

# Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht

Von Martin Jansen (Magdeburg)

Vergangenen Geschlechtern hat die Zahl mehr bedeutet als dem Menschen von heute, für den sie, wenn man einige in Volksglauben und Brauchtum lebende Reste ihrer früheren Geltung unberücksichtigt läßt, zu einem rein quantitativen Begriff abgesunken ist. Dem Altertum und Mittelalter war sie daneben und darüber hinaus ein die Mannigfaltigkeit der geschaffenen Dinge ordnendes Prinzip und damit Ausdruck der den Kosmos regierenden Gesetze und Zeichen göttlichen Willens. Den schaffenden Künstler jener uns fremd gewordenen Zeit leitete die Zahl, der vom Geiste geformte Abzug von den Dingen der sinnlichen Welt, beim Planen und Gestalten seiner Ideen; mit ihrer Hilfe trug er bedeutsame Zusammenhänge zwischen dem Irdischen, Alltäglichen und Jenseitigen, Ewigen in seine Schöpfungen ein und machte sie damit zu Gleichnissen seines Gott- und Weltbildes.

In der Musik ist diese Denk- und Arbeitsweise über das eigentliche Mittelalter hinaus gültig. Spuren von Zahlensymbolik lassen sich bei Senfl<sup>1)</sup>, Lasso<sup>2)</sup>, J. a. Burch<sup>2)</sup> finden, sie scheint bei Theile und Buxtehude<sup>3)</sup> zu gelten. Wie steht es damit bei Bach?

Der von der Allmacht der Musik überzeugte Meister des Barock hätte seine Schöpfungen für nichts erachtet, wenn sie nur reinen Klang vermittelten. „Nur so weit war das sinnliche Element des Klanges in allen seinen Offenbarungsformen ihm etwas wert, als es

<sup>1)</sup> Siehe in „Da Jesus an dem Kreuze hing“, I. Satz, die „lieben Wort“.

<sup>2)</sup> Vgl. H. J. Moser, J. S. Bach, Berlin 1935, S. 138.

<sup>3)</sup> In jedem der vier Teile der Passacaglia erscheint das siebentönige Thema siebenmal.

Gefäß für etwas Geistiges sein oder werden konnte“ (A. Schering<sup>1</sup>). So hat seine Kunst zwei Seiten: Nach außen hin diente sie auf dem Wege über die Sinne zur „Recreation des Gemüths“, nach innen („Gott allein zur Ehre“) aber war sie Symbolträger für eine Welt von Affekten, Bildern, Gleichnissen und gedanklichen Verknüpfungen, die nach heutigem Empfinden nur zum geringsten Teile musikalisch erfassbar sind. Für Bach und seine Zeit mußte die Musik mehr hergeben, als die Gegenwart ihr zumutet. Zunächst stand ihm die durch A. Schweizers liebevolle Untersuchungen als Tonmalerei bekanntgewordene Bildersprache zu Gebote, darüber hinaus werden auch Tonarten, kompositorische Techniken und Formen zu Gleichnisträgern, eine bedeutsame Chormotivik schlägt ebenso die Brücke zum Geistigen, wie es schließlich gar Zahlen tun, die geheimnisvoll zwischen Partitur und Bibel vermitteln.

Der Zugang zu dem Problem „Bach und die Zahl“, der durch den allzu fecken und unvorsichtigen Vorstoß W. Werkers<sup>2</sup>) verschüttet war, soll im folgenden wieder geöffnet werden. Ausgang der Untersuchung bildet einer der wenigen bisher gesicherten Fälle<sup>3</sup>) von Bachschen Zahlensymbolismen.

In seinen Vertonungen des Lutherschen Chorals



ist stets das Walten der Zehnzahl zu erkennen:

1. In den Anfangschor der Kantate „Du sollst Gott deinen Herren lieben“ (Nr. 77) bläst die Trompete mit 10 Einsätzen die Chormelodie hinein<sup>4</sup>).

2. In dem Zehn-Gebote-Stück aus der Klavierübung, Dritter Teil, wird durch kanonische Stimmführung des Themas eine Verdoppelung der fünf Choralzeilen erreicht<sup>4</sup>).

<sup>1</sup>) Von ihm die grundlegenden Studien „Bach und das Symbol“ in den Bach-Jahrbüchern 1925 und 1928.

<sup>2</sup>) Bach-Studien I und II. Leipzig 1922 und 1923.

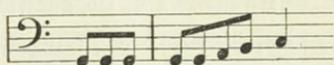
<sup>3</sup>) Eine Zusammenstellung bei K. Ziebler, Das Symbol in der Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs, Kassel, 1930.

<sup>4</sup>) A. Schering, Bach und das Symbol, Bach-Jahrbuch 1925.

Bach-Jahrbuch 1937.

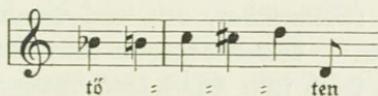
3. Das Fugenthema der zugehörigen Fughetta tritt mit seinen Spiegelungen zehnmal auf<sup>1)</sup>).

4. In der Bearbeitung dieses Chorals im Orgelbüchlein wird in den Kontrapunktierenden Stimmen die Anfangszeile zu



sichtlich die Anfangszeile des Zehn Gebote-Chorals vor Augen gehabt<sup>1)</sup>. Das „Gesetz“ erläutert er: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot.“ Bestätigt wird diese Beziehung durch das zehnmahlige Auftreten des Themas in dem Turbachor. Wie in dem oben dem Orgelbüchlein entnommenen Beispiel gelten nur die wörtlichen Zitate (Baß Takt 1, 13, Tenor Takt 3, 11, 26, Alt Takt 6, 26, Sopran Takt 8, 16, 28).

Noch interessanter ist eine zweite Berufung auf den Dekalog im gleichen Werk. Pilatus spricht zu den Juden: „So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!“ Sie antworten: „Wir dürfen niemand töten.“ Bei einer dramatischen Behandlung des Stoffes hätte dieser Einwand kurz abgetan werden können, dürfte kaum mehr Raum beanspruchen als das „Wir haben keinen König, denn den Kaiser“. Bach schreibt über die vier Worte einen langen Chorsatz, in dessen Thema das grausige Ausziehen der Stammsilbe von „töten“ auffällt:



Die fünf in chromatischer Folge aufsteigenden Töne nennen das fünfte Gebot, das den Juden in ihren Mordabsichten hinderlich ist und sie zwingt, den verhassten Römer zu bemühen. Das zehnmahlige Erscheinen der Staffel (Sopran Takt 4, 6, 12, Alt Takt 8, 11, Tenor Takt 4, 7, 13, Baß Takt 2, 6) bestätigt wiederum diese Deutung und gibt zugleich die Erklärung für die weite Spannung des Stückes.

