

Struktur und Exegese.

Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)

BENEDIKT SCHUBERT, WEIMAR

Arnold Schering, sonst nie verlegen um die Ausdeutung des Verhältnisses von Text und Musik im geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs, muss bei der Tenorarie der Choralkantate *Christ unser Herr zum Jordan kam* BWV 7 kapitulieren:

„[...]Die a-moll-Arie („Des Vaters Stimme...“) enthält gewisse schwer verständliche Sonderbarkeiten. Wiederum wird, da die Konzeption der Musik davon ihren Ausgang nahm, das beginnende Instrumentalvorspiel zur Entschlüsselung das Beste beitragen. [...] Daß er zwei konzertierende Violinen zum Taubensymbol wählte, ist allerdings auffällig und könnte, [...] zu der Annahme verleiten, die Musik sei ursprünglich einem anderen Text (mit Engelssymbolen) zugeordnet gewesen.“¹

Scherings Spekulationen über einen ursprünglich anderen Text zu der gleichen Musik konnten nicht weiter erhärtet werden. Und so bleibt die Herausforderung für den Interpreten: Warum besetzte Bach diese Arie mit zwei Violinen?

The image shows a musical score for the instrumental prelude of the aria 'Des Vaters Stimme ließ sich hören' (BWV 7/4). The score is for Violino concertato I, Violino concertato II, and Continuo. It is in 3/8 time and A minor. The first measure is marked with a '1' above the staff.

Notenbeispiel 1: Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4), Instrumentalvorspiel, T. 1–4.

Die folgenden Ausführungen widmen sich dieser Frage mithilfe von exegetischen Quellen aus dem Umfeld Johann Sebastian Bachs, die von der Forschung bisher nicht beachtet wurden. Die zeittypische Exegese der lutherischen Spätorthodoxie liefert einen plausiblen Hinweis auf die eigentümliche Struktur der Arie. Als Johann Sebastian Bach am 28. Juli 1750 starb, hinterließ er unter anderem einen Bestand „an geystlichen Büchern“, wie ihn die „Specificatio der Verlaßenschaft“ verzeichnet.² Durch die Specificatio sind wir über Titel und Autoren unterrichtet,

1 Arnold Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1950, S. 161.

2 Robin A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie*, Neuhausen-Stuttgart 1983, S. 36 f.

welche Bach besaß und zum Teil auch nachweislich studiert hat.³ Die Mehrzahl dieser geistlichen Bücher sind exegetische Werke und Erbauungsliteratur, welche der lutherischen Orthodoxie zuzurechnen sind. Johannes Wallmann brachte diesen Sachverhalt einmal so auf den Punkt: „Offensichtlich bleibt Bachs Bestand an geistlichen Büchern ganz im Rahmen der Leipziger lutherischen Orthodoxie. Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß Bach beim Besuch eines streng lutherischen Theologen Leipzigs mit den geistlichen Büchern seiner Bibliothek irgendeinen Argwohn erregt hätte.“⁴ Einer dieser Vertreter der Orthodoxie, Erdmann Neumeister (1671–1756), ist in Bachs Bibliothek mit zwei Titeln vertreten: *Tisch des Herrn* (Hamburg 1722) und *Wasserbad im Worte* (Hamburg 1731), bei beiden handelt es sich um Sammlungen von Liedpredigten. Das *Wasserbad im Worte* handelt von dem Sakrament der Taufe und lautet im Untertitel: *Die Lehre von der Heil. Tauffe, so in LI. Predigten; und zugleich in dem Eingange derselben Unterschiedliche Lieder erklärt worden*. Naheliegender behandelt Neumeister in den Exordien dieser Predigten auch das lutherische Tauflied „Christ unser Herr zum Jordan kam“, welches die Grundlage der gleichnamigen Leipziger Choralkantate Bachs von 1724 bildet. Die Strophen drei und vier des Taufliedes wurden von dem uns unbekanntem Librettisten zum vierten Satz der Kantate umgedichtet.

