

Zur Parodiefrage in Bachs h-moll-Messe Eine Bestandsaufnahme

von Alfred Dürr, Bovenden

Das Parodieverfahren, seine Erkundung und Bewertung, ist ein Kernproblem der Bachforschung, das auch an der *h-moll-Messe* nicht Halt macht. Hatte Carl von Winterfeld 1847 noch mit einer gewissen Erleichterung zu diesem Werk konstatiert: „Von Beziehungen solcher Art ist die H moll-Messe frei [. . .]; ein ganz selbständiges Werk also“¹, so hat man schon bald darauf die ersten Parodiebeziehungen entdeckt; und heute herrscht weitgehend Einigkeit darüber, daß nur wenige Sätze wirklich Neuschöpfungen sind. Die wichtigsten neueren Erkenntnisse und Hypothesen auf diesem Gebiet verdanken wir den beiden Forschern Joshua Rifkin² und Klaus Häfner³; doch ist eine Diskussion der bisweilen höchst unterschiedlichen Ansichten beider bisher unterblieben⁴. Eine solche Diskussion einzuleiten, ist Ziel der vorliegenden Ausführungen.

Eine Reihe von Sätzen der *h-moll-Messe* läßt sich auf Urbilder zurückführen; ihre Musik ist erhalten, die Beziehung liegt offen zutage. In einigen weiteren Fällen scheint eine Parodie zweiten Grades vorzuliegen, zu der sich zwar nicht das Urbild, wohl aber die Parodie ersten Grades erhalten hat; auch hier ist an der Tatsache der Wiederverwendung älterer Kompositionen nicht zu zweifeln. Schwierig ist dagegen die Ermittlung eines mutmaßlichen Urbildes, wenn sich kein musikalischer Parallelsatz erhalten hat. Ist nämlich auf dem Gebiet des Kantaten-, Oratorien- und Passionsschaffens, sofern es sich beim Text um Versdichtung handelt, die Kongruenz des Strophenbaus ein Zeichen dafür, daß dem Komponisten vom Dichter hier zumindest die *M ö g l i c h k e i t* nahegelegt wurde, für beide Sätze dieselbe Musik zu verwenden, so versagt diese Identifizierungsmethode angesichts der Prosa des Meßordinariums. Welche Mittel bleiben also?

1. Das Schriftbild: Reinschrift signalisiert den Rückgriff auf eine (wie auch immer geartete) Vorlage; Konzeptschrift deutet auf Neuschöpfung. Korrekturen können sich als Kopierfehler erweisen (z. B. Systemverwechslung, Überspringen von Takten oder Akkoladen) oder als Arbeitskorrekturen (z. B. Beseitigung von Satzfehlern); häufige Korrekturen im selben Intervallabstand oder unrichtige Versetzungszeichen weisen auf Transposition. Eine Konzentration der Korrekturen

¹ Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. Dritter Theil*, Leipzig 1847, Nachdruck. Hildesheim 1966, S. 422.

² Joshua Rifkin, *The B-minor Mass and its Performance*. Schallplattentasche zur Neueinspielung, *Nonesuch 79036*, 1982. Im folgenden: Rifkin. — Ders., Rezension der Faksimile-Ausgaben *Messe in h-moll* und *Missa h-Moll BWV 232f*, in: *Notes* 44 (1988), S. 787ff.

³ Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987 (= *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, 12). Im folgenden: Häfner. Vgl. dazu die Rezension von Alfred Dürr in: *Mf* 44 (1991), S. 80ff. Kl. Häfner, *Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-Moll-Messe*, in: *Bach-Jb.* 1977, S. 55ff. Im folgenden: Häfner 1977.

⁴ Bis auf ein paar kritische Bemerkungen Rifkins zu Häfner 1977. Häfner dagegen erwähnt die fünf Jahre zurückliegende Veröffentlichung Rifkins nirgends.

auf die Singstimmensysteme deutet auf Unterlegung eines neuen Textes. — Ungeklärt ist bislang, ob Bach nach der turbulenten ersten Leipziger Zeit (die ihm keine Gelegenheit zum Anfertigen von Reinschriften ließ), also in den 1730er und 1740er Jahren, seine Neukompositionen vielleicht doch zuweilen auch wieder — wie einst in Weimar — ins Reine schrieb, oder ob die Reinschriften auch dieser Jahre ausschließlich auf die Neufassung älterer Urbilder zurückzuführen sind⁵.

2. Die Satzstruktur: Innerhalb eines mehrstimmigen Satzgefüges deutet eine relativ gestaltlose Stimme (die z. B. in Fugen selten das Thema vorträgt, evtl. sogar in veränderter Gestalt) auf Erweiterung der Stimmenzahl, z. B. von vier auf fünf Singstimmen.

3. Die Formanalyse: Der Meßtext kennt mit geringfügigen Ausnahmen keine Dacapo-Wiederholungen. Musikalische Reihungs- (AA') und Kontrastformen (AB), auch einteilige Formen (A) dominieren. Finden sich in der Musik dennoch dacapoartige Formen, so erhebt sich der Verdacht, ein abweichender Text des Urbildes könne als Versdichtung mit Dacapo-Wiederholung entworfen gewesen sein⁶. Weniger überzeugend ist der vielfach unternommene Versuch, auch die für die Meßsätze typischen Formen als Relikte eines ursprünglichen Dacaposatzes zu erklären: A (B) A', A B (A) oder A (B A). Auf diese Weise läßt sich letztlich fast jeder Messensatz auf ein Dacapo-Urbild zurückführen!

4. Die hypothetische Unterlegung eines Textes, der nach heutiger Kenntnis einer verschollenen Komposition Bachs entstammt oder entstammen könnte, unter die Musik eines Messensatzes. Finden sich dabei auffallende Übereinstimmungen zwischen Text und Musik (insbesondere solche, die sich aus der erhaltenen Messenversion nicht erklären lassen), so wäre das Urbild mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit wiederentdeckt. Freilich wird die Beweiskraft auch dieses Arguments eingeschränkt durch die Erfahrung, daß Bach die Messensätze bei der Umarbeitung einer tiefgreifenden Revision zu unterziehen pflegte⁷.

Der Vollständigkeit halber sei vermerkt, daß eine Parodie bzw. Wiederverwendung in umgekehrter Richtung (Messensatz als Vorlage) bisher nur für drei Sätze des Messenteils I (*Gloria, Domine Deus, Cum Sancto Spiritu*) als Weihnachtsmusik BWV 191 bekanntgeworden ist und darüber hinaus von der Forschung nicht angenommen wird. Für die Teile II—IV ist eine solche Annahme schon aus biographischen Gründen auszuschließen.

⁵ Vgl. Alfred Dürr, *Schriftcharakter und Werkchronologie bei Johann Sebastian Bach*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR*, Leipzig 1985, S. 283ff.

⁶ Allerdings verwendet Bach auch in Bibelwort-Prosa zuweilen eine musikalische Dacapo-Struktur trotz textlicher Verschiedenheit. Vgl. z. B. BWV 39/1, Takte 106—137, 138—164, 165—218 (= A B A').

⁷ Vgl. insbesondere den Satz *Et expecto resurrectionem* mit BWV 120/2 (dazu Friedrich Smend im *Bach-Jb.* 1937, S. 16ff.) oder das *Agnus Dei* mit BWV 11/4: Wohl kein Forscher hätte vom *Agnus Dei* aus das mutmaßliche Urbild (bzw. seine Parodie ersten Grades) je wiederfinden können.

Nun zu den einzelnen Sätzen (Zählung nach NBA II/1):

I/1: *Kyrie eleison*

Muster für Bach waren nach Christoph Wolff⁸ der entsprechende Satz einer Messe in g-moll von Johann Hugo von Wilderer und nach meinem eigenen Hinweis⁹ ein anonymes *Kyrie*, dessen Baß-Fragment sich in einer Kantatenstimme (BWV 63) aus Bachs Weimarer Zeit findet. Wilderer und — soweit erkennbar — der Anonymus beginnen den Satz mit einem sechs- bzw. fünftaktigen homophonen Block, dem eine Fuge folgt, die in beiden Fällen eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen Bachs nicht verleugnen kann¹⁰.

Bis 1982 (Rifkin) hat dieses *Kyrie* der *h-moll-Messe* als Originalbeitrag gegolten, und auch Häfner (S. 243) teilt diese Ansicht unter Hinweis auf dessen „originäre Fünfstimmigkeit“, die „bis in die Themengestaltung hineinreichende Beziehung“ zu dem *Kyrie* der Messe Wilderers; der Satz sei „trotz des sauberen Schriftbildes im Partiturotograph höchstwahrscheinlich ein Original“.

Rifkin dagegen hält nur die vier Einleitungstakte im Autograph für Urschrift („a typical composing score, with fluid, almost hasty script and a relative abundance of corrections“); von Takt 5 an sei der Satz wegen seines Reinschriftcharakters und der Spärlichkeit an Korrekturen anscheinend aus einem anderen Werk entlehnt, besetzt noch mit gewöhnlichen Oboen, ohne Flöten und Fagott. Eine Anzahl offensichtlicher Transpositionsirrtümer deute auf eine Vorlage in c-moll. Die Form des Satzes (Takt 5 ff.) weise auf einen Typus, wie er in Kirchenkantaten der Zeit um 1726 zu finden sei. Die daraus resultierende Annahme einer ursprünglichen vokalen Vierstimmigkeit lasse sich freilich nicht sicher belegen.

