

Nochmals BWV 50 „Nun ist das Heil und die Kraft“

Von William H. Scheide (Princeton, NJ)

Im Bach-Jahrbuch 1982 veröffentlichte ich den Artikel „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung“ (S. 81–96). Im BJ 1994 (S. 59–73) erschien Klaus Hofmanns Beitrag „Bachs Doppelchor ‚Nun ist das Heil und die Kraft‘ (BWV 50). Neue Überlegungen zur Werkgeschichte“, im BJ 1999 (S. 51–66) von Klaus Stein „Stammt ‚Nun ist das Heil und die Kraft‘ (BWV 50) von Johann Sebastian Bach?“. Und der letzte Jahrgang (BJ 2000, S. 67–86) enthält von Joshua Rifkin „Siegeseubel und Satzfehler. Zum Problem von ‚Nun ist das Heil und die Kraft‘ (BWV 50)“. Hofmann, Stein und Rifkin beziehen sich regelmäßig auf meinen früheren Beitrag. Ich war beeindruckt und erfreut, daß das Thema so viel Interesse hervorgerufen hat.

In der Diskussion wurde Kritik an von mir seinerzeit vertretenen Auffassungen laut; ein bedeutsamer Einwand findet sich im soeben zitierten Titel von Steins Aufsatz. Bei den vier Autoren lassen sich insgesamt drei verschiedene Standpunkte ausmachen. Hofmann und Stein glauben, daß Bach allein als Komponist anzusehen sei, Rifkin nimmt an, daß Bach nichts mit dem Werk zu tun hat, und ich hatte vorgeschlagen, daß Bach der Komponist einer früheren Fassung war, die jemand anders später bearbeitete und zu der erhaltenen doppelchörigen Fassung erweiterte.

Die zentrale Quelle von BWV 50 ist eine von Carl Gotthelf Gerlach vermutlich nach 1750 angefertigte Partiturnkopie (*P 136*). In dieser Partitur sind alle vier Systeme des zweiten Chors unterhalb des Continuo-Parts notiert – eine Praxis, die in keiner autographen Partitur Bachs zu beobachten ist und die darum nachdrücklich auf eine spätere Bearbeitung hindeutet. Speziell Hofmann und in geringerem Maße auch Stein stimmen mit mir darin überein, daß ein solcher Eingriff stattgefunden hat. Beide sind jedoch sicher, daß Bach sowohl der Komponist als auch der Bearbeiter war. Da Rifkin die Auffassung vertritt, daß das Stück nichts mit Bach zu tun hat, existiert für ihn dieses Problem nicht.

Einer der Gründe, warum ich die Lektüre der drei genannten Aufsätze genoß (ungeachtet dessen, wie stark sie von meiner Position abweichen), war die Erkenntnis, daß eine Quelle wie *P 136* verschiedene Betrachter zu solch unterschiedlichen Schlußfolgerungen führen konnte. Speziell möchte ich Hofmanns Anmerkungen (S. 61) über seine Kontrapunkte 5 und 6 (bei mir 1^{inv} und 5) nennen.¹ Er bezeich-

¹ Die drei Autoren folgen in der Numerierung der Kontrapunkte dem Vorschlag Werner Neumanns (vgl. *Bachs Chorfluge*, Leipzig 1950, S. 37f. sowie die Tabellen 22a und 22b). Da einerseits Neumanns Kontrapunkt 5 niemals auf seinen Kontrapunkt 4 folgt, andererseits aber Kontrapunkt 6 im Alt I, T. 43, und im Sopran I, T. 104, sich unmittelbar an Kontrapunkt 4 anschließt, scheint mir, daß meine Modifikation der Zählung die tatsächlichen Verhältnisse besser wiedergibt. Neumanns Kontrapunkt 5 (mein Kontrapunkt 1^{inv}) ist stets Kontrapunkt 1 in dramatischer Weise gegenübergestellt. Vielleicht hatte Stein diese Stellen im Sinn, wenn er von „Donner“ sprach.

net sie als „Unregelmäßigkeiten“ und findet ihr Auftreten sogar „auffallend“. Dies überdenkend fiel mir folgendes auf: Wenn Kontrapunkt 1^{inv} (Hofmanns Kontrapunkt 5) von Kontrapunkt 1, der denselben Text trägt, abgeleitet ist, dann könnte Kontrapunkt 5 (Hofmanns Kontrapunkt 6) – zumindest in seiner rhythmischen Gestalt – von Kontrapunkt 2 abgeleitet sein. Auch sie haben denselben Text. Dementsprechend wären die letzten beiden Kontrapunkte nicht als Elemente von Bachs originaler Komposition anzusehen, sondern als Zutaten des Bearbeiters. Obwohl diese Annahme Auswirkungen auf die von mir vorgeschlagene Rekonstruktion hat (vgl. BJ 1982, S. 89), würde sie gut zu Hofmanns strikter Trennung dieser beiden Kontrapunkte von den vier vorhergehenden und zu meiner Idee, daß es sich bei dem Bearbeiter des Werks nicht um Bach handelte, passen. Wenn Hofmann daher meint, daß seine Kontrapunkte 5 und 6 in gewissem Sinn den Kontrapunkten 1–4 unterlegen sind, dann überrascht mich seine eindeutige Behauptung (S. 67), daß „Johann Sebastian Bach selbst der Bearbeiter war“. Vielleicht liegt es an meinen begrenzten Deutsch-Kenntnissen, doch ich vermag nicht zu begreifen, wie er solche Worte in seinem Artikel rechtfertigt. Sollte dies zutreffen, wäre hinzuzufügen, daß Hofmann sich hier selbst widerspricht.

Eine ähnliche Situation entsteht meiner Meinung nach in Steins Beitrag. Auf S. 57 vermutet er, „der zweite Chor hätte ... aus musikalisch schwächeren Thomanern bestanden“, doch er verschweigt, daß der Tenor-Part des zweiten Chors in den Takten 90–93 neunmal eigens deklamiert das hohe *a* in Gruppen zu zwei und drei Noten enthält. Dergleichen erscheint an keiner Stelle im Tenor des ersten Chors (oder auch in irgendeiner anderen mir bekannten Tenor-Stimme Bachs), der von den vermutlich „stärkeren“ Sängern ausgeführt wurde.

