

Rätselhaftes, grandioses Vermächtnis – Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe

»Melancholie des Vermögens«

»Was kann ein Mann noch tun, der technisch und geistig in seiner Kunst die höchste Stufe des von Menschen Erklimmbaren erreicht hat?«, fragte sich der Komponist Paul Hindemith 1950 in einem Vortrag über Johann Sebastian Bach. »Soll er unbekümmert weiterschaffen, das vorher Getane durch Umgruppierungen in scheinbar neue Formen zwingen ...?« In seinen letzten Jahren habe Bach das Höchste offenbar erreicht, »nur noch eins bleibt ihm: den steilsten engsten Platz, den er auf äußerstem Plateau erreicht hat, noch ein wenig auszubauen, zu verschönern ...«. Die »Melancholie des Vermögens« nennt Hindemith das, was den älter werdenden Bach überkam.

Fakt ist, dass Bach in den Jahren ab 1740 wenig komponierte – zumindest für die Öffentlichkeit. Der Großteil seiner Werke war in Köthen und in den ersten Leipziger Jahren entstanden. Um den Mittfünfziger wird es ruhiger. Als Thomaskantor geht er seinen Pflichten nach. Er kann nunmehr die Früchte seiner immensen Produktivität ernten, baut auf Wiederaufführungen seiner Werke, etwa der unterschiedlichen Kantaten-Jahrgänge, reist als Orgelprüfer und Orgelvirtuose durchs Land, sein Schülerstamm wächst. Ja, Bach hatte alles erreicht: als Organist, als Kapellmeister, als Kantor und als Komponist. In seinen letzten Lebensjahren besinnt er sich dann auf wesentliche Aspekte der Tonkunst, widmet sich der *Kunst der Fuge* – einem Monumentalzyklus musikalischer Gelehrsamkeit. Es geht darin um das Wesen der Kontrapunktik in der reinen Gestalt der Fuge. Verinnerlicht und abstrakt ist die Arbeit daran. *Die Kunst der Fuge* hat Vermächtnis-Charakter, ist eine Art Quintessenz seines Schaffens. 1750 wird Bach, 65 Jahre alt, sterben. *Die Kunst der Fuge* bleibt Fragment. Mitten in einer Quadrupelfuge, dem Komplexesten und Schwierigsten, was es in der Musik gibt, bricht die Partitur ab.

Das letzte Werk

Lange dachte man, die *Kunst der Fuge* sei Bachs letztes Werk gewesen. Aber da ruhte etwas anderes, das nach Vollendung rief, das Bach offenbar nie ganz losgelassen hatte: Eine zweiteilige *Missa brevis* aus dem Jahr 1733, bestehend aus *Kyrie* und *Gloria*, in einer Gestalt also, wie sie üblicherweise in evangelischen und auch katholischen Gottesdiensten zur Aufführung kam. Bach hatte dieses Werk 1733 dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. gewidmet, dem Nachfolger des gerade verstorbenen August des Starken – in der Hoffnung auf ein angemessenes Amt bei Hofe, was sich nicht erfüllte. Ob diese Messe jemals aufgeführt wurde, ist nicht überliefert.

Bach hatte danach noch vier weitere solcher kurzen Messen geschrieben. Aber die aus dem Jahr 1733 schien ihm besonders am Herzen gelegen zu haben, was man verstehen kann, denn ihr *Kyrie* ist für eine *Missa brevis* eigentlich viel zu mächtig dimensioniert. Man vermutet heute, dass Bach sie bei der Entstehung bereits auf größeres hin konzipiert hat. Jetzt jedenfalls, am Ende seines Lebens, reizt es ihn, sich doch noch einmal mit der großen Form der *Missa solemnis*, der Vertonung des kompletten Mess-Ordinariums, zu beschäftigen, mit der »*Missa tota*«, wie sie nur der katholische Gottesdienst kennt und die aus fünf Teilen besteht: aus *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* (mit *Hosanna* und *Benedictus*) und *Agnus Dei*. So etwas hatte Bach bis dahin noch nicht geschrieben.

