

Berner Münster

Mittwoch, 8. April 2009, 19.30 Uhr

Karfreitag, 10. April 2009, 16.00 Uhr

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

Markus-Passion

Rebecca Ockenden, Sopran
Alexandra Rawohl, Mezzosopran
Clemens Löschmann, Tenor
Matthias Müller, Tenor
Marc Olivier Oetterli, Bariton

Berner Kammerchor
Camerata Bern

JÖRG EWALD DÄHLER
Leitung

Johann Sebastian Bach

Markus- Passion

Nach der *Johannes-Passion* (1724) und der *Matthäus-Passion* (1727) war die *Markus-Passion* das dritte grosse oratorische Werk, das Johann Sebastian Bach während seiner Amtszeit als Thomas-Kantor am 23. März 1731 in Leipzig aufführte. Von letzterer Passion ist allerdings nur das Textheft von Christoph Friedrich Henrici, genannt Picander, überliefert. „Die Partitur ging nach Bachs Tod wahrscheinlich in die achtlosen Hände seines ältesten Sohnes Wilhelm Friedemann über“, ist als mutmasslicher Grund für den Verlust genannt worden. Andere Musikwissenschaftler verwerfen eine solche Sündenbocktheorie, da Wilhelm Friedemann Bach „ein so hervorragender Musiker war, dass die Preisgabe des väterlichen Erbes unvorstellbar ist“. Unhaltbar erscheint die Vermutung, Bach habe das Material selbst vernichtet, weil es ihm angesichts der bedeutenden *Matthäus-Passion* nicht gut genug erschienen sei. Selbst wo Bach bei der Wiederverwendung älterer Werke Änderungen anbrachte, hat er in keinem bekannten Fall das Original zerstört. Und sein Sohn Carl Philipp Emanuel hat einmal bemerkt: „Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen“. Lange war die *Markus-Passion* für

die Musikwissenschaft ein hoffnungsloser Fall, weil „quantitativ zu wenig blieb, um das Stück lebensfähig zu erhalten, qualitativ viel zu viel, um es sterben zu lassen“. Trotz der enormen Schwierigkeiten sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschiedene Versuche unternommen worden, um das Werk zu rekonstruieren und wieder aufführen zu können. Gustav Adolph Theill hat seine Beweggründe, die auch für die anderen Rekonstruktionsversuche zutreffen, wie folgt auf den Punkt gebracht: „Die Mischung aus echtem, vielleicht echtem und sicher unechtem kompositorischem Material will nicht den Verlust der *Markus-Passion* vergessen machen, sondern den Verlust des unvollständigen Echten vermeiden helfen.“

Ein neuer Versuch

Der Berner Kammerchor lehnt sich bei seiner Aufführung der *Markus-Passion* im Wesentlichen an die vom Bärenreiter-Verlag veröffentlichte Fassung an. Verantwortlich für diese Edition zeichnet Andor Gomme (1930-2008), der als Professor für Englische Literatur und Architekturgeschichte an der University of Keele (England) tätig gewesen ist und nebenbei sein ganzes Leben in zahlreichen Chören gesungen hat. Auch dieser „neue Ver-



Nach der Johannes- und Matthäus-Passion war die Markus-Passion das dritte grosse oratorische Werk, das Johann Sebastian Bach während seiner Leipziger Amtszeit aufführte.

such mit der *Markus-Passion*“ beansprucht nicht darzustellen, was zu Bachs Lebzeiten aufgeführt wurde. Er will lediglich ein Meisterwerk Bachs verfügbar machen und zu diesem Zweck eine geeignete Fassung finden. Gommers Rekonstruktion schliesst das erhaltene Notenmaterial ein, das mit Sicherheit von Bach für die ursprüngliche Aufführung geschrieben oder zusammengestellt worden ist. Hinzu kommen Teile aus vorgängig entstandenen Kantaten, bei denen es plausibel erscheint, dass sie für die neue Partitur adaptiert wurden. Die vollständig verlorene Vertonung des Evangeliums wird durch die entsprechenden Stücke aus der *Markus-Passion* von Reinhard Keiser (1674-1739) ersetzt.