Tatsächlich ist besonders die Hypothese eines Urbildes in c-moll nicht von der Hand zu weisen. Nach eigener Zählung enthält das *Kyrie I* von Takt 5 an insgesamt etwa 35—44 Intervallkorrekturen, davon 27—31 aus der Obersekund und 8—13 anderer Art¹¹. Zwar muß verwundern, daß die genannte Vermutung nur durch eine einzige Akzidenzienkorrektur gestützt wird¹²; dennoch liegt die Annahme einer Vorlage in c-moll nahe. Ob freilich mit der Transposition auch eine Parodie einhergegangen ist, läßt sich bislang nicht ermitteln: Die Suggestion des vertrauten *Kyrie*-Textes und des

⁸ Christoph Wolff, *Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll*, in: *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, Kassel 1967, S. 316ff.

⁹ Alfred Dürr, *Marginalia Bachiana*, in: *Mf* 4 (1951), S. 374f.

¹⁰ Der Verdacht drängt sich auf, diese Art der Eröffnung, vielleicht gar die Themengestalt, könne Allgemeingut der Zeit für eine Reihe von *Kyrie*-Vertonungen gewesen sein. Verhielte sich das so, so würde die Beweiskraft der angeführten „Muster“ dadurch relativiert.

¹¹ Die aus der Faksimile-Ausgabe des Autographs (Berlin P 180) wie stets mit einem gewissen Unsicherheitsfaktor ermittelten Korrekturen aus der Obersekund sind (Takt/System/Note): 11/4/3 (?), 13/5/7, 15/4/6 (?), 23/4/4, 24/4/1, 33/2/1, 41/7/1, 53/1/6, 56/2/1, 58/5/4, 59/5/2, 62/4/6, 66/9/7, 67/5/4, 73/2/5, 74/2/9, 75/11/1, 85/3/2, 85/4/3, 88/8/1, 88/11/5, 89/9/2, 94/11/3 (?), 97/7/1, 109/3/2, 113/9/6, 115/6/1-2, 117/10/2, 119/1/1, 120/10/11 (?), 123/8/1. Andere Intervallkorrekturen: 18/1/2 (Akzidens), 24/3/3, 29/3/2, 32/8/1 (?), 46/9/4 (?), 61/9/5, 62/8/4, 73/2/7 (?), 105/6/3 (?), 115/8/5, 116/7/4, 118/6/5, 120/11/2 (?).

¹² 35/9/5 (aus *b* in *#*).

Wilderer-Themas versperrt möglicherweise den Blick für die Wandelbarkeit der Gestalt des Themas, das, um nur eine Möglichkeit von vielen zu nennen, sehr wohl auch wie folgt gelautet haben könnte:



Notenbeispiel 1

Wenn aber bereits das Urbild ein *Kyrie* gewesen sein sollte, so ist die Entstehung auch der vier Eingangstakte aus derselben Vorlage nicht so kategorisch auszuschließen, wie Rifkin das tut. Die beiden erwähnten „Muster“ (Wilderer, Anonymus) beginnen mit einem solchen homophonen Block, und der Korrekturenreichtum ist keineswegs so überzeugend, der Kontrast zu den folgenden Takten keineswegs so offensichtlich. Ja, sogar eine Korrektur aus der Obersekund findet sich¹³.

Solange freilich keine neuen Argumente vorgebracht werden, bleiben die Überlegungen zu diesem Satz mehr oder weniger glaubhafte Hypothese.

I/2: *Christe eleison*

Robert Marshall¹⁴ meint, dieses Duett sei speziell im Blick auf Dresden geschrieben (die Soprano-I-Partie entspreche dem Stimmumfang der Faustina Hasse). Dagegen halten Rifkin und Häfner den Satz für Parodie, wobei — nach Rifkin — seine Eignung für Dresden allenfalls für die Wahl der Parodievorlage, nicht aber für die ursprüngliche Komposition ausschlaggebend gewesen sei.

Fünf Jahre nach Rifkin konstatiert Häfner (S. 241), daß „noch niemand diese Frage [ob Parodie vorliege] [...] gestellt und untersucht hat“, und schlägt als Text des Urbildes das Duett *Seid zu tausend mal willkommen* BWV Anh. I 9/8 vor.

Tatsächlich sind die von Rifkin kurz, von Häfner detailliert vorgebrachten Argumente für das Vorliegen von Parodie überzeugend: Reinschriftcharakter mit typischen Abschriftkorrekturen, freie Dacapoform ohne Begründung aus dem Messentext sowie — nach Häfner (S. 245 ff.) — gute Anpassung der erhaltenen Musik an den mutmaßlich ursprünglichen Text. Dieses letzte Argument führt, für sich genommen, nicht über den Grad des Möglichen hinaus; da Häfner jedoch mehrere Sätze aus BWV Anh. I 9 als Urbilder von Sätzen der Messe wiederentdeckt zu haben glaubt, bekräftigen sich die vorgebrachten Hypothesen in gewissem Grade gegenseitig.

¹³ 2/9/2.

¹⁴ Robert L. Marshall, *Bach the Progressive*, in: MQ 62 (1976), S. 339.

Keine zwingende Erklärung konnte bisher für die Tatsache beigebracht werden, daß Bach die Violinen im Sopranschlüssel (mit anfänglicher Korrektur aus Violinschlüssel!) notiert hat — außer der allgemeinen Begründung, daß die Ursache hierfür wohl in der Parodievorlage liegen müsse. Das ist gewiß möglich (wenn man z. B. an eine Vorlage in *F*-dur denkt); doch ist eine Notierung von Violinen im Sopranschlüssel auch wiederum nicht so ungewöhnlich (zumal bei tiefer Lage des Violinparts — vgl. das *Agnus Dei*), daß ein spontaner, von der Vorlage unabhängiger Entschluß undenkbar wäre.

I/3: *Kyrie eleison*

Überzeugend weisen Rifkin wie Häfner auf die vokale Vierstimmigkeit sowie den Reinschriftcharakter des Autographs als Anzeichen für das Vorliegen von Parodie hin, Häfner (S. 252) überdies auf die unterschiedliche Textierung „e-lei-son“ und „e-le-i-son“. Desgleichen leuchtet die Deutung beider ein, die in dem Urbild einen Kantatenchor auf Prosa-(Bibel-)Text zu erkennen glauben.

Entschieden zu widersprechen ist jedoch der Überzeugung Häfners (S. 254ff.), der das Urbild in BWV 244 a/8 (und 14) *Wir haben einen Gott* gefunden zu haben glaubt. Wenn sich das Bibelwort „von selbst“ (S. 255) der Musik des *Kyrie II* zuordnet, so beweist das nur, wie leicht sich eine Komposition parodieren läßt, sofern nur der Textbezug unberücksichtigt bleibt. Unterstellt man dagegen, daß Bach sich bei einer Neukomposition „nach dem Affect der Wortte“ gerichtet habe¹⁵ (und nur unter dieser Prämisse lassen sich verschollene Urbilder wiederfinden!), so kann das chromatisch-leidvolle Thema dieses *Kyrie* niemals auf eine freudige, kategorische Aussage über Hilfe und Errettung vom Tode erfunden worden sein¹⁶. Auch die zusätzlichen Argumente Häfners — *Stile-antico*-Satz (S. 259f.) und zahlensymbolischer Hinweis auf BACH (S. 262) — können nicht begreiflich machen, warum gerade dieser und kein anderer Satz als Urbild des *Kyrie II* in Frage kommt. Man wird also weiter suchen müssen.

I/4: *Gloria in excelsis Deo*

Zur Herkunft dieser Musik hat bereits Friedrich Smend 1956 dezidierte Ansichten geäußert¹⁷. Seiner Überzeugung nach ist sie „Parodie, nachträgliche Vokaldurchsetzung des Hauptteils aus einem Konzertfinale der Köthener Jahre“, das, wie eine Stimmknickung der Oboe I in Takt 36 erkennen lasse, ursprünglich in *C*-dur gestanden habe.

Rifkin dagegen hält das *Gloria* für den A-Teil eines *Dacaposatzes* mit vierstimmigem Vokalpart in *D*-dur. Trompeten und drei Oboen deuteten auf Leipziger Herkunft, die ursprüngliche *Dacapoform* auf ein weltliches Urbild. Flöten und (selbständiges) Fagott fehlten noch¹⁸.

¹⁵ Vgl. *Bach-Dokumente II*, Kassel 1969, Nr. 542, S. 423.

¹⁶ Als Beispiel für die Vertonung einer solchen Aussage durch Bach sei auf den textgleich beginnenden Chorsatz *Wir haben ein Gesetz* aus der *Johannes-Passion* verwiesen.

¹⁷ Kritischer Bericht *NBA II/1* (künftig: Smend), S. 109ff.

¹⁸ In der Messe sind sie erst Zutat beim Ausschreiben der Stimmen.

Nach Häfner (S. 262ff.) habe Smend den Parodiecharakter und die Tatsache einer Transposition richtig erkannt; doch spreche der häufige Vortrag des Hauptmotivs durch die Singstimmen in den Takten 25—28, 41—44, 69—76 (nach Smend: Solo-Episoden) gegen eine rein instrumentale Provenienz: Daß das Hauptmotiv hinein-passe, könne kein Zufall sein. Auch lasse „gelegentliche Unebenheit der Deklamation“ (Takt 32: „*éxcelsis*“, Takt 48f.: „*Deó*“) auf Neutextierung schließen (dabei verkennt Häfner freilich die hemiolische Struktur der genannten Takte).

