



### Christus im Ruhm

(Christus-Labyrinth, Alatri ,Latium, 13. Jahrhundert)

**H**inter dem Klang die Dramaturgie und innere Bezogenheit der h-moll-Messe Johann Sebastian Bachs zu entdecken; davon handelt der folgende Text.

Wie bei manchen späten oder gar letzten Werken bedeutender Komponisten, so ranken sich auch um die Messe in h-moll BWV 232 von Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) Mutmaßungen, Anekdoten und posthum gewachsene Ansichten, die das Werk in das Licht des Geheimnisvollen tauchen.

Dabei existiert, gemessen an vielen anderen Werken Bachs, eine erstaunlich hohe Dichte an Sachinformationen, wenngleich zentrale Fragen ungeklärt werden bleiben müssen.

1748, zwei Jahre vor seinem Tod und bei sich stetig verschlechterndem Gesundheitszustand, beginnt Johann Sebastian Bach damit, die *Kyrie-Gloria*-Messe (*Mis-*

*sa brevis*) von 1733 zu einer vollständigen Messe, zu einer *Missa tota*, zu erweitern. Bach fügt dieses große Werk überwiegend aus Einzelsätzen zusammen, die er aus eigenen, vor langer Zeit komponierten Werken entnimmt. Auch Neues entsteht und tritt unvermittelt neben Teilen auf, die in seiner frühen Leipziger Zeit und noch davor entstanden waren. Man erkennt die deutlichen stilistischen Gegensätze unmittelbar. Und doch bleibt ganz überraschend eine zu vermutende Kontrastwirkung ganz aus; im Gegenteil, die einzelnen Sätze reihen sich in vervollkommnender Weise aneinander, ja sie fügen sich geradezu zu einem großen Ganzen zusammen.

Dabei beobachtet man mit Erstaunen, dass nicht die wie in anderen Werkzyklen angestrebte stilistische Homogenität das Ziel der Bemühungen ist. Gegensätzlichkeiten wie eine in der Mitte des 18. Jahrhunderts zeitgemäße, moderne italienische Musizierhaltung und der in jenen Jahren längst als antiquiert geltende *Stylo antico* treffen unvermittelt aufeinander. Für die Erweiterung des Werkes zur vollständigen Vertonung des *ordinarium missae* bedient sich Bach also überwiegend vorhandenen Materials, welche das Werk wie ein Kaleidoskop der eigenen Entwicklung als Komponist erscheinen lassen können.

Johann Sebastian Bach erläutert so sein eigenes musikalisches Werden anhand einer *Missa tota* und legitimiert so den eigenen Schaffensimpuls über die gesamte zurückliegende Lebensspanne hinweg zu einem großen Ganzen. Es ist ein gewaltiges persönliches, sogenanntes *Pasticcio* (bedeutet: Werkzusammenstellung aus vorhandenen Einzelteilen, durchaus auch aus der Feder unterschiedlicher Komponisten). Und wir erfahren, was er selbst mit dem Prädikat der höchsten Qualität versehen hat und für würdig erachtet hat, seine eigene Lebensfrist, womöglich die Zeiten insgesamt, zu überdauern.

### *Dem Ende - der Vollendung entgegen*

Das letzte Lebensjahrzehnt des Thomasschulkantors Bach war insgesamt von dem Bestreben geprägt, neben dem musikalischen Alltagsgeschäft das gesamte eigene Schaffen zu sichten, zu ordnen und ihm ein systematisches Antlitz zu verleihen, ein Lebenswerk als Vermächtnis zu hinterlassen.

Dementsprechend kam es zur Konzipierung der großen Werkzyklen (*Leipziger Choräle*), Dokumentation der kontrapunktischen Meisterschaft (*Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, (Canonische Veränderungen über Vom Himmel hoch)* sowie zu etlichen Revisionen und Erweiterungen diverser Instrumental- und Vokalwerke, was zu erheblichen Eingriffen in die vorhandene Gestalt z.B. von Werken vor allem der frühen Weimarer Zeit geführt hat. Die letzten, sogenannten *Leipziger Fassungen* der Werke sollten im Gefüge des revidierten Gesamtwerkes den System- und Vermächtnischarakter verkörpern.

