

**Vortrag zu Johann Sebastian Bachs „Markuspassion“ BWV 247**  
gehalten am Dienstag 16.4.2019 in der Heiliggeistkirche Heidelberg

Sehr geehrte Damen und Herren!

Eine knifflige Aufgabe haben Sie mir für heute gestellt: Ich soll Ihnen etwas erzählen zur Markus-Passion BWV 246 oder (nach anderer Zählung) 247 von Johann Sebastian Bach – gewissermaßen als Einstimmung auf die Aufführung, die Kantor Schäfer für den Karfreitag in dieser Heiliggeistkirche sich vorgenommen hat. Das klingt einfacher, als es ist.

Selbstverständlich wäre auch eine Herausforderung, einen Vortrag zu den beiden großen Passionen Bachs nach Johannes und Matthäus zu halten – allein schon wegen der Fülle dessen, was dabei zu berücksichtigen wäre, und wegen der vorher und nachher in der Musikgeschichte kaum oder gar nicht erreichten Dichte der Gedanken und Implikate.

Bei der Markus-Passion liegen die Dinge allerdings noch wesentlich komplizierter. Dieses Werk gibt uns nämlich etliche Rätsel auf, die sowohl mit seiner Entstehungs- als auch mit seiner Rezeptionsgeschichte zusammenhängen.

**Quellenlage: kein Notenmaterial**

Die Schwierigkeiten beginnen bereits mit der Quellenlage. Eine autographe Partitur fehlt ebenso wie eine Abschrift – etwa durch einen Familienangehörigen Bachs oder einen seiner Kopisten, die ja meist ältere und erfahrene Leipziger Thomasschüler waren und etwa als Chorpräfekten fungierten.

Aufführungsmaterial wie Chor- oder Instrumentalstimmen haben wir ebenfalls nicht. Das ist ungewöhnlich. Das Bachsche Notenarchiv wurde beim Tod des Thomaskantors 1750 zu gleichen Teilen seinen beiden ältesten Söhnen Wilhelm Friedemann (1710-1784) und Carl Philipp Emanuel (1714-1788) hinterlassen. Der eine erhielt wechselweise die Partitur oder das Aufführungsmaterial, der andere das entsprechende Gegenstück.

Nun ist, wie wir wissen, Vieles von dem, was an Wilhelm Friedemann ging, aufgrund des unsteten Lebenswandels dieses ältesten Bach-Sohnes verloren gegangen – sei es durch Verlust bei den zahlreichen Umzügen oder durch Verkauf, der nötig wurde, um finanzielle Sorgen zu mindern.

Carl Philipp Emanuel allerdings, der als wohlbestallter Musikdirektor und Kantor der Hauptkirchen – heute würden wir sagen Landeskirchenmusikdirektor – der reichen Freien und Hansestadt Hamburg wirkte, hütete das väterliche Erbe sorgsam – wohl, weil er dessen Wert unmittelbar erkannte, obwohl der Zeitgeist sich am Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr von den zuvor üblichen Kantatenkompositionen abwandte, aber auch, weil er etwas von der haushälterischen Art seines Vaters mitbekommen hatte, zuletzt aber auch deshalb, weil er viel eher als sein Bruder Gelegenheit hatte Werke seines Vaters ganz oder teilweise für eigene Aufführungen zu gebrauchen.

Wie dem auch sei: Dieser Teil des Erbes ist zumeist vorhanden. Er ging als Konvolut mehrfach geschlossen in neuen Besitz über und wurde schließlich unter Carl Friedrich Zelter (1758-1832), dem Gründer der Berliner Singakademie, dem Notenarchiv dieser neuen Institution zugeführt.

Zelter wiederum war der Kompositionslehrer Felix Mendelssohn-Bartholdys (1809-1847), der voll jugendlicher Begeisterung den Archivschatz hob und die

Bachschen Vokalwerke nach einer langen Zeit der Vergessenheit peu à peu wieder einem staunenden Publikum zugänglich machte.

