

Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50) Neue Überlegungen zur Werkgeschichte

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Bachs orchesterbegleiteter Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50) ist nur in Abschriften von fremder Hand überliefert. Wichtigste Quelle und Grundlage aller übrigen Abschriften¹ ist die Handschrift SBB P 136, eine Partitur von der Hand Carl Gotthelf Gerlachs², der als Thomaner und Leipziger Student in den Jahren seit 1723 Bachs Umkreis angehört haben dürfte und jedenfalls von 1729 an als Musikdirektor und Organist der Neuen Kirche mit dem Thomaskantor in enger dienstlicher und guter persönlicher Verbindung stand. Das Einzelstück gilt seit Spitta als Teil einer verschollenen Michaeliskantate.³ Um die Zuverlässigkeit der Überlieferung scheint die Bach-Forschung sich lange Zeit keine Gedanken gemacht zu haben. Der erste, der dies tat, war offenbar William H. Scheide. In seinem im Bach-Jahrbuch 1982 veröffentlichten Aufsatz „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung“⁴ stellt er die Authentizität der überlieferten Werkfassung in Frage. Ausgangspunkt der Kritik sind „Merkwürdigkeiten“ der Satztechnik, insbesondere wirkliche und vermeintliche Mängel der Stimmführung (Parallelen).⁵ Ergänzend weist Scheide auf die eigentümliche Anlage der Gerlachschen Partitur hin, in der der 2. Chor erst unterhalb des Continuo erscheint, und deutet diese Unregelmäßigkeit als Indiz dafür, „daß der zweite Chor nicht zu Bachs ursprünglicher Satzkonzeption gehörte, sondern zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde“.⁶ Hinzu treten kritische Anmerkungen zum Orchesterpart und zur fugentechnischen Anlage und des weiteren Über-

¹ Zur Quellenlage siehe NBA I/30 Krit. Bericht (Marianne Helms, 1974), S. 136 ff.

² Zur Identität des Schreibers siehe H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“. *Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts*, BJ 1978, S. 19–42, dort zu Gerlach S. 33–37; ferner Schulze Bach-Überlieferung, S. 121–125. Die ebenda, S. 125, angesprochene Tatsache, daß Gerlachs Abschrift keinen Komponistennamen trägt, weshalb „strenggenommen sogar die Frage nach der Echtheit des Werkes zu stellen wäre“, darf nicht überbewertet werden: Auf einer weiteren, nach der Gerlachschen Partitur genommenen Abschrift, *Am. B. 84*, findet sich Bachs Name ohne irgendein Fragezeichen oder dergleichen auf dem Titeletikett vermerkt, und dies von der Hand des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger; vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 136 f. Es liegt nahe anzunehmen, daß die Komponistenangabe dieser Handschrift 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; vgl. hierzu ebenda, S. 139, die Angaben über die einstigen Bestände der Berliner Singakademie (Quelle L).

³ Spitta II, S. 561 f.

⁴ S. 81–96.

⁵ S. 81.

⁶ S. 83.

legungen zur Originalgestalt des Werkes und zu seiner Entstehungszeit und Bestimmung. Scheide entwickelt folgende Thesen:

1. Das Werk ist in der überlieferten Form eine Bearbeitung. Bearbeitet ist sowohl der Vokal- als auch der Orchesterpart; insbesondere ist der 2. Chor erst nachträglich hinzugefügt.
2. Das Original rechnete mit nur fünf Singstimmen.
3. Der Bearbeiter war nicht Bach selbst.
4. Das Original war für das Michaelisfest bestimmt.
5. Es entstand 1723 in Leipzig als Schlußsatz einer heute verschollenen Michaeliskantate.

Völlig stimmen wir überein mit der unter 1 referierten Ansicht, nicht dagegen mit den Thesen 2 und 3. Bei These 4 möchten wir zumindest ein Fragezeichen setzen. These 5 scheint uns allzuwenig fundiert.

I

„Nun ist das Heil“ beruht auf dem Satzprinzip der Permutationsfuge. Der Satz gliedert sich symmetrisch in zwei Teile von je 68 Takten. In beiden Teilen wird das komplexe Thema zur Vollstimmigkeit entfaltet und in der typischen Weise der Umschichtung des Stimmgefüges durchgeführt; als Abschluß folgt jeweils ein freier, nichtfugischer Abschnitt (T. 57 ff., 118 ff.). Eine analytische Darstellung des Fugenaufbaus und des auf sechs permutationsfähigen Kontrapunkten beruhenden musikalischen Geschehens gibt Werner Neumann in seiner Schrift *J. S. Bachs Chorfuge*,⁷ allerdings ohne sich mit den Befunden kritisch auseinanderzusetzen.

Soweit es das Permutationsverfahren betrifft, tut dies Scheide zumindest ansatzweise, wenn er feststellt, daß die sechs Themenkontrapunkte nur ein einziges Mal in den Chorstimmen gleichzeitig auftreten (in T. 90 ff.)⁸ und daß bei vokaler Vollstimmigkeit (T. 29, 43, 69, 97 ff.) in den Singstimmen nie mehr als fünf Kontrapunkte erscheinen (T. 43, 97, 104, 111 ff.)⁹. Zu Recht sieht er darin ein Mißverhältnis zwischen der Zahl der Kontrapunkte und der der vorhandenen Stimmen. Bestärkt von anderen Verdachtsmomenten (insbesondere der Beschränkung des Chores auf reale Fünfstimmigkeit bei stufenweise erreichtem Vollklang in T. 97–104)¹⁰ kommt er zu dem Schluß, daß das Original mit nicht mehr als fünf Singstimmen gerechnet habe, und entwirft ein hypothetisches Aufbauschema für einen fünfstimmigen Chor mit doppeltem Alt.¹¹

⁷ Leipzig 1938, 3. Aufl. 1953, S. 37f., dazu Tafeln 22a und 22b. – Scheide bezeichnet abweichend von Neumann Kontrapunkt 5 als „Kp. 1^{inv}“ und Kontrapunkt 6 als „Kp. 5“. Wir beziehen uns im folgenden auf Neumanns Zählung und verwenden dabei die Abkürzung „Kp.“.

⁸ S. 84, Fußnote 3.

⁹ S. 84, 88.

¹⁰ S. 85.