„Die Welt muss romantisiert werden.“ (Novalis)

Aber was der eigentliche Antrieb zum Gesamtwerk der h-moll-Messe war, bleibt ungeklärt. Wieder einmal ist fast ausschließlich die Rezeptionsgeschichte unser eigentlicher Zugang zum Werk. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, geprägt vom Geist der Romantik, geriet das Werk in den Zusammenhang der Anschauungen der Zeit: Weltflucht, Entdeckung der Geschichte als das „Versunkene“ und „Verwunschene“ sowie die Ausbreitung des nationalen Gedankens auch in der Musikästhetik.

Hier ist die Eigenschaft eines Denkmals des Werkes entstanden. In diesem Gefüge setzte die Auseinandersetzung und verlegerische Verbreitung der h-moll-Messe ein; beginnend mit dem Jahre 1818. Es ging in dieser Zeit nicht darum, eine daniederliegende kirchenmusikalische Kultur wiederzubeleben. Vielmehr sollte die als Offenbarung empfundene Kunst Johann Sebastian Bachs die Sehnsüchte der Zeit befriedigen, der als defizitär empfundene Zeitgeist kompensiert werden.

Im Jahre 1818 beschäftigt sich auch Ludwig van Beethoven (1770 - 1827) mit der Komposition einer *Missa tota*, seiner *Missa solennis*. Sein Opus 123 in D-Dur wird einst zu den bedeutendsten Werken der europäischen Kunstmusik gezählt werden. Diese Ereignisse geschahen nicht zufällig im selben Zeitraum.

1818 – Europa war nach der endgültigen Niederlage Napoleons und den Ergebnissen des Wiener Kongresses neu geordnet worden und die in Frankreich gebo-rene Vorstellung von der modernen Nation trieb die Völker im gesamten Europa um. Auch in den deutschen Landen träumte man von der Erstehung eines Nationalstaates. Hierfür bedurfte es starker Symbole und Identifikationsfiguren. Die Wiederentdeckung des Werkes von Johann Sebastian Bach (aber auch z.B. der Gestalt Martin Luthers) ist mit diesen Entwicklungen eng verbunden.

1818 – mancher hatte bis dahin Dank vor allem des österreichischen Diplomaten Gottfried van Swietens (1733 - 1803), dem wichtigen Wiener musikalischen Kommunikator, leidenschaftlichen Sammler Bachscher Handschriften und Musikologen, aus der musikalischen Quelle Johann Sebastian Bachs „getrunken“. Jener hatte in Berlin, als österreichischer Gesandter am preußischen Hof, eine Abschrift der h-moll-Messe erworben und dadurch in Wien Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart (1756 - 1791) und Ludwig van Beethoven mit diesem Werk vertraut gemacht. Das hatte unüberhörbare Folgen: Der Niederschlag in der Werk-gestalt der c-moll-Messe KV 427 Mozarts und auch der *Missa solennis* op. 123 Beethovens ist augenscheinlich. Aber auch der Bachschüler Philipp Kirnberger (1721 - 1783) und der zweite Sohn Johann Sebastian Bachs, Carl Philipp Emanuel

Bach (1714 - 1788), setzten sich für die Verbreitung dieses *Opus ultimum* Johann Sebastian Bachs ein.



Der Zelter-Schüler Carl Friedrich Rungenhagen (1778 - 1851) führte als erster die h-moll-Messe öffentlich auf; in zwei Abschnitten; 1834 und 1835.

1818 – Für das „*das größte Kunstwerk aller Zeiten und Völker*“, gemeint ist die h-moll-Messe, wird die Drucklegung in zwei Teilen durch den Züricher Verleger Hans Georg Nägeli angekündigt. *Kyrie* und *Gloria* erscheinen 1833, der restliche Teil des Werkes erst 1845: ihrer Bedeutung nach als ein klingendes Denkmal der deutschen Musikkultur; als ein einigendes Moment auf dem Weg zur Nation.