Jörg Ewald Dähler erscheint Gommers Rekonstruktionsversuch am bes-

ten gelungen. Ein wichtiger Teil in einer Passionsvertonung sind die Rezitative, die Vertonung des Evangelientextes. Was tun, wenn dieser Teil fehlt? Einige Editoren verzichten auf eine Vertonung und lassen den Text lesen. Dies hat allerdings zur Folge, dass jeder Choral oder Chor angestimmt werden muss, was störend wirkt. Ein anderer Autor hat alle Texte selber vertont, was angesichts Bachs Meisterschaft sehr zweifelhaft ist. Gomme entnahm die Rezitative der *Markus-Passion* des Hamburger Opernkomponisten Reinhard Keiser, und zwar aus einem ganz bestimmten Grund, unterstreicht Dähler: Lange Zeit existierte diese Passion nur in der Handschrift von Johann Sebastian Bach, und man weiss, dass er sie mehrfach aufgeführt hat. Durch Zu-



Die Markus-Passion wurde am 23. März 1731 in der Thomas-Kirche in Leipzig uraufgeführt und geriet schon bald danach in Vergessenheit.

fall entdeckte man zwischen den Opernpartituren in Hamburg Keisers *Markus-Passion*. Dass Gomme die Rezitative aus dieser Passion wählte, ist daher nahe liegend.

Allerdings folgt Dähler nicht blindlings der Bärenreiter-Ausgabe. Als ein Musiker, der sich sein Leben lang mit Bach beschäftigt hat, bringt er kleinere und grössere Änderungen an, die von Transpositionen bis zur Auswechslung ganzer Nummern reichen. So wird der Berner Kammerchor in der Karwoche 2009 erstmals in seiner Geschichte Bachs *Markus-Passion* aufführen.

Ein Parodiewerk

„Man geht bereits seit geraumer Zeit davon aus, dass es sich bei der *Markus-Passion* in weiten Teilen um ein Parodiewerk gehandelt haben muss“, schrieb Andor Gomme 1998 in der Zeitschrift *Musik und Kirche*. Die problematischen Arbeitsbedingungen Bachs sowie ein Tiefpunkt in der Beziehung zu seinen engstirnigen Arbeitgebern machten es ihm unmöglich, die Komposition eines gänzlich neuen Werks für den Karfreitag ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Er wandte sich deshalb mit der Bitte an Picander, für ihn ein Libretto zu verfassen, für dessen Vertonung er angesichts der relativ geringen Anzahl lyrischer Nummern – sechs Arien und zwei grosse Chöre – auf bereits vorhandene und verfügbare Kompositionen zurückgreifen konnte.

Bereits im 19. Jahrhundert vermutete

Wilhelm Rust, dass Bach die Musik für den Eröffnungs- und Schlusschor sowie für drei Arien aus der Trauerkantate *Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl* BWV 198 übernommen haben könnte. Der Ausnahmecharakter dieser Komposition und der besondere Anlass ihrer Entstehung hielten Bach davon ab, das beim Gedenkgottesdienst für Kurfürstin Christiane Eberhardine im Jahr 1727 uraufgeführte Werk erneut in der ur-

T E X T E

Zur Passions-Music nach dem Evangelisten Marco am Char-Freytage
1731.
Vor der Predigt.
CHORUS.

Geh, Jesu, geh zu deiner Pein!
Ich will so lange dich beweinen,
Bis mir dein Trost wird wieder scheinen,
Da ich verführet werde seyn.

Evangel. Und nach zween Tagen war Ostern, und die Tage der süssen Brodie. Und die Hohen-Priester und Schriftgelehrten suchten, wie sie ihn mit Listem griffen und tödteten. Sie sprachen aber:
Chorus. Ja nicht auf das Fest, daß nicht ein Aufruhr im Volk werde.

Evangel. Und da er zu Bethanien war, in Simonis, des Aussätzigen Hause, und saß zu Tische, da kam ein Weib, die hatte ein Glas mit ungesälztem und köstlichen Narden-Wasser; Und sie zerbrach das Glas, und goß es auf sein Haupt. Da waren etliche die wurden unwillig und sprachen:

Chorus. Was soll doch dieser Unrath? Man könte das Wasser mehr denn um dreyhundert Groschen verkauft haben, und dasselbe den Armen geben.

