

Dr. Karl Kühling

Das Singen der Passion Jesu Christi

Perspektiven des Chores in der Johannes-Passion von
Johann Sebastian Bach

Wer einmal die Chorpartien aus Bachs Passionsmusiken kennenlernen durfte, sei es beim Hören einer Aufführung im sakralen Raum, im Konzertsaal oder auf einem Tonträger, oder sei es als mitwirkender Chorist, der in vielen Stunden die komplexen Stimmführungen einstudiert hat, dem dürften die vielschichtigen Perspektiven aufgefallen sein, aus denen das dramatische biblische Geschehen in den Chorgesängen nachvollzogen und kommentiert wird. Bach wählt eine Vielfalt musikalischer Formen vom schlichten, volksliedhaften, aber mehrstimmig gesetzten Lied bis zur komplexen Fuge mit einer Fülle barocker Ornamentik, in denen er die Gefühlsausbrüche, Haltungen und Forderungen der am Geschehen beteiligten Gruppen abbildet und der Reflexion und den Glaubensaussagen einer bekennenden Gemeinde differenziert Ausdruck verleiht. In der Liturgie der Kirche hat der Passionsbericht des Evangelisten Johannes, von drei Lektoren in verteilten Rollen gelesen, seinen herausragenden Platz im Gottesdienst des Karfreitags. Besondere Dramatik erhält dieser Passionsbericht durch die Gegenüberstellung der Verhörszenen Jesu und dessen Verleugnung durch Petrus, sowie durch die aufgewühlten Reaktionen auf die Entscheidungen derer, die Jesus direkt begegnen: Hannas, Kaiaphas und, besonders ausführlich wiedergegeben, Pilatus.

Für die Chorsänger von Bachs Johannes-Passion wird die musikalische Darstellung sehr verschiedener Blickwinkel zur großen Herausforderung, wobei sich für das Sängerensemble drei unabhängige Aufgaben herauskristallisieren:

1. Bach formt für diese Passion einen kunstvollen Rahmen in zwei eindrucksvollen Kompositionen, dem Eingangschor „Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist“ und dem Grabgesang „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“.
2. Der Chor schlüpft in die dramatischen Rollen sehr unterschiedlicher Beteiligter am Geschehen um die Gefangennahme, Gerichtsvorführung, Verurteilung, Verhöhnung und Kreuzigung Jesu. Er stellt dabei kleinere oder größere Gruppen dar, deren Ansichten und Forderungen in 14 Chor-Kompositionen sehr differenziert artikuliert werden.
3. In den 12 Chorälen, die Bach, meist durch „Schlüsselworte“ mit dem Bibeltext verbunden, den Evangelienbericht unterbrechend einflucht, um der Handlung eine Reflexionsebene gegenüberzustellen, bildet der Chor die Glaubensüberzeugungen der erschrockenen, Anteil nehmenden Christenheit ab und manifestiert dabei Glaubenspositionen, die subjektive Anteilnahme und Schlussfolgerungen (Ich-Perspektive) sowie gemeinschaftliche Aussagen (Wir-Perspektive) enthalten.

Die Anzahl der Turba-Chöre und Choräle, 14 und 12, kann man mit der Bachs Werken zugeschriebenen Zahlensymbolik deuten: während die Zahl 14 mit dem Namen Bach ($2+1+3+8=14$) nach dem Zahlenalphabet verbunden wird und sein persönliches Glaubenszeugnis unterstreicht, korreliert die Zahl 12 in christlichen Deutungen einerseits mit der Begegnung Gottes (in seiner Dreifaltigkeit) und der Welt (durch die Zahl 4 symbolisiert) oder mit der Anzahl der von Jesus auserwählten Apostel.

Chöre als musikalischer Rahmen für die dramatische Handlung

Johann Sebastian Bach legt mit seiner Musik ein Glaubenszeugnis ab, in dem die Überzeugung vorherrscht, dass der Moment, in dem Jesus die größte Erniedrigung erleidet, in dem er verurteilt, verspottet wird und am Kreuz hingerichtet wird, dass dieser Augenblick zur Erhöhung des Gottessohnes führt, zum Triumph über den Tod, zur Auferstehung. Jesus Christus, der für die Menschheit Leidende, überwindet auf dem Weg zum Vater mit seinen letzten Worten „Es ist vollbracht“ (Joh 19, 30) in seiner unendlichen Liebe die Dimension des rein Menschlichen.

