

Edition Bach-[^] Leipzig

Musikalische Denkmäler / Musical Monuments Vol. 2

„Kaiser“ - Markus-Passion

als Pasticcio von Sebastian Bach (Leipzig um 1717)
mit Arien nach Friedrich Händels „Brockes-Passion“

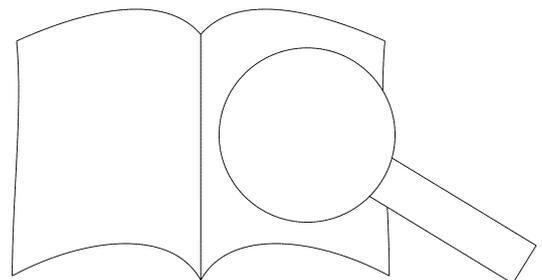
für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Coro (SATB)
Fagotte
Violen, 2 Violinen und Basso continuo

Violoncelli, Kontrabass, Chor (SATB), choir (SATB)
2 Oboen, 2 Bassen
2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo

herausgegeben von / edited
Christine Blanken

Original / Full score

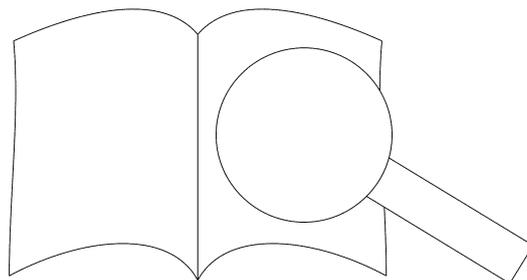
Carus 35.502



Mit Unterstützung von / Supported by
The Packard Humanities Institute, Los Altos

PROBE-PARTITUR

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Inhalt

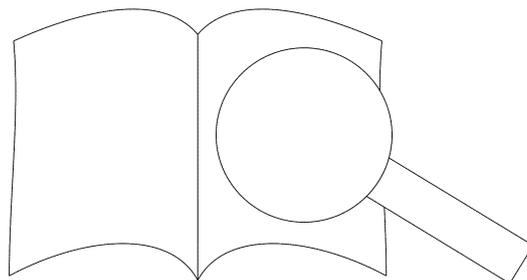
Vorwort	V
1. Bachs drei Fassungen der Markus-Passion	V
2. Pasticcio bei Bach	V
3. Komponist und Entstehungsumfeld der Hamburger Erstfassung der Markus-Passion	VI
4. Tradition Hamburger Passionsmusiken	IX
5. Zusammensetzung des Pasticcio	IX
6. Rekonstruktion des Pasticcio	XI
Foreword / Avant-propos	XII
Faksimileabbildung	XV

Parte prima

1. Sonata / Chorus	Pilatus ist um unser Missetat willen verwundet	
2. Recitativo / Accompagnato	Die Jüden den Lobgesang gesprochen hatten	
3. Aria (Soprano)	Ich will dich die Angst betreten	
4. Recitativo / Accompagnato	Er nahm zu sich Petrum	
5. Aria (Soprano)	Die Jüden, schaut mit Furcht und Zagen	
6a. Recitativo / Accompagnato	Und kam und fand sie schlafend	
6b. Recitativo / Accompagnato	Und alsbald, da er noch redet	
7. Aria (Tenore)	Wenn nun der Leib wird sterben müssen	
8a. Recitativo / Accompagnato	Die aber legten ihre Hände an ihn	
8b. Recitativo / Accompagnato	Und die Jünger verließen ihn alle	
8c. Recitativo / Accompagnato	Wir haben gehört, dass er saget	24
9. Recitativo / Accompagnato	Aber ihr Zeugnis stimmt noch nicht überein	25
10a. Recitativo / Accompagnato	Erwäg, ergrimmete Natternbrüder	28
10b. Recitativo / Accompagnato	Da fingen an etliche ihn zu schelten	31
10c. Recitativo / Accompagnato	Weissage uns	31
10d. Chorus	Und die Knechte schrien	32
10e. Recitativo / Accompagnato	Wahrlich, du bist Christus	34
11. Aria (Tenore)	Er aber fing an sich zu wehren	36
12. Choral	Wein, ach wein, ach wein So gehst du hin	36 38

Parte seconda

13. Sinfonia		39
14. Recitativo / Accompagnato	Die Jüden	39
15. Aria (Alto)	Pilatus aber gedachte dem Volke	41
16a. Recitativo / Accompagnato	Er sprach zu ihnen	43
16b. Chorus	Er sprach zu ihnen	43
16c. Recitativo / Accompagnato	Er sprach zu ihnen	45
16d. Chorus	Er sprach zu ihnen	45
17. Choral	Hilf, Christe, Gottes Sohn	46
18. Sinfonia		47
19a. Recitativo / Accompagnato	Pilatus aber gedachte dem Volke	48
19b. Recitativo / Accompagnato	Gegrüßest seist du, der Jüden	
19c. Recitativo / Accompagnato	Und schlugen ihm das Haupt	
19d. Recitativo / Accompagnato	O süßes Kreuz, o Baum des Lebens	
20. Recitativo / Accompagnato	Und sie brachten ihn an die Stätte	
21. Recitativo / Accompagnato	Eilt, ihr angefochtenen Seelen	
22. Recitativo / Accompagnato	Und da sie ihn gekreuziget hatten	
23. Recitativo / Accompagnato	Hier erstarrt mein Herz und Blut	
24. Recitativo / Accompagnato	Und es war oben über ihn geschrieben	
25a. Recitativo / Accompagnato	Pfui dich! Wie fein zerbrichst du	
25b. Chorus	Desselbengleichen die Hohenpriester	
25c. Recitativo / Accompagnato	Desselbengleichen die Hohenpriester	



25d. Chorus	Er hat andern geholfen	66
25e. Recitativo	Und die mit ihm gekreuziget v	70
26. Aria (Soprano)	Was Wunder, dass der Sor	71
27a. Recitativo	Und um die neunte Stur	73
27b. Arioso (Jesus)	Eli, Eli lama asabthan:	74
27c. Recitativo	Das ist verdolmet	74
27d. Chorus	Siehe, er rufet d	75
27e. Recitativo	Da lief einer :hwamm mit Essig	76
28. Choral (Alto)	Wenn ich	77
29a. Aria (Soprano)	Seht, A	78
29b. Aria (Tenore)	Der	79
30. Sinfonia		81
31. Recitativo	im Tempel zerriss	82
32. Aria (Basso)	, dass, da der Himmel weint	8
33. Recitativo	en auch Weiber da	
34. Aria (Alto)	us hat das Haupt geneiget	
35. Recitativo	er kaufte ein Leinwand	
36. Aria (Soprano)	Wisch ab der Tränen scharfe Lauge	
37. Chorus	O selig ist zu dieser Frist	
38. Choral	O Jesu du, mein Hülf und Ruh	
39. Chorus	Amen	

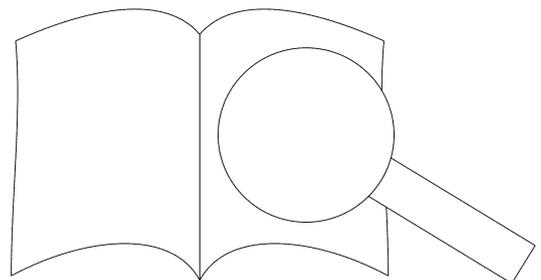
Kritisc'

Soliloquenten

Evangelist (Tenore)
Jesus (Basso)

Ancilla (Soprano)
Hauptmann (A')
Hohepriester
Judas (Alto)
Kriegsk
Petr
Pii

Zu ... ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:
Partit. (Carus 35.502), Klavierauszug (Carus 35.502/03), Chorpartitur (...
Violino I (Carus 35.502/11), Violino II (Carus 35.502/12), Viola I (Carus ...
Basso continuo, zugleich Stimme für Fagotto I/II (Carus 35.502/14), Organ (Carus 35.502/15).