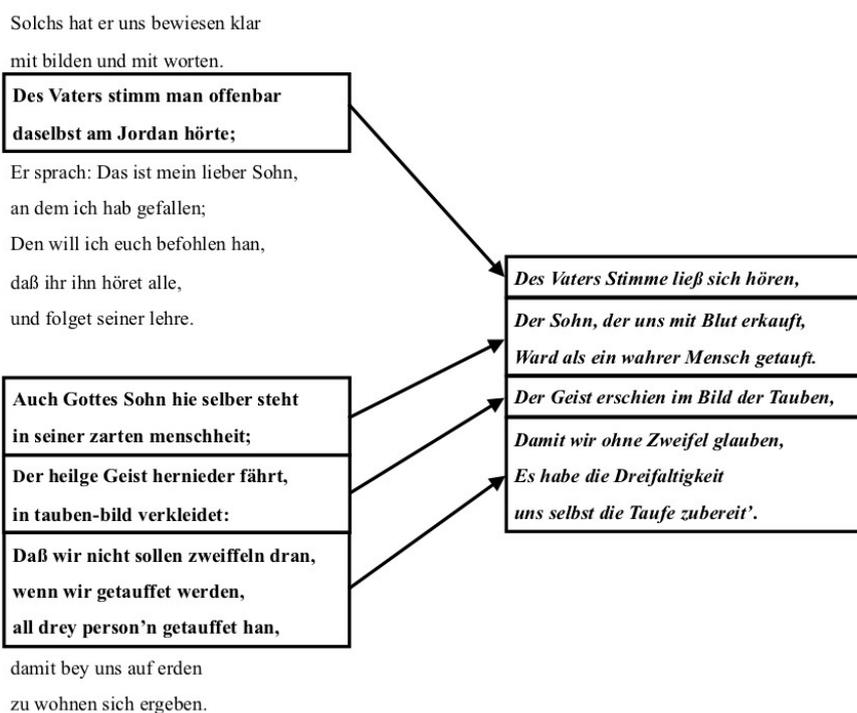


Abbildung 1: Vergleich Strophe 3 und 4 „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (Martin Luther, 1541)⁵ und „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)

3 Vgl. Robin A. Leaver, „Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek“, in: *Bach-Jahrbuch* 60 (1975), S. 124–132.

4 Johannes Wallmann „Johann Sebastian Bach und die ‚Geistlichen Bücher‘ seiner Bibliothek. Anmerkungen und Gedanken zu Robin A. Leavers kritischer Bibliographie ‚Bachs theologische Bibliothek‘“, in: *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Johannes Wallmann, Tübingen 1995, S. 124–143, hier S. 140.

5 Zitiert nach: Bernhard Walter Marperger, *Das privilegirte ordentliche und vermehrte Dreßdnische Gesang-Buch*, Dresden 1727, S. 282.

Zu der Stimme Gottvaters im Moment der Taufe Jesu am Jordan – also die initiale Betrachtung der Ariendichtung – schreibt Erdmann Neumeister:

„Des Vaters Stimm man offenbar
Dasselbst am Jordan hörte.

Wie dieses Matth. III. 17. beschrieben ist: also zweifeln wir nicht, daß solche Stimme dermassen offenbar erschollen, daß sie nicht nur Johannes der Täufer, sondern auch viel Volck gehöret hat [...] Denn Johannes war schwerlich jemahls allein, indem täglich eine grosse Menge zu ihm kam, sich täuffen zu lassen. Daher wird auch solche Stimme zu den Ohren aller, die damahls anwesend waren, kommen seyn. Der Herr Jesus beruffet sich selber darauf gegen die Jüden, Joh. V. 37: Der Vater, der mich gesandt hat, derselbige hat von mir gezeuget. Und spricht er darbey: Ihr habt nie weder seine Stimme gehöret, noch seine Gestalt gesehen; So will er sonder Zweifel sprechen: Ihr habt sonst nie seine Stimme gehöret, ohne dasselbe mahl, da ich getauffet wurde. So soltet ihr ja aus diesem Zeugnisse erkennen, daß er mich gesandt haben. Nun, welches war sie Stimme und das Wort des Vaters?