Papst Benedikt XVI. stellt in seinem persönlichen Jesus-Buch heraus, dass in dem Evangelien-Bericht des Johannes von dem Gespräch zwischen Jesus und Pilatus „die Frage nach dem Königtum Jesu, nach dem Grund seines Sterbens in ihrer ganzen Tiefe ausgemessen wird.“¹ In der Bachschen Passionsmusik bestimmt die Verehrung des Kreuzes als Zeichen für die Majestät Gottes die Komposition wie ein Leitfaden. Der Eingangschor „Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist“ greift zu Beginn diesen Aspekt grandios heraus.

Eingangs- und Schlusschor bilden den monumentalen Rahmen des Werks. Die in Dacapo-Form gehaltenen Chöre leitet Bach jeweils mit einem Orchestersatz ein, der in musikalischer Rhetorik Inhalte der Glaubensverkündigung unterstreicht. Schon das Orchestervorspiel formt Bach mehrschichtig im Hinblick auf die musikalische Symbolik: in diesem Instrumentalsatz des Eingangschors sind „drei charakteristische motivisch-semantische Stränge miteinander verwoben“,² die an die Dreifaltigkeit Gottes erinnern. Das Basis des Klanges ist das repetierende Orgelpunkt-Spiel der Bass-Instrumente – Albert Schweizer erkennt hierin den „Eindruck des Erhabenen“,³ während Martin Geck zuordnet: „Für die Vorstellung von Gott Vater steht das Baßfundament“⁴ – in den von Holzbläsern gespielten Dissonanz-Reibungen klingt das Leiden des Menschensohnes an, während die permanent kreisenden Streicher-Figuren, eine barocke Circulatio-Bewegung, das Wirken des Heiligen Geistes abbilden. Auf diesem instrumentalen Klanggrund stimmt der Chor den gesteigerten dreifachen Ruf „Herr“ an und bestätigt, dass in diesem musikalischen Gestus Gott in seiner Dreifaltigkeit angerufen wird. Die Koloratur-Figuren im Chorsatz heben die Worte „Herrscher“ und „herrlich“ hervor, ein Hinweis, dass die Circulatio-Figur auch als Symbol für die Krone, also die Herrschaft Gottes gedeutet werden kann. In den Mittelteil setzt Bach eine Chorfüge, die mit gleicher Stimmführung den Deutungsbogen des Gesamtwerks spannt: „Herr, unser Herrscher“ und „Zeig‘ uns durch deine Passion“. Sinnfällig verlaufen die Stimmen abwärts, wenn es heißt „auch in der größten Niedrigkeit“. Die barocke Figurenlehre kennt einen solchen Abstieg im Stimmverlauf als Katabasis (griechisch) oder Descensus (lateinisch). Bach fügt hier im Kontrast zum vorherrschenden Lobgesang die Lautstärke-Vorgabe p (piano) hinzu und lässt den Klang in die Tiefe eines spannungsgeladenen, offenen A-Dur-Sekund-Akkordes münden, der zum harmonischen Impuls für den in Sechzehntel-Noten verdichteten Koloratur-Gesang des Wortes „verherrlicht“ wird.

Der eigentliche Schlusschor „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“ korrespondiert als Dacapo-Komposition mit dem Eingangschor, jedoch ohne eine strenge Symmetrie. Den Grabgesang in c-Moll zum Ende der Johannes-Passion umrahmt Bach mit einem Orchestersatz, in dem die Geste der Grablegung durch eine ausladende Melodik ausgemalt wird: Bach führt die Stimmen in markanten Dreiklangs-Brechungen und langgezogenen Moll-Tonleitern abwärts. Diese Melodie beherrscht das Stück durch ihre permanente, wie ein Refrain wirkende Präsenz. Der Chor singt hier weitgehend homophon, wodurch eine große Ruhe vermittelt wird. Lediglich im Mittelteil sind vermehrt polyphone Stimmführungen vorhanden, die dort nach As-Dur führenden Harmonien wirken entrückt: „Das Grab... macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.“ Die göttliche Dreifaltigkeit wird in diesem Schlusschor durch den $\frac{3}{4}$ -Takt symbolisiert. Außergewöhnlich ist, dass Bach im Anschluss an den Grabgesang noch

