

# Die Hohe Messe in h-moll

Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse  
für Friedrich August II.

Von Arnold Schering (Berlin)

Bach überreichte, wie man weiß, die sorgfältig und zum Teil eigenhändig geschriebenen Stimmen des Kyrie und Gloria seiner h-moll-Messe in Dresden persönlich. Die Widmung trägt die Angabe „Dresden, den 27. July 1733“. Spitta<sup>1)</sup> bemerkt dazu: „Der Wunsch, dem Hofe sich dienstwillig zu zeigen, ist für Bach die äußere Veranlassung geworden, sich mit dem Gedanken an die Schaffung einer vollständigen Messe zu befassen“, fügt aber sogleich hinzu, daß Bach wohl von Anfang an gar nicht mit einer Aufführung in Dresden gerechnet, sondern die Verwendung der Stücke im Leipziger Gottesdienst im Auge gehabt hat: „Ein so durchaus praktischer Musiker wie er schreibt nichts, und am wenigsten ein solches Riesenswerk, um es klanglos im Pulte zu begraben.“

Diese Begründung des Entstehens der Hohen Messe war bereits den Herausgebern (J. Riez, M. Hauptmann) der Bände 6 und 8 der Bach-Gesellschaft geläufig; ihr hat bis zur Stunde die gesamte Bach-Forschung beigestimmt. Solange keine weiteren Anhaltspunkte gegeben waren — und an solchen fehlte es —, mußte sie als durchaus einleuchtend erscheinen. Daß dennoch damit das Richtige nicht getroffen ist, wir vielmehr Ursache und Zweck der Komposition anderswo suchen müssen, soll in den folgenden Zeilen dargelegt werden.

<sup>1)</sup> J. S. Bach, II, S. 519.

Dreierlei ist an Spittas Vermutung unwahrscheinlich. Einmal, daß Bach, nachdem August der Starke am 1. Februar 1733 die Augen geschlossen hatte, es anscheinend gar nicht hat erwarten können, dem neuen Herrscher mit einer weder von ihm bestellten noch erwarteten Komposition nebst persönlicher Bitte um Beförderung zu kommen. Das mußte nicht nur aufdringlich erscheinen, sondern auch aussichtslos, da Bach sich, soweit man wußte, auf keine vorangegangene Bekanntschaft bei ihm berufen konnte. Einfach nach Dresden zu fahren, dort als Kantor von Leipzig irgendeine Komposition abzugeben und die Widmung mit dem dreiften Wunsche zu versehen, den Hofkapellmeistertitel zu erhalten, ohne dem Monarchen jemals als Musiker begegnet zu sein, — diese Art möchte kaum die richtige und im Sinne Bachs gewesen sein. Aber weiter! Sollte Bach wirklich so unpraktisch gedacht und sich zu einem Werke entschlossen haben, von dem er selbst überzeugt war, daß es im Dresdener Hofgottesdienst unmöglich sei? Warum wählte er diese gigantischen Ausmaße? Warum nicht kleinere, wie sie die vier anderen Messen zeigen? Welcher Komponist ist so unklug, eine verehrte Person mit einer Schöpfung zu beglücken, von der er annehmen muß, daß der Dedikand sie niemals hören wird? Er durfte sicher sein, mit einem bescheideneren, aber dafür unmittelbar aufführungsreifen Werke ganz dieselbe Wirkung zu erreichen. Denn seine Genialität und Überlegenheit hätte er vor aller Welt auch in einem solchen dokumentieren können. Und schließlich: warum sollte es dem Meister erst 1733, zehn Jahre nach seinem Leipziger Amtsantritt, eingefallen sein, wie schön es wäre, für den Gottesdienst nun endlich auch ein paar eigene Messesätze zu haben? Er war bis dahin immer mit fremden ausgekommen.

Um die Angelegenheit einen ersten Schritt vorwärtszubringen, knüpfe ich bei diesem dritten Punkte an. Denn gerade über den Gebrauch lateinischer Messesätze im Leipziger Gottesdienst der Bachschen Zeit herrscht noch allgemeine Unklarheit. Folgende Überlegungen werden zur Klärung beitragen<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Als Quellen kommen in Betracht: Leibniz, Leipziger Kirchenandachten 1694; Leipziger Kirchenstaat, 1710; Sicul, Neo Annalium Lipsiensium Continuatio II, 1717; die handschriftlichen Aufzeichnungen des Thomasküsters J. C. Rost, 1716. Dazu die Übersichten bei Ch. S. Terry in „J. S. Bach, Cantata Texts sacred and secular“, London 1926.

Den musikalischen Mittelpunkt der gottesdienstlichen Feier bildete, wenn nicht besondere Fälle Ausnahmen herbeiführten, die „Musica“, d. h. die konzertierende Figuralmusik. Sie hatte, wie die meisten Bach'schen Kantaten zeigen, beträchtliche Ausdehnung und ließ deshalb, außer einer Motette und etwas Orgelspiel, anderer Kunstmusik wenig oder gar keinen Raum. Der Beginn des Gottesdienstes war 7 Uhr früh. „Es endet sich aber“, heißt es (Sicul), „in gemeldten fünff Kirchen die Frühpredigt allenthalben um IX Uhr; die übrige Liturgie währt, nachdem viel oder wenig Communicanten sind, lang oder kurz, als nemlich in der Nicolai- und Thomas-Kirche bisweilen wol bis um XI Uhr.“ „Die ordentliche Zeit der Predigt ist eine Stunde und pfeget der Priester insgemein um 9 Uhr darnach zu schließen“ (Lpz. N.-St.). Auf die Predigt folgten Kirchengebete, Fürbitten, Danksgungen, Abkündigungen, worauf mit dem Paulinischen Gruße der Übergang zur Kommunion geschah.

Die „Musica“ stand entweder vor der Predigt oder schloß diese ein. Für sie und alles, was die erste Hälfte des Gottesdienstes ausmachte, blieb nicht viel mehr als eine Stunde. In dieser Zeit mußte alles, was Chorz- und Altarliturgie bis zum Beginn der Predigt zu erledigen hatten, aufgehen. Sollten andere Figuralstücke eingeschoben werden, so konnten es nur solche von äußerster Kürze sein. In Frage kamen dabei im Grunde nur zwei: das Kyrie und Gloria an hohen Fest- und an Feiertagen. Folgende Übersicht unterrichtet über die Gepflogenheiten beim Vortrage beider Sätze, die seit alter Zeit unter dem Begriff „Missa“ zusammengefaßt wurden<sup>1)</sup>. Zu unterscheiden sind dabei „hohe“ Feste, Fest- oder Feiertage und gewöhnliche Sonntage<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Bopelius (Neu Leipziger Gesangbuch 1682, S. 421) erklärt: „Missa oder das Kyrie eleison, neben dem, was die alte Kirche zu Lob der Hlg. Dreynigkeit hinzugethan hat“ und läßt darauf Kyrie nebst Gloria (Choral) folgen. Der Ausdruck „kurze Messe“ (Missa brevis) ist also irreführend. Denn andere musikalische Messen (nämlich mit Einbeziehung von Credo, Sanctus, Agnus) kannte der lutherische Kirchenbrauch nicht, sonst wäre er eben kein protestantischer gewesen. Unter Missa verstanden die protestantischen Tonsetzer immer nur Kyrie und Gloria, wie das in Bach's Überschrift auf den Dresdener Stimmen klar jutage tritt und auch an den vier Messen im 8. Bande der Bachausgabe zu sehen ist.

<sup>2)</sup> Die drei hohen Feste sind: Weihnachten, Ostern, Pfingsten; die „übrigen“ zwölf Feste: Neujahr (1. 1.), Hohes Neujahr (6. 1.), Lichtmess (Mariä Reinigung, 2. 2.), Mariä Verkündigung (25. 3.), Palmsonntag, Karfreitag, Himmelfahrt, Trinitatis, Johannisfest (24. 6.), Mariä Heimsuchung (2. 7.), Michaelisfest (29. 9.), Reformationsfest (31. 10.). Aposteltage: Matthias (24. 2.), Peter und Paul (29. 6.), Jakobus (25. 7.), Bartholomäus (24. 8.), Matthäus (21. 9.), Andreas (30. 11.), Thomas (21. 12.), Johannes Evangelista (27. 12.).

Missa (Kyrie und Gloria) an gewöhnlichen Sonntagen

Nikolaikirche

Thomasikirche

(Bach und die 1. Kantorei.)

(Die 2. Kantorei unter dem  
II. Präfekten.)

Kyrie: lateinisch, choraliter  
(nach der Fassung im Gesang-  
buch des Bopelius, 1682,  
S. 421).

Deutsches Kyrielied: „Kyrie,  
Gott Vater in Ewigkeit“ (vier-  
stimmig nach Bopelius).

abwechselnd

Gloria: lateinisch, choraliter.  
Der Dekan intoniert am Altar  
Gloria in excelsis Deo, der  
Chor antwortet Et in terra  
pax und fährt fort bis zum  
Schluß.

Deutsches Glorialied: „Allein  
Gott in der Höh sei Ehr“ (vier-  
stimmig); die Intonation des  
Dekans kann mit „Ehre sei  
Gott in der Höhe“ oder la-  
teinisch mit Gloria in excelsis  
Deo erfolgen.

abwechselnd

Missa (Kyrie und Gloria) an Festen und Feiertagen

Kyrie: lateinisch unter Figu-  
ralmusik.

Deutsches Kyrielied.  
(wie oben)

Gloria: lateinisch unter Figu-  
ralmusik.

Deutsches Glorialied.

Hierauf wird, wenn die  
deutsche Kantate beendet ist,  
das deutsche Glorialied „Al-  
lein Gott in der Höh sei Ehr“  
gesungen (vierstimmig).

(wie oben)

An den Feiertagen der hohen Feste abwechselnd

An allen diesen Tagen gesellte sich, wie schon erwähnt, eine deutsche Hauptkirchenmusik hinzu, nur am Palmsonntag und Karfreitag trat dafür die Verlesung der Passion ein. Am 2., 3., 4. Adventssonntag und in der Fastenzeit (Invokavit bis Judika) fiel in Leipzig alle Figuralmusik aus. Für die Dauer der Hauptkirchenmusik, d. h. der deutschen Kantate, galt die Regel: im Winter nicht länger als 25 Minuten, im Sommer unter Umständen 8—10 Minuten mehr (also 33—35 Minuten)<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Diese Zeitnormen sind in Mizlers „Musikalischer Bibliothek“ IV, 5. Teil, S. 108, in einer Abhandlung über die Abfassung von Kirchenkantatentexten mitgeteilt. Bitter, J. S. Bach I (1865), S. 198, vermutet nicht ohne Grund, daß

Was sich aus dieser Übersicht für unser Thema ergibt, ist folgendes: Wenn Bach ein figurales Kyrie und Gloria (lateinisch) aufzuführen wollte, so standen ihm zwar die hohen Feste (mit ihren drei Feiertagen) und die andern zehn Feiertage zur Verfügung, aber mit der Beschränkung auf eine ganz kurze Zeitdauer, die um so kürzer sein mußte, je breiter und wuchtiger die betreffende deutsche Festkantate angelegt war. Gerade bei dieser aber pflegte sich Bach, der für lateinisch gesungene Musik wenig Interesse bewiesen hat, keine Zügel anzulegen. Er ist daher — mindestens bis in die Mitte der dreißiger Jahre — immer mit fremder Kyrie- und Gloriamusik ausgekommen, von der er nie und nimmer zu fürchten brauchte, daß sie die folgende deutsche Kantate seiner Feder verdunkle.