Hofmann fügt zu Beginn seiner Diskussion von Satzfehlern in BWV 50 eine längere Fußnote ein (S. 67, Fußnote 27), in der er sich den Bearbeiter bei der Durchsicht einer frühen Partitur des Werkes (höchstwahrscheinlich des ursprünglichen Autographs) vorstellt. Hofmann äußert sich hierüber nicht explizit, doch ich nehme mir die Freiheit zu vermuten, daß die Seiten, auf denen sich die Takte 1–28 befanden, jeweils mehr als eine Akkolade enthielten; beginnend mit T. 29 jedoch dürfte selbst in der ursprünglichen Fassung jede Akkolade so viele Systeme umfaßt haben, daß pro Seite schwerlich mehr als eine Platz gefunden haben dürfte. Dann wäre jedoch am Fuß all dieser Seiten genügend Raum für mindestens vier weitere Notensysteme. Als der Bearbeiter sich daher zur Erweiterung des Stückes entschloß, bemerkte er, daß er unmittelbar an der Originalhandschrift arbeiten und seinen vierstimmigen Chorsatz ab T. 29 jeweils unterhalb des Continuo-Systems der Akkolade plazieren konnte. Doch dies führte zu vielen tiefgreifenden Änderungen in den bereits niedergeschriebenen Chor- und Orchesterstimmen, unzähligen Korrekturen neben ausgestrichenen Noten, gelegentlichen zusätzlichen Stimmen auf bereits beschriebenen Systemen; das unausweichliche Resultat war, daß die Partitur an vielen Stellen verworren, undeutlich und schwer lesbar wurde. Tatsächlich glaubt Hofmann, daß der neu hinzugesetzte zweite Chor am unteren Seitenrand durchaus „der leserlichste Teil“ gewesen sein könnte (BJ 1994, S. 67). Daher tendiert er offenbar dazu, in der Entwicklung von BWV 50 zu seiner heutigen Form zwei Stadien zu unterscheiden (die beide in Partiturform vorlagen): 1. Komposition eines verschollenen ursprünglichen Entwurfs und 2. dessen Erweiterung einschließlich Hinzufügung eines zweiten Chors. Es scheint, daß Hof-

mann die zahlreichen Oktav- und Einklangsparallelen in *P 136* der Unleserlichkeit von Gerlachs Vorlage anlastet. Ich möchte dem hinzufügen, daß diese Annahme die beste mir bekannte Erklärung für die große Zahl der Fehler ist, die in allen vier Aufsätzen ausführlich diskutiert wird.

Wenden wir uns nun Stein zu. Er glaubt (BJ 1999, S. 64), daß BWV 50 „um das Jahr 1730“ entstanden sein dürfte. Warum 1730? Möglicherweise denkt er an die Matthäus-Passion mit ihren zahlreichen Doppelchören, die zu dieser Zeit vermutlich bereits vorlag. Auf S. 57 nennt er die beiden Chorsätze BWV 244/1 und 27b und schreibt über den letzteren: „Anscheinend sind hier jedoch parallel verlaufende Oktaven und Quinten schwer zu vermeiden“, führt jedoch keine Beispiele an. Ich habe diese Behauptung überprüft, aber keine Quintfortschiebungen, lediglich zwei Oktaven und eine relevante Einklangspaarallele gefunden (T. 89, Chor 1, Alt – Chor 2, Sopran: Einklangspaarallele; T. 92, Chor 1, Sopran – Chor 2, Alt: Oktave; T. 99, Chor 1, Sopran – Chor 2, Tenor: Oktave). Verglichen mit der Vielzahl von Satzfehlern in *P 136* sind dies Kleinigkeiten. Und man könnte hinzufügen, daß die Doppelhörigkeit für BWV 50 kein solch grundlegendes Bauprinzip ist wie die Permutationstechnik. Es erscheint daher eher gerechtfertigt, die Entstehung des Werkes in einer Zeit zu vermuten, in der Bach ein spezielles Interesse an Permutationsfugen hatte, wie etwa während der Arbeit an Jahrgang I. Ich denke daher weiterhin, daß Steins Argumentation in dieser Hinsicht nicht überzeugt.

Eine besonders auffällige Meinungsverschiedenheit besteht hinsichtlich der Diskussion der dritten Oboenstimme. Ich behauptete in Fußnote 5 meines Beitrags (S. 85): „Offensichtlich eine normale Oboe, wie aus Kopftitel und Notationsweise in *P 136* zu schließen ist.“ Hofmann meint demgegenüber (S. 70), daß es sich „nach Umfang (a-gis“) und Tonart um einen idealen Oboe-d’amore-Part“ handle. Stein (S. 62) stimmt damit überein und verweist zusätzlich auf die beiden „Hautbois“-Stimmen in der Missa BWV 232/I. Dort steigt die Stimme „Travers e Hautbois 2“ häufig zum h und einmal (T. 27) sogar zum ais hinab. Da die höchste Note in beiden Stimmen h“ ist, überrascht es nicht, daß beide in den Dresdner Stimmen als „Oboe d’amore“ bezeichnet sind.

Wenn in Bachs Kompositionsautographen drei Oboen vorkommen und nicht durch explizite Angaben näher spezifiziert sind, handelt es sich stets um gewöhnliche im Violinschlüssel notierte Oboen. Ist die dritte Stimme für einen anderen Oboentyp bestimmt, so wird dies stets eigens vermerkt. Es handelt sich dann um eine „Oboe da caccia“ oder eine „Taille“, die beide im Altschlüssel notiert werden, niemals um eine Oboe d’amore. Nirgends erscheinen mehr als zwei Oboi d’amore gemeinsam. Somit gibt es keinen einzigen Beleg bei Bach, daß die dritte Oboenstimme jemals eine Oboe d’amore wäre. Falls BWV 50 auf Bach zurückgehen sollte, könnte die Partie der „Oboe III“ mit dem Tonumfang einer Oboe d’amore die nachlässig bezeichnete Zutat eines fremden Bearbeiters sein.

Rifkin (S. 85) bemerkt, daß in BWV 50 (*P 136*) sowohl die Partie der Oboe 2 als auch diejenige der Oboe 3 aus Umfangsgründen nur von Oboi d’amore gespielt werden können. Der Oboenchor wäre demnach folgendermaßen besetzt. Oboe 1: normale Oboe, Oboe 2: Oboe d’amore, Oboe 3: Oboe d’amore. Eine derartige Kombination ist im Schaffen Bachs völlig unbekannt und es könnte somit mit gutem Grund angenommen werden, daß es sich um das Werk eines anderen Kom-

ponisten handelt oder daß die Instrumentation auf einen Bearbeiter zurückgeht, der aller Wahrscheinlichkeit nach nicht Bach war.

Auf S. 82f. erwähnt Rifkin die „fanfarenartigen Arpeggien“, die plötzlich ab T. 29 im Orchestersatz von BWV 50 auftauchen. Er behauptet, es gäbe keine vergleichbare Passage in Bachs Musik und nennt die Stelle eine „Mischung von Fugischem und Konzertantem“, die er sodann wie folgt beschreibt: „Sie fangen etwa mit einem Ritornell an.“ Ein ähnliches Beispiel findet sich beispielsweise im Eingangschor der Johannes-Passion BWV 245/1, wo in den Takten 49–55 die Takte 10–16 des eröffnenden Ritornells (mit den Violinen in durchlaufenden Sechzehntelnoten) fast wörtlich zitiert werden, während der Chor einen vierfachen Kanon auf die Worte des Relativsatzes „dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist“ singt, wobei das Verb „ist“ erst nach dem Ende des Kanons erscheint. Die Vokalstimmen enthalten viele Sechzehntelnoten und bilden Oktavparallelen mit den Violinstimmen auf zwanzig Viertelschlägen, beginnend mit der ersten Note in T. 50 (Alt und Violine 2). Andere folgen zahlreich und schnell, jedoch in dichterem Satz als in BWV 50, wodurch das Problem hier bedeutend vermindert wird.

