

»Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen« –

(Bach als Religionspädagoge

Harald Schroeter-Wittke

Als im Jahr 2000 sein 250. Todestag begangen wurde, ist Johann Sebastian Bach unter vielen Aspekten gewürdigt worden: als Musiker und Komponist ebenso wie als Theologe oder auch als Fachmann für Orgelbau. Ein Aspekt jedoch hat in der Bachforschung bisher so gut wie keine Beachtung gefunden: Bach als Religionspädagoge.

I. Johann Sebastian Bach – The Learned Musician

So betitelt Christoph Wolff die amerikanische Originalausgabe seiner großen Bachbiographie aus dem Bach-Jahr 2000. Bach – ein Musiker, der gelehrt ist, weil er gelernt hat, mit dem Lernen nicht aufzuhören. Und: Ein Künstler, der seine Musik so definiert, dass deren »Finis und End Ursache anders nicht soll seyn als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths«¹. Die doppelte Ausrichtung all seiner Musik auf Gott und das Gemüt machen Bach zu einem Religionspädagogen, für den Profanität und Religion² zusammengehören. Dies verdeutliche ich an vier seiner religionspädagogischen Grundsätze:

1. religionspädagogischer Grundsatz: »Zur Ehre Gottes und zulässiger Ergetzung des Gemüths«³

In der Kirche wird Bach zumeist immer schon als Kirchenmusiker und Theologe rezipiert. Jedoch ist gerade Bach einer der ersten weltlichen Musiker. Mein religionspädagogisches Interesse gilt daher nicht seiner Kirchenmusik, so als ob Religionspädagogik eine Verlängerung von Kirche in die Welt hinein mit anderen Mitteln wäre. Vielmehr gilt mein religionspädagogisches Interesse dem Künstler Bach, der auch unabhängig von Kirche seiner Konfession musikalischen Ausdruck verlieh. Bevor Bach 1723 in Leipzig Thomaskantor wurde, war er 15 Jahre lang Cammer-Musicus, Concert-Meister und Capell-Meister in Weimar und Köthen. Und auch in seiner Leipziger Zeit spielte er wöchentlich in Leipziger Kaffeehäusern. Daher lag ihm auch viel an dem 1736 verliehenen Titel »Königl. Pohln. und Churfl. Sächsischer Hof-Compositeur«, der besonders seine weltlichen Kompositionen gebührend würdigte.

Aus der Rückschau stellt Bach einen ersten großen Schritt dar in der Differenzierung und Pluralisierung von Religion und Kirche und damit für die Emanzipation der Musik von der Kirche. Er selbst hat dies als doppelte Relation, als zweifache Beziehung verstanden, wenn er alle seine Musik unter den Grundsatz stellt: »Dem Höchsten Gott allein zu Ehren / Dem Nächsten, draus sich zu beehren«⁴ – so auf der Titelseite des Orgel-Büchleins (komponiert zwischen 1708 und 1717), in dem er anhand von Choralbearbeitungen sozusagen seine musikalische Dogmatik zum Klingen bringt. Diese doppelte Blickrichtung stellt Bachs ersten religionspädagogischen Grundsatz dar, der ihn musikalisch von allem Gebrauch nehmen lässt und alles an die musikalischen Grenzen und darüber hinaus führt.

2. religionspädagogischer Grundsatz: »Nicht alle Gelehrte sind vermögend einen Newton zu verstehen.«⁵

Mit diesem Vergleich macht Johann Friedrich Agricola (1720–1774) nach dem Tod Bachs auf die Größe seines Lehrers aufmerksam. Bei Bach sind tatsächlich bis dato unerhörte neue Töne zu hören. Deshalb gilt er als Newton, als Newton der Musik. Zum 100. Geburtstag Bachs 1785 schreibt daher Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791): »Was Newton als Weltweiser war, war Sebastian Bach als Tonkünstler.«⁶ Worin besteht diese Nähe zwischen Newton und Bach?

