



## Rudolf Bohren

# Der Herr allein ist König

*Die Kyrie-Gloria-Messen von J. S. Bach auf dem Hintergrund seines Kantatenwerks*

*Im Schaffen Johann Sebastian Bachs nimmt das Genre Messe eine besondere Stellung ein. Die h-Moll-Messe gilt als eines seiner herausragendsten Werke. Demgegenüber fristen die vier sogenannten Lutherischen Messen in der Bach-Rezeption bis heute ein Schattendasein, was ursächlich mit ihrer Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte zu tun hat. Aufschlussreich ist der Vergleich charakteristischer Stellen mit den Kantaten, auf denen die Messesätze beruhen.*

Von den vier «Kyrie-Gloria-Messen», wie sie in der neueren Bach-Forschung genannt werden, sind lediglich diejenigen in A-Dur, BWV 234, und in G-Dur, BWV 236, als Kompositionsautographe vorhanden; alle vier Messen sind in einer Abschrift des Bach-Schwiegersohnes Johann Christoph Altnickol überliefert, die in den Jahren 1747/48 entstanden sein soll.<sup>1</sup> Originalstimmen fehlen gänzlich und es ist bis heute nicht bekannt, zu welchem Anlass Bach die vier Kyrie-Gloria-Messen komponiert beziehungsweise aufgeführt hat. Andererseits bilden sie eine Werkseinheit: Schon die Tonarten der Messen: A-Dur, G-Dur, g-Moll (BWV 235), F-Dur (BWV 233 – in dieser Reihenfolge hat sie Altnickol zusammengestellt) liegen eng beieinander. Alle

Die vier Messen  
bilden eine  
Werkseinheit.

<sup>1</sup> Anette Oppermann: Die vier Messen BWV 233–236 (zur Quellenlage): In: Bachs lateinische Kirchenmusik. Bach-Handbuch Bd. 2, hg. von Reinmar Emans und Sven Hiemke. Laaber 2007, S. 216.

vier Messen sind sechsteilig und bestehen zur Hälfte aus gross angelegten Chorsätzen. Bei 20 von 24 Messesätzen ist der Parodiebezug zu Kantatensätzen nachgewiesen. Die Kantaten 79, 102, 187, 179 lieferten die Vorlagen zu insgesamt 13 Messesätzen. Man nimmt deshalb an, dass die vier Werke in einem engen zeitlichen Zusammenhang ca. 1738 entstanden sind.<sup>2</sup>

Dass die Kyrie-Gloria-Messen keine Originalwerke sind und wenig über ihren «Sitz im Musikleben» bekannt ist, ist ihrer Popularität bis heute abträglich. Der Bach-Biograf Philipp Spitta umschrieb das Verhältnis der Messesätze zu ihren Parodievorlagen aus Kantaten wie folgt: «Hier sind prachtvoll entfaltete Blumen von ihren Stengeln geschnitten und zum verwelklichen Strauss gebunden.»<sup>3</sup> Für Albert Schweitzer sind die Messen «oberflächlich und zum Teil geradezu sinnlos».<sup>4</sup> Demgegenüber war er von der «ergreifenden Erhabenheit» der Hohen Messe in h-Moll beeindruckt, die lange Zeit als reines Originalwerk galt.

Im Ablauf des lutherischen Gottesdienstes, wie er in Leipzig zu Bachs Zeiten praktiziert wurde, kamen Messe-Teile vorwiegend in der Liturgie, jedoch kaum in kirchenmusikalischen Kompositionen vor. Deshalb vermutete schon Philipp Spitta, Bach habe die Kyrie-Gloria-Messen für den katholischen Dresdener Hof geschrieben.<sup>5</sup>

Über die h-Moll-Messe schreibt Philipp Spitta, sie hafte «kaum weniger im Protestantismus als Bachs übrige Kirchenmusik»<sup>6</sup> und fährt weiter unten fort, zu Bachs Zeiten habe kaum einer mehr «das Gefühl von der historischen Bedingtheit des Protestantismus, von seinem inneren Zusammenhange mit der katholischen Kirche»<sup>7</sup> gehabt, also dafür, dass das Ziel der Reformation die Erneuerung der Kirche und nicht die Glaubensspaltung gewesen war. «Der Musik war es vorbehalten», fährt Spitta fort, «diesen Zusammenhang aufzuzeigen». Dabei dachte er aber nicht an eine «Vorwegnahme eines ökumenischen Denkens»,<sup>8</sup> sondern an die Rückbesinnung auf die vorreformatorischen Wurzeln des Protestantismus, auf welche Martin Luther durch seine Verdeutschung altkirchlicher und mittelalterlicher lateinischer Hymnen Bezug genommen hat.

