

Bachs h-moll-Messe

Entstehung, Überlieferung, Bedeutung

Von Friedrich Smend (Berlin)

Die Beschäftigung mit Bachs h-moll-Messe, aus der die vorliegenden Untersuchungen hervorgegangen sind, erstreckte sich mit längeren und kürzeren Pausen annähernd über ein Jahrzehnt. Gelegentlich habe ich mit Freunden über diese Arbeit gesprochen. Daher mag es gekommen sein, daß H. J. Moser bereits vor sieben Jahren auf sie hinweisen konnte (vgl. dessen „Geschichte der deutschen Musik“, 5. Aufl., Bd. 2, 1930, S. 227, Anm. 1). Wenn ich heute einige der Hauptergebnisse dieser Bemühungen veröffentliche, so kann ich meine Thesen nur mit ausgewählten Beispielen belegen. Ich hoffe jedoch, daß sie zum Erweise dessen, worauf es mir ankommt, ausreichen. Ich gliedere meinen Stoff in drei Abschnitte. Der erste will den Nachweis führen, daß die textkritischen Fragen, die uns in der h-moll-Messe begegnen, noch keineswegs geklärt sind. In den Einzelheiten, die ich hier biete, schlage ich einen Weg für die Weiterarbeit vor. Der zweite Teil greift die Frage nach den Parodien in der Messe auf und bringt neuen Stoff zur Beurteilung dieser Sätze wie des Ganzen der h-moll-Messe. Aus dem Schlußkapitel, das sich mit dem Problem „Form und Inhalt“ beschäftigt, geht unter anderem hervor, in welchem Zusammenhang diese Untersuchungen mit meinen Arbeiten über Bachs Passionen stehen.

I. Überlieferungsfragen

Die Veröffentlichung von Bachs h-moll-Messe im Band 6 der Gesamtausgabe (1856) (künftig BG 6 genannt) geschah ohne Heranziehung des Autographs, dessen man nicht hatte habhaft werden können. Als Vorlagen dienten an Originalquellen: die Dresdener Stimmen zur Missa (= Kyrie und Gloria) und das Einzelmanuskript zum „Sanctus“, das schon damals Eigentum der Berliner königlichen Bibliothek war. Daneben wurde der erst wenige Jahre vorher vollendete Erstdruck benutzt. Auf seinem Titelblatt gibt er an, „nach dem Autographum gestochen“ zu sein. Dieser Behauptung glaubte man um so eher trauen zu dürfen, als

die Erstausgabe, von erkennbaren Fehlern abgesehen, mit einigen älteren Abschriften des Werkes, darunter einer von Kirnberger, übereinstimmte¹⁾. Um so größer war die Enttäuschung, als die bald nach dem Erscheinen von BG 6 zutage kommende vollständig eigenhändige Partitur Bachs (künftig Autogr genannt) einen stark abweichenden Notentext bot²⁾. Wenige Worte zunächst über dies Autogr. Es ist nicht einheitlich, sondern auf zwei deutlich unterschiedenen Papierarten geschrieben. Die erste davon reicht bis zum Ende der Missa, die ursprünglich ein ganz selbständiges Manuskript war. Alles folgende ist erst später angefügt worden. Als letztes legte Bach für jeden der vier Teile der Handschrift ein eigenes Titelblatt mit Zählung am Kopf (No. 1, No. 2 usw.) ein (siehe Tafel I und II). Ein Gesamttitel ist nicht vorhanden, auch gewiß nicht vorhanden gewesen. Die genaue Beschreibung bietet Schering im Bach-Jahrbuch 1936, S. 22 f.

Der Vergleich des Autogr mit BG 6 förderte für die einzelnen Teile dieser Ausgabe sehr verschiedene Ergebnisse zutage. Die Dresdener Stimmen, so erkannte man, waren nach dem Autogr, d. h. der damals noch selbständigen Missa, ausgeschrieben worden. Bach hatte aber nach ihrem Ausschreiben das Autogr einer Überarbeitung unterzogen. Die Abweichungen zwischen Stimmen und Partitur sind als eigenhändige Korrekturen Bachs im Autogr erkennbar. Hier konnte durch ein Variantenverzeichnis Abhilfe geschaffen werden. — Die Abweichungen in der 2. Hälfte des Bandes waren aber sehr viel stärker. Im „Sanctus“ z. B. hatte man, auch das erkannte man sogleich, eine nicht gering variierte ältere Fassung abgedruckt. Hier war mit einem Variantenverzeichnis nicht zu helfen. Die Platten mußten geändert, zum Teil sogar neu ge-

¹⁾ Diese ist heute Besitz der Amalienbibliothek in der Staatsbibliothek zu Berlin. Ich werde sie künftig mit der Abkürzung Kb als Vertreter dieser Gruppe zitieren, da die anderen Abschriften auf sie zurückzugehen scheinen.

²⁾ Ein vortrefflicher Faksimiledruck dieser Handschrift ist im Jahr 1924 im Insel-Verlag in Leipzig erschienen. Er ermöglicht es, die Handschrift auch außerhalb der Berliner Staatsbibliothek zu studieren; denn das Allermeiste läßt er deutlich erkennen. Wo ich in dieser Arbeit auf den Befund des Autogr eingehe, wähle ich zugleich die Beispiele möglichst so, daß sie auch im Band 44 der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (BG 44) „J. S. Bachs Handschrift“ zu finden sind. Die Lichtdrucktafeln dieses Bandes erreichen allerdings nicht die Deutlichkeit der Faksimile-Ausgabe. Die wichtigsten Fälle, die in BG 44 nicht vorkommen, erläutere ich durch beigegebene Tafeln.

No. 3.

Sanctus.

a 6 Violin
 2 Hornen
 2 Clari
 1 Tenor
 1 Bass
 3 Tenor
 3 Hornen
 3 Oboen
 2 Fagott
 1 Fiedel
 Continuo.
 by
 J. S. Bach.

No. 4.

C. Sanna
 Benedictus,
 Agnus Dei et
 Dona nobis pacem.

ad 6 Violin.
 2 Hornen
 2 Clari
 2 Bassen
 3 Tenor
 3 Hornen
 2 Fagott
 2 Oboen
 2 Fiedel
 1 Fiedel
 Continuo.
 by
 J. S. Bach.

Tafel II. 3. und 4. Titelblatt des Autographs

stochen werden. Man schuf einen Ersatzband für die 2. Hälfte der h-moll-Messe (künftig BG 6^a genannt) und ließ ihn zusammen mit dem erwähnten Variantenverzeichnis den Mitgliedern der Bach-Gesellschaft zugehen. Sie sollten die 1. Hälfte von BG 6 handschriftlich durchkorrigieren, die 2. Hälfte durch BG 6^a ersetzen. (Im Blick auf spätere Abdrucke wurden auch für die 1. Hälfte von BG 6 die Platten berichtigt, so daß künftige bezogene Exemplare in allen Teilen des Bandes die nunmehr endgültige Fassung boten.)

Die kritische Arbeit, die hiermit geleistet wurde, ist leider nicht in allen Punkten befriedigend zu nennen. Zum Nachweis dessen beginne ich mit der Missa. So wertvoll die Erkenntnis war, daß die Dresdener Stimmen nach dem Autogr. ausgeschrieben waren, so waren damit noch nicht alle Abweichungen zwischen den beiden Zeugen erklärt. Gleich die Überschrift über dem 1. Satz mußte zum Nachdenken anregen. Sie lautet: „J. J. Missa à 5 Voci, 6 Stromenti e Continuo di J. S. Bach“¹⁾. (Abgesehen von dem Fehlen des Autornamens lautet sie bei Kb. ebenso.) Überschriften dieser Art beziehen sich bei Bach auf das ganze Werk. Hier wird also deutlich, daß Bach beim Niederschreiben dieser Überschrift an die reiche Besetzung, die die Missa tatsächlich zeigt, noch nicht dachte, ein erstes Anzeichen dafür, daß unser Autogr. keine Abschrift des schon fertigen Werkes, sondern vielleicht eine Urschrift ist. Auffallen muß ferner, daß schon der 1. Satz mehr als 6 Instrumente kennt, nämlich 2 Fl. trav., 2 Oboen, 2 Violinen und Viola. Allerdings zeigt sich bei genauerem Zusehen, daß in der Instrumentationsangabe vor Beginn des 1. Taktes die Flöten von Bach erst später hinzugefügt wurden. Verfolgt man nun die Behandlung der Flöten in diesem 1. Kyrie, so erkennt man einen weiteren Unterschied zwischen den Dresdener Stimmen und dem Autogr. Nach der Partitur allein würde man nicht auf den Gedanken kommen, daß die Flöten, nachdem sie einmal hinzugefügt waren, auch nur einen Takt zu schweigen hätten. Sie gehen stets parallel mit den Oboen. Nur in Takt 74 finden wir bei beiden Violinen die Notiz eingetragen „Trav.“, die andeutet: Hier schließen sich die Flöten den Geigen an. Das entspricht den Dresdener Stimmen; wie

¹⁾ Die erste Seite des Autogr. ist reproduziert in dem Bande „Bachs Handschrift“ (BG 44, Bl. 89).

weit es aber geschehen soll (nach den Stimmen schließen sich die Flöten ab Takt 79 wieder den Oboen an), geht aus dem Autogr nicht hervor. Vor allem aber wäre ohne die Stimmen nicht ersichtlich, daß die Flöten in den Takten 30—47 (bzw. 50^a) schweigen sollen. Offenbar handelt es sich um eine Differenzierung der Instrumentation, die Bach erst beim Ausschreiben der Stimmen vornahm. Nicht mehr als ein Merkzeichen setzte er sich dafür in die Partitur, indem er am Kopf der Seite über dem Beginn von Takt 48 zwei liegende Kreuze (××) anbrachte. Sie sollen fraglos bedeuten: Hier Wiedereinsatz der Flöten, und zwar beginnend mit der 2. Flöte. Nicht unwichtig ist es, daß wir über dem aufbaugemäß entsprechenden Takt 102 ein solch liegendes Kreuz finden, das man parallel zu deuten hätte: Hier Wiedereinsatz der Flöten, beginnend mit der ersten. Ist dies richtig, so hätten hiernach die Flöten seit Takt 81 wieder schweigen sollen. Dem entsprechen nun die Dresdener Stimmen nicht; sie lassen vielmehr von Takt 79 an die Flöten stets mit den Oboen gehen.

Mag es nun um diese letzte These stehen, wie es will, wir sehen bei genauer Vergleichung von Partitur und Stimmen ein Stück des Werdeganges der Missa. Wir sehen, wie Bach die Instrumentation bereichert und differenziert; wir sehen vielleicht sogar hierhergehörende Gedanken bei Bach auftauchen und wieder verworfen werden. Es wäre wohl der Mühe wert gewesen, bei einer für Jahrzehnte maßgebend werdenden Ausgabe Fragen dieser Art nachzugehen; sie wurden aber bei der entscheidenden Vergleichung der beiden Quellen völlig beiseite gelassen.

Viel schwerer fallen aber Mängel ins Gewicht, die bei einer Prüfung von BG 6^a zutage treten. Schon die Behauptung des Vorwortes, daß vom Symbolum Nicenum an im Autogr Korrekturen viel seltener seien als in der Missa, und daß sie in den Parodiefäßen ganz fehlen, ist falsch. Ich werde im weiteren Verlauf meiner Arbeit auf zahlreiche Korrekturen gerade in diesen Sätzen zu sprechen kommen, und hoffe nachzuweisen, daß sie für die Beurteilung der Handschrift von entscheidender Bedeutung sind. Dazu kommt, daß manche Fehler von BG 6 in BG 6^a nicht korrigiert wurden, und daß man sich über die Bedeutung der für BG 6 verwendeten Abschriften überhaupt keine Gedanken machte.

Als Beispiel für die Fehler greife ich das Duett „Et in unum“ heraus. Bei der Instrumentationsvorschrift wird im Autogr neben jeder der Violinen Hautb. d'Amour genannt. Dies ist zwar durch Rasuren neben beiden Violinen getilgt¹⁾, ist aber bei genauem Zusehen noch zu lesen. Diese Rasuren wurden nicht erkannt, man glaubte vielmehr, das Autogr kenne keine Holzbläser in diesem Satz. Man hat die Stimmen auch nur deshalb in BG 6^a stehen lassen, weil ihre Tilgung eine Änderung der ganzen Druckanordnung, d. h. einen Neustich sämtlicher Platten zur Folge gehabt hätte. In der Vorrede wird es dem Benutzer der Partitur anheimgestellt, ob er die Bläser verwenden will. Ist somit eine Verstümmelung des Satzes (durch Streichung der Bläser) zum Glück, wenn auch durch Zufall, vermieden worden, so blieb doch ein sehr bedenklicher Fehler aus BG 6 stehen, indem auch in BG 6^a die Bläser von Takt 1—4 beide mit der 1. Violine gehen, statt sich von Anfang an auf beide Geigen zu verteilen. Der Fehler, der in dem Erstdruck des Werkes schon vermieden war, stammt aus Kb, ist dort allerdings eine nachträgliche Verfälschung. Ursprünglich stand hier neben der Bläservorschrift bei Takt 1 nur „Coll VV“. Offensichtlich später wurde neben die nicht verstandenen Buchstaben VV (= Violini) geschrieben: 1^{mo}. Und erst in Takt 5 folgt, mit derselben späteren Tinte geschrieben, die Anweisung, wonach der 2. Bläser sich der 2. Violine anschließen soll. Daß dies eine Verfälschung der aus dem Autogr noch klar erkennbaren Absicht Bachs ist, unterliegt keinem Zweifel. Dadurch aber, daß BG 6^a diesen Fehler von BG 6 übernahm, findet er sich bis heute in allen neueren Partiturdrukken des Werkes.

So bedauerlich ein derartiger Einzelfehler ist (es ist nicht der einzige), schwerer wiegt es, daß man bei der Herstellung von BG 6^a die Gesamteinteilung des Autogr ganz unbeachtet ließ. Die Quellen von BG 6, vor allem der Erstdruck, ließen Bachs Willen hier nicht mit absoluter Sicherheit erkennen. Es ist deshalb verzeihlich, daß man die Sätze der h-moll-Messe zunächst so gruppierte, wie dies

¹⁾ Die Tilgung stammt nach meiner Überzeugung von Ph. E. Bach; finden wir doch bei dem analog instrumentierten Satz „Et in Spiritum Sanctum“ von seiner Hand im Autogr die Notiz: „auch ohne Hob. mit 2 Viol.“; das Wort „auch“ kann sich nur auf unser Duett beziehen.

bei allen anderen Messen der Fall ist. Man teilte den Stoff in fünf Abteilungen und zeichnete ihre Anfänge mit fünf Kopftiteln aus: „Kyrie“ (S. 3), „Gloria“ (S. 47), „Credo“ (S. 155), „Sanctus“ (S. 243), „Agnus Dei“ (S. 292). So gewann das Ganze den Anschein, als sei es genau wie eine für das katholische Hochamt geschaffene Musik gegliedert. Das Autogr läßt eindeutig erkennen, daß dies Bachs Absicht widerspricht (siehe Tafel I und II); und es war wieder im Blick auf alle kommenden Ausgaben ein folgenschwerer Fehler, daß man hier nicht eingriff: Die Überschrift über der g-moll-Arie „Agnus Dei“ mußte fortfallen; hier beginnt bei Bach kein neuer Abschnitt. Dafür mußte deutlich hervorgehoben werden, daß Bach zwischen dem „Sanctus“ (+ „Pleni sunt coeli“) und allem Folgenden einen tiefen Einschnitt legt; mit dem „Osanna“ beginnt etwas Neues. Die Bedeutsamkeit dieser Bachschen Gruppierung wird uns noch zu beschäftigen haben.