Vorwort

Johann Sebastian Bach führte neben eigenen Passionsmusiken¹ auch einige Werke anderer Komponisten auf, unter denen die „Kaiser“ zugeschriebene Markus-Passion an prominentester Stelle steht. Bach hat sie über einen Zeitraum von etwa 35 Jahren mindestens dreimal aufgeführt und dabei jeweils umgestaltet: Während das biblische ‚Handlungsgerüst‘ (Rezitative, Volkschöre als Turbae) dasselbe bleibt, unterscheiden sich die drei Fassungen: Anteil und Gestaltung der freien poetischen Texte (Arien und Choräle). Dies zeugt von einem sich wandelnden Formverständnis der Passionsmusik, das durch eine stärkere Akzentuierung der frei gedichteten Anteile – in der hier vorgelegten letzten Fassung – gekennzeichnet ist. Die Pasticcio-Form aus Kompositionen „Kaisers“ Friedrich Händels sowie des Pasticcio-„Kaisers“ Johann Sebastian Bach selbst, führt zu dem einzigen Pasticcio, welches Händel komponiert hat. Ein Pasticcio, welches Händel komponiert hat, ist ein bemerkenswertes Dokument; bekanntlich gehörte es zu denjenigen Kompositionen, die er, wie er selbst sagte:

Händel ist dreymal in Halle gewesen, das erstmal ungefähr um 1717, das zweytemale in den Dreyßigern, und das letztmal 1751. In dem erstenmal war J. S. B. damals Kapellmeister in Halle, welches nur kleine Meilen von Halle. Er erfuhr Händels Kunst, und suchte ihn zu besuchen, und fuhr nach Halle. Denselben Tag, wie Händel weiter. Beym zweytenmale hatte er das Fieber. Weil er nun selbst nach Halle zu kommen stand war, so schickte er sogleich seinen ältesten Bruder Wilhelm Friedemann, dahin, um Händeln aufs höflichste zu laden. Friedemann besuchte Händeln, und erhielt von ihm die Antwort, dass er nicht nach Leipzig kommen könnte, und es sehr bedauerte. J. S. B. war nämlich schon damals in Leipzig, auch nur vier Meilen von Halle. – Beym drittenmale war J. S. B. schon todt. Händel war also nicht so neugierig, wie J. S. B., welcher einmal in seiner Jugend wenigstens 50 Meilen weit zu Fuß zu hören. Um so viel mehr schmerzte es J. S. B., daß er diesen wirklich großen Mann, den er besonders achtete, nicht persönlich hatte kennen lernen können.²

1. Bachs drei Fassungen der Markus-Passion

a) Die Fassung des Weimarer Konzerts (1726) ist eine solistische Besetzung und nur auf Grundlage der im norddeutschen Raum bekannten Markus-Passion, auf die Pasticcio-Form in Hamburg, Lüneburg und Oldenburg übergegangen sein könnte.

b) Die Fassung 1727 (1728) ist eine Bearbeitung des Thomaskantors, für den sie von Nicolaus Bach an Karfreitag 1727 in Leipzig aufgeführt wurde. Der Zeitpunkt noch gefordert, ist ein Hinweis auf die Bedeutung der Passionsmusik, d. h. auf die Bedeutung des Librettos. Es handelt sich um eine Bearbeitung gegenüber der Version von ca. 1726 (drei neu gesetzte Choräle).

c) Die Fassung 1733 ist eine überarbeitete Fassung des etwa 60jährigen Thomaskantors, die Bach die Markus-Passion in einem Karfreitagsgottesdienst als Pasticcio mit sieben Arien aus der Brockses-Passion⁵ seines Landsmannes Georg Friedrich Händel aufführt. Spätestens 1734 hatte die moderne Pas-

sionsmusik in den konservativen Leipziger Hauptkirchen erhalten und damit den Weg zu Bachs Arien- und Rezitativen als einziger deutscher Passionsmusik ebnet.⁶

Der Terminus Pasticcio bezeichnet man im Bereich musischer Kompositionen (geistlich oder weltlich) eine Form, bei der einzelne Musikstücke mehrerer Komponisten in einem neuen Werk zusammengestellt wurden. Ob die Stücke unverändert aus älteren Kompositionen unverändert kopiert, bearbeitet oder sonst dem neuen Kontext angepaßt oder extra für diesen Anlaß neu komponiert wurden, ist für die Begriffsbestimmung zweitrangig. Das Kriterium einer schaffenden, selbständigen und zusammenhängenden Komposition muß gegeben sein, um das Pasticcio von einer Montage oder Einlage abzugrenzen.⁷

Die Praxis, Kompositionen verschiedener Komponisten zu einem einzigen – eben ein „Pasticcio“ – zu verbinden, ist seit der Renaissance gängig; das, was durch die Praxis der „Borrowings“ (Borrowings) eindrücklich wird, ist auch bei vielen anderen Komponisten zu beobachten. Die Praxis der „Borrowings“ ist auch bei vielen anderen Komponisten zu beobachten. Die Praxis der „Borrowings“ ist auch bei vielen anderen Komponisten zu beobachten.

Es sollen es fünf gewesen sein, darunter auch die Markus-Passion nach Markus, BWV 247, s. Hans-Joachim Schulze, *Die Musik zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs* (Bärenreiter, Bd. 3), Kassel etc. (Bärenreiter) und Leipzig (Dt. Musikverlag) 1972, Nr. 666.

² J. S. B. [J. S. Bach], „Auszug eines Schreibens aus --- vom 27sten August 1717. Ueber eine Stelle in Hr. D. Burneys Lebensumständen von ...“ in: *Allgemeine deutsche Bibliothek. Des ein und achtzigsten Bandes erstes Stück*, hrsg. von Friedrich Nicolai, Berlin und Stettin 1788, S. 295–303; zit. nach *Bach-Dokumente* (wie Anm. 1), Bd. 3, Nr. 927.

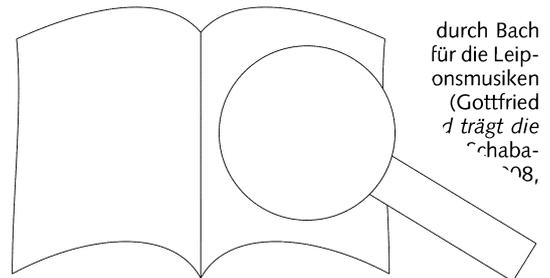
³ Hierzu erstmalig Alfred Dürr 1949/50, S. 81–99 (damals noch ohne Kenntnis der Stimmen der dritten Fassung von ca. 1747); grundlegend unter Berücksichtigung auch des Pasticcios: Andreas Glöckner 1977, S. 75–119. Ausführliche Darstellung der Quellen bei Reißwenger BNB, S. 170–190 [alle Literaturabkürzungen vgl. Krit. Bericht, S. 103].

⁴ Mit Ausnahme einer solistischen Oboe in der Sopranarie „O, Golgatha“ (gehört nicht zur Fassung von ca. 1747).

⁵ Der übliche Name der Passionsmusik *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* geht auf den Textdichter Barthold Hinrich Brockes zurück, dessen Text durch zahlreiche Vertonungen berühmt wurde. Der Text wurde von J. S. Bach u.a. auch Telemann, Bach, Händel u.a. vertont.

⁶ Eine Ausgabe hat mit zögerlicher Hand ohne wachsenden Erfolg Heinrich Schulz, *Die Markus-Passion*, S. 33–9, Leipzig 1908, in der die Markus-Passion aufgeführt ist.

⁷ Rainer Gegenwärtig, *Die Musik zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs* (Bärenreiter, Bd. 3), Kassel etc. (Bärenreiter) und Leipzig (Dt. Musikverlag) 1972, Nr. 666.



Pasticci aus Werken verschiedener Komponisten beschränken sich bei Bach aber auf Passionsmusiken: Lediglich das Passionsoratorium *Wer ist der, so von Edom kömmt* von Carl Heinrich Graun liegt in einer Bach zugeschriebenen Fassung vor. Es vereint im Graun'schen Hauptkorpus Sätze von Georg Philipp Telemann, Johann Christoph Altnikol, (vermutlich) Bach selbst und einem unbekanntem Komponisten.⁸ Diese Pasticciopraxis des Vaters führt C. P. E. Bach in allen seinen Passionen fort.⁹ Passionsmusiken scheinen sich aufgrund ihres festen Handlungsgerüsts für Pasticcio-Verfahren besonders gut eignen. Erst in der Kunstästhetik des 19. Jahrhunderts werden sie – genauso wie die Parodie – einen schlechten Geschmack kommen, muten sie doch wie zusammengebastelte, keine eigentlichen Musikstücke an, denen Originalität und Individualität mangelt. Dass der Originalitätsgehalt der Pasticcio-Verfahren im 18. Jahrhundert anders bewertet wurde und (nach dem Urteil der Geschichtswissenschaften) pragmatischen Zwecken der Verwertung von einmal gefassten Musikstücken diente, deren Verarbeitung und Weiterentwicklung im neuen Kontext stärker als Tugenden betrachtet wurden, ist ein wichtiger Aspekt der gereiften und freilebenden Würdigung eines Pasticcio-Verfahrens im 19. Jahrhundert. Die Markuskapitel der Markus-Passion.

3. Komponist und Entstehungsumfeld der Hamburger Erstfassung der Markus-Passion

Über die Datierung, den Entstehungsort und den Verfasser der Markus-Passion, bevor Bach sie um 1726 aufführte, ist wenig bekannt: Zwei fast zeitgleich gedruckte Textdrucke von 1707 und 1711 dokumentieren die frühesten Aufführungen der Passion im Hamburger Dom unter der Leitung des Domkantors Friedrich Nicolaus Brauns (1637–1718).¹⁰ Daneben gibt es auch in anderen Überlieferungskreisen zwei anonym überlieferte Abschriften,¹¹ die jedoch beide wiederum von Bachs Fassung abweichen. In keiner dieser (außerhalb der Überlieferung stehenden) vier Quellen wird ein Komponist genannt.

Zum Grundbestand aller Quellen bzw. Fassungen der Markus-Passion im wesentlichen nur folgendes: 1. der Text der Lutherbibeltextes der Kapitel 14–15 der Evangelien, 2. der Eusebius-Luthers Übersetzung, 2. der Eusebius-Luthers Übersetzung, 2. der Eusebius-Luthers Übersetzung ist um unser Missetat willer einige Arien.¹² Als Arbeitsgrundlage der Pasticcio-Verfahren der Markus-Passion zu bezeichnen. Die Quellen mit ihrem darüber hinausgehenden Inhalt sind an Arien, Chorälen und Pasticcioarten. Die Fassung von ca. 1747 geht diesen Arien voraus. Die Einfügung von sieben Arien in die Fassung von Händel am konsequenten Ende der Markus-Passion.

