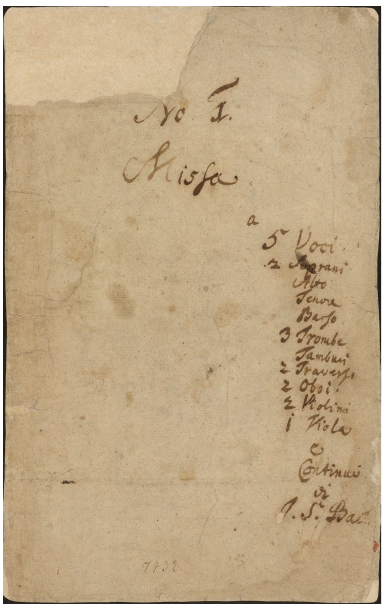
Bachs Messe in h-Moll



Autographes Titelblatt der Missa

Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe hat als mythisches Werk der Superlative und musikalisches Vermächtnis Bachs ihren Platz in der Musikgeschichte gefunden. Das Werk hat in seinem universalistischen Anspruch beispielhaften Charakter: Bach zeigt, was kompositorisch in seiner Zeit möglich war und verschmilzt, ja sublimiert die verschiedensten europäischen und historischen Musikstile, Satzarten und Formen. Gleichzeitig ist diese einzige vollständige Messvertonung Bachs Frucht einer lebenslangen Durchdringung von Glaubensinhalten und deren Übertragung in die Sprache der Musik. Die Handschrift des Werkes, niedergeschrieben in Bachs letzten Lebensjahren um 1749 nach einem jahrzehntelangen Entstehungsprozess und inzwischen in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt, ist seit 2015 Teil des Weltdokumentenerbes der UNESCO.

Sie ist vor allem deshalb so interessant, weil sie bei Analyse des Schriftbildes und Vergleich mit anderen Werken einen Einblick in Bachs kompositorische Werkstatt erlaubt und die Schichten der Messe freilegt. Für besondere Gottesdienste hatte Bach mehrfach die Texte von Kyrie, Gloria und Sanctus komponiert. Die übrigen Teile der Messe wurden in der Tradition Luthers von der Gemeinde auf deutsch gesungen, insbesondere natürlich das Glaubensbekenntnis als Kernaussage des im protestantischen Sinne mündigen Christen. Warum fasste nun aber Bach, der mit über 60 Jahren für damalige Verhältnisse ein alter Mann war und dessen Sehvermögen sich deutlich verschlechtert hatte, den Entschluss, erstmals den gesamten lateinischen Messtext zu vertonen? Hatte er eine Aufführung in einem besonderen Gottesdienst im Sinn, die jeden liturgischen Rahmen sprengen würde? Hat er einen mysteriösen Kompositionsauftrag erhalten, der das Werk für eine in dieser Zeit schwer vorstellbare konzertante Aufführung vorsah? Oder ist die Messe das Ergebnis einer Rückschau auf das eigene musikalische Schaffen mit dem Ziel, eine Quintessenz daraus in Form der historisch und überkonfessionell bedeutendsten Gattung geistlicher Musik, der Messe, zu ziehen? Antworten auf diese Fragen bleiben bis auf Weiteres Spekulation, denn es gibt für keine der Annahmen belastbare Quellen. Mit Blick auf die Entstehungsgeschichte und den Anspruch des Werkes steht aber außer Zweifel, welche Bedeutung dieses Vorhaben für Bach gehabt haben muss, unabhängig von der Motivation.

König August II. gemalt von seinem Hofmaler de Silvestre (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister)

