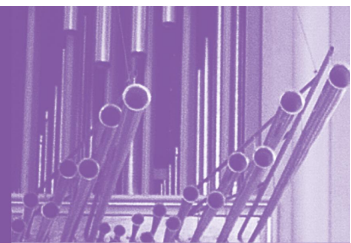


Heiliggeistkirche Heidelberg

75 Jahre Heidelberger Studentenkantorei



Konzert zur Sterbestunde Jesu

Johann Sebastian Bach **Johannespassion**

(2. Fassung von 1725)

Janina Staub – Sopran

Jean-Max Lattemann – Altus

Ferdinand Keller – Tenor (Arien und Evangelist)

Johannes Fritsche – Bass (Arien, Petrus, Pilatus)

Markus Lemke – Bass (Christusworte)

Barockorchester L'arpa festante

Heidelberger Studentenkantorei

Leitung: Christoph Andreas Schäfer

Karfreitag **18.04.2025, 15 Uhr**

Öffentliche Generalprobe:
Gründonnerstag, 17.04., 19.15 Uhr

(Wir bitten um eine Spende)

Karten an den bekannten Vorverkaufsstellen. www.reservix.de

Bestellung im Internet: bestellung@kantorat-heiliggeist.de

Preise: von € 10 bis € 40 zzgl. Gebühren (VVK/AK)

Die Kirchenmusik Heiliggeist im Internet: www.kirchenmusik-heidelberg.de

In Zusammenarbeit mit dem Kulturred der Stadt Heidelberg

und dem Regierungspräsidium Karlsruhe.



HEILIGGEIST
HEIDELBERG



Heidelberger
Studentenkantorei

reservix

Janina Staub – Sopran

Jean-Max Lattemann – Altus

Ferdinand Keller – Tenor (Arien und Evangelist)

Johannes Fritsche – Bass (Arien, Petrus, Pilatus)

Markus Lemke – Bass (Christusworte)

Heidelberger Studentenkantorei

Leitung: Heiliggeistkantor Christoph Andreas Schäfer

Barockorchester L'arpa festante:

Traversa: Claire Garde, Monika Rieger

Oboe: Marjolein Koning, Antoine Cottinet

Fagott: Nikolaus Broda

Violine: Christine Rox, Ina Grajetzki, Anne Erdmann, Ursula Pachlatko, Zoe Pouri, Katja Schönwitz, Franka Palowski

Viola: Yuichi Yazaki, Michael Gusenbauer

Cello: Helga Löhner, Julie Borsodi

Gambe: Julie Borsodi

Violone: Martin Bärenz

Orgel: Chris Berentsen

Laute: Johannes Vogt

Das Konzert wird gefördert vom Regierungspräsidium Karlsruhe und dem Kulturstadtrat der Stadt Heidelberg.

Während des Konzertes finden Sie neben der Orgel an der Tür zur Sakristei Ansprechpartner für Notfälle. Sollten Sie die Kirche verlassen müssen, bitten wir darum, sich dort an die Helfer zu wenden.

Wir bitten herzlich darum, während des Konzertes nicht durch die Kirche zu gehen. Es gibt keine Pause. Die Aufführung dauert ca. zwei Stunden.

"Passio secundum Johannem" (1725, BWV 245)

1. Coro

O Mensch, beweine deine Sünde groß, // darum Christus sein's Vaters Schoß
Äußert und kam auf Erden;

Von einer Jungfrau, rein und zart // für uns er hie geboren ward,
Er wollt der Mittler werden.

Den Toten er das Leben gab // und legt dabei all Krankheit ab,
Bis sich die Zeit herdrange, // dass er für uns geopfert würd,
Trüg unser Sünden schwere Bürd. // Wohl an dem Kreuz lange.

2a. Recitativo (Evangelist):

Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron, da war ein Garten, dar-
ein ging Jesus und seine Jünger. Judas aber, der ihn verriet, wusste den Ort
auch, denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit seinen Jüngern. Da nun
Judas zu sich hatte genommen die Schar und der Hohenpriester und Pharisä-
er Diener, kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen. Als nun Jesus
wusste alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus und sprach zu ihnen:

Jesus: Wen suchtet ihr?

Evangelist: Sie antworteten ihm:

2b. Coro : Jesum von Nazareth.

2c. Recitativo (Evangelist): Jesus spricht zu ihnen:

Jesus: Ich bin's.

Evangelist: Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen. Als nun Jesus zu
ihnen sprach: Ich bin's, wichen sie zurücke und fielen zu Boden.

Da fragete er sie abermal:

Jesus: Wen suchtet ihr?

Evangelist: Sie aber sprachen:

2d. Coro: Jesum von Nazareth.

2e. Recitativo (Evangelist): Jesus antwortete:

Jesus: Ich hab's euch gesagt, dass ich's sei, suchtet ihr denn mich,
so lasset diese gehen!

3. Choral

O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße,
Die dich gebracht auf diese Marterstraße.
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
Und du musst leiden.

4. Recitativo (Evangelist): Auf dass das Wort erfüllet würde, welches er sagte: Ich habe der keine verloren, die du mir gegeben hast. Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus und schlug nach des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm sein recht Ohr ab; und der Knecht hieß Malchus. Da sprach Jesus zu Petro:

Jesu: Stecke dein Schwert in die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

5. Choral

Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich // auf Erden wie im Himmelreich.

Gib uns Geduld in Leidenszeit, // gehorsam sein in Lieb und Leid;

Wehr und steur allem Fleisch und Blut, // das wider deinen Willen tut!

6. Recitativo (Evangelist):

Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Juden nahmen Jesum und bunden ihn und führeten ihn aufs erste zu Hannas, der war Kaiphas Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war. Es war aber Kaiphas, der den Juden riet, es wäre gut, dass ein Mensch würde umbracht für das Volk.

7. Aria (Alt)

Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden,
wird mein Heil gebunden.

Mich von allen Lasterbeulen völlig zu heilen,
lässt er sich verwunden.

8. Evangelist: Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein ander Jünger.

9. Aria (Sopran)

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten

Und lasse dich nicht,

Mein Leben, mein Licht.

Befördre den Lauf und höre nicht auf,

Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten.

10. Recitativo (Evangelist):

Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Palast. Petrus aber stund draußen für der Tür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus und redete mit der Türhüterin und führete Petrum hinein. Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro:

Ancilla: Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?

Evangelist: Er sprach:

Petrus: Ich bin's nicht.

Evangelist: Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlfeu'r gemacht (denn es war kalt) und wärmten sich. Petrus aber stund bei ihnen und wärmte sich. Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre. Jesus antwortete ihm:

Jesus: Ich habe frei, öffentlich geredet für der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgnen geredt. Was fragest du mich darum? Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe! Siehe, dieselbigen wissen, was ich gesaget habe.

Evangelist: Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabeistunden, Jesu einen Backenstreich und sprach:

Diener: Solltest du dem Hohenpriester also antworten?

Evangelist: Jesus aber antwortete:

Jesus: Hab ich übel geredt, so beweise es, dass es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?

11. Choral

**1. Wer hat dich so geschlagen, // mein Heil, und dich mit Plagen
So übel zugericht'? // Du bist ja nicht ein Sünder // wie wir und unsre Kinder,
Von Missetaten weißt du nicht.**

**2. Ich, ich und meine Sünden, // die sich wie Körnlein finden
Des Sandes an dem Meer, // Die haben dir erreget //
das Elend, das dich schläget, // Und das betrübte Marterheer.**

11* Aria (Bass, Sopran)

Himmel reiße, Welt erbebe, fällt in meinen Trauerton,

Jesu, deine Passion, ist mir lauter Freude,

Sehet meine Qual und Angst, was ich, Jesu, mit dir leide!

Ja, ich zähle deine Schmerzen, o zerschlagner Gottessohn,

Deine Wunden, Kron und Hohn meines Herzens Weide.

Ich erwähle Golgatha vor dies schnöde Weltgebäude.

Werden auf den Kreuzeswegen deine Dornen ausgesät,

Meine Seel auf Rosen geht, wenn ich dran gedenke;

Weil ich in Zufriedenheit mich in deine Wunden senke;

So erblick ich in dem Sterben, wenn ein stürmend Wetter weht,

In dem Himmel eine Stätt mir deswegen schenke!

Diesen Ort, dahin ich mich täglich durch den Glauben lenke!

12a. Recitativo (Evangelist):

Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas.

Simon Petrus stund und wärmete sich, da sprachen sie zu ihm:

12b. Coro: Bist du nicht seiner Jünger einer?

12c. Recitativo (Evangelist): Er leugnete aber und sprach:

Petrus: Ich bin's nicht.

Evangelist: Spricht des Hohenpriesters Knecht' einer, ein Gefreundter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:

Diener: Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?

Evangelist: Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krähete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich.

13 II Aria (Tenor)

Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel,

Wirf Himmel deinen Strahl auf mich!

Wie freventlich, wie sündlich, wie vermessen,

Hab ich, o Jesu, dein vergessen!

Ja, nähm ich gleich der Morgenröte Flügel,

So holte mich mein strenger Richter wieder;

Ach! fällt vor ihm in bittern Tränen nieder!

14. Choral

Petrus, der nicht denkt zurück, seinen Gott verneinet,

Der doch auf ein' ernsten Blick bitterlichen weinet.

Jesu, blicke mich auch an, wenn ich nicht will büßen;

Wenn ich Böses hab getan, rühre mein Gewissen!

Teil II („nach der Predigt“)

15. Choral

Christus, der uns selig macht, // kein Bös' hat begangen,

Der ward für uns in der Nacht // als ein Dieb gefangen,

Geführt für gottlose Leut // und fälschlich verklaget,

Verlacht, verhöhnt und verspeit, // wie denn die Schrift saget.

16a. Recitativo (Evangelist):

Da führeten sie Jesum von Kaiphas vor das Richthaus, und es war frühe. Und sie gingen nicht in das Richthaus, auf dass sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen heraus und sprach:

Pilatus: Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?

Evangelist: Sie antworteten und sprachen zu ihm:

16b. Coro:

Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.

16c. Recitativo (Evangelist): Da sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus: So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!