Beide Turbachöre haben Parallelbildungen in „Lässest du diesen los“ und „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“. Sinngemäß vermeidet Bach in diesen Stücken die Zehn, da in ihnen das „Gesetz“ nicht angerufen wird.

Es ist zu erwarten, daß wir dem Sinai-Gesetz als der Richtschnur der Christusgegner auch in der Matthäus-Passion begegnen. Numerische Angaben können hier aus Themeneinsätzen kaum gewonnen werden, da die fugierte Stimmführung in den biblischen Chorpartien aufgegeben ist oder stark zurücktritt. Dennoch fehlt

<sup>1)</sup> Fr. Smend fand diese Beziehung.

die Dekalogzahl nicht. Bach macht sie zum gewaltigen Symbol des alten Gesetzes und seiner eifernden Anhänger, indem er die Aussprüche der jüdischen Führergruppe — wohlgemerkt, ohne sich dabei in Widerspruch zu den biblischen Gegebenheiten, zu Gottes Wort, zu setzen — in zehn Doppelchöre zwingt:

- |                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| 1. Ja nicht auf das Fest     | 6. Laßt ihn kreuzigen       |
| 2. Er ist des Todes schuldig | 7. Sein Blut komme          |
| 3. Weissage                  | 8. Der du den Tempel        |
| 4. Was gehet uns das an      | 9. Andern hat er geholfen   |
| 5. Laßt ihn kreuzigen        | 10. Herr, wir haben gedacht |

Daß die vier Chöre der Kriegsknechte in diese Reihe nicht hineingehören, ist klar. Was berechtigt aber Bach, das „Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen“ als Chorsatz auszusprechen und als Duett zu schreiben? Alle bekannten Kompositionen des Matthäustextes bringen hier ein Chorstück, überschreiten also die Zehnzahl der Jüdenchöre. Schütz verbindet diese Worte sogar durch gleiche Besetzung (Männerchor) mit dem vorausgehenden „Was gehet uns das an?“. Wir haben hier einen interessanten Beleg dafür, wie genau Bach seine Bibel las. Wenn Matthäus in den Passionskapiteln von den Gegnern Christi spricht, zählt er jedesmal eine aus den Bezeichnungen Hohepriester, Schriftgelehrte, Hohe Rat, Älteste im Volk gebildete Gruppe auf; nur zweimal nennt er die Hohenpriester allein: da sie Judas den Verräterlohn auszahlen, und hier, wo sie ihn wieder einstreichen. Diese Tatsache ist Bach nicht entgangen. Da nach Lucas 3, 2 die Hohenpriester nur zwei Personen sind, Hannas und Kaiphas, ist er mit dieser Musik „zu zweien“ all seinen Vorgängern, die es mit solchen Dingen auch peinlich genau nehmen, voraus. Die Worte der beiden sind (wie die aller Einzelsprecher) in der Partitur mit roter Tinte verzeichnet.

Auch das „Barrabam“ in die Äußerungen der jüdischen Führergruppe einzureihen, fühlt sich der Meister durch den Text nicht verpflichtet („Die Hohenpriester und Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabam bitten sollten“). Darum vermeidet er, wiederum als einziger, bei seiner Darstellung den Chorsatz. Stimmbewegung fehlt ebenso wie instrumentale Ausstattung. Der Schrei erklingt, ohne das Seccorezitativ zu unterbrechen.

Bier der aufgeführten Judenchöre, die beiden „Laßt ihn Kreuzigen“, „Sein Blut komme“ und „Herr, wir haben gedacht“ sind eigentlich rein vierstimmige Sätze. Ihre Aufspaltung in Chorus I und II ist künstlich durch Anbringen kleiner und kleinster Unterschiede in den Instrumentalstimmen herbeigeführt. In „Sein Blut komme“ unterscheiden sich die beiden Parteien nur durch einen einzigen Continuoton. Trotzdem läßt der sonst gern Papier und Zeit sparende Meister sich die Mühe nicht verdrießen, diese zum Teil sehr langen Stücke in Chorus I und Chorus II getrennt aufzuschreiben, nur um auch so die Fiktion der Doppelchörigkeit zu wahren. Bei „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ dagegen entfaltet er das Ganze nicht zur Achtstimmigkeit, schreibt auch beide Chöre vereinigt nieder, denn hier spricht die gesamte Menschheit.

Ob auch die im Brennpunkt des Dramas stehende Gestalt Christi mit einem Zahlenymbol bedacht ist? Hier brauchte Bach sich nicht zu bemühen, das hatte ihm schon der Evangelist abgenommen. Die Aussprüche Jesu in den beiden Matthäusekapiteln, die den Stoff zur Passionsmusik stellen, sind 22 an der Zahl. 22 ist die Nummer des die Geschehnisse auf Golgatha in so erstaunlicher Genauigkeit voraussagenden Leidenspsalms. Dies Faktum hat der bibelfeste Bach sicher bemerkt; er wird von ihm stark ergriffen und in seinem Grübeln bestärkt worden sein. Vielleicht hat von hier aus sein Ringen um die Judenzahl Antrieb erhalten. Daß er sich verpflichtet fühlte, auch seinerseits die Person des Herrn mit einem Zahlenzeichen zu schmücken, und gar mit einem von riesigem Ausmaße, wird noch gezeigt werden. Desgleichen wird uns noch die Kennziffer des dritten Teilnehmers am Geschehen, der Jüngergruppe, beschäftigen.

Kehren wir zum Ausgang unserer Untersuchung zurück und erproben, ob noch ein anderer der schon bekannten Fälle von Zahlen gleichnissen sich ähnlich wie die Dekalogzahl als Schlüssel zu weiteren Erkenntnissen erweist. Eine Beobachtung von A. Heuß<sup>1)</sup> ist dem Bachfreund bekannt:

Die Jüngerfrage „Herr, bin ichs?“ bringt 11 durch die Anrede „Herr“ gekennzeichnete Stimmeneinsätze. Deutung: Nur elf

<sup>1)</sup> J. S. Bachs Matthäus-Passion. Leipzig 1909, S. 62 ff.