Die Arien in den beiden bereits vorliegenden Fassungen unter dem Namen Reinhard Keiser von 1726–1727 sind gegeben, denn auf dem Umschlag zu dem Material der Fassung 1726, wird „R. Kai- ser über einer „Passio Christi secundum Matthæum“ [sic] genannt; wobei sowohl das irri- ge „Matthæum“ als auch der abgekürzte Buchstabe „R.“ deutliche Spuren einer Korrektur zeigen.¹⁴ Zwar wurde dieser Ein-

trag nicht von Keiser, sondern von einem seiner Hauptkopi- sten, dem man man davon ausgehen, dass er in Bachs Einflussbereich gemacht wurde. Dieser Eintrag ist indes der einzige, der Keiser als Komponisten der Markus-Passion nennt.

Im 19. Jahrhundert gab es erste Zweifel an der Zuschreibung an Reinhard Keiser: Als der Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe, der Leipziger Thomaskantor Wilhelm Rust die Markuskapitel der Markus-Passion erstmalig aus Bachs originalen Stimmensätzen rekonstruierte, identifizierte er erstmals die drei Fassungen und machte ausführliche, aber nie publizierte Aufzeichnungen zur Datierung dieser Fassungen, wobei er die Komponisten-Zuschreibung des Umschlags ausdrücklich infrage stellte.¹⁵ Es sollte etwa einhundert Jahre dauern, bis der Leipziger Textbuch von 1707 aufgefun- den wurde, die Verfasserfrage erneut stellte.¹⁶ In der Folgezeit wurde die Zuschreibung an Reinhard Keiser zu bezweifeln. Ein zweifaches Argument: Ein stilistischer Vergleich der Arien mit anderen Arien, die Keiser als Urheber der Markus-Passion zugeschrieben werden, zeigt, dass dies ein anderer Komponist sein dürfte.

Gehen wir zum Vergleich ein; hier gab es keine gesicherte Erkenntnisse über den Vokalstil, da keine vollständigen geistlichen Werke ediert vorliegen. Die geistlichen Werke mehr als andere waren. Eine Zu- oder Abschreibung der Arien im Vergleich mit seinem weltlichen Oratorien fand daher nicht statt, dass seit etwa 15 Jahren Editionen und Aufführungen zu Reinhard Keisers geistlichen Komposi-

⁸ Dies Pasticcio liegt allerdings nur in einer nach Bachs Tod von J. Chr. Farlau geschriebenen Partiturnachschreibung vor, vgl. *Wer ist der, so von Edom kömmt (Pasticcio)*, hrsg. v. Peter Wollny und Andreas Glöckner, Leipzig (Hofmeister) 1997; zum Schreiber s. BJ 2002, S. 46.

⁹ Vgl. Uwe Wolf (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach, Passion according to St. Mark (1770). An Adaption of the St. Mark Passion by Gottfried August Homilius* (= CPEB: The Complete Works, Bd. IV/5.1), Los Altos 2006, S. XI–XV.

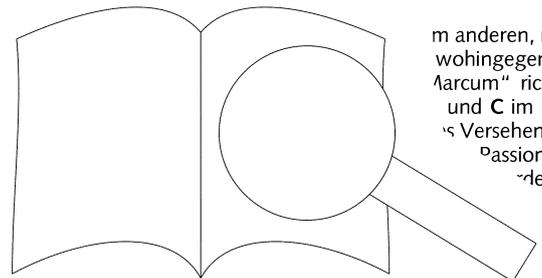
¹⁰ Identifizierung dieser Textdrucke bei Melamed/Sanders, S. 35–50.

¹¹ Siehe Krit. Bericht, Quellen E und F.

¹² Zwei Publikationen bieten eine Konkordanz der Fassungen: Melamed/Sanders, S. 42 und NBA II/9, Kritischer Bericht, S. 82–91.

¹³ Fassung von ca. 1712, hrsg. v. Hans Bergmann, Stuttgart 1997 (Carus-Verlag), S. 10–11; Neuhausen/Stuttgart 1997.

¹⁴ Er- m- „A- ge- sc- oc- „H- n- r- ai- 15 Sie- 16 Melamed/Sanders, S. 35–50.



in anderen, nicht wohingegen das „Arcum“ richtig- und C im Kriti- s- Versehen vor, Passion von -den. In -hr

tionen vorliegen und sein Stil sowie dessen Entwicklung in Ansätzen nachvollziehbar wird, lassen sich Vergleiche anstellen; so ist mit Kenntnis der *Brockes-Passion* (1712), des Oratoriums *Der siegende David* (1716) sowie besonders des Passionsoratoriums *Der blutige und sterbende Jesus* (1705) nunmehr erstmalig ein detaillierter Vergleich zwischen der Markus-Passion und einem anderen geistlichen Werk Keisers möglich. Für einen Vergleich hinsichtlich Anlage und Stilistik böte sich besonders *Der blutige und sterbende Jesus* an, das früheste Beispiel eines Passionsoratoriums in deutscher Sprache überhaupt.¹⁷ Es ist das deutsche Werk dieser Gattung, das keinen Bibeltext wörtlich zitiert, und wurde nur zwei Jahre vor der ersten Aufführung der Markus-Passion im Jahr 1703 komponiert.

Die Arien der Markus-Passion lassen keinen Vergleich zu, da bei keiner der Fassungen die Arien vom Komponisten der Rezitative (bzw. dem Eingangschor) stammen. Die Instrumentalsätze der Markus-Passion sind für 2 Violinen und Bc – so dokumentiert sich das 18. Jahrhundert typisches instrumentales Ensemble, in dem die Turbae wird dieses im übrigen durch die Instrumente werden auf verschiedene Stimmen geführt bzw. haben. In den genannten geistlichen Werken zeigt sich meist ein vierstimmiger Chor, dem frühesten überlieferten geistlichen Werk *Der blutigen und sterbenden Jesus* von 1705 sind in Chorsätzen zum großen Teil fünf- sowie Instrumentalsatz zugrunde. Dieser wird jeweils auf verschiedene Weise *colla parte* geführt, ohne ein einheitliches Muster zu erkennen wäre. Der Instrumentalsatz zeigt demnach zwischen dem *Blutigen und sterbenden Jesus* und der Markus-Passion strukturell Anknüpfungspunkte, insgesamt aber eine unterschiedliche stilistische Faktur; die harmonische Struktur ist der Markus-Passion schlichter gehalten.

Es verbleiben also die Rezitative, deren Stil in der Markus-Passion stark expressiv, ja bisweilen melodisch, der auf einer starken Wort-Ton-Bindung beruht. Die Komplexität gehört zu jenen Stilelementen, bei denen sich die Forschung einig ist – die Markus-Passion für eigene Werke werden konsequent von Stücken, die sich somit von dem Erzählstil der Evangelisten deutlich abheben. Dies gilt für Bachs Passionen, die sich demnach für einen Vergleich mit *Der blutigen und sterbenden Jesus* offenbart. Die Rezitative zeigen eine Technik: ein Rezitativ, das in der Zeit bekannten Rezitative in der Fähigkeit auf harmonische Stereotypen erstreckt und der Textausdruck angepasst ist. Der prägnanter Erzählton ist vorherrschend. Die Rezitative werden verwendet, die Jesus-Worten vorbehalten.

Die Schreibweise ist nicht für Reinhard Keiser als Komponisten der Markus-Passion.

Ziehen wir Bachs Stimmenumschlag erneut heran, dessen unklare Schreibung des Vornamens („R.“ bzw. unklare

Korrektur in einen Schriftzug, durchaus als Hinweis auf einen Namen „Kaiser“ verstanden werden. In dem Umfeld des erfolgreichen Karlsruher Hofes hielt sich offenbar zeitweilig ein Komponist, der kaum mehr als dem Namen nach bekannt ist. Der *Gottfried* Keiser auf: ein Komponist, dessen Leben und Lebenslauf nur lückenhaft zu rekonstruieren ist. In dessen Kompositionen so gut wie keine Spur führt die Biographien-Sammlung *Die Komponisten einer Ehrenpforte* (1739) von Johann Christian Bach. Der Vater [Reinhard Keisers] soll ein guter Componist gewesen seyn; der sich aber bald hie, bald dort, aufgehalten hat. Vor einigen Jahren, da der Bürgermeister Stöterogge in Lüneburg noch lebte, wurde ein dasiger Freund von unserm [Friedrich] Keiser besucht, und musten sie beide zu besagtem Ort hinkommen, der ihnen denn erzählte, er habe Keiser gekannt, und zeigte, zu dessen Beweis, verschiedene musikalische Arbeit vor. In Hamburg ist dieser Componist auch aufgehalten worden, hat viele Kirchenstücke

Die Möglichkeiten eines Komponisten bei *Gottfried* Keiser stark eingeschränkt. In Lübeck überliefert ein „Heller Tugendschein“ um 1700 ein Rezitativ für 2 Soprane und Bc²¹) kein Kompositionen, die in den Jahren, sämtlich verschollen sind. In der Sammlung der Bibliothek zu Berlin), die Keiser beschrieben sind, schließt der Beschreibung an den Sohn aus. Es zeigt bei der Markus-Passion aus. Es zeigt die Psalmvertonungen, die stilistisch der Markus-Passion näher stehen als die des *Blutigen und sterbenden Jesus*.