Evangelist: Da sprachen die Juden zu ihm:

16d. Coro: Wir dürfen niemand töten.

16e. Recitativo (Evangelist): Auf dass erfüllet würde das Wort Jesu, welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde. Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus und rief Jesu und sprach zu ihm:

Pilatus: Bist du der Juden König?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Redest du das von dir selbst, oder haben's dir andere von mir gesagt?

Evangelist: Pilatus antwortete:

Pilatus: Bin ich ein Jude? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet; was hast du getan?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, dass ich den Juden nicht überantwortet würde; aber nun ist mein Reich nicht von dannen.

17. Choral

1. O großer König, groß zu allen Zeiten,

Wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten?

Keins Menschen Herze mag indes ausdenken, was dir zu schenken.

2. Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,

Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.

Wie kann ich dir denn deine Liebestaten im Werk erstatten?

18a. Recitativo (Evangelist): Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus: So bist du dennoch ein König?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, dass ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.

Evangelist: Spricht Pilatus zu ihm:

Pilatus: Was ist Wahrheit?

Evangelist: Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Juden und spricht zu ihnen:

Pilatus: Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, dass ich euch einen losgebe; wollt ihr nun, dass ich euch der Juden König losgebe?

Evangelist: Da schrieen sie wieder allesamt und sprachen:

18b. Coro: Nicht diesen, sondern Barrabam!

18c. Recitativo (Evangelist)

Barrabas aber war ein Mörder. Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

19 II Aria (Tenor)

Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen,
Bei eurer Kreuzesangst und Qual!

Könnt ihr die unermessne Zahl der harten Geißelschläge zählen,
So zählet auch die Menge eurer Sünden, ihr werdet diese größer finden!

21a. Recitativo (Evangelist):

Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und satzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:

21b. Coro : Sei begrüßet, lieber Judenkönig!

21c. Recitativo (Evangelist): Und gaben ihm Backenstreiche.

Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:

Pilatus: Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, dass ihr erkennet, dass ich keine Schuld an ihm finde.

Evangelist: Also ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:

Pilatus: Sehet, welch ein Mensch!

Evangelist:

Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen, schrieen sie und sprachen:

21d. Coro: Kreuzige, kreuzige!

21e. Recitativo (Evangelist): Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus:

Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde keine Schuld an ihm!

Evangelist: Die Juden antworteten ihm:

21f. Coro:

Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

21g. Recitativo (Evangelist): Da Pilatus das Wort hörete, fürchtet' er sich noch mehr und ging wieder hinein in das Richthaus und spricht zu Jesu:

Pilatus: Von wannen bist du?

Evangelist: Aber Jesus gab ihm keine Antwort. Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus: Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht, dass ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht habe, dich loszugehen?

Evangelist: Jesus antwortete:

Jesus: Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größ're Sünde.

Evangelist: Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

22. Choral

**Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muss uns die Freiheit kommen;
Dein Kerker ist der Gnadenthron, die Freistatt aller Frommen;
Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,
mußt unsre Knechtschaft ewig sein.**

23a. Recitativo (Evangelist): Die Juden aber schrieen und sprachen:

23b. Coro: Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.

23c. Recitativo (Evangelist): Da Pilatus das Wort hörete, führete er Jesum heraus und satzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf Ebräisch aber: Gabbatha. Es war aber der Rüsttag in Ostern, um die sechste Stunde, und er spricht zu den Juden:

Pilatus: Sehet, das ist euer König!

Evangelist: Sie schrieen aber:

23d. Coro: Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

23e. Recitativo (Evangelist): Spricht Pilatus zu ihnen:

Pilatus: Soll ich euren König kreuzigen?

Evangelist: Die Hohenpriester antworteten:

23f. Coro: Wir haben keinen König denn den Kaiser.

23g. Recitativo (Evangelist):

Da überantwortete er ihn, dass er gekreuziget würde. Sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin. Und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißet Schädelstätt, welche heißet auf Ebräisch: Golgatha.

24. Aria (Bass und Chor)

Eilt, ihr angefochtenen Seelen,
Geht aus euren Marterhöhlen,
Eilt – Wohin? – nach Golgatha!
Nehmet an des Glaubens Flügel,
Flieht – Wohin? – zum Kreuzeshügel,
Eure Wohlfahrt blüht allda.

25a. Recitativo (Evangelist):

Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zween andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Überschrift und satzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: »Jesus von Nazareth, der Juden König«. Diese Überschrift lasen viel Juden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf ebräische, griechische und lateinische Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato:

25b. Coro: Schreibe nicht: der Juden König, sondern dass er gesaget habe: Ich bin der Juden König.

25c. Recitativo (Evangelist): Pilatus antwortet:

Pilatus: Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

26. Choral

**In meines Herzens Grunde dein Nam und Kreuz allein
Funkelt all Zeit und Stunde, drauf kann ich fröhlich sein.
Erschein mir in dem Bilde zu Trost in meiner Not,
Wie du, Herr Christ, so milde dich hast geblut' zu Tod!**

27a. Recitativo (Evangelist): Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegesknechte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch. Da sprachen sie untereinander:

27b. Coro: Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein soll.

27c. Recitativo (Evangelist):

Auf dass erfüllet würde die Schrift, die da saget: Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und haben über meinen Rock das Los geworfen. Solches taten die Kriegesknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Kleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:

Jesus: Weib, siehe, das ist dein Sohn!

Evangelist: Darnach spricht er zu dem Jünger:

Jesus: Siehe, das ist deine Mutter!

28. Choral

Er nahm alles wohl in acht in der letzten Stunde, // Seine Mutter noch bedacht, setzt ihr ein' Vormunde. // O Mensch, mache Richtigkeit, Gott und Menschen liebe, // Stirb darauf ohn alles Leid, und dich nicht betrübe!

29. Recitativo (Evangelist)

Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich. Darnach, als Jesus wusste, dass schon alles vollbracht war, dass die Schrift erfüllet würde, spricht er:

Jesus: Mich dürstet!

Evangelist: Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isopen, und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

Jesus: Es ist vollbracht!

30. Aria (Alt)

Es ist vollbracht! O Trost vor die gekränkten Seelen!

Die Trauernacht lässt nun die letzte Stunde zählen.

Der Held aus Juda siegt mit Macht und schließt den Kampf.

Es ist vollbracht!

31. Recitativo (Evangelist): Und neigte das Haupt und verschied.

32. Aria (Bass und Chor)

Mein teurer Heiland, lass dich fragen,

Jesu, der du warest tot,

Da du nunmehr an's Kreuz geschlagen

Und selbst gesagt: Es ist vollbracht!

Lebest nun ohn Ende,

Bin ich vom Sterben frei gemacht?

In der letzten Todesnot nirgend mich hinwende

Kann ich durch deine Pein und Sterben

Das Himmelreich ererben?

Ist aller Welt Erlösung da?

Als zu dir, der mich versühnt, O du lieber Herre!

Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen;

Gib mir nur, was du verdient,

Doch neigest du das Haupt

Und sprichst stillschweigend: ja!

Mehr ich nicht begehre!

33. Recitativo (Evangelist): Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen.

34. Arioso (Tenor)

Mein Herz, in dem die ganze Welt bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet, der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten, weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
Was willst du deines Ortes tun?

35. Aria (Sopran)

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
Dem Höchsten zu Ehren!

Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:
Dein Jesus ist tot!

36. Recitativo (Evangelist): Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war, dass nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbat über (denn desselbigen Sabbats Tag war sehr groß), baten sie Pilatum, dass ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden. Da kamen die Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine und dem andern, der mit ihm gekreuziget war. Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, dass er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern der Kriegsknechte einer eröffnete seine Seite mit einem Speer, und alsobald ging Blut und Wasser heraus. Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget, und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiß, dass er die Wahrheit saget, auf dass ihr gläubet. Denn solches ist geschehen, auf dass die Schrift erfüllet würde: »Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen«. Und abermal spricht eine andere Schrift: »Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben«.

37. Choral

O hilf, Christe, Gottes Sohn, durch dein bitter Leiden,
Dass wir, dir stets untertan, all Untugend meiden,
Deinen Tod und sein Ursach fruchtbarlich bedenken,
Dafür, wiewohl arm und schwach, dir Dankopfer schenken!

38. Recitativo (Evangelist): Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war (doch heimlich aus Furcht vor den Juden), dass er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander, bei hundert Pfunden. Da nahmen sie den Leichnam Jesu und

bunden ihn in Leinen Tücher mit Spezereien, wie die Juden pflegen zu begraben. Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garten, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je geleyet war. Daselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, dieweil das Grab nahe war.

39. Coro

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die ich nun weiter nicht beweine,
Ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh'.

Das Grab, so euch bestimmt ist und ferner keine Not umschließt,
Macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.

40 II Choral

**Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd' der Welt,
Erbarm dich unser!**

**Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd' der Welt,
Erbarm dich unser!**

**Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd' der Welt,
Gib uns dein Frieden! Amen.**

+ + +

Wir laden Sie ein nach der Aufführung für einige Momente Stille zu halten. Vielen Dank.

Danach möchten wir anstelle eines eventuellen Beifalls den Schlusschoral „Ach Herr, lass dein lieb Engelein“ (Johannespassion Fassung 1724) musizieren. Er bedeutet uns und vielen Menschen im Publikum sehr viel.

