

Siegesjubil und Satzfehler

Zum Problem von „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50)*

Von Joshua Rifkin (Cambridge/MA)

„Das reckenhafte Stück mit seiner zermalmenden Wucht und seinem wilden Siegesjubel ist ... ein unvergängliches Denkmal deutscher Kunst.“¹ Mit diesen Worten beschrieb Philipp Spitta den konzertierten Doppelchorsatz „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50; sieht man von den nationalen Anklängen ab, so hat sich auch die seitherige Forschung dieser Meinung – freilich mit nüchternerer Ausdrucksweise – angeschlossen.² Für eine Überraschung sorgte dann William H. Scheide, als er im Bach-Jahrbuch 1982 die Behauptung aufstellte, das Stück könne zumindest in der auf uns gekommenen Form nicht als Originalkomposition Johann Sebastian Bachs gelten.³ Zur Begründung dieser These machte Scheide auf zahlreiche, zum Teil gravierende satztechnische Mängel aufmerksam und wies zudem auf eine für Bach ganz ungewöhnliche Behandlung der Doppelchörigkeit hin.⁴ Nicht weniger Bedeutung maß er einer merkwürdigen Eigenschaft der frühesten Quelle, der Partiturabschrift *P 136*, bei: In dieser wohl nach 1750 entstandenen Aufzeichnung des Leipziger Neukirchenorganisten Carl Gotthelf Gerlach stehen die Systeme des zweiten Chores unterhalb des Continuo.⁵ Aus seinen Beobachtungen zog Scheide den Schluß, „daß der zweite Chor nicht zu Bachs ursprünglicher Satzkonzeption gehörte, sondern zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde“.⁶ Die vermeintliche Urform hat seiner Ansicht nach nur fünf Singstimmen umfaßt; die Bearbeitung spricht er Bach entschieden ab.⁷ Scheides Überlegungen, die sich anschließend auch im Bach Compendium niederschlagen haben,⁸ hat später Klaus Hofmann aufgegriffen und in einigen Punkten modifiziert.⁹ Statt einer mit fünf Singstimmen besetzten Urform rechnet Hofmann

* Die nachstehenden Ausführungen gehen zum großen Teil auf den Kommentar zu einer Folge der Sendereihe „Sounds like Bach“ zurück, die der Verfasser zusammen mit dem „Bach Ensemble“ im Sommer 1990 und Januar 1992 für BBC Radio 3 produzierte; ich danke an dieser Stelle dem Produzenten der Sendungen, Chris Sayers, sowie den Mitgliedern des Bach Ensembles für wertvolle Anregungen und für die fruchtbare Zusammenarbeit.

¹ Spitta II, S. 562.

² Vgl. beispielsweise Dürr K, Bd. 2, S. 577f., im wesentlichen unverändert auch Dürr KT, Bd. 2, S. 779.

³ Vgl. W. H. Scheide, „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung, BJ 1982, S. 81–96.

⁴ Vgl. vor allem Scheide (wie Fußnote 3), S. 81–83 und 85–87.

⁵ Ebenda, S. 83; vgl. auch die Wiedergabe einer Partiturseite aus *P 136* in der unten, Fußnote 11, erwähnten Ausgabe. Zur Identität des Schreibers vgl. H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, BJ 1978, S. 19–42, hier S. 33–37, sowie Schulze Bach-Überlieferung, S. 121–123; zum Datum vgl. Scheide, S. 96, Fußnote 16.

⁶ Scheide, S. 83.

⁷ Zur Stimmzahl vgl. ebenda, S. 88f., zur Echtheit, S. 96.

⁸ Vgl. BC I/2 (1987), S. 795.

⁹ Vgl. K. Hofmann, *Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50)*. Neue

mit einem vierstimmigen Vokalsatz, und auch in anderer Hinsicht weicht seine Interpretation der Entstehungs- und Umarbeitungsgeschichte der Komposition von derjenigen Scheides ab. Der Hauptertrag seiner Untersuchung aber betrifft die Echtheit des Stückes: Als Bearbeiter nimmt er niemand anders als Bach selbst in Anspruch.¹⁰

Auf die Unterschiede zwischen den Auffassungen von Hofmann und Scheide brauchen wir an dieser Stelle nicht weiter einzugehen. Denn stärker als das, was sie trennt, dürfte dem unvoreingenommenen Betrachter das erscheinen, was sie verbindet. Beiden Autoren geht es nämlich darum, die nunmehr unumgängliche Diskrepanz zwischen der musikalischen Substanz des Werkes und der Zuweisung an Bach zu beheben. Nur insoweit man die befremdenden Züge als Folge eines Bearbeitungsprozesses – durch wen auch immer – erklären kann, läßt sich das Stück noch als Arbeit Johann Sebastian Bachs betrachten. Es fragt sich allerdings, ob der Versuch letzten Endes zu überzeugen vermag.

I.

Die angebliche Bearbeitung von BWV 50 reicht weit über die Hinzufügung eines zweiten Chores hinaus. Sowohl Scheide als auch Hofmann gehen von einer tiefgreifenden Umgestaltung des ursprünglichen Stimmverbandes aus. In der Periode T. 50–57 zum Beispiel – wo der zweite Chor überhaupt nicht mitsingt – behält bei Scheide keine Vokalstimme außer dem Baß ihren „ursprünglichen“ Kontrapunkt bei; Tafel 1 verdeutlicht die Situation.¹¹ Hofmanns Ausführungen, auch wenn sie nicht so konkret ins einzelne gehen, kommen hinsichtlich dieser und der vorausgehenden Periode zu einem ähnlichen Ergebnis. Hofmann schreibt:

„In den Phasen, in denen Chor I in der überlieferten Form Kp. 5 oder Kp. 6 enthält (und demnach ein Bearbereiteingriff anzunehmen ist), ist an dessen Stelle, sei es in derselben, sei es in einer anderen Stimme des Verbandes, das zur Vollständigkeit der Schichtung von Kp. 1–4 jeweils noch fehlende Themenglied zu denken, in T. 43 also der mutmaßlich bei der Bearbeitung in den Chor II „ausgelagerte“ Kp. 1, und derselbe Kontrapunkt auch in T. 50, wo er offenbar auf gleiche Weise in die Violine I gelangt ist.“¹²

An anderer Stelle weist er in T. 50 Kontrapunkt 1 wenigstens provisorisch dem Alt zu.¹³ Die Folgen von Hofmanns Argumentation lassen sich aus Tafel 2 ablesen:

Überlegungen zur Werkgeschichte, BJ 1994, S. 59–73; Klaus Hofmann danke ich für die freundliche Mitteilung dieses Aufsatzes noch vor der Veröffentlichung sowie für anregende Gespräche zum hier behandelten Thema.

¹⁰ Ebenda, insbesondere S. 66f.

¹¹ Vgl. Scheide (wie Fußnote 3), S. 89, sowie zur leichteren Orientierung die darauf fußende Bearbeitung von Reinhold Kubik: *Johann Sebastian Bach BWV 50. Nun ist das Heil und die Kraft (Rekonstruktion der Originalfassung)*, Neuhausen-Stuttgart 1985 (Hänssler-Verlag HE 31.050/01). Die Zählung der Kontrapunkte orientiert sich, anders als bei Scheide – aber wie bei Hofmann –, an W. Neumann, *J. S. Bachs Chorflüge*, Leipzig 1938, 3. Aufl. 1950, S. 37f., dazu Tafeln 22a und 22b.

¹² Hofmann, S. 62, 64; „Kp.“ = Kontrapunkt.

¹³ Ebenda, S. 66

Soll der gleiche Kontrapunkt nicht zweimal nacheinander in ein und derselben Stimme auftreten, so hat man kaum anders als bei Scheide ein Umdisponieren anzunehmen.

Tafel 1*

| | BWV 50 | Urform nach Scheide |
|-----------|--------|-------------------------|
| Violine I | Kp. 1 | ? |
| Chor I | | |
| S | Kp. 2 | Kp. 5 |
| A | Kp. 6 | Kp. 4 (A 1)/Kp. 1 (A 2) |
| T | Kp. 4 | Kp. 2 |
| B | Kp. 3 | Kp. 3 |

*Kp. = Kontrapunkt

Tafel 2*

| | BWV 50 | | Hofmann | |
|-----------|--------|-------|---------|--------|
| Takt | 43 | 50 | 43 | 50 |
| Violine I | + | Kp. 1 | ? | ? |
| Chor I | | | | |
| S | Kp. 4 | Kp. 2 | Kp. 4 | Kp. 2 |
| A | Kp. 6 | Kp. 6 | Kp. 1? | Kp. 1? |
| T | Kp. 3 | Kp. 4 | Kp. 3 | Kp. 4 |
| B | Kp. 2 | Kp. 3 | Kp. 2 | Kp. 3 |
| Chor II | | | | |
| S | Kp. 1 | – | – | – |
| A | + | – | – | – |
| T | + | – | – | – |
| B | + | – | – | – |

*Kp. = Kontrapunkt; + = Begleitstimme (unthematisch); – = fällt aus oder nicht vorhanden

Schon diese Beispiele legen einen Bearbeitungsvorgang an den Tag, der in seiner Aufwendigkeit zumindest bei Bach seinesgleichen sucht.¹⁴ Bei der Übernahme fugierter Sätze geht er eher sorgsam um.¹⁵ Gern ändert er Details der Linien-

¹⁴ Vgl. auch unten, Fußnote 24

¹⁵ Die folgenden Ausführungen beziehen sich sinngemäß nur auf Werke, die auf überlieferte oder mit Sicherheit erschließbare Vorlagen zurückgehen. Zur Orientierung vgl. die Übersicht bei W. Neumann, *Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens*, BJ 1965, S. 63–85, hier S. 65–70, sowie die Ausführungen zu Bachs Umgang mit fremden Werken bei K. Beißwenger, *Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten. Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik*, BJ 1991, S. 127–158, und dieselbe, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.), S. 113–215.

führung, gestaltet sogar in einem Fall – dem „Pleni sunt coeli“ des auf Johann Caspar Kerll zurückgehenden Sanctus BWV 241 – alle Stimmen mit reichhaltiger Figuration aus.¹⁶ Hier wie anderwärts läßt er jedoch das kontrapunktische Gefüge in allen wesentlichen Zügen unberührt: Kein Subjekt wandert aus einer Stimme in die andere, keine Stimme erhält einen neuen Kontrapunkt statt eines bereits vorhandenen. Intakt bleibt die Vorlage auch dort, wo Bach neue Obligatstimmen hinzukomponiert, wie im „Sicut locutus“ eines Magnificat von Antonio Caldara oder im „Domine Deus Sabaoth“ von BWV 241.¹⁷

Beispiel 1

J.J. Coere

BWV 79

Goet der Herr ist Sonn und Schild.
 Goet der Herr ist Sonn und Schild.
 Goet der Herr ist Sonn und Schild.