Er sprach: Dieß ist meine lieber Sohn,
An dem ich habe Gefallen.
Den will ich euch befohlen han,
Daß ihr in höret alle,
Und folget seiner Lehre.

Matth. III. 17. heisset: Diß ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe. Marc. I, 11. aber, und Luc. III. 22: Du bist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe. Daraus erhellet, daß die Stimme zweymahl hinter einander vom Himmel kommen ist; einmahl zu dem Herrn Jesu selbst, und das andere mahl Johannis und des anwesenden Volcks wegen.“⁶

Die Worte Neumeisters lassen aufhorchen. „Zweymahl“ sei die Stimme Gottes erschollen, was mit Blick auf Bachs Komposition die Verwendung von *zwei* Violinen erklären könnte. Dem orthodoxen Theologen gelingt der Hinweis auf zwei Stimmen mit einem exegetischen „Kniff“: Zunächst wird aufgezeigt, dass Johannes der Täufer „schwerlich jemals alleine“ gewesen sei und ihn immer eine große Menge von Menschen umgeben habe. Dies wird mit dem dogmatischen Hinweis versehen, dass auch die Juden das Bekenntnis Gottvaters zu seinem Sohn vernommen haben sollten. Wenig später ermöglicht ihm diese Konstellation eine Inkongruenz zwischen dem Bericht der Taufe Jesu, wie er sich bei Matthäus auf der einen Seite und Markus und Lukas auf der anderen Seite findet, aufzulösen. Da es bei Matthäus „Dies ist mein lieber Sohn“ und bei Markus/Lukas „Du bist mein lieber Sohn“ heißt, wird die Stimme Gottvaters „zweimal hinter einander vom Himmel“ gekommen sein: Einmal zu Jesus und das andere Mal zu Johannes und weiteren anwesenden Menschen. Hinter dieser Form von Auslegung, die auf einen modernen Betrachter zweifelsohne konstruiert wirken muss, verbirgt sich das zeittypische harmonische Verständnis der biblischen Schriften, welches seinerseits wiederum auf den Fundamenten der „eindeutigen Klarheit“ und „Irrtumslosigkeit“ der heiligen Schrift beruht. Von einem historisch-kritischen Verständnis der Bibel ist man in dieser Art von Exegese, wenn auch nicht zeitlich, so doch aber inhaltlich, weit entfernt.⁷

