

Die H-Moll-Messe von J. S. Bach

von Günter Brick

Das größte Kunstwerk, das die Welt je gesehen hat«, so beschrieb Carl Friedrich Zelter 1811 die Messe in H-Moll, Haydn und Beethoven zählten zu ihren Bewunderern. Von der Romantik bis zur Gegenwart trug dieses Werk wie kein anderes den Ruhm Bachs in alle Welt. Die Romantik hat dieses »größte Kunstwerk aller Zeiten und Völker« (so u. a. der Schweizer Musikpädagoge Hans Georg Nägeli) als menscheitsumfassende Aussage eines humanen Geistes verstanden. Der Musikwissenschaftler Friedrich Blume nennt sie außerdem »eines der eindrucksvollsten Zeugnisse, das die Geschichte kennt, für jenen überkonfessionellen und gesamteuropäischen Geist, der die Musik am Ausgang des Barockzeitalters durchdrungen hat«.

Die Entstehung

Die Komposition der einzelnen Teile

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus dei

Kleiner Führer durch die Symbolbedeutung einiger von Bach verwendeter Zahlen

Parodievorlagen

Die Entstehung

Bachs einzige »Missa tota«, also die Vertonung des gesamten Ordinariums der Messe (das sind die 5 textlich feststehenden Teile Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei) hat eine besondere, komplizierte, und bis heute nicht bis ins letzte genau feststehende Entstehungsgeschichte.

Es gab immer wieder Forscher, die die An-

sicht vertraten, das Werk sei gar nicht als eine Einheit anzusehen und insbesondere nicht von Bach als Einheit gedacht.

Ein kurzer Überblick über die Entstehungsgeschichte zeigt zwar die Motive für diese These, belegt aber letztlich das Gegenteil: Für Bach selbst war das Werk seine Missa. Er hat sie in seinen letzten Lebensjahren zusammengefaßt und die bis dahin fehlenden Teile zum Gesamtwerk gezielt ergänzt.

Der zuerst komponierte Teil war das »Sanctus«. Ohne seine zweite Texthälfte, nämlich »Osanna« und »Benedictus«, komponierte Bach es für eine Aufführung am ersten Weihnachtstag des Jahres 1724. Das Fehlen von Osanna und Benedictus bei dieser Komposition ist dabei ganz selbstverständlich: In den Gottesdiensten Bachs wurden diese Teile nicht verwendet, also vertonte er sie natürlich auch nicht.

1733 komponierte Bach Kyrie und Gloria und übergab sie seinem Landesherren, dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. Er überschrieb sie mit »Missa«. Diese Bezeichnung war üblich nicht nur für die Vertonung des gesamten fünfteiligen Ordinariums, sondern auch – als »Missa brevis«, also Kurzmesse – für die Vertonung dieser, der ersten beiden Abschnitte. Bach bewarb sich mit dieser Eingabe um den Titel eines sächsischen Hofkomponisten, zunächst jedoch ohne Erfolg (erst 1736 erhielt er den Titel).

Die übrigen Teile der Messe – also das Glaubensbekenntnis »Credo«, den zweiten Teil des »Sanctus« und das »Agnus Dei« – komponierte Bach erst in seinen letzten Lebensjahren, wohl um 1748.

Musikalisch vereinigte er diese zuletzt komponierten Teile mit der »Missa«, z. B. indem er für das abschließende Stück »Dona nobis pacem« die Musik des »Gratias agimus« aus dem Gloria (Nr. 7) verwendete und so eine »Abrundung« des Werkes erreichte.

Bach faßte die ganze Messe auch in einem handschriftlichen Band zusammen. Er überschrieb den ersten Teil von 95 Seiten, der Ky-



rie und Gloria enthielt, mit »No. 1 Missa« und vereinigte im zweiten Teil auf 92 Seiten die übrigen Abschnitte und überschrieb sie wie folgt: »No. 2 Symbolum Nicenum« also Nicänisches Glaubensbekenntnis = Credo, »No. 3 Sanctus« und die zuletzt komponierten Teile mit »No. 4 Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem«. Diese, in Bachs Handschrift erhaltene Zusammenfassung und Nummerierung sowie die Ergänzung der bis dahin noch nicht vertonten Abschnitte zeigt klar Bachs Absicht: Er wollte seine »Missa tota« vollenden, und zwar »Deo Soli Gloria«, allein zum Ruhme Gottes, wie er unter das Ende des letzten Abschnittes mit den Buchstaben »DSGL« schrieb.