Auch nach Häfner — wie nach Rifkin — ist das Urbild ein Chor mit vierstimmigem Vokalsatz¹⁹ („in letzter Instanz möglicherweise aus dem A-Teil eines in Dacapo-Form stehenden Köthener Konzertsatzes hervorgegangen“), dem jedoch keine weltliche Reimdichtung, sondern ein biblischer Prosatext zugrundeliege. Diesen glaubt er im Eingangschor *Machet die Tore weit* der Kantate zum 1. Advent aus dem Picander-Jahrgang 1728/29 gefunden zu haben. Der Satz habe statt der drei Trompeten zwei Hörner verlangt und sei in G-dur gestanden, wodurch die Oboenproblematik in Takt 36 umgangen worden sei.

Zu den unterschiedlichen Hypothesen ist mancherlei Kritik anzumelden. Die Smendschen Soli eines Instrumentalsatzes (Takte 25—28, 41—44, 65—76) sind, selbst wenn man von der berechtigten Kritik Häfners absieht, viel zu kurz, um ein ausgewogenes Instrumentalkonzert entstehen zu lassen und entbehren eigenständiger (Solo-)Thematik. Ebenso gegenstandslos ist Smends Transpositions-Hypothese (die sich Häfner zu eigen macht). Denn die Takte 35—37 sind eine transponierte Wiederholung der Takte 11—13, und daß Bach in solchen Fällen Stimmknickungen in Kauf nimmt, läßt sich vielfältig belegen²⁰ — und schon gar, wenn die Violine I (Querflöten fehlen noch) gleichzeitig die Originalgestalt vortragen kann! Insbesondere aber wird man zur originalen Textierung bindende Aussagen nur mit größter Vorsicht machen können. Von einem Satz, der nur als A-Teil (gegliedert: a a') überliefert ist, mit Rifkin zu folgern, er sei Teil einer Dacapo-Anlage und daher weltlicher Herkunft, bedeutet ebenso den Verzicht auf die Diskussion alternativer, sehr wohl denkbarer Möglichkeiten wie Häfners Unterstellung, der Satz sei in sich vollständig und — „aus der ganzen Anlage ersichtlich“ (warum?) — auf einen Prosatext komponiert.

Insbesondere aber ist die Zahl der Voraussetzungen, unter denen der von Häfner vorgeschlagene Text der gesuchte sein könnte, zu hoch, um zu einem zwingenden Schluß zu führen: Prosatext (siehe oben), zwei Hörner statt der drei Trompeten (immer noch eine ungewohnte Prunkbesetzung zum 1. Advent!), G-dur statt D-dur (als Rückschluß aus der Tonart des Schlußchorals unhaltbar²¹) sowie, daraus folgend, eine nahezu unausführbar hohe Lage der Singstimmen — Prämissen, die, wie wir meinen, dem Häfnerschen Identifizierungsversuch seine Glaubwürdigkeit nehmen.

¹⁹ Seine Argumente für die ursprüngliche Vierstimmigkeit (S. 264f.) leuchten ein, sie bedürfen keiner Diskussion.

²⁰ Ein anschauliches Beispiel sind die Takte 20—24, verglichen mit 1—5, im *Quia respexit* des *Magnificat* BWV 243a/3 bzw. 243/3: Siehe *NBA* II/3, S. 24 und 88. Hier ist das ursprüngliche Intervallverhältnis in der späteren Fassung wiederhergestellt.

²¹ Einerseits stehen die Schlußchoräle bei Bach häufig auch in einer andern Tonart als der Eingangssatz (zum Picander-Jahrgang vgl. BWV 149, 188, 156, 159, 145, 174, also fast alle erhaltenen), andererseits sind die Choralsätze in der Druckausgabe 1784—1887 zuweilen transponiert (z. B. BWV 226) — ein Beispiel für die gebotene Vorsicht bei voreiligen Unterstellungen.

I/5: *Et in terra pax*

Rifkin vermutet auf Grund des Schriftbildes wie der Musik als Urbild einen Kirchenkantatensatz der mittleren oder späten 1720er Jahre, der mit einem Ritornell, ähnlich dem der Takte 13–20 des Messensatzes begonnen habe. Der Vokalchor sei vierstimmig gewesen, die Tonart dieselbe; Flöten und (selbständiges) Fagott fehlten noch (siehe Anm. 18).

Nach Häfner (S. 273) ist der Satz „mit Sicherheit ein Original“; das zeige sich in der „fünfstimmigen Grundkonzeption“ des Vokalsatzes und dem „korrekturbeladenen Schriftbild“ des Autographs. Doch erscheint uns Häfners Aussage voreilig. Die Bezeichnung des Schriftbildes als „korrekturbeladen“ ist nicht nur übertrieben, sie verschweigt auch, daß ein Großteil der tatsächlich vorhandenen Korrekturen auf die Singstimmensysteme entfällt — ein typisches Zeichen für Parodie. Auch gegen die Behauptung, die Grundkonzeption sei fünfstimmig, sprechen nicht nur Bachs Schreibversehen in der Partitur²² (die sich notfalls auch als gewohnheitsbedingte Irrtümer erklären ließen), sondern auch die bescheidene Rolle, die dem Sopran II in den drei Fugenabschnitten zukommt²³: In jedem Abschnitt trägt er nichts als das Thema (Neumann: Kontrapunkt 1) vor, das im zweiten und dritten durch Tromba I verstärkt wird, also nach bekannter Manier Bachs²⁴ im vierstimmigen Urbild als krönender Instrumentaleinsatz erklingen sein dürfte²⁵. Nur in den Takten 34–37 kommt dem Sopran II eine thementragende Funktion zu; und diese Takte könnten hinzugefügt oder aus einem überzähligen Einsatz einer der übrigen Stimmen gewonnen worden sein. Der charakteristische Sechzehntel-Gegensatz (Neumann: Kontrapunkt 2) tritt im Sopran II überhaupt nicht auf, nachdem Bach einen ursprünglichen Plan, von Takt 46 an beide Soprane unisono zu führen (!), aufgegeben hatte, wie die entsprechende Korrektur im Autograph beweist.

Doch auch in Rifkins im Prinzip einleuchtender Hypothese zeigt sich ein Problem, sobald man nach dem ‚Thema‘ des Einleitungsritornells fragt. Vergleicht man die Takte 1ff. und 13ff. (siehe oben) miteinander, so würde die instrumentale Einleitung etwa wie folgt begonnen haben:



Notenbeispiel 2

²² Versehentliche Auslassung des Soprano-II-Systems auf S. 32 (Takt 28–33) und 34 (Schlüsselkorrektur).

²³ Eine anschauliche Darstellung bei Werner Neumann, *Johann Sebastian Bachs Chorfüge*, Leipzig 1938, 2. Aufl. 1950, S. 36.

²⁴ Als Beispiele für viele seien genannt: BWV 71/7 (Takt 80–84), 21/11 (40–43, 62–65), 69 (a)/1 (74–76, 125–127).

²⁵ Charakteristisch für eine sekundäre Entstehung des Soprano-II-Parts ist der Themenabbruch in Takt 59 zur Vermeidung von Quintenparallelen: Nur Tromba I beendet das Thema!

Einem solchen Beginn fehlt jede Prägnanz; er hat Fortspinnungs-, nicht Vordersatzcharakter. Dieser Vordersatz wird in der Messe durch das *Gloria* (Satz 4) repräsentiert. Ein eigenständiges Urbild zum *Et in terra pax* dagegen dürfte, so meinen wir, auch einen eigenen Vordersatz besessen haben, der in der Messe beiseite geblieben wäre. Hier scheint die Diskussion noch nicht abgeschlossen zu sein.

Mit aller gebotenen Vorsicht sei hier die Frage gewagt, ob *Gloria* sowie *Et in terra pax* (Satz 4–5) vielleicht gar ein gemeinsames Urbild hatten, nämlich den verschollenen Chor *Ehre sei Gott in der Höhe* BWV 197 a/1. Die Unterlegung dieser Anfangsworte unter das *Gloria* der Messe stellt keine wesentlichen Probleme. Danach aber reizt zumal die Tatsache, daß das im Luthertext sonst übliche Wort „und“ vor „Friede“ im Originaldruck²⁶ n i c h t enthalten ist, zur Spekulation in dieser Richtung. Vgl. z. B. Takt 20ff.:

(Frie - de auf Er - den)

tigkeit der Zuweisung, da Bach Koloraturen auf „u“ tunlichst vermeidet²⁷. Weit überzeugender wäre ein Textanfang auf Worte wie „Gelobet“, „Erfreuet“, „Wir preisen“, „Wir danken“ — um nur einige Beispiele zu nennen, wie sie reichlich in Kantatendichtungen zu finden sind.

I/7: *Gratias agimus tibi*

Die Vorlage BWV 29/2 ist bekannt. Rifkin weist jedoch darauf hin, daß der Satz auch im dortigen Autograph Reinschrift, also wohl (auf denselben Text) bereits vor dem 27. August 1731 komponiert worden sei²⁸.

I/8: *Domine Deus*

Häfner (S. 278ff. mit Rückverweisung auf Häfner 1977) und Rifkin sehen die Reinschrift des Autographs wie die Form des Duets — A B als Teile eines ursprünglich mit *Dacapo* (A oder A') versehenen Satzes — als hinreichendes Argument für das Vorliegen von Parodie an, wohl mit Recht. Das von Häfner 1977 (S. 56ff.) angenommene Urbild *Ich will (du sollt) rühmen, ich will (du sollt) sagen* BWV 193a/5 läßt sich nach Rifkin der Musik jedoch nicht hinreichend überzeugend unterlegen.

