

„Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung

M

Von William H. Scheide (Princeton, N. J.)

Der doppelchörige Kantatensatz BWV 50 über den biblischen Text Offenbarung 12,10 ist jüngst in einer kritischen Neuausgabe vorgelegt worden: NBA I/30, herausgegeben von Marianne Helms; Notenband (1973), S. 141 ff., und Krit. Bericht (1974), S. 136 ff. Die Hauptquelle für das Werk besteht in einer Partiturskopie (P 136), als deren Schreiber Hans-Joachim Schulze neuerdings Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761) identifiziert hat.¹ Gerlach war mit Bach seit dem Beginn von dessen Leipziger Zeit verbunden und wirkte ab 1729 als Organist und Musikdirektor der Neukirche zu Leipzig.

Die Fugenanlage des Werkes ist von Werner Neumann analysiert worden (*J. S. Bachs Chorfolge*, Leipzig 1938, S. 37 f.; ebenda Tafeln 22a und 22b mit den Erläuterungen der Hauptkontrapunkte). Er bezeichnet sie als Permutationsfuge, und seine Sigla werden in der nachfolgenden Diskussion beibehalten, jedoch modifiziert: Neumanns Kontrapunkt „5“ wird von uns in Kp. „1^{inv}“ (es handelt sich um eine freie Umkehrung von Kp. „1“) und Neumanns Kp. „6“ folglich in Kp. „5“ umbenannt.

In der Satzstruktur finden sich nicht wenige Merkwürdigkeiten. Da sind zunächst Einklänge und Oktaven im Kontrapunkt, so zwischen Continuo und Kp. 3 in T. 18 f., 25 f., 86 f. und 93 f. (die letzten beiden in Außenstimmen). Das gleiche geschieht zwischen Continuo und Kp. 1 in T. 32, 46, 53 und 107, ebenso mit Kp. 2 in T. 21, 28, 35, 42, 49, 56, 103, 110 und 117. Kp. 2 und 5 bilden Quinten in T. 56 und Quintparallelen in T. 96 und 117.

Eine vollständige Bereinigung solcher satztechnischer Fehler ließe sich bei einer Revision des Notentextes kaum durchführen, zumal deren Ursprung wohl beim Komponisten zu suchen wäre.

Weitere satztechnische Mängel, gewiß auch dem Komponisten zuzuschreiben, begegnen in der 2. Oboe innerhalb eines wichtigen Orchester-Ostinatomotivs. Oboe 2 bildet Einklänge bzw. Oktaven mit Kp. 1 in T. 29 f., 43 f. (Violine 2), 97 f., 104 f. (Viola) und mit Kp. 2 in T. 31, 99 und 113. Der Fehler mit Kp. 1 wird in T. 50 f. und 111 f., derjenige mit Kp. 2 in T. 45, 52 und 106 dagegen vermieden.

Ein etwas komplizierterer Fall begegnet in T. 34 und 116. Oboe 1 bildet Einklänge mit Kp. 2 und Oboe 2 das gleiche mit Kp. 1^{inv}. Der Fehler in Oboe 1 wird hinreichend korrigiert in T. 48, 55 und 109, und zwar mit einer für Moll und Dur passenden Version, während die neue Führung von Oboe 2 bei den Molleinsätzen in T. 48 und 55 wiederum Einklänge mit Kp. 1 und 5 erzeugt. Fehlerfrei bleibt nur eine weitere Änderung im Dureinsatz von T. 109, doch wäre diese Gestalt nicht für einen Molleinsatz brauchbar. Das Instrument an dieser Stelle ist Violine 2, vermutlich mit Rücksicht auf das der Oboe nicht erreichbare tiefe

¹ H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, BJ 1978, S. 19 ff., zu Gerlach S. 33–37.

h. Hingegen gäbe es bei den anderen Dureinsätzen in T. 34, 102 und 116 mit fis⁴ und e⁴ als tiefsten Tönen keine Umfangsunterschreitung für die Oboe. Da die für T. 109 gefundene Lösung sehr gut auch für T. 102 gelten könnte, erscheint es merkwürdig, daß in T. 102 f. Kp. 2 zur Vermeidung von Fehlern geändert und der siebente Takt von Kp. 2 und 3 den Oboen 1 und 2 in T. 103 zugewiesen wird.

Diesen Beobachtungen seien zwei Tatsachen gegenübergestellt: (1) bei BWV 50 handelt es sich um eine Permutationsfuge, (2) sie ist für Doppelchor und Orchester geschrieben. Permutationsfugen gibt es in größerer Zahl, wie Neumanns erwähnter Abhandlung zu entnehmen ist. An Werken für Doppelchor und selbständig geführtes „einfaches“ Orchester existieren hingegen nur noch das „Osanna“ aus der h-Moll-Messe sowie der zugehörige Eingangschor der Kantate BWV 215 „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“. Dieses Satzpaar nebst seiner mutmaßlich gemeinsamen Vorlage (BWV Anh. 11) stammt aus den 1730er und 1740er Jahren; im Unterschied hierzu setzen Bachs Permutationsfugen 1707/08 in Mühlhausen ein und – wie gezeigt werden soll – gehören überwiegend in die Weimarer Zeit (1713–1715) sowie in das erste Leipziger Amtsjahr.² Demzufolge gehören Permutationsfugen sowie Doppelchorsätze mit

² In der Matthäus-Passion kommt der gleichzeitige Einsatz von Mitwirkenden zweier Chöre 36mal vor (Numerierung im folgenden nach NBA II/5). In einem Fall (Nr. 33) wirken nur Solisten mit (Evangelist, zwei falsche Zeugen und der Hohepriester in Matth. 26,60–63a), in sechs weiteren Fällen Chor II und Solisten von Chor I (Nr. 19, 20, 27a, 30, 60, 67). In Nr. 29 werden beide Chöre und beide Orchester zusammengefaßt, um einen ausgedehnten Choralchorsatz für vier Singstimmen und selbständig geführtes Orchester darzubieten. In 16 weiteren Sätzen werden beide Chöre sowie Instrumente zu lediglich vierstimmigem Satz zusammengezogen: viermal handelt es sich um Turbae und ähnliches (Nr. 45b, 50b, 50d, 63b), zwölfmal um schlichte Choralsätze (Nr. 3, 10, 15, 17, 25, 32, 37, 40, 44, 46, 54, 62). Bei drei Sätzen werden die Chöre in gleicher Weise verdoppelt, mit Ausnahme des Anfangsteils; in Nr. 66b enthalten die ersten vier Takte einen siebenstimmigen Satz (nur die Baßstimmen sind identisch, das Orchester ist colla parte geführt), zu Beginn von Nr. 58b und besonders von Nr. 58d antworten die Chöre einander. In Nr. 45a ist das „Barrabam“ sechsstimmig. Für zwei Chöre und zwei Orchester verbleiben acht Sätze: Nr. 1, 4b, 27b, 36b, 36d, 41b, 53b, 68. – Diese Verwendung von zwei getrennten Orchestern unterscheidet die Matthäus-Passion vom Osanna der h-Moll-Messe, dem Eingangschor der Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215) sowie dem Chorsatz BWV 50. Unter den erwähnten acht Sätzen der Passion enthält Nr. 36b in nur fünf Takten eine achtstimmige quasi-fugische Exposition, bei der beide Orchester den entsprechenden Chören zugeordnet sind und die Singstimmen verstärken. In den restlichen sieben Sätzen werden Doppelchor und -orchester mehr zu antiphonalen Effekten (bei oftmals ziemlich homophonem Satz) als zur kontrapunktischen Bereicherung benutzt. Beispielsweise beginnt Nr. 27b mit einer vierstimmigen Fugenexposition für Chor und Basso continuo. Im Unterschied zum Beginn von BWV 50 werden die Chorstimmen von Instrumenten verdoppelt. Der Rest des Satzes, ausgenommen die letzten acht seiner 72 Takte, kann als auf dem Prinzip der Antiphonie aufgebaut gelten; beide Chöre und beide Orchester sind in mannigfaltiger Wechselhörigkeit eingesetzt, gelegentlich mit viertaktigen Phrasen wie bei den vier aufeinanderfolgenden Sopraneinsätzen nach der Exposition, anderwärts mit nur kurzen Einwüfen wie „Blitze“, „Donner“, „zertrümmre“. Die letzten acht Takte sind in der gleichen Art siebenstimmig gesetzt, wie oben bei Nr. 66b geschildert. Besonders