Mit der einzigen Quelle (D-B Mus. ms. anon. 1569) liegt zwar ein spätes Autograph Reinhard Keisers vor; dieses lässt aufgrund mehrerer Faktoren trotzdem in hohem Maße auf die Frühfassung rückschließen: Keisers Eigenbearbeitungen bei Opern zeigen etwa, dass Rezitative weitgehend unangetastet bleiben und Arien meist nur dann bearbeitet werden, wenn Continuo-Arien älteren Stils mit Ostinato-Modellen arbeiten, s. Christine Blanken, „Das wieder aufgefundene Passionsoratorium der Blutige und sterbende Jesus und Reinhard Keisers geistliches Spätschaffen“, in: *Händel-Jahrbuch* 2009, S. 158–164 und dies.: *Der blutige und sterbende Jesus von Reinhard Keiser. Das erste deutsche Passionsoratorium nach dem Text von Menantes im Kontext der geistlichen Musik Keisers*, Mendenhall, 2010, S. 48–55.

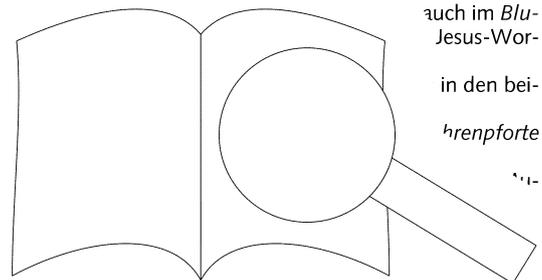
¹⁸ Eine Ausnahme ist die Nr. 14, wo Jesus auch im *Blutigen und sterbenden Jesus*-Wort

¹⁹ Dieser ist in den bei

²⁰ Johann ... Ehrenpforte

²¹ Siehe F

²² Die de „Cesari Keiser, ... storm ...



Gottfried Keiser (Lebensdaten unbekannt²³) ist erstmals um 1668/1669 als Musiker in Rechnungsbelegen zur Hofmusik von Obergreiz (Fürsten zu Reuß, ältere Linie) nachweisbar, ehe er 1671 Organist in Teuchern bei Weißenfels wird. Dort heiratet er 1673, ehe 1674 der erste Sohn, Reinhard, geboren wird. 1675 wird er in den reußischen Städten Greiz und Zeulenroda für seine Dienste bezahlt.²⁴ Diese Lebensstationen geben Anhaltspunkte für eine unsterblich verlaufende Musikerbiographie, die offenbar später in Norddeutschland in ein heute unbekanntes oder ebrvorhandenes Anstellungsverhältnis mündete. [Mattheson genannte Bezug zu Lüneburg – ... Bach dort an der Michaelisschule weilte? – ... altes Inventarverzeichnis der Chorbibliothek ... stätigt, wonach sich in dieser Schule ... tionen von „Gottfried Keyser“ befu

Der früheste Hamburger Mar... Druck von 1707 – einer Zeit, in der G... anseatischen Raum wirkte – gibt kein... fschluss über den Verfasser der Passio... hier lediglich, die Passion werde „... Frid. Nicol. Brauns“, eine in Brauns... sionsmusik-Textdrucken übliche Form... auch auf den Komponisten schließ... Zumindest 1717 ist wahrchein... omkantor eine fremde Komposition... Brauns führte die Johannes... ch Becker (1623–1679) aus dem Jahre... auf, welche nach dessen Tod noch... 1682 und 1686 explizit unter dessen Namen) gen war.²⁶

Matthesons *Ehrenpforte* enthält in ihrem Keiser-Artikel und dem oben zitierten Passus über dessen Vater einen wichtigen Aufschluss darüber, dass Gottfried Keiser u... der Hamburger Domkantor Friedrich Nicolaus... engem Kontakt standen und Brauns dess... stücke“ besaß. Ähnlich wie bei Gottfried Kei... von Brauns kaum etwas,²⁷ anders als bei G. Kei... dieses Wenige hingegen nicht den... der Verfasser dieser von Bach hor... ihren sorgsam ausgearbeitet... und den in ihrer Kürze auf... hören sowie einiger we... Passionsmusiken am Ha... Mattheson schreibt... mt, Brauns sei

ältester Ra... Director der aus... unter er selbst und die... Cantor am Dom und... den 11 März, in hohem Al... Vorweser am Chor der Cath-

la... son die Namen der „Oberwehlte[n]... =M... =Bande“ folgen, von denen er beim... Adam Frick, immerhin hinzufügt, er sei ein... „... onist“ – nichts über Kompositionstätigkeit hing... bei Brauns selbst.²⁸ Hier wird also kaum verhehlt, dass der Verfasser der Biographie seinen Vorgänger im Amt des Domkantoren in keiner Weise schätzte und ihn als

hauptsächlich al... it aber als selbst auch schaffenden... wollte.²⁹ Da Matth... Brauns nicht vollständig zu trauen... nicht als Beweis, dass der Domkantor... onist der Markus-Passion sein... die Zusammenführung von hier vorge... und vor allem der oben zitierte Passus in... biographie, dass gerade dieser Brauns viele... „... ke“ von G. Keiser besessen haben soll, am... auf eben jenen, weitgehend vergessenen Kompo... Gottfried Keiser schließen. Dieser hat den Indizien... lge in den Jahren um 1707 mehrfach für den Hamburger Dom Kompositionen verfasst, die Friedrich Nicolaus Brauns als Domkantor mit den Ratsmusikanten aufführte. Von wann diese stammen und ob sie dezidiert für Hamburg geschrieben wurden, bleibt kommen... hungen vorbehalten.

²³ Die umfangreichsten biograp... bietet Klaus-Peter Koch, *Rein... Teuchern* [1999], S. 9... auf „1650 bis nach 1712 bzw... (24 und 29)“

²⁴ Zu den früheste... s. zuletzt: H... reußischen Höfen... in Reußenland. *Höfisches und*... Jena 2007, S. 35.

²⁵ „Ach G... Wobey der Choral: Komt her... (f B)“, „Ach Herr laß mich... (a h)“, „Aus der Tiefen ruffe... con 2 Viol d’Braz. 2 Viol d’Gamb. 5 (E#)“, zit. nach Max Seiffert (Hrsg.),... Michaelisschule in Lüneburg zu Seb... pände der Internationalen Musikgesellschaft

²⁷ In Passionsmusik-Texten aus dem Zeitraum von 1678... Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur... Dom Hamburg), welche auch den ersten Textnachweis... vorliegende Markus-Passion aus den Jahren 1707 und ca... enthält, zeigt abweichende Titel für frühere Jahre, die eine präzi... schreibung ermöglichen: In einer Johannes-Passion von 1678... ist es: „Außgegeben von Diterich Becker ...“ bzw. 1682 (und 1686 ähnlich): „Außgegeben von Diterich Becker Sehl Violisten. Im Dohm gesungen“ (Dietrich Becker war seit 1667 Leiter der Hamburger Ratsmusik und seit 1674 Domkantor; seine Johannes-Passion enthält zahlreiche solistisch gesungene Choräle), s. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, A 70002, Nr. 24 (1678), Nr. 2 (1682) und Nr. 3–4 (1686: 2 Drucke). In der Johannes-Passion von 1684 heißt es: „in die Music gebracht von Johann Wolff Francken“ (A 70002, Nr. 25).

²⁸ F. N. Brauns/Bruhns (1637–1718), ein Onkel des ungleich bekannteren Husumer Organisten Nicolaus Bruhns wurde 1682 in der Nachfolge Nikolaus Adam Strungks Leiter der Hamburger Ratsmusik, und 1687 Domkantor in Hamburg. Die unzuverlässige Bruhns/Brauns-Werkeliste Klaus Beckmanns (Artikel „Bruhns“, in: *MGG*²: Personenteil, Bd. 3, S. 1111) enthält einige unsichere Zuschreibungen an F. N. Brauns. Als problematisch anzusehen ist überdies die Zuweisung norddeutsch... meyer mit dem Kürzel... Brauns’ Nefte) und... schließende und... Brauns“, S. 26... ierung „überge... stellet von ...“) Der Zeiten... in neu... „...“... / 12) una... wogene... L... ahl... 1715) u.a. (meist in D-Hs, ... Hamburgensia).