40 I Choral

**Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen,
Den Leib in seim Schlafkämmerlein
Gar sanft ohn eigne Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage!
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!**

Die Fassung der Johannes-Passion vom Karfreitag 1725

Nach ihrem ersten Erklängen am Karfreitag des Jahres 1724 hat Bach die Johannespassion bereits im darauf folgenden Jahr erneut aufgeführt, und zwar wiederum im nachmittäglichen Vespertagesdienst des Karfreitags, der im Jahr 1725 auf den 30. März fiel. Im liturgischen Rhythmus dieser in Leipzig kirchenmusikalisch besonders gestalteten Vesper war nun die Thomaskirche an der Reihe, in der Bach bereits im Vorjahr seine Passion hatte aufführen wollen. Im Unterschied zur ersten und dritten Fassung ist die zweite in hinlänglicher Vollständigkeit überliefert, so dass sie heute aufführbar ist. Die erste vollständige und quellenkritische Edition hat Peter Wollny im Carus-Verlag vorgelegt; greifbar sind auch CD-Einspielungen. Allein in der Aufführungspraxis hat sich diese Fassung noch kaum etabliert. Für ihre Würdigung wäre es jedoch entscheidend, nicht nur die einzelnen >neuen< Sätze in den Blick zu nehmen, sondern auch die Erfahrung ihrer gesamten ästhetisch-theologischen Stimmigkeit häufiger als bislang machen zu können. Dabei fallen im Vergleich zur Neuen Bach Ausgabe-Fassung (ed. Arthur Mendel) sowie zur Fassung 1749 (ed. Peter Wollny) vor allem in den Rezitativen des Evangelisten sowie in einigen Arien etliche Detailunterschiede auf. Sie rühren daher, dass Fassung II (1725) zeitlich vor den beiden späteren Überarbeitungen angesiedelt ist, nämlich vor dem Partiturfragment 1739 und vor Bachs Revision 1749 anlässlich der vermutlich letzten Aufführung des Werkes. Dass die späteren Änderungen in Fassung II nicht erklängen, könnte als Nachteil angesehen werden. Er wird jedoch aufgewogen durch die Einheitlichkeit dieser Fassung, die dem Stand des Werkes im Jahr 1725 entspricht.

Was könnte Bach veranlasst haben, seiner Johannespassion bereits nach einem Jahr eine zweite Gestalt zu verleihen? Zu dieser Frage liegen in der Bachforschung bislang verschiedene Überlegungen vor, die sich mitunter ergänzen, zum Teil aber auch gegenseitig ausschließen. Wichtig ist zunächst die Nähe der Choral-Rahmung zum Jahrgang der Choralkantaten 1724/25. Dass diese Übereinstimmung kaum etwas zu bedeuten habe, wie Alfred Dürr annimmt, scheint schwerlich nachvollziehbar. Denkbar ist vielmehr, dass Bach 1725 versucht hat, auch die Passion in jenen Choral-Schwerpunkt einzugliedern. Dem steht allerdings die Überlegung entgegen, dass der Choralkantatenjahrgang – insgesamt Bachs umfangreichster in sich geschlossener Werkzyklus überhaupt – unvollendet geblieben ist und ausgerechnet um Ostern 1725 aus nicht durchschaubaren Gründen abbricht, so dass Fassung II der Johannespassion und die Wiederaufführung von Bachs früher Osterkantate über Luthers Lied »Christ lag in Todesbanden« (BWV 4) aus seiner Mühlhausener Zeit (1707/08) quasi den Epilog dieses ambitionierten, aber torsohaft gebliebenen Großprojekts bilden.

Im Rückgriff auf verschiedene Überlegungen zum Jahrgang der Choralkantaten hat Ulrich Leisinger die plausible These formuliert, dass nicht nur das Konzept dieses Kantatenjahrgangs in einem Zusammenhang mit der zweiten Fassung der Johan-

nespassion stehen könnte, sondern auch dessen vorzeitiger Abbruch. Ausgangspunkt ist die bereits von Hans-Joachim Schulze vorgetragene Überlegung, dass Andreas Stübel (1653-1725) der Textdichter des Choralkantatenjahrgangs gewesen sein könnte, dessen kurze Krankheit und Tod 1725 zum vorzeitigen Ende des Projekts geführt haben. Leisinger erwägt nun Stübel auch als Librettisten einer Choralpassion, die das Lied »O Mensch, beweine deine Sünde groß« zur Grundlage hätte haben sollen. Diese projektierte Passionsmusik mit dem zentralen Lied von Sebald Heyden wäre zweifellos – analog zu den Choralkantaten – durch eine Bearbeitung von dessen Anfangs- und Schlussstrophe gerahmt worden, wohingegen in den Mittelsätzen der biblische Bericht responsorial (Rezitative, Turbae) und die geistliche Deutung mit Arien und Choralstrophen (dieses und anderer Lieder) erklingen wären. Denkbar ist auch, dass Bach mit seinem Textdichter bereits mehrere Lieder in den Blick genommen hatte. Dazu zählte dann in jedem Fall auch der Choral »Jesu Leiden, Pein und Tod«, von Paul Stockmann (1633), aus dem in dieser Fassung der Johannespassion in jedem Passionsteil zwei, insgesamt also vier Strophen zu hören sind:

Strophe		Satz	Charakter
33	Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude – A-Dur	11*	freudig
10	Petrus, der nicht denkt zurück – A-Dur	14	Petrus – Reue
20	Er nahm alles wohl in acht – A-Dur	28	Jesuswort
34	Jesu, der du warest tot – D-Dur	32	österlich

Diese Gliederung mit Strophen aus ein und demselben Lied wirkt sehr stringent, wenngleich die Choralmelodie verschieden ausgearbeitet ist: Zwei vierstimmige Sätze erklingen in den mittleren Nummern, außerdem eine Arie mit einstimmigem und eine mit vierstimmigem Choral. Dabei kontrastiert die ambitionierte Satzweise der letztgenannten Strophe mit der ungewöhnlich tiefen Lage des Chorals, allerdings in der Tonart D-Dur, in der bereits die österliche Botschaft »Der Held aus Juda siegt mit Macht« erklingen war. Inhaltlich akzentuieren die vier Sätze paarweise den Aspekt des Mitleidens (1) und die Person des Petrus (2) im ersten Passionsteil; im zweiten dann eines der letzten Worte Jesu (3) sowie seine letzte Geste des Kopfniegens (4). Erwähnenswert ist zudem der besonders freudig-österliche Charakter der ersten und vierten Strophe, die im 34-strophigen Lied von Stockmann als österlicher Epilog (Strophen 33 und 34) fungieren.

Durchaus überzeugend scheint die Annahme, dass zu dieser zweiten Leipziger Passionsmusik Bachs beim Tod Stübels erst eine ungefähre poetische Gesamtskizze sowie vielleicht die Komposition des höchst anspruchsvollen Eingangschorals »O Mensch, beweine deine Sünde groß« vorlagen – und Bach sich nun Anfang Februar 1725 plötzlich zu einer Modifikation oder gar Aufgabe seines Plans für den bald bevorstehenden Karfreitag gezwungen sah. Bach entschied sich für die Modifikation, indem er das Choral-Exordium mit einer anderen, bereits vorhandenen Conclusio zum Lied »Christe, du Lamm Gottes« ergänzte, wodurch der Charakter des Neuen insgesamt gestärkt wurde. Ansonsten griff er im Wesentlichen auf die Johannes-

passion des Vorjahres zurück, wobei er jedoch einige Arien strich und durch andere ersetzte. Durch die neue Rahmung bemerkt der Hörer erst spät, dass es sich im Kern um die modifizierte Wiederholung der Passion des Vorjahres handelt. Denn für den – nur teilweise eingelösten – Charakter des Neuen sind Rahmung und Arien wesentlich wichtiger als etwa die stärker normierten Partien des Evangelisten, der Choräle oder der Turbae. Auch mag der Wechsel des Aufführungsortes eine Rolle gespielt haben, so dass die Hörer in der Thomaskirche 1725 das Werk »wie eine Neukomposition wahrgenommen haben« (Konrad Klek, Werkbetrachtung zur Johannespassion, 2009).

Offen bleiben muss, welche der in Fassung II neu eingefügten Sätze Weimarer Ursprungs sind und womöglich der verschollenen Gothaer Passion des Jahres 1717 entstammen. In dieser Frage werden derzeit verschiedene Thesen vertreten. Während einige Bachforscher möglichst viele der neu eingefügten Stücke, außer den Rahmensätzen freilich, als in Weimar komponiert betrachten, halten andere eine Komposition in Leipzig für wahrscheinlicher. So hat neuerdings Markus Rather gewichtige Argumente vorgetragen, die für eine Leipziger Entstehung der Arie mit Choral »Himmel reiße, Welt erbebe« (Nr. 11+) sprechen. Diese Überlegung ergänzt stimmig Leisingers These von einer ursprünglich geplanten Choralpassion. Doch wollen die melodischen Varianten und vor allem die merkwürdige Platzierung der Arie mit ihren Anspielungen an den Actus Crux bereits im ersten Passionsteil selbst auf der Basis von Ratheys Überlegungen nicht recht befriedigen. Weder formal (Arie nach einem zweistrophigen Choralatz) noch inhaltlich (»Golgatha« und Erdbeben im Arientext, die eschatologische »Freude« im Choral) fügt sich dieses Stück organisch in die anfängliche Szene der Passion.

Überdies ist diese Arie mit Choral in Fassung II der einzige neu eingefügte Satz, dem nicht zugleich eine Streichung entspricht. Hat Bach womöglich eine geplante Streichung – etwa im zweiten Passionsteil nach Jesu Tod – gar nicht ausgeführt? Konrad Küsters vertritt diese einleuchtende These mit dem Hinweis, dass die Arie »Mein teurer Heiland« in den Stimmen 1725 zunächst nicht eingetragen war. Warum diese zunächst geplante Ersetzung dann doch nicht zustande kam und der Bass nun in Fassung II als einziger drei Arien zu singen hat, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Doch selbst wenn man »Himmel, reiße« als Ersatz für »Mein teurer Heiland« betrachtet, wäre diese Musik immer noch vor den Ereignissen des Erdbebens erklingen, so dass deren Erwähnung im Arientext eine äußerst unübliche Vorwegnahme darstellt.

Versetzen wir uns für einen Moment in die Lage des Komponisten, um seiner Sicht der Fassung II etwas näher zu kommen. Gescheitert war wohl der Plan zu einer Choralpassion auf der Grundlage eines oder mehrerer Lieder. Gewonnen aber war immerhin eine Art Abglanz davon durch relativ viel Choralbestand, der jedoch aus mehreren Liedern stammt. Der Überblick über die gestrichenen und die neu komponierten Sätze zeigt, dass Bach zwei Akzente besonders gestärkt hat: zunächst

die Choralsubstanz durch Eingangs- und Schlusschoral mitsamt dem Liedzitat in der Arie »Himmel, reiße«, dann aber zugleich das dramatische Potenzial durch höchst extrovertierte Arien und nicht zuletzt durch die Streichung des kontemplativen Satzpaars »Betrachte« – »Erwäge«. Sogar die Erweiterung des Rezitativs »Und der Vorhang im Tempel« fügt sich stimmig in diese Deutung, weil sie mit einer größeren Dramatik einhergeht.

