¹ S. 66.

²² S. 24.

das in Frage stehende Motettenthema, umfaßt. Auch Krummacher schränkt Gecks Kritik ein und fragt: „Kann man ... ein Thema uncharakteristisch nennen, das durch auffällige Besonderheiten in Ambitus und Duktus ausgezeichnet ist?“²³ Leavis' und Krummachers Widerspruch in der Frage der Themencharakteristik geht freilich an Gecks Kritik vorbei; Geck behauptet ja nicht, daß die Themen allgemein uncharakteristisch, sondern vielmehr daß sie uncharakteristisch für Bach seien. So bleibt hier ein Teil der Kritik Gecks unwiderlegt. Die drei in Frage stehenden Themen verbindet in der Tat ein schwer zu beschreibender Zug, der nicht ganz zu Bach zu passen scheint: Der von Kretzschmar als „Alltäglichkeit“ charakterisierte Stilzug wäre wohl zu spezifizieren als eine Tendenz zum Unindividuellen, Typushaften und Exemplarischen; alle drei Fugensubjekte wirken wie einem Musterbuch barocker Themenbildung entsprungen: Die fanfarenartig aufsteigenden Dur-Dreiklänge auf das Wort „lobet“ stehen gleichermaßen für den jubelnden Affekt der Textaussage wie als Bildfiguren eines festlichen Herrscherlobs mit Trompetenklang; ebenso zeichnet das bewegte Melisma zu dem Wort „preiset“ affekt- und bildhaft den Textinhalt nach. Das „Alleluja“ bewegt sich, dem Affekt des Lobpreises gemäß, im Tripeltakt; das Thema ist aus kontrapunktischem Standardmaterial gebildet, wie es sich für die satztechnischen Kunstgriffe dieses Abschnitts besonders eignet.

In der Diskussion weniger beachtet worden sind bisher die Themen des Mittelteils der Motette (T. 58ff.). Geck moniert hier nur die – auch schon von Richter kritisierte²⁴ – Stelle bei „waltet“ (T. 72–75), die „durch die sequenzierende Stimmführung steif und einfalllos“ und „merkwürdig unbeholfen“ wirke.²⁵ Leavis weist Gecks Kritik zurück und betont, daß immerhin jedes Sequenzglied kleine Abweichungen aufweise.²⁶ Wie noch zu zeigen sein wird, ist das eigentliche Problem dieser Stelle mit Gecks Einwand allenfalls angedeutet, mit Leavis' Hinweis jedoch keineswegs erledigt. – Nicht in die Diskussion einbezogen waren bisher die beiden simultan zuerst bei T. 77 in Alt und Tenor eintretenden Fugenthemen – abgesehen von Bullivants eher subjektivem Einwand, die lange Note des Alt-Themas scheine „too long for Bach, *Ewigkeit* or no *Ewigkeit!*“, und die Fortsetzung des Themas sei uncharakteristisch.²⁷

2. Satzkonzeption des ersten Teils

Der zweifellos gravierendste Einwand Gecks betrifft die satztechnische Konzeption des 1. Teils der Motette.²⁸ Wie aus unserer Übersicht zum Formaufbau der Motette (S. 50) im einzelnen ersichtlich, ist dieser Teil als Doppelfuge angelegt: Zuerst werden die beiden Textglieder „Lobet den Herrn, alle Heiden“ und „und preiset ihn, alle Völker“ je in einem Abschnitt auf ein eigenes Thema durchgeführt,

²³ S. 36.

²⁴ *Über die Motetten Seb. Bachs*, BJ 1912, S. 1–32, hier S. 16.

²⁵ S. 67.

²⁶ S. 25; ergänzend dazu Krummacher, S. 38.

²⁷ 1969, S. 153.

²⁸ S. 67.

anschließend in einem weiteren Abschnitt (T. 43 ff.) beide Themen simultan kombiniert. Die kontrapunktische Verbindung der Themen erfolgt jedoch nur unvollkommen: Eines von ihnen wird jeweils vorzeitig abgebrochen (T. 44 Tenor, T. 49 Baß, T. 56 Baß), weil sich sonst Oktavparallelen zwischen ihnen ergäben. Der Grund dafür liegt in der Identität einer Wendung:

Beispiel 1

Lo - - - - - bet den Herrn, al - - - - - le, al-le Hei - - - (den)
und frei - - - - - set ihn, al-le Völ - - - - - ker, al - le Völ-ker

Es ist klar: Wer eine Doppelfuge plant, entwirft, bevor er sich an die Ausarbeitung begibt, als erstes die Themen und mit ihnen eine kontrapunktisch korrekte Themenkombination, verläßt sich also keineswegs darauf, daß die Themen sich am Ende schon irgendwie würden verknüpfen lassen. Geck ist der Ansicht, ein professionell arbeitender Komponist hätte in jedem Falle frühzeitig erkannt, daß die beiden Themen so nicht zu verbinden sein würden, und stellt mit Recht fest: „Ein so geringes Maß an Voraussicht ist Bach schwerlich zuzutrauen“.