¹¹ S. 89f. – Einen auf Scheides Überlegungen beruhenden Rekonstruktionsversuch hat Reinhold Kubik veröffentlicht: *J. S. Bach, BWV 50. Nun ist das Heil und die Kraft (Rekonstruktion der Originalfassung). Kantatensatz zum Michaelistag*, hrsg. von R. Kubik, Neuhausen-Stuttgart 1985.

Wir glauben nicht, daß Scheides Entwurf die historische Wirklichkeit trifft. Dazu müßte die analytische Kritik umfassender ansetzen. Sowohl der Komplex der sechs Themenkontrapunkte nämlich als auch das Permutationsverfahren lassen vermuten, daß im Original der Chorpart nur vierstimmig war und das Thema nur aus Kp. 1–4 bestand, Kp. 5 und 6 also erst bei der Bearbeitung hinzugefügt worden sind.

Betrachtet man die Schichtung der sechs Themenkontrapunkte etwa in dem von Neumann auf Tafel 22a gegebenen Partiturschema des Dux-Blockes – das wir hier in modifizierter Form wiedergeben (Notenbeispiel S. 63) – so fällt zunächst Kp. 6 durch Unregelmäßigkeiten auf:

- a) Da der Kp. 5 vorzeitig endet, hat Kp. 6 keinen festen Melodiezusammenhang mit dem Vorhergehenden.
 b) Kp. 6 bildet regelwidrige Stimmführungsparallelen mit Kp. 1, 2 und 5 (siehe die Einzeichnungen in T. 6 und 7).

Hinzu kommt c), daß Kp. 6 – wie schon Neumann vermerkt – in der Comes-Fassung auffallend verändert erscheint; vgl. T. 104ff. Sopran I, sowie T. 111ff. Alt II.

Kp. 5 ist nicht in der gleichen Weise auffällig. Bedenken muß freilich erregen, daß seine fixierte Melodiegestalt nur bis zum 6. Takt reicht. Neumanns Beschreibung wirkt eher verharmlosend: Dem Kontrapunkt „fehlt ein eigener Abschluß, so daß er in seinen beiden letzten Takten Anleihen bei andern Themen machen muß: bei Kontrapunkt 2 (Takt 35, 117), bei Kontrapunkt 4 (Takt 96), beim Ostinato (Takt 102/03)“; im ersten Falle entstehen zwischen den beiden Sopranen immerhin für fast einen Takt lang Einklangspallelen.

Daß die Kontrapunkte 5 und 6 nicht der ursprünglichen Konzeption angehören, wird vollends deutlich, wenn man die Themendurchführung betrachtet. Wir geben das Verlaufsschema nach Neumann, allerdings für unsere Zwecke abgewandelt und stark vereinfacht wieder:

Teil	I							II									
Takt	1	8	15	22	29	36	43	50	69	76	83	90	97	104	111		
Instrumente ¹				1	5	1											
				Trp.	Ob.	V.											
Chor I ²				1	2	3	4	2	1*	1	2	3	4	6	5		
			1	2	3	4	6	6	+			1	2	3	4	+	
			1	2	3	4	2	3	4	+				1	2	3	+
	1	2	3	4	0	1	2	3	+				1	2	+		
Chor II ²				5	1												
				+	+												
				+	+												
				+	+												
						1*	2	3	4	4	1	2					
						+			5	6	3	+	6				
						+				5	2	+	3				
						+				5	+	4					

¹ Nur konstitutive Themeneinsätze.

² 0 = Ostinato; + = Begleitstimme (unthematisch); * = wechselchörig aufgeteilt zwischen Chor I und II.

Das Schema läßt erkennen, daß die Exposition des Themas in Chor I zunächst völlig regelmäßig erfolgt: Ausgehend vom Baß setzen die Stimmen in aufsteigender Folge ein. Der regelmäßige thematische Ablauf endet jedoch in allen vier Stimmen jeweils mit Kp. 4. Nirgends schließt sich, wie eigentlich in einer Permutationsfuge zu erwarten, an diesen Kp. 5 und an diesen wiederum Kp. 6 an.¹²

Teil II verläuft in Chor I nach dem ersten, wohl als Sonderfall zu betrachtenden Einsatz in T. 69 von T. 76 an gleichsam spiegelbildlich: An den Sopraneinsatz schließen sich die übrigen Stimmen nun in absteigender Folge an. Der Verlauf ist auch hier zunächst völlig regelmäßig, allerdings ebenso beschränkt auf die Abfolge von Kp. 1–4 (im Tenor nur 1–3, im Baß 1–2).

Die Kontrapunkte 5 und 6 bleiben also von der regelmäßigen „Aufrollung“ (Neumann) des Themas ausgeschlossen und erscheinen gleichsam unvermittelt und in zufälliger Konstellation nach dem geschlossenen Ablauf der Kontrapunkte 1–4. Dabei ist ihr Anteil an Chor I bemerkenswert gering: Kp. 5 tritt nur einmal auf, und zwar in der letzten thematischen Periode in T. 111 im Sopran; Kp. 6 erscheint dreimal, zuerst im Alt gleich zweimal hintereinander in T. 43 und 50, dann nochmals im Sopran in T. 104.

Ein vergleichender Blick auf die thematische Anlage von Chor II bestätigt dessen sekundären Charakter. Während Chor I in beiden Teilen des Satzes sichtlich auf einem regelmäßigen Permutationsplan beruht, steht Chor II im 1. Teil sozusagen außerhalb der Konstruktion und tritt auch im 2. Teil eher additiv als konstitutiv hinzu. In beiden Teilen könnte Chor II mit wenigen Ausnahmen (von denen noch die Rede sein soll) weggelassen werden, ohne daß dadurch die Permutationsfuge über Kp. 1–4 wesentlich beeinträchtigt würde. Als Folge der nachträglichen Hinzufügung hat wohl auch zu gelten, daß Kp. 5 außerhalb von Chor I deutlich stärker vertreten ist, viermal in Chor II (und hier auch in allen Stimmlagen), einmal in Oboe I.

Gänzlich in Widerspruch zum Permutationsprinzip steht der freie Eintritt eines nachgeordneten Themengliedes, wie er mit dem Einsatz von Kp. 5 in T. 29 im 2. Sopran, in T. 36 in Oboe I und dann von T. 83 an in Alt, Tenor und Baß des 2. Chores erfolgt. Außerdem ist die Umkehrung des Themas der Permutationsfuge fremd. Auch so gesehen erscheint Kp. 5 als ein der ursprünglichen Konzeption fernstehender, nachträglicher Zusatz.