Die spektakuläre Wiederaufführung der Matthäus-Passion 1828 wurde zur Initialzündung für eine Bach-Renaissance, die in die Gründung der Bach-Gesellschaft und die Herausgabe des noch zugänglichen Gesamtwerks mündete. Die Geschichte ist bekannt. Von einer Markus-Passion jedoch wusste weder Zelter noch Mendelssohn etwas. Konsequenterweise taucht sie auch in der ersten Gesamtausgabe nicht auf.

Ich habe Ihnen jetzt ausführlich berichtet, was wir alles nicht wissen. Nun ist es an der Zeit zu verraten, wie wir auf die Idee kommen, es habe sie trotzdem gegeben.

### **Quellenlage: Text**

Damit gelangen wir zu der einzigen vorhandenen Quelle, einer Veröffentlichung des Textes nämlich. Dafür müssen wir uns zunächst mit einem Zeitgenossen, Freund und Mitarbeiter Johann Sebastian Bachs beschäftigen: Christian Friedrich Henrici, genannt Picander.

Er wurde am 14. Januar 1700 in Stolpen südlich von Dresden geboren und starb am 10. Mai 1764 in Leipzig. Wir wissen von seiner Immatrikulation als Jurastudent in Wittenberg ab 1719 und in Leipzig ab 1720. Bekannt ist auch, dass er ab 1721 als Hauslehrer und Gelegenheitsdichter in der Messestadt wirkte.

Bereits 1723, im Jahr des Amtsantritts Bachs in Leipzig also, steuerte Henrici den Text für eine Kantate bei – BWV 148 „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“; 1725 folgte das sogenannte Osteroratorium (oder zumindest eine Vorstufe dazu BWV 249a) und eine weltliche Kantate BWV 205 „Der zufriedengestellte Äolus“, 1729 dann BWV 19 „Es erhub sich ein Streit“ zum Michaelistag.

Diese Texte ließ Henrici in einem Sammelband veröffentlichen, der auf uns gekommen ist, mit dem Titel „Sammlung erbaulicher Gedanken“, einem rechten Sammelsurium also mit Beiträgen zu verschiedenen Gelegenheiten. Gewidmet ist dieses Buch dem Grafen Franz Anton von Sporck – das ist bezeichnend, denn Bach war mit diesem adligen Herrn ebenfalls gut bekannt. Die Bach-Forschung vermutet, er könne der Mittelsmann zwischen Bach und Henrici gewesen sein.

Jedenfalls ergab sich eine Freundschaft, die in der Folge zur Planung und Verwirklichung mehrerer gemeinsamer Großprojekte führte: der Matthäus-Passion BWV 244, der Trauerode auf den Tod des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, Bachs früherem Dienstherrn, BWV 244a, der Kantate „Sehet! Wir gehen hinauf nach Jerusalem“ zum Sonntag Estomihi BWV 159, der „Kaffeekantate“ BWV 211, dem „Drama per musica“ „Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter“ BWV 193 a, vermutlich dem Himmelfahrtsoratorium BWV 11, der Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 190 und – 1742, also spät im Kontext des Bachschen Gesamtwerks – der „Bauernkantate“ BWV 212.

Von all diesen Unternehmungen wissen wir durch entsprechende Textveröffentlichung Henricis und in den genannten Fällen auch durch überkommenes Notenmaterial Bachs.

Und noch ein Umstand eint die beiden Freunde: In dem damals in Leipzig tobenden politischen Streit zwischen denen, die die Eigenständigkeit der bedeutenden Handelsstadt Leipzig erhalten, und denen, die im Sinne des

Absolutismus eine nähere Anbindung an das wettinische Kursachsen wollten, gehörten beide eindeutig zur letztgenannten Gruppe.

Bach wurde 1736 zum „Kurfürstlich Sächsischen und Königlich Polnischen Hofkompositeur“ ernannt, Henrici um 1740 zum „Kurfürstlich-Königlichen Kreissteuereinnehmer“ für die Weinsteuern in Leipzig – ein äußerst attraktiver und einträglicher Posten! Mehrere Huldigungskantaten an die Landesherrn August den Starken und seinen Sohn werden das Ihre dazu beigetragen haben... Henricis Frau Johanna Elisabetha, auch das sei erwähnt, war 1742 die Taufpatin für Bachs Tochter Johanna Carolina (1742-1809). Dieser Umstand passt ins Bild des Verhältnisses der beiden Familien.

