Uwe Wolf

Thüringische Tradition und höfischer Glanz – Die Motetten des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach

Eine Gesamtdarstellung und Würdigung der deutschen protestantischen Motette des 18. Jahrhunderts steht noch aus, ist doch das lebendige Fortbestehen der Gattung nach der Mitte des 17. Jahrhunderts – von den Motetten Johann Sebastian Bachs einmal abgesehen – in der Musikwissenschaft bisher kaum zur Kenntnis genommen worden.[1] Das betrifft besonders die erneut aufblühende Motette der zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, macht aber auch die Beschäftigung mit Motetten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu einem schwierigen Unterfangen. Hier beherrschen die Motetten Johann Sebastian Bachs das Feld, selbst die Motetten Telemanns etwa finden in Darstellungen zur Gattung oder zur Epoche kaum Beachtung. Lediglich die Musikpraxis hat diese Kompositionen inzwischen teilweise aufgegriffen.

Die Motette wurde aber besonders im mitteldeutschen Raum während der zweiten Hälfte des 17. und des gesamten 18. Jahrhunderts in ungebrochener Tradition weitergepflegt und -entwickelt. Dabei ist jedoch wohl vielerorts eine Zweiteilung der Motettenpraxis zu beobachten: In den regulären Gottesdiensten fanden als Introitus-Motetten ältere Kompositionen, vornehmlich aus dem *Florilegium Portense* des Erhard Bodenschatz von 1603/1618 und 1621 weiterhin Verwendung[2] – in Leipzig immerhin bis 1789[3] –, Neukompositionen erfolgten hingegen überwiegend zu besonderen Anlässen: vor allem für Trauer- und Gedenkfeiern, auch zu Weihnachten oder Neujahr, gelegentlich für Hochzeiten. Bei den Neuschöpfungen handelt es sich also überwiegend um den Typ der Kasualienmotette. Motetten für alle Gelegenheiten des Kirchenjahrs wurden erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder vermehrt komponiert.

Einen gewissen Querschnitt durch die Motetten-Produktion des frühen 18. Jahrhunderts gibt der von Max Seiffert 1915 herausgegebene Band *Thüringische Motetten aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*[4] mit 93 Werken aus einer heute nicht mehr greifbaren Sammelhandschrift.[5] Ergänzend wurden für die vorliegende Studie drei zusammenge-

1 Vgl. dazu Uwe Wolf, *Johann Sebastian Bach und die sächsische Motette in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig, Konferenzbericht Leipzig 2000* (Hrsg. Ulrich Leisinger), Hildesheim 2002, S. 427–440, hier S. 427 f. (*Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, Bd. 5).

2 Aus Leipzig ist diese Praxis bestens bekannt und belegt (vgl. ebd., S. 428 f.), dies ist jedoch offenbar nicht auf Leipzig beschränkt. Entsprechende Indizien liegen auch aus anderen Orten vor, auch wenn detaillierte Untersuchungen noch ausstehen. Vgl. zur Verbreitung des *Florilegium* Otto Riemer, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Diss. Halle 1927, Leipzig 1928, besonders S. 69 ff.

3 Vgl. Wolf, *Motette* (wie Anm. 1), S. 429 f.

4 *Thüringische Motetten aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Max Seiffert, Wiesbaden 1915 (DDT 49/50).

5 Universitätsbibliothek Königsberg: Gotthold Ms. 13661.

hörige Motetten-Sammelhandschriften der Berliner Amalienbibliothek mit insgesamt 50 Kompositionen herangezogen, darunter auch die 11 Motetten Johann Ludwig Bachs.[6] Dennoch kann hier allenfalls eine vorläufige Einordnung erfolgen.

Die allgegenwärtige Präsenz des *Florilegium Portense* und damit der Stilwelt des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts hat sich auch in den Neukompositionen niedergeschlagen; etwa gemahnen doppelchörige Motetten, insbesondere in den Schlussverdichtungen, noch im 18. Jahrhundert – und auch bei Johann Ludwig Bach – an die venezianische Mehrchörigkeit des frühen 17. Jahrhunderts. Aber vor allem eigene, neue Entwicklungen prägten die mitteldeutsche Motette seit der Mitte des 17. Jahrhunderts. Zu nennen sind:

1. Kombinationsformen: die Verbindung von Spruchmotette mit Liedern oder anderen metrischen Texten und Lied-Melodien.
2. Motetten oder Motettenteile ganz über metrische Neudichtungen, so genannte „Chor-Arien". Nicht selten handelt es sich dabei um mehrstrophige Texte.
3. Eine starke Tendenz weg vom kontrapunktischen, so genannten „motettischen" Satz, hin zum Satz Note gegen Note.[7]

Die Norm ist nun die Vier- oder Fünfstimmigkeit, doch auch die im *Florilegium* vorherrschende Achtstimmigkeit[8] wird weiter gepflegt, wenn auch wesentlich seltener.

Die überwiegende Zahl der Motetten ist ziemlich kurz, es lässt sich jedoch eine Relation zwischen Länge der Motette und Zahl der Stimmen beobachten: Doppelchörige Motetten sind in der Regel deutlich umfangreicher als einchörige. Und unter den eher groß angelegten doppelchörigen Motetten ragen – schon ganz oberflächlich betrachtet in den Dimensionen – die Kompositionen zweier Meister deutlich heraus: Johann Sebastian Bach und Johann Ludwig Bach. Über die herausragende Position der Motetten Johann Sebastian Bachs ist bereits viel geschrieben worden, und sie sollen nicht weiter zur Diskussion stehen. Hier ist der Fokus allein auf Johann Ludwig Bach zu richten. Dabei können die Besonderheiten der Motetten Johann Ludwig Bachs im Vergleich zu dem sonst bekannten mitteldeutschen Repertoire anhand folgender Kriterien herausgearbeitet werden:

1. Besetzung
2. Aufführungsdauer
3. Formale Anlage der Bibelspruchvertonung sowie der Gesamtmotetten
4. Die Anlage der Arienteile
5. Die Ansprüche an die Aufführenden

6 D-B: Am. B. 90, Am. B. 116 und Am. B. 326. Vgl. zu diesen Handschriften Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek*, Berlin 1965, S. 83, 92 f. und 201–204 (*Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin*, Bd. 8) sowie den Kritischen Bericht zur Ausgabe Johann Ludwig Bach, *Motetten für gemischten Chor. Gesamtausgabe*, hrsg. von Uwe Wolf, Stuttgart 2003, S. 150 f.

