

Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-Moll-Messe

Von Klaus Häfner (Karlsruhe)

Bei der Komposition der fünf Messen BWV 232–236 hat Johann Sebastian Bach in so hohem Maße auf früher Geschaffenes zurückgegriffen, daß diese fünf Werke geradezu als Sammelbecken älterer, mehr oder weniger stark umgearbeiteter Musik zu gelten haben. Zu siebenundzwanzig von insgesamt fünfzig Sätzen sind die Vorlagen erhalten oder nachweisbar, und es wäre ein Irrtum, anzunehmen, die verbleibenden Stücke seien durchweg Neuschöpfungen. Vielmehr wird Bach das Parodieverfahren zumindest auch bei einem Teil von ihnen angewendet haben, nur sind die Urbilder eben verloren. In der Tat scheinen lediglich neun der dreiundzwanzig Sätze – BWV 232^I/1, 5 und 12; BWV 232^{II}/1, 3, 4 und 8; BWV 232^{III} und BWV 233/1 – mit einiger Bestimmtheit als Originalkompositionen anzusprechen zu sein. Hinter BWV 232^{II}/3 muß jedoch ein Fragezeichen gesetzt werden, und zu BWV 233/1 existiert in BWV 233a eine Vorform. Bei den restlichen vierzehn, im folgenden aufgeführten Stücken hingegen ist, gestützt auf mancherlei Indizien wie diplomatischer Befund, Form und Deklamation, Parodie zu vermuten, mangels Vorlagen allerdings nicht direkt zu beweisen:

- Duett „Christe eleison“, BWV 232^I/2
- Chor „Kyrie eleison“, BWV 232^I/3
- Chor „Gloria in excelsis“, BWV 232^I/4
- Arie „Laudamus te“, BWV 232^I/6
- Duett „Domine Deus“, BWV 232^I/8
- Arie „Qui sedes“, BWV 232^I/10
- Arie „Quoniam tu solus“, BWV 232^I/11
- Chor „Et resurrexit“, BWV 232^{II}/6
- Arie „Et in Spiritum“, BWV 232^{IV}/7
- Arie „Benedictus“, BWV 232^{II}/2
- Chor „Gloria in excelsis“, BWV 233/2
- Arie „Domine Deus“, BWV 233/3
- Chor „Kyrie eleison“, BWV 234/1
- Arie „Domine Deus“, BWV 234/3

In diesen Sätzen, oder vorsichtiger ausgedrückt: in einigen von ihnen haben sich also vermutlich Reste verschollener Werke Bachs erhalten, was ihnen nicht allein zusätzlichen Wert verleiht, sondern auch eine Aufforderung an die Bachforschung darstellt, diesen Spuren nachzugehen. Zumal seit Friedrich Smends Erfolgen auf diesem Gebiet erscheint es legitim (selbst auf die Gefahr hin, dabei ins Hypothetische abzugleiten), parodieverdächtige Vokalsätze mit den nur textlich erhaltenen Werken zu vergleichen, um durch Aufdeckung etwaiger Beziehungen Teile Bachscher Kompositionen wieder aufzufinden. In seinem wegweisenden Aufsatz „Neue Bach-Funde“

schreibt Smend dazu: „Der Gewinn ist . . . ein doppelter: Wir kommen einem verlorenen Werk Bachs wieder ein Stück näher; daneben aber (und dieser Gewinn ist nicht geringer) wird uns ein erhaltenes Werk Bachs durch den Nachweis seiner Urgestalt überzeugend verständlich gemacht.“¹

Obwohl eine prosodische Parallelsetzung der Texte, die Smend so gute Dienste leistete, im Fall der Messesätze natürlich nicht möglich ist, führte eine Durchsicht der Libretti verschollener Kantaten zu zwei Texten, von denen sich der eine dem Duett „Domine Deus“ (BWV 232^I/8) und der andere dem Chor „Et resurrexit“ (BWV 232^{II}/6) so nahtlos unterlegen ließen, daß die These gewagt sei, es handle sich hierbei um die Dichtungen, auf die die betreffenden Sätze ursprünglich komponiert waren.

Wir wollen nun zunächst das Duett und dann den Chor jeweils dem fraglichen Text gegenüberstellen, um dem Leser die Möglichkeit zu geben, die Stichhaltigkeit der vermuteten Beziehungen selbst zu überprüfen.

I

Bei dem Duett „Domine Deus“ aus der 1733 entstandenen Missa BWV 232^I deuten zwei Dinge auf Parodie: der Reinschriftcharakter des Satzes in Bachs Partiturautograph und seine Form. Letztere weist die typischen Merkmale einer Dacapo-Arie (A = T. 1-74, B = T. 75-95) auf, nur daß sich statt der nach T. 95 zu gewärtigenden Reprise des A-Teils unmittelbar der nächste Satz („Qui tollis“) anschließt. Der Text des Duetts besteht aus mehreren Anrufungen Gottes:

*Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite, Jesu Christe altissime,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.*

Seine poetische Dreigliedrigkeit läßt eher eine dreiteilige als eine zweiteilige Form, wie Bach sie gewählt hat, erwarten. Die Textverteilung ist dementsprechend eigenwillig: Die ersten beiden Zeilen werden im A-Teil in der Weise vorgetragen, daß die Singstimmen sie zwar abwechselnd, aber stets zugleich anstimmen, die dritte Zeile ist dem B-Teil vorbehalten und erklingt in weitgehend paralleler Stimmführung.