selbständigem Orchester nicht unbedingt in die gleiche Zeit. Da BWV 50 jedoch unbestreitbar auf dem Permutationsprinzip aufgebaut ist und dieses durchaus bachisch erscheint, drängt sich die Vermutung auf, jemand anderes als der Komponist des Werkes könnte für dessen doppelchörige Bearbeitung verantwortlich gewesen sein. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß in der Handschrift *P 136* der zweite Chor immer auf den letzten vier Systemen jeder Akkolade notiert ist, also sogar unterhalb des Continuo. Diese durchaus ungewöhnliche Anordnung könnte als Indiz dafür gelten, daß der zweite Chor nicht zu Bachs ursprünglicher Satzkonzeption gehörte, sondern zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde.

I

Diese Möglichkeit gilt es nun sorgfältig zu prüfen. Beginnen wir mit den Streicherstimmen in T. 112–115. Das *fis'* in der 2. Violine, T. 113, ist falsch; es muß *g'* heißen. Das Sechzehntel *cis'* am Schluß von T. 114 in der Viola verdient gleichfalls einige Überlegungen. Es wäre möglich, daß dieses *cis'* – weil unmittelbar gefolgt von *c'''* in Trompete 1 – lediglich ein Beispiel für Bachs bekannte harmonische Kühnheit darstellt. Denkbar wäre aber auch, daß die charakteristische Figuration, die das *cis'* in T. 114 herbeiführt, aus der Viola-Stimme in T. 100 f. kopiert wurde.

Wenn aber die Streicherstimmen in T. 100 f. denjenigen in T. 114 f. entsprechen, gilt das gleiche zumindest für die Streicher in T. 98 f. und 112 f. In beiden Fällen lautet nur die 1. Violine gleich, und es ist zu fragen, warum die anderen Stimmen verschieden verlaufen. Ein Unterschied besteht darin, daß T. 112 f. Kp. 5 (im 2. Alt) enthält, T. 98 f. aber nicht. Wenn die entsprechenden Takte von Kp. 5 mit der Viola aus T. 98 f. kombiniert werden, entsteht eine ungewöhnliche Häufung von Einklängen:

kennzeichnend für unseren Zweck sind die Instrumentalstimmen. Sie enthalten keine selbständigen Fugeneinsätze, sondern haben nur die antiphonale Wechselwirkung beider Chöre zu überhöhen (häufig mit eigener, unabhängiger Wechselhörigkeit). Einer gemeinsamen Continuo-Stimme stehen je zwei selbständige Streicher- und Holzbläsergruppen gegenüber, die letzteren jeweils mit zwei Oboen und zwei – einstimmig geführten – Flöten besetzt. Diese Anlage – das gilt entsprechend auch für die anderen Sätze – unterscheidet sich deutlich von dem Befund bei BWV 50. Die Verdoppelung getrennter Chöre durch spezielle Orchester gehört ohne Zweifel nicht in die Entstehungszeit der Johannes-Passion (1723–)1724, hat aber viel Ähnlichkeit mit dem Verfahren bei der Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ BWV 226 aus dem Jahre 1729 sowie allenfalls mit Sätzen wie „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225 (hier reichen die Quellen nicht vor 1726 zurück).

Den letzten ausgenommen, vermeidet die Viola in T. 112 f. alle diese Einklänge. Andererseits bestimmt diese – auf dem D-Dur-Dreiklang aufgebaute – Viola-stimme die Eingangsnote sowie die entsprechende Dreiklangstruktur der 2. Violine, und gerade dort ist die letzte Note (ein Dreiklangston!) offensichtlich falsch. Anscheinend ist dieser unzweifelhafte Fehler das Ergebnis einer Verketzung von Umständen, die letzten Endes durch die Bezugnahme auf T. 98 f. hervorgerufen wurde. Entsprechend wird auch das oben erwähnte *cis'* in der Viola-stimme (T. 114) durch die ähnliche Figuration in T. 100 bedingt sein und nicht etwa Bachs harmonischer Kühnheit entspringen.

Schwer einzusehen ist, warum Bach während des Kompositionsvorganges beim Erreichen der Takte 112–115 nichts Besseres im Sinn gehabt haben sollte, als sich mechanisch an den Takten 98–101 zu orientieren. Dagegen spricht schon die Tatsache, daß die Fugenbeantwortung in T. 98–101 real, in T. 112–115 dagegen tonal verläuft. Sollte aber jemand anderes, von begrenzterer kompositorischer Einsicht, Bachs Satz umgearbeitet haben – beispielsweise durch Hinzufügung eines zweiten Chores –, so könnte jener durchaus nach analogen Passagen Ausschau gehalten und nicht zwischen wirklichen und nur scheinbaren Entsprechungen unterschieden haben. Dies wäre besonders wahrscheinlich, wenn die ursprünglichen Streicherstimmen in T. 111–117 mit dem Chor *colla parte* gegangen sein sollten, statt die antiphonalen Ostinati zwischen Oboen und Continuo zu ergänzen.