6 Erdmann Neumeister, *Das Wasserbad im Worte*, S. 88 f.

7 Christoph Bultmann, Art. „Exegese, Frühe Neuzeit“, in: *RGG*⁴, Bd. 2, Tübingen 1999, Sp. 1788–1789.

Kannte Bach diese Auslegung? Ist diese Auslegung ursächlich für die eigentümliche Struktur der Arie? Wollte Bach mit den zwei imitierenden Violinen die zweimal erklingende Stimme Gottvaters in Musik setzen? Als grundsätzliche Überlegung sei vorweggenommen, dass die initialen Worte einer Ariendichtung – sofern sie denn bild- oder affekthaft sind – für den Komponisten des Barock immer die erste, naheliegende Option waren, auf „gute Inventionen“ zu kommen. Und in vorliegendem Fall berichten die initialen Worte der Arie von der Stimme Gottvaters. Johann David Heinichens Vorreden zu seinen beiden Generalbasslehren legen von diesem Verfahren ein beredtes Zeugnis ab.⁸ Ausgeschlossen ist freilich – um wieder den Blick auf die Predigtsammlung Neumeisters zu werfen –, dass Bach von just dieser Auslegung, die 1732 publiziert wurde, in seiner dritten Choralkantate von 1724 direkt beeinflusst wurde. Allerdings ist das Zeitalter der Orthodoxie von einer gewissen Uniformität der Exegese gekennzeichnet, was sich auch in der Auslegung der Taufe Christi im Jordan widerspiegelt. Die Argumentation von den zwei Stimmen Gottvaters findet sich vielfach im Schrifttum lutherischer Orthodoxie. In dem von dem Wittenberger Theologen Abraham Calov (1612–1686) herausgegebenen Bibelkommentar, welchen Bach besaß, nachweislich studierte und in der Bachforschung kurz „Calov-Bibel“ genannt wird,⁹ heißt es zu dem Taufbericht nach Markus (Mk 1, 11): „Und da geschah eine Stimme vom Himmel (zu ihm) du bist mein lieber Sohn (dis ist den Anwesenden also erschollen: Dis ist mein lieber Sohn) an dem ich Wohlgefallen habe [...]“¹⁰

Auch Abraham Calov verzichtet also nicht darauf zumindest die Inkongruenz der Adressaten („Du bist mein lieber Sohn“/„Dies ist mein lieber Sohn“) anzumerken. Ein weiterer Autor des 17. Jahrhunderts, der Erbauungsschriftsteller Heinrich Müller (1631–1675) – er ist gleich mit mehreren Titeln in Bachs Bibliothek geistlicher Bücher vorhanden –, fügt sich in diesen gleichförmigen auslegungsgeschichtlichen Reigen ein. In seiner *Evangelischen Schlußkette*, einer Postille durch das ganze Jahr, wird die Stimme Gottvaters am Jordan so kommentiert:

„Diese Stimme vom Himmel herab sprach: *Diß ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe.* Beym Marco und Luca richtet der Vatter die Rede an den Sohn selbst: *Du bist mein lieber Sohn.* Daraus abzunehmen, daß der Vatter zuerst den Sohn selbst angeredet, und ihn durch diese Stimme in seinem öffentlichen Lehr-Amt bestätigt, darnach aber mit selbiger Stimme auch angeredet Johannem und das Volck, und sie ermahnet, diesem Lehrer als gesandt vom Himmel, Audientz zu geben.“¹¹

Heinrich Müllers Wortwahl einer „selbigen Stimme“ korreliert auf eigentümliche Weise mit dem imitatorischen Satz, den Bach den zwei Violinen zuordnet, wobei die zweite Violine quasi wie eine „selbige Stimme“ zu der ersten Violine gehört werden kann. Eine abschließende Quelle, die nicht aus dem unmittelbaren Umfeld Bachs stammt, jedoch zu den wichtigen exegetischen Werken um 1720 zählt, ist die *Harmonie und Auslegung der Heiligen vier Evangelisten* von

8 Benedikt Schubert, *Bild, Affekt, Inventio. Zur Johannespassion Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt a.M. etc. 2017, S. 12–30.

9 Vgl. Leaver, „Bach und die Lutherschriften“.

10 Abraham Calov, *Das Neue Testament*, Wittenberg 1682, S 310.

11 Heinrich Müller, *Evangelische Schlußkett und Kraft-Kern*, Frankfurt a.M. 1734, S 102. Hervorhebungen im Original.

Carl Hildebrand Freiherr von Canstein (1667–1719). Auch hier findet sich selbstverständlich der schon bekannte Passus von den Stimmen, die „zwei Mal“ erklingen sein müssen:

„Eine Stimme vom Himmel. Auf eine himmlische und anmuthige Art, nicht wie dorten, auf dem Berg Sinai.