den in hoher Lage gehaltenen, aber sonst einfühlsam und schlicht gesetzten Choral „Ach Herr, lass dein lieb' Engelein“ anschließt. Die Tonarten kontrastieren: auf das c-Moll des „Ruhet wohl“ folgt das helle Es-Dur des Chorals. Die theologische Aussage wird durch die Charakteristik der Tonarten hörbar: Die Ruhe des Grabes ist nicht das letzte Wort Gottes, Jesu Tod bringt Versöhnung und Heil. Der Choraltext belegt die flehentliche Bitte: „O Gottes Sohn, mein Heiland und Genadenthron! Herr Jesu Christ, erhöre mich, ich will dich preisen ewiglich!“

Viele Perspektiven der am Geschehen beteiligten Gruppen

Die Turba-Chöre der Johannes-Passion (Das lateinische „turba“ bedeutet hier Schar, Volksgruppe) sind dramatische Einwürfe von sehr unterschiedlicher Länge. Kurze, nur vier Takte umfassende Rufe (das zweimalige „Jesum von Nazareth“ der Schar, die Jesus verhaften will, oder das „Wir haben keinen König denn den Kaiser“ der Hohenpriester) deklamieren in knapper Homophonie die spannungsgeladene, aggressive Atmosphäre. Andererseits formt Bach kunstvolle, polyphone Chorsätze, in denen differenziert die negativen Parteinahmen wie Anklagen, Spott, Häme und Machtgelüste artikuliert werden. Auffällig ist, dass Bach drei Paare dieser Chöre im Stil des damals üblichen Parodie-Verfahrens musikalisch weitgehend identisch komponiert. Man kann hierin das Insistieren auf den jeweiligen Positionen erkennen: Der hämische Ruf „Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig“ entspricht dem „Schreibe nicht: der Jüdenkönig“, das oft als Mord-Geschrei eines rasenden Mobs interpretierte „Kreuzige, kreuzige“ steht parallel zum „Weg, weg mit dem, kreuzige ihn“, und die besserwisserisch wirkende Fuge „Wir haben ein Gesetz“ korrespondiert mit der Warnung an Pilatus „Lässest du diesen los“. Beim ersten Paar behält Bach die Tonart B-Dur bei, bei den beiden übrigen Paaren setzt er den zweiten Chor jeweils um einen Halbton tiefer (von g-Moll nach fis-Moll und von F-Dur nach E-Dur). Die kurz gehaltenen Chöre enden harmonisch meist auf der Dominant-Tonart, was eine offene Wirkung erzeugt, die einer beschleunigten Fortführung, meist im Rezitativ-Gesang des Evangelien-Textes, förderlich ist.

Die Orchestrierung der Tuba-Chöre beschränkt sich zunächst auf rhythmisierende Impulse und eine Verstärkung der aufgewühlten Emotionalität des Klanges, gelegentlich bietet sie auch ironische Zuspitzung, wenn z. B. die Flöten die Forderung „Schreibe nicht der Jüden König!“ wie „Spottrosseln“ die gesungene Aussage bekräftigen. Auf umrahmendes Instrumentalspiel verzichtet Bach weitgehend, was dem unmittelbaren Fortgang der dramatischen Handlung dient.

In den Turba-Chören werden unterschiedliche Gruppen der unmittelbar Beteiligten musikalisch dargestellt. Da ist zunächst die Gruppe, die sich zur Gefangenennahme Jesu versammelt: „Judas...[und] die Schar, und der Hohenpriester und Pharisäer Diener“, dann sind es „Knechte und Diener“ des Hannas und des Hohenpriesters Caiphas, die, um ein „Kohlfeu'r“ versammelt, Simon Petrus bedrängen. In der nächsten Szene dieses Dramas, vor dem Rhythaus des römischen Statthalters Pontius Pilatus, erscheint die Auseinandersetzung um Jesus aufs Äußerste gesteigert. Geiferndes Volk klagt an, nennt Jesus einen „Übeltäter“, betont dabei „Wir dürfen niemand töten“, fordert aber die Freilassung des Mörders Barrabas. In einzelnen Stimmführungen wird die Aggressivität der musikalisch abgebildeten Menge spürbar: als Beispiel mag die chromatisch auf- und abwärtsgleitende Linie des Chor-Basses im „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“ gelten, eine Motivic, in der Albert Schweitzer die „Menge“ von Bach als „fanatisch“ dargestellt sieht.⁵

