

DAS KYRIE DER H-MOLL-MESSE: EINE GENUINE MUSIK FÜR DIE LEIPZIGER ERBHULDIGUNG?

MICHAEL MAUL

Die Frage nach dem Entstehungsanlass der *h-Moll-Messe* zieht die Bachforschung von jeher in ihren Bann. Dabei ist die Fragestellung nicht allein auf das Endprodukt, die 1749 fertiggestellte *Missa tota*, konzentriert — hier wurden inzwischen allerlei Szenarien ins Gespräch gebracht.¹ Schon die Frühgeschichte der *Messe* hat mehrere »weiße Flecken«, angefangen bei der Frage, wie viele Teile der im Juli 1733 in Dresden abgelieferten *Kyrie-Gloria-Messe* BWV 232¹ tatsächlich Originalkompositionen waren,² und endend mit dem Rätsel, ob der damals dem Kurfürsten — mit der Bitte um einen Hofitel — überreichte Stimmensatz jemals für eine Aufführung herangezogen wurde (was zweifellos Bachs Intention war). Vor allem Bachs Formulierung in der Widmung an den Kurfürsten gab Anlass, die Möglichkeit von vorangegangenen Aufführungen zu diskutieren. Denn Bach notierte auf dem Umschlagtitel des übergebenen Stimmensatzes: »*Sr. Königlichen Hoheit und ChurFürstlichen Durchlaucht zu Sachßen bezeugte mit inliegender Missa [...] seine unterthänigste Devotion der Autor J.S. Bach*«. Zwar finden sich solche rückblickenden Formulierungen häufiger auf den Titeln zu Gelegenheitsdrucken der Zeit und müssen wohl nicht zwingend bedeuten, dass die Darbietung des Inhalts

¹ Siehe zuletzt Maul, Michael: »Die große catholische Messe«. *Bach, Graf Questenberg und die »Musicalische Congregation« in Wien*, in: *Bach-Jahrbuch* 2009, S. 153 – 175, und Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll*, Kassel u. a. 2009, S. 33 – 40.

² Die Diskussion zusammengefasst bei Dürr, Alfred: *Zur Parodiefrage in Bachs h-Moll-Messe. Eine Bestandsaufnahme*, in: *Die Musikforschung* 45 / 1992, S. 117 – 138, und Wolff 2009, S. 15 – 17.

bereits in der Vergangenheit stattgefunden hatte. Im Falle von Bachs Stimmensatz lud die Wortwahl jedoch zu Spekulationen über eine etwaige Aufführung des Stückes im unmittelbaren Vorfeld der Überreichung des Präsentes ein. Christoph Wolff hält eine liturgische Darbietung in Dresden am 8. Sonntag nach Trinitatis, dem Vortag der Überreichung, für denkbar oder aber eine konzertante Aufführung, ebenfalls im Zusammenhang mit Bachs Dresden-Reise.³ Arnold Schering propagierte die Annahme einer Aufführung während der Leipziger Erbhuldigungsfeierlichkeiten für den neuen Kurfürsten im April 1733.⁴ Letzteres Szenario wurde indes von der späteren Forschung nicht aufgegriffen — im Frühjahr 1733 herrschte in ganz Sachsen Landestrauer, es galt ein allgemeines Musizierungsverbot. Die Erbhuldigung schien für die Rekonstruktion von Bachs Aufführungskalender mithin kein relevantes Ereignis — mehr — zu sein. Im Folgenden möchte ich jedoch zu Scherings Ansatz zurückkehren. Denn auch wenn ich zum gegenwärtigen Zeitpunkt die quellenmäßige Aufarbeitung der Erbhuldigung noch nicht abgeschlossen habe, liefern die bereits zusammengetragenen — über Scherings Kenntnisstand hinausreichenden — Materialien Anlass genug, neu über eine eben doch musikalische Ausgestaltung des Leipziger Erbhuldigungsgottesdienstes nachzudenken.