Evangel. Und murreten über sie.

Von der *Markus-Passion* ist nur Picanders *Textheft* überliefert. Da Keisers *Passion* gemäss *Hamburger Praxis* erst mit dem Aufbruch zum Ölberg beginnt und nicht wie in Picanders *Libretto* bereits mit dem letzten Abendmahl einsetzt, musste Gomme in seiner Ausgabe einige Umstellungen vornehmen.



Für den Gedenkgottesdienst zu Ehren der sächsischen Kurfürstin Christiane Eberhardine komponierte Bach die Trauerode. Gewisse Sätze stimmen musikalisch mit der Markus-Passion überein.

sprünglichen Fassung aufzuführen. Zu möglichen Quellen für die drei verbleibenden Arien äusserte sich Rust allerdings nicht, und der Bachforscher machte auch keine Vorschläge für eine Rekonstruktion der Passion.

Rahmende Chorsätze

Im Eingangschor *Geh, Jesu, geh zu deiner Pein* wird der Chor mit seinen klagenden Einwüfen und Linien in das mit punktierten Rhythmen unruhig wogende Orchester integriert. Der Trost aus Jesu Leiden, die Veröhnung durch seinen Tod werden hier erleht. „Von melodiebildender

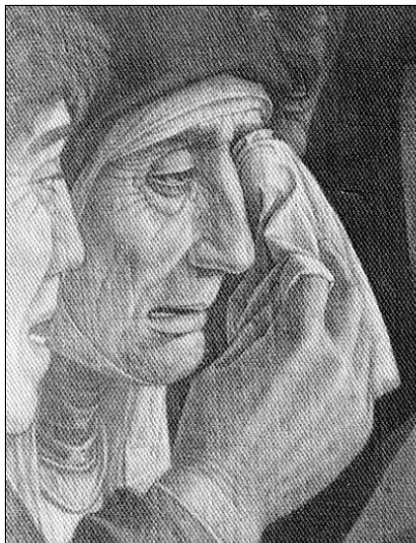
Bedeutung ist die Seufzermotivik (klagende, gemessene Halbtonwendungen auf- und abwärts), so dass bei aller Wärme des Klanges doch der Eindruck fassungsloser Trauer entsteht.“ (Harenberg)

Nicht zu folgen vermag Jörg Ewald Dähler der Hypothese, dass der Schlusschor der *Trauer-Ode*, welcher der toten Fürstin in barockem Überschwang ewiges Gedenken zusicherte (*Doch, Königin, du stirbest nicht*), musikalisch dem Schlusschor der *Markus-Passion* entspricht. „Dieser Chor ist viel zu tänzerisch und passt überhaupt nicht zu den Schlüsselworten *Grab, Leichenstein* und *Grab-schrift*.“ Dähler hat deshalb in Bachs Kantatenwerk nach einer überzeugenderen Alternative Ausschau gehalten und wurde in der Kantate zum zweiten Ostertag *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6 fündig. „Der ganze Habitus dieses Chores entspricht dem Textverlauf: *Bei deinem Grab und Leichenstein* im langsamen Dreier-Rhythmus (übrigens dem gleichen Rhythmus wie in den Schlusschören der *Johannes-* und *Matthäus-Passion*), im Mittelteil erfolgt ein Wechsel zum geraden Takt bei den Worten *Von Herzen froh und dankbar sein* und im Schlussteil *Schau diese Grabschrift* kehrt der langsame Dreier-Takt zurück. Die Musik verläuft genau entsprechend der Textvorlage.“

Drei „sichere“ Arien

Was die Arien anbelangt, können drei aus der Trauerkantate *Lass, Für-*

Tränen



Tränen der Busse und Reue sind für den Barockmenschen ein wichtiger Ausdruck der Trauer über die eigenen Sünden. Sie haben als sinnliches Zeugnis für die Bereitschaft zu Reue und Busse grosses Gewicht. Das Tränenmotiv ist in der barocken Dichtung allgegenwärtig, doch genügt das Beweinen Christi nicht – der büssende Mensch soll untertauchen in den Tod des Erlösers. Die Dichterin Katharina von Greiffenberg lässt Christus vom Kreuz herab sagen: *Schau alles diss, o Mensch ich willig leid vor dich. Mit Buse-Thränen solst du wider träncken mich.*