Das gewaltige, massive Kyrie der Hohen Messe hatte sowohl seiner Länge, wie seines erschütternden Ernstes wegen nirgends einen Platz in der Leipziger Liturgie. Für sich allein war es ganz unbrauchbar: es ist kein Fall im gottesdienstlichen Jahreslauf nachweisbar, bei dem vom Vortrage eines Kyrie allein die Rede ist. Immer gehörte es zum Gloria. Ihm jedoch ein anderes zugefellen als das große in D-dur, wird Bach nicht eingefallen sein<sup>1)</sup>.

Damit aber ist das Schicksal auch dieses Messeglorias entschieden. Es war ebenfalls keins der üblichen Gebrauchsglorias, die den Text in fünf oder sechs Minuten erledigten, wie es zweckdienlich war, sondern eine achtheilige große Kirchenmusik für sich. Es hätte den übrigen gottesdienstlichen Verrichtungen unbarmherzig jede Entfaltungsmöglichkeit genommen und schloß die Nachbarschaft einer deutschen Kirchenkantate aus. Beweis dafür ist, daß Bach, als er es für irgendeine Weihnachtsfeier hervorsuchte, es um nicht weniger als zwei große Chöre und drei Arien kürzte und auf diese Weise

---

diese Abhandlung unter Zustimmung Bachs entstanden ist. Um einen Anhalt für die Zeitdauer der Aufführung (einschließlich Pausen und Wiederholungen) zu haben, zählte man die Takte der fälligen Musikstücke und kam bei 25 Minuten Dauer auf durchschnittlich 350 Takte „verschiedener Mensur“, bei 30 Minuten auf etwa 400 Takte. Ein Zwang, diese Grenzen pedantisch zu wahren, bestand natürlich, wie hinzugefügt wird, nicht.

1) Als Muster eines „Gebrauchskyries“ kann man das in Bd. 41 der Bachausgabe mitgeteilte ansehen; den aus fremder Feder stammenden Eszänen hat Bach ein kurzes, meisterhaftes Christe hinzugefügt.

die Länge einer normalen Kantate herstellte<sup>1)</sup>. Daß er die unterdrückten Stücke, von denen man zwei bereits als Kirchenkantatensätze kannte, anderweit benutzt hat, ist nicht nachweisbar. Mitthin: Wo bleibt der Beweis, daß auch dieses Gloria als Ganzes je im Leipziger Gottesdienst erklingen ist? Alle Vermutungen, die sich auf den angeblich geheimen Gedanken Bachs einer späteren Verwendungsmöglichkeit von Kyrie und Gloria stützen, stehen auf schwachen Füßen und können heute, da die Struktur der Leipziger Gottesdienste aufs genaueste erforscht ist, nicht mehr aufrechterhalten werden.

Es sei wiederholt, daß sich Spittas Meinung trotz der eben angezogenen Bedenken, die weder ihm noch anderen gekommen sind, bisher nicht widerlegen ließ. Nunmehr sei ihr eine andere, wie ich hoffe, überzeugendere entgegengestellt: Kyrie und Gloria bildeten die Festmusik, die den Gottesdienst schmückte, als der neue Kurfürst Friedrich August II. am 21. April 1733 die Erbhuldigung der Stadt Leipzig entgegennahm.

Es war eine alte Sitte der sächsischen Kurfürsten, nach Antritt der Regierung ihr Land zu besuchen und das Treuegelöbniß der Untertanen entgegenzunehmen. J. G. Mittag, dem wir ein Buch über den Herrscher verdanken<sup>2)</sup>, schreibt zum März des Jahres 1733: „Nunmehr resolvirten Ihro Durchl. der neue Churfürst an denen principalesten Orten Ihrer Sächsischen Lande Dero Erb-Huldigung in höchster Person einzunehmen, dergleichen in 40 Jahren daselbst nicht gesehen worden.“ Das bevorstehende seltene Ereignis setzte das ganze Land und nicht nur jene größeren Städte in freudige Erregung, in denen der Kurfürst abzustiegen geruhte, sondern auch die

<sup>1)</sup> Verwendet wurden damals nur der erste Chor, das Duett (stark gekürzt), der Cum sancto spiritu-Satz, unterdrückt dagegen die Laudamus-, Qui sedes- und Quoniam-Arien und die Gratias- und Qui tollis-Musik. Da es die Regel war, Weihnachten (als volkstümliches Fest) mit deutschen Kantaten zu schmücken, so vermute ich, daß dieses Weihnachtsgloria (mit der neu untergelegten kleinen Doro-logie) die Feier eines ganz bestimmten Weihnachtstfestes verherrlichen sollte, vielleicht bei einem glücklichen politischen Ereignis. Die hohe Zahl der bekannten Bachschen Weihnachtskantaten legt die Annahme nahe, daß es mit jener einmaligen Ausnahme sein Bewenden gehabt haben wird. Vgl. auch Ausgabe der Bachgesellschaft Bd. 41, S. 3 ff., und Spitta, a. a. O. II, S. 520 f. Das Magnifikat stand nicht im Haupt-, sondern im Vespertgottesdienst des Weihnachtstfestes.

<sup>2)</sup> Leben und Thaten Friedrich Augusti III., Leipzig 1737. Die Regentenzahl III trug der Herrscher als König von Polen, während er als sächsischer Kurfürst August II. blieb.

unzähligen kleineren Ortschaften, durch die die Reise gehen mußte. Mit Dresden begann die Huldigung (15. April 1733), dann folgten Leipzig (20. April), Wittenberg (11. Mai), Torgau (13. Mai), Zeitz und Naumburg (hier am 15. und 18. Mai durch einen Regierungsvertreter), Bauzen (20. Mai), Freiberg (9. Juni). Mittag beschreibt ausführlich die festlichen Vorgänge in diesen Städten. Am eigentlichen Huldigungstage wurde überall — mit Ausnahme von Bauzen, wo der Fürst einen katholischen Gottesdienst besuchte — mit einer morgens um 7 Uhr stattfindenden Huldigungspredigt in der Hauptkirche der betreffenden Stadt begonnen, an die sich hernach der Empfang der Ritterschaft, der Behörden, der Bürger angeschlossen. Abends gab es große volkstümliche Versammlungen auf dem Markte mit Musik, Illumination und anderem Gepränge.

Die Schilderung der Leipziger Feier leitet Mittag (S. 109) mit den Worten ein: „Der andere solenne Huldigungs-Actus geschah in der Stadt Leipzig, zu welcher Dero Königl. Herr Vater beständig eine ganz sonderbare Liebe getragen, und die sich rühmen kann, sehr wohl in dessen Gnade eingeschrieben gewesen zu sein.“ Der großartige Empfang, bei dem das ganze bürgerliche, behördliche, akademische, kirchliche und militärische Leipzig auf den Beinen war und den Landesvater unter Kanonendonner und unzähligen Vivats begrüßte, ging am 20. April vor sich. „Den folgenden 21. April“, fährt Mittag fort, „geschah früh um 7 Uhr die Huldigungs-Predigt in der S. Nicolai-Kirche von dem Herrn Superint. D. Salomon Deylingen, Theol. Prof. Publ. über Ps. 28, v. 8. 9. Nach geendigten Sacris versammelte sich die sämtliche hierzu verschriebene Ritterschaft des Leipziger und Thüringischen Crayses auf der Börse mit gewöhnlichen Ceremonien, wohin sich unser Durchl. Augustus gegen 10 Uhr in einer Portechaise . . . in Begleitung der ganzen Hofstatt erhuben. Allhier wurde Denenselben von besagter Ritterschaft die Erb-Huldigung und das Hand-Gelöbniß geleistet.“ Was Stadt und Universität am selben Tage weiterhin an festlichen Veranstaltungen ins Werk setzten, kommt für uns nicht in Betracht. Genug, daß es seit langem kein Ereignis gegeben, das die Stadt in stolzerer Verfassung gezeigt hatte.

Eine zweite Beschreibung steht in der handschriftlichen Leipziger Chronik von Niemer, wo es (Teil I, S. 335) heißt: „Den folgenden

als den 21. April, mußte sämtliche Bürgerschaft wiederum früh um 8 Uhr auf dem Markte, und zwar insgesamt in schwarzen Mänteln erscheinen. Und in der Kirchen zu St. Nicolai wurde von Hr. Dr. Deylingen, dem Herrn Superintendenten, über die Worte Psalm 28, vers 8. 9.: ‚Der Herr ist ihre Stärke; er ist ihre Stärke, die seinem Gesalbten hilft. Hilf deinem Volk und segne dein Erbe, und weide sie, und erhöhe sie ewiglich‘, eine solenne Huldigungspredigt gehalten. Nach deren Ende verfügte sich Ihre Königl. Hoheit und Churfürstl. Durchlaucht nach 10 Uhr in einer Portechaise, unter Begleitung der Ritterschaft, auf die Kaufmannsbörse.“

Bach muß sehr bald nach dem Hinscheiden des alten Kurfürsten die Weisung bekommen haben, sich mit einer Festmusik bereitzuhalten, falls der neue, wie es seit Menschengedenken üblich war, zur Erbhuldigung die Stadt besuche. Zwar spricht weder Mittag, noch Riemer von Musik. Doch ist selbstverständlich, daß bei dieser außergewöhnlichen Gelegenheit, für die allein Bach zuständig war, Musik erklang, und zwar Musik, die an Größe der Bedeutung hinter der Größe des historischen Augenblickes nicht zurückblieb. Obwohl der Kurfürst als Katholik natürlich dem Gottesdienst fernblieb, wohl aber, wie anzunehmen ist, eine ganze Anzahl hoher protestantischer Vertreter seines Gefolges teilnehmen ließ, kam eine deutsche Kirchenkantate der üblichen Art nicht in Frage. Sie hätte mit ihrer naturgemäß evangelischen Auslegung des Bibelworts dem Sinn der Huldigung kaum Rechnung tragen können, und selbst eine Psalmkantate nach der Weise Händelscher Anthems war mindestens ohne evangelischen Schlußchoral in Leipzigs Kirchen nicht gut vorstellbar. Zudem fiel dieser 21. April auf einen bedeutungslosen Wochentag (Dienstag nach Misericordias). Dagegen boten sich ein Kyrie und Gloria nicht nur liturgisch als das Gegebene an, sondern waren zugleich ein von protestantischer Seite durchaus unverfängliches, keineswegs als Zugeständnis aufzufassendes Entgegenkommen an den katholischen Landesherrn. Denn beide Texte wurden eben als Missa an Festtagen auch in Leipzig figural gesungen. Mit ihrem Erklängen war jederzeit der Gedanke an Festliches, Feiertägliches verbunden. Mithin: man behandelte den Huldigungsgottesdienst wie einen an hohen christlichen Feiertagen.