Die Erbhuldigungen, die Ablegung des Eides gegenüber dem neuen Regenten und die im Gegenzug erteilte kurfürstliche Bestätigung der alten landesherrlichen Privilegien nebst anschließendem Festmahl, waren hinsichtlich des dabei an den Tag gelegten Repräsentationsgebarens Großereignisse in der sächsischen Landesgeschichte und stellten die an der Planung beteiligten höfischen und städtischen Behörden vor eine immense organisatorische Herausforderung. Die Erbhuldigungsreise eines neuen Kurfürsten —

³ Wolff 2009, S. 15.

⁴ Schering, Arnold: *Die Hohe Messe in h-moll. Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II.*, in: *Bach-Jahrbuch* 1936, S. 1–30, speziell S. 6–14, und ders., *Musikgeschichte Leipzigs* in drei Bänden, Band 3: *Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers (von 1723 bis 1800)*, Leipzig 1941, S. 217–218.

EIN BEISPIEL ZUR REZEPTION VON BACHS H-MOLL-MESSE IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS IN WIEN

OTTO BIBA

Joseph Haydn hat eine Partitur von Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* besessen¹, der Wiener Verleger, Musikalienhändler und Musik-Antiquar Johann Traeg hat 1804 die Messe — wohl als Partitur — zum Kauf angeboten.² Ob weitere Partiturabschriften aus dem österreichischen Raum, die mit dem Ende des 18. Jahrhunderts zu datieren sind, mit Traegs Angebot in Zusammenhang zu bringen sind,

¹ *Catalog der hinterlassenen Kunstsachen des am 31. May [1]809 [...] verstorbenen Herrn Joseph Haydn [...]*, in: Landon, H. C. Robbins: *Haydn. The Late Years 1801 – 1809*, London 1977, S. 402; Motnik, Marko: *Bach-Werke in der Fürstlich Esterházyischen Musikaliensammlung*, in: Bach — Beiträge zur Rezeptionsgeschichte, Interpretationsgeschichte und Pädagogik. Drei Symposien im Rahmen des 83. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in Salzburg 2008, Hg. Thomas Hochradner / Ulrich Leisinger, Freiburg u. a. 2010, S. 51 – 71, im Besonderen S. 62 – 68.

² *Erster Nachtrag zu dem Verzeichnisse alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des Johann Traeg und Sohn in Wien zu haben sind*, Wien 1804, S. 58, Nr. 151.

Das einzige nachweisbare Exemplar dieses Katalogs befindet sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign. 254/4. Einen anastatischen Nachdruck hat Alexander Weinmann 1973 vorgelegt (Beiträge zur Geschichte des Altwiener Musikverlages. Bd. 17: *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804*, Wien 1973).

Traegs Angebot dieser Messe in seinem Katalog nennt keinen Preis, was in dem Katalog oft vorkommt und traditionell bei dessen Benützung so gedeutet wird, dass Abschriften nicht lagernd waren, aber auf Bestellung hergestellt und nach Aufwand verrechnet wurden.

wie dies Christine Blanken jüngst angenommen hat³, oder eine davon unabhängige Überlieferung darstellen, müsste noch diskutiert werden, wie denn überhaupt Blankens Versuch, die erhaltenen Beispiele für die Überlieferung der *h-Moll-Messe* in Wien jedenfalls auf Traeg zu projizieren, hinterfragt werden müsste. Es sollte ja durchaus denkmöglich sein, dass es im altösterreichischen Raum auch von Traeg völlig unabhängige Überlieferungsschienen gegeben haben könnte.⁴ Aber das ist in diesem Aufsatz nicht das Thema. Vielmehr muss die Frage im Raum stehen, seit wann man im Wiener Bereich Bachs *h-Moll-Messe* gekannt hat bzw. sie gekannt haben konnte.⁵ Diese Frage ist umso mehr aktuell, weil Michael Maul ja mit gutem Grund, aber ohne letzten dokumentarischen Beweis, die Möglichkeit aufgezeigt hat, dass die 1748 von Bach vorgenommene Komplettierung der Messe für den Gebrauch im katholischen Gottesdienst über Anregung von Graf Adam von Questenberg für eine Aufführung beim jährlichen Fest-Gottesdienst der Wiener Caecilien-Kongregation — auch »Musikalischen Kongregation« — im Wiener Stephansdom im Jahr 1749 bestimmt gewesen sein könnte.⁶