Die Komposition der einzelnen Teile

Kyrie

Der dreiteiligen Form des Kyrie folgt Bach, indem er den ersten und letzten Teil als Chorsatz, den mittleren dagegen als Duett vertont.

Der erste Satz beginnt mit einem großen, gewaltigen Aufschrei im Tutti: Dem Aufschrei der Menschen um die Gnade und das Erbarmen Gottes. Die Spitzentöne des ersten Sopranes folgen dabei der liturgischen Melodie von Martin Luthers »Deutscher Messe« von 1525. Der Chor ist – wie in den meisten Sätzen der Messe – in fünf Stimmen, nämlich zweimal Sopran, je einmal Alt, Tenor und Baß geteilt.

Das Thema der nun folgenden, langen Fuge wird zuerst von den Instrumenten durchgeführt. Es verbindet einen chromatischen, also gleichsam schwierigen und harten Anstieg mit seufzenden, neu ausholenden Sprüngen.

Im Gegensatz zum Kyrie, dessen Bittruf aus der Verzweiflung des unsicheren und leidenden Menschen hervorzudringen scheint, vertont Bach die Bitte an Christus um dessen Erbarmen beinahe heiter, jedenfalls voller Zuversicht und Vertrauen. Auch die Tonart D-Dur ist Teil dieses Charakters. Christus wird als die zweite Person des dreieinigen Gottes

angerufen und Bach drückt dies in der Vertonung mit zwei Solostimmen aus. Die unisono spielenden Violinen umrahmen und umspielen die Solostimmen mit Sechzehntelfiguren aus Läufen und Sprüngen, die fröhlich und gleichsam glaubensgewiß klingen.

Den das gesamte Kyrie abschließenden Chorsatz schreibt Bach im alten und feierlichen »stile antico«. Während im ersten Kyrie die Instrumente mit den Singstimmen konzertieren und selbständig geführt sind, vereinigt Bach in diesem vierstimmigen Fugensatz Instrumental- und Vokalstimmen. Das Kopfmotiv des Themas enthält mit seinen ersten vier Tönen gleich zweimal ein musikalisches Symbol für das Kreuz Jesu Christi: Die Töne selbst gehen »über Kreuz«: Die Folge »aufwärts – abwärts – aufwärts« von Intervallschritten steht in der barocken Musikheterik ebenso für das Kreuz des Erlösers wie die Erniedrigung des zweiten in Kombination mit der Erhöhung des dritten Tones mit einem Kreuz als Vorzeichen, wodurch zugleich ein besonders ausdrucksstarkes, vermindertes Intervall entsteht, das an die Leiden Jesu erinnert.

So steht diese zweite Anrufung Gottes des Vaters unter dem Zeichen der Erlösung durch den Kreuzestod des Heilandes.

Gloria

Das Gloria teilt Bach in acht Abschnitte. Die Unterteilung der beiden sehr textreichen Ordinariumstücke – Gloria und Credo – in mehrere musikalische Sätze hat im Barock schon zahlreiche Vorbilder, ohne daß es dafür jedoch eine feste Norm gäbe. Bachs Einteilung ist von der barocken Grundidee getragen, jedem musikalischen Satz nur einen Hauptcharakter zu geben. Wo der Textcharakter wechselt, beginnt in der Regel ein neuer musikalischer Satz.

Im ersten Chorstück folgen zwei Charaktere aufeinander: Für den ersten Teil »Gloria in excelsis Deo« schreibt Bach eine festliche Musik mit Pauken und Trompeten als Verkünder der himmlischen Macht und des himmlischen Glanzes. Im zweiten Teil »Et in terra pax hominibus« schweigen die Trompeten zunächst. Der fünfstimmige Chor und



die übrigen Instrumente erklingen in friedlichem, ruhigem, strömendem und doch stets bewegtem Charakter des »Friedens auf Erden«.