Fassung I – 1724 gestrichen sind

Satz 1: »Herr, unser Herrscher«

Satz 13: »Ach, mein Sinn«

Satz 19: »Betrachte, meine Seel« und Satz 20: »Erwäge«

Satz 33 I: dreitaktige Kurzfassung (nach Markus 15,38)

Satz 40: »Ach, Herr, lass dein lieb Engelein«

Fassung II – 1725 neu eingefügt wurden

Satz 1*: »O Mensch, bewein dein Sünde groß«

Satz 11*: »Himmel, reiße, Welt erbebe« (nach: »Wer hat dich so geschlagen?«)

Satz 13 II: »Zerschmettert mich«

Satz 19 II: »Ach, windet euch nicht so«

Satz 33: »Und siehe da, der Vorhang« (7 Takte, nach Matthäus 27,51f.)

Satz 40 II: »Christe, du Lamm Gottes« (in drei Strophen)

Im Blick auf die neu eingefügten Sätze ist wohl Alfred Dürr zuzustimmen, der diese Stücke als Abwechslung versteht, nicht jedoch als Steigerung der Qualität. Zur musikalischen Abwechslung kommt eine theologische Veränderung, weil die trinitarisch-christologischen Akzente der ersten Fassung nun zurückgedrängt sind zugunsten einer stärkeren Profilierung der Soteriologie mit Stichworten wie »Sünde«, »Opfer« (Eingangschoral) sowie »Schuld« und »Erbarmen« (Schlusschoral). Aber das ist ja nicht wenig: eine zweite, mit der ersten nur teilweise identische Johannespassion aus Bachs Feder ohne Qualitätsverlust! Dazu passt die Feststellung, dass kein in Fassung II neu eingefügter Satz endgültig im Werk geblieben ist. Bach hat all diese Sätze in Fassung III wieder entfernt.

Ein weiterer markanter Unterschied zwischen der Rahmung der ersten und der zweiten Fassung ist noch festzuhalten: In der zweiten Fassung entfaltet die doppelte Conclusio ein stärkeres Gewicht als in der ersten, weil der vierstimmige Choral-Epilog »Ach, Herr, lass dein lieb Engelein« durch die große Choralbearbeitung »Christe, du Lamm Gottes« ersetzt wird, die gemeinsam mit dem Chor »Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine« eine Art doppelten Schluss ergibt. Erst in der dritten Fassung vermeidet Bach dies durch die Eliminierung sowohl der Choralbearbeitung »Christe, du Lamm Gottes« als auch des Choral-Epilogs »Ach, Herr, lass dein lieb Engelein«. Einzig in dieser dritten Fassung schließt die Johannespassion >nur< mit dem Schlusschor »Ruht wohl ihr heiligen Gebeine«.

Aus: Meinrad Walter, *Johann Sebastian Bach „Johannes Passion“*,
Carus-Verlag, Stuttgart 2011, (S. 215 ff.)

„Wer hat dich so geschlagen?“

Gedanken zur Johannespassion im Horizont der christlich-jüdischen Beziehungen

„Wer hat dich so geschlagen?“, lässt Johann Sebastian Bach im Choral fragen und für die Kirche stand über Jahrhunderte die Antwort fest: die Juden. Eine lange christliche Auslegungstradition hat Jesu Leidensweg als Sprungbrett zu unverhohlener, todbringender Judenfeindschaft missbraucht. Die Passionserzählungen der Evangelien konnten zur Pauschalverurteilung des jüdischen Volkes und des jüdischen Glaubens verhelfen. Wenn Johannes „die“ Juden rufen lässt: „Weg, weg mit dem! Kreuzige ihn!“, schien damit ein kollektiver Schuldvorwurf gegen das Volk Israel legitimiert. Seitens der Christenheit meinte man, sich – mit Pilatus – von jeder Schuld am Tod Jesu freisprechen zu können.

Auch die grandiosen Passionsmusiken haben ihren Anteil an der traditionellen christlichen Grundhaltung einer Selbstüberhebung gegenüber den Juden. Dies ist Gott sei Dank Vergangenheit. Vielmehr hat sich die Bereitschaft der Christinnen und Christen heute mehr und mehr durchgesetzt, sich aus den letzten Resten überkommener Negativurteile gegenüber dem Judentum zu befreien. Wie lässt sich also aus der alten Musik Neues heraushören?

Zweifelsohne ist auch Johann Sebastian Bach Kind seiner Zeit, einer Zeit voller Vorbehalte gegen alles Jüdische. In einer Tradition über Jahrhunderte war man – zumal in den Karfreitagspredigten – gewohnt, dem „christlichen Glauben“ die „jüdische Verstocktheit“ entgegenzustellen. Der komponierende Kantor Bach verstand sich als musikalischer Prediger, und als solcher war er in besonderem Maße am Karfreitag gefordert, wenn er mit dem Passionsgeschehen gleichsam die zentrale Botschaft des Luthertums verkündete. Im Zentrum der lutherischen Theologie, dem Passionsgeschehen, zeigt Gott durch Christi Sterben und Auferstehung, dass derjenige von der Schuld erlöst wird, der Christus als Gottes Gnadengeschenk erkennt und annimmt. Allerdings geht es in Luthers Theologie denjenigen schlecht, die diesen Gnadenbeweis nicht akzeptieren: den Juden. Die Juden vergehen sich nach Luthers Theologie gleich doppelt an Gott: Zum einen bezichtigen sie ihn, der ja im Alten Testament das Kommen des Messias prophezeit hatte, der Lüge, wenn sie bestreiten, dass Christus der Messias ist. Und zum anderen tragen sie nach dem Zeugnis des Neuen Testaments die Schuld an der Kreuzigung Christi. Luther hat seine explizit antijüdische Haltung in seinen späten Judenschriften unmissverständlich zum Ausdruck gebracht.

Der lutherisch geprägte Kirchenmusiker Bach kannte und las Luthers Werke. In seinem Bücherschrank fanden sich die gesammelten Werke des Reformators in doppelter Ausführung. Daneben verdient das 2000 Seiten dicke Buch eines Johannes Müller Aufmerksamkeit, das gleichfalls in Bachs Besitz war und dessen Titel — auszugsweise — so lautet: *„Judaismus oder Judenthum. Das ist: Ausführlicher Bericht von des Jüdischen Volcks Unglauben, Blindheit und Verstockung.“* Johannes Müller folgt in dieser Streitschrift den Spuren Luthers, indem er versucht, die Juden

von ihrer „Verstocktheit“ zu heilen und sie zum protestantischen Glauben zu bekehren.

Bach war — so muss aufgrund seiner Kenntnis von Müllers Buch angenommen werden — mit der Thematik der *perfidia iudaei*, der „verstockten Juden“, aus lutherischer Sicht vertraut. Betrachtet man die Johannes-Passion aus diesem Blickwinkel, so zeigt sich, dass Bach in seinem Werk die *perfidia iudaica* und ihren Gegenpol — die *fides christiana* — zum Zentrum seiner musikalischen Karfreitagspredigt machte. Bach intoniert das christlich-jüdische Verhältnis als Gegensatz, als ein Schwarz-Weiß-Verhältnis: Dem christlichen Glauben steht jüdischer Unglauben schroff gegenüber.

Im Vergleich zur 4 Jahre jüngeren Matthäus-Passion ist die Johannes-Passion ungleich dramatischer, und diese Dramatik verdankt sie den im Johannes-Evangelium pointiert aggressiv formulierten und von Bach vertonten Schreien der Volksmenge, eben den Turba-Chören. Die Wiederholungen der Chöre sind dergestalt angelegt, dass Bach auf unterschiedliche Texte eine mehr oder weniger gleiche Musik komponiert hat, so dass sich drei musikalisch im großen Ganzen gleiche, textlich demgegenüber verschiedene Chorpaare ergeben. Es gibt da kaum etwas zu beschönigen: Bach komponiert die Judenchöre in der Klangrede der musikalischen Hartnäckigkeit. Der Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen“ drückt das zentrale christliche Mysterium aus und steht als das Herzstück des Passionsgeschehens da: dass Christus sich hat kreuzigen lassen, damit die Gläubigen von der Sünde frei und der Gnade Gottes würdig seien. Die symmetrisch um den Choral herum angeordneten Judenchöre verleihen der Passion künstlerische Geschlossenheit – auf Kosten der schreienden Juden, die in ihrer Unnachgiebigkeit auf den Tod Jesu hinarbeiten.

Solches Denken ist nicht neu bei Johann Sebastian Bach – es ist in langer Tradition ererbte Überzeugung. Doch wie mit ihr umgehen? Was sind unsere Empfindungen heute, wenn wir diese ungeheuren Chöre hören: „Wäre dieser nicht ein Übeltäter ...“; „Sei begrüßet, lieber Judenkönig“; „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz muss er sterben“; oder auch nur die Schreie: „Jesum, Jesum von Nazareth“ oder „Nicht diesen, diesen nicht, nicht diesen, sondern Barrabam“!?

Die Einsicht in die dunklen Kehrseiten dieses Werkes ist durchaus schmerzvoll. Denn diese grandiosen Zeugnisse protestantischer Kirchenmusik entstanden auf einem Boden, aus dem sich letztlich auch jene Kräfte nährten, die zur bisher größten Menschheitskatastrophe geführt haben. Es ist schwer und schmerzlich, die wohl größte Musik, die wir besitzen, auch nur im Entferntesten verbunden zu wissen mit dem Grauen der Verfolgung und Ermordung der Juden in der Schoa. Wir können nicht anders als solche Fragen zuzulassen: Kann man nach Auschwitz unbefangen die Bachschen Passionen so weiter singen und klingen lassen? Vielerorts lautet die Antwort: „Ungedeutet geht das nicht mehr!“ Ist doch nach all den Jahrhunderten der Hass gegen die Juden auch heute bedrückende Wirklichkeit.

