

Deutschlandradio Kultur, Dienstag, 24. Juni 2008, 22.00 Uhr
Zwischen Kryptogramm und Kryptästhesie
Johann Sebastian Bachs 'verschlüsselte Botschaften' und ihre Deutungen

Presstext / Anmoderation:

Im Jahr 1950 entdeckte der Musikwissenschaftler und Theologe Friedrich Smend auf dem Porträt, das Elias Gottlieb Haussmann 1746 von Johann Sebastian Bach angefertigt hatte, vierzehn silberne Knöpfe an der Jacke des Meisters. Der Umstand selbst wäre kaum der Rede wert gewesen, hätte Smend damit nicht – nach eigenem Bekunden – eine verschlüsselte Signatur Bachs in Zahlen aufgedeckt. Was auf dem Ölgemälde zu sehen war, ließ sich auch in den Partituren von Johann Sebastian Bach nachweisen. Diese Enthüllung löste unter den Bachforschern eine leidenschaftliche Beflissenheit aus, Noten zu zählen, Quersummen zu bilden und Zahlenpyramiden aufzutürmen, um am Ende einer Flaschenpost auf die Schliche zu kommen, die seit dem Barockzeitalter ungeöffnet und ziellos durch das Meer der Geschichte dümpelt, und gelegentlich weit mehr enthält, als nur den Namenszug „Bach“.

Zwischen Kryptogramm und Kryptästhesie: Eine Sendung über die Geheimbotschaften verflüsselter Zeitalter und den Deutungswillen ihrer Exegeten von Wolfgang Kostujak.

Sendung:

Musikzuspielung 1:

Johann Sebastian Bach: Ciaccona d-moll, BWV 1004 für Violine solo, Christoph Poppen, Violine, aus: "Morimur – The Hilliard Ensemble – Christoph Poppen", ECM NEW SERIES, LC 02516, nach ca. 30 Sekunden unter fortlaufenden Text blenden

Zitator:

Zweymahl hat sich unser Bach verheyrathet. Das Erste mal mit Jungfer Maria Barbara, der jüngsten Tochter [...] Joh[ann] Michael Bachs, eines braven Componisten. [...] Nachdem er mit dieser seiner ersten Ehegattin 13. Jahre eine vergnügte Ehe geführet hatte, wiederfuhr ihm in Cöthen, im Jahre 1720. der empfindliche Schmerz, dieselbe, bey seiner Rückkunft von einer Reise, mit seinem Fürsten nach dem Carlsbade, todt und begraben zu finden; ohngeachtet er sie bey der Abreise gesund und frisch verlassen hatte. Die erste Nachricht, daß sie krank gewesen und gestorben wäre, erhielt er bey dem Eintritte in sein Hauß.¹

Hauptsprecher:

Noch im gleichen Jahr, in dem Johann Sebastian Bach seine erste Frau verliert, bringt der fünfunddreißigjährige Witwer einen Zyklus von je drei Sonaten und drei Partiten für Solovioline zu Papier. Die Düsseldorfer Professorin Helga Thoene hat das Werk in jahrzehntelanger Arbeit unter die Lupe genommen. Schon in den ersten vier Takten der Ciaccona aus der zweiten Partita entdeckt sie die Melodie von Luthers Osterlied „Christ lag in Todesbanden“. Weil sie darüber hinaus dem verschlüsselten Namen Maria Barbara Bachs auf die Spur kommt, hält sie das Musikstück für ein „klingendes Epitaph“, das der Komponist seiner verstorbenen Frau ganz bewusst gesetzt hat.