Die Anwälte der Echtheit haben sich auf unterschiedliche Weise mit dem Problem auseinandergesetzt. Leavis versucht es zusageun mit einem Advokatentrick zu lösen, indem er erklärt, das 1. Thema reiche nur bis zum 5. Viertel von T. 2; die fragliche Wendung, die sich anschließt, wäre demnach gar nicht mehr Teil des Themas, infolgedessen auch nicht mehr substantieller Teil der Themenkombination.²⁹ Daß das nicht wohl angeht, hat Krummacher 1974 dargelegt:³⁰ Im Eingangsabschnitt nämlich wird das Thema durchaus unter Einschluß der fraglichen Stelle durchgeführt, die Verkürzung findet sich erst in der späteren Kombination. Krummacher argumentiert denn auch anders:³¹ Wer auf dem hohen Niveau dieser Motette zu komponieren weiß, macht keine derart simplen Planungsfehler. Zu vermuten sei künstlerische Absicht. Wie zuvor schon Leavis³² verweist er auf das Beispiel der Doppelfuge „Der aber die Herzen forschet“ aus der Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“, bei der ebenfalls in der Kombination ein Thema verändert wird,³³ bleibt aber die Angabe eines konkreten künstlerischen Grundes schuldig und konstatiert lediglich allgemein: Es gehe Bach in den Doppelfugen seiner Motetten nicht so sehr um schulgerechte Kombination, sondern um eine Verdichtung zwischen den beiden Textgliedern. Sowenig das letztere zu bezweifeln ist, so fragwürdig ist doch die Annahme, daß die strikte Kombination der Themen Bach generell weniger am Herzen gelegen habe. Im Falle unserer Motette bleibt

²⁹ S. 24 (Punkt 3), 25 (Punkt 7).

³⁰ S. 37.

³¹ Ebenda.

³² S. 25.

³³ Vgl. hierzu meinen Aufsatz *Denn er vertritt. Gedanken zu einer Bachschen Motettenfuge*, in: *Musica* 47, 1993, S. 268–271 und 376.

verdächtig, daß die Themenkombination nicht etwa allgemein frei gehandhabt ist, sondern stets just an der Stelle abbricht, wo ihr ein technisches Problem im Wege steht.

Geck hat recht: Bach unterlaufen keine derartigen Konstruktionsfehler. Aber Krummacher hat auch recht: Die Motette zeigt in der Tat einen kontrapunktisch überaus versierten Komponisten, dem derart schlichte Planungsfehler ebensowenig zuzutrauen sind.

In der Diskussion steht hier – bei freilich unverändert problematischem Satzbefund – Argument gegen Argument. Wir werden später versuchen, das Patt durch eine Hypothese aufzulösen.

3. Textunterlegung

Gecks Kritik an der Textunterlegung ist – mit einer hier zu übergehenden Ausnahme³⁴ – pauschal und beschränkt sich auf die Bemerkung, sie sei „mitunter so absonderlich wie in keiner anderen Motette Bachs“.³⁵ Unausgesprochen bezieht er sich dabei offenbar auf die Kritik Konrad Amelns und dessen in der NBA in Kursivschrift beigefügte Konjekturen. Ameln vermerkt dazu im Vorwort des Notenbandes:³⁶

„Die Überlieferung von BWV 230 ... erweckt den Verdacht, daß die Textunterlegung in der uns vorliegenden Form nicht durchweg auf Bach zurückgeht, sondern an einigen Stellen, an denen das Autograph untextiert geblieben war, vom Redaktor des [Breitkopf-]Druckes eigenmächtig vorgenommen wurde. Der Herausgeber [Ameln] hielt es daher für nötig, an einigen Stellen Änderungsvorschläge zur Textierung in Kursivdruck hinzuzufügen, die vermutlich Bachs Absicht besser verwirklichen als die Überlieferung des Drucks.“

An anderer Stelle macht Ameln den Stecher der Ausgabe von 1821 für die „ungeschickte Textverteilung“ verantwortlich.³⁷ Leavis sieht das Problem als durch Amelns Bemerkungen erledigt an.³⁸ Krummacher räumt ein: „Daß die Textierung mitunter gezwungen wirkt, ist auch nach einigen Korrekturen der Neuausgabe schwer zu bestreiten.“³⁹

Betrachtet man die von Ameln mit Verbesserungsvorschlägen bedachten Stellen näher, so handelt es sich hauptsächlich um solche mit thematischem Material. Dabei richtet sich Amelns Kritik offenbar gegen zweierlei Arten tatsächlicher oder vermeintlicher Fehltextierung:

³⁴ S. 66f., das erste Thema betreffend. – Die Festlegung des Themenschlusses bei Geck überzeugt nicht; das Thema mündet, wie so oft bei Fugenthemen, in eine freie Fortspinnung und sieht infolgedessen keinen festen Platz für die Schlußsilbe des Textabschnitts vor.