4. Tradition Hamburger Passionsmusiken

Dass Gottfried Keisers Kompositionen vier Jahre bevor Johann Sebastian Bach von Ohrdruf aus als Mettensänger nach Lüneburg kam, in einem Inventar (s. Anm. 25) verzeichnet wurden, legt die Frage nahe, ob Bach in Lüneburg mit Werken Gottfried Keisers vertraut gewesen sein könnte; immerhin hatte sich Bach, wie er selbst 1708 in seinem Entlassungsgesuch aus dem Amt des Blasius-Organisten in Mühlhausen festhielt, „nicht sonder Kosten einen guthen apparath der auserleßten kirchen Stücken angeschafft“, aus dem er für „eine regulirte kirchen music zu C es Ehren“ schöpfen konnte.³⁰ Bachs erster Aufenthalt in Lüneburg, auf welchen Reisen nach Hamburg, I wie möglicherweise weitere, uns nicht bekannte oder Bekanntschaften folgten, dürfte auch in der Notenbibliothek ertragreich gewesen sein. Die frühesten Belege seiner Instrumentalmusik in Lüneburg sind die Aufzeichnungen mit Bachs Lüneburg-Aufenthalt in Lüneburg.³¹ Welche Vokalwerke er indes in Lüneburg abgeschrieben haben könnte, liegen außerhalb des Stand der Forschungen noch völlig im Dunkeln. Obwohl es nicht zu Bestätigung der vertraglich bestimmten Verpflichtungen führt, ist es aber also die allem Anschein nach auf dem Weg nach Weimar gebrachte Markus-Passion, die Bach 1712 in der Schlosskirche auf. Dass es sich um eine Passionsmusik norddeutscher Tradition handelt, zeigt die Besetzung der Arien und Choräle deutlich. In den Textdrucken gerade figuraler Musik weit ins 17. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann, ist an anderen Orten wird hier das Passionsgeschehen in Arien und Chorälen kommentiert und damit subjektiv interpretiert. Was die Choräle betraf, so hat sich hier früh ein gemeinsames Korpus herausgebildet, zu dem *O Traurigkeit, o Herzeleid* nach der Kreuzigung (Friedrich von Spee mit neuen Strophen des Hamburger Pastors Johann Rist) eine zentrale Rolle spielte. Die Markus-Passion verwendet die Strophe *O Jesu du, mein Hülf* (1641) dieses Liedes. Wie Textdruck-Vermerke zeigen, wurden diese Choräle oft einstimmig mit Orgelbegleitung musiziert. Frühe Beispiele dafür sind die Markus-Passion von 1680, die im Textdruck die Besetzung der Choralstrophen gibt.³² Alt-Chorals „Wenn ich ein Fürst wär“ übernahm die Markus-Passion übernahm. Die erhaltenen Textdrücke dieser Tradition gelten als verschollen sind – Anmerkungen zur musikalischen Ausführung: Es werden die vorangegangenen Rezitative in einigen Textdrucken mehrfach wiederholt. Ein Beispiel dafür ist die Markus-Passion von 1692:³³ „Evang. con Orgel.“ heißt es hier bei den Besetzungen Jesu wie „Mein Reich ist nicht von dieser Welt.“ „Du sagst, ich bin ein König.“ Diese Besetzung ist zuverlässig und vollständig sein, da die Besetzung der Jesusworte der Passion auf diese Weise besetzt sind, wie es dann in der Markus-Passion der Fall ist.

Ein anderes Beispiel für eine variable Rezitativgestaltung findet sich in der ebenfalls nur im Textdruck erhaltenen

Matthäus-Passion, die im Hamburger Dom erklang. Hier sind sehr viele Rezitative (z.B. die Worte von Jesus) mit „... & Viola.“ gekennzeichnet. Im Gegensatz dazu fehlt eine solche Kennzeichnung in der Textdruck der Markus-Passion von 1680. Die Besetzung der uns bekannten musikalischen Quellen (z.B. die Besetzung der Jesusworte mit Streichern begleitet) zeigt, dass die Beobachtungen mag deutlich wertvoll sein. Die Anmerkungen in den Hamburger Textdrucken weisen auf instrumentale Besetzungen (z.B. die Besetzung der Accompanato-Rezitative) geben, diese Quellen können keine Vollständigkeit beanspruchen können. Die Besetzung der Markus-Passion in der Rezitativgestaltung der Hamburger Tradition konsequent fortsetzte oder hier auch Neuland betrat, kann nicht abschließend beurteilt werden. Immerhin zeigt sich aber in mehrfacher Hinsicht, dass die Markus-Passion in der Tradition der Hamburger Passionsvertonungen steht.

5. Zusammensetzung des Pasticcio

Die oben genannten drei Fassungen der Markus-Passion angefertigt hat, die überliefert.³⁸

a) Weimarer Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass, Violino I/II, Viola I/II, Cello, Kontrabaß, Orgel. Krit. Bericht, Quelle

b) Leipziger Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel (nur 1 Stimme). Krit. Bericht, Quelle

c) Leipziger Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel (nur 1 Stimme). Krit. Bericht, Quelle

Die Hand Johann Sebastian Bachs, vorgelegt und von Carl Neumann und Hans-Joachim Schulze (= *Bach-Dozent*) veröffentlicht zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe der Werke, Bd. 1, Leipzig 1963, Nr. 1 (dat. vom 25.6.1708). Die Stücke damals bereits Bachs *apparath der auserleßten kirchen Stücken*, seiner Notenbibliothek gehört haben mochten, ist kaum nachzuweisen. Hinweise auf seinen Musikalienbesitz haben sich meist nur dann erhalten, wenn die Musikalien zum Erbeil C. P. E. Bachs gehört haben. Vgl. Beißwenger BNB.

³¹ Michael Maul, Peter Wollny, *Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel*, 2007, S. XIV–XVII.

³² Bei Bachs verlängertem Aufenthalt bei Dietrich Buxtehude in Lübeck nimmt man einen Zusammenhang mit den Huldigungskompositionen Buxtehudes anlässlich des Todes von Kaiser Leopold I und der Inthronisation Josephs I. (1705) an, was bislang Hypothese bleiben musste, weil auch hier jegliche Belege fehlen.

³³ Yoshitake Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Passionsmusiken*, in: *Handwerk Johann Sebastian Bachs*, Hrsg. von H. J. Heller, H.-J. Schulze.

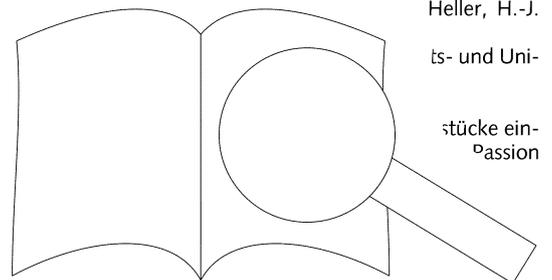
³⁴ Anonymus, *Die Musik der Universität Leipzig*, Leipzig 1700.

³⁵ A 700C, *Die Musik der Universität Leipzig*, Leipzig 1700.

³⁶ A 700C, *Die Musik der Universität Leipzig*, Leipzig 1700.

³⁷ A 700C, *Die Musik der Universität Leipzig*, Leipzig 1700.

³⁸ Eine d. Bericht, *Die Musik der Universität Leipzig*, Leipzig 1700.



Die unter c) angeführte Cembalostimme liegt der vorliegenden Edition maßgeblich zugrunde, da sie, neben einer einzelnen Fagottstimme zu einer der Händel-Arien, der einzige heute noch vorhandene Beleg für eine Aufführung in dieser Form ist. Sie wurde von Bachs Sohn Johann Christoph Friedrich (1732–1795) angefertigt und von Bach selbst mit äußerster Sorgfalt beziffert.³⁹ In ihr sind folgende Arien aus Händels *Brockes-Passion* eingefügt worden:

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 5. Sünder, schaut mit Furcht und Zagen | Soprano, Oboe solo, Bc |
| 9. Erwäg, ergrimmte Natternbrut | Tenore, VI I/II unisono, Bc |
| 22. Eilt, ihr angefochtenen Seelen | Soprano, Chor, VI I/II unisono |
| 24. Hier erstarrt mein Herz und Blut | Soprano, Bc (aus e-Moll-Partitur) |
| 26. Was Wunder, dass der Sonnen Pracht | Soprano, VI I/II, Fag. |
| 32. Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint | Basso, VI I/II, Bc |
| 36. Wisch ab der Tränen scharfe Lauge | Soprano, VI I/II, Bc |

Von diesem Passionsoratorium Händels (ca. 1746/1747) eine eigene Abschrift ersichtlich (trotz des verschollenen) Stimmenmaterial. Um es zur Aufführung zu bringen. Allerdings sind die Stimmen vorhanden waren, gilt Bachs Eintragung, dass der in der Partitur nicht unterlegt. In der Sopranarie „Der Gott, dem alle Hirten danken“ Sopranstimme zu finden sei („La Strada“).

Für die Passionsmusik nahm Bach im Zusammenhang zwei Änderungen vor: Zum einen wurde die Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ (24.) von Cembalo transponiert, damit der neue Rezitativ-Die zweite Änderung betrifft das Accompaniment. Anstelle des in der Weimarer Fassung nach dem Streicherbegleiteten Sopranchorals „Was mein Gott ist, das G'scheh allzeit“ wurde die Händel-Arie „Sünder, schaut mit Furcht und Zagen“ (5.) eingefügt. Die Modulation am Ende von Nr. 4 musste dadurch in einem eigenartigen Takt g-Moll statt wie vorher a-Moll erreichen. Dabei gibt es einen substantiellen Eingriff in den Text der Markus-Passion: Die Jesus-Worte „Abba, der Vater, nicht wie ich will, sondern wie du willst.“ lässt Bach in Dur statt in Moll erklingen. Ansonsten ist sich Bach in den Händel-Arien, so wie sie in der Cembalostimme nachvollziehen lassen. Betrachtet man die Händel-Arien, so zeigt sich, dass Bach sie auch in ihrem ursprünglichen Kontext der *Brockes-Passion* haben. In drei Fällen sind die Händel-Arien anstelle eines älteren Chorals in die Partitur aufgenommen worden. In der Arie „Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint“ (32.) nimmt auf ein Ereignis Bezug: die Kreuzigung des Erlösers (Mk 15,28) und die Verwundung, die der zerreißt.