In den Jahren 1748 und 1749 macht er sich also daran, die 15 Jahre alte, kleine Messe zur großen zu vervollständigen. Dieses heute als »h-Moll-Messe« bekannte Werk wurde zu seinem letzten großen Werk und darüber hinaus zu seinem *Opus summum*, seinem Vermächtnis. Die h-Moll-Messe gilt heute neben der Beethovens *Missa solemnis*, die sich auf Bachs Werk bezieht, als die bedeutendste Messvertonung aller Zeiten. Ungewöhnlich hoch ist das Maß kunstvoller Ausarbeitung, ungewöhnlich vielfältig sind die Ausdrucksformen und Satzarten, in denen Bach den Messtext zergliedert, und ausgesprochen tiefsinnig ist die musikalische Ausdeutung der Worte. Es gab seinerzeit keinerlei Vorbild für dieses musikalische Monument.

Entstanden ist diese sogenannte h-Moll-Messe ohne Auftrag oder einen anderen besonderen Anlass. Eine Gesamtauführung zu Bachs Lebzeiten lässt sich nicht nachweisen. Offenbar liegt die Motivation ausschließlich im künstlerischen Gestaltungswillen. Man hat viel über Bachs Beweggründe spekuliert, war er doch selbst evangelischen Glaubens. Die Vertonung des gesamten Messordinariums spricht gegen eine geplante Verwendung im evangelischen Gottesdienst. Bach vertonte ja sogar die Textzeile aus dem Credo »Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam« (Ich glaube an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche). Und als »große katholische Messe« ist sie dann auch im Inventar des Nachlasses des zweiten Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach aufgeführt, der die autographe Partitur besaß.

Wegen dieser Mehrdeutigkeit wurde die h-Moll-Messe gelegentlich als »überkonfessionell« und universell gedeutet. Andere wiederum waren der Meinung, dass dies wohl nicht Bachs Anliegen gewesen sei. Die h-Moll-Messe stelle eher ein »privates« Werk dar, in dem sich die persönliche religiöse Gesinnung Bachs widerspiegele. Letztlich sind solche Fragen nicht mehr zu klären. Der Bestimmungszweck der h-Moll-Messe bleibt rätselhaft.

Parodieverfahren

Bei der Komplettierung ging Bach auf bewährte Weise vor. Wie auch bei anderen Werken, etwa dem Weihnachtsoratorium, komponierte er zwar Neues hinzu, griff aber auch auf Sätze älterer Werke zurück, überarbeitete sie, unterlegte ihnen die neuen Texte. Dieser Rückgriff auf eigene Werke und deren Umarbeitung zwecks Umbettung in einen neuen Kontext nennt man Parodie – ein Verfahren, das wenig zum heute noch aktiven Geniekult der Romantik passen will. Musikalische Ideen mehrfach verwenden? Das widerspricht dem heutigen kunstästhetischen Leitsatz von der Einmaligkeit des Kunstwerks. Aber warum in Zeiten, da sie noch nicht technisch reproduzierbar war, Musik nicht noch einmal verwenden, gerade wenn es sich, wie im Falle Bachs, um qualitativ so hochstehende Werke handelte?

Bach komplettierte also seine *Missa brevis* nicht nur durch ein noch früher entstandenes *Sanctus* von 1724. Ergänzt wurden diese Originalkompositionen (*Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus*) durch ein größtenteils neukomponiertes *Credo* und die im Parodieverfahren gewonnenen Sätze *Osanna*, *Benedictus* und *Agnus Dei*. Keine Frage: Es ist erstaunlich, wie sich ältere und neuere Werke bruchlos ineinanderfügen.

Form

Formal ist die h-Moll-Messe eine Kantatenmesse, in der sich Solo-Arien und Duette, konzertierende Instrumente und vier- bis achtstimmige Chorsätze abwechseln. Die Orchesterbegleitung ist aufwendig und groß besetzt. Auf Rezitative wird verzichtet.