7 Der polyphone „motettische" Stil findet sich in reiner Ausprägung fast nur noch in Kantatenchören, wird also weiterhin gepflegt, jedoch bevorzugt als Stilzitat innerhalb der Großform der Kantate.

8 Mehr als drei Viertel der Motetten des *Florilegiums* sind achtstimmig; vgl. die Inhaltsübersicht bei Riemer, *Florilegium* (wie Anm. 2), S. 107 ff.

1. Besetzung

Nur eine einzige Motette Johann Ludwig Bachs ist sechsstimmig, alle anderen weisen acht oder mehr Stimmen in mindestens zwei Chören auf, wobei die „normale" Doppelchörigkeit mit zwei gleich besetzten vierstimmigen Chören in sieben Motetten auftritt. Die Motetten-Teile über den Bibeltext – also der motettische Kernbereich – sind bei acht der elf Kompositionen als klassischer achtstimmiger Doppelchor gesetzt. Zu den Ausnahmen zählen die sechsstimmige Motette Nr. 9 (zur Nummerierung vgl. Tabelle 2 im Anhang), ferner die im Bibelspruch-Teil lediglich vierstimmige Motette Nr. 6; dort treten die Chöre zwei und drei (jeweils nur zweistimmig) nur im Arienteil hinzu. Die dritte Ausnahme, die Motette Nr. 5, erweitert die Doppelchörigkeit. In dieser reinen Spruchmotette tritt als quasi dritter Chor ein zusätzlicher, wohl solistischer Bass hinzu. Zu Anfang als Ruhepol in der Art eines Pseudo-Cantus firmus geführt, entwickelt sich diese Stimme im Laufe der Motette zu einem hochvirtuosen, ja fast konzertierenden Part.

Von den elf Motetten bleiben also bezogen auf die Vertonung des Bibelspruches nur zwei Motetten hinter der Achtstimmigkeit zurück; eine geht sogar darüber hinaus. Damit ist eine Motettenbesetzung, die im Laufe des 17. Jahrhunderts zur Ausnahme für besondere Gelegenheiten geworden war, bei Johann Ludwig Bach erneut zur Norm erhoben.

2. Aufführungsdauer

Nicht nur die Besetzung, sondern auch die Dauer der Motetten Johann Ludwig Bachs geht weit über das übliche Maß hinaus. Mit Aufführungsdauern von oftmals neun, in einem Fall sogar über 15 Minuten,[9] werden fast Kantatendimensionen erreicht. Solche Dimensionen sind sonst äußerst selten zu finden und auch dann nur als Ausnahme in höchstens einer Motette eines Meisters; als „Normallänge" findet sich dies im ausgewerteten Repertoire nur in den Motetten von Johann Sebastian und Johann Ludwig Bach. Die Kompositionen stehen jedenfalls in deutlichem Kontrast zu den oftmals nur wenige Minuten dauernden Motetten des von Seiffert edierten Repertoires.

Die Dauer der Motetten Johann Ludwigs ist dabei oftmals bestimmt durch die vielstrophigen Arien, die im Anschluss an den Spruchteil vorgetragen werden. Die Kombination von Spruchmotette mit anschließender Arie gehört zu den Spezialitäten der mitteldeutschen Motette des späteren 17. und des 18. Jahrhunderts. Auch in dem von Seiffert edierten Repertoire sowie in den Sammelhandschriften der Amalienbibliothek finden sich solche Motetten mit anschließenden Arien,[10] doch erreichen diese sowohl im Spruch- als auch im Arienteil keineswegs die Ausmaße der Motetten Johann Ludwig Bachs. Die Arienanhänge sind in der Regel sehr schlicht und kurz, und die Strophenzahl liegt deutlich unter der bei Johann Ludwig anzutreffenden. Auch ist nirgends eine vergleichbare Ausdifferenzierung der Arien zu beobachten (vgl. dazu weiter unten).

9 Die genannten Aufführungsdauern nehmen Bezug auf die Einspielung: *Johann Ludwig Bach, Motetten*, Rheinische Kantorei unter Leitung von Hermann Max, Capriccio 10560 (1998).

10 In der Reihenfolge Spruch – Aria bei Seiffert, *Thüringische Motetten* (wie Anm. 4) die Nummern 14 (anonym), 41 (anonym), 54 (Liebholdt), 55 (Liebholdt), 62 (Liebholdt), 64 (Liebholdt), 65 (Liebholdt), 81 (Liebholdt), 85 (anonym), 89 (anonym) und in der Sammelhandschrift D-B: Am. B. 326 neben den Motetten Johann Ludwig Bachs die Motetten Nr. 7 (anonym) und Nr. 19 (J. C. Geisthirt; Nummerierung nach Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek* [wie Anm. 6], S. 202 f.). Hinzu kommen Motetten mit Binnenarien sowie mit einem angehängten Choral statt einer Aria.

Aber nicht nur die Motetten mit Arienbestandteilen weisen überraschende Dimensionen auf. Selbst die reine Spruchmotette „Uns ist ein Kind geboren" erreicht mit 346 Takten eine Ausdehnung, die auch die der längsten Motetten der Seiffertschen Sammelhandschrift bei weitem übertrifft; diejenigen kürzerer Motetten, wie sie z. B. von Liebholdt[11] in jenem Sammelband überliefert sind, gar um das Zehnfache!