II

Wie hat man sich demnach das Original vorzustellen? Soweit es die Fugenstruktur betrifft, ohne Kp. 5 und 6, im Vokalpart einhörig, im Satz wohl weitgehend Chor I entsprechend, zumindest in den Expositionen beider Teile, also in den Abschnitten und Stimmen, in denen die Themenkontrapunkte in regelmäßiger Folge „aufgerollt“ werden. In den Phasen, in denen Chor I in der überlieferten

¹² Zweimal (in T. 43 im Alt I und in T. 104 im Sopran I) folgt jedoch Kp. 6 unmittelbar auf Kp. 4; und im letztgenannten Fall schließt sich daran Kp. 5 an. Somit wäre für Kp. 5 und 6 grundsätzlich auch die umgekehrte Reihenfolge denkbar. Für das oben geschilderte Gesamtbild bliebe dies jedoch ohne Bedeutung.

A

1 Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die

2 - den, weil der ver - wor

3 - (kla) - - - ge-te, der sie__ ver - kla - - -

4 Gott, _____

5 Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die

6 weil der ver - wor

Macht un - sers Got - tes sei - nes Chri - stus wor - (den)

- fen ist, der__ sie__ ver - kla - -

- ge-te Tag und Nacht vor_ (Gott)

_ der sie__ ver - kla - ge-te Tag und Nacht vor Gott.

Macht un - sers Got - tes sei -

- fen ist, der sie__ ver - kla - ge-te

Form Kp. 5 oder Kp. 6 enthält (und demnach ein Bearbeitereingriff 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. Entsprechendes gilt für T. 104, wo nochmals Kp. 1 von Chor II in Chor I zurückzuz interpolieren wäre. In T. 111 ff. müßte der originale Chorpart Kp. 1–4 in Übereinanderschichtung enthalten haben (allenfalls auch nur Kp. 2–4 und eine unthematische Stimme, da Kp. 1 hier in der 1. Trompete erscheint). Der thematische Einsatz der 1. Trompete in T. 29, der die phasenweise aufsteigende Folge der Themeneintritte weiterführt, entspricht vermutlich der Originalfassung;¹³ dies wiederum vorausgesetzt, dürfte ihr auch der abschließende Trompeteneinsatz in T. 111 entstammen.

Die effektvolle Eröffnung des 2. Teils, bei der Kp. 1 in akkordischer Aussetzung wechselhörig aufgeteilt erscheint, hat man sich wohl schon im Original als einen Ausbruch aus dem normalen Fugenverlauf vorzustellen, sei es in einhörigem Akkordsatz, sei es etwa als Chor-Unisono. Kompositorisch dürfte es Bach darum gegangen sein, mit dem sozusagen fugentechnisch nicht zählenden Einsatz von T. 69 die zweite „Aufrollung“ des Themas so gegen die Dux-Comes-Mechanik zu verschieben, daß sie mit einem Comes-Einsatz beginnen konnte und die nun spiegelbildlich zur Eröffnung von Teil I absteigenden Stimmeinsätze wie zu Beginn in ihrer klanglich günstigsten Lage erfolgten (Sopran und Tenor beginnend mit a' bzw. a, Alt und Baß mit d' bzw. d).

Bereitet es soweit keine Schwierigkeiten, sich das auf der Grundlage der Kontrapunkte 1–4 entfaltete Fugengeschehen als im Original von einem nur vierstimmigen Chor und teilweise der 1. Trompete getragen vorzustellen, so entsteht ein Problem bei der 2.–4. Phase des 2. Teils (T. 76–97). Hier tritt zu der mit dem Sopraneinsatz im 1. Chor beginnenden „Aufrollung“ in absteigender Einsatzfolge, gleichsam aus dem wechselhörig-akkordisch in T. 69–76 erklingenden Kp. 1 herauswachsend, im Sopran des 2. Chors ein vollständiger thematischer Ablauf mit Kp. 2–4. Scheide gibt in seinem hypothetischen Entwurf den Sondercharakter des Einsatzes von T. 69 auf, läßt hier „seinen“ 1. Alt allein einsetzen und weist ihm den weiteren thematischen Ablauf bis zur 4. Phase zu. Diese Lösung ist unter den von ihm angenommenen Voraussetzungen – fünf Singstimmen, sechs Themenkontrapunkte – nicht ohne Logik, kann aber für ein Original, das nur auf Kp. 1–4 beruhte,

¹³ Bei völlig regelmäßiger Permutation wäre dieser Einsatz im Baß zu erwarten (der hier unthematisch geführt ist). Fast zwingend hätte der Baß damit einen zweiten vollständigen Vortrag der Kontrapunkte 1–4 eröffnet (mit Kp. 2 in T. 36, Kp. 3 in T. 43, Kp. 4 in T. 50), dem in T. 36, ebenfalls mit Kp. 1 beginnend, der Tenor, in T. 43 entsprechend der Alt und in T. 50 schließlich der Sopran gefolgt wäre. Die überlieferte Schichtung der Kontrapunkte läßt davon jedoch nichts erkennen; der Satz müßte hier also grundlegend verändert worden sein, was indes angesichts allgemeiner Anzeichen einer eher flüchtigen Bearbeitung wenig wahrscheinlich anmutet.

nicht aufrechterhalten werden. Die Eröffnung des 2. Teils mit einem normalen einstimmigen Singstimmeneinsatz hätte die „Aufrollung“ des Themas für den Hörer eindeutig schon hier und nicht erst in T. 76 beginnen lassen; und Vollständigkeit der Entwicklung im Sinne der Simultanpräsenz aller vier Kontrapunkte in den Singstimmen wäre bereits in T. 90 erreicht gewesen, also noch bevor durch den Einsatz des Basses auch vokale Vollstimmigkeit eintrat.

