

Markus Grassl

"Von vorneherein zum Erfolg verurteilt"¹

Zur zahlensymbolischen Interpretation der Musik Johann Sebastian Bachs

„Er riß theatralisch die Flügel auf, bat uns hinauszuschauen und zeigte uns in der Ferne [...] einen hölzernen Kiosk, in dem vermutlich die Lose der staatlichen Lotterie verkauft wurden.

'Sehen Sie jenen Kiosk dort', sagte er. 'Ich lade Sie ein, nachher hinzugehen und ihn zu vermessen. Sie werden sehen, daß die Breite des Bodens 149 Zentimeter beträgt, also ein Hundertmilliardstel der Entfernung der Erde zur Sonne. Die Höhe der Rückwand geteilt durch die Breite des Fensters ergibt $176 : 56 = 3,14$, die Zahl π . Die vordere Höhe beträgt 19 Dezimeter, soviel wie die Zahl der Jahre des griechischen Mondzyklus. Die Summe der Höhen der beiden vorderen und der beiden hinteren Kanten macht $190 \times 2 + 176 \times 2 = 732$, das Datum der Schlacht von Poitiers. Die Dicke des Bodens beträgt 3,10 Zentimeter und die Breite des Fensterrahmens 8,8 Zentimeter. Ersetzt man die Zahlen vor dem Komma durch die entsprechenden Buchstaben des Alphabets, so erhält man C₁₀H₈, die Formel des Naphtalins.'

'Phantastisch', sagte ich, 'haben Sie das gemessen?'

'Nein', sagte Agliè. 'Das hat ein gewisser Jean-Pierre Adam an einem anderen Kiosk getan. Ich nehme an, daß alle Kioske der staatlichen Lotterie mehr oder minder dieselben Maße haben. Mit den Zahlen kann man machen, was man will. Wenn ich die heilige Zahl 9 habe und will auf 1314 kommen, das Datum des Märtyrertods von Jacques de Molay - ein teures Datum für jeden, der sich, wie ich, der Tradition des Tempelrittertums verpflichtet weiß -, was tue ich dann? Ich multipliziere mit 146, dem Schicksalsdatum der Zerstörung Karthagos. Wie bin ich zu dem Ergebnis gekommen? Ganz einfach, ich habe 1314 durch zwei, durch drei und so weiter geteilt, bis ich auf ein befriedigendes Datum gestoßen bin. Ich hätte auch 1314 durch 6,28 teilen können, das Doppelte von 3,14, und wäre auf 209 gekommen. Und was ist 209? Das Jahr der entscheidenden Wende des Zweiten Punischen Krieges. Zufrieden?'

'Demnach glauben Sie an keinerlei Zahlenkunde?', fragte Diotallevi enttäuscht.

'Ich? Ich glaube fest daran, ich glaube, daß das Universum ein wunderbares Konzert von Zahlenkorrespondenzen ist und daß die Lektüre der Zahl und ihre symbolische Deutung ein privilegierter Weg zur Erkenntnis sind. Doch wenn die Welt ... ein System von Entsprechungen ist, in dem *tout se tient*, so ist es nur natürlich, daß der Kiosk und die Pyramide, die beide von Menschen erbaut sind, in ihrer Struktur unbewußt die Harmonien des Kosmos reproduzieren. [...]²

Umberto Eco's Roman *Das Foucaultsche Pendel* handelt von drei Verlagslektoren, also drei professionell mit Texten befaßten Personen; diese beginnen - zunächst spielerisch und voller Ironie -, gewisse historische Ereignisse und Dokumente als Indizien für einen geheimnisvollen, auf den Gang der weiteren Weltgeschichte bezogenen Plan des

¹Die Formulierung stammt von Alfred Dürr; den Hinweis darauf verdanke ich Werner Breig.

Die hier vorgetragenen Überlegungen gehen zum Teil auf einen Vortrag zurück, den ich 1993 vor dem Arbeitskreis für Altgermanistik an der Universität Wien gehalten habe. (Veröffentlichung unter dem Titel: *Omnia in numero composuistis?* Zur Problematik zahlensymbolischer Interpretation, in: Nada Hrcakova (Hg.), *Interpretation von Musik im 20. Jahrhundert*, Bratislava, im Druck).