³⁵ S. 67.

³⁶ S. VI.

³⁷ Krit. Bericht (wie Fußnote 10), S. 180 (zu T. 142ff. Alto).

³⁸ S. 24 (Punkt 2).

³⁹ S. 39.

a) Fälle, in denen das Thema, der Themenkopf oder ein imitatorisch durchgeführtes Motiv umtextiert oder uneinheitlich textiert erscheint, wie beispielsweise in T. 12 im Baß und T. 13 im Sopran mit „alle, alle Heiden“ statt „lobet, lobet den Herrn“ (vgl. Tenor, T. 11).⁴⁰

b) Fälle, in denen die Textierung einen Themen- oder Motiveinsatz überlappt und damit verunklart, wie beispielsweise sehr auffällig im Baß in T. 46/47: Das Thema beginnt mit dem 2. Viertel von T. 47, der Schluß des vorhergehenden Textgliedes schließt aber diese Note noch ein („Völker“), während die zum Thema gehörende erste Silbe des Wortes „lobet“ erst mit dem 3. Viertel des Taktes, also der 2. Note des Themas, eintritt. Die musikalische Zäsur liegt hier nach dem ersten, die textliche aber nach dem zweiten Viertel des Taktes – ein offenkundiger Mangel an Koordination von Textvortrag und musikalischem Verlauf. In der Tat wird man bei Bach dergleichen zumindest so gehäuft nicht leicht wiederfinden.

Hinzu kommen bei Ameln (c) verschiedentlich kleinere Deklamationsmängel an unthematischen Stellen, beispielsweise in T. 7 oder T. 14 im Alt, über deren Korrekturwürdigkeit man im Einzelfall streiten könnte, die jedoch in der Summe ebenfalls als Indizien einer insgesamt problembehafteten Textunterlegung gelten können.

Als offene Frage wäre hier festzuhalten, ob es mit Amelns Verbesserungen (und vielleicht einigen weiteren dieser Art) getan ist und ob seine einfache Erklärung der Textierungsmängel ausreicht. Aus der Kenntnis der Warschauer Handschrift – die Ameln noch unbekannt war – läßt sich heute sagen, daß die fraglichen Mängel nicht vom Stecher oder Redaktor der Ausgabe von 1821 zu verantworten sind, sondern schon in der Warschauer Quelle auftreten und demnach auch schon in der angeblichen „Original-Handschrift“ des Hauses Breitkopf enthalten gewesen sein dürften. Wie noch zu zeigen sein wird, gibt es Gründe anzunehmen, daß sich hinter den Textierungsschwächen der Warschauer Handschrift und des Druckes von 1821 ein tiefer liegendes Problem verbirgt.

III.


Es wurde schon erwähnt: Bei näherem Hinsehen zeigt die Motette eine ganze Reihe weiterer stilistischer Besonderheiten, die gegen die Echtheit ins Feld geführt werden könnten, zumindest aber der Erklärung bedürfen. Während die stilkritische Diskussion sich bisher hauptsächlich an den ersten und daneben den dritten Teil der Motette gehalten hat, rückt in den folgenden Ausführungen Teil II, „Denn seine Gnade und Wahrheit“ (T. 58 ff.), in den Mittelpunkt. Unsere Kritik betrifft hier drei Punkte: 1. die Formkonzeption des zweiten Teils, 2. die Textdeklamation, 3. Bildlichkeit und Affekt in der musikalischen Textdarstellung.

⁴⁰ Wohl nur versehentlich übergeht Ameln den Einsatz des zweiten Themas im Baß in T. 54; vom 3. Viertel an wäre hier der Text „und preiset ihn ...“ zu erwarten.