Aus diesen Beobachtungen geht hervor, daß Bach hier offensichtlich eine bereits vorliegende Komposition wiederverwendete, indem er sie formal und textlich geschickt den Gegebenheiten des Gloria anpaßte: Durch die Weglassung des Dacapo gelang ihm der nahtlose Übergang zum „Qui tollis“ und damit die musikalische Verknüpfung von Anrufung und Bitte, wie sie der Text vorsieht; durch die antithetisch-synchrone Wortunterlegung im A-Teil konnte er die Anrufung des einen Gottes in Vater und Sohn sinnfällig machen, während die Verbindung der Mollwendungen des Mittelteils mit der dritten Zeile es ihm ermöglichte, deren Passionsaussagen heraus-

¹ AfMf 7, 1942. Neudruck in: F. Smend, *Bach-Studien*, Kassel 1969, S. 137ff.; ebenda S. 138.

zustellen. Bekanntlich hat Bach den Satz in der Weihnachtsmusik „Gloria in excelsis Deo“ (BWV 191) noch einmal verwertet. Möglicherweise griff er dabei nicht auf die Zwischenform im Gloria der h-Moll-Messe zurück, sondern auf das Urbild selbst. Die den beiden Fassungen gemeinsame Korrektur in T. 49 könnte in diese Richtung weisen.² Doch sei das dahingestellt; wesentlich wichtiger erscheint es, daß Bach bei der neuerlichen Bearbeitung (auf die Worte „Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto“) den Satz auf den A-Teil beschränkte. Damit bestätigt sich indirekt die Richtigkeit unserer Formanalyse: Die verschollene Vorlage hatte die Form A-B-A, die bei BWV 232¹/8 auf A-B und bei BWV 191/2 auf A verkürzt wurde. Sonst scheint der Satz bei den Umarbeitungen keine tieferen Eingriffe erfahren zu haben: Die Vokalpartien mußten zwar an verschiedenen Stellen neugestaltet werden, aber der Verlauf wurde wohl nirgends angetastet. Auch die Orchesterbesetzung des Originals dürfte unverändert übernommen worden sein, und da der Flötenpart eine größere Transposition nicht zuläßt, war das Duett bereits in der Vorlage für Sopran und Tenor bestimmt.³ Den ursprünglichen Text glauben wir in Satz 5 des *Dramma per musica* „Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter“ (BWV 193a) zum Namenstag Augusts des Starken am 3. August 1727 gefunden zu haben. Das Werk ist die zweite von insgesamt drei Kantaten Bachs für diesen Monarchen. Mit ihren beiden Schwesterwerken „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“ (BWV Anh. 9) zum Geburtstag am 12. Mai 1727 und „Es lebe der König, der Vater im Lande“ (BWV Anh. 11) zum Namenstag am 3. August 1732 teilt sie das Schicksal, daß die Musik verschollen und nur das Textbuch auf uns gekommen ist. Dieses, eine Dichtung Henrici-Picanders, besteht aus sechs durch Rezitative miteinander verbundenen Arien und sieht folgende „redende Personen“ vor: Providentia, Fama, Salus, Pietas sowie im Eingangschor den „Rath der Götter“.

In dem bereits genannten Aufsatz ist es Smend unter anderem gelungen, drei Sätze der unvollständig überlieferten, im wesentlichen jedoch ergänzbaren Ratswechsellkantate „Ihr Tore zu Zion“ (BWV 193) als Parodien dreier Stücke unserer Kantate zu identifizieren, und zwar den Eingangschor als die bereits genannte Chor-Arie des „Raths der Götter“ (Satz 1), die erste Arie als Arie der Salus (Satz 7) und die zweite Arie als Arie der Pietas (Satz 9). Für die restlichen Sätze des Werkes, die Rezitative, die Arie der Providentia (Satz 3), das Duett Fama – Providentia (Satz 5) und die Arie der Pietas mit Chor (Satz 11) konnte Smend keine Parodiefassungen ermitteln. Er schreibt daher: „Die übrigen Sätze dieser weltlichen Urform müssen als verloren gelten; unter Bachs erhaltenen Kompositionen sind sie nicht nachweisbar.“⁴

² Vgl. NBA I/2 Krit. Bericht, S. 162.

³ Die Möglichkeit einer Besetzung mit zwei gleichen Stimmen (zwei Soprane oder zwei Tenöre) scheidet mit Sicherheit aus.

⁴ A. a. O., S. 150. Zur Urform von Satz 8 vgl. F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin (1951), S. 51 ff.

Falls sich nun obige These als zutreffend erweisen sollte, wäre diese Feststellung in bezug auf das Duett Fama – Providentia (Satz 5) zu korrigieren. Letzteres hat folgenden Wortlaut:

ARIA à Duetto.

Fama und Providentia.

- | | | | | | |
|---|---|----------------------------------|---|------------------------------|--|
| 1 | F. <i>Ich will</i> }
Pr. <i>Du solt</i> } | rühmen, | { <i>ich will</i> }
{ <i>du solt</i> } | sagen | |
| 2 | à 2. <i>Von den angenehmen Tagen,</i> | | | | |
| 3 | <i>Wie sich Reich und Land erfreut;</i> | | | | |
| 4 | Pr. <i>Aber von der Seltenheit</i> | | | | |
| 5 | <i>Deines Königs Herrlichkeit</i> | | | | |
| 6 | F. <i>Will ich</i> }
Pr. <i>Solst du</i> } | <i>selbst die Sterne fragen.</i> | | <i>Da Capc.</i> ⁵ | |