Sprach. Es scheint, daß diese Stimme wol mag zweymal erschollen sey: einmal zu Christo: Du bist; und wieder zu Johanne und andern: Dieser ist; nemlich daß solches von Christo zu verstehen.“¹²

Die absolute exegetische Homogenität bei der Auslegung der Taufe Jesu am Jordan in einschlägigen für Bach relevanten Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts lässt den Einwand obsolet erscheinen, dass Erdmann Neumeisters Predigtsammlung Bach nicht hätte beeinflussen können. Diese Abhängigkeit ist nicht notwendig, da Neumeister wiederum bereits in einer Tradition steht, deren Uniformität bis in die Wortwahl hinein nicht zu leugnen ist. Neumeister – und offensichtlich auch Bach – sind Teil der gleichen Deutungsgemeinschaft.

Bisher wurde mit dem beinahe omnipräsenten Violinduett, welches die Arie maßgeblich koncuriert und klanglich dominiert, auf ein herausragendes Merkmal des Satzes geblickt. Gezeigt werden konnte, dass die Besetzung der Arie mit zwei Violinen den abweichenden Berichten von der Taufe Jesu bei Matthäus und Markus/Lukas zu entsprechen scheint. Doch wie agiert die Singstimme? Wie interagiert diese wiederum mit den Violinen?

Violino concertato I

Violino concertato II

Tenore

Continuo

25

8

25

Des Va-ters Stim - me ließ sich hö - ren, ließ sich hö - ren, des

p

p sempre

Notenbeispiel 2: Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4), T. 25–30.

Bezeichnend ist, dass nach einer gut dreitaktigen Pause das Violinduett in dem Moment wieder einsetzt (T. 29), in welchem die Singstimme die letzte Silbe der Passivkonstruktion „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (auf dem „-ren“ von „hö-ren“) deklamiert. Der effektvolle Wiedereintritt der aufsteigenden Dreiklänge beider Violinen hört und liest sich hier doch wie ein subtiler Kommentar: Dies, das Motiv beider Violinen, steht für die Stimme Gottvaters, von der just in diesem Augenblick die Rede ist. Was lässt sich, ergänzend zu der spezifischen Interaktion von Singstimme und den konzertierenden Violinen, zu der Beschaffenheit des Tenorparts noch