1. Formkonzeption des zweiten Teils

Es ist offenbar bisher unbemerkt geblieben, daß der zweite Teil der Motette eine Formbesonderheit aufweist. Nach der Tradition der Gattung ergibt sich die konkrete musikalische Form einer Motette jeweils aus dem zugrundeliegenden Text. Das Formprinzip besteht darin, daß jede textliche Sinneinheit auf ein eigenes musikalisches Thema abgehandelt wird. Diesem Prinzip sind auch Bachs Motetten und ein Großteil seiner Kantatenchöre verpflichtet. Der zweite Teil von „Lobet den Herrn, alle Heiden“ weicht jedoch von dieser Norm ab: Sein Text „Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit“ wird zweimal abgehandelt auf unterschiedliches musikalisches Material, und zwar – wie auch in unserer Formübersicht festgehalten – im ersten Abschnitt (T. 58 ff.) in teils homophonem, teils frei polyphonem Satz, im zweiten aber (T. 77 ff., hier ohne das einleitende „denn“) auf zwei völlig neue Themen in streng polyphonem Doppelfugato. Der Fugatoabschnitt zeigt sehr viel kompositorische Kunst, steht aber mit der Wiederholung der bereits abgehandelten Textworte gleichsam in grundsätzlichem Widerspruch zum Formprinzip der Gattung. Auch hier muß man sagen, daß ein solcher Regelverstoß dem Komponisten nicht aus Versehen unterlaufen sein kann und einen bestimmten künstlerischen Grund haben muß. Eine Erklärung ist indes nicht leicht zu geben.

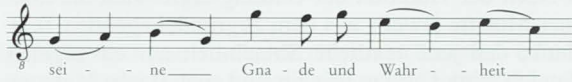
2. Textdeklamation

Auch der zweite Teil der Motette weist eine Reihe von Schwächen der Textunterlegung, genauer: der musikalischen Deklamation, auf. Zu den kleineren Unregelmäßigkeiten, die eher dem aufmerksamen Chorsänger als dem Zuhörer auffallen mögen, gehört die Deklamation des Wortes „Ewigkeit“ an der Taktwende 76/77 und ähnlich 84/85 jeweils im Baß: Nach dem zuvor deutlich breiteren Silbentempo wirkt die Deklamation im Rhythmus  allzu gerafft, die zweite Silbe von „Ewigkeit“ dabei im Sprachrhythmus zu sehr verkürzt; zugleich verzerrt der Oktavsprung abwärts das Sprachmelos, die erste Silbe erscheint überbetont gegenüber der zweiten und besonders der dritten. Fast dieselbe Wendung kehrt eine Terz höher im Baß in T. 88 wieder, nun zu den Worten „über uns“; und auch hier wirkt die Deklamation unnatürlich. Auffällig ist ferner beispielsweise in T. 92 im Baß, daß hier ausgerechnet die unbetonte Endsilbe von „Ewigkeit“ mit einem im Oktavsprung erreichten Hochton zusammenfällt (verbunden mit einer Abweichung der Textunterlegung gegenüber Alt, T. 80, und Sopran, T. 84).

Stärker ins Gewicht fällt die Textdeklamation des Hauptthemas (Tenor, T. 77 ff. etc.). Offensichtlich ist der schöne, weitgespannte Melodiebogen des Themenkopfes nicht von den Textworten, jedenfalls nicht von ihrer natürlichen Deklamation her erfunden. Zwar ist der Text korrekt unterlegt: Die Stammsilbe des zentralen Wortes „Gnade“ tritt auf die betonte Zeit der 3. Halben im Takt ein; aber der starke melodische Akzent, der aus dem Oktavaufschwung vom kleinen zum eingestrichenen g entsteht, bleibt sprachlich gewissermaßen unbesetzt, die wichtige sinntragende Silbe, die man bei einer derart weit ausholenden Melodiegeste auf dem Spitzenton erwartet, tritt schon vorweg ein – ein Defizit an Koordination von

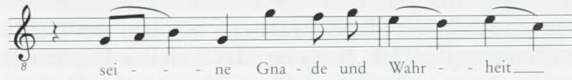
musikalischem und sprachlichem Geschehen auch hier. Näherliegend, wenn auch weniger reizvoll wäre folgende Deklamation:

Beispiel 2



„Bachischer“ aber lautete die Stelle so:

Beispiel 3



Eine wiederum anders geartete Eigentümlichkeit der musikalischen Deklamation ist im ersten Formabschnitt des zweiten Motettenteils zu beobachten: In T. 60 ff., 66 ff. und 72 ff. ist das Wort „waltet“ entgegen dem natürlichen Sprachfluß als eine gesonderte Einheit behandelt. Syntaxwidrig werden Subjekt und Prädikat getrennt. Die Trennung erfolgt nicht nur durch den Wechsel der Satzart, sondern wird noch unterstrichen durch eine chromatische Rückung im Alt beziehungsweise Sopran in T. 60 und 66 sowie durch Pausen in den beiden Unterstimmen, in T. 72 in den Oberstimmen. Zu fragen bliebe auch hier nach dem Grund.