Musikzuspielung 2:

Johann Sebastian Bach: Ciaccona d-moll, BWV 1004 für Violine solo, Christoph Poppen, Violine, The Hilliard Ensemble, aus: "Morimur – The Hilliard Ensemble – Christoph Poppen", ECM NEW SERIES, LC 02516, nach ca. 54 Sekunden unter fortlaufenden O-Ton blenden

Musikzuspielung 3:

O-Ton Helga Thoene 1 (1:15)

Den ersten Hinweis bezüglich der Verwendung von Choralzitatens bekam ich von einem älteren Kollegen, Friedrich v. Hausegger, der mich darauf aufmerksam machte, dass die Sonata C-dur ein Fugenthema hat, das aus der Melodie des lutherschen Pfingstchorals konstruiert ist „Komm Heiliger Geist, Herre Gott“. Da ich wusste, dass die dritte Sonata durch den Hinweis auf den Pfingsthymnus auf das dritte Hochfest im Kirchenjahr zielt, habe ich eigentlich die Vermutung gehabt, dass die beiden Vorgängerwerke ebenfalls christliche Hochfeste repräsentieren könnten. Und so entdeckte ich, dass gleichermaßen in der Sonata g-moll und a-moll Weihnachten als Fest der Inkarnation (und) Ostern als Fest von Tod und Auferstehung vorausgehen, und dass die beiden Moll-Tonarten die irdischen Phasen Jesu repräsentieren, während die dritte – Ausgießung des Heiligen Geistes – die himmlische Phase bedeuten könnte.

Zitator:

Die Geschichte der abendländischen Musik (...) zeigt in ihrem Verlaufe eine Entwicklung, die man als ununterbrochenes Streben nach Vergeistigung (...) verstehen kann. (...) Da alles Geistige seiner Natur nach den Sinnen entzogen ist, so kann es von diesen nur auf Umwegen erfaßt werden: In Gestalt eines geschauten oder gehörten „Bildes“, das den „Sinn“ jenes Geistigen enthält. (...) Eine Symbolik (...) ist denkbar: (...) durch das Zitieren allgemein bekannter Melodien, z[um] B[ei]spiel] von Kirchenliedern.ⁱⁱ

Hauptsprecher:

Spätestens seit Arnold Scherings Schrift über das „Symbol in der Musik“ aus dem Jahr 1941 gehören versteckte Choralzitate zu den inhaltsreichsten Sinnbildern bei Johann Sebastian Bach. Der Leipziger Musikwissenschaftler Armin Koch hält die Identifikation solcher verborgener, untextierter Zitate trotzdem für ein heikles Thema, und er kennt Beispiele dafür, dass ihre Exegese mitunter bereits an sehr einfachen Missverständnissen scheitert.

Musikzuspielung 4:

O-Ton Armin Koch (00:55)ⁱⁱⁱ

Wie schwierig die Sache mit den Choralziten – oder den vermeintlichen Choralziten – ist, zeigt sich an einem Beispiel von Mendelssohn, der sechsten Orgelsonate. Dort wurde bisher immer – naheliegenderweise – darauf verwiesen, dass es Variationen über „Vater unser im Himmelreich“ sind, tatsächlich handelt es sich allerdings um einen anderen Choral, den Mendelssohn ursprünglich mit dieser Melodie verbunden hat, nämlich den Choral „Nimm von uns Herr, du treuer Gott“. Das zeigt sich an einer Quelle, an einem Einzelblatt. Und das passt, wenn man denn versuchen will, die Variationen auch vom Text her zu deuten, wesentlich besser, denn da ist etwa in der fünften Strophe vom Kampf mit dem Teufel die Rede, und nicht, wie ein anderer Forscher gesagt hat der Revolutionär „Mendelssohn“, der das tägliche Brot fordert von Gott, und eben nicht darum bittet.

Musikzuspielung 5:

Felix Mendelssohn Bartholdy: „Allegro molto“ aus der Sonate VI in d-moll, op 65,6 für Orgel, Wolfgang Kostujak, Orgel, Musicom LC 04780, Wiedergabe: unter dem O-Ton leise mitlaufen lassen und das Ende für eine knappe Minute freistellen

Hauptsprecher:

Nach Heinrich Fabers „Musica Poetica“ aus dem Jahr 1548^{iv} verstehen sich die Musikschaffenden des Barock am liebsten als „Dichter“. Ihr Material ist der Klang, aber ihr Vokabular bezieht sich immer wieder auf die Sprachrhetorik der klassischen Antike. Die Tonkunst des 17. und 18. Jahrhunderts will Seelenzustände beeinflussen und außermusikalische Vorgänge konnotieren. Insofern steht Arnold Scherings Idee von klingender „Symbolik“ und musikalischer „Geistigkeit“ allemal auf historisch gesichertem Boden. Zur Zeit Johann Sebastian Bachs hat die Kultur dieser „Klangrede“ ihren Höhepunkt längst erreicht, und in dem Augenblick als er seine zyklischen Großwerke verfasst, steht dem Komponisten ein umfangreiches Reservoir an musikalischen Übertragungen klassischer Redefiguren zur Verfügung. Mit ihrer Hilfe strukturiert er seine Melodien, fertigt Kontrapunkte an und schichtet die Stimmen des harmonischen Satzes aufeinander. Dem Kapellmeister wird die folgenschwere Patenschaft der antiken Rhetoriklehrer wohl bewusst sein, als er etwa das Thema zur zweiten Fuge aus dem ersten Teil seines Wohltemperierten Klaviers zu Papier bringt.

Musikzuspielung 6:

Johann Sebastian Bach: Fuga in c-moll, BWV 847, Luc Beauséjour, Cembalo, aus: „J. S. Bach: ‚The Well-Tempered Clavier Book I‘, Luc Beauséjour“, Naxos, LC 05537, nach ca. 00:06 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Das kurze Melodiestück setzt sich aus einem dreigliedrigen musikalischen Ausdruck zusammen, in der klassischen Rhetorik würde man das ein „Tricolon“ nennen. Jedes dieser Glieder beginnt – wie eine Anapher – vollkommen gleich. Weil sich dabei von Mal zu Mal der Tonabstand zwischen erster und letzter Note jedes einzelnen Gliedes erweitert, wäre Bachs Zeitgenossen noch die „Klimax“ innerhalb der drei Takte ins Auge gefallen.

Musikzuspielung 6 hier ggf. noch einmal aufziehen

Hauptsprecher:

Aber Arnold Schering und seiner Bewegung geht es weniger um die Mittel der Klangrede als um ihre Inhalte, und Interpretation heißt für ihn in erster Linie „Exegese“. Fingerfertiges Spiel, Quellenstudium oder aufführungspraktische Recherche sind für ihn bestenfalls Nebenschauplätze der Bach-Interpretation.

Musikzuspielung 7:

Johann Sebastian Bach: Canon „Quaerendo invenietis“ à 2 (Nr. 9a), aus „Musicalisches Opfer“, BWV 1079, „Le Concert des Nations“, Jordi Savall, Pierre Hantai, Cembalo, Aliavox, AV 9817, LC-Nummer unbekannt, nach ca. 00:29 unter fortlaufenden Text blenden.

Hauptsprecher:

Tatsächlich stehen geistvolle Sprachkonnotationen zur Zeit des musikalischen Barock ebenso hoch im Kurs wie das Spiel mit verschlüsselten Botschaften. Und Johann Sebastian Bach ist ein besonderer Meister dieser Disziplin.

Das „Musicalische Opfer“, das er 1747 als Widmungswerk an Friedrich II. v. Preußen verfasst, enthält einen eindrucksvollen Beleg in Gestalt eines zweistimmigen Rätselkanons, dessen konkreten Modus Bach zwar andeutungsweise verrät, dessen Stimmeneinsätze er aber vollkommen verschweigt. Stattdessen überschreibt der Thomaskantor den Satz mit einem vielsagenden Bibelzitat

Zitator:

...„Quaerendo invenietis“ – Suchet, und ihr werdet finden.^v

Musikzuspielung 7 hier ggf. noch einmal aufziehen

Hauptsprecher:

Beinahe fünf Dekaden verstreichen, ehe mit dem Freiburger Kantor Johann Gottfried Fischer erstmals jemand einen ersten schriftlichen Lösungsvorschlag zur Diskussion stellt.^{vi}

Zitator:

Man halte den Canon gegen den Spiegel, so dass das Unterste zu oberst kommt; oder auch, man kehre den Canon so, wie man ihn vor sich liegen hat, um, und lese die Noten von der rechten zur linken Hand, jedesmal im Bass, was auch der verkehrte Bassschlüssel anzeigt. [...] In der Hälfte des dritten Taktes vom Ende ist der Einsatz. [...] ^{vii}