Der erste Teil steht im himmlischen Dreiertakt und in der strahlenden Tonart D-Dur, der zweite im irdischen Viervierteltakt und in der »niedrigeren« Tonart G-Dur. Der erste Teil beginnt mit einem 24-taktigen Vorspiel. Die Zahl 24 steht dabei für die Stunden des Tages und dafür, daß die Zeit in Gottes Händen steht. Der gesamte erste Teil dauert 100 Takte. 100 ist die Zahl der Vollkommenheit, hier also der Vollkommenheit Gottes. Damit, daß am Ende des zweiten, irdischen Teiles die Trompeten wieder hinzutreten und als Tonart wieder das himmlische D-Dur erreicht wird, will Bach uns sagen, daß Gott seinen Glanz auch den Menschen auf der Erde schenken und sie mit sich in himmlischer Glückseligkeit vereinigen möchte.

In der Arie »Laudamus te« wetteifern der Solo-Sopran und die Solo-Violine jubelnd um den schönsten Lobpreis Gottes. Bekräftigend und unterstützend fällt immer wieder der Streicherchor ein.

Der direkt anschließende Chorsatz »Gratias agimus tibi«, der die einzelnen Lobpreisungen der vorangegangenen Arie abschließt, steht – wie der Schlußsatz des Kyrie – im *stile antico*. Wieder ist der Chorsatz auf die schlichtere und gewissermaßen feierlichere Vierstimmigkeit reduziert, wieder gehen die Instrumente mit den Singstimmen *colla parte*. Das erste Motiv beginnt mit einer aufwärts steigenden Tonfolge, so soll der Dank von der Erde unten zum Himmel nach oben aufsteigen. Das Motiv endet mit einer Abwärtstonfolge, die eine Verbeugung der Menschen symbolisiert. Das Wort »Gloriam« wird mit einer langen Koloratur besonders betont. Am Ende fallen wieder die himmlischen Trompeten in das Lob der Menschen im strahlenden D-Dur ein.

Der folgende Text »Domine Deus« handelt von Gott Vater und Sohn. Die Vertonung als Duett – für Sopran und Tenor – liegt also nahe. Daß bei Vater und Sohn der heilige Geist als dritte Person nicht weit sein kann, zeigt sich mehrfach: Zunächst ist ja schon der Text dreiteilig angelegt; dann tauchen im ersten Motiv drei verschiedene Notenwerte

unmittelbar nacheinander auf: Achtel, Sechzehntel und Viertel; das gesamte erste Motiv wird gleich dreimal gespielt, zuerst von der Soloflöte, dann der 1. Violine und noch einmal von der Flöte; und schließlich ist die Soloflöte mit ihrem Spiel selbst ein Abbild des heiligen Geistes, indem sie auf leichten Füßen die beiden Sologesangsstimmen heiter umschwebt.

Der letzte Teil des Duetts mit dem Text »Domine Deus, Agnus Dei« behält zwar durch seine Motivik in den Instrumenten den heiteren Charakter teilweise bei, erhält jedoch durch den Wechsel in die parallele Molltonart *e* und durch dissonante Vorhalte der Singstimmen einen zum »Lamm Gottes« passenden und zum folgenden Chorstück »qui tollis peccata mundi« überleitenden Charakter. Die letzten Takte modulieren auch schon nach *h-moll*, also in die Tonart des Chorstückes.

Den Charakter des Leidens macht uns Bach im »Qui tollis peccata mundi« auf vielfältige Weise hör- und nachempfindbar. Die höchste Stimme, der erste Sopran, schweigt während des gesamten Satzes; das erste Motiv der Singstimmen führt sofort abwärts, niedergedrückt vom Leiden; die folgenden Tonwiederholungen – dreimal die gleiche Viertelnote – machen das schwere Tragen dieser Last anschaulich; die lange gehaltene Note bei »peccata« wird an ihrem Ende jeweils stark dissonant, eben voller Schuld und Sünde; die Streicher spielen durchgehend seufzende Achtelpaare; nach sechs Takten setzen die beiden Flöten ein: Fast könnte man den Geist Gottes, der seinen Trost spenden will, in ihren Sechzehntelfiguren herabschweben hören.

Im folgenden »Qui sedes ad dexteram patris« konzertiert die Oboe *d'amore* mit dem Solo-Alt. Beide werden begleitet von gemeinsamen Akkorden der Streicher, die die Motive der *Soli* bestätigen und das »Sitzen zur Rechten des Vaters« bekräftigen.