BWV 236

J.J. Coere

glo - ri - in - ex - cel - sis De - o, et in ter - ra, in ter - ra pax
 glo - ri - in - ex - cel - sis De - o, et in ter - ra, in ter - ra pax
 Et in ter - ra, in ter - ra pax, in ter - ra pax.

Selbst bei weniger streng gehaltenen Sätzen oder Satzteilen beschränkt sich Bach auf minimale, meist unumgängliche Änderungen. Im „Gloria in excelsis“ der Missa BWV 236, einer Parodie des Eingangschores der Kantate BWV 79, hat er in T. 45–50 die Rollen der drei Oberstimmen neu aufgeteilt – offensichtlich weil, wie Notenbeispiel 1 zeigt, der Sopran anders als im Kantatensatz das einleitende Ritornell mitsingt und auf T. 45 kadenziert, was einen sofortigen Wiedereinsatz umständlich macht.¹⁸ Im „Et expecto“ der h-Moll-Messe, dessen fünfstimmigem

¹⁶ Zum „Pleni sunt coeli“ von BWV 241 vgl. P. Wollny, *Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls „Missa Superba“*, BJ 1991, S. 173–176. Bei Bearbeitungen eigener Werke hält sich die figurative Ausgestaltung in bescheideneren Grenzen; als Beispiel diene das „Cum Sancto Spiritu“ der Missa F-Dur BWV 233.

¹⁷ Zu Caldara vgl. Wolff *Stile antico*, S. 21–23, 204–209 und 223, sowie Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek* (wie Fußnote 15), S. 143–146 und 278. Zu BWV 241 vgl. grundlegend H. T. David, *A Lesser Secret of J. S. Bach Uncovered*, JAMS 14, 1961, S. 199–223, deutsch als *Johann Sebastian Bach und Johann Caspar Kerll. Zur Entstehungsgeschichte des Sanctus BWV 241*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung, 120.), S. 425–465; auch Wollny, *Bachs Sanctus BWV 241*, und Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, S. 132, 161 und 299f. Zu einer weiteren möglichen Bachschen Bearbeitung aus der „Missa superba“ vgl. ebenda, S. 161, Fußnote 206.

¹⁸ Bezeichnenderweise zeigt die Wiederholung der betreffenden Stelle die ursprüngliche Disposition; vgl. BWV 236/2 und BWV 79/1, jeweils T. 63–68.

Vokalsatz ein vierstimmiges Urbild zugrunde liegt, hat Bach an einer Stelle den Alt der Vorlage in den neu hinzugefügten Sopran 2 verlegt, an einer zweiten Stelle Tenor und Alt in Alt und Sopran 2; die Außenstimmen wie auch den ganzen Instrumentalsatz läßt er dagegen unangetastet.¹⁹

Weiteren Aufschluß gewähren zwei Chorsätze, die Bach aus Duetten gewann.²⁰ Als er zu einer späten Aufführung des Osteratoriums BWV 249 den A-Teil des ersten Vokalsatzes aus der Zweistimmigkeit zur Vierstimmigkeit erweiterte, hat er über weite Strecken hin lediglich Tenor und Baß des Urbildes in Sopran und Alt verlegt und neue Unterstimmen hinzugesetzt; Ausnahmen bilden nur T. 56–60, wo Tenor und Baß ihre ursprünglichen Partien behalten, und T. 84–88 und 94–96, wo der Baß als harmonische Stütze ebenfalls in der unteren Oktave bleiben mußte.²¹ Ähnlich verfährt Bach im Eingangssatz der Kantate BWV 74, einer Bearbeitung des entsprechenden Satzes der Kantate BWV 59. Sieht man von den homophonen Einwüfen auf die Worte „Wer mich liebet“ ab, so besteht der vokale Anteil aus fünf imitativen Abschnitten; diese hat Bach zwar unter verschiedene Stimmpaare aufgeteilt, sonst jedoch mit nur einer Ausnahme intakt gelassen – und die Ausnahmestelle, wie Notenbeispiel 2 kenntlich macht, läßt ebensowenig auf eine von Zwängen freie Arbeitsweise schließen.²² Hier nehmen in BWV 59 am motivischen Geschehen nicht allein die beiden Singstimmen, sondern auch Trompete I und Violine I teil. Die Neufassung weist die Instrumentaleinsätze dem Alt und Tenor zu und bewahrt dabei das ursprüngliche Stimmpaar Sopran–Baß; daß Bach dann ab T. 31² die Baßpartie im Alt weiterführt, entspringt offensichtlich der Erwägung, sich die Vierstimmigkeit durch Zusammenführung von Vokal- und Instrumentalbaß zu erleichtern.²³

An all diesen Beispielen fällt nicht allein die stringente Verfahrensweise auf, sondern auch, daß die Eingriffe auf wenige Takte beschränkt bleiben. Vergleicht man dieses Bild mit den extravaganten Maßnahmen, zu deren Annahme die Thesen von Scheide und Hofmann zwingen, so dürfte Bach gewiß als Bearbeiter von BWV 50

¹⁹ Das Urbild hat sich zwar nicht erhalten, läßt sich jedoch durch die voneinander kaum abweichenden Abkömmlinge BWV 120 und 120a weitgehend erschließen. In BWV 232/21, T. 46–53, übernimmt Sopran 2 den Alt der Vorlage (vgl. BWV 120/2, T. 25²–29, BWV 120a/1, T. 26²–30); Sopran 2 und Alt von BWV 232/21, T. 69–72, entsprechen Alt und Tenor der Urform (BWV 120/2, T. 33f., BWV 120a/1, T. 35f.). Zum Verhältnis von BWV 120 und BWV 120a vgl. NBA I/32.2 Krit. Bericht (C. Fröde), S. 82–84.

²⁰ Außer den nachstehend genannten Stücken gibt es ohnehin nur einen Vokalsatz, der auf ein erhaltenes Vorbild mit weniger Stimmen zurückgeht: den Schlußchor von BWV 173, der einfach die Außenstimmen des Duets BWV 173a/6 mit Mittelstimmen füllt. Allerdings läßt sich der gleiche Vorgang auch für die Sätze BWV 184/6 und 213/13 annehmen; vgl. Neumann, Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens, S. 84f.

²¹ Zum Aufführungsdatum vgl. Kobayashi Chr, S. 53; zur Bearbeitung vgl. auch D. R. Melamed, *J. S. Bach and the German Motet*, Cambridge 1995, S. 71–73 und vor allem Notenbeispiel 5–3. In T. 84–88 teilt Bach den Tenor der Frühfassung unter Alt und Tenor auf.

²² Dem Stimmpaar Sopran–Baß aus BWV 59 entsprechen ohne jegliche Änderung in BWV 74 T. 10–15, Sopran und Alt; T. 16–23, Tenor und Baß; T. 39–45, Alt und Tenor; und T. 47–51, Sopran und Alt. Die vokale Vierstimmigkeit erreicht Bach lediglich durch die Hinzufügung neuer oder aus dem Generalbaß entlehnter Stimmen.

²³ Im Notenbeispiel dienen rautenförmige Notenköpfe zur Kennzeichnung von Übernahmen aus Instrumentalstimmen; kleine Notenköpfe zeigen frei hinzugefügte Stimmen an.

ausscheiden.²⁴ Wer außer ihm eine derart umfassende Neugestaltung des ohnehin nicht unkomplizierten Stückes vorgenommen haben könnte, läßt sich allerdings ebenso schwer erraten. Diese Erwägung führt wohl unausweichlich zu einer noch gründlicheren Frage: Ob bereits die Theorie, BWV 50 stelle in der überlieferten Form die Bearbeitung eines einhörigen Vorbildes dar, auf ganz sicherem Boden stehe.

