

Prof. Hartmut Haenchen

## **Fragen der Aufführungspraxis: Bachs h-Moll-Messe**

Wenn die Vermutung stimmt, dass die erste Gesamtauführung der h-Moll-Messe erst am 12.2.1835 mit nicht weniger als 160 Choristen der Berliner Singakademie unter Carl Friedrich Rungenhagen (bei der Matthäus-Passion waren es sogar 320) stattgefunden hat, dann ist Bachs Utopie einer vollständigen Aufführung seines Werks erst 100 Jahre nach der Entstehung Wirklichkeit geworden – und die Bandbreite »authentischer Besetzungen« sehr groß. Auch Bachs berühmter Antrag zur »wohlbestallten Kirchenmusik« stellt eher ein den Leipziger Umständen geschuldetes Minimalprogramm dar, so dass die dort angegebene kleine Besetzung sicher nicht die Idealbesetzung ist. Die Wahrheit liegt – wie so oft – dazwischen. Man muss in aller Deutlichkeit feststellen: die oftmals gefeierten »authentischen Besetzungen« gibt es nicht: weder war seinerseits der Kammerton einheitlich (und der heute international genormte einheitliche Kammerton für Alte Musik ist somit ohnehin für die Mehrzahl der Werke vollständig stilwidrig), noch waren Stimmbildung und Instrumentalbildung identisch. Vor allem aber haben wir heute kein »authentisches« Publikum. Unsere Bildung differiert zu der in früheren Zeiten, wir leben mit anderen optischen und akustischen Reizen. Um also den Willen eines Komponisten Alter Musik nachvollziehbar zu machen, braucht es eine Aufführungspraxis auf Grundlage aller zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Erkenntnissen, die aber entsprechend den Hörmöglichkeiten und -gewohnheiten heutiger Menschen gewissermaßen übersetzt ist.

Dazu gehört vorab, dass – um beim Beispiel der h-Moll-Messe zu bleiben – h-Moll auch als h-Moll gespielt wird; folgte man dem derzeit üblichen Kammerton für Alte Musik wäre dies gis-Moll. Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts aber lebt von der Tonartencharakteristik und den sich daraus ergebenden Gegensätzen. Auch für die Mehrzahl der Menschen ohne absolutes Gehör, richtet sich die Tonartenempfindung unbewusst nach dem vertrauten Kammerton, also jenem Kammerton, mit dem man aufgewachsen ist. Somit ist der heutige Kammerton auch die Grundlage heutiger Musikempfindung.

Ebenso muss die musikalische Architektonik der Ausgangspunkt der Interpretation sein. So z.B. folgt die musikalische Gestaltung des Messeteils »Symbolum Nicenum« (Das Glaubensbekenntnis benannt nach dem Konzilium in Nicaea im Jahre 325) der Symmetrie eines barocken Bauwerkes. Um Symmetrie zu erreichen hat Bach bewusst eine Korrektur vorgenommen: Er hat das »Et incarnatus est« aus dem Duett »Et

in unum« herausgetrennt um die neun Teile des »Symbolum Nicenum« zu erreichen. Auf jeder Seite des mittleren (fünften) Blocks (»Crucifixus«) in e-Moll (Unterdominante von h-Moll – symbolisch die größte Erniedrigung Christi) stehen vier Teile mit jeweils drei Dur-Teilen und einem Moll-Teil: Wie ein Barockschloss mit drei Flügeln. Selbst die Taktarten sind symmetrisch. In der Mitte stehen die ungeraden Taktarten und an den Seiten die geraden Taktarten. Diese Erkenntnis erschließt dem Interpreten, welche Version der beiden überlieferten Fassungen des Duettens »Et in unum« zu wählen ist, nämlich die spätere, wodurch das »Crucifixus« entsprechend der lutherischen Theologie in das Zentrum der Großform rückt. Erstaunlicherweise sieht selbst die weltweit wissenschaftlich anerkannte Neue Bach-Ausgabe (Herausgeber W. Smend) diesen Zusammenhang nicht, weswegen auch an dieser Stelle auf die Notwendigkeit hingewiesen wird, jede Ausgabe zu hinterfragen.