Die Passionen Bachs sind bedeutende Belege für die Busstränen des

Mitleids (*compassio*). Sehr prominent findet sich in der *Markus-Passion* gleich zu Beginn im Eingangschor das Tränenmotiv: *Geh, Jesu, geh zu deiner Pein, ich will solange dich beweinen.* Auch in der *Matthäus-Passion* spielen Tränen eine wichtige Rolle, namentlich im Chor zur Gefangennahme Jesu: *O Mensch, beweine dein Sünde gross.* In der *Johannes-Passion* wird zum Tod Jesu die grosse Traurigkeit des sündigen Menschen bildhaft mit dem Fliessen dargestellt. Tränen allein genügen nicht, um der *compassio* angemessen Ausdruck zu geben, es sind Fluten von Tränen: *Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren dem Höchsten zu Ehren.*

Im Schlusschor der *Matthäus-Passion* trauert die Seele mit Tränen: *Wir setzen uns mit Tränen nieder, und rufen dir im Grabe zu, ruhe sanfte, sanfte ruh.* Die *Johannes-Passion* klingt hingegen ganz im Sinne der lutherischen Erlösungslehre aus: *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die ich nun weiter nicht beweine.* Ein weiteres Beweinen nach der Grablegung ist unnötig, da Christus uns das Heil erworben hat. Auch im Schlusschor der *Markus-Passion* scheint angesichts Christi *verdienstlich Leiden* die Erlösungsgewissheit auf; der Mensch will sich an Christi Grab und Leichenstein *stets weiden.*

stin, lass noch einen Strahl als gesichert betrachtet werden. Die erregte Sopranarie *Er kommt, er ist vorhanden* (Nr. 3 der *Trauer-Ode*) drückt die Unruhe bei der Gefangennahme und den Gedanken an Flucht aus. Mit der klagenden, resignierten Tenorarie *Mein Tröster ist nicht mehr bei mir* (Nr. 8 der *Trauer-Ode*) scheint Bach nach der entscheidenden Nacht- und Verräterstunde ein letztes Besinnen einzulegen, das mit den kommenden Turbulenzen zumindest musikalisch noch nichts zu tun hat. Die Altarie *Mein Heiland* (Nr. 5 der *Trauer-Ode*) antwortet ruhig und gefasst auf die Verheissung der Einsetzungsworte beim letzten Abendmahl.

Lösungen für die fehlenden Arien

Für die drei fehlenden Arien erscheinen Gomme folgende Lösungen plausibel:

- Die Altarie *Falsche Welt* benutzt mit ziemlicher Sicherheit die Musik der Eröffnungsarie aus der Kantate *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54. Im einen Fall wird die Seele beschworen, der Sünde zu widerstehen, im anderen Fall wird die Vorspiegelung falscher Tatsachen in einer schmeichlerischen Welt zurückgewiesen. In beiden Texten wird das Wort *Gift* stark betont. Das pulsierende und unnachgiebige Ostinato der geteilten Violen und des Continocellos verleihen der Arie eine bedrohliche Düsterei und einen üppigen, dunklen Klang.
- Die Sopranarie *Angenehmes Mord-*

Geschrei im Anschluss an die Forderung der Menge nach Jesu Kreuzigung beginnt mit einem starken Oxymoron (zwei sich widersprechenden Begriffen in einem zusammengesetzten Wort). Zwischen dem Text dieser Arie und jenem der Schlussarie der Kantate *Ich bin in mir vergnügt* BWV 204 besteht eine enge metrische Parallele. Bach hatte diese Kantate vermutlich für seine Frau komponiert und diese Musik zwei weitere Male vorher benutzt: in der Hochzeitskantate *Vergnügte Pleiessenstadt* BWV 216 und in der Leipziger Ratswahlkantate *Erwählte Pleiessenstadt* BWV 216a.