Doch ich möchte noch auf einen anderen Chorsatz hinweisen, BWV 120/2, wo die *figura corta* – ein Begriff, den Rifkin von Bachs Vetter Johann Gottfried Walther übernimmt (S. 85, Fußnote 93), um die Abfolge von zwei Sechzehntel- und einer Achtelnote zu bezeichnen – in noch größerer Dichte auftritt als in BWV 50. Im Ritornell bildet sie das alleinige melodische Ereignis in acht der ersten zwölf Takte. Eine vierstimmige Fugenexposition über ein zweiktaktiges Thema mit variablem Ende ist für den ersten Choreinsatz erkennbar. Eine dreistimmige Exposition (ohne Baß) über eine Variante dieses Themas erscheint in den Takten 33 bis mindestens 36. Kehren wir nun wieder zu BWV 50 zurück. Es erscheint sehr plausibel, daß in der originalen Fassung das Orchester (mit Ausnahme des Continuo) in den Takten 1–28 schwieg. Der nicht mit Bachs Gepflogenheiten in Vokalfugen vertraute Bearbeiter könnte gemeint haben, daß die einleitenden Einsätze der Chorstimmen einer Verstärkung bedürfen und handelte entsprechend. Ich glaube daher, daß die von Rifkin als Problem empfundene Beobachtung überhaupt nicht so gravierend ist, und meine, Bach konnte durch den Einsatz der *figura corta* ebensogut eine freudige Stimmung ausdrücken wie jeder andere auch (man vergleiche auch BWV 232^{II}/9). In BWV 50 erscheint in Kontrapunkt 2 die *figura corta* je einmal in den ersten drei Takten und dreimal in T. 4; sie war also sicherlich bereits Teil des originalen Materials dieses Werkes.

Doch Rifkin hat noch mehr über die *figura corta* zu sagen. Auf S. 85 schreibt er: „Es gibt keinen im 3/4-Takt stehenden Chorsatz von ihm (Bach), in dem diese Figur wie in BWV 50 reihenweise vorkommt, ohne daß sich auch reine Sechzehntelgruppen von wenigstens vier Noten finden.“ Die Schlußfolgerung wäre, daß aufgrund des Fehlens von Sechzehntelgruppen BWV 50 kein Bach-Werk in irgendeinem Sinne sein kann. BWV 120/2 und seine Entsprechung BWV 232^{II}/9 sind Chorsätze, allerdings nicht im 3/4-Takt, und sie enthalten Sechzehntelläufe. Daher erfüllen sie Rifkins Forderungen. Die von ihm genannten Chöre im 3/4-Takt (S. 85f., Fußnote 94) sind BWV 46/1, 103/1, 6/1 (wo die Fuge im 4/4-Takt steht), 23/3, 245/39 und 244/68. Von diesen sei BWV 46/1 (entstanden 1723) herausgegriffen. Es handelt sich um den Satztyp Präludium und Fuge mit einer Ausdehnung von 142 Takten, von denen die Fuge (in der die *figura corta* am häufigsten vor-

kommt) die letzten 74 Takte einnimmt. Im Verlauf der Fuge erscheint das rhythmische Motiv $\underline{\underline{e}} \underline{\underline{e}} \underline{\underline{e}} \underline{\underline{e}} \underline{\underline{e}} \underline{\underline{e}}$ regelmäßig sowohl im Chor als auch im Orchester. Gruppen von vier oder mehr Sechzehntelnoten (allerdings nie mehr als acht Noten) erscheinen in dem fugierten Teil in fünf Takten (99, 103, 134, 136 und 140). Die beiden unisono geführten Blockflöten setzen in T. 92 ein und spielen Gruppen von vier Sechzehntelnoten in T. 110; diese werden zu Achtergruppen in T. 113, 114 und 120 erweitert und bilden schließlich mit Unterstützung der Violine 2 und der Viola eine fortlaufende Sechzehntelbewegung von T. 124 bis T. 127. In den 33 Takten zwischen T. 109 und 142 enthalten die Orchesterstimmen vier oder mehr Sechzehntelnoten in 21 Takten, also in fast zwei Dritteln. Die beiden unisono geführten Blockflötenstimmen weisen ebenfalls mehrfach das *figura-corta*-Motiv auf, doch abgesehen davon bildet jedes Auftreten dieses Motivs in irgendeiner anderen Orchesterstimme lediglich die Verdoppelung einer Chorstimme. Auf diese Weise entsteht in der Fuge von BWV 46/1 der Eindruck, daß die *figura corta* in erster Linie dem Chor zugewiesen ist, während die Sechzehntelgruppen überwiegend ein Merkmal des Orchesters sind. Dies ist in BWV 103/1, einem 1725 komponierten Chorsatz, eindeutig nicht der Fall. Die *figura corta* und die fortlaufenden Sechzehntel treten bereits in T. 3 gemeinsam auf. Der erste Choreinsatz enthält die *figura corta* in Verbindung mit dem Wort „freuen“ in T. 43–53, doch die darüberliegende Flöte spielt durchgehende Sechzehntel in T. 45f., 49f. und 53. Im zweiten Choreinsatz, der in T. 55 beginnt, wird das Wort „freuen“ für ein oder zwei Takte durch die *figura corta* repräsentiert, dann erscheint es für mehrere Takte in Verbindung mit laufenden Sechzehnteln. Es ist offensichtlich, daß Bach zu diesem Zeitpunkt die beiden musikalischen Ideen für geeignet hielt, den Affekt des Frohlockens auszudrücken. Die gleiche Kombination kehrt in der in T. 109 beginnenden Fugenexposition wieder.

Mir scheint die Schlußfolgerung unausweichlich, daß Bach zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Standpunkte über die Kombination von *figura corta* und laufenden Sechzehnteln vertrat. In dem 1725 entstandenen Werk war ihm eindeutig stärker an einer aktiven Verbindung zwischen ihnen gelegen als in dem Stück aus dem Jahr 1723, wo die *figura corta* vornehmlich eine vokale Figur war und die Sechzehntelpassagen größtenteils dem instrumentalen Bereich vorbehalten blieben. Wie eigenwillig Bach in diesen Dingen war, vermag ich nicht zu sagen, doch ich würde nach dem Vergleich der beiden Chorsätze zögern, strenge Regeln aufzustellen.