Neben schweren Verstößen wie den eben beschriebenen ist nun vor allem auffallend, daß man, wenn auch in gewiß verständlichem Unmut über die mißglückte Ausgabe, deren Quellen als wertlos einfach beiseite warf und nicht einmal die Überlegung anstellte, in welcher Beziehung sie zu dem Autogr standen. Hier haben wir einzusetzen und zu fragen: Geht Kb auf unser Autogr zurück, oder liegt dieser Abschrift und damit der ganzen Gruppe eine andere (vielleicht ältere) Niederschrift Bachs zugrunde? Wäre dies der Fall, so verhielte es sich mit der Überlieferung der h-moll-Messe ähnlich wie mit der der Matthäus-Passion, von der uns in Abschriften Zeugen einer früheren Fassung des Werkes erhalten sind. Kb besäße dann für uns einen sehr hohen Wert.

Zur Klärung dieser Frage nach der Beziehung zwischen dem Autogr und Kb dienen uns am besten die gleichzeitig im Autogr und in Kb stehenden Fehler. Ich wähle ein Beispiel aus dem Chor „Patrem omnipotentem“. Ihm liegt der Kantatenchor zugrunde: „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende“ (Anfang der Kantate 171). Bach gestaltete diesen Chor ziemlich stark um. Uns interessiert im Augenblick die Veränderung, die er in der 2. Durchführung im Kopf des Themas vornahm. Während in der 1. Satzhälfte der Thematikopf derselbe ist wie in der Kantate, änderte er ihn in der 2. rhythmisch. Aus $\overset{\frown}{\text{p}} \overset{\frown}{\text{p}} \overset{\frown}{\text{p}}$ wird $\overset{\frown}{\text{p}} \overset{\frown}{\text{p}} \overset{\frown}{\text{p}} \overset{\frown}{\text{p}}$. Bach muß

sich erst während der Niederschrift zu dieser Änderung entschlossen haben; das zeigt uns eine Betrachtung der Themeneinsätze im Autogr. Der Sopran (mit Ob. I und Viol. I) beginnt in Takt 33; hier ist die Änderung nicht spürbar, da das 1. Viertel noch Abschluß des Vorhergehenden ist, das Thema also nur mit 3 Vierteln beginnen konnte. Als 2. Stimme bringt in Takt 37 der Alt das Thema, und zwar gleich in der neuen Form $\overset{\text{p}}{\text{p}} \overset{\text{p}}{\text{p}} \overset{\text{p}}{\text{p}}$ niedergeschrieben; die mitgehenden Instrumente (Ob. II und Viol. II) haben aber noch die Kantatenfassung $\overset{\text{p}}{\text{p}} \overset{\text{p}}{\text{p}}$. Daß dies stehen blieb, ist offenbar ein Versehen¹⁾. Im Tenor (Takt 41) ließ nämlich Bach das Thema auch zunächst in der Kantatenform beginnen, veränderte es aber dann durch Füllung des Kopfes der beginnenden halben Note und Voranstellung einer Viertelpause. Die mitgehende Viola war ursprünglich ebenso notiert wie der Tenor; auch hier suchte Bach durch Füllung des Kopfes der halben Note zu verbessern, die Linie lief ihm aber dabei aus; er setzte zur Verdeutlichung eine neue Viertelnote daneben. Da er hier die Hinzufügung der Viertelpause vergaß, entstand ein Notenbild, das irrtümlich auch so gelesen werden konnte:



Dies Notenbild der Viola taucht nun bei Kb auf. Es unterliegt also keinem Zweifel, daß unser Autogr die Quelle für Kb gewesen ist. Wie hätte Kb sonst zu diesem nur aus dem Autogr erklärbaren Irrtum kommen können?²⁾

Wollte man nun hieraus schließen, daß Kb keinen eigenen Wert besitzt, da es aus einer uns bekannten Quelle geflossen ist, so wäre dies ein Trugschluß. Es ist nämlich keineswegs so, wie die Herausgeber von BG 6^a meinten, daß sämtliche Abweichungen zwischen Kb und Autogr auf Fehlern bei Kb beruhen; vielmehr standen eine große Anzahl der Sonderlesarten von Kb ursprünglich auch im Autogr und wurden dort später von Bach selber verändert. In der

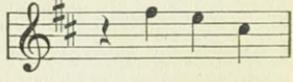
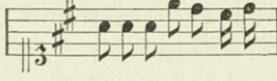
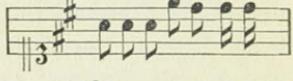
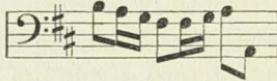
¹⁾ Auch dieser Fehler blieb in BG 6^a unkorrigiert.

²⁾ Vgl. die beigegebene Tafel III. — Auch in der Bassstimme finden wir Korrektur aus der alten in die neue Lesart.

³⁾ Der Fehler, der auch in den Erstdruck übergang, wurde schon in BG 6 korrigiert.

folgenden Nebeneinanderstellung von einigen dieser Fälle steht jedesmal links die ursprüngliche Autogr.-Lesart, die auch Kb bietet, rechts die durch eigenhändige Korrektur Bachs hergestellte endgültige Lesart:

Patrem omnipotentem

Takt 11, Ob. II		
Takt 12, Ob. I		
Et resurrexit		
Takt 18, Ten.		 ¹⁾
Takt 19, Sopr. II		
Takt 110, Cont.		

Ich füge ein letztes Beispiel hinzu, bei dem ich in der Beschreibung etwas ausführlicher bin, da uns dieser Satz noch mehrfach zu beschäftigen hat. Bach hat, das ist bekannt, den Chor „Et incarnatus est“ dem Symbolum Nicenum erst nachträglich eingefügt. Die Worte dazu nahm er aus dem vorhergehenden Duett „Et in unum“ heraus. Er mußte daher die jetzt geringere Anzahl von Textworten lockerer auf den Solosatz verteilen. Er tat dies, um das Manuskript nicht durch allzu zahlreiche Korrekturen zu verunstalten, auf einem besonderen Blatt, das er dem Schluß des Symbolum Nicenum folgen ließ; es ist überschrieben „Duo Voces Articuli 2.“ und enthält nur die Singstimmen, deren Melodielinien entsprechend der Deklamation des neuen Textes gelegentlich ebenfalls von dem Urtext abweichen. Kb kennt schon den Chor „Et incarnatus est“ und bietet dementsprechend die Textunterlegung nach dem Blatt „Duo Voces Articuli 2.“ auch. Jedoch

¹⁾ Hier außerdem bei Kb im 2. Sechzehntel ein Lesefehler, erklärbar aus dem Befund des Autogr. — Vgl. zu diesem Beispiel das Faktimile in dem Bande „Bachs Handschrift“ (BG 44) Bl. 109, zu dem folgenden ebenfalls Bl. 109, zu Takt 110 ebenda Bl. 121.

Handwritten musical score for the hymn "Patrem omnipotentem". The score is written on ten staves. The first three staves are instrumental parts. The fourth staff is the vocal line with Latin lyrics. The fifth and sixth staves are instrumental accompaniment. The seventh and eighth staves are vocal lines with Latin lyrics. The ninth and tenth staves are instrumental parts.

Lyrics (Latin):

Deus pater omnipotens - qui creavit caelum et terram visibilis
 et invisibilis - qui omnia videt et audit - qui vivis et regnas
 cum Patre et Spiritu Sancto - in gloria et maiestate
 deum Patrem omnipotentem - qui creavit caelum et terram visibilis
 et invisibilis - qui omnia videt et audit - qui vivis et regnas
 cum Patre et Spiritu Sancto - in gloria et maiestate

Tafel III. „Patrem omnipotentem“, Taft 47-52

fa-der suet

e-ja suet

se-letum

der no-stra salu-tem

et pro-phet

711

Zafel IV. „Et in unum.“ Duo Voces Articuli 2. In der Mitte: Zafel 67/68

enthält auch dies Blatt eine Korrektur, bei der Kb den ursprünglichen Befund zeigt. Auf Tafel IV ist die Stelle des Autogr wiedergegeben; es handelt sich um die Takte 67/68. Von späterer Hand ist zur Verdeutlichung die endgültige Textierung des Soprans nochmals darübergesetzt. In dem folgenden Notenbeispiel steht sie ebenfalls über den Noten, die ursprüngliche Silbenverteilung dagegen, wie sie auch Kb bietet, darunter:

(sa-) lu - tem pro - pter no - - - stram sa - lu - tem

(sa-) lu - tem de - scen - - - dit de coe - lis

Man sieht also: Bach hat das Werk, nachdem von ihm Abschrift genommen war, nochmals überarbeitet. Die Gesamtheit der eben in Beispielen angeführten Sonderlesarten bei Kb stellt den Umfang dieser Umarbeitung dar. Hierdurch erhält Kb für unsere Kenntnis von der Entwicklung des Werkes einen nicht unbedeutenden Wert.

Wir haben bisher zweierlei Korrekturen im Autogr kennengelernt, die sich grundsätzlich voneinander unterscheiden: Die Veränderung des Thematikopfes in der zweiten Durchführung des Chores „Patrem omnipotentem“ wurde von Bach während der Niederschrift des Sazes vorgenommen. Grundverschieden davon sind die mit den Sonderlesarten in Kb parallel laufenden Korrekturen, die die Überarbeitung letzter Hand erkennen lassen. Zwischen diesen beiden steht nun eine große Zahl von Korrekturen, die zu keiner der beiden Gruppen gehören. Sie wurden nicht schon bei der ersten Niederschrift eingetragen, waren aber schon vorhanden, als Kb sich abzweigte. Um ein ganz augenfälliges Beispiel zu nennen, komme ich noch einmal auf die Einfügung des Chores „Et incarnatus est“ zurück. Dieser starke Eingriff, verbunden mit der Veränderung des vorausgehenden Duettes, ist offensichtlich erst nach Beendigung der ersten Niederschrift des Symbolum Nicenum vorgenommen worden. Kb stimmt hier aber bereits mit der Endgestalt überein und hat den Chorsatz.

Hieraus ergibt sich mit Notwendigkeit folgender Entwicklungsgang der Handschrift: Nach Abschluß der ersten Niederschrift (es läßt sich nicht genau angeben, wann dies geschah, doch muß es vor

1740 gewesen sein, da Kirnberger in diesem Jahr Leipzig verließ) überarbeitete Bach das Werk. In dieser Fassung lag es Ab vor. Nach 1740 (der Zeitpunkt wird sich nicht genauer festlegen lassen) folgte eine zweite Überarbeitung. Und unser Autogr — dies erhöht seinen Wert bedeutend — hat beide Überarbeitungen selber mit-erlebt. Dabei ist noch von besonderer Wichtigkeit, wie wir sehen werden, daß die Sätze vom „Osanna“ bis zum „Dona nobis pacem“ an den beiden Überarbeitungen unbeteiligt waren. Die Abweichungen vom Autogr, die Ab hier bietet, sind sämtlich Schreibfehler.

Es bleibt nun die Frage, ob wir hiermit den Entwicklungsgang des Werkes vollständig erkannt haben. Theoretisch besteht die Möglichkeit, daß unser Autogr keine Urschrift ist, daß ihm vielmehr, wie im „Sanctus“, so auch im „Symbolum Nicenum“ und in den Schlusssätzen eine andere Handschrift vorangegangen ist. Wir sahen, wie Bach im „Patrem omnipotentem“ noch während des Schreibens an seiner Vorlage änderte, um ihr die für den Messensatz bestimmte Gestalt zu geben. Dabei konnten wir aus den Korrekturen noch die Urgestalt des zugrundeliegenden Kantatensatzes erkennen. Dies macht es nicht wahrscheinlich, daß zwischen der Vorlage und unserm Autogr noch eine andere Handschrift des „Symbolum Nicenum“ angenommen werden darf. Wir werden auf diese Frage noch öfter zu sprechen kommen. Sie steht im Zusammenhang mit der Untersuchung der Entstehung des Werkes. Hierfür liefern uns die Parodien wichtiges Material. Zu ihrer Besprechung gehe ich nunmehr über.

II. Zum Parodieverfahren

Was unter dem Begriff „Parodieverfahren“ zu verstehen ist, und welche Rolle diese Erscheinung in Bachs Werken spielt, hat Schering im Bach-Jahrbuch 1921 (S. 49—95) nachgewiesen. Er hat dabei gezeigt, daß es sich bei dieser Wiederverwendung bereits fertiger Kompositionen für neue Texte keineswegs um einen einfachen oder gar mechanischen Vorgang handelt, sondern daß sich hier eine eigenartig schöpferische Kraft und die Betätigung hohen kompositorischen Könnens zeigt. Erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit der Wege, die Bach hier geht. — Daneben aber kommt Schering zu dem Ergebnis, daß der Grad der künstlerischen Berechtigung

für die Anwendung dieses Verfahrens bei den verschiedenen Sätzen sehr verschieden ist. Er spricht damit aus, was schon Spitta (II, 511) feststellte. Es ist in der Tat so, daß wir bei manchen Sätzen die Anwendung der Parodie wesentlich aus der Arbeitsökonomie auf Seiten Bachs abzuleiten haben. Bei anderen Sätzen wieder müssen wir erklären, daß der neue aus dem Parodieverfahren hervorgegangene Satz erst die Größe und Tiefe, die im Urbild noch nicht voll entwickelt war, ausschöpft und zur Darstellung bringt. Das Ideal darf vor allem dann als erreicht gelten, wenn man dem späteren Satz nichts mehr davon anmerkt, daß er keine volle Originalschöpfung ist.

Suchen wir nun nach Kriterien, an denen wir den Grad der künstlerischen Berechtigung für unser Verfahren und damit den künstlerischen Wert des Parodiesatzes selber erkennen, so scheinen mir folgende wesentlich zu sein. Wir haben zuerst zu fragen: Bestand von vornherein eine innere Beziehung zwischen der Vorlage und dem, was daraus werden sollte? und zum anderen: In welchem Maße hat Bach seine Kraft bei der Umformung eingesetzt? Unter diesen Gesichtspunkten sollen nun die einzelnen Parodiesätze der h-moll-Messe untersucht werden¹⁾.

Gratias agimus tibi

Zugrunde liegt der 2. Satz der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott“ (BG 5, 1, S. 288 ff.). Der Messenchor steht seinem Vorbild außerordentlich nahe. Schering macht (Bach-Jahrbuch 1921, S. 76) auf die Übereinstimmung der Texte aufmerksam; der lateinische Text kann fast als eine Übersetzung der deutschen Worte gelten. Beide Texte lassen sich organisch in zwei Teile zerlegen, so daß sich die Vertonung durch eine auf zwei Themen aufgebaute Musik wie mit innerer Notwendigkeit einstellt. Bei der Parodierung erfährt das zweite der Themen eine Umformung, die Schering schon erwähnt,

¹⁾ Der Vollständigkeit wegen sei erwähnt, daß die vier Eingangstakte des ersten „Kyrie“ der Missa, wie Schering (Bach-Jahrbuch 1936, S. 12) zeigt, dem ersten Chöreinsatz in Bachs Trauerode auf den Tod der Christiane Eberhardine (BG 13,3, S. 6f.) nahe verwandt sind. Um eine Parodie im strengen Wortsinne handelt es sich dabei nicht. Dasselbe gilt von der Beziehung der Fuge „Pleni sunt coeli“ zu der Schlussfuge der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“, auf die R. Dypel (Bach-Jahrbuch 1921, S. 45f.) hinweist.

die aber noch etwas näher betrachtet werden soll. Ich stelle die beiden Themen, das der Kantate und das der Messe, untereinander:

und ver-füllen = = di-gen dei-ne Wun = = = = = der

pro - pter magnam glo - - - - - ri-am tu-am

Der Unterschied ist deutlich. Das Psalmwort (Psalm 75, 2), das dem Kantatenchor zugrunde liegt, enthält zwei Begriffe, die Bach zu melismatischer Ausschmückung Anlaß geben: „verkündigen“ und „Wunder“; im Messenchor kommt ihm alles darauf an, das Gewicht auf das Wort „gloriam“ zu legen, das deshalb allein mit einer um so ausdrucksvolleren Linie bedacht wird. Natürlich hat diese Änderung auch Wandlungen in den zur Zeit nicht an dem 2. Thema beteiligten Stimmen zur Folge. Trotz der schon im Urbilde gelegenen Verwandtschaft mit unserm Satz scheut Bach die Mühe nicht, an den verschiedensten Stellen abzuändern, um in dem neuen Satz Form und Inhalt zur größtmöglichen Deckung zu bringen. Daß ihm dies gelungen ist, kann man nicht bestreiten; hätten wir den Messensatz allein, so würden wir ihn nicht für einen Parodiesatz halten.