3. Formale Anlage der Bibelspruchvertonung sowie der Gesamtmotetten

Die Mehrzahl der mitteldeutschen Motetten folgt auch im früheren 18. Jahrhundert der klassischen Reihungsform: Für jeden neuen Textbestandteil gibt es eine eigene Musik, die einzelnen Abschnitte werden aneinander gereiht. Dieses Prinzip wird in einigen der thüringischen Motetten aus der Königsberger Sammelhandschrift, teils von Liebholdt, teils von ungenannten Komponisten, zu einer Art Da-capo-Form erweitert, indem der Anfangsteil der Motette am Schluss noch einmal wiederholt wird; ein Prinzip, das vor allem bei besonders prägnanten Eingangsworten wie „Lobet den Herrn meine Seele",[12] „Das ist meine Freude"[13] oder „Ehre sei Gott in der Höhe"[14] verwendet wurde. Bei anderen Motetten wird eine Da-capo-Anlage durch Wiederholung des gesamten – kurzen – Spruchteiles nach dem Arienteil erreicht.[15]

Beide Da-capo-Formen gibt es auch bei Johann Ludwig Bach: Ein Da capo innerhalb des Spruches ist in den Motetten Nr. 2 und 7 anzutreffen, die Wiederholung des Spruches nach der Aria in der Motette Nr. 3; allerdings auch hier in weitaus größeren Dimensionen: Während der nach der Aria wiederholte Spruchteil in den Motetten der Sammelhandschrift zwischen 13 und 21 Takte umfasst, sind es bei Johann Ludwig Bach 82 Takte; und auch die Aria in der Mitte kommt in der längsten der anonymen Motetten mit allen Wiederholungen gerade mal auf gut ein Drittel der Taktzahl der Aria Johann Ludwig Bachs.

Als weiteres Bauprinzip sind in den Bibelversvertonungen Johann Ludwig Bachs mehrfach Ansätze von Ritornellformen zu erkennen. In den Motetten Nr. 1, 2 und 8 gibt es solche wiederkehrenden Elemente, in der Motette 5 ist ein viermal wiederkehrendes Ritornell mit ausgeprägt markanter Melodik tragendes Bauprinzip der Motette. Das Ritornell wird dabei an drei verschiedene Texte angepasst.[16]

Diese im Grunde ungewöhnliche Motettenform findet sich in Ansätzen auch sonst in mitteldeutschen Motetten, etwa in der anonymen Motette „Schläfst Du noch, schönste und herrliche Braut".[17] In dieser sonst dreistimmig gehaltenen Motette erklingt das

11 Gestorben 1729. Geburtsjahr sowie richtiger Name unbekannt; Liebhold(t) ist nur ein Pseudonym. Vgl. Werner Braun, *Liebhold*, in: MGG2, Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 2003, Sp. 99.

12 Bei Seiffert, *Thüringische Motetten* (wie Fußnote 4), Nr. 53 (Liebholdt).

13 Ebd., Nr. 63 (Liebholdt).

14 Ebd., Nr. 67 (Liebholdt). Weitere Beispiele: Nr. 40 („Jauchzet, ihr Himmel", anonym) und – etwas abgewandelt – Nr. 55 („Lobe den Herrn", anonym).

15 Ebd., Nr. 86, 88 und 90 (alle anonym).

16 Das Ritornell erscheint in den Takten 1–10 („Gott sei uns gnädig..."), 35–44 („Es danken dir, Gott..."), 67–76 („Es danken dir, Gott...") und 87–96 („Es segne uns, Gott...").

17 Seiffert, *Thüringische Motetten* (wie Fußnote 4), Nr. 35 (nach Seiffert – ohne Angabe von Gründen – möglicherweise von N. Niedt).

sechsstimmige Ritornell „Auf, auf, auf, Du werte Christenheit" immerhin dreimal. Allerdings handelt es sich auch hierbei wiederum um eine Komposition viel bescheideneren Ausmaßes.[18]

4. Die Anlage der Arienteile

In der Mehrzahl der Spruchmotetten mit angehängter Aria ist diese sehr schlicht als einfacher vierstimmiger Satz Note gegen Note mit zumeist mehreren Strophen gehalten (2–6). Nur vereinzelt ist in dem von Seiffert veröffentlichten Repertoire ein etwas differenzierterer Umgang mit den Arien zu beobachten: Teils ist der Arienstil durch geringstimmige Teile aufgelockert,[19] teils wird eine Verzahnung von Aria und Spruch erreicht, etwa indem der kurze Spruch nach jeder Arienstrophe wiederholt[20] oder dieser in mehrere Teile aufgeteilt wird, zwischen die die einzelnen Arienstrophen eingestreut sind.[21]

Innerhalb der Motetten Johann Ludwig Bachs nehmen die Arien einen breiten Raum ein. Dies rührt nicht nur von der Zahl der Strophen (bis zu zwölf), sondern auch von der ausladenden Komposition einzelner Verse her. Das übliche Muster – *ein* schlichter Satz mit mehreren Strophen – hat Johann Ludwig nur in einer Motette verwendet: in „Das Blut Jesu Christi" (Nr. 1); allerdings ist dort auch die Aria achtstimmig vertont (üblicherweise sind die Arien nur mit vier oder weniger Stimmen besetzt).

Verzahnungen von Spruchmotette und Aria wie in den genannten Motetten aus der Sammelhandschrift gibt es bei Johann Ludwig – abgesehen vom zweimal vorgeschriebenen Da capo des Spruches nach der Aria – nicht. Bei Johann Ludwig Bach werden Arien in sich gegliedert und zumindest die Strophen im Wechsel verteilt vorgetragen.

Das einfachste Modell hierfür fand im Dialog der Motette „Ich habe Dich ein klein Augenblick verlassen" (Nr. 6) Anwendung: Zwei verschiedene Sängergruppen tragen den Dialog mit verteilten Rollen vor; und diese beiden Rollen werden auch benannt: Chor II, besetzt mit Tenor und Bass, überschrieben mit „Parentes", übernimmt die Rolle der Eltern eines verstorbenen Kindes, in Chor III, besetzt mit Sopran und Alt, überschrieben „Defunctus", spricht das verstorbene Kind selbst. Die Eltern tragen ihren Kummer im geraden Takt vor („Ach Schmerz, ach Herzeleid"), das Kind tröstet im Dreivierteltakt („Ei, gebt euch zufrieden"). Interessanterweise ist dieser sehr persönliche Trauerdialog vom Bibeltext auch personell gänzlich getrennt: Chor I trägt den Bibeltext vor, Chor II den der Parentes und Chor III denjenigen des Defunctus (insgesamt sieben Arienstrophen im Wechsel), danach Chor I erneut den Bibeltext. Es singt immer nur ein Chor zugleich, die Aufteilung auf drei Chöre hat nur gewissermaßen dramaturgische Gründe.