Schließlich schärfen die architektonischen Zusammenhänge den Blick für die Tempoverhältnisse: Ein Viertel eines Taktes aus dem 1. Teil wird zur Hälfte eines Taktes im 2. Teil; ein ganzer Takt des 3. Teiles wird zum ganzen Dreiertakt des 4. Teiles, dieser wiederum wird zum Grundschatz der Halben des 5. Satzes und verdoppelt sich zum 6. Satz. Im anderen »barocken Seitenflügel« werden die halben Takte des 6. Satzes zum halben Takt des 7. Satzes und diese markieren wieder zum ganzen Takt des 8. Satzes und halbieren sich schlussendlich zum 9. Satz. In Bachs Zeit war dieses Verfahren unter dem Begriff »integer valorum« bekannt. Der gesamte Verlauf von »Symbolum Nicenum« basiert also trotz unterschiedlichster Charaktere der Einzelsätze auf einem gemeinsamen Tempo-Grundschatz und schafft somit eine übergreifende Großform.

Vom Studium der vielfältigen autografen Quellen und zeitgenössischen Abschriften, von dem unsere Aufführung der h-Moll-Messe gekennzeichnet sein wird, ist auch die vor kurzer Zeit erschienene Partitur von Joshua Rifkin geprägt: In ihr sind sämtliche Zusätze von Carl Philipp Emanuel Bach vor allem im »Symbolum Nicenum« für eine Aufführung in Hamburg 1786 aus dem Partiturotograph wieder beseitigt worden. In ihm hatte Johann Sebastian Bach – erst in spätem Lebensalter – die sämtlich früher entstandenen Teile (1. Missa, 2. Symbolum Nicenum, 3. Sanctus, 4. Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem) in einer Partitur für eine – in seiner Zeit utopischen – Gesamt-Aufführung zusammengefügt. Dieses Partiturotograph liegt in der in der Berliner Staatsbibliothek.

Selbstverständlich sehe ich in der Tilgung der Zusätze von Carl Philipp Emanuel in der Ausgabe von Rifkin zwar eine gute wissenschaftliche Grundlage, nicht aber eine Verbesserung am Werk in jedem Fall. Denn der Sohn hatte ja beim Ausschreiben der

Stimmen mitgearbeitet (was Rifkin sehr schön dokumentiert) und hat dabei möglicherweise auch Details direkt von seinem Vater bekommen, die dieser selbst nicht schriftlich festgelegt hatte. Wie schon in der »Johannespassion« differiert auch die von Johann Sebastian niedergeschriebene Partitur der h-Moll-Messe zu den Stimmen. In ihnen finden sich Interpretations-Anweisungen, die über die Partitur hinausgehen, weswegen das Partitur- Manuskript nicht die alleinige Quelle für meine Aufführung sein kann. Zu berücksichtigen sind Details, die hier nicht oder unklar vorhanden sind, beispielsweise die »Inégalité« in den Flöten in »Domine Deus«, wo in der Neuen Bach-Ausgabe auch eine falsche Besetzungsanweisung steht, nämlich nur eine Flöte, an Stelle von »Flauti« (also zwei), oder, um ein anderes Beispiel zu nennen, die falsche Übertragung von Artikulationen im »Et in spiritum sanctum« Insofern ist es zwingend, wichtige Informationen von Carl Philipp Emanuel Bach einzubeziehen. Ich habe deshalb eigenes Aufführungsmaterial vorbereitet, es berücksichtigt die Musizierpraxis der Zeit Bachs und – wo es den Absichten von Vater Bach nicht widerspricht – das Wissen und die Veränderungen des Sohnes mit verwendet.

