





*Im Andenken an Johann Sebastian Bach und Christian Friedrich Henrici*



# Markuspassion

Text von Christian Friedrich Henrici, genannt Picander (1700–1764)  
Musik von Nikolaus Matthes (\*1981)

op. 18

*Vorwort zu Partitur und Klavierauszug der 1. Notenaufgabe von 2022*



Text von Christian Friedrich Henrici, genannt Picander (1700–1764)  
Musik von Nikolaus Matthes (\*1981)

*Vorwort zu Partitur und Klavierauszug der 1. Notenaufgabe*

op. 18  
Basel, 26. April 2019 bis 10. April 2020 und Frühling bis Herbst 2021

Partitur, Schrift- und Notensatz, Bindung · Nikolaus Matthes, Basel  
Redaktionsschluß · 16. Februar 2022

# Inhalt

Besetzung . . . . .	9
Zur Markuspassion . . . . .	13
Aus der Werkstatt . . . . .	63
Dank . . . . .	87
Anmerkungen . . . . .	89
Literatur und Quellen . . . . .	94



# Besetzung

## Bläser

2 Traversflöten  
2 Blockflöten  
4 Oboen (I., II. und III. Oboe spielen auf Oboe, Oboe d'amore, Oboe da caccia und Taille, die IV. Oboe auf Oboe d'amore, Oboe da caccia und Taille)  
Fagott  
Kontrafagott  
Horn (in D, Es, F, G und A)

## Streicher

Violine solo  
  
I. Violine  
II. Violine  
Viola  
  
2 Violon d'amore  
2 Violon da gamba

## Basso Continuo

Violoncello  
Violone  
Laute (bzw. Theorbe) und Barockgitarre  
Cembalo  
Orgel

## Sänger

Evangelist (Tenor) \*)  
Jesus (Bariton)  
  
Sopran  
Alt  
Tenor  
Baß  
  
Judas (Bariton)  
Petrus (Bariton) \*\*)  
Pontifex (Baß)  
Ancilla (Sopran)  
Pilatus (Bariton)  
Miles (Bariton)  
Centurio (Tenor)

## Chor

Sopran  
Alt  
Tenor  
Baß

\*) Optional zwei Evangelisten; die geplante Aufteilung der Uraufführung ist mit den Ziffern ① und ② entsprechend gekennzeichnet.

\*\*) Es ist dramaturgisch schlüssig, wenn der Baß-Solist die Rolle des Petrus übernimmt.







# Zur Markuspassion

## Passionsdarstellungen

Seit dem Tod Christi bewegt das »Mysterium von Golgatha« zahllose Menschen aller Weltreligionen, unter ihnen unzählige Künstler aller Sparten. Das Mysterium animiert zur Komposition, bewegt zur Darstellung, zwingt zum Nachdenken: Das Leben eines Menschen, der im Guten andere Menschen um sich scharte, sie lehrte, heilte, führte und liebte, und die Gefangennahme ebendieses Menschen und schließlich der brutale Akt seiner Verurteilung, Folterung, Verspottung und Kreuzigung hat eine gleichzeitig auf Barmherzigkeit, Großzügigkeit und Milde wie auch auf Blutrünstigkeit, Engstirnigkeit und Materialismus aufgebaute Bewegung hervorgebracht; das Christentum polarisiert wie keine andere Weltreligion.

Im Moment des Sterbens Christi, als der Vorhang im Tempel zerreißt, die Erde erbebt und die Felsen sich spalten, als die Himmel und Gräber sich auftun und die Leiber der Heiligen auferstehen, erkennt der Centurio, der den Gekreuzigten und seine Mitverurteilten bewacht: »*Wahrlich, dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen*« (Mk 15,39). Erst durch die brutalen und unmittelbaren Zeichen der Umwelt und des Himmels wird er gewahr, wen er vor sich hat; die Milde, Güte und Liebe des noch lebenden Christus hatten ihm das nicht vor Augen führen können.

In allen Jahrhunderten seit jener Zeit bilden eindringliche, mitunter blutige Schilderungen des gewaltsamen Kreuzestodes Christi in vielfältiger Form einen gigantischen Bestandteil künstlerischer Darstellungen aller christlichen Kulturen. Schnitzer, Maler, Bildhauer, Vergolder, Musiker, Schauspieler, Regisseure, Filmemacher, Aktions- und Performancekünstler haben den Schmerz und das Leiden Christi in jeder nur vorstellbaren Art und Weise und in allen nur denkbaren Ausschmückungen und Schrecklichkeiten wieder und wieder dargestellt.

Die Formen der Darstellung wandeln sich, auch wenn der Inhalt der gleiche bleibt. Mel Gibson gießt die Passion Christi in »The Passion of The Christ« in ein filmisches Epos von brutalem, fragwürdigem Realismus und ebenso zweifelhafter Authentizität; in »Monty Python's Life of Brian« gelingt gar eine satirische Darstellung der Passion, die letztlich doch eine Botschaft der Liebe, Hoffnung und Freude enthält (»*Always look at the bright side of life*«); Hermann Nitsch ruft durch seine Aktionskunst mit Opferritualen, Blut und Tierkadavern den Ekel und Widerwillen der Betrachter hervor und will dadurch auf die Tabuisierung von Tod und Schrecken aufmerksam machen, immer mit dem Bezug zur Kreuzigung; Dieterich Buxtehude besingt in »*Membra Jesu nostri*« die Glieder des geliebten Verstorbenen und trauert in beinahe erotisch anmutenden musikalischen Linien und Formen so eindringlich um sie, daß man den gemarterten Leib des toten Gottessohnes förmlich vor sich sieht; Michelangelo formt den Stein seines Heimatlandes in den Pietà-Figuren zu Gestalten von atemberaubender Schönheit, die uns den Schmerz der Hinterbliebenen Christi vor Augen führen; gotische Baumeister haben dem Begründer des Christentums gigantische Kathedralen errichtet, die mit ihren filigranen Türmen zum Himmel zeigen, wohin der Gottessohn aufgefahren ist und zur rechten Hand des Vaters sitzt; Mönche in unzähligen Klöstern haben über das Leiden und das Sterben Christi über Jahrhunderte hinweg nachgedacht, meditiert und in kunsthandwerklichen Meisterstücken, den frühen Bibeln, die Leidensgeschichte festgehalten.

## Passionsvertonungen

Das an künstlerischen Darstellungen Sichtbare erweckt in jedem Betrachter innere Bilder, die sich voneinander unterscheiden, obgleich der betrachtete Gegenstand oder das bestaunte Bild oder Bauwerk äußerlich für jeden die gleiche Gestalt behält. Beinahe noch vielfältiger und individueller als die auf diesem Wege bewirkten inneren Bilder singt und spricht aber das Hörbare zu uns, nämlich die Töne, die erklingen, wenn wir die Verherrlichung Gottes oder die Darstellung der Passion durch ein Musikstück auf uns wirken lassen.

Johann Sebastian Bachs zwei erhaltene Passionen nach den Evangelien des Johannes und des Matthäus sind zum Synonym für die musikalische Passion schlechthin geworden. Sie sind ein Höhepunkt der christlich motivierten Kunstmusik und überragen alle Passionen vor oder nach ihnen – in der Macht und Größe ihrer musikalischen Bilder und Formen, in den Feinheiten ihrer Darstellung und Gestaltung und in der Kraft ihrer Wirkung auf den Hörer und den ausführenden Musiker. Und sie belegen in der Häufigkeit der Darbietung von Passionsmusiken im Konzertsaal oder auch in der Kirche unangefochten den ersten Platz. Selbst »nichtreligiöse« Menschen können sich ihrer Ausstrahlung und ihrer suggestiven Wirkung offenbar nicht entziehen: Die beiden Bachschen Passionen sprechen zu uns jenseits aller religiösen Richtungen, Gesinnungen oder Bekenntnisse.

War in frühen Zeiten des Christentums und der Musikgeschichte die Passion ein Bestandteil des liturgischen Gesanges und somit im direkten Erleben des Inhaltes durch den Gesang den Religionsträgern, also den Mönchen und Priestern, den »Eingeweihten« vorbehalten, so fand sie – wie andere religiöse Inhalte und Themen gleichermaßen – über die Jahrhunderte einen Weg in diejenige Art von Musik, die nicht mehr von den Religionsträgern selbst, sondern von den durch sie angestellten Musikern in der Kirche ausgeübt und den Gottesdienstbesuchern als Teil der Liturgie vorgetragen und erlebbar gemacht wurde.

Als die Passionen Heinrich Schützens, Georg Philipp Telemanns (er hat allein elf Markuspassionen komponiert! Auch Carl Philipp Emanuel Bach schrieb später deren fünf), Johann Sebastian Bachs und ungezählter anderer Komponisten allmählich Bestandteil des Konzertrepertoires und – noch später – zu Umsatzschlagern des Tonträgermarktes wurden, gesellten sich zu ihnen auch Werke, die nicht mehr explizit für den Gottesdienst, sondern direkt für den Zuhörer geschaffen wurden, sei er nun ein Konzert- oder Kirchenbesucher. Krzysztof Pendereckis »Lukaspassion«, 1966 uraufgeführt, ist ein solches Werk – sogar ein Auftragswerk einer deutschen Rundfunkanstalt; diese Passion gehört bis heute zu den meistgespielten modernen Passionsvertonungen.

Selbst Benjamin Britten's »War Requiem« reicht in gewisser Weise in diese Kategorie hinein – auch wenn es sich nicht um eine Passion handelt, sondern um eine Gedenkmusik für die Verstorbenen des Zweiten Weltkrieges. Auch das »War Requiem« war ein Auftragswerk, geschrieben für die Einweihung der St. Michael's Cathedral von Coventry, deren gotischer Vorgängerbau im November 1940 deutschen Bomben zum Opfer gefallen war. Es wurde 1962 uraufgeführt. Britten wollte mit seiner Musik zum Frieden mahnen, vor dem Krieg warnen und verfeindete Nationen zur Versöhnung aufrufen. Auf der Titelseite zitierte er den Dichter Wilfried Owen:

*»My subject is War, and the pity of War.  
The Poetry is in the pity ...  
All a poet can do today is warn.« \*)*

1963 produzierte Decca mit dem legendären Tonmeister John Culshaw eine Schallplattenaufnahme des »War Requiem« unter Benjamin Britten's Leitung. Innerhalb von fünf Monaten wurde die Platte über 200'000-mal verkauft – eine unerhörte Anzahl für ein zeitgenössisches Werk. Das »War Requiem« wurde ein Welterfolg; bei den Grammy Awards 1963 wurde die Aufnahme zum »Classic Album of the Year« gekürt.

An solch eine große Wirksamkeit und an die Erreichbarkeit einer so breiten Masse von Menschen haben Komponisten der Barockzeit wohl kaum je gedacht – vielleicht Georg Friedrich Händel und Georg Philipp Telemann in gewisser Weise ausgenommen; Händel, wenn man so will, war der erste Musik- und Opernunternehmer der Geschichte, und Telemann wohl einer der unermüdlichsten und umtriebigen Musiker, die je gelebt haben – ein Universalgelehrter, der sogar seine eigenen Werke selbst in Kupfer stach und von dem es Musik für jede Gelegenheit und für jede nur denkbare Besetzung gibt.

Johann Sebastian Bach, ab 1723 in Leipzig als Thomaskantor und *Director musices* mit unermüdlichem Eifer und nie versiegender Tatkraft für seine Stadt und seine Kirche tätig und ununterbrochen darum bemüht, für seine Musiker und für die Hörer seiner Musik das Beste, Aufregendste, Authentischste und Naturalistischste zu erschaffen und zu bieten, was er nur irgend konnte, erreichte mit seinen Passionsmusiken zu keiner Zeit seines Lebens ein Massenpublikum; die Passionen waren Musik für den Gottesdienst und erreichten nur diejenigen Menschen, die genau jenen Karfreitagsgottesdiensten beiwohnten, in denen sie gespielt wurden. Telemann und Händel waren in diesem Sinne nicht so »einseitig« tätig und erlangten daher zu Lebzeiten auch mehr Berühmtheit, allein schon durch ihre Tätigkeit an großen Opernhäusern. Und auch wenn Bach mit Telemann eng befreundet war (Telemann war Taufpate Carl Philipp Emanuel Bachs, der 1714 in Weimar geboren worden war und 1768 in Hamburg Telemann's Nachfolger als städtischer Musikdirektor wurde) und mit Händel gern befreundet gewesen wäre (zwei Versuche Bachs, Händel zu treffen, scheiterten – Händel schien Bach auszuweichen und war beide Male schon abgereist, wenn Bach ankam), war Bach doch in seiner musikalischen Produktivität ganz anders orientiert – oder vielleicht war er in dieser sicherlich auch einsamen Produktivität sogar ein Stück weit gefangen: Er schrieb in Leipzig – zumindest in seinen ersten zehn Amtsjahren – vorwiegend Musik für den Gottesdienst, also Musik, die einmal erklang und dann meist nicht mehr – die Stücke für den Karfreitagsgottesdienst (also die Passionen) in aller Regel genauso wenig wie die Stücke für jeden anderen Sonn- oder Feiertag des Kirchenjahres. Und Bachs Musik gehörte, genauso wie die Musik von Bachs Vorgängern und Nachfolgern im Amt des Leipziger Thomaskantors und Musikdirektors, für die Gottesdienstbesucher zu einem routinierten und ritualisierten Ablauf, den sie Woche für Woche, Monat für Monat, Jahr um Jahr erlebten.

---

\*) Anmerkungen stehen als Endnoten ab Seite 89.

Dennoch müssen Bachs Passionsvertonungen bereits für damalige Verhältnisse von einer Eindringlichkeit und Kraft gewesen sein, daß sie in den Zuhörern Erstaunen, Verwunderung, Verunsicherung, ja vielleicht sogar Angst hervorgerufen haben könnten (und das tun sie ja im Grunde auch heute noch). Vergleicht man die Musik der beiden überlieferten Bachschen Passionen nach Johannes und Matthäus mit Passionsvertonungen seiner Zeitgenossen, so reichen Bachs musikalische, dramaturgische und emotionale wie intellektuelle Mittel dermaßen weit über die Mittel der Urheber anderer Vertonungen hinaus, daß man darüber staunen mag, warum uns über die ersten Aufführungen dieser monumentalen Werke nicht zahlreiche Zeugnisse unterschiedlicher Motivation und unterschiedlichsten Inhaltes überliefert sind.

Heinrich Schütz (1585–1672) hat die Passionsberichte nach den Evangelisten Matthäus (SWV 479, 1666), Lukas (SWV 480, 1653) und Johannes (SWV 481, 1665) rein vokal vertont – nicht einmal mit einem Generalbaßfundament. Europa war zu jener Zeit gerade erst durch den Dreißigjährigen Krieg gegangen – durch eine Katastrophe, die Schütz, seine Familie und seine Musiker besonders hart traf. Der Tod war allgegenwärtig; er raffte nicht nur Schütz' Familie dahin, sondern auch seine Musiker. Eine reiche Instrumentalbesetzung, wie Schütz sie vor dem Krieg, beispielsweise in seinen »Psalmen Davids« von 1619, verwendet hatte, wird vor diesem Hintergrund für die erst nach dem Kriege entstandenen Passionen beinahe unvorstellbar, und die Schlichtheit der reinen Vokalbesetzung ergibt auf einmal einen ganz eigenen, bemerkenswerten Sinn – mit tragischem Hintergrund.

Drei Generationen später vertont Johann Sebastian Bach in Leipzig für den Chor seiner Schüler an der Thomasschule und für die Gottesdienstbesucher der Leipziger Kirchen über Jahre hinweg nicht nur für jeden Sonntag des Kirchenjahres mehrere thematisch, inhaltlich und musikalisch passende Kantaten als Musik für den sonntäglichen und feiertäglichen Gottesdienst, sondern er schreibt überdies für das höchste Fest seiner Konfession, den Karfreitag, mehrere Passionsmusiken von bis dahin unerreichter Besetzungstärke, Länge und Intensität der musikalischen Sprache. Beide mit Sicherheit von Bach stammenden Passionen, von denen wir heute Kenntnis haben (im Nekrolog sind allerdings deren fünf erwähnt ...), haben ihn vom Zeitpunkt ihrer Entstehung bis zum Ende seines Lebens weiter beschäftigt, und er hat bekanntlich alle von ihnen nicht nur einmal, sondern in teilweise unterschiedlichen und auch unterschiedlich überarbeiteten Fassungen mehrfach wiederaufgeführt. Die »Johannespassion« erfuhr hierbei die tiefgreifendsten Umarbeitungen.

Heute sind die »Johannes-« und die »Matthäuspassion« feste Bestandteile des musikalischen Erbes der Welt. Bachs Autographen zählen zu den kostbarsten schriftlichen Zeugnissen menschlicher Kunst, und seine Musik ist weder aus dem Kirchenjahr oder aus dem Konzertsaal noch aus dem CD-Regal des Musikliebhabers wegzudenken. Sagt man »Johannespassion«, so ist die *B a c h s c h e* Johannespassion gemeint; und Gleiches gilt, fast noch in höherem Maße, für die »Matthäuspassion«. Die beiden Werke sind zum Maßstab geworden für alle vor und nach ihnen entstandenen Passionen, ähnlich wie Beethovens Symphonien Schlüssel und Richtschnur geworden sind für jeden Komponisten, der nach Beethoven Symphonien geschrieben hat; Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Pjotr Iljitsch Tschaikowskij, Anton Bruckner, Antonín Dvořák und Gustav Mahler, um nur einige zu nennen, gehören in die Reihe dieser Komponisten. Und selbst Richard Wagner hat sich an Beethoven gemessen – und in seiner maßlosen Selbstüberschätzung dessen letzte vollendete Symphonie als Grundstein und Anstoß für seine eigenen Musikdramen angesehen, mit denen er das, was Beethoven (aus Wagners Sicht) noch nicht getan oder geschaffen bzw. »geschafft« hatte, vollenden zu müssen glaubte: die Einheit von Gesang und Instrumentalmusik als »Oper und Drama« auf der Bühne (und nicht »nur« im Konzertsaal!) – Wagners eigenes, durch und durch persönlich gefärbtes und aus seiner komplexen, ambivalenten Weltanschauung geborenes »Kunstwerk der Zukunft«.

### **Die Zeit der Entstehung von Bachs »Markuspassion« und Bachs Umgebung zu dieser Zeit**

Eine dritte Passion, welcher Bachs Autorschaft mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann, ist die Passion nach dem Evangelisten Markus. Sie steht, entstehungsgeschichtlich gesehen, nach der »Johannes-« und der »Matthäuspassion« an dritter Stelle und wurde – so geht es aus einem von insgesamt zwei erhaltenen Textbüchern hervor – am Karfreitag, dem 23. März 1731, zum ersten Mal aufgeführt; der Aufführungsort ist nicht überliefert. Reaktionen auf die Aufführung dieser Passionsmusik sind ebensowenig erhalten wie Zeugnisse über die Uraufführungen der »Johannespassion« (1724 bzw. 1725) und der »Matthäuspassion« (1727).

Die Entstehung und Erstaufführung der »Johannes-« und der »Matthäuspassion« fallen noch in die Zeit, in der Johann Heinrich Ernesti (1652–1729) Rektor der Thomasschule war. Bachs Verhältnis zu Ernesti war seit Bachs Amtsantritt 1723 von Zerwürfnissen und Streit geprägt. Die Thomasschule war, als Bach nach Leipzig kam, seit mehr als hundert Jahren nicht mehr renoviert worden und in einem desolaten Zustand, und seit Bach im Thomasschulgebäude lebte, starben viele seiner Kinder bereits kurz nach ihrer Geburt – die hygienischen Verhältnisse müssen unbeschreiblich schlecht gewesen sein. (Das änderte sich ab 1730, als der Nachfolger Ernestis, Johann Matthias

Gesner, die Thomasschule renovieren ließ. Von Gesner wird noch zu sprechen sein.) In Bachs Familie war der Tod genauso allgegenwärtig wie in jener von Heinrich Schütz – nicht nur, als Bach mit 10 Jahren Vollwaise und auf sich allein gestellt war; nicht nur in Köthen, als er nach der Heimkehr von einer Reise mit seinem Fürsten erfahren mußte, daß seine geliebte Frau begraben worden war; nein, mehr noch – siebenmal stand Bach in seinem Leben an einem Kindersarg. Es ist erschütternd und berührend zu sehen, wie oft ein Begräbnis eines erst gerade geborenen oder noch kaum herangewachsenen Kindes in unmittelbarer zeitlicher Nähe stand zu den strapaziösen Aufführungen Bachs. Wie mag ihm in solchen Zeiten zumute gewesen sein?

In einem Brief Bachs von 1730 an seinen Freund Georg Erdmann steht eine Zeile, aus der sich mit Sicherheit schließen läßt, daß er sich über die Gegenwart des Todes schon als Jugendlicher eingehend mit gleichaltrigen Menschen, die ihm nahestanden, unterhalten haben muß: »*Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewusst [...]*« Erdmann und Bach waren im Jahr 1700 von Thüringen zu Fuß nach Lüneburg gegangen, um dort als Schüler und Sänger im Kloster St. Michaelis unterzukommen und zu lernen. Die Vorstellung, wie die beiden halbwüchsigen jungen Männer Hunderte von Kilometern zu Fuß zurücklegten und sich über ihr Schicksal ausgetauscht haben, ist anrührend. Wie Generationen zuvor für Heinrich Schütz, waren Tod und Verlust für Bach ständige Begleiter. Von Dichtern wie Andreas Gryphius, Martin Opitz oder Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau wurden die Schrecken des Krieges und die in der Bachzeit allgegenwärtige und das Leben prägende Angst vor dem Tod eindringlich und eindrucksvoll beschrieben. Bei Bach kamen diese allerdings nicht, wie bei Schütz, vom Kriege, sondern sie beruhten bei ihm meist auf den Lebensumständen im eigenen Haus.

Bachs Verzweiflung, nicht nur über die Schicksalsschläge, die ihn immer wieder und zumeist aus heiterem Himmel trafen, sondern vor allem über die Art und Weise, wie seine Musik wahrgenommen oder eben nicht wahrgenommen, nicht gehört wurde, muß groß gewesen sein. Aus seiner Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730 (»Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben«) spricht diese Verzweiflung überdeutlich:

»[...] *Hiernechst kan nicht unberühret bleiben, dass durch bißherige reception so vieler untüchtigen und zur music sich gar nicht schickenden Knaben, die Music nothwendig sich hat vergeringern und ins abnehmen gerathen müssen. Denn es gar wohl zu begreifen, daß ein Knabe, so gar nichts von der Music weiß, ja nicht ein mahl eine secundam im Halse formiren kan, auch kein musicalisch naturel haben könne [...]*« \*)

Es bleibt bei so einer Schilderung unbegreiflich, wie Bach Musik von der Schwierigkeit seiner Passionen und Kantaten mit den Knaben und jungen Männern, die er an der Thomasschule als Sänger und Instrumentalisten zur Verfügung hatte, überhaupt hat aufführen können. Die Nerven aller, nicht nur der Musiker und des Komponisten, sondern auch der Hörer und Gottesdienstbesucher, müssen über Jahre hinweg blank gelegen sein.

Als Thomasschulrektor Johann Heinrich Ernesti, der gleichzeitig an der Leipziger Universität Professor für Poesie war, 1729 starb, schrieb Bach zu seiner Begräbnisfeier in der Paulinerkirche die Motette »Der Geist hilft uns'rer Schwachheit auf« (BWV 229). Es mag zynisch klingen, aber aus dieser Musik (ja, wenn man so will, bereits aus der ersten Textzeile dieser Motette) spricht eine ungeheure Erleichterung – und wohl auch die Hoffnung, die Zustände in der Thomasschule und in Bachs Umgebung möchten sich etwas bessern. Ernestis Nachfolger Johann Matthias Gesner (1691–1761) wurde 1730 Rektor der Thomasschule, nur einen Monat bevor Bach seine zuvor zitierte Eingabe an den Rat gerichtet hatte. Und Gesners Kommen versprach Besserung.

Dennoch war Bach noch im Oktober 1730 in Leipzig über seine Lebens- und Arbeitsumstände derart verzweifelt, daß er an seinen schon erwähnten Schulfreund Georg Erdmann am 28. Oktober dieses Jahres den bereits zitierten Brief schrieb, in dem er dem Freund sein Leid klagte. Bach beschreibt seinen Wechsel von Köthen nach Leipzig als einen Abstieg, der ihm gar nicht behage, und schildert die Zustände in Leipzig als unzumutbar:

»[...] *Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden, weßwegen auch meine resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich (zumahl da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen) es in des Höchsten Nahmen wagete, u. mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, u. so dann die mutation vornahm. Hieselbst bin nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da [ich] aber nun (1) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich als man mir Ihn beschrieben, (2) viele accidentia dieser station entgangen, (3) ein sehr theüerer Orth u. (4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden mit des Höchsten Beystand meine Fortun anderweitig zu suchen. [...]*« \*)

Der Rat hatte die unmißverständliche Eingabe nicht einmal beantwortet. Bach wollte fort – egal wohin. In »*stetem Verdruß, Neid und Verfolgung*« zu leben – da hatte er sich die Messe- und Handelsstadt Leipzig anders vorgestellt.

Aber trotz allem, und nicht nur aus Dienstbeflissenheit, mag Bach sich in den ersten Monaten der Rektorenzeit Gesners an der Thomasschule bereits darüber Gedanken gemacht haben, unter welchen Umständen und mit welchen Mitteln er für den Karfreitag des Jahres 1731 eine Passionsmusik planen könnte – sollten sich die Dinge denn ändern und bessern. Und ist es unter den beschriebenen Umständen nicht sogar denkbar, daß in die Musik der »Markuspassion« all die Angst, die Frustration und das Leid mit eingeflossen sind, die Bach in Leipzig in den acht Jahren vor 1731 erlebte?

Als Bach 1723 in Leipzig sein Amt als Thomaskantor und *Director musices* antrat, hatte er sich vertraglich verpflichten müssen, daß er seine Musik, die er für die Kirche schrieb, »[...] Zu Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen [...] dergestalt einrichten [würde], daß sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernbafftig herauskommen, sondern die Zubörer vielmehr zur Andacht aufmuntere. [...]«. Mit seinen Kantaten (man denke nur an »O Ewigkeit, du Donnerwort« [BWV 20], aufgeführt am 1. Sonntag nach Trinitatis, dem 11. Juni 1724, als Eröffnung des zweiten Leipziger Kantatenjahrganges, des sogenannten »Choralkantatenjahrganges«) und mit den von ihm geschriebenen und aufgeführten Passionsmusiken kam Bach dieser Klausel in seinem Vertrag nicht nur nicht nach: Er gab seinen konservativen Vorgesetzten sogar allen Grund, ihn wegen »opernbafftiger« oder »zu lange währender« Musik umgehend seines Amtes zu entheben. \*)

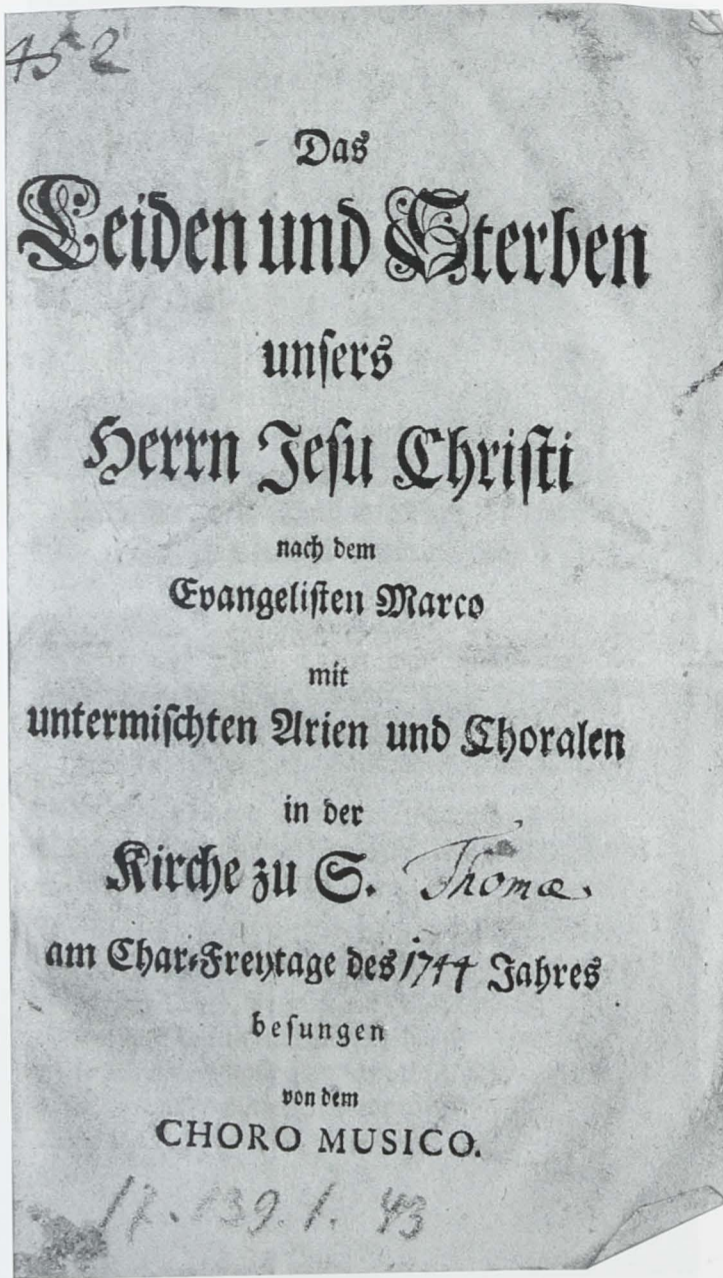
Daß die vertraglich verordneten Verpflichtungen ganz offensichtlich deshalb Bestandteil des Vertrags waren, weil Bachs Obrigkeit die »Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen« durch »opernbafftige« oder »zu lange währende« Musik gefährdet sah, ist bezeichnend. Denn sie deuten eindeutig darauf hin, daß die Herren, die den Revers für Bach aufgesetzt hatten, bereits in den Jahren vor 1723 die Erfahrung gemacht haben müssen, daß »opernbafftige« oder »zu lange« Musik die »gute Ordnung« und die Andacht störte oder gar auf den Kopf stellte. Und das wollten sie nicht mehr. Mit einem Wort: Derartige Musik mußte die Gottesdienstbesucher – und die Herren des Rates der Stadt Leipzig bestimmt noch mehr – nachhaltig irritiert und verunsichert haben; und wenn in den Gottesdiensten Musik solchen Zuschnitts gespielt wurde, mußte – bereits in den Jahren vor Bachs Amtsantritt – Unruhe bzw. Unordnung aufgekommen sein.

Uneinigkeiten und Schwierigkeiten waren hiermit für Bach von Anfang an eigentlich absehbar, denn er konnte (und wollte, ja mußte sicherlich) in der Musik sich selbst treu bleiben \*) – und deshalb Musik in einem Stil schreiben, der von seinen Vorgesetzten eben als »opernbafftig« bezeichnet wurde. Es ist wohl kein Zufall, daß Bach mit Johann David Heinichen (1683–1729), dem Dresdner Hofkapellmeister, der in seinen umfassenden Generalbaßtraktaten unter anderem den von ihm zumeist in Italien erlernten »theatralischen Stil« inhaltlich und musikalisch beschreibt, gut befreundet war. Heinichens Traktat »Der General-Bass in der Composition« wurde in Leipzig offiziell von Bach vertrieben. \*) Und Fürst Leopold von Anhalt-Köthen (1694–1728) soll, noch bevor er als 22-Jähriger im Jahr 1717 Bach die Stelle des Kapellmeisters in seiner Köthener Hofkapelle anbot, in Rom bei Heinichen studiert haben und von ihm auf seiner weiteren Reise durch Italien begleitet worden sein. Leopold fand denn an Bachs »theatralischer« Musik auch größeres Wohlgefallen als später seine Leipziger Vorgesetzten.

Der neue Rektor, Johann Matthias Gesner, war Bach nun aber ebenso freundlich gesinnt wie Fürst Leopold. Er verbesserte in der kurzen Zeit seines Rektorats (von 1730 bis 1734) vieles, ließ die Thomasschule nach rund hundert Jahren endlich renovieren (ab dann überlebten auch Bachs neugeborene Kinder!), erneuerte und reformierte den Lehrplan und gab dem Cantor innerhalb der Schule einen anderen Stellenwert, der Bach auch vor Querelen und Unstimmigkeiten mit dem Rat und dem Konsistorium der Stadt schützte: Er unterstellte den Cantor dem Rektor und machte sich damit zu Bachs direktem Vorgesetzten, wodurch er ihm den Rücken freihalten konnte.

Und auch wenn Ende 1730 noch keineswegs davon die Rede sein konnte, daß vieles von dem, was vorher im Argen lag, bereits ins Reine gebracht worden wäre, so ist es doch mindestens denkbar, wenn nicht sogar wahrscheinlich, daß Bach bei der Vorbereitung der Passionsmusik von 1731 so etwas wie frischen Wind verspürt hat. Der Schutz und das Wohlwollen Gesners müssen auf Bach eine unglaublich wohltuende Wirkung ausgeübt und ihm viel bedeutet haben. Und es ist denkbar, daß dieser frische Wind Bach beim Planen und Entwickeln der Passionsmusik für 1731 sogar beflügelt hat.

Vor diesem Hintergrund scheint die allgemein verbreitete Annahme, Bach habe für seine 1731 uraufgeführte »Markuspassion« vor allem auf bestehende Werke zurückgegriffen und diese mittels des »Parodieverfahrens« zu einem neuen Werk zusammengestellt, doch eher unglaubwürdig, auch wenn die Umstände vor und bis 1730 zu dem Schluß führen mögen, daß Bach der Arbeit überdrüssig war und vielleicht bei der Passionsmusik von 1731 keine große Sache machen wollte. Geht man aber davon aus, daß Bach frischen Wind verspürt hat, so müßte er sich doch – bedenkt man, wie tatkräftig er sonst an seine Arbeiten heranging – eigentlich mit Eifer und Lust an die Planung der neuen Passion gemacht haben. Form und Struktur des Werkes, das dabei in Zusammenarbeit mit seinem Textdichter Christian Friedrich Henrici entstanden ist, sprechen in allen Teilen hierfür.



Textbuch der Aufführung von 1744

Russische Nationalbibliothek St. Petersburg  
RUS-SPsc, 17.139.1.43

Titelseite

Textbuch der Aufführung von 1731

Erste Textseite

❧ ( 49 ) ❧

---

XI,  
T E X T E  
Zur Passions-Music nach dem E-  
vangelisten Marco am Char-Freitage  
1731.  
Vor der Predigt.

CHORUS

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

**Evangel.** Und nach zween Tagen war Ostern, und die Tage der süßen Brodte. Und die Hohen-Priester und Schriftgelehrten suchten, wie sie ihn mit Listten 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 Außsägigen Hause, und saß zu Tische, da kam ein Weib, die hatte ein Glas mit ungefälschtem 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 drehhundert Groschen verkauft haben, und dasselbe den Armen geben.

**Evang.** Und murreten über sie.

D

Choral.

## Der Textdichter und seine Zusammenarbeit mit Bach

Christian Friedrich Henrici, geboren am 14. Januar 1700 in Stolpen bei Dresden, hatte seit 1721 in Leipzig als Gelegenheitsdichter gearbeitet. 1727 ersuchte er den sächsischen Kurfürsten und polnischen König August den Starken mit einem Gedicht um eine Beamtenstelle und erhielt daraufhin den Posten des Aktuars beim Oberpostamt in Leipzig. Nur wenig später wurde er dort Sekretär. Seine Laufbahn sollte sich noch weiter entwickeln: 1734 wurde er Oberpostkommissar, und sechs Jahre später avancierte er zum Kreissteuer- und Stadttranksteuereinknehmer der Leipziger Weininspektion.

Als Dichter nannte er sich »Picander«. Er hatte für Bach bereits die Texte zur »Matthäuspassion« und zu diversen Kantaten verfaßt. Die beiden waren Freunde geworden und arbeiteten bis zu Bachs Tod immer wieder zusammen. Zum Zeitpunkt der Planung der »Markuspassion« war Henrici 30 Jahre alt und Bach 45. Sie waren beide in ihren besten Jahren – schon allein deshalb scheint es unwahrscheinlich, daß sie die »Markuspassion« als ein Werk geplant haben sollen, das musikalisch gesehen – bis auf die Rezitative und möglicherweise auch die Choräle – »nur« aus Stücken bestehen sollte, die Bach bereits geschrieben hatte.

Dem könnte entgegengehalten werden, daß Henricis Beitrag zum Text der »Markuspassion« im Vergleich zu seinen Dichtungen für die »Matthäuspassion« eindeutig bescheidener ausfiel: Die »Markuspassion« kommt beinahe ausschließlich mit dem Evangelientext und den Chorälen aus; Henrici verfaßte »lediglich« die Texte zu sechs Arien (für die Wiederaufführung 1744 noch zu zwei zusätzlichen) sowie zum Eingangs- und Schlußchor der Passion. So gesehen könnte – um die Theorie von einer »Parodie-Passion« zu untermauern – dergestalt argumentiert werden, daß Bach »nur« die Rezitative und Choräle neu schreiben mußte und für die Arien und die beiden Chöre jeweils »nur« passende Stücke aus seinem eigenen Fundus zu suchen und entsprechend umzugestalten gehabt hätte.

Selbst wenn das so geschehen wäre: Die Menge an Arbeit allein für die Komposition der Rezitative darf nicht unterschätzt werden – von den äußerst zahlreichen Turba-Chören ganz zu schweigen. Und auch das Umgestalten eines bestehenden Stückes für einen neuen Zweck und zu einem neuen Text ist keineswegs bloß eine kleine und schnell ausführbare Angelegenheit. Man denke an die subtilen Anpassungen all jener Stücke, die Bach beispielsweise ins »Weihnachtsoratorium« eingearbeitet hat, oder an die teilweise einschneidenden Veränderungen, die er an jenen Stücken vornahm, welche er in die »h-Moll-Messe« integrierte. Eine solche Wiederverwendung kam im Grunde in Aufwand und Gedankenarbeit einer Neukomposition gleich – ganz abgesehen davon, daß die meisten Stücke bei einer Parodie zudem transponiert werden und ohnehin neu abgeschrieben werden mußten. Partitur um Partitur und Stimme um Stimme. Bei Kerzenlicht, alles mit dem Federkiel – und alles von Hand.

Am Beispiel der »Trauerode« (»Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl«; BWV 198) – oder an der Kantate »Du Friederich, Herr Jesu Christ« (BWV 116), um ein weiteres Beispiel zum Vergleich anzuführen – läßt sich erkennen, wie schnell und effizient Bach zu arbeiten imstande war; man studiere die autographen Partituren, bei BWV 116 vor allem den offenkundig in großer Eile niedergeschriebenen Eingangsschor! Aus Bachs fieberhaftem Arbeitstempo, das in diesen Handschriften erkennbar und beinahe physisch erlebbar wird, läßt sich schließen, daß es ihm wohl um einiges leichter gefallen sein könnte, etwas neues zu komponieren, als eine Parodie zu verfertigen. Und es dürfte auch schneller gegangen sein, als ein schon vorhandenes Stück in so umfassender Art, wie Bach das bei einer Parodie immer getan hat, für einen neuen Zweck und Inhalt umzuschreiben und umzugestalten.

Zudem: Seinem Publikum (also den Gottesdienstbesuchern wie auch den Angehörigen des Rates der Stadt, der Universität oder der Thomasschule) zu »gefallen«, gerade in einem Moment, in dem dank der Berufung Gesners zum Thomasschulrektor ein Aufbruch, eine Neuerung möglich und spürbar wurde, kann Bach unter Umständen ebenfalls angestrebt haben. Warum also nicht für den Karfreitag 1731 eine Passionsmusik planen, die ganz anders als seine bisherigen Passionen mit Neuem, Anderem, noch nicht Gehörtem aufwartete? Musik, die möglicherweise das Passionsgeschehen noch eindringlicher, noch realistischer schilderte, als Bach das bereits zweimal getan hatte? Das ist nicht nur möglich, sondern es kann sogar als wahrscheinlich vermutet werden – wußte Bach doch mit Sicherheit, daß er sich auf die Rückendeckung durch seinen neuen Vorgesetzten verlassen konnte.

Die Anlage des uns in zwei geringfügig voneinander abweichenden Quellen überlieferten Textes der »Markuspassion« spricht sehr für eine solche Herangehensweise. Im Mittelpunkt steht der Evangelientext; er wird in regelmäßigen Abständen durchbrochen von Chorälen, deren Melodien zum Zeitpunkt der Uraufführung jedermann bekannt und durch ritualisierte, routinierte Anwendung im lutherischen Gottesdienst bestens vertraut waren. Und anders als beispielsweise in der »Matthäuspassion« stehen in der »Markuspassion« alle Arien für sich allein – das heißt, sie werden nicht durch einleitende und betrachtende Ariosi vorbereitet oder durch Chöre oder Choräle begleitet und kommentiert, sondern sie werden beinahe selber zu einem Teil des Evangelientextes, da sie sich aufgrund ihrer geringen Anzahl kaum von ihm abheben. In den Arien wird es also möglich, das Passions-

geschehen von der betrachtenden Seite her musikalisch sogar noch eindringlicher und konzentrierter zu schildern, als das mit einem vorangestellten Arioso vielleicht geschehen wäre: Aus dem Evangelientext folgt bei jeder Arie der direkte Sprung in den Arientext – und nach der Arie der direkte Sprung zurück ins Evangelium.

Mit Sicherheit haben Bach und Henrici bei allen Gemeinschaftswerken eng zusammengearbeitet. Und seien die Beiträge des freien Dichters innerhalb der »Markuspassion« im Vergleich zu anderen Werken Bachs auch noch so bescheiden: Mit ebenso großer Sicherheit hat Henrici sich mit Bach auch *en détail* darüber beraten, wie der Evangelientext gegliedert werden könnte, mit welchen Chorälen er zu durchsetzen und wie er mit Arien zu versehen sei – und wie er damit letztlich als Grundlage eines musikalischen Werkes eingerichtet werden sollte.

Eine der schönsten und beeindruckendsten Erfahrungen bei der Neukomposition war das Auffinden der Strukturen, die Bach und Henrici bei der Gestaltung des Textes für die »Markuspassion« angelegt haben. Nichts von dem, was bei diesem Auffinden zutage kam, machte den Anschein, zufälliger Natur zu sein – zu ausgewogen, zu überlegt und zu klar sind die Formen, die Symmetrien, die Abfolgen der einzelnen Stücke! Und da keine Musik zum Text der »Markuspassion« überliefert ist, springen einem die klare Gliederung und die ausgewogene Struktur des reinen Textes noch viel mehr ins Auge – auch darum, weil die genaue Analyse und das umfassende Verständnis der Textgrundlage für die Gestaltung einer Neukomposition unabdingbar sind. Beim bloßen Lesen des Librettos sind die Strukturen nicht ohne weiteres erkennbar; sie enthüllen sich erst, nachdem der Text bis ins kleinste Detail betrachtet und eine Gliederung des gesamten Librettos in die unterschiedlichen musikalischen Formen (Chöre, Evangelientext, Choräle, Arien, Choralbearbeitungen) vorgenommen wurde (siehe Seite 35 ff.).

Henrici und Bach legen mit dem Text der »Markuspassion« die Grundlage für ein Werk von erstaunlich klarer Symmetrie – klarer und symmetrischer noch als die »Johannespassion«! –, für ein Werk von sehr deutlich umrissener und verblüffend ausgewogener äußerer Form und Struktur. Diese Form blieb auch nach dem Hinzufügen zweier Arien für die Wiederaufführung von 1744 gewahrt, da je eine Arie in den ersten und eine in den zweiten Teil der Passion eingefügt wurde. – Von dieser Form, Struktur und Symmetrie wird später noch zu sprechen sein.

## Pläne für den Chor

Aus Bachs schon zitierter Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig von 1730 muß geschlossen werden, daß es um den Chor der Thomasschule zur Zeit der Entstehung der »Markuspassion« nicht gut bestellt war. Vielleicht ist dies ein Grund, warum der Chor – zumindest kann das aus dem Libretto so geschlossen werden – in der »Markuspassion« eine scheinbar untergeordnete Rolle einnehmen und hauptsächlich für die Darbietung der »einfachen« Choräle herangezogen werden sollte. Die »Johannes-« und die »Matthäuspassion« wie auch die wöchentlichen Kantaten hatten Sänger und Instrumentalisten aufs Äußerste beansprucht; so gesehen läßt sich schließen, daß die »Markuspassion« als ein (zumindest für den Chor) »einfacheres« Werk konzipiert worden sein könnte.

Aber die Argumentation hinkt: 1727 und 1729 hatte Bach es geschafft, trotz aller Widrigkeiten und trotz mißlicher musikalischer Verhältnisse an der Thomasschule die »Matthäuspassion« aufzuführen. Sie erfordert die Besetzung zweier Chöre (und Orchester) – und daß in Bachs Chor die Stimmen mehrfach besetzt waren, läßt sich aus seiner Eingabe an den Rat von 1730 klar belegen: Er fordert als Minimalbesetzung ungefähr 16 Personen für einen Chor; es müssen ihm also im Idealfall um die 30 Sänger zur Verfügung gestanden haben.

Warum könnte oder sollte also Bach bei der Planung der Passionsmusik für 1731 für den Chor an weniger anspruchsvolle Musik gedacht haben? Es ist zwar denkbar, daß Bach die Aufgabe seiner Chorsänger zwar einerseits vermehrt auf das etwas repetitive Choralsingen verlagerte, ihnen aber andererseits im Eingangs- und Schlußchor der Passion sowie besonders in den zahlreichen Turba-Chören ganz bewußt große Herausforderungen zgedachte.

Und – was bedeutet »repetitiv«? Welcher Bach-Choral ist gleich wie der andere? Von Wiederholung kann eigentlich nicht die Rede sein. Vor allem in der »Johannespassion« hatte Bach gezeigt, was für eine Vielfalt an Wegen er zu finden und zu gehen imstande war, um dem Chor selbst in den Chorälen anspruchsvolle und abwechslungsreiche musikalische Ausdrucksmöglichkeiten zu bieten. Und erst in den Turba-Chören! Man denke nur an »*Wäre dieser nicht ein Übeltäter*«, an die beiden »*Kreuzige*«-Chöre und die beiden Chorfügen aus der »Johannespassion«, oder an die monumentalen Chöre »*Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden*«, »*Weissage!*« und »*Der du den Tempel Gottes zerbrichst*« aus der »Matthäuspassion«. Es ist (unter anderem von Johann Matthias Gesner; hierzu später mehr) überliefert, wie sehr Bach seine Musiker beim Musizieren befeuert, ja beflügelt haben muß; die Arbeit an so herausfordernden Stücken wie den beiden Bachschen Passionen, zusammen mit dem Komponisten als musikalischem Leiter, muß für die Musiker – neben aller strengen und harten Arbeit und einem Unmaß an aufwendender Geduld und Energie – ein aufregender, tief befriedigender Genuß gewesen sein. \*)

So ist es also nicht undenkbar, sondern vielleicht sogar in hohem Maße wahrscheinlich, daß Bach die Aufgabe des Chores in seiner »Markuspassion« nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, auf das bloße Choralsingen reduzieren wollte, sondern daß gerade die Chorpartien in den übrigen Chören (Eingangs- und Schlußchor und Turba-Chöre) für ihn zu einer besonderen musikalischen Herausforderung wurden – und zu einer sicher nicht nur unwillkommenen Knacknuß für die Chorsänger. Die schnörkellose Sprache des Markusevangeliums spricht hierfür – ebenso wie für eine packende »Theatralik« im musikalischen Stil, allen Auflagen des Revers' von 1723 zum Trotz. Und nicht nur von seinen Musikern, sondern gerade auch von seinem Textdichter dürfte Bach im Festhalten an dieser Theatralik immer wieder ermutigt und bestärkt worden sein. Alle Werke, die von den beiden Männern gemeinsam geschaffen wurden, lassen eine solche schöpferische Wechselwirkung erkennen.

Ein solcher Ansatz wurde bei der Komposition der vorliegenden »Markuspassion« in jeder Hinsicht berücksichtigt: Der Chor ist nicht nur unentbehrlicher Bestandteil des musikalischen Ablaufs, sondern er treibt diesen Ablauf und die Handlung durch energische Anteilnahme voran, beteiligt sich am Geschehen, schildert die Ereignisse auf dem Leidensweg Christi mit einer sehr direkten musikalischen Sprache und wird dadurch (neben dem Evangelisten) zu einem wichtigen, wenn nicht sogar zu dem Handlungsträger der Passion überhaupt.

### **Bachs Passionen nach Johannes und Matthäus und ihre Rezeption zu seiner Zeit**

Nicht in jedem Jahr hat Bach den Aufwand betrieben, eine eigene Passionsmusik zu schreiben und aufzuführen. In den ersten Jahren in Leipzig, also ab 1723, mag es ihm wichtig erschienen sein, seinem Publikum alle Register zu zeigen, die er zu ziehen imstande war, wenn es um die Vertonung der Geschehnisse des höchsten Feiertages der lutherischen Christenheit ging. Mit der »Matthäuspassion« (1727) übertraf er sich selbst und überforderte offensichtlich seine Hörer bei weitem (allerdings nicht unbedingt seine Musiker, oder zumindest nicht alle von ihnen). In den Jahren danach nahm diese Kraft ab; Bach führte (außer der Wiederholung der »Matthäuspassion« 1729) lediglich Passionen seiner Zeitgenossen auf. Bis 1731: In diesem Jahr muß irgendein guter Grund bestanden haben, wieder eine eigene Passion zu schreiben und diese den Gottesdienstbesuchern zu Gehör zu bringen.

Seinen Hörern Musik darzubieten, die es zuvor noch nicht gegeben hat, ist von der Aufführung eines bereits bestehenden und bereits gehörten Werkes fundamental verschieden. Dieser Unterschied bestand auch für Bach. Und es ist bei einem Menschen von solcher gedanklicher, emotionaler und intellektueller Größe, wie Bach sie besessen haben muß, kaum denkbar, daß er sich nicht reiflich überlegt hat, ob und wann die Uraufführung eines großen Werkes wie einer Passion ihren Platz und ihren Sinn hat – und welchen Preis er dafür bezahlen muß (allein schon im Sinne der Arbeitsmenge und des öffentlichen Exponiertseins aufgrund der eigenen Urheberschaft).