Nach alledem kommt es entscheidend auf das heutige Hören an. Bachs Musik lädt ein, noch einmal neu auf die Zwischentöne zu achten. Es wird stets die Möglichkeit judenfeindlichen Hörens bleiben. Muss es aber nicht! Zu ihrer Überwindung dient einmal ein kritisches Verstehen der Bibeltexte und der darin enthaltenen judenfeindlichen Töne. Sie spiegeln zeitgenössische Konflikte innerhalb der Ablösungsprozesse der jungen Christusgemeinde vom Judentum wider – sie taugen nicht zur Begründung einer zeitlosen pauschalen Diffamierung alles Jüdischen. Einer differenzierten Wahrnehmung der Bachschen Musik dient zum anderen das aufmerksame Hören der Choräle und freien Stücke – dem Narrativ der Bibel kann Bach schwerlich ausweichen, doch in den freien Stücken kann er seine besonderen Akzente setzen. Und gerade hier lohnt es sich, inmitten des „Schwarz-Weiß“ auf die Nuancen, die Zwischentöne zu achten. In der Version von 1725 hebt Bach den Blick aus der Enge konkreter Anklagen hinaus aufs Menschliche: „O Mensch, bewein' dein Sünde groß“ – hier bleibt kein Raum für eng gestrickte Schuldvorwürfe. Bachs Musik lenkt inmitten aller Erzähldramatik den Blick immer wieder auf das „Wir“ und das „Ich“ im Passionsgeschehen. So gesehen und so gehört wird aus Bachs Musik eine Anleitung zu einer sehr persönlichen Buße und Umkehr zu einem verantwortlichen Umgang mit dem eigenen Versagen in der Geschichte des unschuldig Leidenden.

In den Tagen um Karfreitag und Ostern vergewissert sich die christliche Kirche des Todes und der Auferweckung Jesu Christi. Christinnen und Christen feiern die Schöpferkraft Gottes, die den Todesmechanismen dieser Welt die neue Realität eines befreiten Lebens entgegenstellt. Dieser Überschritt vom Tod zum Leben ist vorgebildet im Auszug Israels aus Ägypten. Im Gegenüber zu Karfreitag und Ostern feiert die jüdische Glaubensgemeinschaft im Pessachfest das Ursprungsgeschehen biblischen Glaubens überhaupt: den Überschritt von der Knechtschaft zur Freiheit, vom Tod zum Leben.

Wenn an diesem Karfreitag hierzulande wie an vielen Orten dieser Welt die Passion von Johann Sebastian Bach erklingt, nähert sich die jüdische Gemeinde dem Abschluss der Pessachfest-Woche. Es ist diese zeitliche Nähe, die auf einen tiefen inneren Gleichklang hinweist: Christen und Juden haben in je eigener Weise Anteil an der großen Befreiungsgeschichte Gottes. Aus der Knechtschaft erwächst die Freiheit. Auch die Leidensgeschichte Jesu weist im Letzten den Weg aus den Toten zum Leben. Die Passionsmusik von Johann Sebastian Bach vermag – einmal befreit aus dem Zugriff antijüdischer Gedanken – die Verbindung von Christen und Juden zu dem einen Gott des Lebens neu zu knüpfen. Jedenfalls besteht aller Anlass, Bachs oft genug antijudaistisch vereinnahmte Passionsmusik neu zu hören und zu würdigen.

„Wer hat dich so geschlagen?“, lässt Bach im Choral fragen und weist sozusagen im selben Atemzug auf die innermenschliche Antwort: „Ich, ich und meine Sünden, die sich wie Körnlein finden des Sandes an dem Meer“ – so kann gerade Bachs

Passionsmusik dazu verhelfen, dass wir unser „Ich“ in all seiner Fehlbarkeit und Verletzbarkeit entdecken als Teil des Passionsweges Jesu, der nirgendwo anders sein Ziel findet als im Leben aus den Toten.

*Pfarrer Prof. Dr. Klaus Müller, Heidelberg; vormals Beauftragter
der Ev. Landeskirche in Baden für das christlich-jüdische Gespräch*

Predigt zu J. S. Bachs Geburtstag (21. März 2025) **Heiliggeistkirche Heidelberg (6 Uhr früh)**

Thema: Johannes-Passion

A: Ein herzliches Willkommen zu dieser frühen Stunde! Wir haben uns versammelt zu einem besonderem Ereignis – dem 340. Geburtstag Johann Sebastian Bachs. Umso größer ist unsere Freude, dass der Jubilar höchstselbst unter uns weilt und uns die Ehre seiner Gegenwart erweist. Nutzen wir diese glückliche Fügung! Wir gratulieren Ihnen auf das Herzlichste, Herr Bach, Director musices Lipsiensis und Cantor an Sankt Thomä zu Ihro Wohlgeboren Wiegenfeste und wünschen des Höchsten reichen Segen für diesen Jubeltag sowie allezeit den fortwährenden Allerhöchsten Beistand zu Ihro Fortune.

B(ach): Besten Dank! Die Ehre ist ganz meinerseits sein zu dürfen vor einem solcherart hochgelahrten und wohlmögenden Auditorio. Für die guten Wünsche sei von Herzen Dank gesagt.

A: Verehrter Meister! Was uns in diesem Jahr bei der Vorbereitung zu dieser Jubelfeier besonders beschäftigt hat, ist Ihre berühmte Passio secundum Johannem, Ihre Johannes-Passion, welche in ihrer meistaufgeführten Gestalt geradewegs vor 300 Jahren am Karfreitag des Jahres 1725 erstmals erklang. Wollen Sie uns berichten, wie es dazu kam?

B: Ach ja, meine Johannes-Passion... Es nimmt mich Wunder, dass man sich noch heute – nach drei Saecula immerhin – ihrer geneigt erinnert. Nun, der Anlass für die Komposition war recht eigentlich ein zweifacher. Zum einen reizte mich das unerhört berührende Karfreitagsgeschehen schon früh es musikalisch zu reflektieren. Leider waren die äußern Umstände an meinen ersten Wirkungsstätten nicht recht dazu angetan – in Arnstadt oder Mühlhausen waren die Kräfte für ein Werk, wie es mir vorschwebte, nicht vorhanden.

In Weimar, wo das angesichts der Räumlichkeiten und auch der verfügbaren Hofkapelle möglich gewesen wäre, war es meines Amtes nicht – als Hoforganist und nicht Kapellmeister wäre das Vorbringen eines entsprechenden Ansinnens schlicht ungebührlich gewesen. Also unterließ ich solches. Allerdings bot sich Anno 1717 die Gelegenheit ein derartiges Opus gastspielweise in Gotha aufzuführen. Diese Occasion nutzte ich – als Exerzitium gewissermaßen.

In Köthen, an einem bekanntermaßen reformierten Hof, ward Figuralmusik im Gottesdienst weder üblich noch erwünscht, auch hier trotz bester musikalischer Voraussetzungen eine Passionsmusik daher untunlich. In Leipzig hingegen, wo ich hernach – ab Trinitatis Anni Domini 1723 – meine itzige Stellung zu bekleiden begann, stellte sich die Situation anders da. Hier gab es eine Tradition für eine gesungene Passion zunächst für den Morgengottesdienst des Todestages Jesu – zunächst in Form der Komposition Johann Walters, wie sie seit 1682 im Vopeliusschen Gesangbuch abgedruckt war. 1717 führte man in der Neuen Kirche eine Johannes-Passion des einstigen Hamburgischen Kollegen Thomas Selle auf, der als Alumnus der Thomasschule einen biographischen Bezug zur Pleiße-¹stadt hatte. Und selbstredend wusste man hiesigen Orts ebenso um die drei Passionen Heinrich Schützens, des hochverehrten musikalischen Leitsterns Sachsens. Ab 1721, also zwei Jahre vor meinem Dienstantritt, führte Johann Kuhnau, mein geschätzter Antecessor, die wechselnde Aufführung einer Passionsmusik im Vespergottesdienst um zwei Stunden nach Mittag in der Thomas- und der Nicolaikirche ein.

A: Und Sie, verehrter Bach, nahmen diese Tradition auf, die so sehr Ihrem Wunsche entsprach?

B: So ist es! Allerdings wollte ich etwas Größeres, dem gewandelten Gusto eher Entsprechendes. Nicht nur Chor und Soliloquenten sollten es sein, sondern auch reflektierende Passagen im neuen ariosen Stil. Und selbstverständlich mit weit mehr instrumentalem Anteil. Groß eben – dem überaus großem Ereignis gemäß. Immerhin stirbt Gott selbst für unsere Sünden – uns und aller Welt zur Versöhnung, zur Rettung und zum ewigen Heil. Und schließlich: Ein bisschen Hofkapellmeister war und bin ich ja auch. Da hat man so seine Vorstellungen und kann nicht aus seiner Haut.

A: Sie haben sich am biblischen Bericht orientiert und nicht an der oratorischen Passion, welche andernorts gerade en Vogue war?

B: Ja, freilich. Denn welcher Text wäre der Passion angemessener als Gottes eigenes Wort? Selbstverständlich kannte ich den Reimtext etwa Barthold Hinrich Brockes, wie er in Hamburg gewählt wurde – jener Stadt, ob deren Frömmigkeit im strengen Leipzig doch stets Zweifel bestanden. Allerdings nahm ich diese Reime nur zur Vorlage für die Arien. Der Passionsbericht an sich konnte in Leipzig nicht anders denn durch die kanonischen Schilderung der vier biblischen Evangelistarum erfolgen. Das verstand sich.

A: Wie wurde Ihr Passions-Erstling denn aufgenommen – der von 1724?

