

Stammt „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50) von Johann Sebastian Bach?

Von Klaus Stein (Nuenen, Niederlande)

1. Zielstellung

Im Jahre 1982 äußerte William H. Scheide Zweifel an der Authentizität des Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Chores „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). Die Feststellungen, die diese Zweifel veranlaßten, werden im vorliegenden Beitrag verglichen mit Argumenten anderer Autoren und mit Resultaten eigener Arbeiten, mit dem Ergebnis, daß es für derartige Zweifel keine Veranlassung gibt. Eine Hypothese wird erörtert, die die Besonderheiten in der Struktur dieses Werkes ungezwungen erklärt.

2. Einleitung

In drei Manuskripten aus dem 18. Jahrhundert ist ein Werk für zwei vokale Chöre und Orchester auf den Text „Nun ist das Heil und die Kraft“ überliefert. Dieses Werk ist in der mutmaßlich ältesten Handschrift,¹ einer von Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761) geschriebenen Kopie,² nicht mit dem Namen eines Komponisten versehen. Es gibt jedoch zwei andere Handschriften dieses Werkes aus dem 18. Jahrhundert,³ in denen Johann Sebastian Bach als Komponist genannt wird. Das Titeletikett eines dieser beiden Manuskripte wurde von Bachs Schüler Johann Philipp Kirnberger geschrieben, so daß der Zuschreibung an J. S. Bach doch ein großes Maß an Glaubwürdigkeit zukommt. Gerlach war von 1716 an Schüler der Thomasschule und später Student in Leipzig, von 1729 an Dirigent und Organist der Neuen Kirche in dieser Stadt; er gehörte also zu J. S. Bachs Arbeitsumgebung und ist als Überlieferer eines Werkes von J. S. Bach gewiß nicht unglaubwürdig. Das diesbezügliche Werk hat jedoch schon 1860, zur Zeit der Veröffentlichung der Gesamtausgabe von J. S. Bachs Werken durch die Bachgesellschaft, eine gewisse Unsicherheit hervorgerufen, insbesondere durch seine ungewöhnliche Form und Instrumentation: Es besteht aus einem einzelnen Ensemblesatz für zwei vokale Chöre und ein verhältnismäßig großes Orchester (Streicher, 3 Oboen, 3 Trompeten und Pauken, Basso continuo). Arnold Schering⁴ sprach von der „rätselvollen Isoliertheit“ des Werkes. Es hätte der Eingangschor einer Kantate sein können, deren übrige Teile dann jedoch verlorengegangen sein müßten. Als solcher wurde es auch lange Zeit betrachtet, so daß die Gesamtausgabe es als Nr. 50 in die Folge der

¹ SBB *Mus. ms. Bach P 136*.

² H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, BJ 1978, S. 19 ff., insbesondere S. 33–37.

³ Beide aus der sogenannten Amalien-Bibliothek stammend, jetzt SBB *Am. B. 84* bzw. *Am. B. 23*.

⁴ A. Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 3. Aufl., Leipzig 1950, S. 196.

Kantaten eingliederte. Das wäre dann aber die einzige Kirchenkantate J. S. Bachs gewesen, in der ein Doppelchor benötigt wird, und auch die einzige, von der nur der erste Satz erhalten blieb.

Daß von einer Kantate nur der erste Satz überliefert ist, kommt allerdings verschiedentlich vor. Im 18. Jahrhundert hatten viele Musiker hauptsächlich Interesse an Anfangschören von Kantaten. So ist von verschiedenen Kantaten Gottfried Heinrich Stölzels (1690–1749) nur der Anfangschor überliefert: beispielsweise von den Kantaten KK A 343 und 344 in der Numerierung Hennenbergs.⁵ Von diesen existiert nur eine Kopie in einem Manuskript, das neben einigen vollständigen Kantaten, zum Beispiel KK A 342, noch mehr dergleichen Eingangschöre enthält. Um wieder zu Bach zurückzukehren: von seiner Kantate „Es erhub sich ein Streit“ (BWV 19) liegen aus dem 18. Jahrhundert neben der autographen Partitur und den zugehörigen Aufführungsstimmen nur Abschriften des ersten Satzes vor.⁶ Wenn uns das Autograph dieses Werkes nicht erhalten geblieben wäre, so würden wir auch von BWV 19 nur den Anfangschor kennen. In gleicher Weise gibt es von Bachs Kantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130) eine Abschrift aus dem 18. Jahrhundert mit einem Pasticcio, bei dem nur der erste Satz von Bach stammt und die ursprünglichen Rezitative und Arien durch Werke zeitgenössischer Komponisten ersetzt sind. Da noch andere Quellen existieren, verfügen wir in diesem Fall jedoch über das vollständige Werk.

In erster Instanz schien es keinen Grund zu geben, an der Authentizität von BWV 50 zu zweifeln, obgleich es sich dann um die einzige nur teilweise überlieferte Kantate Johann Sebastian Bachs mit einem Eingangssatz für Doppelchor handeln würde. Johannes Brahms, der doch wohl als kritischer Musiker gelten kann, führte BWV 50 im Jahre 1873 in Wien auf,⁷ und selbst von Eduard Hanslick sind keine abfälligen Bemerkungen über dieses Werk überliefert worden.

Werner Neumann⁸ bestimmte BWV 50 als Permutationsfuge⁹ und analysierte die fugische Struktur des Werkes auf der Basis von sechs Kontrapunkten (Thema miteinbegriffen). Er äußerte sich lobend über die Qualität des Werkes und seine „erschöpfende Verwirklichung aller im Permutationsprinzip beschlossenen Gestaltungsmöglichkeiten“. Auch Philipp Spitta bewertete den Satz positiv („ein unvergängliches Denkmal deutscher Kunst“),¹⁰ eine Bemerkung, die von Wilhelm Fischer mit Zustimmung zitiert wurde.¹¹ André Pirro¹² und Albert Schweitzer¹³

⁵ F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Dissertation (maschsch.), Leipzig 1965; gekürzte und bearbeitete Fassung, Leipzig 1976 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 8.), S. 121.