Nun zur Markus-Passion zurück! Wir haben einen vollständigen Textdruck in einem Sammelband Henricis, betitelt „Picanders Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte“ mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Komposition und ihre Aufführung durch Johann Sebastian Bach (Teil III, 1732). Es gab also offenbar die Passion – und selbstverständlich wussten die Leipziger Leserinnen und Leser davon. Der Textbestand ist somit gesichert.

Der große und akribisch vorgehende Bach-Forscher Alfred Dürr datiert nach seinen Studien die Uraufführung auf den Karfreitag 1731 in der Thomaskirche. Eventuell mag es eine weitere Aufführung im Jahre 1744 gegeben haben. Wenn diese Vermutung zutrifft, dann wird Bach seiner Gewohnheit gemäß die Komposition verändert haben; es hätte also – mindestens – zwei Entwicklungsstufen des Werks gegeben, die aber beide nicht erhalten sind.

### **Werkgeschichte: vermutlicher Anlass**

Mit dieser Äußerung sind wir an einem nächsten Punkt der Annäherung an die mysteriöse Passion angelangt. Lassen Sie es mich so ausdrücken: Wir können am gesamten Bachschen Werk eine Eigenheit beobachten, die uns einen Einblick in seine Denk- und Arbeitsweise gibt.

Bach denkt zyklisch – er plant und arbeitet so bezüglich all seiner Projekte. Oft ist er damit erfolgreich und schafft Erstaunliches – denken wir an die sechs „Brandenburgischen Konzerte“, an den ersten und zweiten Teil des „Wohltemperierten Claviers“, an die vier Teile seiner zum Druck beförderten „Clavierübung“, an die jeweils sechs „Französischen“ oder „Englischen Suiten“, an die Cembalo-Partiten, an die Violinsonaten, an die Cellosuiten, an seine ersten beiden Kantatenjahrgänge in Leipzig 1723/24 und 1724/25, an die h-moll-Messe als aus Einzelteilen später zusammengeführtes Werk einer „Missa tota“, an die sechs Teile des „Weihnachtsoratoriums“ oder das „Musikalische Opfer“, das er dem König Friedrich II. von Preußen widmete. Andere Projekte blieben unvollendet – ich nenne das „Orgelbüchlein“ oder seinen dritten Kantatenjahrgang.

Mindestens in einem weiteren Fall sind sich die Gelehrten uneins, ob das Vorhaben zum Ende geführt oder abgebrochen wurden: Zur „Kunst der Fuge“ gibt es die beinahe romantisch anmutende und durch eine handschriftliche Randbemerkung Carl Philipp Emanuel Bachs genährte Vorstellung, Bachs Krankheit und Tod habe die Vollendung verhindert; ich bin mir nicht sicher – und nicht nur ich, sondern eine Reihe Musikwissenschaftler –, ob Bach diesen Zyklus nicht genau bis zu der Stelle führte, an der eigentlich nichts Neues mehr zu komponieren war – und er das Werk nicht bewusst mit einer Art Doppelpunkt, einem „Etcetera“ oder „Und so weiter“ offen ließ...

Wichtig war Bach in jedem Fall, stets nur das Beste abzuliefern: „dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten, draus sich zu belehren...“ Mit weniger gab er sich nicht zufrieden. Er wollte nach dem Stand der musikalischen Entwicklung und nach allen Regeln der Kunst immer Exemplarisches schaffen. Ein unerhörter Anspruch an sich selbst, an die Ausführenden und an die Hörschaft! Dass ihm dies nicht durchweg Zustimmung einbrachte, können wir uns denken!

Johann Adolph Scheibe (1708-1776), Thomaner, Bach-Schüler, Musik-schriftsteller und später Königlich dänischer Hofkapellmeister in Kopenhagen hat ihn bei aller Hochschätzung gerade an diesem Punkt deutlich kritisiert. Seit 1723 wirkte Bach als Thomaskantor zu Leipzig, auf einer der bedeutendsten Stellen evangelischer Kirchenmusik in Deutschland; er versah seinen Dienst zumindest anfangs mit enormem Ehrgeiz und ebensolchem selbstgesetzten Arbeitseinsatz und -aufwand. Zu den besonderen Highlights des musikalischen Jahres gehörten die Passionsaufführungen am Karfreitag. Auch hier wollte Bach wieder das Allerbeste bieten, etwas Exemplarisches, Mustergültiges...