B: Je nun. Die Nachwelt hat sich gewundert. Und ich mich schon auch nicht wenig. In der Zeitung, die sonst sich für jede Quantité negligeeable interessierte, etwa, mit wievielen Umzugswagen und welcher Art Hausrat ich im Vorjahr in Leipzig ankam, in derselbigen Zeitung stand nichts zu lesen von dem Eindruck, den meine Passion damals hinterließ. Sicher, die einen waren tiefbewegt und empfanden wohl das Besondere des Gottesdienstes und seiner Musik... Auch die Herren Studiosi ästimir-

ten die Neutönerei. Anderen aber war die Elaboration wohl doch zu theatralisch... „Als ob man in einer Opera wäre“, hörte ich eine Dame sagen. Nun ja, ich hatte mich womöglich bisweilen hinreißen lassen und mit der Feder zu heftig gemalt... Etwa beim Zerreißen des Vorhangs im Tempel... Nun, die Jugend greift tiefer in den Farbtopf. Kurzum: Deswegen – und weil ich nicht das Werk in derselben Gestalt wiederholen wollte – habe ich für das Folgejahr 1725 gründlich Hand angelegt: einiges geglättet und gestrafft, außerdem den Anfangs- und den Schlusschor mehr an bekannten Chorälen orientiert: „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ und „Christe, du Lamm Gottes“. Das entsprach ja überdies der Idee meines seinerzeitigen Choral-kantatenjahrgangs. Ach ja, auch das Instrumentarium habe ich angepasst. In Köthen wusste ich noch nicht so viel von dem Flauto traverso. In Leipzig gab es aber exquisite Spieler dieses Instruments. So darf ich mit Fug und Recht sagen: Die jüngere Fassung des Werks war in einiger Hinsicht die bessere, gültigere, reifere. Nichtsdestoweniger habe ich die Partitur immer wieder vorgenommen und weiter verändert. Ich wollte den Leipzigern doch durchaus nicht bei nächster Gelegenheit allzu Bekanntes zumuten.

A: Herr Bach, nun ist es ja nicht allein bei Ihrer Johannes-Passion geblieben. Wie kam es zu den anderen?

B: Der Mensch hat so seine Schwächen. Und ich habe die meinen auch – und kenne sie. Eine besteht darin, dass ich gerne in Zyklen denke. Ein einziges Brandenburgisches Konzert – das hätte mir widerstrebt. Ebenso: sechs Triosonaten für Orgel mussten es eben sein – oder sechs Sonaten für Cello oder solche für die Violine... Und wenn schon Präludien und Fugen fürs Klavier – dann doch bitte durch alle Tona und Semitonia, und das Ganze nach Möglichkeit gleich zwei Mal. Die Kunst der Fuge – ein solches Werk ist erst interessant, wenn auch wirklich alles vorgeführt ist, was zum Thema wichtig ist. Genau dann aber mag ein Werk durchaus enden – und sogar ohne eigentlichen Schluss. Oder: Ordinariumsstücke für die Messe sind ganz nett; aber erst, wenn die Große Messe in Gänze vorliegt, darf die Feder sinken. Kantaten sind recht, Gebrauchsmusik eben – aber bitte in kompletten Jahrgängen...

Oder wenn ich schon Stücke in Druck gebe, dann bitte in vollständigen Serien: sechs Orgelchoräle, bei Schübler verlegt; sechs Partiten in der „Clavirübung I“, eine vollständige Orgelmesse im Band III, 30 Variationen über eine Aria im Band IV... Und so fort... Also: In der Heiligen Schrift finden sich vier Passions-Berichte. So nahm ich mir eben nach der Passio secundum Johannem diejenige secundum Matthaeum vor, danach – wenn auch mit weniger Zeit, Gott sei's geklagt – diejenige secundum Marcum. Hier musste alles recht schnell gehen. Ich gestehe es reumütig, hatte mich zwischenzeitlich auch anderen Operibus zugewandt...

A: Und, verehrter Bach, was ist mit der Lukas-Passion?

B: Hier war ich unschlüssig. Dazu hatte der hochverehrte Georg Friedrich Händel ja bereits ein Jugendwerk vorgelegt – so frisch, so gelungen, dass ich es gerne nutz-

te. Nicht, dass es nicht kontrapunktisch hätte gebessert werden können... Aber das unternahm ich, indem ich es abschrieb, ohne es unverändert zu kopieren. Weiteres dazu anzuführen verbietet mir die Bescheidenheit. Mag man seine Urfassung und meine – nun ja... - „Abschrift“ nebeneinander legen und vergleichen. Voilà: Damit gab es alle vier Passiones, was für die Praxis ja ausreichte. Sollte ich einem der Werke den Vorzug geben, wählte ich zweifelsohne die Matthäus-Passion. Ich kam nicht umhin sie in besonderer Weise in Reinschrift zu bringen. Ja, sie betrachte ich als das Opus ultimum in dieser Gattung. Wobei: Ohne die Vorarbeit an und der Erfahrung mit der Passioni secundum Johannem wäre sie, denke ich, nicht so geworden, wie sie wurde. Aber genug der Hoffart: „Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen gib die Ehre!“

A: Was, lieber Herr Bach, ist Ihnen im Rückblick das Wichtigste an der Johannes-Passion?

B: Nun, die zwölf Choräle bedeuten mir viel, das Mit-Hineinnehmen der Gemeinde. Und die Arien, welche das Geschehen des Leidens und Sterbens Gottes bedenken – dass es nämlich uns zugute geschehen ist. Ja, „es ist vollbracht“ - für uns, für Sie alle und mich. Wenn diese wichtigste Botschaft, diese wahrhaft rettende „Neu-Zeitung“ am Ende durchs Ohr zum Herzen geht, dann hat die Passio ihren Nutz gehabt.

A: Verehrter Herr Bach, besten Dank für Ihre Worte – und Ihr Werk, das so kräftig ist, dass es uns heute zu Ihrem 340. Jubiläum zusammenführt! Nochmals aus vollem Herzen: „Congratulamur.“

Prof. Dr. Martin-Christian Mautner, Pfr.

+ + +

Die deutsch-nordirische Sopranistin **Janina Staub** ist seit der Spielzeit 2022/23 am Theater Freiburg als Ensemblemitglied zu erleben, wo sie als Gretel, Ännchen, 1.Waldelfe, Taumännchen, Dama di Lady Macbeth und in „Neuro-Moon“ - einer Komposition von Sara Glojnaric zum Besten gab. Zuvor war sie mehrere Jahre im Opernstudio engagiert und verkörperte mehrere kleine Partien im Studio, wie z.B. Barbarina, Second Woman, Spirit, Pousette, die Schopfhenn in Janáčeks „Schlaues Füchlein“ (arr. von Fabrice Bollon), welches auch als erfolgreiche Einspielung bei Naxos auf CD erschien.

Als begeisterte und gefragte Konzertsängerin führte sie bereits viele große Oratorien auf wie z.B. die Schöpfung mit der Philharmonie Baden-Baden, die Johannes-Passion, Elias, Beethovens 9. und das Mozart-Requiem in der Philharmonie Berlin. Unter Jörg-Peter Weigle trat sie mit Mahlers 4.Sinfonie mit dem Brandenburgischen Staatsorchester in Frankfurt (Oder) auf. Zuletzt führte sie ihr künstlerischer Werdegang zu den Salzburger Festspielen, wo sie Nonos Quartett „Quando stanno morendo“ mit Cantando Admont unter Silvain Cambreling aufführte.

Schon während Ihres Studiums an der Hochschule für Musik Hanns Eisler konnte sie wertvolle Erfahrungen bei der Kinderoper „Israel in Egypt“ mit der Potsdamer Kammerakademie, bei der Schlossoper Weikersheim „Hänsel und Gretel“ und bei den „Neuen Szenen V“ an der Deutschen Oper. International trat sie mit dem Hallé Orchestra bei einer Gedenkveranstaltung für den ersten Weltkrieg auf und brachte die Trovaille „Missa a quattro“ von G.S. Mayr ins Schweizer Klassikradio. Ihre Ausbildung rundete Sie an der Hochschule für Musik Freiburg mit einem Konzertenamen mit Auszeichnung ab.

Der Countertenor **Jean-Max Lattemann** tritt gleichermaßen auf der Opern- wie auch Konzertbühne in Erscheinung und wird von der Kritik einhellig für seine Interpretationen und seine stimmliche Ausdruckskraft gelobt.

Zu den Highlights der vergangenen Spielzeit zählen sein Debüt als *Prinz Orlofsky* in Johann Strauss' Operette DIE FLEDERMAUS mit St Paul's Opera in London, sowie Konzerte u.a. in London, Heidelberg, Dresden und Wien.

Weitere Höhepunkte vergangener Spielzeiten waren Jean-Max' Auftritte Tête-à-Tête Opera Festival in London als *Young Philip* in der Uraufführung von Robert Elys Kammeroper 1936: FISHING, seine Debüts als *Nerillo* in Francesco Cavallis Oper L'ORMINDO am Théâtre National Mohammed V in Rabat (Marokko), bei den Internationalen Maifestspielen Wiesbaden als *Bacchus/Evanthes* in Johann Georg Conrads wiederentdeckter Barockoper ARIADNE sowie beim Barockfest Darmstadt in Händels ISRAEL IN EGYPT. Außerdem war er in Konzerten mit Bachs H-MOLL MESSE, WEIHNACHTSORATORIUM und MATTHÄUSPASSION, Homilius' MATTHÄUSPASSION und Buxtehudes MEMBRA JESU NOSTRI in Deutschland und in Liederabenden mit dem Pianisten Dylan Perez in England und Wales zu erleben. Der Musik an der Heiliggeistkirche ist Jean-Max Lattemann seit einigen Jahren eng verbunden.

Zeitgenössische Musik ist ein weiterer wichtiger Teil der Arbeit von Jean-Max. So trat er bei den „Rising Stars“-Konzerten des City of London Festivals, der „Voiceworks Alumni“-Reihe in der Londoner Wigmore Hall und bei den „LSO Platforms“ im Barbican Centre auf und wurde 2015 von der Guildhall School of Music and Drama mit dem Tracey Chadwell Memorial Award ausgezeichnet.

