

BACH-CHOR

AN DER
KAISER-WILHELM-GEDÄCHTNIS-KIRCHE

JOHANN SEBASTIAN BACH

Messe in h-Moll

BWV 232



Sonnabend, 13. Dezember 2025, 18 Uhr
Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche Berlin

Mitwirkende

Sopran	Marie Luise Werneburg
Alt	Susanne Langner
Tenor	Shimon Yoshida
Bass	Bruno Meichsner

Bach-Chor

Bach-Collegium

Konzertmeisterin	Daniela Jung
Flöten	Robert Lerch, Tina Bäcker
Oboen bzw. Oboen d'amore	Thomas Hecker, Ben Absalom, Ana Gavilán
Fagotte	Rebecca Allen, Holger Simon
Horn	Katja Borggrefe
Trompeten	Bernhard Plagg, Joachim Pliquett, Michael Netzker
Pauke	Hans Jochen Ulrich
Violoncello	Johannes Mirow, Ulrike Seifert
Violine	Matthias Hendel
Orgel	Arno Schneider

Leitung **Achim Zimmermann**

JOHANN SEBASTIAN BACH

1685 – 1750

Messe in h-Moll

BWV 232

Kyrie

- | | | | |
|----|--------------------------------------|------------------|-------------------------|
| 1. | CORO | Kyrie eleison. | Herr, erbarme dich. |
| 2. | ARIA (DUETTO)
<i>Soprano I+II</i> | Christe eleison. | Christus, erbarme dich. |
| 3. | CORO | Kyrie eleison. | Herr, erbarme dich. |
-

Gloria

- | | | | |
|----|--|--|--|
| 4. | CORO | Gloria in excelsis Deo. | Ehre sei Gott in der Höhe. |
| 5. | CORO | Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis. | Und Friede auf Erden
den Menschen, die guten
Willens sind. |
| 6. | ARIA
<i>Soprano II</i> | Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te. | Wir loben dich,
wir preisen dich,
wir beten dich an,
wir verherrlichen dich. |
| 7. | CORO | Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam. | Wir sagen dir Dank wegen
deiner großen Herrlichkeit. |
| 8. | ARIA (DUETTO)
<i>Soprano I</i>
<i>Tenore</i> | Domine Deus,
Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite,
Jesu Christe altissime,
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris. | Herr Gott,
König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater,
Herr Jesus Christus,
eingeborener Sohn,
Herr und Gott, Lamm
Gottes, Sohn des Vaters. |

9.	CORO	Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.	Der du trägst die Sünden der Welt, erbarme dich unser. Der du trägst die Sünden der Welt, erhöre unser Flehen.
10.	ARIA <i>Alto</i>	Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	Der du sitztest zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser.
11.	ARIA <i>Basso</i>	Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus Jesu Christe.	Denn du allein bist heilig, du allein der Herr, du allein der höchste, Jesus Christus,
12.	CORO	Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen.	Mit dem Heiligen Geist in der Herrlichkeit Gottes, des Vaters. Amen

Symbolum Nicenum

13.	CORO	Credo in unum Deum.	Ich glaube an den einen Gott
14.	CORO	Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.	Ich glaube an den einen Gott, den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde, alles Sichtbaren und Unsichtbaren.
15.	ARIA (DUETTO) <i>Soprano I</i> <i>Alto</i>	Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero,	Und an den einen Herrn, Jesus Christus, den eingeborenen Sohn Gottes, und aus dem Vater geboren vor aller Zeit. Gott von Gott, Licht vom Lichte, wahrer Gott vom wahren Gott,

	genitum, non factum consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.	gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater, durch den alles geschaffen wurde. Der für uns Menschen und um unseres Heiles willen vom Himmel herabgestiegen ist.
16. CORO	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine, et homo factus est.	Und der Fleisch geworden ist vom Heiligen Geiste aus der Jungfrau Maria und Mensch geworden ist.
17. CORO	Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.	Der gekreuzigt wurde für uns unter Pontius Pilatus, der starb und begraben wurde.
18. CORO	Et resurrexit tertia die secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet ad dextram Dei Patris, et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.	Und auferstanden ist am dritten Tag gemäß der Schrift und aufgefahren ist in den Himmel, und sitzt zur Rechten des Vaters, und wiederkommen wird in Herrlichkeit zu richten die Lebenden und die Toten, dessen Herrschaft kein Ende nehmen wird.
19. ARIA <i>Basso</i>	Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit; qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur; qui locutus est per Prophetas.	Und an den Heiligen Geist, den Herrn und Lebens- spender, der vom Vater und vom Sohne ausgeht, der mit dem Vater und dem Sohne zugleich angebetet und verherrlicht wird, der durch die Propheten gesprochen hat.

		Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.	Und an die eine, heilige, allgemeine und apostolische Kirche.
20.	CORO	Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.
21.	CORO	Et exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi, Amen.	Und ich erwarte die Auferstehung der Toten und ein ewiges Leben, Amen.

Sanctus

22.	CORO	Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria eius.	Heilig, heilig, heilig, Herr, Gott der Heerscharen. Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.
23.	CORO	Osanna in excelsis.	Osanna in der Höhe.
24.	ARIA <i>Tenore</i>	Benedictus qui venit in nomine Domini.	Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
25.	CORO	Osanna in excelsis.	Osanna in der Höhe.

Agnus Dei

26.	ARIA <i>Alto</i>	Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Lamm Gottes, das du trägst die Sünden der Welt, erbarme dich unser.
27.	CORO	Dona nobis pacem.	Gib uns Frieden.

Zum Werk

h-Moll-Messe (BWV 232)

J. S. Bach hat in seinen letzten Lebensjahren den Wunsch verspürt, seine Kompositionskünste gewissermaßen als abstraktes Wissen der Nachwelt zu überliefern. Es entstand die Kunst der Fuge, die als eine Art Kompendium des Kontrapunktes von ihm (und seinen Söhnen) auf teure Kupferplatten (in Spiegelschrift!) geätzt wurde, um sie durch Druck zu verbreiten. Ähnliches mag ihm mit der Komposition der sogenannten *h-Moll-Messe* vorgeschwebt haben, sogenannten, da er keinen übergreifenden Gesamttitel niederschrieb, sondern die einzelnen Teile separat benannte. Die einzelnen Teile der Messe stammen aus verschiedenen Zeiten. So wissen wir, dass Bach den *Sanctus*-Teil (ohne die 2. Texthälfte *Osanna – Benedictus – Osanna*) für das Weihnachtsfest 1724 komponierte und auch aufführte. Die Teile *Kyrie* und *Gloria* schrieb Bach 1733 und übergab diese *Missa brevis* unter dem Titel *Missa* seinem Landesherrn, Kurfürst Friedrich August II. Alle übrigen Teile, also *Credo*, *Osanna* und *Agnus dei* wurden erst 1748 komponiert. Warum? Der Verfasser dieser Zeilen glaubt, dass Bach diese *Missa tota* als sein religiöses Vermächtnis an die Seite seines kompositorischen Vermächtnisses, der *Kunst der Fuge*, stellen wollte. Dass er die einzelnen Messteile vereinen wollte, erkennt man daran, dass er alle Partiturseiten zu einem Band zusammenfügte und die Großteile mit den Ziffern 1 bis 4 neu nummerierte. Warum er diesem Gesamtgebilde nun keinen neuen Namen gab, wird immer ein Geheimnis bleiben. Vielleicht reichte ihm der in schöner Untertreibung auf dem ersten Titelblatt angegebene Name *Missa*?

Die einzelnen Teile

Kyrie

Entsprechend der üblichen Messliturgie hat das *Kyrie* drei Teile: *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*. Bach formt die beiden Ecksätze zu unterschiedlichen Chorsätzen, den ersten im zeitgemäßen konzertanten Stil, wie wir ihn aus seinen Kantaten kennen, den zweiten *in stile antico*, den er immer benutzt, wenn es um ein Dogma geht. Das Konzertieren weicht einem rein polyphonen Satz. Rein äußerlich ist das schon an der Taktart (*alla breve*) und dem Duplieren des Chorsatzes durch die Instrumente erkennbar.

Nach den einleitenden Adagio-Takten, die Walter Blankenburg in seinem noch immer gültigen Buch über die *h-Moll-Messe* einen Aufschrei nennt, kommt also der konzertierende erste Satz, mit einer langen Einleitung des Orchesters. Hier fallen die spannungsreichen, chromatisch geführten Intervallschritte auf. Es ist die Haltung der Buße, des Sich-an-die-Brust-Schlagens, ewige Seufzer bis zur Verzweiflung.

Welch Gegensatz im zweiten Teil, dem *Christe eleison!* Die zweite Person der dreieinigen Gottheit wird angerufen, Jesus Christus. Dies symbolisieren die beiden Solostimmen (Sopran I und II) und die lichte Tonart D-Dur (zwei Kreuze). Wir wissen aus den Passionen und Kantaten Bachs, dass die gläubige Seele stets mit Sopran besetzt wird. Hier also sind es zwei. Dass dieser Satz 85 Takte hat, ist kein Zufall: 85 ist 5 mal 17 – 5 ist die Zahl Jesu (2 als Mensch plus 3 als Gott, 5 Wunden), die 17 ist wiederum die Zahl Jesu (5) plus die Zahl der Apostel (12).

Das abschließende zweite *Kyrie eleison* überrascht durch seine Schroffheit. Hier arbeitet Bach mit einem musikalischen Symbol, das eine lange musikhistorische Tradition hat, dem Chiasmus, d. h. der Zeichnung des (liegenden) Kreuzes: Verbindet man die erste und vierte sowie die zweite und dritte Note des Fugenthemas, so entsteht ein Kreuz. Wir werden dieses Phänomen im Laufe der Messe noch öfter erleben. Was will Bach damit aussagen? Es handelt sich doch beim zweiten *Kyrie* wieder um den Herrn, also Gottvater. Ganz einfach. Wir haben im ersten Satz das Erbarmen Gottes, im zweiten das Erbarmen des Sohnes angerufen. Im dritten Satz, der Fuge *in stile antico*, sind nun beide vereint!

Gloria

Wen wundert es, dass für die Verherrlichung Gottes mit den Worten aus dem Weihnachtsevangelium „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden“ nun barocker Prunk entfaltet wird, in D-Dur mit Pauken und Trompeten? Gottes himmlische Majestät wird gefeiert, wie man einen König feiert. Die instrumentale Einleitung (im göttlichen Dreiertakt) ist 24 Takte lang. Gott hat unsere menschliche Zeit in seinen Händen, ein Tag dauert 24 Stunden. Der ganze erste Teil dauert 100 Takte. 100 ist die Zahl der Vollkommenheit Gottes. Beim zweiten Teil *Et in terra pax* geht Bach in die Tonart der niedrigen Unterquarte, nach G-Dur. Hier hören wir wieder die typischen barocken Seufzer, die stark zu artikulierenden Zweierbindungen, die 2 als die Zahl der Menschheit. Eine wunderbare Umsetzung erfahren die Worte *hominibus bonae voluntatis* (den Menschen guten Willens): Heitere, fast ausgelassene Koloraturen kontrapunktieren die beschriebenen Stoßseufzer. Am Ende dieses zweiten Teiles wendet sich

die Tonart wieder nach D-Dur, und die hinzutretenden Pauken und Trompeten verkünden: Gott hat Frieden gemacht mit seinen Menschen.

Laudamus te

Dieser Satz ist eine prächtige, von Verzierungen und Koloraturen geprägte Arie für Sopran II, Solovioline und Streicher.

Gratias agimus

Wie der Schluss des *Kyrie* steht auch dieses Stück *in stile antico*. Mehr noch, hier bildet Bach eine einfache vierstimmige Urfuge von nahezu archaischer Größe. Nur zur Verherrlichung auf dem Worte *gloriam* leistet er sich „weltliche“ Koloraturen: Wir können Gott in seiner erhabenen Größe eben selbst in einer göttlichen Fuge nur mit unseren menschlichen Worten preisen.

Domine Deus

Da es sich hier wieder um Gottvater und Sohn handelt, haben wir folgerichtig ein Duett (Sopran I und Tenor). Der Heilige Geist fehlt auch nicht: Der Text ist dreiteilig angelegt, drei verschiedene Notenwerte erscheinen im Kopfmotiv, das gleich dreimal gespielt wird. Bei aller gewichtigen Zahlensymbolik ist eine sanfte Heiterkeit angesagt (die Tutti-Streicher mit Dämpfern). Wenn der Text sagt: *Domine Deus, Agnus Dei* (Herr Gott, Lamm Gottes), wendet sich die Tonart nach e-Moll, der Leidenstonart (Matthäus-Passion) und leitet über zum Chorsatz

Qui tollis

„Der du trägst die Sünden der Welt, erbarm dich unser“ lautet der Text. Hier hat Bach erstmals auf ein früheres Werk zurückgegriffen. Dieses Parodieverfahren ist in der Barockzeit üblich. Die Werke waren in der Regel für einen einmaligen Gebrauch gedacht. Bach hat seine vielen Kantaten als ein-, höchstens zweimalige Gebrauchsmusik angesehen. Über die Genialität, seine früheren Kompositionen umzuformen und ihnen einen neuen Sinn zu geben, ist viel geschrieben worden. In unserem Fall verwendete er den Eingangsschor seiner Kantate *Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei* (BWV 46). Allein am Titel erkennen wir, dass Bach nicht wahllos in die Vorratskiste griff, sondern ein Werk zur Bearbeitung gewählt hat, das eine gleiche Emotion zur musikalischen Dramaturgie vorwies. Dieser Chorsatz ist in der Kantate wie in der Umformung zum *Qui tollis* in unserer Messe einer der schönsten, die je geschrieben wurden.

Qui sedes ad dexteram patris

ist für Alt-Solo, Oboe d'amore und Streicher. Die Solistin ist hier nicht, wie etwa im *Agnus Dei*, die Vertreterin von Buß und Reu, sondern ist gewählt, um dem eher dogmatischen Text eine ernste, aber doch sehr demütige Farbe zu verleihen. Ein schönerer Gegensatz lässt sich kaum denken: „Der du sitztest zur Rechten Gottes“ hat hier nicht die musikalische Richtung bestimmt, sondern das *miserere nobis* (erbarme dich unser). Also stimmt die Rollenverteilung doch wieder!

Quoniam tu solus sanctus

Jetzt meldet sich der Solo-Bass zu Wort, und er bekommt eine instrumentale Begleitung, die ihresgleichen sucht. Zwei konzertierende Fagotte korrespondieren mit einem Solo-Horn, das sonst in der Messe nicht mehr vorkommt. Diese aparte Instrumentierung mit drei tiefen Blasinstrumenten verleiht dem Satz eine ganz besondere Note.

Cum Sancto Spiritu

Die vorangegangene, aparte Arie geht direkt über in einen der prächtigsten Chorsätze, die Bach je geschrieben hat. Wieder haben wir die Lobtonart D-Dur, wieder treten Trompeten und Pauken hinzu. Üppige Koloraturketten wechseln mit lang gehaltenen Akkordtürmen. Was für eine Pracht!

Crede

Bach hat diesen zweiten großen Teil der Messe *Symbolum Nicenum* (Nicäisches Glaubensbekenntnis) überschrieben und daran die größte Sorgfalt angelegt. Den langen Text teilt er in neun Teile auf (9 die göttliche Zahl, 3 mal 3). Er ordnet diese neun Teile symmetrisch an, wie die folgende Darstellung zeigt.

CREDO IN UNUM DEUM	ET EXPECTO RESURRECTIONEM
Chor, siebenstimmig	Chor, Tutti-Orchester
PATREM OMNIPOTENTEM	CONFITEOR UNUM BAPTISMA
Chor, Tutti-Orchester	Chor, Basso continuo
ET IN UNUM	ET IN SPIRITUM SANCTUM
Duett	Solo-Arie
ET INCARNATUS	ET RESURREXIT
Chor	Chor
CRUCIFIXUS	
Chor	

Um diese Aufstellung zu verstehen, müssen Sie erst die linke Hälfte bis zum Mittelpunkt *Crucifixus* von oben nach unten lesen, sodann vom Mittelpunkt die rechte Hälfte von unten nach oben. Die gleiche Symmetrie ist in der Wahl der Tonarten und Taktarten festzustellen.

Die besonders wichtigen Teile setzt Bach in die altehrwürdigen Alla-breve-Taktarten (4/2, 2/2, 3/2 für den Mittelteil), die „menschlichen“ Teile in die modernen, gängigen Taktarten (4/4, 6/8, 3/4).

Dass ihm an der Symmetrie besonders gelegen war, zeigt der Umstand zweier Fassungen des *et in unum*. Ursprünglich hatte er den Text *Et incarnatus est* (und er ist Fleisch geworden) in dem Duett mit vertont. Später legte er jedoch das *Et incarnatus est* in der Fassung für Chor als Einlage in die fertige Partitur. Dadurch musste das Duett *Et in unum* mit weniger Text auskommen; der Text musste also gestreckt werden.

Das *Credo* beginnt mit einem archaischen Fugensatz für sieben Stimmen (7 als göttliche Primzahl). Der Tenor intoniert eine alte gregorianische Weise. Schon im ersten Takt (4/2 = 8/4) staunen wir über Bachs radikale Symbolik: Eine einzige lange Note im Tenor ist der einige Gott, darunter die wandernden Continuo-Bässe (die das ganze Stück hermetisch markieren) mit sieben göttlichen Tonschritten.

Hier herrscht das *Symbolum Nicenum* in seiner historischen, mittelalterlichen Dogmatik. Den fünfstimmigen Chorsatz ergänzen übrigens die Violinen I und II zur symbolträchtigen Siebenstimmigkeit.

Im zweiten Teil des *Credo* befinden wir uns wieder in Bachs musikalischer Zeit. Das ganze Orchester fällt zu den „weltlichen“ Koloraturen mit D-Dur, Pauken und Trompeten ein.

Wieder die Dialektik alt/neu, Gott/Sohn, die die ganze Messe durchzieht. Am Ende dieses zweiten Teils schreibt Bach übrigens die Zahl 84. So viele Takte hat er, und 84 ist die Multiplikation der göttlichen Zahl 7 und der 12. Die 12 aber steht für die Kirche (12 Apostel); in der Einheit von beiden spiegelt sich der wahre Glaube wider. Bach hat die Zahl 84 groß und deutlich vermerkt, als wolle er sagen: Nein, kein Zufall!

Et in unum

Der zweite Glaubensartikel ist ein Duett für Sopran, Alt und Orchester. Hier zeichnet Bach in einmaliger Weise die Einheit von Vater und Sohn. Das KopftHEMA wird von beiden Solostimmen das ganze Stück über in einer Kanon-Engführung

vorgetragen, die einem schier den Atem nimmt. Dabei ist auffällig, dass die tiefe Stimme die Antwort nicht immer im Einklang, sondern auch in tieferen Abständen bietet, das Echo erscheint also in der Unterquart, Unterquint, Unteroktav. Dies aber sind die sogenannten Naturtöne. Jesus, der einige Gottessohn, hat viele verschiedene Seiten, eben: Unterquart, Unterquint, Unteroktav! Und hier ist die sinnfällige und tiefgreifende Symbolik nicht zum Lesen und Erklären bestimmt, sondern sie wird sinnfällig hörbar.

Et incarnatus est

„Und Fleisch geworden ist durch den Heiligen Geist“ ist also der später hinzugefügte Chorsatz. Vielfach wird dieses Stück als das Mysterium der Empfängnis durch den Heiligen Geist gedeutet. In der Tat bietet der Chorsatz keine markante Motivsprache, keine melodische, sondern eher eine klangliche Struktur, der Chorsatz ist wirklich der mystische Teil. Aber die begleitenden Streicher? Die sich ständig wiederholenden Violinfiguren zeigen die Erniedrigung des Gottessohnes an, in ihren Motiven zeichnet Bach wieder das am Boden liegende Kreuz. Zu den Worten *et homo factus est* (und ist Mensch geworden) tauchen die Kreuzfiguren nun ganz bedeutsam im Continuo auf. Bach sagt uns also: Die Menschwerdung Gottes führt unweigerlich zum Tod am Kreuz. Das dialektische Prinzip als Kunstmittel vehement eingesetzt, lange vor Bertolt Brecht und lange verkannt.

Crucifixus

Wir sind am Mittelpunkt des *Credo*. Die Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod ist das Zentrum der lutherischen Theologie. Bach verwendet für diesen Teil den Eingangschor seiner früheren Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12). So müssen wir das *Crucifixus* nicht als die Darstellung der Passion als solcher verstehen, sondern als einen Trauergesang über den Tod des Heilands. Die Musik basiert auf einer alten Tradition: die Chaconne mit chromatisch absteigendem Bass, dem Lamento. Die über dem Bass erscheinenden Klagerufe sind gewissermaßen einer permanenten Variationsfolge unterworfen. Die Klageweiber haben das Sagen.

Das Chaconne-Thema des Basses erscheint zwölfmal. Der dreizehnte Einsatz zu den Worten *et sepultus est* (und wurde begraben) ist der Unglückszahl der alten jüdischen Zahlensymbolik verhaftet. Hier wendet sich das Bassthema nach G-Dur, das Orchester schweigt. Auch wenn man ganz nüchtern erkennt, dass Bach eine geschickte Modulation von der Leidenstonart e-Moll zum D-Dur

der Trompeten benötigte, die die Auferstehung verkünden, verharrt man in größter Bewunderung über diesen Effekt des dreizehnten Themeneinsatzes. Die Bearbeitung des Pragmatikers wird zur Neuschöpfung.

Et resurrexit

Mit prächtigen Koloraturen, himmelstürmenden Intervallsprüngen und ostinatohaftem Jubel werden Auferstehung und Himmelfahrt besungen. Im Mittelteil des Da-capo-Satzes singen die Männerstimmen einstimmig *et iterum venturus est*, also von der Wiederkunft Jesu zum Gericht. Dies klingt in der chorischen Version ein wenig wie der hymnische Gesang der Mönche, trotz oder gerade wegen der düsteren Tonart fis-Moll.

Et in spiritum Sanctum

Der Heilige Geist wird vom Solobass besungen, wie üblich bei dogmatischen Aussagen Bachs im Symbol der Trinität: A-Dur (drei Kreuze), im Dreiermetrum und mit der bedeutungsvollen Zahl von 144 (12 x 12) Takten. Den Satz *Et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* (den Schubert bei all seinen Messen weggelassen hat) nimmt Bach in seiner wörtlichen und nicht in frühökumenischer Bedeutung.

Confiteor

Wie zu Beginn des *Credo*-Teils steht am Schluss ein Chorpaar, diesmal nur vom Continuo begleitet. Das liturgische Zitat vom Anfang wird wieder aufgegriffen, auch hier spielt die Continuostimme durchgehende Viertel. Die Worte *Et expecto resurrectionem mortuorum* vertont Bach zweimal auf verschiedene Weise. Zunächst verlangsamt er deutlich das Tempo und lässt das Mysterium der Auferstehung zum ewigen Leben in einer schier unglaublichen Tonartenfolge leise und sozusagen noch in ungläubigem Staunen vortragen. Hört man diese kühnen Modulationen durch schier alle vorhandenen Tonarten, so kann man den Ausspruch Max Regers nachvollziehen, der sagte, Bach sei Anfang und Ende aller Musik. Hier erscheinen chromatische Wendungen, die bis in die Hochromantik hinein nicht mehr neu erfunden wurden. Dann wendet sich alles nach D-Dur, und der Trompetenjubiläum kann von Neuem beginnen.

Sanctus

In diesem Teil gruppiert Bach Chor und Orchester in jeweils fünf dreistimmige Gruppen: drei Trompeten, drei Oboen, drei Streicherstimmen, drei hohe und drei tiefe Chorstimmen. Als sechste Gruppe kommt das Continuo dazu. Die

Gesamtzahl 6 hat eine tiefere Bedeutung. Die Engel, die im Jesajatext „Heilig“ rufen, haben 6 Flügel. Obwohl im 4/4-Takt notiert, ist es durch die stets triolisch geführten Motive in Wahrheit ein 12/8-Takt. Ab Takt 16 spielen die Streicher zu den langen Sanctus-Linien des Chores ihr triolisches Motiv immer genau sechsmal. In den ersten Takten hat Bach der Pauke ein Motiv mit heftig repetierenden 32steln gegeben, es sind insgesamt sechs Schläge. Das „Dreimal-Heilig“ erscheint sinnfällig im Continuo als dreimal markant gesetzte Oktavsprünge. Eine rasante Fuge im schnelleren 3/8-Takt beendet das Stück in grenzenlosem Jubel.

Osanna – Benedictus – Osanna

Im doppelchörigen *Osanna* greift Bach auf den Eingangschor der weltlichen Kantate *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) zurück. Vergleicht man Original und Bearbeitung in der Messe, so gerät man wieder einmal in höchste Bewunderung, wie Bach seinen Steinbruch des alten Materials nutzt und mit wenigen Veränderungen plausibel eine scheinbare Neuschöpfung entstehen lässt. Besonders markant ist der zweimalige, zunächst im Unisono geführte Ruf *Osanna, osanna*. Es sind die Naturtöne der Trompete: D, a, a, a, d, a, ähnlich dem zweiten *Et expecto* aus dem *Confiteor*-Teil. Sind es im *Osanna* die Jubel-Trompeten des göttlichen Herrschers, so bedeuten die sich hoch auftürmenden Naturtöne der Chorstimmen im *Et expecto* eindeutig die Fanfaren des Jüngsten Gerichts.

Besonders wirkungsvoll gestaltet Bach die Partien des Doppelchores: Immer wenn ein Chor ein koloraturenreiches Fugato anstimmt, setzt der andere Chor die *Osanna*-Rufe dagegen. Ein langes Orchester-machspiel (in der Vorlage war es das Vorspiel) beendet die Doppelchor-Pracht.

Das *Benedictus* ist ein zarter Triosatz für Tenor, Flöte und Continuo. In seiner Tonart h-Moll wird dezent an den schwerblütigen Beginn der Messe erinnert.

Agnus Dei – Dona nobis pacem

Dieser Satz ist wohl eher in der Not so geworden; sicherlich hat Bach ein gewichtigeres Schlussstück vorgesehen, seine Kräfte reichten nicht mehr. Auch hier nimmt er ein früheres Werk als Vorlage. Im Himmelfahrtsoratorium *Lobet Gott in seinen Reichen* (BWV 11) singt der Alt „Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben“. Wieder muss man ehrfurchtsvoll erstaunen, wie Bach seine Vorlage umformt. Die heftigen Dreiklangfiguren der unisono geführten Violinen bedeuten in BWV 11 das flehentliche Bitten „bleibe bei uns!“ Zum Textbeginn *Agnus Dei* passen sie nun gar nicht. Also erfindet Bach für diese Worte eine neue

Melodie. Eindeutig zeigt diese sanfte und traurig niedersinkende Melodie die Sicht des Betrachters: Da geht Jesus hin und trägt sein Kreuz, ich kann nicht eingreifen und helfen. Erst zu den Worten *qui tollis peccata mundi* (der du trägst die Sünden der Welt) tauchen die geschilderten Dreiklangeruptionen der Violinen nun auch in der Singstimme auf. Diese Figuren, die sehr häufig den spannungsreichen verminderten Septakkord beschreiben, wirken in dem neuen Szenario wie das Niederstürzen des Heilands unter der Last des Kreuzes und das Immer-wieder-sich-Aufrichten. Eine neue Komposition, ein neues Bild ist entstanden. Die tiefe Erniedrigung des Gottessohnes zeigt sich auch in der Wahl der Tonart: g-Moll, denn die B-Tonarten bedeuten Erniedrigung. So fällt das *Agnus Dei* trotz seines schlichten Triosatzes schon durch seine Fremdheit in der ganzen Messe deutlich aus dem Rahmen.

Für das *Dona nobis pacem* wiederholt Bach das *Gratias agimus* des ersten Teils der Messe, nun mit neuem Text. Die Urfuge mit ihren lapidar scheinenden Themen baut sich erneut auf und beschließt die *Missa tota* in geballter göttlicher Kraft, ruhig und gemessen.

Winfried Radeke

Möchten Sie aktives Chormitglied werden? Ambitionierte Sängerinnen und Sänger sind herzlich eingeladen, den Bach-Chor bei einer Probe kennenzulernen. Die Chorproben finden montags von 19 bis 22 Uhr in der Kapelle der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche statt.

Nähere Informationen: kontakt@bach-chor-berlin.de

Nächster Gottesdienst mit dem Bach-Chor
in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche:

Mittwoch, 24. Dezember 2025 um 17 Uhr

Christvesper

Bach-Chor · Leitung: Achim Zimmermann

Orgel: Sebastian Heindl

Liturgie: Generalsuperintendentin Dr. Julia Helmke

Nächster Kantatengottesdienst mit dem Bach-Chor
in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche:

Sonnabend, 17. Januar 2026 um 18 Uhr

J. S. Bach | Kantate BWV 65

Sie werden aus Saba alle kommen

Solisten · Bach-Chor · Bach-Collegium

Leitung: Achim Zimmermann · Orgel: Sebastian Heindl

Aktuelle Informationen
zum Chor und zu den Aufführungen
finden Sie auch im Internet:
www.bach-chor-berlin.de