Jünger stellen die Frage; der zwölfte Apostel, Judas, schweigt. Auch Johann Theile hat in seiner Matthäus-Passion (1673) diese 11 Jüngerfragen.

Es interessiert die Technik der Zahlendarstellung: Die 11 entspringt aus der Wiederholung eines wichtigen Wortes. Die Anwendung der gleichen Methode auf andere Chorsätze der Matthäus-Passion läßt vielfach bedeutsame Zahlen anfallen. Eine besonders hohe hat folgendes Beispiel gleicher Technik:

Der Judenthor „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“ ist, gemessen an den anderen Chorstücken der gleichen Komposition, ungewöhnlich gedehnt. Nicht weniger als 36mal wird von den Stimmen das „über uns“ und 34mal „unsere Kinder“ gegeben. Die Summe beider Zahlen nennt das Jahr der Zerstörung Jerusalems; die Summanden 36 und 34 sind wohl gewählt, weil nach alten Angaben Christus im Jahre 34 starb.

Zahlenverschlüsselung durch Wiederholung von Themen oder Textbestandteilen ist immerhin ein umständliches, schwerfälliges Verfahren, kann jedenfalls, soweit biblischer Text in Frage kommt, nur in Chören Verwendung finden und führt, wie die aus der Johannes-Passion gegebenen Fälle zeigen, zu Sakausweitungen, die nicht immer mit der Wichtigkeit des jeweiligen Textes im Einklang stehen. (Nebenbei: hier zeichnet sich eine überraschende Erklärung für den merkwürdig barocken, grauisigen und fremdartigen Charakter der fugierten Turbachöre der ersten Passion ab.) Wollte Bach seine arithmetischen Geheimnoten auch in die Reden der Einzelsprecher eintragen, so mußte er andere Darstellungsmethoden erfinden. Durch die in dieser Studie aufgeführten Erscheinungen seien vier Techniken belegt. Bedeutsame Zahlen sind verschlüsselt

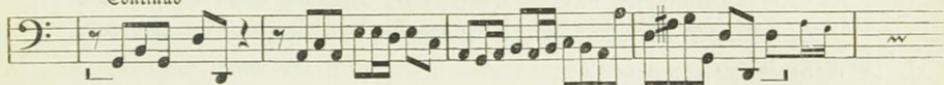
- I. durch Wiederholen eines musikalischen Motivs, eines wichtigen Wortes, einer Wendung, eines Satzes,
- II. in den Anschlägen der instrumentalen Grundstimme (Continuo),
- III. durch Reihenbildung,
- IV. in den Anschlägen der begleitenden Instrumentalstimmen.

Die Techniken II—IV sind erst für die Matthäus-Passion ausgebildet und in der Johannes-Passion nicht zu erkennen.

Verfahren I ist bereits belegt. Nr. II zeigt das oben erwähnte Duett Hannas — Kaiphas:

Nach dem Ende des Verräters heben die beiden Hohenpriester an: „Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen“. „Sie“, die 30 Silberlinge, werden hierunter vom Continuo säuberlich aufgezählt:

Es taugt nicht, daß . . . le = = = = = = = gen, denn es ist . . .  
Continuo



Man beachte: Die Zahl 30 wird von dem Ausschnitt der Grundstimme geboten, der senkrecht unter dem bezogenen Text liegt; im übrigen läuft der Instrumentalbaß unbekümmert weiter, ohne in seiner Gestalt von der Sonderaufgabe beeinflusst zu werden. Bachs künstlerisches Ideal war, beide Seiten seiner Musik, die klangliche wie die symbolische, in größter Vollkommenheit zu entwickeln und zusammenzuschließen, Idee und Materie zu verschmelzen. Die Zahl gehört zum Bereiche des Geistigen; sie darf also nicht in die Gesehe des Klanges eingreifen und sie verwirren. Wie ein durch die Wolkendecke brechender Sektor des Sonnenlichts eine Raumspanne aus einem Straßenzug unbekümmert um dessen von Menschenhand bestimmte architektonische Gliederung aus dem Dunkel heraushebt, so treffen die vom göttlichen Wort ausgehenden Strahlen ein Stück des Klangfundaments, ohne dessen Eigengesetzlichkeit anzutasten. Niemals wird in der Matthäus-Passion der Musik von der Zahl Gewalt angetan. Hie und da wird, da letztere starr ist, der klangliche Teil etwas nachgeben müssen, nicht immer gelingt der restlose Zusammenschluß. Man wird nicht von Gewalt, eher von einem freundlichen Entgegenkommen sprechen können, wenn in vorstehendem Beispiele der Gesang auf dem Worte „legen“ verweilt, bis der Continuo seine Zahl abgewickelt hat.

Dem jüngeren Meister der Johannes-Passion ist das Material noch nicht so gefügig, und es geht nicht ohne Härten ab. Bemerkenswert ist die verschiedenartige Behandlung eines Chortextes, der in beiden Passionen vorkommt. Petrus wird im Hofe des Gerichtsgebäudes von den Kriegsknechten bedrängt. Bei Johannes fragen

sie: „Bist du nicht seiner Jünger einer?“ Ihre Stichelei und die Jüngerzahl bestimmen die Form des Tonstückes. Der Sopran hebt an: „Bist du nicht?“ und sagt das 12mal, das gleiche tut der Alt; Tenor und Baß beginnen mit der ganzen Frage, die sie zusammen ebensooft hinwerfen. Das Ergebnis ist ein reichlich langer, spröder Satz. Wie zierlich und locker dagegen ist das Sprüchlein des jüngeren Werkes „Wahrlich, du bist auch einer von denen, . . .“ mit seinen  $2 \times 12$  Continuotönen! Das „Sticheln“ ist hier nicht dargestellt, da es von der Musik der vorausgehenden Tenorarie weidlich besorgt wird.

Musterbeispiel für das vollkommene Verschmelzen der Komponenten Klang und Symbolik ist die Abendmahlsmusik. Man wäre versucht, ihr Klingen und Fluten einzig als köstliches Geschenk einer begnadeten Stunde, als himmlische Eingebung hinzunehmen und zu bewundern, wenn nicht der bereits erforschte Teil der von ihr getragenen Gedankenfracht beweisen würde, daß der Meister hier alle Kräfte seiner gewaltigen ratio aufs äußerste eingesetzt hat. Auch unser Sondergebiet seiner Symbolsprache fehlt nicht. Beim Erheben des Kelches spricht Christus: „Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, . . .“. Eine alte Bibel (Frankfurt a. M., 1668), deren Erläuterungen bei Bach mehrfach zu verspüren sind, vermerkt bei „bis an den Tag“: „Etliche verstehen dihs von der zeit der vierzig Tage / nach seiner Auferstehung / in welchen er mit seinen Jüngern gegessen und getrunken hat.“ Bach kommentiert in gleichem Sinne:

Jesus: Ich werde . . .