⁶ NBA I/30 Krit. Bericht (M. Helms, 1974), S. 136–146.

⁷ M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1908, Bd. II, S. 414, 479; F. May, *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von L. Kirschbaum, Leipzig 1911, Bd. II, S. 144.

⁸ W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge*, 3. Aufl., Leipzig 1953, S. 37–38 und Tabelle 22 a/b.

⁹ A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, 5. überarbeitete Aufl., Kassel etc. und München 1985, S. 28.

¹⁰ Spitta II, S. 561 f.

¹¹ W. Fischer in der Vorrede zu seiner Ausgabe von BWV 50, Wien o.J. (Philharmonia Partituren. 111.).

¹² A. Pirro, *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris 1907, S. 184.

¹³ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, Neuauf. Wiesbaden 1957, S. 667.

behandeln das Werk kurz, jedoch voller Anerkennung (Schweitzer: „... gehört zu den am elementarsten wirkenden Gesangsstücken des Meisters“). Noch Ludwig Finscher¹⁴ und John Eliot Gardiner¹⁵ äußerten sich in ähnlichem Sinne.

1982 jedoch veröffentlichte William H. Scheide eine Arbeit,¹⁶ in der er zumindest die Authentizität der doppelchörigen Struktur dieses Werkes anzweifelte. Als Argumente dienten ihm die folgenden Beobachtungen.

- a) Die Besetzung weicht ab von derjenigen der Anfangschöre anderer Kantaten.
- b) Teile gewisser Chorstimmen sind unselbständig („melodische Armut“), und es gibt eine Wiederholung (die Takte 112–115 seien nahezu identisch mit den Takten 98–101).
- c) Es treten nie mehr als fünf Kontrapunkte (von den sechs) zu gleicher Zeit auf außer in den Takten 90–96.
- d) Es finden sich eine große Zahl von Satzfehlern (parallele Oktaven, Unisoni und Quinten).
- e) Eine für Oboe III bestimmte Passage (T. 90–93) ist auf einer normalen Oboe nicht ausführbar, die Notationsweise jedoch ist diejenige für Oboe.
- f) Die Permutationsfuge ist für Bach schon vor 1724 ein gängiges Verfahren, in einem Zeitraum, in dem die doppelchörige Struktur noch keine Rolle spielt.

Scheide kommt zu dem Ergebnis, daß zwar der Bau des Permutationsplanes auf Bach zurückgeht, daß aber die Doppelchörigkeit Zutat eines anonymen Bearbeiters ist („wahrscheinlich nichtautorisierte Bearbeitung“). Seines Erachtens kann die kontrapunktische Struktur des Werkes ohne Einbußen von einem fünfstimmigen Chor ausgeführt werden. Dürr schließt sich dieser Auffassung an,¹⁷ hauptsächlich auf Grund des Arguments, daß eine akkordische Stimmführung in einem Chor für Bach „untypisch“ sei. Eine Bearbeitung im Sinne von Scheides Deutung wurde alsbald in Angriff genommen.¹⁸

Klaus Hofmann¹⁹ ist zwar der gleichen Meinung wie Scheide in der Bewertung der doppelchörigen Struktur als Ergebnis späterer Bearbeitung, kommt aber zu dem Schluß, daß niemand anders als Bach selbst der Bearbeiter gewesen sein könne.

¹⁴ L. Finscher, Vorbemerkungen zu Nikolaus Harnoncourts Platten- und CD-Einspielung von BWV 50, Teldec 229242560-2 (1975).

¹⁵ J. E. Gardiner, Vorbemerkungen zur Platten- und CD-Einspielung von J. S. Bachs Motetten, Erato 269658-811728 (1980).

¹⁶ W. H. Scheide, „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: *Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung*, BJ 1982, S. 81–96.

¹⁷ A. a. O. (vgl. Fußnote 9), S. 778.

¹⁸ R. Kubik (Hrsg.), *J. S. Bach, BWV 50, „Nun ist das Heil und die Kraft“ (Rekonstruktion der Originalfassung)*, Kantatensatz zum Michaelistag, Neuhausen–Stuttgart 1985.

¹⁹ K. Hofmann, *Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50): Neue Überlegungen zur Werkgeschichte*, BJ 1994, S. 59–73.

3. Die Struktur von BWV 50

Unterschiedliche Strukturpläne für BWV 50 haben Neumann, Scheide und Hofmann vorgelegt. Neumann unterscheidet sechs Kontrapunkte (mit Einschluß des Themas), Scheide nur fünf. Die Kontrapunkte werden im Folgenden angedeutet als Kp5 usw.; Kp1 ist das Fugenthema. Die abweichende Numerierung zwischen Neumann und Scheide entsteht dadurch, daß ein Motiv (Kp5 in Neumanns Numerierung, der Hofmann sich wieder anschließt) eine freie Umkehrung von Kp1 ist und darum Scheide zufolge keine Selbständigkeit besitzt. Wir folgen hier dem Schema Hofmanns; die Selbständigkeit der Themenumkehrung wird in unserer Analyse später noch eine Rolle spielen (siehe Abschnitt 5.).

Die Kontrapunkte sind in Beispiel 1 wiedergegeben, während Tabelle 1 (Seite 56) Hofmanns Permutationsschema bietet.

Ein besonderer Zug in der Struktur von BWV 50 ist eigentümlicherweise von keinem der genannten Autoren in seine Betrachtung einbezogen worden: BWV 50 besteht, soweit bekannt, als einzige fugisch strukturierte Komposition Bachs aus zwei Expositionen über das gleiche thematische Material, die durch einen deutlichen, auch für Nichtmusiker hörbaren Abschluß voneinander getrennt sind (T. 68).