Denn ein tiefgreifendes Verständnis für die eigentliche Bedeutung dieses kirchenmusikalischen Großwerkes als ein geistliches Zeugnis war angesichts der allgemeinen kirchlichen und gottesdienstlichen Zerrüttung nicht zu erwarten. Angesichts der komplizierten Überlieferungsgeschichte und aufgrund eines der damaligen Zeit und uns heute verborgenen kompositorischen Entstehungsprozesses war eine Tiefenwirkung in einer breiten Öffentlichkeit nicht zu erwarten. Der ikonographische Charakter, so wie er aus der Drucklegungsankündigung spricht, stand einzig im Vordergrund. So ist die schleppende Veröffentlichung zu erklären.

### *Missa in privatissimum*

Wenn wir uns nun an den Beginn der Konzipierung des Werkes zur *Missa tota* durch Johann Sebastian Bach begeben, also in die Zeit 1747/48, so stellen wir fest, dass selbst schon eine in der Sache zutreffende Werküberschrift schwierig erscheint. Denn aus Bachs Feder stammt weder die Bezeichnung „Hohe“ Messe noch „h-moll“-Messe. Die 27 Teile des zyklischen Gebildes (3x3x3) werfen Fragen

auf. Ganze fünf Sätze sind in der Tonart h-moll gehalten; demgegenüber stehen derer zwölf, darunter auch die vier Hauptteile, die in der Tonart D-Dur angelegt sind. Das Werk müsste also eigentlich, summarisch gesehen, „D-Dur“-Messe heißen. Stattdessen leitete man vom ringenden Gestus des Eingangssatzes *Kyrie* einen generalisierten, aber zu Missverständnissen Anlass gebenden Charakter des gesamten Zyklus ab. Das Bild vom Komponisten als einem unverstandenen und einsam gegen das Vergessen Streitenden wurde somit der Nimbus des romantisch zu verstehenden Genies beigegeben. Und als ein solcher Held wurde Bach dann auch seit 1843 mit dem ersten Denkmal in Form eines stilisierten Reliquienschreins im Leipzig verehrt, durch Felix Mendelssohn gestiftet. Könnte es also auch hier so sein, dass erst das musikalische Streben der Zeit um 1820 in der Messe Bachs eine (vorweggenommene) dramatische musikalische Gestaltung im Sinne der Beethovenschen Ästhetik erkennen wollte?

Das Deckblatt des Werkes trägt lediglich die schlichte Eintragung von der Hand Bachs: *MISSA*. Mehr nicht. Alles Weitere ist also Interpretation.

Aber diese ist tatsächlich auch erforderlich. Gattungsgeschichtlich handelt es sich also um eine *Missa tota*. Dass im lutherischen Raum das Setzen lateinischer geistlicher Texte in Musik Gang und Gebe war, und dass an den hohen Feiertagen Weihnachten, Ostern und Pfingsten die Messteile *Kyrie*, *Gloria*, und *Sanctus* mehrstimmig aufzuführen waren, führte Bach nicht zwingend zum Entwurf dieses großen Werkes. Der zweitälteste Sohn und langjähriger Schüler und Assistent des Thomaskantors, Carl Philipp Emanuel, nennt es die „katholische“ Messe. Diese Äußerung hat von Beginn an zu Spekulationen Anlass gegeben. Sollte sich Bach in seinen letzten Jahren konfessionell umorientiert haben? War es eine, für Bach typisch, unterwürfige Referenz an den katholischen sächsischen Hof?

*Eine Arbeitsprobe für Dresden*

Die beiden wichtigen Entstehungsphasen der *Missa* fallen in die Zeit zwischen 1733 bis 1736 und 1747 bis 1749.



Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen  
(1696 - 1763)

Bach hatte die Teile *Kyrie* und *Gloria* als Teile einer lutherischen Kurzmesse (*Missa brevis*) 1733 komponiert. Nach dem Tode August des Starken 1733 wurde eine vier Monate andauernde Staatstrauer verkündet. In dieser Zeitspanne hatte jegliche öffentliche weltliche und geistliche Musikausübung zu unterbleiben. Es ist zu vermuten, dass Bach diese Zeitspanne nutzte, um seine Huldigungsmusik für die Thronbesteigung des Nachfolgers, Friedrich August II. (im Februar 1733, Regentschaft bis 1763) in Angriff zu nehmen. Dieser Staatsakt mag also der äußere Anlass gewesen sein, weshalb Johann Sebastian Bach mit dem Komposition der ersten beiden Sätze *Kyrie* und *Gloria* als einer groß angelegten Musik begann. Denn die Dimensionen des Aufführungsapparates waren in der Praxis der Musik an der Thomaskirche kaum noch zu realisieren. Die bezifferte Continuo-Stimme des *Kyrie* zeigt an, dass es für eine Aufführung des Werkes 1733 in der Dresdener Hofkirche bestimmt war.

Die Orgel der Dresdener Hofkirche war im *Kammerton* gestimmt und nicht wie das Instrument in der Leipziger Thomaskirche im höheren *Chorton*. Bach strebte mit Ende vierzig (in einem für damalige Verhältnisse fortgeschrittenen Alter) ein neues Amt an. Also scheint es die Hoffnung Bachs gewesen zu sein, nicht zuletzt angesichts der widrigen Bedingungen in Leipzig den Titel eines *Königlich sächsischen Hofkapellmeisters* zugesprochen zu bekommen und seine politische Position auch als Thomasschulkantor zu stärken. Über drei Jahre zog sich das Verfahren hin. Der Hof weilte aus politischen Gründen drei Jahre in Polen und nicht in Dresden. Viele Verwaltungsangelegenheiten verzögerten sich aufgrund dessen.



1736, nach einer erneuten Vorsprache erhielt Bach den Titel *Compositeur bei der Hof Capelle* zugesprochen. Er selbst war im offiziellen Leipzig schon längst zu einer bei der kommunalen Obrigkeit unbeliebten Person (*persona non grata*) geworden. Der Stadtrat und die anderen vorgesetzten Gremien wollten mit ihm schon seit Beginn der 1730er Jahre nichts mehr zu schaffen haben. Er wurde vom Unterricht suspendiert. Zu extrem erschienen dem Rat der Stadt die künstlerischen Anforderungen, die Bach über Eingaben und Vorstellungen durchzusetzen suchte, die, wie er meinte, seinem Amt zukamen. Er nannte sein Ziel in seiner berühmten Eingabe die „wohlregulierte“ Kirchenmusik. Seine künstlerische Prioritätensetzung fand keine Würdigung. Der Vorgang war zugleich Dokument einer tiefgreifenden Zeitenwende.



Johann Sebastian Bachs 1736 nach der Ernennung zum *Königlich-Fürstlichen Hofcompositeur* selbstentworfenes Siegel mit den spiegelbildlich ineinander verwobenen Anfangsbuchstaben seines Namens „JSB“, dem Christuslabyrinth verwandt.

*Fort aus Leipzig ...*

Johann August Ernesti (1707 - 1781), seit 1734 der neue Rektor der Thomasschule war dem Kantor Bach und seiner Musik nicht gewogen. Es gab von Beginn an keine Begegnung auf Augenhöhe. Johann Sebastian Bach sollte degradiert werden, das war der Vorsatz Ernestis. Welcher Studiosus sich von Bach in der Musik unterweisen ließ, wurde vom Unterricht des Rektors ausgeschlossen.

Der Rat der Stadt als seiner vorgesetzten Dienstinstanz kommunizierte schon längst nicht mehr mit Bach. Alle Eingaben seinerseits blieben unbeantwortet. Dennoch kamen die jungen Musiker in Scharen nach Leipzig, um bei Bach zu studieren. Das *collegium musicum* wollte nur von Bach geleitet werden. Der alternde Thomasschulkantor hatte eine gute Verbindung zu den jungen Men-