Gegen die Hypothese spricht aber nicht zuletzt, daß sie die spiegelbildliche Entsprechung zwischen aufsteigender Einsatzfolge im 1. und absteigender Einsatzfolge im 2. Teil vernachlässigt, die sich in den Eröffnungen der beiden Teile im 1. Chor zweifellos als ein Element symmetrischer Konzeption des Originals erhalten hat. In dem von Scheide angenommenen Urbild träte in der Eröffnung des 2. Teils an die Stelle der zielstrebig absteigenden Linie der Singstimmeneinsätze in der Folge Sopran – Alt – Tenor – Baß der „gekrümmte“ Verlauf Alt I – Sopran – Alt II – Tenor – Baß. Wir glauben nicht, daß dies im Original intendiert war.¹⁴

Im übrigen ist kaum vorstellbar, daß das Original bei einem nur aus vier Kontrapunkten bestehenden Thema an irgendeiner Stelle eine fünfte Singstimme erfordert haben sollte. Was könnte sie bei erreichter Vollstimmigkeit für eine Aufgabe gehabt haben? Näher liegt, daß die fragliche Partie statt dem 2. Sopran im Original Instrumenten zugewiesen war, sei es den Streichern, sei es dem Continuo.

Inwieweit auch der Orchestersatz seine überlieferte Gestalt erst durch die Bearbeitung erhalten hat, ist nur sehr bedingt zu sagen. Scheide äußert sich nicht explizit. Was die Streicher betrifft, so hält er für „denkbar“, daß sie im 1. Fugenteil lediglich die Singstimmen duplierten,¹⁵ und zieht dies zumindest partiell auch für den 2. Teil in Betracht¹⁶. Der selbständige thematische Einsatz der Violine I in T. 50 gehörte seiner Ansicht nach ursprünglich eine Oktave tiefer dem Chorpart an,¹⁷ die Begleitstimmen von Violine II und Viola betrachtet er als Bearbeiterzusatz.¹⁸ Bei den Oboen hält er die dritte Stimme stellenweise für das Werk des Bearbeiters.¹⁹ Ob Scheide auch den thematischen Einsatz von T. 36 als nachträgliche Einfügung ansieht, wird nicht ganz klar; in seinem hypothetischen Aufbauschema läßt er ihn jedenfalls weg.²⁰

Der Gedanke, daß den Streichern im Original keine oder fast keine selbständigen Aufgaben zugewiesen waren, hat, wenn wir ausdrücklich T. 76–97 wegen der oben dargelegten Vermutung ausnehmen, auch aus unserer Sicht viel für sich. Daß der thematische Einsatz der Streicher in T. 50 auch nach unserer

¹⁴ Noch weniger überzeugt freilich an Scheides Entwurf (S. 89) die Exposition des 1. Teils, bei der der 1. Alt nicht mit dem Beginn des Themas, Kp. 1, sondern mit Kp. 5 einsetzt.

¹⁵ S. 96.

¹⁶ S. 84 (für T. 111–117).

¹⁷ S. 88 f.

¹⁸ S. 85 f.

¹⁹ S. 85.

²⁰ S. 89.

Überzeugung in dieser Form nicht dem Original angehört hat, geht aus dem weiter oben Gesagten bereits hervor (vermutlich lag Kp. 1 im Alt statt Kp. 6). Gleiches gilt, wenn auch mit anderem Grund, von dem Oboeneinsatz in T. 36: Kp. 5, der dort in der 1. Oboe erscheint, gehörte, wie dargelegt, dem Original nicht an.

Wir halten darüber hinaus für wahrscheinlich, daß auch die Oboen im Original keine selbständige Funktion hatten, sondern nur die Singstimmen stützten, und ebenso der Continuo – mithin: daß alle selbständigen Partien in den Holzbläsern, den Streichern und im Continuo Ergebnis der Bearbeitung sind und insbesondere die Fanfaren- beziehungsweise Ostinatomotivik hier erst nachträglich eingebracht worden ist.²¹ Zwanglos wären daraus Flüchtigkeiten der Stimmführung, die sich verhältnismäßig zahlreich in diesem Zusammenhang finden, zu erklären.

Trompeten und Pauken bieten keine unmittelbare Veranlassung, Bearbeitereingriffe anzunehmen. Freilich läßt die an sich unverdächtige Tatsache, daß nur Trompete I thematisch in das Fugengeschehen eingebunden ist, dem Zweifel Raum, daß das Original mit nur einer Trompete gerechnet habe und die übrigen drei Stimmen erst bei der Bearbeitung hinzugefügt worden seien.²² Unabhängig davon bliebe wie für Oboen, Streicher und Continuo mit der Möglichkeit zu rechnen, daß das Fanfarenmotiv von T. 69/70 und 72/73 samt seinen Ableitungen in T. 34–36, 116–118 (jeweils Trompeten II/III und Pauken) und T. 135 (alle vier Stimmen) eine nachträgliche Interpolation darstellt.

Auf die nichtfugischen Schlüsse der beiden Teile des Satzes brauchen wir hier nicht einzugehen; sie sind durchaus auch mit einem einzigen Vokalchor vorstellbar.

III

Wer war der Bearbeiter? Scheide hat keine hohe Meinung von ihm, weist ihm Satzfehler nach und spricht von technischen und stilistischen Ungeschicklichkeiten. Er zieht Gerlach in Betracht.²³ Hier schließt sich Andreas Glöckner mit seiner Arbeit zur Leipziger Neukirchenmusik an.²⁴ Hans-Joachim Schulze lenkt den Blick beiläufig auf Wilhelm Friedemann Bach.²⁵ Das von ihm zusammen mit Christoph Wolff herausgegebene *Bach Compendium* bezeichnet, ohne Namen zu nennen, die überlieferte Fassung als

²¹ Gegebenenfalls dürfte auch Baß I in T. 29–35 anders gelautet haben.

²² Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 125 (dazu unten Fußnote 25); entschiedener in diesem Sinne ders. und Christoph Wolff in *BC I/2* (1987) im Kommentar zu A 194 (S. 795), ebenso A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBf 8), S. 107.

²³ S. 96.

²⁴ A. a. O.

²⁵ Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 125. Schulze glaubt im Trompetensatz von BWV 50 Züge der beiden W. F. Bachschen Arrangements nach BWV 80 wiederzufinden, geht aber auf Einzelheiten nicht ein.