- Die Sopranarie *Welt und Himmel* nach Christi Tod übernimmt die Arie *Leit, o Gott* aus der Hochzeitskantate *Herr Gott, Beherrscher alle Dinge* BWV 120a, die ihrerseits als Parodie zu grossen Anteilen auf der Leipziger Ratswahlkantate *Herr Gott, man lobet dich in der Stille* BWV 120 beruht. Diese strahlende Arie mit brillant figurierter Solo-Violine scheint schlecht zu diesem dunklen Moment der Passionserzählung zu passen. Doch letztlich mahnt uns der Text nach der Beschwörung von Himmel und Erde, den letzten Ausruf Jesu zu beherzigen, dass er uns durch seinen Tod das verlorene Paradies wiedergegeben hat.

Musik der Evangelientexte ist vollständig verloren

Die Musik zur Evangeliumserzählung, die im Vergleich zu den beiden anderen Passionen einen verhältnis-

mässig grossen Teil einnimmt, ist vollständig verloren. Nur bezüglich zweier Turbae (Volkschöre) gelang es der Musikwissenschaft, die entsprechende Musik zu entdecken: Beim Chor *Wo ist der neugeborne König der Juden?* aus dem *Weihnachtsoratorium* handelt es sich um eine Parodie von *Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel* aus der *Markus-Passion*. Und der unmittelbar folgende Chor *Er hat andern geholfen* ist aus der *Trauer-Ode* entlehnt, nämlich eine Adaption des Chores *An dir, du Vorbild grosser Frauen*.

Alle Versuche einer vollständigen Rekonstruktion der *Markus-Passion* müssen wegen fehlender Teile des Originals „hybrid“ bleiben. „Um nicht ein Pasticcio aus Bachs Oeuvre zusammenzustellen“, griff Gomme auf die *Markus-Passion* von Reinhard Keiser zurück. Die Idee, die Worte Christi mit einem Streicherklang zu umgeben und diesen bisweilen in Momenten höchster Spannung in energische Bewegung ausbrechen zu lassen, scheint Keisers ganz persönliche Erfindung zu sein. Bach, der in der *Johannes-Passion* noch dem Secco-Rezitativ (Continuo-Begleitung) verhaftet geblieben war, nahm das Accompagnato-Rezitativ in der *Matthäus-Passion* begeistert auf. Er setzte sich intensiv mit Keisers Rezitativen auseinander und adaptierte sie teilweise. Deshalb folgert Gomme, „dass die Rezitative in Bachs *Markus-Passion* denen Keisers sehr ähnlich gewesen sein

müssen und dass er möglicherweise auch einige von ihnen dafür adaptiert haben könnte“.

Den Turbae Keisers brachte Bach nicht die gleiche Aufmerksamkeit entgegen, denn sie sind „harmonisch ereignislos und kontrapunktisch etwas mechanisch, und es fehlt ihnen der Biss und der Sinn für das Dramatische, mit dem Bach die Menschenmengen in der *Matthäus-Passion* in Szene setzte“. Aus Gründen der Einheitlichkeit entschied sich Gomme allerdings, in seiner Rekonstruktion Keisers Vertonung der erzählenden Texte vollständig zu übernehmen.

Arie und Choräle umplatziert

Ein Problem bei der Verwendung von Keisers erzählenden Teilen ergibt sich aus dem Umstand, dass seine Passion nach der gängigen Hamburger Praxis erst mit dem Aufbruch zum Ölberg beginnt (Mk 14, 26) und nicht wie in Picanders Libretto bereits mit dem letzten Abendmahl (Mk 14,1) einsetzt. Im ersten Abschnitt der Erzählung sind eine Arie und drei Choräle enthalten. Um die von Bach geschriebenen oder adaptierten Musikstücke der Passion trotzdem alle zu verwenden, hat Gomme die Arie und die Choräle neu platziert. Er hat drei ohnehin zu lange Rezitative durch die Choräle (Nr. 5, 34 und 49) unterbrochen. Die Arie *Mein Heiland*, von Picander direkt nach dem letzten Abendmahl vorgesehen, ist weniger kontextgebunden als die anderen Arien und kann ebenso als Reflexion einer andächtigen Seele über die ge-