Die Frage, ob nicht das allgemeine Musizierverbot bei Landestrauer das eben Ausgesprochene hinfällig mache, ist schnell erledigt. Allerdings galt dieses Verbot für alle Musik innerhalb und außerhalb der Kirche, doch nicht, wenn außergewöhnliche Fälle im eigenen Herrscherhause eine Feier mit Figuralmusik erforderten. Durch eine Prinzengeburt, einen Sieg, einen Huldigungsakt (wie in unserem Falle) konnte es für den Augenblick außer Kraft gesetzt werden, was sogar, wenn eine entsprechende Eingabe gemacht wurde, für Privatfestlichkeiten zutraf. So fand, um ein Beispiel aus Bachs Amtszeit zu nennen, die Aufführung der Trauerode für die Kurfürstin Eberhardine (1727) sechs Wochen nach deren Tode statt, obwohl die Landestrauer immer weiterlief. Aus Mittags obengenanntem Buche ergibt sich, daß auch gelegentlich weltliche Musiken im Trauerjahre 1733 stattfanden, darunter sogar eine beim Festessen (!) des Leipziger Huldigungstages (Mittag, a. a. D., S. 115). Überhaupt erstreckte sich das Verbot niemals auf die gesamte Zeit der Landestrauer, die an sich schon unzählige Musiker auf Monate hinaus der Verdienstmöglichkeiten beraubte, sondern nur auf einen Teil, der jedesmal von Dresden aus festgesetzt wurde. Das Trauerjahr für August von Starke ging am 2. Februar 1734 (Mariä Reinigung) zu Ende; die sogenannte „hohe, tiefe“ Trauer legte der Hof schon am 23. August 1733 ab. Aber noch viel früher, nämlich vom 2. Juli 1733 ab (also fünf Monate nach dem Todesfall), durfte bereits allenthalben wieder musiziert werden. (Vgl. den bei Bitter, J. S. Bach II<sup>2</sup>, S. 163 mitgeteilten Erlaß.) Es ist selbstverständlich, daß, nachdem die Huldigungsfeier am 21. April vorüber war, bis zum 1. Juli (4. p. Trin.) weiterhin jede Kirchenmusik unterblieb.

Der Gedanke, eine aus Kyrie und Gloria bestehende Missa zu schreiben, ist also Bach von außen herangeraten worden, und sofort mußte der Entschluß in ihm reifen, dem Werke den Stempel des Außergewöhnlichen aufzudrücken. Eine solche Gelegenheit, sich, wie diesmal, nicht nur vor seiner angestammten Gemeinde, sondern auch vor einer voraussichtlich höchst kritisch eingestellten Dresdener Hörschaft zu zeigen, kehrte so bald nicht wieder und gab Grund, das Letzte an Phantasie und Darstellungsmitteln aufzubieten. Daß der neue Herrscher und seine Gemahlin Maria Josepha (Erzherzogin von Österreich) feinsten musikalischen Geschmack besaßen, und alles darauf hindeutete, daß die Musik in dem neuen Hofstaate eine mindestens ebenso große Rolle spielen werde wie unter August I., wird Bachs Phantasie beflügelt haben. Auch mag er gewußt haben, daß Männer wie Herr v. Thioly (Gesandter und Leiter der künstlerischen Angelegenheiten des sächsischen Hofes in Warschau),

v. Gaultier (Directeur des plaisirs bis 1733), v. Breitenbauch (ebenso seit 1733), Graf Brühl, der in diesen Jahren seinen Aufstieg nahm, der damalige russische Gesandte v. Keyserlingk und andere die Leipziger Feier mit offenen Augen verfolgen würden. Es kam also bei dieser Gelegenheit darauf an, sich im Stande höchster Meisterschaft zu zeigen. Da wegen der Landestrauer weder eine Passion (zum 3. April) noch Ostermusiken vorzubereiten waren, konnte das Niederschreiben in voller Ruhe geschehen.

So wurde Bachs zweiteilige Missa eine wahrhaftige „Missa solemnis“, würdig des hochfeierlichen Rahmens, in dem sie stand. Sich dabei als evangelischer Kirchenmusiker etwas zu vergeben und, etwa im Hinblick auf den Dresdener Messenstil, anders zu schreiben als gewöhnlich, lag gar kein Grund vor. Der Messetext war, wie wir sahen, in S. Nicolai ebensowenig fremder liturgischer Bestandteil wie das Te Deum und andere lateinische Reste der alten Kirche. Knüpfer, Schelle, Ruhna, sie alle hatten Kyrie-Gloria-Messen für den eigenen Gebrauch verfaßt und sich dabei stilistisch nur so weit von ihrer Kantatensprache entfernt, als das lateinische Wort und der überlieferungsmäßige Festcharakter der Sätze es erforderten. Im allgemeinen waren es Gebilde bescheidenen Umfangs gewesen, die ein Vormittagsgottesdienst leicht tragen konnte. Bach hingegen brauchte sich im vorliegenden Falle hinsichtlich der Ausdehnung so gut wie gar nicht zu beschränken. Wenn, wie man annehmen muß, außer der diesmal überflüssigen deutschen Kantate auch die Kommunion ausfiel, wenn die Gemeindelieder und ihre Vorspiele, dazu vielleicht noch das eine oder andere der gewöhnlichen Liturgie abgefüßt wurden, so gewann er für seine Musik einen Platz, wie ihn kein normaler Gottesdienst geboten hätte. Die Kirche begann, wie gewöhnlich, um 7 Uhr, der Empfang durch den Kurfürsten war auf 10 Uhr angesetzt; es blieb also für die Kirchenfeier immerhin eine Zeit von zwei bis zweieinviertel Stunden, von denen eine auf die Festpredigt Deylings zu rechnen gewesen sein wird.

Wir dürfen annehmen, daß das Kyrie vor der Predigt, das Gloria nach ihr gestanden hat. Mit dem lastenden h-moll, mit der gedankenschweren Fugenpolyphonie und dem einem unendlichen Trauerzuge gleichenden Dahinwallen ihrer Klänge knüpfte Bach feinsüßlich an das Gedenken des frischen Todes des alten Kurfürsten

an, mit dem jubelnden D-dur-Gloria jauchzte er dem neuen Herrscher zu. Mit nicht geringer Überraschung wird man gewahr, daß das einleitende Adagio des Kyrie sowohl in der Tonart wie in der harmonischen und melodischen Struktur nichts anderes ist als eine Wiederholung des Eingangs der Trauerode für die Kurfürstin Christiane Eberhardine. In sie, die protestantisch gebliebene Gemahlin des verstorbenen und Mutter des neuen Kurfürsten, und an seine 1727 für sie geschriebene Trauermusik dachte Bach, als er sich zur Niederschrift des nunmehr für ihren Gemahl bestimmten Kyrie hinsetzte. Der Satz ist also im Sinne eines Requiems gedacht, als ein Rückblick auf die ernste Stimmung der vergangenen und noch laufenden Trauerwochen. Um einen schnellen Vergleich zu ermöglichen, gebe ich die Anfänge beider Kompositionen und verweise insbesondere auf die übereinstimmende Führung der Bässe (siehe S. 12).

Das kann nicht als Zufall gelten, wenn man weiß, wie einheitlich sich in Bachs Kopf jederzeit Vorstellungen und Affekte gleicher Beschaffenheit musikalisch auszuprägen pflegten. Die herbe h-moll-Tonart blieb seine Trauertonart, das D-dur seine Jubeltonart. Im Christe wird man eine Parallele zu der D-dur-Arie „Wie starb die Heldin so vergnügt“ finden, nicht zwar im Melodischen (obwohl hier wie dort das schon im ersten Takte eingeführte subdominantische c auffällt), wohl aber in der Absicht, den Ernst des Vorhergehenden durch Freundliches, Friedliches auszugleichen. Der Gedanke lag nahe, damit gleichzeitig ein Symbol für die Milde des verstorbenen Herrschers zu geben. Zum zweiten Kyrie halte man den fugierten Chor „An dir, du Vorbild großer Frauen“ der Trauerode. An Größe hält er freilich einen Vergleich mit dem Messiasatz nicht aus, doch tritt dort wie hier das Bestreben hervor, durch breites Alla breve gewichtig und hinweisend zu wirken. Das dunkel Majestätische der Fuge lichtet sich dreimal leidenschaftlich nach Dur hin auf, als sei damit auf die Verklärung gedeutet, in die der Verstorbene eingegangen ist. Die fis-moll-Tonart des Satzes beweist, worauf schon Spitta aufmerksam machte, daß der volle Abschluß erst im Gloria zu erwarten ist, mithin Kyrie und Gloria ganz im Sinne der Festauführung als ein Zusammengehöriges gemeint gewesen sind. Was gäben wir darum, wäre die zwischen ihnen gehaltene, ohne Zweifel

## Trauerode (1727):

Laß, Fürstin, laß noch ei-nen Strahl aus Sa-terns Stern = ge = nölken schie = ßen,

## Missa (1733):

Ky = ri = e, Ky = ri = e, Ky = ri = e e = lei = = son.

ebenfalls großartig barock stilisierte Predigt Deylings erhalten! Vielleicht gelingt es noch einmal, sie aufzufinden. Das Kyrie ward jedenfalls eine tiefernst empfundene Trauermusik, dargebracht nicht von einem einzelnen betrübten Untertanen, sondern von einem ganzen niedergebeugten Volke, das Gloria eine festliche Kantate, bei der die Begriffe der göttlichen und weltlichen Majestät für die Zuhörer von damals unbestimmt zusammengelassen sein mögen.

So aufgefaßt nimmt die Messe in ihren beiden ersten Teilen eine ganz neue Färbung an. Die Ausleger sind an sie mit den höchsten Voraussetzungen eines überkonfessionellen religiösen Menschentums herangetreten, ohne doch mit Sicherheit die geheime Quelle angeben zu können, aus der Sebastians Konzeption entsprang. Der Zugang namentlich zum Kyrie blieb rätselhaft und konnte immer nur durch theologische oder weltanschauliche Interpretation erzwungen werden. Jetzt klärt sich vieles, ohne daß dem Ganzen auch nur eine Spur des Wunderbaren genommen wird. Die beiden Teile werden auf eine bestimmte Gelegenheit zurückgeführt und dadurch mit der irdischen Welt der Tatsachen verbunden. Auch diese Missa ist ein ausgesprochenes „Gelegenheitswerk“, allerdings im höchsten Sinne, gespeist von der Vorstellung des Todes und des Lebens, der Trauer und der Freude in einem bestimmten historischen Augenblick im Dasein Bachs und der Stadt Leipzig<sup>1)</sup>.