schen. Offiziell zieht er sich - heute kaum bekannt - vom Unterrichten an der Schule ganz zurück und betritt seitdem seinen Arbeitsort nie mehr. Man wohnte weiterhin nebenan. Er meldet alle seine Kinder vom Unterricht an der Thomaschule ab und bestellt einen privaten Hauslehrer, seinen Cousin Elias Bach. Auch die notwendige Kirchenmusik organisiert er von seiner Wohnung aus mithilfe der ihm gewogenen *Chorpräfekten*. Von seiner Vorstellung einer „regulierten“ Kirchenmusik war nichts geblieben. Es besteht kein Zweifel: die Dinge waren verfahren (eigentlich schon seit 1723: der Rat sah in Bach den Schulkantor, der auch Kirchenmusiker zu sein hatte; Bach verstand sich als städtischer Musikdirektor), der dienstliche Niedergang unübersehbar, Bach hatte seit 1730 und sich in den folgenden immer mehr zuspitzend, von Leipzig die Nase voll. Er wollte weg. Aber wohin? Mit dem geläufigen Bild von Bach als dem überragenden Musiker seiner Zeit haben diese Zustände vor Ort nichts gemein. Die Leipziger Stätten, an denen heute seiner gedacht wird, waren ihm zunehmend verhasst. Wie passt all das zu den Leipziger Denkmälern aus dem 19. Jahrhundert? Es war eine andere Wirklichkeit.

Auch vor diesem Hintergrund muss die Eingabe Bachs nach Dresden gesehen werden. Er strebte durch die Verleihung eines königlich erlassenen Titels geradezu eine Art Immunität an, um den klerikal-fesselnden in Leipzig zu entkommen. Den sächsischen Hof in Dresden meinte er, hilfeschend und schlichtend als höchste Instanz einschalten zu können, was zum Teil auch gelang. Die Zuerkennung des nach dreijähriger Dauer verliehenen Titels spricht letztlich nicht von *Hofcapellmeister*, sondern in abgeschwächter Weise vom *Hofcompositeur*; eine politische Entscheidung auf höchster Ebene von salomonischen Graden.

Seine *Missa* muss also vor allem auch vor dem Hintergrund der mangelnden Legitimation und allgemeinen widrigen Umstände gesehen werden. Und insofern ist es sehr nachvollziehbar, dass sich Johann Sebastian Bach um den Verbleib seines Schaffens sorgte. Der widrige Ort und die sich rasant dem „galanten Stil“ zuneigende musikalische Stilentwicklung taten ein Übriges.

Und es handelt sich bei seiner *Missa tota* nicht um ein Auftragswerk. Es ist, wie die anderen seiner Großwerke der 1740er Jahre, nicht für die Aufführungspraxis seiner Leipziger Berufswelt bestimmt gewesen. Der Verfasser kommt zu dem Schluss, dass Bach in der Form der römischen Messe ein die Zeiten überdauerndes strukturelles Gefäß erkannte, welches seine Musik bergen könnte.

Das Werk wird uns wohl immer rätselhaft bleiben und weiterhin zu allerlei Mutmaßungen Anlass geben. Nehmen wir es als das klingende Kunstwerk, wie es uns vor Ohren tritt, an. Festzuhalten bleibt, dass es Bach vermochte, alle von ihm wertgeschätzten kompositorischen Fertigkeiten seiner Laufbahn in diesem Opus



zu vereinen, ohne dass es zu Stilbrüchen kam. Gattungen, Stile und Techniken stehen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander, als zeigten sie prismatisch alle Facetten des musikalisch Möglichen auf. Große Formen stehen neben dem Kleinen, ausladender Klangpracht folgen kleinste und intime Strukturen der Kammermusik. Der *gelehrte Stil* des Kontrapunktischen geht eine symbiotische Verbindung mit dem italienischen Klang des *Galanten* ein. Diese Gegensätzlichkeiten bergen auf eine geheimnisvolle Weise tatsächlich aber eine große integrative Wirkung, die kaum zu erklären ist. Johann Sebastian Bach zeigt sich hier zum letzten Mal als Meister der musikalischen Integration. Die sich abzeichnende Erblindung sollte den fünfzigjährigen ununterbrochenen Schaffensdrang zum Erliegen bringen. Die überwiegende Mehrheit der Sätze ist parodiert, d.h. früheren Werken entnommen und umtextiert an ihren neuen Ort gesetzt. Es muss sich um Beispiele handeln, denen Bach einen höchsten musikalischen Wert beigemessen hat. Dies sollte überdauern. Und es tut es.