Die herausragende Bedeutung des Wortes „Kreuz“ in der Passion gestaltet Bach gesondert aus. Dies gilt für eine Reihe von Rezitativ-Melodien, in denen das Wort von den Sängern jeweils durch sich kreuzende Tonsprünge abgebildet wird. Auch in den beiden „Kreuzige“-Chören wählt der Komponist eine melodische Symbolik für die Darstellung des Kreuzes. Dem rhythmisch aggressiven Daktylus-Motiv des „Kreuzige, kreuzige“ aus Achtel- und

Sechszehntelnoten stellt er synkopisch eine langgezogene Melodie-Figur gegenüber, die das Motiv des Kreuzes in vier Tönen sinnfällig abbildet, zuerst in der Alt-Stimme in der Folge von As-G-C-B. Sogar die Harmonik bildet kunstvoll das Kreuz ab: Der zweite „Kreuzige“-Chor mündet in einen Cis-Dur-Akkord, in jener Tonart, die mit sieben Kreuz-Vorzeichen gebildet wird.

Die römischen „Kriegsknechte“ verhöhnen Jesus mit der Dornenkrone und dem Purpurkleid: „Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig!“ In hellem B-Dur klingt dieser Spott merkwürdig süßlich. Im weiteren Verlauf des Geschehens werfen dieselben Gesellen das Los über das Gewand Jesu, eine Szenerie, die Bach in einem virtuoson Fugengesang ausmalt, der wie ein kleines Bravourstück in diese Passion eingeflochten erscheint. Zahlreiche Details werden in der Melodik des Fugenthemas sinnfällig musikalisiert: Die insistierenden Repetitionen des ersten Taktes zeigen die Geschlossenheit der Gesinnung auf, die rhythmischen Synkopen symbolisieren das Wort „zerteilen“, in der Koloraturfigur des Wortes „losen“ klingt das Geräusch eines Würfelbechers an, eine Motivik, die auch dem virtuos begleitenden Cellospiel dieses Chorsatzes anvertraut ist.

Während Pilatus den verspotteten Jesus öffentlich zur Schau stellt (Ecce homo – „Sehet, welch ein Mensch!“), provoziert er das Geschrei der Volksmasse: „Kreuzige!“ Und noch einmal betont der Mob seine Sicht zur Legitimation der Forderung, Bach setzt auch diesen zynischen Spruch in einer strengen, statischen Fugenform um: „Wir haben ein Gesetz“. Ebenso spiegelt der Komponist die Warnung an Pilatus „Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht“ in dieser komplexen polyphonen Satzweise. Nochmals gesteigert werden die endgültigen Appelle des Volkes an Pilatus: „Weg, weg mit dem...kreuzige ihn!“ Die Gruppe der Hohenpriester verfolgt das Geschehen und bringt sich im entscheidenden Moment ein. Bach fasst deren Perspektive als Position einer zynischen Intelligenzia auf. So lässt er sie in äußerster Knappheit von nur vier Chortakten in strengster Homophonie kommentieren: „Wir haben keinen König, denn den Kaiser.“ Mit derselben Haltung wollen sie schließlich die Kreuzesinschrift verhindern: „Schreibe nicht: der Jüden König!“

Die Choräle – Liedstrophen zeigen die Reflexion der Glaubensgemeinschaft

Auf allgemein bekannte und beliebte Lieder, die in den bekennenden Gemeinden gerne gesungen wurden, greift Bach in der Johannes-Passion zurück. Die von ihm ausgewählten Strophen enthalten einen jeweils Stichwort-Anschluss zum biblischen Text, mit dem Bezüge zu vorangesungenen Rezitativen oder Arien hergestellt werden. So folgt zum Beispiel auf die Frage Jesu an den Diener des Hohenpriesters: „Was schlägest du mich?“ die Zeile: „Wer halt dich so geschlagen?“, oder auf die Szene, in der Jesus seine Mutter seinem liebsten Jünger an die Seite stellt, die Verse: „Er nahm alles wohl in acht / in der letzten Stunde, seine Mutter noch bedacht, setzt ihr ein' n Vormunde.“ Die Choralstrophen werden so zum rhetorischen Reflex auf das Passionsgeschehen. Sie enthalten oft antithetische Positionen, in denen das Handeln und Wirken Jesu kontrastiv zum eigenen Tun des gläubigen Menschen gespiegelt wird: „Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden, / und du musst leiden“, „Du bist ja nicht ein Sünder, / wie wir und uns're Kinder“, „Ich kann mit meinen Sinnen nicht erreichen, / womit doch dein Erbarmen zu vergleichen“, „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, / muss uns die Freiheit kommen“, „denn gingst du nicht die Knechtschaft ein, / müsst' unsre Knechtschaft ewig sein“, „In meines Herzens Grunde, / Dein Nam' und Kreuz allein / funkelt all Zeit und Stunde, drauf kann ich fröhlich sein.“