„wahrscheinlich nichtautorisierte Bearbeitung“.²⁶ Wir sind indes der Meinung, daß niemand anders als Johann Sebastian Bach selbst der Bearbeiter war, und sehen uns veranlaßt, ihn sozusagen gegen seine Liebhaber zu verteidigen. Wir fassen unsere Auseinandersetzung mit Scheides Argumenten in drei Punkten zusammen:²⁷

1. Satzfehler

Scheide verzeichnet eine Vielzahl von Einklangs-, Oktav- und Quintparallelen. Einen großen Anteil daran haben Parallelen zwischen themaführenden Chorstimmen und dem Continuo. Doch sind dies meist keine Satzfehler im Sinne der Bach-Zeit. Dies gilt für sämtliche von Scheide angeführten Parallelen zwischen Continuo und Kp. 1 (T. 32, 46, 53, 107) sowie Continuo und Kp. 2 (T. 21, 28, 35, 42, 49, 56, 103, 110, 117). Es handelt sich dabei um die beiden folgenden Fortschreitungen (T. 32 bzw. 21):

The image shows two musical examples, labeled (B) and (8).
 Example (B) shows Tenor I (T. I) and Continuo (Cont.) in a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Tenor I part has a melodic line with eighth notes. The Continuo part has a bass line with notes on the 8th and 10th lines of the bass staff, with a '10-8' interval indicated below.
 Example (8) shows Trumpet I (Trp. I) and Continuo (Cont.) in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Trumpet I part has a melodic line with eighth notes. The Continuo part has a bass line with notes on the 8th and 10th lines of the bass staff, with an '8-10-8' interval indicated below.

Nach heutigem Sprachgebrauch hätten wir es mit Akzentparallelen zu tun. Im Generalbaßzeitalter gilt jedoch stimmungstechnisch als Ausgangsakkord jeweils die zuletzt gebildete Konsonanz. In beiden Fällen ist also die maßgebliche Note der bewegteren Stimme das *fis*' bzw. *fis*, nicht das vorausgehende Achtel *d*' bzw. Sechzehntel *a*; der Zielklang wird hier also jeweils nicht aus der Oktave, sondern aus der Dezime erreicht. Die „verdeckten Oktaven“, die sich dabei im zweiten Falle ergeben, können zumal im vollstimmigen Satz als tolerabel gelten.

Gravierender sind Scheides Einwände gegen Parallelen zwischen Continuo und Kp. 3. Von den vier Parallelführungen in T. 18f. (Baß I), 25f. (Tenor I), 86f. (Sopran II) und 93f. (Sopran I) ist nur die erste unproblematisch, da hier der

²⁶ A. a. O.

²⁷ Bei der Diskussion satztechnischer Details bleibt zu bedenken, daß nicht jede Note auf die Goldwaage gelegt werden darf. In der irregulären Partituranlage der Abschrift Gerlachs spiegelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach die „irreguläre“ Entstehung des Werktextes auf dem Wege der Ergänzung und Änderung direkt in die Originalpartitur hinein. In dem so überarbeiteten Notentext mag der unterhalb des Partiturspiegels hinzugefügte 2. Chor der leserlichste Teil gewesen sein. In den darüberliegenden Systemen müßte Gerlach reichlich Korrekturen vorgefunden haben. Möglicherweise standen für die Instrumente auch gar nicht genug Systeme zur Verfügung, so daß zwei oder mehr Stimmen auf eine einzige Notenzeile zusammengewängt werden mußten. Es dürfte schwer gewesen sein, immer das Gemeinte zu erkennen, nicht nur für einen Kopisten, sondern auch für den Bearbeiter, der durchaus stellenweise Opfer selbstverursachter Unübersichtlichkeit geworden sein könnte. – Es bietet sich an, die von M. Helms, a. a. O., S. 142, konstatierte „nicht geringe Zahl von Fehlern“ der Gerlachschen Abschrift nicht auf eine verschollene Zwischenquelle, sondern auf die Unübersichtlichkeit der überarbeiteten Originalpartitur zurückzuführen.

Continuo mit dem Chorbaß geht. Die übrigen drei wird man als Flüchtigkeitsfehler anzusehen haben. Bemerkenswert ist, daß diese drei Fehler und eine weitere Parallele in T. 16 (mit Tenor I) mit der Ostinatomotivik des Continuo verbunden sind, was ein Hinweis darauf sein könnte, daß diese erst nachträglich eingearbeitet wurde.

Scheide verzeichnet ferner drei Quintparallelen zwischen thematischen Singstimmen. Es sind jeweils Parallelen zwischen Kp. 2 und 6. Bei der ersten in T. 56 (Sopran I und Alt I) handelt es sich um die tolerable Folge „vermindert–rein“; doch bei den beiden übrigen (T. 96 Alt I und II; T. 117 Sopran I/II und Alt II) ist nichts zu beschönigen: Sie gehören zu der größeren Zahl von Stimmführungsfehlern, die, wie bereits oben dargelegt, ihre Ursache in Konstruktionsmängeln des Kp. 6 haben.

Scheides Liste regelwidriger Fortschreitungen wäre in diesem Zusammenhang zu erweitern um die Einklangs- und Oktavparallelen, die Kp. 6 außerdem mit Kp. 1 bildet. Anzuführen sind T. 48 (Alt I und Sopran II), 95 (Alt II und Tenor I) und 109 (Sopran I und II); ferner zwei Fälle, in denen eine der beteiligten Stimmen einem Instrumentalchor angehört: T. 55 (Alt I und Violine I) und T. 116 (Alt II und Trompete I). Gewissermaßen ebenfalls als Konstruktionsmangel, nämlich als indirekte Folge des fehlenden Abschlusses von Kp. 5, kann die fortgesetzte Einklangsführung von Sopran I und II in T. 35 und 117 angesehen werden. Darüber hinaus aber finden sich im Singstimmensatz mehrfach auch nicht „konstruktionsbedingte“ Parallelen, so in T. 35f. (Alt I und II), 106f. (Tenor I und II), 112f. (Tenor I und Alt II), 116 (Alt I und II) und 117f. (Alt I und Tenor II).