Eine genaue Untersuchung des Autogr läßt dabei die Spuren der Umarbeitung erkennen¹⁾; und zwar handelt es sich um Verbesserungen, die das Urbild und dessen Lesart ursprünglich auch als hier stehend beweisen, wobei die Korrektur zweifellos während der Niederschrift des Messensatzes vorgenommen wurde. Es sind dies: Takt 6, Cont. (erstes Auftreten des neugeformten 2. Themas!)²⁾; Takt 16, Baß; Takt 19, Tenor und Baß; Takt 39/40, Ob. II und Viol. II. Wie in dem schon besprochenen Fall aus dem Chor „Patrem omnipotentem“ machen diese Beobachtungen es nicht wahrscheinlich, daß vor unserer Niederschrift ein älteres Autogr des Messensatzes bestand.

¹⁾ Auch bei den später besprochenen Parodiesätzen werden wir auf dieselbe Erscheinung stoßen.

²⁾ Vgl. „Bachs Handschrift“ (BG 44), Bl. 96, letzter Takt; er begann wie in der Kantate, so ursprünglich auch in der Messe mit einer halben Note.

Qui tollis peccata mundi

Ich kann hier auf das von Schering (Bach-Jahrbuch 1921, S. 77) Gesagte verweisen. Wer den Chor neben sein Urbild, den Eingangschor der Kantate „Schauet doch und sehet“ (BG 10, 192 ff. — verwendet sind die Takte 17—67), legt, wird Scherings Urteil bestätigt finden, daß hier die Parodiarbeit bis ins Letzte durchdacht und mühelos bewältigt ist. Bis ins Letzte durchdacht ist aber schon die Wahl des Vorbildes. Für den Lutheraner steht Altes und Neues Testament im engsten, unlösbaren Zusammenhang; er liest das Alte Testament nur im Blick auf das Neue, d. h. auf Christus. Liest er in den Klage Liedern (Kap. 1, 12) „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich treffen hat“, so weiß er, daß dies Prophetenwort erst in vollem Sinn in Anwendung auf den gilt, den die Christenheit anruft: „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram.“

Die Notierung im Autogr der Messe zeigt hier mit dem „Gratias“ verglichen noch bedeutend mehr Korrekturen, durch die Bach während der Niederschrift die Kantatenlesart in die neue Form goß.

Patrem omnipotentem

Von der Umgestaltung dieses Chores aus seinem Vorbild sagt Schering (Bach-Jahrbuch 1921, S. 77): „Es gibt, pädagogisch betrachtet, für angehende Komponisten keine bessere Einführung in die Lehre vom Kontrapunkt als den Vergleich solcher Bachschen Umarbeitungen.“ Hiermit ist die hohe Kunst dieser Arbeit in das rechte Licht gestellt. Dennoch soll hier auf einige Punkte hingewiesen werden. Ich beginne mit der inneren Beziehung zwischen Urbild und Parodie. Der Text des Vorbildes, des Eingangschores aus der Kantate Nr. 171 (BG 35, 3 ff.) lautet: „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende“ (Psalm 48, 11). Gerade die Psalmen sind es, in denen Gottes Ruhm durch seine Schöpfung gepriesen wird; der Messenchor aber bekennt Gott als „factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium“. Auch hier liegt also von Anfang an innerste Verwandtschaft vor.

Auf alle Einzelheiten der Umgestaltung einzugehen, will ich mir versagen. Nur die stärkste Abänderung sei besprochen. Bach

hat dem Kantatensatz 6 Takte vorangestellt. Dem liegt eine bestimmte Überlegung zugrunde. Unser Satz ist vierstimmig, und zwar eine Fuge. Er schließt sich unmittelbar an einen fünfstimmigen Satz an. Dies überbrückt Bach dadurch, daß er die erste Durchführung des Parodiesatzes zu einer hypertrophischen gestaltet; durch Voranstellung von 6 Takten erklingt in ihr das Thema fünfmal. Zu beachten ist ferner, daß Bach die Stimmen nicht einzeln, eine nach der anderen, mit dem Thema antreten läßt, wie dies in der Kantate geschieht; er läßt vielmehr die noch übrigen Stimmen jedesmal affordisch miteinsetzen und verhüllt auch durch dieses Mittel zunächst die Stimmenzahl. Und schließlich spielt die Tonartenverschiedenheit zwischen dem „Patrem“ und dem vorangehenden Credo-Satz eine Rolle. Der erste der Sätze ist kirchentonale; er schließt auf dem Afford a-cis-e. Die Überbrückung geschieht dadurch, daß das Fugenthema zunächst in der Comes-Form erklingt; die Dux-Form in klarem D-dur folgt erst an zweiter Stelle.

Daß in unserm Chor Bach während der Niederschrift änderte und aus der Kantatenfassung die Messenfassung erst unter dem Schreiben herstellte, dafür wurde schon ein Beispiel gebracht. Es ist aber nur eines unter recht vielen¹⁾.

Crucifixus

Als Vorbild diente der Eingangschor der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BG 2, 64 ff.). Beginnen wir diesmal mit dem Schriftbild im Autogr. Wie man sogleich sieht, ist der Chor durchsetzt mit einer sehr großen Anzahl von Korrekturen, von denen sich bei näherem Zusehen in zahlreichen Fällen nachweisen läßt, daß sie während der Umgestaltung des Satzes aus seiner Vorlage vorgenommen wurden. Dies gilt jedoch nicht von allen. Die wichtigste Ausnahme bildet die Erweiterung um 4 Takte, die das Vorbild erfuhr. Der Satz ist im Autogr folgendermaßen notiert²⁾:

¹⁾ Vgl. meine Ausführungen S. 6 ff., wo von den Überlieferungsfragen die Rede war.

²⁾ Er ist vollständig in dem Bande „Bachs Handschrift“ (BG 44) reproduziert. Auf Tafel 102 dieses Bandes (= S. 110 des Autogr) beginnt das „Crucifixus“; Tafel 103 und 104 bieten den Chor „Et incarnatus est“; mit Tafel 105 (= S. 113 des Autogr) setzt sich das „Crucifixus“ fort und reicht bis auf Tafel 107 (= S. 115 des Autogr).

Er beginnt auf Seite 110 (= Blatt 55 verso) unten rechts und setzt sich auf Seite 113 (= Blatt 57 recto) oben fort. Dazwischen steht auf einem von Bach nachträglich eingehafteten Blatt der Chor „Et incarnatus est“. Durch die bei Bach in solchen Fällen üblichen Zeichen wird die Einfügung des neuen Chores vor Beginn des „Crucifixus“ deutlich gemacht. So das heutige Bild. Auch die Reproduktionen lassen erkennen, daß es nicht das ursprüngliche ist. Der erste Takt auf Seite 113 beginnt mit einer Rasur in allen Partiturstimmen. Fortgenommen ist, das kann man noch deutlich sehen, die Taktvorschrift $\frac{3}{2}$. Die Takte, mit denen der Satz heute auf Seite 110 beginnt, sind also Zutat. Und zwar weist nichts im Schriftbild darauf hin, daß sie schon während der ersten Niederschrift hinzugefügt wurden. Auf Seite 110 reichte der Platz nicht völlig aus für die 4 Takte. Entsprechend den 6 Partiturstimmen des vorangehenden Duettes konnten nur die Instrumentalstimmen des Chores hier notiert werden; für die Vokalstimmen trug Bach deshalb auf Seite 113 Pausenzeichen ein. — Die Behauptung in der Vorrede zu BG 6^a (schon damals war das „Crucifixus“ als Parodiesatz erkannt), daß in den nach Vorbildern gearbeiteten Sätzen des Credo überhaupt keine Korrekturen anzutreffen seien, ist mir unverständlich.

Wesentlicher als das bloße Schriftbild ist für uns die Art der sachlichen Umformung. Will man ihr in den Einzelheiten nachgehen, so muß man (das versteht sich nun von selbst) den Messensatz erst von Takt 5 an mit dem Kantatensatz vergleichen. Erst dann ergeben sich die Parallelen, z. B. in der Führung der Singstimmen. Schering macht (Bach-Jahrbuch 1921, S. 78) auf die tiefgreifende Veränderung im Instrumentalpart aufmerksam. Ergänzend ist zu sagen, daß in fast sämtlichen Taktperioden dieser Passacaglia auch der harmonische Aufriß dem Kantatensatz gegenüber abgewandelt ist; die Chromatik ist im Messensatz von größerer Herbheit. Die Vermehrung der Viertaktperioden auf 13 brachte in dem Satz, und das entspricht ganz der Zahlensymbolik Bachs, die Zahl des Unheils zur Anwendung. Vor allem ist der abgeänderte Schluß des Kantatensatzes von wesentlicher Bedeutung; darauf haben schon viele Beurteiler des Werkes hingewiesen. Welch ein Trost liegt in diesem Schluß! Der Kantatentext spricht von dem Zeichen

Jesu, d. h. vom Kreuze, das seine Jünger ihm nachzutragen haben. Der Schluß des Messensatzes verkündet, wie es eindringlicher auch in der Matthäus-Passion nicht erklingt, daß Jesus sein Kreuz vollbracht hat. Das aber ist der Trost der Christenheit. Hier ist der im Kantatensatz schlummernde Keim erst zur Entfaltung gekommen.

Expecto

In seiner neuen Studie über die Messe schreibt Schering „Außer dem Patrem und dem Crucifixus enthielt das Credo nur originale Musik“ (Bach-Jahrbuch 1936, S. 23). Und dieselbe These wird man in der gesamten Literatur über die Parodiesätze der Messe finden. Dennoch ist sie nicht haltbar. Der Satz „Expecto resurrectionem mortuorum . . .“, d. h. der mit „Vivace e Allegro“ beginnende Schluß des „Confiteor“ ist ebenfalls Parodiesatz¹⁾. Schon die Tatsache, daß man diesen seinen Charakter so gut wie überall übersehen hat, rechtfertigt eine eingehende Beschäftigung mit ihm. Wir werden dabei Bach auf sehr kühnen Wegen folgen können, die aber dank des Überlieferungsbefundes sich bis in die Einzelheiten als wirklich von ihm beschritten nachweisen lassen.

Das Vorbild unseres Chores finden wir in dem 2. Satz der Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“, dessen Text lautet: „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, steigt bis zum Himmel auf“ (BG 24, 264 ff.)²⁾. Ich stelle zunächst die Takte 1—6 dieses Kantatenchores neben die entsprechenden Takte des Messenchores. Hierbei sind die von Bach erst bei der Umarbeitung hinzugefügten Flöten

¹⁾ Während der Ausarbeitung stelle ich fest, daß bereits Woldemar Voigt (Bach-Jahrbuch 1908, S. 31) darauf aufmerksam machte.

²⁾ Vielleicht ist auch dieser Satz keine Originalkomposition. Der Eingangschor der fragmentarisch erhaltenen Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ (BG 41, S. 149 ff.) ist ihm nahe verwandt. Die Beziehung zwischen beiden Werken wird verschieden beurteilt. Während Ruff (BG 13, I, S. XIV) die Trauungsmusik als die Parodie ansah, hielt sie Dörffel (BG 24, S. XXXV) und noch entschiedener BG 41, S. XXII) für das Original. Spitta (II, 299) betrachtet beide Werke als Parodien der verlorenen Kantate zur Jubelfeier der Confessio Augustana, deren Text Sicul überliefert. Dieser Auffassung schließt sich Wuffmann an (Kantatenterte 1913, S. 298), während G. Schünemann wieder auf die alte russische Deutung zurückgreift (Bach-Jahrbuch 1936, S. 33). Eine endgültige Klärung der Frage scheint mir bei dem trümmerhaften Quellenbefund kaum möglich.

sowie die an die Stelle der Oboi d'Amore des Kantatensatzes tretenden Oboen weggelassen. In diesen Takten gehen die genannten Bläser, soweit ihr Tonumfang es nach der Tiefe hin zuläßt, mit den Violinen; es fehlt in dem Notenbeispiel also keine Tonlinie der Partitur (vgl. S. 18—21).

Die Übereinstimmung zwischen beiden Sätzen ist sofort erkennbar; aber auch die Abweichungen. Wir halten uns zunächst nur an den Instrumentalpart. Abgesehen von Kleinigkeiten ist hier nur die Größe der Notenwerte geändert; sie sind in der Messe verdoppelt. Einen wesentlichen Eingriff bedeutet das nicht. Wir kennen andere Sätze Bachs, bei deren Umarbeitung er ebenso verfuhr. Hierher gehört ein Teil der Sätze aus der „Kunst der Fuge“; denn mag der Umfang von Bachs Mitarbeit bei Herstellung der Originalausgabe auch nicht völlig feststehen, so kann doch nicht bei jedem der Sätze die Notationsänderung als nachträgliche Verfälschung angesehen werden.

Verfolgen wir die Chöre „Jauchzet“ und „Expecto“ weiter, so kann man, wenn auch nicht überall, so doch in den allermeisten Abschnitten eine auffallende Übereinstimmung feststellen. Sie erstreckt sich bis zum Schlußtakt des Messensatzes, dem in der Kantate Takt 51^a entspricht. Das Instrumentalnachspiel des Hauptteiles sowie der ganze Mittelteil aus dem Kantatensatz ist unbenutzt geblieben. Kommen wir nun auf den Eingang der Sätze zurück, so muß der Einbau des Chores in den unverändert bestehenden Instrumentalsatz in Erstaunen setzen. Auch hierfür gibt es Parallelen in anderen Bachschen Sätzen. „Die spielende Beherrschung alles Technischen gestattete ihm, schier unmöglich scheinende Aufgaben, wie etwa das Hineinkomponieren eines Chorsatzes in einen vorhandenen Instrumentalsatz, mit Leichtigkeit zu lösen.“ So urteilt Schering über ähnliche Fälle (Bach-Jahrbuch 1921, S. 56), und wir haben dies Urteil auf den vorliegenden Fall auszu dehnen. Es gilt von ihm in vollem Umfang. Auf schmalstem Raum finden wir Themen, die der Kantate unbekannt sind, die aber weiter entwickelt in dem Messenchor eine Rolle spielen werden. Bach baut sie hier schon ein und verbindet sie durch das Ausmünden in die Kantatenthematik mit dem Ganzen des Satzes. (Siehe Seite 18—21.)

Tromba I.

Tromba II.

Tromba III.

Timpani.

Violino I.
Oboe d'amore I. col Violino I.

Violino II.
Oboe d'amore II. col Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Vivace e Allegro.

Tromba I.

Tromba II.

Tromba III.

Timpani.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano I.
ex - pe - cto, ex - pe - - - cto, ex - pe - - - cto re-sur - re - - cti-

Soprano II.
et ex - pe - - cto, ex - pe - - - - cto re-su - re - - cti - o -

Alto.
et ex - pe - - - cto, ex - pecto re-sur - re - - cti-

Tenore.
et ex - pe - - cto, ex - pe - - - - cto re-sur - re - - cti-

Basso.
et ex - pe - - cto, ex - pecto re-sur - re - - cti - o -

Continuo.
et ex - pe - - cto, ex - pecto re-sur - re - - cti - o -

„Expecto“, Takt 1—6

The musical score is arranged in 13 staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The fifth and sixth staves are also grouped by a brace. The seventh through tenth staves are empty, with a treble clef and key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The eleventh through thirteenth staves are grouped by a brace and contain musical notation. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

„Jauchzet“, Takt 4—6

-onem mortu- o - - - rum.
 -nem mortu- o - - - rum.
 -o - - nem mortu- o - - - rum.
 -onem mortu- o - - - rum.
 -nem mortu- o - - - rum.