In dieser barocken Antithetik wird der Gebetscharakter der Liedstrophen überdeutlich. Das Leiden des Erlösers wird zum Heilsgeschehen für die glaubende Christenheit. Zwei Kompositionen in der Johannes-Passion weisen eine Dialog-Struktur auf. Beide Male sind ein

Bass-Solist und Chorstimmen gegenübergestellt. In der Arie „Eilt, ihr angefocht'nen Seelen“ werfen die drei Oberstimmen des Chores in komplexer Rhythmik dreimal das Fragewort „Wohin?“ in den vorangetriebenen Gesang des Solisten ein, worauf die Antworten „nach Golgatha“ und „zum Kreuzeshügel“ erklingen. Dieses virtuose Stück verweist die fragenden Seelen auf den Ort der Kreuzigung. Von berückender Ästhetik ist die Bass-Arie „Mein teurer Heiland“, die unmittelbar auf das Rezitativ folgt, welches den Tod Jesu übermittel: „Und neigte das Haupt und verschied.“ Bach wählt die Tonart der Majestät Gottes, D-Dur, und einen wiegenden 12/8-Takt für die Kette von rhetorischen Fragen, welche die erschrockene Menschheit an den Erlöser stellt: „lass dich fragen: Bin ich vom Sterben frei gemacht? ... Kann ich durch deine Pein und Sterben das Himmelreich ererben? Ist aller Welt Erlösung da?“ Sie werden in elegischem Ton, angereichert durch eine Fülle von Koloraturen vom Solisten vorgetragen, während der Chor gleichzeitig in ruhigem Gleichmaß des Chorals die theologische Antwort formuliert: „Jesu, der du warest tot, lebest nun ohn' Ende“, bis schließlich die fragende Seele selbst die Erlösung erkennt: „Doch neigest du das Haupt und sprichst stillschweigend: Ja!“

Kompositorisch setzt Bach alle Choräle sehr ausgereift, er kleidet jede Nuance des Textes musikalisch aus, meist durch feinsinnige Figurationen und eine interpretierende Harmonik. Allerdings behalten diese Liedstrophen durch formale Schlichtheit ihren verinnerlichenden Charakter. Gelegentlich verfeinert Bach die volksliedhaften Melodien, indem er chromatische Schritte oder kleine Verzierungsfiguren einfügt. Die Stimmführungen der Mittel- und Unterstimmen illustrieren den Text kunstvoll. Als Beispiel sei hier die zeichnende Gestik von Alt-, Tenor- und Bass-Stimme bei dem Wort „Bilde“ im Lied „In meines Herzens Grunde“ angeführt.

Die Verherrlichung Gottes durch das Leiden Jesu am Kreuz, die Bach im Eingangschor zum Erklingen bringt, klingt in den meisten Choralstrophen an, besonders im „Ach, großer König, groß zu allen Zeiten“. Inmitten der Schilderung der Kreuzigung im Evangelien-Bericht, unmittelbar im Anschluss an das Pilatus-Wort: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben“ (Joh 19,22), mit dem der römische Statthalter das Ansinnen abwehrt, die Kreuzesinschrift zu verändern, folgt in der Bachschen Passion der kommentierende Choral „In meines Herzens Grunde, / dein Nam' und Kreuz allein / funkelt all Zeit und Stunde, / drauf kann ich fröhlich sein.“ Diese Paradoxie wird zum theologischen Kernbefund der Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Musikalisch klingt sie in der Alt-Arie „Es ist vollbracht“ an. Als musikalischen Einschub in den in äußerster Langsamkeit „molto adagio“ zelebrierten Trauergesang platziert Bach in triumphalen Dreiklangs-Brechungen des D-Dur das Postulat: „Der Held aus Juda siegt mit Macht und schließt den Kampf“ und lässt so die Auferstehung des Gottessohnes in klarster barocker Ornamentik anklingen. Der gläubige Mensch kann das Leiden und Sterben Jesu am Kreuz nicht losgelöst von Triumph Jesu über den Tod betrachten. Das Kreuz wird zum Zeichen für die Auferstehung, für die Überwindung des Grabes.