Der Arienteil der Motette „Ich will auf den Herrn schauen" (Nr. 7) ist – wenn auch ohne eine solche Personifizierung – ganz ähnlich angelegt: Chor II übernimmt in langsameren Noten den klagenden Part „Ach, hier ist auf nichts zu trauen...", während Chor I dem in bewegten Noten die Hoffnung entgegenstellt: „Weil dann hier auf nichts zu

18 Eine vergleichbare Ritornell-Anlage weist auch die Motette ebd., Nr. 76 (anonym) auf.
19 Ebd., Nr. Nr. 55 und 62 (beide von Liebholdt).
20 Ebd., Nr. 76 (anonym).
21 Ebd., Nr. 82 (anonym). In dieser sind – wie oft auch bei Johann Ludwig Bach – die Arienstrophen nur zweistimmig vertont, womit in der Komposition deutlich hörbar zwischen Bibeltext und Neudichtung unterschieden wird.

trauen [...] will ich auf den Herren schauen". In der letzten, 5. Strophe, stimmt dann auch Chor I in die Hoffnung mit ein: „Lass Kummer und Wehmut mein Herze zernagen, lass Erden und alles mir Hülfe versagen. Ich bin nun höchst glücklich in meinem Vertrauen, indem ich kann schauen auf Gott...".

Diese 5. Strophe wird nun nicht im schlichten Ariensatz, sondern motettisch vertont. Chor I und II sind beide beteiligt, jedoch nicht in einem achtstimmigen Satz. Es führt der hoffnungsvolle Chor I, in dessen Gesang dann der zweifelnde Chor II immer wieder mit einstimmt. Das Wechselgespräch der beiden Chöre bis hin zum Einstimmen des Klagenden in die hoffnungsvollen Töne wird gewissermaßen dramatisch dargestellt – und das ist ganz und gar unmotettisch! (Vgl. Beispiel 1 im Anhang).

Die meisten Arienstrophen sind in der – daher auch besonders langen – Motette Nr. 4 „Gedenke meiner, mein Gott" vertont: Zwölf Strophen werden in Gruppen zu je drei Strophen vorgetragen. Auch hier ist die Gliederung vom Text vorgegeben: Zwei Dialogpartner (in einer Quelle als „Defunctus" und „Deus" bezeichnet)[22] und eine „Kommentarinstanz" (Tutti) treten auf (vgl. den vollständigen Text im Anhang): Die Strophen 1, 4, 7 und 10 beginnen mit den flehenden Worten „Gedenke mein..." und werden von Tenor und Bass des 1. Chores vorgetragen, die Strophen 2, 5, 8 und 11 antworten Zuversicht gebend mit „Ich denke dein..."; sie werden von Tenor und Bass des 2. Chores gesungen. Die Kommentarstrophen (3, 6, 9 und 12) sind beiden Chören gemeinsam zugewiesen. Die 12. Strophe fällt dabei textlich wie musikalisch aus dem Rahmen. Statt eines Kommentars wird hier die Quintessenz gezogen: „So ruhe wohl, Gott hat an Dich gedacht und es sehr gut gemacht. Schlaf, müder Leib, schlaf wohl zu guter Nacht, weil Jesus dich bewacht. Verschlaf die hier erlittnen Schmerzen, wir graben Dich in unser Herzen. So ruhe wohl." Die Textform entspricht nicht den anderen (kurzen) Kommentarstrophen, sondern ist so lang wie die Dialogstrophen. Musikalisch wird auch hier die Liedform verlassen; die Strophe ist – ähnlich wie in der Arie der Motette Nr. 7, jedoch weit ausgefeilter – wie ein Bibelspruch in einem achtstimmigen motettischen Satz mit immerhin knapp 50 Takten komponiert (vgl. Beispiel 2 im Anhang). Die motettische Schlussstrophe bietet damit gemeinsam mit der Spruchkomposition des Motettenanfangs den Rahmen für diese außergewöhnlich lange Motette.

Auch in der Verwendung der Arien erweist sich Johann Ludwig Bach eingebunden in die thüringische Tradition, in den Dimensionen und der ausgefeilten Durchformung der Arien aber sind die Motetten Johann Ludwigs wiederum unerreicht.

5. Die Ansprüche an die Aufführenden

Auch wenn viele der kleineren Motetten in dem von Seiffert veröffentlichten Repertoire oder den Sammelbänden der Amalienbibliothek überwiegend homophon und auch sonst recht schlicht komponiert sind, so gibt es doch auch dort immer wieder kleinere Fugen und virtuosere Abschnitte. Mitunter wird gerade in den Motetten Liebholdts den Vortragenden eine erstaunliche Beweglichkeit abverlangt. Die Motetten Johann Ludwig Bachs fallen in ihrer Gesamtheit da nicht aus dem Rahmen; auch in ihnen treten die virtuosen Partien hinter den schlicht homophonen zurück. Auffällig sind aber hier die Maximal-