Hauptsprecher:

Kanons fungieren bis heute als besonders vielfältige Sinnbilder. Die kanonische Regel ist der Schlüssel zu einem vielstimmigen, harmonischen Ganzen, dem doch niemals mehr zugrunde liegt als eine einzelne Melodie. In der Periodizität der Stimmeneinsätze und der Wiederkehr gleicher Augenblicke sehen noch die Musikgelehrten des 20. Jahrhunderts eine „Überwindung von Zeit“ und damit ein sinnfälliges Symbol für die „Ewigkeit“.^{viii}

Dieter Schnebel beschreibt das Mysterium von Rätselkanons:

Zitator:

Je objektiver ein Gebilde geformt ist, desto mannigfaltiger steht es kanonischer Verwendung offen, bedarf es sogar eines Kanons, um Musik zu werden. Der Möglichkeit des Stimmeneinsatzes gibt es dann mehrere. Damit erhält der Verlauf, aus dem sich der Canon gestaltet, das Signum des Geheimnisvollen.^{ix}

Hauptsprecher:

Das Mysterium um das Genie „Johann Sebastian Bach“ selbst hätte auf kein passenderes Sinnbild treffen können als ausgerechnet auf das eines Kanons.

Im Jahr 1746 lässt sich der Musikdirektor von dem Leipziger Maler Elias Gottlieb Haußmann porträtieren. Das Ergebnis reicht er wenig später als Bewerbungsbild bei der „Mizlerschen Societät“ ein. Am linken unteren Bildrand befindet sich in der Hand des Meisters – wiederum – ein Rätselkanon.

Musikzuspielung 8:

Johann Sebastian Bach: „Canon triplex à 6“, BWV1076, aus: „Johann Sebastian Bach: Musikalisches Opfer [und diverse einzelne Kanons]“, „Musica Antiqua Köln“, Reinhard Goebel, Deutsche Grammophon, LC 0173, Wiedergabe: ganz (0:33)

Hauptsprecher:

Erst nach hundert Jahren veröffentlichen die Musikschriftsteller Johann Anton André und Carl Ferdinand Becker erste Lösungen für die neun Takte lange Melodie.^x

Ein weiteres Jahrhundert darauf – nämlich im Bachjahr 1950 – vertieft sich auch der Berliner Theologe und Musikwissenschaftler Friedrich Smend in das kurze Stück Musik. Wenig später präsentiert er dem staunenden Publikum ein Ergebnis, das den musikalischen Rahmen eines sechsstimmigen, kurzen Stückchens nachhaltig sprengen soll, denn...

Zitator:

...Mit der Auffindung d[er] Stimmführungen und –kombinationen ist [...] das von Bach aufgegebenes Rätsel erst zur Hälfte gelöst. Jetzt heißt es, dem geistigen Gehalt nachzuspüren, der sich in diesen Notenlinien verbirgt, d[as] h[eißt] das von Bach geschaffene Werklein im buchstäblichen Sinne zu entziffern.^{xi}

Hauptsprecher:

Smend entdeckt, dass bei seiner Lösung des Rätselkanons...

Zitator:

...die Oberstimme [...] auf der vierten Stufe beantwortet [wird], die Mittelstimme und ebenso der Bass auf der 5. Stufe. In der Intervallbildung der drei Kanonzüge begegnen wir also den Zahlen 4, 5 und [noch einmal] 5. Ihre Summierung ergibt 14. [...]

Hauptsprecher:

Was dann folgt, ist eine Welt-Premiere. Friedrich Smend errechnet nämlich, dass auch die Summe der alphabetischen Ordnungszahlen, die sich ergibt, wenn alle Buchstaben, die am Namen „Bach“ beteiligt sind, addiert werden, die Zahl „Vierzehn“ ergibt. „B“ ist „2“, „A“ ist „1“, „C“ ist „3“ und „H“ ist „8“. Der Umstand, dass er auf Haussmanns Porträt im gleichen Atemzug vierzehn Knöpfe an der Jacke des Thomaskantors entdeckt und die Tatsache, dass der Meister der „Mizlerschen Societät“ als vierzehntes Mitglied beigetreten ist, besiegeln die sinnfällige Wichtigkeit der Zahl. Bereits neun Jahre zuvor hatte Arnold Schering unterstellt, dass die höchstrangige Symbolik in Bachs Musik denkbar ist...