²Umberto Eco, *Das Foucaultsche Pendel*, München-Wien 1989, S. 336f.

mittelalterlichen Templerordens zu lesen, geraten dann aber immer mehr in den Strudel des hermetischen Diskurses, von Okkultismus und Esoterik, bis sie in zuletzt tödlichem Ernst hinter allem und jedem das Wirken dieses Plans und seiner Folgen erkennen zu müssen glauben - also des einen Prinzips, das sich hinter dem universellen Text, der die Welt ist, verbirgt.

Ich werde gelegentlich auf Eco zurückkommen, fürs erste kann das Zitat dazu dienen, das Grundsätzliche des Vorgangs in Erinnerung zu rufen: Am äußeren Aufbau eines Gebildes, eines Zeitungskiosks oder der h-moll-Messe, werden Zahlen ermittelt. Man macht nun Phänomene namhaft, die von diesen Zahlen repräsentiert werden, und behauptet so eine symbolische Verweisung des Gebildes auf das betreffende Phänomen.³ Weiterhin kommen in Ecos Text zwei mögliche Haltungen zum Vorschein: Die eine beruht auf einem pythagoräisch-harmonikalen Weltbild, wonach alles Seiende wesenhaft in Zahlen bestehe; folglich erfasse man, wenn man verborgene Zahlenbezüge in den Dingen aufdeckt, diese selbst. Die andere erblickt in all der Zahlenspekulation bloße Einlegung des Auslegers; wegen der tendenziell unbegrenzten Fülle an Zähl- und Rechenvarianten einerseits, an möglichen Referenten, auf die Zahlen verweisen können, andererseits sei der Willkür Tür und Tor geöffnet. Für den Bereich der Kunstwissenschaft bzw. der Musikhistorie ist eine dritte Position zu ergänzen: Nachdem die Zahlenexegeten unter den Wissenschaftlern im Regelfall keine Pythagoräer sind, zumindest keine bekennenden, beanspruchen sie, Historiker zu sein, das heißt, sie müssen ausdrücklich oder zumindest implizit behaupten, daß die zahlensymbolischen Bezugnahmen auf die bewußte Absicht des Komponisten zurückgehen.

Halten wir vielleicht schon an dieser Stelle fest: Der Wissenschaftsanspruch der Zahleninterpretationen steht und fällt mit der Behauptung der Autorintention. Denn welchen Sinn könnten sie sonst haben? Erstens ließen sich die Zahlenbezüge - wie gesagt - im Zeichen einer pythagoräischen Weltanschauung als Ausdruck des harmonisch geordneten Kosmos verstehen. Dann wäre vorstellbar, aus Freude an mehr oder weniger geistreich-ingeniösen Spielereien auf zahlenexegetische Entdeckungsreise zu gehen. Schließlich versichert sich manch Betrachter durch das Herauszählen theologisch bedeutsamer Inhalte seiner eigenen religiösen Empfindungen, die er zurecht oder zu Unrecht mit den betreffenden Stücken verbindet. Man mag zu all dem stehen, wie man will. Unbestreitbar ist aber, daß der Anspruch, eine Einsicht in die historische Wirklichkeit gewonnen zu haben, damit nicht erhoben werden kann.

Die folgende Liste mit Beispielen zahlensymbolischer Auslegungen Bachscher Musik ließe sich beliebig verlängern. Ich habe eine mit Blick auf die verschiedenen Spielarten von

³Die Frage, ob in semiotischer Hinsicht hier stets der Begriff "Symbol" angemessen ist, lasse ich auf sich beruhen. Vgl. nur Laurenz Lütteken, Artikel "Zahlensymbolik", in: Neue MGG, Bd. 9, Sp. 2127ff. Ein für allemal sei an dieser Stelle auch verwiesen auf den lesenswerten Artikel "Zahlensymbolik" in: Michael Heinemann (Hg.), Das Bach-Lexikon, Laaber 2000, S. 573ff.