Allzu leicht kann vergessen werden, daß Musik wie die Passionen und Kantaten Bachs, die wir unterdessen durch unterschiedlich tradierte Aufführungen bestens kennen (oder zu kennen glauben), auch einmal uraufgeführt wurde, und daß das Publikum zum Zeitpunkt der Uraufführungen diese Musik als etwas völlig Neues, Unerhörtes und zum Teil sicherlich Schockierendes oder Angsteinflößendes, zumindest aber als etwas Aufwühlendes wahrnahm. Der gewissenhafte Leipziger Gottesdienstbesucher war zu den Zeiten, in denen Bach seine großen Kantatenzyklen schrieb, mindestens wöchentlich (!) mit einer Uraufführung konfrontiert. Man stelle sich dieses Szenario in der ersten Hälfte des 21. Jahrhunderts vor, mit heute komponierter Musik ..., für »konventionelle« Gottesdienste und für das heutige Publikum – trotz all seiner Hörgewohnheiten – beinahe undenkbar!

Bereits mit der »Johannespassion« bewegte sich Bach, verglichen mit seinen Zeitgenossen und ihren Werken für die Passionszeit, im monumentalen Bereich und stellte an seine Hörer und Musiker allerhöchste Ansprüche. Und offenbar gab es bereits im Vorfeld der ersten Aufführung der »Johannespassion« (1724) auch einige nicht unbedeutende Schwierigkeiten, vor allem im Bereich der Logistik. Bach beschwerte sich darüber beim Rat der Stadt – zu Recht –, erhielt aber wohl nur wenig Rückmeldung oder – wie so oft – erst gar keine Antwort. Hieraus muß geschlossen werden, daß die Aufführung der Passionsmusik von 1724 nicht zu Bachs voller Zufriedenheit abgelaufen sein kann. Er wiederholte seine »Johannespassion« denn auch im darauffolgenden Jahr (1725), mitten in seinem Choralkantatenjahrgang, den er im Juni 1724 begonnen hatte, und änderte sie an entscheidenden Stellen beträchtlich ab. – Reaktionen auf die Passionsaufführungen von 1724 und 1725 sind nicht überliefert.

Wie bereits beschrieben, waren Thomasschule und Thomasschüler in jener Zeit und unter der Führung des Thomasschulrektors Johann Heinrich Ernesti, welcher der Schule seit 1684 vorstand, in einem beklagenswerten und verwahrlosten Zustand. Dennoch faßte Bach für die Passionsmusik von 1727 – die »Matthäuspassion« – den Mut, alle Mittel zusammenzunehmen, deren er irgendwie habhaft werden konnte, um zu zeigen, daß er – wenn es darauf ankäme – schon etwas zu leisten imstande wäre, das auch den Herren vom Rat und seinen Vorgesetzten und Kollegen würde gefallen müssen.

Lag bereits die »Johannespassion« in ihren zeitlichen und musikalischen Ausmaßen weit über dem, was von Bach in seiner Stellung als städtischer Musikdirektor und Thomaskantor überhaupt erwartet wurde, so griff er mit der »Matthäuspassion« in einen Bereich, der noch viel weiter ging: zwei Orchester, zwei Chöre – und zudem eine beträchtlich längere Aufführungsdauer als bei der »Johannespassion«! Seine Vorgesetzten waren ganz offensichtlich mit diesem Werk restlos überfordert und hätten ihm im Grunde »den Kopf abreißen« können. Aber Bach wollte zeigen, was er zu leisten imstande war, und führte seine Musik allen Widerständen und Widrigkeiten zum Trotz dennoch auf. – Es ist auch auf diese Aufführung keine einzige Reaktion überliefert. Die berühmt gewordene Äußerung einer adeligen Dame: »Behüte Gott! Ist es doch, als ob man in einer Opéra-Comédie wäre!«, soll nach einer Wiederaufführung der »Matthäuspassion« geäußert worden sein – und war nicht als Kompliment gemeint.

Daß sich das Verhältnis Bachs zu seiner Obrigkeit nach der Uraufführung der »Matthäuspassion« weiter verschlechterte – man denke sich hierbei: Anscheinend hat kein Mensch ein einziges gutes Wort zu Bach gesagt über sein Werk –, beweist, daß seine Passionsmusik all jenen, die über ihn in irgendeiner Weise bestimmen konnten, gehörig in den falschen Hals gekommen sein muß. In den Jahren 1728 bis 1730 führte Bach denn auch keine neu komponierten Passionen mehr auf, sondern griff auf Werke seiner Zeitgenossen und 1729 – erstaunlicherweise – nochmals auf seine »Matthäuspassion« zurück.

Daß Bach nun aber ausgerechnet nach einer existentiellen Krise, die im Jahr 1730 ihren Tiefpunkt erreichte, für den Karfreitag 1731 wieder eine neue und von ihm selbst komponierte Passion plante, läßt darauf schließen, daß sich an den Verhältnissen möglicherweise etwas geändert und vor allem verbessert haben mußte, wenn auch vielleicht zunächst nur wenig. Bach hatte gekämpft wie ein Löwe – und hatte sich im Grunde trotz aller Demütigungen nicht unterkriegen lassen.

### **Und dann das Evangelium nach Markus ...**

Das Attribut des Evangelisten Markus ist der Löwe. Er strahlt Stärke und Entschlossenheit, Kraft, Zuversicht und königliche Überlegenheit aus. Bach hat dieses Attribut mit Sicherheit gekannt. Und vielleicht ist es deshalb umso weniger ein Zufall, daß für die Passionsmusik von 1731 die Wahl des Textes auf das Markusevangelium fiel. Kommt dazu: Die Passionsgeschichte aus dem Lukasevangelium, viel detaillierter und noch näher am Menschen als die sehr direkte und an sich sehr schlichte Schilderung aus dem Markusevangelium, kam offenbar nicht in Betracht. Denn es existiert ein teilweise von Bach selbst gefertigtes Manuskript einer »Lukaspassion« aus dem Jahr 1730, deren Musik aber eindeutig nicht von Bach stammt; diese Passion wurde als »BWV 246« irrtümlich in die Bachschen Werke eingereiht. Sollte Bach 1730 diese »Lukaspassion« aufgeführt haben, und nimmt man an, Bach habe nicht einen der bereits vertonten oder aufgeführten Passionsberichte noch einmal vertonen wollen, so blieb für 1731 von den kanonischen Evangelien ohnehin nur das Markusevangelium übrig.

Weitgehend einig ist sich die heutige christologische Forschung darin, daß es sich beim Evangelium nach Markus um das älteste der vier kanonischen Evangelien des Neuen Testaments handelt. Ebenso ist es das kürzeste unter ihnen, und es soll eine der Quellen für die Evangelien nach Matthäus und nach Lukas gewesen sein. Die Berichte dieser drei Evangelisten ähneln sich denn auch – trotz aller Unterschiede – in ihrem dramatischen Ablauf und bis in textliche Details hinein. Inhaltlich sind sie zudem deutlich verschieden vom Bericht des Evangelisten Johannes; sie werden deshalb sinngemäß als die drei »synoptischen Evangelien« bezeichnet.

Es fällt auf, daß Bach, der stets in allen Dingen eine – seine – eigene Lösung suchte und seinen eigenen Weg ging, den Passionsbericht nach Johannes als Erstes vertont hat und mit dieser »Johannespassion« der Leipziger Gemeinde eindringlich vor Augen führte, was er »musikdramatisch« zu zeigen vermochte. Das Attribut des Evangelisten Johannes ist der Adler – und Bach scheint mit der Schärfe des Adlerauges die Dramatik im Passionsbericht des Johannes aufgespürt und musikalisch umgesetzt zu haben. In der »Johannespassion« ist alles aufregend, eigenwillig, einmalig – und vieles ist hochdramatisch, nicht nur in den wilden, oft in chromatischen Linien und Kanten gesetzten Turba-Chören, sondern auch in den Chorälen (man führe sich beispielsweise die Harmonisierung der letzten beiden Zeilen des Chorals »Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn« vor Augen) und in den Arien (man denke an »Ach, mein Sinn« oder an »Eilt, ihr angefocht'nen Seelen«).

Mit der »Matthäuspassion« mag Bach, wenngleich auch sie wilde und aufwühlende, aufrüttelnde Augenblicke enthält, sogar die Absicht gehabt haben, die Gemeinde eher wieder zu beschwichtigen. Denn selbst die heftigsten Momente – etwa die Chöre »Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden«, »Laß ihn kreuzigen« oder »Der du den Tempel Gottes zerbrichst« – reichen nicht an die Schärfen der Musik aus der »Johannespassion« heran. Das Attribut des Evangelisten Matthäus, der Mensch (oder der Engel), könnte für Bach im Zentrum der Vertonung gestanden haben. Die »Matthäuspassion« ist überall menschlich: Selbst in den schlimmsten Momenten ist sie

dem menschlich empfindenden Herzen nah, und niemals ist sie rein handlungsbetont (im Gegenteil!), sondern oft verharrt sie gerade in Momenten höchster Verzweiflung oder höchster Not bei genau diesen scheinbar unerträglichen Dingen, um sie zu vermenschlichen und somit auch zu verinnerlichen (man denke an die Ariosi »Ach Golgatha!«, »Er hat uns allen wohlgetan« und »Am Abend, da es kühle war« oder an die Arien »Erbarme dich« und »Aus Liebe will mein Heiland sterben«, um nur einige Beispiele zu nennen.)

Bei der Vertonung des Passionsberichtes nach dem Evangelisten Markus mag Bach, so ist es zumindest vorstellbar, mit löwenhafter Energie und Kraft am Werk gewesen sein. Man kann sich hierbei aber durchaus grundsätzlich fragen, was ihn eigentlich dazu veranlaßte, trotz aller widrigen Umstände ab seinem 38. Lebensjahr in Leipzig zu bleiben, hatte er doch schon seinen Wechsel von Köthen nach Leipzig als einen Abstieg gesehen und ursprünglich gehofft, er würde in Köthen den Rest seines Lebens verbringen können. Es ging ihm damals offenbar – entgegen der Meinungen etlicher seiner Biographen – nicht darum, ein komponierender Diener Gottes zu sein, der ergeben und treu sein Leben lang seine Kirche mit Musik beliefert. An seinen Schulfreund und Weggefährten Georg Erdmann hatte er in dem bereits zitierten Brief von 1730 geschrieben:

»[...] Daselbst [in Köthen] hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Princeßin vermählte, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zumahl da die neüe Fürstin schiene eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices u. Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden [...].«

Aber Bach blieb in Leipzig. Und blieb. Und blieb. Und blieb. Auch wenn es ihm ganz offensichtlich nicht behagte. Bereits in Dresden, wie die Quellen sagen, fühlte er sich besser verstanden und aufgehoben. Was hätte er, der das sächsische »Elbflorenz« bestens kannte, wohl erst gesagt, wenn er Venedig erlebt hätte, die Markusstadt? Den gewaltigen, mosaikvergoldeten Dom? Die Lage der Stadt im Wasser? – Heinrich Schütz hatte diese Stadt erlebt; er war bei Giovanni Gabrieli in die Lehre gegangen und ist mit Sicherheit – wenn auch keine Nachweise dafür existieren – Claudio Monteverdi begegnet. Und er hat den Geist und die Ausstrahlung der »Serenissima« und der Musik, die dort praktiziert und gelebt wurde, mit in das nördlichere Europa gebracht. \*) Bach hat Schütz' Werke gekannt und hoch geschätzt. So gibt es dort eine indirekte Verbindung. Bestimmt hätte es Bach, wäre er je nach Venedig gereist, wie so vielen Besuchern, die diese paradiesisch-träumerische und doch so stolze und gewaltige Stadt zum ersten Mal erleben, schon bei der Ankunft die Sprache verschlagen.

### **Andere Vertonungen des Markusevangeliums zur Zeit Bachs**

Nun könnte es tatsächlich sein, daß es Bach bei der »Markuspasion« nicht mehr darum ging, der Gemeinde oder der Obrigkeit zu demonstrieren, was er konnte, und auch nicht mehr unbedingt darum, schreckliche Momente oder Gefühle für die Hörer erträglicher zu machen, sondern schlicht darum, zu sagen, was ist – dies dann aber mit aller Kraft und Eindringlichkeit. Hierfür waren das Markusevangelium und die Texte von Henrici bestens geeignet, ließ Henrici doch zumeist den Evangelientext selbst sprechen und warf nur an wenigen Stellen, nämlich in den Chören zu Beginn und am Ende sowie in den acht Arien, poetisch oder sachlich betrachtende Teile ein.

Andere Komponisten der Bachzeit haben den Passionsbericht nach Markus ebenso vertont. Unter Georg Philipp Telemanns über vierzig Passionsmusiken, die er zeit seines Lebens geschrieben hat, sind allein elf Vertonungen des Markustextes zu finden (für die Jahre 1723, 1727, 1731, 1735, 1739, 1743, 1747, 1751, 1755, 1759 und 1763). Die schiere Menge läßt einen staunen – wie auch bei Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel, der den Passionsbericht nach Markus fünfmal vertont hat (für die Jahre 1770, 1774, 1778, 1782 und 1786).

Eine um 1702 entstandene, Reinhard Keiser zugeschriebene »Passio Iesu Christi Secundum Marcum«, die auch »Hamburger Markuspasion« genannt wird, hat unter anderem deshalb besonderes Interesse von Musikern und vor allem Musikwissenschaftlern geweckt, da sie nachweislich mehrfach durch Bach aufgeführt wurde: bereits in Weimar 1713, mit Sicherheit später in Leipzig 1726 und dort wohl nochmals 1747/1748. Schon für die Aufführung von 1726 griff Bach allerdings in die Struktur des Werkes ein, und im erhaltenen Stimmenmaterial für 1747/1748 griff er sogar auf Teile der 1719 entstandenen sogenannten »Brockes-Passion« von Georg Friedrich Händel zurück. Es sei an dieser Stelle auf Andreas Glöckner verwiesen: Er hat im Bach-Jahrbuch von 1977 ausführlich und aufschlußreich über »Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken« berichtet.

Bedeutende Vertonungen der »Markuspasion« aus der Zeit unmittelbar vor und nach Bach stammen außerdem von Marco Giuseppe Peranda (1668), Johann Georg Künstel (um 1694) und Gottfried August Homilius (um 1760).

Text von BWV 247 zum Vergleich: *Geb,* *JE-su,*

Lass, Fürstin,  
Lass, Fürstin,  
Lass, Fürstin,  
Lass, Fürstin,

*geb zu dei-ner Pein! Ich will so lan - - - ge dich be - wei - - - nen,*

lass noch ei - nen Strahl aus Sa - - lems Stern - ge - wöl - ben schie - ssen,  
lass noch ei - nen Strahl aus Sa - - lems Stern - ge - wöl - ben schie - ssen,  
lass noch ei - nen Strahl aus Sa - - lems Stern - ge - wöl - ben schie - ssen,  
lass noch ei - nen Strahl aus Sa - - lems Stern - ge - wöl - ben schie - ssen,

*biß mir dein Trost wird wie - der - schei - nen, dein Trost wird wieder scheinen, da ich ver...*

und sich, mit wie viel Thränen - güs - sen, mit wie viel Thränen - güs - sen um - rin - gen  
und sich, mit wie viel Thränen - güs - sen, mit wie viel Thränen - güs - sen um - rin - gen  
und sich, mit wie viel Thränen - güs - sen, mit wie viel Thränen - güs - sen um - rin - gen  
und sich, mit wie viel Thränen - güs - sen, mit wie viel Thränen - güs - sen um - rin - gen

## »Rekonstruierte« Fassungen der Bachschen »Markuspassion«

Die Bachsche »Markuspassion« ist als »BWV 247« in Wolfgang Schmieders »Bach-Werke-Verzeichnis« aufgenommen worden. 1732 hatte Christian Friedrich Henrici in Leipzig den dritten Teil seiner »Ernst-Scherzhafften und Satyrischen Gedichte« veröffentlicht. In diesem Band ist auf den Seiten 49–67 ein Text mit dem Titel: »TEXTE | zur Paßions-Music nach dem E- | vangelisten Marco am Char-Freytage | 1731« abgedruckt (siehe Abbildung, S. 18). Hieraus geht hervor, daß 1731 (in Leipzig) eine Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus erklingen ist – es fehlt allerdings sowohl der genaue Aufführungsort als auch der Name eines Komponisten.

Wie erst Anfang 2009 durch das Auffinden eines weiteren Textbuches mit dem Text zur selben Passionsmusik in der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg belegt wurde, ist besagte »Markuspassion« 1744 noch einmal aufgeführt worden. In dieser Quelle werden Aufführungsort und Aufführungsjahr angegeben (siehe Abbildung, S. 18): »[...] in der | Kirche zu S. *Thomæ* | am Char-Freytage des *1744* Jahres | besungen | von dem | CHORO MUSICO«. Ort und Jahr (hier kursiv gesetzt) sind nicht gedruckt, sondern wurden von Hand eingetragen. Vergleiche dieser Eintragungen mit Bachs Handschrift lassen darauf schließen, daß die Eintragungen von ihm stammen könnten (siehe: Bach-Jahrbuch 2009, S. 30–48; Beitrag von Tatjana Schabalina).

Die erwähnte Aufnahme der »Markuspassion« in Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis scheint also tatsächlich gerechtfertigt, wenngleich die Musik Bachs nicht überliefert ist – und wenngleich weder im Textbuch von 1731 noch in jenem von 1744 der Name eines Komponisten auftaucht. Tatjana Schabalina hierzu: »*Obwohl [im Textbuch von 1731] weder der Name des Komponisten noch der Aufführungsort angegeben ist, wurde die Zuweisung an Bach nie in Frage gestellt. Die im Titel angegebene Jahreszahl war bislang der einzige Nachweis für eine Aufführung der Passion. Daß dieser ersten Darbietung weitere Aufführungen folgten, belegt erst das Petersburger Heft.*«

Ebenso wenig wie der Name eines Komponisten in den beiden Quellen auftaucht, ist irgendetwas überliefert, das – wenn Bach als Komponist angenommen wird – zweifelsfrei die verbreitete Annahme stützen würde, Bach hätte in seiner »Markuspassion« eigene Werke mittels des Parodieverfahrens wiederaufgenommen.

Was aufgrund dieser in vielen Dingen sehr unsicheren Quellenlage erstaunt, ist die große Zahl an Versuchen, eine mutmaßliche Bachsche »Markuspassion« zu »rekonstruieren«. Noch viel erstaunlicher ist aber, daß die meisten dieser »Rekonstruktionen« ganz selbstverständlich unter dem Komponistennamen »Johann Sebastian Bach« und als »BWV 247« oder »nach BWV 247« gehandelt, aufgeführt und vermarktet werden und als Tonträger mit diesen »Labels« erhältlich sind. Aus der Beobachtung dieser Umstände wuchs in mir eine regelrecht hartnäckige Skepsis und ein latentes Unbehagen gegenüber allen Rekonstruktionsversuchen – auch ohne sie zunächst näher zu kennen. Es ist hier weder der Ort, genauer auf sie einzugehen, noch sollen sie hier auseinanderdividiert, im Detail analysiert, kritisiert oder gar beurteilt werden. – Nur drei Stellen aus Bachs Werken seien im Folgenden näher besprochen; sie fanden laut den Urhebern zahlreicher »Rekonstruktionen« als Parodien in der Bachschen »Markuspassion« Aufnahme. Für mich sind sie aber sichere Hinweise darauf, daß weder die »Trauerode« (BWV 198), für welche der Sprachgelehrte und Professor Johann Christoph Gottsched (1700–1766) den Text verfaßte, noch die erste Arie aus der Weimarer Kantate »Widerstehe doch der Sünde« (BWV 54), und erst recht nicht Chöre oder gar Rezitative aus Bachs 1731 bereits bestehenden eigenen Passionen als Parodievorlagen gedient haben dürften.

### Warum nicht BWV 198?

Vergleicht man die Texte der Eingangschöre von BWV 198 und BWV 247 und wirft ein Auge auf den musikalisch-harmonischen Verlauf beim Einsatz des Chores im Eingangschor von BWV 198, so erweist sich das Einbauen des Textes von BWV 247 in diesen Verlauf als absolut nicht plausibel. Denn die ersten zwei Zeilen des Textes aus BWV 198 bilden in Bachs Vertonung eine musikalische Einheit, die auf die Dominante Fis-Dur hinzielt; Bach zieht mit einer musikalisch aufwärts gerichteten Figur auf das Wort »*Strahl*« die musikalische Linie von der ersten auf die zweite Textzeile hinüber und macht damit die beiden Zeilen zu einer Einheit:

*Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl  
Aus Salems Sterngewölben schießen.*

Die darauffolgenden zwei Zeilen bilden eine weitere Einheit. Sie sind mit musikalisch abwärts gerichteten Seufzerfiguren und durch direkten Textanschluß untereinander verbunden:

*Und sieh, mit wie viel Thränengüssen  
Umringen wir dein Ehrenmahl.*

Es fällt auf: Beide Zeilenpaare sind in sich nicht durch ein Komma getrennt und wurden von Bach musikalisch entsprechend verbunden. – In BWV 247 hingegen befindet sich bereits nach der ersten Zeile ein Ausrufezeichen! Dieses markiert eindeutig eine erste Zäsur im Text:

*Geb, Jesu, geh zu deiner Pein!*

Die restlichen drei Zeilen, durch Kommata voneinander getrennt, bilden zusammen die nächste Einheit:

*Ich will so lange dich beweinen,  
Biß mir dein Trost wird wieder scheinen,  
Da ich versöhnet werde seyn.*

In BWV 247 ergibt sich also eine absolut eindeutige Gliederung des Textes in 1 und 3 Zeilen, nicht in 2 und 2 wie in BWV 198. Wird nun aber der Text von BWV 247 unter die Musik von BWV 198 gelegt, so wird die zweite Zeile – »Ich will so lange dich beweinen« – durch die oben beschriebene aufwärtsgerichtete Linie bei »Strahl« (hier stieße die Aufwärtsbewegung auf das Wort »Pein«, was rhetorisch keinen Sinn ergibt) musikalisch mit der ersten Zeile verkoppelt und – sinnentfremdend – von den folgenden zwei Zeilen losgerissen. Außerdem wird ab dem zweiten Choreinsatz die erste Zeile wiederholt, ohne daß die zweite Zeile eine sinnstiftende Fortführung erfahren würde.

Daß Henrici die durch die Musik gegebenen Umstände nicht aufgegriffen und im Text für die »Markuspassion« dichterisch entsprechend umgesetzt hätte, scheint mir undenkbar. Aus Parodien von Bachs Werken, zu denen Henrici den Text verfaßt hat, erschließt sich eindeutig, daß ihm die sinngemäße Gliederung eines Textes – und das Zutreffen musikalischer Gegebenheiten auf den neuen Text! – nicht nur bewußt, sondern ein strenges Anliegen war. \*) Daß Bach und Henrici bereits bei den ersten vier Textzeilen eines Musikstückes für den höchsten evangelisch-lutherischen Feiertag eine so große Ungereimtheit eingegangen wären, kann ich mir nicht vorstellen.

Ungereimtheiten solcher Art sind auch in allen angeblich aus der »Trauerode« übernommenen Arien zu finden (sehr deutlich beispielsweise in der Arie »Der Ewigkeit saphirnes Haus« / »Mein Tröster ist nicht mehr bey mir«), wie auch im Schlußchor – dort exemplarisch bei den musikalischen Figuren zu den Worten »du stirbst nicht« (BWV 198), die auf die Worte »und Leichen-Stein« (BWV 247) zu musikalisch ungerechtfertigt abreißenden Versatzstücken werden.

### **Warum nicht BWV 54?**

Die erste Arie aus der 1714 in Weimar entstandenen Kantate »Widerstehe doch der Sünde« (BWV 54) wird gemeinhin als Parodievorlage für die Arie »Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen« angenommen (Nr. 21 in der »Markuspassion«). Die Arie beginnt mit einem Septakkord auf der Dominante, der über einem Orgelpunkt des Grundtones der Tonika Es-Dur steht (verblüffend ähnlich wie der Beginn von Beethovens 1. Symphonie, wenn auch tonartlich anders gelagert), und etabliert die Tonika Es-Dur mit einem Umweg über die Subdominante lediglich im weiteren Verlauf, um sie stabil erst in Takt 11 zu erreichen, unmittelbar vor dem Einsatz der Altstimme. \*) Es geschehen zwar in den Einleitungstakten dieser Arie genügend musiktheoretische »Sünden« (man betrachte nur die Generalbaßbezeichnung!), um die Arie in Verbindung zu bringen mit Judas Ischarioth, nach dessen verräterischem Kuß sie in Henricis Text zu BWV 247 plaziert worden wäre. Und natürlich sind die Worte »Sünde« und »Gift« im Original ein leichter, überaus willkommener Anlaß, diese Arie dem Verrat Jesu durch Judas zuzuordnen und deshalb das Stück als Parodievorlage für die »Markuspassion« anzunehmen. Obwohl man auch hier zweifeln darf – denn ausgerechnet auf dem Wort »Sünde« löst sich die von Beginn der Arie an aufgebaute Dissonanzspannung auf...

Meine folgende Beobachtung, die dem eben hergeleiteten textlichen und musiktheoretischen Ansatz allerdings widerspricht, geht von meinem (subjektiven) Hörerlebnis aus: Läßt man die einleitenden Takte von BWV 54/1 ohne das Wissen um Text und Inhalt auf sich wirken, so klingen sie – wenn überhaupt – wie eine musikalische Ausdeutung von Sünden, die nicht im Bereich von Verrat, Meineid oder dergleichen liegen, sondern eher im Bereich von Sinnlichkeit, Erotik, Liebe, Verführung und Begierde. Die Situation der Gefangennahme Jesu am Ölberg in Gethsemane liest sich im Markusevangelium (und auch in den anderen Evangelien) allerdings bedeutend anders:

*»Und alsbald, da er noch redete, kam herzu Judas, der Zwölffen einer, und eine große Schaar mit ihm, mit Schwerdtern und mit Stangen, von den Hohen-Priestern und Schriftgelehrten und Aeltesten.« (Mk 14,43).*

Da ist Aufruhr, Tumult und Hetze, und inmitten dieser Situation küßt Judas seinen Herrn und verrät ihn. Deshalb die Frage: Klingt die erste Arie aus BWV 54 wirklich so wie diese Situation? Muß da nicht etwas Heftigeres, etwas Wilderes und Aggressiveres her? Eine flammende Schilderung der »falschen Welt«, züngelnde Schlangen, die den

Judaskuß als »der Frommen Seelen Gift« darstellen? Chromatik? Sprünge? Vielleicht auch wilde Läufe, Triller und Staccati? – Bach hätte sicher nicht an Mitteln gespart, um solch ein Bild in packende, unerhörte Musik zu setzen. Es gibt genügend Beispiele (man findet sie zu Hauf in seinen Kantaten), die beweisen, daß Bach das konnte und daß er die entsprechenden Mittel an entsprechenden Stellen *i m m e r* gezielt und wirkungsvoll eingesetzt hat. Sehr anschaulich wird das beispielsweise erlebbar in der wilden Arie »Die schäumenden Wellen von Belials Bächen« (aus der Kantate »Jesus schläft, was soll ich hoffen«, BWV 81), ebenso in der Arie »Weicht, all ihr Übeltäter« (aus der Kantate »Ach Herr, mich armen Sünder«, BWV 135) sowie in den beiden Arien aus der Kantate »Es reiβet euch ein schrecklich Ende« (BWV 90): die erste mit wild figurierten Streicher- und Basso-Continuo-Figuren sowie zerrissenen, in ihrem Fluß immer wieder zerhackten, mitunter chromatisch geführten Koloraturlinien der Tenorstimme, und auf ganz andere Art die zweite, zum Text »So löscht im Eifer der rächende Richter den Leuchter des Wortes zur Strafe doch aus« – feurig-bedrohlich vertont für Trompete und Streicher sowie die mächtige Baßstimme. – John Eliot Gardiner hat BWV 90 und die beiden in dieser Kantate enthaltenen Arien wie folgt beschrieben:

*»Ihr Thema, eschatologisch ausgerichtet, ist die Polarität zwischen dem ›schrecklich‹ Ende, das alle Sünder beim jüngsten Gericht erwartet und in den Tenor- und Baß-Arien anschaulich dargestellt wird, und dem wohltuenden Schutz, den Gott seinen Auserwählten gewährt [...]. Die Kantate beginnt mit Gift und Galle, der Tenor / Prediger prophezeit dem ›sündlichen Verächter‹ sein Schicksal, in einer wutvoll rasenden Arie, die mit ihren Tiraden (Feuerwerke von vierzehn [sic!] aufeinander folgenden Zweieunddreißigsteln), beschnittenen Phrasenenden, weiten Sprüngen durch den Tonraum und spannungsvollen Pausen mitten im Wort (schreck...lich) ebenso brilliant und dramatisch ist wie alles bei Händel. Bach scheint in der Tat seine gesamte Generation italienischer Opernkomponisten ins Visier zu nehmen und sie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Die unermüdliche Energie seines melodischen Erfindungsreichtums und rhythmischen Schwungs ist immer darauf ausgerichtet, den Text getreu umzusetzen, und das ist ihm hier auf ebenso unnachahmliche wie erregende Weise gelungen. In dieser Hinsicht ist nur Rameau, zwei oder mehr Jahrzehnte später, ein ernsthafter Konkurrent zu Bach. Die zweite (Baß-)Arie für Trompete in B und Streicher ist in gewisser Hinsicht sogar noch eindrucksvoller, ein gruseliges Portrait des ›rächenden Richters‹, der im Eifer den Leuchter des Wortes auslöscht. In militärischer Manier schreitet der gebieterische daktylische Rhythmus voran, der in dem Augenblick besonders bedrohlich wird, wenn die Trompete im Widerstreit mit dem Arpeggio der Violinen in A-Dur auf ihren tiefen Ds verharret.« \*)*

Musik dieses Zuschnitts schien mir weitaus passender für die besagte Stelle in der »Markuspassion«, wengleich Friedrich Smend im Bach-Jahrbuch 1940–1948 BWV 54 in brillanter Analyse als Vorlage nachweisen will. – Die entsprechende Arie ist in meiner Neukomposition zu einer dichten, mit chromatischen Linien, engen Akkordfolgen und schlüpfrigen Durchgängen spielenden Schilderung von Verrat und Falschheit geworden, im B-Teil mit lautmalerischer Orchestrierung der Worte »Deine Zungen sind voll Stechen« durch blockweisen, antiphonalen Einsatz der Streicher- und der Oboengruppe und mit enharmonischer Verwechslung der Töne *as* und *gis*, hier als harmonische Falle gedacht und somit als Textausdeutung der Worte des Verräters, die »zu Fallen angestiftet« sind.

### **Warum nicht BWV 244 oder 245?**

Am frag- und unglaubwürdigsten unter den hier angeführten Beispielen, die aufzeigen sollen, daß Bach für die Arien und Chöre der »Markuspassion« höchstwahrscheinlich nicht das Parodieverfahren angewendet hat – und vor allem, daß »Rekonstruktionen«, die sich auf willkürlich vermutete Parodien stützen, einer wirklich musikalischen Beurteilung nicht standhalten –, scheint mir die Übernahme etwa von Turba-Chören oder gar Rezitativen aus Bachs Passionen, die 1731 bereits bestanden hatten (siehe insbesondere die Version von Jordi Savall).

Man vergleiche den Text des Matthäus- und des Markusevangeliums an folgenden drei Stellen und prüfe die Vergleichspaare hinsichtlich ihrer Silbenzahl und ihres Textflusses (alle drei Beispiele wurden sowohl in der »Matthäus« als auch in der »Markuspassion« von Henrici als Chöre ausgewiesen und von Bach entsprechend vertont):

Matthäus (BWV 244: Nr. 4b)  
*Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk.* (15 Silben)

Markus (BWV 247: Nr. 2b)  
*Ja nicht auf das Fest, daß nicht ein Aufruhr im Volck werde.* (14 Silben)

Matthäus (BWV 244: Nr. 4d)  
*Wozu dienet dieser Unrat? Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden.* (29 Silben)

Markus (BWV 247: Nr. 2d)  
*Was soll doch dieser Unrath? Man könnte das Wasser mehr denn um dreyhundert Groschen verkaufft haben, und dasselbe den Armen geben.* (34 Silben)

Man vergleiche die musikalische Verteilung des vorliegenden Textes aus dem Matthäusevangelium mit dem Text der entsprechenden Stelle aus dem Markusevangelium.

Flauto traverso I.  
Flauto traverso II.  
Oboe I.  
Oboe II.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Soprano.  
Alto.  
Tenore.  
Basso..  
Organo e Continuo.  
Flauto traverso I.  
Flauto traverso II.  
Oboe I.  
Oboe II.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Soprano.  
Alto.  
Tenore.  
Basso.  
Organo e Continuo.

Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr werde, ein Auf - - ruhr werde,  
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr werde, ein Auf - - ruhr werde,  
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr werde, ein Aufruhr werde,  
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr werde, ein Aufruhr werde,  
1 2 6 6 2 6 6 5 6 6 5

Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr wer.de, ein Auf - - ruhr  
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr wer.de, ein Auf - - ruhr  
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr wer.de, ja nicht auf das  
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr wer.de, ja nicht auf das  
4 4 6 6 5 6 6 6 5 6 6 5

B. W. IV.

Man vergleiche die musikalische Verteilung des vorliegenden Textes aus dem Matthäusevangelium mit dem Text der entsprechenden Stelle aus dem Markusevangelium.

The image displays a page of a musical score for J.S. Bach's 'Matthäuspassion', BWV 244, specifically an excerpt from No. 4d. The score is arranged in two systems, each with multiple staves. The top system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The lyrics are written below the vocal staves. The bottom system continues the musical and textual material. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are: 'Unrath? Dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft, und den Armen gegeben'. The page number 29 is located at the bottom right.

Unrath? Dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft, und den Armen gegeben

Unrath? Dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft, und den Armen gegeben

Unrath? Dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft, und den Armen gegeben

Unrath? Dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft, und den Armen gegeben

wer - - - den, den Ar - - - men, und den Ar - - men ge - ge - ben wer - den.

wer - - - den, und den Ar - men ge - ge - ben wer - - - den, und den Ar - - men ge - ge - hen wer - den.

wer - - - den, und den Ar - men ge - ge - ben wer - - - den, Ar - men ge - ge - ben wer - - - den.

wer den, die ses Wasser hät - te mö - gen theu - er ver - kauft, und den Ar - - - men ge - ge - ben wer - - - den.

B. W. IV.

Man vergleiche die musikalische Verteilung des vorliegenden Textes aus dem Matthäusevangelium mit dem Text der entsprechenden Stelle aus dem Markusevangelium.

**CORO I.**

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

Wo, wo, wo willst du, dass wir dir be-rei-ten das Oster-lamm zu

Wo, wo, wo willst du, dass wir dir be-rei-ten das Oster-lamm zu

Wo, wo, wo willst du, dass wir dir be-rei-ten das

Wo, wo, wo willst du, dass wir dir be-rei-ten das

6 6 6 7 6 5 4

Matthäus (BWV 244: Nr. 9b)

*Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?* (16 Silben)

Markus (BWV 247: Nr. 6b)

*Wo wilt du, daß wir hingehen, und bereiten, daß du das Oster-Lamm essest?* (20 Silben)

Besonders beim zweiten und dritten Beispiel sind die Unterschiede im Text, in der Silbenzahl sowie in Rhythmus und Sprachmelodie dermaßen eklatant, daß ein Unterlegen des Textes aus dem Markusevangelium unter die Musik aus der »Matthäuspassion« schier unmöglich ist, mindestens aber textentstellend wäre – schon wenn man lediglich die Silbenzahl als entscheidendes Kriterium betrachtet. Dennoch werden die angeführten drei Chorstellen aus der »Matthäuspassion« in etlichen »Rekonstruktionsversuchen« von »BWV 247« den entsprechenden Textstellen in der »Markuspassion« einverleibt; der Fluß des Textes und der Musik wird hierbei empfindlich gestört und entsprechend verbogen. Das ist in allen »Rekonstruktionen«, die auf Material aus Bachs »Johannes«- und »Matthäuspassion« zurückgreifen, deutlich zu hören: Die entsprechenden Stellen klingen immer so, als wenn sich die Stücke aus Bachs Passionen dorthin verirrt hätten – oder wie wenn sie gewaltsam dorthin verpflanzt worden wären. Sie haben bei mir nur Kopfschütteln ausgelöst; ich kann sie schlichtweg nicht verstehen.

### **Warum gibt es bisher noch keine Neukomposition?**

Dem Gedanken an eine Neukomposition der »Markuspassion« gingen bei mir das zunehmende Unbehagen und eine große Skepsis gegenüber den Rekonstruktionsversuchen voraus. Skepsis und Unbehagen waren schließlich stärker als meine Scheu vor bzw. die Zweifel gegenüber der selbstgestellten Aufgabe einer Neukomposition.

Die Herausforderungen, die eine solche Aufgabe an den Komponisten und im Konzert an die Ausführenden und an die Hörer stellt, sind immens – und vielleicht bedarf es am Anfang des Kompositionsprozesses auch einer gehörigen Portion Naivität, um sich überhaupt auf solch eine Sache einzulassen. Wie immer bei derartigen Vorhaben wachsen mit fortschreitender Zeit der Arbeitsaufwand und die Schwierigkeiten sowie die Komplexität des Werkes selbst immer mehr an, und man sagt sich bestimmt mehr als nur einmal: »Hätte ich vorher gewußt, daß es so schwierig werden würde, dann hätte ich gar nicht erst angefangen.«

Hinzu kam, daß es bei der »Markuspassion« ja in der Natur der Sache liegt, daß sich ein Komponist, der sich an die Aufgabe einer Neukomposition macht, auf ein bereits vielfach erforschtes und beackertes Feld begibt und sich damit sowohl in Fachkreisen als auch in der Öffentlichkeit in besonderer Art und Weise exponiert. So gesehen kann vielleicht die wichtige Frage leichter beantwortet werden, die für mich am Beginn der Komposition der neuen »Markuspassion« stand: Warum hat bislang noch niemand den gesamten Text von Henrici neu vertont? Und zwar weder in »modernem« Stil noch in Anlehnung an den barocken Stil oder gar an Johann Sebastian Bachs persönliche musikalische Sprache? – Die Antwort ist vielleicht sehr einfach zu finden: Anders als Bachs »Kunst der Fuge«, Mozarts »Requiem« oder Schuberts »Unvollendete« ist die »Markuspassion« nicht ein musikalischer Torso, sondern ihre Musik ist bedauerlicherweise gänzlich verlorengegangen – oder verschollen – oder (was noch Hoffnung auf eine Wiederentdeckung wecken könnte) irgendwo inkognito unter Verschuß. Bereits das Vervollständigen musikalisch unvollendet gebliebener Werke wie der oben genannten ist ein Terrain, auf das sich Komponisten nicht gerne hinauswagen. Wie muß es also um die Bereitschaft oder den Mut eines Komponisten stehen, der ein ganzes, noch dazu ein verlorengegangenes Werk neu in Musik setzen will?

Hinzu kommt: Es ist ganz offensichtlich eine kleinere Hürde, Musik von Bach in »Rekonstruktionen« der »Markuspassion« so einzubauen, daß sie scheinbar plausibel zusammenpaßt und diese »Rekonstruktionen« unter dem Namen »Bach« als »BWV 247« zu verkaufen, als ganz einfach zuzugeben, daß über Bachs wirkliches Werk, nämlich über die als BWV 247 katalogisierte »Markuspassion«, gegenwärtig überhaupt nichts bekannt ist.

Auch mag es sein, daß einem Komponisten, der sich im 21. Jahrhundert anschickt, eine »barocke« Passion zu schreiben, leicht der Vorwurf eines »Stilkopisten« angehängt werden könnte. Um eine Stilkopie soll es sich aber, wie im Folgenden noch näher zu beschreiben sein wird, bei der vorliegenden Komposition nicht handeln.

Es ist mir äußerst wichtig, an dieser Stelle ganz offen zu sagen, daß ich in den beschriebenen Skrupeln und Schwierigkeiten keine Hürde gesehen habe – vielleicht aufgrund einer großen, wie auch immer gearteten Naivität meinerseits. Ich habe keinen wissenschaftlichen, sondern einen musikalisch-praktischen Weg gesucht, um die Aufgabe der Neukomposition zu lösen. Das hat von vornherein viele Zweifel und Schwierigkeiten ausgeräumt – und man mag mir diesen Weg durchaus als unseriös oder leichtfertig ankreiden, auch wenn ich ihn als absolut seriös verstanden und die damit verbundenen Arbeiten alles andere als leicht empfunden habe.

Dieses Vorwort zur »Markuspassion« enthält unter anderem den Versuch einer Annäherung an die Lebenssituation Bachs um 1730. Diese Annäherung ist keine als absolut postulierte Wahrheit oder gar eine »wissenschaftliche« Erkenntnis: Sie beruht auf der schlichten Tatsache, daß wir über die Musik der »Markuspassion« – leider – gar nichts Gesichertes wissen und kommt darum zu folgendem Schluß: Wir sollten uns eher auf ein emotional realistisches und zugleich sachliches und phantasievolles Zusammenfügen der Arbeits- und Lebensumstände und des menschlichen Umfeldes Johann Sebastian Bachs stützen, um uns dem anzunähern, wie Bach an die Vertonung der Passionsmusik von 1731 herangegangen sein könnte. Das rechtfertigt auch die Wahl der barocken Stilmittel für eine Neukomposition, denn diese entsprechen der Zeit, in der Bach gelebt hat, am ehesten – und wenn man Bachs Lebensumstände und sein Umfeld in der Phantasie neu entstehen läßt, so paßt dort diejenige Musik am besten hinein, die auch stilistisch mit jener Zeit übereinstimmt.

Aus diesem Nachempfinden heraus bin ich an die Neukomposition herangegangen. Diese Herangehensweise wird vermischt mit Gedanken zur Passion und zum Komponieren aus heutiger Sicht einerseits, und andererseits mit dem Bewußtsein, daß bei einer Neuvertonung des Librettos von Christian Friedrich Henrici eine musikalisch gesehen »reine« Stilkopie einer barocken Passion – zumal es sich ja bei der Vorlage um einen Text handelt, den kein Geringerer als Bach vertont hat! – kaum oder gar nicht vorstellbar ist. Das Stück sollte also keine rein barocke oder puristisch auf den Bachschen Stil beschränkte Vertonung werden.

Das Vorwort wurde aus der Rückschau und zunächst ohne jegliche Kenntnis von Sekundärliteratur oder von Noten bzw. Aufnahmen der zahlreichen »Rekonstruktionen« sowie erst nach langer gedanklicher Vorbereitung verfaßt \*), genauer: nachdem die Komposition bereits seit über einem Jahr abgeschlossen war. Die Erfahrung des Komponierens lag also während des Formulierens bereits weit zurück. Und die nachträglich reflektierende Beschäftigung mit dem eigenen Werk ohne ein vorangegangenes Studium von einschlägiger Fachliteratur oder von »Rekonstruktionen« hat mir neben vielen schönen und bereichernden Erkenntnissen vor allem eine ernüchternde, klare, aber auch in gewisser Weise erleichternde Einsicht bestätigt: Musik so zu schreiben wie Bach ist nicht möglich.

Aus meiner Sicht gilt dieser Satz im Grunde wirklich für alle großen Komponisten gleichermaßen; wir können schlicht nicht wissen, wie ein Komponist gedacht, empfunden und wie er seine Musik in seiner Gedankenwelt und seiner Seele geschaffen hat. Dennoch mag dieser Satz jedem, der sich beim Komponieren um die Nähe zur Stilistik eines bestimmten Komponisten oder gar – im Sinne der Nachahmung – um stilistische Reinheit bemüht, wie ein vernichtendes Urteil klingen. So ist er aber durchaus nicht gemeint: Er bezieht sich auf die Erfahrung bei der Arbeit an meiner eigenen »Markuspassion«. Und er zeigt auch, daß das Bemühen, Bachs musikalische Sprache zu erlernen und sich womöglich in ihr artikulieren zu wollen, immer damit verbunden sein muß, auch Elemente der eigenen Sprache in eine Komposition mit einzubringen.

Niemals an den Punkt kommen zu können, daß ich Musik »so wie ...« würde schreiben können, war mir im Grunde von Anfang an bewußt, aber ich wollte den »Selbstversuch« unternehmen, die Passion dennoch zu schreiben – mit dem Vorsatz: Bach ist nicht das Vorbild, dem nachgeeifert werden soll, und es wird nicht versucht, ausschließlich oder puristisch »so wie Bach« zu schreiben. Vielmehr ließ ich mich leiten von der Vorstellung: Bach sitzt daneben, hört zu – und mischt sich immer dann ein, wenn etwas wirklich gar nicht geht.

Im Schlußchor (Nr. 50) befindet sich die einzige Stelle in der vorliegenden Komposition, in der ein Stück von Bach in allen Stimmen – für lediglich zweieinhalb Takte, aber immerhin direkt und notengetreu – zitiert wird: Es handelt sich um zwei Takte aus dem Eingangschor der Kantate »Also hat Gott die Welt geliebt«, BWV 68. Diese beiden Takte originaler Bach fügen sich nahtlos in den musikalischen Verlauf der neuen Komposition ein, aber beim Anhören wirken sie auf mich immer wie ein Schock, eine Ernüchterung: So müßte es klingen! So müßten die Noten gesetzt sein, damit sie den geschmeidigen, liebevoll geführten musikalischen Fluß erhalten, den Bach »cantabel« nannte und den er all seinen Kompositionen einzuverleiben und seinen zahllosen Schülern weiterzuvermitteln imstande war (»Sämigkeit« hat ein bekannter Bach-Dirigent diesen unerreichten musikalischen »Flow« einmal genannt). Diesen Fluß, diese »Cantabilität« aller Stimmen zu erreichen, ist die höchste Kunst. Und diese Kunst konnte und kann Bach keiner restlos oder gar umfassend nachmachen. \*)

Bach muß all das, was Musik ausmacht, so sehr in sich aufgenommen gehabt haben, ja: Er muß aus diesen Dingen gleichsam bestanden haben, so daß er gar nicht anders konnte, als es in seiner Kunst zu solcher Meisterschaft und Perfektion zu bringen. Johann Matthias Gesner, der bereits mehrfach erwähnte Rektor der Thomasschule zur Zeit der Uraufführung der Bachschen »Markuspassion«, widmete Bach, den er bezeichnenderweise als seinen »Kollegen« bezeichnet und seinen »Freund« nennt, in seiner kommentierten Ausgabe von Fabius Quintilians »Institutio oratoria« (Göttingen 1738) eine Fußnote (zu Lib. I, 12 ebenda). Gesners vielzitierte Worte schildern Bachs Meisterschaft – und das Ausmaß, wie sehr Bach Musik war – eindrucksvoll und eindringlich:

»Dies alles würdest Du, Fabius, völlig unerheblich nennen, wenn Du, aus der Unterwelt heraufbeschworen, Bach sehen könntest – um nur ihn anzuführen, denn er war vor nicht allzu langer Zeit mein Kollege an der Leipziger Thomasschule; wie er mit beiden Händen und allen Fingern etwa unser Klavier spielt, das allein schon viele Kitharai in sich faßt, oder jenes Grund-Instrument, dessen zahllose Pfeifen von Bälgen angeblasen werden, wie er hier mit beiden Händen, dort mit schnellen Füßen über die Tasten eilt und allein gleichsam Heere von ganz verschiedenen, aber doch zueinander passenden Tönen hervorbringt; wenn Du ihn sähest, sag ich, wie er bei einer Leistung, die mehrere Eurer Kitharisten und zahllose Flötenspieler nicht erreichten, nicht etwa nur eine Melodie singt wie der Kitharöde und seinen eigenen Part hält, sondern auf alle zugleich achtet und von 30 oder gar 40 Musizierenden diesen durch ein Kopfnicken, den nächsten durch Aufstampfen mit dem Fuß, den dritten mit drohendem Finger zu Rhythmus und Takt anhält, dem einen in hoher, dem andern in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt; wie er alle zusammenhält und überall abhilft und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wiederherstellt; wie er den Takt in allen Gliedern fühlt, die Harmonien alle mit scharfem Ohre prüft, allein alle Stimmen mit der eigenen begrenzten Kehle hervorbringt. Sonst ein begeisterter Verehrer des Altertums, glaub' ich doch, daß Freund Bach allein, und wer sonst ihm vielleicht ähnlich ist, den Orpheus mehrmals und den Arion zwanzigmal übertrifft.« \*)

Im lateinischen Original:

»Haec omnia, Fabi, paucissima esse diceres, si videre tibi ab inferis excitato contingeret, Bachium, ut hoc potissimum utar, quod meus non ita pridem in Thomano Lipsiensi collega fuit: manu utraque & digitis omnibus tractantem vel polychordum nostrum, multas unum citharas complexum, vel organon illud organorum, cuius infinitae numero tibiae follibus animantur, hinc manu utraque, illic velocissimo pedum ministerio percurrentem, solumque elicentem plura diuersissimorum, sed eorundem consentientium inter se sonorum quasi agmina: hunc, inquam, si videres, dum illud agit, quod plures citharistae vestri, & sexcenti tibicines non agerent, non vna forte voce canentem citharoedi instar, suasque peragentem partes, sed omnibus eundem intentum, & de xxx vel xxxxx adeo symphoniacis, hunc nutu, alterum supplensione pedis, tertium digito minaci reuocantem ad rhythmos & ictus; huic summa voce, ima alii, tertio media praeuntem tonum, quo utendum sit, unumque adeo hominem, in maximo concinentium strepitu, cum difficillimis omnium partibus fungatur, tamen eadem statim animaduertere, si quid & ubi discrepet, & in ordine continere omnes, & occurrere vbique, & si quid titubetur restituere, membris omnibus rhythmicum, harmonias unum omnes arguta aure metientem, voces unum omnes, angustis vnis faucibus edentem. Maximus alioquin antiquitatis fautor, multos unum Orpheas & viginti Arionas complexum Bachium meum, & si quis illi similis sit forte, arbitror.«

Was es bedeutet, die Meisterschaft Bachs andauernd als Last im Nacken zu haben, während eine neue Komposition entsteht, weiß jeder, der sich in seiner eigenen Kompositionsarbeit um eine Nähe zu Bachs musikalischer Sprache bemüht hat. Und mir ist bestens bewußt, daß ich in dieser (von Komponisten wohl zumeist selbst gewählten) Aufgabenstellung nicht allein bin.

### Was bedeutet eine Neukomposition »entlang« der Bachschen Stilistik?

Der Ansatz der reinen »Stilkopie« lag, wie beschrieben, für mich beim Komponieren aufgrund der Maßstäbe im Sinne der Meisterschaft, die Bach besaß, von vornherein nicht im Bereich des Möglichen oder Erstrebenswerten. Es gibt Komponisten, die das können: »so komponieren wie ...«, und dann klingt es auch »so wie ...« – und die Musik, die sie schreiben, ist bis ins letzte Detail und bis ins Befolgen aller musikalischen und tonsetzerischen Regeln ausgefeilt und exakt »so wie bei ...«. Der Komponist und Ensemble-Leiter Elam Rotem darf hier als Urheber solcher Musik genannt werden: Mit seinem Oratorium »Joseph und seine Brüder« in hebräischer Sprache hat er ein Werk geschaffen, das exakt auf der Stilistik der italienischen Musik des frühen 17. Jahrhunderts beruht – und das auch exakt und unverwechselbar so klingt wie die italienische Musik dieser Zeit. Es ist beim Hören absolut nicht zu bemerken, daß es sich um eine Komposition aus dem 21. Jahrhundert handelt.