Hier haben wir zunächst Scheides Mutmaßungen über die Partituranlage zu überprüfen. Nach den Feststellungen von Marianne Helms dürfte die Gerlachsche Abschrift *P 136* auf eine Partitur zurückgehen.²⁵ Da *P 136* allerdings eine nicht geringe Zahl von Schreibfehlern enthält, neigt Helms zu der Annahme, daß die Abschrift „nicht von der Originalpartitur abhängig ist, sondern aus einer Zwischenquelle ... kopiert wurde.“²⁶ Gegen die Originalpartitur als Vorlage sprechen auch weitere Eigenschaften von *P 136*, die eher eine Reinschriftaufzeichnung als eine Erstniederschrift widerzuspiegeln scheinen; hierzu gehören die volle Ausschreibung aller Colla-parte-Stimmen sowie die meist lückenlose und sorgfältige Textunterlegung.²⁷ Auffällig wirkt ferner die durchweg einheitliche Rastrierung

²⁴ Die neuere Literatur bringt zwei angebliche Parallelfälle zu BWV 50. In seinem kenntnisreichen Aufsatz *Zur Echtheit der Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ BWV Anh. 160*, in: Fs. Dürr 1983, S. 126–140, insbesondere S. 134–136, behauptet Hofmann, Bach habe den ersten Satz der im Titel genannten Motette aus einem einhörigen Stück von Georg Philipp Telemann zur Achtmässigkeit erweitert; als einzige Argumentationsgrundlage erweisen sich jedoch vermeintliche Inkonsistenzen in der Doppelchörigkeit, die Hofmann allzu erkennbar an Bachschen Vorbildern mißt. Melamed, J. S. Bach and the German Motet, S. 65–73, stellt – nicht zuletzt mit Hinweis auf Scheide und Hofmann – die These auf, Bach habe den ersten Teil der doppelchörigen Motette BWV 226 aus einem Duett gewonnen. Es erscheint jedoch kaum glaubhaft, daß eine so umfangreiche Bearbeitung so gut wie keine Spuren in dem äußerst glatten Erscheinungsbild der autographen Partitur *P 36* hinterlassen haben sollte. Zudem läßt die einzige bedeutende Korrektur darauf schließen, daß die Vorlage bereits alle Stimmen des jetzigen ersten Chores enthielt: Als – von Melamed nicht entzifferte – Lesart ante correcturam steht in T. 8, 3. Achtel, $b - f' - b' - d''$, was also dem letzten Achtel von T. 16, Chor I, entspricht; dies bestätigt zwar Melameds Vermutung, Bach habe zunächst eine wortwörtliche Wiederholung der ersten acht Takte wohl im Einklang mit seinem Vorbild geplant, entkräftet jedoch weitgehend die Annahme, es könnte sich dabei um einen zunächst zweistimmigen Satz gehandelt haben. Vgl. die Faksimileausgabe *Johann Sebastian Bach. Der Geist hilft unser Schwachheit auf. Motette BWV 226*, hrsg. von K. Ameln, Kassel 1964, wie auch die Beobachtungen bei M. Geck, *Zur Datierung, Verwendung und Aufführungspraxis von Bachs Motetten*, in: Bach-Studien 5, hrsg. von R. Eller und H.-J. Schulze, Leipzig 1975, S. 63–71, hier S. 64.

²⁵ Vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 141. Von den dort mitgeteilten Belegen deutet allerdings nur derjenige zu T. 113 zwangsläufig auf eine Partiturvorlage; das für T. 95 festgestellte Verschreiben ließe sich ebensogut mit der Abhängigkeit von einem Stimmensatz verbinden. Als weiteres Argument gegen eine solche Abhängigkeit könnten allerdings die nur durch einzelne Systeme gezogenen Taktstriche dienen. Vgl. auch unten, Fußnote 27 und 28.

²⁶ Vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 142.

²⁷ Die Textunterlegung von *P 136* läßt sich anhand von NBA I/30, S. 143–169, leicht gegenwärtigen. Anzeichen dafür, daß die Urpartitur von BWV 50 die Colla-parte-Stimmen wenigstens teilweise unausgeschrieben ließ und den Text nicht vollständig unterlegte, haben sich wohl in zwei Lesarten von *P 136* erhalten. In T. 37 haben Violine I und Sopran I als letzte Note irrtümlich fis'' (statt g''), und in T. 67 haben alle Singstimmen im letzten Takt-

mit 19 Systemen, was unter anderem zur Folge hat, daß die ersten drei Seiten je 10–15 Pausensysteme aufweisen. Dieser ziemlich verschwenderische Umgang mit dem Papier könnte wohl bedeuten, daß Gerlachs Vorlage ihrerseits auf einen Stimmensatz zurückging – was auch mit dem übrigen Notationsbefund sehr gut im Einklang stehen würde.²⁸

Scheide setzt Gerlachs Vorlage mit dem Arbeitsmanuskript der Bearbeitung gleich.²⁹ Seiner These nach müßte diese Quelle bereits die gleiche eigenartige Partituranordnung wie *P 136* aufgewiesen haben; wie sie aber weiter ausgesehen haben mag, verrät er uns nicht. In Frage kommen zwei Möglichkeiten: Entweder hat es sich um eine Neuschrift auf Grund der Urfassung gehandelt oder um die Überarbeitung einer bereits angefertigten Partitur.³⁰ Bedenkt man das Ausmaß der von Scheide vorausgesetzten Eingriffe, so will die letztere Annahme nicht restlos überzeugen;³¹ und auf jeden Fall könnte sie nur dann zutreffen, wenn der Bearbeiter zunächst kein richtiges Bild von seinem Vorhaben gehabt und sich erst im Laufe der Arbeit zu einer so umwälzenden Neugestaltung des Satzes entschlossen hätte. Konnte er dagegen – was ohnehin wahrscheinlicher anmutet – den Umfang der Revision auch einigermaßen voraussehen, dann hätte er gewiß von vornherein eine neue Partitur in Angriff genommen. Dies aber hätte ihm die „normale“ Platzierung des zweiten Chors ermöglicht.

Der Grund für die Partituranordnung von BWV 50 dürfte also ein anderer sein als die nachträgliche Erweiterung auf zwei Chöre. In diesem Zusammenhang könnte eine Bemerkung Hofmanns eine Handhabe liefern. Wie er erkennt, erinnert die Behandlung des zweiten Chors in vielem an jene klangverstärkenden Ensembles, die man im 17. und 18. Jahrhundert als „Capella“ oder „Ripieno“ bezeichnete.³² In

viertel „für“ statt wie sonst überall „vor“ – Varianten, die sich leicht bei der Ergänzung einer summarischen Aufzeichnung ergeben; vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 144f. Daß die gelegentliche Auslassung von Text in den Mittelstimmen bei homophonen Partien nicht unbedingt auf ähnliche Lücken in der Vorlage schließen läßt, beweist das Verhältnis zwischen *P 136* und der danach kopierten Abschrift *Am. B. 84*; vgl. ebenda., S. 143f. Fraglich scheint auch, ob eine fehlerhafte Textierung in T. 61 (ebenda., S. 144) mit der Urschrift zusammenhängt.

²⁸ Nach NBA I/30 Krit. Bericht, S. 141f., spricht das Fehlen einer Bezifferung in *P 136* gegen die Annahme, Gerlach habe seine Partitur nach einem Stimmensatz abgeschrieben; der Einwand könnte prinzipiell auch die hier in Frage stehende Vorlagepartitur betreffen. Dabei gilt es jedoch zu bedenken, daß nicht jede Continuostimme eine Bezifferung enthält, wie auch nicht jede Bezifferung unbedingt den Weg in eine Spartierung findet – zumal in Leipzig die Bezifferung meist nur in einer transponierten Stimme gestanden hat.

²⁹ Scheide (wie Fußnote 3), S. 96.

³⁰ Daß die erste Möglichkeit eine Partiturvorlage voraussetzt, steht nicht unbedingt im Widerspruch dazu, daß Gerlachs Vorlage wohl auf Stimmen zurückgeht – in diesem Fall müßte man einfach zwischen dem ursprünglichen Stimmensatz und dem Bearbeitungsmanuskript eine Partitur als Zwischenquelle annehmen. Bei der Überarbeitung einer existierenden Partitur könnte letztere natürlich auf Stimmen zurückgehen.

³¹ Vgl. indes die Ausführungen bei Hofmann, S. 67, Fußnote 27, die allerdings der Gefahr des Zirkelschlusses nicht entgehen.

³² Vgl. Hofmann, S. 71. Spezifisch nennt Hofmann die blockhaften Einsätze in T. 29 und 43; hinzu kämen auch die vorwiegend homophone Schreibweise und die zeitweilige Unisonoführung mit einer oder mehreren Stimmen des ersten Chores. Irreführend wirkt allerdings

der Tat steht in *P 136* über dem ersten System von Chor II eine durch Rasur getilgte Eintragung, die sich als „Ripieno“ oder – wahrscheinlicher noch – als „Ripieni“ deuten läßt.³³ Wer diese Überschrift entfernte, und wann, entzieht sich unserer Kenntnis.³⁴ Daß sie jedoch schon in Gerlachs Vorlage stand, darf wohl keinem Zweifel unterliegen; und wenn, wie glaubhaft erscheint, diese auf Stimmen basierte, so könnte die Bezeichnung des zweiten Chores sich durchaus auf die Anlage der Partitur ausgewirkt haben.

