

# Über Geist und Wesen von Bachs h-moll-Messe.

Von Prof. Dr. Rudolf Gerber (Gießen).

Ph. Spitta hat in seiner eingehenden Kennzeichnung der h-moll-Messe<sup>1)</sup> mit dem ihm eigenen Blick für das Wesentliche und Hintergründige der Bachschen Kunst so tiefsinnige und zugleich überzeugende Deutungen ihres geistigen Gehalts gegeben, daß es überflüssig erscheinen möchte, die Problematik des Werkes von dieser Seite noch einmal aufzugreifen. Wenn dies hier dennoch geschieht, so soll dabei nicht verschwiegen werden, daß gerade die Unerfülltheiten in Spittas Darstellung zu den nachfolgenden Gedanken Veranlassung gegeben haben. Denn so eindrucksvoll Spittas Interpretationsversuche auch sind, so handelt es sich doch im allgemeinen bei ihm um eine rein gefühlsmäßige Erfassung des Kunstwerks, die, zumal vom Standpunkt der modernen Musikkforschung aus, einer nachträglichen, wissenschaftlich-analytischen Begründung erst noch bedarf. Außerdem bewegen sich seine Formulierungen häufig nur in (zum Teil unscharfen) Andeutungen, die zu einer ausführlicheren und prägnanteren Bestimmung geradezu herausfordern. Und schließlich dürfte es wohl möglich sein, an einzelnen Punkten über Spittas vortreffliche Darlegungen hinaus den Blick auf weitere Zusammenhänge und Wesenshintergründe zu lenken, die geeignet sind, gewisse, bereits bekannte Eigentümlichkeiten von Bachs Persönlichkeit und Kunst noch schärfer zu beleuchten. In diesem Sinne wollen die nachfolgenden Betrachtungen versuchen, nicht das Gesamtwerk der h-moll-Messe, sondern nur einzelne hervorragende Teile, deren textliche Grundlage bereits eine tiefe Symbolik einschließt, zu analysieren und ihrem Sinngehalt nachzuforschen.

<sup>1)</sup> J. S. Bach, Bd. II, S. 518 ff.

Bachs h-moll-Messe ist eines jener nicht allzuzahlreichen Werke der abendländischen Kunst, deren geistiger Gehalt aus dem Bereich einer individuell bedingten Bekenntniskunst noch so großer Dimension ins Überzeitliche hinübergreift, deren Ideenwelt — die großen Heilswahrheiten und Glaubenssätze der christlichen Kirche, wie sie im Ordinarium Missae niedergelegt sind — aller subjektiv-konventionell bedingten Deutung entrückt, unter überindividuellen Aspekten geschaut und gestaltet wird. Die h-moll-Messe ist das Werk eines Protestanten, der im Stadium der spätbarocken Kunst die fünf-säßige Missa, dieses altherwürdige Gefäß des katholischen Ritus, das in der Liturgie des Nach-Lutherischen Protestantismus mehr und mehr zerfiel, im musikalischen Sinne noch einmal belebt und mit einem Inhalt angefüllt hat, der an Universalität und Erhabenheit in der Geschichte der musikalischen Meisterkomposition nicht seinesgleichen finden dürfte. Auch verglichen mit jenem andern großen Messenwerk der neueren Zeit, der Missa solemnis von Beethoven. Bachs h-moll-Messe erscheint hier als das Produkt einer Phantasie, die in kühner Raumdurchdringung alle individuellen Fesseln von sich geworfen hat, während die Ich-Bezogenheit der musikalischen Texterege, die Betonung des individuellen Verhaftetseins ein grundlegendes Wesenszug des Beethovenschen Werkes ist. Hiermit ist natürlich weder über den ästhetischen Wert dieser beiden gewaltigen Kunstschöpfungen, noch über die Allgemeingültigkeit der wesensverschiedenen Standpunkte ihrer Schöpfer etwas ausgesagt. Eine Bewertung nach beiderlei Richtung dürfte in diesem Falle überhaupt nicht nur unmöglich, sondern geradezu sinnlos sein. Für den kritischen Betrachter kann es sich lediglich darum handeln, die Frage nach der geistigen Eigenart, nach dem beiderseitigen symbolischen Gehalt aufzuwerfen. Und da muß denn von vornherein an dem angedeuteten Wesensgegensatz festgehalten werden, daß nämlich Bach die tiefe Symbolik des Meistertes in einem universellen und objektiv-bildhaften Sinne ausschöpft. Die tiefsinnigsten Teile des Meistertes verdichten sich bei ihm zu großartigen Visionen, hinter denen das eigene Ich verschwindet. Beethovens Ausdeutung derselben Textpartien ist dagegen in hohem Maße ichbezogen, er jubelt, er kämpft, er leidet, wo Bach geschlossenen Auges Bilder aufsteigen sieht, in denen die evangelische Christenheit, die ganze christliche



Gemeinschaft und darüber hinaus die ganze Menschheit die Allgewalt der Ordinariumsworte erleben. Bilder zugleich, die von der unmittelbaren Gottesnähe dieses Erlebnisses zeugen.

Fragt man sich, worin dieser tiefgehende Gegensatz begründet ist, so wird man mit Recht zunächst auf die verschieden geartete künstlerische Individualität der beiden Meister hinweisen dürfen. Aber diese wurzelt schließlich in einer eigentümlich gearteten geistig-kulturellen Atmosphäre. Entscheidend bleibt somit der geistige Untergrund, auf dem Beethoven und Bach stehen, und aus dessen Mitte heraus sie in einem spezifischen Sinne künstlerisch schöpferisch sind. Auf der einen Seite: klassische Diesseitigkeit, Erfassen der großen Heilswahrheiten aus dem Geist des klassischen Autonomiebewußtseins heraus, und andererseits: barocke Fernsüchtigkeit, wobei nicht vergessen werden soll, daß diese nur die eine Seite des barocken Kunstempfindens ausmacht, die allerdings gerade in Bachs Schaffen einen machtvollen Widerhall gefunden hat. Ob aber mit diesen Gesichtspunkten, die aus der allgemein-geistigen Struktur der jeweiligen Kunstpoche herausgewonnen sind, die Gegensätzlichkeit der beiden Meister und ihrer Meßkompositionen im besonderen in ihrer Totalität aufgedeckt ist, und ob lediglich mit ihrer Hilfe eine vollständige Ergründung ihres Wesens erlangt werden kann, bleibt fraglich. Die Zugrundelegung des Meßtextes gebietet vielmehr, die Frage nach dem spezifischen Anteil des religiös-konfessionellen Momentes in den Vordergrund zu stellen. Was ist protestantisch bei Bach, was katholisch bei Beethoven? In welchem Sinne und Umfang äußert sich diese konfessionelle Gebundenheit? Zum Zwecke einer eingringlicheren Hervorhebung der Wesenszüge der Bachschen h-moll-Messe sowohl, als auch einer wechselseitigen Erhellung beider Meßkompositionen möge im folgenden die Beethovensche D-dur-Messe, wenn auch nur andeutungsweise, herangezogen und den betreffenden Teilen von Bachs Werk gegenübergestellt werden.