³ Blanken, Christine: *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich*. Katalog, 2. Bd., Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 10.2, Hg. Bach-Archiv Leipzig, Hildesheim u. a. 2011, S. 771, 772, 777. Blanken vermutet auch (1. Bd., S. 4), dass Haydn sein Exemplar der Partitur bei Traeg erworben haben könnte, Marko Motnik (Motnik 2010, S. 63) bestätigt dies mit dem Hinweis auf die charakteristische »Traeg-Nummer« auf der Titelseite. Diese Traeg-Nummern verzeichnet Blanken bei keiner der von ihr nachgewiesenen handschriftlichen Partituren aus dem Wiener Raum.

⁴ So jüngst auch Leisinger, Ulrich: *Haydns Exemplar von Bachs h-Moll-Messe und die Messe in c-Moll von Wolfgang Amadeus Mozart*, in: Bach — Beiträge zur Rezeptionsgeschichte, Interpretationsgeschichte und Pädagogik. Drei Symposien im Rahmen des 83. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in Salzburg 2008, Hg. Thomas Hochradner / Ders., Freiburg u. a. 2010, S. 73 – 87, im Besonderen S. 78f.

⁵ Noch 1992 hat Stefan Kunze (*Bach und Mozart. Von zwei Kulturen der Kirchenmusik*, in: Mozart 1991. Die Kirchenmusik von W. A. Mozart in Luzern, Hg. Alois Koch, Luzern 1992, S. 41 – 51) kategorisch ausgeschlossen, dass Mozart Bachs *h-Moll-Messe* gekannt haben konnte.

⁶ Maul, Michael: *Die »große katholische Messe«. Bach, Graf Questenberg und die Musicalische Congregation in Wien*, in: Bach-Jahrbuch 95 / 2009, S. 153 – 175.

SAMUEL WESLEY, CHARLES BURNEY UND DAS CREDO DER H-MOLL-MESSE IN ENGLAND

MICHAEL GASSMANN

Auch in der Bachforschung gerät mehr und mehr die Rezeptionsgeschichte in den Blick. Von Reiz ist in diesem Zusammenhang die Beschäftigung mit der allmählichen Entdeckung Bachs in den nicht deutschsprachigen Ländern mit ihren anderen politischen, kirchlichen und mentalen Verfassungen. Dass die Musik Bachs, wiewohl in bedeutenden Teilen für den deutschen evangelischen Gottesdienst Leipziger Ausprägung entstanden, ihren Siegeszug um die ganze Welt antreten konnte, ist ja zunächst einmal nicht selbstverständlich. Es ist deshalb kein Zufall, dass am Beginn der internationalen Rezeption der bachschen Musik oftmals Einzelpersonen standen, die von der »Mission Johann Sebastian Bach« geradezu besessen waren und — ausgehend von der Instrumentalmusik — nach und nach auch das Vokalschaffen Bachs ihren Landsleuten bekanntzumachen versuchten.

Zu ihnen gehörte in England der Komponist und Organist Samuel Wesley (1766 – 1837). Es ist wohl nicht übertrieben, ihn als Zentralfigur der englischen Bach-Entdeckung zu bezeichnen. Seine diesbezügliche Rolle ist in der englischsprachigen Literatur mehrfach beschrieben worden¹, während Wesley in der deutschsprachigen kaum eine Rolle spielt. Der folgende Beitrag möchte Samuel Wesleys Motivationen erhellen, die hinter seinem leidenschaftlichen Einsatz für die Musik Johann Sebastian Bachs standen. In besonderem

¹ Vgl. hierzu insbesondere: Kassler, Michael (Hg.): *The English Bach Awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750 – 1830*, Aldershot 2004.