Folgende Nebeneinanderstellung erleichtert den Vergleich der beiden Sätze:

	Kantate	Messe
	1 — 4	1 — 8 Chor
1 — 14 Instr.	{ 5 — 8	9 — 16 Instr.
	{ (9 — 14)	(17 — 24) Chor
15 — 29 ^a Chor	25 — 53 ^a Chor
29 ^b — 32 Instr.	53 ^b — 60 Instr.
		61 — 68 Chor
33 — 51 ^a Chor	69 — 105 ^a Chor

Der Choreinbau umfaßt 8 Takte der Messe (M), also 4 Takte der Kantate (K). Die Parallelität zwischen beiden Sätzen reicht aber weiter, nämlich bis zu Takt 16 M (= 8 K). Beginnend mit Takt 17 M (9 K) treten starke Abweichungen auf. Takt 25—53^a M entspricht dagegen wieder weitgehend den Takten 15—29^a K. Die beiden Instrumentalteile 53^b—60 M und 29^b—32 K sind so gut wie identisch. Mit Takt 61 beginnend und 68 schließend bringt die Messe sodann einen Abschnitt, der der Kantate ganz fehlt. Die erkennbare Parallelität beginnt wieder mit Takt 69 M (33 K) und reicht bis zu dem schon bezeichneten Schluß.

Diese Feststellungen mögen vielleicht den anfänglichen Eindruck erschüttern, daß hier bewußte Parodierung vorliegt; die nun folgende Einzeluntersuchung wird dagegen die Tatsache der Übernahme bestätigen, allerdings auch kunstreichste Abwandlung zeigen. Ich beginne mit den beiden Abschnitten der Messe Takt 17—24 und Takt 61—68. Sie sind es, deren Thematik im eingebauten Chorsatz zu Beginn des „Expecto“ vorausgenommen wurde. Die Takte 17—24 zeigen im Instrumentalpart starke Abweichungen von den Kantatentakten, denen sie der Anordnung nach entsprechen (9—14 K), dazu wieder einen eingefügten Chorsatz. Die Beziehungen zwischen Urbild und Nachbild sind dagegen deutlich erkennbar, wenn man die beiden Continuo-Stimmen untereinander stellt. Des Zusammenhanges wegen beginne ich das Notenbeispiel schon mit Takt 15/16 M (= 8 K):

Oben steht die Stimme der Kantate, unten die der Messe. Der Absatz ist, so sieht man, in der Messe kürzer; aber an entscheidenden Punkten berühren die Continuo-Stimmen die gleichen Tonstufen. So kommt es, daß man die Stellen, an denen Bach gekürzt hat, erkennen kann (— >). Den Takten 9 und 10 K, die bei genauer Übernahme 4 Takte M hätten ergeben müssen, entsprechen nur 2 Takte M (17 und 18). Der Kantatentakt 14 fällt ganz fort. Das Autogr zeigt an allen drei Stellen deutliche Spuren der Umarbeitung. In Takt 17 und 18 M finden wir im ersten Viertel Korrekturen, bei denen die Ursprungslesart die Herkunft aus den Takten 9 und 10 K (Anfänge der Takte) noch deutlich zeigt. Es sind wieder Korrekturen, die während der Niederschrift vorgenommen wurden. Zwischen Takt 24 und 25 M ist im Autogr ein ganzer Takt in allen Stimmen getilgt (vgl. Tafel V), die Nachbartakte lassen in Rasuren die Nähte noch sichtbar werden. Auch dies wieder eine Umarbeitung, die Bach während des Schreibens beschloß. Der Ursprung unseres Abschnittes Takt 17—24 M aus Takt 9—14 K ist hiermit erwiesen. Analog diesem neugestalteten Passus formte Bach den anderen, Takt 61—68 M, und fügte ihn vor dem 2. Chorsatz des Vorbildes ein.

Da, wie schon erwähnt, die beiden Instrumentaltaktgruppen in der Mitte beider Sätze so gut wie identisch sind, bleibt nur noch die Untersuchung von folgenden Abschnitten übrig:

Kantate

Takt 15—29^aTakt 33—51^a

Messe

Takt 25—53^aTakt 69—105^a

Sie wird uns Gelegenheit geben, auf die veränderte Instrumentation einzugehen, die wir in der Messe finden. Denn sowohl im Instrumentalpart wie im Vokalpart sehen wir diesen Abschnitt wesentlich bereichert. Und zwar bestehen, wie wir sehen werden, Wechselwirkungen zwischen beiden Teilen der Partitur. Bei der Neugestaltung der Singstimmen hat der Instrumentalteil der Kantate eingewirkt, und umgekehrt bei der Bereicherung der Instrumentation die Singstimmenfassung der Kantate.

Ich beginne mit der Betrachtung der Kantatentakte 15—29^a. Sie bieten je eine vierstimmig imitierende Durchführung der beiden Themen:



und



usw.

Die Durchführung des ersten ist sogar fugiert. Bei der Umgestaltung dieser Takte zu dem Messenabschnitt Takt 25—53^a ist der stärkste Eingriff die Vermehrung der Zahl der Vokalstimmen von vier auf fünf. Die Verwandlung eines vierstimmig-fugierten Vokalsatzes in einen fünfstimmigen läßt sich bei Bach auch in der Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ (BG 7, 16 ff.) nachweisen. Der erste Chor dieses Werkes ist heute fünfstimmig. Daß er ursprünglich vierstimmig war, zeigt sich noch an verschiedenen Spuren, z. B. an der autographen Aufschrift des alten Umschlages der Originalstimmen. Er lautet: „Teria 1 Passatos, Der Himmel lacht, die Erde jubiliert; à 4 Voci . . . di Joh. Seb. Bach.“ Es läßt sich nachweisen, daß die Veränderung folgendermaßen vor sich ging: Das Original stand in Es-dur; die Fuge war im Vokalteil vierstimmig, als fünfte gleichwertige Stimme kam Viol. I (+ Ob. I)

dazu, die die Oberstimme bildete. Erst durch Transponierung von Es-dur nach C-dur (so steht der Satz heute) kam diese Oberstimme in den Bereich des Soprans und konnte von einem Sopran I gesungen werden, während der Sopran II die Linie der früher höchsten Vokalstimme übernahm. Dies wurde allerdings mit einer Verschiebung aller übrigen Singstimmen aus ihrer Normallage erkauft, wobei die Tiefe des Basses (er berührt nicht selten D) besonders auffällt. Hier handelt es sich also um einen verhältnismäßig einfachen Vorgang, dessen Ergebnis auch in anderer Beziehung nicht durchaus befriedigend ist¹⁾, so daß man fragen darf, ob nicht die originale Fassung in Es-dur der transponierten Form vorzuziehen wäre.

In beiden Punkten steht es bei der Messe anders. „Expecto“ ist ohne Frage über sein Vorbild weit hinausgewachsen. Zudem ist der Vorgang der Neugestaltung äußerst kompliziert. Es handelt sich nicht um Hereinnahme einer bereits vorhandenen Stimme in den Vokalpart, sondern um Vermehrung der realen Durchführungstimmen von vier auf fünf.

Auch hierfür gibt es in Bachs Werken berühmte Beispiele. Ich erinnere an die dreistimmige Spiegelfuge aus der „Kunst der Fuge“ und ihre vierstimmige Bearbeitung für 2 Cembali. Einem fertigen Fugensatz wird hier eine freie Stimme beigelegt. Das Thema der Fuge kommt zwar auch in dieser Stimme vor; dennoch ist sie den anderen Stimmen nicht gleichwertig, sie bleibt als hinzugefügt erkennbar. Auch dies liegt bei dem Satz „Expecto“ anders. Die fünf Stimmen sind in der Tat gleichwertig; ja man kann nicht einmal sagen, daß eine bestimmte Stimme, etwa der Sopran II, hinzugefügt sei. Zur Verdeutlichung lasse ich zunächst die Notierung der fünf Singstimmen des „Expecto“ in Takt 25—53 folgen (vgl. S. 26—28). Auf denselben Systemen ist in kleinerem Notendruck der entsprechende Vokalpart der Kantate (Takt 15—29^a) notiert. Die Ziffern bei jedem Zeilenanfang bezeichnen die Takte der Messe, die in Klammern stehenden kleineren Ziffern die der Kantate. Zwecks größerer Übersichtlichkeit sind die Kantatentakte in die Notendrucke der Messe übertragen, also verdoppelt. Ferner sind die Linien der

¹⁾ Der Einzelnachweis dieser Umwandlung kann vielleicht später gegeben werden.

25 (15)

Musical score for measures 25-27. The score is written for five staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The music features a complex texture with multiple voices and instruments, including a prominent bass line and a melodic line in the upper staves.

28 (16b)

Musical score for measures 28-30. The score is written for five staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The music continues with a complex texture, featuring a prominent bass line and a melodic line in the upper staves.

31 (18)

Musical score for measures 31-33. The score is written for five staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The music continues with a complex texture, featuring a prominent bass line and a melodic line in the upper staves.

34 (19b)

Musical score for measures 34-37. The score is in G minor (three sharps) and 3/4 time. It features five staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and three bass clefs (Tenor, Bass, and Continuo). The music is characterized by intricate counterpoint and frequent accidentals, particularly flats and naturals, reflecting the h-moll key signature.

38 (21b)

Musical score for measures 38-40. The score continues with five staves. The counterpoint remains dense, with various rhythmic patterns and accidentals. The texture is complex, with many notes beamed together.

41 (23)

Musical score for measures 41-43. The score continues with five staves. The music features a prominent sixteenth-note pattern in the lower staves, creating a driving rhythmic accompaniment.

44 (24^b)

Musical score for measures 44-46. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) is mostly empty with a few notes at the end. The third staff (treble clef) has a melodic line with a long slur over measures 45 and 46. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff (bass clef) has a bass line with eighth and sixteenth notes.

47 (26)

Musical score for measures 47-49. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with a long slur over measures 47 and 48. The second staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes, with the word "rit" written above it. The third staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff (bass clef) has a bass line with eighth and sixteenth notes.

50 (27^b)

Musical score for measures 50-52. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with a long slur over measures 50 and 51. The second staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes, with the word "Lenor" written above it. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff (bass clef) has a bass line with eighth and sixteenth notes.

ein Kopf, diesmal von 4 Vierteln, vorangestellt; auch hier findet sich Verminderung der Bewegung am Themaende¹⁾. Die Art der Themabildung, der Verzicht auf strenge Quintbeantwortung (schon in der Kantate) macht die Einfügung des 5. Themas hier nicht so schwierig wie in den vorhergehenden Takten.

Bevor wir zu dem Parallelstück (Takt 69 ff. M = Takt 33 ff. K) übergehen, soll hier eine Bemerkung über die Instrumentation folgen. Die Beeinflussung des Sopran II der Messe durch die motivische Linie der Kantateninstrumente wurde erwähnt. Das Umgekehrte, Einwirkung der Singstimmen der Kantate auf die Instrumente der Messe, ist auch zu finden. Bach hat dem Kantatensatz Flöten hinzugefügt. Sie gehen streckenweise gleichlautend mit den Oboen. Gegenbewegung der Flöten zu den Oboen und den Streichern finden wir in den Takten 25, 27, 29 und 31. Oboen und Streicher bieten ganz wie in der Kantate fallende Dreiklänge, die Flöten steigende, und zwar parallel mit dem entsprechenden Motiv in der Themadarbietung des Basses (Takt 25), des Tenors (Takt 27), des Alts (Takt 29), des Sopran I (Takt 31). Im Kantatensatz waren es stets zwei Singstimmen, die diese Dreiklangsbegleitung der Themafanfaren ausführten.

Takt 15 (K)

Takt 25/26 (M) mit Vertauschung der Oberstimmen

Die zwei Flöten haben also in der Messe die Aufgabe von zwei Singstimmen der Kantate übernommen. — Aus Scherings Werk „Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik“ (Leipzig 1936) gewinnen wir ein anschauliches Bild von den Mitteln, die Bach zur Wiedergabe seiner Werke im Gottesdienst zur Verfügung standen.

¹⁾ Man beachte ferner die Änderungen in den melodischen Linien. Sie ist nahe verwandt mit der Umformung, die wir im 2. Thema des „Gratias“ feststellten (s. o. S. 12).

Sie waren für unsere Begriffe erstaunlich bescheiden, und man hat oft gemeint, er habe seine Schöpfungen mit ihnen nicht zur Darstellung bringen können. Mindestens zu den Passionen oder zur h-moll-Messe gehöre ein großer, in jeder Stimme stark besetzter Chor. Wüßten wir es nicht schon aus verschiedenen Gründen, daß die starke Besetzung des Vokalparts eine Verfälschung des Klangbildes zur Folge haben muß, — Stellen wie die eben besprochene müßten uns davon überzeugen. Die Flöten der Messe sind den Singstimmen der Kantate gleichwertig. Ist der Chor nicht von allerkleinster Besetzung, so gehen die Dreiklänge zwischen je einer Singstimme und zwei Flöten unter; man wird dann nur die Singstimme hören. Bach war — auch das hat Schering in seinem Werk lebendig vor Augen geführt — ein eminent praktischer Musiker; das finden wir in seinen Partituren bestätigt. Er schafft seine Werke gerade im Blick auf die Besetzungsmöglichkeiten, die er hatte.

Es bleibt noch übrig, die Takte 69 ff. M (= 33 ff. K) zu untersuchen. Im allgemeinen gilt dasselbe, was für den vorhergehenden Parallelabschnitt gesagt wurde. Es sei nur darauf hingewiesen, daß die fünfte Darbietung beider Themen im Messensatz nicht selbständig erfolgt, sondern einmal (Takt 71/72 ff.) durch Parallelführung von Sopran I und Tenor, das andere Mal (Takt 91 ff.) durch Terzengang der beiden Soprane. Die Umarbeitung, die die Vorlage in diesen Takten erfuhr, ist darum aber nicht einfacher als in dem zuerst besprochenen Abschnitt. Die Einzelheiten gehen wieder aus der folgenden Doppelnotierung hervor (vgl. S. 32 bis 35). Man achte nur z. B. darauf, welche Stimmen hintereinander das Erbe des Tenors der Kantate antreten: Gleich zu Beginn in Takt 69 der Alt, in Takt 71 der Tenor, in Takt 73 sogar der Sopran II (ausgehaltenes *cis'* statt der ausschwingenden Bewegung des Themaendes) mit Höherverlegung um eine Oktave, in Takt 75 wieder der Tenor. Wem es nicht glaubhaft erscheint, daß hier ein so komplizierter Umformungsvorgang vorliegt, dem empfehle ich das Studium des Autogr, das auch mit Benutzung der Faksimileausgabe möglich ist. Als Beispiel bringe ich auf der Tafel VI den Anfang dieser Durchführung in den Singstimmen. Es liegen umfangreiche Rasuren vor, die aber Wichtiges noch erkennen lassen, so dies, daß Bach zuerst die Absicht hatte, den ersten Themaesatz,

69 (33)

Musical score for measures 69-71 (33). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The top staff has a whole rest. The second staff has a whole rest. The third staff, labeled 'Tenor', has a quarter rest followed by eighth notes. The fourth staff has a whole note. The fifth staff has a whole note.

72 (34b)

Musical score for measures 72-74 (34b). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The top staff has eighth notes. The second staff has eighth notes. The third staff, labeled 'Mitt', has eighth notes. The fourth staff, labeled 'Tenor 1)', has eighth notes. The fifth staff has eighth notes.

75 (36)

Musical score for measures 75-77 (36). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The top staff has eighth notes. The second staff, labeled 'Mitt', has eighth notes. The third staff, labeled 'Tenor', has eighth notes. The fourth staff has eighth notes. The fifth staff has eighth notes.

1) Tenor im Original in Takt 35 eine Oktave tiefer

78 (37b)

System 1: Measures 78-80. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note G4. The second staff is the soprano line, starting with a half note G4. The third staff is the alto line, starting with a half note G4. The fourth staff is the tenor line, starting with a half note G4. The fifth staff is the bass line, starting with a half note G3. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across all parts.