## Kyrie – der Eröffnungssatz der Messe

Das Kyrie, der erste Teil der Messe, ist dreiteilig: «Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison» (Ke Che Ke). Das Liturgiebuch der katholischen Kirche weist 18 «Kyrie»-Varianten aus, welche den einzelnen Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres

Kaum Messekompositionen für Leipzig.

2 Ebd. S. 215.

3 Philipp Spitta: Johann Sebastian Bach, Bd. 2. Leipzig 1880, S. 512.

4 Zit. nach Klaus Häfner: Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Laaber 1987, S. 65.

5 Philipp Spitta, a. a. O. S. 510.

6 Ebd. S. 524.

7 Ebd. S. 525.

8 Vgl. Martin Petzoldt: Bachs Bemühung um das Ordinarium des Gottesdienstes: In: Messe und Parodie bei Johann Sebastian Bach. Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 12. Frankfurt a. M. 2004, S. 122. Petzoldt nennt einen solchen Ökumenismus zu Recht «eine anachronistische Sicht der Dinge, die dem 18. Jh. völlig unangemessen ist.»

zugeordnet sind. Nur zwei davon haben dieselbe Gestalt wie in der Messe, in fünf Varianten wird jedes der drei Glieder zweimal wiederholt (also: Ke Ke Ke Che Che Che Ke Ke Ke), in den restlichen elf Varianten lautet der Kyrie-Text «Ke Che Ke Ke». Diese Verdoppelung könnte der Grund dafür sein, dass in der g-Moll-Messe das Kyrie II mit 48 Takten doppelt so lang ist wie das Kyrie I (24 Takte). In der G-Dur-Messe folgt die Textverteilung des Kyrie dem Themenmaterial des parodierten Chores BWV 179, I («Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit falschem Herzen»), wobei nicht nur die Musik, sondern auch der Text buchstabengetreu umgesetzt wird: Aus «Siehe zu ...» wird sowohl im Thema wie auch in dessen Umkehrung<sup>9</sup> «Kyrie ...», aus «Und diene Gott ...» «Christe e-lei[-son]». Thematisch ist also «Kyrie eleison» zweimal und «Christe eleison» einmal vertreten, eine Gliederung des ganzen Satzes in drei Teile ist aber zugunsten «verschiedenartiger Themenkombination und Engführungen»<sup>10</sup> aufgegeben. Hingegen ist der Satz durch die Grundtonart in Dur und einen 67 Takte (von insgesamt 118 Takten) langen Mittelteil in Moll dreiteilig strukturiert.

Im Kyrie II der A-Dur-Messe, einer Fuge, verschmelzen Dur und Moll zu einer Einheit. Die ersten drei einsetzenden Stimmen führen ihr sechstaktiges Thema von Dur aus nach drei Takten zur Dominante, die sich als die Dominante der Molltonart erweist. So ergibt sich durch Überlappungen ein steter Wechsel der Tongeschlechter. Der Themenkopf «Kyr-i-e» wird dabei auf einer Quinte abwärts gesungen: im Bass fis-h, im Tenor h-e, im Alt e-a und im Sopran a-d (Quintenzirkel). Der Sopran verbleibt in Dur, während die Flöte als fünfte Stimme der Fuge von d-Moll über Fis-Dur nach fis-Moll gelangt. In einer zweiten Abfolge setzen Alt, Tenor und Bass wieder mit H-Dur, E-Dur und A-Dur ein, um in den entsprechenden Moll-Tonarten zu enden. Von der Flöte geführt endet der Chor auf der Quinte d-a. Nur die Flöte spielt dazu die Mollterz, wonach der Satz in einem viertaktigen Adagio auf A-Dur endet.

Das Kyrie I und das «Christe» der F-Dur-Messe beginnen im Stil einer Cantus-firmus-Motette über den Anfang der deutschen Litanei in der Fassung der Gesangsbücher.<sup>11</sup> In den letzten elf Takten von Kyrie I und den letzten 20 Takten von «Christe» übernimmt der Bass die Rolle der vierten Stimme im fugierten Chorsatz. Im Kyrie II ist der Art Cantus-firmus des Basses in abgewandelter Form aus der Schlusszeile von Chor und Gemeinde der deutschen Litanei übernommen.