Zu BWV 50 zurückkehrend sollten wir uns daran erinnern, daß in Kontrapunkt 2 die *figura corta* je einmal in den Takten 1–3 und dreimal in T. 4 auftritt. Schauen wir uns T. 12f. an, so stellen wir fest, daß der Baß T. 4 und 5 von Kontrapunkt 2 gemeinsam mit dem Continuo in folgender Weise vorträgt:

BWV 50

12 13

Baß (Chor 1)

(verwor) - - - - - fen ist

Continuo

Zur Erklärung dieser Stelle finde ich die Annahme hilfreich, daß der Bearbeiter durch die Kraft, die von der *figura corta* im Chorbaß in T. 12 erzeugt wird, angezogen wurde und sie in der Folge im Continuo beibehielt; somit wich er von einer strikten Verdopplung der Singstimme, die er bis dahin befolgt hatte, ab. Es scheint überflüssig darauf hinzuweisen, daß die *figura corta* in späteren Takten ein überaus häufiges Motiv im Continuo darstellt, ja es beherrscht weitgehend den gesamten Orchestersatz. Akzeptiert man die Annahme eines Bearbeiters, so wäre es sehr wahrscheinlich, daß sämtliche im weiteren Verlauf des Stücks zu beobachtenden Fälle einer Verwendung der *figura corta* auf ihn zurückgehen.

Doch ich bin sicher, Rifkin würde einwenden, daß BWV 50 keine Gruppen von Sechzehntelnoten aufweist. Auf der Suche nach einer Begründung erscheint ein Blick auf die Einsätze des Alts in Chor 1 in T. 43 und 50 hilfreich; es handelt sich in Chor 1 um die erste Verwendung von anderem Material als den Kontrapunkten 1–4. Um in T. 29–57 von D-Dur nach fis-Moll modulieren zu können, sind vier Stimmeneinsätze notwendig. Falls deren eingangs gewählte Abfolge (BATS) hier wiederholt werden soll, würden sich unsingbare Lagen ergeben. Es muß anderes Material gegeben haben, das aus irgendeinem Grund dem Bearbeiter nicht zusagte; es könnte aus Sechzehntelgruppen bestanden haben. Wäre Bach an der Bearbeitung beteiligt gewesen, müßten diese – wie auch Rifkin glaubt – dort zu finden sein. Somit kann die Annahme eines fremden Bearbeiters das Fehlen von Sechzehntelgruppen in BWV 50 erklären. Diese Hypothese wird gestützt durch die von mir postulierte Ableitung des Kontrapunkts 5 (Rifkins Kontrapunkt 6) von Kontrapunkt 2 als ein notwendiger Ersatz für das ursprüngliche Material in den Einsätzen des Alts von Chor 1 in den T. 43 und 50.

Der Umstand, daß in der ersten Hälfte von BWV 50 weder der Tenor noch der Baß von Chor 1 unmittelbar nach Kontrapunkt 4 mit Kontrapunkt 1 fortfahren, könnte ebenfalls mit den Bemühungen des Bearbeiters zusammenhängen, das beanstandete Material zu ersetzen. Falls es sich bei der von ihm benutzten Vorlage um ein Kompositionsautograph Bachs handelte, so ist es angesichts vieler anderer Bachscher Chor fugen mit Verwendung der *figura corta* sehr wahrscheinlich, daß dort auch Sechzehntelgruppen enthalten waren. Es spricht viel dafür, daß diese – nach Hofmann ziemlich unleserliche – Partitur dem Bearbeiter dichtgedrängte, schwierig zu entziffernde Sechzehntelgruppen bot. Anderenfalls müßte angenommen werden, daß der uninspirierte Kontrapunkt 5 (bei anderen Kontrapunkt 6) mit seinem dem Kontrapunkt 2 entsprechenden Text authentisch ist. Wie Hofmann finde ich dies „auffallend“.

In der zweiten Hälfte (beginnend mit T. 69) werden die beiden letzten Kontrapunkte häufiger verwendet. Die freie Umkehrung von Kontrapunkt 1 ist ein prominentes Merkmal der einleitenden SATB-Exposition; sodann wendet sich die Musik zur Subdominante, wie in T. 29 mit einem Trompeteneinsatz, durch den die abschließende Coda vorbereitet wird. Hier sind Spuren des ausgetauschten Materials weniger deutlich erkennbar, doch es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß es ursprünglich auch in der zweiten Hälfte vorkam. Dieser Punkt wird weiter unten noch eingehend diskutiert. Ein weiteres Merkmal von BWV 50 ist die Verdopplung des Chors durch die Streicher in der ersten Fugenexposition.² Unter den im Autograph überlieferten

² Vgl. oben S. 120.

Leipziger Werken Bachs kenne ich keinen weiteren vergleichbaren Fall. Wenn Fugen-Abschnitte in der Mitte eines Chorsatzes beginnen, ist die erste Exposition nie durch Instrumente verstärkt; Beispiele finden sich in BWV 22/1, 75/1, 76/1, 24/3, 105/1, 46/1 (Sopran verdoppelt) und 69a/1 (Doppelfuge, erste Exposition der Themen jeweils ohne verstärkende Instrumente). Alle genannten Fälle illustrieren Bachs Unterscheidung zwischen „Soli“ und „Tutti“, die manchmal explizit in der Partitur vermerkt ist. Diese Unterscheidung fehlt in T. 1–28 von BWV 50. Dort eröffnen die Takte 1–28 das Werk ganz zwanglos, während in den übrigen Chören die Fugenabschnitte in scharfem Kontrast zu den vorhergehenden Takten stehen. Deren erste Expositionen können darum in einem durchaus realen Sinn als Anfänge begriffen werden; sie bilden daher einen großen Kontrast zu der durch Streicher verstärkten ersten Exposition in BWV 50.

Niemand hat sich über die falschen Noten in Violine 2, T. 113, und Viola, T. 114, geäußert, die ich seinerzeit auf S. 83f. diskutierte. Stammen sie von Bach? Es gibt sichere Gründe, dies zu bezweifeln. Stillschweigen herrschte auch bezüglich meines Hinweises (S. 85) auf das neunmalige Vorkommen der Note a in Oboe 3 in T. 90–93, zu dem ich bemerkte, „ein Austausch mit der Viola wäre leicht möglich gewesen“. Ich kann nicht glauben, daß Bach hierfür verantwortlich gewesen ist.

Stein schreibt mir oben auf S. 58 die Idee zu, daß „die Einführung eines zweiten Chores“ auf Bach zurückgehe. Falls ich dies jemals behauptet habe (was ich nicht glaube), möchte ich es jetzt ausschließen. Ich verstehe auch nicht, wie dies mit seinem ersten Satz (S. 51) zusammenstimmt: „Im Jahre 1982 äußerte William H. Scheide Zweifel an der Authentizität“ von BWV 50. Ganz gleich auf welche Weise Stein mich zu widerlegen beabsichtigt, möchte ich meinen, daß ein gewisser innerer Widerspruch doch bestehen bleibt. Ziemlich pauschal verwirft Stein (S. 62) meine Hypothese einer auf Bach zurückgehenden ursprünglichen Fassung von BWV 50 aus dem Jahre 1723 – einer Zeit also, von der wir wissen, daß Bach Permutationsfugen verwendete, für jeden Sonn- und Festtag des Kirchenjahrs Kantaten komponierte sowie in freier Weise und in später niemals wieder zu beobachtender Häufigkeit früher geschaffene Werke überarbeitete und erweiterte, und in einem Jahr, in dem eine der wenigen Lücken des Aufführungskalenders den Michaelistag betrifft, zu dem Bach mit Sicherheit ein eigenes Werk darbot.