Bereits der Text erlaubt einige Rückschlüsse auf Bachs Vertonung. Sie hatte *Dacapo*-Form. Die Abgrenzung der beiden Teile voneinander ist allerdings problematisch: Der Sinnzusammenhang legt nahe, die Zäsur nach Zeile 3 zu machen, der typographische Befund dagegen scheint anzuzeigen, daß der Mittelteil mit Zeile 3 begann. Für die zweite Möglichkeit spricht jedoch, daß aus Gründen der Ausgewogenheit Zeile 3 dem B-Teil zugeordnet gewesen sein dürfte, der sonst mit dem Solo der *Providentia*, Zeile 4–5, begonnen hätte, zumal sie – nimmt man ungenaue Interpunktion im Textdruck an – als Ausruf („Wie sich Reich und Land erfreut!“) verstanden werden könnte. Der A-Teil umfaßte also wahrscheinlich nur die beiden ersten Zeilen, wobei man sich auf Zeile 1 kanonisch divergierende Stimmführung vorstellen möchte, die sich auf Zeile 2 in Parallelen („à 2“) auflöste. Für den Mittelteil waren die von Duettpassagen eingerahmten Solostellen der *Providentia* charakteristisch. Trotzdem hatte die *Fama* die führende Rolle, wie sich nicht nur aus dem Kontext, sondern auch aus dem Umstand ergibt, daß *Providentia*, *Salus* und *Pietas* jeweils eine eigene Arie vortragen. Da das als zugehörige Musik vermutete Duett – wie gezeigt wurde – nicht nur in der erhaltenen Parodiefassung, sondern bereits in der Urform, unserem Satz also, mit Sopran und Tenor besetzt war, muß die von Smend identifizierte Arie der *Salus* (Sopran, e-Moll) bei ihrer Übernahme in die Ratswechsellantate transponiert worden sein. Wir nehmen an, daß sie ursprünglich in h-Moll stand und dem Baß zugeordnet war, während die als Arie der *Pietas* erkannte Alt-Arie desselben Werkes bereits im Original diese Stimmlage aufgewiesen haben dürfte.

Die Frage nach der Rollenverteilung innerhalb des Satzes erscheint auf den ersten Blick völlig klar. Wie sich aus dem vorangehenden Rezitativ ergibt, stimmt *Fama* das Duett an, und *Providentia* fällt ein. Demnach wäre der Part der *Fama* dem Tenor und derjenige der *Providentia* dem Sopran

⁵ Zitiert nach dem Faksimile des Textdrucks in: BT, S. 394f.

zu unterlegen. Das paßt zwar gut zu der Tatsache, daß Bach die Fama in BWV 214 (und vielleicht auch in BWV 66a) einer „tragenden“ Männerstimme anvertraute, doch wäre diese dann durchweg von der Providentia verdeckt, was sich mit der angestrebten Führungsfunktion der Fama schlecht vereinbaren ließe. Deshalb meinen wir, daß Fama dem Sopran und Providentia dem Tenor zugeteilt war und daß Bach bei der Parodierung in T. 17–22 und 25–30 Stimmtausch vorgenommen hat. Letzteres war leicht zu bewerkstelligen, da T. 25–30 die Wiederholung von T. 17–22 mit umgekehrten Vokalparten darstellt. Auch die Takte 31–34 wiederholen sich in der gleichen Weise, diesmal allerdings um eine Quart versetzt, in den Takten 35–38. Alle vier Abschnitte beginnen kanonisch. Im Duett der h-Moll-Messe und in dem der Weihnachtsmusik (BWV 191) lautet die Folge der Einsätze T-S, S-T, S-T, T-S, im Original dagegen wäre sie nach unserer Umstellung S-T, T-S, S-T, T-S gewesen, was uns musikalisch ausgewogener erscheint. Doch hätte es dieser Bestätigung gar nicht erst bedurft; die Verbindung der Fama-Partie mit der dominierenden Oberstimme versteht sich eigentlich von selbst.

Doch nun zur Textunterlegung, auf die sich unsere Hypothese stützt. Beginnen wir mit dem ersten Vokaleinsatz (unter Berücksichtigung des Stimmtauschs):

Fama:

Ich will rüh - - - men, ich will sa - - -

Providentia:

Takt 17-22 Du sollst rüh-men, du sollst sa - - -

- gen

- gen

von - den an - - - ge - neh - - men Ta - gen.

von - den an - - - ge - neh - - men Ta - gen.

Man beachte die auf Zeile 2 fallenden Parallelen! Damit sind auch die Takte 25–30 textiert. Unterlegen wir den Text als nächstes den Takten 35–38, der Wiederholung von T. 31–34, und fügen die Takte 39–40 hinzu:

Takt 35-40

Pr. Ich will rüh - - - men,
Du sollst rüh - - - men, du sollst sa - - - - -
ich will sa - - - - -
- - - gen von den an - ge - neh - men Ta - gen.
- - - gen von den an - ge - neh - men Ta - gen.

Auch hier passen sich die Worte der Musik ganz natürlich an. Prüfstein für die Richtigkeit unserer These ist jedoch der Mittelteil. Insbesondere muß man sich fragen, wo sich denn eigentlich die mehrfach erwähnten Solostellen der Providentia befinden, da doch die Bearbeitung durchgehend ein Miteinander der Singstimmen aufweist. Bei genauerer Betrachtung des B-Teils verraten sich die repetierenden Noten in T. 77 (Sopran) und T. 87 (Tenor) als sekundär, und somit dürften die Takte 77–78 und 87–88 die bewußten Stellen sein. In den folgenden Notenbeispielen geben wir die Takte 75–80 und 85–90 so wieder, daß wir Messesatz und vermutetes Original synoptisch untereinanderstellen. Es versteht sich dabei von selbst, daß die Soli der Providentia in Einzelheiten anders gelautet haben könnten:

BWV 232^I/8

Takt 75-80

Do - - mi-ne De - - us, A - - gnus De - - i, *tr*

Do - - mi-ne De - - us, A - - gnus De - - i, *tr*

BWV 193a/5

F.