Zunächst das Kyrie. Gemäß der liturgischen Dreiteilung (Kyrie, Christe, Kyrie) zerfällt auch bei Bach dieser Satz in drei selbständige, in sich abgeschlossene Teile, von denen der erste und dritte Teil (die beiden Kyrie-Sätze) gewaltige Chorfugen sind, während das Mittelstück (Christe) ein Duett zweier Sopranstimmen darstellt, dessen formale Struktur der dreiteiligen Arie angeglichen ist, ohne jedoch

die Konturen eines der konventionellen Arientypen genau nachzuzeichnen. Man darf schon in dieser ganz ungewöhnlichen formalen Auffassung der drei Teile ein bedeutungsvolles Ausdrucksmittel der Bachschen Erregung des gesamten Kyrie-Komplexes erblicken. Die Eck- (Kyrie)-Sätze werden in die Form der Fuge gegossen, deren tiefster Wesenszug sich einmal in einer unerbittlichen, gleichsam dogmatischen Strenge äußert, mit der ein markantes, geschlossenes Thema alle Stimmen durchläuft, sie in periodischem Erscheinen erfüllt, ferner in jenem Zwang, durch den die Stimmenzahl während des Fugenverlaufs nicht vermindert und nicht vermehrt werden darf, sondern konstant bleiben muß und schließlich in jener monumentalen Einheitlichkeit, mit der diese Gestaltungsmittel den architektonischen Aufbau herbeiführen. Das Mittelstück (Christe) ist im Gegensatz zu diesen eminent geformten Eckpfeilern geradezu ungeformt, zumal, wie schon betont wurde, ein bestimmter Arientypus verworfen wird, zugunsten einer lockeren Art der Formgebung, die das Formganze als zwanglos gewachsen, gefällig, spielerisch-improvisatorisch erscheinen läßt.

Bevor wir darnach fragen, wie dieser empirisch-analytische Tatbestand im Hinblick auf den Vorstellungsgehalt der Kyrie- und Christe-Anrufungen gedeutet werden kann, mögen noch einige weitere Modalitäten der musikalischen Gestaltung gekennzeichnet werden. Da wäre nächst der Form das Klangbild zu beachten, das sich in seinem Wesen mit den soeben getroffenen formalen Begriffsbestimmungen deckt. Die Kyrie-Sätze sind auch in dieser Hinsicht durchaus einheitlich und im Sinne ihrer Formgebung aufgefaßt: ein fünf- bzw. vierstimmiger Vokalchor verbindet sich mit einem orchestralen Klangkörper, der aus Streichern, Flöten, Fagotten und den elegisch klingenden Liebesoboen besteht. Singstimmen und Instrumente schließen sich zu einem Klangapparat zusammen, der in seiner durchgängig kompakten, niemals konzertierend aufgelockerten Anwendung jeden barocken Glanz und Pomp, alle Farbigkeit vermissen läßt, dessen Klangcharakter vielmehr düster und dunkel erscheint. Wie eine unheimliche, finstere Masse baut sich dieses Klangmassiv vor dem Hörer auf. Im zweiten Kyrie ist diese Wirkung gegenüber dem ersten noch konzentrierter, da hier die genannten Instrumente mit den Singstimmen gehen, und nicht, wie im ersten Kyrie einen selbst-



ständigen Instrumentalpart neben dem Vokalchor ausführen. So erscheint das zweite Kyrie rein klanglich als eine ungeheurere Zusammenballung der instrumentalen und vokalen Klangcharaktere.

Wie sich hier in den beiden Kyrie-Sätzen Form und Klangbild decken und ergänzen, so ist dies auch in dem eingeschlossenen Christe der Fall. Ist dessen Form spielerisch-gefällig, so ist sein Klangbild heiter, anmutig, lichtumflossen. Das volle *espressivo* der Violine, die hier im Orchesterpart unumschränkt herrscht, gesellt sich zu dem strahlenden Glanz der duettierenden Sopranstimmen — bezeichnenderweise sind es hohe Frauenstimmen. Das Ganze ist in eine Fülle von Licht getaucht und hebt sich infolgedessen über die düsteren Rahmenglieder des Kyrie-Komplexes heraus.

Schließlich sei noch der Tonartenordnung der drei Teile gedacht. Auch hier finden sich die soeben hervorgehobenen Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten. Die Ecksäge entwickeln sich in düsteren Molltonarten: h-moll und fis-moll, während das eingeschlossene Christe in einem warmen D-dur erstrahlt, das auch im Tonraum genau die Mitte zwischen den beiden Molltonarten einnimmt.

Formbehandlung, Klangstruktur, Lonalität innerhalb der drei Teile des Kyrie-Komplexes ergeben somit ein ganz bestimmtes Bild, dessen Einzelzüge eine Deutung im Hinblick auf den Vorstellungs- und Gefühlsgehalt des Textes schon ermöglichen könnten. Eine solche Deutung wird aber erst dann vollkommen zwingend sein, wenn auch die Eigenart der musikalischen Sprache, mit der Bach die drei Sätze erfüllt, erläutert worden ist. Die melodische Qualität, der affektive Gehalt der Thematik, aus der die einzelnen Sätze herauswachsen, soll daher in Kürze noch erörtert werden.


Das erste Kyrie beginnt bekanntermaßen nicht sogleich mit der erwähnten Fuge, sondern mit einer viertaktigen Introduction, in der sich der vokale und instrumentale Klangapparat sogleich und durchgehends zu einer einheitlichen, hoch aufgetürmten Masse zusammenschließt. Die Art und Weise, wie sich hier die Melodik der Singstimmen, insbesondere der beiden Außenstimmen (1. Diskant und Baß) entfaltet, ist paradigmatisch. Das folgende Fugenthema ist bei näherer Betrachtung eine höchst differenzierte und intensivierte Ausweitung dieser viertaktigen lapidaren Aufstellung:

Beiden Stimmen gemeinsam ist das Aufwärtstreben und das und das schließliche Absinken zur Quinte. Dieses Hinaufstreben ist äußerst leidenschaftlich; es ist kein ätherisches Schweben, auch kein festes Schreiten, sondern ein mühsames Erklimmen und dann ein müdes Zurückfallen. Das zeigen beide Stimmen in verschiedener Weise. Der Baß durchmißt in wuchtigen Schritten den Oktavraum: h, cis, dis, e, dann der kühne Sprung auf die verminderte Quarte ais und ein letztes, leittongetriebenes Hineinpressen in das hohe h. Die Erschlaffung folgt unmittelbar nach dieser Höchstanspannung: der alterierte Ton ais verwandelt sich wieder in seinen tieferen Stammtone, die Linie gleitet willenlos abwärts. Demgegenüber entfaltet sich der Diskant auf engerem Raum, er bewegt sich nur in dem Umfang einer Quarte. Aber alles ist hier konzentrierter. Der aufstrebenden Linie wirkt schon im Aufsteigen (Z. 2) eine hemmende, zentripetale Kraft entgegen, die die Linie nicht zur Entfaltung kommen lassen will. Man beachte nur, mit welcher Energie sich die Linie das g'' des 3. Taktes erarbeiten muß: sie bleibt erst auf dem fis'' liegen, dann setzt sie noch einmal, gleichsam wie in einem Anlauf von unten an, um das dicht danebenliegende g'' zu erzwingen. Und weiterhin, während der Baß immer noch aufsteigt, führt der Sopran in der mühsam erkämpften Höhe eine eminent leidenschaftliche Schlußwendung aus, deren Kern die abgleitende Tonfolge g-fis ist. Zieht man in Erwägung, daß gleichzeitig mit diesem zielstrebigen aber qualvollen Aufwärtsdrängen, diesem Sich-Luft-schaffen-wollen der beiden Außenstimmen, die Mittelstimmen den zur Verfügung stehenden Tonraum in leidenschaftlichem Bewegungsdrang mit affektvoll-expressionistischen Intervallschritten durchmessen, so erkennt man in diesem viertaktigen, leidenschaftlich durchfurchten Chormassiv, das mit seinem phrygischen Abschluß wie ein mächtiges Portal mit dem Ausblick auf die folgende Fuge wirkt,



ein unverkennbares Symbol dafür, wie eine Menge, die den Ruf „Kyrie eleison“ in erschütternder Weise ausstößt, sich in inbrünstiger Gebärde aufzurichten versucht, unter der Schwere der Sündenlast aber ohnmächtig wieder zurücksinkt. Damit ist die Grundstimmung für das ganze erste Kyrie festgelegt. Das nunmehr einsetzende Fugenthema ist organisch mit der viertaktigen Introduction verbunden und bedeutet in seinem „fast ans Pathologische streifenden Schmerzausdruck“ (Spitta) eine beträchtliche Verschärfung dieser seelischen Grundstimmung:



Schon der punktierte Rhythmus des Themenanfangs  greift auf den charakteristischen, ebenfalls punktierten Rhythmus der Adagio-Introduction zurück und bindet die beiden Teile aneinander. Noch stärker aber ist in melodischer Hinsicht der Zusammenhang. Trotz der scheinbar rasch umschlagenden Bewegungsrichtungen innerhalb dieser thematischen Linie, trotz des unentwegten und nervösen Auf und Ab liegt der Linie eine Bewegungstendenz zugrunde, die allerdings nicht offen, sondern verschleiert zur Geltung gelangt. Es ist dies der Aufstieg von der Tonika h' bis zur Sert g'' und daran anknüpfend das Abgleiten zur Quinte fis'', also im Prinzip dieselbe melodische Entfaltung, wie sie bereits in den beiden Außenstimmen der Introduction zutage trat. Nur windet sich hier im Fugenthema die Linie in krampfhafter Gebärde vom Grundton zur Sert empor, um ebenso zur Quinte abzusinken. Mit welcher ungeheurer Energie dieses melodische Gebilde geladen ist, erkennt man erst, wenn man die gegensinnigen Kräfte in ihm, die Tendenz zur Höhe und den lastenden Zug zur Tiefe voneinander sondert. Jeder Schritt aufwärts hat einen Rückfall im Gefolge. Die Kraft erlahmt nach jedem höheren Ton und zieht die Melodie in eine tiefere Region herab, aus der sie jeweils mit verdoppelter Energie wieder hervorstößt, um in der Höhe den zuvor erreichten Spizenton noch

zu überbieten. So entsteht ein ideeller halbochromatischer Anstieg: h, cis, d, dis, e. Dieses e'' ist der erste Höhepunkt. Die Kraftanstrengung, mit der dieser Ton erzwungen wurde, ist nun aber derart, daß die Linie in kleinrhythmische Melismatik zerfließt und in die Tiefe rollt, um von da aus noch einmal, jetzt aber in wildem Aufbäumen in die äußerste erreichbare Höhe emporzuschellen (verm. Sept. ais—g), und den Halbschluß auf der Quinte fis herbeizuführen. Das machtvolle Emporstreben und das stets mit klammernden Organen in die Tiefe-Gezogenwerden ist ein unvergleichliches Symbol für Bachs Vorstellung von einer Ausdrucksgebärde, bei der der Mensch, oder, da es sich um ein chorisch geschlossenes Ganzes handelt, eine Menge, unter der Last der Sündhaftigkeit stöhnend, den Ruf um Erbarmen ausstößt, immer und immer wieder die Arme dem göttlichen Retter entgegenstreckt, um stets von neuem wieder zerknirscht zurückzusinken. Und nicht nur im Thema kommt diese Gebärde zum Ausdruck, sondern auch im Gesamtaufriß der Fuge sind die gegensätzlichen Bewegungstendenzen, wie sie im Thema sichtbar zutage treten und schon in der Außenstimmensbewegung der kurzen Introdution lapidar vorgebildet waren, am Werke. Von elementarer Wirkung ist hier, wie die einzelnen nach und nach eintretenden Stimmen in ihrer eminent linearen Führung sich mehr und mehr zu einem Tonsatz von höchster innerer Lebendigkeit zusammenballen, an einzelnen Punkten gleich einer Brandung emporzuschlagen, um dann wieder in ein Nichts zurückzusinken.

Das zweite Kyrie hat in thematischer Beziehung mit dem ersten nichts gemein, es ist völlig selbständig. Gleichwohl interpretiert es die Grundstimmung jenes Satzes, wenn auch von einer speziellen Seite. Alles ist hier viel konzentrierter, der Formaufbau gedrängener, knapper, die Stimmenzahl auf im wesentlichen vier bis fünf selbständige Stimmen reduziert, der Ausdruck verhaltener. Dem Fugenthema fehlt der große Atem, die leidenschaftliche, wenn auch gehemmte Entfaltung des ersten Kyrie-Themas. Und wenn auch in ihm die gegensätzlichen Bewegungstendenzen jenes Themas zur Geltung gelangen, so ist der Ausdruck doch gepreßt, gefesselt. Die Spannweite der Melodie ist bezeichnenderweise ein vermindertes Intervall (verm. Quint) und innerhalb dieses Rahmens findet eine noch stärkere melodische Drängung statt, als beim Thema des ersten



Kyrie. Die melodischen Kräfte sind förmlich in einen engen Raum zusammengeballt; das Thema wirkt infolgedessen ungemein konzentriert. Es ist von einer düsteren Leidenschaft erfüllt, die im weiteren Verlauf bald wild emporflackert, bald wiederum sich zu einer dunklen Masse verfestigt und wie gefesselt und gebannt zu sein scheint. So dienen in diesem Kyrie alle Einzelzüge der Symbolisierung eines seelischen Zustandes, der keiner leidenschaftlich sich entfaltenden Klage, keiner aggressiven Schmerzäußerung mehr fähig ist, sondern bei dem der ganze Mensch von dumpfer Hoffnungslosigkeit ergriffen wird und sein ganzes Wesen sich zusammenkrampft unter der niederdrückenden Gewalt des Sündenbewußtseins. Nur vereinzelt, mit dem Eintritt eines sogleich enggeführten Seitengedankens, flammt die Leidenschaft wie in letzter Verzweiflung hoch auf, um aber alsbald wieder in die dunkle Glut des Hauptthemas zurückzusinken. Das kontrastvolle Ineinandergreifen beider Gedanken verleiht namentlich der zweiten Hälfte der Fuge ein dämonisches Gepräge, das kurz vor dem Ende seinen Höhepunkt erreicht, wo der Seitengedanke in höchster Lage mit affektivem Nachdruck ausbricht, von den übrigen Stimmen sofort in dramatischer Engführung imitiert, um schließlich in eine unergründliche Tiefe hinabzusinken, wo dann das Hauptthema zum letztenmal in Erscheinung tritt, und in dumpfen Fatalismus sich wie ein eiserner Ring um das Ganze legt — Symbol dafür, wie die gotisch-verkrampfte Ausdrucksgebärde dieses Themas, trotz der gewaltsamen Auflehnung durch das Seitenthema den Grundcharakter des Sages bestimmt.