81 (39)

System 2: Measures 81-83. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note G4. The second staff is the soprano line, starting with a half note G4. The third staff is the alto line, starting with a half note G4. The fourth staff is the tenor line, starting with a half note G4. The fifth staff is the bass line, starting with a half note G3. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines across all parts.

84 (40b)

System 3: Measures 84-86. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note G4. The second staff is the soprano line, starting with a half note G4. The third staff is the alto line, starting with a half note G4. The fourth staff is the tenor line, starting with a half note G4. The fifth staff is the bass line, starting with a half note G3. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines across all parts.

87 (42)

Musical score for measures 87-89. The score is written for five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (bottom two), and a central bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with multiple voices. The top two staves have sparse notes, while the bottom three staves have more active lines. The bottom-most staff has a series of eighth-note patterns.

90 (43^b)

Musical score for measures 90-92. The score is written for five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (bottom two), and a central bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with similar textures to the previous system. The bottom-most staff shows a more active line with eighth-note patterns.

93 (45)

Musical score for measures 93-95. The score is written for five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (bottom two), and a central bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with similar textures. A dynamic marking *rit* is present above the second staff in measure 94. The bottom-most staff has a series of eighth-note patterns.

96 (46b)

Musical score for measures 96-98, system 1. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second and third staves have alto clefs. The fourth and fifth staves have bass clefs. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A 'rit' marking is present above the third staff in the second measure.

99 (48)

Musical score for measures 99-101, system 2. It consists of five staves with the same clefs and key signature as the first system. The music continues with similar rhythmic patterns and phrasing.

102 (49b)

Musical score for measures 102-104, system 3. It consists of five staves with the same clefs and key signature as the previous systems. The music concludes with various rhythmic figures and rests.

wie in der Kantate, so auch in der Messe vom Tenor ausführen zu lassen. Während der Niederschrift entschloß er sich zur Umarbeitung und übergab das Thema dem Alt. Dies wieder ein — wie ich glaube — wichtiger Anhaltspunkt dafür, daß unserem Autogr im Symbolum Nicenum keine andere Handschrift Bachs vorangegangen ist.

Es handelt sich hier um eine staunenswerte Leistung in der Umgestaltung der Vorlage. Wie groß diese Leistung ist, wird sich aber erst aus der folgenden Darstellung ergeben. Wir dürfen nicht übersehen, daß es sich um textierte Musik handelt. Hätten wir einen reinen Instrumentalsatz vor uns, so müßten wir schon staunen über die souveräne Beherrschung des Stoffes. Beim Vokalsatz aber treten zwei Forderungen auf, die die Lösung der Aufgabe erschweren. Zunächst müssen sich alle Vokallinien innerhalb des Umfanges der mit der Ausführung betrauten Stimme halten. Und sodann soll der neue Text nicht nur sinngemäß, sondern gut deklamiert werden. In beiden Punkten ist unser Chorsatz „Expecto“ ein Meisterstück geworden. Und schließlich haben wir zu fragen: Wie steht es mit der inneren Beziehung zwischen Urbild und Parodie? — Schon die Vorlage war sehr günstig gewählt. Die jubelnde Freude des Fanfarenthemas „Jauchzet“ und die immer reicher werdende Aufwärtsbewegung des Themas „Steiget“ boten Wichtigstes zur Darstellung des Inhalts von „Expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi“. Was Bach dem Kantatenchor an thematischem Stoff noch hinzufügt, dient der Darstellung des sehnlichen Harrens; dazu schuf Bach das neue Expecto-Thema. Und die Anordnung dieser drei Themen in den Takten 17—53 und 61—105 hat einen tiefen Sinn: Das Sehnen findet sein Ende mit dem Ton der Fanfare, deren Ruf alle Erlösten durch die Auferstehung zu der ewigen Herrlichkeit emporführen soll.

Hiermit komme ich zu der letzten Frage, die uns die Umarbeitung des Chores „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“ stellt, zu der Frage nach dem Aufbau der beiden Sätze. Zwei Elemente sind es, aus denen jede musikalische Grundform erwächst, Wiederholung und Gegensatz. Mit Chiffren ausgedrückt kann man sagen: Auf die beiden Formeln A-A und A-B lassen sich lediglich alle anderen Formen zurückführen. Auch die reichsten und kompliziertesten Gebilde sind



nichts anderes als Erweiterungen oder Kombinationen dieser Ur-elemente. Die einfachste Kombination ist die Wiederholung des Anfangs, nachdem der Gegensatz dagewesen ist: A-B-A. Wir nennen sie, da sich hier ein Ring schließt, zyklisch. Gehen wir noch einen Schritt weiter und lassen der Wiederkehr des Anfanges auch den Gegensatz noch einmal folgen, so entsteht die Gestalt A-B | A-B. Da hier zwei Hälften einander entsprechen, nennen wir die Form hälftig. Hiermit sind zwei der wichtigsten Satz- und Werkformen Bachs grundsätzlich beschrieben. Die Vorlage des „Expecto“, der Hauptteil des Chores „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“, gehört zum zyklischen Typus; und zwar, da es sich hier um mehrfache Einrahmung handelt, zu dem sogenannten chiasmisch-zyklischen (Grundform A-B-C-B-A). Ganz anders „Expecto“. Der Chor sei kurz beschrieben: Die Einleitungstakte 1-8 bilden einen Introitus, dem im weiteren Satz nichts entspricht, sie sind gewissermaßen das Portal, durch das wir eintreten. Mit Takt 9 beginnt der Hauptteil des Satzes nach dem Plan A-B-C-D | A-B-C-D; er ist also hälftig. Zur Verdeutlichung stelle ich beide Formen nun nebeneinander. Die drei Vokalthemen nenne ich, wie schon vorhin, „Expecto“, „Jauchzet“ und „Steiget“.

Kantate

- 1-14 Instrumental-Vorspiel
 [15-22 Jauchzet
 23-28 Steiget
 29-32 Instrumental-Zwischenspiel
 [33-41 Jauchzet
 42-50 Steiget
 51-65 Instrumental-Nachspiel

Messe

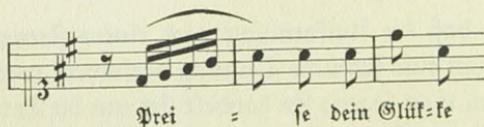
- 1-8 Introitus
 9-16 Instrumental-Teil I
 [17-24 Expecto
 25-40 Jauchzet
 41-53 Steiget
 53-60 Instrumental-Teil II
 [61-68 Expecto
 69-86 Jauchzet
 87-105 Steiget

Man sieht, daß die Umformung nach einem strengen Plan erfolgte. Will man eine sachliche Deutung versuchen, warum Bach so verfuhr, so kann man sagen: Es handelt sich um die Totenerweckung am Jüngsten Tage. Dem wird ein Satz in zyklischer Form, die eine Rückkehr zum Ausgang in sich schließt, nicht gerecht, wohl aber eine Gestalt, die anzeigt, daß es von dem Ausgang fort- und einem neuen Ziele entgegenggeht.

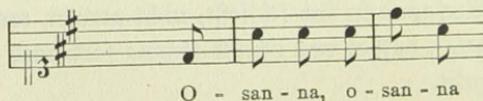
Auf weitere Einzelheiten einzugehen, erscheint mir nicht mehr nötig. Wir besitzen wohl kaum einen Parodiesatz bei Bach, der sein Können auf ähnlich schwindelnder Höhe zeigt; aber auch keinen, von dem man mit größerem Recht sagen muß: Durch die Neuschaffung ist das Vorbild auf eine erhabeneren Stufe gehoben; ja die in ihm liegenden Reime sind erst durch die Parodierung zur vollen Entfaltung gebracht.

Osanna

Daß Schering in seiner mehrerwähnten grundlegenden Studie über das Parodieverfahren Bachs den Chor „Osanna in excelsis“ keiner eingehenden Besprechung würdigt, darf uns nicht wundern; es ist vielmehr durch den Charakter dieses Satzes bedingt. Wenn ich den Verfasser recht verstehe, so kam es ihm darauf an, Fälle des Parodierens zu zeigen, aus denen ein Bild von der eigenartigen und bedeutenden Kunst Bachs auf diesem Gebiet zu gewinnen ist. Und gerade hierfür bietet der Chor „Osanna“ nicht eben viel. Der Vorgang der Umarbeitung kann hier mit wenigen Sätzen vollständig beschrieben werden. Zugrunde liegt ein Stück aus dem Eingangschor der weltlichen Kantate „Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen“ (BG 34, 245 ff.). Wie der Vergleich beider Chöre zeigt, ist hier nur der Hauptteil des Satzes verwendet; das Instrumentalvorspiel ist zudem in Fortfall gekommen, das entsprechende Nachspiel aber geblieben. Dadurch hat der Satz seine architektonische Gestalt verloren und — im Gegensatz zu „Expecto“ — keine neue dafür erhalten. Die Änderung des Notentextes beschränkt sich, von unbedeutenden Kleinigkeiten abgesehen, auf die Umwandlung des Themaauftaktes. Im Vokalsatz wird aus



stets



Im Instrumentalteil ebenso, wenn nicht die Vorlage



bot, das dann gleichfalls in den einfachen Achtelauftakt verwandelt wird. Bei der Unterlegung des neuen Textes wird nicht in allen Fällen auf die sorgsamste Deklamation Rücksicht genommen; man vergleiche das immer wiederkehrende „Osanna in excelsis“.

Fragen wir nach der Gesamthaltung des Urbildes, so entspricht es der Aufgabe, zu der Bach diese „Cantata gratulatoria“ bestimmte, dem Landesherrn August III. eine festlich-prächtige Huldigung darzubringen. Man wird Schering zustimmen, wenn er (Bach-Jahrbuch 1936, S. 22) daran erinnert, daß die ehrfürchtige Haltung der Untertanen dem von Gottes Gnaden berufenen Monarchen gegenüber zur Zeit des Absolutismus etwas ist, was es in späterer Zeit nicht wieder geben konnte.

Aber mit derselben Bestimmtheit müssen wir aussprechen: Ein Empfangschor für den absoluten Herrscher, und sei es bei festlichster Gelegenheit, mußte sich auch für den damaligen Lutheraner nicht nur gradweise, sondern wesentlich von dem Segensgruß unterscheiden, mit dem der erhöhte Herr der Christenheit aufgenommen wird, wenn er sich selber im Abendmahl der gläubigen Gemeinde darbringt. Dies letzte ist der Sinn des „Osanna in excelsis“. Der achtstimmige Tonsatz Bachs hält sich aber durchaus in der säkularen Sphäre und erhebt sich nicht über sein Vorbild. „Wenn irgendwo in dieser Messe Bachs Verfahren, ältere Sätze zu verwenden, merklich in den Vordergrund tritt, so an der Stelle, wo nunmehr das Osanna erscheint.“ So schrieb Schering im Bach-Festbuch zum 9. Deutschen Bach-Fest in Hamburg 1921 (S. 69) in der kurzen Besprechung der Messe, und wir stimmen ihm unbedingt zu. Hierdurch wird klar, daß das „Osanna“ mit den vorher besprochenen Parodien nicht auf einer Linie steht.

Nicht wenig überrascht es deshalb, daß Schering es in seiner neuesten Veröffentlichung zur Messe für so gut wie ausgemacht hält, daß nicht der weltliche Huldigungschor Urbild des Messensatzes, sondern umgekehrt aus ihm hervorgegangen sei. Mit dieser Anschauung haben wir uns auseinanderzusetzen. Wir müssen zu-

nächst feststellen, daß Schering in diesem Punkt seine Überzeugung grundlegend geändert hat. Noch im Bach-Jahrbuch 1933 schrieb er:

„Grundsätzlich ist zu sagen, daß Bach niemals ein in geistlich-kirchlicher Form konzipiertes Werk ins Weltliche versetzt hat. Ich kenne kein Beispiel, wo nachweisbar eine Kirchenkantate zu einer Gratulations-, Huldigungs- oder Hochzeitskantate parodiert worden wäre. Das ist ohne weiteres begreiflich. Diese Umkehrung würde als Profanation erschienen sein und war, solange überhaupt in deutschem Bereich Kontrafakturen nachweisbar sind, nur vorübergehend in religiös verwilderten Augenblicken der deutschen Geschichte der Fall. . . . Wie wäre Bachs reines, unbeirrtes religiöses Gefühl auf den Gedanken verfallen, eine Arie, die er seinem Jesus gesungen, einen Chor, den er zum Preise des Höchsten angestimmt, ins Profane zu drehen, nur um dadurch Mühe, Zeit und Arbeit zu sparen“ (S. 37).

Hiernach mutet Scherings neue Stellungnahme eigenartig an. Ich würde ihr nur folgen können, wenn ganz zwingende Gründe dafür nachgewiesen würden, daß hier tatsächlich einmal eine geistlich konzipierte Musik zu weltlichem Gebrauch wiederverwendet ist. Diese Gründe vermisse ich aber bei Schering. Sein Hauptargument ist der handschriftliche Befund des Autogr der Sachsen-Kantate. Schering stellt fest, „daß der erste Teil dieses Chores (bis zur Fermate, vgl. Bd. 34, S. 267) dem flüchtigen Reinschrifttyp, dagegen der Mittelteil (Fröhliches Land, S. 267 ff.) dem Entwurfstyp angehört. Nun reicht aber das Osanna gerade nur bis zu jener Fermate des ersten Kantatenteils! Daraus folgt, daß das Osanna früher dagewesen sein muß, weil sonst das Preise dein Glück nicht als korrekturlose Reinschrift erscheinen könnte“ (Bach-Jahrbuch 1936, S. 24).

Diese Argumentation überzeugt mich nicht¹⁾. Es mag dabei eine Rolle spielen, daß ich auch in der Beurteilung anderer Handschriften

¹⁾ Anmerkung des Herausgebers. Diesen Grund lasse ich gelten. Doch ist mir unverständlich, warum der Herr Verf. im Punkte des Osanna von einer „grundlegenden Änderung“ meiner Ansicht über Bachs Parodieverfahren seit 1933 spricht. Davon ist doch nirgends die Rede. Er hat wohl sagen wollen: neuerdings scheint Schering nicht abgeneigt, mit dem Osanna der hohen Messe eine Ausnahme von der Regel zuzulassen. Ich habe aber ausdrücklich die Vermutung ausgesprochen (a. a. O., S. 24), daß beide Sätze, sowohl das Osanna wie der Sachsenkantatenchor, auf ein gemeinsames Original zurückgehen, weil eben das Osanna schon 1733 da war, die Sachsenkantate indessen erst zum 5. Oktober 1734 geschrieben wurde.

Bachs nicht mit Schering übereinstimme. Von den vier Teilen des Autogr der Messe sagt er z. B.: „Es stellt für keinen dieser Teile die erste Niederschrift dar, sondern enthält Reinschriften. Hierbei läßt sich, wie auch sonst bei Bach, ein flüchtiger (eiliger), ein mittlerer und ein schöner Reinschrifttyp unterscheiden“ (Bach-Jahrbuch 1936, S. 22). Ich habe in dieser Arbeit mehrere Sätze genauer beschrieben; es ist, wie ich gezeigt habe, so gut wie sicher, daß hier für die Messenform der Sätze allenthalben erste Niederschriften vorliegen¹). Man darf aber auch andere Beispiele beibringen. Daß „Expecto“ aus „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“ hervorgegangen ist, und nicht umgekehrt der Messensatz als Vorbild des Kantatenchores zu gelten hat, dürfte klar sein. Untersucht man nun das Autogr von „Jauchzet“, so findet man eine tadellose und schöne Reinschrift. Aus der Schrift und ihrem „Typ“ ist also die Frage, wo das Urbild, wo das Nachbild zu suchen sei, nicht so leicht zu beantworten²). Es müssen schon ganz schwer-

¹) Damit wird nicht bestritten, daß Skizzen zu Einzelheiten vorangegangen sein können. Eine solche hat Schering für das Duett „Et in unum“ nachgewiesen (vgl. Bach-Jahrbuch 1933, S. 48 f.). Aber für einzelne ganze Teile der Handschrift, vor allem für das Symbolum Nicenum als Ganzes, stellt unser Autogr die erste vollständige Niederschrift, d. h. die Urschrift, dar. Man darf sich hierzu auch folgendes überlegen: Aus welchen Gründen fertigt Bach neue Reinschriften an? Entweder wenn er sein Werk so stark umarbeiten will, daß dies mit Hilfe von Durchkorrigieren der alten Handschrift unmöglich ist (Beispiel: „Sanctus“ der h-moll-Messe); oder weil das alte Manuskript durch bereits erfolgte mehrfache Umarbeitung unansehnlich, vielleicht sogar schlecht leserlich geworden war, Bach aber eine schöne Niederschrift besitzen wollte (Beispiel: Matthäus-Passion). Jedenfalls setzt die Anfertigung einer neuen Reinschrift Umarbeitung voraus. Von dem Symbolum Nicenum habe ich nachgewiesen, daß Bach es nach Herstellung des Autogr noch zweimal überarbeitete. Die erste Umformung muß vor 1740 erfolgt sein. Als terminus ante quem non für die Konzeption des Symbolum hat Schering (Bach-Jahrbuch 1933, S. 48 f.) das Jahr 1733 festgelegt. Wir müssen also, wenn wir unser Autogr nicht als Urschrift ansprechen, in der Spanne von nur 7 Jahren, außer der Komposition selber zwei ganz tiefgehende Umgestaltungen des Symbolum annehmen. Das ist mir unwahrscheinlich.