Und für mich ist völlig plausibel, dass er auch hier selbstverständlich wieder zyklisch zu Werke ging: vier Passionen sollten es sein – nach den vier Evangelisten; ein Summum Opus also! Diese Idee hatte andere vor ihm auch schon – ich erinnere z. B. an Heinrich Schütz (1585-1672), wobei Bach wahrscheinlich dessen Passionen kannte – drei davon sind uns erhalten: die nach Matthäus, nach Lukas und nach Johannes. Eine weitere, bezeichnenderweise die nach Markus, findet sich zwar mit den anderen Schütz-Versionen in einer Handschrift, geht aber vermutlich auf einen anderen Komponisten zurück. Warum sollte sich Bach nicht dies zum Vorbild genommen haben?

Freilich hätte ein ganz anderer, ein modernerer und fortschrittlicherer Zyklus entstehen sollen – mit Werken für Gesangssolisten statt Soliloquenten, mit Figuralchören, mit starkem Instrumentalanteil... Eben im Stile der hochbarocken Kantatenkomposition als oratorische Passionen!

Er startete die Reihe mit der Johannes-Passion, die vielleicht schon in Köthen für Leipzig vorgearbeitet und dann vor Ort aufgeführt wurde. Ein fulminanter Einstieg! Allerdings – und das zeigte sich sogleich: kein unumstrittener! Die ersten Schwierigkeiten zeigten sich wohl schon dann: Es mag uns erstaunen, dass praktisch keine Reaktion auf diese und künftige Passions-Aufführungen Bachs überliefert ist – außer einer bezeichnenden einer adligen Damen, die sich beschwerte, sie hätte sich gefühlt wie in einer „Opera-Comödie“. Offenbar gerieten dem Leipziger Publikum die Bachschen Passionen zu theatralisch.

Bach hatte sich in seinem Anstellungsrevers, seinem Dienstvertrag also, ausdrücklich verpflichten müssen, dass seine Kirchenmusik nicht zu opernhaf herauskäme. Diese Vertragsklausel müssen wir, denke ich, auf dem Hintergrund des politischen Streits in Leipzig sehen, den ich vorhin andeutete: Die Vertreter des fürstlichen Absolutismus – für welche Partei Bach stand und für die die höfische Oper als Musikideal galt – und die Verfechter einer ständischen Verfassung, die die pädagogischen Aufgaben des Thomaskantorats betonten und die alte motettische Musiksprache bevorzugten, rangen hier miteinander.

Der neue und in den Ohren vieler fragwürdige Kompositionsstil Bachs zeigte sich nun gerade bei dem großen Passionenprojekt besonders; bei der als zweiter folgenden Matthäus-Passion mit ihrer Doppelchörigkeit und gigantischen

Ausmaßen der Anlage zeigte sich das umso mehr. Der Streit schwelte über viele Jahre und führte sogar bis zur Untersagung der Passionsmusik 1739.

In den letzten Lebensjahren scheint Bach schließlich das Projekt der vier Passionen aufgegeben zu haben: Es gab eine Wiederaufnahme von Reinhard Keisers Markuspassion und das vergleichsweise simple Passionsoratorium „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus“ nach dem Hamburger Dichter Barthold Hinrich Brockes...

Ich vermute, dass aufgrund der geteilten Reaktion – aber auch wegen immenser Arbeitsbelastung das Projekt der Komposition aller biblischen Passionsberichte ins Stocken geriet... Schon 1730 wurde eine Lukaspassion (alte Zählung: BWV 246) eingeschoben, die früher als Bach-Werk galt, aber keinen Vergleich mit der Johannes- oder gar der Matthäus-Passion aushält. Heute gilt die Provenienz als unklar – das Stück ist in Abschriften von J. S. und C. Ph. E. Bach überliefert. 1731 also die Markuspassion – sie scheint relativ schnell komponiert worden zu sein und geriet deutlich kompakter als ihre Vorgängerinnen.