Inmitten dieser beiden düster-monumentalen Chorfugen, in denen leidenschaftliches Empordrängen und verzweiflungsvolle Gebundenheit eine meisterhafte Durchformung erfahren, steht nun jener lichte D-dur-Satz des Christe eleison, ein Duett, in dem sich zwei Sopranstimmen in sehnsuchtsvollen Bitten an Christus, den Heiland und Erlöser wenden, während in den Ecksägen ein chorisches Ganzes, eine Masse vor Gott Vater auf den Knien liegt. Man beachte in diesem Christe vor allem den schwebenden Rhythmus (im Gegensatz zu dem lastenden Schreiten der beiden Kyrie-Sätze), ferner den unsagbaren Schmelz, die weichen, girlandenartig gewundenen Konturen der souverän herrschenden Oberstimmenmelodik. Das Melos taucht bald sehnsuchtsvoll hinab in die tiefen Klang-

regionen, bald entfaltet es sich wieder mit schwärmerischem Ausdruck und gleitet über weiche Dominantseptimenharmonien von einer Tonart zur andern. Das ungeschriebene Motto über diesem Satz sind die Worte des Gluckschen Orfeo, als er die elysäischen Gefilde betritt: „Che puro ciel, che chiaro sol!“

Diese Kontrastierung des Christe gegen die beiden Kyrie-Sätze, die, wie bereits betont wurde, in jeder Einzelheit (Form, Klang, Tonalität, Thematik) erkennbar wird, ist von einer tiefen Bedeutung. Wie kommt Bach dazu, den Mittelsatz in dieser ganz unkonventionellen Weise als Kontrast gegen die nicht minder singulär geformten und gestalteten Ecksätze abzuheben, jenen arios-solistisch, diese fugenmäßig-chorisch, jenen mit dem Ausdruck süßester Milde und innigsten Vertrauens zu behandeln, diese dagegen mit der dämonischen Leidenschaft einer, von seiner grenzenlosen Sündhaftigkeit durchdrungenen Gemeinschaft zu erfüllen? Man könnte vielleicht die gewaltige Symbolik, die den drei Sätzen innewohnt, in dem Sinne verstehen, daß die strenge Geschlossenheit und fugenmäßige Gebundenheit der Chorsätze der autoritativen Macht des mittelalterlichen Katholizismus entspricht, bei dem der einzelne nur infolge seiner Zugehörigkeit zur sancta ecclesia des göttlichen Heils teilhaftig wird. Die Kirche als göttliche Institution, die mittelalterliche Menschheit, die vor den Folgen der Sünde erbebt, ruft hier Gottes Gnade an. Und in dem frei sich entfaltenden, solistisch gelösten Christe-Duett müßte man alsdann eine spontane Äußerung des protestantischen Individualismus erblicken. Der einzelne hat hier bereits als einzelner die Kraft, Gottes Gnade zu erringen und er wendet sich — ein echt protestantischer Gedanke — an den Mittler Jesus Christus. Lenkt man sein Augenmerk jedoch mehr auf die ausdrucksmäßigen Züge der musikalischen Sprache Bachs, so gelangt man wohl zu einer Deutung der drei Sätze, die Spittas Auffassung nahekommt, sich von ihr aber gleichwohl, vor allem durch die gewichtigere Betonung des Mittelstücks, entfernt. Bach hat offenbar über die konfessionellen Schranken hinaus eine noch umfassendere Gegenüberstellung im Auge gehabt. Die leidenschaftliche Wucht des ersten Kyrie und die finstere Härte des zweiten einerseits, sowie auf der andern Seite die verfühnlische Milde und lichterfüllte Helligkeit des Mittelsatzes legen den Gedanken nahe, daß hier Bach im Geist zwei



Weltalter geschaut hat, wie sie, von ihrem Schuld- und Sündenbewußtsein gedrängt, die Ruhe und Erlösung in Gott suchen — ein Problem, das ihn schon in dem in Weimar entstandenen Actus tragicus (und nicht nur da) beschäftigt hat. Die beiden Kyrie-Sätze, in denen Gott Vater angerufen wird, symbolisieren dabei (in der zuvor geschilderten Nuancierung) die vorchristliche Menschheit, den alten Bund mit seiner Wucht und Leidenschaft, seiner finsternen Strenge und Unerbittlichkeit, das alte Testament, das die Sünde (vornehmlich durch den Mund der Propheten) erbarmungslos ahndet. Der Mittelteil dagegen, in dem die beiden Solostimmen vertrauensvoll Christus, den Erlöser, anrufen, symbolisiert den Heilsgedanken des neuen Bundes, des Neuen Testaments. Für den Christen hat die Sündenlast nichts Schreckhaftes mehr, denn sein Heiland hat sie von ihm genommen; für den Menschen des alten Testaments ist sie ein dräuendes Gespenst, das Jahve nur unter schwerer Buße abwendet.

Von der Bachschen Auffassung des Kyrie-Textes, die sich auf jeden Fall als eine, über den einzelnen Menschen weit hinausragende Schau des Sündenproblems darstellt, ist das Beethovensche Kyrie grundsätzlich verschieden. Dieses Kyrie beginnt wie ein Händelsches Anthem in strahlendem D-dur-Glanz<sup>1)</sup>. Bei Beethoven liegt die um Erbarmen flehende Menge — und es ist von vornherein bezeichnenderweise nicht nur (wie bei Bach) eine geschlossene Masse, sondern es sind daneben auch einzelne Individuen — nicht zerknirscht und reumütig im Staub, sondern sie tritt in aufrechter Haltung, mit leidenschaftlich-drängender Gebärde dem göttlichen Herrscher gegenüber. Man kann diese Geste geradezu fordernd nennen. Dreimal stößt die Menge den Kyrie-Ruf aus, jedesmal auf einer höheren Stufe, infolgedessen intensiviert, und jedesmal löst sich aus der Gesamtmasse eine Einzelstimme los, die dieses Begehren wiederholt. Und wenn auch im weiteren Verlauf diese gebieterische Haltung streckenweise gemildert wird, und der Ausdruck ein demütigeres Gepräge annimmt, so ist doch der Grundton, auf den alle drei Teile des Beethovenschen Kyrie abgestimmt sind, eminent selbstbewußt. Besonders beachtenswert sind im Mittelteil die scharf akzentuierten (ben

<sup>1)</sup> Hierauf hat schon A. Schmitz in seinem trefflichen Buch „Das romantische Beethovenbild“ (1927) S. 100 hingewiesen.

marcato!), ungeduldig hervorgestoßenen Christe=Rufe, die für einen strengen Cäcilianer des 19. Jahrhunderts geradezu respektwidrig und profan klingen mußten. Nicht der zerknirschte und schuldbeladene Sünder spricht aus dieser musikalischen Ausdrucksgebärde des Kyrie und Christe, sondern der klassische Mensch Beethoven, der Kantische Mensch, der in völliger Autonomie der Welt gegenübertritt. Er kann auch der Gottheit nur in dieser feierlich-souveränen Haltung entgegenreten. Sie wohnt zwar über den Sternen, aber Beethoven naht sich ihr als ein freier Mensch, in dem selbst schon der göttliche Funke lebendig ist und glimmt, und den er nur an der Heiligkeit der göttlichen Majestät in himmelftürmendem Enthusiasmus zu entfachen braucht. Hierin liegt der grundlegende Gegensatz zu Bachs Kyrie, dem dieses Autonomiebewußtsein völlig fremd ist. Die Masse der Unerlösten ist sich hier vielmehr ihrer grenzenlosen Unzulänglichkeit in tiefster Seele bewußt, und nur das tiefinnerliche Geborgensein in Christus erhebt den Menschen aus den Verstrickungen der Sünde in das Reich der Liebe. Bei Beethoven erhebt sich der Mensch aus eigener Machtvollkommenheit in das Reich der Freiheit.

Das Gloria möge hier übergangen werden, zumal in ihm das Gegensätzliche in der Auffassung und Gestaltung des Textes durch Bach und Beethoven weniger ins Auge fällt, als bei den übrigen Meßteilen. Das liegt in der Hauptsache wohl an der Eigenart des Textes, dessen Jubilationen und Lobpreisungen kaum irgendwelche grundsätzliche Abweichungen ermöglichen<sup>1)</sup>.