Zeitsprung in das Jahr 1733: Sachsen trauert um August den Starken, der den Hof und den sächsischen Kurstaat in absolutistischer Prachtentfaltung nach italienischem und französischem Vorbild umgestaltete und Dresden zur Barockmetropole machte. Um auch die Krone Polens erhalten zu können, konvertierte er zum Katholizismus, wodurch sich die besondere Situation ergab, dass das protestantische Kernland Sachsen von einer katholischen Herrscherfamilie regiert wurde.
In der Trauerzeit waren musikalische Darbietungen für mehrere Monate ausgesetzt. Bach nutzte diese Zwangspause offenbar, um eine besonders anspruchsvolle, fünfstimmige Messvertonung zu Ehren des neuen, ebenfalls kunstaffinen Königs anzufertigen und sich damit um einen prestigeträchtigen Hoftitel zu bewerben (was ihm erst 1736 nach mehreren Huldigungskantaten gelang). Da er nur Kyrie und Gloria vertonte, wäre die Messe sowohl im lutherischen wie auch katholischen Gottesdienst verwendbar – es fehlt aber auch hier jeder Hinweis auf eine tatsächlich erfolgte Aufführung. Interessant ist die gewählte Tonart, h-Moll, die für ein solches Großwerk im frühen 18. Jahrhundert völlig ungewöhnlich war und noch von Beethoven als „schwarze Tonart“ bezeichnet wurde. Besonders das Kyrie ist von Affekten der Trauer und des Schmerzes bestimmt, möglicherweise mit Rücksicht auf den Tod Augusts des Starken. Umso strahlender wirkt dagegen das Gloria mit großer Orchesterbesetzung und einem Solistenquintett als groß angelegter Lobgesang, der im Verlauf der einzelnen Sätze jeder Instrumentenfamilie und jeder Solostimme einmal prominent Raum gibt (Solo-Violine und Sopran II in „Laudamus te“, Solo-Flöte, Sopran I und Tenor in „Domine Deus“, Oboe d’amore und Alt in „Qui sedes“ sowie Horn und Bass in „Quoniam tu solus sanctus“), eingerahmt von festlichen Tutti-Sätzen.
Bach schickte August III nebst wortreicher Widmung das Orchestermaterial, die bis heute erhaltenen Dresdner Stimmen mit wichtigen Aufführungsanweisungen, behielt aber die handschriftliche Partitur und ergänzte sie an seinem Lebensende zur vollständigen h-Moll-Messe.

Autograph der ersten Seite des Credo

Im Schriftbild der Partitur ist nicht nur die schwungvollere Handschrift des jüngeren Bachs in den 1730er-Jahren im Vergleich zur stockenden Federführung 15 Jahre später, sondern auch Hinweise auf den Kompositionsprozess zu erkennen. Viele Sätze sind aus älteren Werken wiederverwendet und quasi sofort ins Reine geschrieben, während andere angesichts vieler Korrekturen offenbar eigens für die Messe komponiert wurden. Dieses sogenannte Parodie-Verfahren und die Einrichtung bestehender Werke auch anderer Komponisten für einen bestimmten Aufführungsanlass war alltägliche Komponierpraxis im 17. und 18. Jahrhundert. Dabei bedeutet eine Parodie nicht unbedingt weniger Arbeit: Zunächst muss eine geeignete Vorlage gefunden werden, die dem Ausdruck des neuen Textes gerecht wird, dann müssen viele Anpassungen im Detail vorgenommen werden, wie etwa in Bezug auf Tonart, Form, Stimmenanzahl, Instrumentierung, Überleitungen usw.
Bach ging dabei immer nur in eine Richtung vor: von einer weltlichen Vorlage zu einer geistlichen Umarbeitung und schließlich zum lateinischen Text. Die weltlichen Texte wurden häufig in Gelegenheitskompositionen vertont, die im Zweifelsfall nur einmalig aufgeführt wurden (etwa Huldigungs- oder Ratswahlkantaten). Die weitere Stufe zum lateinischen Text bewirkt, ob bewusst oder unbewusst, eine weitere Enthebung aus der Zeitlichkeit, denn die Barockdichtung ist im Gegensatz zur über Jahrhunderte bedeutenden lateinischen Sprache zumindest aus heutiger Sicht doch sehr in ihrer Zeit verhaftet.

Bach stand nun also vor der Herausforderung, besonders für das textreiche und theologisch bedeutsame Credo angemessene Vorlagen zu suchen und, wo nötig, Texte ganz neu zu vertonen. Nur für den ersten Satz („Credo in unum Deum") ist eine rätselhafte Frühfassung vorhanden, deren Bestimmung völlig unklar ist.