Zum einen hat sie den Glauben zur Voraussetzung, dass alle Forschung immer auf die Größe Gottes, des Schöpfers, stoßen wird. Wer forscht, wird nichts anderes finden als die Verbindungs- und Trennungslinien sowie die Gesetzmäßigkeiten zwischen dieser Welt und Gottes Welt. Die Faszination der Pluralität, die man zu entdecken begann, erhielt ihre Einheit über den Gottesbegriff.

Zum anderen lassen sich die Forscher aufgrund dieses Vertrauens auf Experimente ein, die die herkömmlichen Denkweisen an ihre Grenze führen und diese überschreiten. Für Bach heißt dies, dass er jede seiner großen Kompositionen über die Grenzen der bisherigen Musikentwicklung treibt. Dabei geht es ihm um die Frage: Was ist alles in der Kunst möglich? Es geht darum zu erforschen, in welchen kom-

plexen Zusammenhängen Harmonie noch möglich ist. Es geht, wie der Aufklärungsphilosoph Christian Wolff (1679–1754) formuliert hat, um die scientia possibilium, um die Wissenschaft des Möglichen. Musik zu komponieren heißt nun nicht mehr, Traditionen nachzuahmen, sondern Musik zu komponieren bedeutet nun, sich auf eine Entdeckungsreise des Möglichen einzulassen.

3. religionspädagogischer Grundsatz: »Durch und durch praktisch«⁷

So würdigt Carl Philipp Emanuel Bach die Didaktik seines Vaters, die zu Bachs Verständnis von »musicalischer Wissenschaft« unabdingbar dazugehört. Diese Didaktik geschieht nun aber nicht in theoretischen Lehrbüchern, sondern Bach arrangiert sie als Performance. So schreibt er bis zu seinem Tod an der Kunst der Fuge – einer Partitur, in der alle Möglichkeiten, eine Fuge zu komponieren, in praxi vorgestellt werden. Dabei sind – didaktisch hochinteressant – keine Instrumente festgelegt, mit denen die Kunst der Fuge aufgeführt werden soll. Mit seinen didaktischen Kompositionen verfolgt Bach immer mehrere Ziele gleichzeitig, nie nur ein Lernziel. Kunst wird hier durch Kunst gelernt, nicht durch Technik. Von allen Komponisten seiner Zeit hatte Bach mit Abstand die meisten und zufriedensten Schüler. Während Telemann und Händel durch Reisen das Universum musikalisch eroberten und ihre Musik verbreiteten, hat sich Bach durch seine musikalische Wissenschaft, mit der er »den Unterricht auf eine akademische Bühne«⁸ brachte, universalisiert.

4. religionspädagogischer Grundsatz: »... dass die Gemeinde darüber confundieret worden«

Ende Februar 1706 kam es zwischen dem Arnstädter Konsistorium und dessen 20-jährigen Organisten Bach zu disziplinarischen Auseinandersetzungen. Bach hatte im Herbst 1705 eine Studienreise nach Lübeck zu Dieterich Buxtehude (1637–1707) angetreten und war dort einfach 4 Monate geblieben statt der genehmigten 4 Wochen. Im Laufe des Disziplinarverfahrens kamen auch andere Beschwerden auf den Tisch. So wurde Bach auch »dafür gerügt, dass er »bißher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele

PD Dr. H. Sch.-W., geb. 1961 in Duisburg, 11 Jahre Assistent für Praktische Theologie in Bonn, lehrt seit 2001 Religionspädagogik und Kirchengeschichte in Paderborn, Musiker und Spieleautor.

fremde Thone mit eingemischt, daß die Gemeinde darüber confundieret worden«⁹. Die Kritik bezieht sich auf seine improvisierten Choralvorspiele, mit denen Bach seiner Gemeinde das zu Gehör brachte, was für ihn diese christlichen Gesänge bedeuteten, so dass man von religionspädagogischen Musikstücken sprechen kann. Durch diese also verunsichert Bach seine Gemeinde, weil er beständig experimentiert und bis an die Grenzen und darüber hinaus geht. Zeit seines Lebens ist Bach mit solchen Reaktionen konfrontiert gewesen.