Zahlenexegese bzw. die damit verbundenen Probleme repräsentative Auswahl zu treffen versucht. Zugleich beschränke ich mich auf Beispiele aus dem akademisch etablierten musiktheoretischen oder -wissenschaftlichen Diskurs, also auf Beiträge, die in Fachorganen erschienen sind oder von anerkannten Forschern stammen. Ausgeklammert wurden 'Untersuchungen', die von vorneherein den Boden der westlich-rationalistischen Tradition verlassen, wie z.B. die ‚Entdeckung‘, daß im Magnificat BWV 243 Bachs Todesdatum verschlüsselt sei.⁴

Clavier-Übung III. Theil: Diese Sammlung von freien Clavierwerken und Orgelchoralbearbeitungen über Kyrie- und Glorialieder und die sogenannten lutherischen Katechismusgesänge besteht aus 27, also drei hoch drei Stücken. Häufig ist von einer Anspielung auf die Dreieinigkeit die Rede⁵, bei einzelnen Autoren hat diese Deutung diverse Weiterungen erfahren: es gibt sechs, also zwei mal drei Kyriesätze, drei Bearbeitungen von "Allein Gottin der Höhe sei Ehr", sowie zwölf, also drei mal vier Katechismus-Choräle. Schließlich wurde darauf verwiesen, daß 27 - drei hoch drei - eine Kubikzahl sei und damit ein räumliches Symbol: "Bachs Vorhaben, Gott allein mit seinem Werk die Ehre zu geben, erscheint uns als der umfassende Raum, in dem sich aller Reichtum und jede einzelne Besonderheit der gesamten schöpferischen Entfaltung des Dritten Teils der Clavier-Übung abspielt."⁶

In der *Matthäus-Passion* hat die Vertonung der Einsetzungsworte ("Trinket alle daraus, das ist mein Blut ...") im Continuo 116 Töne. Psalm 116 ist die einzige Stelle des Psalters, an der das Wort "Kelch" vorkommt.⁷

Im Eingangschor der Kantate BWV 77 *Du sollst Gott, deinen Herren, lieben* wird als c.f. die Melodie des Chorals "Dies sind die heiligen zehn Gebot" verarbeitet, die Trompete setzt in diesem Satz zehnmal ein.⁸

⁴S. Kees van Houten/Marinus Kasbergen, *Bach en het getal*, Zutphen 1985. Es handelt sich im übrigen um ein schönes Beispiel für ein von Eco beschriebenes Merkmal des hermetischen Denkens: die Aufgabe der Vorstellung einer zeitlich geordneten Linearität der Kausalzusammenhänge. S. neben *Das Foucaultsche Pendel*, passim, auch ders., *Die Grenzen der Interpretation*, München-Wien 1992, S. 65f.

⁵S. nur den in Sachen zahlensymbolischer und rhetorischer Interpretation sonst eher zurückhaltenden Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach*, Bd. 2, Cambridge 1980, S. 180.

⁶Joachim Widmann, "Das unbewußte Zählen der Seele". Zur Frage der Zahlensymbolik bei Johann Sebastian Bach, in: *Musik und Kirche* 52 (1982), S. 287.

⁷Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, 3. Aufl. Laaber 1995, S. 91.

⁸S. nur Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, 5. Aufl. Kassel usw. 1985, S. 570.

Beim *Canon triplex a sei* BWV 1076 (Abb. 1 im Anhang) handelt es sich um jenen Rätselkanon, den Bach auf dem Portrait von Hausmann in Händen hält, und den er als seine von den Statuten geforderte theoretische Arbeit der Mizlerschen Societät 1747 anlässlich der Aufnahme als 14. Mitglied präsentierte. Zwischen den Wiederholungszeichen zählt man in den beiden Oberstimmen 14 Töne. Setzt man die Buchstaben des Alphabets mit einer auf eins beginnenden Zahlenreihe gleich (A= 1, B = 2, C= 3 usw.), so ergibt der Name "Bach" die Zahl 14. Bach verwies also in dem Stück auf sich selbst.⁹

Die sogenannte Gematrie, also das Verfahren der Gleichsetzung von Buchstaben mit Zahlen, ist ein besonders beliebtes Mittel der Zahlenexegese Bachscher Musik. Zwei weitere Beispiele von vielen:

In der *h-moll-Messe* umfassen die ersten beiden Nummern des *Symbolum nicenum*, also die Sätze "Credo" und "Patrem omnipotentem" zusammen 129, ist gleich drei mal 43 Takte. 43 steht gematrisch für "Credo", Bach würde also dreimal Credo sagen, was soviel bedeuten soll wie: "es gibt keinen wahren Glauben außerhalb des Glaubens an die Trinität."¹⁰