Weder Hofmann, Stein noch Rifkin ziehen diese Argumente in Betracht. Ich wiederhole, daß ich sie immer noch für relevant und wichtig halte. Ich widmete Abschnitt III meines Artikels diesem Thema (S. 92–95) und stehe nach wie vor zu dem, was ich damals schrieb.

Die bisher diskutierten Argumente sind auf verschiedene Weise miteinander verwoben, wodurch eine streng logische Behandlung erschwert wird. Ich halte es daher für sinnvoll, an dieser Stelle die wichtigsten Gründe für meine Annahme, daß BWV 50 die erweiterte Bearbeitung einer einfacheren Vorlage darstellt und daß der Bearbeiter nicht Bach war, zusammenzufassen. Die insgesamt neun Gründe sind ihrem Gewicht nach geordnet:

1. Ein Vokalsatz wie Chor 2 – in *P 136* unter dem Continuo-System plaziert – ist in keinem Bach-Autograph zu finden. Der Continuo ist bei ihm stets auf dem untersten System jeder Akkolade plaziert. Eine auf Hofmann basierende hypothetische Erklärung für diese Plazierung findet sich oben auf S. 118f.

2. Ein weiteres einmaliges Merkmal ist die Verdopplung von Tenor, Alt und Sopran aus Chor 1 durch die Violinen und die Viola in T. 8–28. Dies ist nicht die Art, wie Bach seine Chorfiguren beginnt. Wer Bach für den einzig denkbaren Komponisten hält, muß eine Rechtfertigung für diese Praxis finden (vgl. S. 122f.).
 3. Die Bezeichnung und der Umfang der Oboenstimmen ist ebenfalls ohne Parallele. Für mich gibt es keine Erklärung für die neun tiefen Töne in Oboe 3, T. 90–93, da dort die Oboenstimme leicht mit der Viola vertauscht werden könnte. Dies wurde auf S. 119 und 123 näher diskutiert.
 4. Für mich ist die Partie des Tenors von Chor 2 in ebendiesen Takten 90–93 wegen seiner schonungslosen Betonung des *a'* völlig unbachisch. Dies wurde auf S. 118 kurz angedeutet.
 5. An dieser Stelle mögen die letzten beiden Kontrapunkte genannt werden. Ihre textlichen und musikalischen Verbindungen mit den Kontrapunkten 1 und 2 machen sie meiner Meinung nach suspekt. Ich glaube mittlerweile, daß sie von dem fremden Bearbeiter hinzugefügt wurden. Siehe S. 118.
 6. Rifkins Interesse an der *figura corta* und den Sechzehntelgruppen lenkt den Blick auf BWV 120/2 und seine bekanntere Parodie im „*Et vitam venturi*“ aus der h-Moll-Messe, in denen beide Elemente reichhaltig vertreten sind. Die *figura corta* ist vermutlich das wichtigste Begleitmotiv in BWV 50, doch es gibt keine Sechzehntelgruppen. Warum nicht? Auf S. 122 wird die Vermutung ausgesprochen, daß diese Sechzehntelgruppen einst vorhanden waren, sich jedoch so schwer entziffern ließen, daß der Bearbeiter (nicht Bach) sie auf verschiedene Weise durch den Einsatz der letzten beiden Kontrapunkte ersetzte. Dieses Argument basiert ebenfalls auf der oben unter 1. genannten Überlegung Hofmanns.
 7. Niemand hat die falschen Noten in Violine 2, T. 113, und in der Viola, T. 114, diskutiert und die Frage, ob diese in irgendeiner Form auf die Streicherpartien von T. 98–101 bezogen sind. Vielleicht sind sie es nicht; ich weiß es selbstverständlich nicht genau, doch mir scheint, es handelt sich um Fehler aus Nachlässigkeit, die durch mechanisches Kopieren entstanden sind.
 8. An dieser Stelle mögen die Einklangs-, Quint und Oktavparallelen erwähnt werden, denen ich in meinem Beitrag viel Raum gewährte. Nachdem ich jedoch die Takte 49–55 von BWV 245/1 studiert habe, wo Bach im Chor einen vierfachen Kanon mit zahlreichen Sechzehntelnoten in eine Wiederholung von T. 10–16 des einleitenden Orchesterritornells einbaut, habe ich entschieden, daß solche Einklänge und Oktaven, die dort in großer Zahl auftreten, für die Echtheitskritik wohl nicht so sehr bedeutsam sind. Deshalb wurde dieser Punkt hier nur kurz auf S. 119 und 120 angesprochen.
 9. Erwähnenswert ist auch die „melodische Armut“ der „Innenstimmen“, die in den Beispielen 2–8 auf den S. 85–87 meines Artikels angeführt werden. Hofmann (S. 70) widerspricht mir und beendet seine Diskussion mit der Bemerkung, diese Stellen seien „Teil der künstlerischen Idee dieser Bearbeitung“, was sie in der Tat sind – doch ich bleibe dabei, sie repräsentieren nicht Bachs künstlerische Idee; und ich nannte bereits die aus meiner Sicht relevanten Vergleichsstellen, doch hat hierzu keiner der Autoren Stellung genommen. Meine Meinung hierüber ist unverändert geblieben.
- Wie bei vielen Auseinandersetzungen mag auch hier ein Argument für sich allein nicht viel Gewicht haben; doch zusammengenommen entwickeln sie größere

Kraft. Es ist meine Überzeugung, daß die neun hier angeführten Gründe in ihrer Gesamtheit ein gutes Plädoyer für einen fremden Bearbeiter ergeben.

Was, so könnte man fragen, bleibt für Bach übrig? Als stärkste Substanz verbleiben sicherlich die Kontrapunkte 1–4, die den gesamten Text enthalten. Kontrapunkt 1 enthält die erste Texteinheit mit ihren vier einsilbigen Substantiven zu beständig ansteigenden Noten und dem in realen Fugeneinsätzen sich zu einer vollen Oktave aufschwingenden Ton mit dem vierten Substantiv (bei den tonalen Einsätzen handelt es sich jedesmal um eine Septime, durch die die Rückmodulation bewirkt wird). Kontrapunkt 2 vertont das „verworfen ist“, und die Musik steigt zur Illustration des Texts eine Duodecime abwärts. Kontrapunkt 3 hebt das Wort „verklagete“ in einem gleichsam klagenden Aufstieg aus Viertelnoten hervor, die durch ihre Umschreibung eines Septimakkords charakteristisches Profil gewinnen. Kontrapunkt 4 schließlich ordnet dem Wort „Gott“ einen über vier Takte (mit Überbindung zum fünften) ausgehaltenen Ton zu, wodurch vermutlich Unveränderlichkeit und vielleicht Ewigkeit ausgedrückt werden sollen; der Kontrapunkt endet jedoch mit einer Wiederholung des zu Kontrapunkt 3 gehörigen Textes.