Tatsächlich gehört Häfners Vorschlag wohl in die Kategorie „möglich, aber nicht zwingend“; denn er hängt an allzuvielen fraglichen Prämissen. Diese sind:

1. Die Abgrenzung der Teile A und B voneinander. Häfner beruft sich dabei auf den typographischen Befund, den er jedoch falsch deutet: Einzug signalisiert in Drucken der Bachzeit nicht den Beginn des B-Teils, sondern männlichen Zeilenausgang, eine Tatsache, die bekannt sein sollte.
2. Die Unterstellung eines Interpunktionsfehlers im Druck, gefolgert aus der Fehlbeobachtung zu 1.
3. Die Besetzung der Kantate: Die Arie der *Salus* müßte „bei ihrer Übernahme in die Ratswechselkantate [BWV 193] transponiert worden sein“ (Häfner 1977, S. 58).
4. Die Stimmführung: Bei der Parodierung zum *Domine Deus* müssen die Singstimmen in den Takten 17—22 und 25—50 vertauscht worden sein.
5. Wiederum eine 14-tönige Koloratur auf den Vokal „u“ in Takt 42f., Tenor: Siehe dazu oben.

Insbesondere unsere Feststellung zu 1. und 2., aus denen eine nicht zu rechtfertigende Aufteilung des Textes auf Haupt- und Mittelteil des angenommenen Urbildes resultiert, stellen die Richtigkeit der Hypothese Häfners erheblich in Frage.

I/9: *Qui tollis peccata mundi*

Die Vorlage BWV 46/1 ist bekannt.

²⁷ Vgl. auch seine nachträgliche Änderung der Textunterlegung im *Sicut locutus est des Magnificat*. — Eine systematische Untersuchung der von Bach bevorzugten bzw. vermiedenen Vokale in Koloraturen steht noch aus.

²⁸ Es soll nicht Aufgabe dieses Berichts sein, zusätzliche Ermittlungen zur Herkunft von Sätzen anzustellen, deren Parodievorlage bereits bekannt ist. Zur Frage, inwieweit Reinschrift als Indiz für das Vorliegen von Parodie tauglich ist, siehe die in Anm. 5 genannten Ausführungen.

I/10: *Qui sedes ad dextram Patris*

Rifkin wie Häfner werten das Schriftbild der Partitur (Rifkin: Eintragung des Vokalparts *n a c h* den Instrumenten, Häfner: Korrekturen der Textunterlegung) sowie die nicht durch den Messentext bedingte Form des Satzes wohl mit Recht als Indiz für das Vorliegen von Parodie.

Das Urbild sieht Häfner (S. 282ff.) in der Arie *Soll des Landes Segen wachsen* BWV Anh. I 9/12, deren Text „vorzüglich“ auf die Musik des Messensatzes passe.

Auch hier wieder spricht für Häfners These besonders die Herkunft dieses weiteren Textes aus derselben Kantate Anh. I 9, die, die Richtigkeit dieser Annahme vorausgesetzt, insgesamt nicht weniger als fünf Vorlagensätze für die *h-moll-Messe* abgegeben hätte. Andererseits wäre zu fragen ob wirklich auch der Beginn des Vokalteils



Soll

(Takt 18f.) Notenbeispiel 4a



muß

und Takt 26f. Notenbeispiel 4b

unter die vorzüglich passende Textierung zu zählen sind (vgl. wiederum das Melisma auf „u“). Offenbar kann man hierin unterschiedlicher Meinung sein; jedenfalls wagen wir nicht, Häfners Urbild-Hypothese als einleuchtend einzustufen.

I/11: *Quoniam tu solus sanctus*

Rifkin wie Häfner (S. 286ff.) führen die Korrekturenarmut des Autographs sowie die vom Messentext nicht zwingend geforderte freie Dacapoform des Satzes als Argumente für das Vorliegen von Parodie an. Während aber Rifkin die Veranlassung für die ungewöhnlich „tiefe“ Besetzung im Text des Urbildes vorgegeben glaubt (ohne ins Detail zu gehen), vermeint Häfner die ursprüngliche Besetzung in Tromba, zwei Oboi (d'amore), jeweils eine Oktave höher liegend, Baß und Continuo zu erkennen. Seiner Überzeugung nach ist der Wechsel der Instrumentalbesetzung in der Messenfassung durch den notwendigen Kontrast zum folgenden *Cum Sancto Spiritu* veranlaßt; und so hält er „deren z. T. dickes, undurchsichtiges Klangbild“ für eine „Notlösung“.

Das Urbild sieht Häfner in der Arie *Helden, die wie Caesar fechten* BWV Anh. I 9/10. Die hypothetische Textunterlegung unter den Baßpart der Messe gehe „nahtlos auf“, und die Herkunft aus der schon mehrmals zur Parodie herangezogenen Kantate Anh. I 9 bedeute eine zusätzliche Bestätigung, deren es „eigentlich nicht mehr bedurft“ hätte.

Die Annahme einer Tieferlegung der Besetzung gegenüber dem Urbild mag angesichts des vermuteten ursprünglichen Textes naheliegen (Trompete!); als Notwendigkeit zur Kontrastbildung in der Messenkomposition will sie weniger einleuchten, zumal wenn im Text von „altissimus“ die Rede ist. Ja, daß die „Mitwirkung von Blechblasinstrumenten eine Differenzierung in tonartlicher Hinsicht unmöglich machte“ (S. 289), ist unzutreffend, da man ja in Leipzig — und zweifellos ebenso in Dresden —

auch über Hörner anderer Stimmung (z. B. in G) verfügte. Gewiß ist Bachs Entschluß zur Erweiterung des sonst für die Missa verlangten Instrumentariums um ein Horn und ein zweites Fagott allein für diesen Satz nicht leicht verständlich (worauf auch Häfner hinweist), aber, wie wir meinen, auch durch die bloße Absicht zur Kontrastbildung gegenüber dem folgenden Messensatz nicht hinreichend plausibel zu machen.

Hält man ungeachtet dessen an der Hypothese eines Urbildes *Helden, die wie Caesar fechten* fest, so muß verwundern, daß Bachs Musik statt des zu erwartenden Schlachtgetümmels feierliche Ruhe und Erhabenheit ausstrahlt, ja tatsächlich für ein Horn als Soloinstrument viel geeigneter erscheint als die nach Häfner für das Urbild zu postulierende Trompete. Unter diesem Aspekt erachten wir das zusätzliche Argument der Herkunft aus BWV Anh. I 9 keineswegs für so überflüssig, wie Häfner das glauben machen will. — Insgesamt überzeugt die Annahme, das *Quoniam* sei Parodie, während seine Gleichsetzung mit BWV Anh. I 9/10 unter die reichhaltige Rubrik „möglich, aber nicht zwingend“ einzuordnen sein wird. Auch dieser Fall zeigt, daß sich ein Text zuweilen durchaus „nahtlos“ unterlegen läßt, wenn hinsichtlich der Übereinstimmung im „Affekt“ Zweifel bestehen bleiben.

I/12: *Cum Sancto Spiritu*

Häfner (S. 291 ff.) glaubt, der Satz sei („jedenfalls soweit ich sehe“) von der Forschung bisher für eine Originalkomposition gehalten worden, und in der Tat sucht Smend, seine Originalität ausführlich zu belegen²⁹. Doch hält nicht nur Rifkin ihn für die Parodie des Eingangssatzes einer verschollenen Kirchenkantate; auch Tovey³⁰ schreibt schon 1937: „I am as sure as I can be of anything that this is an arrangement of a lost work, and that voices have been adapted to its opening ritornello“. Dazu bietet er eine Rekonstruktion der mutmaßlichen instrumentalen Einleitung, worauf auch Rifkin hinweist. Diesen Darlegungen sowie der sehr detaillierten Beweisführung Häfners braucht nichts hinzugefügt zu werden: Sie überzeugen, auch was die Annahme eines ursprünglich vierstimmigen Vokalsatzes betrifft, restlos³¹.

Das verschollene Urbild sieht Rifkin im Chor einer Kirchenkantate der mittleren oder späteren 1720er Jahre, und in dieselbe Richtung weist auch Häfners Identifizierungsversuch mit dem Satz *Wünschet Jerusalem Glück* BWV Anh. I 4/1 von 1727. Man wird diese Hypothese nicht gänzlich ausschließen können, auch wenn im Detail Bedenken anzumelden sind. So fragt man sich z. B., warum an anderer Stelle, nämlich in BWV 171/1, die einzige Deklamation „Endé“ ausreicht, um den Satz als Parodie zu erkennen — sie ist nach Häfner (S. 140) „nur durch den Zwang einer Vorlage“ erklärbar —, während diesmal die gehäuften Fehldeklamationen „Wünschét“ (Takt 1 et passim), „inwendíg“ (Takt 39 u. öfter), „Mauéern“ (Takt 40 u. öfter), „denén“ (Takt 47f.) nicht nur ungerügt bleiben, sondern daß vielmehr die „durchweg naht-

²⁹ Smend, S. 105ff.

³⁰ Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis. Volume V*, London 1937, S. 34ff.

³¹ Daß nicht auch Neumann in seiner Dissertation 1938 (Anm. 23) die offen zutageliegende Konsequenz aus seiner Analyse (S. 71f.) *expressis verbis* zu ziehen wagte, ist wohl seiner Behutsamkeit gegenüber unbewiesenen Hypothesen zuzuschreiben.

lose Verbindung des Bibelworts mit der Musik" (S. 304) ausdrücklich hervorgehoben wird. Hier wird ganz offensichtlich mit zweierlei Maß gemessen. Und wenn Häfner (S. 298) die Molltrübung auf „denen, die dich lieben" als „äußerst passend" hervorhebt, so würde man ihm hierin williger folgen, würde er sie mit einigen Parallelbeispielen belegen.