Fünf Duette, sechs Soloarien und 16 Chöre demonstrieren, aus unerschöpflich wirkender Quelle, die Vielfalt der Bachschen Fähigkeiten. Das Orchester wird meistens obligat eingesetzt und ist wesentlich an der musikalischen Ausdeutung des Textes beteiligt. Die Besetzungsvarianten zeugen von höchster Instrumentierungskunst. Vier-, fünf-, sechs- und achtstimmig treten die Chöre dem Hörer in drei Stilen gegenüber: *gravis*, *antiquus* und *majesticus*.

Das Hauptaugenmerk liegt also im Bereich der Chorarbeit, in der Zeit des Niedergangs der Chormusikkultur der damaligen Zeit (und heute?) eine Aufmerksamkeit erregende Vorgehensweise. Wo waren in jener Zeit noch die Klangkörper, welche diese Herausforderung technisch und musikalisch bewältigen konnten? In diesem Zusammenhang erscheint der Umstand, dass das gesamte Werk zu Bachs Lebzeiten nicht erklungen ist, bemerkenswert. Nicht die Erfordernisse der Aufführungspraxis bestimmten die Entstehung, sondern die weltanschauliche und erhoffte wirkungsgeschichtliche Bedeutung, die sich in der Partitur verbirgt. Lediglich die durch den neuen sächsischen Kurfürsten und polnischen König stark erweiterte Hofkapelle wäre im Stande gewesen, die Partitur ohne weiteres umzusetzen. (Die erste Gesamtauführung erfolgte aber erst nach dem Tode Bachs, nach seiner im 19. Jahrhundert erfolgten Wiederentdeckung; wie oben beschrieben in zwei Abschnitten erst 1834 und 1835.)

### *Die musikalische Meisterschaft als Zeichen des Offenbarungsglaubens*

Die neukomponierten Teile des Werkzyklus sind derer wenige: Lediglich das *Confiteor* und das *Et incarnatus est* stammen aus der Zeit um 1748/49. Letzteres rückt in direkte Nähe zum kompositorisch ältesten Abschnitt der Messe, dem

*Crucifixus*. Und wiederum stellt der sich musikalisch bedingende Charakter in diesen beiden Nachbarteilen ein.

Der Beginn des *Kyrie*, des Eingangssatzes, die wuchtigen Blöcke der ersten vier Takte, sind ebenfalls als „neu“ hinzugefügt worden. Sie verleihen dem ersten Satz ein würdiges Eingangsportal im repräsentativen Stil einer französischen Overtüre. In der Gesamtbetrachtung der Ausmaße und vielfältigen Kunstfülle drängt sich durchaus der Charakter eines cathedralhaften Gefüges, eines architektonischen Gebäudes ein.

Dessen ansichtig, meint man, auch Zeuge eines konfessionellen Ausgleichs zu werden: die katholische Theologie in der Kunst, die christliche Seligkeit zu feiern, und die Messe zugleich als Zuspitzung der lutherischen Theologie vom Kreuz und der Rechtfertigung des Menschen zu erkennen.

Gemeinschaft und Individuum, Repräsentation und Verinnerlichung - bei Bach hat dies nichts Antipodenhaftes, sondern sind wichtige, sich bedingende Elemente einer Komplettierung der christlichen Dogmatik und Kennzeichen am Leben orientierter Frömmigkeit.

Und auch die sächsische Staatsräson wünschte eben genau diesen Ausgleich. Römisch-katholische Obrigkeit und protestantische Konfession des Volkes wurden so in das Gefüge eines versöhnten Miteinanders gestellt. Der Umstand, dass sich hinter dem *Credo*, abweichend von der Ordnung des *ordinarium missae*, die Vertonung des Nicänischen Glaubensbekenntnisses verbirgt, mag von der außergewöhnlichen und herausgehobenen Position in der Anschauung Bachs künden. Er nennt es *Symbolum Nicenum* und löst es somit aus dem unmittelbaren Zusammenhang des Bekenntnisses heraus und weist ihm die Bedeutung der interkonfessionellen Perspektive zu.