Jean-Max Lattemann studierte zunächst bei Hartmut Zabel an der Hochschule für Musik in Dresden, bevor er nach London zog, um bei Andrew Watts an der Guildhall School of Music and Drama zu studieren. www.jeanmaxlattemann.com

Der in Berlin geborene Tenor **Ferdinand Keller** gastiert in der Spielzeit 2024/25 an der Deutschen Oper Berlin in AB IN DEN RING! sowie am Stadttheater Gießen in drei Produktionen. Er debütierte im Sommer 2024 beim Edinburgh International Festival und arbeitete dort mit dem Dirigenten Alexander Soddy und dem Pianisten James Baillieu zusammen. Am Theater Aachen und Gießen debütierte er im Frühjahr 2024 in der Rolle der Madwoman in Benjamin Brittens CURLEW RIVER. 2021/22

war er Ensemblemitglied im Internationalen Opernstudio des Staatstheaters Nürnberg und anschließend bis 2024 Ensemblemitglied im Internationalen Opernstudio der Komischen Oper Berlin. Dort sang er in bekannten Inszenierung von Barrie Kosky Monostatos in Mozarts DIE ZAUBERFLÖTE oder Fedja im Musical ANATEVKA.

Er arbeitete außerdem mit der Regisseurin Nadja Loschky, der Dirigentin Marie Jacquot und dem Schauspieler Max Hopp zusammen. In Nürnberg sang er unter der Leitung von Joana Mallwitz in Richard Strauss' DER ROSENKAVALIER und in Benjamin Brittens PETER GRIMES. Ferdinand Keller war 2021 Stipendiat des Richard Wagner Verbandes München. Im Januar 2020 debütierte er mit dem Deutschen Symphonie Orchester Berlin in Benjamin Brittens THE RAPE OF LUCRETIA. 2019 war er mit den Berliner Philharmonikern bei den Osterfestspielen Baden-Baden in der Uraufführung der Kinderoper DER KLEINE UND OTELLO zu sehen. 2017 sang er in der Tischlerei der Deutschen Oper Berlin in Thierry Thidrows Oper MY CORPORATE IDENTITY. Darüber hinaus sang Ferdinand Keller wichtige Rollen seines Fachs wie Tamino in Mozarts ZAUBERFLÖTE oder Lenskij in Tschaikowskij's EUGEN ONEGIN.

Ferdinand Keller widmet sich leidenschaftlich dem Kunstlied. Von 2016 bis 2018 war er dreimal in Folge Stipendiat in der von Thomas Hampson geleiteten Lied Akademie des Heidelberger Frühlings. 2018 trat er erstmalig in der Wigmore Hall London auf, begleitet vom Pianisten Graham Johnson.

Ferdinand Keller ist Preisträger der Kammeroper Schloss Rheinsberg und war 2016 Finalist im Bundeswettbewerb Gesang Berlin. Er ist Mitbegründer des Berliner Musiktheaterkollektivs „tutti d'amore“, das einen festen Platz in der freien Musiktheaterszene Berlins hat.

Ferdinand Keller studierte an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin bei Prof. Martin Bruns Gesang. In Florenz studierte er von 2015 bis 2016 mit Prof. Marta Taddei am Conservatorio Luigi Cherubini. Wichtige Impulse erhielt er vom Gesangslehrer Sami Kustaloglu, mit dem er bis heute zusammenarbeitet.

Unvergessen ist seine große Leistung als Evangelist bei der Uraufführung der Bachschen „Markuspassion“ in der Ergänzung von Johan Magnus Sjöberg am Karfreitag 2019 in der Heiliggeistkirche.

Johannes Fritsche ist seit der Spielzeit 23/24 Ensemblemitglied am Pfalztheater Kaiserslautern, wo er aktuell u.a. als Papageno zu hören ist. Er sang bereits an den Theatern Freiburg, Koblenz, Görlitz und Zwickau. Neben zahlreichen Uraufführungen, u.a. bei den Osterfestspielen Baden-Baden, zählen Rollen wie Guglielmo, Figaro, Herr Fluth und Zar Peter zu seinen gesungenen Partien. Mit einem breitgefächerten Konzertrepertoire ist der Bariton international zu hören, zuletzt in der Philharmonie Köln, der Liederhalle Stuttgart und dem Teatro Olimpico Vicenza. Er trat mit dem Freiburger Barockorchester, der Württembergischen Philharmonie, dem Folkwang Kammerorchester, dem Stuttgarter Kammerorchester und der Philharmonie Baden-Baden auf. Johannes Fritsche studierte an der Hochschule Stuttgart

Gesang bei Prof. Ulrike Sonntag. Weitere Impulse erhielt er bei Meisterkursen mit Brigitte Fassbaender, Michael Volle, Bo Skovhus und Hartmut Höll. Er ist mehrfacher Preisträger internationaler Wettbewerbe (Goodmesh Concours, HIDALGO Liedwettbewerb) und produzierte den Lied-Podcast „Achtung! Komponistin“.

www.johannesfritsche.de

Markus Lemke wurde 1965 geboren, studierte Gesang an den Musikhochschulen in Hamburg und Karlsruhe und komplettierte seine Ausbildung in Meisterkursen und mehrjährigem Privatunterricht bei Andreas Schmidt. Er nahm an Interpretationskursen (u.a. Thomas Quasthoff) sowie nationalen und internationalen Gesangswettbewerben teil; 1998 Finalteilnahme beim 42. Internationalen Gesangswettbewerb in s’Hertogenbosch (Holland) im Bereich Konzert (Preise wurden nicht vergeben). Markus Lemke hat sich vor allem durch seine Ausdrucksstärke und seine stimmliche und stilistische Vielseitigkeit einen Namen gemacht. Die Presse lobt seinen „markant-sonoren Bass“, den „packend expressiven“ Gesang, seine „hohe sängerische Gestaltungskunst“ voll „visionärer Eindringlichkeit“.

Sein künstlerischer Schwerpunkt liegt im Konzertbereich, in dem er von frühbarocker bis zu romantischer und moderner Musik ein außerordentlich weites Repertoire abdecken kann. Darüber hinaus gibt er Liederabende (u.a. Schubert, Schumann, Themenliederabende) und singt projektweise und mit großem Erfolg auch Oper (u.a. Bizets Carmen, Mozarts Le Nozze di Figaro, die Titelpartie in Petr Ebens Kirchenoper Jeremias). Ebenso wirkte er bei Uraufführungen zeitgenössischer Werke mit.

Konzertreisen führten ihn u. a. nach Frankreich, Italien, Portugal, Finnland, Niederlande, Russland (Beethovens Missa Solemnis und Haydn Schöpfung in der Philharmonie St. Petersburg), Lettland, Israel und Japan (J.S. Bachs h-moll-Messe in Tokyo). Er war im französischen, niederländischen, österreichischen und russischen Rundfunk sowie bei SDR, WDR und NDR zu hören. Ebenso wirkte er bei Fernsehaufnahmen für die ARD und zahlreichen CD-Produktionen mit. Im Jahre 2004 erschien bei „Christophorus/Note eins“ die Solo-CD „Hör’, o Vater...“, mit romantischen Psalm- und Gebetsvertonungen (u.a. Ersteinspielungen von Liederzyklen von J. G. Rheinberger und P. Cornelius), die sehr positiv aufgenommen wurde.

Markus Lemke verbindet seit dem Jahr 1986 eine künstlerische Zusammenarbeit mit Christoph Andreas Schäfer

Das Barockorchester L’arpa festante

„L’arpa festante“, das zur Eröffnung des Münchner Opernhauses 1653 aufgeführte dramatische Werk Giovanni Battista Maccionis, steht symbolhaft für die künstlerische Arbeit und das musikalische Engagement des gleichnamigen Barock-, oder besser, Originalklang-Orchesters. Bereits 1983 gegründet und damit eines der traditionsreichsten deutschen Ensembles für Alte Musik, hat sich L’arpa festante nicht

nur als unverwechselbarer Klangkörper bei der Aufführung von Instrumentalwerken, sondern auch als Partner leistungsfähiger Chöre bei Aufführungen der gesamten barocken, klassischen und romantischen Chor-Orchester-Literatur einen hervorragenden Ruf erarbeitet.

Die große musikalische Erfahrung der einzelnen Musiker und die Virtuosität ihres musikalischen Könnens führen zum unverkennbaren Klangcharakter des Ensembles: farbig, nuancenreich, sensibel, expressiv. Mit der klanglichen Vielfalt historischer Instrumente wird das dramatische Moment in der Musik lebendig dargestellt.

Nachdem der Arbeitsschwerpunkt des Ensembles zunächst auf der Wiederentdeckung und -aufführung unbekannter Werke des 17. und 18. Jahrhunderts lag, rückt seit einigen Jahren zunehmend auch das oratorische und symphonische Repertoire der Romantik in den Vordergrund. Je nach musikalischen Bedürfnissen der aufgeführten Werke sind dabei Gestaltungen von der solistischen concertino-Besetzung bis zur vollen Orchestergröße von über 50 Musikern möglich.

Zahlreiche von Kritik und Publikum begeistert aufgenommene CD-Einspielungen haben L'arpa festante weithin bekannt gemacht. Die Diskographie umfasst mittlerweile über 30 Veröffentlichungen bei angesehenen Labels und reicht von Werken des Hochbarock (Rupert Ignaz Mayr, David Pohle, Johann Philipp Förtsch, Dietrich Buxtehude) über Spätbarock (Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Jan Dismas Zelenka) und Klassik (Carl Philipp Emanuel Bach, Heinrich Graun, Josef Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart) bis zur Romantik (Anton Bruckner, Josef Gabriel Rheinberger, Camille Saint-Saëns, César Franck, Gabriel Fauré, Bernhard Molique, Hector Berlioz).

Christoph Andreas Schäfer studierte Kirchenmusik in Heidelberg und Düsseldorf mit Abschluss des Staatsexamens. 1986-1990 war er Assistent von KMD Prof. O.G. Blarr an der Neanderkirche in Düsseldorf. Seine erste hauptberufliche Tätigkeit führte ihn von 1991-1994 als Kantor nach Walsrode in die Lüneburger Heide. 1994-1998 war er als Kirchenmusiker an der Christuskirche Freiburg tätig. Neben der Organistentätigkeit widmet er sich intensiv der Arbeit als Chordirigent mit zahlreichen Oratorienaufführungen und Uraufführungen. Die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik und die Gestaltung ausgefallener kirchenmusikalischer Programme auch mit Musik aus dem Bereich des Jazz und Pop zählen zu seinen besonderen Schwerpunkten. Seit 1998 ist Christoph Andreas Schäfer Kantor an der Heiliggeistkirche in Heidelberg. Er leitet dort die Heidelberger Studentenkantorei und gründete die Heidelberger Kinderkantorei, sowie die Junge Kantorei Heiliggeist und hat die künstlerische Leitung der wöchentlichen Veranstaltungsreihe „Stunde der Kirchenmusik“. Außerdem ist er Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Freiburg und als künstlerischer Leiter der Freiburger Kinder- und Jugendkantorei tätig. Als Organist und Chordirigent konzertierte er in Norwegen, Finnland, Polen, Ungarn, Ukraine, Weißrussland, Holland, Schweiz, Italien, Frankreich, Ägypten, Syrien und den USA.