3. Bildlichkeit und Affektdarstellung

Die soeben unter deklamatorischem Aspekt behandelte Stelle ist auffällig auch im Hinblick auf die figürliche Illustration des Textinhalts und die musikalische Darstellung des Textaffekts. Schon Bernhard Friedrich Richter vermerkt 1912 kritisch die „auffällig lange Terzen- und Sextenmalerei bei dem Worte ‚waltet‘“, glaubt allerdings, sie Bachs Jugend zugute halten zu können.⁴¹ Was aber wird hier eigentlich „gemalt“? Hat die Parallelführung von je zwei Stimmen oder die Schichtung zweier unterschiedlich verlaufender Stimmpaare illustrative Bedeutung? Oder zielt die Häufung von Terzen und Sexten auf emotionalen Ausdruck, auf einen bestimmten Affekt, auf Liebe, Wärme, Milde? Beides schiene möglich, stünde da mit dem Wort „waltet“ nicht ein so blasser, abstrakter Begriff, daß ihn wohl die schönste Musik nicht mit Gefühlen und Bildern erfüllen könnte.

IV.

Einiges von dem, was die Diskussion der Jahre um 1970 offen gelassen hat, und alles, was im vorangegangenen Kapitel an Fragen hinzugefügt worden ist, hat direkt mit dem Text der Motette, genauer: dem Verhältnis von Musik und Text, zu tun. Dieses Verhältnis erscheint verschiedentlich beeinträchtigt, das Miteinander der beiden Ebenen mangelhaft koordiniert. Betroffen ist teils die musikalische

⁴¹ Richter (wie Fußnote 24).

Form, teils die thematische Detailstruktur, in hohem Maße der Textvortrag, in einem Einzelfall auch die figürlich-affektive Textdarstellung.

Der Gedanke liegt nahe, daß das Defizit im Wort-Ton-Verhältnis bedeuten könnte, daß der Text ursprünglich gar nicht zur Musik gehört habe, ihr erst nachträglich unterlegt worden sei und wir es demnach – wie so oft bei Bach – mit einer Parodie zu tun hätten. Aber so einfach ist es nicht. Der Text folgt mit einer kleinen Ausnahme genau dem Wortlaut der Luther-Bibel; bei Luther fehlt nur das Wort „und“ in Vers 1. Es handelt sich also keineswegs um Parodiedichtung oder etwa um eine Psalmaphrase, die speziell auf die vorhandene Komposition zugeschnitten worden wäre. Zudem zeigen gerade die modellhaften Themen aus dem „barocken Musterbuch“ mit ihren Bild- und Affektfiguren unzweifelhaft, daß sie just auf diesen Psalmtext erfunden sind, auf die Stichworte „lobet“, „preiset“, das Kontrasubjekt mit der überlangen Note auf „Ewigkeit“. Es ist klar, daß es keine Komposition auf einen anderen Text gegeben haben kann, der sich der Psalm in Luthers Übersetzung Wort für Wort derart stimmig unterlegen ließ. Kurzum: die Motette ist keine Parodie, sondern war von Anfang an eine Vertonung dieses Psalms.

Unsere Hypothese geht dahin, daß das Original mit einer anderen Textfassung des Psalms verbunden war, aller Wahrscheinlichkeit nach einer lateinischen.⁴² Am überzeugendsten ließe sich unsere Vermutung durch die Rekonstruktion des Originals anhand des lateinischen Originaltextes erhärten. Aber der originale Wortlaut ist nicht ohne weiteres zu ermitteln.⁴³ Während im evangelischen Bereich Luthers Bibelübersetzung praktisch kanonischen Rang besaß und ihr Wortlaut auch für die Kirchenmusik verbindlich und unantastbar war, gab und gibt es für die lateinischen Psalmtexte keine allgemein verbindliche Textfassung, und die gebräuchlichen Versionen, die teils in der Tradition des hebräischen Urtextes stehen, teils auf der griechischen Fassung des Alten Testaments (Septuaginta) beruhen, schwanken im Wortlaut teilweise recht erheblich. Immerhin läßt sich für unseren Psalm aus dem Vergleich verschiedener lateinischer Fassungen eine ungefähre Vorstellung von dem zu vermutenden Originaltext gewinnen. Wir rücken hier vier Textfassungen unterschiedlicher Herkunft und Entstehungszeit ein (jeweils ohne das abschließende „Alleluja“), und zwar an erster Stelle den offenbar allgemein zu Bachs Zeit – und lange davor und danach – in der Kirchenmusik gebräuchlichen Wortlaut der Vulgata,⁴⁴ an zweiter Stelle eine in Telemanns Komposition überlieferte Version, anschließend – gleichsam um das Spektrum möglicher Textvarianten anzuzeigen – eine Übertragung aus dem 16. Jahrhundert und eine aus der heute gebräuchlichen kritischen Ausgabe der Vulgata:

⁴² Die Möglichkeit, daß es sich um eine andere Fremdsprache, etwa Französisch, handelte, ist so gering, daß wir sie im folgenden außer Betracht lassen. – Auf eine ursprünglich lateinische Textierung könnte ein Schreibfehler in der Warschauer Abschrift deuten. Hier ist in T. 47 im Baß die Silbe „lo-“ korrigiert, und zwar anscheinend aus „lau-“, also der ersten Silbe von „laudate“.