Und es gibt sogar ein Computerprogramm, das dergestalt programmiert ist, daß es innerhalb von Sekunden beispielsweise eine Unzahl an stilistisch perfekten Bachchorälen fabrizieren kann. Das Programm hat den Namen »EMI« (»Experiments in Musical Intelligence«) und wurde von seinem Entwickler, dem Musiker David Cope, so programmiert, daß es Musik verschiedenster Stilistik aufgrund vorgegebener musikalischer Parameter »komponiert«, zusammenstellt. Musiker, denen die von »EMI« erstellten Bachchoräle vorgespielt wurden, konnten verblüffenderweise zwischen originalen Chorälen Bachs und den computergenerierten »Kompositionen« keinen Unterschied erkennen... Gerade aufgrund des maschinellen und daher emotionslosen »Kompositionsvorgangs« ein gepenstischer Sachverhalt! \*)

Für die »Markuspassion« habe ich mir eine stilistische Reinheit, wie sie etwa der erwähnte Komponist Elam Rotem in seinen Arbeiten pflegt, gar nicht erst vorgenommen – und noch viel weniger habe ich bei der Neukomposition an eine computergenerierte, stilistisch perfekte Zusammensetzung programmierter musikalischer Versatzstücke gedacht. Ich verwende zwar konsequent Bachs Tonsprache in der gesamten »Markuspassion«

(mit wenigen Ausnahmen; sie werden später näher besprochen), aber weil ich als Komponist diese Tonsprache zu sprechen versuche, erhält sie (als Sprache) eine andere Färbung, einen anderen Tonfall, gewissermaßen einen »Akzent« oder sogar einen »Dialekt« (so wie es auch unterschiedlich klingt, wenn verschiedene Menschen ein und dieselbe Sprache sprechen). Mit anderen Worten: Ich spreche als Komponist gewissermaßen »bachisch«, im Wissen, daß ich kein Muttersprachler bin. Denn jeder Komponist ist in seiner eigenen musikalischen Sprache der einzige Muttersprachler.

Die musikalische Sprache Bachs selber zu sprechen und sie nicht bloß zu imitieren, war die größte Herausforderung beim Komponieren. Dieses »Selber-Sprechen« ist das Ergebnis jahrzehntelanger Hörerfahrung und intensiven Studiums der Bachschen Partituren und Quellen. Und das Ergebnis hiervon wiederum ist eine Musiksprache, die an Bach erinnert, die aber bei genauem Hinhören und Hinschauen – wenn man dem musiktheoretisch oder -wissenschaftlich denn überhaupt nachspüren wollte – Takt für Takt als »nicht-bachisch« enttarnt werden könnte. Durch diese Enttarnung zeigt sich der Schritt in den Bereich einer eigenen Komposition, in der es eben nicht um das Kopieren eines bestimmten Stils gehen soll. Die Nähe zu Bach ist latent hörbar, aber die meilenweite Entfernung von ihm und die Unerreichbarkeit seiner Meisterschaft ebenso. Das gehört aber auch zur Absicht dieser Neukomposition: Sie soll – bei aller Nähe zu ihrem musiksprachlichen Vorbild – auch ihre eigene Sprache sprechen.

Nikolaus Harnoncourt schreibt zur Frage der musikalischen Artikulation:

*»Artikulation ist der technische Vorgang beim Sprechen, die Art, wie verschiedene Vokale und Konsonanten hervorgebracht werden. [...] Die Probleme der Artikulation begegnen uns vor allem in der Barockmusik oder, etwas weiter gesehen, in der Musik von etwa 1600 bis 1800, denn diese Musik ist wesentlich an der Sprache orientiert. Die Parallelen zur Sprache wurden von allen Theoretikern der Zeit gewichtig betont, die Musik wurde oftmals als ›Sprache in Tönen‹ bezeichnet. Vereinfachend und etwas grob gesprochen möchte ich sagen: Die Musik vor 1800 spricht, die Musik danach malt. Die eine muß man verstehen, so wie alles, was gesprochen wird, Verständnis voraussetzt, die andere wirkt mittels Stimmungen, die man nicht zu verstehen braucht, die man erleben soll.*

*Die musikalische Artikulation (in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts) war einerseits eine Selbstverständlichkeit für den Musiker, der sich nur an die allgemein bekannten Regeln der Betonungen und Verbindungen, also der musikalischen ›Aussprache‹ zu halten hatte; andererseits gab und gibt es für Stellen, die der Komponist in einer bestimmten Weise artikuliert haben will, einige Zeichen und Wörter (etwa Punkte, waagerechte und senkrechte Striche und Wellenlinien, Bindebögen, Wörter wie: spiccato, staccato, legato, tenuto usw.), die die geforderte Ausführung anzeigen. Wir haben hier das gleiche Problem wie bei der Notation: Diese Artikulationszeichen bleiben über die Jahrhunderte dieselben, auch noch in der Zeit nach 1800, ihre Bedeutung aber wechselt oft radikal. Wenn also ein Musiker, der den sprechenden, dialoghaften Charakter der Barockmusik nicht kennt, die Artikulationszeichen dieser Musik so liest, als wären sie im 19. Jahrhundert geschrieben, und das geschieht sehr oft, dann wird seine Interpretation (mißverständlich) malen, statt zu sprechen.*

*Wir alle wissen, wie man eine Fremdsprache lernt; und für uns ist auch die Barockmusik eine Fremdsprache, denn wir sind ja keine Barockmenschen. Wir müssen also wie bei einer Fremdsprache die Vokabeln, die Grammatik und die Aussprache – die musikalische Artikulation, die Harmonielehre und die Lehre von Einschnitten und Betonungen – lernen. Wenn wir diese Lehre bei der Aufführung von Musik anwenden, bedeutet dies noch lange nicht, daß wir musizieren; es ist eher ein Buchstabieren in Tönen. Vielleicht ein gutes und schönes Buchstabieren, aber Musik machen können wir erst dann, wenn wir nicht mehr an die Grammatik und die Vokabeln denken, wenn wir nicht mehr übersetzen, sondern einfach sprechen, kurz, wenn es unsere eigene, natürliche Sprache wird. Das ist das Ziel. Wir versuchen nun also, die ›Grammatik‹ der Alten Musik zu erlernen. Leider sind es oft nicht die richtigen Musiker, die sich diese Mühe machen, und wir begegnen immer wieder Musikern, die die Grammatik der Musik zwar können, aber eigentlich – mit Staub in den Adern, wie Linguistikprofessoren – die Musik gleichsam übersetzen. Das dürfen wir aber nicht den Regeln anlasten, um deren Kenntnis wir nicht herumkommen. [...]« \*)*

Sehr gut hörbar und erlebbar wird das nicht-akzentfreie Sprechen der Sprache, die für das Komponieren der »Markuspassion« erlernt wurde, beispielsweise in den Chorälen. Sie sind im Zeitraum weniger Tage entstanden (zwischen dem 23. und dem 27. Dezember 2019) und bildeten von Anfang an das musikalische und vor allem das tonartliche »Gerüst«, also gleichsam das Rückgrat der gesamten Neukomposition, anhand dessen sich das Komponieren aller weiteren Nummern zunächst kristallisierte und dann in jeder Hinsicht weiterentwickelte.

Der »musiksprachliche Akzent« läßt sich wohl am einfachsten so beschreiben: Die Choräle sind im Grunde nach allen Regeln des Bachchorals verfaßt, enthalten aber dennoch Elemente, die bei Bach in dieser Art (oder besser: in dieser Häufung) nicht vorkommen (oder auch in der Gleichzeitigkeit verschiedener musikalischer Ereignisse – gut zu beobachten beispielsweise an den Vorhaltsbildungen oder in der Dissonanzbehandlung). Auf solche und andere Unterschiede zum Bachschen Original soll später noch näher eingegangen werden.

## Formale Anlage der »Markuspassion« und strukturelle Vorarbeiten an der Komposition

Es wurde bereits auf die klare formale Anlage des Textes der »Markuspassion« hingewiesen. Unmittelbar ins Auge springen hier wohl vor allem zwei Sachverhalte: Erstens die strenge Abfolge von »Evangelium« (bzw. Arie) und »Choral« (bzw. »Chorus« am Anfang und Ende der Passion), und zweitens die gleiche Anzahl an Musiknummern in beiden Teilen der Passion und die damit verbundene numerische Ausgewogenheit der beiden Teile. Diese beiden Sachverhalte sollten bei der Komposition von entscheidender und formgebender Bedeutung sein.

Von Beginn an stand fest, daß für die Arien die Textgrundlage von 1744 verwendet werden sollte. So war es möglich, für alle vier Stimmlagen je zwei Arien zu schreiben. Da die beiden Arien von 1744 von den Urhebern innerhalb bereits bestehender Rezitative eingefügt wurden, änderte sich nichts an der Grundstruktur des schon erwähnten strengen Wechsels zwischen Musiknummern mit Evangelientext und solchen ohne Evangelientext.

Die allerersten Noten der Komposition (Beginn des Eingangschores) wurden am 26. April 2019 aufgeschrieben. Der konkrete Anlaß dazu und die genaue Motivation, mit einer »Markuspassion« überhaupt zu beginnen, ist aus der Rückschau für mich nicht mehr feststellbar; jedenfalls aber wurde der musikalische Inhalt dieser ersten Skizze bis zur Beendigung der Komposition in seinen Grundzügen fast ohne Änderung beibehalten.

Für den Beginn der »Markuspassion« wurde sowohl dieselbe Tonart als auch dieselbe Rhythmik gewählt wie für den Eingangschor von Bachs »Trauerode« (BWV 198); und dies, obwohl ich im Laufe der Komposition zur Überzeugung gelangt bin, daß Bach die »Trauerode« nicht als Parodievorlage für seine »Markuspassion« verwendet hat. Der harmonische Verlauf des Eingangschores der »Markuspassion« ist denn auch bereits in der zweiten Hälfte des ersten Taktes von jenem der »Trauerode« verschieden, und die beiden Stücke gehen harmonisch wie formal völlig unterschiedliche Wege. Es entsteht also beim Hörer durch die genannte Parallele möglicherweise in den ersten Sekunden des Eingangschores eine Assoziation mit dem Eingangschor der »Trauerode«, aber diese Assoziation zerstreut sich bereits nach wenigen Momenten wieder.

Um eine Gesamtübersicht über die möglicherweise bevorstehende Arbeit zu erhalten, wurde in einem ersten Schritt das Faksimile des Textdruckes in genau festgelegte Musiknummern eingeteilt. Die Musiknummern wurden auf einem breiten Papierstreifen als musikalischer Ablauf schematisch festgehalten (16. Juni 2019), und alle in der Passion vorkommenden musikalischen Formen erhielten zur besseren Strukturierung eine eigene Farbe.

Ohne daß die Arbeit am Eingangschor weitergeführt worden wäre, entstanden im Sommer 2019 einige Skizzen zu Nr. 2. Weder der grobe Verlauf der Rezitative in dieser Nummer noch die beiden Turba-Chöre (Nr. 2b / 2d) wurden im weiteren Kompositionsverlauf in ihrer Grundanlage entscheidend verändert. – Ebenfalls im Sommer 2019 wurden etliche Choräle versuchsweise vertont; alle diese Entwürfe wurden später aber wieder verworfen. Diese Choräle waren der vorerst letzte Schritt, und die Arbeit an der Komposition blieb dann zunächst einmal liegen.

Am 23. Dezember 2019 ereignete sich in meiner musikalischen Berufstätigkeit ein harter Einschnitt. Noch am gleichen Tag habe ich die Arbeit an der Komposition der »Markuspassion« wieder aufgenommen. Es wurden zunächst alle Choräle geschrieben; der Rest der Komposition entstand in den darauffolgenden Monaten in zumeist chronologischer Reihenfolge der Musiknummern, und die kompositorische Arbeit wurde am Karfreitag, dem 10. April 2020, abgeschlossen. – Die Zeit der Komposition fiel genau zusammen mit dem ersten pandemiebedingten »Lockdown«; dadurch war eine besondere Konzentration auf die kompositorische Arbeit möglich.

Zwei Nummern wurden wieder verworfen (die Tenor-Arie Nr. 9, – sie wurde einige Wochen später komplett neu geschrieben, allerdings in gleicher Besetzung wie ursprünglich vorgesehen –, sowie die Alt-Arie Nr. 26, ursprünglich für vier Soloinstrumente und Streicherbegleitung, in der neuen Fassung dann mit zwei Violon d'amore und zwei Violon da gamba, geschrieben erst am 3. Januar 2021). Eine andere Nummer wurde Anfang Mai 2020 nochmals entscheidend verändert (Nr. 47a), und eine Nummer kam über ein Jahr später ganz neu dazu (die »Sinfonia« [Nr. 47d], in die Passion aufgenommen Anfang Juni 2021).

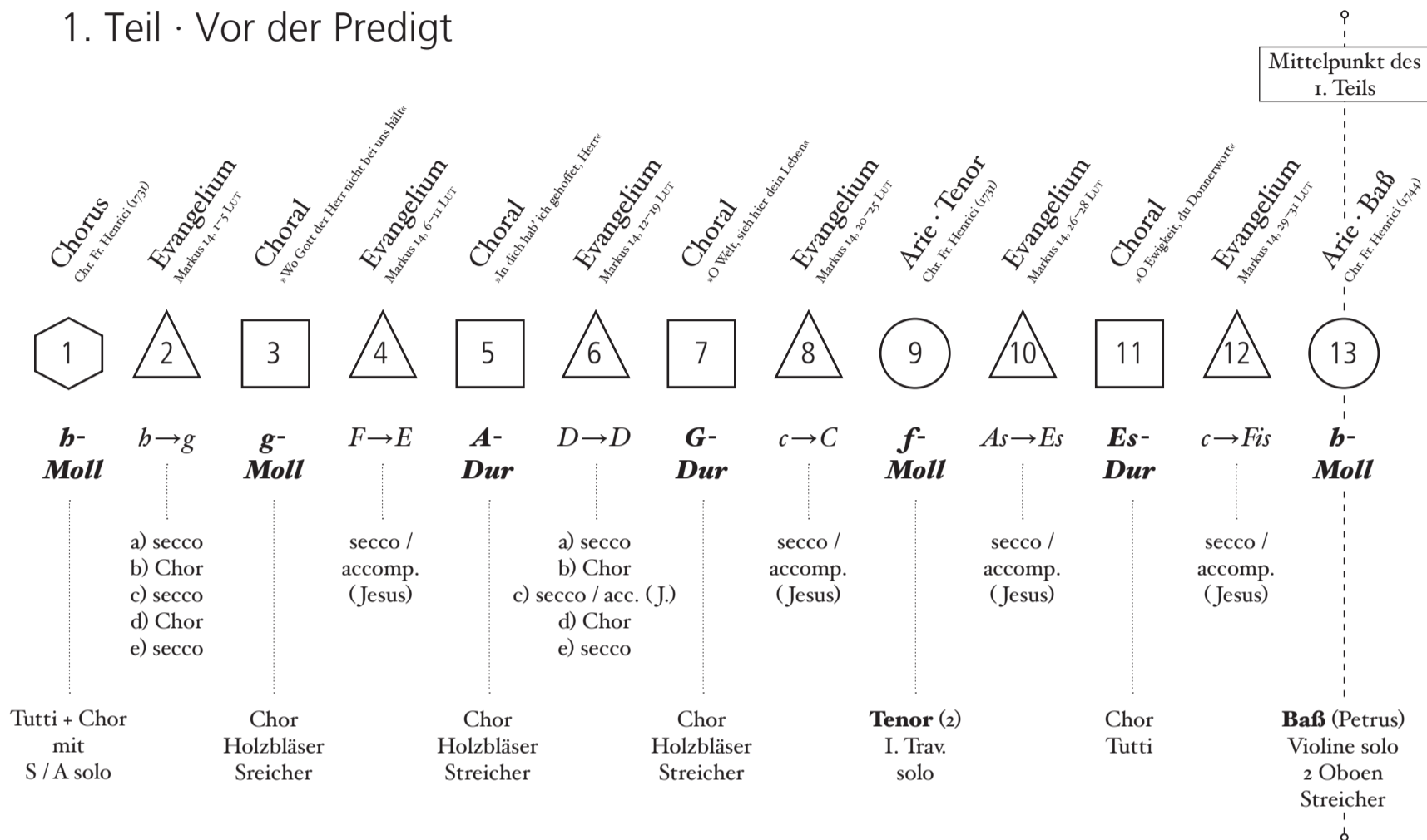
In der 2019 erstellten Graphik (siehe nächste Doppelseite) wurden fünf musikalische Formen unterschieden:

- Chorus: Zwei Nummern – Nr. 1 und Nr. 50
- Choral: Vierzehn Nummern – Nr. 3, 5, 7, 11, 15, 17, 23 und Nr. 28, 30, 32, 34, 40, 42, 48
- Choralbearbeitung: Zwei Nummern – Nr. 25 und Nr. 44
- Arie: Acht Nummern – Nr. 9, 13, 19, 21 und Nr. 26, 36, 38, 46
- Evangelientext: Alle übrigen vierundzwanzig Nummern; Secco- und Accompagnato-Rezitative sowie dreizehn Turba-Chöre (davon vier im ersten Teil und neun im zweiten Teil der Passion)

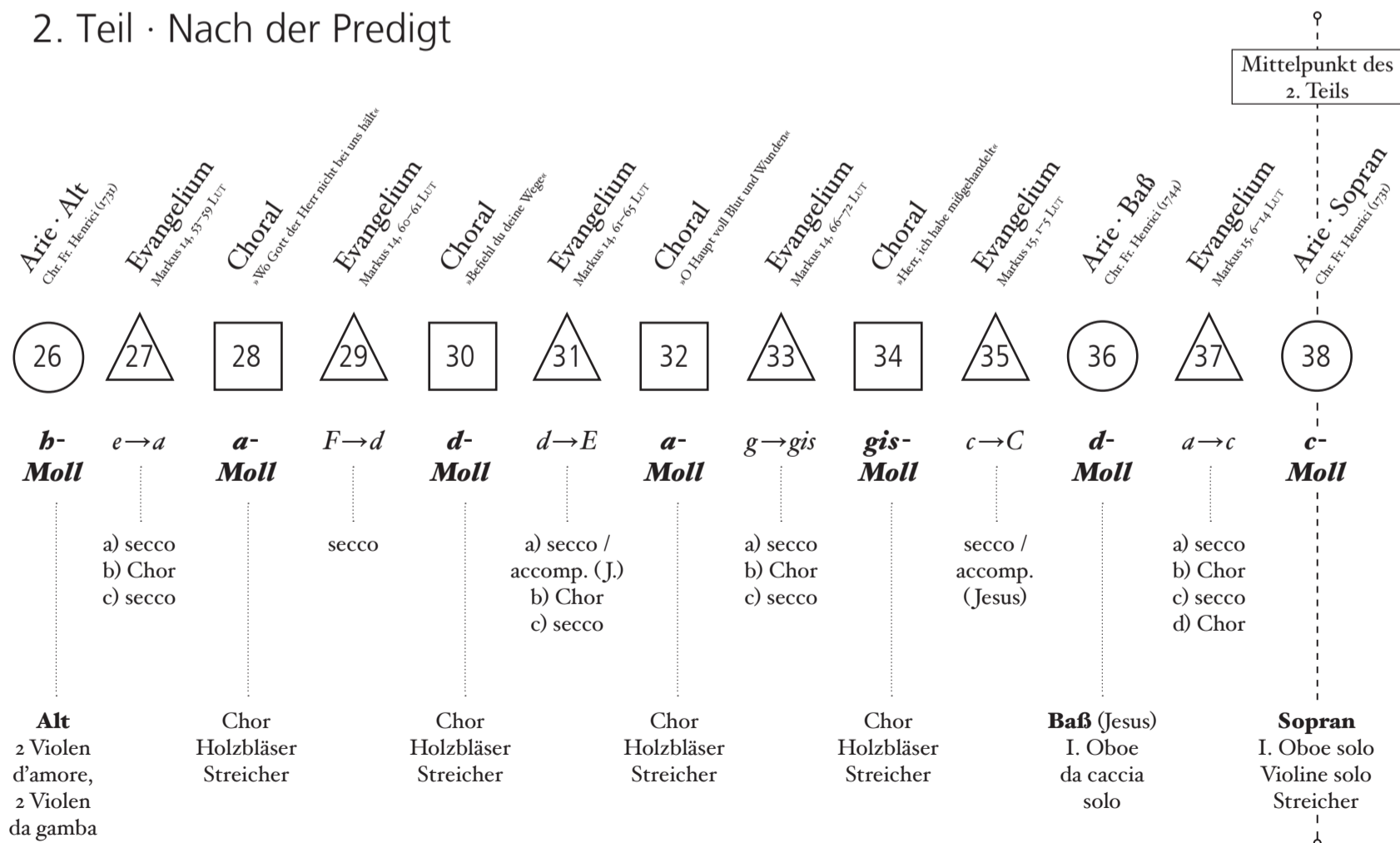
# Markuspassion · Gesamtübersicht

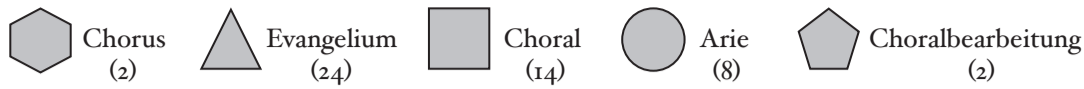
Nach der Graphik vom 16. Juni 2019

## 1. Teil · Vor der Predigt



## 2. Teil · Nach der Predigt





<i>Evangelium</i> Markus 14, 31-34 LUT	<i>Choral</i> »Bezügliches Herz, sei wohlgenut«	<i>Evangelium</i> Markus 14, 35-36 LUT	<i>Choral</i> »Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte«	<i>Evangelium</i> Markus 14, 37-42 LUT	<i>Arie · Sopran</i> Chr. Fr. Henrici (1731)	<i>Evangelium</i> Markus 14, 43-45 LUT	<i>Arie · Alt</i> Chr. Fr. Henrici (1731)	<i>Evangelium</i> Mk. 14, 46-49	<i>Choral</i> »Jesus Leiden, Pein und Noth«	<i>Evangelium</i> Markus 14, 50-52 LUT	<i>Choralbearbeitung</i> »O Haupt voll Blut und Wunden«
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
$e \rightarrow b$	<b>G-Dur</b>	$C \rightarrow g$	<b>Es-Dur</b>	$as \rightarrow d$	<b>d-Moll</b>	$F \rightarrow g$	<b>g-Moll</b>	$d \rightarrow F$	<b>As-Dur</b>	$c \rightarrow e$	<b>a-Moll</b>
secco / accomp. (Jesus)		secco / accomp. (Jesus)		secco / accomp. (Jesus)		secco		secco / accomp. (Jesus)		secco	
	Chor Holzbläser Streicher		Chor Holzbläser Streicher		<b>Sopran</b> 2 Oboen solo		<b>Alt</b> II. Trav. 3 Oboen Streicher		Chor Holzbläser Streicher		Chor Tutti

<i>Evangelium</i> Markus 15, 15-19 LUT	<i>Choral</i> »Jesus meines Lebens Leben«	<i>Evangelium</i> Markus 15, 20-24 LUT	<i>Choral</i> »Ein feste Burg ist unser Gott«	<i>Evangelium</i> Markus 15, 25-34 LUT	<i>Choralbearbeitung</i> »Keinen hat Gott verlassen«	<i>Evangelium</i> Markus 15, 35-37 LUT	<i>Arie · Tenor</i> Chr. Fr. Henrici (1731)	<i>Evangelium</i> Markus 15, 38-45 LUT	<i>Choral</i> »O Traurigkeit, o Herzeleid«	<i>Evangelium</i> Markus 15, 46-47 LUT	<i>Chorus</i> Chr. Fr. Henrici (1731)
39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
$g \rightarrow F$	<b>b-Moll</b>	$c \rightarrow A$	<b>D-Dur</b>	$b \rightarrow A$	<b>d-Moll</b>	$g \rightarrow fis$	<b>fis-Moll</b>	$Cis \rightarrow g$	<b>g-Moll</b>	$c \rightarrow c$	<b>c-Moll</b>
a) secco b) Chor c) secco		secco		a) secco b) Chor c) secco d) Chor e) secco / accomp. (J.)		a) secco b) Chor c) secco		a) secco / accomp. b) Choral c) secco d) Sinfonia		secco	
	Chor Holzbläser Streicher		Chor Tutti		Chor Tutti		<b>Tenor (1)</b> Tutti		Chor Holzbläser Streicher		Chor und Tutti mit allen Soli

Bei dieser Einteilung sprang wieder die Ausgewogenheit zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Passion ins Auge: Von allen fünf musikalischen Formen sind in beiden Teilen der Passion gleich viele Nummern enthalten (je ein Chorus; je sieben Choräle; je eine Choralbearbeitung; je vier Arien; je zwölf Vertonungen von Evangelientext). Diese Ausgewogenheit übertrifft die Symmetrie- und Kräfteverhältnisse in Bachs »Johannes-« und »Matthäuspasion« bei weitem. Und es ist bedauerlich, daß nicht überliefert ist, was Bach – der gemeinsam mit seinem Textdichter Henrici die textliche und dramaturgische Gesamtstruktur der »Markuspasion« herbeiführte und konstruierte – aus diesen extrem ausgewogenen Verhältnissen musikalisch herausgeholt hat. \*)

Ein nächster Schritt bestand darin, für alle Choräle die richtigen Choral melodien zu bestimmen und anhand der Melodieumfänge und der Charakteristik der einzelnen Melodien die Tonarten aller Choräle festzulegen. Der so entstandene tonartliche Verlauf bestimmte den Tonartenplan der »Markuspasion« erheblich: Ausgehend vom h-Moll des Eingangschores entstand ein tonartlicher Bogen, der im Schlußchor nach c-Moll mündet; die Grundtonarten der beiden großen Chöre stehen also in einer Halbtonbeziehung, ihre Grundtöne bilden einen Leittonschritt ( $b-c$ ). – Zum Vergleich: Anfangs- und Schlußtonart stehen bei beiden erhaltenen Passionen Bachs in einer abwärtsführenden Großterzbeziehung (bei der »Matthäuspasion«:  $e-c$ ; bei der »Johannespassion«:  $g-es$ ).

Die Wahl der Tonart c-Moll für den Schlußchor der »Markuspasion« steht natürlich in Verbindung mit den Schlußchören aus Bachs »Johannes-« und »Matthäuspasion«. Die grundsätzliche Bedeutung dieser Tonart innerhalb der »Markuspasion« wird an späterer Stelle noch ausführlicher behandelt. – Die Tonart c-Moll wird nicht nur von Bach, sondern auch von anderen Komponisten häufig im Zusammenhang mit Tod, Trauer, Tragik, Schrecken, Schicksal oder Begräbnis verwendet; man denke beispielsweise an den Beginn von Penelopes Klage oder an das Erwachen des Odysseus am Strand von Ithaka in Claudio Monteverdis »Il ritorno d'Ulisse in patria« (auffälligerweise beide in c-Moll!), an Wolfgang Amadé Mozarts »Große Messe«, an die »Vorstellung des Chaos« in der Ouvertüre zu Joseph Haydns »Schöpfung«, an den Trauermarsch in Ludwig van Beethovens 3. Symphonie, an sein 3. Klavierkonzert, seine 5. Symphonie oder die Ouvertüre zu »Coriolan«, an das Gewitter in der Ouvertüre und der Wolfsschluchtszene von Carl Maria von Webers »Freischütz«, an »Siegfrieds Trauermarsch« in Richard Wagners »Götterdämmerung« oder an die »Todtenfeier«, den monumentalen ersten Satz von Gustav Mahlers 2. Symphonie. (Den Trauermarsch zu Beginn seiner 5. Symphonie setzt Mahler interessanterweise in cis-Moll; er erhöht und verschärft damit die klangliche Wirkung erheblich. Man bedenke, daß 1904, zum Zeitpunkt der Uraufführung dieser Symphonie, die »gleichstufige Stimmung«, mit der jede eigentliche Tonartencharakteristik im Grunde hinfällig wurde, noch nicht einmal physikalisch meßbar und somit auch noch nicht präzise umsetzbar war. Die Tonart cis-Moll klang und wirkte also auch 150 Jahre nach dem Ausklang des Barock wesentlich anders als ihre Schwestertonart c-Moll, wenngleich die Unterschiede sicherlich geglätteter, feiner und weniger kraß waren als zu Bachs Zeiten.)

Die Tonarten der Choräle, Choralbearbeitungen und Chöre haben folgendes tonartliches Gerüst erzeugt:

**1. Teil** h – g – A – G – Es – G – Es – As – a                      **2. Teil** a – d – a – gis – b – D – d – g – c

Durch das chronologische Vorgehen beim Komponieren und die feststehenden Choraltonarten konnte der tonartliche Verlauf der Evangelientextvertonungen so gesteuert werden, daß er jeweils zum nächsten Choral führte. Und die Tonarten der Arien wurden stets so gewählt, daß sie dem tonartlichen Bereich entsprachen, in dem der Verlauf des Evangelientextes an der betreffenden Stelle gerade angekommen war. – Betrachtet man die Gesamtanlage der Passion, so ist auch in den Grundtonarten der Arien ein Leittonschritt zu finden, und zwar vom Grundton der ersten zum Grundton der letzten Arie der Passion ( $f-fis$ ) – ein Schritt, der im Tritonusabstand zu jenem Leittonschritt steht, der bei den Grundtönen von Eingangs- und Schlußchor vorliegt ( $b-c$ ). – Die übrigen sechs Arien stehen in h-Moll (Nr. 13, Nr. 26), d-Moll (Nr. 19, Nr. 36), g-Moll (Nr. 21) und c-Moll (Nr. 38).

Beide Teile der Passion haben einen Mittelpunkt. Im ersten Teil ist dies die Baß-Arie Nr. 13 (*»Ich lasse dich, mein Jesu, nicht«*): Vor und nach ihr befinden sich gleich viele Musiknummern; sie hält den ersten Teil gleichsam in der Waage. Denselben Sachverhalt finden wir im zweiten Teil mit der Sopran-Arie Nr. 38 (*»Angenehmes Mord-Geschrey«*). Außerdem ist die Verteilung der übrigen Arien spiegelsymmetrisch um diese beiden »Zentrums-Arien« herum angeordnet: Im ersten Teil steht eine Arie vor, im zweiten Teil eine Arie nach dem jeweiligen Angelpunkt, und in beiden Teilen stehen je zwei Arien innerhalb der beiden Angelpunkte. Zwischen den Grundtönen der beiden »Mittelpunkt-Arien« (Nr. 13 und Nr. 38) besteht außerdem wiederum die Leittonschrittbeziehung  $b-c$ .

All diese Betrachtungen wurden nach der Komposition angestellt; sie waren, wie durchdacht sie auch immer aussehen mögen, nicht Teil der kompositorischen Planung, sondern sie haben sich aus der von Bach und Henrici geschaffenen, dramaturgisch und textlich vorgegebenen Struktur musikalisch ergeben. Es wurde hierbei absolut klar, daß Bach und Henrici in die Einteilung des Textes und in die akribische Planung der zusätzlichen Abschnitte (Chöre und Arien) unglaublich viel Sorgfalt und Arbeit investiert haben müssen. – So ausgewogene Verhältnisse,

wie sie in der Anlage der »Markuspassion« zu finden sind, entstehen nicht durch Zufall. Wie bereits mehrfach erwähnt, wurde bei der Neukomposition versucht, diesen Verhältnissen gebührendes Gewicht zu verleihen, alle verborgenen Sachverhalte aufzuspüren und die von Bach und Henrici aufgewendete Sorgfalt so behutsam wie nur möglich in die musikalische Planung und letztlich in die Komposition mit einfließen zu lassen.

Festzuhalten ist außerdem, daß die gesamte Neukomposition ganz bewußt ohne jegliche Kenntnis der zahlreichen »Rekonstruktionen« von BWV 247 entstanden ist. Ich habe mich bei meiner Arbeit an keiner von ihnen jemals orientiert, sondern habe sie lange nach Abschluß meiner eigenen Komposition überhaupt erst kennengelernt und erst dann eingehend studiert (ab Herbst 2021). In den Rekonstruktionen, die auch Neukompositionen enthalten, habe ich punktuelle Übereinstimmungen mit meiner Komposition festgestellt. Diese sind entweder absolut zufällig – oder liegen dergestalt in der Natur der Sache, daß der Inhalt einer zu vertonenden Stelle bei verschiedenen Komponisten dieselbe Vertonung hervorrufen kann. – Wie bereits gesagt, ist hier nicht der Ort, auf die »Rekonstruktionen« näher einzugehen. Zusammenfassend muß ich aber feststellen, daß mich keine von ihnen überzeugt hat: Meine schon erwähnte Skepsis, die auf sachlicher Ebene bereits vor der inhaltlichen Kenntnis der »Rekonstruktionen« bestanden hatte, wurde noch dadurch verstärkt, daß ich auch musikalisch keine von ihnen als stimmig empfunden habe. Das oft beliebige Zusammenstellen von Stücken Bachs läßt das, was die Urheber der »Rekonstruktionen« sich durch ihre Arbeit sicherlich erhofft haben, leider schmerzlich vermissen: nämlich den Eindruck, daß es sich in den so entstandenen Fassungen um eine Passion von Johann Sebastian Bach handelt.

### Die Einteilung in Akte bei den Bachschen Passionen und bei der »Markuspassion«

Nimmt man zwischen den beiden erhaltenen Bachschen Passionen und dem Text der »Markuspassion« einen formalen Vergleich hinsichtlich der zur Bachzeit bei Passionsvertonungen üblichen Aufteilung der Handlung in fünf Akte vor, so wird der Unterschied zwischen den beiden synoptischen Evangelien (nach Matthäus und Markus) und dem Johannesevangelium sehr deutlich: Die fünf Akte der »Johannespassion« teilen die Handlung in andere Abschnitte als die beiden Texte, die Christian Friedrich Henrici in Zusammenarbeit mit Bach für die »Matthäus-« und die »Markuspassion« erstellte.

	JOHANNESPASSION (1724) BWV 245	MATTHÄUSPASSION (1727) BWV 244	MARKUSPASSION (1731) BWV 247
	<b>1. Teil</b>	<b>1. Teil</b>	<b>1. Teil</b>
<i>I. Akt</i>	Verrat und Gefangennahme (Nr. 1–5)	Bethanien, Gethsemane, Verrat (Nr. 1–29)	Bethanien, Planung des Verrats, letztes Abendmahl, Ölberg, Verrat und Gefangennahme (Nr. 1–25)
		<b>2. Teil</b>	<b>2. Teil</b>
<i>II. Akt</i>	Verleugnung durch Petrus (Nr. 6–14)	Jesus vor den Hohepriestern (Nr. 30–40)	Jesus vor dem Hohepriester, Verleugnung durch Petrus (Nr. 26–34)
	<b>2. Teil</b>		
<i>III. Akt</i>	Verhör und Verurteilung durch Pilatus (Nr. 15–24)	Jesus vor Pilatus, Verurteilung, Verspottung (Nr. 41–54)	Jesus vor Pilatus, Verurteilung, Verspottung (Nr. 35–40)
<i>IV. Akt</i>	Kreuzigung und Tod (Nr. 25–37)	Kreuzigung und Tod (Nr. 55–62)	Kreuzweg; Simon von Cyrene, Kreuzigung, Tod (Nr. 41–46)
<i>V. Akt</i>	Grablegung (Nr. 38–40)	Grablegung (Nr. 63–68)	Erdbeben, Joseph von Arimathia vor Pilatus, Grablegung (Nr. 47–50)

In der »Markuspassion« steht am Ende der Akte I bis III jeweils ein Choral (der Choral nach dem I. Akt wird in der Neukomposition zu einer Choralbearbeitung). Der IV. Akt wird von einer Arie und der V. Akt vom Schlußchor beendet. Diese Struktur ähnelt jener der »Matthäuspassion« (siehe I., II., III. und V. Akt; dort beendet ein Choral auch den IV. Akt). Auffällig ist, daß in der »Markuspassion« der IV. Akt von einer Arie beschlossen wird; in der »Johannespassion« steht hingegen eine Arie am Ende des III. Aktes.

## Die Choräle und Choralbearbeitungen

Die »Markuspassion« liegt mit 16 Chorälen in ihrer »Choraldichte« deutlich vor der »Johannespassion« (11 bzw. 12 Choräle) und vor der »Matthäuspassion« (13 Choräle). Die Verhältnisse der musikalischen Formen sind somit in der »Markuspassion« deutlich anders gelagert als in ihren beiden Schwesterwerken. Zum Vergleich: Bei der »Matthäuspassion« übersteigt die Anzahl der Arien (15 an der Zahl) die Anzahl der Choräle deutlich (13); in der »Markuspassion« hingegen liegt die Anzahl der Arien (8) genau bei der Hälfte der Anzahl der Choräle (16) – ein weiteres Indiz dafür, daß für Bach und Henrici das Herstellen von *Ausgewogenheit* in ihrem gemeinsamen Werk höchste Priorität besaß.

Über die Gründe, die zu der hohen Anzahl an Chorälen in der »Markuspassion« geführt haben, kann nur spekuliert werden. Etliche hypothetische Gründe wurden bereits besprochen – beispielsweise die problematischen Verhältnisse an der Thomasschule, ersichtlich aus Bachs Eingabe an den Rat vom August 1730, in welcher er die musikalische Unfähigkeit so vieler seiner Schüler beschreibt, sowie damit verbunden der Gedanke, daß Bach seinem Chor möglicherweise nicht allzu anspruchsvolle Aufgaben übertragen wollte. Diese Argumentation wurde aber aufgrund verschiedener Überlegungen als nicht restlos plausibel fallengelassen; die Gründe für die hohe Anzahl an Chorälen müssen meiner Ansicht nach an anderem Ort gesucht werden.

Denkbar wäre, daß Bach von seiner Obrigkeit dazu angehalten wurde, bei der »Markuspassion« die Gemeinde stärker in das musikalische Geschehen mit einzubeziehen. Dadurch, daß die Gottesdienstbesucher die Choräle vom Gemeindegesang her bestens kannten, sollte hier vielleicht ein Wiedererkennungseffekt erzielt werden.

Noch viel plausibler scheint mir allerdings die Annahme, daß Bach und Henrici dem Choral in der »Markuspassion« aus *dramaturgischen* Gründen einen so hohen Stellenwert zugebracht haben. Betrachtet man den dramaturgischen Aufbau der Werke Bachs im Allgemeinen, so ist feststellbar, daß für ihn und seine Textdichter eine stimmige und packende musikalische und inhaltliche Stringenz stets oberstes Gebot war. Es ist schlicht undenkbar, daß dies für die »Markuspassion« nicht gegolten haben soll. Geht man also von der Annahme aus, die Choraldichte in der »Markuspassion« sei aus dramaturgischen Gründen so hoch, so erübrigt sich die Suche nach meist wohl zweifelhaften Argumenten, für die ein Nachweis allein aus Gründen der zeitlichen Distanz der Bachzeit zur Gegenwart wohl ohnehin kaum wird gefunden werden können.

Auch in anderen Werken bzw. Werkzyklen Bachs steht der Choral im Zentrum. Hierfür drei Beispiele:

- Das »Orgelbüchlein«, entstanden in Weimar wohl zwischen 1712 und 1717, schrieb Bach als Lehrgang für »anfahende Organisten«, damit ihnen »[...] *Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Chorale das Pedal gantz obligat tractiret wird.* [...]«
- In seinem Leipziger »Choralkantatenjahrgang« aus den Jahren 1724–1725, dem monumentalsten choralgebundenen Zyklus unter seinen Werken, verarbeitet Bach für jeden Sonntag des Kirchenjahres einen lutherischen Choral zu einer Kantate für den sonn- oder feiertäglichen Gottesdienst und bezieht die betreffenden Choralmelodien mitunter in beinahe alle Sätze solcher Kantaten mit ein (siehe etwa BWV 101, »Nimm von uns, Herr, du treuer Gott« – eine Kantate, in der in jedem Satz, sogar in den Rezitativen, die Choralmelodie »*Vater unser im Himmelreich*« verarbeitet wird).
- Und im »Dritten Theil der Clavierübung« von 1739 legt Bach – umrahmt von einem mächtigen, königlich-festlichen Präludium und einer krönenden Schlußfuge mit drei Themen, beide *pro organo pleno* – einundzwanzig monumentale Choralbearbeitungen für Orgel vor.

Eine große Besonderheit im Text der »Markuspassion« liegt meiner Ansicht nach darin, daß Bach und Henrici den wohl lutherischsten aller Choräle, »*Ein' feste Burg ist unser Gott*«, in die Passion mit aufgenommen haben. Es handelt sich eindeutig nicht um einen Passionschoral, wohl aber um ein »*Hier stehe ich, ich kann nicht anders*« – und damit um ein Bekenntnis der beiden Urheber zum lutherischen Christentum und zu ihrer eigenen künstlerischen Arbeit. Luthers Choral gibt der »Markuspassion« eine historisch-theologische Note, die weder in der »Johannes-« noch in der »Matthäuspassion« vorkommt; und so haben Bach und Henrici sie damit vielleicht zur »lutherischsten« unter den drei Bachschen Passionen gemacht.

Der auffällig hohe Stellenwert, den Bach und Henrici dem Choral in der »Markuspassion« gaben, führte bei der Planung der Neukomposition dazu, daß die Choräle so etwas wie ein *roter Faden* für das gesamte Werk wurden. Das Bestimmen der Melodien für jeden einzelnen Choral führte zum Festlegen der für den Tonumfang der jeweilige Melodie am besten passenden Tonart und somit zum Tonartenplan des neuen Werkes. Die Konzeption aller anderen Musiknummern ging also ganz entscheidend von den Chorälen aus.

An den Schluß des ersten Teils der Passion (Nr. 25) stellten Bach und Henrici die 6. Strophe aus Paul Gerhards Choral »*O Haupt voll Blut und Wunden*«. Dieser Choral gilt allgemein als der Passionschoral schlechthin; allein in der »Matthäuspassion« kommt er viermal vor (in der »Johannespassion« hingegen interessanterweise gar nicht). Es lag bei der »Markuspassion« nahe, diesen Choral an einer so prominenten Stelle wie dem Schluß des ersten Teiles besonders hervorzuheben; so wurde er zu einer ausgedehnten Choralbearbeitung mit eigenständigem Orchestersatz verarbeitet. Dieser wird von pulsierenden Viertelnoten im Basso continuo getragen, die als schleppende Schritte des zum Tode verurteilten Jesus oder als ein schwerer Herzschlag gehört werden können.

Der Cantus firmus wandert durch alle vier Chorstimmen und wird instrumental begleitet. In der Mitte der Choralbearbeitung steht ein vierstimmiger Kanon, der nach dem Vorbild des Kanons im Eingangschor von Bachs Kantate »*Alles nur nach Gottes Willen*« (BWV 72) gestaltet ist; er greift in freier Bearbeitung als Vorimitation die Melodie der vierten Zeile des Choraltextes auf (»*Wenn dein Haupt wird erblassen*«).

Der kanonische Abschnitt, der wie in BWV 72 über einen ausgedehnten Quintfall gelegt ist, leitet nach einer harmonischen Wendung nach D-Dur, die wie ein surrealer Lichtblick auf dem Kreuzweg scheint, in einen Abschnitt über, der für neun lange Takte in c-Moll steht, der »finalen« Tonart des Schicksals und des Todes (wie bereits beschrieben). Die pulsierenden Baßinstrumente erreichen mit einem Orgelpunkt auf C die tiefste Note des für ein barockes Orchester gängigen Tonumfangs, und der Cantus firmus liegt an dieser Stelle im Chor-Baß und den hohen Bläsern; er umarmt also gewissermaßen die anderen Chorstimmen und den Rest des Orchesters.

Durch die Entscheidung, den ersten Teil der »Markuspassion« mit einer Choralbearbeitung abzuschließen, wurde eine Parallele zum ersten Teil der »Matthäuspassion« geschaffen (und zur Choralbearbeitung »*O Mensch, beweine deine Sünde groß*«). Gleichzeitig haben sich dadurch die Gewichtsverhältnisse der beiden Teile der »Markuspassion« verschoben: Durch die Choralbearbeitung im ersten Teil erhielt einer der acht Choräle dieses Teils größeres Gewicht.

Um diese Verschiebung auszugleichen, wurde auch im zweiten Teil der Passion eine Choralbearbeitung mit eingeplant. Es bot sich aus handlungsbedingten und dramaturgischen Gründen an, den Choral Nr. 44 als Choralbearbeitung zu gestalten (»*Keinen hat Gott verlassen*«): Dieser Choral steht nach dem Moment, als Jesus am Kreuz sich am verlassensten glaubt (»*Mein Gott, warum hast du mich verlassen?*«), und führt gewissermaßen die Handlung weiter mit den Worten »*Keinen hat Gott verlassen, / Der ihm vertraut allzeit*«. Mit der Gestaltung in Anlehnung an den »alten Stil« (Stile antico) bildet dieser Satz, wie später noch ausführlicher geschildert wird, eine Verbindung zum Eingangschor von Bachs Kantate »*Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*« (BWV 101).

Die beiden Choralbearbeitungen bilden außerdem ein Gegengewicht zum Eingangs- und Schlußchor der Passion und erweitern die Zahl der »großen« Chöre in der Passion auf insgesamt vier. Zusätzlich hat es sich im Kompositionsprozeß ergeben, daß sowohl im Eingangs- wie auch im Schlußchor jeweils ein weiterer Choral mit eingebaut wurde: im Eingangschor die Melodie von »*O Traurigkeit! O Herzeleid*« als Cantus firmus, gesungen und gespielt von Sopran- und Alt-Solostimme sowie vom Horn und den beiden Blockflöten, und im Schlußchor »*Wer nur den lieben Gott läßt walten*« als von allen Solisten gemeinsam gesungener vierstimmiger Choralatz, stets im Wechsel mit dem Chor. (Etwas Ähnliches kommt in Ton Koopmans »Rekonstruktion« vor: Den Eingangschor für seine »Markuspassion« entnimmt er aus der Kantate »*Es ist nichts gesundes an meinem Leibe*« [BWV 25]; in diesen Satz ist – schon im Original in BWV 25 – der Choral »*O Haupt voll Blut und Wunden*« eingeflochten.)

Die im Eingangschor der »Markuspassion« zusätzlich verwendete Choralmelodie bildet zusammen mit ihrem Pendant in Nr. 48 (dort die 8. Strophe desselben Chorals; »*O! Jesu du, mein Hülf und Ruh*«) einen Rahmen um alle anderen Choräle. Und der im Schlußchor als Zusatz eingefügte Choral »*Wer nur den lieben Gott läßt walten*«, das »Trostlied« von Georg Neumark, steht wie eine Coda außerhalb dieses Rahmens; er ist – wie auch der im Eingangschor zusätzlich verwendete Choral – in Henricis Libretto nicht enthalten, setzt aber einen Text an den Schluß der Passion, der das Walten Gottes und das Vertrauen in Gott als trostreiche Maximen über das gesamte Werk stellt.

Auch an weiteren Stellen der Passion wurden zusätzliche Choralmelodien eingebaut. So basieren die ersten zwei Takte des Ritornells der Baß-Arie Nr. 13 (»*Ich lasse dich, mein Jesu, nicht*«) auf der von Bach für Schemellis Gesangbuch von 1736 komponierten Melodie für den Choral »*Ich steh an deiner Krippen hier*« (1. Textzeile). Dieser Umstand war keine kompositorische Absicht; er wurde erst Monate nach der Fertigstellung der Arie durch Zufall bemerkt.

Das mag zu denken geben, wenn es grundsätzlich um das Interpretieren kompositorischer Ideen oder Inhalte geht, die bei Werkanalysen gefunden werden. Denn nicht alles in einer Komposition beruht notwendigerweise auf einer exakten Planung oder auf vom Komponisten und / oder Textdichter systematisch erstellten Strukturen oder Konzepten. Sehr oft entstehen Symmetrien, Schichtungen, Spiegelungen, Formen, Phrasen, Melodien, harmonische Abläufe oder eben auch Referenzen zu bereits bestehendem musikalischem Material intuitiv

oder unbewußt und zeigen sich erst, wenn ein Werk nachträglich analysiert wird. Mitunter wird dann bei solch einer Analyse vieles in ein Werk hineininterpretiert, das gar nichts mit den direkten, aktiven Intentionen oder Einfällen des Komponisten oder des Textdichters zu tun hat. So gesehen, könnte man auch die bereits beschriebene ausgewogene Struktur der »Markuspassion« und deren Entstehung durchaus infrage stellen.

Noch zwei weitere Chormelodien kommen in der Baß-Arie Nr. 13 vor – hier nun aber handelt es sich um ganz bewußt platzierte Zitate: »*Jesu, meine Freude*« (ab Takt 28) und »*Wo soll ich fliehen hin*« (ab Takt 68). Beide Choräle stehen in direktem Zusammenhang mit dem Moment innerhalb der Passionshandlung, in dem sie auftauchen: Sie stehen für das aufgewühlte, verunsicherte Gemüt des Petrus, der nicht glauben will, daß er Jesus verleugnen werde, der aber auch spürt, daß sein Herr mit der Voraussage, er würde ihn verleugnen, bestimmt recht behalten wird: Jesus ist »*seine Freude*«, und gleichzeitig will Petrus der Vorhersage Jesu über die Verleugnung entfliehen – aber wohin?

Am Ende des Rezitativs Nr. 22, als Jesus unmittelbar nach seiner Gefangennahme zur Meute spricht und sagt: »*Ich bin täglich bey euch im Tempel gewesen, und habe gelehret, und ihr habt mich nicht gegriffen. Aber auf daß die Schrift erfüllet werde*«, wurde in die Orchesterbegleitung die Melodie der ersten Choralzeile von Luthers Choral »*Vater unser im Himmelreich*« eingebaut, als Symbol für die unabänderliche Erfüllung des göttlichen Willens und Plans, der »*Schrift*«, und mit dem Gedanken an die ersten beiden Zeilen der vierten Strophe dieses Chorals: »*Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich / Auf Erden wie im Himmelreich*«. Der Sohn Gottes ergibt sich in sein Schicksal und akzeptiert – wenngleich trauernd – seinen vorbestimmten Weg. (Man vergleiche diese Stelle mit dem zweiten Choral in Bachs »*Johannespassion*«, BWV 245 / 5.)

Die zentrale Bedeutung des Chorals Nr. 32, dem wie der Choralbearbeitung Nr. 25 Paul Gerhardts Passionschoral »*O Haupt voll Blut und Wunden*« zugrundeliegt, sowie die Beziehung dieses Chorals zu Bachs »*Weihnachtsoratorium*« und zum Choral »*Wenn ich einmal soll scheiden*« aus der »*Matthäuspassion*«, wird an späterer Stelle noch ausführlicher beschrieben, ebenso wie die in Nr. 32 enthaltenen Zitate.

Nach dem Tod Jesu am Kreuz, wenn der Centurio erkennt, daß der Verstorbene tatsächlich Gottes Sohn gewesen ist, steht ein weiterer zusätzlich in die Passion aufgenommenen Choral, nämlich die erste Zeile des Lutherchorals »*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*« (in Nr. 47b). Er steht für die Gewissensnot des Centurio, der erkennt, daß er sich in seiner Einschätzung Christi bitter getäuscht hat, und darum in seelische Not gerät. Der Centurio wird bei seinen Worten »*Warlich, dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen*«, die auf die Chormelodie gelegt sind, vom gesamten Orchester begleitet.

## **Zwei große Chöre als Rahmen der Passion**

Der Eingangs- und der Schlußchor der »*Markuspassion*« stehen wie zwei große Pfeiler und persönliche Statements am Beginn und am Ende des Werkes. Ihre Texte sind, neben den Texten für die sechs bzw. acht Arien, die einzigen Beiträge Henricis zum Libretto. Mit ergreifenden Worten bildet der Dichter einen sehr persönlichen Bezug zu Jesus: Er spricht den Gottessohn in der Ich-Form direkt an, im Eingangschor mit »*Geh, Jesu, geh zu deiner Pein! / Ich will so lange dich beweinen, / Biß mir dein Trost wird wieder scheinen, / Da ich versöhnet werde seyn*«, und im Schlußchor mit den Worten »*Bey deinem Grab und Leichen-Stein / Will ich mich stets, mein Jesu, weiden, / Und über dein verdienstlich Leiden, / Von Hertzen froh und danckbar seyn*«. Im weiteren Verlauf des Schlußchores wird Henrici sogar noch persönlicher: »*Schau, diese Grabschrift solt du haben, / Mein Leben kömmt aus deinem Tod, / Hier hab ich meine Sünden-Noth / Und Jesum selbst in mich begraben*.«

Durch den bereits beschriebenen Einbau zweier zusätzlicher Choräle in den beiden Chören wird eine Parallele zu Bachs »*Matthäuspassion*« hergestellt: Erstens ergibt sich durch den Einbau des Cantus firmus im Eingangschor die Ähnlichkeit mit dem Eingangschor der »*Matthäuspassion*« (dort steht der Cantus firmus des Chorals »*O Lamm Gottes unschuldig*« von Nikolaus Decius), und zweitens wird durch das Andeuten der Doppelchörigkeit in beiden Chören die Zweichörigkeit der »*Matthäuspassion*« wie ein formales Zitat aufgegriffen.

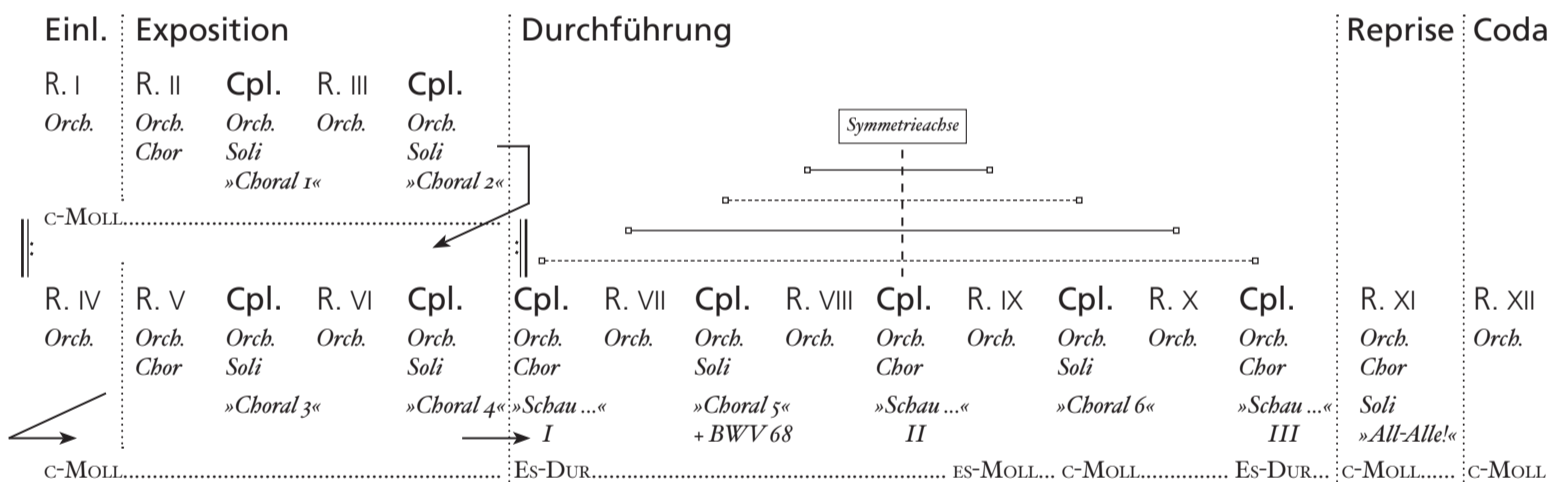
Der Eingangschor der »*Markuspassion*« entspricht formal einer französischen Overture: Ein punktiertes A-Teil mit homophonen Chorböcken (»*Geh, Jesu, geh zu deiner Pein!*«) eröffnet das Stück, gefolgt von einem in den Chorstimmen imitatorischen B-Teil (»*Ich will so lange dich beweinen ...*«) und einer musikalischen wie textlichen Reprise des punktierten (und homophonen) A-Teils (wieder zum Text »*Geh, Jesu, geh zu deiner Pein!*«). Das sehr persönliche und einstimmige Ansprechen Jesu durch die Chorstimmen wird getragen vom punktierten und pulsierenden Rhythmus des Orchesters; die Rolle Jesu als König und Herrscher soll hierdurch besonders unterstrichen werden. (Man vergleiche diesen Satz mit dem Eingangschor der »*Trauerode*«, BWV 198, eines Stückes, das ja auch für eine königliche Person, die Fürstin Christiane Eberhardine, geschrieben wurde.)

Die Dreiteiligkeit des Eingangschors kann als Bezug zur Dreifaltigkeit verstanden werden (so geplant war das allerdings bei der Komposition nicht!). Da die meisten inhaltlichen und dramaturgischen Strukturen der »Markuspassion« auf geraden Zahlenverhältnissen beruhen (zwei Teile; zwei große Chöre; zwei Choralbearbeitungen; acht Arien; vierzehn Choräle; vierundzwanzig Nummern mit Evangelientext; etc.), steht die formale Anlage des Eingangschors hierzu in einem deutlichen Gegensatz.

Der Schlußchor ist ein Rondo, betitelt als »Siciliana funebre«, in welches das Neumarksche »Trostlied« »Wer nur den lieben Gott läßt walten« wie ein über die ganze Passion gestelltes Motto eingeflochten wurde. Zudem vereint der Schlußchor zum ersten und einzigen Mal in der Passion alle beteiligten Stimmen und Instrumente.

Gleichzeitig ist der Schlußchor ein Sonatenhauptsatz; auch dies habe ich, wie so viele Sachverhalte, erst im Nachhinein bei der Analyse des fertigen Stückes bemerkt. Der »Refrain« des Rondos kehrt insgesamt zwölfmal wieder (wer mag, darf hierin die zwölf Apostel sehen, oder Jesus und die elf Apostel ohne Judas; dieser Symbolgehalt war bei der Komposition des Schlußchores allerdings ebensowenig geplant wie dessen formale Anlage). Zugleich ist der »Refrain« die »Einleitung« des Sonatenhauptsatzes, und ebenso bildet er am Ende des Schlußchores dessen »Coda«. – Die »Exposition« umfaßt die ersten vier Choralzeilen des zuvor genannten Chorals; die Zeilen werden jeweils durch einen »Refrain« verbunden und bilden die »Couplets«. Dadurch, daß musikalisch gesehen die ersten zwei Choralzeilen wiederholt werden, wird die »Exposition« wie im klassischen Sonatenhauptsatz ebenfalls wiederholt. Großformal gesehen, bildet die wiederholte »Exposition« gleichzeitig die beiden »Stollen« einer Barform (je fünfteilig) und die »Durchführung« plus »Reprise« (zehnteilig) deren »Abgesang«.

Die »Durchführung« ist spiegelsymmetrisch: Sie verbindet den zweiten Abschnitt von Henricis Text (»Schau, diese Grab-Schrift solt du haben...«) mit den beiden letzten Neumarkschen Choralzeilen sowie einem Zitat aus dem Eingangschor von Bachs Kantate »Also hat Gott die Welt geliebt« (BWV 68), all diese jeweils als »Couplets«. Außerdem führt sie einen der »Refrains« in die düstere und ernste Tonart es-Moll – eine Tonart, die sonst nirgendwo in der Passion über eine so lange Strecke als Tonika vorkommt. In der »Reprise« schließlich vereinigen sich alle vokalen und instrumentalen Stimmen und münden zum Ausklang der Passion in die instrumentale »Coda«.



Es gibt genau am Beginn der »Reprise« einen durchaus bemerkenswerten und schönen Zufall: In Johann Wolfgang von Goethes »Faust II« endet die »Klassische Walpurgisnacht« mit einem acht Verse umfassenden, zweistrophigen Hymnus auf Eros – den Schöpfer – und auf die vier Elemente:

»Heil dem Meere! Heil den Wogen!  
 Von dem heiligen Feuer umzogen;  
 Heil dem Wasser! Heil dem Feuer!  
 Heil dem seltnen Abenteuer!

Heil den mildgewognen Lüften!  
 Heil geheimnißreichen Grüften!  
 Hochgefeiert seydt allhier  
 Element' ihr alle vier!«

Der erste Vers der zweiten Strophe hat in der Gesamtzählung der Faust-Verse die Versnummer 8484. Er ist überschrieben mit der Regieanweisung »All-Alle!«. Die Stelle in der »Markuspassion«, ab der zum ersten und einzigen Mal »all-alle« Stimmen und Instrumente vereinigt sind, steht ab Takt 85 mit Auftakt – genau genommen beginnt sie also in Takt 84. Man beachte die numerische Nähe zum Vers 8484!

## Die Turba-Chöre

In vokaler wie instrumentaler Hinsicht sind die Turba-Chöre aus Bachs »Johannes-« und »Matthäuspassion« phänomenale, naturalistische und plastisch-anschauliche Schilderungen des dramatischen Geschehens. Als Teil des Evangelientextes sind sie wichtige Handlungsträger und ziehen Zuhörer und Musiker gleichermaßen in einen Sog des Erlebens mit hinein. Sie stehen einerseits als Gegenpol zu den Chorälen, bei denen die Gemeinde durch die Andacht in die Musik mit einbezogen wird, und andererseits als inhaltlicher Kontrapunkt beispielsweise zu den Ariosi (vor allem in der »Matthäuspassion«), bei denen die Aufmerksamkeit der Gemeinde in meditativer Weise auf die Perspektive eines einzelnen Menschen gelenkt wird: In den Chorälen werden die Gemeinde und die Musiker zu einer Einheit, und in den Ariosi (mehr noch als in den Arien) steht jeweils ein einzelner Musiker mit seinem Gesang betrachtend der inneren und äußeren Handlung der Passion gegenüber.

Bezeichnenderweise enthält die »Markuspassion« kein einziges Arioso. Eine betrachtende Perspektive wird von den Musikern also ausschließlich in den Arien eingenommen. Bei der Neukomposition entstand – aus diesem Sachverhalt heraus gedacht – der Gedanke, auch den Turba-Chören eine (wenngleich anders geartete) betrachtende Rolle zu geben. Vor allem im zweiten Teil der Passion sind sie deshalb sehr ausführlich gestaltet, um den Zuhörern und den ausführenden Musikern gleichermaßen die Möglichkeit zu geben, innerhalb der Handlung selbst zu betrachten, was sich in jedem Einzelnen an Gedanken und Gefühlen regt.

Gleichzeitig sollen die Turba-Chöre der »Markuspassion« theatralisch, naturalistisch, plastisch und dramatisch sein und das Passionsgeschehen für jeden Hörer und Musiker direkt erlebbar werden lassen. Durch ihre teilweise sehr ausführliche Länge bieten sie die Möglichkeit, sich auf besonders dramatische und entscheidende Momente der Handlung wirklich einzulassen, ohne daß dabei das Geschehen zu schnell vorüberginge.

Setzt man die Turba-Chöre der »Markuspassion« unter diesem Aspekt mit den meditativ-betrachtenden Teilen beispielsweise der »Matthäuspassion« gleich, so werden die Turba-Chöre der »Markuspassion« zu einer »Meditation« über Hysterie, Angst, Schrecken, Hetze, Wut und Aggression – völlig anders als in der »Matthäuspassion«, in der ganz andere Dinge in meditativer Weise betrachtet werden (man denke beispielsweise an die Ariosi »Du lieber Heiland du«, »Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt«, »Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder«, »Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille«, »Er hat uns allen wohlgetan« und »Am Abend, da es kühle war«).

Bei der Neukomposition wurde darauf geachtet, den Gestus der Turba-Chöre aus der »Johannes-« und der »Matthäuspassion« zwar mitschwingen zu lassen, ihn aber nicht wörtlich zu zitieren. Natürlich war eine Anlehnung an die großen Vorbilder beinahe unvermeidlich – und in der fertigen Komposition ist diese Anlehnung auch direkt erkennbar. Besonders deutlich wird dies im Turba-Chor »Wir haben gehört, daß er sagete« \*) (Nr. 27b sowie dessen Parallelstelle in Nr. 43b), dessen chromatisch geführte Passage, in der es um das Abbrechen des Tempels geht, eine Parallele zu »Wäre dieser nicht ein Übeltäter« aus Bachs »Johannespassion« bildet, sowie in den »Creutzige ihn«-Chören (Nr. 37b und 37d), die vor allem in den Instrumentalpartien sowie mit ihren imitatorischen Stimmführungen den Gestus der Chöre »Kreuzige!« bzw. »Weg, weg mit dem« aus der »Johannespassion« übernehmen.

Wie in Bachs »Matthäuspassion« sind die beiden »Creutzige ihn«-Chöre als Fugen angelegt, deren Thema – wie bei Bach – eine im Notenbild erkennbare Kreuzform aufweist. Weder der erste noch der zweite der beiden Chöre ist in den ersten Takten als Fuge erkennbar, und wie in Bachs »Johannespassion« beginnt der erste Chor – hier in fis-Moll – mit einem wilden Aufschrei des Tutti. Der zweite nimmt als Anfangsgeste den homophon gesetzten, massiven Schluß des ersten Chores wieder auf – diesmal in c-Moll, also im Tritonusabstand zum ersten Chor.

Die beiden Permutationsfugen »Wir haben ein Gesetz« und »Lässest du diesen los« aus Bachs »Johannespassion« gaben den Anstoß, mindestens einen Turba-Chor in der »Markuspassion« als großangelegte Fuge zu gestalten. Die Wahl fiel auf »Gegrüset seyst du, der Jüden König« (Nr. 39). Es entstand ein Fugenthema, das mit Koloraturen, Zirkelfiguren und Chromatik den niederträchtigen Spott und das höhnische Gelächter der Menge nachzeichnen soll. Die beiden »Creutzige ihn«-Chöre und der Chor »Gegrüset seyst du, der Jüden König« bilden also einen Rahmen aus zwei wilden und bewegten Fugen um die im 2. Teil zentral gelegene, ruhige Arie »Angenehmes Mord-Geschrey« (Nr. 38) – so wie in Bachs »Johannespassion« die Chöre »Wir haben ein Gesetz« und »Lässest du diesen los« den zentral gelegenen Choral »Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn« umrahmen.

Mehr am Gestus der Turba-Chöre aus Bachs »Matthäuspassion« hingegen orientieren sich die Chöre »Ja nicht auf das Fest« (Nr. 2b) – hier mit kanonischen Imitationen der vier Chorstimmen (im Gegensatz zu sich homophon imitierenden Blöcken der beiden Chöre an der Parallelstelle in der »Matthäuspassion«) –, »Was soll doch dieser Unrath« (Nr. 2d, als Parallele zu »Wozu dienet dieser Unrath« in der »Matthäuspassion«) – homophon beginnend und im weiteren Verlauf imitatorisch gestaltet, in beiden Passionen mit erregter, nervöser Orchesterbegleitung –,

»Wo wilt du, daß wir hingehen« (Nr. 6b, gestisch und tonartlich in Anlehnung an »Wo wilt du, daß wir dir bereiten« aus der »Matthäuspassion«) – als liebevolle, umsorgende Hinwendung der Jünger zu Jesus – sowie der rasche und flüchtige, fragende Chor »Bin ichs?« (Nr. 6d, analog zu »Herr, bin ichs?« in der »Matthäuspassion«) – hier wie dort so gestaltet, daß sich elf Stimmen der Jünger mit ihrer Frage an Jesus wenden und die zwölfte Stimme (Judas) erst später ihre Frage stellt (in der »Matthäuspassion« erst in einer der darauffolgenden Musiknummern, in der »Markuspassion« direkt nach dem Chor der Jünger). Tritonus- und Septimsprünge sowie eine »entgleiste« Harmonik untermalen das verwirrte Fragen der elf Jünger. Sie stehen im Gegensatz zu dem strengen Quintfall, der in der »Matthäuspassion« das Fundament der entsprechenden Stelle bildet. – Auch der kurze Chor »Siehe, er ruffet dem Elias« (Nr. 45b) ähnelt der Parallelstelle in der »Matthäuspassion« ein wenig (»Der rufet dem Elias«): eine gehetzte Feststellung der Menge, welche die letzten Worte des Gekreuzigten falsch versteht.

Ohne direkte Vorbilder und daher auch ohne Parallelen zu Bachs erhaltenen Passionen gestaltet wurden hingegen die beiden aggressiven Turba-Chöre »Weissage uns!« (Nr. 31b) und »Wahrlich, du bist der einer« (Nr. 33b). In »Weissage uns!« hetzen sich die Chorstimmen (und die Instrumente colla parte mit ihnen) mit ihrer Aufforderung an Jesus gegenseitig auf – mit einem Thema aus vier über eine Quarte absteigenden Tönen, das in Imitationen, Engführungen, rhythmischen Varianten sowie allein und als Stimmenpaar gleichermaßen auftritt, in seiner Grundform und seiner Umkehrung –, während in »Wahrlich, du bist der einer« der ganze Chor mit einer homophonen Attacke beginnt und sich, wie auch die Instrumente, erst im weiteren Verlauf polyphon verzettelt, um Petrus – erfolglos; er wird seinen Herrn verleugnen – zu zwingen, die Wahrheit über seine Herkunft zu sagen.

Auch der Turba-Chor »Er hat andern geholfen« (Nr. 43d) hat kein direktes Bachsches oder anderes Vorbild. Er verbindet homophone und polyphone, diatonische und chromatische Elemente und schließt zu den Worten »daß wir sehen und gläuben« mit einer längeren, am Stile antico orientierten Passage.

Der ausgedehnte Turba-Chor »Pfei dich, wie fein zerbrichst du den Tempel« (Nr. 43b) versammelt musikalische Ereignisse und Energien aus beinahe allen Turba-Chören des 2. Teiles. Er beginnt als Kanon mit einem neuen Thema, das vorwiegend Sprünge im Abstand des Tritonus und der verminderten Septime enthält – Ausdruck der Verachtung und des Ekels. Die Worte »und bauest ihn in dreyen Tagen« greifen das Unisono aus Nr. 27b auf (dort über die inhaltliche Parallele »ich will den Tempel, der mit Händen gemacht ist«), und anschließend folgt eine notengetreue Wiederholung der »abbrechen«-Passage aus Nr. 27b auf die Worte »hilff dir nun selber und steig herab vom Creutze« (dort das Abbrechen des Tempels, hier das Herabsteigen vom Kreuz: beide im inhaltlichen und musikalischen Gestus nach unten gerichtet). Ein erneuter »Pfei dich, wie fein«-Ausruf des gesamten Chores zitiert die homophonen Blöcke aus der Mitte der »Creutzige ihn«-Chöre, und eine Wiederholung der Worte »und steig herab vom Creutze« greift in einem stetigen Accelerando die vorwurfsvoll-aggressive Gestik der Paarimitationen aus Nr. 31b wieder auf (»Weissage uns!«).

## Instrumentarium

Aus den Lebens- und Arbeitsumständen Bachs um 1730 kann, wie eingangs ausführlich beschrieben, mit großer Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, daß Bach für die »Markuspassion« nicht nur dem Chor eine besondere und klar umrissene, anspruchsvolle Aufgabe zudachte, sondern auch, daß er für die instrumentale Besetzung seiner Passion keine Mittel scheute, um dem Passionsgeschehen angemessenen Ausdruck zu verleihen.

Christian Friedrich Henrici hatte Bach mit seinen zum Evangelium und zu den Chorälen dazustößenden Chor- und Arientexten präzise Vorlagen geliefert, die an ganz bestimmten Stellen des Geschehens den musikalischen und dramaturgischen Ablauf erweitern. Die Instrumentation genau dieser Stellen exakt zu bedenken, war eine der schwierigsten und gleichzeitig schönsten Herausforderungen bei der Neukomposition. \*)

In jeder Arie treten ein oder mehrere Soloinstrumente auf, und jeder Stimmlage fallen, wie schon gesagt, zwei Arien zu. In je einer von ihnen werden jeweils nur Soloinstrumente eingesetzt, einfach oder mehrfach besetzt (Tenor-Arie Nr. 9: Traversflöte; Sopran-Arie Nr. 19: zwei Oboen; Alt-Arie Nr. 26: zwei Violen d'amore und zwei Violen da gamba als Consort; Baß-Arie Nr. 36: Oboe da caccia). In den übrigen vier Arien kontrastieren die Soloinstrumente mit dem Tutti (Baß-Arie Nr. 13: Violine solo plus Oboe d'amore colla parte mit der Singstimme über einem Streichertutti mit einer weiteren Oboe d'amore; Alt-Arie Nr. 21: Traversflöte colla parte mit der Singstimme über einem Oboen- und Streichertutti; Sopran-Arie Nr. 38: Oboe und Violine solo über dem Streichertutti con sordini und Kontrafagott; Tenor-Arie Nr. 46: Fagott und Horn solo über dem Tutti des gesamten Orchesters).

Um der Komposition ein solides und zugleich farbiges instrumentales Baßfundament zu geben, wurde entschieden, die Basso-Continuo-Gruppe reichhaltig zu bestücken. Den Violoncelli und dem Violone, beide

nach Möglichkeit mehrfach zu besetzen, stehen selbstverständlich ein Cembalo und eine Orgel zur Seite. Der Orgelspieler sollte zudem durch das Hinzunehmen eines zweiten Cembalos die Möglichkeit haben, bedarfsweise ebenfalls auf das Cembalo auszuweichen. Hiermit soll es dem Spieler möglich sein, im direkten Aufführungskontext auf musikalische Gegebenheiten zu reagieren und wenn nötig beide Instrumente zu bedienen. – Zusätzlich ist die Laute (bzw. Theorbe) als Zupfinstrument in der Continuogruppe enthalten, um dem Generalbaßfundament eine weitere Farbe zu geben. In einer Nummer (dem Turba-Chor Nr. 39b) wechselt der Lautenspieler zur Barockgitarre; es handelt sich um den Moment, als Jesus von der Menge als »der Jüden König« verspottet wird. – Das Fagott wird sowohl als Colla-parte-Instrument mit dem Basso continuo wie auch an zahlreichen Stellen in obligater Stimmführung sowie als Soloinstrument verwendet (so in der Tenor-Arie Nr. 46 und in der Sinfonia Nr. 47d). In den Chören und Chorälen verdoppelt es in aller Regel den Chor-Baß, während die übrigen Baßinstrumente mitunter in einer anderen Linie, mit anderer Artikulation oder Figuration, oder aber oktaviert zum Chor-Baß geführt werden. – Als 16'-Register der Bläser wurde zusätzlich ein Kontrafagott in die Continuogruppe mit aufgenommen; es spielt in aller Regel die Linie des Fagotts und der Baßgruppe mit. Die Idee, das Kontrafagott als zusätzliches Klangregister in die »Markuspassion« mit einzubeziehen, kam erst im Spätsommer 2021 auf. Das optisch und akustisch imposante Instrument rückt die Komposition klanglich in die Nähe der spätesten Fassung von Bachs »Johannespassion«.

*»Das Orchester in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war ein in seinen Klangfarben und Farbmischungen auf das feinste abgestimmtes Instrument. Die einzelnen Stimmgruppen mußten in ganz bestimmten Stärkeverhältnissen zueinander stehen. Ähnlich wie bei der Registrierung einer Barockorgel spielten die spezifischen Klangfarben dieser Gruppen eine entscheidende Rolle bei der Instrumentation: im Tutti ging man prinzipiell vom vier- oder fünfstimmigen Satz aus, der durch das Hinzutreten oder Wegnehmen der verschiedenen Instrumente farblich gegliedert wurde, die Bläser spielten also im Prinzip das gleiche wie die Streicher. Daß bei einer derartigen Instrumentation die besondere Art der Klangverschmelzung zwischen den Instrumenten von größter Bedeutung ist, liegt auf der Hand. So ist etwa der Mischklang Oboe – Violine geradezu das Rückgrat des barocken Orchesterklanges. Diese Colla-parte-Schreibweise wurde durch Instrumentalsoli konzertant aufgelockert, wobei die verschiedenen Instrumentengruppen (Trompeten, Flöten, Oboen, Streicher) allein aus dem Verschmelzungsklang der Tuttiblöcke hervortreten – eine Praxis, die Bach in besonders mannigfacher Weise anwandte. [...]« \**

Genau in dem Sinne, wie Nikolaus Harnoncourt das »Rückgrat des barocken Orchesterklanges« beschreibt, werden in der gesamten Passion die Oboen und Streicher verwendet. Die Streichinstrumente begleiten – colla parte oder in obligaten Stimmen – immer den Chor, und die Oboen verdoppeln die Streicherstimmen in aller Regel. Hierbei wird die Oboenstimme, welche die Bratschenstimme verdoppelt, immer von einer Oboe in tiefer Lage gespielt (Taille oder Oboe da caccia).

Es wurde für die gesamte Passion eine vierte Oboe zu den drei die Streicher verdoppelnden Oboen hinzugenommen, da in etlichen Sätzen (beispielsweise im Eingangschor) die Oboen auch obligat und / oder paarweise (die IV. dann zusammen mit der III. Oboe) geführt werden. Wieder in anderen Sätzen, beispielsweise in der Choralbearbeitung Nr. 25, verdoppeln drei Oboen die Streicher, und die vierte Oboe spielt – gemeinsam mit anderen Instrumenten – den Cantus firmus mit.

Die ersten drei Oboenspieler spielen alle vier Typen der barocken Oboe: die »normale« Oboe, die Oboe d'amore, die Oboe da caccia und die Taille; der Spieler der IV. Oboe hingegen spielt »nur« auf Oboe d'amore, Oboe da caccia und Taille. Es wurde so instrumentiert, daß alle vier Oboenspieler, nicht nur jene der ersten und zweiten Oboe, auch solistische Aufgaben wahrnehmen. Die Klangfarben der vier Oboentypen werden teils gemischt, teils einheitlich eingesetzt. In Nr. 47 kommen alle vier Oboentypen gleichzeitig zum Klingen, sowohl im Choral (Nr. 47b) wie auch in der Sinfonia (Nr. 47d). Als Gegensatz: Im Choral Nr. 5 und in der Tenor-Arie Nr. 46 spielen alle vier Spieler die Oboe d'amore.

Den Instrumenten der Oboengruppe wurden, wie schon gesagt, außerdem verschiedene solistische Partien zugeteilt, sowohl in den Arien (Baß-Arie Nr. 13: Verdopplung der Singstimme; Sopran-Arie Nr. 19: zwei Oboen als Duo; Baß-Arie Nr. 36: Oboe da caccia solo; Sopran-Arie Nr. 38: Oboe solo, zusammen mit der Solovioline im Duo) als auch in den obligaten Stimmen der Chöre (im Eingangschor; in den Choralbearbeitungen Nr. 25 und Nr. 44; in etlichen Turba-Chören, beispielsweise in Nr. 27b und Nr. 43b; ebenso am Ende des Rezitativs Nr. 22, wenn die IV. Oboe [da caccia] den Cantus firmus des Chorals »Vater unser im Himmelreich« intoniert).

Um auch auf der Seite der Flöten mit einer möglichst farbigen und differenzierten Besetzung aufzuwarten, werden zusätzlich zu den beiden Traversflöten zwei Blockflöten eingesetzt. Sie haben obligate Partien (in etlichen Turba-Chören, beispielsweise in Nr. 2d, Nr. 31b und Nr. 45b), spielen in den Chorälen als Zusatz oder Kontrast zu den Traversflöten die Melodiestimme mit, oder sie werden als Cantus-firmus-Verdopplung (4') verwendet, wie etwa im Eingangs- und Schlußchor sowie in den beiden Choralbearbeitungen Nr. 25 und Nr. 44.

Die Traversflöte ist das Soloinstrument in der ersten Arie der Passion (Tenor-Arie Nr. 9). Auch an anderen Stellen schimmert sie – zumeist im Duo – als Farbe hervor, beispielsweise in zahlreichen Turba-Chören (etwa in Nr. 37b/37d und Nr. 43d). Ebenso verdoppelt die II. Traversflöte als oktaviertes Soloinstrument die Singstimme in der Alt-Arie Nr. 21.

Mit dem Horn (in fünf verschiedenen Stimmungen: D, Es, F, G und A) wurde ein Instrument in die Passion mit aufgenommen, das in Bachs Passionen – und überhaupt in Passionsvertonungen der Bachzeit – in aller Regel nicht vorkommt. In der »Markuspassion« wird es in der Regel als Farbe für die Cantus-firmus-Stellen verwendet, nämlich im Eingangs- und Schlußchor, in zwei Chorälen (Nr. 11 und Nr. 42) sowie in den beiden Choralbearbeitungen (Nr. 25 und Nr. 44). Es wird aber auch solistisch eingesetzt: in einer Arie (Tenor-Arie Nr. 46), in einem Rezitativ (Nr. 47a, dort als bedrohliche »letzte Posaune«) und in der Sinfonia (Nr. 47d).

Die Streicher bilden zusammen mit der Basso-Continuo-Gruppe den Kern des Orchesters. Sie begleiten zudem, wie in Bachs »Matthäuspassion«, die *Vox Christi* in allen Accompagnato-Rezitativen des Evangelientextes. Der Satz der Streicher ist hier ganz bewußt komplex angelegt, um Jesus nicht nur zu begleiten, sondern auch als Persönlichkeit zu charakterisieren, seine Worte auszudeuten und ihnen musikalisches Gewicht zu verleihen.

Die Violine fungiert in zwei Arien (Nr. 13 und Nr. 38) als Soloinstrument: in der ersten (Baß-Arie Nr. 13) zusammen mit dem Streichorchester und zwei Oboen, von denen eine die Stimme des Baß-Solisten, die andere das Tutti der I. Violine verdoppelt, und in der zweiten (Sopran-Arie Nr. 38) zusammen mit der I. Oboe als Soloinstrument (im Duo) über einem schlichten Streichersatz.

Als zusätzliche Streichinstrumente werden zwei Violon da gamba sowie für die Alt-Arie Nr. 26 zwei Violon d'amore eingesetzt. Die Gamben haben obligate Partien (wie beispielsweise im Eingangschor) oder verdoppeln – wie etwa in den meisten Chorälen – die Tenor- und Baßstimme des Chores. In der Alt-Arie Nr. 26 werden die Gamben mit den beiden Violon d'amore zu einem »Consort« aus vier solistisch und obligat geführten Stimmen vereinigt.

### **Vokale Besetzung der Solopartien; die Arien und die Partien der Soliloquenten**

Durch die einladende Zahl acht der Arien in der zweiten Fassung der »Markuspassion« von 1744, die für das Libretto der vorliegenden »Markuspassion« als strukturelle (und an gewissen Stellen auch als textliche) Hauptvorlage diente, ergab es sich wie von selbst, daß für jede Stimmlage (Sopran, Alt, Tenor, Baß) zwei Arien zur Verfügung stehen würden. In beiden Hälften der Passion befinden sich je vier Arien, so daß es sich zusätzlich anbot, in beiden Teilen je eine Arie für jede Stimmlage zu plazieren. – Die instrumentale Begleitung der Gesangssolisten in den einzelnen Arien wurde im vorhergehenden Abschnitt näher besprochen.

Um der ohnehin schon ausgeglichenen Gewichtsverteilung der Arien auf die beiden Teile der Passion auch in anderer Hinsicht eine gute Balance zu geben, wurde für jede Stimmlage jeweils eine ruhigere und eine lebhaftere bzw. bewegtere Arie geschrieben:

Die Sopranstimme warnt in der »Allegro«-Arie (Nr. 19) ängstlich vor dem Kommen des Verräters und verleiht dem Wunsch Ausdruck, an Jesu Stelle gefangengenommen zu werden (*»Er kommt, er kommt, er ist vorhanden, / Mein Jesus, ach! er suchet dich. / Entfliehe doch und laße mich / Mein Heyl, statt deiner in den Banden«*). In Nr. 38 (molto adagio) besingt sie das »Mord-Geschrey« – in Dankbarkeit darüber, daß Jesus sich durch seinen Tod am Kreuz für sie opfert und sie von Verdammnis und Strafe errettet (*»Angenehmes Mord-Geschrey! / Jesus soll am Creutze sterben, / Nur damit ich vom Verderben / Der verdammten Seelen frey, / Und damit mir Creutz und Leiden / Sanffte zu ertragen sey«*).

Die beiden Alt-Arien stehen, im zeitlichen Ablauf gesehen, im Zentrum der Passion. Die Altstimme findet in der »Agitato«-Arie (Nr. 21) harte, strafende Worte für den Verrat des Judas (*»Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen / Ist der Frommen Seelen Gifft. / Deine Zungen sind voll Stechen, / Und die Worte, die sie sprechen, / Sind zu Fallen angestiftet«*). Und in der Arie, die den zweiten Teil eröffnet (Nr. 26), trauert sie: *»Mein Tröster ist nicht mehr bey mir, / Mein Jesus, soll ich dich verliehren, / Und zum Verderben sehen führen? / Das kömmt der Seele schmerzlich für. [...]«*

Als Gegenstück zu den beiden zentral gelegenen Alt-Arien umrahmen die beiden Tenor-Arien die Passion von außen her. In der Gebet-artigen Arie Nr. 9 versichert der Tenor: *»Mein Heyland, dich vergeß ich nicht. / Ich habe dich in mich verschlossen, / Und deinen Leib und Blut genossen, / Und meinen Trost auf dich gericht.«* Und in der stürmisch erregten Arie Nr. 46 besingt er, gemeinsam mit dem ganzen Orchester, in wilder Trauer den Tod des Gottessohnes: *»Welt und Himmel, nehmt zu Obren, / Jesus schreyet über laut. [...]«*

In den beiden Baß-Arien schließlich kommen, anders als in allen anderen Arien und anders als in den überlieferten Passionen Bachs, eindeutig zwei der handelnden Personen des Passionsgeschehens zu Wort: In Nr. 13 ist es Petrus, der in wilder Gewißheit gefangen ist, seinen Herrn nicht zu verleugnen, und der allen versichern will: »Ich lasse dich, mein Jesu, nicht, / Wo du verdirbst, will ich verderben. [...]« Und in Nr. 36 ist es Jesus selbst, der vor Pilatus steht und bei sich denkt: »Will ich doch gar gerne schweigen, / Böse Welt, verfolge mich. [...]«

Bezeichnenderweise sind die beiden Arien, die in der Neukomposition der »Markuspassion« die Baß-Arien wurden und in denen folglich Petrus und Jesus zu Wort kommen, diejenigen Arien, die zu Bachs Zeiten erst in die spätere Fassung der »Markuspassion« (1744) eingefügt wurden. Wären sie nicht Teil des Gesamtwerkes, so nähmen alle Stimmen, die in den Arien zu Wort kommen, eine das Passionsgeschehen von außen betrachtende Position ein – so wie das auch in Bachs »Johannes-« und »Matthäuspassion« der Fall ist.

Dadurch, daß Petrus und Jesus gewissermaßen in den Bereich der Arien hinübertreten und selbst das Wort ergreifen, erhalten sie im Gesamtkontext der Passion ein nochmals anderes und besonderes Gewicht – ein Sachverhalt, der in Bachs überlieferten Passionen nicht vorliegt (oder, je nach Betrachtung, nur bei einer einzigen Ausnahme; siehe unten): Alle Stimmen, die in den Arien der »Johannes-« und der »Matthäuspassion« zu Wort kommen, äußern sich von außen über das Passionsgeschehen. Selbst die energische Arie »Gibt mir meinen Jesum wieder« aus der »Matthäuspassion« hat betrachtenden Charakter: Es ist nicht Judas selbst, der hier spricht, sondern eine Stimme von außen besingt ihn als den »verlorenen Sohn«. Einzig die Arie »Komm, süßes Kreuz« könnte, je nach Standpunkt, Simon von Cyrene als handelnder bzw. sprechender Person zugewiesen werden.

Bezeichnenderweise stehen alle Arien der »Markuspassion« in Molltonarten:

**1. Teil** Nr. 9 in f-Moll, Nr. 13 in h-Moll, Nr. 19 in d-Moll, Nr. 21 in g-Moll;

**2. Teil** Nr. 26 in h-Moll, Nr. 36 in d-Moll, Nr. 38 in c-Moll, Nr. 46 in fis-Moll.

Würden die Arien einzelnen Persönlichkeiten zugeteilt, so ließen sich folgende Charaktere definieren:

Nr. 9 (T): Ein sich erinnernder, sich nach dem Heiland sehrender, meditativ-nachdenklicher Einzelmensch, der sich Jesus ganz und gar zugehörig fühlt und sich im Gebet an ihn wendet.

Nr. 13 (B): Wie bereits beschrieben: Petrus, der sich an Jesus klammert und ihn um jeden Preis festhalten will.

Nr. 19 (S): Eine Person, die Jesus vor dem kommenden Verrat warnen will und ihm zur Flucht rät. (Vgl. »Von den Stricken meiner Sünden« aus BWV 245 hinsichtlich der instrumentalen Besetzung; dort sind die Oboen die »Stricke«, hier sind es die lauernden Verräter).

Nr. 21 (A): Dramatischer und schonungsloser Kommentar einer *vox externa* über Judas.

Nr. 26 (A): Ein trauernder Einzelner, der den Verlust Jesu als etwas Unabänderliches feststellt und Jesu Unschuld beteuert.

Nr. 36 (B): Wie bereits beschrieben: Jesus selbst, der vor Pilatus steht und schweigt.

Nr. 38 (S): Vielleicht ein Engel, der von außen das »Mordgeschrey« kommentiert – und dieses beachtlicherweise als »angenehm« bezeichnet. (Vgl. Dieterich Buxtehude, »Membra Jesu nostri«: ein Zyklus von sieben Passionskantaten über die Glieder des verstorbenen Christus.)

Nr. 46 (T): Das Wehklagen und »Schreyen« aller, geballt im Gesang eines Einzelnen, zusammen mit dem gesamten Orchester, im königlichen Rhythmus einer französischen Ouverture (A-Teil) und einer Sarabande (B-Teil); ein »Totentanz« und ein Blick ins Jenseits – in das von Jesus aufgebaute »Eden«.

Bei den Partien der Soliloquenten wurde darauf geachtet, jeder Figur ein persönliches und auch möglichst eigenständiges Profil zu geben. Einige dieser Partien – wie Petrus und Judas – sind zusätzlich mit ganz bestimmten musikalischen Vorgängen, Mustern oder Tonarten verbunden; diese Verbindungen werden später ausführlich beschrieben und hier nur vorweg zur Orientierung angedeutet.

### Judas

Judas wurde eine Baritonpartie gegeben (vgl. BWV 244). Es kommt ihm zwar eine relativ kleine Rolle zu, aber tonartlich wird er (bzw. sein Verrat) in den Rezitativen ausgeprägt charakterisiert, ob von ihm selbst gesungen (im Rezitativ Nr. 20) oder in zahlreichen weiteren Momenten durch den Evangelisten beschrieben. – Mit Judas verbunden wird, analog zu Bachs »Matthäuspassion«, die Tonart gis-Moll. Es mag seinerzeit, als die »Matthäus-« und die »Markuspassion« zum ersten Mal gespielt wurden, durchaus so gewesen sein, daß die Harmonieinstrumente in

der Basso-Continuo-Gruppe mitteltönig gestimmt waren, was dazu geführt hätte, daß gis-Moll aufgrund der Instrumentenstimmung einen schrillen, »falschen« Charakter erhält. In der neuen »Markuspassion« soll nicht mitteltönig intoniert werden; dennoch ist darauf zu achten, daß gis-Moll als »entfernte« Tonart erkennbar bleibt.

#### *Petrus*

Auch Petrus ist – wie in den Bachschen Passionen – ein Bariton. (Es ist, aufgrund der eindeutig Petrus zufallenden Arie Nr. 13, dramaturgisch richtig, wenn der Baß-Solist die Rolle des Petrus übernimmt; es sollte ein Baßbariton sein.) Ein auffallendes Charakteristikum des Petrus ist, daß er – wie später noch ausführlicher beschrieben wird – immer »zu früh« zu singen beginnt. Es zeigt sich ein übereifriger Charakter, ein Mensch, der immer alles richtig machen will, und der schließlich doch seine Fehler macht – und scheitert. Wenn Jesus ihm prophezeit, er würde ihn dreimal verleugnen, antwortet Petrus mit einer überengagierten Arie, in welcher er in h-Moll (als der Jesus zugeordneten Tonart) besonders drängend die Nähe Jesu sucht. Der B-Teil dieser Arie moduliert allerdings – vorahnend – nach gis-Moll, der Tonart, die eigentlich mit Judas in Verbindung gebracht wird, die aber auch bei Petrus auftritt, wenn es zur Verleugnung Jesu kommt. Der Choral Nr. 34 (*»HErr, ich habe mißgehandelt«*) steht dann ganz in gis-Moll und soll den reuigen, niedergeschlagenen Petrus charakterisieren.

#### *Pontifex*

Der Hohepriester, der den »Fall Jesus« an Pilatus weiterreicht, ist auf jeden Fall ein Mensch von einfachem Gemüt (so ist er textlich charakterisiert, und so wurde er musikalisch gestaltet – in einfachen Linien und mit relativ einfachem harmonischem Profil). Es handelt sich um einen Baß, der mit einiger Schwere und Behäbigkeit agiert, aber durchaus mit Schärfe und einer gewissen Brutalität – und immer zu seinem eigenen Nutzen.

#### *Ancilla*

Die Magd, die probiert, Petrus seine wahre Herkunft zu entlocken, ist, wie auch in den Bachschen Passionen, ein Sopran. Sie hat kein ausgeprägtes persönliches Profil – außer daß ihre geradezu penetrante Neugier unüberhörbar ist; sie soll schrill und aufdringlich klingen, sowohl im Gesang als auch in den dazugehörigen Harmonien.

#### *Pilatus*

Pilatus ist im Grunde – musikalisch gesehen – das Gegenstück zu Petrus. Er handelt absolut reflektiert und korrekt, ist nie voreilig und wartet immer erst einen Moment, bevor er seine Worte gezielt plaziert. Er hat Format und Empathie und ist keiner, der einfach so jemanden verurteilen würde – auch Jesus nicht. – »Seine« Tonart ist das ernste c-Moll: Im Rezitativ Nr. 35 wird c-Moll zum ersten Mal in der »Markuspassion« mit Bezug zu Pilatus als Zieltonart angesteuert (in Takt 7); diese Stelle nimmt die Stimmung wieder auf, die in der Choralbearbeitung Nr. 25 (*»Ich will hier bey dir stehen«*) in den Takten 85 bis 93 nach dem Kanon zum ersten Mal auftauchte (ein Orgelpunkt auf C, der auf das Ende der Passion und den Tod Jesu vorausdeutet).

#### *Miles*

Miles – ein Bariton – ist einer aus dem Volk oder einer der Kriegsknechte, die auf Golgatha zur Kreuzigung versammelt sind. Wie auch die Magd, hat er nur einen sehr kurzen Auftritt; er wird nicht näher charakterisiert.

#### *Centurio*

Erst der Centurio ist ein Tenor: Alle Männer, die Jesus vor seinem Tod begegneten, sich mit ihm unterhielten oder über ihn urteilten, waren dem Baßregister zugeordnet. – Als der Centurio bemerkt, daß er wirklich gesehen hat, wie Gottes Sohn vor seinen Augen verstarb, erhält er in einem Accompagnato-artigen Choralsatz (zur ersten Choralzeile von *»Aus tiefer Not schrei ich zu dir«*, in Nr. 47b) das ganze Orchester als Begleitung zu den Worten: *»Warlich, dieser Mensch ist GOTTes Sohn gewesen.«*

### **Die Rezitative**

Vorbild für die Gesamtgestaltung der Rezitative in der »Markuspassion« war Bachs »Matthäuspassion«: Hier wie dort werden die Texte, die vom Evangelisten gesungen werden, traditionsgemäß als Secco-Rezitative mit Tenorstimme vertont, und die Vox Christi – traditionell eine Baßstimme, so auch hier – erhält eine zusätzliche Streicherbegleitung und wird somit in Accompagnato-Rezitativen gestaltet.

Jesu letzte Worte *»Eli, Eli, lama asabthani?«* werden in Bachs »Matthäuspassion« als einzige Worte Jesu ohne Streicherbegleitung vertont. In der »Markuspassion« bleiben die Streicher hier als Begleitung erhalten und werden bei der Übersetzung *»Mein GOTT, warum hast du mich verlassen?«* auch den Worten des Evangelisten unterlegt.

Alle Rezitative folgen musikalisch und rhetorisch schlüssigen Formen der Rezitativ-Vertonung: Bei einem Punkt steht eine Kadenz, ein Doppelpunkt wird oft als Sextakkord, ein Fragezeichen gerne als Halbschluß vertont. Sätze, die neu beginnen oder ein neues Thema eröffnen, werden oft mit einem Sekundakkord begonnen; verminderte Akkorde kennzeichnen Spannungszustände, Erstaunen, Schreck oder Unheil; Kantilenen stehen etwa für Weinen, Klagen oder Leiden. – Viele der Mittel, die in den Secco-Rezitativen (mehr als in anderen musikalischen Formen der Passion) angewendet werden, sind im Kapitel »Aus der Werkstatt« (Seite 63 ff.) ausführlich beschrieben.

Analysiert man die *Accompagnato*-Rezitative aus Bachs Kirchenkantaten oder aus dem »Weihnachtsoratorium« ebenso eingehend wie jene aus der »Matthäuspassion«, so kann einem durchaus auffallen, daß es sich bei denen aus der »Matthäuspassion« gar nicht unbedingt um die komplexesten *Accompagnati* handelt, die Bach komponiert hat. In den Kantaten gibt es Beispiele, die – allein schon durch ihren Instrumentalsatz – zum Teil weitaus komplexer sind. Ein gutes Beispiel hierfür ist das düstere Baß-Rezitativ »Die Wunden, Nägel, Kron' und Grab« aus der Kantate »Jesu, der du meine Seele« (BWV 78 / 5), das klanglich und in seinen dunklen, mystisch-nächtlichen Tonarten f-Moll und As-Dur wie auch in seiner Thematik des am Kreuz vergossenen Blutes Christi bereits an die schmerzlich-finstere Klangwelt von Richard Wagners »Parsifal« und an die zerrissenen Klagegesänge des siechen Gralskönigs Amfortas heranreicht. – Hier die Schlußtakte:

men - - get, so dein theu - res Blut be - spren - - get, so am

Kreuz ver - gos - sen ist, geb' ich dir, Herr Je - su Christ.

In ähnlicher Weise kann auch das Tenor-Rezitativ »Ach! Schmelze doch durch deinen Liebesstrahl« aus der Kantate »Ihr, die ihr euch von Christo nennet« (BWV 164 / 4) als ein Beispiel für komplexe Textausdeutung und entsprechende Gestaltung der Instrumentalstimmen herangezogen werden (auch in tonartlicher Hinsicht), ebenso das Arioso für Sopran und Baß »Jesu du, mein liebstes Leben / Komm! Ich will dich mit Lust umfassen« aus dem 4. Teil des »Weihnachtsoratoriums« (BWV 248 / 38).

Die Accompagnato-Rezitative der »Markuspassion« sollen die Jesusworte in ähnlicher Dichte und Stringenz und in all ihren Facetten untermalen, wie dies in den genannten Beispielen aus Bachs Werken geschieht. Zwei Beispiele aus der Neukomposition seien hierfür gegeben: erstens (hier ohne Notenbeispiel) das Accompagnato-Rezitativ zum Abendmahl (aus dem Rezitativ Nr. 8: »Das ist mein Blut des neuen Testaments«) sowie zweitens – mit Notenbeispiel – der Schluß des Rezitativs Nr. 43e, als Jesus seine letzten Worte spricht. In diesem Abschnitt ereignet sich, wie schon erwähnt, zugleich die Besonderheit, daß auch der Evangelist von den Streichern begleitet wird, und zwar, wenn er Jesu Worte übersetzt. Es handelt sich um den tonartlich düstersten Moment der Passion (in Takt 91 wird die Tonart ces-Moll erreicht – eine enharmonische Verwechslung der Christustonart h-Moll).

**Y Lento.**  $\text{♩} = 44$

86 (enh.)

I. Vl. *mf*

II. Vl. *mf*

Vla. *mf*

Evang. *sprach:–*

Jesus *f*

B. c. *mf* (+ 1 Vln. (auf 2)) (enh.)

E - li, E - li, la - ma a - sab - tha - ni?

② Das ist ver - dol - met - schet,

$\flat_6$   $\flat_5$  5  $\flat_7$   $\flat_6$   $\flat_6$   $\flat_9$  8  $\flat_5$   $\flat_6$  5  $\flat_4$  6

**Z Più lento.**  $\text{♩} = 40$  **Sempre rallentando.**  $\Omega$

90 (enh.)

I. Vl. *pp*

II. Vl. *pp*

Vla. *pp*

Evang. *p*

Jesus

B. c. *pp* (enh.)

① mein GOtt,– mein GOtt,– war - um hast du mich ver - las - sen?

$\flat$   $\flat_7$   $\flat_6$   $\flat_6$   $\flat_9$  8  $\flat_5$   $\flat_6$  5  $\flat_4$   $\flat_7$   $\sharp$

**Attaca il Corale.**

Zu einer Sonderform des Accompagnato-Rezitativs wurde die Erdbebenszene nach dem Tod Jesu: Während die Basso-Continuo-Gruppe wie in einem Secco-Rezitativ das Zerreißen des Vorhangs im Tempel in abwärts-rasenden Zweiunddreißigstelketten darstellt, wird der Evangelist zusätzlich vom Horn begleitet. Nicht nur ist das Horn ein Passions-untypisches Instrument – es kommt, wie schon gesagt, in Bachs Passionen nicht vor –, sondern auch seine Verwendung im Kontext eines Rezitativs entspricht nicht der Norm. In der Erdbebenszene soll es den Charakter der »letzten Posaune« des jüngsten Gerichts haben, eines Warn- und Weckrufs aus dem Jenseits, und es bringt hier gleichzeitig ein Zitat aus der Arie »Seufzer, Tränen, Kummer, Not« aus Bachs Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« (BWV 21).

Markus 15, 38–45 LUT

**a) Recitativo.**  
♩ = 80

Horn in F und G

Horn in F (offen)

*f* *sfff*

Evangelist Centurio

① Und der Vorhang im Tempel zerriß in zwey Stück, von oben an

2 Vc., Cemb.

Basso continuo (Violoncello, Violone, Kontrafagott, Laute, Cembalo, Orgel)

*ff* Tutti

6 #4 #2 #6 #4 #2 2 Vln., K.-Fag., Org., Lt. #7 #5

**A** (Nach BWV 21 / 3) **B**

Hrn.

*ff* *pp* (verschwinden)

Evang.

biß unten aus. ② Der Hauptmann aber,

B. c.

*pp*

b<sup>6</sup>/<sub>4</sub> 5 # b

Wenngleich in der »Markuspassion« innerhalb der Secco- und der Accompagnato-Rezitative etliche Stellen als Ariosi gestaltet sind, so gibt es doch in der ganzen Passion keine eigenständigen Ariosi. Dies ist eines der musikalisch-formalen Merkmale, welche die »Markuspassion« am deutlichsten von den beiden erhaltenen Bachschen Passionen unterscheiden. Alle acht Arien stehen jeweils für sich allein und reflektieren das Passionsgeschehen direkt, ohne eine ihnen vorangestellte meditativ-betrachtende Einleitung.

### Jesus in der »Markuspassion«

Betrachtet man den Text der *Vox Christi* in der »Markuspassion« zunächst aus der Vogelperspektive, so fällt als Erstes auf, daß der absolut überwiegende Teil der Jesusworte im ersten Teil der Passion steht. Im zweiten Teil stehen, als Gegenstück hierzu, die zahlreichen Turba-Chöre. Das bewirkt, daß der zweite Teil der Passion in bezug auf die Schilderung der Handlungen ausführlicher ist und somit auch länger dauert, auch wenn er dieselbe Anzahl an Musiknummern enthält wie der erste Teil.

Im ersten Teil der Passion spricht Jesus stets direkt zu den handelnden Personen beziehungsweise zum Zuhörer, während im zweiten Teil der Passion vorwiegend von anderen (und durch den Evangelisten) über ihn berichtet wird. Jesu Worte im ersten Teil sind besänftigend (im Rezitativ Nr. 4), vorausblickend und prophetisch (in den Rezitativen in Nr. 6), weihevoll-verklärt (im Rezitativ Nr. 8), provozierend (im Rezitativ Nr. 10), wiederum prophetisch, diesmal für eine Einzelperson (für Petrus, im Rezitativ Nr. 12), trauernd (im Rezitativ Nr. 14), angsterfüllt (im Rezitativ Nr. 16), aufgebracht (im Rezitativ Nr. 18) und schließlich traurig und resigniert

(im Rezitativ Nr. 22). Jesus spricht nie in einer bestimmten Tonart (anders als beispielsweise Petrus, dessen erste zwei Verleugnungen jeweils in fis-Moll stehen), sondern er moduliert durch alle Tonarten, die zu den Situationen passen, in denen er sich befindet oder die er aus seiner Perspektive schildert.

Die Zuordnung der beiden Tonarten h-Moll und a-Moll zu Jesus erfolgt nicht primär aus den Momenten, in denen Jesus selber spricht, sondern eher aus den Momenten, in denen Jesus für andere zum Thema wird oder wenn sie über ihn berichten. Das gilt für h-Moll sehr prominent in der Baß-Arie Nr. 13 (*»Ich lasse dich, mein Jesu, nicht«*), in der Petrus sich nach der Prophezeiung, er werde Jesus dreimal verleugnen, verzweifelt an seinen Herrn zu klammern versucht, sodann in der Alt-Arie Nr. 26 (*»Mein Tröster ist nicht mehr bey mir«*), in deren Text Jesus absolut im Zentrum steht, und nicht zuletzt im Eingangschor, der mit der Tonart h-Moll die Passion eröffnet. (Die in den Eingangschor zusätzlich eingeflochtene Choralmelodie *»O Traurigkeit! O Herzeleid«* verstärkt den Bezug zum Gottessohn noch zusätzlich.) Und die Tonart a-Moll weist auf Jesus in zwei entscheidenden Momenten: erstens in der Choralbearbeitung Nr. 25 (*»Ich will hier bei dir stehen«*), einer – wenn man so will – Solidaritätsbekundung der Gemeinde zu Jesus, verbunden mit der Bitte, Jesus möge niemanden verlassen, sowie später im Choral Nr. 32 (*»Du edles Angesichte«*): Die in beiden Stücken verwendete Choralmelodie des sicherlich wichtigsten Passionschorals, *»O Haupt voll Blut und Wunden«*, und ihr Bezug zu Jesus bedürfen hier keiner weiteren Erläuterungen.

Die wenigen Jesusworte im zweiten Teil stehen im Rezitativ Nr. 31, in dem Jesus prophezeit, daß er einst *»zur rechten Hand der Krafft«* sitzen werde, sodann im Rezitativ Nr. 35, als er Pilatus gegenüber seine Identität als *»ein König der Jüden«* bestätigt, und schließlich im Rezitativ Nr. 43e (in Jesu letzten Worten am Kreuz: *»Eli, Eli, lama asabthani?«*). Ansonsten schweigt Jesus, sowohl zu den Angriffen des Volkes (im Turba-Chor Nr. 27b) als auch auf die Frage des Pilatus, ob er denn nicht sehe, *»wie hart sie ihn verklagen«* (im Rezitativ Nr. 35). Seine Antwort – das Schweigen – ist introvertiert und zurückgezogen: Sie wird mit der Arie Nr. 36 gegeben, in der Jesus direkt zu Wort kommt – aber nicht in einer Hinwendung zu seinen Feinden, sondern in einem inneren, meditativen Zwiegespräch. Sein »Partner« ist hier die Oboe da caccia, die bereits im Ritornell einen Kanon anstimmt, der vom Basso continuo eine übermäßige Undezime tiefer (Tritonus plus Oktave) imitiert wird und als Textausdeutung steht für die Worte *»Böse Welt, verfolge mich.«* Der Kanon wird in den Takten 15 bis 18 dreistimmig: Jesus beginnt auf dem Ton *b* (dem Grundton der Christustonart h-Moll), und sowohl Basso continuo (darunter) als auch Oboe da caccia (darüber) antworten auf dem Ton *f* im Tritonusabstand hierzu. Eine weitere, ebenfalls dreistimmige Kanonepisode bringt die Umkehrung des Kanonthemas – diesmal beginnend auf *fis* –, beantwortet in der Unterquinte *H* vom Basso continuo und in der Oberquarte *b* von der Oboe da caccia.

## Die beiden Evangelisten

Die alte Tradition, die *Vox Christi* für eine Baß- bzw. Baritonstimme und die Partie des Evangelisten für Tenor zu schreiben, wurde in der »Markuspassion« beibehalten. Wie in diesem und dem nächsten Abschnitt noch näher beschrieben wird, gibt es für die Evangelistenpartie allerdings eine (optionale) Erweiterung: Die Partie wurde auf zwei Sänger aufgeteilt, die den Evangelienbericht der Handlung entsprechend und im Wechsel vortragen. Sie werden damit zu »Zeugen« der Handlung, was sie über die bloße Erzählerrolle hinaushebt: Der Zuhörer kann nicht automatisch immer dann, wenn der Evangelist singt, sich auf einen Erzähler verlassen, sondern ihm wird aus zwei verschiedenen Perspektiven berichtet. Das ist eine größere Herausforderung für den Hörer, und den beiden Evangelisten gibt die Aufteilung die Möglichkeit, den Evangelienbericht dramatischer und handlungsbetonter vorzutragen, da zwischen ihnen auch eine szenische Spannung entsteht.

Die Aufteilung der Evangelistenpartie ist, wie schon gesagt, optional; sie entstand aus der schönen Gegebenheit, daß ich zwei hervorragende Evangelisten für die Uraufführung zur Auswahl hatte und gerne beide engagieren wollte.

In der Partitur ist die Aufteilung der Evangelistenpartie mit den Nummern ① und ② gekennzeichnet. Der Evangelist ①, charakterlich gesehen eher der Handelnde, Aktive, wird mehrheitlich in Momenten eingesetzt, in denen die Handlung vorwärtsgetrieben wird und wenn es um die Schilderung von Vorgängen geht, die mit mehreren oder vielen Personen gleichzeitig zu tun haben (beispielsweise mit den Jüngern, dem Volk oder den Hohepriestern). Der Evangelist ② hingegen, im Charakter eher der ruhige, nachdenkliche, kommt meistens dann zu Wort, wenn die Handlung auf bestimmte Einzelpersonen gelenkt wird oder wenn diese zu Wort kommen (beispielsweise Jesus, Petrus, Pilatus oder Joseph von Arimathia).

Der Evangelist ① ist zudem jener, der am Beginn der Passion vermehrt vorkommt und der zugleich den ersten Teil eröffnet und beschließt; der Evangelist ② hingegen hat das Anfangs- und Schlußwort im zweiten Teil und kommt am Ende der Passion über längere Passagen hinweg mehrheitlich zu Wort.

## Komponieren für ganz bestimmte Musiker

Einer der großen Glücksfälle beim Komponieren war, daß ich sämtliche an der Erstaufführung beteiligten Musiker selbst aussuchen und dadurch ein Ensemble zusammenstellen konnte, das nicht nur musikalisch, sondern auch menschlich fein aufeinander abgestimmt ist.

Johann Sebastian Bach hat – wie schwierig es auch gewesen sein mag mit den Thomanern und ihrer teilweisen oder gänzlichen musikalischen Unfähigkeit – in Leipzig stets Musiker engagiert, die er persönlich gut kannte und von denen er wußte, daß er sich auf sie verlassen konnte. Ein prominentes Beispiel für solch einen Musiker ist der Trompeter Gottfried Reiche. Bach komponierte für ihn die virtuosesten seiner Trompetenpartien und setzte ihm so ein klingendes Denkmal. Reiche arbeitete seit 1688 in Leipzig, wurde 1706 zum Stadtpfeifer ernannt und genoß zeit seines Lebens hohes Ansehen. Bis zu seinem Lebensende blieb er in Leipzig; er starb überraschend am 6. Oktober 1734, am Tag nach der festlichen Aufführung von Bachs Huldigungskantate »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen« (BWV 215), bei welcher auch der sächsische Kurfürst und polnische König August III. anwesend war.

Es wird spekuliert, ob der strapaziöse Trompetenpart dieser Kantate mit ein Grund für Reiches plötzlichen Tod gewesen sein könnte. In seiner »Leipziger Chronik« berichtet Johann Riemer, Reiche wurde »[...] im Stadt Pfeiffer Gäßgen ohnweit seiner Wohnung vom Schlag gerühret, daß er niedergesuncken, und todt in seine Wohnung gebracht worden. Und dieses soll daher komen seyn, weil er Tages vorhero beÿ der Königl. Musique wegen des Blasens große strapazzen gehabt, und auch der Fackel Rauch ihm sehr beschwerlich gewesen.« \*) Bach blieb auch hier nicht verschont; der Tod begegnete ihm nicht nur in der Familie, sondern er traf auch seinen Freundeskreis und seine besten Musiker.

Aus den höchsten Ansprüchen, die Bach beispielsweise in seinen Trompetenpartien an Gottfried Reiche stellte, läßt sich schließen, daß er ähnlich anspruchsvolle Partien für andere Instrumente genauso für gut befreundete und virtuose Musiker aus seinem Umfeld geschrieben haben muß, deren Namen allerdings nicht immer so prominent oder auch gar nicht überliefert sind. Es muß für Bach – insbesondere wegen der Schwierigkeiten mit den Thomanern – eine große Befriedigung gewesen sein, in Leipzig zahlreiche Musiker um sich zu wissen, die seinen Ansprüchen nicht nur genügten, sondern die seine musikalischen Intentionen virtuos und gerne in die Praxis umsetzten. Gerade bei der Aufführung der »Trauerode« (BWV 198) hatten seine Musiker bewiesen, daß sie hinter ihm standen: Der junge Adelige Carl von Kirchbach hatte die Musik für die »Trauerode« persönlich bei Bach in Auftrag gegeben und ihn für die Komposition entlohnt, und die Musiker hatten Bach für die Aufführung ausdrücklich als ihren musikalischen Leiter gewählt – entgegen dem Willen der Universität, die eine Aufführung durch Bach mit allen Mitteln verhindern wollte. \*)

Nach der Erfahrung, die neue »Markuspassion« für ganz bestimmte und von mir selbst ausgesuchte Musiker komponieren zu können, lassen sich für mich auch Rückschlüsse ziehen aus den Partien, die Bach für seine Musiker schrieb: Es komponiert sich anders, wenn man den Menschen kennt, für den man eine Partie gestaltet. Was für stimmige und menschlich schöne und gesunde Beziehungen Bach zu seinen Musikern pflegte, läßt sich zwar nur erahnen. Aber ein Satz aus dem Nekrolog gibt doch recht klaren Aufschluß darüber:

*»Von seinem moralischen Character, mögen diejenigen reden, die seines Umgangs und seiner Freundschaft genossen haben, und Zeugen seiner Redlichkeit gegen Gott und den Nächsten gewesen sind.« \*)*

Johann Nikolaus Forkel, der noch direkt von Carl Philipp Emanuel Bach über Bachs Lebensumstände erfahren konnte, berichtet ausführlicher und noch genauer:

*»Außer den großen Verdiensten, welche Bach in der Kunst als vollendeter Spieler, Componist und Musiklehrer hatte, besaß er auch das Verdienst, ein vorzüglich guter Hausvater, Freund und Staatsbürger zu seyn. Die Tugenden des Hausvaters bewies er durch seine Sorgfalt für die Bildung seiner Kinder, und die übrigen durch gewissenhafte Erfüllung gesellschaftlicher und bürgerlicher Pflichten. Sein Umgang war Jedermann angenehm. Wer nur irgend ein Kunstliebhaber war, er mochte fremd oder einheimisch seyn, konnte sein Haus besuchen, und sicher seyn, eine freundliche Aufnahme zu finden. Diese geselligen Tugenden mit seinem großen Kunstruf vereint, waren auch Ursache, daß sein Haus fast nie von Besuchern leer wurde.*

*Als Künstler war er außerordentlich bescheiden. Bey dem großen Uebergewicht, welches er über seine Kunstverwandte hatte, und gewiß fühlen mußte, bey der Bewunderung und Ehrerbiethung, die ihm täglich als so hervorragendem Künstler bewiesen wurde, hat man doch kein Beyspiel, daß er je irgend einen Anspruch darauf gebaut hätte. Wenn er bisweilen gefragt wurde, wie er es denn angefangen habe, der Kunst in einem so hohen Grade mächtig zu werden, antwortete er gewöhnlich: Ich habe fleißig seyn müssen; wer eben so fleißig ist, der wird es eben so weit bringen können. Auf seine größern angebohrnen Gaben schien er nichts zu rechnen. Alle seine Urtheile über andere Künstler und ihre Werke waren freundlich und billig. Es mußte ihm nothwendig manches Kunstwerk klein vorkommen, da er sich ausschließend fast immer mit der höhern, größern Kunst beschäftigte; dennoch hat*

*er sich nie erlaubt, ein hartes Urtheil darüber zu äußern, es müßte denn gegen einen seiner Schüler gewesen seyn, welchen er reine, strenge Wahrheit schuldig zu seyn glaubte. Noch weniger hat er sich je durch das Gefühl seiner Kraft und Uebermacht verleiten lassen, ein herausfordernder musikalischer Renomist zu werden, wie dieß so häufig der Fall bey Spielern ist, die sich für starck halten, wenn sie einen schwächern vor sich zu sehn glauben. Seine Bescheidenheit ging hierin so weit, daß er selbst von dem musikalischen Wettstreit, welchen er gegen Marchand bestehen sollte, nie freywillig sprach, ob er gleich hier nicht Ausforderer, sondern der Aufgeförderte war. Die vielen zum Theil abentheuerlichen Fechterstreiche, die ihm nachgesagt werden, z. B. daß er bisweilen, als ein armer Dorfschulmeister gekleidet, in eine Kirche gekommen sey, und den Organisten gebethen habe, ihn einen Choral spielen zu lassen, um sodann das durch sein Spielen erregte allgemeine Staunen der Anwesenden zu genießen, oder vom Organisten zu hören, er müsse entweder Bach oder der Teufel seyn, etc., sind erdichtete Märchen. Er selbst hat nie etwas davon wissen wollen.« \*)*

Was für wunderbare Musiker und Menschen muß Bach um sich gehabt haben! Das läßt sich aus den Partien, die er für sie schrieb, leicht herauslesen. Gibt ein Komponist seinen Musikern derart kunstvolle und schöne, virtuose und formvollendete Partien in die Hand, wie Bach es getan hat, so kann man davon ausgehen, daß auch die menschliche Beziehung zwischen Komponist und ausführendem Musiker eine besondere und enge gewesen sein muß.

Beim Komponieren der »Markuspassion« war meine menschliche und freundschaftliche Beziehung zu den Musikern der Erstaufführung absolut zentral. Viele der Musiker, die ich für die »Markuspassion« verpflichten konnte, hatten bereits in den Jahren davor mit mir zusammengearbeitet. Nicht nur, daß es sich um ein eingespieltes Team handelte – nein, mehr noch: Auch die menschliche Beziehung zu diesen Musikern war entscheidend, und mein Wissen, was ich den einzelnen Musikern zumuten, was ich von ihnen verlangen und wie ich sie musikalisch herausfordern konnte, spielte bei der Gestaltung sämtlicher Instrumental- und Gesangspartien eine große Rolle.

Einige der Musiker, für die ich Partien explizit geschrieben habe, sollen hier erwähnt werden.

Johanna Bartz, Meisterin auf ihrem Instrument, der Traversflöte, hatte bereits in allen meinen musikalischen Produktionen während der vergangenen Jahre mitgewirkt. Aufgrund der virtuoson Beherrschung ihres Instruments und wegen ihrer unverwechselbaren Tongebung, ihrer Integrität, ihres menschlichen und musikalischen Mitragens jeder gemeinsam gestalteten Aufführung und unserer freundschaftlichen Verbundenheit war es absolut selbstverständlich, daß ich ihr für die »Markuspassion« die Partie der ersten Flötistin und somit das Solo in der Tenor-Arie Nr. 9 anvertrauen würde.

Der Hornist Thomas Müller ist mir ebenfalls freundschaftlich verbunden. Seine saloppe Aussage, auf dem Horn lasse sich »eigentlich alles« spielen, hat sich in seiner ersten Zusammenarbeit mit mir bei einem Konzert im Herbst 2019 bewahrheitet. Das Horn als Passions-fremdes Instrument überhaupt in die »Markuspassion« mit aufzunehmen, entspringt meinem Anliegen, genau diesen besonderen Musiker im Ensemble der Uraufführung dabeizuhaben.

Auch Susann Landert, die Fagottistin der »Markuspassion«, hatte 2019 bereits mit mir zusammengearbeitet, in demselben Konzert wie Thomas Müller. Ihr Einswerden mit dem Instrument bei der Interpretation neuer wie alter Musik hatte mir schon seit Jahren imponiert; und ihre absolute Souveränität und ihre menschliche Wärme gaben mir die Gewißheit, daß die umfangreiche und anspruchsvolle Fagottpartie der »Markuspassion« bei ihr in den denkbar besten Händen liegt.

Andreas Helm, den ersten Oboisten, hatte ich im Kontext anderer Aufführungen bestens kennengelernt. Seine unbegrenzten Gestaltungsmöglichkeiten, sein kompromißloser Wille bei der musikalischen Arbeit und sein unverwechselbarer Humor machten ihn zur absolut ersten Wahl unter den Oboisten. Die »Markuspassion« ist meine erste Zusammenarbeit mit ihm; alle Partien der I. Oboe sind explizit für ihn und die drei weiteren Oboenpartien für diejenigen Oboisten gestaltet, die Andreas für die Aufführung empfohlen und mitgebracht hat.

Für das Herzstück der Basso-Continuo-Gruppe, das 1. Violoncello, konnte Alex Jellici engagiert werden – auch er hatte 2019 bereits mit mir zusammengearbeitet. Die beeindruckende Vielseitigkeit dieses Musikers und seine unheimliche Freude an jeder musikalischen Arbeit machen ihn zum idealen Partner, gerade wenn es um eine Uraufführung sowie um die Leitung einer ganzen Instrumentengruppe geht.

Der Geiger Germán Echeverri regte dankenswerterweise die Verwendung der Viola d'amore an, da er selber dieses Instrument gerne spielt, besonders in einer Besetzung zu zweien. Ich konnte diese Anregung in der Alt-Arie Nr. 26 umsetzen. So entstand in den ersten Tagen des Jahres 2021 die neue Fassung dieser Arie, mit zwei Violon d'amore sowie zwei Violon da gamba und Basso continuo.

Eine Besonderheit bei der Planung der Uraufführung lag, wie bereits beschrieben, in der Gestaltung der Evangelistenpartie. Ich hatte zwei Tenöre ganz unterschiedlichen Charakters und unterschiedlicher Persönlichkeit wie auch verschiedener Stimmfarbe im Kontext anderer Aufführungen kennengelernt – Daniel Johansen und Georg Poplutz, beide international gefragte Evangelisten –, und ich wollte beide als Evangelisten in die »Markuspassion« integrieren. So entstand der Gedanke, die Evangelistenpartie in der Uraufführung zwischen den beiden Sängern aufzuteilen und dadurch in eine dialogische Form der Erzählung zu bringen. Schon einige Jahre vor der Uraufführung standen die beiden Sänger im Dialog mit mir und haben Anregungen und Wünsche in die Gestaltung ihrer Gesangspartien mit eingebracht. Dadurch ist ein fruchtbarer und reicher Dialog entstanden, der die Arbeit an der Musik der »Markuspassion« in idealer Weise vorbereiten und entscheidend prägen konnte. Die Evangelistenpartie der »Markuspassion« wurde explizit für diese beiden Sänger und ihre spezifischen Fähigkeiten komponiert und ist – wie auch die beiden Tenor-Arien, je eine für jeden der beiden Sänger – in der Partitur entsprechend ausgewiesen (»①« steht hierbei für »Daniel«, »②« steht für »Georg« – *in order of appearance*).

Daniel Pérez gehört, wie auch Johanna Bartz, zu denjenigen Musikern, die mit mir in allen meinen musikalischen Projekten der letzten Jahre bereits zusammengearbeitet hatten. Die Partie des Jesus diesem besonderen Sänger und seiner warmen, klaren und geschmeidigen Stimme auf den Leib zu schreiben, lag auf der Hand; und ihn als die zentrale Figur der Passion in der Uraufführung mit dabeizuhaben, ist ein großer Glücksfall.

Von Anfang an stand für mich fest, die Altpartie für die Sängerin Annekathrin Laabs zu gestalten. Annekathrin verfügt über eine absolute und klare Einheit von Stimme und menschlich-musikalischem Ausdruck; die beiden Alt-Arien der »Markuspassion« sollen dieser besonderen Gabe Rechnung tragen und wurden explizit für ihre Stimme geschrieben.

Nicht anders ist dies bei Matthias Helm, für dessen besondere Stimme die Baß-Solopartie der »Markuspassion« komponiert wurde. Matthias' eindringliche Gestaltungskraft und seine Empathie mit den von ihm verkörperten Persönlichkeiten machen ihn zum idealen musikalischen Partner, und wie bei allen anderen Sängern, für die ich Partien geschrieben habe, hatte ich die Stimme dieses Sängers bei der Komposition innerlich im Ohr. Die Tatsache, daß die beiden Arien von Matthias instrumentatorisch mit der Oboe kombiniert wurde, verdankt das Werk der besonderen Gegebenheit, daß sein Bruder Andreas die erste Oboenpartie spielen wird.

Ein Sänger, dessen Name hier nicht genannt werden soll, hat mich auf einer kurzen Strecke meines Lebens intensiv und entscheidend begleitet. Dieser Mensch kann auf eine Art und Weise mit der Stimme umgehen, die ich so noch nie zuvor erlebt hatte. Und ich habe von ihm so viel über die menschliche Stimme gelernt, daß ich nach dieser Erfahrung nicht mehr anders hören konnte, als ohne die mir gegebenen Hinweise und Ratschläge in meine hörende Wahrnehmung mit einzubeziehen.

## **Textfassung und Schreibweisen**

Als Grundlage für die Vertonung der »Markuspassion« diente das Textbuch von 1731 – mit Ausnahme der beiden zusätzlichen Arien von 1744 (der beiden Baß-Arien Nr. 13 und Nr. 36) sowie einiger weniger Stellen, die für den Gesamtzusammenhang in der Fassung von 1744 plausibler erschienen (beispielsweise im Choral Nr. 15, Zeile 4: »Plagen« statt »Klagen«; im Rezitativ Nr. 17: zusätzliche Wörter an zwei Stellen; im Choral Nr. 23, Zeile 5: »der arge Feind« statt »der böse Feind«; in Choral Nr. 25, Zeile 2: »Verlasse mich doch nicht« statt »Verachte mich doch nicht«). Der Text aus den originalen Textbüchern wurde bis in die Schreibweisen und die Interpunktion durchweg 1:1 übernommen, um den Musikern in jedem Moment die größtmögliche Nähe zum originalen Wortlaut zu bieten. So wird beispielsweise »Creutz« statt »Kreuz«, »Geschrey« statt »Geschrei«, »Heyl« statt »Heil« oder »sanffte« statt »sanfte« gesetzt. Auch die doppelten Großschreibungen bei »Gott« und »Jesus« wurden übernommen.

## **Musikalische Zitate und Anlehnungen**

Wie zuvor schon ausführlicher beschrieben, greift die vorliegende »Markuspassion« nicht auf bereits bestehende Werke Bachs zurück. Hiermit steht sie in einem entscheidenden Gegensatz zu den ebenfalls schon erwähnten »Rekonstruktionen«. – Hingegen gibt es einige Stellen, an denen Werke zitiert werden. In den allermeisten Fällen handelt es sich hierbei um direkte Zitate aus Werken Johann Sebastian Bachs.

Das Einbauen von Zitaten war nicht Teil der kompositorischen Planung; es ergab sich im Laufe der Komposition und immer aus dem Moment heraus, in dem eine musikalische Passage entstand, für die ein Zitat angebracht schien. – Ein kleines Zitat in der Choralbearbeitung Nr. 25 ist hierfür ein gutes Beispiel. Zur Textzeile »Wenn dein

*Haupt wird erblassen*« wird eine musikalische Figur aus dem letzten Lied von Franz Schuberts »Winterreise« zitiert, dem »*Leiermann*«. Das wörtliche Zitat steht hier für den nahen Tod, für das »*Erblassen*« des Sterbenden – so wie auch der »*wunderliche Alte*« in Schuberts Lied dem Tode nah und »*barfuß auf dem Eise hin und her wankt*«, ohne sich auch nur eine einzige Münze erbettelt zu haben.

Die Tenor-Arie Nr. 9 (»*Mein Heyland, dich vergeß ich nicht*«) entstand in Anlehnung an die Arie »*Wo wird in diesem Jammertale vor meinen Geist die Zuflucht sein?*« aus der Kantate »*Ach, lieben Christen, seid getrost*« (BWV 114). Sie weist ähnliche Figurationen im Solo der Traversflöte auf und übernimmt die ruhig pulsierenden Noten des Basso continuo als musikalische Grundgeste. Ebenso wird mehrmals eine Flötenfigur aus der Arie »*Aus Liebe will mein Heiland sterben*« aus Bachs »*Matthäuspassion*« zitiert (Takt 8 und Parallelstellen).

In der Alt-Arie Nr. 26 gibt es eine Passage, in der vom »*Todesurteil*« die Rede ist, das Jesus »*in dem Ungerechten Rath [...] zugesprochen*« wurde. Hier wird eine musikalische Figur zitiert, die in einigen Werken Bachs in Momenten auftaucht, in denen es um den Tod oder um die Totenglocke geht. Hierfür drei Beispiele: In der »*Trauerode*« (BWV 198, Rezitativ Nr. 4) wird »*der Glocken bebendes Getön*« sehr direkt und lautmalerisch vertont – in Tonrepetitionen über weite Strecken, von den kleinen bis zu den großen Glocken. Dies ist ebenfalls im Eingangschor der Kantate »*Liebster Gott, wann werd' ich sterben*« (BWV 8) der Fall, und auch in der Arie »*Die Seele ruht in Jesu Händen*« aus der Kantate »*Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*« (BWV 127); dort werden die Sterbeglocken sogar explizit erwähnt: »*Ach, ruft mich bald, ihr Sterbeglocken, ich bin zum Sterben unerschrocken*«. – In allen drei Beispielen werden Tonrepetitionen zumeist hoher Töne (in BWV 198 auch tiefer Töne) lautmalerisch verwendet, vorwiegend von den Flöten (Travers- wie Blockflöten); offenbar war die Totenglocke eine kleine Glocke mit entsprechend hohem Ton und schnellen Repetitionen.

Im Choral Nr. 32 (»*Du edles Angesichte*«), dem die Melodie des Passionschorals »*O Haupt voll Blut und Wunden*« von Paul Gerhardt zugrundeliegt, wurden zwei kurze Zitate aus Bachschen Werken verwendet. Das erste stammt aus dem Choral »*Wie soll ich dich empfangen*«, dem ersten Choral des »*Weihnachtsoratoriums*« (BWV 248 / 5), das zweite aus demselben Choral sowie zugleich aus dem Choral »*Wenn ich einmal soll scheiden*« aus der »*Matthäuspassion*« (BWV 244 / 62). – Die beiden Zitate sollen zwischen den zitierten Bachschen Chorälen eine Brücke schlagen: Bach umrahmt das »*Weihnachtsoratorium*« mit dem Choral »*O Haupt voll Blut und Wunden*« als dem ersten und letzten Choral des Werkes (»*Wie soll ich dich empfangen*« im I. Teil sowie »*Nun seid ihr wohl gerochen*« im VI. Teil). Im letzten Takt des ersten Chorals zitiert Bach sich selbst – oder jedenfalls kann man die betreffende Stelle mit Sicherheit als ein Selbstzitat annehmen: Der letzte Takt des Chorals »*Wenn ich einmal soll scheiden*« aus der »*Matthäuspassion*«, sieben Jahre früher entstanden als das »*Weihnachtsoratorium*«, ist notengleich gesetzt mit dem Schlußtakt von »*Wie soll ich dich empfangen*«. Zusätzlich zur symbolträchtigen Verwendung des Chorals »*O Haupt voll Blut und Wunden*« als Umrahmung eines Werkes, mit dem die Geburt Christi gefeiert wird, gibt es also im »*Weihnachtsoratorium*« in dem Moment, als Christus geboren wird (der erste Choral steht unmittelbar vor der Bibelstelle »*Und sie gebar ihren ersten Sohn*«; er kann also gleichsam als Beschreibung der Geburt Jesu gesehen werden), zusätzlich den direkten Bezug zum Moment seines Todes (»*Wenn ich einmal soll scheiden*«). In Nr. 32 der »*Markuspassion*« werden nun beide Choräle zitiert: Die Figuration der Melodiestimme in Takt 2 zitiert den Choral aus dem »*Weihnachtsoratorium*«; die Instrumentation entspricht exakt der Instrumentation dieses Chorals. Und der Schlußtakt von Nr. 32 ist notengleich gesetzt mit beiden erwähnten Bachschen Chorälen.

Alle übrigen Zitate oder Anlehnungen, die in der »*Markuspassion*« vorkommen, befinden sich im 2. Teil und erst gegen Ende des Werkes. Sie stehen alle im Zusammenhang mit dem Tod und dem Blick auf das Jenseits.

In der Arie Nr. 38 (»*Angenehmes Mord-Geschrey*«) kommt ein erstes Selbstzitat vor; ich greife aus meiner Vertonung des »*Goldenen Vließ*« von Franz Grillparzer einen harmonischen Ablauf und die darüberliegende melodische Figur aus der Oboenpartie in der dortigen Arie Nr. 18 auf – hier wie dort mit der I. Oboe als Solistin – und verwebte diese Figur in den Takten 13–14 / 79–80 der Arie Nr. 38 mit einer zusätzlichen Figur der Solovioline.

Unmittelbar darauf – nur einen Takt später – folgt in der Oboe ein Bach-Zitat: eine Figur, die Bach sowohl am Schluß der Arie »*Weh der Seele, die den Schaden nicht mehr kennt*« (aus der Kantate »*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*«, BWV 102) als auch am Ende des Ritornells im Schlußchor der »*Johannespassion*« verwendet.

Die Choralbearbeitung von »*Keinen hat Gott verlassen*« (Nr. 44) wurde in Anlehnung an den Stile antico geschrieben. In gewisser Weise war, wie bereits erwähnt, der Eingangschor der Kantate »*Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*« (BWV 101) der Pate bei der Komposition dieses Satzes. Hier wie dort liegt der Cantus firmus im Sopran, und an beiden Orten werden die einzelnen Choralzeilen jeweils durch Vorimitationen der restlichen drei Chorstimmen eingeleitet. Der Orchestersatz folgt den Chorstimmen nur teilweise; zumeist ist er unabhängig geführt, und wie in BWV 101 / 1 begleitet ein schlichter Bläsersatz die einzelnen Choralzeilen.

Weitere prominente Stellen, in denen eine am Stile antico angelehnte Setzweise verwendet wurde, stehen in den beiden Turba-Chören Nr. 31b (»Weissage uns!«) und Nr. 43d (am Ende dieses Chores, auf die Worte »daß wir sehen und gläuben«).

Der Abschluß des B-Teils der Tenor-Arie Nr. 46 (»Welt und Himmel, nehmt zu Obren«) bringt in der Instrumentation und Harmonik eine Anlehnung an die Klangsprache von Johannes Brahms. Der Tenor besingt das »Eden«, das uns Menschen durch den Tod Christi wieder »aufgebaut« wurde und »welches wir zuvor verlohren« hatten. Er blickt also gewissermaßen in eine andere Welt – und zu dieser Welt gehört harmonisch und instrumentatorisch ein anderes Klanggewand, unter anderem mit Horn und Fagott als zwei Passions-untypischen Soloinstrumenten.

In Nr. 47 stehen ebenfalls eine obligate Horn- und Fagottpartie. Hier nun handelt es sich bei beiden Instrumenten und in beiden Fällen um Zitate: Im Moment unmittelbar nach dem Tod Christi, wenn der Evangelist vom Zerreißen des Vorhangs im Tempel berichtet (Nr. 47a, Rezitativ), zitiert das Horn (als »letzte Posaune«) den Beginn der Oboenstimme aus der Arie »Seufzer, Tränen, Kummer, Not« (aus der Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis«, BWV 21 / 3). Und die Sinfonia« (Nr. 47d) ist, als Ganzes, ein weiteres Selbstzitat: Ein Lied, das ich ursprünglich für einen geliebten Menschen und dessen Stimme komponiert hatte (für Stimme und Klavier), steht – hier nun für das gesamte Orchester instrumentiert und von e-Moll nach g-Moll transponiert – als Begräbnismusik in dem Moment, als Joseph von Arimathia von Pilatus die Erlaubnis erhält, den verstorbenen Jesus zu begraben.

Am Ende des letzten Secco-Rezitativs der Passion (Nr. 49) wurde in der Bezifferung ein Zitat aus dem letzten Rezitativ der »Matthäuspassion« eingefügt (BWV 244, Nr. 67; dort steht es nach der letzten Wiederholung der Textzeile »Mein Jesu, gute Nacht«). Hier wie dort befindet sich diese musikalische Phrase unmittelbar vor dem Schlußchor der Passion; auch die Tonart c-Moll wurde übernommen.

Das umfangreichste und direkteste Bach-Zitat steht im Schlußchor (Nr. 50). Es stammt aus dem Eingangschor der Kantate »Also hat Gott die Welt geliebt« (BWV 68); die Takte 3 und 4 dieses Satzes wurden noten- und instrumentengetreu in allen Stimmen übernommen \*), allerdings vom originalen d-Moll in die Tonart des Schlußchors transponiert (c-Moll). – Dieses Zitat war, wie schon an früherer Stelle beschrieben, eine Schlüsselstelle beim Komponieren wie auch – vor allem – beim kontrollierenden Abhören des fertigen Stückes: Die zwei Takte originaler Bach führten mir immer wieder in aller Klarheit vor Augen, daß es schlicht nicht möglich ist, Musik so zu schreiben wie Bach. Für mich als Komponisten, der sein gesamtes Werk im inneren Ohr hat und sich – aus objektiver Distanz – das, was er selbst geschrieben hat, auch als Interpret selber wieder erarbeiten muß, ist der Unterschied des Bachschen Originals zur selbst geschriebenen Musik dermaßen eklatant, daß ich mir beim Hören der beiden Takte aus BWV 68 immer wieder wie außer Stande vorkam, selber überhaupt irgend etwas zu schreiben, das auch nur annähernd dieselbe Qualität erreicht.

## **Studierzeichen und die Stücke mit Alpha – Omega**

Alle Musiknummern der Partitur, mit Ausnahme der Choräle, sind der besseren Übersichtlichkeit halber mit Studierzeichen versehen (Großbuchstaben von A–Z sowie bei einem Stück, das über Z hinausgeht, zusätzlich mit Kleinbuchstaben ab a).

Zusätzlich steht am Beginn der Partitur symbolisch ein  $\alpha$  und an ihrem Ende ein  $\Omega$ , zusammen mit den Daten des Kompositionsbeginns und -endes.

Auch an den Beginn und das Ende dreier Einzelnummern, nämlich jener, deren Studierzeichen exakt von A–Z reichen, wurde ein  $\alpha$  und ein  $\Omega$  gesetzt. Es handelt sich bei diesen Nummern um die Vertonung des Evangelientextes in Nr. 43, um die Choralbearbeitung Nr. 44 (»Keinen hat Gott verlassen«) sowie um die Tenor-Arie Nr. 46 (»Welt und Himmel, nehmt zu Obren«). – Alle drei Nummern fassen jeweils in sich gleichsam die ganze Passionsgeschichte zusammen. In Nr. 43 ist das zunächst in Form von musikalischen Selbstzitatzen der Fall: Es wurde auf Themen und Motive zurückgegriffen, die in anderen Nummern bereits vorkamen (eine ganze Passage aus dem Turba-Chor Nr. 27b sowie Bruchstücke aus den Turba-Chören Nr. 37b/37d und Nr. 31b). – Die Choralbearbeitung Nr. 44 (»Keinen hat Gott verlassen«) läßt in aller Ausführlichkeit das bisherige Geschehen am Hörer nochmals vorbeiziehen und greift in ihrer musikalischen Sprache den Stile antico auf, ähnlich dem zweiten »Kyrie« aus Bachs »h-Moll-Messe« oder dem Eingangschor der schon mehrfach zitierten Kantate »Nimm von uns, Herr, du treuer Gott« (BWV 101). – Und die Tenor-Arie Nr. 46 (»Welt und Himmel, nehmt zu Obren«), die direkt nach dem Todesmoment Christi steht, zeigt das Leiden des Gottessohnes in aller Kürze noch einmal auf, bündelt das gesamte Orchester zu einer »überlauten« Totenklage und schlägt gleichzeitig – wie ein Tunnel, der bei einer Nahtoderfahrung einen Blick ins Licht des Jenseits gewährt – eine Brücke in das »Eden«, das Jesus für alle Menschen »aufgebaut« hat.

Eine einzige Musiknummer geht über die Zählung des ganzen Alphabets hinaus; es handelt sich um Nr. 37, diejenige Nummer, in der das Volk von Pontius Pilatus die Verurteilung und Kreuzigung Christi fordert. Sicherlich geht die Musik hier, tonal gesehen, am »weitesten«, wenn man diese Nummer im Gesamtkontext der »Markuspassion« analysiert; jedenfalls aber geht sie über die barocke Klangsprache hinaus.

Die Entscheidung zu dieser Grenzüberschreitung wurde sehr bewußt getroffen, handelt es sich doch hier um den Moment, in dem Menschen einem anderen Menschen etwas wünschen, das über das einem Menschen Erträgliche und Erduld bare bei weitem hinausgeht. Die beiden »*Creutzige ihn*«-Chöre wurden sehr ausführlich gestaltet, um der Brutalität, Demütigung und Unmenschlichkeit, die Jesus in diesen Momenten widerfährt, großen Raum zu geben und diese für den Zuhörer (wie auch für die ausführenden Musiker) bis in eine gewisse physische Erschöpfung hinein plastisch erlebbar zu machen. Aufgrund der Ausführlichkeit der beiden Chöre reicht die Zählung der Studierzeichen (in Nr. 37 als einziger Nummer der Passion) über das (lateinische) Alphabet hinaus.

### **Experimentelles und dezidiert Nicht-Bachisches – darf man das?**

Daß die Musik der »Markuspassion« an den Stil Johann Sebastian Bachs angelehnt würde, stand von Anfang des Kompositionsprozesses an fest. Dem Hörer wie dem ausführenden Musiker soll die Möglichkeit gegeben werden, so nahe wie möglich an das Erlebnis einer Uraufführung eines Bachschen Werkes heranzukommen – wenngleich die musikalische Sprache der »Markuspassion«, wie bereits beschrieben, nicht rein »bachisch« ist, sondern um individuelle Elemente meiner eigenen Sprache als Komponist erweitert wurde. – Dennoch ist die Anlehnung an Bach offenkundig – wenn auch nicht an allen Stellen. Der Musiker oder Hörer, der die »Markuspassion« aufführt oder im Konzert erlebt, wird sich in etlichen Momenten bestimmt fragen: »Was war nun das?« oder: »Das gibt es doch bei Bach nicht?!« oder sogar: »Darf man dies oder jenes in einem an Bach angelehnten musikalischen Kontext überhaupt bringen?«

Solche Fragen tauchen vielleicht deshalb umso mehr auf, als auch gefragt werden kann: Wenn man sich schon an einem bestimmten Stil orientiert, warum hält man sich dann nicht konsequent an diesen Stil oder versucht zumindest, ihn perfekt nachzuahmen oder wenigstens nach bestem Wissen und Gewissen »durchzuhalten«?

Es gilt hierbei zu bedenken: Die neue »Markuspassion« wurde weder für Musiker der Bachzeit noch für ein barockes Publikum und auch nicht dezidiert für den gottesdienstlichen Gebrauch geschrieben. Sie richtet sich an Musiker und Hörer des 21. Jahrhunderts, die sich der Aufführungstradition barocker Werke bestens bewußt sind und die ihre eigenen Spiel- und Hörerfahrungen mit sogenannter »klassischer« Musik aus mehreren Jahrhunderten mitbringen. Momente, die nicht auf Anhub »barock« klingen, oder Momente, die ganz und gar aus dem Kontext der barocken Musiksprache herausfallen, sind dem heutigen Musiker oder Hörer also notwendigerweise weniger fremd, als sie es einem barocken Musiker oder Hörer einst gewesen wären.

Bereits in der Barockzeit gab es – Bach eingeschlossen – Komponisten, welche die Grenzen der Musiksprache ihrer Zeit (bewußt) überschritten haben. Claudio Monteverdi natürlich; und Jan Dismas Zelenka zählt sicherlich zu ihnen, wie bestimmt auch Georg Philipp Telemann und selbst Antonio Vivaldi in gewissen Momenten. Aber auch bei Bach finden sich unzählige Beispiele, allein schon im Gebrauch fremder oder entlegener Tonarten – man denke an die bahnbrechende »Chromatische Fantasie und Fuge« (BWV 903), an die Fantasie und Fuge in g-Moll für Orgel (BWV 542) oder auch an einzelne Momente innerhalb größerer Werke, wie etwa die enharmonische Verwechslung im »*Confiteor / Et expecto*« der »h-Moll-Messe«, oder an eine Stelle in der Arie »*Warum willst du so zornig sein*«, wiederum aus der Kantate »Nimm von uns, Herr, du treuer Gott« (BWV 101), in der Bach ganz unvermittelt die zweitgradig terzverwandten Tonarten e-Moll und c-Moll nebeneinanderstellt (Takt 18).

Wie muß einem barocken Hörer an solchen Stellen zumute gewesen sein? – Das Gefühl der Überraschung, des Schrecks oder der Verunsicherung, ja gar der Angst, das einen Hörer im 18. Jahrhundert bei einer Erstaufführung in solchen Momenten überfiel, ist für einen Musik-erfahrenen Hörer im 21. Jahrhundert mit Mitteln der barocken Musiksprache nicht mehr in demselben Maße und mit derselben Wirkung herstellbar, da wir heute die Musik von damals nicht mehr als »neue Musik« wahrnehmen können, sondern sie als etwas hören, das uns durch reiche Hörerfahrung bestens vertraut und daher nicht mehr »neu« ist.

So können die Stellen in der »Markuspassion«, die ganz entschieden über die barocke Musiksprache hinausgehen, durchaus auch gesehen werden als ein Mittel, heutige Hörer und ausführende Musiker aus ihren Hörgewohnheiten herauszulocken und sie allein schon durch den bloßen Kontrast zur barocken Musiksprache an die Momente der Verunsicherung oder Überraschung zu erinnern, die barocke Hörer oder Musiker zu Bachs Zeiten bei Wendungen oder musikalischen Ereignissen, die damals »neu« waren, erlebt haben mögen.

Einen ersten »Schreck« mag der Hörer bereits im vierten Takt des Eingangschors haben, wenn auf der Basis eines Passus duriusculus im Basso continuo unvermittelt die erhöhte VI. Stufe Gis-Dur steht. (Zur Tonart Gis-Dur: Siehe Kapitel »Aus der Werkstatt«, ab Seite 79.) Ähnliche Stellen gibt es in vielen der Turba-Chöre, beispielsweise in Nr. 31b (Takte 42–46), wenn von a-Moll überraschend nach g-Moll, dann nach f-Moll, in dessen Subdominante b-Moll und schließlich über einen Trugschluß in Des-Dur unvermittelt wieder zurück nach C-Dur moduliert wird; oder wenn in den beiden Chören Nr. 37b (Takte 45–46) und Nr. 37d (Takte 84–92) vor den Schlußsteigerungen jeweils tonartlich irritierende instrumentale Zwischenspiele auftauchen; oder wenn, wie in Nr. 43b (Takte 18–25), eine Modulation von e-Moll in einem Quartfall durch den Quintenzirkel bis nach Dis-Dur und wieder zurück nach C-Dur erfolgt – und lediglich acht Takte dauert ... – Solche Momente sind Ausdruck höchster Aufregung und Hysterie. Die musikalische Spannung soll hier bis aufs Äußerste ausgereizt werden.

In einigen Momenten fällt die Musik ganz aus dem tonalen oder stilistischen Kontext, in dem sie eigentlich steht – so beispielsweise in der Baß-Arie Nr. 13 (Takte 61–66), in der Sopran-Arie Nr. 38 (Takte 61–64), in der Choralbearbeitung Nr. 44 (Schlußtake über dem Orgelpunkt *D*) und auch in der Tenor-Arie Nr. 46 (in den Takten 87–110). In allen vier genannten Fällen hat das Kippen in eine barockfremde Musiksprache mit verschiedenen Textausdeutungen des *Jenseits* zu tun: In Nr. 13 geht es um die Darstellung des Totenreichs (*»denn wo du stirbst, da will ich sterben«*), in Nr. 38 um den herannahenden Tod Jesu (*»damit mir Creutz und Leiden / sanffte zu ertragen sey«*), in Nr. 44 zu den Worten *»und geben, was ihn'n nützet / hie zeitlich und auch dort«* um die Schilderung des »Dort« (im Jenseits) als Gegensatz zum »hie« (auf der Welt), und in Nr. 46 um das paradiesische »Eden« (*»Allen Sündern sagt er an, / daß er nun genug gethan, / daß das Eden aufgebaut, / welches wir zuvor verlohren«*).

Musikalische Ereignisse wie die eben beschriebenen sind in der »Markuspassion« ein zwar nicht flächendeckendes, aber punktuell sehr häufig auftauchendes Stilmittel. Im Kapitel »Aus der Werkstatt« (ab Seite 63) werden noch weitere »nicht-bachische« Fälle besprochen und aufgelistet.

Nicht nur harmonische Mittel zählen zu den nicht-bachischen Momenten: Auch im Bereich der *Instrumentation* gibt es einen ganz offensichtlichen Gegensatz zur Tradition barocker (und bachscher) Passionsvertonungen: Es handelt sich um die schon mehrfach angesprochene Verwendung des *Horns*. Es kann hier ganz offen gesagt werden, daß das Horn nicht Teil der ursprünglichen musikalischen Konzeption war. Vielmehr war es mir ein Anliegen, daß der bereits erwähnte Hornist Thomas Müller Teil des Passionsprojektes ist. – Die Entscheidung, das Horn allein deshalb in die »Markuspassion« mit aufzunehmen, wirft die Frage auf: Inwieweit könnten ähnliche Entscheidungen auch für Bach bei der Besetzung seiner Werke eine Rolle gespielt haben? Warum beispielsweise taucht in beiden Passionen eine einzelne *Viola da gamba* auf? – Solches und Ähnliches zu erforschen, soll nicht Teil des Projektes »Markuspassion« sein; die Beantwortung von Fragen, die mit dieser Thematik verbunden sind, kann hier lediglich angeregt werden.

Ein nicht-bachischer Moment, der nicht auf eine nachbarocke Musiksprache zurückgreift, sondern in die Zeit vor Bach, befindet sich im Rezitativ Nr. 41 im Moment der Kreuzigung. Hier singt der Evangelist für drei ganze Takte eine Kantilene ohne jede instrumentale Begleitung – wenn man so will, ist dies ein Rückgriff auf die rein vokal vertonten Passionen von Heinrich Schütz, wenn auch nicht auf dessen spezifische musikalische Sprache.

Hingegen wird im Rezitativ Nr. 43e (in den Takten 90–93) auch der Evangelist von Streichern begleitet – das kommt in den Bachschen Passionen und Oratorien ebensowenig vor wie eine Kantilene ohne Instrumentalbegleitung. Es handelt sich um die Stelle, an welcher der Evangelist die letzten Worte Jesu ins Deutsche übersetzt. Um die düstere Stimmung von Golgatha nicht auf die Jesusworte zu beschränken, sondern sie bis an das Ende des Rezitativs weiterzuziehen und somit einen direkten und harmonisch griffigen Übergang zur nachfolgenden Choralbearbeitung zu schaffen, wurde die Streicherbegleitung der letzten Jesusworte 1:1 auf die Übersetzung des Evangelisten übertragen und entsprechend transponiert – und damit tonartlich noch weiter verdüstert.

Von der Dichte harmonischer Ereignisse im Bereich der Choräle wurde bereits gesprochen. Diese oft extreme Ereignisdichte ließe sich ohne weiteres auf fast alle Stücke der Passion ausweiten. Es soll denn auch hier nicht alles restlos analysiert und erklärt, sondern es sollen Beispiele dafür gegeben werden, wie an eine Interpretation oder Analyse der »Markuspassion« herangegangen werden könnte. »Ereignisdichte« wäre ein möglicher Ansatz.

Die höchste *instrumentale* Dichte wird sicher in der Tenor-Arie Nr. 46 erreicht, welche eine umfassende und alle Stimmen mit einschließende Totenklage darstellt. Die Arie orientiert sich zwar in der Tonart (fis-Moll) und durch die Tatsache, daß alle Instrumente des gesamten Orchesters erklingen, an der Tenor-Arie *»Ach, mein Sinn«* aus Bachs »Johannespassion« – und geht doch einen völlig anderen Weg, allein schon deshalb, weil es sich um eine Da-capo-Arie handelt: Die Sarabande des B-Teils führt hier tatsächlich dazu, daß man den A-Teil drastisch anders hört, wenn der B-Teil einmal verklungen ist.

Ein Moment in der Passion, der hier abschließend erläutert werden soll, ist die »Sinfonia« (Nr. 47d). Sie basiert auf einer anderen eigenen Komposition, die über ein Jahr nach der »Markuspassion« entstanden ist, und wurde erst im Juni 2021 in die Passion eingefügt. Hier nun schildert sie den Moment, in dem Joseph von Arimathia von Pontius Pilatus den Leichnam Jesu erhält, um ihn zu begraben. – Die Kreuzigung als grausame und besonders leidvolle Methode der Urteilsvollstreckung zog sich oft über Tage hin, bis das Opfer vor Erschöpfung erstickte. Als Pontius Pilatus durch Joseph von Arimathia erfährt, daß Jesus vergleichsweise schnell (bereits nach wenigen Stunden) verstorben ist, wundert er sich und läßt sich vom Centurio versichern, daß der Tod bereits eingetreten sei. Erst nach dieser Rückversicherung gibt er Joseph von Arimathia die Erlaubnis, den Leichnam Jesu zu begraben – und in diesem Moment erklingt die »Sinfonia«, als Begräbnis- und Abschiedsmusik. Wird die »Markuspassion« als Ganzes betrachtet, so fällt die »Sinfonia« stilistisch sicherlich am meisten aus dem Rahmen: Sie ist im Grunde eine in sich abgeschlossene Komposition, mit anderem Hintergrund und aus anderer Motivation heraus entstanden. Die Entscheidung, sie dennoch – und an dieser Stelle – in die »Markuspassion« mit aufzunehmen, hängt mit meiner Beziehung zu dem Menschen zusammen, für den sie – als Lied – ursprünglich komponiert worden war.

Auch dies wirft eine Frage auf: Inwieweit hat Bach in seine Kompositionen persönliche Erlebnisse, Beziehungen, Schicksalsschläge, Freuden oder Leiden mit einfließen lassen – natürlich ohne daß wir heute darüber Bescheid wüßten, welches Erlebnis hier in welcher Komposition genau zu verorten wäre? – Ein Werk, das möglicherweise sehr anschaulich frühe Erlebnisse Bachs in bezug auf Tod und Verlust zu schildern vermag, ist die Kantate »Christ lag in Todes Banden« (BWV 4); die »Brandenburgischen Konzerte« (BWV 1046–1051) widerspiegeln sicherlich die Freude und (Aus-)Gelassenheit, die in Bachs Köthener Jahren seine Lebensstimmung dominierten; das »Musicalische Opfer« (BWV 1079) zeigt, wie Bach sich nach seinem Besuch beim preußischen König Friedrich II. in Potsdam am 7. Mai 1747 in eine selbstgestellte Mammutaufgabe hineinsteigern und diese innerhalb von zwei Monaten meistern konnte (das Werk, ein Höhenflug kontrapunktischer Kunst, wurde am 7. Juli 1747 abgeschlossen); und in der »Trauerode« (BWV 198) reagiert Bach blitzschnell auf den Tod der in Sachsen aufgrund ihres Festhaltens am Protestantismus hochbeliebten Fürstin Christiane Eberhardine und komponiert in weit weniger als einem Monat und unter widrigen Umständen eine 10-sätzig Abschieds- und Trauermusik von höchster Ausdruckskraft.

In wie vielen weiteren Bachschen Werken aber steckt das Verarbeiten oder Einflechten persönlicher Erlebnisse – und wir wissen nichts davon? Ganz konkret gefragt: Fand ein solches Verarbeiten und Einflechten nicht ganz bestimmt auch in der »Markuspassion« statt? Hiernach zu forschen, so glaube ich, würde sich lohnen. Denn dadurch, daß uns über das Leben Bachs kaum persönliche Zeugnisse aus seiner eigener Feder überliefert sind, mag die menschlich-emotionale Komponente in seinen Werken ein wenig ins Hintertreffen geraten sein – wohl auch darum, weil sicherlich die Angst besteht, ein Dialog über diese Komponente könnte als rein spekulativ oder aus der Luft gegriffen oder »unwissenschaftlich« interpretiert werden. Von Mozart, der – wie Bach – in schier unfassbarem Tempo komponierte, wissen wir bedeutend mehr; desgleichen von Telemann, ja selbst von Monteverdi – oder von Händel, dessen »Messiah« innerhalb von 24 Tagen entstanden ist. Auch von der oft mit Kämpfen und mühseligen Prozessen verbundenen Entstehung der Werke Beethovens ist viel überliefert, und über Wagners oft endlose Kompositionsvorgänge und ihre ominösen Begleiterscheinungen berichten nicht zuletzt die akribischen Tagebücher seiner zweiten Frau Cosima. Wie aber das Komponieren bei Bach vonstattengeht, läßt sich kaum rekonstruieren – außer man betrachtet beispielsweise die rein zeitlichen Umstände bei der Komposition seiner Kantatenzyklen und stellt sich vor, man müsse die Frequenz und den Furor seines Komponierens über mehrere Jahre hinweg selber durchhalten –, von der Zeit, die zum Ausschreiben der Stimmen und für die Proben benötigt wurde, sowie von den außerhalb der Kantatenzyklen komponierten Werken und von Bachs Verpflichtungen an der Thomasschule und in seiner Familie, von der Arbeit mit seinen privaten Schülern und von all seinen weiteren Ämtern und Aufgaben noch ganz abgesehen...

Aufgrund meiner eigenen Hörerfahrung mit Bachscher Musik vermute ich, daß gerade die Musik die allerbesten Rückschlüsse auf das erlaubt, was sich in Bachs Leben zum Zeitpunkt einer bestimmten Komposition jeweils abgespielt haben mag. In seiner eindrucksvollen Monographie »Music in The Castle of Heaven – A Portrait of Johann Sebastian Bach« (in der deutschen Fassung: »Bach – Musik für die Himmelsburg«) beschreibt John Eliot Gardiner Ähnliches. \*) Ich würde mir sehr wünschen, daß sich Musiker und Musikwissenschaftler dieser Sichtweise und damit verbundenen möglichen Forschungsthemen und -ergebnissen vermehrt anschließen.

Die »Markuspassion« hat durch zwei ähnlich gelagerte Erlebnisse in meinem Leben entscheidende Impulse erhalten. In der Choralbearbeitung Nr. 44 (»Keinen hat Gott verlassen«, entstanden Ende Dezember 2019) und in der »Sinfonia« (Nr. 47d, entstanden Mitte Mai 2021) kommt die Stimmung dieser Erlebnisse wohl am deutlichsten zum Ausdruck. Die Komposition dieser beiden Stücke war jeweils eine unmittelbare Reaktion auf das, was ich erlebt hatte; die Erlebnisse klingen deutlich in diesen Stücken nach. Und unter allen Musiknummern der »Markuspassion« ist die »Sinfonia« sicherlich derjenige Moment, in dem meine persönliche musikalische Sprache und mein persönliches Erleben am deutlichsten in Erscheinung treten – jenseits aller stilistischen Anlehnungen. ·



# Aus der Werkstatt

Im Folgenden soll anhand konkreter Beispiele ein Blick in den Kompositionsprozeß der »Markuspassion« sowie auf musikalische Werkzeuge und Formen geworfen werden, die in diesem Prozeß zur Anwendung kamen.

Mit der formalen Anlage, die durch den Text gegeben war, wurde für die Komposition sozusagen auf dem Servierblech eine fertige Form geliefert, die durch die Musik noch ausgestaltet werden mußte. Kompositorisch geplante Einfälle hierzu waren allerdings weder vorgegeben, noch waren sie mir in jedem Moment des Kompositionsprozesses selbstverständlich präsent. Im eigentlichen »Erfinden« bestand somit die Hauptarbeit – wie klar oder symmetrisch oder ausgewogen und somit einladend die Vorlage auch immer gewesen sein mag.

Im Zentrum der Vertonung stand die Ausdeutung des Textes und die sorgfältige Wahl der hierfür adäquaten musikalischen Mittel. Wie bereits geschildert wurde, spielte hierbei meine persönliche und musikalische Beziehung zu den Musikern der Uraufführung eine entscheidende Rolle.

Es gibt eine unendliche Fülle an musikalischen und technischen Mitteln, Werkzeugen und Möglichkeiten, die einem Komponisten zur Verfügung stehen. Er kann sich ihrer auf vielerlei Art und Weise bedienen. Grob gesagt läßt sich die Anwendung aber in drei unterschiedliche Arten gliedern: Entweder der Komponist setzt die fertigen Mittel gezielt ein, bedient sich also sozusagen vorgeformter Versatzstücke oder Muster (beispielsweise eines Quintfalls oder eines Passus duriusculus) und »komponiert« diese in seiner ganz persönlichen Weise. Dem gegenüber steht die intuitive Anwendung der Mittel, bei der ein Komponist diese sozusagen, ohne sie suchen zu müssen, im Moment des Komponierens einsetzt und nicht weiter darüber nachdenkt. Und der dritte Weg ist ganz einfach die Mischform aus den beiden ersten.

Bei der »Markuspassion« – und das ist vielleicht der größte Unterschied beispielsweise zur Kompositionsweise Bachs (der, so glaube ich, rein intuitiv komponierte – wenngleich wir das nicht erforschen oder ergründen können) – habe ich mich als Komponist der musikalischen Mittel in gezielter wie auch intuitiver Anwendung bedient. Über weite Strecken ist der Kompositionsprozeß für mich im Nachhinein nicht mehr nachvollziehbar; das sind die Stellen, an denen offensichtlich intuitiv gearbeitet wurde (viele Rezitative gehören hierzu). Bei anderen Stellen hingegen ist eine klare Erinnerung vorhanden, wie etwa bei der Sopran-Arie Nr. 19 (*»Er kommt, er kommt, er ist vorhanden«*) oder beim Turba-Chor Nr. 31c (*»Weissage uns!«*). In beiden Fällen wurde vom Text ausgegangen; dabei wurde ein Motiv gesucht, das dem Gestus und der melodischen Bewegung des Textes entspricht. Dieses Motiv wurde gezielt und im Bewußtsein seiner Wirkung eingesetzt und musikalisch entsprechend verarbeitet.

Um die musikalischen Mittel, die bei der Komposition zur Anwendung kamen, genauer zu analysieren, wurde für dieses Vorwort die fertige Komposition einmal durchgekämmt, und es wurde – im Nachhinein – nach den Mitteln oder Ideen gesucht, die bei der Entstehung verwendet wurden. Die nachfolgenden, thematisch sortierten Ausführungen sind also eine Schilderung von Sachverhalten, die mir im Moment des Erfindens nicht unbedingt in jedem Fall bewußt waren. Sie sind im Grunde eine Selbstanalyse und sollen dem Ausführenden oder dem Interessierten ein Mittel bieten, zur neuen »Markuspassion« einen praktischen Zugang zu finden.

Die Aufzählung und Beschreibung der Mittel erhebt weder den Anspruch auf Vollständigkeit, noch will sie die einzige Interpretation der beschriebenen Stellen sein. Vielmehr soll sie Zusammenhänge innerhalb der Komposition aufzeigen. Diese sind etwa anhand der Betrachtung von verwendeten Tonarten oder Intervallen sehr gut darstellbar. Es sei aber jedem Leser und Interpreten selbst überlassen, wie er welche Stelle deuten oder ausführen will.

## Melodie

An etlichen Stellen wurden Versatzstücke verwendet, die melodiösen Charakter haben. Eines hiervon ist die Signatur B·A·C·H. Sie wurde im Choral Nr. 17 (*»Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt«*) in Takt 3, zwischen Baß und Tenor aufgeteilt, ganz versteckt angebracht. Ebenso findet man sie in der Sopran-Arie Nr. 19 (*»Er kommt, er kommt, er ist vorhanden«*), und zwar in der Linie des Basso continuo in Takt 30.

Die Ganztonleiter als musikalisch auffälliges Gestaltungsmittel – man denke an Bachs Choral *»Es ist genug«* aus der Kantate *»O Ewigkeit, du Donnerwort«* (BWV 60) – steht im Rezitativ Nr. 31a in der Gesangslinie auf die Worte *»daß er des Todes schuldig wäre«* – als Symbol für das von der Menge geforderte Todesurteil.

## Musikalische Figuren

Eine der im Barock verbreitetsten musikalischen Figuren ist der »Passus duriusculus«, der »harte Gang«: eine in der Regel über eine Quarte chromatisch absteigende Tonleiter, die meist in Ostinati in der Baß- oder Unterstimme auftaucht. Hier seien einige exemplarische Stellen genannt, an denen der Passus duriusculus in der »Markuspassion« vorkommt:

- Eingangschor (Nr. 1), Takte 3–4 (und Parallelstellen), im Basso continuo – Passion und Leidensweg Christi;
- Rezitativ Nr. 4, Takt 30–32, im Basso continuo, zu den Worten: »Und er suchete, wie er ihn füglich verriethe« – hier steht der Passus duriusculus für den bevorstehenden Verrat durch Judas;
- Tenor-Arie Nr. 9, Takte 11–15 und Parallelstellen, im Basso continuo – Vorahnung des Passionsgeschehens;
- Choral Nr. 17, Takt 3, im Baß – hier als Textausdeutung von »hilff mir in meinem Leiden«;
- Rezitativ Nr. 33c, Takt 48 ff., im Basso continuo – hier als Fundament der Kantilene über das Weinen Petri;
- Tenor-Arie Nr. 46, Takt 11 ff., im Basso continuo – symbolisch für die Totenklage um den Gekreuzigten.

Auch die chromatische Linie aufwärts wurde als charakterisierendes Mittel benutzt, beispielsweise im Choral Nr. 23 (Takt 11); sie steht hier in der Baßstimme für »den argen Feind«, der »uns mit der Sünde binden« will. Der Linie folgt symbolisch ein Sprung um eine verminderte Septime abwärts für den »Feind« (ges-a).

Nervöse Bewegungen in der Orchesterbegleitung kommen an verschiedenen Stellen vor, um Aufregung, Erregung, Unsicherheit oder Voreiligkeit zu suggerieren. Das ist beispielsweise im Turba-Chor Nr. 2d der Fall (in den Blockflöten), als bildliche Darstellung der Aufregung unter den Jüngern bei Jesu Salbung in Bethanien (»Was soll doch dieser Unrath?«). Im Rezitativ Nr. 10 (Takt 9 ff.) bewegen sich Streicher und Basso continuo in nervös hüpfenden Sprüngen als Ausmalung der »Schaafe der Herde«, die sich »zerstreuen«. In den Turba-Chören Nr. 37b und 37d (»Creutzige ihn«) wirbeln Travers- und Blockflöten über dem gesamten Ensemble als Zeichen für die Hysterie der Menge, die Jesu Verurteilung herbeiführen will. Und im Turba-Chor Nr. 45b signalisieren die Blockflötenbewegungen die Aufregung der Menge nach Jesu letzten Worten, hier zum Text »Siehe, er ruffet dem Elias«.

Eine einfache, aber kontinuierlich aufsteigende Tonleiter wird im Rezitativ Nr. 10 verwendet als Bild der Auferstehung, zu den Worten »Aber nachdem ich auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläam«:

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the vocal line (Jesus) and the basso continuo line (B. c.). The vocal line has a chromatic line with a fermata and a dynamic marking *p*. The basso continuo line has a chromatic line with a dynamic marking *subito p*. The second system is for the vocal line (Jesus) and the basso continuo line (B. c.). The vocal line has a chromatic line with a dynamic marking *pp* and a dynamic marking *p dolce*. The basso continuo line has a chromatic line with a dynamic marking *dolce tr* and a dynamic marking *p dolce*. The lyrics are: 'Schaafe werden sich zerstreuen. Aber nachdem ich auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläam.'

In den Gesangslinien der Rezitative kommen mitunter große Sprünge vor. Sie stehen zum Beispiel bei Jesus im Rezitativ Nr. 10, Takte 6 und 7 (kleine Dezime B-des' und kleine None des'-c) für den »Ärger«, den Jesus den Jüngern prophezeit, oder im Rezitativ Nr. 39a (Takt 5, verminderte Duodezime e-b') an der Stelle der endgültigen Verurteilung Jesu zum Tode (»daß er gezeißelt und gecreuziget würde«).

## Themenbezogene Figuren, Formen oder Motive

Gewisse Figuren stehen in sehr direkter Weise bild- oder motivhaft für Themen, Vorgänge oder Dinge. Eine der Wichtigsten davon ist die im Notenbild erkennbare Kreuzform. In Bachs »Matthäuspassion« kommt sie

prominent beispielsweise im Fugenthema der beiden Turba-Chöre »*Laß ihn kreuzigen*« vor. In der »Markuspassion« wurde die Kreuzform an verschiedenen Stellen verwendet. Einige Beispiele seien hier erwähnt; sie sind zur Verdeutlichung mit Notenbeispielen versehen:

- Rezitativ Nr. 8, Takte 17 und 18: Die Basso-Continuo-Linie bildet aus den Tönen *A-Es-fis-G* die Kreuzform zum Text »*Und nahm den Kelch, und danckete*«. Dissonante Intervalle (übermäßige Quarte, übermäßige None, große Septime) sorgen dafür, daß die Stelle auch über das Gehör als eine Stolperstelle wahrgenommen wird. Die Töne *f-es'-c'-a'* sowie (überlappend) *es'-c'-a'-a* und *c'-a'-a-es'* in der Gesangslinie des Evangelisten bilden drei ineinander verschränkte Kreuzformen, exakt über der Kreuzform im Basso continuo liegend:

- In der Baß-Arie Nr. 13 (Takt 53), zu den Worten »*Durch Creutz und Schmach*«, stehen in der Gesangslinie die Töne *d-b-eis-gis-A*; die Achsen *d-gis* und *b-eis* bilden ein Kreuz, klanglich durch die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte hörbar gemacht. Das Kreuz wird hier also vom Tritonus in seinen zwei verschiedenen Intervallformen gebildet, gefolgt von einer großen Septime abwärts (*gis-A*) auf »*Schmach*« – die zusammen mit dem davorliegenden *eis* und dem nachfolgenden *cis* ebenfalls ein Kreuz bildet:

- Der Themenkopf des Fugenthemas der beiden »*Creutzige ihn*«-Chöre (Nr. 37b und 37d) ist ebenfalls kreuzförmig angelegt – als sicher prominentestes Beispiel für diese vor allem für das Auge beim Lesen erfahrbare musikalische Figur. Zudem beginnt das Thema nicht, wie bei barocken Fugen üblich, mit dem Grund- oder dem Quintton seiner Grundtonart (*fis*-Moll), sondern setzt mit dem *gis* auf der großen None an; die hiermit entzündete Spannung beruhigt sich erst im zweiten Takt des Themas ein wenig, wenn der Ton *fis* erreicht wird. Ein Sprung über eine kleine Dezime zu Beginn des Themas (*gis-eis'*) kreuzt sich mit dem Durchgang durch eine kleine Terz (*b'-[cis']-d*). Die Töne *gis-d* und *b'-eis'* bilden zwei verschiedene Tritoni (einer davon eine übermäßige Quarte, der andere eine verminderte Quinte), und die vier Töne *gis-b'-d-eis'* zusammengekommen bilden überdies einen verminderten Septakkord. – Das Thema wird zuerst vom Sopran, dann vom Alt, dann vom Tenor und schließlich vom Baß vorgeführt – also im Chor in absteigender Reihenfolge, aber stets in Begleitung aller anderen Chorstimmen. Dadurch ist der Turba-Chor Nr. 37a nicht auf Anhieb als Fuge erkennbar.

- Im Rezitativ Nr. 39a (Takt 5) zeichnet die Gesangslinie des Evangelisten zu den Worten »*und gecreutziget*« ein besonders großes Kreuz aus der Tonfolge *b-e-b'-fis'* (mit dem Sprung über die verminderte Duodezime *e-b'* in der Mitte). Die beiden Kreuzbalken entstehen aus den Achsen *b-fis'* (übermäßige Quinte!) und *e-b'* (verminderte Duodezime = verminderte Quinte); zusätzlich verschärfen die zwei Sprünge *b'-e'* (verminderte Quinte) und *b-fis* (verminderte Quarte) die Spannung in der Klangwirkung – und wieder kommt der Tritonus in seinen beiden Intervallformen vor. Diese sehr exponierte Kreuzform ist für den geübten Hörer möglicherweise sogar beim ersten Anhören der entsprechenden Stelle bemerkbar:

4

Evang. *und ü - ber - ant - wor - te - te ih - nen JE - sum, daß er ge - geis - selt und ge - creut - zi - get wür - de.*

B. c.

#6/5 6 b6/3 #6/4 b7/3 b6/4 #

- Im Rezitativ Nr. 41 (Takt 12), als Simon von Cyrene gezwungen wird, für Jesus das Kreuz zu tragen, liegt wiederum eine Kreuzform in der Gesangslinie des Evangelisten vor, und zwar mit den Balken  $g-b'$  (große Dezime) und  $f'-d'$  (kleine Terz). Diese Stelle klingt vielleicht nicht ganz so schmerzhaft wie andere Momente, in denen das Kreuz auftaucht, da es sich nicht um Jesus selbst handelt, der das Kreuz trägt.

10

Evang. *der vom Fel - de kam, (der ein Va - ter war, A - le - xan - dri und Ruf - fi,) daß er ihm das Creutz trü - ge.*

B. c.

#6/5 6 #6/5 4 #

- Das Kanonthema des Turba-Chores Nr. 43b (*»Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel«*) weist ebenfalls die Kreuzform auf. Die beiden Balken werden hier von zwei hochgradig konsonanten Intervallen gebildet (anders als beispielsweise im Fugenthema von Nr. 37b und 37d), nämlich von einer kleinen Sexte (Verbindung  $b'-dis'$ ) und einer reinen Quinte (Verbindung  $f'-c''$ ). Die im Thema enthaltenen Sprünge sind allerdings hochgradig dissonant ( $b'-f'$  abwärts, übermäßige Quarte;  $c''-dis'$  abwärts, verminderte Septime):

16

**E** *b) Coro.*  
*mf*  $\text{♩} = 108$

S. *Pfui dich, wie fein zer -*

19

S. *brichst du den Tem - pel, und bau - est ihn in drey - en Ta - gen, bau -*

An anderer Stelle bereits ausführlicher beschrieben wurde das Motiv der »Sterbeglocken«, das von Bach in mehreren Werken gezielt eingesetzt wird: schnelle Tonrepetitionen eines meist hohen einzelnen Tones. Es kommt in der »Markuspassion« in der Alt-Arie Nr. 26 vor (Takte 137–145).

Musikalisch viel deutlicher als in der »Johannes-« und der »Matthäuspassion« wurde in der »Markuspassion« der *krähende Hahn* herausgearbeitet. Er erhält ein ganz klares, lautmalerisches Motiv, welches das »Kikeriki« des Hahnes nachzeichnet und in drei Nummern auftaucht, entweder in den Streichern (I. Violine und Viola, so im Rezitativ Nr. 12, Takt 8) oder im Basso continuo (in den Rezitativen Nr. 33a, Takt 12, und Nr. 33c, Takt 41).

In Bachs »Johannespassion« gibt es im Turba-Chor *»Lasset uns den nicht zerteilen«* (Nr. 27b) eine durchgehend in purzelnden Sechzehntelfiguren geführte Instrumentalstimme (Fagott oder Violoncello), die bildhaft für das Würfelspiel der Kriegsknechte steht, die auslosen, wer den Rock Jesu bekommen soll. In der »Markuspassion« wird das Würfeln einerseits durch eine Koloratur in der Gesangslinie des Evangelisten dargestellt (Rezitativ Nr. 41, Takt 24), andererseits durch eine aufwärtsschießende und dann steil abfallende Figur im Violoncello (ebenda, Takt 26).

Schnelle Tonwechsel und viel Bewegung sowie Sprünge und ein Hauch Chromatik charakterisieren das Fugenthema des Turba-Chores Nr. 39b («Gegrüßet seyst du, der Jüden König»). Die genannten Mittel stehen hier für den Spott der Menge, desgleichen die Figuration der Bläser und des Basso continuo im Turba-Chor Nr. 43d zu den Worten »so steige er nun vom Creutze« (Takte 65–67).

In den Rezitativen Nr. 41 (Takte 17–19) und Nr. 43a (Takte 2–4) wurde zweimal dieselbe Linie im Basso continuo verwendet; sie steht für den Kreuzweg Christi und enthält als schärfstes Intervall die verminderte Terz c–Ais.

**a) Recitativo. Adagio.**

Evangelist

① Und es war um die drit - te Stun - de, da sie ihn creut - - - - -

Basso continuo  
(Violoncello, Violone,  
Kontrafagott, Laute,  
Cembalo, Orgel)

1 Vc., Lt., Cemb., Org.

#5 #7 #6 #4 #3 b6 #6 #5 6 #7 #5 #3 #7 #6

**A Recitativo.**

Evang.

4

- zig - ten. ② Und es war o - ben ü - ber ihn ge - schrie - ben, was man ihm Schuld gab, nem - lich

B. c.

#6 #5 #4 #3 #6 5 #5 #6 #6 #5 #2

In ganz direkter Anlehnung an die Parallelstellen in der »Johannes-« und der »Matthäuspassion« wird im Rezitativ Nr. 47a (Takte 2 und 3) im Basso continuo das Zerreißen des Vorhangs im Tempel mit abwärtsrasenden Sechzehntelketten dargestellt – einer ersten Kette in Cis-Dur und einer zweiten Kette in c-Moll (siehe auch das Notenbeispiel auf Seite 52).

## Harmonik

An anderer Stelle wurde bereits erwähnt, daß es deutliche Merkmale gibt, welche die Musik der neuen »Markuspassion« von der Musik Johann Sebastian Bachs unterscheiden. Eines dieser Merkmale ist die stellenweise sehr hohe Dichte an direkt aufeinanderfolgenden harmonischen Ereignissen. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Choral Nr. 5 (Notenbeispiel auf Seite 69). Hier ist die Ereignisdichte eine Folge der Textausdeutung:

*Mir hat die Welt trüglich gericht  
Mit Lügen und mit falschem G'dicht,  
Viel Netz und heimlich Stricke.  
HErr nimm mein wahr  
In dieser G'fahr,  
B'hüt mich für falschen Tücken.*

Worte wie »trüglich«, »Lügen«, das »falsche G'dicht«, die »Netz und heimlich Stricke«, die »G'fahr« und »falschen Tücken« bieten sich geradezu an, eine bildhafte, plastische und im Vergleich zu Bachschen Chorälen sogar »übertriebene« Choralharmonisierung anzustreben. – Man betrachte hierzu auch Takt 10 aus dem Choral Nr. 7 (die Harmonisierung der Worte »das Elend, das dich schläget«); dort wird man, wie auch an vielen weiteren Orten, Ähnliches finden.

Eine vergleichbare Stelle in anderem Kontext befindet sich am Ende des Rezitativs Nr. 20 (Takte 13–17), als Judas seinen Herrn küßt, um ihn den Häschern zu verraten: Die Passage beginnt in F-Dur, aber eine Kadenz, die F-Dur bestätigen würde, wird ausgelassen. Stattdessen erklingt ein Es-Dur-Sextakkord, der enharmonisch zu Dis-Dur

verwechselt wird (Dominante von gis-Moll); gis-Moll wird mit Dis-Dur als Dominante bestätigt, aber eine unvermittelte »Rückung« nach e-Moll und ein verminderter Septakkord auf *cis* führen das Ende des Rezitativs in einer Kadenz nach g-Moll herbei. – Die Häufung harmonischer Ereignisse steht hier symbolhaft für den Verrat des Judas.

Ein anderes Unterscheidungsmerkmal gegenüber Bachscher Musik sind unvermittelte harmonische Ausrutscher oder »Entgleisungen«. Sie kommen beispielsweise im Rezitativ Nr. 4 vor, als Judas Ischarioth zum ersten Mal erwähnt wird (Takte 23–24), sodann im Rezitativ Nr. 18 (Takte 9 und 10) zu den Jesusworten »*das Fleisch ist schwach*«: Hier findet ein unvermittelter Wechsel von e-Moll nach fis-Moll statt. Eine ähnliche Stelle befindet sich im Rezitativ Nr. 22 (Takt 6), als einer aus der Schar, die Jesus begleitet, dem Knecht des Hohepriesters mit dem Schwert ein Ohr abhackt. Das bewirkt eine harmonische »Ohrfeige«: eine abrupte Rückung von d-Moll über den Neapolitaner Es-Dur und einen enharmonisch verwechselten verminderten Septakkord nach Fis-Dur als Dominante der nachfolgenden Tonika h-Moll. Mit h-Moll (diese Tonart wird noch näher zu beschreiben sein) mündet die Kadenz in diejenige Tonart, die in der »Markuspassion« mit Christus identifiziert wird: Der Knecht glaubt, mit seiner aus Notwehr erfolgten Handlung und seinem Ankommen in h-Moll ganz bei Jesus zu sein.

Auch eine an ausgewählten Stellen bewußt herbeigeführte harmonische Verwirrung gehört zu den schon beschriebenen Unterscheidungsmerkmalen gegenüber der Bachschen Musik. Im Rezitativ Nr. 20, Takte 1 bis 7, findet eine solche Verwirrung statt; sie beschreibt den Tumult vor dem Verrat und der Gefangennahme sowie die von Judas angeführte Schar »*mit Schwerdtern und mit Stangen*«.

Chromatik ist ein beliebtes und in der Barockzeit natürlich außerordentlich verbreitetes Ausdrucksmittel für vielerlei Dinge. In der »Markuspassion« wurde Chromatik an so vielen Stellen und aus so vielfältigen Gründen verwendet, daß es geradezu absurd wäre, alle diese Momente hier zu erwähnen – oder überhaupt in einer Analyse genauer vorzustellen. Drei prominente Beispiele seien dennoch genannt:

- Die Alt-Arie Nr. 21 (*»Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen«*) ist – wie schon an anderer Stelle beschrieben – zu einem großen Teil aus chromatischen Linien und chromatisch durchsetzten Motiven und Linien aufgebaut. Chromatik war für diese Arie schlicht und einfach die beste Möglichkeit der Textausdeutung.
- In den Turba-Chören Nr. 27b und 43b wird an bestimmten Stellen dasselbe musikalische Material verwendet. Es handelt sich um thematisch ähnliche Inhalte: Beide Male geht es um die von Jesus angeblich ausgesprochene Prophezeiung, er werde »*den Tempel, der mit Händen gemacht ist, abbrechen und in dreyen Tagen einen andern bauen, der nicht mit Händen gemacht sey*«. Die Chromatik steht hier für das »*Abbrechen*« des Tempels; man vergleiche diese beiden Stellen mit den Chören »*Wäre dieser nicht ein Übeltäter*« bzw. »*Kreuzige!*« aus Bachs »Johannespassion«.
- Eine sehr prominent mit Chromatik durchsetzte Passage steht ebenfalls im Turba-Chor Nr. 43b: Die spöttischen Worte »*so steige er nun vom Creutze*« werden in chromatischen Linien abwärts geführt und zusätzlich von nervösen Bläserfiguren umspielt.

Neben der Chromatik spielt die Enharmonik in der »Markuspassion« eine bedeutende Rolle, und zwar sowohl mit enharmonischer Verwechslung als auch mit enharmonischer Unterscheidung – letztere allerdings nur in zwei einzelnen, dafür aber sehr prominenten Fällen.

Alle Stellen, an denen enharmonisch verwechselt werden soll, sind in der Partitur konsequent mit der Anweisung »(enb.)« versehen. – Folgende Stellen mit enharmonischer Verwechslung sind exemplarisch:

- Rezitativ Nr. 6c, Takte 41 und 42. Vorbereitet durch eine schrittweise harmonische Verdunkelung von As-Dur über Des-Dur nach Ges-Dur, wird mittels eines enharmonisch verwechselten Sekundakkordes über dem Ton *asas* [!] in Heses-Dur (= A-Dur) überraschend nach cis-Moll moduliert. Diese Modulation ist beim Partiturlesen äußerst auffällig, aber durch die enharmonische Verwechslung für das Ohr nicht als so »verrückt« wahrnehmbar, wie sie dem Auge scheinen mag. – Die erreichte Tonart cis-Moll ist noch nicht die »Verrätertonart« gis-Moll (dazu später noch ausführlicher), sondern erst eine »Vorahnung« des Verrats durch Judas.
- Im Rezitativ Nr. 18, Takte 22 und 23, entsteht aus der »Verrätertonart« gis-Moll ein Sekundakkord in Ais-Dur über *gis*, der zu einem Sekundakkord über *as* in B-Dur enharmonisch verwechselt wird (alle Töne werden hier enharmonisch verwechselt!). Der Verräter (in gis-Moll) erscheint also quasi in falschem Gewand, nämlich in as-Moll, das an dieser Stelle aber gar nicht direkt auftaucht.
- Im Rezitativ Nr. 20, Takte 15 und 16, »tarnt« sich die Dominante von gis-Moll (Dis-Dur) als Es-Dur (in einem Sextakkord) und mündet dann doch in die mit Judas verbundene »Verrätertonart« gis-Moll.
- In der Alt-Arie Nr. 21 (*»Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen«*) wird in den Takten 54ff., von f-Moll kommend, der Ton *as* durch enharmonische Verwechslung zu einem *gis*. Die Verwechslung steht hier symbolisch für die

»Fallen«, die vom Verräter ausgelegt wurden, um Jesus zu fangen. – Dieselbe enharmonische Verwechslung kommt in der Choralbearbeitung Nr. 25 (*»Ich will hier bei dir stehen«*) zweimal sehr prominent vor (Takte 8–9 sowie 13–14 und Parallelstellen). Dort wird zunächst *gis* zu *as*, dann *as* wieder zu *gis*. Das ist verbunden mit einer unerwarteten Rückung von a-Moll nach f-Moll und einer weiteren Rückung von f-Moll nach E-Dur.

- Auch im Rezitativ Nr. 31a (Takt 12) kommt die enharmonische Verwechslung von *gis* und *as* vor. Dort ist sie für die Ohren allerdings relativ brutal; sie steht symbolisch für das »Zerreißen« (zum Text *»Da zerriß der Hohepriester seinen Rock und sprach«*). Ebenso führt sie eine klare akustische Unterscheidung zwischen den Worten und der Sphäre Jesu sowie den Worten und der Sphäre der Hohepriester herbei.
- Steht die enharmonische Verwechslung in der »Markuspassion« in den meisten Fällen für Verrat (Nr. 6, Nr. 18), Falle, Tücke (Nr. 21) und dergleichen, so wird sie in der Sopran-Arie Nr. 38 (*»Angenehmes Mord-Geschrey«*) in den Takten 63–64 zum Ausdruck des Freiwerdens; hier wird *ges* zu *fis* enharmonisch verwechselt.
- Im Rezitativ Nr. 43a, wenn der Evangelist von der Erfüllung der Schrift berichtet, die besagt, daß Jesus »unter die Übelthäter gerechnet« wurde, wird die Tonart as-Moll erreicht (enharmonisch verwechselt *gis*-Moll; *sic!*), als Erniedrigung der »Christus-Tonart« a-Moll; die Mollterz *ces'* wird in der Gesangslinie zu *b* enharmonisch verwechselt und ermöglicht somit einerseits die Rückmodulation in die Tonart a-Moll wie auch – durch den Ton *b* – das Andeuten der wahren Wesenheit Christi (siehe später zu as-Moll und h-Moll). Die irrtümliche Zurechnung Christi zu den Übeltätern wird als verminderter Septakkord durch die Töne *b–d'–f'* in der Gesangslinie und den Fundamentalton *As* im Basso continuo dargestellt.

**D Accelerando.**

Die beiden Stellen, an denen ein Ton nicht enharmonisch verwechselt werden soll, befinden sich im Choral Nr. 5 (Takt 11) zu den Worten *»falsche Tücken«*, sowie im Rezitativ Nr. 33a (Takt 5), wenn die Magd Petrus gegenübersteht. Im Rezitativ folgt im Basso continuo ein *Ais* auf ein *B*. Und im Choral wechseln der Tenor und die mit ihm colla parte spielenden Instrumente von einem *es'* zu einem *dis'*. Diese Tonfolgen sollen, in mitteltöniger Intonation, als »Diësis-Schritt« abwärts intoniert werden. \*) – In der Bezifferung ist an beiden Stellen vermerkt, daß die Harmonieinstrumente die Töne, die nicht enharmonisch verwechselt werden dürfen, auslassen sollen.

## »Fremde« Akkorde

Der gezielte Einsatz bestimmter Akkorde zur Verdeutlichung bestimmter Situationen oder Stimmungen ist eines der wichtigsten Ausdrucksmittel in der Barockmusik und auch in der »Markuspassion«. Da absolut flächendeckend auf die bewußte Anwendung eines jedes Akkordes geachtet wurde, wird hier nicht näher darauf eingegangen. Akkorde wie der Septakkord, der Sekundakkord (in der »Markuspassion« gerne und häufig verwendet für das Einleiten eines neuen Satzes im Text oder für Stimmungswechsel) oder der verminderte Septakkord (ein ständiger Begleiter, der gerade im Kontext einer Passion allgegenwärtig ist) gehören ohnehin zum »normalen« harmonischen Repertoire der barocken Klangsprache und bedürfen hier keiner weiteren Erklärung.

Eine Stelle, in der ein gängiger Akkord (der Dominantseptakkord) gehäuft vorkommt, sei dennoch erwähnt: Es handelt sich um eine Passage im Choral Nr. 23 (Takte 13–15), in der Jesus als »*Menschen-Freund*« bezeichnet wird. Die Septimen geben hier eine milde, zärtliche Komponente in die Akkorde hinein, sind also gewissermaßen ein »Weichmacher« für den Gesamtklang, der damit zum Ausdruck für Jesu Güte und Milde wird.

An etlichen Stellen in der »Markuspassion« – in diesem Fall besonders in den Rezitativen – wurden allerdings auch Akkorde verwendet, die nicht so recht in die barocke Klangsprache hineinpassen wollen. Sie stehen denn auch als Ausdruck für ungewöhnliche Sachverhalte und treten meist unvermittelt oder unerwartet auf. Zu diesen Akkorden gehört der hartverminderte Dominantseptakkord. Er steht beispielsweise im Rezitativ Nr. 6c (Takt 49), unmittelbar vor Judas' Frage an Jesus: »*Bin ichs?*«

Der übermäßige Quintsextakkord, nicht unbedingt typisch für eine bei Bach oder überhaupt der Barockzeit entlehnte Tonsprache, kommt dennoch häufig und in unterschiedlichem Kontext vor:

- Im Rezitativ Nr. 2a (Takt 5) stellt er die »*List*« der Hohepriester und Schriftgelehrten dar.
- Ebenda (Nr. 2c, Takt 24) drückt er den Unwillen der Jünger über die Salbung Jesu in Bethanien aus.
- Im Rezitativ Nr. 4 (Takt 31) steht er als Zeichen des bevorstehenden Verrats (zu den Worten »*wie er ihn füglich verriethe*«).
- Im Rezitativ Nr. 6c (Takt 45) symbolisiert er die Verwunderung und Verwirrung der Jünger über Jesu Prophezeiung des Verrats.
- Ebenda, in Takt 23, soll er klanglich zum Ausdruck bringen, daß eine Frage gestellt wird (»*Wo ist das Gast-Haus, darinnen ich das Oster-Lamm esse mit meinen Jüngern?*«).
- Im Rezitativ Nr. 47c (Takt 38) tritt er als Ausdruck des Erstaunens auf, wenn davon berichtet wird, daß Pilatus sich über den bereits eingetretenen Tod Jesu wundert.

Es tauchen auch Akkorde auf, die keine unbedingt eindeutige Zuordnung zu irgendeinem Akkordschema zulassen. Zu ihnen gehört der Akkord vor den Worten »*sondern was du wilst*« im Rezitativ Nr. 14 (Takt 12, Schlag 3). Es handelt sich um einen dominantischen »Schmerzensakkord«, gebildet aus den Tönen *c-d-es-fis*, der hier Jesu Angst vor der Erfüllung seines ihm bevorstehenden Schicksals zum Ausdruck bringen soll.

## Rhythmus und Betonung

Viele Momente, in denen etwas im Ungleichgewicht ist oder im Argen liegt, auch Momente hoher Anspannung oder gesteigerter Aggressivität, werden nicht nur durch harmonische oder melodische, sondern auch durch eine rhythmisch besondere Gestaltung hervorgehoben.

Das häufigste Mittel hierbei ist die Synkope. Einige synkopische Stellen sind hier aufgelistet. Es ist ausdrücklich erwünscht, daß solche Stellen in der musikalischen Ausführung die nötige Kontur, Schärfe und Brutalität erhalten.

- Rezitativ Nr. 4, Takt 9, I. Violine: Stimmführung in synkopischer Bewegung als Zeichen des Unmuts der Jünger über die Salbung in Bethanien und zur Verdeutlichung der Unausgewogenheit der Meinungen.
- Rezitativ Nr. 10, Takte 7 und 8: Gesangslinie zu »*denn es stehet geschrieben*« in Synkopen, um der Passage als einer Prophezeiung aus der Heiligen Schrift mehr Nachdruck zu verleihen.
- Rezitativ Nr. 20, Takt 16: Judas' zweites »*Rabbi*« zeigt durch die Synkope die Unsicherheit und das schlechte Gewissen des Jüngers im Moment des Verrats.
- Alt-Arie Nr. 21, Themenkopf des Ritornells: Die Synkope nimmt das eben erwähnte »*Rabbi*« motivisch-thematisch wieder auf und steht hier für die »*Falsche Welt*«.
- Alt-Arie Nr. 21, Takt 49: Der Beginn der Gesangslinie zu den Worten »*Deine Zungen sind voll Stechen*« bringt die

gleiche Synkope wie der Themenkopf der Arie.

- Rezitativ Nr. 24, Takt 7: Eine Synkope symbolisiert das Entfliehen des Jünglings. \*)
- Turba-Chor Nr. 27b, Takt 25: Die Synkope verleiht dem Ruf der Menge auf die Worte »*daß er sagete*« mehr Nachdruck und Dramatik.
- Choral Nr. 28, Tenor in Takt 6–7: Synkope als Textausdeutung der Worte »*greiffen an*«.
- Turba-Chor Nr. 31b, Themenkopf in Takt 23ff.: Synkope als fordernde Geste zu den Worten »*Weissage uns!*«.
- Rezitativ Nr. 33c, Takt 48ff.: Synkopen als Zeichen des Weinens in der Kantilene des weinenden Petrus.
- Baß-Arie Nr. 36: Synkope im Themenkopf und noch mehr Synkopen im weiteren Verlauf als Ausdruck für den schweigenden, introvertierten Jesus.
- Turba-Chöre Nr. 37b und 37d: Themenkopf und weiterer Verlauf des »*Creutzige ibn*«-Themas als Synkopen; Zeichen erhöhter Aggressivität.
- Turba-Chor Nr. 37d, Takt 67: Das ganze Ensemble bringt zum zweiten »*Creutzige ibn*«-Ausruf eine Synkope als Zeichen des Nachdrucks in der Einigkeit darüber, daß Jesus am Kreuz sterben soll.
- Sopran-Arie Nr. 38: In den Soloinstrumenten und in der Singstimme stehen viele Synkopen, hier als Zeichen der Fragilität und des Schwebezustandes, in dem Jesus sich befindet.
- Rezitativ Nr. 39c, Takt 79: Hier stehen Synkopen zu den Worten »*und beteten ibn an*« als Ausdruck höchster Grausamkeit und Niederträchtigkeit gegenüber Jesus.
- Rezitativ Nr. 41, Takt 20ff., und Rezitativ Nr. 43a, Takt 2ff.: Synkopen stehen in den Kreuzigungs-Kantilenen als bildhafte Schilderung der Beschwerlichkeit des Kreuzweges.
- Choral Nr. 42, Takt 10; Tenor, IV. Oboe, Viola und II. Viola da gamba: Auf die Worte »*laß fahren dahin*« steht eine Synkope als Zeichen des Loslassens alles Irdischen.
- Rezitativ Nr. 43a, Takt 15: Synkope in der Gesangslinie auf »*lästerten ibn*« als Zeichen der Verachtung.
- Turba-Chor Nr. 43b, Takt 28ff.: Die notengleiche Stelle aus Nr. 27b wird hier zu den Worten »*hilff dir nun selber*« zusätzlich synkopiert und dadurch in ihrer Schadenfreude, Perfidität und Grausamkeit gesteigert.
- Turba-Chor Nr. 43b, Takte 43–45: Die Worte »*Pfui dich, wie fein, hilff dir nun selbst*« auf das »*Creutzige ibn*«-Unisono des ganzen Ensembles erhalten als zweimalige Synkope mehr Schärfe und Nachdruck.
- Turba-Chor Nr. 43d, Takt 68: Eine Synkope gibt der Forderung der Menge besonderes Gewicht: »*daß wir sehen und gläuben*«.

Auch simple Betonungen auf falscher Taktzeit kommen immer wieder vor. Eine sehr prominente Stelle dieser Art steht beispielsweise im Turba-Chor 33b, Takt 20–21. Der Beginn des Chores zu den Worten »*Wahrlich, du bist der einer*« wird einmal auf 2, einmal auf 4 betont und erhält dadurch besondere Kraft.

## **Fehlende Auflösung**

Dissonanzen und Verdichtungen verlangen in barocker Musik in aller Regel nach einer Auflösung. Wird eine Dissonanz nicht aufgelöst – was eher selten vorkommt –, dann handelt es sich mit Sicherheit um eine Stelle mit besonderer Bedeutung. – Im Choral Nr. 7 beispielsweise wird die erste Choralzeile, die mit dem Wort »*Sünde*« endet, nicht aufgelöst, sondern sie endet auf einem Sekundakkord.

## **Instrumentation**

Das Instrumentarium der neuen »Markuspassion« entspricht im Wesentlichen einem typisch barocken Instrumentarium, hier dem Anlaß innerhalb des Kirchenjahres entsprechend in großer Besetzung. Es gibt allerdings zwei Ausnahmen: erstens das Horn, das in der »Markuspassion« nicht nur als Farbgebung für Cantus-firmus-Stellen verwendet wird, sondern auch als Soloinstrument sowie in einem Rezitativ (Nr. 47a) bildhaft als Darstellung der »letzten Posaune« in der Erdbebenszene.

Die zweite Ausnahme ist die Barockgitarre. Sie wird im Turba-Chor Nr. 39b und im anschließenden Rezitativ Nr. 39c eingesetzt, um den spöttischen Charakter der entsprechenden Stellen zu verstärken und dem Basso continuo eine gewisse Leichtigkeit zu verleihen.

## **Sängerische Gesten**

Die Solisten in der »Markuspassion« bewegen sich in aller Regel in einem der barocken Tonsprache entlehnten Fahrwasser. An etlichen Stellen werden besondere Gemütszustände oder Ereignisse aber durch den Einsatz bestimmter sängerischer Gesten verstärkt.

Ein Mittel dieser Verstärkung ist die *Kantilene*, also eine Gesangslinie, die sich mitunter über mehrere Takte erstreckt – nach dem Vorbild der Kantilenen aus Bachs »Johannespassion« (auf das Weinen Petri [in Nr. 12c] und auf die Geißelung Christi [in Nr. 18c]). Die wichtigsten Kantilenen aus der »Markuspassion« seien hier erwähnt:

- In der Tenor-Arie Nr. 9 steht in den Takten 88–92 eine sehr lange Kantilene auf das Wort »verschlossen« (der Tenor singt: »*Ich habe dich in mich verschlossen*«).
- Im Rezitativ Nr. 14, Takte 11–13, berichtet der Evangelist von Jesu Angst vor den ihm bevorstehenden Ereignissen und singt eine lange Kantilene auf die Worte »*und fieng an zu zittern und zu zagen*«. (Auch in Bachs »Matthäuspassion« steht an dieser Stelle eine Kantilene, allerdings eine sehr viel kürzere.)
- Das Weinen Petri im Rezitativ Nr. 33c, Takte 48–51, ist – wie in Bachs »Johannespassion« im Rezitativ unmittelbar vor der Arie »*Ach mein Sinn*« sowie in der »Matthäuspassion« im Rezitativ unmittelbar vor der Alt-Arie »*Erbarme dich*« – ebenfalls auf eine Kantilene gelegt.
- Im Rezitativ Nr. 41 singt der Evangelist in den Takten 20–22 ohne instrumentale Begleitung eine lange Kantilene über die Worte »*Und da sie ihn gecreuziget hatten*«. Die Töne der Kantilene sind die Krebsform der Kantilene aus dem Rezitativ Nr. 43a (Takte 2–4); dort wird die Kantilene zusätzlich mit der zuvor bereits beschriebenen »Kreuzigungs-Baßlinie« verbunden.

Zwei handelnde Personen der »Markuspassion«, nämlich Petrus und Pilatus, haben sich im Nachhinein als musikalisch durch absolut eindeutige Parameter gekennzeichnete Charaktere herausgestellt: *Petrus* nämlich setzt in den meisten Fällen mit seinem Gesang vorschnell, *vorlaut* ein, ohne den vorhergehenden Continuo-Akkord abzuwarten. Das ist an folgenden Stellen der Fall:

- Rezitativ Nr. 12, Takt 1;
- Rezitativ Nr. 27a, Takt 5;
- Rezitativ Nr. 33, Takt 8 und 9 (hier der Evangelist, als Ankündigung Petri);
- ebenda: In Takt 9 fällt Petrus dem Evangelisten sogar ins Wort!
- Auch die Baß-Arie Nr. 13 (in der Petrus direkt zu Wort kommt) ist durch »vorlaute« Einsätze gekennzeichnet; diesmal ist es sogar das Orchester, das in den Ritornellen mitunter schon auftaktig einsetzt, anstatt den Schluß einer vorhergehenden Phrase wirklich abzuwarten (siehe Takt 21 und Takt 45).

Auch andere Charaktere werden immer wieder *vorlaut*:

- Im Rezitativ Nr. 22 (Takt 3) wird der Gefolgsmann Jesu, der dem Knecht des Hohepriesters ein Ohr abhackt, ebenfalls mit einem »vorlauten Einsatz« charakterisiert.
- Im Rezitativ Nr. 27a (Takt 6) sind es die falschen Zeugen.
- Im Rezitativ Nr. 37a (Takt 16) sind es die Hohepriester.

*Pilatus* auf der anderen Seite – als Gegenpol zu Petrus – zeichnet sich dadurch aus, daß er *niemals vorlaut* ist, sondern immer relativ lange wartet, bis er überhaupt etwas sagt. Er braucht sozusagen mehr Bedenkzeit für seine Worte, und er spricht und handelt überlegter als Petrus. Siehe hierzu:

- Rezitativ Nr. 35, Takte 8 und 9;
- ebenda, Takte 15 und 16;
- Rezitativ Nr. 37a, Takt 11;
- ebenda, Takt 21;
- Rezitativ Nr. 37c, Takt 63.

### **Aus der »Moderne«**

Es wurde bereits mehrfach nicht nur auf Ähnlichkeiten der »Markuspassion« mit der barocken Musiksprache, sondern auch auf *Unterschiede* zu dieser hingewiesen.

An einigen Stellen der Passion bot es sich an, das in diesem Moment verwendete Tonmaterial zu verdichten und so anzuordnen, daß beispielsweise alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter innerhalb einer bestimmten Zeitspanne oder Phrase vorkommen. Es handelt sich hierbei nicht um »Zwölftonreihen«, sondern eher um »Zwölfton-Material«, da die Töne mitunter nicht nur einmal, sondern auch mehrfach vorkommen.

Interessanterweise kommen diese Ereignisse immer im Zusammenhang mit dem Jünger *Petrus* vor: In der Baß-Arie Nr. 13 befinden sich gleich zwei solche Stellen. Die erste steht in den Takten 62–66, in der Gesangslinie

und in der mit ihr colla parte spielenden I. Oboe d'amore, sowie in der diese beiden Stimmen als Kanon sekundierenden Stimme aus II. Oboe d'amore und Solovioline. – Das Zwölftonmaterial soll hier das Totenreich symbolisieren (*»und wo du stirbst, da will ich sterben«*). Die beiden genannten Stimmen sind als Kanon in der Duodezime geführt, was darauf hindeuten könnte, daß Petrus (einer der zwölf Jünger; daher vielleicht die Duodezime? Sie wurde aber nicht bewußt gewählt ...) seinem Herrn folgen will, wohin auch immer der Weg führt – in diesem Fall bis in den Tod.

Die zweite Stelle mit »Zwölftonmaterial« in der Baß-Arie Nr. 13 steht in den Takten 71 und 72, wieder in der Gesangslinie: Alle 12 Töne der chromatischen Tonleiter kommen in der abschließenden Kantilene mindestens einmal vor; hier stehen sie als Symbol für das Jenseits, für die göttliche Welt, die dem Menschen unerreichbar ist.

Im Rezitativ Nr. 33c beschreibt in den Takten 48–51 eine Kantilene das Weinen Petri. Auch in ihr kommen alle 12 Töne der chromatischen Tonleiter mindestens einmal vor. Hier stehen sie für das Weinen als ein Erlebnis des Schmerzes, der Scham und der tiefen Einsicht.

Im Rezitativ Nr. 39c kommt in den Takten 76–80 eine Kette von Viertelnoten im Basso continuo vor, die allerdings nicht alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter enthält (der Ton *a* fehlt!). Wenn aber der Ton *a* als Symbol für das Ich des Christus steht, dann könnte man die Stelle folgendermaßen lesen: Christus ist hier schon so weit erniedrigt worden, daß er als Persönlichkeit ausbleibt. – Die Viertelkette ist gleichzeitig Symbol für Brutalität, Gewalt, Erniedrigung etc: *e-des-G-es-d-fis-g-e-G-As-B-des-H-c-F*.

## Intervalle

Ein wichtiges Gestaltungsmittel bei der Neukomposition war der gezielte Einsatz bestimmter Intervalle als Ausdruck für spezifische Momente, Situationen, Personen oder Handlungen. Intervalle können, in noch anderer Art als Tonarten, besonders gezielt wahrgenommen werden und stehen naturgemäß eher in melodischen als in harmonischen Zusammenhängen. – Einige der für besondere Zwecke eingesetzten Intervalle werden hier aufgelistet, mit Beispielen ihrer Anwendung.

*Verminderte Terz (im Beispiel aus Nr. 31c auch verminderte Sexte)*

- Rezitativ Nr. 2a, Takt 5 im Basso continuo (*Fis-As*): List, Gefangennahme.
- Rezitativ Nr. 31a, Takt 22 im Basso continuo (*es-cis*): Textausdeutung (*»mit Fäusten zu schlagen«*).
- Rezitativ Nr. 31c, Takt 53: maximale Häufung der verminderten Terz. Textausdeutung. Im Basso continuo: *es-Gis* abwärts (verminderte Sexte), dann *Gis-B* (verminderte Terz), zugleich in der Gesangslinie *f'-dis'*. Der Ton *B* im Basso continuo sollte, wenn es dem harmonischen Kontext dieser Stelle folgen würde, eigentlich ein *Ais* sein; es handelt sich also hier gewissermaßen um einen »Schlag ins Angesicht« der Harmonik.

Evang. 

① Und die Knechte schlugen ihn ins Angesicht. —  
(das b sehr scharf intonieren; NICHT als ais!)

*sf*, 1 Vc., Lt., Cemb., Org.

- Rezitativ Nr. 33c, Takt 38 im Basso continuo (*d-His*): Symbol der Verleugnung Petri.
- Rezitativ Nr. 39c, Takt 79 im Basso continuo (*des-H*): Das »Anbeten« als pervertierteste Form der Erniedrigung. Man vergleiche hierzu den Eingangschor von Bachs Kantate »Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden« (BWV 47): auf »soll erniedriget« steht dort im Fugenthema ein Durchgang durch eine verminderte Terz (*es"-d"-d"-cis"*).
- Rezitativ Nr. 41, Takte 18–19, und Parallelstelle dazu im Rezitativ Nr. 43a, Takt 3, beide im Basso continuo (*c-Ais*): zentrale Stelle in einer Baßlinie, welche die Kreuzigung symbolisiert.
- Rezitativ Nr. 43a, Takt 10 im Basso continuo (*cis-es*): die Mörder, die zu Jesu beiden Seiten gekreuzigt wurden.
- Rezitativ Nr. 43c, Takte 52–53 im Basso continuo (*B-Gis*): hier für verspotten, schlagen, anbeten, quälen, erniedrigen.
- Rezitativ Nr. 47c, Takt 40 im Basso continuo (*es-cis*): der geschundene Leichnam Jesu.



Zweimal tritt der Tritonus in der »Markuspassion« als Themenkopf auf, zum ersten Mal im Turba-Chor Nr. 6d (»Bin ichs?«), hier als verminderte Quinte, und zum zweiten Mal im Turba-Chor Nr. 43b (»Pfui dich...«), dort als übermäßige Quarte.

### Übermäßige Quinte

Ein Spannungsintervall erster Güte – in unterschiedlichen Situationen verwendet:

- Im Choral Nr. 7, Takt 2 (auf den 4. Schlag), hier für »Sünden«.
- Im Rezitativ Nr. 27a, Takt 4 im Basso continuo, hier für den Rat der Hohepriester, die nach einem falschen Zeugnis suchen.
- Ebenda, Takt 21 im Basso continuo, wiederum für das »falsche Zeugnis«.
- Im Rezitativ Nr. 37a, Takte 5–6 im Basso continuo, hier für den Mörder Barrabas.

### Verminderte Septime

Hier handelt es sich um das wohl am häufigsten verwendete Spannungsintervall überhaupt. Die verminderte Septime steht immer für Verderben, Übel, Tod, Not, Qual, Verurteilung, Unheil oder ähnliche »negative« Inhalte. Sie wird hier nicht näher beschrieben, weil sie in der »Markuspassion« allgegenwärtig ist und für sich spricht.

### Verminderte und übermäßige Oktave (!)

Daß Oktaven als notierte Intervalle in verminderter oder übermäßiger Form vorkommen, ist nicht allzu häufig. Zwei solche Stellen gibt es in der »Markuspassion«:

- Im Rezitativ Nr. 4, Takt 23 im Basso continuo, verminderter Oktavsprung aufwärts von *Fis* zu *f*, hier als Symbol für den Verräter Judas.
- Im Rezitativ Nr. 31a, Takte 17–18 im Basso continuo, übermäßiger Oktavsprung abwärts von *cis* zu *C*, hier als Textausdeutung von »Sie aber verdammeten ihn alle, daß er des Todes schuldig wäre«.

Eine extrem dichte Ansammlung verschiedener Spannungsintervalle gibt es im Rezitativ Nr. 39a in den Takten 10 und 11, als die *Dornenkron*e erwähnt wird: Über dem Fundament einer verminderten Terz und einer kleinen Sexte im Basso continuo (*es-cis* und *d-b*) – und zusätzlich über drei verschiedenen verminderten Septakkorden über *es*, *cis* und *d* – läuft die Gesangslinie des Evangelisten zu den Worten »und flochten eine dornene Krone, und setzten sie ihm auf« durch eine Intervallkette von übermäßiger Quarte (*c'-fis'*), großer Septime (*a'-b*), kleiner Septime (*g-f'*), verminderter Quinte (*f'-[d'-c']-b*) und verminderter Septime (*b-as'*). Der Evangelist endet auf einem *e'*, das im Tritonusabstand (übermäßige Quarte) über dem *b* des Basso continuo steht. – Stellen wie diese waren nicht immer ein Produkt der unmittelbaren kompositorischen Erfindung, sondern sie haben oft über einen längeren Zeitraum eine schrittweise Verfeinerung erfahren, bis sie in der Konzentration ihrer Aussage und in allen

Details, die zum entsprechenden Moment passen, vollständig ausgearbeitet waren. – Hier das Notenbeispiel der »Dornenkronen«-Stelle:

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 8, features a vocal line (Evang.) and a basso continuo line (B. c.). The lyrics are: "sam - men die gant - ze Schaar; Und zo - gen ihm ei - nen Pur - pur an, und floch - ten ei - ne". The figured bass below the vocal line includes figures: 6/5, b7, b, and 6/4#2. The second system, starting at measure 10, includes the instruction "Accelerando subito al tempo del coro." and the lyrics: "dor - ne - ne Kro - ne, und setz - ten sie ihm auf. — Und fien - gen an, ihn zu". The figured bass includes figures: b7/43, 6/5/43, 6/4/2, and 6/b5. A baroque guitar part is indicated with "+ Barockgitarre" and includes a trill ("tr") and a tempo change ("... ballando!").

Im Rezitativ Nr. 27c steht eine Linie aus fremdartigen Intervallen im Basso continuo als Textausdeutung für »Aber ihr Zeugniß stimmte noch nicht überein«: Die Töne *gis-c-dis-f* bilden eine Kette aus übermäßiger Quinte, übermäßiger Sekunde und verminderter Terz, also ein sehr instabiles Fundament für die Aussagen des Volkes und der Hohepriester.

Daß Jesus als »König der Jüden« für das Volk und die Römer zum Gespött wird, verdeutlichen die Intervalle in Takt 7 des Rezitativs Nr. 43a: Der Evangelist springt vom *d'* zum *eis* (verminderte Septime abwärts) und vom *eis* wieder zum *a* aufwärts (verminderte Quarte).

## Tonarten

Ebenso deutlich wie einzelne oder in einer Reihe zueinandergestellte Intervalle das können, bilden einzelne oder in bestimmter Art und Weise aufeinanderfolgende Tonarten die Möglichkeit gezielter Gestaltung und Charakterisierung einer Handlung. So ist denn auch die Tonartencharakteristik eine Grundlage der barocken Musiksprache. Das bedeutet: Bestimmte Tonarten werden bestimmten menschlichen Charaktereigenschaften, Affekten oder Gemütslagen und Gefühlen oder auch einzelnen Persönlichkeiten zugewiesen.

Komponisten und Musiker des Barock, darunter Johann Mattheson, Friedrich Wilhelm Marpurg und Georg Joseph Vogler, haben verschiedene Tonartencharakteristiken beschrieben \*), und auch Komponisten späterer Epochen, unter ihnen Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven oder Franz Schubert, haben den Charakter bestimmter Tonarten in Worte zu fassen versucht.

Ein Beispiel aus der »Markuspassion«, an dem sehr klar die Zuordnung bestimmter Tonarten zu einer Person ablesbar ist, ist Pilatus: »Seine« Tonart ist normalerweise c-Moll. Allerdings spricht er sowohl im Rezitativ Nr. 37a (in den Takten 11–13, die Worte: »Wollet ihr, daß ich euch den König der Jüden loß gebe?«) als auch im Rezitativ Nr. 37c (in den Takten 63 und 64, die Worte: »Was hat er übels gethan?«) in den Kreuztonarten Fis-Dur und H-Dur, da er hier etwas tut, das er nicht tun will: Das Volk fordert die Verurteilung Jesu zum Tode, und Pilatus gibt dem Willen des Volkes nach, obwohl er von Jesu Unschuld überzeugt ist. So steht Pilatus im Spannungsverhältnis nicht nur zwischen Dur und Moll, sondern auch zwischen den (ihm vertrauten) b-Tonarten und den (ihm fremden) Kreuztonarten – im Extremfall zwischen »seinem« c-Moll und der ihm diametral entgegengesetzten Tonart Fis-Dur.

Der Gegensatz zwischen b-Tonarten und Kreuztonarten wird auch an anderen Stellen durch gezieltes Nebeneinanderstellen zweier Tonarten sehr deutlich. Ein Beispiel hierfür steht im Rezitativ Nr. 41 (Takt 2): Hier prallen

die entfernt terzverwandten Tonarten c-Moll und A-Dur unmittelbar aufeinander – als Symbol dafür, daß Jesus bei der Verspottung die Kleider vom Leib gerissen werden.

Ein Vorschreiten in Richtung der Kreuztonarten bringt eine Erhellung und mit zunehmenden Kreuzvorzeichen ein Verschärfen der klanglichen Wirkung; ein Vorschreiten in die Richtung der b-Tonarten hingegen bringt eine Verdunkelung und mit zunehmenden b-Vorzeichen ein Weichermachen der klanglichen Wirkung. Beide Vorgänge werden in der »Markuspassion« exemplarisch verwendet. Die schrittweise harmonische Verschärfung findet beispielsweise im Turba-Chor Nr. 37b ab Takt 25 statt: Der Chor beginnt in fis-Moll, und mit jedem Themeneinsatz schaltet er eine Kreuztonart höher und gelangt über cis-Moll, gis-Moll und dis-Moll bis zur Extremtonart Ais-Dur (7 Kreuze), die in Takt 34 als Dominante die Tonart dis-Moll bestätigt, bevor das Stück über cis-Moll wieder zu fis-Moll zurückmoduliert. – Eine sehr deutliche harmonische Verdunkelung hingegen befindet sich im Rezitativ Nr. 47c in den Takten 26–35, als von Joseph von Arimathia berichtet wird, der am Abend zu Pilatus geht, um ihn um den Leichnam Jesu zu bitten: Der Evangelist beginnt in Es-Dur und erreicht über As-Dur, Des-Dur und b-Moll schließlich in Takt 35 die Tonart Ges-Dur.

Es folgt eine Liste von in der »Markuspassion« für bestimmte Dinge verwendeten Tonarten – ohne Anspruch auf Vollständigkeit der angeführten Beispiele.

#### *C-Dur*

»Reines« C-Dur kommt in der »Markuspassion« äußerst selten vor, und keine einzige Musiknummer steht ganz in C-Dur. Einmal wird C-Dur in einer Kadenz sehr direkt angesteuert, und zwar im Rezitativ Nr. 2a, als die Hohepriester und Schriftgelehrten nach einer Möglichkeit suchen, Jesus zu töten (T. 6). Das kann so gelesen werden: Die Tonart des Todes Jesu ist c-Moll; hier, als der Tod erst geplant wird, steht allerdings noch C-Dur.

#### *c-Moll*

Wie schon mehrfach beschrieben, steht c-Moll als Tonart des unausweichlichen Todes und somit als Ausdruck des gottgegebenen Schicksals. Zusätzlich ist es die Tonart des Pontius Pilatus: Im Zusammenhang mit ihm wird sie zum ersten Mal im Rezitativ Nr. 35 angesteuert (Takt 7). – c-Moll tritt aber in verschiedensten Zusammenhängen auf. Einige Beispiele:

- Der Turba-Chor Nr. 2d (*»Was soll doch dieser Unrath?«*) steht in c-Moll: Die Jünger verstehen hier nicht, daß die Salbung in Bethanien Jesu letzte Salbung vor seinem Tod ist.
- Im Rezitativ Nr. 14 erreicht Jesus zu den Worten *»doch nicht was ich will, sondern was du wilst«* die Tonart c-Moll; sie ist Ausdruck des von Gott für ihn vorgegebenen schicksalhaften Todes.
- Im Rezitativ Nr. 20 (Takt 12) landen die Judasworte *»und führet ihn gewiß«* in c-Moll. Hier handelt es sich um Judas' Versprechen gegenüber den Hohepriestern, daß er ihnen ein sicheres Zeichen des Verrats geben werde. Judas war sich seiner Sache absolut sicher, auch wenn er nicht damit rechnete, daß Jesus aufgrund seines Verrats zum Tode verurteilt werden würde.
- Im Rezitativ Nr. 24 wird in Takt 2 c-Moll erreicht, als alle Jünger fliehen und Jesus allein seinem Schicksal ausgeliefert ist.
- In der Choralbearbeitung Nr. 25 wird ab Takt 87 c-Moll prominent als die Tonart des unausweichlichen Todes verwendet, ebenso im Turba-Chor Nr. 37d (gleich zu Beginn, aber noch deutlicher am Ende des Chores).
- Die Sopran-Arie Nr. 38, in welcher der Tod Jesu als endgültig festgestellt wird, steht in c-Moll, nachdem zuvor alle nach Jesu Tod geschrien haben.
- Der Schlußchor der »Markuspassion« steht, wie auch die Schlußchöre der »Johannes-« und der »Matthäuspassion«, in c-Moll, als Begräbnismusik in Form einer »Siciliana funebre«.

#### *cis-Moll*

Im Rezitativ Nr. 6 (Takte 42 und 43) steht cis-Moll als Tonart für die Vorahnung des Verrats an Jesus.

#### *D-Dur*

D-Dur ist in der »Markuspassion« selten vertreten, dafür an drei sehr prominenten Stellen: gleich im Eingangchor als trostreiche Tonart zu den Worten *»biß mir dein Trost wird wieder scheinen, da ich versöhnet werde seyn«* (in den Takten 25–34), sodann im Rezitativ Nr. 2a (Takt 2) als »Ostertonart«, und schließlich als kräftige, strahlende Grundtonart des Lutherchorals *»Ein' feste Burg ist unser Gott«* (Nr. 42; einziges Stück der Passion in D-Dur).

#### *d-Moll*

Die Tonart d-Moll findet in verschiedenen Situationen und in unterschiedlichen Zusammenhängen Verwendung:

- als Tonart der Salbung in Bethanien (Rezitativ Nr. 2c, Takte 16–22);

- als Tonart tiefer Traurigkeit (im Rezitativ Nr. 14, Takte 15–16: »*Meine Seele ist betrübt biß an den Tod*«);
- als Zeichen einer lauernenden Gefahr (die Sopran-Arie Nr. 19 steht in d-Moll);
- als Ausdruck höchster Bedrohung (der Turba-Chor Nr. 31b, »*Weissage uns!*«, steht in d-Moll);
- als Tonart der Verschwiegenheit und Verschlossenheit (im Choral Nr. 30: »*Befiehl du deine Wege*« sowie in der Baß-Arie Nr. 36: »*Will ich doch gar gerne schweigen*«);
- als Stile-antico-typische Tonart in der Choralbearbeitung Nr. 44;
- in Momenten der Gottverlassenheit (»*Eli, Eli, lama asabthani?*«, Rezitativ Nr. 43e, Takt 86ff.).

### *Dis-Dur*

Diese Spannungstonart tritt als Dominante der »Verrätertonart« gis-Moll immer mit dieser zusammen oder aber in Momenten höchster Erregung auf (beispielsweise im Turba-Chor Nr. 37b).

### *dis-Moll*

Im Turba-Chor Nr. 37b (Takte 31–33) ist dis-Moll die am weitesten von C-Dur entfernte »Tonika« innerhalb der »*Creutzige ihn*«-Chöre; aus der Kreuzigung wird gleichsam eine tonartliche »Verkreuzigung«.

### *es-Moll*

Als enharmonische Verwechslung von dis-Moll steht es-Moll nicht für Anspannung, sondern für Finsternis, Tod, Sterben, Jenseits und Entrücktheit, beispielsweise in der Tenor-Arie Nr. 9 (Takt 48ff.): Diese Stelle ist die dunkelste Stelle der Arie, in der sogar Fes-Dur (!) als Neapolitaner vorkommt. (Derselbe Neapolitaner befindet sich auch im Choral Nr. 11, ebenfalls im Kontext von es-Moll, als vom »*letzten Tag*« die Rede ist, sowie im Schlußchor Nr. 50, Takt 62). – Die »*Finsterniß über das gantze Land*« nach Jesu Kreuzigung im Rezitativ Nr. 43e, Takt 83, steht ebenfalls in es-Moll. Und schließlich steht im Schlußchor ein ganzes Ritornell in es-Moll – die ausgedehnteste Stelle in der »Markuspassion« mit dieser Tonart als Tonika.

### *Es-Dur*

Es-Dur ist in der »Markuspassion« sowohl die Tonart der Eucharistie, der Transsubstantiation und des göttlichen Blutes (im Rezitativ Nr. 8, »*Das ist mein Blut des neuen Testamentes*«) als auch die Tonart des Weckrufs, der Warnung und der Zuversicht (Grundtonart des Chorals Nr. 11, »*Wach auf, o Mensch, vom Sünden-Schlaf*«), im gleichen Choral aber auch die Tonart der Todesahnung – »*Vielleicht ist heut der letzte Tag*« (Es-Dur als Paralleltonart von c-Moll). Ebenso steht Es-Dur aber auch als Tonart der Hoffnung auf die Richtigkeit dessen, was das Schicksal bringt (im Choral Nr. 17, »*Machs mit mir GOtt, nach deiner Güt*«), sowie im Rezitativ Nr. 14 (Takte 6–8) als Tonart des Gebets.

### *E-Dur*

E-Dur als Dominanttonart von a-Moll steht beispielsweise im Rezitativ Nr. 16 (Takte 9 und 10) als Ausdruck für Jesu innigste Bitte um Frieden und Freiheit. Ebenso wird sie in der Tenor-Arie Nr. 46 (ab Takt 79) als strahlende Tonart für das von Jesus errichtete »*Eden*« verwendet.

### *e-Moll*

Die Tonart e-Moll ist in der »Markuspassion« grundsätzlich »gefährlich«. Sie steht für:

- den »*Kelch*« und damit die Todesgefahr (Rezitativ Nr. 10, Takt 11);
- Gefahr und Bedrohung (Grundtonart des Turba-Chores Nr. 27c, »*Wir haben gehört*«);
- Aggressivität und Angriffslust (Grundtonart des Turba-Chores Nr. Nr. 33b, »*Wahrlich, du bist der einer*«);
- Vollzug der Kreuzigung (Rezitativ Nr. 41, Takt 7 und Takt 19; Rezitativ Nr. 43a, Takt 4)
- Bedrohung, Verspottung, Niederträchtigkeit, Verachtung (Turba-Chor Nr. 43b, »*Pfui dich*«).

### *Fes-Dur*

Wie bereits erwähnt, steht die Tonart Fes-Dur als »Sonderfall« in der Tenor-Arie Nr. 9 (Takt 48) als Neapolitaner von es-Moll; so auch im Choral Nr. 11 (Takt 8) und im Schlußchor (Nr. 50, Takt 68).

### *F-Dur*

F-Dur hat in der »Markuspassion« tendenziell einen »leichten« Charakter. Die Tonart steht für Frieden (im Rezitativ Nr. 4, Takte 1–4) oder Hoffnung auf Rettung (im B-Teil der Arie Nr. 36), aber auch für Spott und Leichtfertigkeit (als Grundtonart des Turba-Chores Nr. 39b, »*Gegrüßet seyst du, der Jüden König*«).

### *f-Moll*

Als Grundtonart der Tenor-Arie Nr. 9 (»*Mein Heyland, dich vergeß ich nicht*«) steht f-Moll als Tonart der Abkehr von allem Äußerlichen, als Tonart des Gebets, des inneren Zwiegesprächs mit dem Heiland. Sie steht aber auch für

das Schicksal und für die Unabwendbarkeit einer Prophezeiung (in Rezitativ Nr. 22, Takt 16 bis Schluß, zu Jesu Worten »*Aber auf daß die Schrift erfüllet werde*«, mit eingebauter Choralmelodie »*Vater unser im Himmelreich*«). Ganz grundsätzlich also symbolisiert f-Moll – wie auch c-Moll, aber noch stärker – Tod und Jenseits (beispielsweise im Rezitativ Nr. 43e, Takt 9off., zu Jesu letzten Worten »*Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*«), oder im Rezitativ Nr. 49 (Takt 7), wenn der Stein vor das Grab Jesu gewälzt wurde. – Auch das letzte Ritornell des Schlußchors beginnt in f-Moll (Takt 91ff.): Hier ist f-Moll eine die Grundtonart c-Moll bestätigende und bekräftigende Subdominante.

### *fis-Moll*

So wie c-Moll mit Pilatus in Verbindung steht, hat die Tonart fis-Moll (Tritonus-Abstand zu c-Moll) einen direkten Bezug zu Petrus: Dessen erste zwei Verleugnungen stehen in fis-Moll; sie werden von Jesus (im Rezitativ Nr. 12, Takte 9–10) bereits in fis-Moll vorausgesagt (hierbei handelt es sich um einen schönen Zufall; das war bei der Komposition nicht geplant!). Die beiden Verleugnungen stehen im Rezitativ Nr. 33a in den Takten 10–11 sowie in den Takten 16–17. Die dritte Verleugnung steht dann in gis-Moll (im Rezitativ Nr. 33c, Takte 38–41); hier wird Petrus – wie Judas – zum Verräter. – Des weiteren ist fis-Moll die Tonart der Kreuzigung (Turba-Chor Nr. 37b) sowie in der Tenor-Arie Nr. 46 Symbol für den Tod Christi als Wirklichkeit (wieder: im Tritonusabstand zu c-Moll).

### *Fis-Dur*

Die Tonart Fis-Dur wird im Eingangschor in Takt 36 als Tonart der Versöhnung und Ausgewogenheit erreicht (zu den Worten »*da ich versöhnet werde seyn*«).

### *Ges-Dur*

Im Rezitativ Nr. 47c (Takt 34) steht die Tonart Ges-Dur für die heikle Frage des Joseph von Arimathia an Pilatus (seine Bitte um den Leichnam Jesu); als Parallele von es-Moll steht sie hier für die Realität des Begräbnisses, während es-Moll an anderen Stellen für Tod, Sterben, Jenseits und Dunkelheit steht.

### *G-Dur*

- Umtriebigkeit (Nr. 2b, »*Ja nicht auf das Fest*«);
- Wohlwollen (Turba-Chor Nr. 6b: »*Wo wilt du, daß wir hingehen*«);
- Bewußtsein der eigenen Unvollkommenheit (Choral Nr. 7, »*Ich, ich und meine Sünden*«);
- Hoffnung (Choral Nr. 15, »*Betrübtes Hertz, sey Wohlgemuth*«).

### *g-Moll*

Die Tonart g-Moll wird in der »Markuspassion« oft im Zusammenhang mit Gefahr gebraucht: im Choral Nr. 3 als Grundtonart, als Vorahnung des Passionsgeschehens; als Grundtonart der Alt-Arie Nr. 21, die den Verrat des Judas thematisiert, sowie als Grundtonart des Turba-Chores Nr. 43d (»*Er hat andern geholfen, und kan ihm selber nicht helfen*«). Ebenso steht g-Moll für die tiefste Trauer, für Trennung und Begräbnis (Grundtonart der Sinfonia Nr. 47d) sowie für Abschied und Sehnsucht (Grundtonart des Chorals Nr. 48, »*O! Jesu du*«).

### *Gis-Dur*

Als erste große Überraschung innerhalb eines harmonischen Verlaufs in der »Markuspassion« tritt Gis-Dur bereits im Eingangschor in Takt 4 auf (sowie an zwei Parallelstellen im weiteren Verlauf). Gis-Dur weist voraus auf die »Verrätertonart« oder »Judastonart« gis-Moll, die in der »Markuspassion« eine bedeutende Rolle spielt; siehe unten.

### *gis-Moll*

Die Tonart gis-Moll wird in der »Markuspassion« konsequent im Zusammenhang mit dem Verrat des Judas sowie mit der Verleugnung Petri verwendet. Das kommt daher, daß Judas bereits in Bachs »Matthäuspassion« mit gis-Moll identifiziert wurde: Im dortigen Rezitativ Nr. 26 wird in den Takten 14, 15 und 16 die Tonart gis-Moll erreicht zu den Jesusworten »*Stehet auf, lasset uns gehen; siehe, er ist da, der mich verräth*«.

In der »Markuspassion« kommt gis-Moll an folgenden Stellen prominent vor:

- Im Rezitativ Nr. 6c (Takt 42–43), wenn Jesus den Verrat des Judas prophezeit, ist gis-Moll Dominante und noch nicht Tonika: Der Verrat ist hier noch keine Wirklichkeit. (In der »Matthäuspassion« ist Ähnliches zu beobachten: im Rezitativ Nr. 7, Takte 5–6, und im Rezitativ Nr. 26, Takte 12–13.)
- Als »Verrätertonart« bzw. »Judastonart« tritt gis-Moll prominent auf im Rezitativ Nr. 18 (Takt 2off.), als Jesus das Kommen des Judas ankündigt, sowie beim effektiven Verrat im Rezitativ Nr. 20 (Takt 16).
- In der Baß-Arie Nr. 13 steht das Ritornell ab Takt 67 in gis-Moll (erhöhte VI. Stufe [!] von h-Moll), als Folge einer Solo-Episode über einem Orgelpunkt auf *gis*, die das Totenreich schildert (Takte 61–66).
- Der Choral Nr. 34 steht in gis-Moll – als Bekenntnis des Sünders: »*HErr, ich habe mißgehandelt*«.

### *as-Moll*

Diese dunkelste Tonart des Quintenzirkels (Moll mit sieben b-Vorzeichen; auch dunkelster Moment des Schlußchors Nr. 50, in Takt 61) taucht immer im Zusammenhang mit Schlaf oder Tod auf, gut sichtbar beispielsweise am Beginn des Rezitativs Nr. 18 zu den Worten »Und kam, und fand sie schlafend«. – as-Moll stellt durch den Bezug zu Schlaf, Tod und Jenseits eine »natürliche« Entfernung vom eigenen Zentrum und von der Realität her (im Vergleich und Gegensatz zu Ais-Dur; siehe dort). – Im Rezitativ Nr. 43a (Takt 13) steht as-Moll als Zeichen dafür, daß Christus »unter die Übelthäter gerechnet« wurde. Die Mollterz *ces* wird gleich darauf in ein *b* enharmonisch verwechselt (siehe dort), was hier so viel bedeutet wie: *b* steht für den »wahren Gottessohn« (Text aus BWV 245/1). Wenn das *b* aber enharmonisch zu *ces* verwechselt wird, ist Christus verkannt oder verleugnet worden. – Das »Schmähen« der Mörder, »die mit ihm gecreuziget waren« (Rezitativ Nr. 43e, Takt 79–80), ist ebenso eine as-Moll-Stelle; und auch der zentrale Moment der letzten Jesusworte »Eli, Eli, lama asabthani?«, ebenfalls im Rezitativ Nr. 43e (Takt 87), steht in as-Moll und wird später (in Takt 91) nach ces-Moll (!) transponiert.

### *As-Dur*

Die Tonart As-Dur steht in der »Markuspassion« als Tonart des Stillschweigens, des Geheimnisses, der tiefsten Wahrheit, der Verschwiegenheit und des Mysteriums – beispielsweise im Rezitativ Nr. 29 (Takt 7): »Er aber schwieg stille«. Der Turba-Chor »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen« aus Bachs »Matthäuspassion« steht ebenfalls in As-Dur – er ist für die Aussage, für die diese Tonart in der »Markuspassion« gewählt wurde, ein entscheidendes Vorbild. – Sowohl in Bachs »Matthäuspassion« als auch in der »Markuspassion« steht jeweils nur ein einziger Choral in As-Dur: Bei Bach ist es der Choral »Ich bin's, ich sollte büßen« (Nr. 10), in der »Markuspassion« ist es der Choral Nr. 23 (»JESU, ohne Missethat, im Garten vorhanden«). Derselbe Choral wiederum (»Jesu Leiden, Pein und Tod«) kommt in Bachs »Johannespassion« gleich zweimal vor, aber beide Male in A-Dur (!): einmal als Abschluß des ersten Teiles (hier mit dem Text »Petrus, der nicht denkt zurück«) und später mit Bezug auf Jesu Vorsorge für seine Mutter und für den »Jünger, den er lieb hatte« (dort auf die Worte »Er nahm alles wohl in Acht«).

### *A-Dur*

Die leuchtende Tonart A-Dur steht für die Bitte um göttlichen Beistand in Gefahr (im Choral Nr. 5, »Mir hat die Welt trüglich gericht«) sowie als Paralleltonart der Kreuzigungstonart fis-Moll symbolhaft für das Paradies (am Ende der Tenor-Arie Nr. 46).

### *a-Moll*

Wie bereits beschrieben, handelt es sich auch bei a-Moll um eine »Christustonart«. Sie wird exemplarisch in der Choralbearbeitung Nr. 25 (»Ich will hier bei dir stehen«) sowie im Choral Nr. 32 verwendet (»Du edles Angesichte«), beide Male zur Melodie von »O Haupt voll Blut und Wunden«. (Man vergleiche: »Weihnachtsoratorium«, Choral Nr. 5, und »Matthäuspassion«, Choral Nr. 62.) – Ebenso steht der erste Choral des zweiten Teils der »Markuspassion« (Nr. 28) in a-Moll; seine Schlußzeile »es steht in seinen Händen« deutet mit ihrem Inhalt wiederum auf Christus hin.

### *Ais-Dur*

Im Rezitativ Nr. 33c (Takt 42) steht Ais-Dur (sieben Kreuze!) als eine »erzwungene« Entfernung vom menschlichen Zentrum, als Zeichen von Lüge, Falschheit und höchstmöglicher Verleugnung. Nimmt man a-Moll oder A-Dur als Tonarten des »Zentrums« (als Christustonarten) an, so stehen sich die beiden Tonarten Ais-Dur und as-Moll, die sich im Halbtonabstand um das *a* herum befinden, diametral gegenüber: Geht man von *a* als Zentrum aus, so geht *Ais* (-Dur) darüber hinaus – es braucht den Druck der »Erhöhung« durch ein Kreuz; *as* (-Moll) hingegen fällt darunter weg, gleitet gewissermaßen auf natürliche Weise ins Unterbewußte oder ins Jenseits.

### *B-Dur*

B-Dur kommt in der »Markuspassion« nie als Grundtonart vor. Seine Bedeutung herauszufinden (oder für die »Markuspassion« zu erfinden), bleibe dem interessierten Leser, Musiker oder Interpreten überlassen.

### *b-Moll*

Die Tonart b-Moll steht, wie auch f-Moll und c-Moll (aber noch intensiver und eindringlicher), für Tod, Jenseits und Sterben. Ein erstes Mal tritt sie im Rezitativ Nr. 14 prominent auf, zu Jesu Worten: »... betrübt biß an den Tod« (Takete 16 und 17), ebenso im Rezitativ Nr. 18 (Takt 25), wenn Jesus davon spricht, »in der Sünder Hände überantwortet« zu werden, und auch im Rezitativ Nr. 47b (Takt 32), dort stellvertretend für das »Reich Gottes«, auf das auch Joseph von Arimathia wartet. – Das Ende des B-Teils in der Alt-Arie Nr. 21 (»Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen«) steht ebenfalls in b-Moll (Mollparallele der Grundtonart g-Moll): Ergebnis des Verrats, der in dieser Arie thematisiert wird, ist der Tod. – Auch einer der Choräle steht in b-Moll, und zwar Nr. 40: Hier ist der tiefste Punkt der Verspottung und Erniedrigung erreicht (»Man hat dich sehr hart verböhnet«, nach dem Turba-Chor Nr. 39b).

### *H-Dur*

Auch H-Dur ist von keiner einzigen Nummer der »Markuspassion« die Grundtonart; H-Dur erhält – wie B-Dur – keine spezifische Zuordnung zu handelnden Personen, zu Ereignissen oder zu bestimmten Affekten.

### *h-Moll*

Die Tonart h-Moll hingegen eröffnet die »Markuspassion«: Sie ist die Grundtonart des Eingangschores, und ebenso ist sie die Grundtonart der Alt-Arie Nr. 26, die am Beginn des zweiten Teils der Passion steht. – An mehreren Stellen wurde bereits darauf hingewiesen, daß h-Moll in der »Markuspassion« mit Christus identifiziert wird: im Eingangschor mit ihm als königlichem Herrscher (daher auch die mit der französischen Ouvertüre verwandte Form dieses Satzes), in der Alt-Arie Nr. 26 mit Jesus als dem »Tröster«, von dem die Altstimme klagt, er sei »nicht mehr bey ihr«. Auch der Bezug der Tonart h-Moll zu Petrus in der Baß-Arie Nr. 13 wurde bereits mehrfach beschrieben (Petrus, der sich verzweifelt an seinen Herrn klammert), ebenso die Jesusworte von »des Menschen Sohn«, der »zur rechten Hand der Krafft« sitzen wird (im Rezitativ Nr. 31a, Takte 9–10). Und natürlich ergibt sich durch die Tatsache, daß der erste Satz der »Markuspassion« in h-Moll steht, eine Parallele zum ersten »Kyrie« aus Bachs »h-Moll-Messe« (BWV 232) sowie zum Eingangschor der »Trauerode« (BWV 198). Bei Letzterem ist die Parallele noch dadurch verstärkt, daß die »Trauerode« angeblich als Parodievorlage für die Bachsche »Markuspassion« gedient haben soll. Diese Vermutung stelle ich allerdings infrage; die Gründe hierfür wurden an anderer Stelle bereits ausführlich auseinandergesetzt.

### *Heses-Dur (Sonderfall)*

Im Rezitativ Nr. 6c (Takt 41) kommt als tonartlicher Sonderfall die Tonart Heses-Dur vor: Sie steht als Sekundakkord über dem Ton *asas*, wird aber enharmonisch verwechselt und führt in der weiteren Folge nach cis-Moll. Die Tonart kommt in dem Moment vor, als Jesus den Verrat durch einen seiner Jünger prophezeit. – Heses-Dur kann als »abartigste Variante« der »Christustonart« h-Moll interpretiert und so mit dem Verrat in Verbindung gebracht werden: Der Grundton von h-Moll wird doppelt erniedrigt, und das Geschlecht der Tonart wird nach Dur verkehrt. Auch im Rezitativ Nr. 434 kommt sie vor (Takt 79), hier als Neapolitaner und Ausdruck des »Schmähens«.

### *ces-Moll (Sonderfall)*

Auch die Tonart ces-Moll darf als Sonderfall betrachtet werden. Sie steht im Rezitativ Nr. 43d (Takt 91) und erhält dort einen Moment lang sogar den Charakter einer Tonika. Eigentlich ist ces-Moll ein enharmonisch verwechseltes h-Moll, was so viel bedeuten kann wie: Jesus ist hier am weitesten weg von sich selber; es handelt sich um die dunkelste Tonart des ganzen Werkes, noch dunkler als as-Moll (theoretisch mit 10 b-Vorzeichen – bzw. 4 b und 3 Doppel-b). ces-Moll tritt also in dem Moment auf, als Jesus sich von Gott und der Welt am verlassensten fühlt.

## **Bedeutung einzelner Töne**

Mitunter erhalten auch einzelne Töne eine Bedeutung, wenn sie für sich und nicht unbedingt im Kontext einer bestimmten Harmonie oder eines bestimmten Intervalls oder einer Melodie betrachtet werden. – Drei von ihnen sollen hier als Beispiele erwähnt werden:

### *Der Ton b*

Als »Christus-Ton« wird der Ton *b* im Rezitativ Nr. 43a (Takt 13) enharmonisch aus einem *ces*' heraus verwechselt (als Zeichen der Zurechnung Jesu zu den Übeltätern).

### *Der Ton his*

Als tiefster greifbarer Ton auf Saiteninstrumenten mit C-Saite als unterster Saite (Viola, Violoncello) steht der Ton *his* als ein enharmonisch verwechseltes *C* beispielsweise im Rezitativ Nr. 18. Er deutet hier auf das Unterbewußtsein und den Traumzustand der Jünger hin (»und [sie] wusten nicht, was sie ihm antworteten«). Auch im Rezitativ Nr. 27a tritt das *his* auf (in Takt 14), hier auf das Wort »Tode« und als Verweis auf den Tod als »tiefsten Schlaf« oder »Schlafes Bruder«, der im Schlußchoral der Kantate »Ich will den Kreuzstab gerne tragen« (BWV 56) eindrücklich besungen wird. – Auch die Erinnerung Petri an Jesu Prophezeihung der Verleugnung steht über einem *his* (im Rezitativ Nr. 33c, in den Takten 44–46).

### *Der Ton Fisis*

Im Rezitativ Nr. 18 (Takt 18) steht der Ton *fisis*' als höchster Ton der *Vox Christi*, als Zeichen äußerster Anspannung, innerer Erregung und Entfremdung in den letzten Momenten vor der Gefangennahme, als Jesus seine Jünger weckt, um ihm beizustehen.

## Polyphonie

Während des gesamten Kompositionsprozesses stand außer Frage, daß die Musik der neuen »Markuspassion« durch und durch *polyphon* gestaltet werden sollte – ganz in Anlehnung an die Musik der Bachschen Passionen – und daß homophone Satzstrukturen eher die Ausnahme bilden sollten, mindestens im Bereich der Arien und Chöre.

Der erste Schritt der Komposition bestand, wie schon geschildert, im Verfassen der *Choräle*. Der vierstimmige Satz des »Bachchorals« gilt als Grundstein und Richtschnur für polyphone Stimmführung im Rahmen jeder fundierten musikalischen Ausbildung. Die Choräle der »Markuspassion« folgen den Regeln des Bachchorals in jeder Hinsicht, werden aber – wie bereits beschrieben – immer wieder um etliche musikalische Mittel erweitert, beispielsweise im Bereich der Dissonanzbehandlung oder der Häufung harmonischer Ereignisse. \*)

In den Arien und Chören lag das Haupt-Augenmerk auf durchweg polyphoner Stimmführung. Im Folgenden sollen in einer Liste die wichtigsten Stellen angegeben werden, an denen polyphone Satzstrukturen in der »Markuspassion« eine entscheidende Rolle spielen. Der *Kanon* und die *Fuge* sind hier als musikalische Formen natürlich die Hauptvertreter der Polyphonie. Während der *Kanon* allerdings so zahlreich vorkommt, daß die diesbezügliche nachträgliche Analyse der »Markuspassion« zu einer regelrechten Überraschung wurde, tritt die *Fuge* eigentlich nur in zwei Momenten der Passion auf – dort aber in ausgedehnter Form.

### *Kanon*

- Turba-Chor Nr. 2b: »*Ja nicht auf das Fest, daß nicht ein Aufruhr im Volck werde*«; *Kanon* in den Chorstimmen und den *colla parte* spielenden Instrumenten. Symbol für Konsens und Kongruenz derjenigen, die sprechen.
- Rezitativ Nr. 2c, Takte 16–19: »*da kam ein Weib*«; Oktavkanon zwischen Evangelist und Basso continuo.
- Rezitativ Nr. 10, Takte 9–11: »*ich werde den Hirten schlagen, und die Schaafe werden sich zerstreuen*«: *Kanon* auf der Unterseptime (plus Oktave) zwischen I. Violine und Basso continuo, *Augmentationskanon* in der Viola; die II. Violine bringt eine Variante der Umkehrung; Symbol für das »*Zerstreuen*« der Schafe (der Jünger).
- Baß-Arie Nr. 13, Takt 53ff.: »*Durch Creutz und Schmach folg ich dir nach*«; *Oberquintkanon* (bzw. *Kanon* in der Duodezime) zwischen Singstimme plus I. Oboe d’amore sowie der II. Oboe d’amore über 4,5 Takte; hier symbolisch für das »*Nachfolgen*«. \*)
- Ebenda, Takte 60–65: Baß plus I. Oboe d’amore und Violine solo plus II. Oboe d’amore; »*Todeskanon*« (das *Nachfolgen* bis hinein ins Totenreich).
- Sopran-Arie Nr. 19, *Ritornell* (die zwei Oboen); ein »*Nachplappern*« unter den Verrätern.
- In der Choralbearbeitung Nr. 25 steht in den Takten 67–80 der längste und am größten angelegte *Kanon* der »*Markuspassion*«: Ein an der Melodie der fünften Choralzeile (»*wenn dein Haupt wird erblassen*«) angelehntes *Kanon*thema wird als vierstimmiger *Doppelkanon* auf der Unterquarte verarbeitet (nach BWV 72 / 1).
- Alt-Arie Nr. 21, Takt 51ff.: »*und die Worte, die sie sprechen*«; *Kanon* zwischen der Singstimme plus I. Traversflöte und der II. Oboe. Hier: verräterisches Nachschwätzen.
- Ebenda, Takte 65–67: »*sind zu Fallen angestift*«; *Kanon* zwischen Singstimme plus I. Traversflöte und der II. Oboe. Hier symbolisiert der *Kanon* die trügerischen »*Fallen*« des Verräters.
- Alt-Arie Nr. 26, Takte 1–6: *Doppelkanon* mit zwei Stimmenpaaren (Violen d’amore und Violen da gamba) auf der Unterseptime.
- Turba-Chor Nr. 27b, Takt 28ff.: »*abbrechen*«; *Doppelkanon*-Andeutung (Stimmenpaar Tenor / Baß imitiert Stimmenpaar Sopran / Alt); hier steht der *Kanon* für den Konsens derer, die Christus verspotten.
- Turba-Chor Nr. 31b, Takte 34–36: »*Weissage uns!*«; vierstimmiger *Kanon* in der Oktave und im Unisono, wiederum stellvertretend für den Konsens derer, die Christus verspotten.
- Ebenda, Takte 38–40: Vierstimmiger *Doppelkanon* mit je zwei Stimmenpaaren (diesmal Sopran / Tenor sowie Alt / Baß); die jeweils imitierende Stimme bringt die Umkehrung. Erstes Stimmenpaar: *Septim*-(plus-Oktav-)kanon; zweites Stimmenpaar: *Unterquartkanon* (*Kanon* in der Unter-Undezime).
- Ebenda, Takt 47ff.: »*Weissage uns!*«; *Kanon* mit zwei Stimmenpaaren, die sich in der Unterquart (bzw. Unter-Undezime) imitieren; wiederum stellvertretend für den Konsens derer, die Christus verspotten.
- Turba-Chor Nr. 33b, Takt 23ff.: »*denn du bist ein Galiläer*«; kurzer vierstimmiger *Kanon* in der Oktave, der Septime und der Sexte; *Nachplappern* der Stimmen, die Petrus nach seiner wahren Identität befragen.
- Ebenda, Takt 23ff: I. und II. Traversflöte bilden einen *Kanon* im Unisono, parallel zum vierstimmigen *Kanon* des Chores; auch hier: *Nachplappern*...
- Ebenda, Takt 23ff: I., II. und III. Oboe bilden einen *Kanon* in der Oktave und in der Sexte, parallel zum *Kanon* des Chores und der Traversflöten; auch hier: *Nachplappern*...
- Ebenda, Takt 27ff.: »*denn deine Sprache lautet gleich also*«; im Chor stehen homophone Blöcke aus je zwei Stimmen, die sich über 5 Takte hinweg – in ihrer homophonen Figur – *kanonartig* imitieren; die *Imitation* steht

hier für den Vergleich der Sprache Petri mit der Sprache der Galiläer.

- Baß-Arie Nr. 36: »*Böse Welt, verfolge mich*«; wie bereits erwähnt (siehe Seite 53), steht der Kanon hier für die »Verfolgung«; zu Beginn ist er zweistimmig, später dreistimmig (auch in der Umkehrung).
- Turba-Chor Nr. 37d, Takte 76–82: Die I. und II. Traversflöte bilden einen Kanon im Unisono über dem ganzen Orchester. Hier bewirkt der Kanon eine Steigerung der Hysterie des Volkes, das von Pontius Pilatus die Kreuzigung Jesu verlangt.
- Turba-Chor Nr. 43b, Takt 18ff: »*Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel und bauest ihn in dreyen Tagen*«; vierstimmiger Quartkanon der vier Chorstimmen; auch hier steht der Kanon für den Konsens derer, die Jesus verspotten.
- Ebenda, Takt 28ff: »*hilff dir nun selber*«; Doppelkanon-Andeutung (das Stimmenpaar Tenor / Baß imitiert das Stimmenpaar Sopran / Alt); ebenso: Konsens derer, die Jesus verspotten.
- Ebenda, Takt 45ff: »*und steig herab vom Creutze*«; Parallelstelle zum Turba-Chor Nr. 31b, Takt 47ff.; Kanon mit zwei Stimmenpaaren, die sich in der Unterquart (bzw. Unter-Undezime) imitieren; dito: Konsens derer, die Jesus verspotten.
- Turba-Chor Nr. 43d, Takt 65ff.: »*So steige er nun vom Creutze*«; Doppelkanon auf der Unterquart mit je zwei Stimmenpaaren (Sopran / Alt, Tenor / Baß); nochmals: Konsens derer, die Jesus verspotten.
- Choralbearbeitung Nr. 44, Beginn: zweistimmiger Kanon im Unisono (I. und II. Violine), mit einer dritten Stimme (Basso continuo), die aber sogleich anders weitergeführt wird.
- Ebenda, ab Takt 98: Alt und Tenor (und die colla parte spielenden Instrumente) bilden einen Kanon auf der (Unter-)Septime.

### Fuge

Die beiden großen Fugen der »Markuspassion«, von denen die erste in sich wiederum zweigeteilt ist, umrahmen die stille, fragile Sopran-Arie Nr. 38 (»*Angenehmens Mord-Geschrey*«). Es handelt sich bei diesen Stücken (Turba-Chöre Nr. 37b und Nr. 37d sowie Nr. 39b) um die einzigen Fugen der Passion.

### Homophonie

Wie bereits erwähnt, wurde der Einsatz homophoner Satzstrukturen in der »Markuspassion« auf ein Minimum reduziert. Das steigert gleichzeitig die Wucht und die Wirkung der homophonen Momente erheblich, wenn sie denn einmal vorkommen. Im Überblick:

- Eingangschor (Nr. 1), Choreinsatz »*Geb, Jesu, geb zu deiner Pein!*«, und Parallelstellen;
- Turba-Chor Nr. 2d: Choreinsatz »*Was soll doch dieser Unrath?*«;
- Turba-Chor Nr. 6b: Choreinsatz »*Wo wilt du, daß wir hingehen*«;
- Turba-Chor Nr. 27b, erster Choreinsatz: »*Wir haben gehört, daß er sagete*« sowie die Steigerung im folgenden Unisono: »*Ich will den Tempel, der mit Händen gemacht ist...*« (man vergleiche hierzu den Schluß des Turba-Chores Nr. 58d aus Bachs »Matthäuspassion« mit dem Unisono zu den Worten »*Ich bin Gottes Sohn*«);
- Turba-Chor Nr. 33b: Choreinsätze zu den Worten »*Wahrlich, du bist der einer*«;
- Turba-Chöre Nr. 37b, Ende und Nr. 37d, Beginn: Tutti-Blöcke zu den Worten »*Creutzige ihn!*«;
- Turba-Chor Nr. 43b (analog zu Turba-Chor Nr. 27b): Unisono zu »*Und bauest ihn in dreyen Tagen*«;
- Turba-Chor Nr. 43d: Choreinsätze zu den Worten »*Er hat andern geholffen und kan ihm selber nicht helfen*« sowie »*Ist er Christus und König in Israel*«;
- Schlußchor (Nr. 50), Choreinsätze »*Bey deinem Grab und Leichen-Stein...*« sowie »*Schau, diese Grab-Schrift solt du haben...*«

### Mischformen von Homophonie und Polyphonie

Das Ende der Fuge Nr. 39b (»*Gegrüßet seyst du, der Jüden König*«) verbindet als spöttische Schlußsteigerung Homophonie und Polyphonie in Form einer Kette aus 48 Sechzehntelnoten in allen Stimmen. Werden die durch diese Schichtung gebildeten Akkorde langsam nacheinander oder einzeln gespielt, so stehen sie nicht in einer sinnstiftenden tonalen Beziehung zueinander. Werden sie aber im raschen Tempo dieses Satzes »abgespult«, so entsteht das Bild einer höhnisch lachenden Menschenmenge – jener Ansammlung, die Jesus nach seiner Verurteilung auf das Niederträchtigste verspottet.

Eine Mischung von Homophonie und Polyphonie erfolgt natürlich an vielen Stellen der »Markuspassion« auch in dem Sinne, daß in einem Satz beide Setzarten vorkommen. Die oben unter »Homophonie« genannten Stellen

aus den Turba-Chören Nr. 2d, 27b, 33b, 37b/d und 43b/d sind Beispiele hierfür: Hier wird die Homophonie als »Kontrastmittel« eingesetzt, um der Polyphonie ein anderes Gewicht zu geben – und umgekehrt. Die homophonen Blöcke wirken wuchtiger, kraftvoller, mächtiger, während die polyphonen Abschnitte im Gegensatz dazu einen aufregteren, nervöseren, hysterischeren Charakter erhalten.

Im gesamten Schlußchor (Nr. 50) sind sowohl die orchestrale Begleitung als auch der Chorsatz und der von den Solisten gesungene Chorsatz (»*Wer nur den lieben Gott läßt walten*«) homophon gestaltet. Nicht so im Eingangschor (Nr. 1): Hier stehen sich im Chorsatz homophone und polyphone Abschnitte gegenüber, und der Orchestersatz ist während des ganzen Satzes eine Mischform aus homophonen Blöcken einzelner Instrumentalgruppen sowie polyphonen Zwischenstimmen, die mit den homophonen Bewegungen verwoben werden.

### Der »fremde Akzent« in der musikalischen Sprache

Wie eingangs erwähnt wurde, habe ich mich darum bemüht, die musikalische Sprache Johann Sebastian Bachs so zu erlernen, daß ich sie möglichst fließend und stellenweise auch akzentfrei zu sprechen vermag. Eine gänzliche Akzentfreiheit war aber nie das Ziel bei der Komposition – es haftet jedem Satz aus der »Markuspassion« immer eine persönlich geprägte sprachliche Farbe von meiner Seite an. Diese Farbe ist mal stärker, mal schwächer; in wenigen Momenten ist sie kaum und in äußerst seltenen Momenten gar nicht bemerkbar.

Diese seltenen Momente haben bei der nachträglichen Durchsicht der Komposition zu großer Freude und auch zum Staunen darüber geführt, daß es – wenn auch, wohlgemerkt, nur punktuell – möglich wurde, mit den Ergebnissen eigener Gedankenarbeit der Sprache Bachs so nahe zu kommen, daß eine Verwechslung vielleicht tatsächlich möglich wäre.

Ein solcher Moment befindet sich im Choral Nr. 11 (Takt 2, erstes und zweites Viertel): Hier hat sich, nach monatelanger Feinarbeit, eine Geschmeidigkeit in der Stimmführung eingestellt, die mit der Geschmeidigkeit eines »echten« Bachchorals wahrscheinlich vergleichbar ist.

The image shows a musical score for a choral setting. It includes five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Basso continuo. The lyrics are written below the vocal staves. The basso continuo line includes figured bass notation. The score is in G minor, common time, and consists of two measures shown.

Das Erreichen dieser Geschmeidigkeit des musikalischen Flusses war bei weitem die größte Herausforderung bei der Komposition. Keine Stimme sollte jemals eine »Füllstimme« sein, sondern alle Stimmen sollten in jedem Moment auch für sich allein genommen zu vollwertigen, *cantablen* Einzelstimmen werden, die somit für alle ausführenden Musiker herausfordernd, aber zugleich und vor allem charaktervoll und sinnstiftend sind. Bachs Meisterschaft in der Kunst, jeder Stimme ein persönliches und charakteristisches Gesicht zu geben und gleichzeitig allen Stimmen zu erlauben, sich in gerechtem Maß und mit vollkommener Gleichberechtigung zu entfalten und zu Wort zu melden, ist unerreicht und unerreichbar. Die so geschaffene Ausgewogenheit kann jedem um Frieden und Liebe bemühten Menschen ein Vorbild sein.

Die Sammlung musikalischer Beispiele und Ereignisse »aus der Werkstatt« soll mit dem vorangehenden Beispiel abgeschlossen werden. Sie soll aufzeigen, daß das Ergebnis des Kompositionsprozesses der »Markuspassion« nicht ein mit Leichtigkeit aus dem Ärmel eines barocken musikalischen Gewandes geschütteltes Resultat ist, sondern daß es zu einem in langen Arbeits- und Forschungsprozessen und vielen einzelnen Schritten zusammengestellten, komponierten Musikstück wurde, mit dem in der heutigen Zeit versucht werden kann, eine musikalische und persönliche Annäherung an Johann Sebastian Bach sowie an die Kompositions- und Arbeitsweise barocker Komponisten zu wagen.

*»Forschen verändert die Welt. Und je tiefer unser Wissen wird, desto höher wird die Verantwortung«,* schreibt der Arzt Kaspar Appenzeller in seiner Schrift »Die Genesis im Lichte der menschlichen Embryonalentwicklung« (S. 10). Je mehr ich mich in meinem eigenen Nachforschen und Nachspüren zu den Umständen, aus denen heraus Bachs »Markuspassion« entstanden ist, um fruchtbare Ergebnisse bemüht habe, desto mehr wurde mir auf zweierlei Art eine relativ unkonventionelle Verantwortung bewußt, die mit diesem Forschen und mit der Neukomposition verbunden ist: nämlich einerseits, mit meiner eigenen Komposition dem Anspruch, den Bach an dieses Werk gestellt haben könnte, gerecht zu werden, so gut das eben geht, und andererseits, mich in der mir selbst gestellten Aufgabe, entlang dem Stil von Bach zu komponieren, nicht zu verlieren und meine eigenen musikalischen und kompositorischen Impulse nicht zu überhören. Zudem sollten diese beiden Bereiche stets in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen.

Je weiter ich in meinen Überlegungen und musikalischen Versuchen vorgeschritten war, desto komplexer wurde die Aufgabe, und desto reicher und schöner wurden auch die Erfahrungen beim weiteren Forschen und Finden. Aber die Verantwortung und damit auch die Menge dessen, was in der Musik seinen Platz finden und zum Klingen gebracht werden wollte, wuchs und wuchs; und ich mußte mich immer und immer wieder darum bemühen, »das Schiff nicht zu überladen« oder in manchen Fällen auch – um es einmal salopp zu formulieren – »die Kirche im Dorf zu lassen«.

Das Resultat, die fertige Komposition also, möge allen Musikern, die an ihr arbeiten, und allen Menschen, die sie hören wollen, Vergnügen und Erbauung bereiten. Die »Markuspassion« möge zum Nachdenken anregen und gleichzeitig ein Schlaglicht werfen auf einen Weg, der in der Musikforschung vielleicht weniger üblich ist als andere Wege, wenn es um das Erleben und Nachempfinden »authentischer« Verhältnisse bei den Aufführungsbedingungen und in der Spiel- und Aufführungspraxis sogenannter »Alter Musik« geht: auf den Weg nämlich, durch Musik, die neu komponiert ist, sich aber in ihrer Stilistik an der musikalischen Sprache einer vergangenen Epoche orientiert und sich dieser Sprache nähert, etwas über die Entstehung und die Geschichte bereits bestehender Musik zu erfahren.



# Dank

All jenen Menschen, die am Entstehen der »Markuspassion« beteiligt waren oder die mich während der Zeit, in der ich an der Komposition gearbeitet und nachgebessert habe, begleitet und unterstützt haben, sei hier ein herzlicher Dank ausgesprochen.

Namentlich seien erwähnt:

*Valentin Brotbek*, der seit dem Schreiben der ersten Note der »Markuspassion« nie von meiner Seite gewichen ist, auch in den allerschwierigsten und unangenehmsten Momenten nicht;

*Johannes Keller*, der nicht nur die unendliche Geduld aufgebracht hat, mit mir gemeinsam die gesamte Partitur durchzugehen und den Generalbaß auf Herz und Nieren zu prüfen, sondern der mich seit Beginn der Komposition in jeder Situation freundschaftlich begleitet und menschlich getragen hat;

*Rolf Haas*, der mir vor beinahe dreißig Jahren in seinem fundierten und unvergleichlichen, prägenden Unterricht das musikalische Fundament mitgegeben und damit den Nährboden gelegt hat, auf dem es mir überhaupt erst möglich wurde, Musik zu verstehen und zu erfinden;

*Stefan Ritzenthaler*, der bereit war, sich auf das nicht unriskante Vorhaben »Markuspassion« inhaltlich, musikalisch und menschlich einzulassen und alle nötigen technischen und künstlerischen Vorbereitungen angeleitet hat, um die »Markuspassion« auf Tonträger festhalten zu können;

*Paul Suits*, der mit seinen wertvollen Anregungen an der Entstehung des Klavierauszuges maßgeblich beteiligt war und mich hierbei – und noch in so vielem mehr – stets dazu angehalten hat, nicht aufzugeben;

*Marco Trüeb*, der dem Projekt »Markuspassion« das nach außen sichtbare ästhetische Gewand verliehen hat und mit nie versiegender Anteilnahme dem Entstehungsprozeß der Musik und der Aufführungen gefolgt ist;

*Maya Boog*, die mich in besonders schwierigen Momenten zu mir selber zurückgeholt und mir dabei geholfen hat, meine eigene Mitte nicht zu verlieren;

*Annette Strumm*, die mir für die musikalische Leitung der »Markuspassion« in geschütztem Rahmen den Rücken gestärkt und mich darin geschult hat, meine (Selbst-)Wahrnehmung zu stärken und zu schärfen.



Ohne alle ihre Namen hier zu nennen, sei an dieser Stelle auch meinen lieben Freunden und all jenen Menschen besonders gedankt, die von 2019 bis 2023 bei der Vorbereitung und Uraufführung der »Markuspassion« mitgewirkt haben – unter ihnen natürlich alle Musikerinnen und Musiker sowie alle Helferinnen und Helfer im Vorder- und Hintergrund. Aber vor allem möchte ich all jenen gütigen und wohlwollenden Menschen herzlich danken, die das Projekt mitgetragen und überhaupt ermöglicht haben – und ohne deren liebevolle, fundamentale Unterstützung, Weitsicht und Großzügigkeit die Uraufführung der »Markuspassion« nicht hätte zustandekommen können.

Arlesheim, an Michaeli, 29. September 2021

*Nikolaus Matthes*



# Anmerkungen

Zu Seite 14:

»*All a poet can do today is warn*«

Wilfried Owen, britischer Dichter; \*18. März 1893 in Oswestry, Shropshire; †4. November 1918 an der Front bei Ors, Frankreich. Benjamin Britten vertonte in seinem »War Requiem« Gedichte von Wilfried Owen.

Zu Seite 16:

»*auch kein musicalisch naturel haben könne*«

Bachs Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730 gehört zu den ausführlichsten schriftlichen Zeugnissen von Bachs Hand. Die Eingabe enthält wichtige Informationen zu den musikalischen und menschlichen Verhältnissen, in denen Bach zu dieser Zeit lebte, wie auch Anhaltspunkte zur Aufführungspraxis, zur Besetzung des Chores und der Instrumentalpartien zu Bachs Zeit, ebenso Namen bedeutender Instrumentalisten, unter ihnen der Trompeter Gottfried Reiche (1667–1734).

»*meine Fortun anderweitig zu suchen*«

Bachs Brief an seinen Freund Georg Erdmann vom 28. Oktober 1730 zählt zu den bedeutendsten Zeugnissen aus seinem Leben, da Bach darin – anders als in vielen anderen Dokumenten von seiner Hand – persönliche Töne anschlägt. Beachtlich ist die zeitliche Nähe zur Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730 (siehe oben); die Krise, in der Bach sich mit 45 Jahren befand, muß enorm erschütternd gewesen sein.

Zu Seite 17:

»*umgehend seines Amtes zu entheben*«

Der »Endgültige Revers des Thomaskantors« vom 5. Mai 1723 liest sich wie ein Korsett, das Bach verpaßt wurde, um zu verhindern, daß er sich in irgendeiner Art und Weise eigenständig, schöpferisch oder gar erneuernd bewegen konnte. Es handelt sich um ein vorgefertigtes Dokument, das Bach lediglich unterschreiben mußte – aber ohne seine Unterschrift hätte er sein Amt nicht antreten dürfen. Der Revers gipfelt darin, daß Bach sich (Punkt 12) »*ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters Erlaubniß [...] nicht aus der Stadt begeben*« durfte. Daß Bach den Revers – obwohl er gespürt haben muß, mit wem er es im Rat der Stadt Leipzig zu tun hatte – dennoch unterschrieben hat, scheint aus heutiger Sicht beinahe unbegreiflich.

»*in der Musik sich selbst treu bleiben*«

Der Organist und Musikforscher Johann Nikolaus Forkel (\*22. Februar 1749 bei Coburg, †20. März 1818 in Göttingen) war der erste Biograph Johann Sebastian Bachs. Sein Werk »Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke« erschien 1802 bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig. – Forkel hat vieles von dem, was er in seiner Biographie eingearbeitet hat, noch von Bachs ältesten Söhnen erfahren, so von Wilhelm Friedemann, aber hauptsächlich von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788). – Auf Seite 68 der Ausgabe von 1802 findet man die Stelle:

»*Diesem wahren Kunstgeist muß es verdankt werden, daß Bach mit seinem großen und erhabenen Kunststyl auch die feinste Zierlichkeit und höchste Genauigkeit der einzelnen Theile, woraus die große Masse zusammen gesetzt ist, verband, die man sonst hier nicht für so nothwendig hält, als in Werken, bey welchen es bloß auf Schönheit abgesehen ist; daß er glaubte, das große Ganze könne nicht vollkommen werden, wenn den einzelnen Theilen desselben irgend etwas an der höchsten Genauigkeit fehle; und daß endlich, wenn er, ungeachtet der Hauptrichtung seines Genies zum Großen und Erhabenen, dennoch bisweilen munter und sogar scherzend setzte und spielte, seine Fröhlichkeit und sein Scherz die Fröhlichkeit und der Scherz eines Weisen war.*«

»*wurde in Leipzig offiziell von Bach vertrieben*«

Johann David Heinichen (\*17. April 1683 in Krössuln, †16. Juli 1729 in Dresden) steuerte mit seinem 988 Seiten starken Traktat »Der General-Bass in der Composition« von 1728 das umfangreichste Werk zum Generalbaß im 18. Jahrhundert bei. Er nahm es mit seiner riesigen Aufgabe so genau, daß er aufgrund der Strapazen, die ihm seine Arbeit bereitet hatte, nur ein Jahr nach Erscheinen dieses Werkes verstarb.

Zu Seite 20:

»*ein aufregender, tief befriedigender Genuß gewesen sein*«

Vielleicht mag die Betrachtung des Dirigenten Carlos Kleiber bei der Probenarbeit oder im Konzert von einer solchen »bachischen« Konzentrations- und Wirkungskraft ein Abbild geben; der Flötist Karl Friedrich Mess berichtet im Dokumentarfilm »Spuren ins Nichts – Der Dirigent Carlos Kleiber« von Eric Schulz: »*Man hat das Gefühl, an der Schöpfung von Musik teilzuhaben, wenn er dirigiert.*« Und der Oboist Klaus König (ebenda) äußert: »*Schauen Sie dieses Gesicht an – welche Energie davon ausgeht! Wenn Kunst die Nabelschnur zum*

*Göttlichen ist – der hängt an dieser Schnur. [...] Es ist auch hoch ästhetisch übrigens, nicht – also nicht nur zweckdienlich, sondern ich find' diese ganze Bewegung von ihm – das ist pure Musik. [...] Es ist ja nicht nur die Energie, die der vermittelt. [...] Ich find's immer herrlich, wenn er so mit der rechten Hand nur so haut, was da rüberkommt... [...] ›Die lange Note muß man gewinnen, für die muß man kämpfen‹, das sind eben solche Sätze, die auch völlig einmalig sind. Also auch solche Gedanken, daß man um eine Note ›kämpfen‹ muß, das hab ich noch nie gehört. [...] Diese Höchstspannung [...], die der den Menschen vermittelte, sowohl den Hörenden als auch den Aktiven, die hat ihren Preis.«*

Zu Seite 23:

»mit in das nördlichere Europa gebracht«

Heinrich Schütz (\*8. Oktober 1585 in Köstritz, †6. November 1672 in Dresden) verbindet in seinen Werken den Stil der italienischen und vor allem venezianischen Musik um 1600 mit deutschen Traditionen. Sein Schüler Christoph Bernhard (1628–1692) hat ein Traktat über Komposition verfaßt, den sogenannten »Tractatus compositionis augmentatus«, der heute allgemein als Zusammenfassung dessen gilt, was Schütz seinem Schüler an musikalischem und kompositorischem Können und Wissen vermittelt hat.

Zu Seite 26:

»sondern ein strenges Anliegen war«

Gut zu beobachten ist dies beispielsweise bei den Parodien für das »Weihnachtsoratorium«. Schon der erste Chor, »*Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage*«, dessen Text ja (wohl ebenfalls von Christian Friedrich Henrici) über die bereits vorhandene Musik der 1733 entstandenen Glückwunschkantate »Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!« (BWV 214) »darübergedichtet« wurde, zeigt das sehr deutlich: Der neue Text paßt perfekt zur bereits vorhandenen Musik. – Sollte der Text der »Markuspassion« wirklich über bereits vorhandene Stücke aus der »Trauerode« oder über andere Werke Bachs darübergedichtet worden sein, so hätte Henrici hier bestimmt exakt auf die Form geachtet und mehr Sorgfalt angewendet, um Ungereimtheiten zu vermeiden.

»unmittelbar vor dem Einsatz der Altstimme«

Wilhelm Rust schrieb 1862 über den Beginn von BWV 54: »*Der Anfang der Kantate ›Widerstehe doch der Sünde‹ muß als ein musikalisch historisches Ereignis bezeichnet werden. Noch bis in unser Jahrhundert hinein hatte jedes regelmäßige Musikstück, den Theses der Theoretiker zufolge, mit dem Tonischen Dreiklang der Haupttonart zu beginnen. Gewöhnlich schreibt man Beethoven die Neuerung zu, jene allgemeine Regel für besondere Fälle aufgehoben zu haben. Aber schon Bach erlaubte sich diese Freiheiten.*« (BG. 12, 2, S. VII)

Zu Seite 27:

»in A-Dur auf ihren tiefen Ds verbarrt«

Die Texte von John Eliot Gardiner in den Begleitheften der CD-Aufnahmen der »Bach Cantata Pilgrimage« aus dem Jahr 2000 (dt. Übersetzung: Gudrun Meier) gehören zu den aufschlußreichsten Texten über Bachs Kantatenwerk. (Hier zitiert aus dem Booklet zu Vol. 10: »For the Nineteenth Sunday after Trinity«; Seite 21.)

Zu Seite 32:

»nach langer gedanklicher Vorbereitung verfaßt«

Es war mir ein Anliegen, zuerst den wirklich persönlichen Zugang zur »Markuspassion« auszuformulieren und erst im Nachhinein daranzugehen, mir das Studium der Fach- und Sekundärliteratur vorzunehmen. Dadurch konnte ich ganz sicher sein, meine wirklich eigenen, von anderen Meinungen oder Studienergebnissen ungefärbten Eindrücke zu schildern. Die Literaturverweise habe ich deshalb erst in meinen Text eingearbeitet und mit den eigenen Beobachtungen verbunden, als das Vorwort in seiner Gesamtform fertig war. Die Feststellung der dadurch entstehenden krassen Widersprüche und verblüffenden Übereinstimmungen schuf nochmals neue Gedanken und eröffnete außerdem eine bereicherte Sichtweise auf die eigene Komposition.

»restlos oder gar umfassend nachmachen«

Nochmals Johann Nikolaus Forkel (in der Ausgabe von 1802 ab Seite 25):

»[...] Ganz anders verhält sich, wenn zwey Melodien so mit einander verwebt werden, daß sie gleichsam wie zwey verschiedene Personen gleichen Standes und gleicher Bildung sich mit einander unterreden. [...] Aus einer solchen Verwebung mehrerer Melodien, die alle so sangbar sind, daß jede zu jeder Zeit als Oberstimme erscheinen kann, und wirklich erscheint, besteht die Joh. Seb. Bach'sche Harmonie in allen Werken, die er ungefähr von dem Jahre 1720, oder von seinem 35sten Lebensjahre an, bis an sein Ende verfertigt hat. [...] In seinen vierstimmigen Werken kann man sogar bisweilen die Ober- und Unterstimme weglassen, und bloß an beyden Mittelstimmen eine noch immer deutliche und sangbare Musik zu hören bekommen. [...] So wie es bey einzelnen Intervallen sehr fühlbar ist, ob ihre Folge steigen oder fallen muß, so ist es auch bey ganzen Phrasen oder bey einzelnen Theilen derselben, wenn sie von einigem Umfange sind, sehr merklich, nach welchem Ziele sie in Absicht auf Modulation, oder ihrem innern Sinn nach, streben. Dieses Vorgefühl eines gewissen Ziels kann jede Stimme durch andere Intervalle erregen. Soll aber jede Stimme einen freyen und fließenden Gesang erhalten, so müssen zwischen den Tönen, die das erwähnte Ziel vorher fühlbar machen können oder sollen, und denjenigen, mit welchen

die Phrase angefangen worden ist, noch andere liegen, die den eben so zwischen beyden Hauptpuncten liegenden Tönen der übrigen Stimmen oft sehr entgegen sind, aber doch mit ihnen zugleich angeschlagen werden können. Dieß ist ein sogenannter Durchgang der Töne von der ausgedehntesten Art. Sie gehen sämmtlich von einer Stelle aus, trennen sich unterwegs, treffen aber genau am Ziele wieder zusammen. Dieser Art von Durchgang hat sich noch Niemand freyer bedient als *Bach*, um dadurch allen seinen einzelnen Stimmen einen völlig freyen und fließenden Gesang zu verschaffen. Wenn nun seine Werke dieser Art nicht völlig leicht vorgetragen werden, so entstehen bisweilen zwischen dem Anfange und Ende einer Phrase große Härten, und man wird anfänglich geneigt, ihn einer Uebertreibung zu beschuldigen. Aber er hat nichts übertrieben; denn wenn man erst so viel Kraft bekommt, sie ihrem wahren Charakter gemäß vorzutragen, so klingen sie nun desto schöner, und es werden sodann durch ihre zwar sonderbaren, aber doch natürlichen, Modulationen neue Gehörgänge in uns eröffnet, in die vorher noch nie ein Ton eingedrungen war. (Sodann ab S. 40): Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten. Waren ihrer drey, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und den andern so lange zubören, bis sie selbst wiederum etwas Zweckmäßiges zu sagen hatte. Kamen aber auf Ein Mahl mitten in der besten Unterredung ein Paar unberufene und unbescheidene fremde Töne in ihre Mitte gestürzt, und wollten ein Wort, vielleicht gar nur eine Sylbe eines Wortes ohne Verstand und Beruf mit einsprechen, so hielt dieß *Bach* für eine große Unordnung, und bedeutete seine Schüler, daß sie nie zu gestatten sey.«

Zu Seite 33:

»und den *Arion* zwanzigmal übertrifft«

Übersetzt von Wolf-Hartmut Friedrich, Göttingen. Siehe: Bach-Dokumente, Band 2; Nr. 432, Seite 331ff.

»ein gespenstischer Sachverhalt!«

In der ZEIT Nr. 14 vom 28. März 2018 hat Alard von Kittlitz unter dem Titel »Eine Passion namens Bach« einen wunderbaren Artikel über Johann Sebastian Bach veröffentlicht, der wie eine ganz besondere Essenz all das aus Bachs Leben und Werk zusammenfaßt, was – aus meiner Sicht – jemand, der sich zum ersten Mal mit Johann Sebastian Bach befaßt, zuerst hören sollte. Die Berichterstattung über »EMI« ist etwas vom Erstaunlichsten darin.

Zu Seite 34:

»um deren Kenntnis wir nicht herumkommen«

Nikolaus Harnoncourts Beschreibungen über die musikalische Artikulation beziehen sich zwar nur indirekt auf die zuvor angeschnittene Thematik der Artikulation einer eigenen bzw. fremden Musiksprache, treffen diesbezüglich aber genau den Punkt. (Hier aus: »Musik als Klangrede«, Seite 48f.)

Zu Seite 38:

»aus diesen extrem ausgewogenen Verhältnissen musikalisch herausgeholt hat«

Es ist mir absolut unerklärlich, wie Arnold Schering im Bach-Jahrbuch 1939 (ab Seite 27), ausgehend von der Annahme, die »Markuspassion« sei von Bach als eine vergleichsweise unausgereifte Vorstudie zur »Matthäuspassion« empfunden und behandelt worden, zu dem tatsächlich ungeheuerlichen Schluß kommen konnte: »Hinzu mag die Erkenntnis gekommen sein, daß weder Picanders Arientexte noch die Gesamtanlage der Markus-Passion von glücklicher Hand zeugten. Wie schon erwähnt, herrscht Verlegenheit in der Anordnung der Teile, Gleichgültigkeit gegenüber der inneren Symmetrie und empfindlicher Mangel an poetischer Wärme und Leuchtkraft. Von diesen Schwächen ist die Dichtung der Matthäus-Passion frei. Das erkannte Bach selbst in auffallender, höchst ehrender Weise dadurch an, daß er auf das autographe Titelblatt die Worte setzte: ›Poesia per Dominum Henrici alias Picander dictus.‹ Die Erfahrung hatte beiden Verfassern wichtige Lehren erteilt und dabei die Markus-Passion zu einem unbeabsichtigten Versuchsfeld werden lassen. Nun die Matthäus-Passion fertig war, muß die Liebe zu jener erkaltet sein, – ein durchaus begreiflicher Vorgang, dessen Folgen sich darin äußerten, daß Bach weder der Originalpartitur noch den Originalstimmen besonderen Schutz angedeihen ließ, ja eines Tages vielleicht ihre Vernichtung beschloß. Sein Wunsch scheint gewesen zu sein, von beiden Schöpfungen nur die wertvollere am Leben zu erhalten. [...] Das schöne, um 1740 angelegte Matthäus-Passions-Autograph hat jedenfalls kein Seitenstück in einem entsprechenden Markus-Passions-Autograph, was beweist, daß Sebastian das ältere Werk weder einer Umarbeitung noch einer kalligraphischen Reinschrift für würdig hielt.« Daß Schering sich irrte, belegt nicht zuletzt der Fund des Textheftes von 1744 in der Russischen Nationalbibliothek St. Petersburg im Jahr 2009. Aber schon Friedrich Smend hat Schering im Bach-Jahrbuch 1940–1948 bereits in vielen Teilen widersprochen; siehe dort, ab Seite 2 und vor allem auf Seite 34: »Was er [Schering] über die angebliche Zerstörung der Markus-Passion durch Bach selber [...] sagt, sind reine Hypothesen. Wir kennen keinen einzigen Fall, in dem Bach selber ein eigenes Werk nachträglich zerstört hätte [...]«

Zu Seite 44:

»Wir haben gehört, daß er sagete«

Der Text zum Turba-Chor Nr. 27b ist in den Textvorlagen von 1731 und 1744 mit »Testes« und nicht mit »Chorus« überschrieben. In der Neukomposition wurde er aber als Chor und nicht als Passage von Soliloquenten vertont, entgegen der Meinung etwa von Smend (siehe { Smend }, Seite 3).

Zu Seite 45:

»und gleichzeitig schönsten Herausforderungen bei der Neukomposition«

Die Monographie »Johann Sebastian Bachs Instrumentarium« von Ulrich Prinz stellt eine umfassende, lehrreiche und schöne Gesamtschau des Bachschen Instrumentariums dar.

Zu Seite 46:

»die Bach in besonders mannigfacher Weise anwandte«

Aus: Nikolaus Harnoncourt · »Musik als Klangrede«, Seite 146.

Zu Seite 54:

»auch der Fackel Rauch ihm sehr beschwerlich gewesen«

Gustav Wustmann · Quellen zur Geschichte Leipzigs. Veröffentlichungen aus dem Archiv und der Bibliothek der Stadt Leipzig. Band 1. Duncker & Humblot, Leipzig 1889, S. 436.

»die eine Aufführung durch Bach verhindern wollte«

In seiner Bach-Biographie »Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach« schildert Klaus Eidam die kriminelle Episode rund um die »Trauerode« auf den Seiten 191–198 sehr anschaulich. Die entsprechenden Dokumente dazu sind in Band 2 der »Bach-Dokumente« ab Seite 169 abgedruckt (Dokumente 225–235).

»gegen Gott und den Nächsten gewesen sind «

In Werner Neumanns Bildband »Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs« ist der Nekrolog als Textbestandteil mit eingeflochten; die entsprechende Stelle steht dort auf Seite 299.

Zu Seite 55:

»Er selbst hat nie etwas davon wissen wollen«

Die hier auf Seite 55 zitierte Stelle steht in Forkels Biographie (Ausgabe von 1802) auf den Seiten 45 und 46.

Zu Seite 58:

»noten- und instrumentengetreu in allen Stimmen übernommen«

Interessanterweise benutzt Ton Koopman für seine »Rekonstruktion« der »Markuspassion« den Eingangschor von BWV 68 als Schlußchor. Das habe ich allerdings erst weit über ein Jahr nach der Fertigstellung der Komposition und insbesondere nach Einbau des genannten Zitates bemerkt. – Koopmans bemerkenswerte Herangehensweise, alle Sätze der »Markuspassion« außer den Rezitativen aus bereits vorhandenen Stücken Johann Sebastian Bachs zu »parodieren«, hat mich insgesamt allerdings wenig überzeugt; die Auswahl der Stücke scheint oft beliebig und entbehrt in einigen Fällen jeder Logik, so etwa bei der Übernahme eines Satzes aus der Osterkantate (*sic!*) »Christ lag in Todes Banden« (BWV 4). Außerdem scheint mir Koopmans Vertonung der Rezitative nicht wirklich gelungen, fehlt ihr doch so oft die für Bach so typische und bei Bach unverkennbare, dem Inhalt und der Sprache in jede Nuance folgende, stimmige und schlüssige musikalische Setzweise. Kriterien, an denen ich diese Unstimmigkeiten festgestellt habe, sind die musikalischen und textlichen wie auch die harmonischen Betonungen, die dem Inhalt oft ohne jeden Grund entgegenstehen, sowie die ungeschmeidigen, gehetzt und fahrig wirkenden Gesangslinien – vor allem in der Partie des Evangelisten.

Zu Seite 61:

»beschreibt John Eliot Gardiner Ähnliches«

In der deutschen Ausgabe des Buches ab Seite 30, oben; in der englischen Ausgabe ab Seite xxix, Mitte.

Zu Seite 69:

»als ›Diësis-Schritt‹ abwärts intoniert werden«

In seiner 2010 erschienenen Masterarbeit »Historische Tasteninstrumente mit mehr als zwölf Tönen pro Oktave« hat Johannes Keller die Fragen und Probleme rund um enharmonische Verwechslung oder Unterscheidung einzelner Töne und Harmonien anschaulich beschrieben. Auf dieser Arbeit aufbauend, hat er in den darauffolgenden Jahren mehrere Forschungsprojekte zu vieltönigen Instrumenten initiiert, insbesondere zum »Arciorgano« und zum »Clavemusicum omnitonum« in Verbindung mit den Anleitungen und Anregungen zu diesen Instrumenten und einer damit zusammenhängenden Musizier-, Kompositions- und Unterrichtsweise aus »L'antica musica ridotta alla moderna prattica« von Nicola Vicentino (1511–1576).

Zu Seite 71:

»Eine Synkope symbolisiert das Entfliehen des Jünglings«

Rudolf Steiner weist in seiner Vortragsreihe zum Markusevangelium zu Mk 14, 51–52 auf das »kosmische Element« des Christus hin und darauf, daß ausschließlich im Markusevangelium von diesem den »Menschensohn« umgebenden kosmischen Element gesprochen werde (Rudolf Steiner, GA Nr. 139, Seiten 176 und 177):

»Kein Evangelium spricht davon, daß der Menschensohn nur blieb und daß das kosmische Element ihn nur umschwebte, als das Markus-Evangelium. Daher sehen wir in keinem anderen Evangelium in bezug auf das Christus-Ereignis als kosmische Tatsache so prägnant die Tatsache zum Ausdruck gebracht, daß in demselben Moment, da sich die Menschen in ihrem Unverstande menschlich an dem Menschensohne vergreifen, das kosmische Element ihnen entwich. Das junge kosmische Element, das von jener Zeitenwende an als ein Impuls der Erdenevolution eingefügt wurde, es entwich. [...]

Lesen wir noch einmal die Stelle und suchen wir, ob das Markus-Evangelium betont, wie das Kosmische hier gerade an dieser Stelle des Ereignisses sich zu dem Menschlichen verhält: ›Und Jesus redete sie an: Wie gegen einen Mörder seid ihr ausgezogen mit Schwertern und Stöcken, mich gefangenzunehmen; täglich war ich bei euch im Tempel lehrend, und ihr habt mich nicht ergriffen; doch es müssen die Schriften erfüllet werden. Und sie verließen ihn alle und nahmen die Flucht.« [Mk 14, 48–50]

Er steht allein. Was ist es mit dem jungen kosmischen Element? Man denke sich diese Einsamkeit des Menschen, der von dem kosmischen Christus durchzogen war, jetzt den Häschern wie ein Mörder gegenüberstehend. Und die, welche ihn hätten verstehen sollen, fliehen. ›Und sie verließen ihn alle und nahmen die Flucht«, sagt der 50. Vers; und dann heißt es in Vers 51 und 52: ›Und ein Jüngling war in seinem Gefolge, der ein feines Leinengewand auf dem bloßen Leib trug; und sie griffen ihn. Er aber ließ das Leinengewand fahren und floh nackt.«

Wer ist der Jüngling? Wer entweicht da? Wer ist es, der da neben dem Christus erscheint, unbekleidet fast, und dann unbekleidet entschlüpft? Das ist der junge kosmische Impuls, das ist der Christus, der entschlüpft, der jetzt nur noch einen losen Zusammenhang mit dem Menschensohn hat. Es ruht viel in diesem 51. und 52. Vers. Er bewahrt nichts, der neue Impuls, von dem, was die alten Zeiten um den Menschen haben schlingen können. Er ist der ganz nackte, neue kosmische Impuls der Erdenevolution. [...]

Zu Seite 76:

»haben verschiedene Tonartencharakteristiken beschrieben«

Die entsprechenden Quellen stehen unter den entsprechenden, im Text genannten Namen im Literaturverzeichnis ab Seite 95.

Zu Seite 82:

»oder der Häufung harmonischer Ereignisse«

Natürlich bemühe ich mich dabei um die Nähe zum eindrucksvollen Inhalt von Forkels Schilderung (in der Ausgabe von 1802 ab Seite 39): »Den Anfang machte er [Bach] nicht mit trockenen, zu nichts führenden Contrapunten, wie es zu seiner Zeit von andern Musiklehrern geschah; noch weniger hielt er seine Schüler mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf, die nach seiner Meynung nicht für den Componisten, sondern für den bloßen Theoretiker und Instrumentmacher gehörten. Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß, und drang dabey sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an die Choräle. Bey diesen Uebungen setzte er selbst anfänglich die Bässe, und ließ von den Schülern nur den Alt und Tenor dazu erfinden. Nach und nach ließ er sie auch die Bässe machen. Ueberall sah er nicht nur auf die höchste Reinigkeit der Harmonie an sich, sondern auch auf natürlichen Zusammenhang und fließenden Gesang aller einzelnen Stimmen. Was für Muster er selbst in dieser Art geliefert hat, weiß jeder Kenner; seine Mittelstimmen sind oft so sangbar, daß sie als Oberstimmen gebraucht werden können. Nach solchen Vorzügen mußten auch seine Schüler in diesen Uebungen streben, und ehe sie nicht einen hohen Grad von Vollkommenheit hierin erreicht hatten, hielt er es nicht für rathsam, sie eigene Erfindungen versuchen zu lassen. Ihr Gefühl für Reinigkeit, Ordnung und Zusammenhang in den Stimmen mußte erst an andern Erfindungen geschärft und gleichsam zu einer Gewohnheit werden, ehe er ihnen zutraute, dieselben Eigenschaften ihren eigenen Erfindungen geben zu können. [...] Jeder Ton mußte seine Beziehung auf einen vorhergehenden haben; erschien einer, dem nicht anzusehen war, woher er kam oder wohin er wollte, so wurde er als ein Verdächtiger ohne Anstand verwiesen. Dieser hohe Grad von Genauigkeit in der Behandlung jeder einzelnen Stimme ist es eben, was die Bachische Harmonie zu einer vielfachen Melodie macht. Das unordentliche Untereinanderwerfen der Stimmen, so daß ein Ton, welcher in den Tenor gehört, nun in den Alt geworfen wird, und umgekehrt; ferner das unzeitige Einfallen mehrerer Töne bey einzelnen Harmonien, die, wie vom Himmel gefallen, die angenommene Anzahl der Stimmen auf einer einzelnen Stelle plötzlich vermehren, auf der folgenden Stelle aber wieder verschwinden, und auf keine Weise zum Ganzen gehören, kurz das, was *Se b. Bach* mit dem Worte *Mantschen* (sudeln, Töne und Stimmen unordentlich untereinander mengen) bezeichnet haben soll, findet sich weder bey ihm selbst, noch bey irgend einem seiner Schüler. [...]« – Mein Lehrer Rolf Haas, der mir auf unnachahmliche Weise sämtliche Grundlagen des Generalbasses und des Choralatzes vermittelt hat, unterrichtete interessanterweise exakt auf diese Bachische Art. Ob er Forkels Schilderung dabei vor Augen hatte?

»hier symbolisch für das ›Nachfolgen«

Im Bach-Jahrbuch 1925 hat Arnold Schering die Thematik des Nachfolgens im Zusammenhang mit der Form des Kanons bei Bach untersucht. Das Lexikon »Musik in Geschichte und Gegenwart« greift Scherings Untersuchung relativ unhinterfragt wieder auf, ebenso der englischsprachige »New Grove«. In meiner Masterarbeit »Zum Kanon in der Bachkantate« habe ich versucht, die Gründe für die Verwendung des Kanons in Bachs Vokalwerken zu differenzieren und so eine Gesamtbetrachtung des Kanons in Bachs Vokalschaffen zu bieten.

# Literatur und Quellen

- { Appenzeller } . . . . . Kaspar Appenzeller · *Die Genesis im Lichte der menschlichen Embryonalentwicklung*  
Zbinden Verlag, Basel 1989
- { Bach-Dokumente, 1 } . . . *Bach-Dokumente, Band 1. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*  
Kritische Gesamtausgabe; vorgelegt und erläutert von Werner Neumann  
und Hans-Joachim Schulze  
VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1963  
Nr. 22 · »Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig. Leipzig, 23. August 1730«; S. 60ff.  
Nr. 23 · »Brief an Georg Erdmann, Danzig; Leipzig, 28. Oktober 1730«; S. 67f.  
Nr. 92 · »Endgültiger Revers des Thomaskantors; Leipzig, 5. Mai 1723«; S. 177f.
- { Bach-Dokumente, 2 } . . . *Bach-Dokumente, Band 2. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebens-*  
*geschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*  
Kritische Gesamtausgabe; vorgelegt und erläutert von Werner Neumann  
und Hans-Joachim Schulze  
Bärenreiter Verlag / VEB Deutscher Verlag für Musik, Kassel und Leipzig 1969  
Nr. 260 · »Mitvertrieb von Heinrichens Generalbaßlehre und Walthers Lexikon«; S. 191  
Nr. 432 · »Gesner: Johann Sebastian Bach als Aufführungsleiter, Klavier- und Orgelspieler;  
Göttingen 1738«; S. 331ff.
- { Bach-Dokumente, 7 } . . . siehe { Forkel }
- { BWV } . . . . . Wolfgang Schmieder · *Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*  
*Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*  
2. Ausgabe, überarbeitet und erweitert  
Verlag Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1990
- { Barber } . . . . . Charles Barber · *Corresponding with Carlos. A Biography of Carlos Kleiber*  
The Scarecrow Press, Inc.; Lanham, Toronto, Plymouth, UK 2011
- { Bernhard } . . . . . Christoph Bernhard · *Tractatus compositionis augmentatus.*  
*Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*  
Eingeleitet und herausgegeben von Joseph Müller-Blattau  
3. Auflage; Bärenreiter Verlag, Kassel 1999
- { Craft } . . . . . *Strawinsky. Gespräche; mit Robert Craft*  
Herausgegeben von Martin Hürlimann  
Atlantis Verlag, Zürich 1961
- { Culshaw } . . . . . John Culshaw · *Ring Resounding. The Recording of Der Ring des Nibelungen*  
Secker & Warburg Ltd., London 1967
- { Duffin } . . . . . Duffin, Ross W. · *How Equal Temperament Ruined Harmony*  
*(and Why You Should Care)*  
W. W. Norton, New York 2006
- { Eidam } . . . . . Klaus Eidam · *Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach*  
Piper Verlag, München 1999
- { Forkel } . . . . . Johann Nikolaus Forkel · *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*  
Hoffmeister und Kühnel, Leipzig 1802  
Reprint der Erstausgabe (Bach-Dokumente, Band 7)  
Herausgegeben, kommentiert und mit Registern versehen von Axel Fischer  
2. Auflage; Bärenreiter Verlag, Kassel 1994

- { Gardiner, CD } . . . . . John Eliot Gardiner · *Bach Cantata Pilgrimage, Vol. 10*  
Cantatas for the 19<sup>th</sup> Sunday after Trinity. Booklet (Seiten 10 und 11)
- { Gardiner, DE } . . . . . John Eliot Gardiner · *Bach – Musik für die Himmelsburg*  
Aus dem Englischen von Richard Barth  
Carl Hanser Verlag, München 2016
- { Gardiner, EN } . . . . . John Eliot Gardiner · *Music in The Castle of Heaven. A Portrait of Johann Sebastian Bach*  
Penguin Books Ltd., London 2013
- { Glöckner, Aufführungen } . Andreas Glöckner · *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*  
In: Bach-Jahrbuch 1977  
Merseburger Verlag, Berlin 1977
- { Glöckner, Kalendarium } . Andreas Glöckner (Hrsg.) · *Kalendarium zu Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*  
Evangelische Verlagsgesellschaft GmbH, Leipzig / Carus Verlag, Stuttgart 2008
- { Harnoncourt, Dialog } . . . . . Nikolaus Harnoncourt · *Der musikalische Dialog*  
4. Auflage; Bärenreiter Verlag, Kassel 1994
- { Harnoncourt, Klangrede } . Nikolaus Harnoncourt · *Musik als Klangrede*  
Bärenreiter Verlag, Kassel 1982
- { Heinichen } . . . . . Johann David Heinichen · *Der / GENERAL-BASS / in der / COMPOSITION,*  
*Oder: / Neue und gründliche / Anweisung, / Wie / Ein Music-Liebender mit besonderm*  
*Vortheil, durch / die Principia der Composition, nicht allein den General-Baß / im Kirchen-*  
*Cammer und Theatralischen Stylô vollkommen, & in altiori / Gradu erlernen; sondern auch*  
*zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige / Profectus machen könne. / Nebst einer*  
*Einleitung / Oder / Musicalischen Raisonnement / von der Music überhaupt, und vielen*  
*besondern / Materien der heutigen Praxeos*  
Herausgegeben / von / Johann David Heinichen,  
Königl. Pohln. und Churfl. Sächs. Capellmeister.  
In Dreßden bey dem Autore zu finden. 1728  
Reprint der Ausgabe von 1728; Georg Olms Verlag, Hildesheim 1994
- { Keller } . . . . . Johannes Keller · *Historische Tasteninstrumente mit mehr als zwölf Tönen pro Oktave.*  
*Eine kommentierte Materialsammlung*  
Masterarbeit; Schola Cantorum Basiliensis, Basel 2010
- { von Kittlitz } . . . . . Alard von Kittlitz · *Eine Passion namens Bach*  
In: DIE ZEIT, Nr. 14 · 28. März 2018
- { Marpurg } . . . . . Friedrich Wilhelm Marpurg · *Versuch über die musikalische Temperatur*  
Korn, Breslau 1776
- { Matthes } . . . . . Nikolaus Matthes · *Zum Kanon in der Bachkantate*  
Masterarbeit; Hochschule für Musik Basel / Schola Cantorum Basiliensis, Basel 2018
- { Mattheson } . . . . . Johann Mattheson · *Das neu-eröffnete Orchestre*  
Bey Benjamin Schillers Wittwe, Hamburg 1713
- { MGG, 4 } . . . . . *Musik in Geschichte und Gegenwart; Allgemeine Enzyklopädie der Musik*  
Begründet von Friedrich Blume; zweite, neubearbeitete Auflage,  
herausgegeben von Ludwig Finscher  
Sachteil, Band 4 · Artikel »Kanon« (von Peter Cahn)  
Bärenreiter Verlag, Kassel 1996
- { NBA II / 5, KB } . . . . . Neue Bach-Ausgabe · *Serie II, Band 5; Kritischer Bericht*  
Beitrag zur »Markuspassion« von Alfred Dürr  
Bärenreiter Verlag, Kassel 1974

- { Neumann } . . . . . Werner Neumann · *Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*  
Verlag der Nation, Berlin 1953
- { Petzold } . . . . . Martin Petzold · *Bachstätten. Ein Reiseführer zu Johann Sebastian Bach*  
Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 2000
- { Prinz } . . . . . Ulrich Prinz · *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium;  
Originalquellen, Besetzung, Verwendung*  
Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart,  
herausgegeben von Ulrich Prinz; Band 10  
Internationale Bachakademie Stuttgart und Bärenreiter Verlag, Kassel 2005
- { Schabalina } . . . . . Tatjana Schabalina · »*Texte zur Music« in St. Petersburg – Weitere Funde*  
In: Bach-Jahrbuch 2009, Seiten 30–48
- { Schering, *Kanon* } . . . . . Prof. Arnold Schering · *Bach und das Symbol. Insbesondere die Symbolik seines Kanons*  
In: Bach-Jahrbuch 1925; 22. Jahrgang  
Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering  
Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925
- { Schering, *Markuspassion* } . Prof. Arnold Schering · *Zur Markus-Passion und zur »vierten« Passion*  
In: Bach-Jahrbuch 1939, Seiten 1–32
- { Smend } . . . . . Friedrich Smend · *Bachs Markus-Passion*  
In: Bach-Jahrbuch 1940–1948, Seiten 1–35
- { Steiner } . . . . . Rudolf Steiner · *Das Markus-Evangelium.  
Ein Zyklus von zehn Vorträgen, gehalten in Basel vom 15. bis 24. September 1912.  
Mit einem Vorwort von Rudolf Steiner*  
GA Nr. 139  
Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1976
- { Theill } . . . . . Gustav Adolf Theill · *Die Markuspassion von Joh. Seb. Bach (BWV 247).  
Entstehung – Vergessen – Wiederentdeckung – Rekonstruktion*  
Zweite, erweiterte Auflage; Salvator-Verlag Kloster Steinfeld, Kall 1981
- { Vicentino } . . . . . Nicola Vicentino · *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*  
presso Antonio Barré, Rom 1555
- { Vogler } . . . . . Georg Joseph Vogler · »*Musikalischer Ausdruck«*  
In: *Deutsche Encyclopaedie oder Allgemeines Real=Woerterbuch aller Kuenste und  
Wissenschaften; Band 2 (As – Bar)*  
Varrentrapp und Wenner, Frankfurt am Main 1779
- { Wagner, C.; 1 } . . . . . Cosima Wagner · *Die Tagebücher 1 (1869-1877)*  
Piper Verlag, München 1976
- { Wagner, C.; 2 } . . . . . Cosima Wagner · *Die Tagebücher 2 (1878-1883)*  
Piper Verlag, München 1976
- { Wagner, G. } . . . . . Gottfried Wagner · *Du sollst keine anderen Götter haben neben mir:  
Richard Wagner – Ein Minenfeld*  
Propyläen Verlag, München 2013
- { Wagner, R. } . . . . . Richard Wagner · *Mein Leben*  
Paul List Verlag, München 1963
- { Wustmann } . . . . . Gustav Wustmann · *Quellen zur Geschichte Leipzigs.  
Veröffentlichungen aus dem Archiv und der Bibliothek der Stadt Leipzig. Band 1*  
Duncker & Humblot, Leipzig 1889