Eine von der Ästhetik her sich verstehende Religionspädagogik wird an dieser Erfahrung nicht vorbeikommen können und wollen. Sie wird immer auch verunsichern und sich deshalb auch Kränkungen ausgesetzt sehen. Viele betrachten Religionspädagogik nur als Choralvorspiel, dem das Eigentliche noch folge. Eine ästhetisch fundierte Religionspädagogik jedoch wird ihre Kunst so ausüben, dass mancher binnenkirchliche Theologe darüber in Konfusion gerät.

II. Bachs Musik als Religionspädagogik

Vielleicht gibt es nach der Lutherbibel und den Katechismen im Protestantismus kein so wichtiges Medium, in dem Religion gelernt wurde, wie Bachs Musik. Bach wäre dann nach Luther der wichtigste Klassiker der Religionspädagogik. »Denn alles findet bei Bach statt« – so hatte es Anton von Webern (1883–1945) 1933 für die Musik behauptet.¹⁰ Doch dies gilt gleichermaßen auch für die Religion. Ich kann diese religionspädagogische Wirkungsgeschichte nur anhand einiger weniger Stationen aufscheinen lassen.

11. April 1727: An diesem Karfreitag dirigiert Bach in der Thomaskirche die Uraufführung seines wichtigsten Werkes: die Matthäuspassion. Er wird sie in dieser Fassung auch noch 1729 und in einer wenig veränderten 2. Fassung 1736 und 1742 auführen. Über ihre Wirkung bei den Leipziguern gibt es keine direkten Dokumente. Nach Bachs Tod gerät die Matthäuspassion in Vergessenheit.

11. März 1829: 100 Jahre nach ihrer Uraufführung führt der 20-jährige Felix Mendelssohn Bartholdy die Matthäuspassion als ganze wieder auf. Obwohl diese Wiederaufführung nicht mehr in einer Kirche geschieht, sondern im Saal der Berliner Singakademie, nehmen die Menschen sie als religiöses Ereignis wahr. Der Musikredakteur Adolph Bernhard Marx kündigt dieses Ereignis nicht nur als »Kunstfest«, sondern als »religiöse Hochfeier«¹¹ an. Fanny Mendelssohn beschreibt im Nachhinein die religiöse Atmosphäre dieser

Wiederaufführung: »Der überfüllte Saal gab einen Anblick wie eine Kirche, die tiefste Stille, die feierlichste Andacht herrschte in der Versammlung, man hörte nur einzelne unwillkürliche Äußerungen des tieferregten Gefühls.«¹² Und Felix Mendelssohn zeigt sich erstaunt ob des »wunderlichen Zufalls, dass es ein Komödiant und Judenjunge sein müssen, die den Leuten die größte christliche Musik wiederbringen«¹³. Die Wiederaufführung der Matthäuspassion verändert diese zugleich, denn Mendelssohn versteht sie nicht nur als historisches Monument des Christentums, sondern auch als modernes Ideenwerk, als autonome Kunst. Die Matthäuspassion wird von einer bürgerlichen Institution, der Berliner Singakademie, wiederaufgeführt, wo u. a. Schleiermacher aber auch Marie Hegel mitsingen. So bemächtigt sich das Bürgertum mit seinem Verständnis von Religion als Darstellung des Erhabenen dieses Kunstwerks und verändert es. Mit dieser Wiederaufführung ist der Mythos Bach begründet. Was der Bachforscher Martin Geck von der Wandelbarkeit des Kunstwerks schreibt, ist auch religionspädagogisch wegweisend: »Nur wenn es seine Erscheinungsformen wandeln darf, wächst ein Kunstwerk mit den Zeiten weiter, bleibt es ein Stück gesellschaftlichen Diskurses. Die jeweilige Entwicklung ist nicht reversibel. Indem Mendelssohn in Respekt vor der alten eine neue Tradition begründete, hat er das Werk gerettet.«¹⁴