Betrachten wir nunmehr die zweite Hälfte der Fuge, T. 69–117. In T. 83–96 stehen den Einsätzen von Kp. 1 in Alt 1 und Tenor 1 Einsätze von Kp. 1^{inv} in Alt 2 und Tenor 2 gegenüber. Bei dem entsprechenden Einsatz in T. 97–103 (Baß 1 und 2 mit Kp. 1 bzw. Kp. 1^{inv}) wird nur Baß 1 durch den Continuo verdoppelt, während Baß 2 ohne Verdopplung bleibt und die drei Oberstimmen von Chor 2 mit denen von Chor 1 identisch sind. In T. 104–117 bietet der Chorsatz eine T. 29–35, 43–49 oder 50–56 verwandte Technik, wobei jeweils ein Chor Kp. 1 oder Kp. 1^{inv} hervorhebt, während der andere Chor die übrigen Kontrapunkte singt.

Bei den sieben Einsätzen in T. 29–56 und 97–117 bieten die beiden Chöre niemals mehr als fünf Kontrapunkte zugleich. Die einzige Ausnahme findet sich in T. 90–96. Hier aber ist der Kontext höchst ungewöhnlich, wie sich aus der schematischen Darstellung der Struktur dieses zweiten Fugenteils ergibt:

| T. | Anzahl der Kp. | Benutzte Stimmen |
|---------|----------------|--|
| 69– 75 | 1 | im wesentlichen Sopran 2 |
| 76– 82 | 2 | Sopran 2, Sopran 1 |
| 83– 89 | 4 | Sopran 1–2, Alt 1–2 |
| 90– 96 | 6 ³ | Sopran 1–2, Alt 1–2, Tenor 1–2 |
| 97–103 | 5 | Chor 1 und 2 |
| 104–110 | 5 | Chor 1 und 2 |
| 111–117 | 6 | Chor 1 und 2 sowie Kp. 1 in Trompete 1 |

³ Der einzige Einsatz in der gesamten Fuge, wo Kp. 1–5 sowie 1^{inv} gleichzeitig in den Chorstimmen auftreten.

Im T. 97 setzen die Chorbässe ein, um die Fugenexposition zu vervollständigen, die reale Stimmenzahl nimmt jedoch ab. Dies erscheint so eigenartig und unbachisch, daß auch ein Verdacht auf die vorangegangenen Umkehrungseinsätze in Alt und Tenor fällt. Würden sie getilgt, so entstünde folgender Aufriß:

| | | |
|--------|---|----------------------------|
| 69– 75 | 1 | im wesentlichen Sopran 2 |
| 76– 82 | 2 | Sopran 2–1 |
| 83– 89 | 3 | Sopran 2–1, Alt 1 |
| 90– 96 | 4 | Sopran 2–1, Alt 1, Tenor 1 |
| 97–103 | 5 | ? |

Das sukzessive Anwachsen von einer bis auf fünf Stimmen erscheint wesentlich sinnvoller, doch entsteht ein Problem hinsichtlich der Stimmenverteilung in T. 97 ff., und zwar durch die Vereinigung der beiden Soprane gegenüber der Aufspaltung der einsetzenden beiden Bässe. Dies zwingt Sopran 2, Kp. 4 zweimal nacheinander zu singen. Durch Zuweisung der freien Umkehrung (entsprechend T. 29 ff.) an den 2. Sopran⁴ und Aussparen des 2. Basses ließe sich eine solche Wiederholung vermeiden. Eine ähnliche Kombination – Kp. 1^{inv} in der Oberstimme über einem Einsatz von Kp. 1 in der tiefsten Stimme – findet sich in T. 36–42 (Baßeinsatz, Oboe 1 in Umkehrung).

Die Takte 90–93 muten der 3. Oboe⁵ sowie dem 2. Tenor Schwieriges, wenn nicht gar Unausführbares zu. Die Behandlung der 3. Oboe – Notation im Violinschlüssel, häufige Verwendung des Tons a (in T. 90–93 neunmal; ein Austausch mit der Viola wäre leicht möglich gewesen) – ist atypisch, wenn nicht unbekannt in einer Bachschen Originalpartitur. Gleiches gilt für Tenor 2, der in T. 90–93 neunmal das hohe a zu singen hat. Obgleich Bach häufig schwierige (Solo-) Tenorpartien schrieb, ist eine vergleichbare Stelle für den Chortenor in Bachs autographen Partituren nicht nachweisbar.

Weitere Anhaltspunkte dafür, daß ein unerfahrenerer Komponist als Bach die erhaltene Gestalt von BWV 50 zu verantworten hat, mögen aus den Beispielen 2–8 gewonnen werden:

② 29

Alto 2

Tenore 2

Basso 2

⁴ Eine derartige Verwendung von Kp. 1^{inv} am Schluß der Exposition könnte einem Bearbeiter den Gedanken an eine Voraussetzung in den vorangehenden Alt- und Tenoreinsätzen nahegelegt haben, als es um die Vorbereitung einer Fassung für Doppelchor ging.

⁵ Offensichtlich eine normale Oboe, wie aus Kopftitel und Notationsweise in *P* 136 zu schließen ist.

③ 36

Oboe 2
Oboe 3

Musical score for Oboe 2 and Oboe 3, measures 36-42. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Oboe 2 plays a melodic line with eighth and quarter notes, while Oboe 3 provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

④ 43

Alto 2
Tenore 2
Basso 2

Musical score for Alto 2, Tenore 2, and Basso 2, measures 43-49. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Alto 2 and Tenore 2 have similar melodic lines, while Basso 2 provides a bass line with eighth notes.

⑤ 50

Violino 2
Viola

Musical score for Violino 2 and Viola, measures 50-56. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Violino 2 plays a melodic line with eighth and quarter notes, while Viola provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

⑥ 69

Alto 1
Tenore 1
Basso 1
Alto 2
Tenore 2
Basso 2

Musical score for Alto 1, Tenore 1, Basso 1, Alto 2, Tenore 2, and Basso 2, measures 69-75. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Alto 1 and Tenore 1 have similar melodic lines, while Basso 1 provides a bass line with eighth notes. Alto 2, Tenore 2, and Basso 2 have similar melodic lines, while Basso 2 provides a bass line with eighth notes.

⑦ 104

Alto 2

Tenore 2

Basso 2

Detailed description: This musical system shows measures 104 to 110. It consists of three staves: Alto 2 (top), Tenore 2 (middle), and Basso 2 (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Alto 2 part has a melodic line with some grace notes. The Tenore 2 part provides harmonic support with a steady eighth-note pattern. The Basso 2 part has a more active bass line with eighth and sixteenth notes.

⑧ 111

Alto 1

Tenore 1

Basso 1

Detailed description: This musical system shows measures 111 to 117. It consists of three staves: Alto 1 (top), Tenore 1 (middle), and Basso 1 (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Alto 1 part has a melodic line with grace notes. The Tenore 1 part provides harmonic support with a steady eighth-note pattern. The Basso 1 part has a more active bass line with eighth and sixteenth notes.