### **Aussprache des Lateinischen bei Bach**

Immer wieder stellt sich die Frage nach der Aussprache der lateinischen Texte. Ursprünglich hatte jede Gegend in Europa seine eigenen Regeln. Erst im 20. Jahrhundert setzte sich von Italien aus die italienische Aussprache durch. Verstärkt durch viele internationale Aufführungen erfuhr die lateinische Sprache eine phonetische Normierung, die heute auch in der »authentischen Aufführungspraxis« als Regel gilt, was insofern bemerkenswert ist, als ja mit der Einheitlichkeit auch eine Vereinfachung einherging. Beim genauen Hinsehen jedoch lässt die Mehrzahl der Werke erkennen, welchen Aussprache-Regeln der Komponist folgte, die ja in erheblichem Maße das Klangbild der Komposition beeinflusst. (Auch andere, in hohem Maße überlieferten Zeugnisse belegen, welche Aussprachen in den jeweiligen Kirchen üblich waren.) Auch Bach war eindeutig. In der h-Moll-Messe gibt er überwiegend die vierteilige Verteilung des Wortes »e-le-i-son« an. Diese Schreibweise sowie andere Beispiele verlangen eindeutig eine »deutsche« Aussprache, die für den Gesamtklang des Vokalparts große Folgen nach sich zieht.

### **Vibratofragen**

Kernfragen, die heute in vielen Ensembles für alte Musik einseitig behandelt und pauschal betrachtet werden, scheinen zum anerkannten Standard einer »historischen Aufführungspraxis« zu werden. Zu ihnen gehört das durchgängige non-Vibrato-Spiel.

Man beruft sich auf Leopold Mozart: »Es gibt schon solche Spieler, die bey ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten.«<sup>1</sup>

Als Folge des Ausspruchs wird jedes Vibrato verbannt. Dabei bedeutet dieser Satz lediglich, dass man tatsächlich schon zu Zeiten Leopold Mozarts Dauervibrato kannte, welches nach vielen anderen Quellen angeblich erst im 20. Jahrhundert aufgekommen sein soll. Zum anderen bedeutet o.g. Kritik lediglich, dass Leopold Mozart das Vibrato nicht immer für angebracht hält, sondern – zeitlich begrenzt – für eine »Auszierung, die aus der Natur selbst entspringt, und die nicht nur von guten Instrumentisten, sondern auch von geschickten Sängern bey einer langen Note zierlich kann angebracht werden. Die Natur selbst ist der Lehrmeister hiervon.«

Wolfgang Amadeus Mozart bestätigt den Gebrauch des Vibratos bei den Sängern und allen Instrumentalisten: »... die Menschenstimme zittert schon selbst – aber so – in einem solchen grade, dass es schön ist – dass ist die Natur der stimme. Man macht ihrs auch nicht allein auf den blas=instrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach – ja so gar auf den Claviern –.«<sup>2</sup>

Ähnliche Argumente finden sich ebenso in Bachs Zeit oder selbst weit davor. So suchte beispielsweise Johann Krüger schon 100 Jahre vor Bach seine Knaben danach aus, ob sie ein gutes Vibrato singen konnten. Diese Forderung nach einem guten, variablen und als Verzierung eingesetztem Vibrato setzt sich bei allen Gesangschulen und den großen Instrumentalschulen fort, da ja das höchste Ziel des Instrumentalspieles war, die Gesangsstimme nachzuahmen.

## **Bach der komponierende lutherischer Theologe**

Trotz der langen Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe, deren Existenz als einheitliches Gesamtwerk lange Zeit angezweifelt wurde, ist für mich das Gesamtwerk und die Notwendigkeit, es als solches aufzuführen, immer stärker hervorgetreten. Die erste von mir dirigierte Aufführung der Missa (also tatsächlich nur das von Bach so bezeichnete Teil-Werk von »Kyrie« bis »Cum sancto spirito«) stand noch ganz unter der Beweisführung von Friedrich Smend, die ja auch heute noch in der Eigenständigkeit der »Missa« durchaus Berechtigung hat. Inzwischen erschloss sich mir die Bedeutung von »Pleni sunt coeli« und »Osanna« als die musikalischen Bindeglieder für eine von Bach offensichtlich langfristig geplanten großen Zusammenhalt der Einzelteile: Am Ende des »Pleni« steht bereits das »Osanna«- Thema im Bass.