12 Carl Hildebrand Freiherr von Canstein, *Harmonie und Auslegung der Heiligen vier Evangelisten*, Halle 1718, S. 140.

sagen? Abermals sind Arnold Scherings Anmerkungen zu der Arie aufschlussreich, welche einige Auffälligkeiten zur Sprache bringen, die – ohne Kenntnis des zeitgenössischen exegetischen Hintergrunds – irritieren müssen. Für Schering ist der Gesangsteil der Arie sogar „problematischer als der Instrumentalsatz“. Er weist in diesem Zusammenhang u. a. auf den „Anfang mit den gehäuften Sextenstürzen“, welcher überrascht „zu den „Dunkelheiten“ zählt und „nicht ohne weiteres zu erhellen“ ist. Es sei denn, man ginge von der „Parodie einer älteren Komposition aus“. Doch auch hier ist der Fluchtpunkt „Parodie“ nicht nötig. Ganz im Gegenteil: Nicht unnatürlich, sondern so natürlich wie in der Musik möglich drückt doch der Tenor in seiner madrigalischen Betrachtung der Taufe Jesu die schier unglaubliche Begebenheit aus, dass sich „des Vaters Stimme [...] hören [ließ]“. Im Musikschritttum der Bachzeit hätte man dies vielleicht so ausgedrückt: Der Sänger trägt seinen Text ‚aufs beweglichste‘ vor. Dieser Passus – in unzähligen Quellen der Zeit zu finden, die sich einem affektvollen Vortrag bzw. einer affektvollen Setzweise widmen – ist im Kontext der Affektenlehre zu verstehen, die auch dem Paramater der Diastematik große Aufmerksamkeit widmete. Stehen enge Intervalle, etwa Tonschritte, für sanfte Affekte (z. B. Liebe, Trauer), so repräsentieren weite Intervalle, also Tonsprünge, einen heftigen Affekt (z. B. Freude, Zorn).¹³ Die Singstimme, die in der Arie die Stimme Gottvaters im Augenblick der Taufe Jesu am Jordan reflektiert, gehört einem Betrachter der Szene, der Anteil an dem Geschehen nimmt und außer sich vor Erregung und Freude ist, die Stimme Gottvaters zu hören. Abenteuerliche Sextsprünge (T. 27), die auseinandergezogenen Silben bei „Stimme“ (T. 26) und „hören“ (T. 28), das Verharren auf dem Leitton *gis* (T. 26, T. 29) – alles ist darauf angelegt, durch Abweichung von der musikalischen Norm Erregung auszudrücken. Der eigentümliche Reiz der Komposition liegt auch darin begründet, dass vollkommen unberührt von dem erregten Gesangspart die omnipräsente Achtelmotivik der beiden Violinen einen gleichmütigen Kontrapunkt setzt. Doch was wird durch das Motiv der Violinen musikalisch ausgedrückt, welche Stimmung, welchen Affekt evoziert das Motiv? Wenn die Idee des Stückes das Abbilden der Stimme Gottvaters ist, sollte sich dies nicht auch im musikalischen Charakter des Motivs widerspiegeln? In der Literatur ist immer wieder, unter rein formalen Gesichtspunkten, auf den Giguecharakter des imitierenden Satzes im Dreiertakt hingewiesen worden¹⁴. Das aus den Quellen eruierte Bild kann aber neben dem tieferen Grund für den Imitationssatz auch den, durch die Zweierbindungen verstärkt, wiegenden Dreiertakt in Verbindung mit dem weichen Mollsatz zu erklären helfen. Noch einmal soll aus Heinrich Müllers Predigt zur Taufe Jesu im Jordan zitiert werden, in welcher wiederholt – in der blumigen Sprache der Zeit – auf den sanftmütigen und freundlichen Charakter der Stimme Gottes verwiesen wird:

„Durch eine Stimme offenbahret sich der Vatter, da er zeugen will, daß Christus sein Sohn sey. [...] Eine grosse Leutseligkeit Gottes, daß er durch eine Menschen-Stimme mit uns redet. Wann ein Vatter mit seinem kleinen Kindlein reden will, so nimmt er der Kindlein Sprach an sich, lallet mit

13 Vgl. Schubert, *Bild, Affekt, Inventio*.

14 Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. 1971, S. 562 f.

Lallenden. Ist ein Zeichen seiner hertzlichen Liebe. Gott liebt uns als ein Vater seine Kinder, darum redet er, und lässt mit uns reden nicht durch Engel= sondern durch Menschen-Zungen. Ein freundlicher Gott, der sich so tieff herab läst zu unser Schwachheit, und wird das, was wir sind, auf daß er uns nur gewinne. Engel-zungen können schrecken. Wie hefftig erschrack Maria, als sie den Gruß des Engels Gabriel hörte? Gott aber will uns locken, darum braucht er Menschen-Zungen.“¹⁵

Cyriacus Spangenberg (1528–1604), ein nachreformatorischer Theologe aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und Verfasser von Liedpredigten (*Cithara Lutheri*), spricht in diesem Zusammenhang von der Stimme Gottes, die sich „auf Allertröstliche hören“ ließ.¹⁶ All die bei Müller und Spangenberg der Stimme Gottes zugeordneten Affekttopoi – „leutselig“, „herzlich“, „freundlich“, „allertröstlichst“ – entsprechen offensichtlich dem musikalischen Charakter des Violinduetts.