Continuo

bis an den Tag —, da ich's . . .

Die Stelle ruht auf einem Baß von 43 Tönen. 43 Tage sind von Gründonnerstag bis Himmelfahrt! Die Pause ist musikalisches Interpunktionszeichen und gehört stets zum vorausgehenden Text.

Eine andere Fußnote derselben Bibel sagt aus gleichem Anlaß:  
 „. . . und trancken alle aus einem Becher / welcher genannt ward der  
 Becher des Heyls / das ist der Danksagung für das Heyl. Ps. 116,  
 13“. Der genannte Psalmspruch<sup>1)</sup> ist ein sinniges Bekenntnis  
 der Jünger und deshalb berücksichtigt ihn der fromme Johann  
 Sebastian, indem er den Gesamtcontinuo der Kelchesworte zu  
 116 Tönen formt.

So zwingt der gewaltig bibelfeste Mann den Forschenden, neben  
 die Partitur das Buch der Bücher zu legen. Nicht in einer Ausgabe  
 der Neuzeit, sondern eine jener alten mit Kommentaren ausge-  
 statteten Bibeln des 17. Jahrhunderts, etwa die schon genannte  
 oder den in Bachs Nachlaß verzeichneten „Haupt Schlüssel der  
 ganzen Heil. Schrift“ von Joh. Olearius (Leipzig, 1678). Aus  
 diesen dickleibigen Bänden schaut uns eine verwirrende Fülle von  
 Auslegungen, Ergänzungen, Hinweisen auf Parallelen zum alten  
 und neuen Testament und auf in Erfüllung gehende Prophe-  
 zeiungen an, die in dichtem Kranze das Schriftwort umgeben und  
 überwuchern. Man erstaunt über den ungeheuren Fleiß der frommen  
 Eregeten und atmet ein wenig von der Luft, die den Meister umfing.  
 Mit Hinweisen auf Psalmen sind die Erklärungen besonders frei-  
 gebig. Wie Luther schätzte auch Bach den Psalter sehr, und so nimmt  
 es schließlich nicht wunder, wenn auf Schritt und Tritt in seiner  
 großen Passion Sprüche aus dem „Handbuch der Bibel“ angemerkt  
 sind. Auch den anderen in jenen Auslegungen zusammengetragenen  
 Wissens- und Glaubensstoff studierte er aufs sorgfältigste, sichtete  
 ihn, ergänzte aus eigenem und baute ihn auf seine Weise ein. Kurz  
 gesagt: Grundlage der Matthäus-Passion ist der in er-  
 staunlichen Ausmaßen kommentierte Bericht des ersten  
 Evangelisten.

Dieser Satz muß im Rahmen unserer Betrachtungen hypothetisch  
 bleiben. Mit Zahlengleichnissen allein, und seien derer noch so viele  
 angeführt, läßt er sich nicht erschöpfend belegen. Eine eingehende  
 Untersuchung der anderen Eigenarten der Bachschen Symbolsprache,  
 etwa der noch nicht beachteten Choralmotivik der Matthäus-Passion,  
 müßte ergänzend hinzutreten. Seine Annahme wird aber dem  
 Leser das Einordnen all der hier beschriebenen ungewöhnlichen

<sup>1)</sup> „Ich will den Kelch des Heils nehmen und des Herrn Namen predigen.“

Erscheinungen erleichtern, indem er die Aufmerksamkeit auf Sinn und geheimen Untergrund der Passio lenkt.

In der Abendmahlsmusik fanden wir die Zahl 43 in die größere 116 eingeschaltet. Die Verschachtelung greift noch weiter. Auch die letztgenannte Größe ist Teil eines das ganze Werk überspannenden Zahlensymbols: die Summe der Continuoöne sämtlicher Christusworte (dank dem „Heiligenschein“ der Violinen ist sie eindeutig bestimmbar) beträgt 365. Nicht einen mehr oder weniger! Eine zufriedenstellende Deutung dieser „Jahres“-Zahl kann hier nicht gegeben werden.

Die Nachprüfung sei erleichtert durch eine Zusammenstellung der 22 Christusprüche und der zugehörigen Continuoozahlen:

Christusworte	Cont.:Töne	Christusworte	Cont.:Töne
Ihr wisset	7	Meine Seele ist betrübt	29
Was bekümmert	24	Mein Vater, ist's möglich	11
Gehet hin in die Stadt	9	Könnet ihr	9
Wahrlich, ich sage euch	5	Mein Vater, ist's nicht möglich	9
Der mit der Hand	12	Ach! Wollt ihr nun schlafen	13
Du sagest's	1	Mein Freund	2
Nehmet, esset	9	Stecke dein Schwert	15
Trinket alle daraus	116	Ihr seid ausgegangen	18
In dieser Nacht	34	Du sagest's. Doch sage ich	22
Wahrlich, ich sage dir	6	Du sagest's	3
Sehet euch hier	8	Eli lama	3

Es ist zweifelhaft, ob die 365 im Bauplan des Werkes vorgesehen war oder erst bei der Umarbeitung hineinkam. Die irrtümlich so genannte „Kirnbergersche“ Abschrift der Urfassung zeigt eine geringe Differenz. Da aber der Abschreiber kaum von Bachs Geheimnissen wußte, auch recht flüchtig und mit Schreibfehlern arbeitete, ist seine Kopie in diesen diffizilen Dingen nicht beweiskräftig. Schade ist, daß die saubere Abschrift Agricolas nicht vollendet wurde.

Es wäre verständlich, wenn Leser, die ihr durch diese neuen, fremdartigen Dinge bedrohtes Bachbild schützen wollen, Zuflucht zur Waffe des Zufalls nehmen würden. Sie soll ihnen durch das folgende, der Technik III angehörende Beispiel entwunden werden.

Blicken wir auf die Schilderung des Erdbebens nach Jesu Tod. Hier das Bild der Partitur (die Zweiunddreißigstel sind im Autograph säuberlich ausgeschrieben!):

Evang.

Cont.