Wenn die meisten der hier angeführten regelwidrigen Fortschreitungen gleichwohl für den Höreindruck kaum eine Rolle spielen, so dürfte dies nicht nur allgemein an der Vollstimmigkeit des Satzes liegen, sondern darüber hinaus eine spezielle satztechnische Ursache haben: Die mit der Ostinatomotivik im Continuo verbundenen Fortschreitungs-mängel einmal beiseitegelassen und von dem besonderen Fall der Quintparallelen in T. 117 zwischen Alt und den beiden zusammengehenden Sopranen abgesehen, gehören in den angeführten Fällen die beiden betroffenen Stimmen nämlich stets verschiedenen Chören an. Es gibt Gründe anzunehmen, daß Bach im mehrchörigen Satz unter gewissen Voraussetzungen zumindest Einklangs- und Oktavparallelen tolerierte, sofern sie zwischen Stimmen verschiedener Chöre stattfanden.²⁸ Im einzelnen bedürfte dies noch gesonderter Untersuchung. Keinesfalls jedoch wird man Bach die

²⁸ Unschulmäßige Parallelen der beschriebenen Art als Resultat nachträglicher Erweiterung von der Ein- zur Zweichörigkeit finden sich auch in dem Fugenabschnitt „Kommet vor sein Angesicht“ der Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ BWV Anh. 160; siehe K. Hofmann, *Zur Echtheit der Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ BWV Anh. 160* in: *Bachiana et alia musicologica*, Festschrift Alfred Dürr, Kassel 1983, S. 126–140, dort S. 135f. Daß auch in Originalkompositionen Bachs für den doppelchörigen Satz das Parallelenverbot unter Umständen nur eingeschränkt gilt, zeigt beispielsweise der Satz „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ aus der Matthäus-Passion (NBA II/5, Satz 27b) mit folgenden Parallelen: T. 89 Alt I und Sopran II; T. 92 Sopran I und Alt II; T. 99 Sopran I und Tenor II; T. 100 Alt I und II; T. 112 Tenor I und Baß II.

Bearbeitung wegen solcher vermeintlicher oder tatsächlicher Unregelmäßigkeiten absprechen dürfen.

Ein weiterer satztechnischer Einwand Scheides gilt mehreren der fanfarenartigen Orchestereinwürfe, wie sie erstmals in T. 29 in den Oboen auftreten. Scheide betrachtet sie in ihrem Verhältnis zu den themaführenden Stimmen und weist darauf hin, daß bei den Einwüfen von T. 29, 43, 97 und 104 jeweils eine regelwidrige Parallele zwischen einem der drei beteiligten Instrumente und Kp. 1 entstehe, die jedoch bei den Einwüfen von T. 50 und 111 durch Stimmknickung vermieden sei; und entsprechend ergebe sich eine Parallele mit Kp. 2 in T. 31, 99 und 113, die wiederum in T. 45, 52 und 106 umgangen sei.

Die Sachverhalte sind kaum zu bestreiten, die Betrachtungsweise ist allerdings letztlich unfruchtbar. Denn Regeln des strengen Kontrapunkts sind für das Verhältnis zwischen den Sing- und den Orchesterstimmen hier offenbar kein wesentlicher Aspekt. Die Orchestermotivik führt gleichsam ein Eigenleben; ihr rhythmisches und diastematisches Profil weist sie als eigenständig aus, zufällige Einklangs- oder Oktavparallelen mit den Singstimmen vermögen den Eindruck völliger Unabhängigkeit der vokalen und instrumentalen Verläufe nicht zu trüben.²⁹ Tatsächlich bezeichnen Scheides Einwände nur die Spitze des Eisbergs: Von den insgesamt 33 eintaktigen Einwüfen der Oboen und der Streicher weisen nur zehn keine Parallelen mit den Singstimmen auf.³⁰ Als Grundsatz läßt sich erkennen, daß Bach die drei Oboen beziehungsweise drei Streicher untereinander frei von regelwidrigen Parallelen führt, aber gegenüber den übrigen Stimmen nur Parallelen zur jeweils tiefsten Stimme des Satzes – dem Continuo oder dem tieferen der beiden Vokalbässe – vermeidet (vgl. z. B. in T. 45 Violine II/Baß I).

Gelegentlich sind allerdings auch Parallelen mit anderen Stimmen bewußt vermieden. Hierzu gehören einige der von Scheide angeführten Fälle.³¹ So ist die in T. 29f. zwischen Kp. 1 in Trompete I und der Fanfarenmotivik in Oboe II auftretende Parallele bei der Wiederkehr in T. 69f. (Sopran I, Trompete II) und in T. 111f. (Trompete I, Oboe II) umgangen. Ganz offensichtlich ist auch in T. 52 und 106 Ob. II mit Rücksicht auf Kp. 2 (Sopran I bzw. Baß I) geändert. Doch erkennbar spielt der Zufall eine Rolle. In Einzelfällen mag sich Gerlach beim Abschreiben geirrt haben; aber Bach ist vom Verdacht der Flüchtigkeit nicht frei.

Ein ähnlicher Eindruck ergibt sich bei näherer Betrachtung eines weiteren von Scheide kritisch kommentierten Stimmführungsproblems. Scheide vermerkt, daß sich in T. 34 und 116 jeweils Einklangsp parallelen zwischen Oboe I und

²⁹ Die Lockerung des Parallelenverbots zwischen solcherart selbständigen Stimmen ist bei Bach vielfach zu beobachten. Man betrachte etwa in der Johannes-Passion in dem Satz „Wir dürfen niemand töten“ (NBA II/4, Satz 16d) das Verhältnis der figurierten Instrumentaloberstimme zum Chorpart in T. 46f. (Alt), 48f. (Tenor), 52f. (Alt).

³⁰ Das Zusammentreffen der Einwüfe in T. 72 nur einfach gezählt; in der Zahl 10 ist der Einwurf von T. 65 enthalten, bei dem der Verlauf der Violastimme nicht ganz klar ist.

³¹ Die Stimmknickung der Oboe I in T. 50f. (dis'' statt dis''') beruht allerdings wohl nicht, wie Scheide annimmt, auf Stimmführungs-, sondern auf Umfangsrücksichten.

Kp. 2 (Sopran I bzw. II) sowie Oboe II und Kp. 5 (Sopran II bzw. I) ergäben, dies in T. 48, 55 und 109 jedoch korrigiert erscheine. Doch abgesehen davon, daß die Oboenpartien hier nicht ohne weiteres als satztechnisch selbständige Stimmen angesehen werden können, entgeht Scheide, daß in T. 48, 55 und 109 Kp. 5 im Satz überhaupt fehlt und in T. 48 und 109 Kp. 2 den Baß bildet und die Parallelen deshalb vermieden sind. Daß T. 55 in den Oboen T. 48 und 109 angenähert erscheint, mag letztlich Zufall sein. Es liegt nahe, diese wie auch andere der zahlreichen Unstimmigkeiten im kleinen auf den Bearbeitungsvorgang zurückzuführen.