⁴³ Wesentliche Hinweise zur Frage der ursprünglichen Textfassung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Martin Petzoldt (Leipzig).

⁴⁴ Stichproben an Vertonungen von Johann Georg II. von Sachsen, Johann Krieger, Marco Giuseppe Peranda, Augustin Pflieger, Johann Rosenmüller, Agostino Steffani und Johann Theile zeigten keinerlei Abweichungen.

Traditionelle Textfassung (Vulgata):⁴⁵

- (1) Laudate Dominum, omnes gentes;
laudate eum, omnes populi,
(2) Quoniam confirmata est super nos
misericordia ejus,
et veritas Domini manet in aeternum.

Immanuel Tremellius (um 1575):⁴⁷

- (1) Laudate Jehovah, omnes gentes;
laudationibus commendate eum,
omnes nationes:
(2) Quia invaluit erga nos benignitas ejus,
et fides Jehovahae in seculum.

Bei Telemann (1757):⁴⁶

- (1) Laudate Jehovah, omnes gentes;
laudibus efferte, omnes populi.
(2) Quia valida facta est super nos
misericordia ejus,
et veritas Jehovahae in aeternum.

Robertus Weber OSB (1969):⁴⁸

- (1) Laudate Dominum omnes gentes
conlaudate eum universi populi
(2) quia confortata est super nos
misericordia eius
et veritas Domini in aeternum.

Die naheliegende Vermutung, daß unserer Motette die an erster Stelle wieder-gegebene traditionelle Textfassung zugrundegelegen habe, scheint sich bei dem Versuch, ihr diesen Text zu unterlegen, zunächst zu bestätigen: Teil I läßt sich – bei kleinen musikalischen Retuschen – mit Vers 1 dieser Version gut verbinden. Doch der Beginn von Teil II sperrt sich entschieden gegen die Unterlegung der Worte „Quoniam confirmata est“, und hier ist nicht zu entscheiden, ob dies an einer nachträglichen Anpassung der Komposition an die deutschen Worte liegt oder im lateinischen Original ein anderer Text gestanden hat. Eher vielleicht letzteres; denn auch das bei T. 77 ansetzende Doppelfugato kommt mit dem Wortlaut der traditionellen Textfassung nicht recht überein. Sehr viel besser als das „in aeternum“ dieser Fassung (und derjenigen von 1757 und 1969) paßt hier zu dem im Alt eingeführten Kontrasubjekt mit dem Text „in Ewigkeit“ das „in seculum“ bei Tremellius; aber dessen Textfassung als Ganzes läßt sich der Motette ebensowenig unterlegen wie die bei Telemann überlieferte.

Für die doppelte Durchführung von Vers 2 im Mittelteil der Motette zeichnet sich eine Erklärung ab: Luthers deutsche Übersetzung „Denn ... seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit“ ist mit 17 Silben deutlich kürzer als die oben wiedergegebenen lateinischen Fassungen, die 25 bis 32 Silben umfassen; die Komposition rechnete also wohl ursprünglich mit einer größeren Textmenge. Vor allem aber ergab sich bei der Unterlegung des deutschen Textes offenbar eine formale Schwierigkeit: Während der Vers in den lateinischen Textfassungen deutlich in zwei Teile gegliedert ist, erscheint er in der Lutherschen Fassung als einfacher

⁴⁵ Textwiedergabe nach: *Biblia sacra. Nova Editio ...*, a DD. Archiepiscopo Parisiensi approbata, Paris [1868].

⁴⁶ *Laudate Jehovah, omnes gentes*, TVWV 7:25. Ausgabe: G. P. Telemann, 117. *Psalm für vierstimmigen gemischten Chor, zwei Violinen und Basso continuo*, hrsg. von E. Valentin, Kassel (Bärenreiter) [1936], 1970.

⁴⁷ Zitiert nach Mitteilung von Martin Petzoldt aus: [Immanuel Tremellius und Franciscus Junius:] *PSALMI DAVIDIS ex interpretatione Tremellii et Junii impressa Hannoviae A. D. 1624 Typis Wecheliani*, Berlin 1886, Neuauflage 1892 (jeweils angebunden an: [Theodor Beza:] *Jesu Christi Domini nostri NOVUM TESTAMENTUM ex interpretatione Theodori Bezae impressa Cantabrigiae A. D. 1642 in officina Rogeri Danielis*, Berlin 1886, Neuauflage 1892).

⁴⁸ *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart 1969, S. 919.