Wie_ sich Reich und Land er - freut! — *tr*

Wie_ sich Reich und Land er - freut! — *tr*

Do - mi-ne De - - - - us, A-gnus De - i,

Do - mi-ne De - - us, - A - - gnus De - i,

A - ber von der Sel-ten-heit dei-nes Kö - nigs Herr-lich-keit

A - - gnus De - - i, Fi - li-us Pa - tris.

A - - gnus De - - i, Fi - li-us Pa - tris.

Will ich selbst_ die Ster-ne_ fra - gen.

sollst du selbst_ die Ster-ne_ fra - gen.

BWV 232^I/8

Takt 85-90

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i,

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i,

BWV 193a/5

Wie — sich Reich und Land er - freut!

Wie — sich Reich und Land er - freut!

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i,

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i,

A - ber von der Sel - ten - heit dei - nes Kö - nigs Herr - lich - keit

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Will ich selbst - die Ster - ne fra - gen.

sollst du selbst - die Ster - ne fra - gen.

Lassen wir die Schlußakte des Mittelteils folgen, indem wir zur Veranschaulichung die Instrumente hinzufügen:

Fl.
Str.
F.
Pr.

will ich selbst die Ster-ne fra-gen, will ich selbst die Ster-ne
sollst du selbst die Ster-ne fra-gen, sollst du selbst die Ster-ne

Takt 91-95

fra-gen, will ich selbst ——— die Sterne fra - - gen.
fra-gen, sollst du selbst die Ster - ne fra - - - gen.

tr

Da Capo

Der deutsche Text zeigt die vertraute Musik plötzlich in einem völlig neuen Licht, und wir verstehen nun mit einem Mal den Sinn der Besetzung mit Flöte, gedämpften Violinen und Bratsche sowie mit Pizzicato-Baß: Eine nächtliche Stimmung liegt über dem ganzen Satz, die Sphären klingen in den langgedehnten Haltenoten auf – Fama und Providentia agieren vor dem nächtlichen Sternenhimmel!

Es erübrigt sich, die restlichen Partien des A-Teils umtextiert vorzuführen; die beiden ersten Zeilen lassen sich überall mühelos und sinnvoll unterlegen. Greifen wir noch eine besonders eindrucksvolle Stelle heraus, die geradezu nach unserem Text zu verlangen scheint:

Takt 42 - 48

F.
Pr. ich will sa - gen
du sollst sa - gen

von den an - - ge - neh - men Ta - gen, ich will
von den an - - ge - neh - men Ta - gen, du sollst

Pl. rüh - men, ich will sa - gen.
rüh - men, du sollst sa - gen.

Aus alledem wird deutlich, daß BWV 232¹/8 und BWV 191/2 auf BWV 193a/5 zurückgehen. Da sich die Musik bei der Umarbeitung weitgehend erhalten hat, ist hierdurch ein weiteres Stück der verschollenen Kantate wiedergefunden, deren deutlicher gewordene Umriss in ihrer Qualität erneut die Einbuße ahnen lassen, die die Musikkultur durch den Verlust Bachscher Werke erlitten hat.

Wenn man Original und Parodie (wir meinen BWV 232¹/8; BWV 191/2 kann in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben) nebeneinander sieht, erhebt sich die Frage, wie Bach dazu kam, gerade diesen Satz für einen Text auszuwählen, der weder metrisch noch inhaltlich den geringsten Bezug zum Text der Vorlage aufweist. Nicht einmal eine Übereinstimmung im Affekt ist gegeben, wengleich man theologisch so argumentieren könnte, daß Anrufung bereits Lob impliziert, sich das Rühmen und Loben des Originals also in der Anrufung der Parodie fortsetzt. Was aber Bachs Neufassung so überzeugend macht, daß bisher niemand hinter ihr ein weltliches Duett vermutete, ist der Umstand, daß weder Inhalt noch Affekt Anknüpfungspunkte für die Bearbeitung waren, sondern die Antithetik des A-Teils: Aus dem „Ich will rühmen – – Du sollst rühmen“ wurde „Domine Deus – Domine Fili“. Damit findet auch der Stimmentausch am Anfang seine Erklärung: Mit den Worten „Domine Deus“ mußte begonnen werden, aber dies konnte beim ersten Einsatz nur die tiefere Stimme vortragen!

II

Für den Parodiecharakter des anderen Satzes, des fünfstimmigen Chores „Et resurrexit“ aus dem „Symbolum Nicenum“ BWV 232^{II} gibt es ebenfalls mehrere Anzeichen. Neben gelegentlichen Unebenheiten in der Deklamation fällt der ausgesprochen höfische Ton auf. Er rückt den Satz in die Nähe des „Osanna“ und der Eingangschöre von BWV 11, 30, 193, 248^I, 248^{III}, 248^{IV} und 248^{VI}, die alle auf weltliche Chorsätze zurückgehen. Den Einwand, daß die Vorlagen mit Ausnahme derjenigen des doppelchörigen „Osanna“ stets vier- und nie fünfstimmig waren, kann man anhand der Partitur entkräften: Wie beim Chor „Et expecto“ desselben Werks, bei dem die Vorlage erhalten blieb, ist die Fünfstimmigkeit sekundär. Die ursprüngliche Vierstimmigkeit schimmert in den Takten 9ff. bzw. 92ff. bei dem vierstimmigen Fugato, das nicht so ganz organisch in das fünfstimmige „Tutti“ einmündet, noch deutlich durch.