Zu den Merkmalen eines Ripienchors im frühen 18. Jahrhundert gehört üblicherweise, daß er die Hauptstimmen notengetreu verdoppelt und nichts Obligates enthält; als zweites Moment ergibt sich daraus, daß man auf ihn oftmals verzichten kann, auch wenn der Komponist diese Möglichkeit nicht ausdrücklich mit Wendungen wie „si placet“ oder „ad libitum“ nahelegt. Daß bei Bach etwa die Ripienstimmen nicht in jedem Fall zu den unabdingbaren Voraussetzungen eines Werkes zählten, erweisen die Besetzungsangaben der frühen Kantate „Gott ist mein König“ BWV 71 oder auch die Tatsache, daß er die Kantaten BWV 21, 110 und 195 erst nachträglich mit Ripienstimmen versah.³⁵ Die Folgen dieser Überlegungen liegen auf der Hand. Ein Schreiber, der BWV 50 auf Grund eines Stimmensatzes spartierte, hätte zunächst meinen können, die als „Ripieni“ bezeichneten Stimmen des zweiten Chores nicht auf eigenen Systemen ausschreiben zu müssen;³⁶ erst während der Niederschrift, wenn nicht sogar später, wird es sich herausgestellt haben, daß sie in der Tat einen unumgänglichen Bestandteil des Stückes bildeten. Als Alternativerklärung böte sich an, der Schreiber habe be-

bei Hofmanns Verweis auf T. 29 und 43 die Formulierung „wie Schütz dem Solistenensemble der Favoriti die voll besetzte Capella gegenüberstellt“. Obwohl ein mit „Capella“ bezeichneter Klangkörper nicht selten eine mehrfache Besetzung zuläßt, setzt weder dieser Terminus noch „Ripieno“ an und für sich eine derartige Besetzung voraus; vgl. A. Parrott, *Bach's Chorus: A „Brief Yet Highly Necessary“ Reappraisal*, in: *Early Music* 24, 1996, S. 551–580, hier S. 557–559.

³³ Die Korrektur bleibt in NBA I/30 Krit. Bericht unerwähnt. In der Fotokopie des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen gibt die Herausgeberin das getilgte Wort als „Organo“ an; eine erneute Überprüfung des Originals im Juli 2000 hat jedoch die oben angegebenen Lesarten bestätigt, wobei die Pluralform angesichts der sonstigen Besetzungsüberschriften Gerlachs („Trombe e Tamburi“, „3 Oboi“, „Violini“, „Voci“) wohl als die wahrscheinlichere gelten darf.

³⁴ Vielleicht hat man das „Ripieni“ ausgemerzt, weil es in einem alleinstehenden Satz nicht sinnvoll erschiene. Könnte das als Hinweis darauf dienen, daß BWV 50 tatsächlich aus einem mehrsätzigen Stück stammt, in dessen übrigen Nummern den Sängern des ersten Chores die Rolle von „voci concertati“ zufiel?

³⁵ Zu BWV 71 vgl. J. Rifkin, *Bach's Chorus: A Preliminary Report*, in: *The Musical Times* 123, 1982, S. 747–754, hier S. 747, zu BWV 110 Dürr Chr/Dürr Chr 2, S. 83f. und 105. Zu BWV 21 und 195 vgl. neuerdings J. Rifkin, *From Weimar to Leipzig: Concertists and Ripienists in Bach's „Ich hatte viel Bekümmernis“*, in: *Early Music* 24, 1996, S. 583–603, speziell S. 584–592, und P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, hier S. 26–36.

³⁶ So hat beispielsweise der Berliner Kantor Heinrich Koch bei seinen – zwar eher summarischen – Spartierungen die Ripieni stets ausgelassen; vgl. W. Braun, *Berliner Kirchenmusik im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Zur Sammelhandschrift Koch aus der ehemaligen Sing-Akademie*, Jahrbuch SIM 1996, S. 166–193, hier S. 189.

absichtigt, mit der Plazierung des Ripienchors dessen vermeintlich nebengeordneter Stellung im Satzgeschehen Rechnung zu tragen.

Auch wenn diese Szenarien nicht weniger hypothetisch bleiben müssen als dasjenige von Scheide, so zeigen sie, daß die Partituranlage von *P 136* nur bedingt als Indiz für eine Bearbeitung gelten kann. Nicht anders steht es bei näherer Betrachtung mit dem musikalischen Befund. Bezeichnenderweise führen weder Scheide noch Hofmann Argumente an, die nicht gleichzeitig mit dem Problem der Zuweisung zusammenhängen. Scheide macht den Bezug auf Bach durchaus explizit: „Schwer einzusehen ist“, schreibt er zu einer Stelle, „warum Bach ... nichts Besseres im Sinn gehabt haben sollte“; anderes nennt er „atypisch, wenn nicht unbekannt in einer Bachschen Originalpartitur“, und noch anderes finde „keinerlei Entsprechung in irgendeinem anderen Doppelchorsatz Bachs.“³⁷ Auch Hofmann, der infolge seiner Meinung über die Echtheit nichts ausdrücklich als „unbachisch“ abstempeln kann, mißt alles unübersehbar an bachschen Vorbildern: Wenn sich ein Kontrapunkt gerade deswegen als Zutat der Bearbeitung entpuppt, weil er nicht „wie eigentlich in einer Permutationsfuge zu erwarten“ auftritt oder sonst „in Widerspruch zum Permutationsprinzip steht“, so kann dies als Argument im gegebenen Sinne nur dann gelten, wenn man jeweils vor dem letzten Substantiv das Adjektiv „bachischen“ ergänzt.³⁸ Nicht jedem Komponisten wohnt – auch bei der Abfassung von Permutationsfugen – Bachsche Strenge und Logik inne. In *BWV 50* stehen Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, genialer Wurf und begrenzte Fähigkeit, erhabene Wucht und holpernder Kontrapunkt dicht beieinander. Wie jedoch bereits gesehen, lassen sie sich nur mit gewaltsamen – und, wie es scheint, Bach und seinen Zeitgenossen nicht bekannten – Mitteln trennen. So muß man eher davon ausgehen, daß uns *BWV 50* so vorliegt, wie sein Komponist es schuf. Mit dieser Feststellung gelangen wir an die Kernfrage unserer Untersuchung.

II.

Die Gerlachsche Abschrift *P 136* stellt nicht nur die älteste erhaltene Quelle von *BWV 50*, sondern praktisch die einzige Quelle dar: Auf ihr fußt direkt oder indirekt jede weitere bekannte Abschrift.³⁹ Weder bei Helms, der wir die Klärung der betreffenden Verhältnisse verdanken, noch bei Scheide findet jedoch eine

³⁷ Scheide (wie Fußnote 3), S. 84, 85 und 87.

³⁸ Vgl. Hofmann, S. 62. Daß die Permutationsfuge kein Bachsches Eigentum darstellt, steht seit längerer Zeit fest; vgl. C. Dahlhaus, *Zur Geschichte der Permutationsfuge*, BJ 1959, S. 95–110, und P. Walker, *Die Entstehung der Permutationsfuge*, BJ 1989, S. 22–41. Allerdings scheinen die genannten Autoren außer acht zu lassen, daß sie auch kein ausschließlich, geschweige denn ursprünglich deutsches Phänomen bildet; bereits bei Lelio Colista (1629–1680) etwa findet sie sich in allen wesentlichen Merkmalen ausgeprägt. Vgl. H. Wesely-Kropik, *Henry Purcell als Instrumentalkomponist*, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 22, 1955, S. 85–141, hier S. 91, sowie die Ausgabe der *Sonata terza* D-Dur, hrsg. von H. Kropik, Wien 1952 (Hausmusik. 139.). Für wertvolle Hinweise danke ich Frau Prof. Dr. Claire Fontijn, Wellesley/MA, und Herrn Marcin Szelest, Krakau.

³⁹ Vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 114–117.

Besonderheit Erwähnung, die gerade im Hinblick auf die Abhängigkeitssituation Aufsehen erregen müßte: Gerlach läßt das Stück ohne Komponistenangabe. Die Zuschreibung an Bach erfolgt soweit ersichtlich erst in einem Titeletikett, das Johann Philipp Kirnberger auf die Vorderseite der wohl unmittelbar nach *P 136* kopierten und ursprünglich ebenfalls anonymen Partitur *Am. B. 84* gesetzt hat; auf diese Quelle scheinen dann alle weiteren Zuweisungen zurückzugehen.⁴⁰ *Am. B. 84* entstand wohl in den mittleren 1770er oder frühen 1780er Jahren; es rührt von demselben Schreiber her – es handelt sich um den bei Blechschmidt als „Anonymus J. S. Bach VI“ angeführten Kopisten – wie die Choralsammlung *Am. B. 46*, deren Niederschrift Hans-Joachim Schulze glaubwürdig auf den Zeitraum 1776–1783 datiert.⁴¹ Die früheste bekannte Nennung von Bach als Komponisten von BWV 50 liegt also etwa dreißig Jahre nach seinem Tod.⁴² So konnte Schulze, der als erster auf den betreffenden Sachkomplex hinwies, mit gutem Grund schreiben, „daß strenggenommen ... die Frage nach der Echtheit des Werkes zu stellen wäre.“⁴³ Hofmann versucht, die hier angedeuteten Zweifel zu relativieren. Zum einen betont er, daß der Bach-Schüler Kirnberger seine Zuschreibung „ohne irgendein Fragezeichen oder dergleichen auf dem Titeletikett vermerkt“; zum anderen liege die Annahme nahe, daß die Komponistenangabe „von einem heute nicht mehr vorhandenen Umschlag der Partitur Gerlachs stammt, der zusammen mit dieser die zugehörigen Stimmen umschlossen haben und bei der Trennung von Partitur und Stimmen im vorigen Jahrhundert bei diesen verblieben sein mag“ – in dieser Beziehung legt Hofmann Wert auf die Feststellung, daß die Berliner Sing-Akademie, der *P 136* im frühen 19. Jahrhundert gehörte, auch einen Stimmensatz von BWV 50 besaß.⁴⁴ Beide Punkte bedürfen der Überprüfung.