Maße soll es dabei um Wesleys Engagement für das *Credo* der *h-Moll-Messe* gehen und die Rolle, die der englische Musikhistoriker Charles Burney (1726 – 1814) für Wesleys Bach-Begeisterung im Allgemeinen und dessen Einsatz für das *Credo* im Besonderen spielte.

Samuel Wesley wurde in Bristol geboren als Sohn des Kirchenliedkomponisten Charles Wesley und als Neffe von John Wesley, einem der Begründer des Methodismus. Er galt, wie sein Bruder Charles (junior), als Wunderkind: Im Alter von knapp drei Jahren soll er seine erste Melodie auf dem Klavier gespielt haben, mit acht komponierte er das Oratorium *Ruth*. Der Komponist William Boyce sprach nach einer Begegnung mit dem Kind vom »*English Mozart*«. ² Fröhlich war er auch im Religiösen: Erste Neigungen zum Katholizismus zeigte der Methodisten-Spross mit zwölf, sehr zur Besorgnis seiner Eltern. Diese spirituellen Präferenzen waren wohl mindestens ebenso musikalische: Denn nur in den Botschaftskapellen katholischer Länder (Sardiniens, Bayerns, Portugals) konnte man im London jener Zeit den Reichtum katholischer Kirchenmusik erleben. Samuel Wesley war dort offenbar kein seltener Gast. 1784 konvertierte er zum Katholizismus, bewahrte aber gleichwohl eine gewisse Skepsis gegenüber dieser Konfession. An den Organisten der Londoner Surrey Chapel, Benjamin Jacobs, schrieb er: »*Wenn die römischen Lehren so wären wie die römische Musik, hätten wir den Himmel auf Erden.*« ³ 1788 wurde Wesley Freimaurer, er heiratete 1793 aber nach dem Ritus der Kirche von England. Zugleich arbeitete er 1811 – 24 als Assistenzorganist der portugiesischen Botschaftskapelle und komponierte weitere Werke für den römischen Gottesdienst. Das Bild von Samuel Wesley als religiösem Wesen ist also facettenreich bis zur Unübersichtlichkeit.

² Vgl. Olleson, Philip: *Samuel Wesley. The Man and his Music*, Woodbridge 2003, S. 10.

³ Zitiert und übersetzt nach: Wesley, Eliza: *Letters of Samuel Wesley to Mr. Jacobs, Organist of Surrey Chapel, Relating to the introduction into this country of the works of John Sebastian Bach*, London 1875, S. 36.

»KUNSTWERK... ZEITEN... VÖLKER«: ZUR AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE VON BACHS MESSE H-MOLL SEIT 1950¹

DOMINIK SACKMANN

Hinter dem Titel meiner Betrachtung zur Aufführungsgeschichte von Bachs *Messe in h-Moll* steht der berühmte Ausspruch des Zürcher Musikers und Verlegers Hans Georg Nägeli (1773 – 1836). Seinen Subskriptionsaufruf zum Kauf seines Drucks von Johann Sebastian Bachs *Messe in h-Moll* formulierte er 1818 als »Ankündigung des größten musicalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker«. ² Damals möglicherweise ein visionärer Gedanke, heute ein Gemeinplatz, ist dieses Ausnahmewerk zum Besitz nicht nur einer Zeit und eines Volkes geworden, sondern Gemeingut einer ganzen Kette von Generationen, verteilt beinahe über den ganzen Erdball. Die *Messe in h-Moll* wurde und wird nicht nur mit, wie mir scheint, quantitativ und qualitativ wachsender Intensität gesungen und gespielt, sondern sie ist dank der Verbreitung auf Schallplatte zu einem Objekt auch derjenigen Menschen geworden, die das Werk selten oder nie in Konzert oder Gottesdienst hören können. Die Rezeption der *h-Moll-Messe* ist also

¹ Der folgende Text entspricht in seinen wesentlichen Zügen dem im Rahmen der Bachwoche Stuttgart am 22. März 2012 gehaltenen Referat. Daraus erklärt sich der weitgehend beibehaltene Duktus eines mündlichen Vortrags für ein gemischtes Publikum aus Musikern, Bach-Kennern und Musikliebhabern. Mehr als die Hälfte der Redezeit war damals dem hörenden Vergleich ausgewählter Ausschnitte aus diversen Aufnahmen vorbehalten. Die vorliegende schriftliche Fassung hatte der Tatsache Rechnung zu tragen, dass jene Höreindrücke verbal konkretisiert werden mussten. In den allermeisten Fällen schließt die Nennung der männlichen Ausführenden stillschweigend auch die weiblichen ein.