22 Vgl. den Kritischen Bericht der in Anm. 6 genannten Ausgabe, S. 152.

anforderungen in den virtuosen Abschnitten. Sind auch Sechzehntel in den Motetten der Zeit keine Seltenheit, so werden sie doch sonst nahezu ausschließlich diatonisch verwendet. Fast instrumentale Bassfiguren mit Akkordbrechungen in Sechzehnteln, wie wir sie in Johann Ludwig Bachs Motette „Wir wissen, so unser irdisches Haus" (Nr. 11) antreffen, oder ausgeprägte Virtuosität über lange Strecken wie in der zusätzlichen Bassstimme der Motette „Gott sei uns gnädig" (Nr. 4) aber sind sonst – soweit bekannt – im thüringischen Repertoire nicht zu finden (vgl. Beispiele 3 und 4 im Anhang).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Motetten Johann Ludwig Bachs – anders als die Motetten Johann Sebastians – ganz der mitteldeutschen bzw. thüringischen Tradition verpflichtet sind. Die Bausteine seiner Motetten sind zu einem großen Teil auch in den Motetten seiner Zeitgenossen zu finden. Doch es sind dennoch Ausnahmekompositionen. Innerhalb des bisher greifbaren Repertoires sind keine weiteren Motetten mit solchen Dimensionen zu finden; schon gar nicht als geschlossener Block. Und mit den Dimensionen geht fast zwangläufig auch eine ungewöhnlich durchkonstruierte Anlage einher. Es verbinden sich hier Da-capo-Form, Ritornellform, musikalische Dialoge und vokale Virtuosität mit der gemäßigt polyphonen Spruchmotette des frühen 18. Jahrhunderts. Die Motetten Johann Ludwigs können denen Johann Sebastians in manchem an die Seite gestellt werden, doch während Johann Sebastian mit der mitteldeutschen Motettentradition in vieler Hinsicht bricht, reizt Johann Ludwig diese aus.

Der Grund für die herausragende Stellung der Motetten Johann Ludwigs kann nur in seinem Dienstverhältnis gesucht werden. Die Werke sind nicht für eine kleine Kantorei, einen Adjuvantenchor oder eine Kurrende komponiert, sondern für eine Hofkapelle. Und die Meininger Hofkapelle war offenbar in der Lage, doppelchörig zu musizieren; auch die groß angelegte Trauermusik auf Ernst Ludwig ist doppelchörig angelegt.[23] Es kann ferner davon ausgegangen werden, dass die Hofkapelle über professionelle Sänger verfügte, die mit den erhöhten Anforderungen dieser Motetten zurande kamen.[24] Und schließlich bietet der höfisch-repräsentative Gottesdienst auch den zeitlichen Rahmen für solch ausgedehnte Kompositionen, die umgekehrt auch dem Repräsentationsbedürfnis eines Hofes gerecht werden.

Die Anlässe für die Kompositionen sind nicht bekannt. Ohne Zweifel handelt es sich bei der Motette „Uns ist ein Kind geboren" (Nr. 10) um eine Weihnachtsmotette. Für alle anderen Motetten ist die Verwendung als „Sterbemotette", also als Kompositionen für Begräbnis, Trauerfeier oder Gedenkgottesdienst, zumindest denkbar, in manchen Fällen sehr wahrscheinlich, in anderen auch durch die Arientexte sicher belegt.[25] Zu „Ich habe Dich ein klein Augenblick verlassen" (Nr. 6) sind der Aria zwei Textvarianten unterlegt: In der einen trauern beide Eltern um ein verstorbenes Kind, in der anderen trauert nur ein Elternteil, und der Text nimmt Bezug auf den kurz zuvor erfolgten Tod des Ehegatten. Die Tatsache, dass von einer anderen Motette zwei musikalisch abweichende Fassungen existieren, lässt auch hier eine mehrmalige Verwendung möglich erscheinen.[26]

23 Vgl. die Neuausgabe in *Musik am Meininger Hofe*, hrsg. von Ulrike Feld und Ulrich Leisinger, Leipzig 2003 (*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*, Serie I, Band 2).

24 Einzelheiten über die Musiker des Meininger Hofes sind nicht bekannt; einiges wenige ist bei Herta Müller-Österheld, *Anmerkungen zur sozialen Lage und Stellung Johann Ludwig Bachs am Meininger Hof im 1. Drittel des 18. Jahrhunderts*, in: *Cöthener Bach-Hefte 4*, Köthen 1986, S. 72–88, hier S. 86, nachzulesen.

25 So für die Motetten Nr. 3, 4, 6 und 7.

26 Nr. 4, vgl. den Kritischen Bericht der in Anm. 6 genannten Ausgabe, S. 152.

Für wen im Einzelnen die Trauerkompositionen geschrieben wurden, ist nicht bekannt;[27] auch kennen wir nur von wenigen Arientexten den Verfasser. Die Aria zur Motette Nr. 1 geht auf ein Lied von Johannes Rist[28] zurück, diejenige zur Motette 4 auf ein – allerdings kürzeres – Lied von Benjamin Schmolck.[29] Ein dritter Text (Motette Nr. 3) lehnt sich an ein Lied von Erasmus Finx an, ist allerdings dennoch als Neudichtung zu bezeichnen.[30] Gänzlich ohne ermittelte Vorlage blieben bisher „Ach Schmerz, ach Herzeleid" der Motette Nr. 6 (beide Fassungen) und „Ach, hier ist auf nichts zu trauen" (Motette Nr. 7). Der unbekannte Dichter dieser Texte bzw. der Umdichter der teilweise übernommen Dichtungen dürfte am Meiniger Hof zu suchen sein.

Die überwiegend dialogische Anlage der Texte darf hingegen als zeitüblich betrachtet werden; hierin ist wohl keine Besonderheit des postulierten Meininger Dichters bzw. Umdichters zu sehen.

Es bleibt anzunehmen, dass die Kompositionen für Persönlichkeiten des Meininger Hofes komponiert wurden. Näheres lässt sich dazu allerdings nicht sagen. Die Motetten reichen nicht im Entferntesten an die aufwändige „Trauermusik" Johann Ludwigs zur Trauerfeier Herzog Ernst Ludwigs von Sachsen-Coburg-Meiningen heran.[31] Vermutlich wurden die „Sterbemotetten" eher für Familienmitglieder oder aber angesehene Hofbedienstete komponiert, möglicherweise auch für andere Anlässe als die Trauermusik, z. B. für ein Begräbnis selbst, jedenfalls nicht für einen Staatsakt; aber mehr als Spekulation kann dazu nicht geboten werden, und somit soll dies hier auch nicht vertieft werden.