Zu den drei Teilen des Kyrie trägt ein Horn die drei Strophen des Chorals «Christe du Lamm Gottes» vor, wobei sich ein kanonartiges Wechselspiel mit den Cantus-firmus-Passagen des Basses ergibt. Im Kyrie I übernimmt der Chorbass ab Takt 10 die ersten drei Töne von «*Chri-ste du Lamm Gottes*». Im Christe-Teil (Takt 52 und 53) fallen die Ganztonnoten der Silben «Gottes» des Horns und «Chris-te» der Bassstim-

9 Vgl. die Ausführungen mit Notenbeispiel von Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Kassel 1996, S. 551 f.

10 Ebd. S. 552.

11 Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge, vollst. Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe, bearbeitet von Markus Jenny, Köln 1985, S. 256. – Geistliche Lieder aufs neu gebessert, Wittenberg 1533, Faks. Kassel 1983.

me zusammen: Das Horn spielt b–a, der Bass singt g–a. Das folgende «eleison» (Takt 58–62) ist in Horn und Bass unverändert aus dem Kyrie I übernommen.

Im Notenbeispiel 1 werden Passagen aus dem Kyrie mit der «Deutschen Litanei» in der Fassung des Klug'schen Gesangbuchs, Wittenberg 1533 (oberste Notenzeile) verglichen: Horn (mittlere Notenzeile) und Chorbass (unterste Notenzeile) aus Kyrie I (9–13, 22–27), Christe (57–62) und Kyrie II (93–100, 113–118).

Notenbeispiel 1.

Im Kyrie II lässt der Bass dem «eleison»-Zitat aus der Litanei ab Takt 113 ein zweites «eleison» folgen, mit welchem er das «gib uns deinen Frieden» des Horns begleitet. Die letzte Silbe «-son» weitet er zu einem elftaktigen Orgelpunkt aus, während das Horn das «Amen» aus «Christe du Lamm Gottes» in hoher Lage intoniert. Dieser Orgelpunkt lässt an Psalm 110 denken: «Der Herr sprach zu meinem Herrn:<sup>12</sup> Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege.» Der Schemel heisst im Griechischen «hypo-podion», ist also etwas «unter den Füßen», so wie das Pedal einer Orgel.

In der g-Moll-Messe stammt die Musik des Kyrie aus Kantate BWV 102 mit einem Text aus Jeremia 5,3: «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben, du schlägest sie,

Der Orgelpunkt lässt an Psalm 110 denken.

<sup>12</sup> Vgl. Mt 22,44, wo Jesus Psalm 110,1 zitiert: «Eipen o kyrios tou kyriou mou» – «Der Herr sprach zu meinem Herrn». Der zur Rechten Gottes sitzende «Kyrios» ist der Weltenrichter.

aber sie fühlen's nicht, du plagest sie, aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.»

«Der eigentlich hier zu erwartende Hinweis auf das durch Christi Tod besiegelte Gnadenangebot Gottes ... fehlt diesmal», schreibt Alfred Dürr in seinem Kommentar zu Kantate 102.<sup>13</sup> An einigen Stellen, wo es in der g-Moll-Messe «e-le-i-son» heisst, stehen in der Kantate die Worte «du schlä-gest sie» oder «du pla-gest sie». Das Fugenthema des B-Teils des Eingangschores BWV 102 beginnt mit einem Achtel-Auftakt («du»), gefolgt von drei Takten auf die Silbe «schlä-». In der Messe besteht der Auftakt zum Fugenthema aus den drei Silben: «Chri-ste e-», gefolgt von drei Takten mit dem Text «-le-i-son» und zweimal «e-le-i-son». Überträgt man diesen längeren Auftakt zurück in die Kantate, ergibt sich der Text: «Chri-ste, du schlä- [gest sie].» Der alttestamentliche Jeremia-Vers wird so christologisch erweitert. Christus erscheint als Tempelreiniger, der zur Peitsche greift (vgl. Joh 2,15), was bei den Jüngern Betroffenheit auslöst.