In der Folgezeit treten verfasste Religion und Ästhetik immer weiter auseinander, auch wenn sie weiterhin implizite Verbindungen zueinander hegen. Auf der einen Seite redet etwa der schwedische Erzbischof Nathan Söderblom 1920 von der Matthäuspassion als dem »fünften Evangelium«¹⁵. Auf der anderen Seite schwärmt Karl Liebknecht von der Matthäuspassion, ohne ihre religiöse Dimension explizit zu erwähnen: »Durchblickt man das Zaubergewebe, ist man ganz bezaubert vor Seligkeit. Nichts Süßeres, Zarteres, Rührenderes und in den Volksszenen – nichts Großartigeres kennt die Musik.«¹⁶ Doch noch im Auseinandertreten von Christentum und Kunst lässt sich mit Bach sinnvoll Religionspädagogik treiben, wenn auch negativ formuliert.

30. April 1870: Friedrich Nietzsche schreibt an Erwin Rhode so etwas wie eine negative Religionspädagogik der Matthäuspassion: »In dieser Woche habe ich dreimal die Matthäuspassion des göttlichen Bach gehört, jedesmal mit demselben Gefühl der unermeßlichen Verwunderung. Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium.«¹⁷

Auf die unsägliche Rezeption Bachs als deutschen Komponisten¹⁸ will ich hier nicht weiter eingehen, sondern stattdessen den Blick auf die Opfer solchen Unwesens lenken, die aus Bach auch in untröstlicher Lage ihren Trost zu ziehen vermochten.

22. August 1944: Der 1942 nach Theresienstadt deportierte jüdische Komponist Viktor Ullmann (1898–1944) vollendet seine siebte und letzte Klaviersonate zwei Monate, bevor er in den Gaskammern in Auschwitz stirbt. Im letzten Satz »Variationen und Fuge über ein hebräisches Volkslied« taucht in der Fuge das Motiv B-A-C-H auf, zunächst verzerrt, später aber unüberhörbar und richtig zitiert. Es wird schließlich zum tragenden Fundament im Bass.

6. April 1985: Mauricio Kagel, der seit 5 Jahren an seiner Sankt-Bach-Passion komponiert, betitelt seinen Artikel zum 300. Geburtstag Bachs in der FAZ: »An Gott zweifeln – an Bach glauben«¹⁹. Die moderne Rezeption Bachscher Musik als Religionspädagogik lässt sich nicht besser zusammenfassen als in dieser Überschrift: An Gott zweifeln – an Bach glauben. Und auch in der Postmoderne scheint sie weiter zu wirken:

8. September 1996: Michael Jackson hat gerade das Prager Konzert seiner HISTORY-Tour beendet. Die Menschenmassen verlassen die Parkanlagen über der Moldau. Aus den 20 Meter hohen Lautsprechern ertönt über die gesamte Altstadt: »Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen!« Auch wenn nur wenige diesen Text verstehen, die Musik, die uns auf dem Weg nach Hause begleitet, macht klar: Nun ist er nicht mehr da, der Messias.

Ich frage daher über Kagel hinaus: Was heißt religionspädagogisch, an Gott und an Bach zweifeln? Weil ich bei dieser Frage selber noch nach einer Antwort suche, sage ich zunächst, auf Bach hören, und stimme in den Eröffnungsschor der Matthäuspassion ein:

III. Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen!

Die Matthäuspassion hat Bach für sein wichtigstes Werk gehalten. Er nannte sie die »Große Passion«²⁰. Keine seiner Kompositionen hat Bach so sauber notiert wie die Matthäuspassion. Keine seiner Kompositionen, die er mehrfach aufgeführt hat, hat Bach so wenig verändert wie die Matthäuspassion. Keines von Bachs anderen Werken ist so groß dimensioniert wie die Matthäuspassion. Im Eingangsschor hören wir neben den beiden Chören mit vollem Orchester auch noch einen Knabenchor. Während die beiden großen Chöre mit ihren Orchestern vorne links und rechts

stehen, erschallt der Knabenchor von der hinteren kleinen Orgelempore. Hier handelt es sich um musikalische Gewaltenteilung, die den Raum in die Komposition mit einbezieht.