2. Mangelnde praktische Kompetenz des Bearbeiters

Scheide kritisiert, daß der Bearbeiter bei der 3. Oboe einen Tiefenumfang bis zum kleinen a voraussetzt.³² Der Einwand ist jedoch unberechtigt. Es handelt sich nach Umfang (a-gis') und Tonart um einen idealen Oboe-d'amore-Part.³³ – Ebenso muß Scheides Kritik daran, daß der Bearbeiter den 2. Tenor mit den neunmaligen a' in T. 90–93 in der Höhe überfordere,³⁴ zurückgewiesen werden. Die Bearbeitung dürfte doch wohl für eine unmittelbar bevorstehende Aufführung erfolgt sein, deren Vokalbesetzung bereits bekannt war. Nichts spricht dagegen anzunehmen, daß ein hoher Tenor zur Verfügung stand – etwa der Vokalsolist der Kantate „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ (BWV 55) von 1726, dem Bach in allen vier Solosätzen das b' abfordert.

3. Stilbrüche

Scheide legt den Finger auf die „schwerfällige Akkordik“³⁵ der unthematischen Unter- bzw. Mittelstimmen in den Abschnitten T. 29–36 (Chor II), 36–43 (Oboen), 43–50 (Chor II), 50–57 (Streicher), 69–76 (Chor I/II), 104–111 (Chor II) und 111–118 (Chor I): Die „melodische Armut dieser Innenstimmen“ stehe in „denkbar schärfstem Kontrast“ zu den thematischen Kontrapunkten und finde „keinerlei Entsprechung in irgendeinem anderen Doppelchorsatz Bachs“;³⁶ ein „unerfahrenerer Komponist“ sei offenbar am Werk gewesen.³⁷

Scheides Folgerung scheint uns vorschnell, seine Kritik an Leistung und Intention des Bearbeiters vorbeizugehen. Es handelt sich bei den kritisierten Stellen stets um Abschnitte, in denen Kp. 1 oder 5 oder beide gemeinsam auftreten, und hierbei jeweils um die Klanggruppe, in deren Diskant einer dieser beiden Kontrapunkte liegt. Die satztechnische Leistung in der Gestaltung des Mittel- beziehungsweise Unterstimmensatzes liegt darin, daß an diesen Stellen zu dem vollstimmigen thematischen Obligatsatz noch zwei oder drei selbständige freie Stimmen hinzugefügt werden. Daß es sich dabei um einen homophonen Satz handelt, der sich auf diese Weise deutlich aus dem polyphonen Kontext heraushebt,³⁸ darf keineswegs als Indiz des Unvermögens gewertet werden, sondern ist Teil der künstlerischen Idee dieser Bearbeitung.

³² S. 85.

³³ Vgl. das Vorwort der Rekonstruktionsausgabe von R. Kubik, a. a. O., Anm. 6.

³⁴ S. 85.

³⁵ S. 87.

³⁶ Ebda.

³⁷ S. 85.

³⁸ Neumann spricht von „akkordlich-chorischer Themenverdickung“ (a. a. O., S. 37).

Denn Bachs Grundabsicht bei der Erweiterung des Satzes um einen zweiten Vokalchor zielt offensichtlich nicht darauf, die streng durchgeführte vierstimmige Permutationsfuge zu einer ebensolchen achtstimmigen auszubauen. Zwar tut er mit der Vermehrung der Themenkontrapunkte von vier auf sechs auch einen Schritt in diese Richtung. Zugleich aber sucht er die künstlerische Wirkung mit anderen Mitteln zu erhöhen. Dabei bedient er sich zweier der Permutationsfuge fremder Verfahren: der Mehrchörigkeit und der Themenkopplung nach Art der Doppelfuge.³⁹ Die beiden neuen Satzelemente sind eng miteinander verknüpft durch die gemeinsame Anbindung an Kp. 1 und dessen freie Umkehrung, Kp. 5.

Elemente der Mehrchörigkeit treten zutage in der kontrastierenden Gegenüberstellung eines polyphonen und eines homophonen Klangkörpers: Der blockhaft in T. 29 und 43 einfallende 2. Chor (ähnlich dann nochmals in T. 111 Chor I) erinnert sehr daran, wie Schütz dem Solistensemble der Favoriti die voll besetzte Capella gegenüberstellt. Das Alternieren der beiden akkordisch gesetzten Vokalchöre in T. 69–76 und ihr kontrapostisches Wechselspiel in den beiden Schlußabschnitten T. 57 ff. und 118 ff. verkörpert traditionelle Doppelchortechnik (die freilich bei der Aufspaltung des Themas in T. 69 ff. recht unkonventionell gehandhabt wird). Das selbständige Hervortreten der instrumentalen Klanggruppen mit thematischen Einsätzen in T. 36 (Oboen) und T. 50 (Streicher) und mit dem wechselseitigen Sichzuspielen des Fanfarenmotivs (besonders deutlich T. 69 ff.) bei stellenweise eigenständig agierendem Continuo erweitert den Satz bis zur Sechschörigkeit.

Bei alledem bleibt zu würdigen, daß die „Capella“ keineswegs einfach als Ripienoregister die vorhandenen Stimmen verdoppelt, sondern thematisch gestaltet ist. Daß dabei das Thema, das der 2. Sopran in T. 29 einführt, die freie Umkehrung des gleichzeitig erklingenden Anfangs des Fugenthemas ist, ist ein Kunstgriff von besonderem artifiziellem Reiz. In der Folge erscheint diese Umkehrung (Kp. 5) stets gleichzeitig mit der Originalgestalt (Kp. 1). Diese Simultankombination ist ein Verfahren aus dem technischen Arsenal der Doppelfuge, der hier gegebene Sonderfall der Verbindung von Originalgestalt und Umkehrung eines Themas ein Element der Gegenfuge. Daß im 2. Teil des Stückes in T. 83–104 (Chor II) die Themendoppelung in die fugische Durchführung integriert wird, ist ein neuerlicher Kunstgriff.

Bach entfaltet eine vierstimmige Singfuge in die Dimension der Mehrchörigkeit, erweitert gleichsam das Standardformat zum Kolossalgemälde – freilich mit breitem Pinsel, mehr auf Fernwirkung bedacht, auch vielleicht in Eile. Gewiß geht er frei um mit Schulregeln und Kunstmitteln; doch sollte das nicht den Blick verstellen für die konzeptionelle Kühnheit und die technische Meisterschaft der Umgestaltung.