In der Baß-Arie »Quoniam tu solus sanctus« wird uns die göttliche Dreieinheit und Dreieinigkeit wieder auf besonders zauberhafte Weise gezeigt: Dem einen Baßsolo stehen drei Soloinstrumente zur Seite: Corno da caccia und – sehr ungewöhnlich – zwei solistische Fagotte ergeben ein besonders charmantes und zugleich kraftvolles Klangbild. Das Anfangsmotiv des Hornes – wie auch des einen



Takt später einsetzenden Continuos – zeugt mit seinem Oktavsprung von der allumfassenden Macht Gottes.

Bereits in den Schlußakkord der Arie fällt der Einsatz von Chor und Orchester mit »Cum Sancto Spiritu«.

Zum Abschluß des »Gloria« und der »Missa« singt wieder der fünfstimmige Chor und es spielt das gesamte Orchester einschließlich Pauken und Trompeten. Große Dreiklangs-Intervallsprünge bis zur Oktave dienen dem jubelnden Lobpreis – dem heiligen Geist fällt es eben sehr leicht, große Sprünge zu machen. Das Wort »Gloria« wird mit langen Koloraturketten entfaltet, während sich die Trompeten und vier oberen Chorstimmen bei »Patris« immer wieder zu langen, feierlichen Akkorden treffen und dabei von Chor- und Orchesterbässen mit Dreiklangsbrechungen inklusive Oktavsprüngen in Achtel- und Sechzehntelgängen unterstützt werden. Im zweiten Abschnitt beginnt der Chortenor mit dem Thema einer virtuosen Fuge, in welcher als Begleitung nur die Continuoinstrumente hinzutreten. Nach der ersten Fugendurchführung setzen die Instrumente zunächst im Wechsel mit dem Chor, dann beim »Amen« mit diesem gemeinsam ein. In einer weiteren Fugendurchführung wird der Chor von *colla parte* spielenden Streichern und Holzbläsern begleitet (d. h., diese spielen einfach die Chorstimmen mit), bevor Trompeten und Pauken zum gemeinsamen Schlußjubel wieder hinzutreten.

Credo

Das »Credo« überschreibt Bach mit »Symbolum Nicenum«, also Nizänisches Glaubensbekenntnis, dessen Text zurückgeht auf die altkirchlichen Konzilien von Nicae und Konstantinopel in den Jahren 325 bzw. 381 nach Christus. Als zweites sehr textreiches Ordinariusstück teilt Bach das Credo – wie das Gloria – in mehrere musikalische Sätze. Aus seiner handschriftlichen Partitur läßt sich dabei erkennen, daß er zunächst in acht Abschnitte teilte, dann aber aus dem Duett »Et in unum Dominum« den letzten, darin ursprünglich mitvertonten Textsatz »Et incarnatus est« herausnahm, auf die bereits

komponierte Musik des Duetts den jetzt gekürzten Text neu verteilte, die Musik an einigen Stellen entsprechend variierte und anschließend für das »Et incarnatus est« einen zusätzlichen, eigenen Chorsatz komponierte.

Das Credo beginnt und endet mit je zwei zusammengehörigen Chorstücken.

Bach komponiert zuerst einen besonders feierlichen Satz »Credo in unum Deum«, der wie eine für den Chor ausgesetzte Intonation zum gesamten Credo erscheint. (Eine solistisch gesungene Intonation = »Einstimmung« war zu Beginn des Credo schon seit langem vor dem Einsatz des mehrstimmigen Chores üblich.) Zunächst wählt Bach die »alte« Form einer Fuge. Als Fugenthema verwendet er die ersten sieben Töne einer mittelalterlichen gregorianischen Credo-Melodie, die auch in der lutherischen Liturgie im Gebrauch geblieben war und setzt diese in feierliche Ganze- und Breve-Noten (eine Brevis ist so lange wie zwei ganze Noten) im großen Vier-Halbe-Takt. Der fünfstimmige Chor wird durch die beiden Violinstimmen, die als unabhängige, höchste Stimmen in die Fuge integriert sind, zum siebenstimmigen polyphonen Satz ergänzt. Die Zahl sieben steht dabei für die Tage der Schöpfung und damit für die Schöpfung selbst und für Gott als den Schöpfer. Bach verzichtet auf die sonst für seine Fugen so typischen freien Zwischenspiele und bleibt dadurch ganz im »alten« Stil. Zum siebenstimmigen Fugensatz komponiert Bach eine in Vierteln unaufhaltsam durchlaufende Baßstimme, die wie das immerfort währende Pendel der Zeit klingt.