Nach einem kurzen Orchestervorspiel spielen im ersten Teil v.a. Coro primo mit Orchester. Dieser Coro primo stellt die Tochter Zion dar, ein biblischer Name für Jerusalem. Diese Tochter Zion nun ruft andere Töchter auf zu einem Klagegesang. Der Coro secondo, in dem die Glaubenden vertreten sind, stellt bestimmte Fragen, auf wen, wie, was und wohin denn nun zu schauen sei, um dann am Ende in die Klage mit einzustimmen. Religionspädagogisch bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Glaubenden hier vor allem Fragen stellen und nicht etwa Antworten geben. Dabei werden sie vom Fragen ins Klagen geführt. Die geheime Mitte bzw. den roten Faden bildet der Thomanerchor, der den Choral »O Lamm Gottes, unschuldig« singt.

Im Mittelteil passiert nun noch etwas sehr Interessantes. Der Blick, der bisher auf den Gekreuzigten gerichtet war, wird nun auf unsere Schuld gelenkt. Während der ganze Eingangsschor in traurigem e-moll gehalten ist, ist ausgerechnet dieser Mittelteil, wo es um unsere Schuld geht, in fröhliches G-Dur gesetzt. So wird von Beginn an auch das Ostergeschehen hörbar. Die Matthäuspassion endet nicht mit der Auferstehung, sondern mit der Grablegung Jesu: »Wir setzen uns mit Tränen nieder«, so heißt es im Schlusssatz. Die traurige, klagende, menschliche Tiefe der Matthäuspassion ist deshalb möglich, weil Ostern in Sicht ist, ohne präsent zu sein. Jesu erste Worte in der Matthäuspassion lauten nämlich: »Ihr wisset, dass nach zweien Tagen Ostern wird.«

Meine religionspädagogische These lautet: Mit der Matthäuspassion lernen Menschen bis heute Religion, weil sie uns in eine Kultur des Klagens führt, die wir in der Moderne z.T. verloren haben, nach der wir uns deshalb sehnen. Klagen zu lernen und klagen zu können als Akt der Trauergestaltung – dies beschreibt Affekt und Effekt der Matthäuspassion als Religionspädagogik. »Diese Musik [...] weint für uns mit allen Seelen.« So der Komponist Hans Werner Henze 1983.²¹

IV. Bach als Herausforderung für die gegenwärtige Religionspädagogik

In der Musik der Matthäuspassion »wird die Passion, das Leiden und Scheitern dieses allmächtigen Gottes zu einem hörbaren Erlebnis, auch gegen die behauptete Rettung seiner Allmacht im unterlegten

Text«²². Zu lernen, sich solchen Widersprüchen auszusetzen, ist mein religionspädagogisches Interesse an der Matthäuspassion. Denn sie braucht das, was sie zum Klingen bringt, nicht auf den Punkt oder auf den Begriff bringen, sondern sie macht dieses Geschehen begehbar. Sie fixiert nicht, sondern sie bringt (nicht nur Tränen) ins Fließen. Das macht nach Blumenberg ihre »theologische Großzügigkeit«²³ aus. In diesem Sinne verstehe ich Bach und seine Musik als Herausforderung, als doppelte Provokation für die gegenwärtige Religionspädagogik.

1. Religionspädagogik als Performance

Religionspädagogik ist wie die Praktische Theologie eine Kunst, die den Zusammenhang von Theorie und Praxis zur Darstellung zu bringen hat. Religionspädagogik zu lehren und zu lernen geschieht daher in Analogie zu den anderen Künsten. Dabei können wir an Bachs Matthäuspassion ein doppeltes lernen:

1. Bachs eigene Didaktik bestand nicht in der Wissensvermittlung, sondern im Kompetenzerwerb, der wiederum nicht anhand von mechanischem Übungsmaterial, sondern anhand einer Kunst in Szene gesetzt wurde, deren Performance noch heute überzeugend ist.