Es ist außerdem wahrscheinlich, daß einiges von Bachs originalem Plan erhalten blieb, darunter etwa die Zweiteiligkeit (T. 1–68 und 69–136), die Abfolge der vier realen Einsätze in T. 29–57, durch die von D-Dur nach fis-Moll moduliert wird, sowie die zwei tonalen Einsätze in T. 104–116, um für die Coda zur Subdominante zu gelangen. Dies scheinen die wichtigsten Spuren des ursprünglichen Komponisten zu sein, und sie sind in der Tat großartig.

Wir wenden uns nun den Ausführungen Rifkins zu, der annimmt, daß Bach – trotz Kirnbergers Zuweisung auf einer nach der Abschrift Gerlachs angefertigten Partitur – nichts mit BWV 50 zu tun hatte. Rifkin erläutert das Problem auf S. 76:

„In BWV 50 stehen Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, genialer Wurf und begrenzte Fähigkeit, erhabene Wucht und holpernder Kontrapunkt dicht beieinander. (Sie) lassen ... sich nur mit gewaltsamen – und, wie es scheint, Bach und seinen Zeitgenossen nicht bekannten – Mitteln trennen.“³

Mit dem ersten Satz stimme ich völlig überein. Der zweite Satz erfordert jedoch weitere Diskussion.

Aus ihm habe ich die Formulierung „Wie jedoch bereits gesehen“ herausgenommen. Auf den vorhergehenden Seiten schließt Rifkin, daß Bach nicht der Bearbeiter sein kann (S. 71 und 73), und auf S. 76 zitiert er sowohl Aussagen von Hofmann als auch mir, in denen wir einräumen, daß bestimmte Stellen in BWV 50 nicht wie Bach klingen.⁴ Was auch immer Hofmann denken mag, ich glaube in meinem Artikel deutlich gemacht zu haben, daß ich Bach nicht für den Bearbeiter halte. Bis zu diesem Punkt stimme ich also mit Rifkin überein.

³ Zur Erläuterung des Problems vgl. Hofmanns Fußnote 13 (S. 64). Die abschließenden Worte lauten wie folgt: „der Satz müßte ... grundlegend verändert worden sein, was indes angesichts allgemeiner Anzeichen einer eher flüchtigen Bearbeitung wenig wahrscheinlich anmutet.“ Da Hofmann grundsätzlich annimmt, daß Bach der Bearbeiter war, muß er dieses Problem behandeln. Falls der „Bearbeiter“ nicht Bach war, würde das Problem nicht existieren.

⁴ Ich nehme an, Rifkin und Hofmann haben diese Punkte in ihren „anregenden Gesprächen“, die in Rifkins Fußnote 9 erwähnt werden, geklärt.

Unsere Auffassungen weichen voneinander ab in seinen Ausführungen auf S. 73 und besonders S. 74. Zunächst erwähnt Rifkin, daß *P 136* für BWV 50 durchweg Akkoladen mit 19 Systemen verwendet, wodurch auf den ersten drei Seiten 10 bis 15 Systeme pro Seite leer bleiben. Rifkin nennt diesen Umgang mit dem Papier „verschwenderisch“ und meint dies als Anzeichen dafür werten zu müssen, daß der Kopist aus Stimmen spartierte. Ich glaube hingegen, daß der Kopist vor Beginn seiner Arbeit seine Vorlage (eine Partitur) durchsah und feststellte, daß, beginnend mit T. 29, ein zweiter Chor auftauchte, der unter dem Continuo-System notiert war. Seine Durchsicht führte außerdem zu der Entscheidung, eine Kopie dieser Quelle anzufertigen, ganz gleich wie unleserlich sie war, und gleich zu Beginn der ersten Akkolade 17 leere Systeme zu setzen, damit der Betrachter sofort sehen konnte, welche Besetzung im Verlauf des Stückes erforderlich werden würde. Dies bedeutete einen deutlichen Fortschritt gegenüber seiner Quelle. Daher glaube ich, daß eine der Beschreibung bei Hofmann (S. 67, Fußnote 27) entsprechende Partitur die Kriterien für Gerlachs Quelle vollkommen erfüllen würde. Rifkin sagt weiter, daß Gerlachs Quelle entweder „eine Neuschrift auf Grund der Urfassung ... oder ... die Überarbeitung einer bereits angefertigten Partitur“ gewesen sein müsse. Nach seiner Meinung will die von mir bevorzugte zweite Möglichkeit

„nicht restlos überzeugen; 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.“ (S. 74).

Des weiteren meint Rifkin, daß der Bearbeiter, wenn er – was eher zu erwarten wäre – eine Vorstellung von den möglichen Folgen seiner Revisionsarbeit gehabt hätte, eine brandneue Partitur angelegt hätte, die es erlaubte, die Systeme für Chor 2 über dasjenige des Continuo zu setzen. Dies erweckt den Eindruck, daß Rifkin die Annahme verwirft, die Zielvorstellung des Bearbeiters könnte sich erst im Lauf der Umarbeitung aus kleinen Anfängen entwickelt haben. Wenn er später jedoch darlegt, daß der Bearbeiter, wenn er einen Stimmensatz spartierte (wobei einige Stimmen die in *P 136* nachträglich getilgte Bezeichnung „Ripieni“ getragen hätten), dieser sodann

„zunächst [hätte] meinen können, die als ‚Ripieni‘ bezeichneten Stimmen des zweiten Chores nicht auf eigenen Systemen ausschreiben zu müssen; erst während der Niederschrift, wenn nicht sogar später, wird es sich herausgestellt haben, daß sie in der Tat einen unumgänglichen Bestandteil des Stückes bildeten.“ (S. 75; Hervorhebung durch Kursive von mir).

Hier scheint Rifkin den Wechsel in der Zielvorstellung des Bearbeiters etwas freundlicher zu betrachten. Insofern dürften diese beiden Textstellen sich mindestens zu einem gewissen Grade widersprechen. Infolgedessen kann ich seinem „Wie jedoch bereits gesehen“ (S. 76) nicht zustimmen. Vielmehr glaube ich, daß die in den zitierten Passagen beschriebenen gegensätzlichen Eigenschaften von BWV 50 sich ohne – Bach und seiner Zeit unbekannt – Gewaltigkeiten auflösen lassen.