Das Werk besteht also aus zwei Teilen, beide um das erwähnte Permutationsschema zentriert. Das Permutationsschema wird jedoch in keinem der beiden Teile und durch keinen der beiden Chöre völlig konsequent befolgt. Namentlich ist Kp6 kaum, Kp5 nur in geringem Maße beteiligt. Des weiteren treten neben den 6 Kontrapunkten mehrere zusätzliche Motive auf:

- a) Ein ostinato-Motiv (in Tabelle 1 mit „0“ angedeutet);
- b) Einige akkordische, also nichtfugische Stimmenanteile (Scheides „melodische Armut“), in Tabelle 1 angedeutet mit „+“.

Auch ist die Funktion des zweiten Chores anders beschaffen als die des ersten:

- a) Im ersten Teil ist die Rolle des zweiten Chores beschränkt auf das einmalige Zitieren von Kp5 und Kp6 (beide im Sopran) mit akkordischer Stützung durch die anderen Stimmen;
- b) Im zweiten Teil nimmt vom zweiten Chor nur der Sopran am Permutationsverfahren teil.

Allerdings fängt der zweite Teil noch vor der eigentlichen Permutation mit einem Zitat von Kp1 an, wobei dieses Motiv abwechselnd im ersten und im zweiten Chor auftritt, so daß beide Chöre hier gleichwertig behandelt werden. In Tabelle 1 ist dies mit 1* angedeutet.

4. Diskussion von Scheides Argumenten

- a) Die für den Anfangschor einer Kantate Johann Sebastian Bachs monierte ungewöhnliche Besetzung (zwei vokale Chöre mit einem verhältnismäßig großen Orchester) ist ein in Hinsicht auf die Echtheit des Werkes sehr anfechtbares Argument: Kantaten von Johann Sebastian Bach zeichnen sich durch eine große

Beispiel 1: Die Kontrapunkte in BWV 50 nach W. Neumann und K. Hofmann

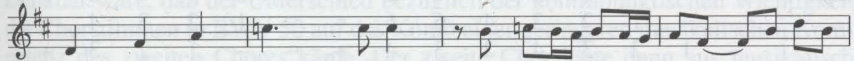
Kp 1



Kp 2



Kp 3



Kp 4



Kp 5



Kp 6



(Kp 1)



(Kp 2)



(Kp 3)



(Kp 4)



(Kp 5)



(Kp 6)



Tabelle 1. Schematischer Aufbau von BWV 50 nach Klaus Hofmann

Teil I	II														
Takt	1	8	15	22	29	36	43	50	69	76	83	90	97	104	111
Instr.	-	-	-	-	1	5	-	1	-	-	-	-	-	-	-
					Tr	Ob		V1							Tr
Chor 1	-	-	-	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 2	-	-	-	-	5	-	1	-	1*	2	3	4	4	1	2
	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-	5	6	3	+	6
	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-	-	5	2	+	3
	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-	-	-	5	+	4

Vielfalt von Besetzungen aus, ebenso wie die seiner Zeitgenossen Christoph Graupner (1683–1760)²⁰ oder Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)⁵. Eine Besetzung mit zwei Vokalchören und Orchester wurde bei anderen Gelegenheiten von Bach durchaus verwendet, so etwa bei der Trauerfeier für den Rektor der Thomasschule Johann Heinrich Ernesti 1729 (siehe die Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“, BWV 226), wenn auch das Orchester sich in diesem Fall auf colla parte geführte Streich- und Holzblasinstrumente beschränkte.

Als Bestimmung für BWV 50 ist der sogenannte „Michaelstag“ (29. September) auf Grund des Textes (Offenbarung 12,10) als sehr wahrscheinlich anzusehen; an diesem Tag wartete Bach des öfteren mit großer Besetzung auf. Man denke nur an die Kantaten „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130), „Es erhub sich ein Streit“ (BWV 19) und „Man singet mit Freuden vom Sieg“ (BWV 149). In allen diesen Fällen ist die Orchesterbesetzung nahezu identisch mit derjenigen, die in BWV 50 verlangt wird. Die Besetzung mit Doppelchor ist allerdings einmalig für einen Gottesdienst am 29. September, ist aber als Argument gegen die Authentizität von BWV 50 nicht überzeugend (siehe Abschnitt 5).

Die ungewöhnliche Struktur dieses Werkes deutet darauf hin, daß wir es hier nicht mit dem Eingangschor einer Kantate zu tun haben. Eher wäre es als motettenartiger Einzelchor anzusehen. Die Struktur von BWV 50 brauchte nicht mehr befremdlich zu wirken, wenn gute Gründe für ihre Wahl angeführt werden können.

b) Die beiden Chöre werden nicht gleichberechtigt behandelt: Die Rolle des zweiten Chores ist – gemessen am Permutationsschema – anders als diejenige des ersten Chores (siehe Tabelle 1), und der zweite Chor weist oft eine wenig selbständige Stimmführung auf.

²⁰ DDT 51/52, hrsg. von F. Noack, Neudruck 1960.

Es ist nicht zu bestreiten, daß die beiden Chöre in BWV 50 unterschiedlich am Permutationsverfahren beteiligt sind, während in anderen doppelchörigen Werken Bachs beiden Chören zumeist eine nahezu gleiche Bedeutung zuteil wird. Zu denken ist hier etwa an die Motetten „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225, „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ BWV 226, „Fürchte dich nicht“ BWV 228, „Komm, Jesu, komm“ BWV 229, an die Matthäus-Passion BWV 244 und das „Osanna“ aus der Messe in h-Moll BWV 232^{IV}.

Denkbar wäre, daß der Unterschied bezüglich der kontrapunktischen Wichtigkeit der Chorstimmen in BWV 50 auf das Konto einer geringeren musikalischen Kompetenz des zweiten Chores käme. Der zweite Chor hätte dann aus musikalisch schwächeren Thomanern bestanden, wie sie Bach in seiner Beschreibung des Chores im Jahre 1730²¹ geschildert hat. Das kann aber so nicht aufrechterhalten werden: Zwar findet man akkordische Passagen besonders im zweiten Chor, aber im ersten fehlen sie darum doch keineswegs (siehe Tabelle 1). Vielleicht noch wichtiger ist der Umstand, daß in gewissen Teilen von BWV 50 die Anforderungen an die Stimmen des zweiten Chores mit denjenigen des ersten vergleichbar sind. Das gilt im besonderen für den zweiten Teil von BWV 50.