Die melodische Armut dieser Innenstimmen steht in denkbar schärfstem Kontrast zu den Bachschen Kp. 1–5 (vgl. Neumann, a. a. O., Tafel 22) und findet keinerlei Entsprechung in irgendeinem anderen Doppelchorsatz Bachs. Der naheliegende Vergleich mit T. 75 ff. der doppelchörigen Motette „Singet dem Herrn“ (BWV 225), wo der zweite Chor mit anmutig fließender Stimmführung die harmonische Stütze für die Fugensexposition des ersten Chores („Die Kinder Zion...“) bildet, zeigt besonders deutlich die Steifheit der Tonwiederholungen an entsprechenden Stellen in BWV 50. Auch im Osanna der h-Moll-Messe (sowie in BWV 215/1) finden sich anstelle der schwerfälligen Akkordik von BWV 50 transparente Unisonopartien (T. 26 ff.) oder bei realer Achtstimmigkeit (T. 108 ff.) eine sorgfältige Differenzierung zwischen den einzelnen – gleichwertigen – Stimmen, wie es auch für die doppelchörigen Motetten charakteristisch ist. BWV 50 enthält kein Beispiel eines derartig gestalteten achtstimmigen Chorsatzes.

Zu vergleichen wären schließlich die Kontrapunkte in ihrer schematischen Darstellung bei Neumann (a. a. O., Tafel 22) bzw. in ihrem wirklichen Verlauf in der Partitur. Kp. 2 zum Beispiel beginnt mit der höchsten Note und steigt eine Duodezime herab. Auch Kp. 4 beginnt, nach einer langen übergehaltenen Note, einen Abwärtsgang. Daher ließ es sich kaum vermeiden, den Eintritt des 2. Soprans in T. 78–82 (Kp. 2) und 94 ff. (Kp. 4) so zu modifizieren, daß die Sopranstimmelage erhalten blieb. Ähnlich verfahren wurde mit Baß 2 in T. 115 (Kp. 4). Der Dezimensprung im Tenor 1, T. 38 (Kp. 2) verfolgt das gleiche Ziel, ebenso der Oktavfall in T. 41, der einen Stimmführungskonflikt bewirkt (vgl. Beispiel 9, 4. Achtel).

Die Möglichkeit, daß der 2. Chor den Zusatz eines anonymen Bearbeiters darstellt, wird noch deutlicher greifbar, wenn man sich den ursprünglichen Vokal-

⑨

41

Soprano 1

Alto 1

Tenore 1

Basso 1

satz vorstellt. Es wurde bereits bemerkt, daß die beiden vollen Chöre niemals mehr als fünf Kontrapunkte zugleich darbieten. Daher wäre zu überlegen, ob der ursprüngliche kontrapunktische Satz von BWV 50 von einem fünfstimmigen Chor ausgeführt worden sein könnte und welche Stimmenverteilung gegebenenfalls die richtige wäre.

Betrachten wir zunächst den Sopran von Chor 2. Chor 2 tritt in neun Abschnitten in Erscheinung, von denen aber nur acht zu untersuchen sind, da in T. 97–103 Sopran 1 und 2 zusammengehen. In T. 35 sind beide Soprane ebenfalls kombiniert, aber von dieser Stelle abgesehen liegt der Einsatz von Sopran 2 ab T. 29 im Altregister, das heißt, er überschreitet niemals *c*“, dies in völliger Übereinstimmung mit der bei Bach üblichen Behandlung der Altstimme. Gleiches gilt für die Sopran-2-Einsätze in T. 69, 83 und 90. Auch für den Einsatz in T. 76 träfe es zu, wäre dieser nicht – wie oben erwähnt – ab T. 78 in die höhere Oktave versetzt.

Somit zeigt sich, daß von acht Sopran-2-Einsätzen fünf ohne weiteres als Alt-Einsätze konzipiert gewesen sein könnten. Diejenigen in T. 43 und 111 überschreiten das Altregister, dafür bewegt sich beim Fugeneinsatz ab T. 111 Sopran 1 im Altbereich. Dasselbe gilt für den Sopran-1-Einsatz in T. 104 mit Ausnahme des *a*“ in T. 108. Wenn man jedoch die Gestalt des Kp. 5 (die diese Note fordert) durch diejenige ersetzt, wie sie Alt 2 in T. 114 f. bringt, gelangt auch dieser Einsatz in die Altlage. Somit verbleiben allein die Takte 43 ff., in denen Sopran 1 und 2 getrennte Stimmen (Kp. 1 und 4) aufweisen und jeweils die Altlage überschreiten.

Betrachten wir nun die Streicherstimmen in T. 50 ff. Violine 2 und Viola in Beispiel 5 lassen vermuten, daß sie das Werk eines Bearbeiters sind. Und wenn Kp. in Violine 1 eine Oktave tiefer transponiert würde, ergäbe sich wiederum eine Altstimme, die dem Alt 1 mehr Abwechslung bescheren würde als die Wiederholung von Kp. 5. Gäbe es demzufolge Einsätze von Kp. 1 im Baß, T. 36 ff., und Alt, T. 50 ff., dann sollte in T. 43 ff. auch ein Tenoreinsatz stehen, damit der Eindruck einer Gegenexposition erweckt würde. Erreichbar wäre dies durch eine Vertauschung von Tenor 1 und Sopran 2 an dieser Stelle. Der Tenoreinsatz erschiene in singbarer, wenngleich ungewöhnlich tiefer Lage (wie die entsprechenden Baß- und Alteinsätze), während der Sopran 2 wiederum ins Altregister rückte. Folglich ergibt sich die Möglichkeit, bei jedem Fugeneinsatz

mit zwei Sopranen mindestens einen von diesen in ursprünglicher Altlage anzunehmen. Hier ist daran zu erinnern, daß die obenerwähnten Veränderungen der verschiedenen Kontrapunkte sich jeweils nur auf Sopran, Tenor und Baß beziehen und die Altstimmen hiervon ausgenommen sind. Somit läßt sich für die Originalfassung von BWV 50 ein fünfstimmiger Chorsatz annehmen, und zwar mit der ungewöhnlichen Stimmenverteilung Sopran, Alt 1, Alt 2, Tenor und Baß (S, A 1, A 2, T, B).