Hauptindiz dafür, daß Parodie vorliegt, ist wie bei dem Duett allerdings auch hier die Form des Satzes. Er gliedert sich in sieben Abschnitte:

T. 1-34/1 ⁸	Chorsatz „Et resurrexit“	D-A
T. 34/2-50/1	Ritornell	A-A
T. 50/2-66/1	Chorsatz „Et ascendit“	A-h
T. 66/2-74/1	Ritornell	h-h
T. 74/2-86/1	Baß-Solo „Et iterum“	h-fis
T. 86/2-111/1	Chorsatz „Cuius regni“	D-D
T. 111/2-131	Ritornell	A-D

Die Takte 86/2-131 bilden die freie Reprise der Takte 1-50/1, der Satz hat also auskomponierte Dacapo-Form (A-B-A'). Da ein musikalisches Dacapo bei den Worten „Cuius regni“ aber keineswegs zwingend ist – ebensowenig wie die solistische Vertonung des Absatzes „Et iterum“ –, wird es zur Gewißheit, daß der Satz ursprünglich auf einen anderen Text komponiert war und erst im Nachhinein, wenn auch äußerst glücklich, mit den Worten des Credo verbunden wurde.

Seine musikalische Gestalt blieb dabei weitgehend erhalten. Das gilt nicht nur für den Orchesterpart, der im wesentlichen wohl unverändert übernommen wurde – zweifellos hatte bereits das Original die glanzvolle Besetzung mit Trompeten und Pauken –, sondern auch für den Ablauf des Satzes, der von Bach offenbar wie im Fall des Duetts weder erweitert noch verkürzt wurde. Lediglich das dem ersten Choreinsatz mit Sicherheit vorausgehende Orchesterritornell wurde wie beim „Osanna“ weggelassen.⁷

⁶ Die Zäsur des auftaktig gearbeiteten Satzes im $\frac{3}{4}$ -Takt liegt immer in der Taktmitte, d. h. zwischen dem dritten und vierten Achtel.

⁷ Es wäre denkbar, daß das Eingangsritornell im Original zu Beginn der Reprise wiederholt wurde. Da aber das Baßsolo einen vom Komponisten ganz offensichtlich beabsichtigten Kontrast zu dem unmittelbar folgenden „Tutti“ des Chores bildet, ist das unwahrscheinlich. Auch die Auslassung der Takte 7-8 an den Parallelstellen (zwischen T. 39 und 40 bzw. zwischen T. 91 und 92) dürfte sich bereits in der Vorlage gefunden haben.

Man kann es mit einiger Wahrscheinlichkeit aus T. 1–9/1. Viertel (ohne Chöreinsatz) sowie T. 111/2. Viertel bis 131 / 1. Viertel (an das sich unmittelbar T. 1/2. Viertel anschloß) rekonstruieren. Zur Nahtstelle, T. 9 / T. 111, vergleiche man T. 40. In seiner Urform bestand der Chor demnach aus acht Sektionen und war um 28 Takte länger: Statt 131 umfaßte er 159 Takte bzw. – wenn man T. 1 als Auftakt versteht und den Schlußakkord entsprechend verkürzt – 158 Takte. Das einleitende D-Dur-Ritornell bewirkte eine volle tonartige Ausgewogenheit. Eingriffe in die Substanz erfolgten sonst nur in den Chorpartien infolge der mit der Neutextierung verbundenen Erweiterung zur Fünfstimmigkeit.

Die Vorlage war offensichtlich weltlichen Ursprungs. Da der Text eine Chor-Arie in *Dacapo*-Form gewesen sein muß, wie sie am Anfang und am Schluß von Huldigungs- und Gratulationskantaten üblich war, wobei Umfang und Gewicht des Satzes in unserem Fall an einen Eingangschor denken lassen, kommt eine Kirchenkantate schon von daher weniger in Frage, obwohl es auch hier Chorsätze dieser Art gegeben hat. Der Umstand, daß der Satz durch das eingeschobene Baßsolo formal an den Eingangschor der 1725 entstandenen Kirchenkantate „Ihr werdet weinen und heulen“ (BWV 103) erinnert, ändert daran nichts, besagt er doch nicht mehr, als daß die verlorene Komposition in den zeitlichen Umkreis der Jubilate-Kantate gehören könnte.⁸ Das ist auch in der Tat der Fall, vorausgesetzt, der von uns ermittelte Text ist der richtige, nämlich der Eingangschor der schon oben genannten Geburtstagskantate für August den Starken „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“ (BWV Anh. 9), mit der sich Bach dem kurfürstlich sächsischen Herrscherhaus vorstellte⁹ und deren verschollene Musik bisher nicht wieder aufgefunden werden konnte, auch nicht partiell und mittelbar durch Aufdeckung von Parodiebeziehungen zu Sätzen in erhaltenen Kompositionen.¹⁰ Der fragliche Text (von Christian Friedrich Haupt) lautet:

ARIA TUTTI.

- 1 *Entfernet euch, ihr heitern Sterne!*
- 2 *Des Landes-Sonne gebt uns an,*
- 3 *Die Gluth der Himmel-reinsten Flammen,*
- 4 *So von Augustens Augen stammen,*
- 5 *Verdunckelt euch und bemmet euren Lauff.*

*Da Capo.*¹¹

⁸ Man vergleiche die formale Parallele zwischen dem Sanctus BWV 232^{III} und dem Schlußchor aus BWV 249a, die die fast gleichzeitige Entstehung der beiden Stücke anzeigt.

⁹ Daß das auffallend umfangreiche Werk wie die beiden Antrittskantaten in *St. Nicolai* und *St. Thomas* (BWV 75 und 76) aus genau vierzehn Sätzen besteht und damit einen zahlensymbolischen Hinweis auf den Namen des Autors enthält, ist sicher kein Zufall. Auch in dem von uns als Musik des Eingangschors vermuteten Messesatz scheint die Zahl 14 eine gewisse Rolle zu spielen.

¹⁰ Vgl. NBA I/36 Krit. Bericht, S. 11 ff.

¹¹ Zitiert nach dem Faksimile des Textdrucks in: BT, S. 392 f.