² *Bach-Dokumente*. Bd. VI: Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850, Hg. Andreas Glöckner / Anselm Hartinger / Karen Lehmann, Kassel 2007, S. 462, Nr. C 50.

ein globales Massenphänomen, eben eine Angelegenheit »*aller Zeiten und Völker*«. So sehr steht dieses Werk im Zentrum des bachschen Schaffens, der europäischen Kirchenmusik und des Repertoires für gemischten Chor, dass es der damalige Intendant der Stuttgarter Bachakademie für erwähnenswert hielt, dass Helmuth Rilling »*den Abschluss seiner letzten Saison [...] nicht mit der h-Moll-Messe*« begeht.³

1.

INTERPRETATIONSGESCHICHTE

ANHANG KOMMERZIELLER CD-AUFNAHMEN

Wie soll man die Aufführungsgeschichte eines derart beliebten und weit verbreiteten Werks nachvollziehen? Ich habe für meine Untersuchung 44 Einspielungen ausgewählt, die zumeist auf CD erhältlich sind (siehe dazu die Liste in Anhang 1). Diese 44 Interpretationen sind über einen Zeitraum von 61 Jahren, von 1950 bis 2011, entstanden. Die Auswahl ist einigermaßen zufällig: Ich habe solche mit modernem (normalem) und so genannt altem (originalem oder rekonstruiertem) Instrumentarium, chorische und vokalsolistische Aufnahmen in erster Linie aus Europa ausgewählt. Darunter sind auch mehrere Einspielungen unter der Leitung ein und desselben Dirigenten: vier von Helmuth Rilling, drei von Herbert von Karajan, je zwei von Karl Richter, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen und Georg Christoph Biller. Dieses Material stellt selbstverständlich nur einen verschwindend kleinen Ausschnitt aus dem Riesenbestand des in diesem Zeitraum jemals Aufgenommenen und erst recht des jemals Aufgeführten dar. Wollte man die ganze Breite des Umgangs mit Bachs *Messe in h-Moll* erfassen, so wären auch die peripheren oder sogar privaten, qualitativ bisweilen unzulänglichen Mitschnitte einzubeziehen, nicht nur käufliche Aufnahmedokumente, die ja bereits für eine gewisse Verbindlichkeit bürgen. Dass die Aufnahmen in meiner Liste wie fortan auch im Text meines Referats unter

³ Lorenz, Christian: *Willkommen*, in: BachAkademie 2012 – 2013, Stuttgart 2012, S. 2.

BACHS KYRIE-GLORIA-MESSE H-MOLL (1733) UND DIE DRESDNER HOFKIRCHENMUSIK

GERHARD POPPE

Als der Leipziger Thomaskantor Johann Sebastian Bach am 27. Juli 1733 die Stimmen einer aus *Kyrie* und *Gloria* bestehenden *Missa* am kursächsischen Hof in Dresden einreichte und damit eine Bewerbung an den sächsischen Kurfürsten um »ein *Prædicat von Dero Hoff-Capelle*« verband, geschah dies in einer für den Hof und die sächsische Politik, aber auch für die Fortführung der höfischen Musikpraxis in mancher Hinsicht unklaren Situation: Mit dem Tod Augusts des Starken am 1. Februar desselben Jahres stellten sich manche Fragen im Hinblick auf die Gegenwart und Zukunft Sachsens. Die erste und unmittelbarste galt den Trauerfeierlichkeiten für einen katholischen Herrscher in einem mehrheitlich protestantischen Land, zumal auch Polen Rechte an seinem König hatte. Seit 1541 waren die evangelisch-lutherischen Wettiner albertinischer Linie im Anschluss an den Trauergottesdienst in der Residenzstadt nach Freiberg überführt und im Chor des dortigen Doms beigesetzt worden. Das kam für August den Starken natürlich nicht in Frage, obwohl nach den Religionsversicherungen am konfessionellen Status des Landes prinzipiell nichts verändert werden durfte. Die entstandenen Probleme führten am 16. März zu einer Anfrage des Hofes an das Oberkonsistorium zwecks Terminfestlegung für die übliche, in allen Kirchen des Landes gleichzeitig zu haltende Trauerpredigt. In seiner Antwort vom 21. März schlug das Konsistorium den 14. April für diese Trauerpredigt vor. Weil die Erbhuldigung in der Residenzstadt in Sachsen traditionell am darauffolgenden Vormittag stattfand, konnten die Exequien in der katholischen Hofkirche erst im Anschluss daran beginnen. Daraus ergaben sich als Termine für das

Totenoﬃzium der Nachmittag des 15. April und für das solenne Requiem der Vormittag des 16. April sowie die Vormittage der beiden folgenden Tage für weitere Totenmessen. Endgültig standen diese Regelungen (und auch die Termine für die Erbhuldigungen in den großen Städten Sachsens) erst am 27. März fest.¹ Der Kontrabassist Jan Dismas Zelenka hatte die Musik für Totenoﬃzium und Requiem zu liefern, und der komplizierte Weg der Termingestaltung liefert einen anschaulichen Hintergrund für den Vermerk »*raptissime compositum*« zum Eintrag des Requiems in seinem Inventarium.² Trotz des immensen Aufwandes für die Musik und das *Castrum doloris* fanden die Trauergottesdienste für den verstorbenen König faktisch hinter verschlossenen Türen statt. Das war ein Spiegel der in mancher Hinsicht unklaren äußeren Situation: Während der musikalische Aufwand für die Gottesdienste in der (alten) katholischen Hofkirche im Laufe der 1720er Jahre immer größer wurde, beanspruchte der musikalisch inzwischen sehr bescheidene evangelische Hofgottesdienst in der Schlosskapelle bis zum Sommer 1733 den Vorrang im höfischen Protokoll.³

Dass der Konfessionswechsel Augusts des Starken Episode bleiben würde, konnten die Zeitgenossen spätestens nach der Konversion des Kurprinzen und der Hochzeit mit der Erzherzogin Maria Josepha ausschließen. Die Konversion war bereits während der Kavalierstour

¹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden Loc. 781: *Das Absterben Ihrer Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen Herrn Friedrich August Ao. 1733*, fol. 127–144.

² S. Poppe, Gerhard: *Kontinuität oder Neubeginn – Zur Anfangssituation der Ära Hasse in Dresden*, in: Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg, Hg. Reinhard Wiesend, Stuttgart 2006, S. 305–315, hier vor allem S. 308 f.

³ Für weitere Details zur Frage des Verhältnisses von musikalischem Aufwand und Protokoll siehe Poppe, Gerhard: *Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus*, in: *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik* 6/2004, S. 301–342, hier vor allem S. 305 ff, sowie ders.: *Das Te Deum laudamus in der Dresdner Hofkirchenmusik – liturgische und zeremonielle Voraussetzungen, Repertoire und musikalische Faktur*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 63/2006, S. 186–214, hier vor allem S. 193–200.

BACHS KOMPOSITION DES CREDO ALS ERGEBNIS THEOLOGISCHER REFLEXION

MARTIN PETZOLDT

Widmet man sich den theologischen Grundlagen der bachschen *Credo*-Komposition, dann ist vor allem die Frage zu beantworten, welche Quellen für die Komposition des Mess-Satzes für Johann Sebastian Bach von Interesse sind. Diese Spurensuche steht im Mittelpunkt des folgenden Beitrags.

Drei Komplexe der *h-Moll-Messe* von insgesamt fünf (Bach zählt vier) sind aus dem Leipziger Gottesdienst heraus entstanden. Es handelt sich dabei um die *Kyrie-Gloria-Messe D-Dur* von 1733 und um das *Sanctus* von 1724. Bach richtet sich in seiner Zählung nach den gottesdienstlichen Obliegenheiten. In den *Leipziger Kirchen-Andachten* (1694) wird ausdrücklich gesagt, dass Kyrie und Gloria am Anfang des Gottesdienstes als »Gebet der Kirche« zu stehen haben.¹ Das erklärt nicht nur, dass beide auch in der *h-Moll-Messe* unter einer Nummer zusammengefasst sind, sondern auch Bachs Praxis, Kyrie-Gloria-Messen zu komponieren oder für den Gebrauch im Gottesdienst einzurichten. Neben dem Gottesdienst als offensichtlicher Quelle steht freilich die Bibel. Wir ertappen Bach dabei, nicht nur in seinen Kantaten, die bibelgesättigt sind, sondern auch in der *h-Moll-Messe* die altkirchlichen Texte — die fünf Teile des Ordinarium missae — zunächst einmal als biblische Texte aufzufassen. Das lässt sich sowohl im *Kyrie* als auch beim Beginn des *Gloria* sowie im

¹ Die *Leipziger Kirchen-Andachten*, Leipzig 1694, Teil II, S. 236 – 237, versammeln Kyrie und Gloria des Gottesdienstes unter der gemeinsamen Überschrift »Precatio Ecclesiae«.

Sanctus und *Agnus Dei* unzweifelhaft mitvollziehen. Die dritte Quelle, die wir nicht unberücksichtigt lassen dürfen, ist Bachs Bibel und die Kenntnis der Schriften und Theologie Luthers.

Bach hat eine ganze Reihe von Luther-Schriften besessen.² Neben dem dritten Band der Wittenberger Luther-Ausgabe (Psalmenauslegung, 1550) besaß er die Jenaer (1550) sowie die Altenburger Luther-Ausgabe (1661 – 1664), die eigentlich eine Doppelung der Jenaer Ausgabe ist. Dann finden sich in seiner Bibliothek eine frühe Edition der *Tischreden* Luthers und eine Edition der *Hauspostillen*. Der berühmten Calov-Bibel (1681), Luthers Bibel-Kommentierung nach Calovs Zusammenstellung, folgen Johannes Olearius' *Biblische Erklärung* (1678 – 1681) sowie die Merian-Bibel von 1704; und schließlich die Bibel der Anna Magdalena Bach, die ursprünglich 1736 in Eisleben erschienen ist. 1749 hatte Anna Magdalena die Bibel mit einer Widmung ihrem jüngsten Sohn Johann Christoph Friedrich Bach auf seine Reise nach Bückeburg mitgegeben. Aus dieser formalen Mitteilung über die Bibliothek Bachs lässt sich zwar nicht schließen, dass Bach Lutheraner war, bloß weil er eben diese Schriften besaß. Interessant ist aber schon, dass es einige Wiederholungen in dieser Kollektion gibt und dass Bach entweder ein rastloser Sammler war, was die Doppelungen zum Beispiel der Gesamtausgaben erklären würde, oder dass er bestimmte Gründe damit verbunden hatte, verschiedene Ausgaben zu beschaffen.

Abbildung Nr. 1 zeigt eine Quittung Johann Sebastian Bachs über den Ankauf einer antiquarischen Luther-Ausgabe, nämlich der Altenburger Luther-Ausgabe. »Diese Teütsche und herrliche Schrifftten des seeligen D. M. Lutheri, (so aus des großen Wittenbergischen Genral-Superintendentens u. Theologi D. Abrah: Calovii Bibliothec, u. woraus Er

² Vgl. hierzu: *Bach-Dokumente* Bd. II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685 – 1750, Hg. Werner Neumann/Hans-Joachim Schulze, Kassel 1969, S. 494 f. Bibliographisch ausführlich: Leaver, Robin A.: *Bachs Theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie*, Stuttgart 1983 (Beiträge zur theologischen Bachforschung. I).