Das überlieferte Autograph Bachs besteht aus vier Teilpartituren: Nur die erste (*Kyrie und Gloria*) ist als *Missa* überschrieben. Es folgt das *Symbolum nicenum*, das *Credo*. Bachs Bezeichnung *Symbolum Nicenum* bezieht sich auf das Glaubensbekenntnis, das beim Ersten Konzil von Nicäa (im Jahre 325) formuliert wurde. Teil III ist im Autograph das *Sanctus*, das Deckblatt der vierten Teilpartitur ist mit *Osanna, Benedictus, Agnus dei et Dona nobis pacem* betitelt. Die unterschiedlichen Schriftbilder der vier Teile dokumentieren die komplexe Entstehungsgeschichte.

Teil I

Kyrie – Kontrast und Abwechslung sind bei Bach stets oberstes Prinzip, was schon der Messebeginn mit dem gut 18-minütigen *Kyrie* zeigt. Bach gestaltete den Satz – der gemäß der drei griechischen Anrufungen Gottes und seines Sohnes dreiteilig gebaut ist – nicht in erwartbarer ABA-Form, sondern er verlieh der dritten Anrufung ein eigenes Profil. Zwei große, unterschiedlich gestaltete Chorfugen (*Kyrie I* und *II*) umrahmen nun das modern-opernhafte Duett der beiden Solo-Soprane (*Christe eleison*). *Kyrie I* ist eine bewegliche Fuge mit obligatem Orchester

und ausgedehnten Instrumentalzwischenspielen, Kyrie II eine statisch-archaische Fuge, die auf eine selbstständige Orchesterergänzung verzichtet. Die Instrumente werden *colla parte* geführt, das heißt, die Begleitung ist weitgehend identisch mit den Gesangsstimmen.

Gloria – Den Gottespreis in Gestalt des Gloria-Textes teilte Bach auf acht Sätze auf.

»*Gloria*« – »*Et in terra*«: Bach beginnt mit einem überraschenden Kontrast. Nach dem eher meditativen Kyrie folgt jetzt ein festlicher Gloria-Chor zur Huldigung Gottes – mit Pauken und Trompeten, Dreiklangsbrechungen, diatonischen Tonleitern, Tanzrhythmen im $\frac{3}{8}$ -Takt. Das verleiht dem Satz deutlich ein weltliches Flair. Der Chor singt mal fugiert, mal akkordisch, und ganz tonmalerisch gerät die Musik auf die Worte »*Et in terra pax*« (Und auf Erden Friede) in ruhigere Gefilde.

Ja, Bach war ein raffinierter Textausleger, der in dieser Hinsicht sämtliche musikalischen Kunstgriffe beherrschte. Auch die Verwendung von Pauken und Trompeten ist eine solche textausdeutende Maßnahme. Beide galten im 17. und 18. Jahrhundert als königliche Instrumente und waren für die glanzvolle Ausgestaltung von Herrschaftsritualen zuständig. Die Stimme der Trompete ist darüber hinaus auch eng mit der Welt des Militärs verbunden. Pauken und Trompeten sind Symbol für die Macht des Gottessohnes, der auf die Erde gekommen ist, um die Menschheit zu erlösen und sie mit seinem himmlischen Vater zu versöhnen.

Auf Kontrast und Abwechslung baut das gesamte *Gloria*: Das »*Laudamus*« gestaltet Bach als virtuose Sopran-Arie mit reichlich trillerverzierten Koloraturen und einer Solovioline als lebhafter, nicht weniger virtuosen Gegenstimme. Es folgt das »*Gratias*«: ein satztechnisch strenger, archaisierender Fugen-Chorsatz mit *colla parte* geführten Instrumenten. Auch hier dienen Trompeten und Pauken an prominenter Stelle für majestätische Überhöhung. Der Satz ist eine Parodie des Anfangschores der Kantate »*Wir danken dir, Gott*« BWV 29 von 1729. Das »*Domine deus*« dagegen ist als Duett von Sopran und Tenor angelegt: als ein entspannt-inniger Hymnus auf die Dreieinigkeit. Die Singstimmen sind meist

parallel geführt bei häufigem kanonischem Einsatz, und ihnen wird eine leidenschaftlich konzertierende Flöte gegenübergestellt. Das »*Qui tollis*« ist eine Bearbeitung des Anfangschores der Kantate »*Schauet doch und sehet*« BWV 46 von 1723: ein eindringlich deklamierender Chorsatz, ein inniges, stilles Gebet an den gekreuzigten Jesu mit individuell begleitenden Instrumenten. Man achte auf die Flöten und ihre seufzenden, nicht enden wollenden Sechzehntelfiguren.