Wie bereits angedeutet, ist die Permutationsanlage von BWV 50 für eine Schaffensperiode bei Bach typisch, in der die Doppelchörigkeit keine Rolle spielt. Demzufolge ist die doppelchörige Struktur von BWV 50 höchstwahrscheinlich sekundärer Natur. Der hypothetische originale Permutationsfugensatz für S, A 1, A 2, T und B mit Kontrapunkten in fünfzehn fugischen Perioden ließe sich folgendermaßen schematisch darstellen:

| | | | | | | | | |
|--|-------------------------------------|---|----|----|-------------------|----|----|----|
| Takte: | 1 | 8 | 15 | 22 | 29 | 36 | 43 | 50 |
| Stim- Kontra- men: punkte: | | | | | | | | |
| Tr 1 | | | | | 1 | | | |
| S | | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| A 1 | | | | | 1 ^{inv.} | 2 | 3 | 4 |
| A 2 | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 1 |
| T | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 1 | 2 |
| B | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 1 | 2 | 3 |
| Harmonische Stufen: | D → A → D → A → D → A → e → h(→fis) | | | | | | | |
| Reale (R) bzw. tonale (T) Einsätze | R | T | R | T | R | R | R | R |

| | | | | | | | |
|--|----------------------------------|----|----|----|-------------------|-----|-------------------|
| Takte: | 69 | 76 | 83 | 90 | 97 | 104 | 111 |
| Stim- Kontra- men: punkte: | | | | | | | |
| Tr 1 | | | | | | | 1 |
| S | | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 |
| A 1 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 ^{inv.} | 5 | 1 ^{inv.} |
| A 2 | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| T | | | | 1 | 2 | 3 | 4 |
| B | | | | | 1 | 2 | 3 |
| Harmonische Stufen: | D → A → D → A → D → A → D → (→G) | | | | | | |
| Reale (R) bzw. tonale (T) Einsätze | R | T | R | T | R | T | T |

II

Bislang hat man angenommen, daß BWV 50 aufgrund seines Textes für das Michaelisfest (29. September) mit der Epistelsetzung Offenbarung 12,7-12 komponiert worden sei. Wir folgen dieser Annahme und gehen überdies davon aus, daß von allen Wirkungsstätten Bachs nur Leipzig den Michaelistag festlich beging.⁶ Entsprechend wäre BWV 50 eine Leipziger Permutationsfuge mit der ungewöhnlichen Chorbesetzung S, A 1, A 2, T, B für den Michaelistag. Gibt es nun weitere Anhaltspunkte für eine zeitliche Einordnung?

In Kapitel III/1 seines Buches über „Bachs Chorfuge“ spricht Neumann von dem „Permutationsprinzip“. Den Kern des entsprechenden Repertoires bilden 28 Beispiele einschließlich BWV 50 (S. 14-37). Auf den restlichen 15 Seiten des Kapitels nennt Neumann zusätzlich 13 permutationsorientierte Sätze (S. 38, Anm. 54: 6; S. 38 f.: 3; S. 44-47: 1; S. 49 f.: 3). Die nachfolgenden Sätze fallen gemäß der Neumann seinerzeit noch unbekanntem „neuen Chronologie“ in Bachs Leipziger Jahrgang I von 1723/24:

| Neumann S. | Jahrgang I / BWV | Gesamtzahl |
|--------------|--|------------|
| 14-37 | 76/1, 24/3, 105/1, 69a/1, 238 (Sanctus), 238 (Pleni), 243a/7, 243a/11, 245/38, 67/1, 104/1 | 11 |
| 38 (Anm. 54) | 75/1, 46/1, 65/1 | 3 |
| 38 f. | 64/1 | 1 |
| 44-47 | 245/54 | 1 |
| 49 f. | 40/1, 181/5 | 2 |
| | | <hr/> 18 |

Es wäre möglich, daß der Chorsatz BWV 181/5 vorleipziger Ursprungs ist und auf einen jetzt verschollenen Text komponiert war. Andererseits gehört ein von Neumann nicht berücksichtigter Satz („Sie aber vernahmen“, gegen Ende von BWV 22/1) zweifellos in den Jahrgang I; er enthält mindestens vier Kontrapunkte, dargeboten in 16 Perioden.⁷ Läßt man den – in Ermangelung von Originalquellen undatierbaren – Chorsatz BWV 50 beiseite, so ergibt sich eine Gesamtzahl von 40 Permutationsfugen, von denen 18 (oder 45 Prozent) in Bachs erstes Leipziger Amtsjahr fallen.

Nun zeigt sich, daß der 29. September 1723 zu den wenigen Festtagen in Jahrgang I gehört, zu dem sich keine musikalischen Originalquellen erhalten haben. Da aber Bach während dieses Jahres offensichtlich bestrebt war, zu jeder sich bietenden Gelegenheit eigene Kompositionen aufzuführen – neugeschaffene oder entsprechend eingerichtete ältere Werke –, so wäre zu überlegen, ob nicht

⁶ Zweifellos wurde der Michaelistag weder in Weimar noch in Köthen gefeiert, und auch für Bachs Mühlhäuser Zeit (29. September 1707) läßt sich kein entsprechendes Werk postulieren.

⁷ W. Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1947, 4. Aufl. 1971, bemerkt hierzu: „Fugierter Chorsatz (Quintkanonentwicklungen).“

auch BWV 50 dieser Zeit zuzuordnen ist, einer Zeit, in der Bach sich nachweislich am stärksten mit dem entsprechenden Kompositionstyp beschäftigt hat. Gleichwohl bleiben hier einige Fragen offen, insbesondere hinsichtlich der ungewöhnlichen Fünfstimmigkeit des Chorparts, aber auch in bezug auf die – von Arnold Schering⁸ so genannte – „rätselvolle Isoliertheit“ des Satzes, der die Einbettung in einen Werkzusammenhang vermissen läßt.

Bezüglich des ersten Problems wäre darauf hinzuweisen, daß im I. Jahrgang fünfstimmige Chöre durchaus vorkommen. Das Hauptbeispiel⁹ besteht im *Magnificat Es-Dur* BWV 243a; hinzu kommt „Der Himmel lacht“ BWV 31 vom Ostersonntag 1724 (Wiederaufführung einer Weimarer Komposition, des frühesten Beispiels eines fünfstimmigen Chorsatzes bei Bach). Das einzige Werk aus späteren Jahren, das fünfstimmige Chöre enthält, ist die *h-Moll-Messe* BWV 232. Alle erwähnten Chöre weisen jedoch die Stimmenverteilung S 1, S 2, A, T, B auf.

Hier wäre auf eine merkwürdige und häufig übersehene Tatsache hinzuweisen.¹⁰ Als Bach für das am 1. Weihnachtstag 1723 aufgeführte und wohl in dem vorangehenden „tempus clausum“ der Adventszeit geschriebene *Es-Dur-Magnificat* BWV 243a seine Kompositionspartitur einzurichten begann, schrieb er in die Besetzungsleiste für den Eingangschor zunächst „Sop. / Alto 1. / Alto 2. / Ten. / Baß.“, änderte es aber alsbald in „Sop. 1. / Sop. 2. / Alto.“. Der Chorbeginn auf S. 2 der Originalpartitur (P 38) zeigt deutlich eine Schlüsselung für zwei Soprane, doch finden sich Spuren ursprünglicher Altschlüssel im zweiten Sopransystem noch auf S. 4 und 5. So scheint es, als habe Bach bei BWV 243a zunächst instinktiv an eine Besetzung mit S, A 1, A 2, T und B gedacht, die er dann freilich nicht realisierte. Die ursprüngliche Stimmenverteilung könnte dadurch mitbedingt gewesen sein, daß der Michaelistag (29. September) und mit ihm Komposition und Aufführung von BWV 50 zur Zeit der Anlage von P 38 erst wenige Wochen zurücklagen. Trifft diese Annahme zu, so kommt auch von dieser Seite her der 29. September 1723 als terminus ad quem für BWV 50 in Frage.