Ein weiterer Befund, der Rifkins Interesse weckt, betrifft zwei Folgen von Fortschreitungen, die nach seiner Meinung (S. 83) „zum Kernbestand der Komposition“ gehören und samt und sonders den Continuo einbeziehen. Die kleinere,

Kontrapunkt 3 einschließende Gruppe (T. 18f., 25f., 86f. und 93f.) enthält in fallenden Terzen Oktavparallelen. Die größere Gruppe schließt Kontrapunkt 2 ein (T. 21, 28, 35, 42; 49, 56, 103, 110 und 117). Die Fortschreitungen in dieser Gruppe sieht Hofmann (S. 67) als „Akzentparallelen“ an und hält sie im Unterschied zu Rifkin für eher „tolerabel“. Die kleinere Gruppe, der er ein fünftes Beispiel in T. 16 hinzufügt, betrachtet Hofmann als „gravierender“ und stellt fest (S. 68):

„Bemerkenswert ist, daß diese ... Fehler ... mit der Ostinatomotivik des Continuo verbunden sind, was ein Hinweis darauf sein könnte, daß diese erst nachträglich eingearbeitet wurde.“

Was Hofmann „Ostinatomotivik“ nennt, besteht freilich größtenteils aus Sequenzen der *figura corta*, und - wie oben bereits angedeutet - das Hervortreten dieses Charakterzuges geht höchstwahrscheinlich auf den Bearbeiter zurück. Insofern bin ich überzeugt, daß dem Bearbeiter (der nicht mit Bach identisch war) die falschen Fortschreitungen größeren- wenn nicht größtenteils anzulasten sind.

Nach wie vor glaube ich auch, daß die von ihm beschriebenen und von mir oben zitierten Gegensätze sich ohne Gewalttätigkeit auflösen lassen. Bach hat auf jeden Fall Werke anderer Komponisten bearbeitet; warum sollte nicht ein anderer etwas von ihm komponierte bearbeiten?⁵ Meines Erachtens bleiben Hofmann und Stein eine Erklärung dafür schuldig, daß sie unverwandt Bach nicht nur als Komponisten, sondern auch als Bearbeiter betrachten wollen. Ihre ungeschützten Behauptungen können nicht nur nicht überzeugen, sondern erscheinen geradezu dogmatisch.

Alles dies hat in mir die Überzeugung reifen lassen, daß es doch unmöglich ist, die Originalfassung wiederherzustellen, insbesondere weil sie durch die von Rifkin postulierten Sechzehntelgruppen (sofern Bach überhaupt beteiligt war) entsprechend der Annahme Hofmanns (in seiner Fußnote 27) unleserlich geworden war. Die Unmöglichkeit einer Entzifferung wäre noch wahrscheinlicher, wenn der Bearbeiter nicht Bach war. In dieser Hinsicht bestärken Rifkin und Hofmann meine Auffassung, daß Bach nicht der Bearbeiter war. Allerdings waren alle drei Autoren klug und vorsichtig genug, keine solche Rekonstruktion vorzuschlagen. In meinem Aufsatz von 1982 hatte ich angenommen, daß alle sechs Kontrapunkte benutzt werden könnten. Auch forderte ich die regelmäßige Abfolge der Kontrapunkte von 1 bis 5 (in anderer Zählung 6), wobei mein Kontrapunkt 1^{inv} (anderwärts als 5 gezählt) gelegentlich mit Kontrapunkt 1 verbunden sein oder aber diesen ersetzen sollte. Und natürlich müßte jeder Einsatz mit dem dazu passenden Stimmumfang verbunden sein.

Bei der Ausarbeitung beeindruckte mich die Zahl der für Altstimme geeigneten Einsätze. Insbesondere hatte mich Bachs I. Jahrgang von 1723/24 angezogen, vor allem wegen der Häufigkeit von vokalen Permutationsfugen in einem nahezu vollständig erhaltenen Bestand. Eine der wenigen Lücken betrifft den Michaelistag, aus dessen Epistel der Text zu BWV 50 stammt. Bei der Durchsicht der autographen Partituren dieses Jahrgangs zeigte sich, daß in der Kompositionsniederschrift des Es-Dur-Magnificats BWV 243a der mit fünf Singstimmen besetzte Eingangschor Korrekturen bei der Eintragung der Schlüssel für Sopran II und Alto aufweist. Demnach hätte Bach zunächst eine Sopran- und zwei Altstimmen vorgesehen

⁵ Insbesondere Liszt, Busoni oder Stokowsky.

gehabt, sich dann aber überlegt, daß er zur Weihnachtszeit mehr Sopranstimmen zur Verfügung hatte als ein Vierteljahr früher am Michaelistag und daß Soprane mehr klanglichen Glanz entfalten könnten als Altstimmen. Angesichts dessen legte die große Zahl von Einsätzen in Altlage in BWV 50 die Vermutung nahe, daß zur Originalgestalt des Werkes Alto I und II gehört hatten. Auf dieser Basis konnte ich die beiden Fugendurchführungen ohne Rückgriff auf einen zweiten Chor bewältigen. Die Schwierigkeit dabei ist, daß dies nicht die Verteilung der Kontrapunkte in *P 136* erklärt. Hierfür muß bedacht werden, was der Bearbeiter vorgefunden haben und wie er damit umgegangen sein könnte. In diesem Zusammenhang reizte es mich, Rifkins Beobachtung, daß in Bachs Chören beim Auftreten der *figura corta* stets Sechzehntelgruppen erscheinen, mit Hofmanns Vorstellung von einer mehr oder weniger unleserlichen Originalniederschrift (Fußnote 27) zu verknüpfen. Dies scheint die anfängliche Zahl der Kontrapunkte auf vier (1–4) zu begrenzen, dies in exakter Entsprechung zu meiner Annahme. Hier mag Steins Deutung von Kontrapunkt 1^{inv} (bei ihm Kontrapunkt 5) als Möglichkeit erwähnt werden, die einen späteren Musiker zu einer Bearbeitung angeregt haben könnte (Stein, S. 63f.), die leserlich genug war, um eine Aufführung zu gewährleisten. Augenscheinlich sind die vorstehend formulierten Gedanken durch die eingangs erwähnten drei Aufsätze angeregt worden.

Wie könnte der Bearbeiter vorgegangen sein? Hier möchte ich auf Rifkins Bemerkung (S. 74) zurückkommen, daß der Bearbeiter „kein richtiges Bild von seinem Vorhaben gehabt und sich erst im Laufe der Arbeit zu einer so umwälzenden Neugestaltung des Satzes entschlossen hätte.“ Das erste bedeutendere Zeugnis seines Eingreifens ist natürlich die Verdoppelung der Singstimmen durch die Streichinstrumente in T. 1–28. Beim Erreichen von T. 29 wurde er von der Entdeckung überrascht, daß sich die ersten vier oder fünf Takte von Kontrapunkt 1 wirkungsvoll umkehren ließen. Ursprünglich begann in T. 29 offenbar eine Tutti-Durchführung, nach dem solistischen Beginn in T. 1–28. Doch dem Bearbeiter kam es auf eine wirkungsvollere Änderung an, und so brachte er zwei neue Besonderheiten ins Spiel. Einerseits verdoppelte er die Vokalstimmen durch Zusatz des zweiten Chors, wobei dessen Sopran den neuen Kontrapunkt 1^{inv} übernahm. Andererseits übergab er – ob Trompeten bereits vorgesehen waren, mag hier unentschieden bleiben – der Tromba 1 in brillant klingender Höhe einen vollständigen Einsatz von Kontrapunkt 1. Wenn dieser Einsatz ursprünglich in den Baß gehört und eine Tutti-Durchführung zu eröffnen gehabt hätte, ließe sich das Fehlen eines ordnungsgemäßen Kontrapunkts im Baß (Chor 1) in T. 29 erklären und auch die erste einer zweiten regelgerechten Abfolge von Einsätzen der Kontrapunkte 1 bis 3 in dieser Stimme in T. 36. Vielleicht ohne zu viel weiteres Nachdenken fügte er anschließende Kontrapunkte in den darüberliegenden Tenor ein (2 über 1, 3 über 2 und 4 über 3). Der neue Kontrapunkt 5 (bei Neumann als Kontrapunkt 6 gezählt) wurde den beiden letzten Einsätzen des Alts (Chor 1) zugewiesen, um so nicht ganz einwandfreie Stimmführungen zu ersetzen. Dadurch blieb Chor 1 in T. 43 ohne Kontrapunkt 1 und Chor 2 mußte diese Lücke schließen helfen. In T. 50 hätte der Sopran (Chor 1) nach Abschluß von Kontrapunkt 4 mit Kontrapunkt 1 fortzusetzen gehabt, doch da hier h-Moll erreicht war, wäre eine zu hohe Lage gefordert worden. Demzufolge wurde Kontrapunkt 1 der Violine übergeben und der Sopran (Chor 1) übernahm Kontrapunkt 2.