II/1: *Credo in unum Deum*

Das weitgehend korrekturlose Schriftbild des Autographs, das höchstens einige Korrekturen aus der Untersekund erkennen lasse, regt Rifkin zu einigen vorsichtigen Überlegungen an: Könnte der Satz aus G-dur transponiert worden sein? Könnte er (wie BWV 1081/236 → als Intonation zu einem fremden *Patrem omnipotentem* erfunden worden sein? Könnte er, was angesichts seiner Dimensionen näher liegt, für das vorliegende *Symbolum Nicenum* in G entworfen worden sein, bevor dessen Tonartenplan in seiner Gesamtheit feststand, so daß eine Neuschrift in A erforderlich wurde?

Häfner (S. 305) bezeichnet den Satz ohne Diskussion als „unzweifelhaft original"; die Korrekturlosigkeit des Schriftbildes erfährt keine Erklärung. Das ist insofern verständlich, als angesichts der Verwendung der liturgischen *Credo*-Melodie keine Parodie vorliegen kann, sondern allenfalls eine Wiederverwendung in anderem Zusammenhang (und anderer Tonart?), also kein Sachverhalt, der unter Häfners Themenstellung fällt.

Unterstellt man freilich, daß Bach vielleicht seine *h-moll-Messe* ähnlich seiner reinschriftlich überlieferten *Matthäus-Passion* in einer repräsentativen Handschrift zu besitzen wünschte, so wäre es nicht weiter verwunderlich, wenn er für einen achtstimmigen Satz von solch polyphoner Dichte auch dann eine Entwurfsskizze angefertigt hätte, wenn es sich um eine Ad-hoc-Komposition handelte. Man sollte diese Möglichkeit erwägen und allein aus dem Reinschriftcharakter nicht unbedingt auf eine frühere Entstehung schließen³².

Schwierig ist auch die Tonartenfrage zu beantworten³³. Die Zahl der Sekundversehen ist (natürlich auch wegen des kürzeren Satzes) geringer als beim *Kyrie I*, und ihre exakte Interpretation wird durch den Zustand der Handschrift erschwert. Ich selbst halte die Hypothese von einer Erstfassung in G-dur für zu schwach begründet.

³² Anders Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968, insbesondere S. 149f. (vgl. auch meine Besprechung in: *Mf* 23 (1970), S. 324ff.). Wolff datiert *Credo* und *Confiteor* der *h-moll-Messe* auf Grund ihrer Zugehörigkeit zum stile antico in die Jahre „um 1740" und sieht in diesem Stilbefund eine Veranlassung, die Datierung „zumindest dieser beiden Sätze des Symbolum Nicenum um 1748/49 stark anzuzweifeln" Trifft dies zu, so müßte es sich im Rahmen der *h-moll-Messe* um die Wiederverwendung eines früher komponierten *Credo* (und *Confiteor*) handeln. Vgl. jedoch unten zum *Confiteor*.

³³ Mit der zu Anm. 11 erwähnten Einschränkung erscheinen Korrekturen aus der Untersekund (bzw. analog zu bewertende Akzidenzienkorrekturen) an folgenden Stellen möglich:

a) mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit (Takt/System/Note): 2/8/4 (h aus b), 26/1/2, 32/5/1-2, 38/5/2.

b) weniger wahrscheinlich, aber nicht auszuschließen: 16/7/3-4, 29/6/1, 30/3/6, 30/7/6, 34/1/1-2, 38/8/2 (h aus b?), 41/5/4, 42/5/1

Eindeutig nicht als Kopierfehler zu werten ist eine Korrektur zu Akkoladenbeginn, Takt 6^b im Baßsystem: Da beim Rastrieren die oberste Notenlinie ausgefallen war, hat Bach Baßschlüssel, Schlüsselakzidenzien und erste Note (e) um eine Terz zu tief gesetzt. Die Note wurde korrigiert, Schlüssel und Akzidenzien nicht. Konsequenzen für die Entstehungsgeschichte ergeben sich daraus nicht.

II/2: *Patrem omnipotentem*

Der Satz ist Parodie, zumindest nach der Musik des Kantatenchores BWV 171/1, der jedoch infolge seines Reinschriftcharakters von Rifkin wie von Häfner (S. 138ff.) seinerseits als Parodie angesehen wird³⁴.

II/3: *Et in unum Dominum*

Nach Rifkin weist der Reinschriftcharakter des Autographs das Duett als Parodie aus. Sein Thema erscheint in C-dur als Skizze im Autograph zu BWV 213/11, *Ich bin deine, du bist meine*. Bach habe die Musik, die damals anderweitig schon existiert haben müsse, zunächst für dieses Duett wiederverwenden wollen, den Plan aber verworfen und sie nachmals für die Messenkomposition herangezogen³⁵.

Nach Häfner³⁶ (S. 305—318), der sich zum Schriftbefund des Autographs nicht äußert, liegt dem Duett eine freie Dacapoform A B A' zugrunde (Taktordnung: 1—34, 34—62, 63—80). Für Parodie sprächen im vorliegenden Falle die thematische Differenz zwischen Instrumentalvorspiel und Vokalbeginn in Takt 1 bzw. 9 (letztes Achtel) sowie das Vorhandensein der erwähnten C-dur-Skizze aus einem unbekanntem Duett, dessen Musik Bach vorübergehend für BWV 213/11 habe verwenden wollen, wie schon Neumann (vgl. Anm. 35) und Rifkin annehmen.

Den Text des Urbildes glaubt Häfner in Satz 1 einer Hochzeitsdichtung Picanders zum 18. September 1725 (P 90 seiner Nomenklatur) *Ach wie süße sind die Küsse* gefunden zu haben, und diese Vermutung wird bekräftigt durch die Beobachtung, daß sich zugleich Satz 7 derselben Kantate (*Zarte Wangen, laßt euch küssen*) nach Häfner als ursprünglicher Text des Duetts BWV 213/11 erweist.

Die Textierung des Messenduetts mit P 90/1 gelinge in den Teilen A und B „auffallend gut“; dabei scheine die jüngere Messenversion (also ohne die Worte „Et incarnatus est . . .“) „an manchen Stellen dem Urbild näherzustehen“. Teil A' dagegen sei „stark umgestaltet, wenn nicht gar neu komponiert“.

Die zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten des vielschichtigen Quellenbefundes verhindern eine ausführliche Diskussion aller denkbaren Folgerungen an dieser Stelle. So naheliegend es ist, daß die erwähnte C-dur-Skizze im Autograph der Herkules-Kantate 213 einem älteren weltlichen Duett entstammt — auch wir möchten uns dieser Meinung anschließen —, so ist doch die gegenteilige Hypothese, es handele sich um einen verworfenen Entwurf zu BWV 213/11, vom Befund her nicht völlig auszu-

³⁴ Wenn Häfner dennoch BWV 171/1 und nicht P 73/1 seiner Nomenklatur (S. 141) als Parodievorlage nennt (S. 416), so mag er hierfür Gründe gehabt haben, denen hier jedoch nicht nachgegangen werden kann.

³⁵ Zum Quellenbefund BWV 213/11 siehe den Kritischen Bericht *NBA I/36* (Neumann), insbesondere S. 32 und 64f. — Zum Quellenbefund BWV 232^B/3 siehe Smend, S. 333ff.; doch konnte Smends Schlußfolgerung, Bach habe die ältere Duett-Textierung später wieder eingesetzt, von Georg von Dadelsen als irrig nachgewiesen werden (*Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958, S. 146).

³⁶ Häfner beginnt seine Ausführungen mit der Feststellung: Daß der Satz Parodie sei, erscheine „zunächst fast undenkbar, denn dieses Duett [] gehört [] zu den schönsten Sätzen der ganzen h-moll-Messe“ (S. 305). Die aus dieser Meinung resultierende qualitative Herabsetzung der Bachschen Parodiesätze widerspricht jedoch der sonst — passim — geäußerten gegenteiligen Ansicht des Autors.

schließen³⁷. — Was Häfners Identifizierungsversuch *Ach wie süße* betrifft, so lassen sich gegen ihn kaum Einwände vorbringen; insbesondere erscheint die Beobachtung von der starken Umarbeitung des A'-Teils durch den musikalischen Befund berechtigt, selbst wenn sich der vorgeschlagene Text nicht als der gesuchte erweisen sollte³⁸. Ein wenig verwirrend ist die Feststellung Häfners, die jüngere Messenversion stehe dem Urbild noch näher: Sollte Bach für sie wirklich außer der älteren Messenfassung auch die weltliche Duettpartitur herangezogen haben? De facto handelt es sich jedoch wohl nur um naheliegende, unkomplizierte Varianten. — Recht fraglich erscheint allerdings Häfners Interpretation (S. 317), nach der die in Takt 59 ff. von oben einsetzende Abwärtsbewegung der Instrumente als Illustration der Zeile „Ist der Himmel auf der Erden“ erfunden wurde und dann in der Messenversion — welcher Zufall! — die Worte „descendit de coelis“ abzubilden hatte. Ich kann mir diese Figur nur als illustrative Zutat zur Messenfassung vorstellen — vgl. auch ihre Wiederholung in Takt 73 f., für die das mutmaßliche Urbild keine Erklärung liefert.