²) Die Klassifizierung dieser „Typen“ ist außerdem immer von subjektiven Faktoren abhängig. Gewiß ist der Mittelteil des Sachsen-Chores etwas flüchtiger geschrieben, er enthält etwas mehr Korrekturen als der Hauptteil. Das kann aber die verschiedensten Gründe haben. Daß hier ein anderer Schrift-„Typ“ vorliegt, wage ich nicht festzustellen.

wiegende Argumente angeführt werden, bis Scherings These von 1933 (siehe oben) entkräftet ist. Bei „Preise dein Glücke“ hat aber schon Spitta (II, 528) die Möglichkeit gesehen, daß auch dieser Chor in der uns heute vorliegenden Form nicht original ist, sondern nach einem Vorbild umgearbeitet wurde. Hat Spitta damit richtig gesehen, so ist es sehr verständlich, daß Bach bei der Übertragung aus der Vorlage zunächst sehr sauber zu schreiben vermochte. Wissen wir doch, daß Umarbeitungen von ihm besonders gern in den Mittelteilen angebracht wurden, wobei der Hauptteil so gut wie unverändert blieb. Ich erinnere an die Mittelteile der Arien „Buß und Reu“ sowie „Blute nur“ der Matthäus-Passion, die bei wesentlich geringerer Abweichung der Hauptteile in der Abschrift der Amalienbibliothek (früher Kirnberger zugeschrieben) sehr anders lauten als in der endgültigen Fassung des Autogr.

Es kommen aber noch innere Gründe dazu. Der Hauptteil des Sachsenchores hat einen Aufbau, wie wir ihn in sehr vielen Kantatenchören Bachs finden. Er ist ganz organisch gewachsen. Es ist mir deshalb sehr unwahrscheinlich, daß ihm der Torso „Osanna“ (um einen solchen handelt es sich) zugrunde liegen soll. Und die Haltung des Osanna, der allgemeine Eindruck, den der Chor erweckt, entspricht seinem weltlichen Zweck vorzüglich; das spürt man beim Hören. Welchen anderen Sinn kann denn auch Scherings eigene Äußerung aus dem Festbuch von 1921 haben als diesen: Man merkt, daß es sich um keine Originalkomposition, sondern um Parodie handelt? — Damit kämen wir zu dem Ergebnis, daß bei der Parodierung des „Preise dein Glücke“ zum „Osanna“ vielleicht die Arbeitsökonomie auf Seiten Bachs eine nicht unwichtige Rolle gespielt hat.

Dona nobis pacem

Und dasselbe gilt, um es gleich zu sagen, von dem letzten Chor der h-moll-Messe. Mit Recht verbietet Better (Bach-Festbuch zum 24. Deutschen Bach-Fest 1937, S. 53) diesem Satz gegenüber vorwichtige Kritik. Zu ihr sind wir angesichts eines Bachschen Satzes niemals berechtigt. Aber schon die Tatsache, daß diese Warnung hier überhaupt ausgesprochen werden muß, gibt zu denken. Dem „Expecto“ oder dem „Crucifixus“ gegenüber wäre sie völlig über-

flüssig. Und sie darf uns nicht hindern, im Rahmen unserer Untersuchung den Sachverhalt so zu sehen, wie er ist. Es handelt sich um eine Wiederholung, und zwar um eine ziemlich notengetreue Wiederholung, des „Gratias agimus tibi“ aus der Missa. Daß hier bei der Inhalt in ein Gefäß gegossen wurde, das nicht für ihn geschaffen war, liegt auf der Hand. Better spricht (a. a. O., S. 53) von einem „in seiner Seltsamkeit allerdings immerhin erstaunlichen Einfall Bachs“ und sagt, Bachs Verfahren habe „etwas Rätselhaftes und Fragwürdiges“. Schering sagt, in unserem Chor erklinge „der schöne, kraftvolle Ausdruck eines, der den Frieden nicht erst zu erbitten braucht, sondern ihn schon in sich trägt und dafür Gott Dank abstattet“ (Bach-Jahrbuch 1921, S. 76). Vorsichtig ausgedrückt bedeutet dies doch auch, daß die Musik im Widerspruch zum Text steht. Ich verzichte auf weitere Äußerungen dieser Art, die sich leicht anführen ließen.

Um das Gemeinte ganz zu verdeutlichen, verweilen wir noch einen Augenblick bei dem Text. Die Worte „Dona nobis pacem“ stehen nicht vereinzelt im leeren Raum; sie meinen deshalb auch nicht irgend einen Frieden ganz allgemein. Die unmittelbar vorangehende Bitte „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ soll vielmehr durch sie erläutert werden. Sie bitten um Gnade im Sinne von: Herr, erbarme dich unser! Damit sind sie aufs nächste mit dem „Kyrie eleison“, dem griechischen „Miserere“, verwandt. Bach übernimmt aber keinen Kyrie-, sondern einen Gloria=Saß.

Und zu dessen Umgestaltung tut er nun so gut wie nichts. Der Chor „Dona nobis pacem“ ist eine Parodie zweiten Grades, lag doch schon seinem Vorbild „Gratias“ ein deutsches Urbild zugrunde. Ich erinnere daran, welch sorgsame Anpassung dieses schon an sich ausgezeichnet passende Urbild an den lateinischen Text des Dank- und Lobchores erfuhr, damit Inhalt und Form zur denkbar größten Deckung gebracht würden. Nichts davon hier. Das aus zwei Themen aufgebaute Stück dient einem Saß mit nur einem Textbestandteil, dessen Worte deshalb (und gewiß nicht besonders befriedigend) immer von neuem umgestellt und wiederholt werden müssen. Man wende nicht ein, schon das Urbild des „Gratias“ kenne solche inhaltlich nicht notwendigen Wortwiederholungen inner-

halb des musikalischen Themas „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“; denn dies ist nichts als genaue Wiedergabe des Wortlautes aus der Heiligen Schrift (Psalm 75, 2), an den Bach sich streng bindet. Spitta hat bereits gesagt, daß Bach auf die Schlusßsäge der Messe „keine große Mühe“ verwendet habe (II, 520). Dem können wir nur zustimmen¹⁾. Was für Schlusßfolgerungen wir daraus zu ziehen haben, soll später besprochen werden.

Agnus Dei und Benedictus

Von diesen beiden Arien aus der Messe nur noch wenige Worte. Die Altarie „Agnus Dei“ zeigt bekanntlich nächste Verwandtschaft mit dem Satz „Ach bleibe doch“ aus dem Himmelfahrtsoratorium (BG 2, 28 ff.). Die Messenarie ist kürzer als ihr Vorbild und läßt manche Züge der deutschen Arie beiseite. Ihr Wert wird immer unbestritten bleiben, auch wenn man sich dazu entschließt, dem Original den Vorzug zu geben. „Benedictus“ ist von vielen Beurteilern, und wohl mit Recht, ebenfalls als Parodiesatz angesehen worden, obwohl das Original nicht bekannt ist (vgl. Scherings Urteil im Bach-Festbuch 1921, S. 69). Ist dies richtig, so kommen wir zu der Feststellung, daß die h-moll-Messe vom „Osanna“ an keinen einzigen Originalsatz enthält.

Wir haben uns bisher in der Hauptsache mit Einzelstücken der Messe befaßt. Aus den bisherigen Ergebnissen lassen sich aber Schlüsse ziehen im Blick auf das Ganze. Mit ihm, mit seiner Form und seinem Inhalt, haben wir uns noch zu beschäftigen.

III. Form und Inhalt

Mit diesen Worten ist ein ganz allgemeines Problem der Kunst, gleichgültig welcher Gattung, bezeichnet. Es ist auch in der Kunst Johann Sebastian Bachs das zentrale Problem. Die Gestaltung ist es, die das Kunstwerk zum Kunstwerk macht. Und soweit es sich um Werke mit stofflichem Inhalt handelt, wie bei der Musik mit

¹⁾ Das zeigt auch die Notierung, die, zumal im „Dona nobis pacem“, viel sorgloser ist als in allen anderen Teilen des Autogr. Während sonst z. B. das Schriftbild stets so angeordnet ist, daß keine unbenuzte Zeile auf der Seite steht, finden sich am Fuß jeder der sechs letzten Seiten des Bandes 4 überzählige Notensysteme.

Text, muß die Frage auftauchen: Wie verhält sich die Gestalt zu diesem Stoff? Zu einem besonders schwierigen Problem muß diese Frage werden, wenn dem Musikwerk ein Text zugrunde liegt, der keineswegs im Blick auf Vertonung geschaffen wurde. So steht es bei den Passionen, in denen der ungekürzte Text von Evangelienkapiteln durchkomponiert wird. Zwar können hier Zutaten zur Formgebung dienen, Choräle und Vokalsätze auf freie Texte. Der Gang des Ganzen bleibt aber von dem Stoff abhängig, besonders wenn der Komponist an dem überlieferten Stil festhält und die Worte des berichtenden Evangelisten sowie die Stimmen von einzelnen Menschen durch Sologesang, die Worte aber, die im Text von mehreren gesprochen werden, durch Tutti-Sätze wiedergibt. Daß hier Spannungen zwischen Form und Inhalt auftreten können, ist unbestreitbar; und daß manchmal gerade bei einem Meister wie Bach in dem Ringen von beiden die Form den Sieg davonträgt, ist nicht zu verkennen. Bei der Johannes-Passion ist dies der Fall. Die Form als Ganzes wird überwiegend vom rein Musikalischen her bestimmt. Daß in diesem Werk die *turbae* zu einem wesentlichen Teile den Gesamtcharakter bestimmen, wie Spitta (II, 362) sagt, ist ebenso wenig zu bestreiten, wie ihre streng symmetrische Anordnung, durch die Bach sie zu tragenden und gliedernden Pfeilern der Komposition gemacht hat¹⁾. An diesen beiden Tatsachen ändert auch eine Kritik, wie sie Steglich in seinem Buch „J. S. Bach“ (Potsdam 1935, S. 142) bietet, nicht das Geringste²⁾. Steglich behandelt hier Wilhelm Werkers Arbeitsmethode als ganz in einer Linie mit der meinigen stehend und meint von uns beiden, daß diese Betrachtung „vom Wesentlichen ab zu leeren Spekulationen und zu Vergewaltigungen führen“ mußte. Ob dies der Fall ist, bitte ich den Leser am Ende dieser Untersuchungen selber zu entscheiden.

Nur in einem Punkt kann ich Steglich zustimmen, daß nämlich die Architektur der Johannes-Passion inhaltlich nicht bis ins letzte zu begründen ist; die Form als solche steht im Vorder-

¹⁾ Vgl. meine Feststellungen im Bach-Jahrbuch 1926, S. 105 ff.

²⁾ Speziell gegen meine These wendet Steglich ebenda ein, daß „die Apostel- und Judenchöre“ „denn doch gewiß nicht in Bachs Blickpunkt standen“.

grunde¹). Sicher ist dies Bach selber zum Bewußtsein gekommen. In der Matthäus-Passion hat er darum auf einen ähnlich strengen Formalaufbau verzichtet²). Als drittes in der Reihe von Bachs Vokalwerken ganz großen Umfanges wird nun stets die h-moll-Messe angeführt. Mit ihrer Form haben wir uns zu befassen. Ich glaube, zeigen zu können, daß hier innere Zusammenhänge mit der Aufbauform der Johannes-Passion bestehen, allerdings in anderer Weise, als man mancherorts angedeutet findet. Von den Chorpaaren der Passion sagt Schering, durch sie werde „der Eindruck des Organischen im bedeutenden Maße erhöht“ (Fest- und Programmbuch zum 7. Deutschen Bach-Fest in Wien 1914, S. 112); in der Studie über das Parodieverfahren stellt er sich (und fraglos mit Recht) auch auf diesen Standpunkt (Bach-Jahrbuch 1921, S. 75). Er fügt hier der Besprechung der Chorwiederholungen der Passion den Satz hinzu: „Es ist dies zugleich das einzige Mal bei Bach (ausgenommen die h-moll-Messe), daß innerhalb eines Werkes die Parodie offen und mit künstlerischer Wirkung als solche hervortritt“. Ich möchte zunächst ergänzend sagen, daß auch andere Werke Bachs Satzwiederholungen kennen. Unter den bei Schering erwähnten Chorpaaren der Passion finden wir angeführt: „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“ und „Wir dürfen niemand töten“. Die Sätze gehören aufs Engste zusammen; der zweite ist aber bedeutend kürzer, er zählt nur 17 Takte statt 28 und ist damit eine gedrängtere Wiederaufnahme seines Vorgängers. Satzwiederholungen dieser Art finden wir z. B. in der Motette „Jesu, meine Freude“, deren 2. Satz verkürzt an vorletzter Stelle des Werkes wiederkehrt. Ganz ähnlich liegt es mit dem Eingangschor des „Magnificat“, dessen Wiederaufnahme in dem kürzeren Schlußchor unverkennbar ist. Ebenso wie die Chorpaare der Passion und der Motette dient diese Wiederholung der organischen Abrundung der Form des ganzen Werkes. Von allen diesen Paaren gilt, was Schering von den entsprechenden Sätzen der Passion sagt (Bach-Jahrbuch 1921,

¹) Im Bach-Jahrbuch 1926 (S. 121, Anm. 2) sagte ich bereits, daß das Werk nicht nach stofflichen Gesichtspunkten, sondern „nach primär musikalischen Gesetzen gebaut ist“.

²) Vgl. Bach-Jahrbuch 1928, S. 54 ff. und Zeitschr. f. Musikwiss. 11. 1928/29, S. 336 ff.

S. 75): „Text und Musik sind in jedem einzelnen Fall so haarscharf in Übereinstimmung gebracht, daß sich nicht erkennen läßt, welcher Satzentswurf der erste, welcher der abgeleitete ist.“ Ja ich glaube, man muß noch einen Schritt weiter gehen und sagen: Hier ist die Musik überhaupt nicht im Blick auf einen der Texte zuerst geschaffen, sondern von vornherein für beide Texte bestimmt worden. Damit aber gehören diese Chöre nicht mehr in die Gruppe der Parodiesätze, sondern sind eine Erscheinung ganz anderer Art, zusammengehörig etwa mit dem Anfang und Schluß des „Deutschen Requiem“ von Brahms, bei dem man auch nicht von „Parodie“ sprechen kann. Und noch eins muß gesagt werden: Wenn diese Wiederaufnahme von Themen und von ganzen Sätzen in so vollkommener Weise die Abrundung der Form zur Wirklichkeit macht, so hat das eben darin seinen Grund, daß es keine „Parodien“ sind, daß man nicht sagen kann: Hier ist das Original, hier das Nachbild.