Im zweiten Teil von BWV 50 führte der Bearbeiter kühnere Neuerungen ein, indem er etwa Kontrapunkt 1 in T. 69 wechselhörig aufteilte⁶ und Kontrapunkt 1^{inv} in Chor 2 während der ersten Durchführung dreimal eintreten ließ. In T. 97 ist der Baß (Chor 2) die einzige Stimme, die in der Originalfassung nicht zu singen hätte. Um dies zu erreichen trägt der Sopran (Chor 2) Kontrapunkt 4 zweimal nacheinander vor. In T. 104 singt der Sopran (Chor 2) Kontrapunkt 1 und die übrigen Stimmen dieses Chores singen den gleichen Text. In T. 111 singt der Sopran (Chor 1) Kontrapunkt 1^{inv} und alle vier Stimmen dieses Chores singen den Text von Kontrapunkt 1 (der von der Tromba 1 vorgetragen wird). Dies legt die Annahme eines Bearbeiters nahe. Gleiches ergibt sich aus dem Auftreten von Kontrapunkt 5 im Sopran (Chor 1) in T. 104. Alle Beiträge von Chor 2 bei den Einsätzen T. 104 und 111 würden sicherlich als Zusätze des Bearbeiters erscheinen. Daher ist es wahrscheinlich, daß alle diese Einsätze vom Bearbeiter komponiert worden sind, um früheres Material zu ersetzen, bei dem es sich wahrscheinlich um Sechzehntelgruppen gehandelt hat, wie sie schon für die erste Hälfte von BWV 50 vermutet worden waren.

Hinsichtlich der nichtfugischen Schlußwendungen in beiden Hälften möchte ich mich der Auffassung Hofmanns (S. 66) anschließen, daß sie auch in einhörigen Fassungen vorgelegen haben könnten.

Doch nachdem dem Bearbeiter, der nach meiner Meinung nicht Bach war, die Schuld für all die Fehler und Schwächen, bei denen wir vier uns so lange aufgehalten haben, gegeben worden ist, möchte ich ihm auch einiges Lob für sein planvolles Vorgehen, seine Beharrlichkeit und Musikalität spenden. Wie Hofmann bereits vermutete, könnte seine Quelle nahezu unleserlich gewesen sein. Aus diesem Material hat der anonyme Bearbeiter sozusagen zumindest etwas von dem Original wiedererstehen lassen und uns eine noch immer gewaltige Komposition hinterlassen. Ohne ihn wäre das Werk vollständig verschwunden. Wie sehr auch Rifkin sich durch das Aufspüren von ihm so genannter nicht bachischer Elemente (die ich ebenso empfinde) bestätigt fühlen mag, so enthält der Satz doch so viel wahre Größe und Kraft, daß ich verzweifeln würde, müßte ich die ursprüngliche Erfindung jemand anderem als Johann Sebastian Bach zuschreiben. Rifkin erwähnt, daß auch andere Komponisten Permutationsfugen geschrieben haben. Doch sind sie durch Werke vergleichbarer Bedeutung bekannt geworden? Bis ich überzeugt werde, daß solche Komponisten existiert haben, bleibe ich bei meiner Auffassung, daß nur Bach BWV 50 auf seine gefahrvolle Reise in die Nachwelt geschickt haben kann.

Zum Schluß möchte ich eine Bemerkung über Abschnitt III (S. 92–95) meines Aufsatzes in BJ 1982 einfügen. Hofmann und Rifkin scheinen ihn nicht zu erwähnen, und Stein (S. 62) verschmäht ihn offenbar geradezu. Was aber ist falsch oder unwichtig bei Feststellungen wie den folgenden: 1. Jahrgang I (1723–1724) liegt nahezu vollständig vor. 2. Eine der wenigen Lücken betrifft den Michaelistag. 3. In den erhaltenen Kantaten des genannten Jahrgangs finden sich mehr Permutationsfugen als in jedem anderen Jahrgang. 4. Jahrgang I ist der einzige Jahrgang,

⁶ Möglicherweise angeregt durch die Wechselhörigkeit in den nicht-fugischen Takten 58–61 (weiterentwickelt in T. 118–125).

bei dem Bach vorsätzlich so viele vor-Leipziger Kantaten wie möglich wiederzuverwenden suchte. Zuweilen fügte er neue Schlußsätze an, wie den berühmten Choralsatz in „Herz und Mund und Tat und Leben“ BWV 147. So erscheint es durchaus denkbar, daß BWV 50 mit seinem zum Michaelistag gehörenden Episteltext ursprünglich den Schluß einer Kantate nach Christian Friedrich Hunolds Köthener Text „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen“ BWV Anh. 5 bilden und diesem besonderen Festtag einen entscheidenden Akzent verleihen sollte. Abschließend möchte ich mit BWV 134a ein Köthener Werk erwähnen, dessen Rezitative und Arien sich auf die Mitwirkung von Alt und Tenor beschränken (ähnlich in der auf ein weiteres Köthener Werk zurückgehenden Kantate BWV 66). Da in Leipziger Kantaten ein Verzicht auf Sopran- und Baßsolos praktisch nicht vorkommt, mag es von Bedeutung sein, daß die beiden einzigen mir bekannten Werke, in denen dies geschieht, BWV 48 und 109, ausgerechnet für die Zeit nach dem Michaelistag 1723 komponiert worden sind. Könnte dies damit zusammenhängen, daß BWV Anh. 5 (mit BWV 50 als Finale) kurz zuvor aufgeführt worden war und – wie die Köthener Kantate BWV 134a – nur Solopartien für Alt und Tenor aufgewiesen hätte? Als zumindest vielsagende Übereinstimmung möchte ich es nochmals zur Diskussion stellen, trotz der geringen Beachtung, die es bislang erfahren hat.