Zitator:

...durch das Spielen mit geheimnisvollen Zahlen, oder durch noch weitergreifende logische Kombinationen.^{xii}

Hauptsprecher:

Smend liefert nun den Beweis für Scherings Gedankenspiel. Seit seiner Entdeckung gilt das Verfahren, Töne, Takte und Sätze zu addieren als erprobtes Mittel der Exegese, und die Zahl „Vierzehn“ als wesentlichste Konstante in der Musik Johann Sebastian Bachs.

Seither werden alle musikalischen Parameter wie Töne, Takte oder Intervalle, die in ihrer Summe eine „Vierzehn“ ergeben, unumwunden als Repräsentanten des Nachnamens „Bach“ gelesen. Auch die Düsseldorfer Violinprofessorin Helga Thoene nutzt das Zahlenalphabet und die Zahlensymbolik als Mittel zur Auslegung. Aber ihre Untersuchungen enthüllen weit mehr als nur die Signatur des Komponisten. Auf diese Weise gelingt es ihr nicht nur, den Namen der unausgesprochenen Widmungsträgerin Maria Barbara Bach aus der Violin-Ciaccona zu identifizieren, sie findet darüber hinaus auch Indizien, die auf ihre christlichen Tugenden hindeuten.^{xiii}

Musikzuspielung 9:

O-Ton Helga Thoene 2 (01:38)

Ich denke, dass Bach, der vom Tod seiner sechsunddreißigjährigen Frau Maria Barbara erfuhr, womöglich spontan ihr ein klingendes Epitaph verfasst hat, und Hauptmerkmal ist, dass der Name der Verstorbenen gleich den ersten Takt der Ciaccona einnimmt, indem man nämlich die Tonbuchstaben in ihren Zahlenwert gemäß der alphabetischen Ordnung überträgt, und man erreicht in den ersten sieben Tönen den Zahlenwert für „Maria Barbara Bach“, und das ist „fünfundneunzig“. Und es sind sieben Töne, und die in ihrer Summe von „eins“ bis „sieben“ ergibt wiederum eine biblische Zahl, das ist die Zahl 153, die

berühmteste Dreieckszahl im Neuen Testament, sie steht bei Johannes 21, 11, und sie bedeutet die Anzahl der von Petrus aus dem See Genesareth gefangenen Fische. Und diese 153 steht für die Nachfolger Christi und gilt daher als besondere Zahl, nämlich als „Numerus Electorum“, nämlich Zahl der Auserwählten und Zahl der Seligen im Herrn. Und so erhält Maria Barbara Bach – als Zahl 95 festgelegt – gleich ein christliches Attribut zugeordnet, nämlich die Zahl 153, den „Numerus Electorum“.

hier eventuell noch einmal Musikzuspielung 2 auf Ende fahren und freistellen, nachdem der O-Ton damit leise unterblendet worden ist.

Hauptsprecher:

Wissenschaftler bezweifeln seit einigen Jahren die historische Berechtigung der zahlensymbolischen Exegese von Bachs Musik. Zwar ist das „Gematrieverfahren“ – also die errechnete Korrespondenz zwischen Worten und Zahlen – seit jeher ein beliebtes Mittel der jüdisch-kabbalistischen Schriftauslegung. Als solches hält es seit dem hohen Mittelalter auch Einzug in die christliche Mystik, bevor lutherische Dichter der Bach-Zeit das Verfahren schließlich zum literarischen Spiel profanieren; Aber unter diesen Literaten kursieren verschiedene Umrechnungsmethoden für Buchstaben in Zahlen.^{xiv} Der Librettist des Thomaskantors etwa, Christian Friedrich Henrici, verwendet für seine gematrigen Spiele ein Zahlenalphabet, demzufolge schon der Nachname „Bach“ unweigerlich auf die Zahl 46 anstelle der landläufig angenommenen 14 hinausläuft.^{xv} Überdies fehlt bis heute jedes stichhaltige historische Indiz für den Einzug der Gematrie ins Reich der Töne. Und die Überzeugung, nach der das Wesen der Musik natürlicherweise durch Zahlen, Maße und Proportionen bestimmt wird, rechtfertigt nach der Meinung des Wiener Musikologen Markus Grassl ebenso wenig wie die Tatsache, dass das Gedankengut im Barock von vorneherein eine gewisse Inklinasion zur Verwendung zahlensymbolischer Verfahren mitbringt, eine Interpretation der Zahl als intentionalem Sinnbild.^{xvi} Auch für Matthias Wendt von der Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf liegt die Tatsache, dass zahlensymbolische Untersuchungen am Werk Bachs immer wieder aufgehen, nicht an der Intention ihres Komponisten.