Befassen wir uns zunächst mit Kirnberger. Zu der Zeit, als er das betreffende Titeletikett schrieb, lagen nicht allein Bachs Tod, sondern auch Kirnbergers eigener Umgang mit Bach weit in der Vergangenheit; und daß dieser Umgang allein ausreichte, eine umfassende Kenntnis von Bach und dessen Werken zu gewinnen, will nicht ohne weiteres einleuchten. Laut einem Bericht des mit ihm zeitweilig befreundeten Friedrich Wilhelm Marpurg begab sich Kirnberger nach dem Violinunterricht „bey dem Sondershausischen Kammermusikern Hr. Meil ... im Jahre 1739 nach Leipzig in die Schule des sel. Herrn Bach, und setzte sich unter der gründlichen Anweisung dieses berühmten Mannes sowohl in der Composition als dem Clavierspielen veste.“⁴⁵ Diesem Zeugnis scheinen aber die frühesten Ein-

⁴⁰ Vgl. NBA I/30, S. 136f.

⁴¹ Vgl. H.-J. Schulze, „150 Stück von den Bachischen Erben.“ *Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs*, BJ 1983, S. 81–100, hier S. 88, sowie Blechschmidt, S. 46f. und 81; selbstverständlich müssen weitere Untersuchungen, vor allem zum Papier, diese Einschätzung präzisieren oder ändern.

⁴² Vgl. weiter unten.

⁴³ Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 125.

⁴⁴ Vgl. Hofmann, S. 59, Fußnote 2, wie auch unten, S. 81 f.

⁴⁵ Vgl. Dok III, Nr. 661 (S. 75f.); spätere Hinweise auf Kirnbergers Lehrzeit bei Bach fußen offensichtlich ohne Ausnahme auf dieser Quelle. Über die Beziehungen zwischen Kirnberger und Marpurg zur Zeit von Marpurgs Aufzeichnungen vgl. M. Seiffert, *Aus dem Stammbuche Johann Philipp Kirnbergers*, VfMw 5, 1889, S. 369.

tragungen in Kirnbergers lediglich fragmentarisch erhaltenem Stammbuch entgegenzustehen, laut derer er sich am 7. September und 12. Oktober 1740 in Sondershausen befand; für Leipzig gibt es erst am 21. Januar und 4. März 1741 feste Belege.⁴⁶ Da sich Kirnberger bereits am 9. Juni 1741 in Dresden aufhielt, könnte nach Georg von Dadelsen „der Unterricht bei Bach nur wenige Monate“ gewährt haben.⁴⁷ Auch wenn die Sondershäuser Stammbucheintragenen etwa nur einen von Leipzig aus vorgenommenen Besuch festhalten, so wird doch deutlich, daß die Unterrichtszeit nicht ohne Unterbrechung verlief. Speziell im Hinblick auf BWV 50 geht aus den Widmungen hervor, daß Kirnberger höchstens einmal – zu Michaelis 1739 – Gelegenheit gehabt hätte, das Stück unter Bachs Leitung zu hören: Zu Michaelis 1740 weilte er außerhalb Leipzigs.

Unter diesen Umständen wird man Kirnberger kaum uneingeschränktes Vertrauen als Bach-Zeugen entgegenbringen. Tatsächlich hat er sich in einem Fall um die Richtigkeit einer ihm vorliegenden Zuweisung bemüht; in der Handschrift *Am. B. 531* hat er den ursprünglichen Autorennamen der Fantasie und Fughetta BWV 907 aus „Jean Sebast. Bach“ in „Kirchhof“ geändert.⁴⁸ Ob er jedoch diese Korrektur aus begründeter Kenntnis oder lediglich vermutungsweise vornahm, steht keineswegs fest.⁴⁹ Fest steht andererseits, daß Kirnberger eine beträchtliche Reihe zweifelhafter oder unechter Werke nicht beanstandet hat. Die umfangreiche Orgelsammlung *Am. B. 72a*, die allem Anschein nach seiner eigenen Notenbibliothek angehört hat, enthält durchweg ohne Fragezeichen oder sonstigen Vermerk die dubiosen Choralbearbeitungen BWV 692, 696–699, 701–705, 707, 711, 741, 748, 759, 760 und 761.⁵⁰ Offensichtlich hat Kirnberger auch die Handschrift *Am. B. 4a* mit der Bach fälschlich zugewiesenen Missa BWV Anh. 167 besessen.⁵¹ Von diesem Werk wie auch vom gesamten Inhalt von *Am. B. 72a* entstanden wohl auf seine Veranlassung hin Abschriften für die Bibliothek seiner Schülerin Prinzessin Anna Amalie von Preußen, die die fragwürdigen Zuschreibungen weiter tradieren; die betreffenden Manuskripte, *Am. B. 4* und *Am. B. 72*, lassen sich bereits bei der ersten Katalogisierung um 1783 nachweisen.⁵² Unter den dort erfaß-

⁴⁶ Ebenda, S. 366, Ein Vorbesitzer teilte Seiffert mit, „eines der ersten“ der verlorengegangenen Blätter „sei Bach's Gedenkblatt gewesen“ (ebenda, S. 365); auch wenn jedoch der Wortlaut auf die Stellung der verschollenen Widmung im Band weisen sollte, so ließe sich die Eintragung – und damit Kirnbergers Leipziger Aufenthalt – nicht unbedingt vor September 1740 ansetzen, da die erhaltenen Widmungen nicht in chronologischer Reihenfolge erscheinen.

⁴⁷ G. von Dadelsen, Artikel Kirnberger, MGG 7, Sp. 951, sowie Seiffert, S. 366.

⁴⁸ Vgl. Y. Kobayashi, *Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen*, BJ 1978, hier S. 51.

⁴⁹ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 124f., sowie D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York 1992, S. 385f.

⁵⁰ Vgl. zu *Am. B. 72a* grundlegend E. May, *Eine neue Quelle für J. S. Bachs einzeln überlieferte Orgelchoräle*, BJ 1974, 98–103, wie auch zur weiteren Orientierung P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 2, Cambridge 1980, S. 226f., 229f., 244f., 248f., 290f., 294 und 298f.

⁵¹ Vgl. Blechschmidt, S. 25.

⁵² Zum Datum der Katalogisierung vgl. Dok III, S. 386; zum Bestand vgl. Blechschmidt, S. 25, und Dok III, Nr. 887 (S. 382–386; auf S. 383 soll die Inhaltsangabe zu *Am. B. 4* BWV Anh. 167, und nicht BWV 232 lauten, auf S. 385 beruht die Nennung von *Am. B. 72a* wohl auf einem Versehen).

ten Beständen finden sich ferner als Teil der Konvolute *Am. B. 43* und *44* die unterschobenen Kantaten BWV 53, 141, 217, 218, 220 und Anh. 156, die Kirnberger ebenfalls für die Amalien-Bibliothek angeschafft haben dürfte – und gegen die er wiederum keine Bedenken angemeldet hat.⁵³

Dem mit der Bach-Überlieferung besonders vertrauten Leser wird nicht entgehen, daß die vorstehend genannten Quellen ausnahmslos mit dem Verlagshaus Breitkopf in Verbindung stehen. Bei den Kantaten handelt es sich um Verkaufsabschriften aus der Leipziger Offizin, während *Am. B. 4a* und *72a* offenbar auf Breitkopfsche Vorlagen zurückgehen.⁵⁴ Bekanntlich hat Kirnberger seit spätestens April 1777 wegen der Herausgabe von Bachs Chorälen rege Kontakte mit dem Leipziger Verleger gepflegt.⁵⁵ Daß sich diese Kontakte auch auf die Anschaffung von Musikalien erstreckten, geht nicht allein aus den bereits erwähnten Handschriften hervor. Die um 1783 registrierten Bestände der Amalien-Bibliothek enthalten zahlreiche weitere Manuskripte Breitkopfscher Provenienz.⁵⁶ Auch die erst später, wohl aus Kirnbergers Sammlung in die Amalien-Bibliothek aufgenommenen Handschriften *Am. B. 534* und *564* mit Werken von Homilius und Johann Christoph Schmidt lassen sich dem Breitkopf-Kreis zuordnen.⁵⁷

⁵³ Vgl. Blechschmidt, S. 25, und Dok III, S. 384; zur Datierung vgl. H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Vocal Works in the Breitkopf Nonthematic Catalogs of 1761 to 1836*, in: *Bach Perspectives* 2, 1996, S. 35–49, hier S. 42f. Angesichts der Zahl der zweifelhaften Stücke will Schulzes Annahme, bei der Auswahl der Kantaten habe Kirnberger die bei Breitkopf (vgl. die nachstehende Fußnote) vorhandenen Werke BWV Anh. 17 und Anh. 157 wegen Echtheitsbedenken nicht bestellt, nicht ohne weiteres einleuchten.

⁵⁴ Zur Breitkopfschen Herkunft von *Am. B. 43* und *44*, vgl. Dok III, S. 386, sowie Y. Kobayashi, *Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften*, BzBf 1, 1982, S. 79–84, hier S. 83. Zu *Am. B. 72a* vgl. May, wie oben, Fußnote 50; die jüngst geäußerte Vermutung desselben Autors (*Connections between Breitkopf and J. S. Bach*, in: *Bach Perspectives* 2, S. 11–26, hier S. 24f.), es handele sich um eine Verkaufsabschrift Breitkopfs, beruht auf einem Irrtum – die als Beleg angeführte Korrespondenz mit Breitkopf (vgl. Dok III, S. 316–319) betrifft nicht dieses Manuskript, sondern die vierstimmigen Choräle. Obgleich *Am. B. 4a* nicht weniger als *Am. B. 4* von einem für die Amalienbibliothek tätigen Kopisten herrührt, deuten Lesarten und Seiteneinteilung auf eine unmittelbare Abhängigkeit von der teilweise von J. S. Bach geschriebenen Partitur *P 659* hin, die sich im Besitz Breitkopfs befand – die nachgetragene Zuschreibung „*J. S. Bach*“ stammt von derselben Hand wie die Autorenangaben im Kopftitel der Manuskripte Leipzig, Verlagsarchiv Breitkopf & Härtel, *Mus. ms. 9* (BWV Anh. 25) und *10* (BWV Anh. 26). Ich darf an dieser Stelle auf eine bisher übersehene Partiturnabschrift von BWV Anh. 167 aufmerksam machen: York Minster, *M 174*; vgl. D. Griffiths, *A catalogue of the music manuscripts in York Minster Library*, [York] 1981 (York Minster Library sectional catalogues. 2.), S. 196 und Abb. 18.