Die Arie „O selig ist zu dieser Frist“ (37.) und das instrumentale *Cantus firmus* eingewebtem Lied „O Gott, du mein Hülf und Ruh“, welches dann im nachfolgenden Satz (38.) im vierstimmigen Choral erneut aufgegriffen wird.⁴⁴

Was Bachs Eiger, von ca. 1747 betrifft, so sind wir auf die Leipziger Fassung von 1726 zurückzuführen. Relativ sicher stammen die Arien aus der Leipziger Fassung von 1726 von ihm selbst. „gehst du nun, mein Jesu, hin“ (12.) „Gott, der Vater, Gottes Sohn“ (17.). Problematisch ist die Teilüberlieferung dieser Fassung, von der nur die Stimmen vorhanden sind. Ihr vierstimmiges Cembalostück ist etliche Akkorde ohne Terz aus, was für den Barockstil sehr ungewöhnlich ist.⁴⁵ Die Mittelstimmen in diesen Passagen zeigen geradezu eine Vermeidung der unterliegenden Stimmführung zur Terz, die nicht ohne weiteres erklärbar ist.⁴⁶ Zudem stimmt die Bezifferung der *Pasticcio*-Cembalostimme von ca. 1747 in etlichen Akkorden nicht mit dem Vokalsatz von 1726 überein. Nicht auszuschließen ist, dass der Choralatz – abgesehen von der Bassstimme und vermutlich auch der *Cantus firmus* – zwischen 1726 und 1747 einer Überarbeitung unterzogen wurde. Dies würde aber voraussetzen, dass der Satz entweder in der klanglich unvollständigen (lose Klänge) musiziert wurde oder die verschollene Vokalstimme vorliegt. Unter den Leipziger Vokalstimmen ist die Soliloquentenstimme von „Gott, der Vater“ (vgl. Krit. Bericht). Ehrlich ist die Möglichkeit, dass eine solche Stimme vorhanden war, welche die geordneten Akkorde komplexer in der wahrscheinlichsten erscheint, welche eine (oder mehrere) Stimmen verschollen sind.⁴⁸

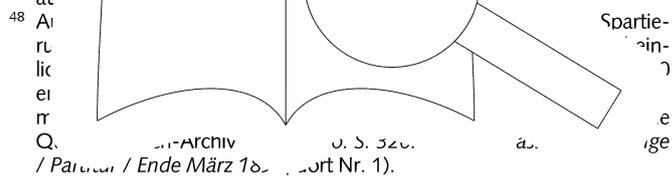
³⁹ Vgl. den Bericht der Kritische Bericht, S. 106.
⁴⁰ Ein von einem Kopisten abgeschrieben (s. Krit. Bericht, S. 115f.).
⁴¹ Matthäus 27,52f.

⁴⁴ Weitere Aspekte inhaltlicher Art s. Christine Blanken, „Aus J. S. Bachs »Werke-Schmiede«. Die »Kaiser« zugeschriebene Markus-Passion und ihre *Pasticcio*-Fassung mit Arien aus Händels »Brockes-Passion«, in: *Musik und Kirche* 4/2008, S. 270–276 (insbesondere S. 275f.). Vgl. auch Daniel R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, Oxford (OUP) 2005, S. 91–94 (Ausführungen zur inhaltlichen Schwerpunkt-Verschiebung in der Markus-Passion durch die Händel-Arien).

⁴⁵ Thomas Daniel, *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, Köln (Dohr) 2000, S. 71–74.

⁴⁶ Richard Petzoldt, der die Passion im Kontext der Musik Keisers betrachtete, vermutete darin einen von einem Bach-Schüler angefertigten Satz (Petzoldt, S. 30). Da Petzoldt die Autorschaft Keisers voraussetzt und zudem die Cembalostimme stammend bezeichnet, sind die Stimmen nicht zu genießen.

⁴⁷ Für die Arie „Gott, der Vater“, dem fünfstimmigen *Cantus firmus* „Jesus, meine Zuversicht“, der anfangs ändert sich aber und steht damit



Zwar gibt es dafür in Bachs eigenen Passionen keine anderweitigen Beispiele, gerade das oben zitierte Passions-Pasticcio *Wer ist der, so von Edom kömmt* bietet jedoch eine Parallele: den vierstimmigen Choralatz „O hilf Christe, Gottes Sohn“ (42.), mit dreistimmigem, obligatem Streichersatz.⁴⁹

Vergleicht man Bachs drei Fassungen der Markus-Passion mit den weiteren Quellen zur Passion,⁵⁰ fällt außerdem auf, dass die neuntaktige *Sinfonia* (13.)⁵¹ nur in Bachs Fassungen vorhanden ist, nicht aber in den beiden überlieferten Quellen.⁵² Das trifft sonst auf die beiden erwähnten Choräle und die sieben Arien zu, weshalb man annehmen kann, dass der Satz von Johann Sebastian Bach selbst korrigiert wurde.

6. Rekonstruktion des Pasticcio

Eine Rekonstruktion des Pasticcio ist notwendig, da diese Fassung nur noch in wenigen Quellen zu haben ist, da bereits Wilhelm Rust eine unvollständige und unbefriedigende vierstimmige Fassung in der Leipziger Edition, S. 17, veröffentlicht hat. Die Überlieferung der Leipziger Stimmblätter ist nicht vollständig. Wir können somit davon ausgehen, dass bereits um 1726 verschollene Material fehlte.⁵³ Rust hat aus dem vorhandenen Stimmenmaterial eine vierstimmige Fassung, zusammen mit den Stimmen der Orgel, 1726. Die Fassung wurde aber nicht

Die vorliegende Edition nimmt darüber hinaus in Kauf, dass über Einzelheiten in der dynamischen und artikulatorischen Gestaltung keine Klarheit zu erlangen ist; immerhin sind die hier heranzuziehenden Weimarer Instrumentalstimmen um 1747 bereits rund 35 Jahre alt, und die Vokalstimmen von weimarer Provenienz etwa 20 Jahre. Vom Standpunkt des wandelnden Geschmacks sind sie teilweise als *colla parte* zu bezeichnen, gerade weil sich anhand vieler Beispiele zeigen lässt, dass Bach frühere Werke später überarbeitet hat. Die Möglichkeit einer Revision unterzog, zu den Korrekturen auch Detailänderungen wie Dynamik, Textänderungen und -un-

Ein besonderes Problem ist die Oboe, die in den Weimarer Fassungen auf die Begleitung einer Oboe beschränkt war („Oboe“). Während Bach in seiner Leipziger Fassung Streicher häufig von Oboen begleitet, ist in diesem Fall eine solche Vorgehensweise bei der fünfstimmigen Satz der Oboen nicht möglich. In vorliegender Edition sind die Oboen *colla parte* geführt. Bei einer Mitwirkung der Oboen problematischen Stellen bietet die Edition für die jeweiligen Auführungsbedingungen (abhängig von Einfach- oder Mehrfachbesetzungen von Streichern bzw. Chor) einen Gestal-

tungsspielraum. Die einfach besetzten Paare Violino I/II setzen sich anders auf das Klanggefüge auf. Die Besetzung eines mehrfach besetzten Stimmensembles kommt, dass ein klanglicher Eingriff der Oboen variabel – nur teilweise *colla parte* – möglich ist. Die Besetzung des Streichersatzes⁵⁵ starke Veränderungen zeigt. Je nach Größe des Ensembles sind die Stimmen mit Stimmverdopplungen durch die Oboen zu ergänzen. Die Edition hat sich bei der Besetzung einiger im Kritischen Bericht erläuterten Stellen zu einem klanglichen Mittelweg entschieden und passt behutsam an.⁵⁶

Der Abdruck der Choräle „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ (12.) und „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ (17) in der oben beschriebenen unvollständigen Form, bei denen die Orgel oder Cembalo die von Bach um 1747 komponierten Akkorde spielen würde, wird aus klanglicher Sicht eine – durch Kleinstich gekennzeichnete – Violin-Obligatstimme ergänzt, die die Orgelstimme durch die Orgelgabe anderer Bach-Choräle und die Orgelstimme der Bezifferung von Bach kommt.

Dank

Herrn Kantor Dr. Gerold für den Anstoß zu dieser Fassung, Herrn Dr. Alfred für den gewidmeten Aufführungsausschuss der Bach-Akademie Hardegsen für die Unterstützung zur Weiterbearbeitung der Edition für die Ausgabe 2008 vorbereiteten Edition.

Die Unterstützung durch die Preußische Kulturbesitzverwaltung für die Erstellung einer Edition erteilt. Der Dank gilt Frau Julia Rose für die Edition durch vielerlei Anregungen und wissenschaftliche Kritik begleitet haben.