Diese Arbeit hat er nicht nur im Detail meisterhaft gelöst, wo Text und Musik eine echte Synthese eingehen, sondern auch mit Blick auf die gesamte Architektur des Credos.
Im Zentrum stehen die Sätze „Et incarnatus“, „Crucifixus“ und „Et resurrexit“ als Kernaussage des christlichen Glaubens: Menschwerdung – Tod – Auferstehung. Ursprünglich war „Et incarnatus“ Teil des Duettes vorher, doch Bach entschied sich später, einen eigenen Satz zu komponieren. Diesen musste er dann auf einem Einzelblatt in die schon fertige Partitur einkleben, es handelt sich dabei wohl um das letzte bekannte Vokalwerk Bachs. Interessanterweise steht es direkt neben dem Crucifixus, dessen Vorlage aus dem Jahr 1714 stammt und damit die älteste musikalische Schicht der Messe bildet.
Einerseits ist der Bedeutung des Textes ein gesonderter Satz angemessen, andererseits ergibt sich so eine Aufteilung des Credos in 3+3+3 Einzelsätze, ein theologisch hoch symbolischer Aufbau als Ausdruck der Trinität. Den Rahmen bilden dabei zwei paarige Chorsätze, die beide einen Übergang vom polyphonen alten Stil zum konzertierenden neuen Stil darstellen; vielleicht ein Ausdruck der Überzeitlichkeit und Zeitgebundenheit des Glaubens zugleich. Für den Protestanten Bach war offenbar das Bekenntnis zum Schöpfergott gleichrangig zum Bekenntnis von Taufe und Sündenvergebung, stehen doch beide Rahmenteile musikalisch gleichbedeutend einander gegenüber.

Die Antwort auf das christliche Bekenntnis gibt nun die Vision des christlichen Jenseits mit Engelsgesang, das Sanctus. Hier griff Bach auf eine Komposition aus dem Jahr 1724 zurück, die in einem Weihnachtsfestgottesdienst erstmals erklang. Er nahm ein paar Anpassungen vor, vor allem aber fächert sich der Instrumental- und Vokalapparat nun noch weiter auf: Es sind nun sechs Singstimmen und eine dritte Oboe tritt hinzu, sicher auch ein Hinweis auf bewusst genutzte Zahlensymbolik. Im Osanna steigert es sich gar bis zur Doppelchörigkeit zu maximaler Prachtentfaltung, die auch auf die musikalische Vorlage aus einer festlichen Huldigungskantate, übrigens auch für August III, weist („Es lebe der König, der Vater im Lande, der weise, der milde, der tapfer August“).

In nicht größer zu denkendem Gegensatz folgt der kleinstbesetzte Satz der Messe, das dreistimmige, kammermusikalische Benedictus mit zarter Solo-Flöte, bevor wieder die Massen bewegt werden und das Osanna entsprechend der liturgischen Tradition wiederholt wird. Erneut werden die Mittel beim Agnus Dei drastisch reduziert und es erfolgt ein Rückgriff auf den schmerzvollen Charakter des Kyrie. Offenbar schwebte Bach ein größtmöglicher Kontrast zwischen ekstatischer Freude und innigster Betrachtung vor – ein effektvolles Bauprinzip, das so in der Messe noch nicht zur Anwendung kam.
Üblicherweise ist „Dona nobis pacem“ als Teil des Agnus Dei vertont, Bach hingegen trennt es als Einzelsatz ab. Dadurch wird die Finalwirkung erhöht und die Bedeutung der Friedensbitte unterstrichen. Warum aber greift Bach auf die Musik des „Gratias“ aus dem Gloria der Messe zurück, das wiederum eine Parodie des Kantatensatzes „Wir danken dir Gott, wir danken dir“ darstellt? Der Grund liegt in Bachs jahrzehntelanger kirchenmusikalischer Praxis: Jeden Sonntag wurde am Schluss des Hauptgottesdienstes in Leipzig das Sendungswort „Gehet hin im Frieden des Herrn – Gott sei ewiglich Dank“ gesungen. Dieses setzt sich genau aus dem Tonmaterial des Themas zusammen, hier finden Friedensbitte und Dank zusammen und es wird ein deutlicher Schlusspunkt gesetzt – *Fine*.

Johannes Stolte