

Messe in g-Moll (BWV 235) – Messe in G-Dur (BWV 236)

„War das Komponieren von Kirchenkantaten in Bachs frühen Leipziger Jahren nicht nur Amtspflicht, sondern ein gründlich genutzter ‚Tummelplatz‘ für kompositorische Innovationen und Experimente, so lässt sich gegen Ende des 1720er Jahre im Bach’schen Œuvre ein deutliches Nachlassen der Kantatenproduktion beobachten. Bach erfüllte seine gottesdienstlichen Pflichten nun vermehrt dadurch, dass er bereits vorhandene Kantaten oder auch Werke anderer Komponisten aufführte. Stattdessen zeigt sich eine Neigung, ältere Kantaten umzuarbeiten und ihnen damit neue Aufführungsmöglichkeiten zu erschließen. Gleichzeitig ist ein zunehmendes Interesse an der lateinischen Kirchenmusik zu beobachten – lateinische, nur aus *Kyrie* und *Gloria* bestehende Kurzmessen musizierte man im lutherischen Gottesdienst an hohen Feiertagen wie Weihnachten, Ostern und Pfingsten. So entstand 1733 eine aus *Kyrie* und *Gloria* bestehende Kurzmesse, die den Keim der späteren h-Moll-Messe in sich trägt, und 1738/39 schuf Bach die vier Kurzmessen in F-Dur, A-Dur, g-Moll und G-Dur“ (HOFFMANN-AXTHELM).

Bach verfolgte mit der Schaffung seiner am besten als „Kyrie-Gloria-Messen“ (Wolfgang Horn) bezeichneten Werke verschiedene Interessen:

- Die Kirchenkantaten, denen schon zu Bachs Zeiten ein leicht antiquierter Eindruck anhaftete, wurden zunehmend als unpassend und theologisch veraltet empfunden. Bach „rettete“ einige seiner besten Kantatensätze dadurch, dass er ihnen die zeitlosen Messtexte unterlegte. Alle Sätze dieser Messen sind Parodien. „Bach präsentiert darin einen sehr sorgfältig gewählten Querschnitt von besonders kunstvollen Kantatensätzen“ (WOLFF). „Die ausgewählten Sätze wiederum unterzieht Bach einer bisweilen tiefgreifenden Überarbeitung“ (WALTER). Für die g-Moll-Messe verwendete er etwa die Sätze BWV 72.1, 102.1 und 187.1.3.4.5, „in ihrer musikalischen Gestaltung besondere [...] Kleinodien“. Und gerade diese Messe zeigt „im Verhältnis zwischen Vorlage und Parodie-Ergebnis [...] ein so geschlossenes Bild wie keines ihrer Partnerwerke“ (KÜSTER).
- Die Konzentration auf liturgische Standardtexte (*Kyrie* und *Gloria* der lateinischen Messe) befreite ihn mit einem Schlag von dem häufigen Ärger mit dürftigen Kantatentexten. Der „vom Wort besessene Bach“ (SCHERING), der eine „existenzielle Nähe zu seinen Texten“ (WOLFF) hatte, griff oft genug in die ihm vorgelegten Libretti ein; es ist auch nicht ausgeschlossen, dass er manchmal selbst zur Feder griff. Nun konnte er sich ganz auf die Musik konzentrieren. Dennoch „fällt eine intensive Textarbeit Bachs auf“, denn er hat „seine Kyrie-Gloria-Messen theologisch strukturiert“ (PETZOLDT).
- Schließlich „erlebte die Musik durch die Umarbeitung eine Verdichtung, Konzentration und Abstraktheit, um die es dem älter werdenden Meister in zunehmendem Maße zu tun war“ (HOFFMANN-AXTHELM). Er perfektioniert unzählige Details (WALTER). „Der Kantor verschwindet hinter der in das Gewand der altherwürdigen Messtexte gehüllten Musik, und gleichzeitig erklingt diese als ureigene Schöpfung des Künstlers“ (HOFFMANN-AXTHELM).