Eine zusätzliche Überhöhung dieses Satzes geschieht durch die Wahl des Grundtones A, also eine Quinte über dem sonst als Parallele zu h-moll verwendeten D-Dur. Das Ende dieses Satzes mit einem harmonischen Halbschluß läßt den unmittelbaren Eintritt des folgenden Stückes erwarten.

Der zweite Chorsatz beginnt mehrschichtig: Der Chorbaß setzt mit dem Text »Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae« und einem neuen, »modernen« Fugenthema ein, in dem wieder der Oktavsprung bei »omnipotentem« für die Allmacht Gottes steht. Auch die konzertierende Orchesterbaßstimme durchläuft nach einem Oktavsprung den gesamten Oktavraum auch noch in Achteln.



Die drei Oberstimmen des nun wieder vierstimmigen Chorsatzes rufen gleichzeitig das »Credo in unum Deum« in Akkorden dazu. Die erste Trompete als fünfte Fugenstimme und später alle Trompeten mit Pauken krönen das erste Satzpaar des Glaubensbekenntnisses.

Die Zahl von 84 Takten – von Bach selbst am Ende extra vermerkt – steht für das Produkt aus 7 und 12, für den Schöpfer, seine Schöpfung und die Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen und damit Auserwählten.

Für den zweiten Glaubensartikel, »Et in unum Dominum Jesum Christum«, der sich also auf Christus als zweite Gestalt Gottes bezieht, verwendet Bach wieder die Form des Duetts. Auf die Zahl »2« weisen auch die beiden einander kanonisch nachfolgenden, sich dabei – man könnte sagen »zärtlich und liebevoll« – umeinander herumschlingenden Oboen d'amore und Violinen, sowie die oft zum Paar vereinten Stimmen von Continuo und Viola hin. Die »Verschiedenheit in der Gleichheit« zeigt sich dabei u. a. in einem kleinen Detail: Bach schreibt für die jeweils zuerst einsetzende Stimme im Themenkopf immer einzeln gestoßene, für die kanonisch nachfolgende Stimme jeweils paarweise gebundene Achtel.

Wie schon beim Christusduett im Gloria verwendet Bach auch hier die Tonart G-Dur, also eine Quinte tiefer als D-Dur zum Zeichen der Menschwerdung und Erniedrigung Gottes in Christus.

Der Chor »Et incarnatus est« steht wieder in der zentralen Tonart h-moll. Absteigende Dreiklangsbrechungen zeigen das Herabsteigen Gottes zur Erde. Auch die beiden begleitenden Violinstimmen spielen dieses Motiv. Bei ihnen wird jedoch jeder Dreiklangston durch einen vorangehenden tieferen Leitton zu einem Seufzer über das Leiden, das Gott in Christus auf sich nimmt. Das Fehlen der höchsten Chorstimme, des 1. Sopranes, zahlreiche verminderte Septakkorde sowie der äußerst selten verwendete übermäßige Quintextakkord unterstreichen den dramatischen Affekt der Musik.

In der Continuo-Stimme steht zu Beginn sowie am Anfang des zweiten Abschnittes je 24 mal der gleiche Ton. Die Zahl 24, als die der Stunden des Tages, verwendet Bach hier

als Sinnbild der »Erfüllung der Zeit«, nämlich daß der im alten Testament angekündigte Messias in Christus auf die Erde kommt. Auch die Gesamtzahl der Takte trägt wieder Symbolkraft: Es sind 49, also 7 mal 7 Takte.

Auch beim anschließenden Chorsatz des »Crucifixus«, der in der Mitte und also im Zentrum der neun Sätze des Credo steht, schweigt die höchste Chorstimme. Die Tonart e-moll (eine Quinte unter h-moll), die in der ganzen Messe diesem Satz vorbehalten bleibt, obwohl sie doch im Quintenzirkel eine der beiden direkten Nachbararten von h-moll ist, steht dabei wiederum für die Erniedrigung Christi. Die musikalische Form des Satzes ist die Chaconne, das Gerüst des Satzes also ein 4-taktiges, ständig wiederholtes (Klage-) Motiv des Orchesterbasses. Dieses Motiv steigt chromatisch um eine Quarte ab und wird in der musikalischen Rhetorik des Barock als »Passus duriusculus«, also »zu harter Gang« bezeichnet, und genau das ist ja die Kreuzigung Jesu. Flöten und Streicher werden als doppelter Klagechor mit je zwei seufzenden Akkorden in ständigem Wechsel und ineinandergreifend eingesetzt. Die zunächst nur einzeln und mit absteigenden Motiven verzweifelt klagenden Chorstimmen singen zahlreiche verminderte und übermäßige Intervalle.