Leipzig, den 1. September 2011

Christine Blanken

⁴⁹ Siehe oben, Anm. 8.

⁵⁰ Siehe Konkordanz von Kirsten Beißwenger in NBA II/9 (wie Anm. 12).

⁵¹ Bei der chromatischen dritten *Sinfonia* (30.) wurde von Glöckner 1977 (S. 89) und Blanken (wie Anm. 44, S. 271) vermutet, dass sie aus Bachs Weimarer Zeit stammen könnten; sie ist allerdings auch in der nicht unmittelbar verfügbaren Quelle F vorhanden, was

⁵² Zu den

⁵³ Woher

ist völlig

kaufbar.

Auch z

nicht b

⁵⁴ Siehe k

⁵⁵ Die Vir

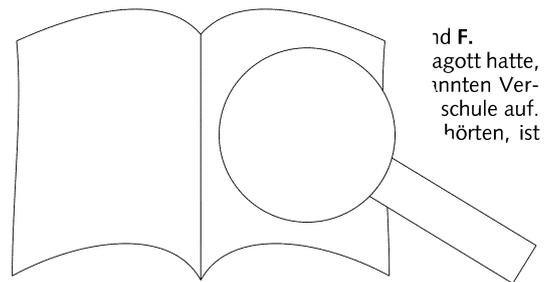
und ni

men a

Sätzen

Vokals.

⁵⁶ Hierzu ausführlich der Krit. Bericht, S. 113.



und F. agott hatte, unnten Verschule auf. hörten, ist

Foreword (abridged)

In addition to his own Passion music settings, Johann Sebastian Bach also performed several works by other composers, of which the most notable was the St. Mark Passion attributed to "Kaiser". Over a period of about 35 years Bach performed this at least three times, reworking it each time, while the biblical "framework" (recitatives crowd choruses as *turbæ*) remained untouched. This publication of the last version is a pasticcio based on contributions by "Kaiser", George Frideric Handel, and the arranger of the pasticcio, Johann Sebastian Bach.

Bach's three versions of the St. Mark Passion are related to each other as follows:¹

- Weimar version of ca. 1712, score for voice and harpsichord accompanied only by strings²
- Leipzig version of 1726, reworked with movements compared with the version of 1712, with three new chorale settings (12., 17., and 26.)
- Leipzig pasticcio version of ca. 1747, with seven arias from the *Brockes Passion* (*die Sünde der Welt gemarterte Christus*) by George Frideric Handel:

5. Sündenbögen	Soprano, Oboe solo, Bc
9. Erleuchtete Nacht	Tenore, VI I/II unisono, Bc
22. Ich will dich loben und Blut	Soprano, Coro, VI I/II unisono, Bc
23. Ich will dich loben und Blut	Soprano, Bc (transposed from E minor)
24. Ich will dich loben und Blut	Soprano, VI I/II, Fagotto I/II, Bc
25. Ich will dich loben und Blut	Basso, VI I/II, Bc
26. Ich will dich loben und Blut	Soprano, VI I/II, Oboe I/II, Bc

Bach's own contribution to the pasticcio of ca. 1747 is a matter of conjecture. It seems fairly certain that chorales from the Leipzig version of 1726 were composed by him (12. and 17.). What is problematic here is the survival of this version, with only the vocal part. The four-part writing of the chorales contains three parts without a third. In addition, the figurative chords in the pasticcio harpsichord part are different from the vocal part of 1726. Therefore, the reconstructed instrumental part is assumed to be missing. The only source for the chorales exists only in the three versions of the pasticcio (in the case for the two chorales and seven Handel arias), which is why this movement was composed by himself.

If we compare the three versions, it is striking that these differences are not found in Bach's versions. Only the differences in the text are common to all the sources or very similar. In the German text from chapters 14–15 of the *Brockes Passion*, the opening chorale "Missetat willen verwundet"

Of these recurring elements is still a matter of conjecture, as is the dating, and place and occasion of composition for the St. Mark Passion. Two almost identical text books from 1707 and 1711 document what are presumed to be the earliest performances

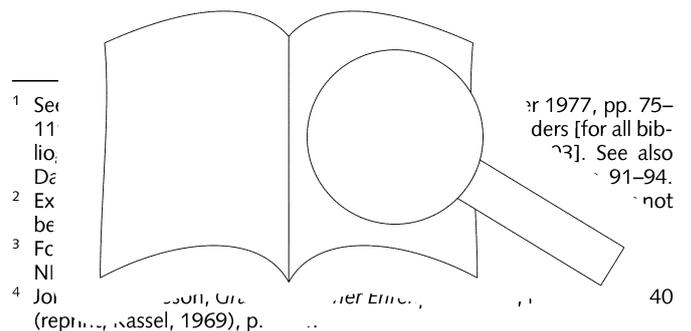
of the Passion in the cathedral of St. Mark, Hamburg, conducted by the cathedral Kantor Johann Christian Bach. The name of the composer is not found in any of the known sources; only the name "Kaiser" is mentioned. It is possible that the name "Kaiser" is a reference to the composer of a "Passio Christi secundum Mattheum" [sic]. This entry is the only one which mentions the name Reinhard Keiser as the composer of the

Passion. In comparison with other sacred works by this composer, it shows that this attribution is very doubtful. In addition, the first name has been indistinctly abbreviated or corrected. As Keiser's father, the composer *Gottfried* Keiser (dates of birth and death unknown, compositions largely lost) seemed to have lived temporarily in northern Germany as well, an attribution to the father seems more likely than to his much more famous son. There is evidence that Gottfried Keiser was in contact with the cathedral Kantor F. N. Brauns; he owned a book "The Art of Church Music" by Keiser senior.⁴ However, the name Brauns, who is listed as director of the cathedral choir, seems implausible. With the original version of the St. Mark Passion, the chorales and chorales show beyond doubt that it is a Passion music of the Hamburg tradition. Other Hamburg Passions (e.g. the St. Pauli Passion, which is also missing) also contain intricate musical structure or performable parts for the St. Mark Passion.

The St. Mark Passion prepared by Johann Sebastian Bach is based on the following sources:

- 1712: a single set of parts composed by Johann Christian Bach (Violino I/II, Viola I/II, harpsichord part); see below sources **B1–B9**
- 1726: only vocal parts for SATTB and harpsichord part (part 1); see below sources **C1–C6**
- 1747: pasticcio version of ca. 1747: harpsichord part composed out by Johann Christoph Friedrich Bach (figural part by J. S. Bach) and an autograph "Bassono 1" part only for the Handel aria "Was Wunder" (26.); see below sources **A1** and **A2**

The harpsichord part (**A1**) listed under c) has been used primarily as the basis of the present edition. Since the other parts are missing, the edition requires the older parts (Weimar/Leipzig); for the seven Handel arias, in addition to source **A1**, the partial autograph copy of the score of the *Brockes Passion* (see below source **D**) is the definitive source.



However, the edition is of necessity a hypothetical reconstruction of the pasticcio. The 20–35 years older parts can partly be described as antiquated, seen from the point of view of changing taste, precisely because, with the help of many examples, it can be shown that Bach revised earlier works when the opportunity occurred, which included correcting notes and making alterations in detail. One problem among several is the use of the oboes; they were partly required in the Handel arias, but their use in the Weimar version of the St. Mark Passion was restricted to one singing aria with solo oboe. Arias originally scored only with strings remain unaltered in this edition; in *turba* choruses the writing is not necessarily typical for strings, but has been included *colla parte*. For other arias or choruses, the edition offers a range of possibilities for different performance conditions. On the size of the body of strings, the oboes may or may not play *colla parte*.

Leipzig, September 2011
 Translation: Elizabeth Rost
 Kristine Blanken

Avant-propos

Johann Sebastian Bach a écrit en dehors de ses propres musiques de chambre et de concert quelques œuvres d'autres compositeurs. La Passion selon saint Marc attribuée à Georg Friedrich Haendel occupe la première place. Bach la donna au moins deux fois pendant sa période d'environ 35 ans et la remania à plusieurs reprises, la « structure d'action » biblique (surtout les scènes de turba) restant intacte. La dernière version est un pasticcio issu de compositions de Georg Friedrich Haendel et de l'arrangeur du pasticcio Johann Sebastian Bach en personne.