Es folgen die Alt-Arie »*Qui sedes*« mit solistischer und echoartig antwortenden Oboe d'amore und die Bass-Arie »*Quoniam*«. In letzterer ist die Gesangsstimme in einen meisterlich arrangierten Quintettsatz eingebettet, zu dem neben dem Generalbass ein beredtes Fagott-Paar gehört sowie ein virtuos konzertierendes Naturhorn als Stimme Jesu. Das finale »*Cum Sancto Spiritu*« ist ein strahlender fünfstimmiger Chor mit Tutti-Begleitung und konzertanten Solo-Effekten. Ein Jubelhymnus, der sich auch an einen weltlichen Würdenträger richten könnte.

Teil II

Credo – Den Text des Credo, des Glaubensbekenntnisses, teilte Bach in neun Einzelsätze auf, die sich zu einer symmetrischen Gesamtform fügen. Im Zentrum steht der Jesu Tod beweinende »*Crucifixus*«-Chor, um diese Mittelachse herum gruppieren sich zwei weitere Chöre: »*Et incarnatus*« und »*Et resurrexit*«. Diese werden wiederum von zwei Solonummern – dem Duett »*Et in unum Dominum*« und der Arie »*Et in Spiritum Sanctum*« umschlossen. Am Anfang und Schluss des *Credo* stehen jeweils zwei Chöre – in beiden Fällen als Paar von je einem archaisierenden A-cappella-Chor über beweglichem Generalbass und einem festlichen Tutti-Chorsatz.

Das *Credo* ist axialsymmetrisch angelegt, die Gesamtanlage spiegelt die Form des Kreuzes wider, wodurch Bach die entscheidende Aussage des lutherischen Glaubens, nämlich Jesu Menschwerdung, in den Mittelpunkt rückt.

»Credo in unum Deum« verwendet als Cantus firmus gregorianisches Material. Über geschmeidigem Continuo-Bass entfalten sich fünf Chorstimmen, zu denen noch zwei Violinstimmen hinzutreten, die den Chor zur 7-Stimmigkeit ergänzen. Der Satz ist eng verzahnt mit der folgenden »Patrem«-Chorfuge – einer Parodie des Anfangschores der Kantate »Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm« BWV 171 von 1729.

Das Duett »Et in unum Dominum« für Sopran und Alt deutet kunstvoll Text aus: Prägend wirkt ein Motiv, das von den Singstimmen oft imitierend und kanonartig vorgetragen wird, aber jeweils von beiden Stimmen unterschiedlich phrasiert wird. Will heißen: Gott und sein Sohn sind eins und doch jeweils auch eigen.

Das »Et incarnatus est«, die Fleischschwerdung Gottes, ist ein fünfstimmiger Chorsatz mit seufzender Klangsymbolik nicht nur in den Vorhaltsfiguren der unisono geführten Violinstimmen.

Der zentrale »Crucifixus«-Satz ist ein düster trauernder, vierstimmiger Chorsatz: eine Passacaglia über absteigendem pulsierendem Lamento-Bass. Bach griff hier auf den Eröffnungsschor seiner Kantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« BWV 12 von 1714 zurück. Die monotone Begleitung und die chromatisch absinkende Deklamation sorgen für eine Atmosphäre fahler Hoffnungslosigkeit. Den Schlussworten »et sepultus est« (und ist begraben worden) fügte Bach ausdrücklich ein »piano« hinzu.

Dementsprechend überraschend kann der fröhliche Einsatz der anschließenden Chornummer »Et resurrexit« (er ist auferstanden) wirken: Plötzlicher Optimismus bricht sich Bahn. Wie der Jubel-Gloria-Chor kommt auch dieser fünfstimmige Chorsatz in prächtigem, hochbarockem Orchestergewand daher – inklusive konzertanter Zwischenspiele und einem trompetenschmetternden Finale. Davor erklingt aber noch ein Koloraturen-Solo des Chorbasses.