Unterlegen wir zunächst dem Sopran 1 des ersten Choreinsatzes die erste Zeile:

Takt 1-3 Ent-fer-net euch, ——— ihr hei-tern Ster-ne.

Der Text geht genau auf; man vergleiche dagegen die Wortwiederholung bei der Parodie! Bei Interpretationen der h-Moll-Messe hat man in der Triolenfigur das Flattern von Christi Siegesfahne sehen wollen, ein Vergleich, der Bachs bereits von Schering herausgestellter bildhafter „ars inveniendi“ zwar durchaus gerecht wird, im vorliegenden Fall aber trotzdem unzutreffend sein muß, weil die lateinischen Worte nicht die ursprünglichen sind. Man darf jedoch annehmen, daß sich Bach bei der Gestaltung des musikalischen Gedankens auch hier von der zugrunde liegenden Dichtung leiten ließ. In welche Richtung seine Fantasie ging, wird durch unsere (damit zugleich bestätigte) Textierung überraschend deutlich: Das Hauptmotiv ist offenkundig aus der musikalisch-rhetorischen Figur der Circulatio oder Kyklosis entwickelt, die von den Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts gern bei der Darstellung von Begriffen mit der Assoziation „rund“ verwendet wurde und die etwa Schütz in seiner Weihnachtshistorie zur Versinnbildlichung des Wortes „Stern“ benutzte.¹² Dieselbe Figur bestimmt außerdem das bereits erwähnte Fugato, T. 9ff. bzw. 92ff., dem sich die Worte „ihr heitern Sterne“ mühelos unterlegen lassen (Koloratur auf die Stammsilbe von „Sterne“!), wodurch sein musikalischer Sinn erst erkennbar wird: Es soll das heitere Gewimmel der Sterne am nächtlichen Himmel schildern. Die Trompeten und Pauken in T. 93–94, zu Beginn der Wiederholung, sind übrigens, wie die eingetragenen, dann aber überschriebenen Pausen im Autograph beweisen,¹³ durch die Worte „cuius regni non erit finis“ bedingte Zutat der zweiten Fassung. Dem Baßsolo, T. 74/2–86/1, muß, da es dem Dacapo unmittelbar vorangeht, der B-Teil des Textes, Zeile 3–5, zugeordnet gewesen sein. Versuchen wir die Rekonstruktion:

¹² Vgl. Intermedium V. Auf die Figur des „circulus“ und die Beziehung zu Schütz machte Christoph Wolff den Verfasser in dankenswerter Weise aufmerksam.

¹³ Vgl. S. 127 (Johann Sebastian Bach, *Messe in b-moll* BWV 232, Faksimile-Lichtdruck des Autographs . . . hrsg. v. Alfred Dürr, Kassel 1965).

75

Takt 74-86 Die Glut der him - - - mel - rein - sten

Flam - men, — so von Au - gu - - - stens Au - gen

stam - men, — ver - dun - kelt euch, ver - dun - -

80

- - - kelt euch — und hem -

oder:

- - met eu - ren Lauf, und — hem - met — eu - ren

85

Lauf, — und hem - - - - met eu - ren Lauf.

Die Textierung gelang ohne Gewaltigkeiten, auch wenn sie in Einzelheiten vielleicht anders auf die Noten verteilt gewesen sein mag. Man achte auf die den musikalischen Fluß hemmenden Synkopen bei den Worten „und hemmet . . .“ in T. 81 ff.!

Damit sind die Takte 1-3, 9-14/1, 74-88 und 92-97/1 sinnvoll textiert. Das Ergebnis ist ermutigend, muß aber durch die Unterlegung auch der restlichen Chorpharten mit unserem Text noch bestätigt werden. Hierbei ist zu beachten, daß die Erweiterung des Chorsatzes zur Fünfstimmigkeit Änderungen im Gefüge der Singstimmen nach sich gezogen hat, diese also nur noch in etwa mit dem Notentext des Originals übereinstimmen. Da der Baß von solchen Eingriffen wohl am wenigsten betroffen wurde, ist er dem Sopran in den folgenden Beispielen beigegeben.

Als Orientierungshilfe bei unserer weiteren Arbeit kann der Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Endreimen dienen, der sich bei der Gestaltung der Absatzschlüsse niedergeschlagen haben muß. So sind die beiden Achtel auf das Wort „die“ im ersten Viertel von T. 20 sicher sekundär, das heißt, auf die ursprüngliche Viertelnote endete die zweite Textzeile („des Landes Sonne geht uns auf“). Die Takte 14/2-20/1 mögen daher in Sopran und Baß etwa folgendermaßen gelautet haben:

15 *3*

Ent - fer - net euch, — — — — — ihr hei - tern

Takt 14-20 Ent - fer - net euch, — — — — — ihr hei - tern

Ster - ne, — — — — — ne, — — — — — des Lan -

Ster - — — — — — ne, — — — — — des Lan -

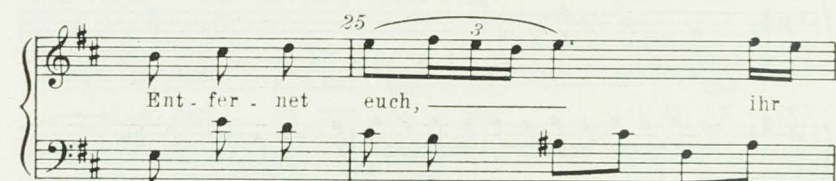
- des, des Lan - des Son - — — — — — ne geht uns auf.

- des, des Lan - des Son - — — — — — ne geht uns auf.