Dagegen ist das große Epos des Symbolum Nicenum (Credo) in seiner Textstruktur reich an Gegensätzen und zeigt auch in der Auffassung einzelner hervortretender Partien durch Bach und Beethoven überaus charakteristische Unterschiede<sup>2)</sup>. Schon in der Gesamt-

<sup>1)</sup> Daß aber auch das Gloria tiefgreifende Unterschiede zeigt (so z. B. in der Auffassung des „Domine Deus“, des „Qui tollis“ und des Gloria=Schlusses) soll darum nicht geleugnet werden.

<sup>2)</sup> Es darf vielleicht in diesem Zusammenhang besonders hervorgehoben werden, daß das Credo bereits in dem Kunstwerk des liturgischen Ordinarium Missae das unpaarige Mittelstück darstellt, den großen zentralen Block, um den sich die übrigen Meßsätze in spiegelbildlicher Symmetrie lagern. Ein gewaltiger epischer Atem durchzieht dieses Dogmengebäude, dessen Inhalt in lapidaren Bildern von dem Anfang aller Dinge, von der Wesenseinheit zwischen Gott Vater und Sohn, von den Hauptstationen des Kirchenjahrs (Weihnachten, Passion,



konzeption des Credo=Satzes ist ein tiefgreifender Gegensatz erkennbar. Bach, der gläubige Christ, der ganz im Gegensatz zu Beethoven noch mitten in einer lebendigen christlichen Gemeinschaft steht, bringt auch dieses Credo, das die großen Dogmensätze der christlichen Kirche enthält, in eine unmittelbare Beziehung zu dieser Kirche. Anfangs- und Schlußchor, das „Credo in unum Deum“ und das „Confiteor unum baptisma“, bindet er liturgisch, indem er aus dem Melodien-schatz der mittelalterlich-katholischen Kirche die betreffenden liturgischen Intonationen herausgreift und sie als Fugen- bzw. cantus firmus-Themen den betreffenden Sätzen zu Grunde legt<sup>1)</sup>. So spricht hier nicht ein einzelner Mensch, sondern die Kirche selbst in ihrer Ausdrucksweise das Credo aus. Kein stärkeres Symbol hätte Bach hierfür schaffen können, als daß er durch die liturgische Bindung von Anfang und Schluß des Credos gleichsam einen Ring um dieses monumentale Dogmengebäude legte und so alle subjektiv-individuellen Interpretationsversuche im Keime erstickte. Es fragt sich nur: wie kommt der Protestant Bach dazu, diese ursprünglich katholischen Altarweisen in sein Credo zu übernehmen? Eine leidliche Erklärung wäre schon gegeben, wenn man sich klar macht, daß Bach die Messe für den katholischen Dresdener Hof geschrieben hat, und daß er mit der Einbeziehung der gregorianischen Melodien den konfessionellen örtlichen Bedingungen und Gepflogenheiten entgegenkommen wollte. Hiergegen wäre sachlich nichts einzuwenden. Aber es ist dabei doch auch in Betracht zu ziehen, daß für Bach selbst diese Weisen etwas bedeutet haben, daß er sie nicht als fremdes Eigentum, zu dem er kein inneres Verhältnis hatte, auffaßte und seiner Messe einverleibte. Es ist ja hinreichend bekannt, daß der Schatz des liturgischen Gesanges, wie

Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis) und zuletzt von der *vita venturi saeculi* berichtet. Im Gegensatz hierzu sind die Rahmenglieder der Messe: Kyrie und Agnus Dei eng miteinander verknüpft durch das dominierende „*miserere nobis*“, sie sind als rein lyrische Äußerungen im Sinne zweier gewaltiger *Lamentationen* zu verstehen. Vorwiegend von lyrischem Gehalt erfüllt sind auch die weiter nach innen gelagerten Sätze: Gloria und Sanctus, die sich in hohem Maße als *Jubilationen* darbieten, mit der Einschränkung freilich, daß (beide-male übereinstimmend) ungefähr in der Mitte dieser Sätze (*Qui tollis, Benedictus*) die *Jubilatio* einer *Meditatio* weicht.

<sup>1)</sup> Zu der Melodie des „Confiteor“ vgl. P. Wagner, *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig* (14. Jahrb.), Bd. 1, S. X (Herausgeg. in den von Th. Kroyer geleiteten Publikationen älterer Musik, Jahrgang V, Leipzig 1930).

ihn die mittelalterliche Kirche gebildet und gesammelt hat, durch Luther nur in seinen Auswüchsen bekämpft, im übrigen aber, von Vereinfachungen und Verkürzungen abgesehen, vom Protestantismus akzeptiert worden ist und bis in Bachs Zeit hinein zu den wesentlichen Erscheinungen des Lutherischen Gottesdienstes gehörte (vgl. P. Wagner a. a. O.). Bach war mit diesen, schon für den Protestanten des 19. Jahrhunderts als „katholisch“ erscheinenden Altarweisen, von Jugend an vertraut. Diese Altarweisen waren für ihn ein gemeinsames Besitztum der beiden christlichen Konfessionen d. h. mit andern Worten: in ihnen verkörperte sich für Bach die einheitliche Sprache der gesamten christlichen Kirche, sofern sie sich in der musikalischen Liturgie äußerte. In diesem Sinne sind auch Anfangs- und Schlusschor des Credo zu verstehen; nicht um speziell katholisierende Elemente handelt es sich da, sondern: die heilige, allgemeine, christliche Kirche legt hier einmütig die primärsten christlichen Bekenntnisse ab, zu denen sich auch nach dem großen Schisma Katholiken und Protestanten bekennen: „Credo in unum Deum“ und „Confiteor unum baptismum“. Daß der, auf dieses Eingangscredo folgende Chorsatz noch einmal das „Credo in unum Deum“ behandelt, findet seine Erklärung darin, daß das Bekenntnis dort von der Jahrhunderte überdauernden Kirche, in einer zu abstrakt-objektiver Größe sich erhebenden Sprache abgelegt wird, hier dagegen von dem barocken Christen, der in dem einem Gott in erster Linie den „patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae“ erblickt. Die abstrakte Zeichnung jener Eingangsfuge verwandelt sich denn hier auch in ein farbiges Tongemälde, indem sich diese zweite Credofuge in eigenartiger Weise auf dem Hintergrund eines barockisch konzertierenden Tonsatzes mit Pauken und Trompeten erhebt. Das Credo in der Sprache der „ewigen“ Kirche und des zeitlich gebundenen Barockmenschen!

In seiner tertlichen Vielgestaltigkeit bietet das Credo, wie gesagt, ungemein anziehende Probleme, die auch in den Kompositionen Bachs und Beethovens ihren Niederschlag finden. Es sei da nur ein solches Problem, das tiefste freilich, herausgegriffen: das Doppelproblem der Menschwerdung und des Todes, das „Et incarnatus est“ und das „Crucifixus“. Diese beiden Sätze gehören bei Bach zusammen, es sind Chorsätze ohne jeden solistischen Einschlag, Chor-



sätze, die die räumliche und geistige Mitte der wunderbar symmetrischen Architektur des Bachschen Credo und zugleich das Herz der ganzen Messe bilden.