Und die Er = de er =

18

be = = be = te, und die Fel = sen zer =

68

rif = sen, und die

Grä = ber ta = ten sich auf, und

stan = den auf viel Lei = = ber der

104

Hei = li = gen, die da schlie = = = = = fen;

Der Aufruhr der Elemente spiegelt sich in der langen Zwei- unddreißigsteltete des Continuo. Von der Höhe (dem Fuße des Kreuzes) ausgehend rollt sie in die Tiefe (das tiefe C ist Bachs Zeichen für den Grund der Erde) und rüttelt an den Grundfesten. Der Evangelist berichtet hierzu einmal von dem Ereignis selbst, sodann von seiner Auswirkung, dem Aufstun der Gräber und der Auferstehung der Heiligen. Bachs kräftige musikalische Interpunktion ♯ ♯ setzt die Trennungslinie zwischen diesen beiden Mitteilungen vor die Worte „und die Gräber“. Projiziert man die Einsätze der beiden Teilstücke des Berichts auf den darunterstehenden Continuo (siehe die in das Notenbild eingetragenen gestrichelten Senkrechten), so wird die Kette in drei Abschnitte zu 18, 68 und 104 Tönen unsichtbar geteilt.

Was soll das? In den alten Bibeln pflegt bei der entsprechenden Textstelle ein Hinweis auf den einen oder anderen Psalm zu stehen, in dem prophetisch von der gleichen Naturerscheinung gesprochen wird. Eine Durchsicht des Psalters zeigt, daß wörtlich von einem Beben der Erde nur die Rede ist in Psalm 18 (v. 8), Psalm 68 (v. 9), Psalm 104 (v. 32) und Psalm 114 (v. 7). Die ersten drei dieser Psalmnummern sind genau die Zahlen 18, 68, 104, in die Bachs Erdbebencontinuo durch die Texteneinsätze gegliedert ist!

An die Zweifler: Die Kette muß 190 Töne haben, um die drei Psalmnummern zu geben. Das hätte nun Bach ganz zufällig getroffen, er hätte die Reihe ohne zu zählen niedergeschrieben? Wer da sagt, die Stelle sei so vollendet musiziert, daß jedes Einrichten, jede Rücksichtnahme auf außermusikalische Dinge ihre Schönheit zerstört hätte, der macht sich eine recht unvollkommene Vorstellung von dem unheimlichen Können des großen Hexenmeisters der Töne. Unser Matthäuswort steht als Einschaltung auch in der Johannes-Passion. Dort ist es sogar noch feiner deklamiert (bei „betete“  statt , bei „und die Gräber“  statt ). Diese kleinen Verbreiterungen, sowie die ♯ ♯ und der später gelegte Abschluß offenbaren, daß die Reihe mit voller Absicht eine so große Ausdehnung erhielt. In der Johannesmusik ist sie nur halb so lang.

Selbst wenn die Zahl 190 zufällig getroffen sein sollte, ist die Wahrscheinlichkeit, bei der Dreiteilung der 190 Töne gerade die

Folge 18, 68, 104 zu gewinnen, winzig klein. Der Mathematiker kann sie mit dem Verhältnis 1:17484 bestimmen. Gewiß verengt die Rücksichtnahme auf den Text dies Verhältnis ganz erheblich; ein Zusatz zu unserer Untersuchung wird aber den Zufall in astronomische Fernen zurückdrängen.

Kritische Köpfe könnten geltend machen, daß die oben gegebene Gliederung des Evangelistenwortes nicht zwingend sei. Man könne mit gleichem Recht den Trennungsstrich vor die Stelle „und standen auf“ setzen, da das Zwischenstück „und die Gräber taten sich auf“ inhaltlich dem ersten Gedanken des Berichtes ebenso nahe steht wie dem zweiten. In der Tat scheint auch Bach von diesem Zweifel berührt worden zu sein, denn er trägt ihm Rechnung! Versetzt man die einteilende Senkrechte an die genannte Stelle, also vor „und standen auf“, so erscheinen — es ist schier ein Mirakel! — die gleichen Fußnoten, jetzt in der Reihenfolge 18, 104, 68.

Folgender zu Technik III gehörender Fall der numerischen Zeichnung einer von Matthäus nicht berichteten, jedoch wichtigen Veränderung in der Jüngergruppe ist ein echt Bachsches Stücklein. Der Bericht des Evangelisten wird von sparsam eingesetzten Stütztonen der instrumentalen Grundstimme getragen. Nur gelegentlich erwacht sie zu eigenem Leben, so an der Stelle:

Evangelist

Und da sie den Lobgesang  
gesprochen hatten,  $\downarrow$  gin = gen sie hin = aus an den Öl = berg

Continuo

Wer Bachs Zahlensprache nicht kennt, steht ratlos vor der eigentümlichen Bassfigur, und es kommt zu Fehldeutungen wie der von A. Schweitzer: „So schreitet der Heiland auf dem Leidenswege dahin.“ Indessen: so wird kein würdiges Schreiten gezeichnet, auch ist nicht von Christus allein, sondern von einer Personengruppe die Rede. Die Basslinie wird in unmittelbarem Anschluß von der Singstimme fortgesetzt und zu dreizehn Tönen ergänzt (cis—a'); die ganze Reihe besteht aus einem Achtel und zwölf Sechzehnteln, die

den Herrn und die Jünger symbolisieren. Nach Johannes 13, 30 entfernt sich Judas während des Mahles, um zu den Feinden überzugehen. Beim Anstieg auf den Berg ist also einer voran; nach ihm kommt der Heiland, gefolgt von den 11 Getreuen.

Dort, wo die bisher beschriebenen Methoden wegen der Größe der darzustellenden Zahl und der Kürze des Textes versagen, zieht Bach die Anschläge sämtlicher den Gesang umspielenden Instrumentalstimmen heran (Technik IV). Von seinem zweiten Erdenwandel spricht der Herr in den Worten: „Wenn ich aber auferstehe,

Viol. I, II

Ba.

Jesus

will ich vor euch hin - ge - hen in Sa - lä - am.

Continuo

Das Entschlüsseln ist einfach und sei dem Leser überlassen.

Ein letztes Beispiel aus derselben Gruppe IV zeigt, wie unser bibelfester Kantor sich nichts entgehen ließ, was die musikalische Erfindung anregen und richten konnte. In Bethanien erweisen sich die Jünger als recht geschäftstüchtig: „Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden“. Das „teuer“ wird bei Markus (14, 5) bestimmt auf „mehr denn dreihundert Groschen.“ Bach ist nicht minder sachlich. Die jenen Satz umspielenden Instrumente (die Flöten bilden, da unisono laufend, eine einzige Stimme) nennen als Preis 303. — Bach respektiert eben jede Zahl des Evangeliums, ob sie uns wichtig oder nebensächlich dünkt.

Vielleicht hat mancher in diesen Zeilen einen Beitrag zu der neuerdings mehrfach erörterten Frage nach der künstlerischen Einheit

und dem Aufbauplan Bachscher Werke, insbesondere der daraufhin verschiedentlich untersuchten Matthäus-Passion erwartet. Hat nicht der Künstler Bach sich neben dem Christen Bach behauptet und mit Hilfe des ihm frei verfügbaren Materials an Zutaten wie Rezitativen, Arien, Chorälen in seinem opus summum auch formale, an einfachen Größenverhältnissen erkennbare Prinzipien durchgesetzt? Die Untersuchung der Frage, ob die Zahl irgendwie bestimmend für die Architektur des Werkes sei, welche Rolle sie als Aufbaufaktor spiele, liefert ein nur dürftiges Ergebnis. Scheidet man die veröffentlichten „Baupläne“, die besonders im zweiten Teil ihre Schwächen haben, aus und hält sich an das offenbar Gegebene, so bleibt außer einer gewissen Symmetrie in den Eckfägen nur die Tatsache, daß die beiden Teile gleichviel Choräle enthalten.

In der älteren Werkform hatte jeder der beiden Teile 7 Choräle:

## Teil I

## Teil II

- |                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| 1. O Lamm Gottes unschuldig    | 8. Mir hat die Welt trügl. gericht  |
| 2. Herzliebster Jesu           | 9. Wer hat dich so geschlagen       |
| 3. Ich bins, ich sollte büßen  | 10. Bin ich gleich von dir gewichen |
| 4. Erkenne mich, mein Hüter    | 11. Befehl du deine Wege            |
| 5. Was ist die Ursach          | 12. Wie wunderbarlich               |
| 6. Was mein Gott will          | 13. O Haupt voll Blut und Wunden    |
| 7. Jesum laß ich nicht von mir | 14. Wenn ich einmal soll scheiden   |

In der endgültigen Fassung wurde Nr. 7 durch „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ ersetzt. Zudem wurden beide Teile um je einen Choral vermehrt. Nach Nr. 4 setzte Bach nach deutlich erkennbarem Zögern als „2. Vers“ „Ich will hier bei dir stehen“ ein. Dem entspricht, daß Nr. 13 ebenfalls einen „2. Vers“ „Du edles Angesichte“ erhielt. Damit war die Choralzahl auf je 8 erhöht. Auch die beiden Hälften der uns im Text erhaltenen Markus-Passion von 1731 haben je 8 Choräle.

Der Schluß liegt nahe, daß die madrigalischen Bestandteile, die der Hofkapelle der Dirigenten noch immer zu nicht obligaten „Einlagen“ herabwürdigt, doch stärker vom Stoffe her bestimmt sind, als wir bisher annahmen.

Auch diese Beobachtung fügt sich in die oben genannte, im folgenden in anderer Form wiederholte Hypothese über den Sinn des Bachschen Gipfelwerks. Es ist nicht eine mit frommen Betracht-

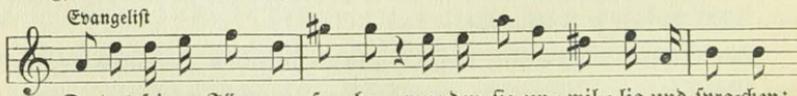
tungen geschmückte „Komposition des Matthäusworts“, sondern die totale Passio, ein musikalisches Großgemälde der sich aus den vier Evangelienberichten zusammenfügenden Einzelbilder des Geschehens um Golgatha, das ebenso die rein menschlichen Vorgänge wie deren kosmologische Bedeutung, die Erlösungsidee, umfaßt, und dessen feinste Einzelzüge ein Heer von frommen Erklärern in tausendjähriger Kleinarbeit bereitgestellt hatte. Da mußte der mit größter Ökonomie arbeitende Meister jeden Textbestandteil, also auch die madrigalische Dichtung, heranziehen, um diesen ungeheuren Stoff zu bezwingen, und konnte nicht auch noch rein formalen Leitgedanken entscheidende Geltung einräumen. Es scheint Schicksal des nordischen Künstlers im Gegensatz zum romanischen zu sein, daß er bei übermächtigem Zusammenprall von Gedankenfülle und Formgesetzen dem Stoffe das Übergewicht geben muß<sup>1)</sup>.

Diese Studie kann nicht abgeschlossen werden, ohne die Bedeutung der neuen Erkenntnisse für die Bach-Exegese wenigstens an einem kleinen Ausschnitt aus der Matthäus-Passion zu erproben. Es sei deshalb noch ein kurzer Gang durch den ersten Teil gestattet.

Im ersten Teile des Leidensberichts ist der Herr ständig von der Apostelschar umgeben. Es ist höchst fesselnd, zu verfolgen, wie sorgfältig die jeweilige Gruppierung der „Zwölfboten“ nachgezeichnet ist. Von der Bethanienszene an bis zur Gefangennahme und der Auflösung der Gruppe ist Bild auf Bild mit den jeweils zutreffenden Zahlen versehen. Daß diese Bilder die treuherzige, jede Einzelheit gewissenhaft vermerkende Art der alten Historiendarstellungen haben, wird nicht befremden.

Im Hause Simonis ereifern sich die Apostel über die Verschwendung, die mit dem Ausgießen des köstlichen Wassers getrieben wird:

Evangelist



Da das sei-ne Jün-ger sa-hen, wur-den sie un-wil-lig und spra-chen:

Das beinahe aufdringliche Hervorheben des „sie“ ist schon A. Heuß<sup>2)</sup> aufgefallen; er findet keine andere Erklärung, als den

<sup>1)</sup> Vgl. M. Jttenbach, Zahlensymbolik in mittelalterlichen Dichtungen. Geistige Arbeit 1937, Nr. 20. Berlin und Leipzig.

<sup>2)</sup> A. a. O. S. 53.