„Dass die Neufassung auf den unbefangenen Hörer nicht wie ein Potpourri von drei Kantaten wirkt, sondern wie eine Komposition aus einem Guss, ist Bachs geschickter Bearbeitungstechnik zu verdanken. Während der erste Chorsatz (*Kyrie*) [BWV 102.1]

unverändert übernommen wird, transponiert Bach den zweiten Chor (Gloria) [BWV 72.1] einen Ganzton tiefer, um die Anfangstonart g-Moll beizubehalten, streicht das sechzehntaktige Orchestervorspiel, um das Gloria direkt anschließen zu können und greift hier und da rhythmisch oder melodisch verändernd ein. Die bereits in g-Moll stehende Bassarie [BWV 187.4] hätte keiner Transposition bedurft; durch eine Versetzung nach d-Moll erreicht Bach aber eine schöne tonartliche Bewegung der folgenden Mittelsätze [...]. In der um knapp 40 Takte verlängerten Altarie [BWV 187.3] baut Bach einige zusätzliche Koloraturen und Modulationen ein; zudem führt er die Oboe selbstständig und nicht mehr *colla parte* mit der ersten Geige. So kann sich ein konzertanter Dialog zwischen Oboe und Streichern oder Oboe und Altstimme entfalten. Die folgende Arie [BWV 187.5], die in der Vorlage dem Sopran zugeordnet war, weist Bach nun dem Tenor zu und komponiert den zweiten Teil quasi neu, wohl um den festlichen Charakter des ‚Quoniam tu es solus sanctus‘ gerecht zu werden. Der Schlusschor [BWV 187.1] wurde abgesehen von der Textänderung lediglich um das Orchestervorspiel gekürzt und mit einer neuen, rein chorischen Exposition versehen“ (BÖTTICHER). „Dass es in der Umarbeitung des Chores zum Schlusssatz der g-Moll-Messe gelingen konnte, die durchaus wortbezogen entworfenen verschiedenen Vokaldurchführungen sämtlich dem Text ‚Cum sancto spiritu in gloria dei patris‘ zu unterlegen, der charakteristische Quartsprung mit Synkope jetzt aber gleich drei verschiedene Wendungen zu tragen vermag (‚cum sancto‘, ‚in gloria‘, ‚amen‘), verdeutlicht sowohl die musikalische Eigenqualität der Bach’schen Kompositionsweise als auch die erhebliche Integrationskraft des lateinischen Messetextes, der dank seiner überzeitlichen Beständigkeit auch völlig konträre Annäherungen zu assimilieren vermag“ (HARTINGER).

Zur Rezeptionsgeschichte ist zu bemerken, dass die Messen nach Bachs Tod, anders als seine Kantaten, durchaus geschätzt und bekannt waren. Im 19. Jahrhundert drehte sich das Verhältnis um, die lutherischen Kantaten erfreuten sich zunehmender Beliebtheit, während die Messen als „katholisch“ und befremdlich erschienen (BÖTTICHER). Für André Pirro sind sie „nur ein Pasticcio aus Kantatenstücken“. Diese seien, so Albert Schweitzer, „oberflächlich und zum Teil geradezu sinnlos. Es kommt dem Meister z.B. nicht darauf an, in der g moll-Messe den Gloria-Text der düstern Musik des ersten Chors der Kantate ‚Alles nur nach Gottes Willen‘ unterzulegen. [...] In einer Reihe von Parodien nimmt er nicht einmal auf sinngemäße Deklamation Rücksicht.“

Besonders gnadenlos fällt das Urteil Philipp Spittas aus: „Es machten sich hierfür verschiedene Umarbeitungen nöthig, die wie immer bei Bach sehr lehrreich und in manchem Betracht bewunderungswürdig sind. Auch ohne daß der neue Text und Zweck dazu veranlaßte hat er bisweilen die Tonstücke reicher und freier gestaltet. Aber eben so unverkennbar ist auch die Gewalt, welche er seinen eignen Schöpfungen bei ihrer Umformung zu Messentheilen angethan hat. [...] Sie sind so weit dies bei einem Bach überhaupt möglich war mechanische Arrangements. [...] Mehr in den Einzelheiten, aber doch empfindlich genug ist der erschütternde Eingangsschor der Cantate ‚Herr deine Augen sehen nach dem Glauben‘ vergewaltigt, als es sich in die Form des *Kyrie* der G moll-Messe umzwängen lassen mußte. Andre Sätze haben weniger Rücksichtslosigkeiten zu erleiden gehabt, aber ein künstlerischer Zweck ist nirgends ersichtlich. [...] Hier sind prachtvoll entfaltete Blumen von ihren Stengeln geschnitten und zum verwelklichen Strauß gebunden. In der G moll-Messe hat Bach nicht einmal den tief in der Sache begründeten und damals schon typisch gewordenen Gegensatz zwischen *Kyrie* und *Gloria* beobachtet. 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 verharret in düsterm Ernst.“

