

Zum Programm am 17. April 2011

Im diesjährigen Passionskonzert des BachChores Tübingen wird ein Bogen von der Ankündigung des Leiden Jesu mit der Kantate ‚Jesus nahm zu sich die Zwölfe‘ über die Bachs Vertonung der Leidensgeschichte nach Markus (ergänzt durch die zeitgenössische Komposition von Otfried Büsing) – dazwischen eingeschoben zwei Motetten von Johann Kuhnau und Johann Sebastian Bach – bis hin zu einer österlichen Botschaft mit der doppelchörigen Motette Bachs „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst“ gespannt.

Mit der Kantate ‚Jesus nahm zu sich die Zwölfe‘ (BWV 22), bewarb sich Bach, der seit 1717 als Hofkapellmeister in Köthen wirkte, 1723 um das Amt des Thomaskantors in Leipzig als Nachfolger von Johann Kuhnau (1660-1722). „*Am verwichenen Sonntag Vormittage machte der Hochfürstliche Capellmeister zu Cöthen, Mr. Bach, allhier in der Kirchen zu St. Thomä wegen der bisher noch immer vacant stehenden Cantor-Stelle seine Probe, und ist desselben damahlige Music von allen, welche dergleichen ästimiren, sehr gelobet worden ...*“, so beginnt eine Zeitungsmeldung im „Hamburger [sic !] Relegationscourier“ vom 15. Februar 1723. In diesem Bewerbungsgottesdienst am 7. Februar 1723 erklang neben der Kantate 22 mit „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (BWV 23) eine weitere, neu komponierte Kantate auf den Sonntag ‚Estomihi‘, den Sonntag, der die Passionszeit vorbereitet. In beiden Kantaten führt Bach eine Vielfalt seiner Art für Chor, Vokalsolisten und Instrumente zu komponieren vor. Der zweiteilige Eingangssatz, der sich als Präludium und Fuge ansehen lässt, besteht aus einer Dialogarie und einer Chorfüge, in der sich nach der ersten Themendurchführung die Instrumente, colla parte spielend, hinzu gesellen. Das Fugenthema mit seinen charakteristischen Pausen und der fremde Tonarten nutzende Bauplan der Fuge scheint die Verwirrung der Jünger Jesu auszudeuten. Es folgen eine Arie (Alt) als Triosatz, eine Arie (Tenor) mit kompletten Streichern, ein *accompagnato*-Rezitativ (Bass) mit ariosen Elementen sowie ein Schlusssatz (Choral) mit zeilenweisem Einbau des vierstimmigen Chorals „Ertöt uns durch dein Güte, erweck uns durch dein Gnad“

J. S. Bach konzentrierte sich darauf „*ein Standard-Niveau interpretatorischer Anforderungen mit einer auf höchster Stufe stehenden inneren Gestaltung der Sätze zu verbinden.*“ (Konrad Küster *1959) und nicht

die musikalischen Stärken einzelner Ensemblemitglieder mit virtuoson Solopartien herauszustellen. Zudem vermied er die im konservativen Leipzig nicht erwünschten, zu opernahen Formen des secco-Rezitativs und der vollständigen da-capo-Arie. Denn Ratsmitglieder hatten sich bei Bachs Wahl am 22.04.1723 geäußert, er habe „*Compositionen zu machen, die nicht theatralisch wären!*“

Dabei sah der Hamburger Hauptpastor Erdmann Neumeister, Textautor vieler Bach-Kantaten, in der Oper das Vorbild der geistlichen Kantate. Neumeister schrieb im Vorwort seiner bereits 1704 erschienenen Kantatendichtungen: „*Soll ich's kürzlich aussprechen, so sieht eine Kantate nicht anders aus als ein Stück aus einer Oper, zusammengesetzt aus stilo recitativo und Arien*“. Und spätestens mit der Uraufführung der Johannespassion in der Karfreitagsvesper 1724 ließ Bach die versammelten Leipziger Gottesdienstbesucher ob der Dramatik und Theatralität seiner Musik und der in einzelnen Szenen auftretenden handelnden Personen aufhorchen.