12 mal erklingt das Lamento des Orchesterbasses, beim dreizehnten Mal schweigen plötzlich Flöten und Streicher bei den Worten »sepultus est« – »er ist begraben«, des Chores.

Mitten in die Totenstille hinein bricht der Jubel vom wieder 5-stimmigen Chor und dem vollen Orchester: »Et resurrexit«: Aufsteigende Durdreiklänge zeugen von der Rückkehr des zuvor herabgestiegenen und gekreuzigten Christus zur Herrlichkeit Gottes. Für den Text »Et ascendit ...« des zweiten Abschnittes verwendet Bach große Aufwärtssprünge in den Chorstimmen, die Himmelfahrt Jesu geschieht hier also rasant und blitzartig von unten nach oben. Den dritten Abschnitt »et iterum venturus est ...«, also von der Wiederkehr Gottes und vom Gericht über die Welt trägt der virtuos geführte einstimmige Chorbaß als Stimme des Weltenrichters – nur vom Continuo und kurzen Streicherakkorden begleitet – in fis-moll endend vor. Bei den



Worten »cuius regni no erit finis« rückt Bach harmonisch überraschend und kraftvoll mit einem musikalischen »Da capo« in die Ausgangstonart D-Dur zurück – denn Gottes Herrschaft wird strahlend und herrlich sein. Die Idee von der Dreifaltigkeit Gottes, also Gott als der »Dreifache in dem Einen« drückt Bach auch wieder in der Taktzahl dieses Satzes, dieses Mal ganz augenfällig, zahlensymbolisch aus: Die Zahl drei steht inmitten der eins: Bach komponiert 131 Takte.

Für den Beginn des dritten Glaubensartikels »Et in unum spiritum sanctum« schreibt Bach eine Bariton-Arie, die wiederum Einheit und Dreiheit verbindet: Die Einheit ist in der einen Gesangsstimme ausgedrückt, die Dreiheit in den zwei dazutretenden solistischen Oboen. Die gewählte Tonart A-Dur ist zunächst einfach eine Überhöhung des dreieinigen Gottes gegenüber D-Dur als der zu h-moll parallelen und damit für das Werk zentralen Dur-Tonart, zugleich hat sie als Vorzeichen drei Kreuze ... Die Taktart 6-Achtel besteht aus zwei Hälften à 3 Achteln und unterstreicht den tänzerischen, schwebenden Charakter des Heiligen Geistes. Auch in dieser Arie ist die Gesamtzahl der Takte nicht zufällig, sondern von Bach bewußt gewählt: 144 Takte, also zwölf mal zwölf. Auch ein Bezug auf die Offenbarung des Johannes, Kap. 14, 3 wäre denkbar, wo als Zahl der Ausgewählten 144 000 genannt wird.

Wie zu Beginn des Credo, so steht auch an seinem Ende ein Chorsatz-Paar. Dessen erster Teil »Confiteor unum baptisma« wird – wie der einleitende Satz – nur vom Continuo begleitet, während alle anderen Instrumente schweigen. Die Continuo-Stimme spielt auch hier im ganzen Satz durchgehende Viertel und es entsteht eine Verbindung zwischen altem vokal-polyphonen und modernerem Basso-Continuo-Stil.

Auch der liturgische Cantus firmus des einleitenden Credosatzes wird wieder aufgenommen. Sein Einsatz erfolgt jedoch erst nach 72 Takten, spannungsvoll vorbereitet durch die Continuo-Stimme, die zum ersten Mal Töne wiederholt und schließlich auf einem Orgelpunkt verharrt. Der Chorbaß pausiert für drei Takte, bevor er – vom Alt im Quintkanon gefolgt – mit dem Cantus firmus einsetzt. 16 Takte später pausiert der Tenor für

drei Takte, bevor auch er den Cantus firmus – in Augmentation, also in doppelt so langen Notenwerten – singt.