Dennoch ist es nicht sehr überzeugend, auf Grund des akkordischen Charakters eines Teiles der Chorstimmen als Komponisten der Stimmen des zweiten Chores einen anderen Musiker anzunehmen als den Komponisten der Stimmen des ersten Chores. Erstens gibt es wichtige Ausnahmen von der Regel, daß bei Bach zwei Chöre stets gleichberechtigt behandelt werden. So ist im Eingangschor der Matthäus-Passion der zweite Chor nicht völlig gleichwertig mit dem ersten Chor behandelt: Am Anfang beschränkt sich der zweite Chor auf Unterbrechungen der vom ersten Chor vorgetragenen kontrapunktischen Exposition. Auch hier haben die Stimmen des zweiten Chores oft einen Akkordcharakter. Zwar entwickelt in den Takten 73–87 der zweite Chor stärkere kontrapunktische Ambitionen, aber die Stimmen des zweiten Chores verdoppeln hier die Stimmen des ersten. Gegen Ende des ersten Satzes kehrt dann der zweite Chor zu seiner „Unterbrechungs“-Rolle zurück. In dem Chorsatz „Sind Blitze, sind Donner“ (BWV 244/27b) werden beide Chöre zwar gleichberechtigt behandelt (ohne unisono zu gehen), anscheinend sind hier jedoch parallel verlaufende Oktaven und Quinten schwer zu vermeiden.¹⁹

Auch in anderen zweichörigen Werken Bachs kommt es hin und wieder vor, daß die Rollen der beiden Chöre zumindest in einem Teil der Komposition unterschiedlich sind; wenn letzten Endes den beiden Chören meist aber doch die gleiche Bedeutung zugemessen wird, so wird dies durch Rollentausch erreicht. Das ist etwa der Fall im „Osanna“ der Messe in h-Moll (BWV 232^{IV}): hier verlaufen in den Takten 1–2 alle Stimmen beider Chöre unisono beziehungsweise in Oktavenverdopplung, in den Takten 26–34 gilt dies für alle Stimmen des zweiten Chores. Später, in den Takten 51–60, verlaufen dann die Stimmen des ersten Chores unisono beziehungsweise in Oktavverdopplung. Daß in BWV 50 der zweite Chor während eines Teiles der Komposition eine akkordische Stimmführung aufweist, ist also in Hinsicht auf die Authentizität dieses Werkes nicht ausschlaggebend.

²¹ Dok I, S. 22.

Anscheinend geht Scheide davon aus, daß Bach mit der Einführung eines zweiten Chores keine andere Absicht gehabt haben könnte als die Ausweitung eines vier- oder fünfstimmigen Permutationsplanes auf acht Stimmen. In Abschnitt 5 soll dagegen eine Interpretation vorgelegt werden, die mehr Überzeugungskraft besitzt. Hier muß darauf hingewiesen werden, daß realer achtstimmiger Kontrapunkt mit selbständigem Verlauf aller acht Stimmen selbst in den doppelchörigen Werken Bachs nicht oft auftritt. Im „Osanna“ der h-Moll-Messe ist dies beispielsweise beschränkt auf die Takte 64–79 und 86–116; in Takt 7–9 verlaufen Baß 1 und Baß 2 parallel, und auch an anderer Stelle wird achtstimmiger Kontrapunkt durch abwechselndes Auftreten der beiden Chöre und durch parallelen Verlauf einiger Stimmen vermieden. Zu demselben Schluß führt eine Analyse von Bachs Motetten. Als Grund dafür ist zu vermuten, daß Bach der Überzeugung war, bei einer kontrapunktischen Führung von acht vokalen Stimmen könnte die Struktur Gefahr laufen überfüllt zu werden, so daß der Hörer die Stimmen nicht mehr gesondert verfolgen kann und eigentlich nur eine Aufeinanderfolge von Dreiklangsakkorden hört. Wenn jemand, so hätte Bach einen durchsichtigen achtstimmigen Kontrapunkt komponieren können; gleichwohl wäre die Hörbarkeit der gesonderten Stimmen durch das Fehlen unterschiedlicher Klangfarben wie dies bei acht vokalen Stimmen der Fall ist, beeinträchtigt worden.

Die akkordische Stimmführung in BWV 50 kann also nicht als Argument gegen die Autorschaft Bachs oder zugunsten einer fremden Bearbeitung einer ursprünglich fünfstimmigen Fassung akzeptiert werden. Auch das Argument einer unveränderten Wiederholung eines Teiles von BWV 50 in den Takten 112–115, wo Scheide offenbar lieber eine veränderte Wiederholung gesehen hätte, hat keine Überzeugungskraft. Denn in den Takten 112–115 ist die Verteilung der Motive über die Stimmen anders als in den Takten 98–101; selbst die Kombination von Kontrapunkten, die man innerhalb von einem der beiden Chöre antrifft, ist unterschiedlich. Man kann eben, wenn zwei Chöre zur Verfügung stehen, auf diese Art wiederholen ohne gleichförmig zu werden. In unbestritten authentischen Werken Bachs lassen sich genug Wiederholungen finden, bei denen zwischen zwei Wiedergaben einer Passage weniger Unterschiede vorkommen als in den einschlägigen Passagen von BWV 50 (zu vergleichen wäre hier beispielsweise in der autographen Partitur der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225 die Bemerkung nach T. 220).