Jüngern die allegorische Gestalt der „Tochter Zion“ beizugesellen, die als Sprecherin des folgenden „Du lieber Heiland du, wenn deine Jünger töricht streiten“ zu denken sei. Es ist aber nicht so schwer, wie Heuß meint, einen anderen Grund für diese absonderliche Betonung zu finden. Die Parallelstelle des Markusberichts (14, 4) gibt an: „Da waren etliche, die wurden unwillig.“ Johannes (12, 4) nennt insbesondere Judas, der hier als Säckelbewahrer und Armenobmann das große Wort führt (siehe den Tenor des folgenden Chores). Wer schließt sich von dem unbesonnenen Gerede aus? Nur von einem, von Johannes, dem liebenden Jünger, ist dies zu erwarten. Bach bestimmt auch die Gruppe der „etliche“ auf 11 Personen, denn in dem Chor „Wozu dienet dieser Unrat“ wird durch Wiederholung das Wort „den Armen“ besonders hervorgehoben und zwar 11 mal. Singsgemäß wird auch der abseits bleibende Johannes das die Szene abschließende Arioso nebst der Arie „Buß und Reu“ sprechen können.

Gegen diese Folgerung wären schärfste Bedenken zu erheben, wenn dabei an eine dichterische Ergänzung des heiligen Textes gedacht würde. Aber dieser „Johannes“ der Arien ist keineswegs die biblische Gestalt selbst. Bach, der nie ein Neuerer war, hat auch hier nur die Sprache seiner Zeit übernommen und seinen besonderen Zwecken dienstbar gemacht. Die Arienträger des Werkes haben diejenigen Züge, mit denen die dramatis personae der Opern und Oratorien der Bach-Händel-Zeit behaftet sind<sup>1)</sup>. Trotz mancher psychologischer Feinheiten in der Zeichnung stehen sie vor uns nicht als scharf charakterisierte Individuen von Fleisch und Blut; sie bewegen sich nur an der Peripherie des dramatischen Geschehens. Ihr Mittun als Jünger und fromme Frauen im Gefolge Christi wird unwichtig. Sie sind stilisierte Figuren, Typen christlicher Menschen; in ihnen formt sich der Widerhall, den die erschütternden Passionsereignisse im Herzen des Hörers finden. Indem ihre Konturen als Individuen verblassen, nähern sie sich der „allgemeinen christlichen Persönlichkeit“ Spittas, bieten aber gegenüber diesem zu wenig symbolkräftigen Begriff dem Werkschöpfer bedeutsame Vorteile. Die Aussprüche dieser schemenhaften Gestalten sind ganz

<sup>1)</sup> Vgl. H. Albert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts. In Ges. Schriften und Vorträge, Halle, 1929, S. 173 ff.

Gleichnis, Lehre, Beispiel, Ausdruck mitleidenden Empfindens. Ihre Musik aber ist zu dieser Abstraktion nicht verpflichtet; in ihrem Wesen selbst Gleichnis, braucht sie sich nicht noch besonders vom Realen abzuwenden. Dichtervort und Arienmusik sind künstlerische Formen, Stilisierungen, die bei aller Gemeinsamkeit des Anlasses sich nach verschiedenen Richtungen hin entfalten können. Die Dichtung holt aus dem biblischen Vorgang die Nutzenanwendung, die Musik aber stellt den Vorgang selbst mit ihren Mitteln dar oder auch ein mit ihm verbundenes Geschehen, die „concomitantia textus“. Ein Beispiel: Wir wissen aus anderen Berichten, daß in der Nacht am Ölberge Simon Petrus wacht; die übrigen Jünger können sich der Ruhe hingeben. Dazu ertönt eine wiegende Schlummermusik, während mit dem Tropus „So schlafen unsre Sünden ein“ fernliegende Vorstellungen angerufen werden.

Von der so gegebenen Möglichkeit, die bei Matthäus nicht beschriebenen Ereignisse durch die Musik heranzuholen, macht Bach reichlichen Gebrauch. Nur in der zeitgebundenen Form der oratorischen Passion konnte er mit dem Bericht eines Evangelisten die Darstellung der gesamten Passio verbinden.

Als Arien des „Johannes“ sehe ich an: „Buß und Reu“, „Blute nur“, „Ich will dir mein Herze schenken“, „Aus Liebe“ und „Komm, süßes Kreuz“ und deute diese Figur als Vorbild des in seiner Liebe und Treue zum Heiland nie wankenden Christen. „Petrus“ dagegen, der Mann des „Ich will“, spiegelt den selbstbewußten, auf eigene Kraft pochenden Menschen, der erst durch tiefes seelisches Leid geläutert werden muß, um sich aus der Nacht der Sünde durch wahre Reue zum furchtlosen Streiter Christi zu erheben. Er spricht in „Ich will bei meinem Jesu wachen“, „Gerne will ich mich bequemen“, „Geduld“ (Petrus unter den Knechten — psychologische Vorbereitung der Verleugnung), „Erbarme dich“ und „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (der mit Gottes „Gnad und Huld“ gewappnete Kämpfer gegen Christi Feinde).

Die Dichtung ist durch musikalische Eignung, feinste Wortbeziehungen, Einschaltung von Bibelstellen (Johannes 13, 1, Hohelied), Hereinnahme von fremden Poesien („Am Abend“) und Umwandeln von Choralversen („Geduld“) so hochstehend, daß sie in ihrer endgültigen Fassung nur von Bach selbst sein kann. Picander

hat wahrscheinlich seinen angelieferten Text umgeformt zurück- erhalten und ihn unter Beifügen von Überschriften veröffentlicht. Den Solostücken gab er Titel allgemeinen Inhalts („Als das Weib Jesum gesalbet hatte“ und dergleichen), über die vom Chor begleiteten Gefänge schrieb er zusammenfassend „Zion und die Gläubigen“ ohne Rücksicht darauf, daß diese Gestalt sich im Duett und Quartett zwei-, bzw. vierteilen muß.

Nach dem Jüngerchor „Wo willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm zu essen“, spricht der Herr: „Gehet hin in die Stadt . . .“ Das könnte als Aufforderung an alle Jünger gelten. Es sind aber doch nur „seiner Jünger zween“, Petrus und Johannes, die abgeschickt werden. Wie klärt das Bach? Den Chor beginnen 12 Apostel (12 „wo“! Anders ist das auffällige Hervorheben dieses Wortes kaum zu erklären). „Osterlamm“ wird aber nur 10 mal gesprochen. Zwei Personen sind damit symbolisch abzweigigt.