Hauptsatz und als eine geschlossene Sinneinheit, die nicht auf zwei Formabschnitte verteilt werden konnte.

Daß wir auf der richtigen Spur sind, zeigt sich noch auf andere Weise: Setzen wir die lateinischen Fassungen des 2. Psalmverses versuchsweise – und durchaus ohne feste Zuordnung der Silben zu den Noten – an die Stelle des deutschen Wortlauts, so erhalten die Terz- und Sextparallelen auf das pure Sachwort „waltet“ plötzlich emotionalen Sinn aus den Stichworten „misericordia“ (Barmherzigkeit) und „benignitas“ (Güte). Im Magnificat (BWV 243) schreibt Bach zu dem Wort „misericordia“ fast reine Sextparallelen (T. 4ff.):

Beispiel 4

Alt
Et mi-se-ri-cor-di-a, mi-se-ri-cor-di-a

Tenor

Auch könnte man sich gut vorstellen, daß der ruhig und breit deklamierende, blockhafte Akkordsatz zu Beginn des Teils von einem Textwort wie „confirmata“ (bekräftigt) oder „confortata“ (bekräftigt) bestimmt war.

Für die von Ameln für Teil I, von uns oben auch für Teil II der Motette angeführten Unregelmäßigkeiten der Textunterlegung und -deklamation läßt sich zwanglos vermuten, daß sie eine unmittelbare Folge der Umtextierung sind. Beispielsweise ist für die oben angeführte Stelle T. 46f. mit dem „verschleierte“ Themeneinsatz im Baß gut folgende Originallesart vorstellbar:

Beispiel 5

omnes po-pu-li, lau-da-te

Und den oben kritisch beleuchteten Wendungen in T. 84f. im Baß auf den Text „in Ewigkeit“ und in T. 88 auf den Text „über uns“ ließen sich beidesmal trefflich die Worte „in seculum“ unterlegen.⁴⁹ Doch lassen sich hier keine Beweise führen, solange der originale Wortlaut unbekannt ist.

Die schon erwähnte kleine Retusche am Lutherschen Wortlaut, die Einfügung der Konjunktion „und“ im 1. Vers bei „und preiset ihn ...“, könnte eine Anpassungsmaßnahme bei der Umtextierung gewesen sein, die auf eine deklamatorisch korrekte Verbindung der zweiten Vershälfte mit dem auftaktigen Thema abzielte. Ähnlich mag im zweiten Abschnitt des Mittelteils bei der neuerlichen Durch-

⁴⁹ Ebenso in T. 77, doch wären hier nach dem oben zur mutmaßlichen Verteilung der beiden Halbverse Dargelegten im Original eher die Schlußsilben des ersten Halbverses zu erwarten, also möglicherweise das Wort „ejus“, gesungen auf zwei Halbennoten.

führung des zweiten Halbverses von T. 77 an das Wort „denn“ weggelassen worden sein, weil die unbetonte Silbe sich mit dem Themenkopf nicht gut verbinden ließ.

Schließlich bekommt in unserem Zusammenhang sogar ein scheinbar banaler Fehler seinen besonderen Sinn und wird zum Indiz: Die Psalmnummer 116 statt 117 in Breitkopfs Katalog und im Titel der Warschauer Breitkopf-Abschrift ist so falsch nicht, ja vielmehr durchaus richtig, wenn man von einem lateinischen Psalmtext ausgeht; denn in der Tradition der Vulgata trägt Luthers 117. Psalm die Nummer 116. Offenbar hat sich mit der alten Psalmnummer im Titel der Warschauer Abschrift und in Breitkopfs Katalog zufällig eine Spur der ursprünglichen Werkfassung erhalten.

V.

Es ist kaum zu bezweifeln: Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ war im Original mit einer anderen Textfassung desselben Psalms verbunden, und zwar höchstwahrscheinlich mit einem lateinischen Text. Da der Luthersche Wortlaut, abgesehen von der erwähnten kleinen Ausnahme, strikt beibehalten ist, dürfte der Bearbeiter an Stellen, wo Musik und Text nicht übereinkamen, eher die Noten angepaßt haben. Es ist also grundsätzlich mit Eingriffen in die Komposition zu rechnen. Mit anderen Worten: Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ ist eine Bearbeitung.

Worin besteht der Anteil Bachs? Es sind vier verschiedene Möglichkeiten denkbar:

- a) Bach ist sowohl der Komponist des Originals als auch dessen Bearbeiter;
- b) Bach ist der Komponist des Originals, aber nicht der Bearbeiter;
- c) Bach ist nicht der Komponist des Originals, sondern nur der Bearbeiter;
- d) Bach ist weder der Komponist noch der Bearbeiter (völlige Fehlzuschreibung).