Dass hier eventuell ein Problem für das Wort-Ton-Verhältnis vorliegen könnte, vermutet Gerd Rienäcker: «Ist der Umstand, dass der «Christe eleison»-Abschnitt der Messe in g-Moll sich als Parodie der Vertonung «Du schlägest sie» aus dem Eingangschor der Kantate 102 erweist, für die semantischen Implikationen des Christe-Rufes ganz irrelevant, sodass nur die befremdliche – stakkatierte – Deklamation «eleison» als kompositorisch defekt, dem Text gegenüber nachlässig rubriziert werden kann? Oder teilen sich Botschaften des ursprünglichen Textes denen des Christe eleison als untergründige Sinnggebung mit?»<sup>14</sup>

Trotz vorherrschender Moll-Tonart wird uns bereits im Gloria der g-Moll-Messe ein anderes Gottesbild vermittelt: Die Musik zu «et in terra pax ...» stammt aus dem Mittelteil von BWV 72,1 mit dem Text: «Gottes Wille soll mich stillen.» Die Singstimmen tragen im Kanon, jede mit einem anderen Ton beginnend, das gleiche Wiegenlied-Motiv in Achteln vor (z. B. b–a–b–c–a–g–a im Tenor), dessen besänftigender Charakter durch romantisch anmutende Vierklänge in den Folgetakten verstärkt wird.

Im Schlusschor der g-Moll-Messe «cum sancto spiritu» wird, vom Text der parodierten Kantate 187,1 aus gesehen, die Bedrohung, die dem «Kyrie» angehaftet hatte, zur Verheissung. Jetzt heisst es nämlich nach Psalm 104,27 f.: «Es wartet alles auf dich ... wenn du deine Hand aufstust, so werden sie mit Güte gesättigt.» Dass alle drei Chöre der g-Moll-Messe in der selben Tonart stehen, war schon Philipp Spitta aufgefallen: «Das Gloria tritt dem leidenschaftlich erregten Kyrie nicht im strahlenden Weihnachtsglanze entgegen, sondern setzt dasselbe mit dem trüben Gewoge unerfüllter Sehnsucht fort, selbst der imposante Schlusschor verharrt in düsterem Ernst.»<sup>15</sup> Zu einem ähnlichen Urteil kommt Klaus Häfner 100 Jahre später: «Zu den wenigen Sätzen, bei denen ich die Parodie für misslungen halte, gehört der «Gloria»-Chor der Messe g-Moll BWV 235/2.»<sup>16</sup>

Passt die neue  
Textierung  
zur Musik?

Gloria in Moll –  
Parodie  
misslungen?

13 Alfred Dürr, a. a. O. S. 544.

14 Gerd Rienäcker: Schwierigkeiten, Wort-Ton-Relation in Bachs Werken fest zu machen. In: Messe und Parodie bei Johann Sebastian Bach. Frankfurt a. M. 2004, S. 36f.

15 Philipp Spitta, a. a. O. S. 512.

16 Klaus Häfner: Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Laaber 1987, S. 68.

## Gloria – Ehre sei Gott in der Höhe

Der Gloria-Teil der vier kleinen Messen von Bach ist – mit unterschiedlichen Textgrenzen – in fünf Teile aufgeteilt. Die Messen in F-Dur und A-Dur halten sich an Phrasenbeginne: Nr. 3 ist diejenige Nummer, in welcher der Text dreimal mit «Domine» beginnt, zuerst «Deus», dann «fili», dann wieder «Deus», wobei beim zweiten Mal das «Lamm Gottes», also Christus, gemeint ist. Nr. 4 dieser beiden Messen enthält diejenigen Gloria-Sätze, die mit «qui tollis ... , qui sedes ... , qui tollis ... » («der du trägst ... , der du sitztest ...») anfangen und drei Bitten an das Gotteslamm formulieren: «misere-re nobis», «suscipe deprecationem nostram», «miserere nobis» («erbarm dich unser» – «nimm auf unser Flehen»). Nr. 5 enthält – mit «quoniam» beginnend – die dreimalige Anrufung Jesu als «sanctus», «dominus» und «altissimus».

In allen vier Messen wird in Nr. 6 die Anrufung Christi aus Nr. 5 durch die Nennung des Heiligen Geistes in der Herrlichkeit Gottes des Vaters vervollständigt: «Cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen.»

In der G-Dur-Messe bildet die Danksagung an Gott den Vater zusammen mit der Danksagung an den eingeborenen Sohn eine eigene Nr. 3: Das «Gratias ...» wird dabei nach dem «Domine Deus ...» noch einmal wiederholt, ebenso nach der Anrufung «Domine fili ...».