³⁹ Unter der Voraussetzung, daß unsere oben zur Rolle des Continuo im Original geäußerten Vermutungen zutreffen, wäre als drittes hier die Ostinatotechnik zu nennen, die den Continuo-part (und darüber hinaus den Orchestersatz) charakteristisch prägt und die Periodik des Fugenverlaufs unterstreicht. Im einzelnen dazu Neumann, a. a. O.

IV

Offen bleiben muß die Frage nach Zeit und Umständen der Entstehung sowohl der Vorlage wie der Bearbeitung. Ja, was die Vorlage betrifft, so können wir, anders als Scheide unterstellt, keineswegs sicher sein, daß sie bereits denselben Text trug.⁴⁰

Die überlieferte Fassung wird seit langem mit gutem Grund dem Michaelisfest zugewiesen, da der Text des Werkes, Offenbarung 12, 10 b, der Epistel dieses Tages angehört.⁴¹ Gewiß liegt es nahe, mit Scheide das Werk Bachs Leipziger Zeit zuzuordnen, da hier der Michaelistag – an dem die Stadt voller Messegäste war – besonders festlich begangen wurde und auch eine solche große Besetzung Bach hier wohl am ehesten zur Verfügung stand; zwingend auszuschließen ist aber auch eine frühere Entstehung nicht.

Besonderer Überlegung bedarf noch die Gattungszugehörigkeit des Stückes. Soweit es das Original betrifft, möchte Scheide darin einen Kantatenschlußsatz sehen. Marianne Helms, deren Edition in NBA I/30⁴² Scheides Aufsatz zeitlich vorangeht und die die überlieferte Fassung noch für ein Originalwerk hält, vertritt im Kritischen Bericht ihrer Ausgabe die traditionelle Auffassung, es handle sich um den Kopfsatz einer Kantate, und verweist in diesem Zusammenhang auf den Titel „Concerto“, unter dem Gerlach das Stück überliefert.⁴³

In der Tat ist dies die Gattungsbezeichnung, die Bach gewöhnlich als Titel über seine Kantatenpartituren setzt; und daß das Original des Stückes ein Kantatensatz war, muß ohnehin als überaus wahrscheinlich gelten. Zu fragen wäre nun allerdings, ob auch die Bearbeitung diesen Titel zu Recht trägt oder dieser nicht eigentlich nur der Titel der Vorlage war (also von Gerlach mechanisch übernommen wurde), und darüber hinaus allgemein, ob der Titel „Concerto“ bei Bach überhaupt ein Vokalwerk auf die Gattung Kantate festlegt.

Schwerlich jedenfalls hat der Satz in der überlieferten Fassung einer Kantate angehört. Dagegen spricht die Doppelchörigkeit, die in keiner der zweihundert erhaltenen Kirchenkantaten Bachs auftritt. Wir müssen annehmen, daß es sich um ein Einzelstück handelt.

Vielleicht könnte dieses Einzelstück in den Augen Bachs den Titel „Concerto“ mit gleichem Recht getragen haben wie seine Kantaten, vielleicht als „Concerto per chorus“ im Sinne des 17. Jahrhunderts sogar noch mit besserem Grund. Die eigentlich richtige Bezeichnung innerhalb des Bachschen Gattungskanons freilich wäre wohl, wie schon Rudolf Wustmann gesehen hat⁴⁴, „Motetto“. Denn mit der Beschränkung auf Bibelwort und auf den Chor unter Verzicht auf

⁴⁰ Scheides Überlegungen zu Datierung und Funktion des Originals sind auch insofern untrifftig, als sie von der Fünfstimmigkeit als wesentlichem Datierungskriterium ausgehen und zudem mit der irrigen Annahme, das Michaelisfest sei am Weimarer Hof nicht begangen worden, Bachs Weimarer Zeit ausschließen (S. 90).

⁴¹ Entgegen Angaben in der neueren Handbuchliteratur entspricht der Textwortlaut von BWV-50 durchaus der Lutherschen Übersetzung.

⁴² Notenband (1973), S. 141 ff.

⁴³ S. 139.

⁴⁴ *Joh. Seb. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, S. 297.

solistische Aufgaben und Formen sowie mit dem Merkmal der Doppelchörigkeit erfüllt das Werk wesentliche Gattungskriterien der Motette. Untypisch ist zwar der obligate Orchesterpart; doch steht er zu Bachs Motettenbegriff, wie der „Motetto“ „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ (BWV 118) zeigt, nicht in prinzipiellem Widerspruch.

Mit der Frage nach der Gattung des Werkes verbunden ist die nach seiner liturgischen Funktion: An welcher Stelle des Gottesdienstes wurde es aufgeführt? Sicherlich nicht als Ersatz für die Kantate im Hauptgottesdienst vor der Predigt, die ja zudem traditionell nicht die Epistel, sondern das Evangelium zum Vorwurf hat. Vielleicht also nach der Predigt⁴⁵ oder etwa als Epistelmusik im Eingangsteil, vielleicht aber auch gar nicht im Hauptgottesdienst am Vormittag, sondern in der Vesper, die ja inhaltlich der Epistel enger verbunden war? Wir wissen es nicht. Wohl aber muß es in Leipzig Gelegenheit gegeben haben, eine Michaelis-Epistelmusik aufzuführen. Dies ergibt sich aus einem Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nicolaus Forkel vom 20. September 1775.⁴⁶ Darin erwähnt der Bach-Sohn das „22stimmige ... Meisterstück“ „Es erhob sich ein Streit“ von Johann Christoph Bach (1642–1703),⁴⁷ eine großangelegte Michaelismusik mit zwei Vokal- und zwei Instrumentalchören über ebendenselben Textzusammenhang, und berichtet: „Mein seeliger Vater hat es einmahl in Leipzig in der Kirche aufgeführt ...“. Es wird an derselben Stelle im Gottesdienst musiziert worden sein, an der in einem anderen Jahr Johann Sebastian Bachs „Nun ist das Heil und die Kraft“ erklang.

⁴⁵ Dafür sprechen die Ausführungen bei G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Kassel 1970, S. 70f.

⁴⁶ Dok III, Nr. 807.

⁴⁷ Zu Quellen und Ausgaben siehe K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus musicus, Bd. 13), S. 237f. – Bei K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 66, findet sich die durchaus plausible Vermutung, daß Johann Christoph Bachs Michaelismusik diejenige Johann Sebastian Bachs beeinflusst habe.