Was ist aus dieser Detailbeobachtung zu schließen? Liegt hier nun doch einmal der glückliche Zufall vor, dass Bachs *Musik* mit der Frömmigkeit seiner Zeit in Verbindung gebracht werden kann? Sollte an der Titulierung Bachs als „fünften Evangelisten“ etwas dran sein? Die hier mitgeteilten Beobachtungen zum Verhältnis von Struktur und Exegese in der Tenorarie der Choral-kantate zum Johannistag von 1724 müssen erratisch wirken und können zu Missverständnissen führen, wenn man sie denn nicht in den Stand der Bachforschung einordnet. Was mit Blick auf Bachs „geistliche Bücher“ schon angedeutet wurde, sei nun noch einmal im Kontext der sogenannten theologischen Bachforschung, ausgeführt. Die Detailbeobachtung zu BWV 7/4 sollte dadurch als Teil eines größeren Bildes verständlich werden.

Am 26. August 1976 trafen sich in (West-)Berlin Musikwissenschaftler, Theologen und Kirchenmusiker und gründeten die „Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung“. Was vielleicht auch noch heute nach einem Nischenfach innerhalb der Bachforschung klingt, führte in den folgenden Jahren zu einigen der spektakulärsten und erhellendsten Beiträge zu Leben und Werk des Thomaskantors. Nur beispielhaft seien einige davon aufgezählt. 1983 legte Robin A. Leaver unter dem Titel *Bachs theologische Bibliothek. Ein kritische Bibliographie* ein kommentiertes Verzeichnis der „geistlichen Bücher“ Johann Sebastian Bachs vor.¹⁷ Elke Axmacher wies 1978 in einer vielbeachteten Studie nach, dass Teile der freien Dichtungen im Libretto der *Matthäuspassion* von einer Sammlung von Passionspredigten des Rostocker Theologen Heinrich Müller abhängig sind.¹⁸ Diese Predigten besaß Bach, sie waren Teil seiner „theologischen Bibliothek“. 2004 erschien der erste Band von Martin Petzoldts *Theologisch-musikwissenschaftlicher Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, der ein ganz neues Licht auf die Kantatenlibretti und deren bibeltheologische Grundlagen warf.¹⁹

15 Müller, *Evangelische Schlußkett*, S. 102.

16 Cyriacus Spangenberg, *Cithara Lutheri zum Katechismus oder Spangenberg's Predigten über Luthers Katechismuslieder*, Berlin 1855, S. 227 f.

17 Vgl. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek*, S. 36f.

18 Elke Axmacher, „Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion“, in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), S. 181–191.

19 Martin Petzoldt, *Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Stuttgart 2004.

Einige Einzelstudien versuchten und versuchen – und genau hier ist auch die vorliegende Beobachtung zu BWV 7/4 zu verorten – das Wissen um die spezifische Zeitgebundenheit der Libretti und deren unter Umständen abweichendes Verständnis in der Zeit Bachs für die musikalische Analyse fruchtbar zu machen.²⁰ Von dem Bild des Thomaskantors als „fünften Evangelisten“ ist die Bachforschung damit weiter denn je entfernt. Nicht die Individualität des Glaubens, und das Postulat eines „fünften Evangelisten“ suggeriert dies, sondern die Zeitgebundenheit Bachs musikalischer Exegese tritt mehr und mehr in den Fokus der Forschung. Freilich führt dies zu einer Herausforderung, über die früher oder später in Hinblick auf Bachs geistliche Vokalmusik diskutiert werden muss. Es ist die Herausforderung, eine so qualitativ einzigartige Musik im Spannungsfeld von Individualität und einer uns teils fremden Zeitgebundenheit zu verorten, wobei letztere wohl noch ungleich stärker zu gewichten ist, als man dies bisher annahm.

Zitation: Benedikt Schubert, „Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie ‚Des Vaters Stimme ließ sich hören‘ (BWV 7/4)“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 300–308, DOI: 10.25366/2020.71.