In der g-Moll-Messe werden sowohl die «Domine» wie auch die «qui»-Blöcke aufgeteilt. Dadurch wird der Dank («gratias agimus tibi») dem alttestamentlichen Gott abgestattet, weil er «in seiner grossen Herrlichkeit» («propter magnam gloriam tu-am») ein barmherziger Gott ist. Breiten Raum nimmt in dieser Messe die Bitte «qui tollis peccata mundi, miserere nobis!» ein («der du trägst die Sünde der Welt: erbarme dich unser!»). Sie wird von zwei Solisten in unterschiedlicher Besetzung und verschiedenen Taktarten vorgetragen, das zweite Mal – wie vom Messtext des Ordinariums vorgesehen – mit eingeschobenem «suscipe deprecationem nostram, qui se-des ad dexteram patris». Ein neuerlicher Takt- und Tempowechsel leitet zum «quoni-am» innerhalb dieser Nr. 5 über.

In der A-Dur-Messe wird der Takt- und Tempowechsel zwischen «Kyrie eleison» und «Christe eleison» im Gloria weitergeführt. Hier wechseln Solostimmen im Adagio-3/4-Takt und der Chor im Vivace-4/4-Takt einander ab. Philipp Spitta kommentiert: «Um den Originalsatz brauchbar zu machen musste theils in Instrumentalpartien ein vierstimmiger Chor neu hineincomponirt, theils auch ein Singbass zu einem vollstimmigen Chor ausgebaut werden. In ungezwungenster Weise ist dieses zu Stande gebracht, aber die wunderherrliche Poesie des Originals («Friede sei mit euch» aus der Cantate «Halt im Gedächtniss Jesum Christ») doch fast gänzlich zerstört.»<sup>17</sup>

Tatsächlich hat der Komponist den uns aus vielen Kantaten geläufigen Dialog zwischen «Vox Christi» und der «Seele» verfremdet, die hier im Kollektiv der Jünger auftritt, denen der Auferstandene erscheint (Joh 20,19–29). Die mittleren beiden Adagio-Teile in der Messe beginnen mit wörtlichen oder aufgrund veränderter Stimmlage (Tenor statt Bass) modifizierten Zitaten des «Friede sei mit euch», zu welchem das gleichsilbige «adoramus te» besser passt als das «pax hominibus ...». Im ersten Adagio-Teil, dem

Breiter Raum für  
das «miserere  
nobis».

17 Philipp Spitta, a. a. O. S. 512f.

## Verschiebungen in Rhythmus und Stimmführung.

Alt-Solo, ergeben sich zwischen Kantate und Messe Verschiebungen in Rhythmus und Stimmführung, die insbesondere die Worte «bonae voluntatis» betreffen (Notenbeispiel 2).

Das ist wohl kein Zufall, denn das «hominibus bonae voluntatis» («den Menschen, die guten Willens sind»), will nicht so recht zum griechischen Urtext und der Luther-Übersetzung des Engelchores aus der Weihnachtsgeschichte passen: «Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen.»

14

pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis,  
Frie - de, Frie - de, Frie - de sei mit euch,

18

pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis  
Frie - - de, Frie - - de sei mit euch

Notenbeispiel 2: Messe A-Dur, BWV 234, 2 Alt-Solo nach dem Bass-Solo aus BWV 67, 6.

## Herr, erbarme dich unser

Der ganze Text der Missa ist als Gebet konstruiert. Als solches gliedert es sich in die sechs Teile: Anrufung des Herrn («Kyrie»), Lob und Dank, Anrufung des Vaters und des Sohnes, Bitte um Erhöhung, Anrufung Christi, Segensformel. Im fünfteiligen Gloria steht die Bitte um Erhöhung der demütigen Bitte (deprecatio) im Zentrum.

Werfen wir einen Blick darauf, wie Bach die Passagen «miserere nobis» und «sus-cipe deprecationem nostram» in den vier Kyrie-Gloria-Messen vertont hat. Die Vorlage zum eindrucksvollen «qui tollis» der A-Dur-Messe ist die zweite Arie aus der Kantate BWV 179. Sie beginnt mit dem Text «Liebster Gott, erbarme dich». In der Reprise der Kantate wird dieser Text wiederholt; analog dazu das «miserere nobis» im Messesatz. Im Mittelteil des Kantatensatzes heisst es ab Takt 63: «Hilf mir, Jesu, Gottes Lamm, ich versink' in tiefen Schlamm.» Die Szene des im Schlamm Versinkenden, dem das Wasser bis zur Kehle<sup>18</sup> reicht, stammt aus Psalm 69. Die Kehle ist auch der Sitz der «deprecatio», des flehentlichen Bittens.