c) Die Bemerkung Scheides, daß nicht mehr als fünf Kontrapunkte (von sechs) zu gleicher Zeit auftreten, mit Ausnahme der Takte 90–96, trifft zu (siehe Tabelle 1). Meines Erachtens ist dies so zu interpretieren, daß Kp5 und Kp6 nicht so sehr als Teile des eigentlichen Permutationsplans zu betrachten sind, sondern eher als Extrathemen (siehe Abschnitt 5). Das Auftreten solcher Extrathemen kann als Zeichen dafür gewertet werden, daß der Kompositionsprozeß, jedenfalls in dem hier betrachteten Werk, nicht allein nach konstruktiven Verfahren erfolgte, sondern auch emotionelle Komponenten umfaßte.

d) Scheide entdeckte eine große Zahl Parallelführungen (Oktaven, Unisoni, Quinten), seiner Ansicht nach Fehler im musikalischen Satz. Einige Fälle sind in Beispiel 2 wiedergegeben. Dies ist eine Feststellung, die als Argument gegen die Authentizität von BWV 50 ernst genommen werden muß, wenn auch die

Beispiel 2: Abweichungen von den Regeln des Kontrapunkts in BWV 50, nach W. H. Scheide

T. 18 f.

B 1
①

analog T. 25 f., 86 f. 93 f.

T. 32

Tr
②

analog T. 46, 53, 107

T. 21

T 1 + Br
③

analog T. 28, 35, 42, 49, 56, 103, 110, 117

T. 56

S 1
④

T. 96

Ob 2 + A 1
⑤

analog T. 117

T. 29 f.

Ob 2
⑥

analog T. 43 f., 97 f., 104 f.

T. 31

Ob 2
⑦

analog T. 99, 113

T. 34

Ob 1
S 1
+V 1

analog T. 116

T. 34

Ob 2
S 2

T. 48

Ob 2
+A 1
S 2

analog T. 55

heute üblichen theoretischen Regeln für den Kontrapunkt erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausführlich formuliert wurden.²² Bei anderen Werken Bachs sind wir ja gerade an eine große Sorgfalt in der kontrapunktischen Satzweise gewöhnt. Dennoch kommen ab und zu auch in Werken Bachs von gesicherter Authentizität Parallelführungen vor. So findet man in der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56), deren Partitur autograph ist,²³ Abweichungen von den strikten Regeln des Kontrapunkts (Beispiel 3), ohne daß dies in nennenswerter Weise stört. Hofmann zitiert a. a. O. sogar aus dem Chor „Sind Blitze, sind Donner“ der Matthäus-Passion, also aus „einer der prachtvollsten Handschriften Bachs“²⁴, einige Fälle von parallelen Unisoni, Oktaven und Quinten.²⁵

Es bleibt jedoch unklar, ob Bach hierin wirkliche Satzfehler gesehen hätte. Einige von ihnen können hinwegargumentiert werden, wie Hofmann das tut: Parallele Intervalle zwischen Stimmen in verschiedenen Chören, also etwa in den genannten Beispielen aus der Matthäus-Passion, aber auch in den Nummern 5 und 10 (hier zwischen Alt 1 und Sopran 2) aus Beispiel 2, braucht man Hofmann zufolge nicht mitzuzählen. Wenn wir auch noch Trompeten und Pauken einerseits, und die drei Oboen beziehungsweise Oboi d'amore als separate (instrumentale) Chöre auffassen, zählen auch die Nummern 2, 6, 7, 8, 9 und 10 (hier zwischen Oboe 2 und Sopran 2) unserer Übersicht nicht als Fehler mit. Auch kann man argumentieren, daß zwischen den parallelen Intervallen zuweilen eine andere Konsonanz steht. Von Scheides „Fehlern“ bleiben dann nicht viele übrig.

²² D. de la Motte, *Harmonielehre*, 8. Aufl., Kassel etc. und München 1992, S. 7.

²³ NBA I/24 Krit. Bericht (M. Wendt, 1991), S. 163–171.

²⁴ E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. und München 1991, S. 31.

²⁵ Z. B. T. 89, A1+S2; T. 92, S1+A2; T. 99, S1+T2; T. 100, A1+A2; T. 112, T1+B2.

Beispiel 3: Abweichungen von den Regeln des Kontrapunkts in BWV 56

Satz 1, T. 4

Satz 1, T. 18 f

Als Übergang von einer verminderten zu einer reinen Quinte nicht von allen Experten als Fehler angesehen.

Satz 2, T. 2 f

Es fällt schwer, sich dem Eindruck zu entziehen, daß Scheides viertes Argument gegen die Authentizität von BWV 50 eher typisch für einen Theoretiker ist. Für einen praktischen Musiker aus dem 18. Jahrhundert, dem jede Woche eine neue und originelle Komposition abverlangt wurde, waren die Regeln des Kontrapunkts in erster Linie ein Hilfsmittel bei der Schaffung eines gut klingenden Musikstückes; für einen Theoretiker bekommen sie leicht eine absolute Bedeutung. Mit andern Worten: Ich bin der Überzeugung, daß die Bedeutung von Intervallregeln in kontrapunktischen Kompositionen des 18. Jahrhunderts überschätzt wird. Ein Komponist der damaligen Zeit wird besonders auf das Regelwerk geachtet haben, wenn er es mit einem Musikstück für eine geringe Stimmenzahl zu tun hatte, bei dem also jede Parallelführung deutlich hörbar ist. Dagegen werden diese Regeln für ihn eine geringere Bedeutung gehabt haben bei vielstimmigen Musikwerken, bei denen man besonders genau hinhören muß, um Parallelführungen überhaupt herauszufinden. In diesem Zusammenhang wäre darauf hinzuweisen, daß die von Scheide entdeckten Fehler in der Stimmführung von BWV 50 noch niemandem zuvor aufgefallen waren. In Hinsicht auf Hörer beziehungsweise Ausführende, denen musikalische Sachkenntnis nicht abgesprochen werden kann, sei erinnert an die Reihe von Kirnberger bis Gardiner (Abschnitt 2). Diese geringe Hörbarkeit der Abweichungen von den Intervallregeln ist meines Erachtens die Basis für Hofmanns Auffassung, daß Parallelführungen zwischen Stimmen in verschiedenen Chören nicht als Fehler mitzählen.