Jetzt aber wird auch mit einem Male verständlich, wie Bach es unternehmen konnte, mit dieser Huldigungsmusik dreieinhalb Monate später nach Dresden zu gehen und sie dem Kurfürsten vorzulegen. Jetzt nämlich durfte er mit Bestimmtheit damit rechnen, nicht als Unbekannter zu kommen, sondern in der Annahme, daß eine Nachricht von dieser Missa solemnis längst an das Ohr Augusts II. gedrungen war. Denn es war wohl selbstverständlich, daß dieser sich über die so viel zu seiner Glorifizierung beitragende Kirchenfeier sogleich nach ihrem Abschluß hat Bericht erstatten lassen. Und mehr noch als über die Predigt des evangelischen Superintendenten mag ihn ein Urteil über den musikalischen Teil interessiert haben, über den schon am selben Tage ein — je nachdem — bewunderndes oder

<sup>1)</sup> Ich darf hier an meine „Kleinen Bachstudien“ im Bach-Jahrbuch 1933 erinnern, wo auf andere „politische“ Kompositionen Bachs aus diesen und späteren Jahren hingewiesen ist.

krittelndes Wort gefallen sein könnte. Einer nachträglichen Begutachtung durch Dresdener Hofmusiker (die aus den Stimmen allein sich natürlich gar kein Bild von der Größe der Musik machen konnten) bedurfte das Werk jedenfalls nicht, und Kapellmeistereigenschaften wird dem Kantor keiner der fremden Hörer haben abstreiten können. — Indessen: eine hochoffizielle Widmung auszusprechen, aber mit leeren Händen zu kommen, wäre seltsam gewesen. Folglich brachte Bach die ausgeschriebenen Stimmen des Werkes mit. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß diese heute noch vorhandenen Dresdener Stimmen dieselben sind, von denen ein paar Monate vorher in Leipzig musiziert worden ist<sup>1)</sup>. Ob sie drüben jemals verwendet werden würden, konnte Bach gleichgültig sein; sie bedeuteten lediglich das sichtbare Pfand, das er in des Kurfürsten Hand legte. Die Partitur beizufügen, war überflüssig; mit ihr hätte keiner etwas anzufangen gewußt, und nach Autographen des Thomaskantors fragte niemand. Jedenfalls mußte der Herrscher, sobald ihm die Widmung mit den persönlichen Angaben des Komponisten unter die Augen kam, sich der Leipziger Huldigungsfeier, die wohl unter allen die bedeutendste gewesen war, entsinnen. Daß die Erfüllung des Bachschen Wunsches um Verleihung des Hofkapellmeisterstitels drei Jahre auf sich warten ließ, hatte Gründe, auf die sogleich noch eingegangen werden soll.

Ist nunmehr wenigstens für das Kyrie und Gloria (also für die „Missa“ im engeren Sinne) die historische Grundlage geschaffen, so bleibt noch immer die Frage nach der Entstehungsursache der folgenden Sätze, insbesondere des Credo. Daß Bach sich auch zu diesen Sätzen nur deshalb entschloß, um in Zukunft statt einer zweiteiligen protestantischen Messe eine katholische Vollmesse zu haben, ohne Rücksicht auf irgendeine praktische Verwendbarkeit, muß jetzt noch bestimmter als früher bezweifelt werden. Aus Zeitvertreib hat

<sup>1)</sup> Denn ein zweiter originaler Stimmensatz zu Kyrie und Gloria ist nicht bekannt und wird, wenn unsere Ansicht von der Unverwendbarkeit beider Sätze in der Leipziger Liturgie richtig ist, auch nicht hergestellt worden sein. Bach hatte sich die Mühe gemacht, ganze Seiten selbst zu schreiben; vgl. das Vorwort zu Bd. 6 der Ausgabe der Bachgesellschaft. Daß jene Stimmen keine sonderlichen Gebrauchsspuren aufweisen, ist angesichts der Sorgfalt, die man damals geschriebenen Noten angedeihen ließ, kein diplomatisches Merkmal.

er nachträglich die Feder zu den mächtigen Credostücken gewiß nicht gespitzt und ebensowenig zu einem so breiten Sanctus nur deshalb ausgeholt, um auch einen solchen Satz einmal geschrieben zu haben. Ganz unerklärlich bliebe die Mühe, die er auf die Herübernahme von zwei Kirchenkantatenstücken (Nr. 13, 16) verwandte; denn sich selbst konnte er damit, wenn alles nur für den Schreibetisch bestimmt gewesen wäre, schwerlich einen Gefallen erweisen. Wiederum ist aber von der Bach-Forschung auch niemals die Vermutung ausgesprochen worden, Bach möchte auch mit den neu hinzukomponierten Sätzen auf eine Gnade von Dresden spekuliert haben. Dafür liegt nicht das geringste Zeugnis vor. Wie also ist sein rätselhaftes Vorgehen zu erklären? Offenbar nur so: auch in diesem zweiten Falle muß an eine Nötigung von außen her gedacht werden.

Spitta macht den Versuch, den ihm (als Biographen) peinlichen Eindruck Bachs als „katholischen“ Komponisten zu verwischen und diese späteren Messesätze als im Grunde ebenfalls für den protestantischen Kultus bestimmt zu erweisen<sup>1)</sup>. Das läßt sich begreifen. Zum Zwecke dieser „Rettung“ erwägt er allerlei Möglichkeiten ihrer Einzelverwendung im evangelisch-kirchlichen Jahreslauf. Sehr wohl ist es ihm indessen bei diesen Vermutungen nicht. Und in der Tat: welcher besonnene Komponist schreibt eine Messe im „uneigentlichen“ Sinne, d. h. wendet zunächst sein ganzes Können auf ein zyklisches Werk, um dessen Einheit sogleich als nebensächlich zu betrachten, es bei nächster Gelegenheit wieder auseinanderzunehmen und in Bruchstücken in ganz anderer Umgebung zu verwenden? Mit dieser Hypothese wird die Sachlage auf keinen Fall getroffen.

Auch über Credo, Sanctus und Agnus und ihre Verwendung gibt die Geschichte der Leipziger Gottesdienste erschöpfende Auskunft. Das Ergebnis für das Credo ist: der gesamte Jahresgottesdienst der Leipziger Kirchen hat an keiner Stelle einen Platz für ein figurales lateinisches Credo gehabt, wäre es als Komposition noch so kurz gewesen. Dies geht aus folgendem hervor:

An allen hohen Fest- und Feiertagen ist der Glaube deutsch gesungen worden, und zwar nach der apostolischen Fassung, „wie

<sup>1)</sup> A. a. O. II, S. 524: „Äußerlich angeregt durch den katholischen Kultus schrieb Bach das Werk doch mit Hinblick auf den protestantischen Gottesdienst der Thomas- und Nikolaikirche“.

es der seel. H. Lutherus componirt“, d. h. nach dem dreistrophigen Liede (sogenannten Credoliede) „Wir glauben all an einen Gott“. Die vierstimmige Fassung J. H. Scheins stand bei Bopelius, S. 501. Möglicherweise sang die Gemeinde die mittlere Strophe.

An gewöhnlichen Sonntagen (auch in der Advents- und Fastenzeit) trat das lateinische Credo Nicaenum ein, und zwar im einstimmig choralen Vortrage. Der Diakonus intonierte am Altar Credo in unum Deum und der Chor fuhr mit Patrem omnipotentem fort bis zum Schluß (Bopelius, S. 497). Hinterher ließ man meist außerdem noch das deutsche Credolied Luthers folgen, wohl um die lateinunkundigen Hörer nicht in Ungewißheit über das Bekenntnis zu lassen. Zwischen beiden war die deutsche Sonntagskantate eingebettet. Eine Ausnahme von dieser Praxis machten nur Palmsonntag und Karfreitag; hier fiel das Credo ganz aus, weil jetzt die Passionserzählung alle Zeit und Aufmerksamkeit beanspruchte<sup>1)</sup>.

Entsprechend dieser eigentümlichen Handhabung des Credoteils in der Liturgie ist denn auch nirgends etwas von gefonderten Credokompositionen zu bemerken. Man setzte solche als Protestant nicht, weil sie nicht gebraucht wurden. Geschah es anderswo, d. h. außerhalb Leipzigs, so muß entweder ein örtlicher Brauch maßgebend gewesen oder der Satz für einen römischen Gottesdienst bestimmt gewesen sein.

Das Sanctus hat nur eine bescheidene Stelle in der Liturgie Leipzigs gehabt und wird in den Quellen wenig genannt. Wenn es erscheinen sollte (was, wie so vieles andere, dem Kantor freigestellt war), so stand es an hohen Festen altem Brauch gemäß hinter der Präfation, d. h. man setzte es als „Vorbereitung zum Tische des Herrn“ an den Beginn der Kommunion, gleichsam als erste Nummer der die Abendmahlsbehandlung begleitenden Motetten, Solokantaten und Lieder. Da Bach und die Stadtpfeifer in diesem Augenblick noch zugegen waren (sie verließen alsbald die Kirche), so konnte es noch mit Instrumenten musiziert werden<sup>2)</sup>. Zur Verwendung kamen indessen nur Sanctus und Pleni, ohne Osanna und Benedictus, das seit langem in die Frühmette (vor Beginn des

<sup>1)</sup> Man kann bemerken, daß die Leipziger Quellen, je nachdem sie den lateinischen oder deutschen Vortrag bezeichnen wollen, von „Credo-Singen“ und „den Glauben singen“ sprechen.

<sup>2)</sup> Bei Bopelius finden sich zwei Chorale und ein sechsstimmiges Sanctus mit Pleni (Nr. 1084, 1085, 1092), das letztere im Dreivierteltakt und von nur einigen Duzend Takten Länge. Zu Bachs Zeit ist vom choralen Sanctus nicht mehr die Rede. Ein Versuch, die Leipziger Liturgie von dem Übermaß lateinischer Gesänge zu befreien, war bereits 1702 gemacht worden und lebte nach 1712, nach dem Übertritt des Kurprinzen zum Katholizismus, wieder auf. Aber es kam vorläufig zu keiner durchgreifenden Reform; vgl. meine „Musikgeschichte Leipzig“ II (1926), S. 37 f.