Ein Vergleich der Takte 71–75 zeigt, wie Bach die Stimmführung der Sopranistin in der Messe dem Textverlauf angepasst hat. Der Kantatentext der Takte 71–75 hat seinen Hauptakzent auf dem Wort «Schlamm» (73), das im übernächsten Takt durch

18 Martin Luther übersetzt das hebräische «Näfäsch» mit «Seele», die neue Zürcher Bibel mit «Hals». «Näfäsch» kann aber auch mit «Kehle» übersetzt werden. Vgl. Silvia Schroer, Thomas Staubli: Die Körpersymbolik der Bibel. Darmstadt 1998, S. 61–73.

Im Gloria steht  
die Bitte  
im Zentrum.

den Halbtonschritt abwärts chromatisch hervorgehoben wird. In der Messe erfolgt dieser Halbtonschritt bereits innerhalb von Takt 73. Die grosse Sext aufwärts (Kantate Takt 74), die doch nur wieder «in den tiefen Schlamm führt, entfällt in der Messe zugunsten der tiefen Lage, sodass die Schlussilbe von «deprecationem» sogar einen Ton tiefer liegt als die letzte Note von Takt 72 auf «[tie-]fen». In der Messe erfolgt der Aufwärtssprung über eine Oktave erst in Takt 75 auf die Silben «no-stram». So endet diese Phrase in der Messe mit einer Habung, in der Kantate gewichtig mit dem Wort Schlamm (Notenbeispiel 3).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the Latin lyrics: 'sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-nem no-stram'. The middle staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing the German lyrics: 'ich ver-sink in tie-fen Schlamm, in tie-fen Schlamm'. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. Measure numbers 72 and 74 are indicated above the first and second staves respectively. The German lyrics 'Schlamm' are underlined in the original image.

Notenbeispiel 3: Messe A-Dur, BWV 234, 4 Sopran-Arie nach der Kantate BWV 179, 5, Sopran-Solo, Originaltonart a-Moll, transponiert wiedergegeben.

In der F-Dur-Messe befindet sich der «deprecatio»-Abschnitt im Mittelteil einer Arie, die wie das Kyrie der g-Moll-Messe aus Kantate BWV 102 übernommen ist. In der Kantate beendet der Solo-Sopran die Phrase «von ihres Gottes Gna-[de selbst sich trennt]» mit der melodischen c-Moll-Tonleiter aufwärts von g' bis es". In der Messe durchschreitet der Sopran dieselbe Skala von g' bis c" mit Sechzehntel-Vorhalten auf den Silben «...nem, de-pre-ca-ti-[o-nem]», wodurch das fünf-silbige Wort «deprecatio» eine leicht verschobene Demutsgeste erhält. Die Stelle wird eingerahmt von der Oboe, die zweimal ein in der Arie häufig vorkommendes abwärts gerichtetes «mi-serere»-Motiv in Sechzehntelnoten spielt. Dasselbe Motiv erscheint – mit grosser Terz statt mit Tritonus – auch in der Singstimme auf «[mi-]se-re-re» in den Takten 15, 45 und 47.

In der G-Dur-Messe sind die drei Bitten («miserere», «suscipe», «miserere») als Duett ausgeführt. Die Vorlage dazu stammt aus der Kantate BWV 79, wo das eingängige Thema «Gott, ach Gott verlass die Deinen nimmermehr» im 54 Takte umfassenden Teil A exponiert ist. In der Messe sind in diesem Teil A die Anrufung des Lammes «Domine deus, agnus Dei, Filius Patris» und das «qui tollis ...» enthalten. Es folgen sowohl in der Kantate als auch in der Messe zwei B-Teile, die jeweils mit einer sechstaktigen A-Reprise schliessen. Der Messesatz ist um acht Takte länger als der Kantatensatz, da er vier Takte Instrumentalvorspiel aufweist und in den beiden B-Teilen vier Takte eingeschoben sind, damit die führende Stimme jeweils einen Takt pausieren kann, bis die nachfolgende Stimme ihre Phrase «... deprecationem no-stram» beendet hat. In der Kantate hingegen überlappen sich die Stimmführungen und drücken so den Battaglia-Charakter der Phrase «obgleich sehr wider uns die Feinde toben» aus. In der Messe wird die Tonrepetition auf «ob-gleich-*seh*n» zu einer

Notenbeispiel 4: Messe F-Dur, BWV 233 4. Sopran-Solo nach der Alt-Arie BWV 102,3, Originaltonart f-Moll, transponiert wiedergegeben..

Neugestaltung  
um des spezi-  
fischen Aus-  
drucks willen.