Das unbegreifliche Wunder der Menschwerdung wird von Bach in einem mystischen Sinne erlebt. Eine göttliche Ruhe wogt um die gläubige Gemeinde, die in tiefster Versunkenheit jene visio incomprehensibilis erlebt, in der das Göttliche zur Erde herniedersteigt. Das Wunder wird zu einem natürlichen Erlebnis, dessen der Mystiker, der Mensch, der des Gottes voll ist, teilhaftig wird. So herrscht in diesem h-moll-Chorsatz eine einheitliche Stimmung von höchster Reinheit und Abgeschlossenheit. Kein lauter Ton ist vernehmbar, abgeschlossen von den schreckhaften Erscheinungen der irdischen Welt, lauschen die inneren Sinne auf das Mysterium, das sich hier vollzieht. In breiter, gleichförmiger Viertelbewegung ziehen die Bässe dahin; diese Bewegung bildet gleichsam den wolfigen Untergrund, über dem die Vision ersteht, die somit von der irdischen Sphäre völlig abge sondert erscheint. Ein obstinates Achtelmotiv der Violinen, von der Höhe herabsinkend, illustriert in mannigfacher Abwandlung das Herabschweben aus dem göttlichen Sein. Auf diesem instrumentalen Hintergrund, der während des ganzen Satzes unverändert festgehalten wird, erheben sich nun die Singstimmen, die, in ähnlicher Weise wie die Violinen, das Herabschweben der Gottheit durch den in steter Viertelbewegung nach der Tiefe ziehenden Dreiklang symbolisieren. Erst auf die Schlussworte „et homo factus est“, als der Akt der Menschwerdung vollzogen ist, richtet sich der Dreiklang auf und rundet das monumentale Bild sinngemäß ab. Dieses „Et incarnatus est“, aus dem alle subjektiven Akzente und Überschwänglichkeiten verbannt sind, gehört zu den tiefsten Eingebungen Bachs. Die Gottesnähe, das göttliche Sein selbst, das gleich einem magnetischen Strom stark und stet den Raum erfüllt, ist wohl kaum ein zweites Mal so intensiv erfaßt und im musikalischen Sinne gestaltet worden.

Mit einem H-dur-Halbschluß weist das „Et incarnatus est“ auf den folgenden e-moll-Chor, das „Crucifixus“. In dieser tonalen Zuordnung darf man ohne Zweifel ein Symbol dafür erblicken, daß das „Crucifixus“ die Erfüllung der Menschwerdung Christi darstellt. Es handelt sich bei diesem Satz um eine Chaconne über ein vier-

taktiges, in chromatischer Viertelbewegung absteigendes Baßthema: e-H. Zwölfmal zieht dieser Chaconnenbaß unerbittlich seine Wege, während die oberen Instrumentalstimmen (wie im „Et incarnatus est“) einen einheitlichen Stimmungshintergrund bilden: Flöten einerseits und Violinen und Bratschen andererseits reichen einander in rhythmischem Gleichmaß, das der ehernen Gesetzmäßigkeit des Chaconnenbaßes sinnvoll entspricht, schlichte Akkordgebilde, aus deren Zusammenhang das Melodisch-Sinnliche gänzlich verbannt ist. Schwer und voll von unerbittlichem Fatalismus ziehen die Klänge dahin, und in sie hinein ertönt die Wehklage der Chorstimmen in einer Weise, als ob die ganze Menge der Gläubigen in stummem Schmerz darniederläge und zunächst nur einzelne Stimmen, nacheinander hervortretend, die Sprache fänden. Erst im weiteren Verlauf sammeln sich diese, wie zufällig im Raum umherirrenden Stimmen zu einem kompakten vierstimmigen Satz, der die Worte „passus et sepultus est“ mit einer gewissen leidenschaftlichen Erregung, die sich aber in den Grenzen der durch die Instrumente gezeichneten Grundstimmung hält, vorträgt. Hier und auch im folgenden, wo sich der Ausdruck des Schmerzes förmlich zu expressionistischen Melodiegebilden verdichtet, wird alles gleichsam *sotto voce* ausgesprochen. Der Chor ist dermaßen überwältigt von der Schwere des Geschehens, daß er weniger einem ungebändigten Schmerz Ausdruck verleiht, als vielmehr in tiefinnerlicher *devotio* betet. Alle heftigen Akzente in der chromatisch und mit verminderten Intervallen durchsetzten Melodik sind mehr angedeutet und seelisch erlebt, als daß sie zu einer eruptiven sinnlichen Erscheinung gelangen würden. Eine unvergleichliche Eingebung ist nun der Schluß des Satzes. Nachdem der Chaconnenbaß zwölfmal wiedergekehrt war, erscheint er noch ein 13. Mal. Hier aber wird seine eherne Gesetzmäßigkeit durchbrochen: die hohen Diskantinstrumente verstummen, die Bässe ziehen allein in die Tiefe und mit ihnen senken sich auch die vier Chorstimmen erstmals in gleichmäßiger chromatischer Bewegung hinab, um in einem ersterbenden *pp* die Worte „et sepultus est“ hervorzuhuchen. Und schließlich — die bedeutungsvollste Erscheinung: die verschleierte *e-moll*-Sphäre versinkt gleichsam im drittletzten Takt, und aus der Tiefe erglüht ein still leuchtender *G-dur*-Schluß mit der Terz in der Oberstimme. Was bedeutet das alles?



Das ganze „Crucifixus“ ist ein Akt der Grablegung, und jene letzten Takte (13. Wiederkehr des Themas) mit ihrem Zug in die Tiefe, dem Verstummen der hohen Instrumente und den beziehungs-vollen Worten „et sepultus est“ deuten auf den Augenblick, wo sich das Grab über dem Dahingeshiedenen schließt. Die Stimmung, die sich hier verbreitet, ist „die kühlende Ruhe der Grabesnacht“ (Spitta). Und dennoch lagert über diesem Grab nicht der Eiseshauch des Wortes: Gewesen! Vielmehr — und das ist die große Offenbarung dieser sonst unverständlich bleibenden Schlußwendung aus der düsteren Moll-Region in die beseelende Dur-Sphäre hinüber — vielmehr leuchtet hinter dem Tod eine Verklärung alles Irdischen auf, ein Lichtstrahl bricht aus dem Dunkel hervor, um sogleich mit der Osterbotschaft des „Et resurrexit“ die Menge der Gläubigen in ein flutendes Lichtmeer zu hüllen.

Vergleicht man die beiden Chorsätze mit der Beethovenschen Komposition, so wird man besonders eindringlich den weltweiten Gegensatz der beiden Meister erkennen. Beethoven faßt schon die, dem „Et incarnatus est“ unmittelbar vorangehenden Teile, das „consubstantialem patri“, das „filium Dei unigenitum“ oder das „Deum de Deo, lumen de lumine“ in einer von Bach völlig verschiedenen Weise auf. Er berauscht sich förmlich an diesen Gedanken, er lobt und preist die Gottheit in einem orgiastischen Jubel, den man allenfalls im Sinne der spezifisch katholischen Gloria Dei verstehen kann. Daß ihn das „descendere de coelis“, das er mit wuchtigen al fresco-Strichen ausmalt, am meisten fesselt, versteht sich nach alledem von selbst. Bach versenkt sich demgegenüber in die erdferne Mystik der johanneisch-neuplatonischen Gedanken, in denen die Wesenseinheit zwischen Vater und Sohn, die Emanation des göttlichen Lichts betont wird. Klang und musikalischer Ausdruck jenes G-dur-Duetts sind, im Gegensatz zu der körperhaften Klangfülle und Ausdrucksmacht bei Beethoven, geradezu entmaterialisiert. In seiner faurbourdonartigen Hauptthematik vom Grundton losgelöst, schwingt das Melos in einem wunderbaren, elastischen Auf und Ab. So leitet das Duett sinngemäß und allmählich in die erhabene und jenseitige Ruhe des „Et incarnatus est“ hinüber. Beethoven sieht sich dagegen, mitten in dem dithyrambischen Jubel vor das Wunder der Menschwerdung Christi gestellt. Wie soll er