⁵⁵ Vgl. A. Schering, *Joh. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle*, BJ 1918, S. 142.

⁵⁶ Unter den um 1783 verzeichneten Manuskripten konnte Kobayashi, *Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften*, außer den bereits erwähnten Kantatenhandschriften *Am. B. 43* und *44* die Bach-Quellen *Am. B. 5, 25, 26* und *48* auf Breitkopf zurückführen. Mit Breitkopf lassen sich ferner *Am. B. 298, 299, 356, 360, 361* und *384* mit Werken von Homilius, Keiser, Lotti, Palestrina, Schmidt, Steffani und Zelenka wie auch die zwei nachstehend im Haupttext erwähnten Handschriften in Verbindung bringen; vgl. Y. Kobayashi, *On the Identification of Breitkopf's Manuscripts*, in: *Bach Perspectives* 2, S. 107–121, hier S. 121.

⁵⁷ Vgl. die vorige Fußnote.

Kirnbergers Verbindung mit Breitkopf hat mehr als beiläufige Bedeutung für BWV 50, und insbesondere für Hofmanns Vermutung, die Zuschreibung von *Am. B. 84* könnte einem verschollenen Umschlag zu *P 136* entstammen. Denn wie Andreas Glöckner nachgewiesen hat, gelangte nach Gerlachs Tod dessen Notenbibliothek offenbar vollständig in die Hände von Breitkopf.⁵⁸ Zwar steht *P 136* in keinem Verzeichnis des Verlegers; laut Glöckners Untersuchungen hat jedoch Breitkopf „stets nur einen Teil der im Lager befindlichen Musikalien“ angezeigt.⁵⁹ Die Annahme liegt also nahe, daß *P 136* über Breitkopf nach Berlin kam; möglicherweise ging diese Quelle denselben Weg wie die gleichfalls aus dem Umkreis Gerlachs stammenden – und in Breitkopfs Verzeichnissen ebenfalls fehlenden – Handschriften *Am. B. 40* (BWV 73), *102* (BWV 16) und *103* (BWV 196), die Kirnberger gehört haben dürften und erst nach seinem Tod in die Amalien-Bibliothek gelangten.⁶⁰ Ob allerdings Kirnberger selbst, und nicht etwa ein ihm nahestehender Sammler *P 136* besaß, bleibt unklar; als Eigenexemplar von BWV 50 scheint er vielmehr *Am. B. 84* aufbewahrt zu haben, das im Katalog der Amalien-Bibliothek von ca. 1783 unerwähnt bleibt, wohl aber als Vorlage der im Katalog angeführten Reinschrift *Am. B. 23* diente.⁶¹ Andererseits ließe sich vermuten, daß Zelter, der in den Jahren 1800–1802 die Amalien-Bibliothek neu katalogisierte, *P 136* in Kirnbergers Nachlaß vorfand und als Drittexemplar in die Sammlung der Sing-Akademie überführte.⁶²

Wenn sich das Bild auch nicht in jeder Einzelheit klären läßt, so spricht doch alles dafür, daß Breitkopf die Gerlachsche Abschrift von BWV 50 nach Berlin vermittelte. Gerade Breitkopf aber erweist sich als eine reiche Fundgrube für Bach-Fehlzuweisungen. Außer den bereits genannten Orgel- und Vokalwerken vertrieb er unter Bachs Namen eine stattliche Reihe von zweifelhaften und unechten Kompositionen.⁶³ Man kann mithin keineswegs die Möglichkeit ausschließen, daß die von Hofmann angenommene Zuweisung auf dem Umschlag von *P 136* – falls dieser überhaupt existierte – eine Ergänzung Breitkopfs dargestellt

⁵⁸ Vgl. A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, BzBf 8, 1990, S. 92.

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Zu diesen Handschriften vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 122 und 124; zu ihrem Eingang in die Bibliothek vgl. Blechschmidt, S. 25, sowie Dok III, S. 386. Ein Rest von Unsicherheit bleibt allerdings, weil Kirnbergers Namenszug, wie er etwa auf *Am. B. 104*, *106* und noch anderen Handschriften steht (vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 131f.), hier nicht in Erscheinung tritt. Schulze Bach-Überlieferung, S. 124, hält es allerdings für fraglich, daß *Am. B. 40* und *102* über Breitkopf gingen, ohne dies näher zu begründen; jedoch werden seine Bedenken durch die oben zitierte Feststellung Glöckners wohl hinfällig.

⁶¹ Zu *Am. B. 23* vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 137, und Dok III, S. 383; zur Abhängigkeit vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 140f. Der Vorgang mit BWV 50 erinnert an die oben geschilderten Fälle von den Orgelchorälen und BWV Anh. 167. Zum Verhältnis zwischen Kirnbergers Notenbeständen und der Amalien-Bibliothek vgl. auch die aufschlußreichen Beobachtungen bei Schulze Bach-Überlieferung, S. 136, Fußnote 538.

⁶² Zur Katalogisierung der Amalien-Bibliothek durch Zelter vgl. Blechschmidt, S. 30; von daher die Zuweisung in der Sing-Akademie.

⁶³ Vgl. die Übersichten bei Dok III, Nr. 711 (S. 159–170) und 718 (S. 174–177); erwähnen ließen sich BWV 189, 203, 246 und 1037 sowie BWV Anh. 1, 17, 22, 25, 26, 27, 28, 157, 166, 187 und 189.

hat.⁶⁴ Auch wenn Gerlach dahintergestanden haben sollte, liegt keine Echtheitsgarantie vor. Sollte Kirnberger mit der geänderten Zuschreibung von BWV 907 recht gehabt haben, so gehört doch zu denen, die das Werk fälschlich Bach zuwiesen, kein anderer als Gerlach.⁶⁵ Aus Gerlachs Kreis stammt ferner die Stimmenschrift des unechten Sanctus BWV Anh. 28, dessen Autorengabe „*di Sign: Joh: Seb: Bach:*“ von der Hand des zeitweise für Bach tätigen Kopisten Anon. Vf herrührt.⁶⁶

Bei diesen Überlegungen dürfen wir ferner nicht außer acht lassen, daß schon die Vermutung, ein zu *P 136* gehöriger Stimmensatz mit einer nicht mehr greifbaren Zuweisung könnte sich neben der Partitur in der Berliner Sing-Akademie befinden haben, bestenfalls auf ganz schwankender Basis ruht.⁶⁷ Zwar führt der vor 1854 durch Siegfried Wilhelm Dehn abgefaßte Katalog „Johann Sebastian Bach's Vocal- und Instrumental-Musik in der Bibliothek der Singakademie zu Berlin“ BWV 50 in „Partitur und Stimmen“ an; und zweifellos handelt es sich bei der Partitur um *P 136*.⁶⁸ Über Alter und Beschaffenheit der Stimmen gibt der Katalog jedoch keinerlei Auskunft.⁶⁹ Sollte Hofmanns Vermutung zutreffen, dann müßte verwundern, daß sie im Verkaufskatalog von 1854 fehlen; denn die Sing-Akademie wird schwerlich darauf verzichtet haben, Stimmen und Partitur gleichzeitig als wertvolles altes Material anzubieten – wenigstens bei Bachschen Originalhandschriften scheint sie Stimmen und Partitur so weit wie möglich zusammen veräußert zu haben.⁷⁰ Ebensowenig setzt die Verzeichnung von BWV 50 als Bachsches Werk innerhalb der Sing-Akademie eine heute verschollene Quelle voraus: Nachweislich hatte Zelter bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts Zugang zu den Handschriften *Am. B. 23* und *84* gehabt.⁷¹ Schließlich gibt zu denken, daß weder Kirnberger noch Anna Amalia ein Interesse an Stimmenmaterialien von Ensemblewerken erkennen lassen; bei beiden galt das Sammeln in erster Linie dem Studienzweck, nicht der praktischen Verwendung.⁷² Der „nicht mehr vorhandene

⁶⁴ Zu eigenständig vorgenommenen Zuweisungen bei Breitkopf vgl. Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, S. 73–76, auch U. Leisinger und P. Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog*, Hildesheim 1997 (LBzBF 2), S. 92

⁶⁵ Vgl. Schulze, *Bach-Überlieferung*, S. 125f. Von Gerlachs Hand existieren des weiteren Abschriften der zweifelhaften Werke BWV 760 und 761; diese hat er allerdings mit keiner Zuweisung versehen. Vgl. Leisinger und Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel*, S. 91 und 249.

⁶⁶ Vgl. Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, S. 76–78.

⁶⁷ Vgl. oben, S. 14. Neuerdings vertritt Schulze, *Bach's Vocal Works in the Breitkopf Non-thematic Catalogs*, S. 46, die Ansicht, die Abschrift von BWV Anh. 167 in *Am. B. 4a* könnte auf einen Stimmensatz zurückgehen; vgl. jedoch oben, Fußnote 54.

⁶⁸ *SBB Mus.ms.theor. K 429*, Nr. 13; vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 139.

⁶⁹ Ebenda.