(aus dem Vorwort zur Partitur der Markuspassion:)

„Im Jahre 1731, also vier Jahre nach der ersten Aufführung der Matthäuspassion, erklang - wie man sicher vermuten darf - in Leipzig zum erstenmal Bachs Markuspassion. Von diesem Werk sind aber weder Autograph noch Abschriften erhalten. Doch konnte die Musikforschung zeigen, dass verschiedene Sätze daraus als Parodierung auch Bestandteile anderer Werke Bachs sind (Trauerode BWV 198, Kantate „Widerstehe doch der Sünde“ BWV 54). Die Reihe der rekonstruierbaren Sätze der Markuspassion, deren Text der Leipziger Christian Friedrich Henrici (Pseudonym „Picander“) 1732 veröffentlichte, umfasst so zunächst Eingangs- und Schlußchor sowie vier Arien. Darüber hinaus entdeckte Gerhard von Freiesleben bereits 1916 (NZfM v. 20. Juli 1916), dass zwei Chorsätze aus Bachs Weihnachtsoratorium („Wo ist der neugeborne König der Juden“ bzw. „Wir haben seinen Stern gesehen“ aus der V. Kantate) mit größter Wahrscheinlichkeit aus der Markuspassion stammen („Pfui dich, wie fein zerbrichest du den Tempel“ bzw. „... und bauest ihn in drei Tagen ...“). Diese Sätze sind hier erstmalig in eine Aufführungsversion der Markuspassion mit einbezogen, wie es überhaupt Prinzip dieser Fassung ist, aus-

schließlich solche Sätze Bachs einzubinden, deren Herkunft aus seiner Markuspassion so gut wie erwiesen ist.

Um diesen Torso aus 8 Bachschen Sätzen, die im Vergleich zur Johannes- und Matthäuspassion einen wiederum neuen und anderen Ton anschlagen, für uns heute sinnvoll aufführbar zu machen, wurde der alten Musik ein neuer Rahmen gegeben. Und nicht die Luther-Übersetzung des Markus-Berichts, die Bach verwendet hatte, sondern die Übertragung von Walter Jens wurde als Grundlage für die musikalische Fassung der Evangelistenerzählung gewählt, die in der Vertonung Bachs als unwiederbringlich verloren gelten muss. Aus Gründen der Balance zwischen alt und neu wurde der Evangelistenbericht in ausgewählten Sequenzen den Bachschen Sätzen angefügt.

Im Gegensatz zum tradierten Usus ist die Partie des Erzählers (Evangelisten) hier einem Bariton anvertraut (diese Stimmlage ist im Bachschen Torso nicht vertreten); die Christus-Partie übernimmt der Tenor: Christus als junger Mann, als leidender Mensch, schwankend zwischen Aufbegehren des Endzeitpredigers und Ergebung.

Das Instrumentarium (Flöte / Altflöte, Oboe/ Oboe d'amore / Englisch Horn, Bassethorn / Baßklarinette, Kontrafagott, Gambe, Harfe) setzt dem Klangbild der Bachschen Musik ein neues Gegenüber, schafft aber auch Verbindungslinien. So gibt es Passagen, die unmittelbar in einen Bachschen Satz hineinführen (Übergang Nr. 1 - Nr. 2) oder durch überhängende Töne in neue Musik überleiten (Arie „Mein Heiland“ - folgende Musik des Erzählers). Aber auch kompositorisch wurde Bezug auf die Passionsmusik Bachs genommen: Im Bericht vom Judas-Kuß erklingt der (unvollständige) Dominantseptakkord d-fis-c als Zitat: Dieser Klang prägt, verbunden mit dem widerspenstigen Orgelpunkt G, als musikalisches Sinnbild den Kopf der folgenden Bach-Arie „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“. Die musica crucis, die dem Bachschen Schlußchor vorangestellt ist, ist eine Musik der Meditation, der Rückbesinnung: Sie bezieht sich Ton für Ton auf die Takte 21-25 („Mein Heiland, dich vergeß ich nicht“) der Bacharie Nr. 4:

The image displays a musical score for the aria 'Mein Heiland, dich vergeß ich nicht!' from the Mass in B minor, BWV 232, by Johann Sebastian Bach. The score is presented in two systems. The first system, marked with a 'B' in a box, shows the vocal line (soprano) and the instrumental accompaniment (flute, oboe, and strings). The second system, marked with a circled '2', continues the vocal line and accompaniment. The lyrics 'land, mein Heiland, dich vergeß ich nicht!' are written below the vocal line. The music is in G major and 4/4 time, featuring a prominent bass line and a melodic vocal line.

Sämtliche Tonfolgen, die in der **musica crucis** erklingen, entstammen der Bachschen Passage, sie überlagern sich und kreisen umeinander, stark verlangsamt, in verwehender Reminiszenz. Musik der Erinnerung, aber auch mit dem Blick nach vorn: Das Stück ist im Goldenen Schnitt angelegt: Am Wendepunkt hellt sich der Tonsatz auf (die kreisenden Elemente erklingen nun einen Halbton höher), und die Harfe spielt eine längere, jetzt deutlich erkennbare Akkordfolge aus der Bachschen Passage. In Korrespondenz zum Bachschen Schlußchor, zum Picander-Wort „mein Leben kömmt aus deinem Tod“ ist auch der Neue Bund ein Aspekt der **musica crucis**.