Im F-Dur-Duett BWV 803 hat der da capo-Teil, also der Anfangs- und Schlußabschnitt, 37 Takte. Auch der Mittelteil läßt sich anhand der Themeneinsätze in Unterabschnitte gliedern, die den Taktzahlen nach eine symmetrische Ordnung aufweisen: 31-13-31 (Abb. 2). Werden diese Zahlen in verschiedenen Kombinationen addiert, erhält man eine Reihe von Werten, die eine gematrische Umsetzung in einige christliche Schlüsselbegriffe erlauben.¹¹

Wie die Erfahrung zeigt, wird der einzelne Leser solchen Interpretationen jeweils einen bestimmten Grad an (Un-)Glaubwürdigkeit beimessen. Das Spektrum reicht dabei von 'völlig abstrus' über 'unwahrscheinlich' und 'vielleicht möglich' bis hin zu 'überzeugend'. Nicht selten wird man feststellen, daß die eigene Einschätzung im Zuge längerer Durchdenkens oder mehrmaliger Lektüre mehr oder weniger changiert. So man die Angelegenheit nicht kurzer Hand auf sich beruhen lassen will, stellt sich der Wunsch ein, Mittel an die Hand zu bekommen, die eine klare Grenzziehung ermöglichen zwischen gesichertem Faktum und haltloser Spekulation. Vermutlich ist auf keinem anderen Gebiet analytischen oder interpretatorischen Umgangs mit Musik die Grenze zwischen Zulässigem und Unzulässigem dermaßen unklar und scheiden sich die Geister derart radikal. Auf der einen Seite hat man es mit Enthusiasten zu tun, die in der Aufdeckung wunderbarer Zahlenbezüge kein Halten kennen und sich in religiöse Beteuerungen, im Extremfall (wie die drei Romanfiguren bei Eco) in esoterischen Irrationalismus hineinsteigern. Auf der anderen Seite stehen Kritiker, deren Skepsis bisweilen in Zynismus oder sogar in Ressentiment umschlägt.

⁹Friedrich Smend, J.S. Bach bei seinem Namen gerufen, Kassel-Basel 1950.

¹⁰ders., Johann Sebastian Bachs Kirchen-Kantaten, Bd. 3, Berlin 1947, S. 21.

¹¹Ulrich Siegele, Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur, Neuhausen-Stuttgart 1978.

Es erhebt sich die Frage, worin das Besondere eines Interpretationsansatzes liegt, das dergleichen ermöglicht. (Kaum vorstellbar ist, daß z.B. die Analyse harmonischer Verläufe in Bachschen Choralsätzen solche Extrempositionen nach sich zieht.) Auffällig ist zunächst, daß sich die Praxis der zahlensymbolischen Interpretation durch eine erstaunliche methodische Unbekümmertheit auszeichnet; eine Methodendiskussion findet nicht statt. Das ist nicht weiter verwunderlich: Die Verfechter, um nicht zuzugestehen: die "Gläubigen" unterstellen als Gläubige die prinzipielle Gültigkeit ihres Tuns, ohne es zu hinterfragen. Die Ungläubigen sind die letzten, die für ein solches Treiben die methodischen Grundlagen beschaffen würden. Eine unbefriedigende Situation, der beizukommen Not tut angesichts der ständig weiter wachsenden Zahl zahlensymbolischer Deutungen auch im etablierten musikwissenschaftlichen Diskurs, der aber nur beizukommen ist, wenn man sich auf methodologische Überlegungen einläßt, also ins Auge zu fassen versucht, wie derartige Interpretationen eigentlich funktionieren, wie gleichsam ihre innere Logik beschaffen ist.

Bevor ich an diesem Punkt ansetze, eine Zwischenbemerkung zu der Frage, welchen Platz die Befassung mit dem Thema Zahlensymbolik in einer Geschichte der Bach-Rezeption einnimmt oder einnehmen könnte.