⁷⁰ Vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 139, und W. Neumann, *Welche Handschriften J. S. Bachscher Werke besaß die Berliner Sing-Akademie?* in: Hans Albrecht in memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern, hrsg. von W. Brennecke und H. Haase, Kassel 1962, S. 136–142, hier S. 137–141.

⁷¹ Vgl. oben, Fußnote 62.

⁷² Die Amalien-Bibliothek enthält so gut wie keine handschriftlichen Stimmensätze. Zum ältesten Bestand (vgl. Blechschmidt, S. 25) gehörte außer dem Übungsbuch der Prinzessinnen Anna Amalie und Ulrike *Am. B. 485* nur *Am. B. 327* mit Auszügen aus Leos „Andro-

Umschlag“ erweist sich somit als Phantom, für dessen einstige Existenz es kein wirklich triftiges Argument gibt.

An Hand der Überlieferung ist also die Zuweisung von BWV 50 an Bach keineswegs über jeden Zweifel erhaben – gut beglaubigt wird man das Stück beim besten Willen nicht nennen. Ausschlaggebend muß nach wie vor die Musik selbst bleiben. Um Schulze nochmals zu zitieren: „Stilkritische Untersuchungen werden hier mit Sicherheit zu neuartigen, teilweise auch unerwarteten Aufschlüssen führen“.⁷³ Daß die zugehörige Fußnote auf Scheide hinweist, schließt keineswegs die Möglichkeit anderer Erkenntnisse aus.

III.

Sollte, wie bereits nahegelegt, die überlieferte Gestalt von „Nun ist das Heil und die Kraft“ in der Tat nichts anderes als die Urform verkörpern, dann bedarf Bachs Autorschaft strenggenommen keiner weiteren Diskussion: Wie Scheide und Hofmann trotz aller Divergenzen einhellig beweisen, läßt sich das Stück nur dann für ihn retten, wenn hinter dem jetzt bekannten Notentext eine stark abweichende Erstfassung läge. Dennoch scheint es ratsam, auf einige Anhaltspunkte hinzuweisen, die auch unabhängig von einer eventuellen Bearbeitung Aufschluß über die Echtheit der Komposition zu geben vermögen – denn in der Tat gehen die Momente, die die Zuweisung an Bach fraglich erscheinen lassen, erheblich über das bereits von Scheide und Hofmann Mitgeteilte hinaus.

Ich greife als erstes die formale Anlage auf. „Nun ist das Heil und die Kraft“ zerfällt in zwei Teile von genau gleicher Länge. Der erste Teil beginnt mit einer Fugenexposition und mündet in T. 68 in eine Kadenz auf der Dominantparallele; der zweite Teil fängt wie eine variierte Wiederholung des ersten an – also nochmals mit einer Fugenexposition auf der Tonika, nunmehr jedoch mit freier Instrumentalbegleitung und mit Aufteilung des Themas auf die beiden Chöre –, verläßt jedoch die Haupttonart nicht. Diese betont paarige Konstruktion hat unter Bachs Chorsätzen keine auch nur annähernde Parallele. Ohne Entsprechung bleibt ebenfalls die Art, wie der Komponist von BWV 50 das Formschema im einzelnen ausführt. Beginnt der Satz als a-cappella-Fuge mit verdoppelnden Streichern, so ergibt sich mit dem fünften Themeneinsatz – der zugleich den Einsatz des 2. Vokalchors wie auch der Trompeten, Pauken und Oboen markiert – schlagartig eine Wende: Die Instrumente beschränken sich nicht mehr auf eine rein begleitende Rolle, sondern umspielen durchgehend die Singstimmen mit fanfarenartigen

maca“; als spätere Ergänzungen, größtenteils aus dem Nachlaß Christoph Schaffraths, erweisen sich die Manuskripte *Am. B.* 490–497, 525–527, 581, 585, 586, 598, 599, 603, 604 und 610B mit Instrumentalstücken von Schaffrath, Nichelmann und einem unbekanntem Komponisten, sowie – als einzige Stimmenabschrift eines Vokalwerkes – *Am. B.* 601 mit einer anonymen Messe. An Stimmen Bachscher Vokalwerke scheint Kimberger nur diejenigen zur Missa BWV 234 besessen zu haben – und selbst diese Provenienzbestimmung beruht auf keiner zuverlässigeren Basis als einer Aussage des späten 19. Jahrhunderts; vgl. NBA II/2 Krit. Bericht (E. Platen und M. Helms), S. 37f.

⁷³ Schulze Bach-Überlieferung, S. 125.

Arpeggien. Eine entsprechende Mischung von Fugischem und Konzertantem läßt sich bei Bach sonst nicht nachweisen. Zwar kommen Fugen in konzertant angelegten Chören vor. Diese Sätze entwickeln sich jedoch in erster Linie nach dem konzertierenden Prinzip: Sie fangen etwa mit einem Ritornell an und behandeln auch die Singstimmen zunächst eher homophon.⁷⁴ Außer BWV 50 gibt es ferner keinen polyphonen Chorsatz, dessen Instrumentalbegleitung von der Colla-parte-Führung in eine freie, durch Spielfiguren geprägte Schreibweise übergeht. Eine gewisse Ähnlichkeit weist wohl der Eingangschor der ebenfalls zu Michaelis komponierten Kantate „Es erhub sich ein Streit“ (BWV 19) auf; hier fungiert jedoch die knappe Imitatorik der Einleitungstakte als toposhafte Geste im Rahmen eines konzertierenden Da-capo-Stückes. Erwähnung verdienen auch die Chöre der Kantaten BWV 29 und 171, in denen eine oder mehrere Trompeten als Teil des imitativen Gewebes mitwirken und gegen Ende des Satzes zusammen mit den Pauken eine unabhängige „trompetentypische“ Funktion ausüben; Streicher und Holzbläser bleiben jedoch streng colla Parte bis zum Schluß. Daß in diesen Sätzen also etwas wesentlich anderes vorliegt als in BWV 50, wird jedem, der die betreffenden Stücke kennt, ohne weiteres einsichtig.

Lassen sich Formanlage und stilistische Beschaffenheit von BWV 50 nur schwerlich mit Bach in Verbindung bringen, so trifft dies nicht weniger für eine Reihe von weiteren Merkmalen zu. Darunter hat man an erster Stelle jene Parallelführungen zu nennen, auf die Scheide ausführlich hinwies und zu denen Hofmann noch weitere Belege beige-steuert hat.⁷⁵ Zwar scheint hier Vorsicht geboten. Wie Hofmann mahnt, bleibt bei „der Diskussion satztechnischer Details ... zu bedenken, daß nicht jede Note auf die Goldwaage gelegt werden darf“.⁷⁶ Zudem hat Hofmann einige besonders auffällige Parallelen als Folge bearbeitender Eingriffe gewertet – mithin bleiben sie bei der weiteren Diskussion ausgespart –, und andere gegenüber Scheide überzeugend relativiert.⁷⁷ Auch unter diesen Einschränkungen mangelt es aber BWV 50 keineswegs an problematischen Stimmführungen. Als besonders aufschlußreich erweisen sich zwei wiederkehrende Gebilde: Das eine, das in T. 18f., 25f., 86f. und 93f. vorkommt, zeigt Oktavparallelen zwischen Continuo und Kontrapunkt 3; das andere erscheint in T. 21, 28, 35, 42, 49, 56, 103, 110 und 117 und enthält Oktav- oder Einklangparallelen zwischen Continuo und Kontrapunkt 2.⁷⁸

Wie sowohl Scheide als auch – obschon eher implizit – Hofmann anerkennen, gehören beide Fortschreitungen zum Kernbestand der Komposition.⁷⁹ Nach Hofmann stellen allerdings die Parallelen zwischen Continuo und Kontrapunkt 2 keinen „Satzfehler im Sinne der Bach-Zeit“ dar, da es sich dabei um keine direk-

⁷⁴ Als Musterbeispiele dürfen hier die Eingangschöre mehrerer Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs dienen; häufig entsprechen diese Sätze dem zweiteiligen Typus, den man gemeinhin – wenn auch nicht ganz akkurat – als „Praeludium und Fuge“ bezeichnet hat.

⁷⁵ Vgl. Scheide, S. 81 f., und Hofmann, S. 61, 63 und 68.

⁷⁶ Hofmann, S. 67, Fußnote 27.

⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 61 und 67f.

⁷⁸ Vgl. Scheide, S. 81.

⁷⁹ Vgl. ebenda und Hofmann, S. 67f. (unter Berücksichtigung von S. 61).

ten Parallelen, sondern um „Akzentparallelen“ handelt.⁸⁰ Diese Erklärung könnte für T. 49 und 119 gelten, wo Kontrapunkt 2 im Baß I erscheint – der Continuo ließe sich, wenn auch nicht ganz ohne Vorbehalt, als dekolorierte Form der Singstimme deuten.⁸¹ Auch wo Kontrapunkt 2 in einer Mittelstimme auftritt, dürften die verdeckten Parallelen nicht so schwer wiegen. Wo aber – wie in T. 35, 56 und 117 – der betreffende Kontrapunkt im Sopran erscheint, die Parallelen also in den Außenstimmen liegen, dann wird es nicht leicht, das Ergebnis Bach zuzutrauen. Die Parallelen zwischen Continuo und Kontrapunkt 3 nennt Hofmann selbst „gravierender“.⁸² Dennoch hält er die Parallelführung in T. 18f. für „unproblematisch, da hier der Continuo mit dem Chorbaß geht“, und meint ferner, daß man die „übrigen drei ... als Flüchtigkeitsfehler anzusehen haben“ wird.⁸³ Daß jedoch Bach solche Pannen unterlaufen sein sollten, erscheint wenig glaubhaft. Als Vergleichsfall böte sich höchstens der Eingangschor der Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ BWV 69a an; hier wiederholt sich in T. 52, 54 und 56 ein Parallelengebilde, das im Imitationsmuster einer Fugenexposition begründet liegt.⁸⁴ Gegenüber BWV 50 fällt jedoch auf, daß es sich ausschließlich um Einklangsp parallelen handelt, an denen die tiefste klingende Stimme stets unbeteiligt bleibt, und daß die Parallelen an einer metrisch belanglosen Stelle vorkommen: im dritt- und vorletzten Sechzehntel eines 3/4-Taktes. Auf jeden Fall dürfte bei der Erörterung bestimmter satztechnischer Einzelheiten der breitere Kontext nicht aus dem Blickfeld verschwinden; denn auch wenn diese oder jene problematische Fortschreitung sich plausibel rechtfertigen ließe, so wird man nicht umhin können, dem Komponisten von BWV 50 eine gewisse Nachlässigkeit in puncto Stimmführung zu bescheinigen. Es fragt sich, ob es ein zweites unter Bachs Namen bekanntes Werk gibt, das so viele erklärungsbedürftige Fälle anbietet.