Aus dem Gesagten geht klar hervor, daß zwischen den Chorpaaaren der soeben besprochenen Werke und der Wiederaufnahme des „Gratias“ im „Dona“ der Messe keine innere Parallele besteht. Hier kann man nicht von einer „haarscharfen Deckung“ zwischen Text und Ton in beiden Chören sprechen; dem aufmerksamen Hörer kann es nicht entgehen, daß im „Dona“ Parodie vorliegt, und zwar eine Parodie, deren künstlerische Berechtigung nicht unbedingt einleuchtet. Schon diese Überlegung läßt es als fraglich erscheinen, ob wir das Recht haben, in der h-moll-Messe ein in sich geschlossenes Kunstwerk zu erblicken. Halten wir nämlich an der Einheitlichkeit der Messe fest, so müssen wir gleichzeitig gestehen, daß sie die innerlich organische Vollkommenheit, die die Passion, die Motette, das Magnificat auszeichnet, nicht in gleich hohem Grade besitzt. Dazu darf noch folgende Überlegung angestellt werden: Die einander entsprechenden Chöre der älteren Werke haben innerhalb der Komposition aufeinander hinweisende Funktionen wie Anfang und Schluß, zweiter und vorletzter Satz, symmetrische Glieder des rahmenförmigen Aufbaues. Auch dies ist in der Messe nicht der Fall. „Gratias“ ist innerhalb der Missa ein Mittelsatz, er hat keinen Finalcharakter, wird vielmehr durch den ihn in jeder Richtung überbietenden Chor „Cum Sancto Spiritu“ überhöht. Daß Bach zum Finalsatz des Ganzen einen Satz ge-

braucht hätte, der nicht einmal zum Finale eines Teiles geeignet war, ist unwahrscheinlich. Damit gewinnt für mich der Versuch, in der h-moll-Messe ein einheitliches Werk, etwa im Sinne der Passionen, zu erkennen und einen Aufbauplan nachzuzeichnen, etwas Problematisches.

Ein solcher Versuch ist, so viel ich sehe, bisher auch erst einmal unternommen worden. H. Th. David veröffentlichte in der Festschrift für Johannes Wolf „Musikwissenschaftliche Beiträge“ (Berlin 1929, S. 13 ff.) eine Analyse der h-moll-Messe, in der er sich bemüht, einen Gesamtplan des Werkes vom „Kyrie“ bis zum „Dona nobis pacem“ nachzuweisen¹⁾. Dabei spielt die Wiederkehr des „Gratias“ im „Dona“ eine wichtige Rolle; sie gibt nach Meinung des Verfassers dem Ganzen die Abrundung. Hier liegt also schon ein schwacher Punkt der Argumentation. Nach David hat die Messe drei Hauptteile: Die Missa, das Symbolum Nicenum, die Sätze vom „Sanctus“ bis zum „Dona“. Auch dies ist unhaltbar, und zwar nach dem Befund des Autogr. Hätte Bach eine Dreiteilung beabsichtigt, so hätte er schwerlich durch die eingeschalteten Titelblätter (siehe Tafel I und II) den Inhalt des Bandes in vier Gruppen von Sätzen zusammengefaßt. Von den Einzelheiten, durch die hier der Gesamtaufbau nachgewiesen werden soll, nur noch so viel:

¹⁾ Auf ganz anderer Linie steht die Deutung, die Alfred Heuß der Messe zu geben versuchte. (Vgl. seine Erläuterungen zu den Aufführungen des 3. Leipziger Bachfestes, Leipzig 1914, im Programmbuch dieses Festes, S. 118 bis 142.) Er geht dabei nicht von musikalischen Formen aus, unterlegt vielmehr einen stofflichen Vorwurf und sieht in ihm das einigende Band des Ganzen. In dieser „religionsphilosophischen Weltmesse“, wie er sie nennt, setzt sich Bach nach seiner Überzeugung mit allen Fragen des Christentums auseinander, und zwar auf geschichtlicher Grundlage und in geschichtlicher Reihenfolge. Das „Kyrie“ bedeutet die vorchristliche Zeit, das „Gloria“ die Erscheinung Jesu und das Urchristentum; das „Credo“ führt uns ins Mittelalter (denn nach Heuß hat z. B. das „Crucifixus“ mit dem Kreuzeßtod auf Golgatha nichts zu tun, es stellt Kegerverbrennungen dar). Mit dem „Sanctus“ setzt die Reformation ein, und in den Schlußsätzen gelangen wir bis zur Gegenwart Bachs. — Ich erwähne dies als ein Beispiel dafür, zu welcher absonderlichen Verirrungen die Hermeneutik verführen konnte. Soweit ich sehe, ist niemand Heuß auf diesem Wege gefolgt; auch Steglich, der in vielen Punkten von Heuß beeinflusst ist, geht hier nur eine ganz kurze Wegstrecke mit ihm. — Für unsere Betrachtungen erübrigt sich eine Auseinandersetzung mit diesen Gedanken.

Es geht darum, zwischen der Missa und den Schlußsätzen Parallelen zu finden. Hierzu rechnet der Verfasser die angebliche Analogie zwischen den Satzgruppen „Kyrie“ — „Christe“ — „Kyrie“ auf der einen Seite und „Osanna“ — „Benedictus“ — „Osanna“ auf der anderen. Dieser Bezug besteht aber nur in den Texten. Durch seine Musik hat ihn Bach beseitigt; er schafft zwei verschiedene „Kyrie“-Sätze, den Chor „Osanna“ aber läßt er wiederholen. Nicht auf die Texte kommt es bei musikalischen Formen an, sondern darauf, welche Gestalt ihnen durch die Vertonung aufgeprägt wird. Und schließlich noch eins: Die Missa ist als selbständiges Werk entstanden; gerade David hat (S. 13—18 seiner Studie) deren gerundete Form überzeugend nachgewiesen. Von den Schlußsätzen „Sanctus“ bis „Dona“ wissen wir aber, daß sie nicht als ein einheitliches Werk geschaffen wurden. Der „Sanctus“-Chor ist vielmehr für sich allein ein Werk. Wir dürfen sagen, daß Bach in dieser Komposition eine Schöpfung gelungen ist, die nicht nur formal vollendet ist, sondern die in jeder Richtung zu den höchsten Eingebungen der gesamten neueren Musik gehört. Es ist unglaublich, daß im engsten Zusammenschluß hiermit die Sätze „Osanna“ bis „Dona“ einen einheitlichen Teil der Gesamtmesse bilden sollten. Es handelt sich bei ihnen, wenn die oben gekennzeichnete Beurteilung des „Benedictus“ richtig ist, ausschließlich um Parodien, dazu bei den Chören um solche, die nicht zu den wertvolleren ihrer Gattung gehören. Wir dürfen davon überzeugt sein, daß Bach ganz bewußt „Sanctus“ und „Osanna“ durch das eingeschaltete Titelblatt trennte.

Und betrachten wir nun die in diesem vierten Teil des Autogr-Bandes zusammengefaßten Sätze auf ihre Form im Ganzen hin, so bestätigt sich wieder das schon zitierte Urteil Spittas, daß Bach darauf keine große Mühe aufgewendet hat. Vor allem darf man nicht außer acht lassen, daß sie, wie wir sahen, an der mehrfachen Überarbeitung, die das Symbolum Nicenum erlebte, nicht teilnahmen. Bach hielt offenbar die Arbeit der immer erneuten Umgestaltung und Verbesserung bei ihnen nicht für nötig.

Es gilt also darauf zu verzichten, die h-moll-Messe als ein Kunstwerk im ganzen zu betrachten. Wir müßten uns ja auch fragen, zu welchem praktischen Zweck Bach sie als Ganzes hätte

schaffen sollen. Für den katholischen Kultus kann sie nicht in Betracht kommen. Der Wortlaut des katholischen Hochamtes liegt seit Pius V. (1572) unveränderlich fest. Schon Spitta macht darauf aufmerksam, daß Bach von diesem kanonischen Text im „Gloria“ und im „Sanctus“ abweicht. Dazu kommt, daß in der römisch-katholischen Messe die Präfation zwar mehr als zehn verschiedene Gestalten hat; darin aber stimmen sie alle überein, daß das „Osanna“ vom „Sanctus“ nicht zu trennen ist, sondern ihm stets unmittelbar folgen muß. Gerade dies aber widerspricht der Bachschen Gliederung des Stoffes¹⁾.

Und noch eins darf nicht übersehen werden. Bach gibt dem Ganzen, das wir heute „h-moll-Messe“ nennen, keinen gemeinsamen Titel. Wohl kommt es bei Bach vor, daß er ursprünglich selbständige Werke zu einem Ganzen zusammenfaßt. Das Weichnachtsoratorium besteht aus sechs Kantaten. Bei ihrem Zusammenschluß setzte Bach auf jede der einzelnen Partituren den Gesamttitel in der Form: „Pars 1 Oratorii“, „Pars 2 Oratorii“²⁾ usw. Diese Fassung entspricht genau den Teilüberschriften in seinen Passionen, z. B. beim Beginn des zweiten Teiles der Matthäus-Passion: „Pars 2^{da} Passionis Christi secundum Matthäum“.

¹⁾ Es ist jedem, der sich mit Bachs Handschriften beschäftigt, bekannt, daß Bach die unmittelbare Aufeinanderfolge von Sätzen, wenn sie ihm aus dem Partiturbild noch nicht deutlich genug hervorzugehen scheint, dadurch kenntlich macht, daß er den Textanfang des zweiten mit dem Zusatz „sequitur“ notiert. So steht in unserm Autogr der Missa z. B. „sequitur Christe“ (vgl. BG 44, Tafel 90), „Qui sedes sequitur“, „Quoniam tu solus sanctus sequitur“. Eine entsprechende Notiz fehlt nach dem „Sanctus“. — Obwohl, wie bei jedem Werkanfang, in der Überschrift des „Osanna“ die Besetzung vollständig neu angegeben ist — sie weicht vom „Sanctus“ ja auch erheblich ab — hielt Bach die Einlegung des Titelblattes für die Stücke vom „Osanna“ bis „Dona“ für notwendig. Die Trennung vom dem Vorangehenden und die Zusammengehörigkeit alles Folgenden konnte Bach nicht klarer zum Ausdruck bringen. Im Bach-Festbuch 1921, S. 69 empfiehlt Schering daher mit Recht, zwischen „Sanctus“ und „Osanna“ eine längere Pause einzulegen. Man kann nach diesen Feststellungen bei der h-moll-Messe auch nicht entsprechend der katholischen Einteilung von einer „fünfteiligen Messe“ sprechen (im Hochamt beginnt der fünfte Chorsatz mit dem „Agnus Dei“). Tut man es doch (vgl. Bach-Jahrbuch 1936, S. 25 und 26), so trennt man, was Bach als zusammengehörig deutlich macht, und fügt zusammen, was er eindeutig trennt.

²⁾ Vgl. „Bachs Handschrift“ (BG 44), Tafel 126.

Ganz anders in unserm Autogr; es ist eine Sammlung von vier Einzelwerken, die ohne Gesamttitel hintereinander gefügt sind: „No. 1. Missa“, „No. 2. Symbolum Nicenum“ usw. (siehe Tafel I und II).

Wollen wir also hier nach Aufbauformen fragen, so haben wir jedes der Werke für sich allein zu untersuchen. Den Aufbau der Missa hat, wie schon gesagt, David dargelegt. Vom „Sanctus“ und von dem vierten der Werke, das „Osanna“ bis „Dona“ umfaßt, wurde hier schon gesprochen. Ich wende mich also dem „Credo“ zu.

Symbolum Nicenum

Auch über dieses Werk finden wir wertvolle Angaben schon bei David. Seine Beschreibung der Aufbauform ist aber unvollständig; vor allem bleibt er ganz im Formalen stecken. Das Werk hat folgende Gestalt: Eröffnet wird es mit einer Chorgruppe, die aus zwei verschiedenartigen Sätzen besteht: „Credo in unum Deum“ — „Patrem omnipotentem“. Analog schließt das Werk mit einer aus zwei verschiedenartigen Chören gebildeten Musik: „Confiteor unum baptisma“ — „Expecto resurrectionem mortuorum“. Beidemale beginnt es kirchentonal und unter Verwendung altkirchlicher Themen mit einem Ricercar; beidemale ist ein fugierter und mit reicher Instrumentalbegleitung ausgestatteter Chor in D-dur angefügt. Die Beziehung zwischen diesen, das Ganze wie zwei mächtige Eckpfeiler flankierenden, Abschnitten ist deutlich, auch ohne daß sie näher beschrieben wird. Nur dürfen wir noch einmal daran erinnern, was wir über die Entstehung der Sätze erfahren haben. Sie sind aufeinander zugewachsen. Das zeigt schon die Notierung des „Expecto“; in der Vorlage sahen wir halb so große Notenwerte. Bach gleicht sie der Notierung des „Patrem omnipotentem“ an. So sieht schon das Schriftbild beider Sätze verwandt aus. Wichtiger ist die Abwandlung der Grundform, die Bach bei Parodierung des Chores „Jauchzet“ vornahm. Der Chor „Patrem omnipotentem“ ist hälftig, ganz seinem Inhalt entsprechend. Wohl in erster Linie mit Rücksicht auf den tiefsten Sinn, den er ausdrücken soll, aber ebenso im Blick auf seinen Parallelsatz nimmt „Expecto“ hälftige Form an. Aber nicht nur dieser Chor wandelt sich; auch bei „Patrem omnipotentem“ können wir dies feststellen. In seiner Vorlage trat in beiden Durchführungen stets eine Sing-

stimme einzeln nach der anderen ein; im Messensatz wird jede von den noch nicht thematisch gebundenen begleitet, es beginnt gleich mit dem vollen Chor. Gerade so setzen die fugierten Teile der Chöre „Sauchzet“ und „Expecto“ ein; die Stimmen, die das Thema noch nicht zu singen haben, begleiten ihre thematisch einsetzende Schwester allemal.

An zweiter und an vorletzter Stelle des Werkes stehen Solosätze: „Et in unum Dominum“ — „Et in Spiritum Sanctum“. Als solche stehen sie schon zueinander in Beziehung; der erste der beiden ist ein Duett, wie dies bei Bach sehr häufig vorkommt, wenn die Person Jesu Christi im Mittelpunkt steht (vgl. „Christe eleison“ und „Domine Deus“ aus der Missa — diese Zweistimmigkeit ist symbolhaft); der zweite ist eine Arie für Bass. Die Instrumentation der beiden ist charakterisiert durch zwei Oboi d'Amore. Ich habe in dem Kapitel über die Überlieferungsfragen schon gesagt, daß die Tilgung der Bläser im Duett eine Verfälschung späterer Zeit ist. Auch tonartlich weisen die Sätze aufeinander hin. Grundtonart des Ganzen ist D-dur. „Et in unum Dominum“ steht in G-dur, in der Subdominante, „Et in Spiritum Sanctum“ in A-dur, in der Dominante. So gliedern die beiden Sätze den Tonartenweg des Werkes in eine Kadenz ein. Die in der Mitte stehenden Sätze berühren Paralleltonarten, um in D-dur zu münden.

Diese Mittelpunktssätze werden gebildet aus drei Chören: „Et incarnatus est“, „Crucifixus“, „Et resurrexit“. Der Gesamtaufbau läßt sich also in folgender Weise darstellen:

Credo in unum Deum
Patrem omnipotentem
Et in unum Dominum
Incarnatus
Crucifixus
Resurrexit
Et in Spiritum Sanctum
Confiteor unum baptisma
Expecto resurrectionem mortuorum

Das Werk ist also musikalisch streng und sinnvoll gegliedert. Drei große Gruppen von Chören bestimmen den Gesamteindruck; die Solosätze vermitteln den Übergang von einer Gruppe zur anderen, treten aber selber merklich zurück.