Als anlassgebundene Kompositionen mit überdurchschnittlichen Dimensionen und Anforderungen hatten die Motetten Johann Ludwig Bachs von Anfang an keine Chance auf größere Verbreitung. Nur zwei Motetten (Nr. 1 und 4) sind in möglicherweise noch zeitgenössischen Abschriften aus der Sammlung Werner Wolffheims erhalten;[32] diese Abschriften befinden sich heute in Ann Arbor (USA).[33] Alle elf Motetten sind in einer Gruppe von Sammelhandschriften aus dem Besitz Anna Amalias von Preußen in der so genannten Amalienbibliothek überliefert. Diese Sammelhandschriften wurden offenbar für Anna Amalia nach heute verschollenen Vorlagen angefertigt, scheinen jedenfalls erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben worden zu sein. Während in zwei dieser Handschrift offenbar bewusst nur großformatige Motetten aufgenommen wurden,[34] enthält der dritte und dickste Band[35] der Gruppe auch zahlreiche kleinere anonyme Motettchen zu vier Stimmen, ganz vergleichbar dem Repertoire der durch Seiffert edierten Sammelhandschrift. Dieses überwiegend zu Anfang der Handschrift notierte Repertoire scheint denn auch für einen späteren Benutzer (möglicherweise Anna Amalia selbst) der Anlass gewesen zu sein, dem Titeletikett des Bandes die Bemerkung „Dis kann nicht schlechter seind" hinzuzufügen.

27 Auch eine Sichtung von Meininger Leichenpredigten erbrachte bisher keinen Anhaltspunkt.

28 Der Choraltext zur Motette 1 entstammt dem Lied „Jesu, der du meine Seele" von Johannes Rist.

29 So Daniel Melamed in seiner Ausgabe der Motetten Johann Ludwig Bachs (Johann Ludwig Bach, *Motets*, hrsg. von Daniel R. Melamed, Middleton 2001, S. XV [*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, Bd. 108]). Dort auch Hinweise auf Varianten.

30 Der Arien-Text der Motette Nr. 3 stimmt in den ersten Zeilen wörtlich mit dem Anfang eines Liedes von Erasmus Finx überein.

31 Vgl. die in Anm. 23 genannte Edition.

32 Vgl. *Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim, II. Teil, Textband*, Berlin 1929, S. 229, Losnummern 1173 und 1174.

33 Vgl. den Kritischen Bericht der in Fußnote 6 genannten Ausgabe, S. 151.

34 D-B: Am. B. 90 und Am. B. 116.

35 D-B: Am. B. 326.

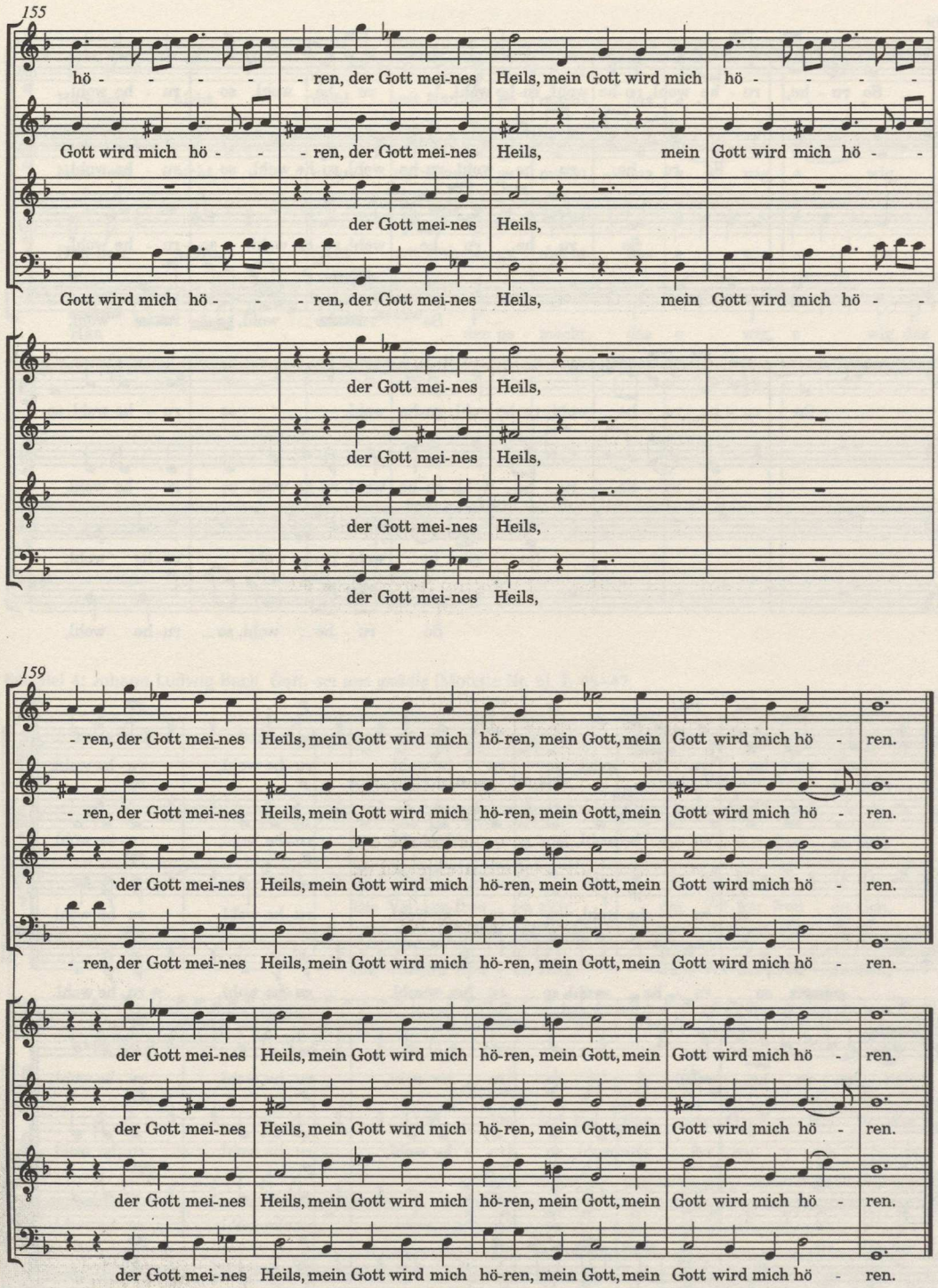
Tabelle 1: Übersicht über die Motetten Johann Ludwig Bachs