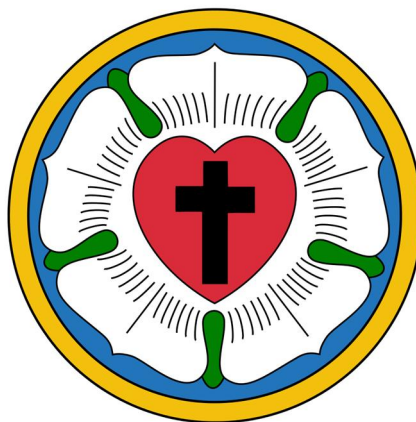
Insofern stellt die *Missa tota* Johann Sebastian Bachs nicht nur den Parnass der musikalischen Kunst schlechthin dar, sondern will als Kunstwerk auch einen Anreiz bieten, die Dinge des Lebens, und seien sie noch so widersprüchlich, zusammen zu sehen und zu denken. Dies mag auch eine imaginäre Antwort Bachs auf den Geist der „aufgeklärten“ Vernunft seiner Zeit sein; diese meint, die „Wahrheit“ in der Spezifizierung zu entdecken; das Prinzip des neuen wissenschaftlichen Denkens. Johann Sebastian Bach als ausgesprochener vernunft-skeptischer Geist hingegen favorisiert das Moment des Integrativen und des Ausgleichs: Auch für uns heute noch ein bedenkenswerter Ansatz. Daneben bleibt auch eine Zerrissenheit in Erinnerung, die im *Crucifixus* ihr höchstes Ausdrucksmoment findet. Einerseits die klagende und beweinende Haltung unter dem Kreuz und andererseits die Verantwortung, die der *Crucifixus*-Singer artikuliert: Hinauf ans Kreuz mit ihm.

## *Solus Christus*

Zwei vordergründig als gering einzustufende Textänderungen vermitteln ein Christusbild, das aus der dialoghaften Position zum Menschen herausgehoben ist: Nicht Zwiesprache und Nähe prägen dieses Bild; vielmehr bestimmen eine verherrlichende Ferne Textdeutung und musikalische Erscheinung: Im *Gloria* erscheint nach „*Domine, fili unigeniti, Jesu Christe*“ das Wort „*altissime*“ (dt. „höchster“) als Einfügung. Dies entspricht der Fassung des *Neu Leipziger Gesangbuchs* von Gottfried Volpius, welches Bach als textliche Vorlage verwendet hatte. Und im *Sanctus* steht statt „*gloria tua*“ „*gloria eius*“, was der Bibelübersetzung nach Martin Luther von Jes 6,3 (Vulgata) entspricht. Die Herrlichkeit, die in der Distanz erkennbar wird, erwächst aus der Tat Christi für den Menschen.

Und tatsächlich wäre sinnvoller Weise vor diesem christologischen Hintergrund über eine „innere“ Umbenennung des Werkes in „D-Dur“-Messe nachzudenken. Denn die Perspektiven, zu denen Johann Sebastian Bach gelangt, sind zwar Ausdruck der höchsten Konzentration und Meisterschaft („... *ich musste fleißig sein ...!*“); aber sie werden nicht errungen und erstritten, sondern geschenkt und offenbart. Dieses Moment birgt den eigentlichen großen Gegensatz, in dem sich Johann Sebastian Bach zur aufkommenden *Mode* und dem sich wandelnden *goût* des *Publikums* in einer entstehenden *Öffentlichkeit* befindet. Der Mensch verbleibe darin, die Herrlichkeit Gottes zu preisen und in das Gotteslob der ganzen Schöpfung einzustimmen.

Dr. Matthias Lotzmann, 2016



500 Jahre Reformation in Deutschland:  
Das Siegel Martin Luthers, die sogenannte „Lutherrose“,  
auch dies dem Christuslabyrinth verwandt.