Hinsichtlich der Stimmenverteilung bei Sopran und Alt mit der ungewöhnli-

⁸ A. Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 3. Aufl. Leipzig 1950, S. 196 (geschrieben im November 1929 als Einführung in eine Studienpartitur von BWV 50). Schering nahm an, daß BWV 50 einen Kantatenbeginn darstellte und ursprünglich ein Eingangsritornell enthielt. Ein derartiges Ritornell war jedoch entbehrlich, sofern andere Sätze dem Chorsatz vorangingen; vgl. aus Jahrgang I beispielsweise BWV 24/3.

⁹ Ein Gegenbeispiel könnte die Motette „Jesu, meine Freude“ BWV 227 für S 1, S 2, A, T, B darstellen, sofern sie sich dem fraglichen Zeitraum sicher zuweisen ließe. Seit B. F. Richter (BJ 1912, S. 9 ff.) gilt der Trauergottesdienst vom 18. Juli 1723 für Johanna Maria Kees als terminus ad quem. Seither ermittelte archivalische Belege (namentlich eine von Martin Petzoldt, Leipzig, ermittelte „Programmfolge“ der Trauerfeier vom 18. Juli 1723) sprechen eher gegen eine solche Zuweisung. Vgl. auch NBA III/1 Krit. Bericht, S. 105 f. (K. Ameln). Wie BWV 50 ist auch BWV 227 nur abschriftlich überliefert.

¹⁰ Zum Folgenden noch keine Erkenntnisse in NBA II/3 Krit. Bericht, S. 38 (A. Dürr). Vgl. aber *Job. Seb. Bach, Magnificat D-Dur* BWV 243 nach den Quellen hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1979, S. 76 (Nachwort).

chen Lösung S, A 1, A 2 Ende September 1723 wäre auf die neukomponierten Sopranpartien aus der mittleren und späteren Trinitatiszeit 1723 aufmerksam zu machen. Eine bedeutsame Folge von Solosätzen für Sopran fällt auf den 9., 11., 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis (BWV 105/5, 179/5, 77/3, 25/5); außerdem dürfte die Weimarer Kantate BWV 199 mit ihren acht Solosopransätzen am 11. Sonntag nach Trinitatis aufgeführt worden sein. Die entsprechenden Daten fallen sämtlich in die Zeit vor Michaelis (Mitte Juli bis Ende August 1723) und bezeugen das Vorhandensein eines fähigen Sopranisten. In der Überlieferung von Bachs Kantatenjahrgang I folgt dann eine Lücke, die mit dem 19. Trinitatissonntag endet. Von dort an bis zum 1. Advent (insgesamt neun Festtage) findet sich nur eine einzige neukomponierte Sopranarie, der verhältnismäßig anspruchslose Satz BWV 89/5. Hier deutet sich eine Reduktion der Rolle des Soprans an, die man damit erklären könnte, daß der gute Sopranist des Sommers 1723 nicht mehr verfügbar war und es vielleicht bis Weihnachten dauerte, ehe Bach wieder genügend befähigte Sopransänger hatte. In der späten Trinitatiszeit finden sich deutlich mehr Arien für Alt, wenngleich diese Solopartien keineswegs hervorstechen (BWV 48/4, 109/5, 89/3, auch BWV 60/2, 3 und 4). Somit ergibt sich, daß die Besetzung mit zwei Alt-Chorstimmen wahrscheinlich auf einen zeitweiligen Mangel an Sopranisten zurückgeht. Die Besetzung von BWV 50 mit S, A 1, A 2, T, B wäre damit ebenso zwanglos zu erklären wie die Zuteilung der Stimmen in der ursprünglichen Konzeption von BWV 243a.

III

Zu lösen bleibt schließlich Scherings Problem der „rätselvollen Isoliertheit“ von BWV 50. Wir beginnen unsere Überlegungen mit dem Hinweis auf die zahlreichen Wiederaufführungen von Weimarer und Köthener Werken innerhalb des Jahrgangs I. Vor allem bei Köthener Werken hatte Bach wenig Bedenken, die Texte zu verändern und die Werke einer Bestimmung zuzuführen, die vom ursprünglichen Anlaß weit entfernt war. In verschiedenen Fällen enthielten die Leipziger Fassungen neu komponierte und eingeschobene Sätze, wie die folgende Übersicht zu Jahrgang I zeigt.

| Festtag | BWV | Weimar | Köthen | für Leipzig hinzugefügte Sätze | |
|---------------------|-----|--------|--------|--------------------------------|---------|
| | | | | Rezitative | Choräle |
| Estomihi | 23 | | × | | × |
| Mariä Heimsuchung | 147 | × | | × | × |
| 7. nach Trinitatis | 186 | × | | × | × |
| Orgelweihe | 194 | | × | wahrscheinlich | × |
| 26. nach Trinitatis | 70 | × | | × | × |
| 2. Ostertag | 66 | | × | | × |
| 3. Pfingsttag | 184 | | × | | × |

Von den sieben Werken mit zugefügten Chorälen enthalten BWV 23, 147 und 186 figurierte Choralsätze und BWV 194, 70, 66 und 184 einfache. Nur drei dieser Kantaten sind für reguläre Sonntage bestimmt, ein erneuter Hinweis auf die Bevorzugung von bereits existierenden Werken für die hohen Feste in Jahrgang I.

Die folgende Übersicht nennt die besonderen Feste in Bachs erstem Amtsjahr, dazu die sicher oder wahrscheinlich auf älteres Gut zurückgehenden Werke:

| | | | |
|-------------------|--------|--------------------|-----|
| Johannistag | | Mariä Reinigung | |
| Mariä Heimsuchung | 147 | Mariä Verkündigung | 182 |
| Ratswechsel | 119(?) | 1. Ostertag | 31 |
| Michaelis | | 2. Ostertag | 66 |
| Reformationsfest | | 3. Ostertag | 134 |
| 1. Weihnachtstag | 63 | Himmelfahrt | |
| 2. Weihnachtstag | | 1. Pfingsttag | 172 |
| 3. Weihnachtstag | | 2. Pfingsttag | 173 |
| Neujahr | | 3. Pfingsttag | 184 |
| Epiphantias | | | |

Nehmen wir an, daß BWV 119 wenigstens teilweise schon vor 1723 entstanden ist, dann bestanden zehn oder mehr als die Hälfte der 19 Festtagskantaten in ihrer wesentlichen Substanz schon vor Leipzig, also ein höherer Prozentsatz, als er für den Jahrgang I insgesamt gilt. Für Michaelis kann die neue Chronologie weder ein altes noch ein neugeschaffenes Werk benennen. Überraschend bescheiden sind die neukomponierten Werke für Johannis und für Mariä Reinigung (BWV 167 und 83), da sie außer den Chorälen keine Chorsätze enthalten. Auch die Himmelfahrtskantate BWV 37 erscheint nicht übermäßig festlich, mißt man sie an Kompositionen für die umgebenden regulären Sonntage (beispielsweise BWV 44 für den Sonntag nach Himmelfahrt). Nur in der Zeit von Weihnachten bis Epiphantias gibt es eine Gruppe neuer Werke besonders festlichen Charakters (BWV 40, 190, 65). Das noch verbleibende Festtagsstück, BWV 64 zum 2. Weihnachtstag, ohne obligate Blechbläser, bildet einen willkommenen Kontrast zu seinen brillanten Nachbarwerken. Insgesamt scheinen von den nachweisbaren 19 Festtagskantaten nur drei sowohl neu komponiert als auch in festlichem Klang konzipiert zu sein.