Das Grab Christi als Sündengrab

In der barocken Lyrik wird das Grab unterschiedlich gedeutet: Eine von Todessehnsucht bzw. Sehnsucht nach dem ewigen Leben bestimmte Haltung erblickt im eigenen Grab die Grablegung allen Kummers, wie etwa in BWV 60 zum Ausdruck kommt: Aus dem Grab wird ein *Friedenshaus*, denn: *Ich fahr ins Himmelshaus*. In anderen Texten wird hingegen das Grab Christi als Grab für unsere Sünden interpretiert. So heisst es etwa in BWV 5: *Mein treuer Heiland tröstet mich, es sei verscharrt in seinem Grab, was ich gesündigt habe*. Auch die Schlusschöre der Passio-

nen deuten das Grab Christi als Zeichen und Garant für die Erlösung:

- *Schau diese Grabschrift sollst du haben: Mein Leben kommt aus deinem Tod, hier hab' ich meine Sündennot und Jesum selbst in mich begraben (Markus-Passion).*
- *Euer Grab und Leichenstein soll dem ängstlichen Gewissen ein bequemeres Ruhekissen und der Seelen Ruhstatt sein (Matthäus-Passion).*
- *Das Grab, so euch bestimmt ist und ferner keine Not umschliesst, macht mir den Himmel auf und schliesst die Hölle zu (Johannes-Passion).*



samte Passionsgeschichte interpretiert werden. Gomme hat sie deshalb unmittelbar vor den Schlusschor gestellt, wo sie Teil des abschliessenden Trostes nach der Bestattung wird.

Die *Markus-Passion* enthält eine grosse Zahl von Chorälen (vier mehr als in der viel längeren *Matthäus-Passion*). Sie sind alle in der Sammlung des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger und des Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel enthalten und finden sich – bis auf zwei Ausnahmen – auch in Gommies Rekonstruktion. Auch bei den Chorälen hat Jörg Ewald Dähler Hand angelegt. Stellenweise mutet die Textfolge seltsam an, besonders augenfällig wenn nach dem Rezitativ Nr. 52 (*Mein Gott, warum hast du mich verlassen*) der Choral Nr. 53 mit den Worten fortfährt: *Keinen hat Gott verlassen*. Dähler hat deshalb einige Streichungen und Auswechslungen vorgenommen oder lässt vereinzelt eine andere Strophe singen. So hat er etwa den Choral Nr. 53 gestrichen, den Choral Nr. 9 durch den passenden Choral Keisers *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit* ersetzt. Und nach den beiden Turbae *Kreuzige ihn* hat er den Choral *O hilf Christe, Gottes Sohn* eingefügt, um einen abrupten Übergang zur folgenden Arie zu vermeiden.

Bedeutende Originalkomposition

Die Trauerkantate *Lass, Fürstin, lass*

noch einen Strahl zählt zu Bachs langen und üppig instrumentierten Kantaten. Für die Komposition standen ihm zehn Tage zur Verfügung; die kaum leserliche Partitur zeugt von der Eile, mit der Bach sie anfertigen musste. Gomme geht deshalb davon aus, dass Bach für die Kurfürstin nicht eine völlig neue Komposition schuf, sondern ein Teil der Musik schon für andere Gelegenheiten entstanden war und nun rasch adaptiert wurde. Als deutlichsten Hinweis auf eine Adaption erachtet er den merkwürdigen Kontrast zwischen den eröffnenden Worten der Arie *Verstummt, ihr holden Saiten* und dem energischen Spiel der Streicher im Orchester, der an keiner Stelle mit dem Text übereinstimmt. Keines der Stücke kann auf früher entstandene (erhaltene) Werke zurückgeführt werden, aber fast alle Sätze werden in der *Markus-Passion* wiederverwendet. Demnach kann es nach Gommies Ansicht gut möglich sein, dass Bach 1727 bereits mit der Arbeit an der *Markus-Passion* begonnen hatte und dass mehrere Nummern schon so weit gediehen waren, dass er sie für die *Trauer-Ode* verwenden konnte. „Folglich sollten wir sie, wenn wir sie mit dem Text der Passion wiedervereinigen, nicht als Parodie betrachten, sondern von einer bedeutenden Originalkomposition ausgehen.“

Folco Galli