Musikzuspielung 10:

O-Ton Wendt 1 (01:31)^{xvii}

Das Problem bei der Zahlenmystik, vor allem bei dem Namen „Bach“ ist, dass wir die Buchstaben „B, A, C, H“ in ein Alphabet, in ein Zahlenalphabet umsetzen können, das gibt dann exakt die Summe „14“. „B“ ist „zwei“, „A“ ist „eins“, „C“ ist „drei“ und „H“ ist „acht“. Wenn wir jetzt noch die Vornamen dazu abgekürzt nehmen – „J.“ und „S.“, dann kommen wir auf „einundvierzig“. Das hat eine ganz große Faszination auf alle an Zahlenmythen glaubenden Menschen: „Vierzehn“ – „einundvierzig“. Diese Zahlen werden gesucht in der Musik, weil man annimmt, dass Bach das auch gemerkt hat, dass sein Name einmal „vierzehn“ und einmal „einundvierzig“ sein könnte. Und sie werden gefunden. Das ist kein Wunder. Sie können beliebige Zahlen suchen, und beliebige Zahlen werden Sie auch finden. Wenn Sie schon von vorneherein die These haben: „Ich suche eine bestimmte Zahl, um etwas zu beweisen“, dann können Sie das immer beweisen. Eine normale Wissenschaft würde andersherum funktionieren: Sie würden ein Stück untersuchen und dann eventuell finden: ‚da ist eine Zahl ganz besonders massiv drin‘, aber nicht mit der Prämisse hingehen ‚ich suche eine Zahl, also finde ich sie mal schön.‘

Ich habe selber einmal das Ganze parodiert, indem ich die Zahl „Dreizehn“ gesucht habe, also nicht die „Vierzehn“ für „Bach“, sondern die „Dreizehn“ und diese dann einem Kapellmeister Carl Heinrich Graun zugeordnet habe. Das ging wunderbar. Ich habe also sehr schön in bachschen Werken die Zahl „Dreizehn“ gefunden, ich habe damit beweisen können, dass Bach einen bestimmten Kanon, der bisher als Kanon für Bach selber gedacht war, Graun gewidmet haben muss. Alles absurd, aber ließ sich schlüssig mit den Methoden der Zahlensymboliker beweisen.

Hauptsprecher:

Während Helga Thoene die Gematrie für eine Geheimsprache hält, deren Vokabular erlernbar ist, und deren Grammatik Johann Sebastian Bach fließend beherrscht habe, glaubt Matthias Wendt diesbezüglich nicht an eine all zu große Gewandtheit des Thomaskantors.

Musikzuspielung 11:

O-Ton Matthias Wendt 2 (01:16)

Die These der Zahlensymboliker bedeutet eigentlich, dass Bach, während er Noten schreibt, gleichzeitig mathematische Berechnungen durchführt, um in seine Kantaten oder Orgelwerke verschlüsselte