Den Text »Et expecto resurrectionem mortuorum« vertont Bach zweimal, denn er enthält ja auch zwei »Affekte«: Zunächst den des langen Wartens – et expecto – in einem 24 (!) Takte kühn durch entfernteste Tonarten modulierenden Chorsatz, weiterhin nur mit Continuo; dann schließlich die »resurrectionem mortuorum« in einem eigenen, das Credo abschließenden Satz. Zu dieser Auferstehung der Toten erstehen natürlich auch alle Instrumente wieder auf und als Motiv spielen sie ebenso »selbstverständlich« in der Tiefe ihrer Gräber beginnende und bis in höchste Höhen des Himmels führende Dreiklangsbrechungen und aufsteigende Koloraturen in D-Dur!

Sanctus

Das »Sanctus« – der Text stammt aus dem Buch des Propheten Jesaja, Kapitel 6, die Verse 1–4 – beginnt mit dem dreimaligen »Heilig«-Ruf. Bach nimmt darauf – und natürlich auf die Trinität Gottes – Bezug, indem er Chor und volles Orchester in 5 jeweils dreistimmige Gruppen zusammenfaßt: Drei Trompeten, drei Oboen (während der ganzen Messe sind sonst nur zwei Oboen eingesetzt), drei Streicherstimmen, drei hohe und drei tiefe Chorstimmen. Als sechste Gruppe treten die Continuoinstrumente dazu. Auch der 4-Viertel-Takt des strahlenden D-Dur-Satzes ist dreigeteilt: Jedes Viertel ist in drei Triolen, nicht in zwei Achtel geteilt.

Nur für diesen Satz teilt Bach den Alt des Chores in eine höhere und eine tiefere Stimme um insgesamt sechs Chorstimmen zu erhalten. Auch die Zahl sechs kommt dabei nicht von ungefähr: Die Engel, die bei Jesaja das »Sanctus« rufen, haben sechs Flügel ... Ab Takt 16 spielen die Streicher zu langen »Sanctus«-Akorden des Chores mehrfach ein Dreiachtel-motiv – immer genau sechs mal. Die Pauken spielen in den ersten sechs Takten genau sechs mal ihr Motiv von sechs Schlägen, und bis zum Takt 24 tun sie dies genau drei mal ...

Die Continuo-Stimme spielt zu Beginn drei Oktaven für das »Dreimalheilig«. Diese feierlichen Oktavsprünge, die das ganze Sanctus



durchziehen, stehen wieder für die Allmacht Gottes. Erst in den letzten Takten wird auch die Continuostimme von den Triolenachteln erfaßt.

Den zweiten Textteil »Pleni sunt coeli« vertont Bach in einer vom Tenor begonnenen Fuge, die in brausendem Jubel endet.

Für das achttimmig doppelhörige »Osanna« greift Bach auf eine weltliche Vorlage zurück, nämlich den Eingangschor der Kantate 215 »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen«. Als Fortsetzung des »Pleni sunt coeli« ist es besonders geeignet, weil sein Hauptmotiv auf das engste mit dem zweiten Motiv dieser Fuge verwandt ist. Um die Verbindung zum vorangegangenen Stück besonders dicht zu gestalten, beginnt Bach das Osanna direkt mit dem Unisono-Choreinsatz, dem in der Kantate eine 32-taktige Orchestereinleitung vorangeht. Darin zeigt sich klar, daß das Osanna nicht als eigenständige Komposition – die bei Bach natürlich mit Orchestervorspiel beginnen würde, sondern zusammen mit Benedictus und Agnus Dei zur Vollendung von Bachs »Missa tota« gedacht ist. Die 32 Takte Orchestereinleitung der Vorlage verwendet Bach dann übrigens doch noch: als Orchesternachspiel.

Das »Benedictus« vertont Bach als Tenor-Arie mit Soloflöte. Der intime Charakter dieses Satzes steht im Kontrast zum vorangegangenen – und im Anschluß gemäß dem liturgischen Brauch wiederholten – Osanna. Er ließe sich einerseits – durch die kleine Besetzung, die Tonart h-moll und von seiner Musiksprache her – als zurückhaltend ehrfurchtsvoll bezeichnen. Andererseits – vor allem durch Koloraturen und Sprünge der Soloflöte – steckt er voller verhaltener Freude über den »Benedictus, qui venit ...«.