Drei-Schlag-Note auf die Silbe «Su-[sci-pe]» beziehungsweise «mi-[se-re-re]» abgeschwächt unter Beibehaltung der folgenden längeren Achtel-Passagen. Auch der Themenkopf von B und B' – in der Kantate eine Umkehrung des A-Themas – ist dem lateinischen Text durch lange Haltenoten angepasst. Der Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass die beiden Frauenstimmen in der Messe ihre Haltenoten auf «tol-[lis]» und «mun-[di]» im Zwei-Takte-Abstand und nicht gleichzeitig singen. «Wieder ist es also die Bitte um Christi Erbarmen, welche um des spezifischen musikalischen Ausdrucks willen zur Neugestaltung führt.»<sup>19</sup>

In der g-Moll-Messe BWV 235 ist das «miserere nobis», wie weiter oben erwähnt, auf zwei Nummern aufgeteilt. In Nr. 5 in Es-Dur stehen die «miserere»-Passagen in der Paralleltonart c-Moll. Auch in Satz 4 herrscht Moll vor, wenn es um den Text «miserere nobis» geht. So stehen die Schlussilbe der Reprise («no-[bis]» und der Anfang des Schlussritornells ebenfalls in Moll statt, wie in der Kantate, in Dur. Der Messesatz ist um 38 Takte länger als der Kantatensatz. 36 Takte entfallen auf den Text «miserere nobis». Auch dies ein Zeichen dafür, dass der Komponist ein besonderes Augenmerk auf diese beiden Worte gerichtet hat.

Die dem Mittelteil von BWV 235/4 zugrunde liegende Arie BWV 187,3 endet in g-Moll, was durch eine «breite Ausfaltung von dessen Dominante von Anfang an klar ist».<sup>20</sup> Der um 15 Takte längere Mittelteil des Messesatzes endet hingegen in Es-Dur.

19 Konrad Klek: Die Kyrie-Gloria-Messen BWV 233–236. In: Bach-Handbuch Bd. 2, S. 270.

Die den Takten 129–132 entsprechende Parallelstelle der Kantate (Takte 111–114) mündet in g-Moll, was in der Messe c-Moll entsprechen würde, da diese Stelle in der Parodie eine Quart höher gesetzt ist. C-Moll wird jedoch durch «e» statt es auf die Silbe «Fi-» im eingeschobenen Takt 133 vermieden und die Paralleltonart Es-Dur erst über f-Moll, es-Moll, B-Dur und F-Dur erreicht. In den letzten beiden Takten liegt die Singstimme der Messe dann um eine Terz höher als in der Kantate (Notenbeispiel 5).

Im Fugenteil des Schlusschors der G-Dur-Messe «bringt Bach [insgesamt sechs Mal] vor den neuen Einsätzen (bis zur Dreistimmigkeit) einen Zusatztakt ein, in dem die thematisch noch nicht beteiligten Stimmen «in Gloria Dei Patris» skandieren».<sup>21</sup>

129 (K 111)

Do-mi-ne De-us a-gnus De-i, Fi-li-us

(Violinen)

134 (K 115) 138 (K 116)

Pa-tris mi-se-re-re no-bis.

f es B F Es As B Es

Notenbeispiel 5: Messe g-Moll, BWV 235, 4 – Alt-Arie aus der Kantate «Es wartet alles auf dich» BWV 187, 3. Takt 129–132 in den Violinen entsprechend den um eine Quart tiefer liegenden Takten 111–114 in der Kantate. In Takt 130 müsste gemäss Kantate in der Violinstimme e“ statt es“ stehen. Von Takt 134 bis 137 begleiten die Violinen das Continuo..

Zusätzlich ist dieser Text auch innerhalb des Fugenthemas enthalten. Zweimal unterbrechen die Chorstimmen mit ihrem Zusatztakt den Fugenaufbau vor dem Einsatz des nächsten Themas. Dies ergibt folgenden Textablauf, wenn wir den Zusatztakt in den ursprünglichen Kantatentext (BWV 17,1) hineinlesen: «Wer Dank opfert, der preiset mich: «in Gloria Dei Patris» und das ist der Weg ...». An zwei anderen Stellen stehen in der Kantate vor dem Zusatztakt der Messe die Worte «das ist der Weg» statt «der preiset mich». Das «Soli Deo gloria» ist in der F-Dur-Messe nicht bloss Schlussornament, sondern mit dem Text «in gloria Dei Patris» als Doppelchor-Motiv in die Kantatenfuge des Satzes hineingesetzt. Damit wird es auch zum Motto des

20 Vgl. Rudolf Bockholt über BWV 235/4: «Arien von Bachs Lutherischen Messen im Vergleich mit den Vorlagen. In: Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 12, S. 174.