---

<sup>1</sup> Leopold Mozart: Gründliche Violinschule S. 243 f

<sup>2</sup> Wolfgang Amadeus Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, S. 378, Brief vom 12.6.1778

Deswegen braucht es auch kein Vorspiel zum »Osanna« (wie in der Parodievorlage BWV 215). Bach nutzt es hier als Nachspiel.<sup>3</sup>

Die Gesamtauführung einer Messe dieses Ausmaßes musste für den Komponisten in weiter Ferne gerückt bleiben, denn in der lutherischen Kirche gab es keinen Platz für eine solche Komposition, und in der katholischen Kirche wäre damals – wie teilweise heute – eine mit lutherischen Elementen versehene Messe undenkbar. Trotzdem hat Bach die Idee einer Gesamtauführung durch die Zusammenfügung einzelner Sätze, welche einzeln teilweise auch aufgeführt wurden, an spätere Generationen überliefert. Interessant ist zunächst zu verfolgen, wie ein Protestant den im Prinzip katholischen Messe-Text für seine Komposition modifiziert und ihm schließlich einen eindeutig protestantischen musikalischen Charakter gibt. Entsprechend der lutherischen Anwendung des Messetextes verändert Bach im »Pleni sunt coeli« »gloria tua« in »ejus« (ersteres wäre in der lutherischen Kirche nur an hohen Festtagen möglich) und die nach der lutherischen Liturgie übliche Abweichung »altissime« im Text des »Domine Fili unigenite, Jesu Christe, altissime«<sup>4</sup>. Wie ein protestantisches Signum beginnt Bach sein Werk mit dem Zitat aus Luthers »Deutsche Messe« von 1525 als Grundlage für sein Kyrie, die Spitzentöne d, e, fis, fis, g, fis, fis des lutherischen »Kyrie« greift Bach wörtlich wieder auf. Auch andere lutherische Liturgie-Formeln verwendet Bach ganz bewusst in seinem musikalischen Material. Die »Credo«- Formel zitiert Bach ganz wörtlich und stellt sogar damit den theologischen Zusammenhang mit dem »Confiteor« her, wo diese Formel ebenfalls verwendet ist.

Man könnte die h-Moll-Messe als die erste große verwirklichte Utopie eines ökumenischen Oratoriums bezeichnen, da Bach katholische Tradition mit lutherischer Erneuerung nahtlos verbindet.

### **Der trinitarische Gedanke**

Trotz – oder gerade wegen – der zahlreichen Parodien erster und zweiter Ordnung in der h-Moll-Messe tritt uns Bach unverhohlen als Theologe entgegen. Nirgendwo ist die trinitarische Theologie (Einheit von Gott-Vater, Christus-Sohn und Heiliger Geist) so verankert und teilweise so verschlüsselt.

Im »Christe eleison« wählt Bach die Form des Duetts, um die zweite Person der Trinität (Sohn) deutlich zu machen. Gleiches gilt für das »Domine Deus« dem aber durch zusätzliche Flöten eine Trio-Besetzung hingefügt ist. Der Hauptrhythmus setzt sich aus

---

<sup>3</sup> Außerdem ergibt sich diese Verbindung auch aus Offenbarung Johannes 4,8 und Matthäus 21,1-9

<sup>4</sup> lediglich das Wort „filioque“ hat Bach aus uns unbekanntem Gründen nicht gestrichen. Dieses Wort ist vermutlich erst im 11. Jahrhundert in das Missale Romanum hineingekommen und fehlt im ursprünglichen Konzilstext.

drei Noten zusammen, denen eine weitere im Gesamtwert dieser drei vorausgegangenen Noten folgt. Das ist das musikalische Symbol für die Trinität. Das Motiv kommt immer drei Mal hintereinander und das Duett hat 3 Mal 30 Takte. Auch in der Parodie der Kantate BWV 46 »Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei« herrscht die trinitarische Ordnung: Im Tenor steht 3 x 3 x 3 der Text.

»Et in unum« ist theologisch insofern besonders interessant als die 2. Stimme (Christus) aus der 1. Stimme (Gott) hervorgeht, wodurch eine unglaubliche musikalische Allegorie entsteht. Inhaltlich steht das schon in der »Parodie« bei der Kantate »Herkules am Scheidewege« zum Text »Ich bin deine, du bist meine«. Auch hier liegen die Einheit und gleichzeitig Unterschiedlichkeit zweier Personen übereinander.