Agnus dei

Das »Agnus Dei« vertont Bach in einer Arie und einem abschließenden Chorsatz.

Die Arie von Alt-solo mit Violinen ist die Parodie einer Arie aus dem »Himmelfahrtsoratorium« BWV 11. Der originale Text der Vorlage lautet »Ach bleibe doch, mein liebstes Leben« und macht verständlich, warum Bach gerade diese Arie für das »Agnus Dei« umgeschrieben hat. Die Tonart g-moll steht dabei noch

einmal für die tiefste Erniedrigung Jesu am Kreuz. Zahlreiche verminderte Dreiklangsfolgen in der Violin- wie in der Altstimme erinnern an die Schmerzen Christi als »Lamm Gottes«. Synkopen in der Violinstimme und die kurzen, immer im Wechsel mit Pausen erklingenden Noten der Continuostimme geben der Arie zugleich einen bereits entrückten, schwebenden Charakter. Nochmals weist Bach mit der Zahl von $49 = 7 \times 7$ komponierten Takten auf Gott, den Schöpfer hin.

Für das abschließende »Dona nobis pacem« verwendet Bach die Musik des »Gratias agimus« aus dem »Gloria«. So ist die Bitte um Gottes Frieden durchströmt von der Gewißheit, daß Gott uns diesen Frieden schenken wird und der Dankbarkeit für diese, Gottes unendliche Gnade.

Aus der Friedensbitte wird ein das ganze Werk beschließender Lobpreis und eine Verherrlichung Gottes.

Kleiner Führer durch die Symbolbedeutung einiger von Bach verwendeter Zahlen:

1 steht für die Einheit Gottes

2 für Jesus Christus, die zweite Person des dreieinigen Gottes. Für die Welt im Gegensatz zum Himmel (3)

3 für die Trinität Gottes: Vater, Sohn, Heiliger Geist oder auch nur für den Heiligen Geist als die dritte Person. Für den Himmel, die Ewigkeit

4 für die vier Himmelsrichtungen und damit für die Erde

5 für die 5 Wunden Jesu

6 für 2×3 , also Himmel und Erde vereint
Für die sechs Flügel der Sanctus-Engel bei Jesaja 6

7 für die Tage der Woche = Tage der Schöpfung, die Schöpfung selbst, Gott als Schöpfer, die Zeit.

Auch für den 7. Schöpfungstag, also den Tag der Ruhe



Als 3 + 4 für die Verbindung von Himmel (3) und Erde (4)

9 = 3 × 3, Himmel, Dreieinigkeit ...

11 für die Jünger ohne Judas

12 für die Jünger Jesu, für die Zeit, als 3 × 4 für Himmel und Erde

Für die Zwölf Stämme Israel und damit für die Auserwählten und für die Kirche als Gemeinschaft der Auserwählten

13 = 12 + 1: für die Jünger oder 12 Apostel und Jesus.

24 für die Stunden des Tages, die Zeit, Zeit in Gottes Händen

36 für 9 × 4, also Himmel und Erde, das ganze Universum

100 für die Vollkommenheit (Gottes)

Parodievorlagen

Gloria: Gratias agimus tibi

Kantate 29 »Wir danken Dir, Gott«, Eingangschor ohne Orchestervorspiel

Gloria: Qui tollis

Kantate 46 »Schauet doch und sehet«, Eingangschor

Credo: Nr. 2 Patrem omnipotentem

Kantate 171 »Gott, wie Dein Name«, Eingangschor

Credo: Nr. 3 Et in unum Dominum

Kantate 213 »Hercules am Scheidewege«: Nur als Skizze das Thema für das Duett »Ich bin deine, du bist meine«

Credo: Nr. 5 Crucifixus

Kantate 12 »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen«, Eingangschor

Credo: Nr. 9 Et expecto

Kantate 120 »Gott man lobet dich in der Stille«

2. Satz »Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen«

Sanctus: Osanna

Kantate 215 »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen«, Eingangschor, A-Teil, Vor- als Nachspiel

Sanctus: Agnus Dei

Kantate 11 »Himmelfahrtsoratorium«, Arie