Zum Schluß sei die Frage erlaubt, ob nicht vielleicht das eigentliche Urbild noch einen anderen Text hatte, und zwar ungeachtet der Richtigkeit der Häfnerschen Zuweisung. Unterlegt man nämlich versuchsweise der Messenmusik den Text des Herkules-Duetts, so ergibt sich eine überaus reizvolle Verschränkung beider Stimmen:

Herkules: Ich ʘ bin dei-ne
Tugend: † Du ʘ bist mei-ne

Und es ist beinahe unvorstellbar, daß Bach diese Musik entworfen haben sollte, ohne mit einer solchen textlichen Verschränkung zu rechnen. Daß Bach andernorts sehr wohl mit derartigen Effekten operierte, beweist das Duett *Komm, mein Jesu, und erquickte* aus der Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21/8). Hier findet sich in Takt 25 ff. folgendes Zwiegespräch:


Seele: ja, ʘ ach ja, ʘ ach ja, ich bin ver-lo-ren,
Jesus: nein, ʘ ach nein, — nein,
ja, ʘ ach ja, — nein,
ʘ ach nein, ʘ ach nein, du bist er-ko-ren,

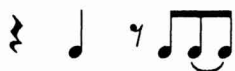
³⁷ Unglaublich ist dagegen die auch von Neumann und Häfner verworfene Denkmöglichkeit, die Skizze könne nur durch Zufall (mit einem aus einem andern Werk entfernten Papierbogen) in die Partitur der Herkules-Kantate hineingeraten sein: Zu eindeutig paßt sie sich dem Duett-Text BWV 213/11 an (vgl. die folgenden Darlegungen).

³⁸ Auf die Frage, ob die Form des Messenduetts von Häfner mit A B A' korrekt bezeichnet worden ist (S. 305), soll hier nicht eingegangen werden. Grundsätzlich stehen viele Duette Bachs der motettischen Reihungsform noch näher als seine Solo-Arien.

usw. bis Takt 37. Ein weiteres Argument: Picander war ein gewandter Parodiedichter. Sofern er Bach die Möglichkeit verschaffen wollte, die Musik zu P 90/1 oder auch zu P 90/7 (so Häfner) wiederzuverwenden, warum dichtete er dann deren Strophenbau in 213/11 nicht so getreu nach wie er das sonst zu tun pflegte³⁹?

Endlich sei die Frage gewagt, ob nicht die unterschiedliche Artikulation des Themas in den Instrumenten (Takt 1 u. öfter)

Oboe d'amore/Violino I 

Oboe d'amore/Violino II 

Notenbeispiel 5

gleichfalls durch den Text des Urbildes bedingt sein könnte: Der Text der zweiten Stimme hätte dann eine Silbe weniger besessen als der der ersten (was freilich bedeuten würde, daß Picander den Text 213/11 *d o c h* nicht so völlig getreu nachgedichtet hätte). Gewiß hat man in diesem Artikulationsunterschied seit *eh* und *je* ein Zeichen der Verschiedenheit (in der Einheit) von Gott Vater und Sohn gesehen⁴⁰, und vielleicht auch zu Recht. Dennoch scheint die Deutung nicht zwingend, zumal da im Text stets von der Einheit, nirgends aber von der Verschiedenheit des Sohnes vom Vater die Rede ist. Ein solcher hypothetischer Text könnte etwa auf eine Art wie die folgende gedichtet gewesen sein:

A: Stets nur lachend,

B: Nie betrübt

Alle diese Überlegungen bewegen sich freilich im Bereich der Hypothese, sind aber vielleicht zum Weiterdenken geeignet.

II/4: *Et incarnatus est*

Der Satz wurde von Bach nachträglich auf einem Einlegeblatt in die Partitur eingefügt, sein Text zugleich aus dem vorhergehenden Duett unter Streckung des übrigen Textes herausgenommen.

Rifkin, der die autographe Eintragung, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, als Reinschrift einstuft, meint, es widerspreche Bachs Gewohnheit, einen so relativ

³⁹ Der Einwand, auch der Schlußchor *Lust der Völker, Lust der Deinen* BWV 213/13 stimme im Versbau nicht mit BWV 184/6 (*Guter Hirte, Trost der Deinen*) überein, trifft nur zum Teil: Urbild ist vermutlich nicht BWV 184/6, sondern 184 a/6 (Kritischer Bericht *NBA I/36*, S. 65), und dessen Text ist unbekannt.

⁴⁰ Näheres z. B. bei Walter Blankenburg, *Einführung in Bachs h-moll-Messe*, Kassel, 3. Aufl. 1974, S. 68ff.

einfachen Satz vor der Eintragung als Skizze zu notieren; gleichwohl werfe eine Deutung als Übernahme aus einer früheren Komposition Probleme auf: Angesichts seiner originären Fünfstimmigkeit könne er kaum aus einer Kantate stammen, und auch seine offensichtliche Textbezogenheit schließe den Gedanken an eine Parodie aus. Doch habe Bach nie zuvor Anlaß gehabt, diesen Text zu komponieren. So schließt Rifkin mit der vorsichtigen Frage, ob es sich vielleicht um die Entlehnung aus dem Werk eines fremden Komponisten handeln könne. Häfner diskutiert das saubere Schriftbild nicht und bezeichnet den Satz als „unzweifelhaft original“ (S. 305 und S. 416).

Auch in die Entstehungsgeschichte dieses Messensatzes werden allenfalls künftige Untersuchungen Klarheit bringen können. Mit dem Gedanken an die Entlehnung aus einer fremden Komposition wird man sich angesichts der kompositorischen wie gedanklichen (vgl. die Stelle „et homo factus est“) Größe des Satzes schwer anfreunden können, ehe überzeugendere Anhaltspunkte vorliegen. Andererseits weisen auch die wenigen dennoch vorhandenen Korrekturen⁴¹ schwerlich in eine eindeutige Richtung: Die wenigen Korrekturen im Sekundabstand (Takt 32, Violini, vielleicht Takt 47, Violino II) reichen zur Annahme eines Urbildes in c-moll nicht aus, ebensowenig können die anteilmäßig relativ häufigen Änderungen der Textunterlegung den Verdacht, hier liege Parodie vor, hinlänglich unterstützen.

II/5: *Crucifixus*

Die Vorlage BWV 12/2 ist bekannt. Das autographe Schriftbild überrascht insofern, als Bach diesmal besonders stark in das Gefüge der Instrumentalbegleitung eingegriffen hat, deren zahlreiche Korrekturen ein für eine Parodie absolut untypisches Schriftbild zur Folge haben: Auch Korrekturenreichtum bedeutet also nicht stets nur Neukomposition.

II/6: *Et resurrexit*

Als erster hat Friedrich Smend die Originalität des Satzes angezweifelt; er sieht in ihm — wie im *Gloria* — den nachträglich mit Einfügung von Chorstimmen versehenen Eingangssatz eines Instrumentalkonzerts⁴². Da Smend jedoch mit einer diesmal tiefer greifenden Umarbeitung rechnet, ist seine Hypothese ebenso schwer nachzuprüfen wie zu widerlegen. Häfner (S. 328) widerspricht ihr ohne Angabe von Gründen⁴³.

Eine ausführliche Diskussion bietet dagegen Häfner 1977 (S. 65 ff.). Gelegentliche „Unebenheiten in der Deklamation“, der „ausgesprochen höfische Ton“ und seine

⁴¹ Mit der zu Anm. 11 erwähnten Einschränkung lassen sich an folgenden Stellen Korrekturen vermuten, deren ursprüngliche Lesart, sofern im folgenden nicht vermerkt, bei Smend, S. 338, verzeichnet ist (Takt/System/Note; die Violinen sind bis Takt 40 auf gemeinsamem System notiert): 6/4/1 aus ♩ ; 15/3/2(-3) mit Änderung der Textunterlegung; 16/4/2(-3) desgleichen; 28/4/2(-3?): unklare Rasur; 29/2/2; 32/1/1; 32/6/1; 35/2/1 aus ♩ ; 36f./2/3-6: Textsilbe „gi“ vielleicht ursprünglich erst unter 6. Note; 36f./4/2-4: Textunterlegung geändert; 47/2/4-6: unklare Korrektur, vielleicht aus $a' g' a'$ oder evtl. $a' e' fis'$; 47/5/3: aus fis' oder h ; 47/8/3-5: Papierschaden, vielleicht keine Korrektur

⁴² Smend, S. 145 ff.

⁴³ Jedenfalls habe ich keine Begründung finden können; doch steht der diesbezügliche Hinweis, die Anm. 476, nicht nur auf der falschen Seite (327 statt 328), sondern nennt mit S. 262 auch eine unrichtige Fundstelle.

offensichtlich sekundäre Fünfstimmigkeit deuteten auf einen weltlichen Chorsatz als Urbild. Hauptindiz für das Vorliegen einer Parodie ist ihm jedoch die „auskomponierte Dacapo-Form (A-B-A)“, die für den Messentext „keineswegs zwingend“ sei. Das mutmaßliche Urbild glaubt Häfner in dem Chor *Entfernet euch, ihr heitern Sterne* BWV Anh. I 9/1 gefunden zu haben. In seinem Buch von 1987 (S. 328f.) wiederholt Häfner seine Argumente kurz und weist auf die nach seiner Überzeugung inzwischen gelungenen weiteren Identifizierungen von mutmaßlichen Urbildern aus BWV Anh. I 9 (BWV 232¹/2, 6, 10, 11) als eine zusätzliche Bestätigung hin.

Auch Rifkin sieht in der Korrekturenarmut des Autographs sowie in der modifizierten Dacapoform des Satzes ein sicheres Indiz für das Vorliegen von Parodie, und auch er hält seine Fünfstimmigkeit für das Ergebnis nachträglicher Umarbeitung eines genuin vierstimmigen Chorsatzes, vermutlich aus einer weltlichen Kantate. Als speziellen Hinweis auf eine ältere Textierung wertet er die Vierertakt-Gruppierung des Continuo in den Takten 81 – 85 im Gegensatz zu dem sonst durchgängigen Dreiertakt, knüpft jedoch keine weiteren Spekulationen daran. Häfners Gleichsetzung mit BWV Anh. I 9/1 erscheint ihm problematisch, „as the form of the surviving text and that of the music do not correspond as closely as they should. The matter [...] still awaits a definitive resolution“.