Musikalisch sind sie gleich, nur die Artikulationen sind verschieden. Für den Interpreten ist ein wichtiger Hinweis, mit unterschiedlichen Artikulationen sehr sorgfältig umzugehen und sie nicht, wie heute oft üblich, anzugleichen.

Das »Sanctus« basiert auf dem »dreimal heilig« als Struktur, immer drei Anrufungen<sup>5</sup>. Aber auch die Instrumentation folgt dem trinitarischen Gedanken. Fünf dreistimmige Klangkörper von Trompeten, Oboen (deswegen ist nur hier eine dritte Oboe nötig), Streicher, 2 x 3 Vokalstimmen und Continuo entspricht 6. Dies symbolisiert die sechs Flügel der Seraphim (sechstimmiger Chor), Pauken in den ersten 6 Takten 6 Schläge bis Takt 3 x 6 x 6.<sup>6</sup>

Im »Crucifixus« erscheint zwölf Mal (3x4) das Chaconne-Thema im Bass. Beim 13. Erscheinen ist das Thema verändert. Die Zahl 13 war die teuflische Zahl und entstand aus der Störung der Zwölf, die das göttliche Gleichgewicht symbolisierte.

## **Weitere Zahlensymbolik**

In unserem heutigen gesellschaftlichen wie kirchlichen Leben spielt die Zahlensymbolik längst nicht mehr die Rolle, wie es zu Bachs Zeiten der Fall war.

Die bewusste Wahrnehmung in Bachs Zeit von dergleichen musikalischen Vorgängen unterscheidet sich also grundsätzlich – wie anderes – zu unserer Zeit. Für den Interpreten aber erschließen das Wissen um diese Grundlagen wichtige Einsichten in die Struktur des Werkes und stützen seinen Interpretationsansatz.

So bezieht z.B. das »Gloria« seinen siebenfach gegliederten Aufbau aus der Symbolzahl 7, die für göttliche Allmacht und Vollkommenheit steht. Gleiches gilt auch für das »Credo«. Es ist im Prinzip ein 7-stimmiger A-cappella-Satz, dessen nicht singbaren hohen Stimmen durch Geigen ersetzt sind. Im ersten Continuo-Takt charakterisiert dazu der Bass mit den sieben Tönen die sieben Schöpfungstage. Selbst

---

<sup>5</sup> siehe Jesaja 6,1-4

<sup>6</sup> siehe Jesaja 6,3

die Gesamtzahl 84 der Takte ergibt sich aus der 7 multipliziert mit den 12 Aposteln, die uns das »Credo« überbracht haben. Das »Et incarnatus« besteht aus 7 x 7 Takten – Symbol der Vollendung der Aufgabe Christi auf Erden. Auch die Gesamtzahl der Takte des »Et in spiritum sanctum« mit 144 Takten ergibt sich aus 12 x 12. Die 144 ist das Symbol für die »Ecclesia triumphans«, die himmlische Musik also.<sup>7</sup> Das »Agnus Dei« besteht aus 2 mal 22 Takten und bezieht sich damit auf den Psalm 22 »Mein Gott, warum hast Du mich verlassen«. »Et resurrexit« hat nicht nur die größte Instrumentalmusik (66 Takte) als »Himmelsmusik«, dem jeweils zwei vokale Teile zu je 33 Takten vorausgehen sondern ein wunderbares musikalisches Bild als Thema: Das Hauptthema des Chorsopranes ist spiegelgleich mit der Botschaft: Der Auferstandene ist der Gestorbene.