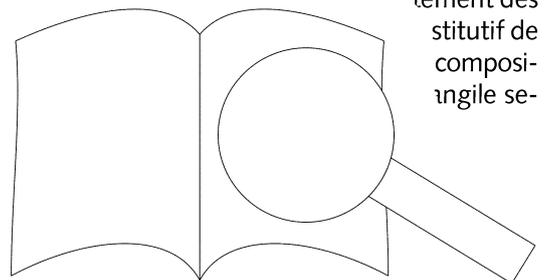
Les trois versions de Bach de la Passion selon saint Marc se distinguent comme suit :¹

- Version de Weimar vers 1712, en distribution originale, accompagnée seulement par les cordes²
- Version de Leipzig de 1726, une version révisée de quelques mouvements par rapport à la version de Weimar, avec trois nouveaux chorals
- Version pasticcio de Leipzig vers 1747, dans la *Brockes-Passion* (*Der fürchterliche und sterbende Jesus*)

- Sünder, schaut mit Furcht
- Erwäg, ergrimmt die Natur
- Eilt, ihr angefochtne Seelen
- Hier erstarrt mein Gemüthe
- Was Wunder, daß ich nicht sterbe
- Wie kömmt es, daß ich nicht sterbe
- Wisch dich, du böse Seele

En ce qui concerne la version de Leipzig de 1726, nous pouvons émettre que des suppositions sont à faire. Il est tout à fait sûr que deux chorals de la version de Weimar (12. et 17.) ont été composés par Bach en 1726. La version de cette version dont il n'existe que deux exemplaires représente un problème ici. La composition des voix des chorals comporte de nombreux accords de tierce. En outre, le chiffrage de la partie de clavier du pasticcio de 1747 env. ne correspond pas à la composition vocale de 1726 dans plusieurs accords. C'est pourquoi Detlev Schulten a reconstitué une partie obligée instrumentale supposée disparue. La *Sinfonia* (13.) de neuf mesures est présente à elle seule dans les trois versions de J. S. Bach ; ceci n'est le cas sinon que des deux chorals mentionnés et des sept arias de Haendel, raison pour laquelle on peut supposer que ce mouvement a été lui aussi composé par Johann Sebastian Bach.

Si l'on compare les versions existantes, on remarque que la version de Leipzig est un véritable substitutif de toutes les versions de Weimar. La composition du pasticcio est une composition anglaise se



¹ Cf. Alfr. Bach, *Die Passionen*, S. 119, B. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

² À l'exception de la version de Weimar (1712), qui est la seule à ne pas être partie de la version de Leipzig (1726).

lon saint Marc dans la traduction de Luther, le chœur d'entrée « Jesus Christus ist um unser Missetat willen verwundet » et quelques autres arias³ seulement.

On ignore encore qui a composé ce fonds constitutif ; la datation, le lieu et la circonstance de genèse de la Passion selon saint Marc sont eux aussi encore dans l'ombre.

Deux textes imprimés presque identiques de 1707 et 1711 documentent les premières représentations supposées de la Passion à la cathédrale de Hambourg sous la direction du cantor de la cathédrale Friedrich Nikolaus Brauns.

Le nom du compositeur n'est mentionné dans aucune des sources connues; le nom de « R. Kaiser » comme auteur de la « Passio Christi secundum Matthaeum » figure sur la couverture du jeu de parties de 1726. Cette mention est cependant insuffisante pour indiquer Reinhard Keiser comme compositeur de la Passion selon saint Marc.

Une comparaison stylistique des œuvres sacrées de ce compositeur montre que son style est très discuté. En outre, l'abréviation du prénom est confuse. Comme l'a écrit Friedrich Keiser lui aussi compositeur de ce cercle hambourgeois, une attribution biographique inconnue ; composition (à la plupart) semble plus vraisemblable que celle de son plus célèbre. Il est attesté que Goethe entretenait des contacts avec le cantor de la cathédrale de Hambourg F. N. Brauns ; celui-ci possédait une collection de « pièces d'église » de Keiser senior.⁴ Une comparaison des œuvres de Brauns qui est désigné comme directeur de la représentation sur les textes imprimés semble par contre possible pour plusieurs raisons.

Les arias et chorals montrent clairement que la version originelle de la Passion selon saint Marc est sans aucun doute une musique de la Passion de griffe nord-allemande, et de tradition hambourgeoise incontestable. Les textes imprimés d'autres Passions de Hambourg (la musique a disparu pour la plupart) fournissent des remarques intéressantes sur la structure ou le nomenclature musical qui se retrouve de manière similaire dans la Passion selon saint Marc.

Les trois versions susmentionnées de la Passion selon saint Marc sont les suivantes :

- Version de Weimar (1707) : version simple des parties, avec un violon I/II, Viola I/II, clavecin et basse.
- Version de Leipzig (1711) : version simple des parties vocales SATB (partie) ; v. en bas.
- Version de Leipzig (1747 env.) : partie de clarinette de Christoph Friedrich Bach (Chiffre) ; partie autographe « Bassono 1 » de Haendel « Was Wunder » ; sources A1 et A2.

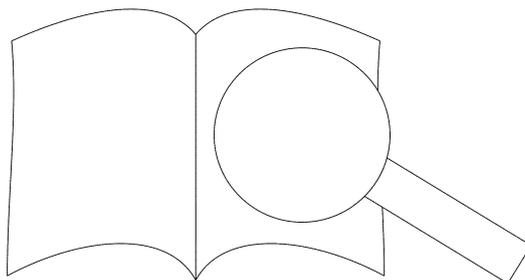
La version de Weimar (A1) indiquée au point c) est pour l'essentiel la base de l'édition présente. Comme les autres parties manquaient, l'édition doit s'appuyer sur les parties anciennes (Weimar/Leipzig) ; pour les sept arias de Haen-

del, la copie de la partie autographe de la *Brockes Passion* (D) est la source déterminante en ce qui concerne les arias.

Mais, si l'on se base sur la source des choses une reconstruction historique du manuscrit. Du point de vue du goût en matière de musique, les éditions antérieures de 25–30 ans doivent en fait être considérées de vieilles, justement parce que l'on peut à l'appui de nombreux exemples que Bach a appliqué les œuvres anciennes à une révision ultérieure qui consistait en dehors de corrections de notes également de modifications de détail. Un problème est e. a. la participation de hautbois requis en partie dans les arias de Haendel mais qui se limite dans la version de Weimar de la Passion selon saint Marc à l'accompagnement d'une seule aria avec hautbois soliste. Les arias distribuées à l'origine seulement avec des cordes restent inchangées dans l'édition présente ; dans les chœurs de la Passion, on ne voit pas clairement des figures de hautbois sont menés *colla parte* dans les chœurs, l'édition offre pour les perspectives une liberté d'adaptation de la distribution des cordes. Les arias doivent être menés *colla parte*.

Leipzig, en série. Traduction de Christine Blanken.

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

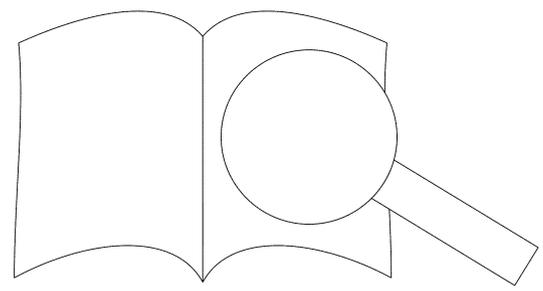


³ PC II/II
⁴ Jol (réimpression Kassel, 196... 25 sq.

PROBE-PARTITUR

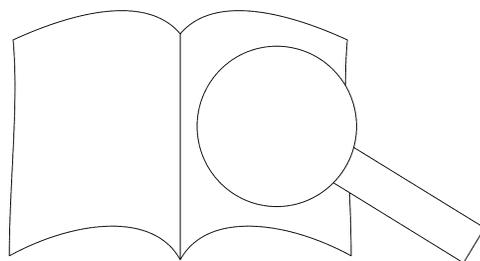


Handwritten musical score for Bassoon 1 from the St. Mark Passion, featuring lyrics in German and Latin.



Quelle: Privatbesitz (Verbleib unbekannt)

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Markus-Passion

als Pasticcio von Johann Sebastian Bach
mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brock

Parte prima

„Kaiser“

Georg Friedrich Händel
Johann Sebastian Bach

1. Sonata / Chorus

Adagio

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

cc

Aufführungsdauer / Duration: ca. 90 min.

© 2012 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 35.502

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by
Christine Blanken

8

PROBEPARTITUR

Carus-Verlag

Je - sus Chris - tus ist um un-ser

...is-tus,

as - Chris - tus,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

16

Mis - se - tat wil - len ver - wun und um un - ser
 ist um un - ser Mis - se - tat 'il - 'un - det und v
 ist um un - ser M: 'un - det
 ist um u wil - len ver - wun - det d um ser

6 5 6 5 6 6 6 5

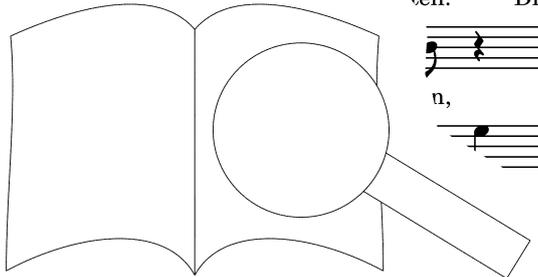
20

Sün - de en, zer - schla - gen;
 Sü - schla - gen, zer - schla -
 en zer - schla - gen, zer -
 e wil - len zer - schla - gen, zer -

7 6 6 6
 5 4 6 5
 2

die Stra - fe liegt auf
 die Stra - gt auf ihm, auf dass wir Frie - d
 dass wir Fr auf dass wir Frie - de hät - ten, auf dass w
 ihm, s wir Frie - de hät - ten, wir Frie - - auf

ihm, Stra - fe liegt auf ihm, auf dass wir Frie - de, dass wir
 Frie - de, dass wir Frie - de hät - ten. Die
 Stra - fe liegt auf ihm
 Frie - de hät - ten, auf dass wir Frie - de, Fr



PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag