

Die berühmte Motette **Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen** op. 74 Nr. 1 von Johannes Brahms entstand in seinen Wiener Jahren, zwischen der 2. Sinfonie und dem Violinkonzert. Sie ist bezeichnenderweise Philipp Spitta gewidmet, dem Verfasser der wenige Jahre zuvor erschienenen bedeutenden Bach-Biographie. So verwundert es nicht, dass der 45-Jährige in seinem um die alttestamentarische Figur des schwer geprüften Hiob kreisenden Werk die polyphonen Techniken der alten Meister mit der modernen Tonsprache und ihrer durch expressive Chromatik angereicherten Harmonik verknüpft. Der noch vierstimmige erste Satz, *Langsam und ausdrucksvoll* überschrieben, setzt die Klage des Protagonisten (Hiob 3, 20–23) in Musik, der den Tod herbeisehnt und wünscht, er wäre nie geboren. Seine viermalige exclamatio *Warum*, diesen Teil in seine drei Abschnitte gliedernd, setzt jeweils als *forte*-Aufschrei ein und sinkt dann ins *piano* zusammen. Eben diesen Spannungsverlauf zeichnet im Großen die den eröffnenden Akkordblöcken folgende strenge Fuge nach, deren beibehaltener Kontrapunkt sich über das eigentliche Kontrasubjekt hinaus auf die gesamte Führung der real antwortenden Stimmen erstreckt: Nachdem die letzte Stimme das von der ersten Mollterz, dem Tritonus schritt hin zu „Licht“ und den drängenden Synkopen geprägte Thema aufgegriffen und die ungeheuer dichte Exposition so ihrem Höhepunkt und Ende zugeführt hat, löst sich die aufgestaute Intensität im komplementärrhythmischen dreifachen Abstieg in tiefe Lage, resignatives *piano* und die *b*-tonartigen Gefilde des Anfangs. Die beiden anderen, imitatorisch gearbeiteten Abschnitte greifen das Fugenthema in variiertem Form noch einmal auf, bevor ein augmentierter *Warum*-Ausruf den ersten Satz beschließt. Die zur Sechsstimmigkeit erweiterten Mittelsätze mit den Überschriften *Wenig bewegter* sowie *Langsam und sanft* stehen in versöhnlichem *F*- bzw. *C*-Dur. Während der zweite Satz *Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott im Himmel* Jeremia zitiert (Klagelieder 3, 14), greift der dritte die Hiob-Thematik explizit wieder auf, diesmal aus neutestamentarischer Sicht (Jak 5, 11). Die Änderung der Blickrichtung, weg von der zuvor so eindringlich beklagten Niedrigkeit des eigenen Elends, aufwärts und gen Himmel erfährt ihre musikalische Umsetzung in der wiegend sich emporschwingenden Melodik zunächst der vier Oberstimmen in einem enggeführten Quasikanon, dessen Wiederholung dann in die volle Sechsstimmigkeit mündet. Hier wie am Ende des dritten Satzes, das zu den Worten *denn der Herr ist barmherzig und ein Erbarmer* die Schlusssteigerung des vorhergehenden Ton für Ton übernimmt, entfaltet die Verdichtung der Linienführung eine an die alten Niederländer gemahnende großartige Wirkung, während der dazwischenliegende Abschnitt *Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben* bei aller Chromatik und harmonischen Kühnheit (auf dem Wort *erduldet* wird die Tonart *f*-moll erreicht!) vom Ausdruck sanfter Ergebung bestimmt ist. Das Werk endet – vierstimmig, wie es begonnen hatte – mit dem schlichten Choral *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, Luthers Paraphrase des kanonischen *Canticum Simeonis* (Luk 2, 29–32), und dessen mit *Adagio* bezeichneten Schlussworten: *Der Tod ist mir Schlaf worden*.

Leonhard Lechner (ca. 1553–1606) stammte vermutlich aus Südtirol. Er wirkte in Nürnberg und Hechingen, wurde schließlich Hofkomponist und Hofkapellmeister in Stuttgart. Lechner hatte maßgeblichen Anteil an der Entwicklung des – geistlichen wie weltlichen – deutschen Liedes. Dabei sind, im Gegensatz etwa zu seinem großen Münchner Kollegen Orlando di Lasso, die Einflüsse der italienischen Musik, insbesondere der Villanellen, unverkennbar. Dies gilt auch für die **Deutschen Sprüche von Leben und Tod**, die neben einer wegweisenden Passionsvertonung zu den Höhepunkten in seinem Schaffen gehören. Sie wurden erst 1929 nach der posthumen Handschrift herausgegeben. Die fünfzehn motettischen Miniaturen versinnbildlichen in streng polyphonem Satz die über die irdische Vergänglichkeit und jenseitige Seligkeit reflektierenden Aphorismen des unbekanntes Dichters. Wie der über 300 Jahre später entstandene, von ihnen stark inspirierte Zyklus Distlers stehen sie in der Tradition des mittelalterlichen Totentanzes. Im gleichen Jahr wie Lechner geboren, ebenfalls ein Schüler von Lasso, und ähnlich bedeutsam für die Geschichte des protestantischen Liedgutes, ist der Mühlhausener Johann Eccard mit zwei Motetten im Programm vertreten: **O Lamm Gottes** und **Vater unser**.

1892, am Ende seines sinfonischen Schaffens wie seiner beruflichen Laufbahn, vertont Bruckner den fast anderthalb Jahrtausende alten Passionshymnus **Vexilla regis** des Venantius Fortunatus als sein letztes liturgisches Werk – es sei, so schreibt er, „nach reinem Herzensdrange komponiert“. Neben der ersten beschränkt er sich dabei auf die nicht originale siebte und achte Strophe – *O crux ave* und die Doxologie *Te summa Deus* – und unterlegt allen denselben Satz. Die im phrygischen Modus stehende Motette wurde am Karfreitag desselben Jahres in St. Florian uraufgeführt.

Mendelssohns durchgehend homophon gesetzte Vertonung des 43. Psalms **Richte mich, Gott** – wie die Nr. 3 aus dem gleichen Opus, *Mein Gott, warum hast du mich verlassen*, für den Palmsonntag des Jahres 1844 geschrieben – ist nur an einzelnen Stellen real achtstimmig. So beginnt die Motette mit der Gegenüberstellung des archaisierend einstimmigen Männerchores und des auf dem Schluss der Unisonopassage wie über einem Orgelpunkt akkordisch geführten Frauenchores. An der Textstelle *Sende dein Licht* fächert sich der Satz in der parallelen *Dur*-Tonart *F* zur strahlenden Achtstimmigkeit auf. Die gleiche Entwicklung wiederholt sich noch einmal, bevor sich dann aus dem *piano*-Klangteppich der Männerstimmen sanft der Frauenchor herauslöst, um in einer tröstend aufsteigenden Linie zu fragen: *Was betrübst du dich, meine Seele?* Die Komposition endet im zuversichtlichen *fortissimo* des weit gespannten *Harre auf Gott!*

Der Bach-Schüler und Kreuzkantor Gottfried August Homilius lässt in seiner Motette **So gehst du nun, mein Jesu, hin** den etwa aus Bach-Schemellis Gesangbuch bekannten titelgebenden Choral zur ausgezierten Melodie von *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* vom Sopran vortragen, während die drei anderen Stimmen dazu mit den Worten des Thomas aus der Geschichte von der Auferweckung des Lazarus (Joh 11, 16) singen *Lasset uns mitziehen, dass wir mit ihm sterben*, wobei das Wort *sterben* in einem langgezogenen Melisma vertont wird. Nach Beendigung des Chorals stimmt auch der Sopran in die Worte aus dem Johannes-Evangelium ein. Eine ganz ähnliche melismatische Behandlung erfährt das Wort *trägt* in der doppelchörigen Motette *Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt*, die diesen Bibeltext (Joh 1, 29) wiederum mit dem Ordinariumsausschnitt *Christe, du Lamm Gottes* kombiniert.