Geheimbotschaften einzuarbeiten. Daraufhin wurde von der Musikwissenschaftlerseite gesagt: ‚das ist schier unvorstellbar, denn Bach hat seine Kantaten in der Leipziger Zeit unter ungeheurem Zeitdruck schreiben müssen. Jede Woche eine Kantate einstudieren, Stimmen abschreiben lassen u. s. w., das kann nicht sein, dass er dabei noch großartige Rechnungen angestellt hat.‘ Die Gegenthese der Zahlensymboliker war dann, Bach könne ein sogenannter „Superrechner“ gewesen sein, dem es möglich ist, zwölfstellige Zahlen im Kopf innerhalb von einer Sekunde zu berechnen. Damit waren die Wissenschaftler erst einmal außer Gefecht gesetzt. Es hat sich allerdings ein kleines Zettelchen gefunden, auf denen Bach selber Rechnungen hinterlassen hat, und zwar Währungsumrechnungen, Taler, Groschen, Pfennig. Das war damals im Duodezimalsystem, also im Zwölfersystem zu rechnen, also eben nicht ganz so trivial wie heute Pfennige als Hundertersystem. Bach benutzt dieses [Zettelchen], um ganz einfache Ausgabenrechnungen zu machen, die ein „Superrechner“ sicherlich im Kopf hätte machen können, aber Bach konnte es nicht. Soweit ich mich erinnere, hat er sich auch ein paar Mal da verrechnet und korrigieren müssen. Das heißt: Er war kein „Superrechner“.

Musikzuspielung 12:

Johann Sebastian Bach: „Dies sind die heiligen zehn Gebot“, BWV 635, René Saorgin, Harmonia Mundi France, LC 7045, Wiedergabe: möglichst erst am Schluss (vor 1:15) durch fortlaufenden Text überblenden

Hauptsprecher:

Die Hermeneutik zu den religiösen Symbolen im Werk Johann Sebastian Bachs hat seit Friedrich Smend selbst Züge eines Offenbarungsmysteriums angenommen. Die Exegeten des 20. Jahrhunderts endoskopieren seine Notentexte mit dem Instrumentarium jüdischer Schriftgelehrter und christlicher Mystiker. Ihre Resultate bewahrheiten die Prozeduren, aber einen historischen Beweis für die Äquivalenz der Verfahren – zwischen Kryptographie und Kryptästhesie – gibt es bis heute nicht. Ihre Resultate bewahrheiten die Prozeduren, aber einen historischen Beweis für die Äquivalenz der Verfahren – zwischen Kryptographie und Kryptästhesie – gibt es bis heute nicht.

Dessen ungeachtet gibt es – wie im Fall der Bach-Hermeneutik – auch bei der biblischen Exegese Ansätze, die bestimmte Lesarten der Heiligen Schrift durch gezielte Anleihen aus dem Bereich der Mathematik in ein naturwissenschaftlich gesichertes Terrain überführen sollen.

Der Philosoph Peter Sloterdijk hat sich ausführlich mit den Offenbarungen der großen monotheistischen Religionen befasst, und er hält nicht viel von den all zu starren Ergebnissen mathematischer Auslegungen. Im Gegenteil: Gerade darin, dass beim Vorgang der Exegese vieles spekulativ und manches grundlegend ungeklärt bleiben muss, sieht er das eigentliche Potenzial von Hermeneutik.

Zitator:

Im Zwischenreich der Auslegung ist die Bemühung um ein rechtgeleitetes Verständnis der heiligen Zeichen zu Hause, und seine prinzipielle Unvollkommenheit ist seine Chance, sein Element.^{xviii}

Musikzuspielung 13:

Johann Sebastian Bach: „Christ lag in Todesbanden“, The Hilliard-Ensemble, aus: „Morimur“, ECM NW SERIES, LC 02516, Wiedergabe: unter Zitat blenden, dann freistellen, auf Ende fahren