Papst Benedikt XVI. hat eine theologische Deutung des Zusammenhangs von Kreuz und Auferstehung vorgenommen, indem er in der Kommentierung der Seligpreisungen aus der Bergpredigt Jesu auf die Paradoxien, „auf den inneren Zusammenhang von Kreuz und Auferstehung“ verweist: „Und wenn auch der Bote Jesu in dieser Welt noch in der Leidensgeschichte Jesu steht, so ist darin der Glanz der Auferstehung dennoch spürbar und schafft eine Freude, eine ‚Seligkeit‘, die größer ist als das Glück, das er vorher auf weltlichen Wegen erfahren haben mochte... Johannes zieht Kreuz und Auferstehung, Kreuz und Erhöhung in einem Wort zusammen, weil für ihn in der Tat das eine untrennbar ist von dem anderen. Das Kreuz ist der Akt des ‚Exodus‘, der Akt der Liebe, die bis zum Äußersten Ernst macht und bis ‚ans Ende‘ geht (1 Joh 13,1), und darum ist es der Ort der Herrlichkeit.“⁶

Die musikalische Darstellung dieser Herrlichkeit Gottes bleibt der Leitgedanke der Johannes-Passion Johann Sebastian Bachs. Dabei erscheint es heute nebensächlich, dass der Komponist nach einer ersten Fassung von 1724 bis zum Jahr 1739 mindestens dreimal Korrekturen an dem Werk vorgenommen hat, die zum Teil im jeweiligen Kontext seines Musiker-Alltags begründet sein mögen. Die historische Forschung hat hierzu viele Details zusammengetragen. Eine bemerkenswerte Bewertung des Werks liefert der Bach-Biograph Martin Beck: „Von ihrer historischen und ästhetischen Bedeutung her gesehen, schlägt die Johannespassion wie ein Komet ein.“⁷

Die Gestaltung der Chorpartien ist in ihrer Vielschichtigkeit für jeden Chorsänger eine musikalisch herausragende Aufgabe. Einstudierung und Aufführung ermöglichen ein intensives Nachvollziehen dieser einzigartigen Betrachtung des zentralen Geschehens unseres christlichen Glaubens. Dass Bach bei den Aufführungen in Leipzig bei der Zusammenstellung des Chores im Wesentlichen auf die Schüler der Thomaner angewiesen war, ist für uns bis heute Auftrag, solch ein Werk nicht nur mit professionellen Sängern und Ensembles einzustudieren, sondern auch jugendliche Stimmen an diese große Herausforderung heranzuführen. Das Hören dieser Musik wird hierbei vielfach der erste Schritt sein.

Bach lässt der Komposition der Johannes-Passion wenige Jahre später die der grandiosen Matthäus-Passion folgen. Seine musikalische Theologie erscheint dabei noch einmal gesteigert, ebenso die aufgewendeten musikalischen Formen und Mittel, so etwa im dialogischen Prinzip von zwei Chorgruppen. Die Bedeutung dieser Bach-Werke für unsere Kultur ist auf einer Ebene mit dem Liedschaffen Schuberts und den Symphonien Beethovens zu sehen. Die Musikgeschichte hat gezeigt, dass es enormer Anstrengungen bedarf, dieses kulturelle Erbe zu bewahren.

Karl Kühling, Februar 2012

.

¹ Joseph Ratzinger / Benedikt XVI., Jesus von Nazareth, Zweiter Teil, Herder, Freiburg 2010, S. 208

² Martin Beck, Bach – Leben und Werk; Hamburg 2000, S. 424

³ Albert Schweitzer, Johann Sebastian Bach; 1908; 10. Auflage Wiesbaden 1979, S. 533

⁴ Martin Beck, a.a.O., S. 425

⁵ Albert Schweitzer, a.a.O., S. 527

⁶ Joseph Ratzinger / Benedikt XVI.: Jesus von Nazareth, Erster Teil, Freiburg 2007, S. 102 f.

⁷ Martin Beck, a.a.O., S. 420