Hauptgottesdienstes) verlegt war. Daß es sich auch bei derlei figuralen Sanctus nur um ganz kurze Stücke handeln konnte, ist selbstverständlich und wird durch die vier Sanctus im II. Bande der Bach-Ausgabe belegt.

Das Agnus wird überhaupt nicht erwähnt, nicht einmal unter den nur deutsch gesungenen Kommunionliedern.

Wie zuvor beim Kyrie und Gloria, so ergeben sich auf Grund dieser Feststellungen sichere Anhaltspunkte dafür, daß auch Credo, Sanctus und Agnus der Hohen Messe als vollständige Teile im Leipziger Gottesdienst nie haben Verwendung finden können. Das Credo auf keinen Fall, nicht einmal — da kein Stück des Bekenntnisses ausgelassen werden konnte — in Bruchstücken. Das Sanctus höchstens mit seinem ersten Satz und dem zugehörigen Pleni und vielleicht noch mit der bei der Kommunion brauchbaren Benedictusarie. Am Agnus wird Bach nichts gelegen haben, denn es kam in seiner Kirche nicht vor.

Demgegenüber sei nun folgender Vermutung Raum gegeben. Wenn Sebastian je die Aufführung einer vollständigen, d. h. katholischen Missa ins Auge gefaßt hat — und dieser Gedanke kann nicht bezweifelt werden —, so muß ihm ein Ereignis vorgeschwebt haben, das gegenüber dem Leipziger Huldigungsgottesdienst nicht nur noch festlicher, noch prunkvoller aufgezogen war, sondern überhaupt ein wirkliches, vollständiges katholisches Hochamt von größter Ausdehnung in Aussicht stellte. Welches Ereignis kann das gewesen sein? Für Dresden liegen keinerlei Anzeichen vor. Ebenso wie in Leipzig war sie auch im dortigen Hofgottesdienst, wie schon erwähnt, fehl am Ort<sup>1)</sup>. Es bleibt nur die Annahme: die h-moll-Messe war als Krönungsmesse für die Feier der polnischen Königskronung Friedrich Augusts II. in Aussicht genommen. Aller Vermutung nach mußte diese im Spätherbst 1733 oder im Winter 1733/34 in Krakau stattfinden, was von dem noch unbestimmten Ausgang der „polnischen Wirren“ abhing, in die sich Sachsen und Polen verstrickt hatten<sup>2)</sup>. Die Ereignisse folgten sich schließlich so:

<sup>1)</sup> Wozu bemerkt sei, daß dieser damals noch immer (bis zur Vollendung der großen Hofkirche im Jahre 1750) in der katholischen Hofkapelle im Schloß am Taschenberge stattfand. Auf den Geist dieses Raumes waren die gewaltigen Ausmaße des Bachschen Werkes schwerlich eingestimmt.

<sup>2)</sup> Vgl. dazu Bach-Jahrbuch 1933, S. 44 ff. zur Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“.

Am 5. Oktober 1733 geschah die Königswahl Friedrich Augusts II. (als König jetzt August III.); am 9. Dezember brach der Herrscher selbst, alsbald auch die Kurfürstin nach Polen auf. Nachdem am 6. Januar 1734 die „pacta conventa“ beschworen worden waren und am 15. Januar die (nachträgliche) öffentliche Leichenfeier für den verstorbenen König stattgefunden, ging am 17. Januar die Krönung des neuen Herrscherpaares in Dome zu Krakau vor sich.

Über diese Krönung liegt abermals eine in ihrer Ausführlichkeit unübertroffene Darstellung in J. G. Mittags Buche vor (S. 300 bis 321). Sie enthüllt die ganze erstaunliche Pracht barocker Kirchenfeste. In immer neuen Augenblicksbildern, bis herab zu den einzelnen symbolischen Schritten und Handbewegungen, zieht die in Hunderte von Einzelhandlungen aufgeteilte Haupthandlung: die Krönung des Königs und der Königin an der Phantasie des Lesers vorüber, und das immer wechselnde, bunte, bewegte Bild der zur Ausführung berufenen geistlichen und weltlichen Fürsten mit ihren Trabanten gewährt den Eindruck eines halb mittelalterlichen Liturgieschauspiels. Von Musik ist freilich nur vorübergehend die Rede. Daß sie die ganze Zeremonie intermittierend begleitete, ist, nach anderen Vorbildern zu urteilen, sicher. Erwähnt wird: die Litanei zu allen Heiligen (nach dem Schwur), die Messe (während und nach der Salbung: „Der crönende Bischoff wusch sich indessen die Hände, und die Messe wurde gesungen“), das Te deum (nach der Thronbesteigung, vom Bischof intoniert), Trompeten- und Paukenschall (während die Königin die Stufen zum Thron hinaufstieg). Ferner: „Als denn führeten unter wählender Vocal-Music zwey Bischöffe zuerst den König und darauf die Königin nach dem Altar, um allda zu opffern.“ Mit dem Empfang von Brot und Wein schloß die stundenlange Handlung.

Eine würdigere Gelegenheit zur Vorführung der vollständigen Missa als diese Krönungsfeier läßt sich nicht denken. Wenn überhaupt, dann kann nur sie für Bach in Frage gekommen sein. So lange er lebte, trat keine Gelegenheit ein, die dem Werke eine ähnlich unbeschränkte, idealere Entfaltungsmöglichkeit geboten hätte. Da der Feier, wie angegeben, das Leichenbegängnis Augusts I. vorausging, hätte auch in diesem Falle Bachs Trauerkyrie am Anfang die schönste Berechtigung gehabt, und auch sonst fehlte es nicht

an eindrucksvollem Klangpomp. Hier wäre jeder Satz zur rechten Geltung gekommen, auch wenn die Hörer inmitten des barocken theatralischen Vorgangs nur mit halbem Ohre zugehört hätten. Vielleicht ist sogar die ganze Nummernaufteilung der Messe von Bach nicht freiwillig, sondern von vornherein im Hinblick auf bestimmte, im Krönungsprogramm vorgesehene Einzelhandlungen vorgenommen worden. Von der Beachtung dieser Dinge hing die praktische Verwendbarkeit in höchstem Maße ab. Bei solcher außergewöhnlichen, jedes normale Hochamt übersteigernden Kirchenfeier hatte die Musik dienenden, „begleitenden“ Charakter, d. h. mußte sich ohne Zwang dem langsamen Gange der solennen Handlung einfügen. Dennoch hat sich keine Spur der Verwendung gefunden. Es ist also nicht dazu gekommen, und die Vervollständigung des Werkes blieb damals ungenutzt. Verhält es sich aber so, dann kann Bach zum mindesten sein Credo als Ganzes niemals gehört haben<sup>1)</sup>.

Ebensowenig aber kennt man vorläufig den wirklichen Komponisten der Krakauer Krönungsmesse.

Hier müssen Forschungen von polnischer Seite einsetzen. J. A. Hasse kommt noch nicht in Frage. Obwohl bereits zum 1. Dezember 1733 verpflichtet, konnte er mit seiner Gattin erst am 7. Januar 1734 von Venedig aufbrechen. Er traf am 3. Februar in Dresden ein, also nachdem die Festlichkeiten in Polen längst vorüber waren<sup>2)</sup>. Tobias Buz und Joh. D. Zelenka bekamen zwar 1733 den Titel Compositeur, rückten aber erst 1735 und 1736 zu Kirchenkapellmeistern auf<sup>3)</sup>. Einzig Giovanni Alberto Ristori (geb. 1692 in Bologna) hätte der Auserwählte sein können. Er stand seit langem in sächsischen Diensten, leitete schon seit 1717 die für die polnischen Ausflüge der Herrscher bestimmte sogenannte „kleine Kammermusik“ (polnische Kapelle), war oft in Polen und Rußland gewesen und im Oktober 1733 Nachfolger des Hoforganisten Pechold geworden. Die „kleine Kammermusik“ wurde bei Umstellung der gesamten Hofordnung beim Antritt Augusts II. mit aufgelöst und durch eine dauernd in Warschau bleibende Kapelle ersetzt.

<sup>1)</sup> Kirchenkonzerte bürgerten sich erst später ein. Zu einem solchen — um 1786 in Hamburg — werden die von Phil. Emanuel Bach in Abschrift hinterlassenen Credostimmen in der Preuß. Staatsbibl. Berlin gebietet haben. Phil. Emanuel setzte damals sogar eine Instrumentaleinleitung hinzu; vgl. Ausgabe der Bachgesellschaft Bd. 6, Einleitung S. 16.

<sup>2)</sup> M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 1862, II, S. 204; E. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, Leipzig 1906, S. 382, 383.

<sup>3)</sup> Fürstenau II, S. 204.

Es scheint, daß Ristori, der bis dahin im wesentlichen die italienische Oper und die Kammerkantate gepflegt, sich seit Ende der zwanziger Jahre mehr und mehr auch der Kirchenmusik zugewandt hat. Ein Requiem (F-dur) trägt das Datum 1730, das meisterliche Oratorium *La deposizione dalla croce* die Jahreszahl 1732. Welche von seinen erhaltenen Messen gegebenenfalls innere Merkmale einer Krönungsmesse aufweist, müßte neuerdings untersucht werden. Jedenfalls würde Ristori in seinen besten Leistungen bei allem Abstände von Seb. Bach kein ganz unwürdiger Rivale des Thomaskantors gewesen sein<sup>1)</sup>.