2. Das Ästhetische bildet die Voraussetzung für die Wahrnehmung des Religiösen. Es gibt keine Religion jenseits des Gestalteten. Dies gilt für Bach ebenso wie z.B. für die Popkultur oder die Kunst des 20. Jh. In einer Religionspädagogik, die »religiöse Bildung als ästhetische Aufgabe«²⁴ sieht und daher als Performance gestaltet, geht es jedoch nicht um echte Unmittelbarkeit oder nackte Authentizität, sondern darum, Rollen spielen zu lernen, z.B. die Rolle einer Religionslehrerin. Marvin Carlson hat in seiner kritischen Einführung zu dem Phänomen Performance 1996 eine hilfreiche Unterscheidung getroffen zwischen doing und performing: »Wir können Handlungen ausführen, ohne darüber nachzudenken, aber sobald wir darüber nachdenken, entsteht ein Bewusstsein, das ihnen die Qualität von Performance gibt.«²⁵ Religionspädagogik ist daher nicht »doing theology«, sondern »performing religion«. Deshalb geht es in der Religionspädagogik auch nicht mehr – wie vielleicht früher – um katechetische Glaubens-Weitergabe, sondern um Wahrnehmung gelebter Religion. Oder anders gesagt: Wer sich dieser Musik Bachs aussetzt, der wird vermutlich auf Fragen stoßen, die sein Leben nicht unverändert lassen. Dazu muss man weder an Gott noch an Bach glauben. Aufgabe der religionsunterrichtlichen Inszenierung ist es,

diesem Sich-Aussetzen Raum zu geben. Religionsunterricht ist dann kein Arrangement zur Aneignung, sondern zum Sich-Aussetzen und zur Auseinandersetzung.

2. Gewaltenteilung als religionsdidaktische Atmosphäre

Wer den wissenschaftlichen Anspruch vertritt, Religionspädagogik als Performance zu betreiben, der steht vor folgendem Problem: Performance will überwinden und überwältigen. Wie kann da verhindert werden, dass andere Menschen nicht ungebührlich manipuliert werden? Dies ist gerade für die Religionspädagogik eine entscheidende Frage, wenn sie nicht die Verlängerung kirchlicher bzw. christlicher Interessen mit anderen Mitteln sein will. Wir können diesem Dilemma m. E. nicht entkommen, aber wir können es so gestalten, dass menschenverachtender Willkür nicht Tür und Tor geöffnet sind. Dietrich Zilleben hat hier jüngst das Modell der Gewaltenteilung bildungstheoretisch fruchtbar gemacht²⁶, so dass nicht Unterdrückung, sondern Unterhaltung²⁷ die Atmosphäre des Religionsunterrichts maßgeblich bestimmt. Auch bei diesem Gedankensprung ist von Bachs Matthäuspassion ein doppeltes zu lernen:

1. Keine Performance ohne Kunstkritik. Wer ästhetische Praxis in der Religionspädagogik favorisiert,²⁸ der braucht die Schülerinnen und Schüler nicht als Orchester, die sich nach dem Taktstock des Lehrers zu richten haben, sondern als Kunstkritikerinnen. Solche Kritik betrifft den eigenen Unterricht ebenso wie die Wahrnehmung gelebter Religion. Sie geschieht nicht von selbst, sie bedarf des Mutes und der Übung.

2. Bachs musikalische Gewaltenteilung geschieht durch die beiden Chöre, die die Tochter Zion und die Glaubenden darstellen. Der gesamte Librettotext von Picander ist durch diesen Dialog strukturiert. In der Matthäuspassion nun bildet das Libretto Picanders den Haupttext, in den der Bibeltext eingetragen wird. In vielen anderen Werken, z.B. der Johannespassion, ist dies anders herum. Aber in seiner Großen Passion wählt Bach diesen Weg, den Bibeltext zum Kommentar eines zeitgenössischen Textes zu machen. Eine solche Flexibilität, wie sie Bach hier in der Gebrauchnahme von Bibeltexten zeigt, tut auch unserer Bibeldidaktik gut. Dass Bach damit den Bibeltext nicht abwertet, zeigt sich wiederum in der Partitur: Während er das meiste mit brauner Tinte notiert hat, schreibt er zwei Dinge mit roter Tinte: die Melodie des einstimmigen Chorals im Eröffnungsschor – und: den gesamten Bibeltext.