### **Überlieferung und mögliche Gründe, warum das Werk verlorenging...**

Interessant ist in diesem Zusammenhang die These des Bach-Forschers Arnold Schering (geäußert in einem großen Aufsatz für das Jahrbuch der Neuen Bach-Gesellschaft 1939): Bach sei nicht mehr an einer Bewahrung der Markus-Passion gelegen gewesen aufgrund der Abkehr vom Vier-Passionen-Plan, er habe sie vielmehr selbst dadurch „zerstört“, dass er Teile in die letzte Fassung der Matthäus-Passion übernommen habe. Die Markuspassion könnte also als „Steinbruch“ geendet haben – was das Fehlen jedes Materials erklären könnte...

### **Rekonstruktionsversuche in der Annahme des Parodieverfahrens**

Schlussendlich sei noch darauf hingewiesen, dass die Bach-Forschung erkannte, dass fünf Textblöcke der Markus-Passion eine auffallende Ähnlichkeit mit der Trauerode auf den Tod Leopolds von Anhalt-Köthen aufweisen, außerdem zur Kantate BWV 54 „Widerstehe doch der Sünde“.

Deshalb wird angenommen, Bach habe ausführlich das Parodieverfahren angewandt. Träfe diese Annahme zu, ließen sich acht freie Sätze der Passion musikalisch rekonstruieren; 38 weitere allerdings – besonders die Rezitative – blieben verschollen. Gelegentlich wird auch ein Parodieverhältnis zum Weihnachtsoratorium diskutiert – hier bleibt aber alles vage.

Kurz und gut: Unter der Annahme des Parodieverfahrens ergeben sich Möglichkeit für Rekonstruktionsversuche der gesamten Passion.

Ich nenne diese Ansätze knapp:

- Parodie der freien Sätze, Übernahme der Rezitative aus anderen damaligen Werken (z. B. Reinhard Keisers Markus-Passion),
- völlige Parodie (inkl. Rezitative) in einem Bach-ähnlichen Stil,
- Parodie der freien Sätze, Neukomposition der Rezitative in gänzlichem neuem und bewusst kontrastierenden Gewand,
- Parodie und Rezitative gar mit ganz neuem Text (so z. B. Otfried Büsing nach Walter Jens),
- teilweise sogar Unterscheidung zwischen Früh- und Spätfassung (1731/1744), was besonders spekulativ erscheint...

Alle Ansätze haben Stärken und Schwächen. Ungesichert sind sie im Grunde alle.

Während die eine Gruppe der Rekonstruktionsversuche bemüht ist sich einem möglichst authentischen Klangbild zu nähern – wobei das ja, wie zu schließen war, höchst spekulativ bleiben muss –, versucht eine zweite Gruppe das Werk gleichsam neu zu komponieren und durch eine eigenständige musikalische Sprache etwas Neues zu schaffen – wenn auch gewissermaßen im Geiste des Bachschen Werks.

Summarisch nenne ich nur folgende mir bekannten Rekonstruktionsversuche: Diethard Hellmann (1964/1976), Gustav Adolf Theill (1978), Andor Gomme (1997), Rudolf Kelber (1998), Ton Koopman (1999), Johannes Koch (1999, basierend auf Hellmann 1976), Alexander Ferdinand Grychtolik (2007), Jörn Boysen (2010) und Andreas Fischer (2016). Auch die Neukomposition von Matthias Heep (2001) sei genannt.

Am Freitag wird hier in dieser Kirche eine sehr beachtliche Neufassung erstmals zu hören sein, die Johan-Magnus Sjöberg im Auftrag unseres Heiliggeistkantors Christoph Andreas Schäfer und der Heidelberger Studentenkantorei erstellt hat. Diese Neukomposition gehört eindeutig in die zweite der vorhin genannten Gruppen von Bearbeitungen der Bachschen Markus-Passion, wobei besonders die Choräle allerdings in Sätzen Bachs hinzugefügt werden – gleichsam als Verbeugung vor dem großen Thomaskantor. Was ich beisteuern konnte, habe ich mich mitzuteilen bemüht, und danke Ihnen sehr für Ihr Interesse und Ihre Aufmerksamkeit.

Prof. Dr. Martin-Christian Mautner, Pfr.