Keiner der Fälle ist vorläufig ganz auszuschließen. Die von den Kritikern der Echtheit vorgetragene Einwände – insbesondere zur Themenbildung und zur Satzkonzeption des ersten Teils – sprechen gegen die Fälle a und b und für Fall d, lassen aber Fall c immerhin zu. Die Verteidiger der Echtheit schließen im Grunde nur Fall d aus; ihre Echtheitsargumente wären, wenn auch teils mit Einschränkungen und Modifikationen, mit allen drei übrigen Möglichkeiten zu vereinbaren. Zieht man das Faktum der Überlieferung unter dem Namen Bachs und zugleich die Gesamtheit der vorgetragenen Argumente und Gegenargumente in Betracht, so kommt die größte Wahrscheinlichkeit Fall c zu: Bach hätte demnach eine fremde Komposition mit dem deutschen Text versehen und in unbekanntem Umfang auch musikalisch bearbeitet. Die Motette wäre – darin kein Einzelfall – fortan unter dem Namen ihres Bearbeiters überliefert worden.⁵⁰ Das „Unbachische“ an der Motette wäre dem Komponisten des Originals zuzuordnen, das „Bachische“ dem Bearbeiter.

⁵⁰ Zur Überlieferung Bachscher Fremdbearbeitungen unter Bachs Namen siehe Abschnitt I.4 (S. 25ff.) meines in Fußnote 17 näher bezeichneten Aufsatzes.

Spinnt man den Gedanken an eine Bearbeiterschaft Bachs noch ein Stück weiter, so erscheint auch eine hypothetische Erklärung für die Defizite der Themenkombination im ersten Teil der Motette möglich: Der Bearbeiter, der den deutschen Text unterlegte, könnte tiefer in die Komposition eingegriffen haben, als dies für die Anpassung des Textes erforderlich war. So könnte er auch den ganzen Abschnitt, in dem die beiden Themen kombiniert werden, also etwa T. 43–57, von sich aus eingefügt haben. Die Spekulation setzt voraus, daß die Motette ursprünglich keinen Kombinationsabschnitt enthielt – was ohne weiteres vorstellbar ist –, die Kombination der Themen vom Komponisten also auch gar nicht vorgesehen war.⁵¹ Daß die Themen sich partiell kombinieren lassen, wäre erst eine Entdeckung des Bearbeiters und zugleich eine besondere kompositorische Herausforderung für ihn gewesen,⁵² die ihn zur Erweiterung der Motette um diesen Kombinationsabschnitt veranlaßte.

Unter solchen Voraussetzungen aber wäre die Themenkombination anders einzuschätzen, nämlich als besondere Leistung, als eine Art künstlerischer Pointe, als ein tieferes Ausschöpfen der Vorlage. Daß eine verborgene Möglichkeit „entdeckt“, das ungenutzte Potential der Themen entfaltet wird, wäre im Vordergrund zu sehen, daß die Kombination unvollkommen erfolgt, hinzunehmen als ein in der Werkgeschichte begründeter „Erdenrest“.

Unsere Überlegungen enden mit Spekulationen. Festzuhalten bliebe vor allem die Erkenntnis, daß „Lobet den Herrn, alle Heiden“ Bearbeitung eines lateinischen Originals sein dürfte. Und Ausschau zu halten bliebe nach einer Komposition des lateinischen 116. Psalms, die als Urbild in Betracht kommt, oder wenigstens nach einer lateinischen Textfassung, deren Wortlaut sich überzeugend mit der vorhandenen Musik verbinden ließe.

⁵¹ T. 57 hätte sich also – mit kleinen Abweichungen vom überlieferten Notentext – unmittelbar an T. 42 angeschlossen. – Der von uns in Betracht gezogene nachträgliche Einschub des Kombinationsabschnitts könnte vielleicht einen von Bullivant angeführten, tatsächlich ungewöhnlichen Verstoß gegen die Fugenkonvention erklären helfen, nämlich die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier praktisch gleichlautender Themeneinsätze gleicher Lage in T. 40–45 im Sopran.

⁵² Zu entsprechenden Neigungen Bachs siehe C. Wolff, „Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs“. Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik, in: Fs. A. Dürr 1983, S. 356–362, bes. S. 360f.

Diagramm

Formübersicht zu der Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ (BWV 230)

Takt	Teil	Form- abschnitt	Text	Fugen- thema	Satzart
1	I	1	Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker.	I	Fuge über Thema I
24		2		II	Fuge über Thema II
43		3		{ Lobet den Herrn ... und preiset ihn ...	{ I II
.....					
58	II	1	Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit.	{ III IV	homophon frei polyphon
77		2	{ Seine Gnade und Wahrheit ... in Ewigkeit.		{ Doppelfugato über Thema III+IV (simultan)
.....					
99	III		Alleluja.	V	Fuge