20 Exemplarisch: Michael Marissen, *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St. John Passion*, New York 1998; Stephen A. Crist, „Historical theology and hymnology as tools for interpreting Bach's church cantatas. The case of ‚Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen‘, BWV 48“, in: *Historical musicology* (2004), S. 57–84; Benedikt Schubert, „Da bleibet nichts denn Tods Gestalt“. Die Arie ‚Jesus Christus, Gottes Sohn‘ (BWV 4/4) im Spiegel zeitgenössischer hymnologischer Quellen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 74 (2017), S. 210–218.

Abstract

This study deals with a characteristic of the tenor aria "Des Vaters Stimme ließ sich hören" (BWV 7/4). Why does Bach use two imitating violins? So far unconsidered exegetical and hymnological sources can give a plausible answer to that question. Based on a detailed observation of these sources, the study aims to encourage us to think again about the various hermeneutical approaches to Bach's sacred vocal music and how Bach can be located in the field of tension between individuality and 'Zeitgeist'.

Kurzvita

Benedikt Schubert, studierte Musikwissenschaft und Neuere Geschichte in Weimar und Jena. 2016 erfolgte die Promotion an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar (*Bild, Affekt, Inventio. Zur Johannespassion Johann Sebastian Bachs*, 2016). Von 2017 bis 2020 war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv in Leipzig im Rahmen einer von der DFG geförderten Eigenen Stelle („Zeitspuren. Bachs Vokalmusik im Spiegel hymnologischer Quellen“) tätig. Benedikt Schubert ist Kurator, der im November 2019 eröffneten Dauerausstellung „Hörbarer Glaube. Johann Sebastian Bach in Arnstadt“ im Schlossmuseum zu Arnstadt.

Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 1**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Freie Beiträge

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 1

Freie Beiträge

zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für
Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.42

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

| | |
|---|-----|
| Vorwort | IX |
| Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken | 1 |
| Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch | 6 |
| Stefan Alschner Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk | 14 |
| Alenka Barber-Kersovan Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung | 23 |
| Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi, Cornelia Szabó-Knotik Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung | 34 |
| Mauro Fosco Bertola „Ein Laut so klagevoll“. <i>Lohengrin</i> zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino | 45 |
| Matthieu Cailliez Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849 | 55 |
| Iacopo Cividini Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: Die <i>Digitale Mozart-Edition (DME)</i> der Stiftung Mozarteum Salzburg | 65 |
| Marko Deisinger Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk | 84 |
| Norbert Dubowy Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der <i>Digital-interaktiven Mozart-Edition</i> | 94 |
| Markus Engelhardt Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900 | 109 |
| Maryam Haiawi Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert | 115 |

| | |
|---|-----|
| Judith I. Haug | |
| „Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen | 130 |
| Renate Koch | |
| Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit | 142 |
| Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer | |
| Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten | 150 |
| Marie-Anne Kohl | |
| Die weinende Jury. „Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows? | 158 |
| Fabian Kolb | |
| Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925 | 168 |
| Christian Lehmann | |
| Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für <i>Die schöne Müllerin</i> : Ein Quellenfund | 191 |
| Martin Link | |
| <i>Signum et gens</i> – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus <i>Liebesfrühling</i> | 201 |
| Livio Marcaletti | |
| „Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts | 211 |
| Tobias Marx, Martin Lissner | |
| Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte | 224 |
| Maho Naito | |
| Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis | 235 |
| Elisa Novara | |
| Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „BeethovensWerkstatt“ auf andere Komponisten | 244 |

| | |
|---|-----|
| Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit | 260 |
| Kiron Patka „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio | 268 |
| Siegwart Reichwald Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin | 277 |
| Elisa Ringendahl Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie | 292 |
| Benedikt Schubert Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4) | 300 |
| Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann, Nils Dahmen Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung | 309 |
| Yusuke Takamatsu Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz | 320 |
| Daniel Tiemeyer Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur | 326 |
| Andrea van der Smissen Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn | 335 |
| Tim Ziemer, Holger Schultheis Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie | 347 |
| Magdalena Zorn Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung | 359 |

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisations-teams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. IX–X, DOI: 10.25366/2020.43.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.