20

Für die Takte 20/2–24/1 ergibt sich die Textierung mit der ersten Zeile von selbst und damit auch für deren Wiederholung in T. 97/2–101/1. Schwieriger wird es bei den anschließenden Takten 24/2–34/1 bzw. 101/2–111/1. Hier hilft uns ein Blick auf das Schlußritornell, T. 111/2–131, weiter, das ja zugleich auch, wie wir oben aufzeigten, einen Teil der Instrumentaleinleitung des Satzes bildete. Es zerfällt in drei Teile: T. 111/2–119/1, T. 119/2 bis 124 und T. 125–131. Im ersten, einer Art „Pianoidee“, wirkt das reduzierte Orchester aufgelockert und luftig (Bassettchen!), im dritten dagegen steigert es sich über einer chromatisch aufsteigenden Baßlinie zur mächtigen Schlußkadenz. Der dazwischen liegende zweite Teil hat Überleitungsfunktion: Während sich einerseits das den ersten Teil bestimmende Motiv immer mehr verflüchtigt (Pausen!), kündigt sich andererseits zugleich schon der Schlußteil durch das Hinzutreten der Trompeten an. Das ist zweifellos vom Text her konzipiert: Der Gegensatz „entfernet euch, ihr heitern Sterne“ (Teil 1) – „des Landes Sonne geht uns auf“ (Teil 3) verzahnt sich im Mittelteil ineinander, das heißt – um es bildhaft auszudrücken –, die sich entfernenden Sterne werden hier bereits vom Glanz der aufgehenden königlichen Sonne (Trompeten!) überstrahlt! Diese Analyse ist nicht nur ein weiterer Beleg dafür, daß unser Text tatsächlich der gesuchte ist, sondern zeigt auch, daß dem fraglichen Abschnitt, da die Takte 24/2–27 bzw. 101/2 bis 104 mit dem Schluß des Übergangsteils, T. 121/2–124, und die Takte

28-34/1 bzw. 105-111/1 mit dem „Aufgangsteil“, T. 125-131, musikalisch identisch sind, der ganze Text des A-Teils unterlegt werden muß, etwa so:



25
Ent-fer-net euch, ihr

Takt 24-34 Ent-fer-net euch, ihr hei-tern



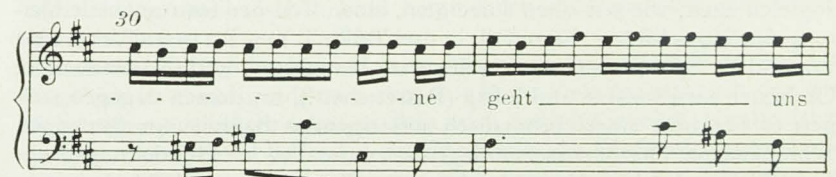
3
hei-tern Ster-ne, des

Ster-ne, ihr hei-tern Ster-ne, des Lan-des



Lan-des Son-ne

Son-ne geht uns auf,



30
ne geht uns

des Lan-des Son-ne geht uns



auf, des Lan-des Son-ne geht uns auf.

auf, des Lan-des Son-ne geht uns auf.

Verbleiben noch die Chorpharten des Mittelteils, T. 50/2–56/1 und 58–66/1. Bei der ersteren wäre eine Textierung mit Zeile 1 und 2 technisch zwar möglich, aus Gründen der Satzarchitektur kommen jedoch nur die Zeilen 3 bis 5 in Frage:



Die Glut der him - - - mel-rein-sten

Takt 50-56 Die Glut der him - - - mel-rein-sten



Flam-men, so von Au - gu - - - stens Au-gen

Flam - men, so von Au - gu - - - stens Au-gen



55
stam-men, ver-dun-kelt euch und hem-met eu-ren Lauf.

stam-men, ver-dun-kelt euch und hem-met eu-ren Lauf.

Das gilt auch für die Takte 58–66/1. Hier könnte allerdings eine stärkere Umarbeitung der Vorlage als sonst erfolgt sein. So dürften zum Beispiel die beiden Viertel im Baß auf „sedet“ in T. 63 der Zweitfassung angehören; sie hätten den musikalischen Sinn der imitatorisch herabschwebenden Figur, die doch wohl das „Verdunkeln“ ausdrücken soll, getrübt. Erst als mit dem neuen Text der Sinn des Bildes verloren ging, waren sie notwendig geworden. Der Baß setzte im Original also sicher erst auf dem letzten Achtel von T. 63 ein und war in T. 64 vielleicht teilweise mit dem Tenor der uns vorliegenden fünfstimmigen Fassung identisch. Die vorschlagenden Oktav-einsätze von Tenor und Sopran 2 (= ursprünglich Alt) in T. 58 hingegen standen bereits in der Vorlage: Sie sind auf die Worte „die Glut“ komponiert und zwangen Bach, beim Parodieren das „et“ vor „ascendit“ wegzulassen (was allerdings dadurch ausgeglichen wird, daß der Oktavsprung gut zu „ascendit“ paßt und das „et“ bereits in T. 50 vorgetragen wurde). Die Takte 58–66/1 sahen textlich demnach etwa so aus:

Sopr. 2: Die Glut... Die Glut der — him-mel-rein-sten
 Ten.: Die Glut...

Takt 58-66 Die Glut der him-mel-rein-sten

60
 Flam-men, — so — von Au-gu-stens Au-gen
 Flam - men, so von Au - gu-stens Au-gen

stam-men, — ver-dun-kelt euch, ver -
 Sopr. 2: ver-dunkelt euch,...
 Alt: ver-dunkelt euch,...
 Tenor: ver -
 8
 [se - - det] ver -
 8
 stam - men, ver -

65 oder: *tr*
 dun-kelt euch und hem - - - met eu-ren Lauf.
 dun-kelt euch und hem - (met)...

dun - kelt euch und hem - - met eu-ren Lauf.