Die Bach-Rezeption brachte im Laufe ihrer mittlerweile mehr als 250-jährigen Geschichte nicht nur allgemeine Bach-'Bilder' hervor (ich erinnere an Schlagworte wie Bach als "Deutscher", als "fünfter Evangelist", als "Aufklärer" usw.) oder abstrakte Vorstellungen und Begriffe, die auf seine Musik projiziert oder damit in Verbindung gebracht wurden (wie z.B. "Konstruktivität"). Bach-Rezeption schließt vielmehr auch ein, wie jeweils ganz konkret mit den überlieferten Notentexten umgegangen wurde (ohne die es, wie hinzuzusetzen vielleicht nicht unnötig ist, das Phänomen Bach-Rezeption nie gegeben hätte), wie also über die von Bach geschriebenen Noten musikalisch gedacht wurde, wie sie aufgeführt wurden, wie sie auf das spätere Komponieren eingewirkt haben, schließlich aber auch wie darüber im einzelnen gesprochen wurde - und zwar in allen Zweigen und Spielarten des auf Musik bezogenen Diskurses, von der Wissenschaft bis hin zur Belletristik. Danach zu fragen, ist nicht nur für sich genommen interessant, sondern wegen der Wechselwirkung mit den anderen Bereichen der Bach-Rezeption auch für deren historische Aufarbeitung nützlich, wenn nicht erforderlich. Die Geschichte des zahlensymbolischen Interpretierens ist noch nicht geschrieben. Sie würde den engen Zusammenhang erweisen, der zwischen der Entstehung des Konzepts und seiner weiteren - Konjunkturen, Adaptationen, Modifikationen usw. einschließenden - Entwicklung auf der einen Seite, den jeweiligen Problem- und Interessenslagen der Musikgeschichtsforschung, den Wandlungen des musikalischen Denkens und der Geistes- und Ideengeschichte auf der anderen Seite besteht.

Ohnedies auf den ersten Blick zu erkennen ist die enge Verbindung von Zahlenexegese und einem religiös bestimmten Bach-Bild bzw. der protestantischen Bach-Forschung. Einige ganz grobe Beobachtungen zu den wichtigsten historischen Stationen:

Eine entscheidende Voraussetzung schuf Albert Schweitzer mit seinem äußerst wirkmächtigen Bach-Buch von 1905¹² (Schweitzer war damals Privatdozent an der evangelisch-theologischen Fakultät in Straßburg). Was das Faktenmaterial, die biographischen Daten, Fragen der Werkentstehung und -chronologie usw. betrifft, ist Schweitzer ganz der monumentalen Darstellung von Philipp Spitta verpflichtet, er betreibt selber also keine Quellenforschung. Schweitzer geht aber in einem Punkt wesentlich über Spitta hinaus: er führt in seine Auseinandersetzung mit Bach dezidierte ästhetische Überlegungen ein - ästhetische Überlegungen, die ihn in eine Gegenposition zu Spitta bringen. Spitta, ein Verehrer der Musik Brahms (mit dem er in freundschaftlichem Kontakt stand), hat die Musik Bachs losgelöst von irgendwelchen bildhaften, textlichen, "außermusikalischen" Bezügen betrachtet, er hat sie, um das Stichwort zu bringen, als "absolute Musik" behandelt. Schweitzer, ein großer Bewunderer der Kunst Richard Wagners, schließt hingegen an die in der Frühromantik wurzelnde Vorstellung einer substanziellen Einheit der Künste an. Musik, Malerei und Dichtung sind keine von vorneherein gegeneinander verselbständigten Formen künstlerischen Ausdrucks, sondern wurzeln gleichsam in ein- und demselben Urgrund - in der Romantik hätte man von dem "Poetischen" gesprochen -, sie bedienen sich gewissermaßen nur verschiedener Sprachen. Jeder Künstler, gleich welchen Äußerungsmittels er sich bedient, partizipiert damit an diesem Poetischen, und so wird er, auch wenn er Musik schreibt, dabei zugleich Malerisches und/oder Dichterisches hervorbringen.

Bach wird folglich bei Schweitzer als malender und dichtender Tonsetzer charakterisiert. Im einzelnen geht es dann um Themen wie den nach Schweitzer wesentlich deklamatorischen Zug der Bachschen Vokalstimmen (was Bach mit Wagner verbinde), natürlich um Tonmalerei im eigentlichen Sinn des Wortes, vor allem aber versucht Schweitzer, aus den Kantaten und Choralvorspielen (bemerkenswerterweise also aus dem spezifisch protestantischen Werkbestand) einen Katalog von motivischen Vokabeln ‚herauszudestillieren‘, die jeweils für eine bestimmte Idee oder ein bestimmtes Gefühl stünden. So ist z.B. die Rede von "Motiven des seligen Friedens" oder "Motiven des Schmerzes". (Deutlich ist erstens, daß Schweitzer als Modell die Wagnerschen Leitmotive vorgeschwebt sind, zweitens, daß hier schon das Konzept der „ musikalisch-rhetorischen Figuren“ präfiguriert wird).