Nr.	Titel	Besetzung	Textbestandteile	Bemerkungen
1	Das Blut Jesu Christi	SATB / SATB	1 Joh 1,7 + Aria (2 Strophen)	Aria = Liedstrophen von Johannes Rist (1607–1667)
2	Das ist meine Freude	SATB / SATB	Ps 73, 28	ABA-Form
3	Die richtig für sich gewandelt	SATB / SATB / SA	Jes 57,2 + Aria (9 Strophen) + Spruch da capo	Aria in 3 verschiedenen Sätzen. Text in Anlehnung an ein Lied von Erasmus Finx (1627–1694)
4	Gedenke meiner, mein Gott	SATB / SATB	Neh 5,19 + Aria (12 Strophen)	Vgl. Tabelle 2
5	Gott sei uns gnädig	SATB / B / SATB	Ps 67,2–8	
6	Ich habe Dich ein klein Augenblick verlassen	SATB / TB („Parentes") / ST („Defunctus")	Jes 54,7–8 + Aria (7 Strophen) + Spruch da capo	Titel: „Concert". 2 Textfassungen zur Aria. Chor I nur Bibelspruch
7	Ich will auf den Herrn schauen	SATB / SATB	Micha 7,7 + Aria (5 Strophen)	Spruch in Da-capo-Form. Aria in 3 verschiedenen Sätzen
8	Sei nun wieder zufrieden	SATB / SATB	Ps 116,7–9	
9	Unsere Trübsal	SSATTB	2 Kor 4,17–18	
10	Uns ist ein Kind geboren	SATB / SATB	Jes 9,5–6	Verarbeitung eines Psalmton-Cantus firmus
11	Wir wissen, so unser liebliches Haus	SATB / SATB	2 Kor 5,1–2 + eingebetteter Choral	Choral: 6.+7. Strophe von „Alle Menschen müssen sterben"

Tabelle 2: Text der Aria zur Motette Nr. 4

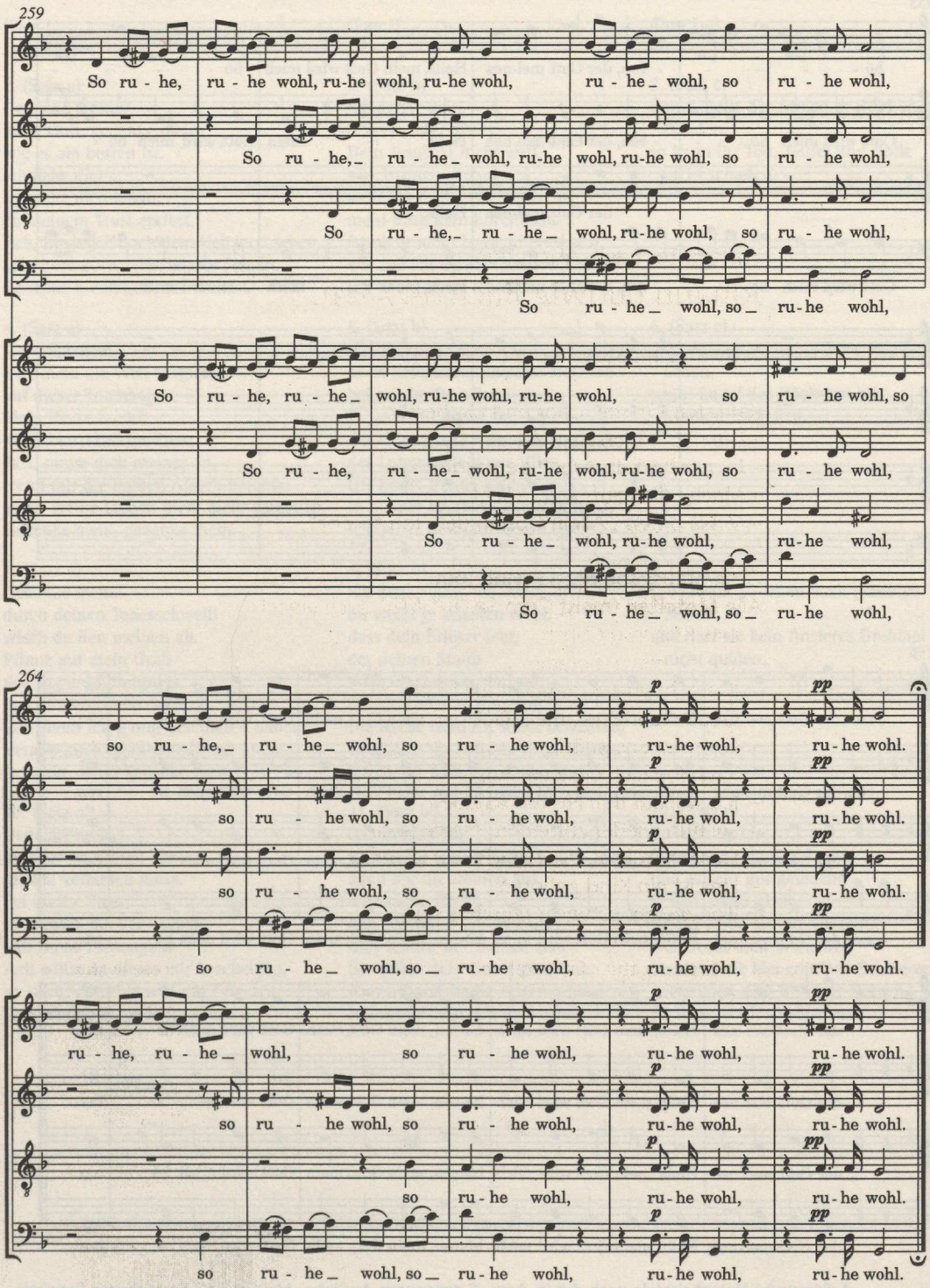
Chor I *Defunctus*	Chor II *Deus*	Chor I+II *Tutti*
1. (Satz a) Gedenke mein, mein Gott, gedenke mein, wie es am besten ist. Ich liebe dich, ich habe dich allein, zu meinem Trost erkiest. Ach, lass mich doch dein Heil jetzt sehen, ach, höre doch mein letztes Flehen. Gedenke mein, gedenke mein.	2. (Satz b) Ich denke dein, o Seele, zage nicht. Dein Jesus ist nicht weit, hier ist mein Kreuz, mein Wort, dein helles Licht, mein Blut, dein Ehrenkleid, ist nicht mein Liebe unermessen, wie soll ich deiner dann vergessen? Ich denke dein, ich denke dein.	3. (Satz c) Denkt Jesus der Seelen in Huld und Gnaden, so kann ihr Tod, Teufel und Hölle nicht schaden.
4. (Satz a) Gedenke mein, weil mein die Welt vergisst, auf dieser Totenbahr. Mein Herze bricht, die Lebenskraft verfließt. Ach, nimm dich meiner an, wenn mir die müden Augen brechen, wenn meine Lippen nicht mehr sprechen. Gedenke mein, gedenke mein.	5. (Satz b) Ich denke dein, noch heut bist du hier bei mir im Paradies. Es wart auf dich des Himmels Kronenzier, des Lammes gold'nes Vlies. Die Engel tragen deine Seele, In meiner Wunder tiefe Höhle. Ich denke dein, ich denke dein.	6. (Satz c) Erfreulicher Umgang, erfreuliches Leben, wenn Engel des Höchsten mit Klarheit umgeben.
7. (Satz a) Gedenke mein, durch deinen Todesschweiß wisch du den meinen ab. Pflanz auf mein Grab der Tugend Ehrenpreis, den immergrünen Stab, und wenn ich g'nug geschlafen habe, Vergiss auch meiner nicht im Grabe. Gedenke mein, gedenke mein.	8. (Satz b) Ich denke dein, ich denke dein, du weißt ja selbsten wohl, dass dein Erlöser lebt, der deinen Staub auch einst erwecken soll, der sich jetzund vergräbt. Die Asche werd ich selbst bewahren, so kannst du nun in Friede fahren. Ich denke dein, ich denke dein.	9. (Satz c) Lebt Jesus, so leben auch gläubige Seelen, und darf sie kein finsteres Grabmal nicht quälen.
10. (Satz a') Gedenke mein, und der betrübten Schar, die ich verlassen muss. Sei du ihr Trost, ihr Schutz bei der Gefahr, still ihren Tränenguss. Ach willst du dieses mir bescheiden, so sterb ich ruhig und mit Freuden. Gedenke mein, gedenke mein.	11. (Satz b') Ich denke dein, und breite meine Hand auch auf die Deinen aus. Ich mache leicht, den schweren Trauerstand und schütz' der Deinen Haus. Sie sollen dein Gebet genießen. Nun will ich dir die Augen schließen. Ich denke dein, ich denke dein.	12. (Satz d) So ruhe wohl, Gott hat an dich gedacht und es sehr gut gemacht. Schlaf, müder Leib, Schlaf wohl, zu guter Nacht, weil Jesus dich bewacht. Verschlaf die hier erlitt'nen Schmerzen, wir graben dich in unser Herzen. So ruhe wohl, so ruhe wohl.