Ich befürworte ausdrücklich *nicht* eine bewußte Vernachlässigung der Intervallregeln. In der Musik des späten Mittelalters sind parallele Quartan und Quinten

gerade sehr auffällige Abweichungen vom Klangbild der späteren Musik; daß Parallelführungen in der späteren Musik nur in geringem Maße vorkommen, kann also als eine der charakteristischen Eigenschaften der Musik aus der Zeit nach 1550 angesehen werden. Andererseits erhebt sich jedoch die Frage, ob die Intervallregeln in der Form, in der sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formuliert worden sind, als Argument in Hinsicht auf die Authentizität eines Musikwerkes aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwendet werden können. Ein Komponist kann Gründe gehabt haben, in einem vielstimmigen Stück die Intervallregeln beiseite zu lassen, weil ein allzu genaues Beachten dieser Regeln anderen Eigenschaften, wie etwa der Selbständigkeit der Stimmführung, im Wege stehen könnte.

e) Die Diskrepanz zwischen dem Tonumfang der dritten Oboenstimme in den Takten 90–93 (in der Tiefe bis a), und dem Tonumfang einer Oboe (nur bis c' reichend), kann durch die Annahme gelöst werden, daß die Stimme der dritten Oboe für eine Oboe d'amore konzipiert wurde; wie schon Hofmann a. a. O. bemerkte, liegt die genannte Stimme genau im diesbezüglichen Bereich. Dem Einwand, daß im Manuskript doch eine Oboe genannt wird, sei entgegengehalten, daß ein gleichartiger Fall im Partiturautograph des ersten Kyrie von Bachs h-Moll-Messe (BWV 232¹) zu finden ist: die Stimme für „Travers e Hautbois 2“ geht in der Tiefe des öfteren bis h, einmal sogar bis ais (T. 27). Da der entsprechende Ton für die Stimmführung gewiß wichtig ist, wird man bei einer Aufführung auch hier auf eine Oboe d'amore zurückgegriffen haben (wie es die Dresdner Originalstimmen auch bestätigen).

f) Das Argument, daß Bach vor 1724 nie Kompositionen für Doppelchor, oder nach 1724 keine Permutationsfugen mehr hätte schreiben können, nur weil von seiner Hand keine anderen Doppelchöre aus der Zeit vor 1724 beziehungsweise Permutationsfugen aus der Zeit nach 1724 bekannt sind, läuft auf eine derartige Schematisierung eines kreativen Musikers hinaus, daß hierauf nicht weiter eingegangen zu werden braucht.

5. Eine Hypothese über die Entstehung von BWV 50 und eine neue Erklärung der Eigenarten in der Struktur dieses Werkes.

BWV 50 zeigt zwei auffallende Besonderheiten, denen vorherige Autoren meines Erachtens ungenügend Aufmerksamkeit gewidmet haben:

- Das Werk besteht aus zwei Fugenexpositionen über das gleiche thematische Material, die voneinander durch einen deutlichen Abschluß, gefolgt von einer (kurzen) Generalpause getrennt sind.
- Kp5 nimmt einen bevorzugten Platz ein, der nicht so sehr aus dem Strukturplan (Tabelle 1, S. 56) herausgelesen werden kann, aber beim Hören des Werkes deutlich auffällt.

Kp5 wird nämlich nicht ohne weiteres als der nächstfolgende Kontrapunkt in einem Permutationsplan eingeführt, sondern von einem gesonderten Chor in einer akkordischen Passage präsentiert, deren Wichtigkeit noch durch das gleichzeitige erste

Auftreten von Oboen, Trompeten und Pauken (T. 29) akzentuiert wird. Dergleichen akkordische Stimmführungen kommen auch weiterhin in diesem Werk nur als Begleitung von Kp1 und Kp5 vor, wodurch Kp5 also eine Sonderrolle zugewiesen bekommt.

Bei der Erklärung dieser Merkwürdigkeiten gehen wir von der Tatsache aus, daß Kp1 auffallend gut zu dem Text des Werkes paßt: Alle bei normalem Lesen des Textes betonten Silben („Nun“, „Heil“, „Reich“, „Macht“, „Gott(es)“) fallen auf akzentuierte Takteile; die Wiederholungselemente im Bibeltext (das wiederholte „und“, gefolgt von einem bestimmten Artikel) finden ihren Widerhall in den wiederholten Tönen gleicher Tonhöhe nach einem abweichenden Ton zum Taktanfang; und auch die steigende Linie im Thema mit „Gott“ als Höhepunkt ist theologisch durchaus nachvollziehbar. Mit andern Worten: Kp1, das Thema von BWV 50, ist auf den vertonten Bibeltext zugeschnitten.

Zu allererst schließt diese Feststellung die Möglichkeit aus, daß das Permutationsschema eigentlich für einen anderen Text bestimmt gewesen und nur als „Parodie“ auf Offenbarung 12, 10 angewandt worden sein könnte. In Rahmen der gegenwärtigen Arbeit ist besonders wichtig, daß der Text offenbar Ausgangspunkt für den gesamten Kompositionsprozeß war.

Nach dem Erfinden eines Themas ist die zweite Aufgabe eines Musikers, der einen gegebenen Text zu vertonen hat, zu untersuchen, ob das genannte Thema genügend musikalische Verarbeitungsmöglichkeiten bietet. Es stellt sich heraus, daß zum genannten Thema (Kp1) nicht nur eine gewisse Zahl von Gegenmotiven mit melodischer und harmonischer Selbständigkeit gefunden werden kann, sondern daß Kp1 bei (freier) Umkehrung eine melodisch selbständige Linie (Kp5) ergibt, die mit Kp1 und den anderen Kontrapunkten ohne harmonische Reibungen kombiniert werden kann.