Anmerkungen:

- 1 Zit. nach Adalbert Schütz: J. S. Bach und der Humor; in: WuD 15 (1979), 191.
- 2 Bernd Beuscher / Dietrich Zilleßen: Religion und Profanität. Entwurf einer profanen Religionspädagogik, Weinheim 1998.
- 3 Friedrich Erhard Niedt: Musicalische Handleitung, 3 Bde. (Hamburg 1710, 1717 und 1721); Faksimilie-Ausgabe (Buren 1976), 66.
- 4 Zit. nach Christoph Wolff: Johann Sebastian Bach, Frankfurt/M. 2000, 248.
- 5 Zit. nach C. Wolff, a.a.O., 6.
- 6 Zit. nach Martin Geck: Bach. Leben und Werk, Reinbek 2000, 706.
- 7 Zit. nach C. Wolff, a.a.O., 331.
- 8 C. Wolff, a.a.O., 357.
- 9 C. Wolff, a.a.O., 94.
- 10 Anton von Webern: Der Weg zur Neuen Musik (hg. von Willi Reich), Wien 1960, 36.
- 11 Zit. nach Martin Geck: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung, Regensburg 1967, 132.
- 12 Zit. nach Arnd Richter: Mendelssohn. Leben – Werke – Dokumente, Mainz / München 1994, 122.
- 13 Zit. nach Martin Geck: Die Geburtsstunde des »Mythos Bach«. Mendelssohns Wiederentdeckung der Matthäuspassion; in: Ders.: »Denn alles findet bei Bach statt« – Erforschtes und Erfahrenes, Stuttgart/Weimar 2000, 147.
- 14 M. Geck, Geburtsstunde, a.a.O., 167f.
- 15 Martin Petzoldt: Bach und die Bibel. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Leipzig o.J. (1985), 50.
- 16 Zit. nach M. Geck, Geburtsstunde, a.a.O., 158.
- 17 Zit. nach Eckart Kleßmann (Hg.): Über Bach. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern, Stuttgart 1992, 133.
- 18 Zur Bachrezeption vgl. Michael Heinemann / Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.): Bach und die Nachwelt. 4 Bände, Laaber 1997–2002; sowie Martin Elste: Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel, Stuttgart/Weimar/Kassel 2000.
- 19 Vollständiger Abdruck in E. Kleßmann (Hg.), a.a.O., 328–344.
- 20 Zit. nach C. Wolff, a.a.O., 310.
- 21 Hans Werner Henze: Johann Sebastian Bach und die Musik unserer Zeit; in E. Kleßmann (Hg.), a.a.O., 325.
- 22 Thomas Erne: Die theologische Großzügigkeit der Musik. Hans Blumenbergs Matthäuspassion; in: www.theomag.de Heft 10 (2001), 6.
- 23 Hans Blumenberg: Matthäuspassion, Frankfurt/M. 1988, 39.
- 24 Joachim Kunstmann: Wege in neues Terrain. Wiederentdeckung von Religion und Ästhetik für religiöse Bildungsprozesse; in: ZPT 53 (2001), 232. Vgl. auch Harald Schroeter-Wittke: Unerhört. Studien zu einer musikalischen Religionspädagogik, Münster u.a. 2002.
- 25 Zit. nach Hanne Seitz (Hg.): Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung, Bonn/Essen 1999, 267.
- 26 Dietrich Zilleßen: Bildung und Gewalt. Warum Marginalien keine Marginalien sind; in: ZPT 53 (2001), 218–228.
- 27 Harald Schroeter-Wittke: Unterhaltung. Praktischtheologische Exkursionen zum homiletischen und kulturellen Bibelgebrauch im 19. und 20. Jh. anhand der Figur Elia, Frankfurt/M. u.a. 2000, bes. 19–130.
- 28 Dorothea Bähr: Zwischenräume. Ästhetische Praxis in der Religionspädagogik, Münster u.a. 2001. ■