Der Überblick über die Festtagskantaten des Jahrgangs I erlaubt zwei wichtige Rückschlüsse auf diese 19 Werke: (1) Der Anteil von Werken aus der Zeit vor Bachs Leipziger Amtsantritt ist, verglichen mit dem Jahrgang als Ganzem, ungewöhnlich hoch; (2) unverkennbar ist die Tendenz Bachs, in die älteren Werke mit textlichen und musikalischen Änderungen, vor allem aber durch den Einschub neukomponierter Sätze, einzugreifen.

In diesem Zusammenhang lohnt sich ein Blick auf die Kantate „Ein feste Burg“ zum Reformationsfest. Die Gestalt, in der sie in BG 18 ediert wurde, läßt sich wie bei BWV 50 nicht durch Originalquellen rechtfertigen. Allgemein wird angenommen, daß es sich hier um eine spätere, wahrscheinlich Leipziger¹¹ Erwei-

¹¹ 1723 fiel das Reformationsfest auf den 23. Sonntag nach Trinitatis. In Dürr Chr war deshalb BWV 163 für den 31. Oktober 1723 in Betracht gezogen worden, doch spricht

terung einer Weimarer Okulikantate auf einen Text Salomon Francks handelt, und der ursprüngliche Text ist für die Mehrzahl der Sätze – mit Ausnahme von BWV 80/1 und 80/5 – erhalten geblieben. Diese beiden Sätze scheinen die bei weitem anspruchsvollsten Stücke der Kantate zu sein, und von beiden existieren merkwürdigerweise Einzelabschriften mit lateinischer Textunterlegung durch Wilhelm Friedemann Bach.¹² Angenommen, wir besäßen nur den gedruckten Okulitext von Salomon Franck und die Abschriften von BWV 80/1 und 5 – könnte man dann nicht wie bei BWV 50 auch bei BWV 80/1 und 5 mit Schering von „rätselvoller Isoliertheit“ sprechen? Zu fragen wäre auch, ob jemand auf die Idee kommen würde, daß die Sätze BWV 80/1 und 5 gemäß Bachs Intention zu dem Franckschen Okulitext gehören könnten.

Nach alledem ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß der Befund von BWV 50 sich auch in dieser Richtung interpretieren ließe. Sollte BWV 50 in der Tat Zusatz zu einem vor Bachs Leipziger Zeit entstandenen Werk sein (dessen Musik offenbar verloren ist), so wäre zunächst zu überlegen, ob diese verschollene Komposition Weimarer oder Köthener Ursprungs gewesen sein könnte. Einen Fingerzeig geben gewisse Eigenheiten einiger neukomponierter Kantaten der späten Trinitatiszeit in Bachs Jahrgang I. Beispielsweise erfordern BWV 48 für den 19. Sonntag nach Trinitatis (3. Oktober 1723, also unmittelbar nach Michaelis) sowie zwei Wochen später BWV 109 nur Alt- und Violoncellisten. Diese Kombination ist ungewöhnlich, und weitere, so eng beieinanderliegende Beispiele sind nicht bekannt. Ein drittes Werk, in Jahrgang I später erscheinend, ist dann die nachweislich auf ein Köthener Urbild zurückgehende Kantate BWV 134. Verschiedene Arien in BWV 48 und 109 orientieren sich in ungewöhnlichem Maße an Tanzmodellen (vgl. vor allem den Menuettcharakter von BWV 109/5), und auch dies deutet auf Köthener Einfluß (vgl. hierzu noch BWV 194). Auch sind die Continuostimmen von BWV 48 atypisch, indem sie – entsprechend den Köthener Stimmen von BWV 134a – die Arien unbeziffert bieten.

Diese Anzeichen, so schwach sie sein mögen, legen nahe, einen Blick auf die Texte Christian Friedrich Hunolds zu werfen, von denen Bach in Köthen einige komponiert hat. Zu dieser Werkgruppe, deren Musik größtenteils verschollen ist, gehört die Glückwunschkantate BWV 66a zum Geburtstag des Fürsten Leopold am 10. Dezember 1718. Für diesen Anlaß schuf Hunold zwei Texte, und es ist unwahrscheinlich, daß Bach den einen ohne den anderen komponiert haben sollte. Der zweite Text, „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen“ (BWV Anh. 5), ist der einzige Hunoldsche Text, der mit einem für einen Chorsatz geeigneten biblischen Zitat (Ps. 103,21) beginnt. Da Bachs Jahrgang I verhältnismäßig viele Eingangschöre über biblische Texte aufweist, hätte auch BWV Anh. 5 sich in dieser Eigenschaft für 1723 anbieten müssen. Der Psalm-

nichts für die Annahme, daß das Reformationsfest zugunsten eines „normalen“ Sonntags hätte zurücktreten müssen.

¹² Die Originale in Berlin („Gaudete omnes populi“, P 72) bzw. Washington D. C., Library of Congress („Manebit verbum domini“); eine Abschrift des letztgenannten Satzes in *Am. B.* 596. Entgegen Marianne Helms (NBA I/30 Krit. Bericht, S. 139) gingen Einzelabschriften des 18. Jahrhunderts nach Bachschen Chorsätzen nicht notwendigerweise auf Eingangschöre (wie im Falle von BWV 19/1) zurück.

vers spricht von Gottes Dienern, den Engeln, die auch zum Thema der Lesungen von Michaelis gehören. Auch die zweite Arie spielt darauf an mit den Worten „der Seraphinen / Und der Himmels-Fürsten Amt“. Der Streit Michaels mit den abgefallenen Engeln klingt in der Schlußarie an:

Wehre den Feinden und steure dem Toben,
Streite mit deiner allmächtigen Hand.

Kurzum, BWV Anh. 5 erscheint als Michaelistext weit besser geeignet als so manche anderen Texte, die Bach aus älteren Werken für seinen Jahrgang I adaptierte.¹³ Wir haben damit also den Text eines von Bach in Köthen komponierten Werkes bestimmt, das zur Übernahme in den Jahrgang I zu Michaelis überaus gut geeignet war und überdies – entsprechend dem Fall von BWV 80 – Raum für eine Integration des mächtigen Chorsatzes BWV 50 bot. Und da wir Gründe dafür aufzeigen konnten, daß eine um Michaelis 1723 lokalisierte Gruppe von Kantaten Köthener Merkmale aufweist (BWV 48 und 109), liegt in der Tat der Schluß nahe, Bach habe BWV 50 als Finalsatz für seine Adaption von BWV Anh. 5 zu Michaelis 1723 komponiert.