Auch uns scheint die Deutung als Parodie überzeugend, während wir Häfners Identifizierungsversuch unter die große Rubrik „möglich, aber nicht zwingend“ einordnen möchten. Gleich der im Satzverlauf ständig wiederkehrende Beginn



Notenbeispiel 6

läßt uns in Häfners Jubel, die Musik passe „bis in kleinste Einzelheiten“ (S. 329) nur sehr gedämpft einstimmen: Jeder unvoreingenommene Betrachter würde eine Auszierung auf „heitern“, nicht aber auf „euch“ erwarten. Und wie schon zu früheren Textierungsversuchen müssen wir gegen die 14-tönige Koloratur auf den Vokal „u“ in Takt 79f. (Häfner 1977, S. 68) Bedenken erheben. Doch sei eingeräumt, daß die hypothetische Musik des Urbildes stellenweise umgearbeitet worden sein könnte, der Messenversion also überhaupt nicht „bis in kleinste Einzelheiten“ zu entsprechen braucht. — Endlich ist zu fragen, ob die Zugehörigkeit des vermuteten Urbildes zu BWV Anh. I 9 Häfners These dennoch „auf das glücklichste“ bestätigt, obwohl die vier übrigen Entlehnungen inzwischen nicht weniger als anderthalb Jahrzehnte zurückliegen. So könnte Rifkins Feststellung, „a definitive resolution“ stehe noch aus, vielleicht das Richtige getroffen haben.

II/7: *Et in Spiritum sanctum*

Rifkin sieht in der Form des Satzes, einem modifizierten *Dacapo*, und in dem sauberen Schriftbild des Autographs hinreichende Beweise für das Vorliegen von Parodie, wagt aber keine weiteren Aussagen über das mutmaßliche Urbild zu machen.

Häfner (S. 329ff.), der seine Ausführungen mit der Bemerkung einleitet, seines Wissens habe bisher noch niemand den Satz für Parodie gehalten⁴⁴, führt insbesondere die freie *Dacapo*-Form und ihren (ariotypischen) „Sonatensatz-Modulationsplan“ als Parodie-Argumente an. Obwohl das Autograph bei nüchterner Betrachtung ausgesprochen sauber geschrieben erscheint (so auch Rifkin), läßt er Smends Hinweis auf seine „nicht wenigen Korrekturen“ gelten; doch sei dies „kein Beweis für das Vorliegen einer Neuschöpfung“, sofern eine tiefer greifende Umarbeitung vorliege⁴⁵. — Das Urbild sieht Häfner in der Arie *Rühm und lob, sing und preise* BWV Anh. I 4/2, und tatsächlich läßt sich gegen diese Annahme nichts Entscheidendes einwenden (über Einzelheiten siehe Häfner). Allenfalls könnte man auf diesen Text eine etwas leidenschaftlichere Musik erwarten⁴⁶; doch ist darin wohl kein zwingender Gegenbeweis zu sehen. Der Schlußbemerkung Häfners: „Beweisen kann man die Richtigkeit der Zuweisung letztlich nicht, aber sie besitzt eine gewisse Wahrscheinlichkeit“, wird man zustimmen müssen.

II/8: *Confiteor unum baptisma*

Als einziger Satz der *h-moll-Messe* trage, so Rifkin, das *Confiteor* unmißverständliche Merkmale der Neukomposition, wobei insbesondere auf die ursprünglich leicht abweichende Themengestalt der Exposition hinzuweisen sei⁴⁷. Auch Häfner (S. 305 und S. 416) bezeichnet den Satz als „unzweifelhaft original“. Dem ist zuzustimmen. Darüber hinaus ist man versucht, angesichts der polyphonen Dichte des musikalischen Satzes eine Komposition Bachs mit zusätzlichen Entwurfsskizzen zu vermuten (die dann nach Fertigstellung des Satzes vernichtet wurden). Denn auch wenn man unterstellt, daß ein Genie vom Format Bachs auch hochkomplizierte Themenkombinationen im Kopf zu entwerfen in der Lage war, so bestand für ihn gleichwohl kein Zwang zum Verzicht auf eine erleichternde Arbeitsweise.

⁴⁴ Wir übergangen den Großteil seiner Auseinandersetzung mit Smend (der den Satz für eine Originalkomposition hält) und „gewissen Kreisen“ („gefährlich, weil sie einem frommen Bach-Mythos Vorschub leisten“). Doch ist Häfners Argument (S. 330, Anm. 483), Bach hätte, Smends Symmetrieverständnis vorausgesetzt, das *Et in Spiritum sanctum* eigentlich als Duett komponieren müssen (daß dies nicht geschehen sei, sei ein zusätzliches Indiz für Parodie), unbegründet. Denn gerade Smend und „gewisse Kreise“ sehen in den Duetten der *h-moll-Messe* einen Hinweis auf die 2. Person der Trinität (*Christe eleison*) bzw. den 2. Glaubensartikel (*Et in unum Dominum*) — und es ist doch ernstlich zu fragen, ob sie damit nicht im Recht sind —, eine Auffassung, die die Komposition des *Et in Spiritum sanctum* als Duett ausschließt.

⁴⁵ In drei Fällen scheint eine Korrektur aus der Untersekund vorzuliegen (Takt/System/Note): 36/4/2, 40/4/4, 120/2/4. Diesen stehen zwei Korrekturen aus der Obersekund (65/1/1, 84/3/5–6) und eine aus der Unterterz (137/1/5) gegenüber — ein Befund, der die Annahme einer ursprünglich abweichenden Tonart (*G-dur*!) nicht hinreichend rechtfertigt.

⁴⁶ Vgl. z. B. die textlich ähnlich beginnende Händel-Arie *Singe, Seele, Gott zum Preise*, HWV 206.

⁴⁷ Einzelheiten siehe Smend, S. 350.

II/9: *Et expecto resurrectionem*

Die Entstehung dieses Parodiesatzes ist von Smend ausführlich dargestellt worden⁴⁸. Rifkin vermutet hierzu, daß das Urbild nicht, wie bisher angenommen, BWV 120/2 gewesen sei: Das autographe Schriftbild dieses Kantatensatzes sei fast korrekturlos, er gehe daher seinerseits auf ein noch früheres Urbild zurück, das dann vermutlich auch für die Messenversion als Vorlage gedient habe. Häfner bezeichnet dagegen die Vorlage als „erhalten“ (S. 305 und S. 416), sieht diese also in BWV 120/2, ohne Rifkins abweichende Ansicht zu diskutieren. Eine Entscheidung zur Frage der Messensatz-Vorlage wird man ohne zusätzliche Dokumente nicht fällen können.

III: *Sanctus*

Der Satz bedarf keiner Diskussion; die Wiederverwendung des *Sanctus* von 1724 in nur leicht modifizierter Gestalt ist erwiesen.

IV/1, 3: *Osanna in excelsis*

Als Parodievorlage galt früher der Kantatensatz *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* BWV 215/1. Im Jahre 1961 hat jedoch Werner Neumann den überzeugenden Beweis erbracht, daß beide Chorsätze (215/1 und *Osanna*) unabhängig voneinander auf das nur textlich erhaltene Urbild *Es lebe der König, der Vater im Lande* BWV Anh. I 11/1 zurückgehen⁴⁹, wobei das *Osanna* häufig noch die ursprünglichere Version beibehalten hat als *Preise dein Glücke*.

IV/2: *Benedictus*

Die Vermutung, die Musik habe ursprünglich einem andern Text zugehört, geht bereits auf eine Bemerkung Arnold Scherings von 1921 zurück⁵⁰. Smend⁵¹, Rifkin und Häfner (S. 337ff.) folgen ihr mit Hinweis auf das korrekturlose Schriftbild des Autographs.

Während Rifkin keine Anhaltspunkte für den originalen Text zu entdecken vermag, ordnet Häfner die Entstehungszeit der Musik ihrem stilistischen Befund nach „wohl nicht vor 1735“ ein und glaubt das Urbild in Satz 3 einer Hochzeitskantate Picanders (P 122 der Nomenklatur Häfners) von 1737 entdeckt zu haben: *Zarter Augen holdes Brennen*. Noch vor der Umarbeitung zum *Benedictus* habe Bach die Arie bereits 1738 in BWV Anh. I 13/5 auf den Gottsched-Text „Sanfte Stille, süße Fülle“ wiederverwendet⁵².

⁴⁸ *Bach-Jb.* 1937, S. 16ff. und Smend, S. 352ff.

⁴⁹ Kritischer Bericht *NBA* I/37, S. 70ff.

⁵⁰ *Festbuch zum 9. Deutschen Bachfest* (1921), S. 69, zitiert bei Smend, S. 184 und Häfner (S. 337f.).

⁵¹ Smend, S. 184.

⁵² Zu den Konsequenzen, die sich für die Textfrage aus dem gespannten Verhältnis Picander-Gottsched ergeben, siehe Häfner (S. 341).

Das in Bachs Messenautograph unbezeichnete Obligatinstrument deuten Rifkin wie Häfner in der Nachfolge Smends (vgl. Anm. 51) als Querflöte. — Der Gedanke an einen Besetzungswechsel bei der Wiederverwendung wird nirgends erörtert, obwohl die flötentypische Beschränkung auf *d'* als tiefsten Ton ja sowohl aus dem Urbild in einen abweichend besetzten Parodiesatz ohne Notwendigkeit übernommen als auch im Verlaufe der Umarbeitungen erst eingeführt worden sein könnte. Gewiß überzeugen Smends Darlegungen; doch bleibt deren Gültigkeit für alle drei der von Häfner postulierten Gestalten der Arie eine — einleuchtende — Hypothese.