Beispiel 1: Johann Ludwig Bach, *Ich will auf den Herren schauen* (Motette Nr. 7), Schluss.*

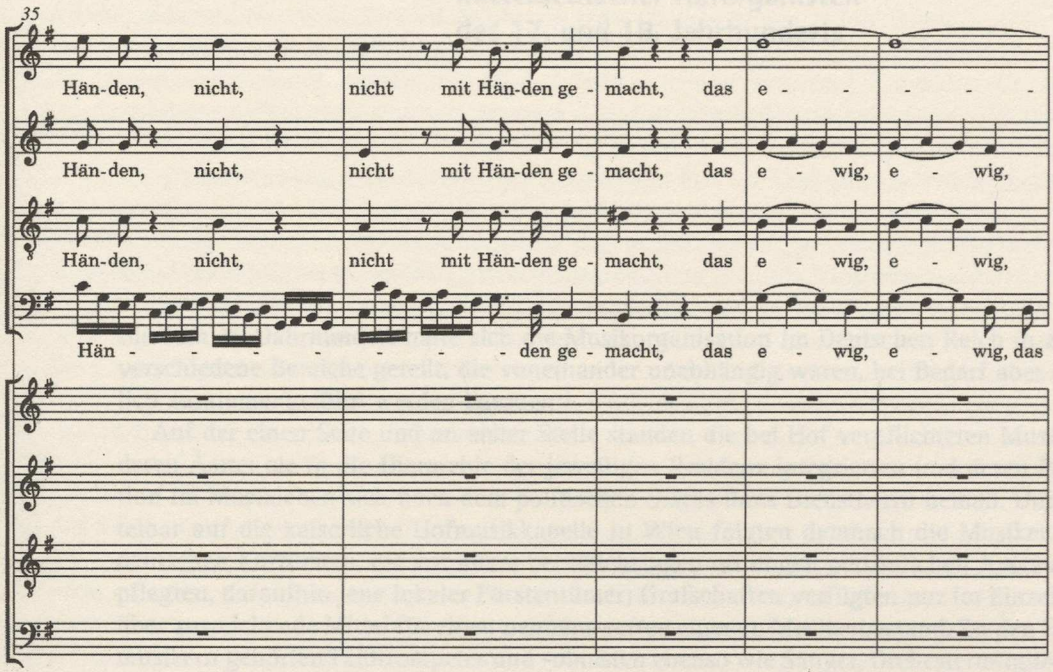


* Sämtliche Notenbeispiele nach der in Anm. 6 genannten Ausgabe. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Carus-Verlags Stuttgart.

Beispiel 2: Johann Ludwig Bach, *Gedenke meiner, mein Gott* (Motette Nr. 4), Schluss.



Beispiel 3: Johann Ludwig Bach, *Wir wissen, so unser irdisches Haus* (Motette Nr. 11), T. 35–39.



Beispiel 4: Johann Ludwig Bach, *Gott, sei uns gnädig* (Motette Nr. 5), T. 45–47.