Daß Bach den Hofkapellmeistertitel erst im Jahre 1736 bekam, wird allgemein mit den unruhigen politischen Verhältnissen in Verbindung gebracht. August II. habe, monatelang in Polen zurückgehalten, anderes im Kopfe gehabt, als derlei Ernennungen auszusprechen. Das leuchtet nicht ein. Lag der Fall dringlich und waren die Vorschläge seiner Sachberater begründet, so hätte es eines einzigen Federzuges des Monarchen bedurft. Wahrscheinlicher ist, daß infolge der schon soeben erwähnten durchgreifenden Veränderungen der Kapellverhältnisse im Jahre 1733 die Frage der neu zu ernennenden Kapellmeister notgedrungen in der Schwebe bleiben mußte, wenigstens so lange, bis der Oberkapellmeister Hasse sein Amt angetreten hatte (Februar 1734). Aber selbst dann mußte dem Herrscher zunächst an der Bestallung derjenigen ortsansässigen Mitglieder liegen, die seit langem der Kapelle und dem Hofgottesdienst verbunden waren (Ristori, Bug, Zelenka u. a.). Hinzu kam die Gründung der Warschauer Kapelle, das Engagement neuer Künstler, — Dinge, die der kurfürstlichen Rechnungskammer und dem am 30. März 1733 ernannten neuen „Directeur des plaisirs“ A. v. Breitenbauch sicherlich schwere finanzielle Sorgen bereiteten. Das gesamte Dresdener Musikwesen am Hofe wurde damals auf einen neuen Fuß gestellt. Und da neben all diesem der Ausgang der politischen Verwickelungen noch lange unsicher war, so wird verständlich, daß die Ernennung eines fremden Meisters wie Bach, die nicht eine bloße Geste, sondern eine gewisse Verpflichtung auf Beschäftigung einschloß, auf unbestimmte Zeit verschoben wurde. Erst nach drei Jahren war die Lage, wie es scheint, so zu überschauen, daß nunmehr des Thomaskantors Wunsch erfüllt werden konnte. Auch mag Terrys Annahme zutreffen, daß in Dresden deshalb so lange mit der Auszeichnung gezögert wurde, weil Bach bereits den Kapellmeistertitel eines kleineren deutschen Fürstenhofs — des Weißenfelder — trug. Als mit dem Tode des dortigen Herzogs (Juni 1736) dieser Titel gegenstandslos wurde, ließ man in Dresden die letzten Bedenken fallen. Aber doch erst, nach =

<sup>1)</sup> Zu Ristori vgl. R. Mengelbergs Monographie über ihn, Leipzig 1916; insbesondere S. 86 ff. Fürstenau II, S. 120, 202. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Ristoris schönes, weiches D-dur-Requiem bei der Trauerfeier Augusts I. in Dresden gesungen worden ist.

dem Sebastian erneut vorstellig geworden war. Diese auch Terry unbekannt gebliebene Tatsache geht aus einem Eingangsvermerk in den Akten XVI. Abtlg. Nr. 1507 des Sächsischen Hauptstaatsarchivs hervor mit dem Wortlaut: „Johann Sebastian Bach bittet um den titul als Compositeur von der Königl. Hoff-Capelle. dt. 27. 7<sup>br</sup> 1736.“ Der Aktennachweis selbst fehlt zwar, aber die Eintragung läßt keinen Zweifel, daß Bach sich im September 1736 nochmals schriftlich in Erinnerung gebracht hat. Hierauf bezieht sich offenbar der Ausdruck „auf dessen beschehenes allerunterthänigstes Ansuchen“ im Anstellungsdekret vom 19. November 1736 (Terry, J. S. Bach, S. 280). In der Zwischenzeit konnte der Meister nichts anderes tun, als sich unermüdlich mit Leipziger Fest- und Huldigungskantaten immer wieder in Erinnerung zu bringen. Inwieweit er in den folgenden Jahren seine Schuld bei Hofe mit Kompositionen abgetragen hat, muß einer späteren Erörterung vorbehalten bleiben.

Es liegt die Möglichkeit der Annahme vor, daß Bach, als die Leipziger Huldigungsmusik vorbei war, sofort Erkundigungen über die Krönungsfeier eingezogen hat. Ein solcher Fall war in Sachsen seit 1697 nicht dagewesen. Dagegen hatte man sicherlich auch in Leipzig Kunde von den großen Krönungsfeierlichkeiten des Jahres 1727 in London, als Händel mit vier mächtigen Coronation-Anthems aller Welt ein Beispiel vorgestellt. Sollte Bach sich eine ähnliche Gunst des Schicksals erbeten und in diesem Augenblick kommen gesehen haben? Das ist nicht ausgeschlossen. Um weitere Nachrichten einzuholen, begab er sich im Juli selbst nach Dresden. Der Augenblick war glücklich gewählt, denn Bach wußte, daß der Hof gerade um diese Zeit über keinen wirklich angestellten Hofkompositeur (und Hofkapellmeister) verfügte und als besten Mann höchstens Ristori vorschicken konnte. Die Aussicht, nach Übergabe seiner Missa zunächst einen Auftrag für die Krönung, dann den gewünschten Titel zu erhalten, war groß. Außerdem durfte er auf hochgesinnte Dresdener Freunde als Vermittler rechnen.

Guten Mutes muß Bach nach Leipzig zurückgekehrt und mindestens im August 1733 an die Komposition des Credo gegangen sein<sup>1)</sup>. Mit welcher Berechnung auf den Sinn und den Bekennergeist der Feier er sich in den Text vertiefte, zeigt sich in der Wahl der liturgischen Credo-Intonation<sup>2)</sup> und in der überwältigend groß-

<sup>1)</sup> Ich wies das im Bach-Jahrbuch 1933, S. 48 f. nach.

<sup>2)</sup> Sie kehrt in ganz ähnlicher Weise in Hesses d-moll-Messe wieder.

artigen Einführung des gregorianischen Confiteor-Themas. Solche Einfälle kommen keinem Komponisten von ungefähr, sondern aus der Inspiration durch eine bestimmte, in diesem Falle ungewöhnlich erhabene Vorstellung. Ebenso müssen ihm beim Sanctus, das von je im Mittelpunkt großer Krönungsfeiern (vor der Konsekration) stand, leuchtende Bilder barocken Cathedralprunks gegenwärtig gewesen sein. Denn solche Musik lebte, wenn sie erklang, nicht nur für sich, sondern zugleich für die symbolische Handlung, die sich unten am und um den Altar herum abspielte. Bei diesen Klängen nur an die herkömmliche Cherubin- und Seraphimvorstellung anzuknüpfen oder zu glauben, Bach habe dabei an die „ganze Menschheit“ gedacht, möchte, wie mir scheinen will, den eigentümlich hymnischen und zugleich wahrhaft majestätischen Charakter dieser Musik nicht vollständig erklären. Immer wieder vergegenwärtige man sich, daß die Phantasie eines im Zeitalter des Absolutismus aufgewachsenen Menschen mit schier unvorstellbarer Ehrfurcht alles bis ins Maßlose vergrößerte, was mit der Person des von Gott berufenen Monarchen zusammenhing. Diese Ehrfurcht, jedem Untertan von Kindesbeinen an eingeflößt, vertrug sich gleichwohl mit persönlicher Selbstschätzung; sie läßt sich auch von Bachs Geistigkeit nicht trennen und muß, ob wir wollen oder nicht, bei vielen seiner Leistungen dieser Art mit in Rechnung gestellt werden.

Unterbrochen wurde die Arbeit durch die Komposition der Herkuleskantate zum Geburtstage des Kurprinzen (5. September), der bereits (im August, zum Namenstage des Kurfürsten) die aus älteren Stücken zusammengestellte Kantate „Frohes Volk, vergnügte Sachsen“ vorangegangen war. Wie lange er an der Messe arbeitete und wie weit sie gediehen war, als ihn die Nachricht von der Verpflichtung eines glücklicheren (Dressdener?) Kollegen erreichte, läßt sich nicht angeben.

Das Partiturautograph der Hohen Messe, wie es die Preussische Staatsbibliothek Berlin unter P 180 aufbewahrt und wie es im Ergänzungsband (1857) zu Band 6 der Gesamtausgabe unvollständig beschrieben ist, besteht aus vier Teilen, die in gesonderten, beschrifteten Umschlägen lagen. Es stellt für keinen dieser Teile die erste Niederschrift dar, sondern enthält Reinschriften. Hierbei läßt sich, wie auch sonst bei Bach, ein flüchtiger (eiliger), ein mittlerer und ein schöner Reinschrifttyp unterscheiden.

- Nr. 1. Missa . . . Kyrie und Gloria enthaltend. Am Anfang links in der Ecke J. J. Das 1. Kyrie mittlerer, das Christe flüchtiger, das 2. Kyrie mittlerer Reinschrifttyp. Das Gloria auf S. 20 Mitte sogleich weitergehend in teils mittlerem, teils flüchtigem Typ. Am Ende Fine SDGL.
- Nr. 2. Symbolum Nicenum . . . Am Anfang links J. J. Neues Papier mit größerem Format, das bis zum Ende der Messe anhält. Das Credo in schönem (ruhigem) Reinschrifttyp, nach „invisibilium“ (vom „Patrem“ gerechnet) die Taktzahl 84. Alles übrige jedesmal sogleich anschließend, gelegentlich zum mittleren Reinschrifttyp neigend.
- Nr. 3. Sanctus . . . Ohne J. J. Schöner Reinschrifttyp bis zum Ende des Pleni.
- Nr. 4. Osanna. Benedictus. Agnus Dei et Dona nobis pacem . . . Am Anfang links J. J. Sämtliche Sätze in schönem Typ glatt bis zum Schluß durchgeschrieben. Am Ende Fine. DSGI.

Außerdem befindet sich unter P 13 ein Autograph des Sanctus (nebst Pleni), das sich als erste Niederschrift der Komposition erweist, d. h. den unruhigen, nachlässigen, mit Korrekturen versehenen „Entwurfstyp“ der Sebastianischen Handschrift zeigt (vgl. Bach-Jahrbuch 1933, S. 39). Ohne J. J., aber am Schluß Fine SDGL. Mit anderen (fremden) Sanctus zusammengeheftet.

Der Befund der Handschrift ergibt also auch von sich aus, daß Kyrie und Gloria als einheitlicher Bestandteil — mit J. J. beginnend und Fine SDGL abschließend — vor den folgenden Nummern dagewesen sind.

Entwürfe zu Nr. 2 und 4 fehlen. Diese Nummern und das Sanctus sind alsbald von Bach — anscheinend ohne längere Unterbrechungen hintereinander — in sorgfältige Reinschrift gebracht worden.

Außer dem Patrem und dem Crucifixus enthielt das Credo nur originale Musik. Osanna und Agnus dagegen treffen wir in zwei anderen Stücken wieder, deren Entstehung nach 1733 angenommen wird. Das Osanna nämlich ist streckenlang gleichlautend mit dem ersten Chor der Sachsenkantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“, die Bach für den in Leipzig anwesenden König zum 5. Oktober 1734 schrieb. Hält man, wie es bisher geschehen, daran fest, daß das Osanna aus dieser Kantate entlehnt ist, so müßte Bach den Messenplan, den er 1733 so schnell und mindestens bis zum Credo gefördert hatte, bis in den Winter 1734/35 hinein liegengelassen haben. Das ist unwahrscheinlich. Eine Mutmaßung, welche Textform — die lateinische (trotz des osanna<sub>in</sub>!) oder die deutsche — als ursprüngliche, welche als Parodie zu gelten habe, ist bei der sorgfältigen Revisions- und Vertuschungsarbeit Bachs schwer möglich. Ich habe daraufhin das Autograph der Sachsenkantate (P 139) eingesehen, um festzustellen, ob auf Grund

des Handschriftcharakters jener Chor tatsächlich als erster Entwurf anzusprechen ist. Es stellte sich das Merkwürdige heraus, daß der erste Teil dieses Chors (bis zur Fermate, vgl. Bd. 34, S. 267) dem flüchtigen Reinschrifttyp, dagegen der Mittelteil („Fröhliches Land“, S. 267 ff.) dem Entwurfstyp angehört. Nun reicht aber das Osanna gerade nur bis zu jener Fermate des ersten Kantatenteils! Daraus folgt, daß das Osanna früher dagewesen sein muß, weil sonst das „Preise dein Glück“ nicht als korrekturlose Reinschrift erscheinen könnte. Nachdem die Osanna-Musik bis zu Ende benutzt war, mußte Bach für den Mittelteil der Kantate neue Musik erfinden, was sich durch ein Umschlagen des Handschriftcharakters verrät. Der Fall, daß beide Sätze auf ein gemeinsames noch früheres Original zurückgehen, ist zwar denkbar, fällt aber für unsere Fragestellung nicht ins Gewicht.