Neben den vorangehenden Betrachtungen sollen auch drei kleinere Momente – „Fingerabdrücke“, wenn man will – Erwähnung finden. Marianne Helms hat darauf aufmerksam gemacht, daß *P 136* die Tromba III im Sopranschlüssel notiert.⁸⁵ Diese etwas altertümliche Schreibweise wird Gerlach aus seiner Vorlage übernommen haben – um 1750 hätte man eher einen C-Schlüssel durch den moderneren Violinschlüssel ersetzt als umgekehrt.⁸⁶ Bach selbst folgt in seinen frühen Kantaten noch der alten Praxis und schreibt die tiefste Trompetenstimme normalerweise im Sopran- oder Altschlüssel.⁸⁷ In Leipzig aber verwendet er so gut wie

⁸⁰ Hofmann, S. 67.

⁸¹ Eigentlich folgt der Continuo eher Baß II, der ebenfalls grundsätzlich im Einklang mit Baß I verläuft; vgl. auch den nächsten Absatz im Haupttext.

⁸² Hofmann, S. 67.

⁸³ Ebenda, S. 67f.

⁸⁴ Vgl. NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann), S. 128.

⁸⁵ NBA I/30 Krit. Bericht, S. 140.

⁸⁶ Daß Gerlach zu Beginn von S. 10 (T. 78) den Schlüssel aus einem Violinschlüssel korrigierte, darf wohl als Schreibfehler gelten, der nichts über die Vorlage aussagt.

⁸⁷ Bach verwendet den Sopranschlüssel für Tromba III in den Kantaten BWV 21, 63 und 172, den Altschlüssel für Tromba III in BWV 71 und für Tromba IV in BWV 63. Eine Ausnahme unter den frühen Kantaten macht allein die offensichtlich wegen des relativ hohen Umfangs im Violinschlüssel notierte 3. Trompetenstimme von BWV 31.

ausschließlich den Violinschlüssel: Der Sopranschlüssel kommt bei C-Trompeten nur zweimal, bei D-Trompeten überhaupt nicht vor.⁸⁸ Die Notierung der dritten Trompete von BWV 50 läßt sich also nur bedingt, wenn überhaupt, mit Bachs Leipziger Schreibgewohnheiten vereinen.⁸⁹

Zu einem ähnlichen Schluß führt der Oboenchor. Ein Trio von obligat eingesetzten Oboen hat Bach in nicht wenigen Werken verlangt.⁹⁰ In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle handelt es sich eindeutig um drei gewöhnliche Oboen: Die Parteien haben als tiefste Note c' und vermeiden den Ton cis'.⁹¹ In einer kleineren Anzahl von Stücken kombiniert er zwei Oboen oder – in zwei Fällen – Oboen d'amore mit einer meist als Taille oder Oboe da caccia bezeichneten Tenoroboe.⁹² BWV 50 entspricht weder dem einen noch dem anderen Muster. Nur Oboe I mit dem Umfang e'-d''' paßt auf das normale Instrument. Der Umfang von Oboe II beträgt cis'-h'', der von Oboe III a-gis''; beide Parteien erfordern also ein Instrument der Artlage, wohl eine Oboe d'amore.

Eine letzte Beobachtung betrifft die Rhythmik. Sowohl in den Instrumentalfanfaren als auch im Vokalsatz macht der Komponist von „Nun ist das Heil und die Kraft“ wiederholt Gebrauch von jener rhythmischen Floskel, die Walther unter dem Begriff *figura corta* beschreibt: ein Achtel und zwei Sechzehntel oder umgekehrt.⁹³ Daß dieses Gebilde bei Bach häufig begegnet, wird niemanden überraschen. In einer Hinsicht weicht jedoch BWV 50 von Bachs Praxis bei der Behandlung der Figur ab: Es gibt keinen im 3/4-Takt stehenden Chorsatz von ihm, in dem diese Figur wie in BWV 50 reihenweise vorkommt, ohne daß sich auch reine Sechzehntelgruppen von wenigstens vier Noten finden; nicht selten geht sogar die *figura corta* direkt in solche Sechzehntelläufe über.⁹⁴ In BWV 50 hingegen geht

⁸⁸ In BWV 119 (1723) steht Tromba IV, im Eingangsschor von BWV 43 (1726) Tromba III im Sopranschlüssel. Die Ausnahmestellung von BWV 43 wird um so deutlicher, als wenigstens der Eingangssatz von BWV 119 – allerdings mit möglicher Ausnahme von Tromba IV – auf ein älteres Werk zurückgeht; vgl. NBA I/32.1 Krit. Bericht (C. Fröde), S. 105f.

⁸⁹ Die D-Dur-Tonart von BWV 50 wie auch die Stimmtonverhältnisse zwischen Trompeten, Oboen und Streichern schließen so gut wie sicher eine Entstehung in Bachs vor-Leipziger Zeit aus.

⁹⁰ Ich lasse außer Betracht jene Werke, wo die Oboen in einer rein oder vorwiegend verdoppelnden Rolle auftreten, weil hier nicht selten aus Versehen Umfangsüberschreitungen vorkommen; hierzu zählen BWV 19, 35, 57, 58, 87, 88, 98, 122, 128, 146, 174, 186 und 188. Ebenfalls unberücksichtigt bleiben die wenigen Werke mit mehr als drei Oboen, BWV 31, 183 und 248^{II}. Für die Überprüfung dieser und der nachstehenden Angaben danke ich Herrn Dr. Bruce Haynes, Montréal.

⁹¹ Vgl. BWV 20, 26, 41, 52, 63, 69/69a, 91, 110, 119, 130, 149, 190 (soweit vorhanden), 194 und 232^{III} sowie das 1. Brandenburgische Konzert BWV 1046.

⁹² Zwei Oboen und Taille schreibt Bach in BWV 28, 101, 140, 207/207a (obere Stimmen aus Umfangsgründen offensichtlich für Oboe d'amore) und 208 vor; in BWV 6, 68 und 176 weist er die tiefste Stimme einer Oboe da caccia zu. In der nur in sekundären Quellen überlieferten Kantate BWV 148 heißen alle drei Stimmen „Oboe“, verlangen jedoch dem Umfang nach 2 Oboen d'amore und Taille.

⁹³ Vgl. J.G. Walther, *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953 (Documenta musicologica. I/3.), S. 244.

⁹⁴ Beispiele des Nebeneinanders von *figura corta* und laufenden Sechzehnteln liefern etwa die

es nirgends über die genannte Figur hinaus: Laufende Sechzehntel kommen an keiner Stelle vor.

Selbstverständlich dürfte keine der hier vorgelegten Erkenntnisse an und für sich ausreichen, Bachs Autorschaft von „Nun ist das Heil und die Kraft“ in Frage zu stellen oder gar zu widerlegen. Insgesamt fügen sie sich aber zu einem Werkprofil zusammen, das bei ihm keinerlei Entsprechung findet: BWV 50 – ob Bearbeitung oder nicht – weist eine Reihe von Merkmalen auf, die in keinem gesicherten Werk begegnen. Wohl könnte eine in jeder Hinsicht unanfechtbare Zuschreibung die unzähligen Verdachtsmomente wettmachen; auf keinen Fall aber besitzt die Zuweisung durch Kirnberger jene uneingeschränkte Glaubwürdigkeit, auf die es hier allein ankäme. Wir sehen also im Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ die Arbeit eines genialen, wenn auch nicht in jeder technischen Hinsicht souveränen Komponisten, den wir zwar gern näher kennenlernen würden, nicht jedoch mit Bach verwechseln sollten. Spittas eingangs zitierte Charakterisierung bleibt zutreffend: Das Werk behält die „zermalmende Wucht“ und den „wilden Siegesjubel“, die ihn so beeindruckt haben. Nur: Nicht jedes „unvergängliche Denkmal“ der deutschen Barockmusik muß von Bach stammen.⁹⁵

Eingangschöre der Kantaten BWV 46 und 103; als vereinzelte Verzierung innerhalb einer durch Viertel und Achtel geprägten Bewegung erscheint die *figura corta* in Sätzen wie BWV 6/1, 23/3, 244/68 und 245/39.

⁹⁵ Erst nach Fertigstellung dieser Arbeit erschien K. Stein, *Stammt „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50) von Johann Sebastian Bach?*, BJ 1999, S. 51–66; der Beitrag kann allerdings außer Betracht bleiben, weil er keines der hier vorgebrachten Argumente tangiert.