Die Komposition des Markus-Textes in der Übertragung durch Walter Jens folgt eigenen Gesetzmäßigkeiten: Der gesamte Instrumentalsatz, der den Erzähler begleitet, bezieht sich auf strengste auf die eingangs solistisch vorgetragene Formel „Und ich erzähle ...“ (die in der Erzähl-Partie dann nie wieder erscheint). Die Christus-Partie dagegen hält Balance zwischen ikonenhafter Strenge und dramatischer Spontaneität: Sie basiert auf einer Tonreihe, die durch Verschränkung der liturgischen Melodie des „Christe, du Lamm Gottes“ mit der musikalischen Kreuzformel aus der Bachschen Matthäuspassion („Laß ihn kreuzigen“) gebildet wurde:



Diese Reihe erklingt nun in vier Transpositionen, die sich ihrerseits an der Tonfolge B-A-C-H (ebenfalls Kreuzsymbol) orientieren.“

(Ende des Zitats aus dem Vorwort der Partitur)

Wie es im Barock im so genannten Passion-Pasticcio, in dem Sätze aus unterschiedlichen Werken zusammengefasst werden, üblich war, wird in die Markuspassion die Motette ‚Tristis est anima mea‘ (Matthäus 26,38) von Johann Kuhnau und J. S. Bachs Umarbeitung dieser Motette, neu textiert mit ‚Der Gerechte kommt um‘ (Jesaja 57, 1+2) und von f- nach e-moll transponiert, eingeschoben. Die ursprünglich rein vokale Anlage der Kuhnau-Motette über einem basso continuo erweiterte Bach um einen sechsstimmigen Orchestersatz und ein je achttaktiges instrumentales Vor- und Zwischenspiel. Bei der Bearbeitung der Vokalstimmen sind die Deklamation bei der Unterlegung des neuen Textes und in vielen melodischen Details wie in der Anreicherung und Schärfung harmonischer Wendungen bemerkenswert. Beispielhaft benannt sei eine Kadenz in Kuhnaus Motette,

die Bach um eine synkopierte Altstimme erweitert und die einen dissonanten „übermäßigen Quint-Sextakkord“ zur Folge hat. Zugleich fügt Bach damit seinen Namen (B-A-C-H – Motiv) in die Noten ein. Nach diesem B-A-C-H – Motiv folgt (ironischerweise?) die Textstelle „und niemand achtet drauf“!

Für die so fundamental umgearbeitete Motette ‚Der Gerechte kommt um‘ kommt eine Verwendung als Begräbnismotette in Frage.

In dieses Genre der Begräbnismotetten sind auch nahezu alle weiteren überlieferten Motetten J. S. Bachs zu rechnen, so auch ‚Fürchte dich nicht‘ (BWV 228), für deren Anlass und Umstände der Entstehung es keine Hinweise gibt. Zumeist wird sie mit dem Trauergottesdienst für Susanna Sophia Winckler am 4. Februar 1726 in Leipzig in Zusammenhang gebracht. Mit dem Konzept der ‚thüringischen Motette‘ mit konventioneller Simultankombination von Kirchenlied und Bibelspruch deutet die Anlage auch auf Bachs Weimarer Zeit, in der die auf 1712/13 datierte achttimmige und ähnlich angelegte Motette ‚Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn‘ entstand. Die zweiteilig angelegte Motette ‚Fürchte dich nicht‘ ist mit den zwei je 77 Takten langen Teilen symmetrisch angelegt. Im ersten rhetorisch wirkungsvoll doppelchörig angelegten Teil komponiert Bach teils dialogisierende, teils einander sich verstärkend zusammensingende Chöre. Im zweiten vierstimmigen Teil exponiert Bach eine Fuge in den drei Unterstimmen, zu der der Sopran abschnittsweise zwei Strophen des Chorals ‚Warum sollt ich mich denn grämen‘, 1653 von Paul Gerhardt mit dem Titel „Christliches Freudenlied“ veröffentlicht, singt.

1827 schrieb Carl Friedrich Zelter an seinen Freund Johann Wolfgang Goethe: „Könnte ich Dir an einem glücklichen Tage (denn das gehört dazu) eine von S. Bachs Motetten zu hören geben, im Mittelpunkt der Welt solltest Du Dich fühlen.“