Die folgende Bass-Arie »Et in Spiritum sanctum« wird kunstvoll von einem Instrumententrio aus zwei Oboi d'amore und Generalbass ergänzt. Als Hinweis auf die Trinität herrscht im Metrum Dreierbewegung.

Im fünfstimmigen »*Confiteor*«-Chorsatz herrscht dann imitatorische Polyphonie. Im abschließenden Adagio-Teil schichtet Bach kühnste harmonische Folgen übereinander: Chromatische Modulationen als musikalische textausdeutende Vision: »*Et expecto resurrectionem mortuorum*« (Ich erwarte die Auferstehung der Toten). Wieder bricht Jubel in die nachdenkliche Stimmung: »*Et expecto*«, nun vertont als fünfstimmiger Freude-Chor – eine Parodie des zweiten Satzes aus der Kantate »*Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*« BWV 120a. Der fugierte Teil wird in eine grandiose Schlusssteigerung überführt.

Teil III

Sanctus – Das *Sanctus*, das Bach ursprünglich zu Weihnachten 1724 komponiert hatte, ist sechsstimmig und orientiert sich am Formtypus Präludium und Fuge. Als Präludium (in geradem Takt) fungiert hier die dreimalige »Heilig«-Anrufung – das Bekenntnis zum dreifaltigen Gott. Als Fuge im $\frac{3}{8}$ -Takt ist der »*Pleni sunt coeli et terra*«-Text gebaut – dem Moment der Einheit zwischen Himmel und Erde. Im *Sanctus* präsentiert Bach seine ganze komplexe Harmonisierungs- und Stimmführungskunst. Natürlich spielt die heilige Zahl 3 eine große Rolle: etwa in der dreifachen Aufgliederung der Instrumentalbesetzung (je 3 Trompeten, Oboen, hohe Streicher), im triolischen Dreierhythmus oder in den Dreier- und Sechsergruppierungen des Chores. Mit seinen 168 Takten gilt das *Sanctus* als der umfangreichste Chorsatz im Œuvre Bachs.

Teil IV

Osanna u. a.: Der Einleitungssatz des finalen Teiles, das »*Osanna*«, ist der einzige doppelchörige, also 8-stimmige Satz der Messe und gleichzeitig eine Parodie des Anfangschores der weltlichen Kantate »*Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*« BWV 215 von 1734. Diese fetzige, mitreißende Festmusik, ursprünglich für den Kurfürsten von Sachsen gedacht, avanciert hier zum Hymnus für den Himmelsfürsten.

Die Tenor-Arie »*Benedictus*« wirkt schlicht und meditativ. Die ausdrucksvoll deklamierende Singstimme wird durch zwei bewegliche Instrumentalstimmen – dem ruhig schreitenden Generalbass und der sehr lebhaften Soloflöte – zum Trio ergänzt.

Das »*Agnus dei*« erklingt in Gestalt einer verinnerlichten Alt-Arie. Der hochexpressiven Melodik der Singstimme werden zwei unisono geführte Violinstimmen gegenübergestellt. Die Arie ist eine Parodie aus der Kantate »*Lobet Gott in seinen Reichen*« BWV 11, dem Himmelfahrtsoratorium.

Das »*Dona nobis pacem*«, den Schlusssatz der Messe, gestaltete Bach nicht als auftrumpfenden Apotheose-Schlusschor, sondern er wiederholt an dieser Stelle den »*Gratias*«-Chor aus dem *Gloria*, nun neu textiert. Das Ende soll nicht triumphal wirken, es soll eindringlich sein, von flehender Intensität: Eine emphatische Friedensbitte mit nur verhalten strahlenden Trompeteneinsätzen. Durch den ungewöhnlichen Rückgriff auf das »*Gratias*« verleiht Bach aber auch seiner Auffassung der Messfeier als Dankgottesdienst Ausdruck. Das ideelle Moment überlagert deutlich die musikalische Formgebung.

Verena Großkreutz