Ebenfalls fraglich ist das Verhältnis der Agnus-Urie zu der Altarie „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“, die im Himmelfahrtsoratorium („Lobet Gott in seinen Reichen“) steht. Spitta setzt dies unbestimmt in die dreißiger Jahre, Terry „um 1735“. Dann müßte also der Abschluß der Messe noch weiter hinausgezögert worden sein, und Bach wäre im Herbst 1733 höchstens bis zur Vollendung des Pleni sunt gekommen. Auch dies erscheint nicht recht glaubhaft. Die Altarie der Kantate erweist sich im Autograph (P 44, 4) als mittlere Reinschrift und steht mit so sicheren Zügen da, daß man zweifelt, ob Bach es wirklich gelungen sei, den Satz sofort in dieser endgültigen Gestalt zu konzipieren. Allerdings möchte man Bedenken tragen, in diesem Falle das Agnus als Vorlage zu bezeichnen. Beide Stücke sind so fest in sich verwurzelt, daß keins vor das andere gestellt werden kann. Eine sichere Lösung ergäbe sich erst, wenn die erste Niederschrift des Agnus gefunden würde; eine solche muß es unbedingt gegeben haben.

Jedenfalls zürnte Bach, als die Arbeit vollendet war, weder dem Schicksal, noch seinem Fürsten, sondern beschenkte Anfang Dezember die Landesmutter schon wieder mit einem „Dramma der Königin zu Ehren“. Sein eigener bescheidener Beitrag zum Tage der Kraukauer Krönung war „Blas Lärmen, ihr Feinde“ auf den Text eines unbekanntem Dichters, aufgeführt vom Collegium musicum, wahrscheinlich in Zimmermanns Kaffeehaus! Sich dazu besonders anzustrengen, hielt Bach nicht für erforderlich: er benutzte die schöne Musik seiner schon 1725 entstandenen Neoluskantate und überließ dem Dichter, mit gehörigem Huldigungsschwulst den Sinn des Tages hervorzuheben<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Von der Musik, die im einzelnen manche Zusätze und Veränderungen notwendig machte, ist nichts erhalten, doch läßt sich das meiste nach der Neoluskantate rekonstruieren. Vgl. Ausgabe der Bachgesellschaft Bd. 34, Vorwort S. 53.



Wie auch immer die hochinteressante Angelegenheit betrachtet wird, die nackte Tatsache spricht dafür, daß Bach kein Arg darin gefunden hat, eine spezifisch katholische Kirchenhandlung, wie sie das römische Hochamt nun einmal ist, vollständig mit Musik zu versehen. Ohne Bedenken hat er die Worte des Nizänischen Bekenntnisses: „Credo . . . et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“, die ihm in ihrer choralen Fassung und in Luthers Verdeutschung geläufig waren, in großer Form auskomponiert. Das hatte wohl vor ihm schon mancher protestantische Komponist getan. Wie aber stand er selbst zu dieser Frage? Wenn er am Schluß der Dedikation an den Kurfürsten seine Dienste anbietet „in Composition der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre“, so kann unter Kirchenmusik natürlich nur die für die katholische Hofkirche gemeint gewesen sein. Er war also gewiß, daß sein Bekenntnis und seine Stellung als evangelischer Kantor dem nicht hinderlich sein würde. Christliche Musik, so wird Bach gemeint haben, steht als Begriff in den Seelen hoher Geister so ungeteilt und erhaben da, daß ihre Einheit wohl vom dogmatischen, nicht aber vom künstlerischen Standpunkte aus irgendwie zerrissen werden kann. Es gab in beiden Bekenntnissen Köpfe, die in dieser Beziehung sehr duldsam waren und sich von einer Annäherung mehr versprachen als von einer Entfremdung. Zu ihnen muß Sebastian gehört haben<sup>1)</sup>. Er rechnete bestimmt mit der Möglichkeit, eines Tages auf „gnädigstes Verlangen“ eine fünfteilige Messe, ein Requiem, ein Tantum ergo, ein Salve regina und ähnliche Gebrauchsstücke für das katholische Hochamt schreiben zu dürfen. Uns Zurückblickenden erscheint das mit der Art Sebastians unvereinbar. Fälle ähnlicher Art aber müssen ihm bekannt gewesen und unbedenklich erschienen sein. Stand doch z. B. sein künftiger Amtsnachfolger J. G. Harrer, ein guter Protestant aus Görlitz, damals schon seit Jahren als Komponist katholischer Messen in Diensten des Grafen Brühl in Dresden,

<sup>1)</sup> Auf der anderen Seite ein Mann wie der Reichsgraf Franz Anton von Spork († 1738), der, trotzdem er von Haus aus Katholik war, nicht nur mit Picander in Leipzig, sondern auch mit Bach in freundschaftlichen geistigen Austauschverkehr trat, so daß dieser ihm die Stimmen des Sanctus nach Böhmen schicken konnte. Vgl. Spitta, a. a. O., II, S. 523; H. Benedikt, F. A. Graf von Spork, Wien 1923. Weiteres über ihn im Nachtrag unten S. 28.

ohne sich damit, wie die Folge zeigte, die Laufbahn zum Leipziger Thomaskantor zu versperren.

Woran lag es, daß in Zukunft dieses vorsichtig angebahnte Verhältnis, das mit der wirklichen Ernennung zum Hofkompositeur weitere Aussichten eröffnete, zu keiner engeren, greifbaren Verbindung zwischen ihm und Dresden geführt hat? Lag es an Bach oder lag es am Hofe? Doch wohl an beiden. Man stelle sich vor, was die Welt gesagt hätte, wäre Bach mit der vollständigen, fünfteiligen h-moll-Messe vor eine katholische Gemeinde wie die in Krakau versammelte getreten. Er, der doch kein kleiner, unbekannter Kantor, sondern ein berühmter Mann war und dazu berufen, gerade im noch immer stark orthodoxen Leipzig die Fahne des Luthertums hochzuhalten. Sein Beispiel hätte gefährlich wirken können. Ist er nicht — muß man fragen — zuletzt selbst zurückgeschreckt vor den Folgen, die dieser Schritt in den evangelischen Kreisen Sachsens zeitigt hätte? Hat er selbst schließlich, vielleicht sogar auf Anraten wohlmeinender Freunde, auf ein weiteres Verfolgen der Angelegenheit verzichtet? Und umgekehrt: Würde es in katholischen Kreisen nicht böses Blut gemacht und den seit dem Übertritt des damaligen Kurprinzen (1712) nie ganz erloschenen Kampf beider Bekenntnisse von neuem entfacht haben, wenn der Protestant Bach den Auftrag zur Krönungsmesse erhalten hätte? Daß es schließlich so kam, wie es gekommen ist, mag gut gewesen sein. Eine Stärkung seiner Stellung hätte Sebastian, wie er wohl anfangs gemeint, durch seine Beteiligung an der Feier nicht erfahren, sondern eher das Gegenteil: eine Schwächung seines Ansehens bei den Leipziger Gemeinden.

Es mußten Jahre vergehen und erst Geschlechter kommen, die religiös so indifferent dachten wie die spätere Aufklärung oder einem allgemeinen Katholizismus wieder so zuneigten wie die Romantik, ehe seine große Missa einer überkonfessionellen Kunstgemeinde als teures Vermächtnis eines universellen Geistes übergeben werden konnte.

Im Anschluß an die vorstehende Untersuchung mag noch ein kurzes Wort über die vier kleinen Messen Sebastians (F=dur, A=dur, g=moll, G=dur; im 8. Bande der Gesamtausgabe) gesagt sein. Einiges aus ihrer Entstehungsgeschichte spielt auch in die der Hohen Messe hinein. Ohne sich auf bestimmte Zeugnisse berufen zu können, wird allgemein an-

genommen, daß auch sie für Dresden bestimmt gewesen sind<sup>1)</sup>. In Wirklichkeit führt nicht die geringste Spur dorthin. Daß sie — in den Jahren 1735—1737 — etwa vom Hofe bestellt worden wären, verrät keine Zeile und ist ganz unwahrscheinlich. Ebenso aber auch, daß Bach sie dem Hofe freiwillig angetragen. Dann müßten sich, neben andern Belegstücken, die Noten dort ebenso bis heute erhalten haben wie die zur Hohen Messe, was nicht der Fall ist. Und ferner: wie sollte Bach sich gleich zu vier solchen kleinen Messen entschlossen haben, ohne zu wissen, ob man sie in Dresden auch würde gebrauchen können? Lag es, falls er mit einem Auftrag rechnete, nicht näher, eine einzige, fünfteilige abzuliefern oder vorzubereiten, wie sie die Dresdener Kollegen zu schreiben pflegten? Und schließlich: welcher Widerspruch in der Annahme, Sebastian hätte dem Hofe nicht besser zu dienen vermocht als damit, daß er deutsche Kirchenkantaten plünderte, statt originale Musik zu bieten! Denn von den insgesamt fünfundzwanzig Einzelsätzen der vier Messen beziehen bekanntlich nicht weniger als zwanzig die Musik aus älteren, allerdings meisterlichen Kantaten. Sich als jüngster sächsischer Hofkomponisteur mit „Parodie“-Messen einzuführen, — das hätte Bachs Ehrgeiz niemals zugelassen.

Dresden schaltet also aus. Ebenso kommt aber auch Leipzig nicht in Frage. Jede der vier Messen besteht aus sechs bis sieben ausgedehnten Einzelsätzen, die zusammen dem Umfange einer ausgewachsenen deutschen Kirchenkantate entsprechen. Sie mit einer solchen zugleich in ein und denselben Gottesdienst zu stellen, wie es der Brauch an Fest- und Feiertagen forderte, war unmöglich. Das hätte eine Musik von mehr als Dreiviertelstunde Dauer ergeben, was, wie wir oben feststellten, weder ein gewöhnlicher Sonntags-, noch viel weniger ein Festtagsgottesdienst zuließ. Wiederum eine lateinische Missa als „Ersatz“ einer deutschen Kirchenkantate zu postulieren, ist unstatthaft. Die Leipziger Gottesdienstordnung bietet dafür nirgends einen Anhalt<sup>2)</sup>. Endlich

<sup>1)</sup> Spitta II, S. 510 ff.; Schweitzer, J. S. Bach, S. 696.