Schweitzers Bach-Deutung war ein Wendepunkt: Es kam damit nachhaltig die Vorstellung ins Spiel, die Bachsche Musik würde über den Notentext hinaus auf tiefere und zugleich begrifflich konkrete Bedeutungen verweisen. Schweitzer ging nicht historisch vor. Seine ästhetischen Prämissen stammen aus dem 19. Jahrhundert, seine Interpretation gewann er

¹²J.S.Bach, le musicien-poète, Leipzig 1905. Die deutsche Ausgabe erschien 1908. Zum folgenden vgl. Stefan Hanheide, Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers, München-Salzburg 1990.

allein aus der Betrachtung der Bachschen Notentexte, ohne irgendeine Berücksichtigung der zeitgenössischen Theorie oder Ästhetik.

Diese Kontextualisierung und 'Historisierung' leistete die nächste Generation von Bach-Forschern. Ich erwähne Arnold Schering, der als Schüler von Hermann Kretzschmar aus der Tradition der sogenannten musikalischen Hermeneutik kam. Schering veröffentlichte 1941 "Das Symbol in der Musik". In einem umfangreichen, Bach gewidmeten Kapitel wird zunächst allgemein vom Symbolbegriff in der Philosophie des Barock gehandelt, dann vor allem aber die rhetorische Tradition hervorgehoben und das Interpretationsmodell der musikalisch-rhetorischen Figuren eingeführt, das seither zu den Evergreens 'inhaltsbezogener' Bach-Interpretation zählt.

Die Schlüsselfigur für die Entwicklung der Zahlenexegese Bachscher Musik ist Friedrich Smend. Auch Smend¹³ war fest im Protestantismus verankert. Sein Vater Julius lehrte Theologie an der Universität Straßburg, übte nebenbei die Funktion eines Direktoriumsmitglieds der Neuen Bach-Gesellschaft aus und gehörte zu den Hauptbetreibern der "Theologisierung der Bach-Gesellschaft"¹⁴ am Beginn des Jahrhunderts, also weniger euphemistisch ausgedrückt: der Machtübernahme der Theologen in dieser Organisation. Friedrich Smend selbst war von Haus aus - wen wird es noch überraschen - Theologe, konnte sich aber mit einer Reihe von Veröffentlichungen seit der Zwischenkriegszeit einen Namen als Bach-Forscher machen. Er wirkte schließlich auch an der Neuen Bach-Gesamtausgabe mit, in deren Rahmen er immerhin die h-moll-Messe edierte.¹⁵ Smend war es, der mit mehreren, zwischen 1947 und 1950 erschienenen Arbeiten¹⁶ die Zahlensymbolik als Mittel der Bach-Deutung etabliert hat. Wohl gab es den einen oder anderen Vorläufer in den 30er Jahren¹⁷, Smend hat aber deren Ansätze systematisch ausgebaut, insbesondere um das auf Gematrie gestützte Verfahren erweitert, und vor allem durch seine Stellung als anerkannter, in

¹³Vgl. zur Person und zur Entstehung des zahlensymbolischen Konzepts Ruth Tatlow, *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge 1991, S. 6ff.

¹⁴Ulrich Siegele, *Johann Sebastian Bach - "Deutschlands größter Kirchenmusiker"*. Zur Entstehung und Kritik einer Identifikationsfigur, in: Hermann Danuser (Hg.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber 1998, S. 68.

¹⁵Übrigens war Smend die Vorstellung, Bach hätte eine vollständige Vertonung des lateinischen Ordinarium missae, also eine ‚katholische Messe‘, komponiert, offenbar ganz unterträglich. Jedenfalls vertrat Smend die These, wonach es sich bei der autographen Partitur Bachs lediglich um einen Sammelband mit selbständigen lateinischen Kirchenstücken handle; die „h-moll-Messe“ wäre also von Bach gar nicht als einheitliches Werk gedacht gewesen.

¹⁶Dazu gehören neben den in Anm. 9 und 10 genannten Studien die in Friedrich Smend, *Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze*, hg. von Christoph Wolff, Kassel-Basel 1969, wiederabgedruckten Beiträge.