Das Beispiel der 11 Jüngerfragen ist ebenso wie die eigenartige Zeichnung vom Ausscheiden des Verräters aus der Jüngergruppe bereits besprochen worden (S. 101 f. und S. 109). Bei Gethsemane teilt Jesus mit den Worten „Setzt euch hier, bis daß ich dorthin gehe und bete“ seine Schar. Die unter dem Ausspruch liegenden Continuotöne geben an, daß 8 zurückbleiben. Mit Petrus, Jakobus und Johannes begibt sich der Herr ein Stück weiter in den Garten hinein. Petrus übernimmt die Wache, die andern 10 geben sich der Ruhe hin (10 mal der Chorsatz „so schlafen unsre Sünden ein“). Gegen Schluß seiner Arie hat der Wächter selbst mit Schlaf zu kämpfen<sup>1)</sup>. Im Arioso „Der Heiland fällt“ senken sich in dichten Schleiern die Schatten der Müdigkeit auf den Armen; bei „Gerne will ich mich bequemen“ unterliegt der Schlaftrunkene der Schwäche des Fleisches. Während des folgenden Christusgebets wacht niemand mehr; ein Choral muß die Pause füllen. Die drei werden beim Nahen der Häsher vom Herrn geweckt. Erschrocken springt Petrus auf:



<sup>1)</sup> Vgl. A. Heuß, a. a. O. S. 81.

und eilt davon, um beim größeren Trupp Hilfe zu holen. Die beiden Brüder bleiben zurück und müssen hilflos zusehen, wie der Herr gebunden und hingeführt wird (Duett „So ist mein Jesus nun gefangen“). Sie sind ohne Unterstützung (Musik ohne Fondamento!). Doch naht Hilfe; in 3mal 3 sich drängenden Rufen „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!“ eilt die Gruppe der 9 herbei, vereinigt sich mit den beiden (die Elfzahl waltet in den Wortwiederholungen und Chorablösungen des „Blitze=Donner“-Stücks) und entrüstet sich gewaltig über den schmählichen Verrat, von dem die Getreuen erst jetzt erfahren. Petrus geht zum Angriff über, der Herr aber weist ihn zurück. Das bleibt den Jüngern unverständlich und verwirrt sie völlig. Ihre vermeintliche Aufgabe, den Herrn zu schützen, ist hinfällig geworden; die zerstreute Herde wird erst durch das Pfingstwunder zu neuer Gemeinschaft und neuem Geiste wieder zusammengeschlossen.

Die angeführten zahlensymbolischen Beispiele lassen mit Sicherheit erkennen: Zur Zahl greift Bach nicht in einer Laune, im gelegentlichen Überschwang der ihn bedrängenden Fülle schöpferischer Kräfte. Mit frommen Dingen kann er kein Spiel treiben. Sein Musizieren ist Gottesdienst; er steht in der Pflicht des Höchsten und übernimmt mit der Bitte „Jesu juva!“ heilige Bindungen. Es ist zu erwarten, daß er die Zahl überall einsetzen muß, wo sich seinem überscharfen Blick Gelegenheiten dazu öffnen. Darum werden die hier gegebenen Beobachtungen nicht erschöpfend sein. Mit einiger Mühe läßt sich die Beispieltreihe noch vermehren, besonders wenn man auch die Arien überprüft. Selbst der im Stil des Secco-rezitativs gehaltene Bericht des Evangelisten scheint so sehr mit den seltsamen Fußnoten bedacht zu sein, daß kein Ende abzusehen ist. Die Passio Domini nostri J. C. secundum Evangelistam Matthäum wird zum Rätselbuch, zur geheimen Offenbarung eines deutschen Johannes.

Zunächst mögen alle diese Dinge ungeheuerlich erscheinen, besonders dem, der bislang sein Bachbild durch die bunten Gläser des romantischen Zeitalters zu schauen gewohnt war. Bach war ja selbst für seine Zeit kein moderner Mensch. Seine geistige Heimat ist das Mittelalter, das ihn wie einen gewaltigen erraticen Block

in einen neuen Abschnitt der Menschheitsgeschichte abgegeben hat. Wohl fügt er sich im Werkstil der Umgebung, beharrt jedoch in der Arbeitsweise der Vorfahren. Diese war grundverschieden von der heutigen. Die alten Kantoren, die sonn- und feiertäglich ihre Messen, Kantaten, Motetten oder Passionen zu stellen hatten, konnten nicht auf den musikalischen Einfall warten, sie mußten ihre Arbeiten zur festgesetzten Stunde herrichten, ob sie dazu aufgelegt waren oder nicht. Nothelfer war ihnen ein merkwürdiges Handwerkszeug, ein Vokabular und Regelwerk des Erfindens, aus dem ihre Lehrbücher eine Wissenschaft machten, aber auch nach 1700 scharfe Kritik von seiten modern eingestellter Theoretiker auslösten.

Bach schwieg zu diesem Streit. Er blieb der handwerklichen Methode seiner Väter treu und erhob sie als Meister zu höchster Kunst. Hierbei war die der Bibel entnommene Zahl eine sich selten versagende Hilfe für seine Aufgabe, Musik und Gottes Wort zu vereinen. Indem sie dem musikalischen Einfall Richtung gab und Grenzen steckte, gehörte sie mit zum Rüstzeug seiner Erfindungstechnik, seiner sorgsam vor anderen gehüteten *ars inveniendi*. Umwelt, Zunftkollegen und Schüler ließ er nicht in seine Geheimnisse blicken. Für den der Welt sich immer mehr abwendenden Esoteriker wurde die Zahl zum wichtigen Band, das sein irdisches Werk an Gott und das jenseitige Reich klammerte. Er lebte in der festen Überzeugung, daß er so auf heiligem Grunde baue und daß der Unwissende und Unverstehende sein Mühen in Gnaden annehme und segne.

Wir aber, die wir mit vorsichtig tastendem Schritt das Innere seines Heiligtums betreten, erleben, wie sich nach und nach das Dunkel lichtet, alte mitgeschleppte Vorstellungen zerfließen und dafür Bilder aufsteigen, die Albrecht Dürer, der geistige Bruder unseres deutschen Evangelisten, in seinen Passionen nicht schärfer, ergreifender und frommer zeichnen konnte. Dieser Gewinn ist beglückender als das Staunen darüber, wie auf solch einem nach wunderlichen Regeln theologischer Arithmetik abgezirkelten Grunde ein Klang erblühte, zu dem die Armut der Sprache kein Ebenbild formen wird.