### **Tonartensymbolik**

In der theoretischen Schrift »Tota Musica et Harmonia Aeterna« (Erfurt 1716) von Johann Heinrich Buttstedt, auch Lehrer des Bruders von Johann Sebastian Bach und von Bachs Freund J.G.Walther wird bestätigt, was wir bei Bach immer wieder finden: der Dur-Dreiklang stellt die göttliche Person Jesu Christi dar und der Moll-Dreiklang die menschliche Person Jesu Christi. Bach hält sich konsequent an diese Grundlage der Tonartenwahl. Oben habe ich bereits die konsequente Tonartenstruktur an Hand des »Symbolum nicenum« dargelegt. Die Titel-Tonart h-Moll und andere Molltonarten heben also in neun Sätzen ausdrücklich die menschliche Seite, das menschliche Sein von Christus hervor<sup>8</sup>. Die göttliche Seite liegt vor allem in der himmlischen Tonart D-Dur; insgesamt 16 Sätze in Dur-Tonarten<sup>9</sup> machen das göttliche Übergewicht der Komposition deutlich. Bach vollbringt im Adagio »Et expecto« das Wunder, in 24 Takten tatsächlich den gesamten Quintenzirkel (24 Tonarten) zu durchschreiten, um die totale Verwandlung des menschlichen Seins durch die Auferstehung musikalisch darzustellen.

Innerhalb dieser Tonartensymbolik verbirgt sich als weitere Besonderheit das Symbol des auf der Seite liegenden Kreuzes (gleichzeitig das x des Anfangbuchstabens von Christus), welches entsteht, wenn man zwischen den thematischen Tönen der

---

<sup>7</sup> Offenbarung Johannes 14,3

<sup>8</sup> h-Moll: 1. Kyrie, Qui tollis, Qui sedes, Et incarnatus, Benedictus; fis-Moll: 2. Kyrie, Confiteor; e-Moll Crucifixus; g-Moll: Agnus Die.

<sup>9</sup> D-Dur: Christe eleison, Gloria, Gratias, Quoniam, Cum Sancto, Et resurrexit, Et expecto, Sanctus, Osanna, Dona; A-Dur: Laudamus, Credo (Kirchentonart), Credo in unum, Et in spiritum; G-Dur Domine Deus, Et in unum.

Instrumentaleinleitung des »Et incarnatus« cis- d (seitwärts) und ais- h (aufwärts) eine Verbindungslinie zieht.

Die mit den Tonarten verbundene Affektenlehre, die zahlreiche andere musikalische Strukturen einbezieht, macht verständlich, wieso relativ einfach Parodien selbst innerhalb eines solchen Meisterwerkes möglich sind. Die »ewige Herrlichkeit« des Kantatensatzes aus Nr. 120 »Jauchzet ihr erfreuten Stimmen« macht durch den gleichen Affekt eine Verwendung für das »et expecto« mühelos nutzbar wie auch die Form des Concerto grosso a-b-a-b-a des »Cum Sancto Spiritu«, welches seine Urform in der Weihnachts-Kantate Nr. 191 hat. Auf diese Weise ließen sich alle Parodie-Verfahren bei Bach begründen. Auffallend ist auch die Parodie des Chores der Kantate Nr. 12 »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen«, der zweifellos den gleichen Affekt von Trauer und Schmerz transportiert, wie das »Cruzifixus«. Hierfür hatte Bach eine musikalische Idee von Antonio Vivaldi aus einem traurigen Liebeslied verarbeitet. Oft wurde es als Flüchtigkeit oder Eile Bachs interpretiert, dass er für den Schlusschor des Gesamtwerkes eine Parodie 2. Grades verwendet. Auffallend ist jedoch, dass das Wort »pacem« sehr oft wiederholt wird. Es ist eindeutig, dass Bach damit seine Friedens-Utopie extra betont, die Bitte um Frieden wird zum Lobpreis Gottes durch die bewusste Parodie des »Gratias«.

### **Instrumentation als theologisches Symbol**

Blechblasinstrumente standen immer als Symbol für die göttliche Welt. Deswegen ist im »Quoniam tu solus sanctus« auch ein Corno da caccia als Soloinstrument besetzt. In den ersten 2 Takten werden 5 Töne des Hornsolos gespiegelt und binden die Oktave als Sinnbild der Totalität Gottes als Eckpunkte ein. Aus diesem Prinzip erklärt sich auch, warum Blechbläser nicht in den Mollsätzen verwendet werden.