dieses begreifen, nachdem er noch kurz zuvor jene tiefsinnigen, metaphysisch-mystischen Worte vom göttlichen Wesen in eine Glorificatio Dei, in einen hymnischen Lobgesang umgedeutet hatte? Nach dem krafterfüllten, hochpathetisch-heroischen Abschnitt, der unmittelbar vorangeht, klingt es zu Beginn des „Et incarnatus“-Teiles wie eine unsinnlich-ferne Stimme, die „von entlegenen Sternenkreisen“ herabfallend, den Raum durchdringt und das Mysterium der Christgeburt den Erdenmenschen verkündigt. Hier ruft es dann einer dem andern zu, gebannt und schreckerfüllt von der Größe dieser Offenbarung. Im Lukasevangelium heißt es von den Hirten, denen diese Verheißung zuteil wird, daß sie in „große Furcht“ gerieten. Diesen Eindruck scheint Beethoven hier festgehalten zu haben. Es sind die Solostimmen, die zuerst nacheinander hervortreten und in erschauernder Verzückung die Worte nachsprechen, während im Orchester ein Sternengefunkel anhebt, das den nächtlichen Stimmungshintergrund schafft. Die Masse des Volkes liegt am Boden und psalmodiert, zu keinen weiteren plastischen Melodiegebilden fähig. Aber das Ganze ist kein mystischer Vorgang — von aller Mystik ist Beethoven denkbar weit entfernt. Vielmehr ist es eine übernatürliche Kundgebung, die der sinnlichen Welt zuteil wird, an der diese aber keinen unmittelbaren, aktiven Anteil hat, während ja das Wesentliche aller Mystik auf dem unmittelbaren Teilhaben an dem Göttlichen, auf der aktiven inneren Schau beruht. Bei Bach haben wir eine derartige visio, in der alles Sinnliche abgestreift und der vergottete Mensch mit dem Göttlichen eins wird. Die sinnliche Welt ist hier wesenlos, sie verschwindet. Bei Beethoven dagegen treten beide Welten in Erscheinung, das Übersinnliche senkt sich hier in erdrückender Größe auf die Sinnenwelt herab, in einer Weise, die den ganz ahnungslosen, erdgebundenen Menschen erschauern läßt. Erst bei den Worten „et homo factus est“, womit der Gottgesandte nunmehr als Mensch auf Erden festen Fuß gefaßt hat, gewinnt Beethoven die ihm eigene heroische Sprache wieder.

Dieser ungemein menschlich-diesseitigen Auffassung des „Et incarnatus est“ entspricht auch das Beethovensche „Crucifixus“. In krampfhaft zuckenden Rhythmen empfinden die gleichsam regellos nacheinander einsetzenden Singstimmen den physischen Schmerz der Kreuzigung nach, während bei Bach dieses Erlebnis zu einem



ganz innerlichen Gebet geläutert ist. Das dunkle Tor des Todes ist für ihn kein Ende, wie die vier letzten Takte verheißen, sondern Eingang zu einer *vita nuova*. Bei Beethoven verhallen, nach leidenschaftlichem Klagegesang, die inhaltsschweren Klänge fragend auf einem schwebenden, unaufgelösten Quartsertakkord ohne Terz — über das „*et sepultus est*“ kommt Beethoven nicht hinweg, es ist für ihn die große Frage seines Lebens. Er, der diesseitige Mensch, kämpft gegen alle Widerstände, die sich ihm entgegenstellen mit einem unvergleichlichen Heroismus und bleibt Sieger, er greift dem Schicksal in den Rachen und holt buchstäblich die Sterne vom Himmel herunter. Hier aber vor dem Phänomen des Todes verstummt dieses Heroentum, und eine bange Frage bleibt unbeantwortet auf seinen Lippen.

Aus den beiden Schlußsätzen der Messe, dem Sanctus und dem Agnus Dei, mögen nur noch zwei Bestandteile herausgegriffen werden, in denen die Gegensätzlichkeit der Auffassung bei beiden Meistern allerdings evident zutage tritt. Zunächst das „*Benedictus qui venit in nomine Domini*“ aus dem Sanctus. Beethoven gestaltet hier offenbar ganz bewußt im Sinne des katholischen Dogmas. Dem Text liegt die Transsubstantiationslehre zu Grunde, das Herniedersteigen Christi und die Verwandlung seines Blutes und seines Leibes in Wein und Brot. Dieses Herabschweben der Gottheit, die Wandlung des Abstrakt-Göttlichen in das Sinnlich-Greifbare wird bei Beethoven symbolisiert durch jenes tiefempfundene, geistige, in sich ruhende Streicherpräludium und darnach durch eine langausgespinnene Folge von der Höhe zur Tiefe sinkender Klänge, die in das berühmte Violinsolo mit seiner innig-süßen Kantilene übergeht<sup>1)</sup>. Für Bach ist das katholische Dogma der Wandlung, wie schon für Luther, gegenstandslos. Beide glauben zwar an die Realpräsenz von Christi Leib und Blut in Brot und Wein des Abendmahls, aber nicht mehr an die Transsubstantiation. So senkt sich für Bach das Göttliche nicht auf die passiv harrende Menge der Andächtigen

<sup>1)</sup> Mit dieser Gestaltungsweise wird Beethoven keineswegs zum Mystiker. Denn er akzeptiert lediglich die katholische Ausdeutung des *Benedictus* im Sinne der Wandlung und versinnbildlicht sie in einer poetischen Weise, während Bach das „*Et incarnatus est*“ von sich aus in einem mystischen Sinne erlebt und interpretiert.

herab, sondern der einzelne Mensch, wie er schon im evangelischen Kult Brot und Wein empfängt und selbsttätig genießen darf, schwingt sich in jener gefühlsstarken Tenorarie mit Solovioline in inbrünstigem Vertrauen empor und seine Seele verbindet sich mit dem, ihn liebevoll umfangenden Heiland. Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß Bach diesen Satz aus den Tiefen seiner evangelischen Überzeugung heraus geschaffen hat. Der drängende Aktivismus, das impulsive Hinstreben des Einzelnen zum Göttlichen, das in diesem Bachschen Benedictus zum Ausdruck kommt, ist urprotestantisch. Während Beethoven seinerseits in hohem Maße die katholische Auffassung verwirklicht: das quietistische Verharren der Menge, auf die sich die göttliche Segnung hernieder senkt.