IV

Fassen wir nunmehr unsere Untersuchung zusammen. Wir nehmen an, daß Bach für den Michaelistag 1723 seine Köthener Kantate „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen“ BWV Anh. 5 bestimmte. Dabei dürfte er Hunolds Text zumindest leicht revidiert,¹⁴ vielleicht auch ein zusätzliches kurzes Tenorrezitativ mit den Worten „Und ich hörte eine große Stimme, die sprach im Himmel“ eingeschoben haben als Überleitung zu dem neukomponierten Epistelvers Offenbarung 12,10. Der groß angelegte Chorsatz wird mit der Stimmenverteilung S, A 1, A 2, T, B auf einen zeitweiligen Mangel an Sopranstimmen Rücksicht genommen haben. Das Orchester erinnert an das festliche Ensemble von BWV 69a zum vorangehenden 12. Sonntag nach Trinitatis (15. August 1723).

Über manche Eigenarten des Chorsatzes, für den die Originalquellen fehlen, lassen sich lediglich Vermutungen anstellen. Das gilt sowohl für die Frage,

¹³ Um den Text von BWV Anh. 5 dem Michaelistag anzupassen, waren folgende Textänderungen unumgänglich: 2. Rezitativ, Zeile 3 „mich“ in „zwar“, Zeile 6 „Ruhm“ in „Geist“, 3. Rezitativ, Zeile 4 „meinen Scepter“ in „lebenslang mich“.

¹⁴ Möglicherweise erfolgte außerdem eine Revision des Notentextes sowie beispielsweise ein Zusatz von Blasinstrumenten, doch zeigt der Vergleich zwischen BWV 173a und 173 bzw. 134a und 134, daß dies nicht immer zu erwarten ist. – Wenn BWV Anh. 5 am selben Tag wie BWV 66a in Köthen aufgeführt worden ist, könnte das Werk in der gleichen Tonart wie BWV 66a gestanden haben, also in D-Dur (sofern BWV 66 die Tonart von BWV 66a bewahrt hat). BWV 50 hätte mit der Wahl der Tonart D-Dur dann Rücksicht auf das bereits Vorhandene genommen. Die weltliche Kantate BWV 66a und die „bey gehaltenem Gottes-Dienste“ aufgeführte Kantate BWV Anh. 5 waren sicherlich bei verschiedenen Gelegenheiten und zu verschiedenen Tageszeiten aufgeführt worden, so daß die beiden Werken gemeinsame Tonart keinen Anlaß zu Bedenken gab. Entsprechend BWV 79 hätte BWV Anh. 5 auch in G-Dur stehen können und wäre möglicherweise mit zwei Hörnern besetzt gewesen.

welche Stimme Alt 1 und welche Alt 2 sein soll, als auch für die problematische Oboe 3, die im Original vielleicht sogar fehlte. Offen bleibt auch die Frage der „Solo“- und „Tutti“-Passagen. Denkbar wäre, daß die erste fünfstimmige Exposition (T. 1–36) solistisch ohne instrumentales *colla parte* ausgeführt wurde und daß dann bei der zweiten Exposition (T. 36–57) das duplierende Orchester zum Chortutti hinzutrat.

Des weiteren kann man annehmen, daß die Originalpartitur dieses Finalsatzes auf einem separaten Faszikel zur Einlage in die Köthener Partitur von BWV Anh. 5 notiert war. Dadurch könnte sich auch die unterschiedliche Überlieferung erklären. Die Partitur von BWV Anh. 5 ist völlig verloren (einschließlich des dort vermutlich nachgetragenen Tenorrezitativs), während die Partitur des Schlußchores BWV 50 offensichtlich in die Hand eines Musikers geriet, der eine Bearbeitung dieses Einzelsatzes für erforderlich hielt. Diesem Musiker standen augenscheinlich zwei Chöre zur Verfügung, und er konnte somit versuchen, gewisse Kontrapunkte, die ihm nicht hörbar genug erschienen, besser herauszuheben. Vielleicht mißverstand er auch den Solo-Tutti-Aufbau des Satzes und ließ darum das Orchester schon in T. 1–28 mitgehen. Die von ihm solcherart präparierte Partitur war wohl die von Marianne Helms in NBA postulierte „Zwischenquelle“¹⁵ von BWV 50. Diese wäre dann in die Hände von Carl Gotthelf Gerlach gelangt, der danach die Abschrift *P 136* anfertigte, die heute die Hauptquelle für BWV 50 darstellt. Da freilich Gerlach lange neben Bach in Leipzig wirkte, käme auch er für die Bearbeitung des Originalsatzes und die Herstellung der „Zwischenquelle“ in Frage. Eines läßt sich jedoch mit Gewißheit ausschließen: daß Bach selbst irgend etwas mit der „Zwischenquelle“ oder auch mit Gerlachs Abschrift *P 136* zu tun gehabt habe.¹⁶

Unsere Diskussion hat viele Punkte berührt und die Argumentation manche Aspekte aufgegriffen. Sie sind alle miteinander verbunden und stützen sich gegenseitig. Somit entsteht ein dichtes Netz von Fakten, Analogien und Hypothesen. Hypothesen und Rückschlüsse wurden gestützt durch Fakten und Analogien, die aus der neuen Chronologie gewonnen werden können. Allerdings kann das Ergebnis unserer Überlegungen kaum mehr als ein Indizienbeweis sein, und so sollte man auch vor der Behauptung zurückschrecken, irgend etwas sei „bewiesen“. Folgerungen sind keine Beweise, das müssen wir immer wieder festhalten, wenn wir mit den Bachschen Quellenmaterialien umgehen. Die neue Chronologie bringt in dieser Beziehung ungewöhnlich viele Anregungen. Sie liefert kaum Beweise, doch in ihrem Beziehungsreichtum verlangt sie, daß Dinge immer wieder durchgespielt, geprüft, zurückgewiesen, verbessert und schließlich einsehbar und verständlich aufbereitet werden. In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Studie über einen der gewiß großartigsten Bachschen Chorsätze.

¹⁵ Vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 142.

¹⁶ Nach den Schriftmerkmalen zu urteilen, gehört *P 136* in Gerlachs spätere Amtszeit und ist vermutlich nach 1750, vielleicht sogar nach 1755 geschrieben. Ein von Gerlach aufgeführtes doppelchöriges Werk liegt in einem anonymen Sanctus in D-Dur vor (Partitur BB *Mus. ms.* 30240, Handschrift Gerlachs, zugehörige Stimmen ebenda, *Mus. ms. anon.* 1542). – Anm. der Schriftleitung aufgrund von Hinweisen von Andreas Glöckner (Leipzig).