GEMA-NACHWEIS, PLAYLIST

1. Johann Sebastian Bach: Ciaccona d-moll, BWV 1004 für Violine solo, Christoph Poppen, Violine, aus: „Morimur – The Hilliard Ensemble – Christoph Poppen“, ECM NEW SERIES, LC 02516
2. Johann Sebastian Bach: Ciaccona d-moll, BWV 1004 für Violine solo, Christoph Poppen, Violine, The Hilliard Ensemble, aus: „Morimur – The Hilliard Ensemble – Christoph Poppen“, ECM NEW SERIES, LC 02516
3. Felix Mendelssohn Bartholdy: „Allegro molto“ aus der Sonate VI in d-moll, op 65,6 für Orgel, Wolfgang Kostujak, Orgel, Musicom LC 04780
4. Johann Sebastian Bach: Fuga in c-moll, BWV 847, Luc Beauséjour, Cembalo, aus: „J. S. Bach: ‚The Well-Tempered Clavier Book I‘, Luc Beauséjour“, Naxos, LC 05537
5. Johann Sebastian Bach: Canon „Quaerendo invenietis“ à 2 (Nr. 9a), aus „Musikalisches Opfer“, BWV 1079, „Le Concert des Nations“, Jordi Savall, Pierre Hantai, Cembalo, Aliavox, AV 9817
6. Johann Sebastian Bach: „Canon triplex à 6“, BWV1076, aus: „Johann Sebastian Bach: Musikalisches Opfer [und diverse einzelne Kanons]“, „Musica Antiqua Köln“, Reinhard Goebel, Deutsche Grammophon, LC 0173
7. Johann Sebastian Bach: „Adagio“ aus der ersten Solosonate für Violine in g-moll, BWV 1001, Jaap Schröder, Violine, Naxos 05537
8. Johann Sebastian Bach: „Dies sind die heiligen zehn Gebot“, BWV 635, René Saorgin, Harmonia Mundi France, LC 7045
9. Johann Sebastian Bach: „Christ lag in Todesbanden“, The Hilliard-Ensemble, aus: „Morimur“, ECM NEW SERIES, LC 02516

ⁱ Carl Ph. E. Bach / Agricola / Mitzler / Ventzky: „Nekrolog auf Johann Sebastian Bach und Trauerkantate“, Leipzig 1754, überliefert in: Bach-Dokumente III, S. 80ff., Zitat S. 86f.

ⁱⁱ Arnold Schering: „Das Symbol in der Musik“, Leipzig 1941, S. 24/37

ⁱⁱⁱ vgl. dazu: Armin Koch: „Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy“, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003

^{iv} Heinrich Faber: „Musica Poetica“, Hof 1548

^v vgl. Mt. 7, 7

^{vi} Alte Bach-Gesamtausgabe, Bd. 31, „Musikalisches Opfer“, Vorwort S. 12f.,

^{vii} Allgemeine Musicalische Zeitung, Leipzig, 1806, VIII, 287

^{viii} vgl. Eva-Maria Houben: „Die Aufhebung der Zeit“, Franz Steiner Verlag 1992

^{ix} D. Schnebel: „Die Variationen für Klavier op.27. In: Anton Webern II. Musik-Konzepte Sonderband, hg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. München 1984, S. 174f.

^x Friedrich Smend: „J. S. Bach bei seinem Namen gerufen“, Bärenreiter 1950, S. 12 / nach Smends Recherche waren Johann Anton André und Carl Ferdinand Becker die ersten Exegeten dieser Melodie.

^{xi} ebd., S. 24

^{xii} Arnold Schering: „Das Symbol in der Musik“, Leipzig 1941, S. 37

^{xiii} Helga Thoene: „Johann Sebastian Bach, Ciaccona – Tanz oder Tombeau, eine analytische Studie?“, Dr. Ziethen-Verlag 2001

^{xiv} Ruth Tatlow: „Bach and the Riddle of number alphabet“, Cambridge 1991

^{xv} Wolfgang Kostujak: „Flaschenpost aus dem Meer der Geschichte – die Bach-Rezeption auf hoher See“, in: Neue Zeitschrift für Musik 6/2007, Schott 2007

^{xvi} vgl. Markus Grassl: „Von vorneherein zum Erfolg verurteilt – Zur zahlensymbolischen Interpretation der Musik J. S. Bachs“, Wien 2000, Fußnote 24

^{xvii} vgl. dazu Matthias Wendt: „Bach und die Zahl 13, Marginalien zu einem Randthema“, aus: „Acht kleine Präludien und Studien über BACH“, Georg v. Dadelsen zum 70 Geburtstag, Breitkopf & Härtel o. J.

^{xviii} Peter Sloterdijk: „Gottes Eifer. Vom Kampf der drei Monotheismen“, Verlag der Weltreligionen 2007, S. 166