<sup>2)</sup> Spitta II, S. 512, meint ganz richtig, daß die G-dur- und g-moll-Messe nicht für Leipzigs Kirchen bestimmt gewesen sein können. Bei der in A-dur schwankt er, glaubt dagegen die in F-dur einem ersten Advents-sonntage zuweisen zu sollen, da hier im Kyrie neben dem Choral „Christe, du Lamm Gottes“ die Kyrie-Intonation der Litanei im Bass erscheint. Daß Bach tatsächlich die drei Choralverse in dieser Gestalt — allerdings a cappella, nur mit Orgel — an einem Leipziger Sonntag benutzt hat, geht aus der in Bd. 41, S. 187 der Gesamtausgabe veröffentlichten Fassung hervor. Das kann aber nur im Rahmen des wirklichen Litanei-Vortrags geschehen sein, und zwar, wie ich vermute, am 1. Advent (28. Nov.) des Jahres 1734, als die „polnischen Wirren“ noch immer eine bedrohliche Wendung fürchten ließen und Leipzig um das Schicksal seiner im Felde stehenden Truppen bangte (vgl. Bach-Jahrbuch 1933, S. 44). Hier war nicht nur liturgisch (vgl. Ch. S. Terry, J. S. Bach's Cantata Texts, S. 36),

wäre auch hier zu fragen, aus welchem Grunde Bach seinen Leipziger Gemeinden lateinische Musik vorgesezt haben sollte, die ihnen mit deutschem, zum Teil sogar evangelischem Text längst lieb und wert geworden sein mochte?

Diese Widersprüche zwingen also zum Auffuchen anderer Beziehungen. Das Notenmaterial sagt wenig aus. Partiturautographen sind nur für die zweite Messe (A-dur) und für die vierte (G-dur) vorhanden, Stimmen — mit Ausnahme der Orgelstimme zu Nr. 2 — überhaupt nicht. Alle vier Messen hat Altnikol in einer Partiturabschrift (Preussische Staatsbibliothek Berlin) überliefert, deren Entstehung in die Jahre 1745—1747 zu setzen sein wird. Man hat durchaus den Eindruck, als seien die Kompositionen absichtlich auf eine gewisse Ähnlichkeit und Gleichmäßigkeit der Anlage abgestimmt, wie wenn jedesmal derselbe äußere Anlaß, ein Auftrag, eine Bestellung zugrunde gelegen. Vor allem überrascht die Übereinstimmung in der Länge der Messen. In der Besetzung wird über das normale Orchester (Streicher mit Oboen oder Flöten) nur in der F-dur-Messe hinausgegangen, wo noch zwei Hörner beschäftigt sind. Dies und die soeben in der Anmerkung erwähnte Eigenart des Kyries dieser Messe legt nahe, sie mit einem besonderen Ereignis in Verbindung zu bringen.

Lastet man nun Bachs ausgedehnten musikalischen Wirkungskreis auf die Möglichkeit hin ab, ein zweites Absatzgebiet katholischer Kirchenmusik neben Dresden zu finden, so gerät man auf den Namen des schon oben (S. 25, Anm. 1) genannten böhmischen Grafen Sporck, von dem wir wissen, daß er von Sebastian die Stimmen zum Sanctus der Hohen Messe erhielt. Es steht der Annahme nichts im Wege, daß dieser hochgebildete, kunstliebende, im österreichischen Barock vor und nach 1700 eine bedeutende Rolle spielende Mann es gewesen, der jene vier Messen bei Bach bestellt und in Stimmen von ihm empfangen hat. Seit H. Benedikts große Biographie Sporcks vorliegt (1923), ist die Wahrscheinlichkeit einer engen Verbindung beider Namen viel größer geworden, als noch Spitta (II, S. 523f.) ahnen konnte.

Der Graf residierte teils in böhmisch Lissa, teils auf seiner Besitzung Kukus, das er zu einem zeitweilig stark besuchten Badeort des österreichischen Adels eingerichtet hatte. Vermögend und wohlthätig,

sondern auch inhaltsgemäß eine Verbindung von Kyrie und dem Choral angebracht. Daß Bach damals, als die Stimmung in der Gemeinde niedergedrückt war, das hemmungslos jubelnde Gloria der Messe hat folgen lassen, ist nicht nur wegen dieses Widerspruchs ausgeschlossen, sondern auch, weil dann die unentbehrliche deutsche Adventskantate unmöglich geworden wäre. — Treffen diese Feststellungen zu, dann muß die Formung des Messesyries (und der F-dur-Messe überhaupt) nach Ende 1734, also frühestens 1735 erfolgt sein, was sich mit der Zeitannahme Spittas deckt.

prachtliebend, lebenslustig, Liebhaber sämtlicher Künste, ein Mäcen großen Formats, starker Jäger und Länzer vor dem Herrn, als Katholik nicht streng auf jedes Dogma eingeschworen und deshalb zeitweilig der Kezerei verdächtigt, führte Reichsgraf v. Sporck das Leben eines kleinen Fürsten. Die Musikgeschichte nennt ihn ehrenvoll nicht nur als denjenigen, der die italienische Oper in Böhmen eingeführt und gepflegt hat, sondern auch als wesentlichen Förderer der Jagdmusik und des Jagdhornblasens. Er hielt eine eigene Kapelle, der als Kapellmeister Tobias Anton Seemann vorstand, und sagte selbst von sich (Benedikt, a. a. D., S. 130), er sei „ein sonderbarer Liebhaber einer besonders lieblichen und wohl übereinstimmenden Music“ gewesen. Das von Gottfr. Benj. Hancke gedichtete, von Seemann in Musik gesetzte berühmte Jägerlied machte sich Bach zu einer kleinen Huldigung in der Bauernkantate („Es nehme zehntausend Dukaten“, mit Horn) zu eigen, was erneut auf einen beständigen Verkehr zwischen Lissa und Leipzig hinweist. Bis in die spätesten Lebensjahre hinein hat Sporck seine Musikliebe betätigt. Benedikt (a. a. D., S. 208) berichtet über jährliche große Feiern am Geburtstage der Kaiserin während der Jahre 1729—1734, wobei jedesmal mit Predigt und Hochamt unter Trompeten- und Paukenschall begonnen und mit weltlichen Lustbarkeiten geschlossen wurde. Auch von anderen Kirchenfeiern ist gelegentlich die Rede.

Wo und wann Bach den Reichsgrafen kennengelernt hat, ob vielleicht gar schon auf der mit dem Köthener Fürsten Leopold unternommenen Reise von Karlsbad aus im Mai—Juni 1718, ist vorläufig noch nicht feststellbar. Indessen war Sporck am Dresdener Hofe Augusts des Starcken ein gern gesehener Gast. Im Jahre 1728 weilte er als solcher bei den großen Jagden in Hubertusburg und nahm vier Jahre später auch am Lustlager zu Mühlberg teil. Vielleicht ist er bei einem dieser Dresdener Besuche mit Bach zusammengetroffen oder hat — worauf seine Beziehungen zu Vicander deuten — gar Leipzig selbst einmal aufgesucht. Besondere Freundschaft verband ihn mit Moritz Adolf Karl Herzog von Sachsen (Neffen Kurfürst Augusts II.), der am 3. August 1732 Bischof von Königgrätz, ein Jahr später Bischof von Leitmeritz wurde. Die Feier der Inthronisation fand Anfang Dezember 1733 in Leitmeritz statt (Benedikt, a. a. D., S. 213). Es ist durchaus denkbar, daß Sporck von Bachs Messeplänen Kunde gehabt und ihn im Interesse der Bischofsfeier um Überlassung des eben fertig gewordenen Sanctus gebeten hat. Es paßte für diese Gelegenheit ebenso vortrefflich wie für die Krönungsfeier, und Bach wird es nicht unlieb gewesen sein, den Satz nun doch an bedeutsamer Stelle unterbringen zu können<sup>1)</sup>. Einmal überzeugt von Bachs Fähigkeit und Neigung,

<sup>1)</sup> Es handelt sich dabei um den 3. Teil der Missa, der, wie oben (S. 23) gezeigt, Osanna und Benedictus nicht mit enthielt.

Messesätze zu schreiben, wird Spork nun wohl die vier kleinen Messen in Auftrag gegeben haben, sicherlich unter Angebot eines glänzenden Honorars. Da er schwerlich irgend etwas von Sebastians früherer evangelischer Kirchenmusik kannte, so erklärt sich, was bisher schwer erklärbar war: daß der Meister ohne Scheu in den Schatz seiner Kantaten greifen und dem kunstsinigen Freunde Perlen daraus mit lateinischem Texte vorlegen konnte. Natürlich sandte er auch in diesem Falle jedesmal nur die ausgeschriebenen Stimmen, was seinerseits wieder erklären würde, warum diese sich nicht in den Friedemann und Phil. Emanuel überkommenen Beständen nachweisen lassen. Nicht Zufall mag ferner sein, daß die erste Messe (F-dur) in den Chorsätzen zwei virtuos konzertierende Hörner beschäftigt, also gerade jene Instrumente, die des Grafen Lieblinge waren.

Wie schon oben berührt, gehörte Spork zu jenen versöhnlichen Naturen, die eine „Vereinigung der christlichen Konfessionen zu einer einzigen großen Gemeinde eines duldsamen und werktätigen Christentums“ anstrebten (Benedikt, S. 160, 162), dabei freilich oft genug anstießen. Die Verbindung mit Bach, die anscheinend geradezu freundschaftlich gewesen ist, kann dafür als lebendiges Zeugnis gelten. Ganz im Sinne dieser konfessionell versöhnlichen Stimmung war es, wenn Bach dem Kyrie der F-dur-Messe die Melodie des deutschen Agnus (Christe, du Lamm Gottes) beigab, d. h. sie textlos, als bloßes Zitat von den Hörnern bringen ließ. Bedauerlicherweise sind Nachforschungen in Lissa und Kufus, die bereits S. Dehn im Interesse der Sanctus-Stimmen hat anstellen lassen, ohne Ergebnis geblieben<sup>1)</sup>. Denn vermutlich haben beide Männer auch Briefe gewechselt. Mit dem Tode des Grafen im Jahre 1738 erlosch natürlich der Verkehr, aber zugleich auch Sebastians Interesse an der Messenkomposition. Beides scheint im Zusammenhang zu stehen; denn schon Spitta nahm als spätestes Datum des Entstehens dieser Messen das Jahr 1737 an. Da weitere äußere Anregungen und Bedürfnisse nicht mehr eintraten, hatte Bach keinen Grund, die Messekomposition weiter zu pflegen. Sie hat ihn also nachweislich nur in den fünf Jahren von 1733—1737 beschäftigt, und zwar jedesmal unter besonderen Voraussetzungen.

<sup>1)</sup> Vgl. Vorwort zu Bd. 6 der Gesamtausgabe, S. XVII.