Yoshitake Kobayashi⁵³ weist freilich darauf hin, daß sich am Autograph eine erste Skizzierung mit hellerer Tinte erkennen lasse, über die dann die endgültige Eintragung mit der üblichen (dunkleren) Tinte daraufgeschrieben worden sei. Er hält daher „die Annahme einer Parodie [für] beinahe undenkbar“. Doch ist dieser z. Z. nur am Faksimile nachprüfbarer Befund, wie wir meinen, noch nicht so ausreichend untersucht und diskutiert, daß ein abschließendes Urteil möglich wäre.

Was das von Häfner vermutete Urbild betrifft, so überrascht zunächst die Sicherheit, mit der er die Entstehungszeit auf die Jahre nicht vor 1735 eingrenzt. Hierzu hätte man sich gern nähere Angaben gewünscht, zumal im Hinblick auf das recht spärliche Belegmaterial aus dieser Zeit. Auch will uns die Flötenarie *Seele, deine Spezereien* BWV 249/5 und deren Urbild *Hunderttausend Schmeicheleien* BWV 249a/4 (oder 5), beide von 1725, in ihrem Höreindruck keineswegs unähnlich erscheinen.

In Häfners Textierungsversuch (S. 339f.) fällt ferner die unorganische Pause in den Takten 17 und 23 auf:

zarter ♪ Augen bzw.: zarter Augen ♪ holdes Brennen.

Freilich könnte dieser Hiatus im Urbild gefehlt haben, zumal da er auf den Text zu BWV Anh. I 13/5 sehr viel besser paßt:

sanfte ♪ Stille bzw.: sanfte Stille, ♪ süße Fülle.

Im übrigen erscheinen beide Textvorschläge Häfners nicht unpassend; doch sollte man der Möglichkeit, daß in Wahrheit erst Gottscheds Text und nicht der Picanders der des Urbildes ist, eine gewisse Wahrscheinlichkeit einräumen: Die oben zitierte Textstelle sowie die Animositäten Picander-Gottsched könnten dafür sprechen.

IV/4: *Agnus Dei*

Der Satz ist Parodie. Als Vorlage galt bis 1950 die Arie BWV 11/4 *Ach bleibe doch, mein liebstes Leben* aus dem *Himmelfahrts-Oratorium*. Jedoch hat Smend⁵⁴ glaubhaft gemacht, daß auch dieser Satz Parodie ist: Sein mutmaßliches Urbild ist die Arie

⁵³ Yoshitake Kobayashi, *Die Universalität in Bachs h-moll-Messe. Ein Beitrag zum Bach-Bild der letzten Lebensjahre*, in: *MuK* 57 (1987), S. 9–24, hier S. 18f.

⁵⁴ Friedrich Smend, *Bachs Himmelfahrts-Oratorium*, in: *Bach-Gedenkschrift 1950*. Im Auftrag der Internationalen Bach-Gesellschaft herausgegeben von Karl Matthaer, Zürich 1950, S. 42ff. Wiederabdruck in: ders., *Bach-Studien*, Kassel 1969, S. 195ff.

Entfernet euch, ihr kalten Herzen BWV Anh. 196 / Anh. I 14 → /3 aus der Hochzeitskantate *Auf, süß entzückende Gewalt* von 1725. In einem Vergleich der beiden erhaltenen Sätze (11/4 und 232^{IV}/4) habe ich 1986 darzulegen versucht, daß — wie im *Osanna* — die Musik des Messensatzes unabhängig von ihrer Verwendung im *Himmelfahrts-Oratorium* direkt auf das mutmaßliche Urbild in der Hochzeitskantate zurückgehen dürfte⁵⁵.

IV/5: *Dona nobis pacem*

Der Satz ist Parodie, seine Vorlage, wie Smend⁵⁶ gezeigt hat, der seinerseits als Parodie entworfene Messensatz *Gratias agimus tibi* BWV 232^I/7.

*

Die vorstehenden Ausführungen müssen mit Rücksicht auf die Fülle des Materials notgedrungen Fragment bleiben⁵⁷. Dennoch seien ein paar abschließende Bemerkungen erlaubt.

Wenn die neuere Forschung den Bestand an Parodiesätzen in der *h-moll-Messe* richtig einschätzt, so ergibt sich daraus, daß ein wesentlich höherer Anteil an Urbildern verloren gegangen ist als zu den lutherischen Messen BWV 233—236. Folgt man den Gedankengängen Häfners (S. 415 ff.), so trüge der Verlust der Kantate BWV Anh. I 9, aus der allein fünf Urbilder stammen, eine wesentliche Schuld an diesem auf andere Weise nur schwer erklärbaren Mißverhältnis. Doch konnten wir gerade den diesbezüglichen Gleichsetzungen Häfners nicht immer vorbehaltlos zustimmen.

Probleme stellt ferner die angewendete Methode: Rifkins Untersuchungen beruhen auf einer stetigen, zuweilen minuziösen Prüfung des autographen Schriftbildes, dazu auf Formanalysen. Den Versuch der direkten Zuordnung eines mutmaßlichen Urbildes unternimmt er nirgends. Seine Aussagen gewinnen so an Glaubwürdigkeit, bleiben aber dafür stets nur eine Annäherung. — Auch für Häfner ist die Formanalyse ein wichtiges Instrument; dagegen gilt ihm das autographe Schriftbild nur da als beweiskräftig, wo es seine aus anderen Erwägungen resultierenden Ergebnisse zu stützen vermag. Gelingt das nicht, z. B. gleich beim ersten *Kyrie* (S. 243), so wird der Befund als unwesentlich beiseite geschoben. Häfners Hauptargument ist stets die Möglichkeit, den jeweiligen Messensatz dem Text eines mutmaßlichen Urbildes zu unterlegen. Dadurch ergeben sich zwar — anders als bei Rifkin — exakte Zuweisungen; doch gelangen diese nur selten über das Maß des allenfalls Möglichen hinaus. Denn ihre

⁵⁵ A. Dürr, „Entfernet euch, ihr kalten Herzen“ *Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion einer Bach-Arie*, in: *Mf* 39 (1986), S. 32 ff.

⁵⁶ Smend, S. 180 ff.

⁵⁷ Aus der Vielzahl der benutzten, aber zuvor nicht ausdrücklich genannten Literatur seien hervorgehoben: Robert L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton University Press 1972, ders., *Beobachtungen am Autograph der h-moll-Messe*, in: *Muk* 50 (1980), S. 230 ff. Ulrich Prinz (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach. Messe h-Moll „Opus ultimum“*, BWV 232: *Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien Johann Sebastian Bach 1980, 1983 und 1989 / Internationale Bachakademie Stuttgart*, Kassel 1990 (= *Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart* 3). Dazu die ebenda, S. 165 ff., genannte Literatur.

Aporie ist, daß sie nur unter der Prämisse größtmöglicher Identität beider Sätze (vgl.: „nahtlos“, „bis in kleinste Einzelheiten“ usw.) überzeugen können, daß aber just diese Voraussetzung nach allem, was wir wissen (vgl. Anm. 7) in der Regel nicht zutrifft. Damit wird Häfners Methode keineswegs wertlos; man wird sich nur bewußt machen müssen, was sie leisten kann und was nicht; und die Frage bleibt offen, ob die — oder besser: einige der vorgelegten Hypothesen eines Tages zur Gewißheit werden oder ob auch hier gilt: „Die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln“.

Bachs „tour de force“

Analytischer Versuch über den Eingangschor der Kantate „Jesu, der du meine Seele“ BWV 78

von Michael Kube, Schinkel

Wenn Johann Sebastian Bachs Kantatenkompositionen in der gegenwärtigen Forschung weithin Beachtung finden, so entspricht dies ihrem musikgeschichtlichen Rang und ihrer gattungsspezifischen Bedeutung. Um so mehr stimmt es indes nachdenklich, daß derzeit kaum auf zuverlässige Analysen immanenter Strukturen zurückgegriffen werden kann. Dieses Desiderat wiegt um so schwerer, sollte doch die in den letzten Jahren so prononciert vorangetriebene theologische Bachforschung im günstigsten Fall auf derartige Ergebnisse rekurrieren können. Zieht man diesen Umstand in Betracht, mag dann vielleicht die mangelnde Rücksicht auf musikhistorische Fragestellungen in der theologischen Bachforschung verständlich erscheinen, deren Resultate so aber erst für die Musikforschung nutzbar gemacht werden müssen¹. Indes bereitet selbst eine Annäherung unter einer speziell analytischen Fragestellung aufgrund des komplexen Standortes der Werke zwischen historischen und ästhetischen Kategorien Schwierigkeiten². Steht doch ohne Zweifel die Wiederentdeckung dieser eigentlich funktionalen, für besondere Anlässe und Zwecke ihrer Zeit geschaffenen Musik im Zeichen jener Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts, die den ihr eigenen Kunstbegriff auch auf Kompositionen älterer Zeit bezog. Erst die Resistenz gegen den historischen Wandel legitimierte den Kunstrang eines Werkes. Eine Reflexion unter diesen

¹ Vgl. Friedhelm Krummachers *Besprechung* von: Elke Axmacher, „Aus Liebe will mein Heyland sterben“ *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984 (= *Beiträge zur theologischen Bachforschung* 2), in: *Mf* 40 (1987), S. 160ff., besonders aber S. 161

² Vgl. zu dieser Fragestellung: Friedhelm Krummacher, *Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*, Kgr.-Ber Marburg 1978, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Kassel und Leipzig 1981