Schließlich noch das „Dona nobis pacem“ aus dem Agnus Dei, die Bitte um Frieden. Hier öffnet sich noch einmal die große Kluft zwischen Bach und Beethoven. Für Beethoven gibt es keinen Frieden ohne vorhergehenden Kampf; so kann er sich auch mit keinem demütigen Gebet, das den Friedenszustand herbeiführt, begnügen. Er, der autonome Mensch, erringt sich selbst den „äußeren und inneren Frieden“ durch alle Anfechtungen und Härten des Lebens hindurch. Er braucht den Gegensatz, um durch These und Antithese die Synthese herbeizuführen. Symbolisch sind daher das Allegro affai und das Presto in seinem Agnus-Satz. Dort erklingt die Kriegstrompete plötzlich in die Friedensstimmung hinein, die einzelnen Solostimmen stoßen schreckerfüllt die Worte „Agnus Dei . . .“ hervor, bis der ganze Chor in furchtbarem Angstgefühl erschauert und erbebt: „miserere nobis“. Dann setzt nach einer kurzen Überleitung der große Kampf ein. Wie Beethoven am Anfang seiner Messe das „Herr erbarme Dich unser“ mit der gebieterischen, ich-betonten Geste eines Händelschen Anthem- oder Dratorienchors gestaltet hat, so baut er nun hier über die ähnlich lautenden Worte „dona nobis pacem“ eine Fuge auf, deren weitausgreifendes ff-Thema einer Wendung aus dem Messias-Halleluja entspricht<sup>1)</sup>. Das ist kein christliches Gebet um Frieden, das ist ein krafterfüllter Schlachtruf, der schließlich in jenen rein instrumentalen Prestosatz einmündet, in dem die fragenhaften Gebilde der inneren Anfechtungen die Ruhe

1) Vgl. A. Schmitz a. a. D. S. 100.



des Herzens bedrohen. Aus beiden Kämpfen geht Beethoven als Sieger hervor und zwingt in einer hymnischen Schlußapothese die pax eterna herbei.

Nichts von alledem bei Bach. Er bittet auch nicht um Frieden in sehnsuchtsvollen und pp verhallenden Klängen, wie etwa Bruckner in seiner f-moll Messe. Das „Dona nobis pacem“ wird bei Bach vielmehr zu einem Dankgesang von feierlichem Gepräge. Jenen Chor, den er innerhalb des Glorias auf die Worte „Gratias agimus tibi“ verwendet hatte, läßt er zu dem „Dona nobis pacem“ die Messe beschließen. Die Parodie hat hier einen tiefen Sinn bekommen. In feierlichem Gleichmaß ziehen die Klänge in diesem frei fugierten Chorsatz aus der Tiefe herauf und steigen wie eine Opfersäule zum Himmel empor. Der Protestant Bach braucht nicht um Frieden zu bitten. Die Versenkung in die Anschauung des Göttlichen in dem vorangehenden Abendmahl hat jede Unruhe des Herzens getilgt. So bleibt ihm nur noch, mit Inbrunst zu danken für diese Gnade. Die Sündenlast ist abgefallen, das lastende h-moll des Kyrie und das klagende g-moll des vorangehenden „Agnus Dei“ weichen in diesem „Dona nobis pacem“ einem verklärten D-dur. Diese unverkennbare Auslegung des Messeschlusses im Sinne einer Gratiarum actio trägt typisch protestantisches Gepräge. Luther hat bereits dieses Bedürfnis der Dankagung empfunden, wenn er seine „Deutsche Messe“ mit einem ausführlichen Dankgebet beschließt, das in Gestalt eines kurzen Chorsatzes auch in der protestantischen Passion des 17. Jahrhunderts zur Regel geworden ist. Und im Sinne Luthers verfährt auch Heinrich Schütz, Bachs größter Vorgänger auf dem Gebiet der evangelischen Kirchenmusik, wenn er an das Ende seiner „Deutschen Messe“ die Worte stellt: „Ich danke Dir von ganzem Herzen . . .“<sup>1)</sup>.

So mündet die h-moll Messe in ihren Schlußgliedern ganz unverkennbar in die Geistigkeit jener Welt ein, in der ihr Schöpfer geboren ist, erzogen wurde, und der er mit seiner Kunst gedient hat, der Welt des lutherischen Protestantismus. Diese Welt wurde für ihn zu einer lebendigen Kraftquelle, nicht durch die Entgegen-

1) Demgegenüber sei darauf hingewiesen, daß die katholische Messe am Ende als Dankagung nur die Worte „Deo gratias“ kennt. Auch hier hat die Gloria Dei den Vorzug.

nahme des Glaubenskanons und der erstarrten Dogmensätze der barocken Orthodorie, sondern durch die Hinwendung zu dem schöpferischen Aktivismus, der impulsiven Aufgeschlossenheit und der festen Glaubenszuversicht des jungen Protestantismus, Luthers selbst, wie er auf der Grenze zweier Zeitalter stehend, Altes und Neues miteinander verband. Von dieser Warte aus konnte Bach über die konfessionellen Grenzen hinaus den Blick auf den Ursprung und auf das Ganze des christlichen Glaubensgebäudes richten, er konnte klaren Auges die Gestalten des alten und neuen Bundes, das Trennende und Einigende der alten und neuen Kirche sehen und unterscheiden. Und er konnte, weil er überhaupt aus einer religiösen Lebensmitte, aus einem ursprünglich religiösen Lebensgefühl heraus schöpferisch wirksam war, in mystischem Seherdrang in die Nähe der Gottheit vordringen, Werden und Vergehen sub specie aeternitatis erleben. Indem Bachs Phantasie aber in diesem Sinne Raum und Zeit durchheilte, den individuellen Gesichtskreis zu einem universellen erweiterte, und indem er seine mächtigen Tonvisionen in monumentalem Aufriß gestaltete, entfaltete er eine besonders charakteristische Eigenschaft barocken Menschentums und barocken Kunstwillens, die außerhalb der Musik vor allem in der Architektur machtvoll zum Ausdruck gelang. Es ist dies, wie W. Pinder einmal sagt, das Ausfinden von Raumkonstellationen, Raumideen, Raumwirkungen größten Stils, die auf das Unendliche verweisen — Bauphantasien, durch die der schöpferische Geist den Raum zu bezwingen sucht. In der klassischen Zeit hat sich die Lage von Grund aus geändert. Lebt und wirkt Bach noch in einer religiösen Welt, so steht Beethoven als autonomer Mensch fest auf dem Boden der diesseitigen Welt. Die ursprüngliche Verbundenheit mit dem göttlichen Mittelpunkt ist bei ihm gelöst, er muß erst wieder — in übermenschlichem Ringen — in die göttlichen Regionen vorstoßen. Was für Bach ein selbstverständliches Besitztum war, ist für Beethoven zu einem fast unerreichbar fernen Ideal geworden. Dadurch entsteht aber ein neues Pathos, das von dem Bachschen (von dem barocken überhaupt) grundsätzlich verschieden ist. Es ist das Pathos des Menschen, der alles, was er erlebt, von seiner individuell-menschlichen Existenz aus erlebt — auch die großen Offenbarungen des Meßtertens. Dieses ungemein Menschliche mag wohl auch der wahre Grund dafür sein,



warum uns Beethovens Sprache so tief berührt. Unter dem Gesichtspunkt des klassischen Strebens nach allseitiger und machtvoller Entfaltung der Persönlichkeitskräfte muß auch Beethovens Katholizismus beurteilt werden, der bereits eine klassische Schattierung trägt. M. Schmitz hat (a. a. D.) überzeugend nachgewiesen, daß sich Beethoven zu dem von J. Ch. Sailer vertretenen theologischen Fideismus bekannte, der den Hauptnachdruck auf das Selbstdenken, Selbstfühlen und -erleben, d. h. auf eine aktiv-schöpferische Aneignung der überlieferten Offenbarungen und Heilswahrheiten legte, und er hat weiterhin hervorgehoben, daß Beethovens, auf Grund der fideistischen Erregese geschaffene subjektivistische Textdurchdringung die Grenzen des in der katholischen Kirchenmusik Zulässigen mehrfach überschreitet. Wo und in welchem Sinne dies geschah, mögen die andeutenden Analysen der vorstehenden Darlegungen veranschaulicht haben. Durch sie dürfte gleichzeitig klar geworden sein, daß konfessionell katholisch gefärbt, im strengen Sinne der katholischen Theologie, in Beethovens Messe vielleicht nur das Benedictus ist.