Die Heidelberger Studentenkantorei, beheimatet in der Altstadtgemeinde, ist einer der großen Konzertchöre unserer Stadt. Anders als der Name vermuten lässt, besteht sie seit ihrer Gründung nicht nur aus Studenten und Studentinnen der Heidelberger Hochschulen, sondern es sind auch Gemeindemitglieder sowie Mitsingende aus dem gesamten Stadtgebiet und der Region in ihren Reihen zu finden.

Die Heidelberger Studentenkantorei gibt im Jahr etwa vier große Chorkonzerte in der Heiliggeistkirche. Dabei haben weithin bekannte Chorwerke genauso ihren Platz wie selten Gehörtes und Uraufführungen. Konzertreisen im In- und Ausland sind fester Bestandteil der Arbeit des Chores.

In kleinerer Besetzung spielt die Heidelberger Studentenkantorei eine große Rolle in den Gottesdiensten der Heiliggeistkirche, in den wöchentlich stattfindenden „Stunden der Kirchenmusik“ und an den Festtagen zu Ehren Johann Sebastian Bachs.

Die Heidelberger Studentenkantorei wurde im Jahre 1950 von Heiliggeistkantor Bruno Penzien gegründet; das erste Konzert des Chores fand als geistliche Abendmusik zum Advent am 10. Dezember 1950 statt. Nachdem zunächst kleinere Werke auf dem Programm der Kantorei standen, kamen seit Mitte der fünfziger Jahre auch große Chorwerke (u. a. Bachs Passionen, Haydns „Schöpfung“ und Verdis „Requiem“) zur Aufführung. 1969 unternahm der Chor seine erste Reise ins Ausland – in Nizza, Marseille und Montpellier wurde Bachs h-Moll-Messe gegeben.

Nach dem Tode Penziens 1970 übernahm Christoph Kühlewein kommissarisch die Leitung des Chores, bis am Ende des Jahres der neue Kantor feststand: Peter Schumann. Dieser leitete die Heidelberger Studentenkantorei bis 1998.

Seit 1998 ist Christoph Andreas Schäfer Kantor an Heiliggeist. Unter seiner Leitung waren im Bach-Jahr 2000 alle drei Passionen des Thomaskantors zu hören, aber auch die moderne Chormusik spielt für ihn eine wichtige Rolle, wie sich u. a. an der Aufführung von Oskar Gottlieb Blarrs Jesus-Passion im Jahr 1999, 2005 und 2013 oder dem Konzert mit Psalmenvertonungen von Komponisten des 20. Jhdts. im Jahr 2010 ablesen lässt. Einen weiteren Schwerpunkt hat Schäfer auf die Präsentation romantischer A-cappella-Musik gelegt. Ein Höhepunkt der letzten Jahre war die Aufführung des Oratoriums „The Dream of Gerontius“ von Edward Elgar.

Konzerte der Heidelberger Studentenkantorei an den Karfreitagen von 1999 bis 2024 (in Klammern: Auswahl von Passionskonzerten zu anderen Terminen.)

1999 Blarr „Jesus-Passion“

2000 Bachjahr

Bach „Matthäuspasion“

(Bach „Johannespassion“, Bachs Geburtstag, Vokalens.)

(Bach/Büsing „Markuspasion“, Bachs Todestag)

2001 Brahms „Ein deutsches Requiem“,

Schönberg „Ein Überlebender aus Warschau“

2002 Bach „Johannespassion“ (Fassung von Robert Schumann)

2003	Graun „Der Tod Jesu“, Bach „Kreuzstabkantate“
2004	Bach „Messe h-Moll“
2005	Blarr „Jesus-Passion“ (Bach „Johannespassion“ zu Bachs Geburtstag, Buxtehude „Membra“)
2006	Bach „Matthäuspasion“
2007	Martin „Golgotha“
2008	Bach „Johannespassion“, Schmid „Cross section“ (UA)
2009	Bach/Mendelssohn „Matthäuspasion“ (Fassung von 1829)
2010	Brahms „Ein deutsches Requiem“
2011	(Bach „Johannespassion“, II. Fassung 1725, Bachs Geburtstag) Pärt „Passio“, Schütz „Sieben Worte“
2012	Bach „Matthäuspasion“
2013	Blarr „Jesus-Passion“
2014	Bach „Johannespassion“ (Fassung von Robert Schumann)
2015	(Schütz „Matthäuspasion“) Bach „Matthäuspasion“
2016	Martin „Golgotha“
2017	Bach „Johannespassion“, Schmid „Cross Section“
2018	Brahms „Ein deutsches Requiem“ (Rekonstruktion der Uraufführung im Bremer Dom, 1868)
2019	Sjöberg/Bach „Markuspasion“ (UA)
2020	Bach „Matthäuspasion“ (abgesagt wegen Pandemie)
2021	Pärt „Passio“ (Johannespassion 1982, Pandemiebedingungen)
2022	Brahms „Ein deutsches Requiem“ (Klavierfassung)
2023	Bach „Matthäuspasion“
2024	Bach/Sjöberg „Markuspasion“

Die Heidelberger Studentenkantorei feiert in diesem Jahr ihr 75-jähriges Bestehen
– ein außergewöhnliches Ereignis, welches unsere Gemeinschaft mit Stolz und Dankbarkeit erfüllt.

Unser großes Jubiläumsfest mit vielen Gästen und Ehemaligen haben wir vorerst verschoben, weil wir für die Umsetzung noch **Spendengelder in Höhe von etwa 10.000€ sammeln**.

Sobald die Finanzierung gesichert ist, freuen wir uns sehr, unser großes Jubiläumsfest mit Empfang, Festkonzert und Festgottesdienst bekannt zu geben. Am vierten Advent 2025 werden wir das Programm des ersten, noch „kleinen“ Konzertes unseres Chores vom Advent 1950 zu Gehör bringen.

Bitte spenden Sie an:

Freundeskreis für Kirchenmusik, DE 75 6729 0100 0061 8456 07
Volksbank Kurpfalz, Zweck: „Spende 75 Jahre Studentenkantorei“

Ihre Spenden sind zweckgebunden für das Jubiläum.

Mit Ihrer Unterstützung kann diese besondere Feier innerhalb der nächsten 12 Monate stattfinden. Vielen Dank!

Unsere Proben: Dienstags, 20-22.15 Uhr Schmitthennerhaus
Einstieg jeweils zu Beginn der neuen Probenphase
(Vorsingen nach einigen Proben)

Erste Probe nach Ostern: Dienstag 29.4.2025

Programm: **Wolfgang Amadeus Mozart „Requiem“**
(Aufführung Ende November 2025)

Vorbereitung der Jubiläumskonzertes
„75 Jahre Heidelberger Studentenkantorei“

www.studentenkantorei.de

Einladung zu unseren nächsten **Gottesdiensten**
in der Heiliggeistkirche und Providenzkirche:

Karsamstag, 19.4., 21 Uhr

Ökumenische Osternachtsfeier in der Altstadt

Pfarrer Dr. Vincenzo Petracca & Pfarrer Johannes Brandt

Musik: Bezirkskantor KMD Markus Uhl

Beginn in der Heiliggeistkirche, Abschluss in der Jesuitenkirche

Ostersonntag, 20.4., 6 Uhr

Auferstehungsfeier Heiliggeistkirche

Pfarrer Mirko Diepen; mit Abendmahl

anschließend gemeinsames Osterfrühstück in der Kirche

Ostersonntag, 20.4., 11 Uhr

Gottesdienst Heiliggeistkirche

Pfarrer Dr. Vincenzo Petracca; mit Taufen

(kein Kindergottesdienst in den Osterferien)

Ostermontag, 21.4., 9 Uhr

Osterspaziergang am Ostermontag, Beginn in der Heiliggeistkirche

für Familien und alle Anderen - PfarrerIn Imke und Mirko Diepen

Stationen im Heidelberger Stadtwald mit Liedern, Lesungen, Gebeten

ca. 10:30 Uhr Abschlussandacht mit dem Posaunenchor im Providenzgarten

Einladung zum Osterfrühstück und Ostereiersuche im Providenzgarten

Heiliggeistkirche Heidelberg
Ostermontag, 21. April 2025, 17.15 – 17.45 Uhr

Orgelkonzert zu Ostern
„Christ ist erstanden“

Nicolaus Bruhns (1665-1697)

Präludium G Dur

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Allein Gott in der Höh sei Ehr (BWV 664)

Charles-Marie Widor (1844-1937)

5. Symphonie 1. Satz – *Allegro Vivace*

Improvisation über „Christ ist erstanden“

Paul Heilmann ist 16 Jahre alt und studiert als Jungstudent an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg Orgel im 6. Semester Literaturspiel (Orgelklasse Handlos) und Improvisation (Orgelklasse Prof. Göttelmann). 2021 war er im Bundeswettbewerb Jugend Musiziert und ist Preisträger in Orgelimprovisation. Er wurde 2023 mit dem Werner-Stober-Preis ausgezeichnet. Er konzertierte unter anderem im Trierer Dom, Heiliggeistkirche Heidelberg und mit Star-Sopranistin Eva Lind. Außerdem ist er Kirchenmusiker der Christuskirche Oftersheim.

Paul Heilmann – Orgel

Eintritt: 5 €; 4 € (HD-CARD); 2 € (Studierende)

Impressum

Kantorat Heiliggeist

Rina Golinets, Assistentin

Karl-Ludwig-Str. 6a

69117 Heidelberg

sekretariat@kantorat-heiliggeist.de

www.kirchenmusik-heidelberg.de