Nun hat die Umkehrung eines Themas als kontrapunktisches Motiv die besondere Eigenschaft, zwar einen neuen Gedanken einzuführen, aber dies zu tun ohne die Einheit der Komposition zu gefährden; im Gegenteil, diese Einheit wird dadurch eher verstärkt als abgeschwächt.

Es ist daher recht gut vorstellbar, daß der genannte Musiker durch das Auffinden der Themenumkehrung als Kontrapunkt in einem Permutationsplan so fasziniert ist, daß er sich entschließt, Kp5 nicht auf einem normalen Platz in der Exposition einzuführen, sondern auf eine eher auffällige Weise, passend zur bewußten Bibelstelle, in der dieser Text einer „großen Stimme im Himmel“ in den Mund gelegt wird. Offenbar stellte der Komponist sich vor, daß diese Stimme so weittragend war, daß sie von Wolken und Erde wie ein Donner zurückgeworfen wurde. Der Schall eines Donners wird im Laufe der Zeit auf eine charakteristische Art verformt: Ein zu Anfang eher grollendes Geräusch büßt mehr und mehr seine Einzelheiten ein und wird dumpf, das heißt, es verschiebt sich in der Richtung auf tiefere Töne. Diese Eigenart kann einem aufmerksamen Zuhörer sehr gut auch im 18. Jahrhundert aufgefallen sein, zumal im damaligen Leben Naturgeräusche wohl mehr als heutzutage auffielen.

Die Reflexion – das Zurückwerfen – eines donnerartigen Geräusches kann nun auf unterschiedliche Weise musikalisch zum Ausdruck gebracht werden, von denen wir hier zwei Verfahren nennen, die dies – zwar stilisiert, jedoch sehr bildkräftig – tun:

- Wiederholung einer zuerst in kontrapunktischer Form präsentierten Passage in veränderter Form (zum Beispiel als freie Umkehrung), jedoch mit akkordischer Begleitung, die den fortwährenden Verlust an Einzelheiten im Geräusch des Donners bei (wie wir heute sagen würden) Reflexionen und Brechungen illustriert; das Reflexionselement kann noch besonders hervorgehoben werden, wenn die Wiederholung einem zweiten Chor anvertraut ist, der möglichst räumlich getrennt vom ersten aufgestellt ist;
- Verteilung einer akkordischen Passage abwechselnd auf zwei Chöre, wobei der Reflexionseffekt noch verstärkt werden kann, indem von den Wiederholungselementen in Kp1 Gebrauch gemacht wird.

Dieses sind nun die Formen, die der Komponist von BWV 50 beim Anfang der ersten beziehungsweise der zweiten Fugensexposition verwendet. Daß auch die zweite Verfahrensweise der donnerartigen Wiederholung dem Komponisten wichtig war, folgt daraus, daß er mit dieser einen neuen Anfang nach einem Abschluß mit Generalpause formiert.

Wesentlich hierbei ist die Verfügbarkeit von zwei Chören, nicht nur um den Reflexionsgedanken musikalisch nachzubilden, sondern auch um zu betonen, daß der Streit des Erzengels Michael und seiner Begleiter gegen eine „rasende Schlange und höllischen Drachen“ (wie es in BWV 19 heißt) nicht irgendeine Zänkei zwischen Nachbarn im Überirdischen ist, sondern etwas, was uns alle angeht. Konnte so etwas in Leipzig um das Jahr 1730 verwirklicht werden? Konnte ein Komponist darauf hoffen, jemals für einen Gottesdienst am Michaelistag zwei Chöre zur Verfügung zu haben?

Normalerweise war das nicht möglich: Die Thomasschule konnte vier Chöre formieren (wie Bach es in seiner Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig beschreibt), aber durch diese mußten zu gleicher Zeit Gottesdienste in vier Kirchen mit Musik versehen werden. Dennoch gab es wohl einen gewissen Spielraum: Es gab schließlich auch die Möglichkeit, am Karfreitag eine doppelchörige Matthäus-Passion aufzuführen, anhand einer Abwechslungsvereinbarung zwischen der Thomas- und der Nikolaikirche, die sogar noch aus der Zeit vor der Komposition von Bachs Matthäus-Passion stammte.²⁶ Es liegt dann auf der Hand anzunehmen, daß – Mitarbeit von Autoritäten wie der Geistlichkeit vorausgesetzt – eine solche Regelung auch zwischen der Thomaskirche und der Neuen Kirche hat stattfinden können (obgleich, soweit mir bekannt, nichts davon in Akten oder anderen Schriftstücken belegt ist). Eine solche Regelung würde erklären, warum von BWV 50 gerade eine Kopie von der Hand Gerlachs, des Dirigenten der Neuen Kirche, überliefert ist.

Die Kernfrage ist nun: wen können wir uns als Musiker in den vorangehenden Absätzen vorstellen? Die Antwort auf diese Frage hängt davon ab, welche Bedeutung wir einigen widersprüchlichen Argumenten beimessen.

BWV 50 weist unleugbar Einzelheiten auf, die dem Komponisten eine respektable kontrapunktische Begabung abforderten. Andererseits gibt es Abweichungen von den normalen Regeln des Kontrapunkts: akkordische Passagen, Parallelführungen. Im Blick auf die akkordischen Passagen bin ich der Meinung, daß die Annahme, es gehe dem Komponisten um die stilisierte Wiedergabe eines donnerartigen Wider-

²⁶ Dok II, Nr. 179.

halls im Verlauf aufeinanderfolgender Reflexionen, ein hinreichendes Argument für eine solche Abweichung von den strikten Regeln einer Fuge ist; daß also die akkordischen Passagen auf einen bewußten Verzicht auf selbständige Stimmführung zurückzuführen sind, so daß auf Grund hiervon Johann Sebastian Bach als Autor von BWV 50 nicht ausgeschlossen werden kann. Wer den Parallelführungen große Bedeutung beimißt, wird andererseits die Frage beantworten müssen, warum dann auch in Bachschen Werken von unbestrittener Authentizität ab und zu parallele Quinten und Oktaven auftreten. Mit anderen Worten: Ein Nichtbefolgen der Kontrapunktregeln kann zweierlei Ursachen haben: Der Komponist *konnte* sie nicht befolgen, weil er die Regeln in ungenügendem Maße beherrschte, oder er *fand es nicht für erforderlich*, sie zu befolgen, weil er weiter sah als die Regeln der Lehrbücher. Gerade das Abweichen von den theoretischen Regeln, um einen speziellen Effekt zu erreichen, erfordert eine Flexibilität, die eigentlich nur von jemandem erwartet werden kann, der über diesen Regeln steht. In einem viestimmigen Musikstück würde ein peinlich genaues Vermeiden aller verbotenen Intervalle eine sehr starke Einschränkung in der Stimmführungsfreiheit mit sich bringen, während ein Zuhörer, der nicht ausdrücklich darauf achtet, derartige Parallelführungen nicht bemerken wird. In einem solchen Fall könnte ein Komponist, der gerade der melodischen Selbständigkeit der Stimmen viel Bedeutung beimißt, auch wohl bewußt ein paralleles Intervall in Kauf nehmen, um die genannte Selbständigkeit nicht zu gefährden.

Vom Standpunkt eines heutigen theoretisch denkenden Kontrapunktikers mag das letztere Vorgehen tadelnswert sein; im 18. Jahrhundert hätte ein praktischer Musiker aber wohl zu der Überzeugung kommen können, daß nicht jedes Abweichen von den theoretischen Regeln als unüberwindliches Hindernis zu gelten braucht, wenn dadurch ein lebendiges Musikwerk entsteht. Mit anderen Worten: der musikalische Schöpfungsvorgang braucht – auch, und sogar im besonderen – bei einem Komponisten wie Bach nicht rein rechnerisch verlaufen zu sein, sondern wird daneben emotionelle Elemente umfaßt haben.

Die oben vertretene Auffassung von der nicht absolut aufzufassenden Wichtigkeit des Vermeidens von Parallelführungen beim praktischen Komponieren im 18. Jahrhundert wird gestützt von den theoretischen Schriften eines Musikers aus dieser Zeit, der auch das praktische Musizieren kannte: Johann Mattheson. In seinem Buch „Der Vollkommene Capellmeister“²⁷ findet man den obengenannten Unterschied wieder zwischen dem Nicht-beachten-können der Intervallregeln und dem Nicht-unbedingt-nötig-finden diese zu beachten, weil man „nach etwas mehrern und wichtigern trachtet“ (a. a. O., § 31), sowie auch die Zulassung von parallelen Quinten, jedenfalls in der Gegenbewegung, „in acht- und mehrstimmigen Sachen“ (ebenda, § 34).

²⁷ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; Faksimile-Nachdruck (hrsg. von M. Reimann), Kassel etc. 1954, S. 256–259.

Diese Skizze des Entstehens von BWV 50 ist – naturgemäß – hypothetisch; sie erklärt jedoch ungezwungen alle Besonderheiten in der Struktur dieses Werkes:

- a) die Doppelchörigkeit;
- b) das Vorkommen von akkordischen Passagen;
- c) den Aufbau in zwei aufeinanderfolgenden Fugenexpositionen über das gleiche thematische Material, getrennt durch einen deutlichen Abschluß;
- d) die spezielle Bedeutung von Kp5.

Hiernach wird es nicht verwundern, daß ich die Meinung Hofmanns teile und Bach für *sowohl* den Komponisten *als* den Bearbeiter von BWV 50 halte. Nur sehe ich, im Gegensatz zu Hofmann, keine Veranlassung, die Konzeption des Permutationsschemas und diejenige der doppelchörigen Struktur voneinander zu trennen: sowohl das Thema (Kp1) als die doppelchörige Struktur sind dafür zu eng miteinander und mit dem Text verbunden.

Die Objektivität gebietet, noch eine andere Erklärung in unsere Überlegungen mit einzubeziehen: Hiernach wäre Bach dabei gewesen, den Eingangschor einer Kantate für den Michaelistag zu komponieren, mit normaler Orchesterbesetzung: Streichorchester, Oboen, Trompeten und Pauken, jedoch mit nur einem Chor. Als er halbwegs fertig war, erfuhr er, daß er an dem bewußten Tag nicht nur einen, sondern zwei Chöre zur Verfügung haben würde, etwa weil ein Gottesdienst nicht stattfinden konnte (Krankheit des Organisten oder Dirigenten oder des Pastors?). Er beschloß, von der Möglichkeit, einen zweiten Chor einsetzen zu können, auf die oben beschriebene Art Gebrauch zu machen. Nach dieser Auffassung wäre die doppelchörige Struktur von BWV 50 die Folge einer zufälligen Verfügbarkeit eines zweiten Chores, während nach der vorher beschriebenen Hypothese der Einsatz des zweiten Chores auf den Wunsch des Komponisten zurückgeht, einen donnerartigen Wiederhall musikalisch nachzubilden.

Die letztgenannte Erklärung scheint mir insgesamt eine größere Glaubwürdigkeit zu besitzen, als diejenige mit der zufälligen Verfügbarkeit eines zweiten Chores, weil mit dieser weder die besondere Rolle von Kp5, noch der merkwürdige Aufbau mit zwei nacheinander auftretenden Fugenexpositionen eine hinreichende Erklärung findet.

6. Schlußfolgerung

Es gibt keine hinreichenden Gründe, in bezug auf BWV 50 an der Autorschaft Bachs zu zweifeln.*

* Für ausführliche Diskussionen über das Thema dieses Artikels möchte der Verfasser folgenden Mitgliedern des wissenschaftlichen Stabes des Fachbereichs Musikwissenschaft der Universität Utrecht seinen Dank abtatten: Herrn Dr. Albert A. Clement, Herrn J. B. van Benthem und Herrn Kwee Him Yong.