21 Konrad Klek, a. a. O. S. 272.

«Soli Deo gloria»  
gilt auch für die  
Parodie.

Parodieverfahrens, welches Bach unter das gleiche kompositorische Credo stellt wie seine Originalkompositionen.

### Ein Auftraggeber aus Böhmen?

Abschliessend bleibt die Frage zu stellen, warum Johann Sebastian Bach mit grossem Aufwand Kantatensätze zu vier Kyrie-Gloria-Messen umgearbeitet hat.<sup>22</sup> Nachdem in jüngster Zeit die Frage auftauchte, ob die h-Moll-Messe ein Auftragswerk des böhmischen Grafen Johann Adam von Questenberg gewesen sein könnte,<sup>23</sup> möchte ich auf die These von Arnold Schering hinweisen, Reichsgraf Franz Anton von Sporck sei der Auftraggeber der Bach'schen Kyrie-Gloria-Messen gewesen, auch wenn diese These in der neuen Ausgabe der Enzyklopädie «Musik in Geschichte und Gegenwart» stark angezweifelt wird.<sup>24</sup>

Der Graf selbst war ein streitbarer Zeitgenosse, der sein Leben der Jagd und dem Verbreiten von liberalem Schriftgut widmete und ein offenes Ohr und Haus für Lutheraner hatte. In den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts geriet er in die Fänge jesuitischer Gegenreformatoren. Am 26. Juli 1729 besetzten Soldaten seine Residenz. Die Beschlagnahmung und Überprüfung seiner 30 000 Bände umfassenden Bibliothek war nur der Anfang eines langen Gerichtsprozesses gegen den Grafen, in welchem Sporck schliesslich der Ketzerei und ihrer Verbreitung angeklagt wurde.<sup>25</sup>

Für die Zensur im streng gegenreformatorischen Böhmen waren die lateinischen Messtexte unverfänglich, die ursprünglichen Texte der Bach'schen Messen wären es wohl nicht gewesen. Im Gegenteil: Sie enthalten zwischen den Zeilen eine polemische Stossrichtung. Das Jeremia-Wort: «Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren» (Vorlage zum Kyrie der g-Moll-Messe) und «Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei und diene Gott nicht mit falschem Herzen» (Vorlage zum Kyrie der G-Dur-Messe) sind Sätze, die sich für eine Polemik gegen Inquisitoren und Gegenreformatoren bestens geeignet hätten. Falls Graf Sporck neben den Einzelstimmen zum Sanctus der h-Moll-Messe<sup>26</sup> auch Stimmenmaterial zu den vier Kyrie-Gloria-Messen von J.S. Bach erhalten hat, dann wird der Komponist Mittel und Wege gefunden haben, seinen potenziellen Auftraggeber über diesen «Hinter-»sinn der Messtexte ins Bild zu setzen.

Zwischen den  
Zeilen eine  
polemische  
Stossrichtung?

*Rudolf Bohren, geb 1951, Studium der Slawistik und der osteuropäischen Geschichte. Übersetzer slawischer Lyrik und von Monographien (Predigten, Biographien). Verfasser von Aufsätzen und Artikeln zum Thema Kirchen in Osteuropa. Seit 1975 aktiver Chorsänger in verschiedenen Chören.*

22 Vgl. Konrad Küster in: Bach-Handbuch, Kassel 1999, S. 491.

23 Michael Maul: How Relevant is Count Jan Adam von Questenberg for the Genesis of the B-minor Mass? – A Preliminary Report. In: International Symposium: Understanding Bach's B-minor Mass, Discussion Book Volume I, Belfast 2007 und <http://www.music.qub.ac.uk/tomita/bachbib/conferences/Belfast-Nov2007/BMM-abs-maul.htm>.

24 Arnold Schering: Die Hohe Messe in h-Moll, eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II. In: Bach-Jahrbuch 1936, S. 28 ff.

25 [http://de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Anton\\_von\\_Sporck](http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Anton_von_Sporck).

26 Vgl. die handschriftliche Notiz J.B. Bachs auf der Partitur des Sanctus: «NB. Die Parteyen (d.h. die Einzelstimmen) sind in Böhmen bey Graff Sporck». – Vgl. Philipp Spitta a.a.A. S. 829.