Heute hat sich das Bild wieder eindeutig zugunsten der Messen verändert. Neuere Forschungen haben gezeigt, mit wieviel Sorgfalt, filigraner Anpassungsarbeit und theologischem Ernst Bach seine Messen gestaltet hat, und das mit einer kritischen Auswahl der besten Melodien, die er zur Verfügung hatte. Dazu kommt, dass die Mehrzahl der Kantatentexte inzwischen wieder als ungenießbar empfunden werden. Die Texte der lateinischen Messe dagegen sind zeitlos – egal, ob man sie nur als religionsgeschichtlich interessant, kulturprägend über fast zwei Jahrtausende hinweg oder immer noch religiös aktuell betrachtet. Und zu Gehör gebracht werden sie mit einer Musik, die ihrerseits kein Alter und kein Verfallsdatum kennt.

Messe in G-Dur (BWV 236)

Auch diese Messe ist keine Originalkomposition. Ihr musikalisches Material stammt ausnahmslos aus früheren Kirchenkantaten. „Im Falle der Missa in G schöpft Bach aus nicht weniger als vier Kantatenquellen. Wie alle seine Kurzmessen hat auch diese Missa sechs Teile: Das textarme *Kyrie* besteht aus einem, das wortreiche *Gloria* aus fünf Teilen. Ersteres parodiert den einleitenden Satz zur Kantate ‚Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei‘ (BWV 179), eine Chorfuge, bei der Instrumente und Singstimmen *colla parte* [Mitgehen von Instrumenten mit den Singstimmen] geführt sind. Der 1. Satz des ‚Gloria‘ geht auf den Eingangschor der Kantate ‚Gott der Herr ist Sonn und Schild‘ (BWV 79) zurück, gleichfalls einen Chorsatz mit umfangreicher instrumentaler Einleitung und reicher Instrumentation: neben den Streichern zwei Oboen, zwei Hörnern und Pauken. In der Parodie hören wir demgegenüber nur Streicher und Oboen. Für das ‚Gratias agimus tibi‘, einer Bassarie, stand der fünfte Satz (‚Auf Gott steht meine Zuversicht‘) aus der Kantate ‚Warum betrübst du dich, mein Herz‘ (BWV 138) Pate, auch er eine bereits mit Streichern und Generalbass instrumentierte Bassarie. Das Vorbild von Teil 4, ‚Domine Deus‘, stammt wiederum aus BWV 79 (Satz 5, ‚Gott, ach Gott, verlass die deinen nimmermehr‘). In der Parodie hat Bach hier vier einleitende Continuoakte hinzugefügt und die ursprünglich in Dezimenparallelen anhebende Arie von Sopran und Bass zu einem Duett zwischen Sopran und Alt umgestaltet, das seinen Anfang in parallelen Terzen nimmt. Teil 5, das ‚Quoniam‘, ist eine Neutextierung der Tenorarie aus BWV 179 mit dem Text ‚Falscher Heuchler Ebenbild‘, in der Parodie mit auf Solooboe und Generalbass beschränkter Instrumentalisierung ausgestattet. In Teil 6 schließlich, dem Schlusschor ‚Cum sancto spiritu‘, greift Bach auf den ersten Satz aus der Kantate ‚Wer Dank opfert, der preiset mich‘ (BWV 17) zurück, einen Chorsatz mit umfangreicher instrumentaler Einleitung und nachfolgender Fugenexposition. In der Parodiefassung stellt Bach dem Vokaleinsatz einen achttaktigen Anfangsteil voran, in dem alle vier Stimmen den gesamten Text homophon vortragen, um mit der vorgegebenen Fugenexposition fortzufahren und dann in ein kunstvolles Wechselspiel zwischen homophoner und kontrapunktischer Satzweise überzugehen.

Das ganze *Gloria* der Messe in G-Dur ist trotz dieser disparaten Herkunft seiner Bestandteile von wundersam schöner Symmetrie geprägt: Die beiden gewichtigen Chorsätze bilden die Eckpfeiler, und die beiden Arien rahmen das Duett der beiden hohen Stimmen ein, womit sie es zum Mittelpunkt des ganzen zweiten Messeteils machen. Formuliert dieser liebliche

Mittelsatz doch schließlich die zentrale christliche Glaubensaussage: ‚Agnus Dei, qui tollis peccata mundi‘, ‚Lamm Gottes, das du trägst die Sünden der Welt“ (HOFFMANN-AXTHELM).