Sehr gut paßt hierzu die eigenartig „gehemmte“, auf der Stelle tretende Baßführung in T. 67ff;¹⁴ darüber hinaus erhält unsere Textunterlegung dieser Passage eine diplomatische Bestätigung durch das Partiturotograph: In T. 60–62 findet sich in der Oberstimme (Sopran 1) eine außergewöhnlich auffällige Textkorrektur, die zu dem klaren Notentext in merkwürdigem Gegensatz steht.¹⁵ Eine genauere Untersuchung der Stelle ergibt, daß die Korrektur nicht nur die Folge einer nachträglich geänderten Silbenverteilung ist, sondern daß hier zuerst ein anderer Text stand, der vom Komponisten getilgt und durch die Worte „ascendit in coelum“ ersetzt wurde. Für diesen Sachverhalt ist eigentlich nur eine Erklärung möglich, nämlich daß Bach hier wie im Eingangschor von BWV 248¹ mit den Noten der Vorlage gedankenlos auch deren Text abgeschrieben hat! Die Spuren des Versehens sind noch deutlich sichtbar, und wir glauben, zumindest das Wort „Augustens“ zu erkennen, das nach unserer Textierung hier tatsächlich gestanden haben muß. Hinzu kommt, daß die Soprannoten in T. 61 zunächst alle unverbunden waren und von Bach erst in einem zweiten Arbeitsgang in die vorliegende Balkung gebracht worden sind. Eine solche syllabische Deklamation aber entspricht genau unserer Rekonstruktion. Die besprochene Stelle belegt auf jeden Fall den Parodievorgang,¹⁶ ob darüber hinaus auch den von uns identifizierten Text, kann nur anhand des Originalmanuskripts geklärt werden. Aber selbst wenn die Überprüfung nichts erbringen sollte, ist die Identität der Musik des „Et resurrexit“ mit derjenigen des Eingangschors von BWV Anh. 9 doch sehr wahrscheinlich geworden.

Da die musikalische Gestalt des Chores, wie bereits dargelegt, bei der Umarbeitung nur unwesentlich verändert wurde – die ursprüngliche Vierstimmigkeit läßt sich mit einigem Geschick wiederherstellen –, ist der verschollen geglaubte Satz auch in praktischer Hinsicht zurückgewonnen. Vergewärtigen wir uns seine Anlage noch einmal im Zusammenhang:

A: Ritornell – Chorsatz (Textzeile 1–2) – Ritornell	D–A
B: Chorsatz (Textzeile 3–5) – Ritornell – Baßsolo (Textzeile 3–5)	A–h–fis
A': Chorsatz (Textzeile 1–2) – Ritornell	D–D

Erst in der Verbindung mit dem vermutlich originalen Text kommt die schöne Geschlossenheit der Form richtig zur Geltung. Der Satz bietet ein besonders prächtiges Beispiel für die höfische Eleganz, die Bach mühelos

¹⁴ Diese Beobachtung verdankt der Verfasser einer freundlichen Mitteilung von Hans-Joachim Schulze. – Man könnte die trillerartige Figur in T. 68 und 70 auch als Lodern der „Flammen“, von denen der Text spricht, deuten, die dann in einer ähnlichen Figur in Diskantlage in den Takten 16, 20, 22, 97 usw. als Glitzern der „Sterne“ ihre Entsprechung finden würde.

¹⁵ Vgl. a. a. O., S. 123.

¹⁶ Eine weitere Textkorrektur findet sich in den Takten 96–98 (auf S. 128 des Autographs), sie hat jedoch – wenn wir recht sehen – eine andere Ursache: Bach wiederholte hier versehentlich die Worte „(et) resurrexit“ und ersetzte sie, als er seines Irrtums gewahr wurde, durch den vorgesehenen Text.

zu Gebote stand, wenn er sie benötigte, und es ist sicher kein Zufall, daß der Chor eine gewisse Verwandtschaft mit der festfrohen Réjouissance aus BWV 1069 aufweist.

Ziel der vorstehenden Ausführungen war es, zwei der vierzehn anfangs aufgezählten Sätze zu identifizieren. Die Gruppe der drei verschollenen Kantaten für August den Starken ist dadurch noch ein wenig plastischer geworden: Zu den je drei bisher in späterer Parodie nachgewiesenen Sätzen von BWV Anh. 11 und BWV 193a sind zwei weitere getreten, bei der letzteren ist es bereits der vierte, im Falle von BWV Anh. 9 aber der erste.

Diese mutmaßlichen Urbilder der beiden Messesätze, die in BWV 232 den Verlust der jeweiligen Originalquellen nur wenig verändert überdauert haben, sind übrigens im selben Jahr (1727) entstanden. Dies wird aufs glücklichste durch die Beobachtung ergänzt, daß der Eingangschor der Namens-tagskantate BWV 193a, der gemäß unserer These das Duett „Domine Deus“ entstammt, in Aufbau und Tonartenplan weitgehende Parallelen zu dem unserer Meinung nach im Chorsatz „Et resurrexit“ erhaltenen Eingangschor der Geburtstagskantate BWV Anh. 9 aufweist.

Bach hat somit aus allen drei Kantaten für seinen ersten sächsischen Landes-herrn jeweils einen Satz in der h-Moll-Messe wiederverwendet: BWV 193a/5 in BWV 232^I, BWV Anh. 9/1 in BWV 232^{II} und BWV Anh. 11/1 in BWV 232^{IV}.

Dieser abermalige Einblick in Bachs Werkstatt ist kein weiterer Schritt zu einer „Entmythologisierung“, sondern macht vielmehr erneut das Ver-antwortungsbewußtsein eines Künstlers deutlich, der sein von ihm selbst als verliehene Gabe verstandenes Genie haushälterisch verwaltete.