Es kann bei tieferem Eindringen keinem Zweifel unterliegen, daß hier mehr geboten werden soll, als bloß eine bis ins Letzte durchgebildete musikalische Form. Zur Deutung dieses musikalischen Symbols sei deshalb folgendes gesagt:

Der Text des Werkes ist eins der ökumenischen, d. h. allen christlichen Kirchen der Welt gemeinsamen Bekenntnisse. Die lutherische Kirche, in der Bach äußerlich und innerlich lebte, bekennt es so gut, wie die alte und die mittelalterliche. Es ist deshalb sinnvoll, im Tonartlichen und im Thematischen Töne anzuschlagen, die aus der Kirche des Mittelalters stammen („Credo“ — „Confiteor“). Der Inhalt des Symbolum Nicenum ist eine Zusammenfassung des christlichen Glaubens. So bekennt der Christ den Glauben an den Schöpfer aller Dinge; er bekennt von sich selber, daß er durch die Schöpfungsordnung ein Teil dieser aus der Hand des allmächtigen Vaters hervorgegangenen Welt alles Sichtbaren und Unsichtbaren ist („Patrem omnipotentem“). Er bekennt aber zugleich, daß er durch die eine Taufe („unum baptisma“) Glied einer diese Welt umspannenden, aber nicht von dieser Welt stammenden Gemeinschaft, nämlich der Kirche, ist, in der er kraft der Sündenvergebung („remissio peccatorum“) an der Auferstehung der Toten und dem ewigen Leben teilhaben soll („Expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi“). Die Welt der Schöpfung und die Welt der Erlösung treten hier einander gegenüber. Der Abstand zwischen beiden ist deutlich. Man stelle die beiden Chöre „Patrem omnipotentem“ und „Expecto“ nebeneinander: Um wieviel herrlicher ist die Gabe des ewigen Lebens als alle vergänglichen Güter der Welt! Und noch ein anderer Unterschied wird deutlich: Während kraft des allmächtigen Wortes die Schöpfung alles Sichtbaren und Unsichtbaren dasteht, führt der Weg zur Totenaufstehung und zum ewigen Leben durch das Dunkel des Todestales mit seinem Grauen und seinen Rätseln („Confiteor“, Takt 121—146).

Beides aber, Schöpfung und Erlösung, kann der Christ nur bekennen, weil im Mittelpunkt seines Lebens, ja der ganzen Welt, der eine Mann steht: Jesus Christus. Er ist für uns Mensch geworden aus der Jungfrau („Incarnatus est“), er ist für uns am Kreuz gestorben („Crucifixus etiam pro nobis“), er ist auferstanden und wird wiederkommen in Herrlichkeit („Resurrexit et iterum venturus est cum gloria“).

Dies die schlechtthin fundamentalen Aussagen, auf denen das Bekenntnis, d. h. die Existenz, des Christen ruht. Sie werden vom ganzen Chöre gesungen, jedes Wort wird immer und immer wieder verkündigt. Andere Aussagen des Bekenntnisses stehen hier nicht so im Vordergrund. Sie bleiben unverrückt an ihrem Platz; dasselbe Gewicht aber wie die bezeichneten Fundamentalsätze erhalten sie hier nicht. Die einzelnen Worte werden deshalb nicht so häufig wiederholt, sie treten in den Solosätzen weniger hervor.

Auf zweierlei ist dabei noch hinzuweisen: Die „Credo“-Komposition Bachs unterscheidet sich wohl von allen anderen Vertonungen desselben Textes durch die Gestalt. Sie ist (und das fällt zunächst auf) nicht in drei einander parallele Teile, entsprechend den drei Artikeln des Symbols, gegliedert. Theologisch gesprochen: Wichtiger als der trinitarische Charakter, den er deshalb doch keineswegs verleugnet, war für Bach offenbar die Herausarbeitung des Christozentrischen im Bekenntnis der Kirche. Den absoluten Mittelpunkt aber, den Brennpunkt, in dem sich alle Strahlen sammeln, bildet das eine Wort „Crucifixus“. Wir haben gesehen, daß dies nicht von Anfang an so war; es wurde erst zum Zentrum durch Einschaltung des Chores „Et incarnatus est“. Damit daß Bach diese Worte aus dem vorangehenden Duett herauslöste, gab er in diesem Satz manche feinen Einzelheiten in der Ausdeutung preis. Die von oben herabsteigende Linie



in Takt 59/60 traf in der ursprünglichen Textverteilung des Duettes zusammen mit den Worten „descendit de coelis“; die modulatorische Wendung, die mit Takt 69 beginnt und die wie in andere Welten führt, begleitete die Worte „et homo factus est“¹⁾. Bach

¹⁾ Die ursprüngliche Textverteilung ist aus Tafel 102 des Bandes „Bachs Handschrift“ (BS 44) zu sehen, wo die Schlusstakte 66 bis 80 des Duetts wiedergegeben sind.

opferte die Symbolik des Einzelnen; wichtiger war ihm die Symbolik der Form im ganzen. Das Kreuz Christi sollte allein den Mittelpunkt bilden, an dem sich sein Glaubensbekenntnis vom ersten bis zum letzten Satz orientiert im Sinne von 1. Kor. 2, 2: „Ich hielt mich nicht dafür, daß ich etwas wüßte unter euch, als allein Jesum Christum, den Gekreuzigten“. Luthers *Theologia Crucis* steht vor uns.

Vergleichen wir nun unser Werk mit den zu Anfang dieses Kapitels erwähnten älteren Kompositionen Bachs, vor allem mit der Johannes-Passion. Ihr Aufbau ist im Bach-Jahrbuch 1926 (S. 126 ff.) skizziert. Die Verwandtschaft beider Formen ist erkennbar. Weidemale sind es die Chöre, die in rahmenbildender Anordnung den Gesamtbau gliedern; denn wenn sich im *Symbolum Nicenum* auch kein Satz wiederholt, so bestehen doch klare Bezüge zwischen bestimmten Teilen des Werkes. Sofort aber fällt auf, daß der Typus des *Symbolum* dem der Passion gegenüber stark vereinfacht ist. Es sind an Stelle der vielen paarigen Sätze nur noch wenige große Chormassen, die den Bau gliedern. Und während der Tonartenweg in diesem Abschnitt der Passion höchst kompliziert ist — H. S. Moser hat ihn in Ergänzung meiner Untersuchungen (Bach-Jahrbuch 1932, S. 155 ff.) beschrieben —, wird er im *Symbolum Nicenum* klar durch eine nur wenig erweiterte Kadenz bestimmt. Vor allem aber achte man auf den Inhalt der Chöre. In Anlehnung an die Tradition sind es die Worte der Jünger, der Hohenpriester, des Volkes usw., die in der Passion als Chöre vertont werden; und man muß gestehen, daß damit ein Bestandteil des Textes, der nicht der inhaltlich wichtigste ist, die stärkste Hervorhebung, ja sogar für den Gesamtaufbau eine einzigartige Bedeutung erhält. Ganz anders im *Symbolum*. Bach bindet sich an keinerlei musikalische Tradition, sondern schafft aus dem Gegenstand allein heraus. Nur die Fundamentalsätze des Symbols werden unterstrichen und zu tragenden Pfeilern des Gebäudes. Und schließlich dies: Das Herzstück der Passion ist zyklisch gestaltet, d. h. es hat eine Form erhalten, die nicht aus dem Wesen der immer vorwärtsschreitenden Passionsgeschichte erwachsen ist. Im *Symbolum* dagegen entspricht sich auch in dieser Beziehung Form und Inhalt, sagt das Bekenntnis doch aus, daß Gott sich der seit der Schöpfung

gefallenen Welt in Christus erbarmt, daß die Erlösten zu ihm heimkehren sollen, mit ihm zu leben und zu herrschen¹⁾.

Wenn wir, so sagte ich, die h-moll-Messe als ein Ganzes ansehen, so vermissen wir an ihr die Ausgeglichenheit der Form, die Bach schon in der Johannes-Passion erreichte. Halten wir uns aber daran, daß hier kein einheitliches Kunstwerk vorliegt, sondern eine Mehrheit selbständiger Werke, so sehen wir kein Absinken in Bachs Schaffen. Im Symbolum Nicenum ersteigt er vielmehr erst die Höhe der Vollendung. Hier ist es ihm gelungen, für den ungeheueren Inhalt eine vollkommene Form zu prägen.

Und nun nur noch einige Worte über die kirchliche Bestimmung dieser Werke²⁾. Wir wissen Schering Dank dafür, daß er in seiner neuen Studie (Bach-Jahrbuch 1936) eine Hypothese aufgestellt hat, die die Verwendung der Missa im lutherischen Gottesdienst und ihre Bestimmung dafür sehr wahrscheinlich macht. Wie und wo das Symbolum Nicenum eine gottesdienstliche Verwendung

¹⁾ Den engen Zusammenhang zwischen der Johannes-Passion und der Motette „Jesu, meine Freude“ habe ich früher (Bach-Jahrbuch 1928, S. 35 ff.) nachgewiesen. Schon in der Motette können wir der Passion gegenüber eine Bervollkommnung erkennen. Die Gliederung ist zwar noch nicht von der monumentalen Einfachheit wie im Symbolum Nicenum. Aber in der Tonartenordnung ist die Motette weit durchsichtiger als die Passion (vgl. H. Stephan, Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesängswerken. — Bach-Jahrbuch 1934, S. 77—78). Und ebenso ist die Beziehung von Form und Inhalt näher. Im Mittelpunkt steht die Aussage: „Ihr aber seid nicht fleischlich, sonder geistlich“ (Röm. 8, 9). Sie hat zentrale Bedeutung für das Ganze; denn alles andere in der Motette von dem Anfang „Jesu meine Freude“ an bis zu dem Schluß „Weicht, ihr Trauergeister“ kann nur denen verkündigt werden, von denen zuerst gilt: Ihr seid wiedergeborene Menschen durch den Heiligen Geist.

²⁾ Daß sie nicht für den katholischen Kultus bestimmt gewesen sein können, wurde schon gesagt. In ihnen prägt sich auch keine über den Konfessionen stehende Haltung aus. Am wenigsten kann dafür die Vertonung der Worte von der „*una sancta catholica et apostolica ecclesia*“ als Beweis herangezogen werden; denn der ist kein Lutheraner, der sie nicht bekennt. An Bachs strengem Luthertum ist nicht zu zweifeln. Auch zu seiner Zeit gab es unter evangelischen Theologen die Richtung, die einen Ausgleich zwischen den Konfessionen erstrebte. Bach hat nicht zu ihnen gehalten. Dafür zeugt die Bibliothek, die er hinterließ. Nicht ein einziges Werk der irenischen Schule findet sich darin, wohl aber die lange Reihe der Polemiker, Calovius an der Spitze, die gegen jene Vermittler als gegen Abtrünnige vom rechten Glauben den schärfsten Kampf führten. (Vgl. H. Preuß, Bachs Bibliothek, in der „Jahn-Festgabe“, 1928.)

fand, wissen wir bis heute nicht. Daß aber Bach gerade dieses echt lutherische Werk für seine Kirche schuf, daran können wir nicht mehr zweifeln. Die mehrfache Umarbeitung gerade dieses Werkes legt sogar den Gedanken an eine mehrfache Verwendung nahe. Das „Sanctus“ konnte so, wie es ist, an hohen Festtagen als Schluß der Präfation gebraucht werden. Von den Sätzen „Osanna“ bis „Dona nobis pacem“ glaubt Spitta (II, 522) daß sie während der Kommunion musiziert worden seien. Trotz Scherings Einwand (Bach-Jahrbuch 1936, S. 16), daß die Musiker unmittelbar nach dem Sanctus die Kirche verließen — warum sollten sie nicht in einem Ausnahmefall einmal bleiben? —, hält Better an Spittas These fest (vgl. Bach-Festbuch 1937, S. 53). Die sich hieraus ergebende Bestimmung der Sätze erklärt zugleich ihren Charakter. Sie bedeuten etwas ganz anderes als z. B. das „Sanctus“. Während in diesem „Heilig, Heilig“ der Chor dem Wort des Liturgen am Altar unmittelbar antwortet, an dem Hauptgeschehen des Gottesdienstes aktiv teilnimmt, verschiebt sich danach das Schwergewicht der liturgischen Handlung ganz ausschließlich in den Altarraum. Was der Chor oder die Orgel von nun an bietet¹⁾, ist liturgisch gesehen eine Nebenhandlung; sie hat keine selbständige Bedeutung, sondern nur die Aufgabe, das Geräusch der in den Altarraum tretenden Gemeindeglieder zu verdecken und die Gedanken der im Augenblick nicht an der Kommunion Beteiligten vor Zerstreuung zu bewahren. Betrachten wir unsere Stücke unter diesem Gesichtspunkt, so fallen die Bedenken fort, die wir gegen sie haben, so lange wir sie als eine geradlinige Fortsetzung des „Sanctus“ ansehen.

Aus diesen Untersuchungen ergeben sich
zwei Folgerungen:

1. Wir brauchen eine neue Ausgabe der h-moll-Messe. Sie muß nicht nur von den Fehlern gereinigt sein, die wir in allen bisherigen Ausgaben finden. Sie muß den Quellenbefund vollständig

¹⁾ Auch andere Musiken wurden während der Austeilung des Abendmahles ausgeführt. Vgl. Bachs Notiz auf der Innenseite des Umschlages der Originalpartitur zur Kantate 61 (faksimiliert wiedergegeben in J. S. Bachs Handschrift — BG 44, Bl. 5). Wilhelm Ehmann glaubt, daß Bach für den Fall des Fehlens größerer Mittel die Duette aus dem III. Teil der Klavierübung hierfür bestimmte (vgl. Musik und Kirche. Jahrg. 5. 1933, S. 84).

darstellen. Dazu gehört die Gliederung, wie sie das Autogr bietet. Dazu gehört auch, daß der Benutzer erkennen kann: Der Gesamttitel, den wir dem Ganzen geben, vor allem in der Form „Die Hohe Messe“, stammt nicht von Bach, sondern ist eine Zutat späterer Zeit. Zur Vorbereitung dieser Ausgabe sind die in BG 6^a verworfenen Abschriften kritisch zu verwerten. Gerade sie sind es, die uns einen Einblick in die Entwicklung gewähren.

2. Die Aufführungspraxis der h-moll-Messe hat sich von Bachs Absicht denkbar weit entfernt. Gesamtauführungen unterliegen nicht nur wissenschaftlichen, sondern auch künstlerischen Bedenken. Vor allem hat die Loslösung der vier Werke von dem kirchlichen Boden, in dem sie wurzeln, weithin zu Mißverständnissen Anlaß gegeben. Schon das Wort „Messe“ und die Verwendung der lateinischen Sprache wird oft falsch gedeutet. Luther hat die Messe keineswegs abgeschafft, sondern reformiert. Die Gesangsstücke, die uns auch in Bachs h-moll-Messe begegnen, stehen in der lutherischen Kirche und ihrem Gottesdienst mit Recht in vollem Ansehen. Luthers „Deutsche Messe“ von 1526 sollte ferner die lateinische Form der Messe nicht aufheben; Luther sagt in der Vorrede ausdrücklich: „Ich will in keinem Weg die lateinische Sprache aus dem Gottesdienst ganz wegkommen lassen.“

Nur weil man dies alles außer acht ließ, konnte es zu dem Mißverständnis kommen, als habe Bach in der h-moll-Messe ein über den Kirchen und Konfessionen stehendes Werk geschaffen. So konnte auch der Blick dafür verdunkelt werden, daß z. B. das Symbolum Nicenum in Bachs Vertonung ein Bekenntniswerk ausgesprochen lutherischer Prägung ist. Ob es möglich sein wird, dies Symbolum in der evangelischen Liturgie in Dienst zu nehmen, ist eine Frage, die nicht leicht beantwortet werden kann. Wir erleben heute eine Neubefinnung auf das Wesen des evangelischen Gottesdienstes. Die Musik der Kirche wird nur dann den rechten Weg gehen, wenn sie sich dem Gottesdienst einordnet als Verkündigung, Anbetung, Bekenntnis. Wichtiger als die Frage, wie ein Bachsches Werk möglichst bald praktisch im Gottesdienst zu gebrauchen ist, scheint mir zu sein, daß man sich von Bach, und gerade auch von seinem Symbolum Nicenum, den Weg zu einer echten evangelischen Kirchenmusik weisen läßt.