¹⁷Z.B. Martin Jansen, *Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht*, in: *Bach-Jahrbuch* 34 (1937), S. 98ff.

führenden Organen publizierender Bachforscher dieser Interpretationsrichtung zu nachhaltigem Erfolg verholfen.¹⁸

Die Verbindung zwischen zahlensymbolischer Exegese und protestantischer Theologie manifestiert sich nicht nur in der offenkundigen Bevorzugung geistlicher Kompositionen als Gegenstand einschlägiger Interpretationen und in der Häufigkeit, mit der gerade religiöse Inhalte aus den Notentexten herausgezählt werden. Einiges spricht für einen tieferliegenden Zusammenhang mit typisch protestantischen Denkfiguren.

Ein Charakteristikum des Luthertums in Absetzung vom Katholizismus ist ja die Hervorhebung der Autorität der Schrift. Weil die Schrift das Wort Gottes ist, ist sie Gottes Wahrheit - im Gegensatz dazu gelten die Neuerungen der (katholischen) kirchlichen Tradition und des Lehramts als verderbt. "Solo scriptura": allein die Schrift hat die Quelle von Lehre und kirchlicher Praxis zu sein. Für die kirchliche Doktrin gewinnt so die Exegese, für die Liturgie die Verkündigung und Erklärung der Schrift die zentrale Bedeutung.

Ich denke, das - wohlgemerkt von einem evangelischen Bischof stammende - Diktum von Bach als "fünftem Evangelisten" kann ganz wörtlich genommen werden: Bach hat uns musikalische Texte, d.h. eine Schrift hinterlassen, die eine Offenbarung und damit eine tiefe Bedeutung beinhaltet (dies ist üblicherweise das Geschäft von Evangelisten); und so wie die Bibel Gegenstand professioneller Auslegung durch Theologen ist, die uns diese Botschaften erklärt, näherbringt, erschließt usw., wird dann auch Bachs Musik Objekt einer Exegese, werden darin verschlüsselte (religiöse) Aussagen herausgelesen bzw. aufgedeckt. Zugespitzt formuliert: die zahlensymbolischen Interpretation der Bachschen Musik resultiert aus einer Projektion von Vorstellungen, die zentral dem Bereich der protestantischen Theologie und Glaubenslehre entstammen.

Eines freilich muß festgehalten werden: Selbst wenn diese These zutrifft, ist damit über die Triftigkeit zahlensymbolischer Deutung noch gar nichts ausgemacht. Es gilt das häufig zitierte Prinzip der Trennung von Genesis und Geltung. Die Herkunft einer Theorie besagt logisch noch nichts über deren Richtigkeit. Um eine kritische Analyse der Theorie selbst und ihrer Methodik kommt man also einmal mehr nicht herum.

Wie erwähnt gehört zu jeglicher Zahleninterpretation die Ermittlung der angeblich bedeutungstragenden Zahlen. Es muß abgezählt werden. Ein oft erhobener Einwand - er klang schon im Eco-Zitat an - macht geltend, daß aus einem musikalischen Satz tendenziell jede Zahl herausgelesen werden kann, denn was läßt sich in Musik nicht alles zählen: Stimmen, Takte, Themeneinsätze, Einzeltöne usw.; vor allem potenzieren sich die Varianten wegen der

¹⁸Ein wesentlicher Faktor war dabei sicher auch die Konjunktur eines religiös bestimmten Bach-Bildes in der bundesrepublikanischen Bach-Forschung der Nachkriegszeit. S. dazu die Ausführungen von Marie-Agnes Dittrich in diesem Band.

Möglichkeit, diese Elemente zu kombinieren (und z.B. auf Töne in einer bestimmten Stimme, Takte eines Themas usw. Bezug zu nehmen) oder die Zahlen sozusagen sekundären arithmetischen Operationen zu unterziehen (indem ihre Quersumme, ihre Wurzel oder ihr Quadrat gebildet werden).

Die Verfechter der Zahlensymbolik könnten nun entgegenhalten, daß es doch verschiedene Grade der Deutlichkeit gebe, mit der ein musikalischer Satz Zahlhaftes dem Betrachter präsentiere. Die vierzehn Töne im erwähnten Rätselkanon sind darin vergleichsweise 'undeutlich' enthalten (Smend muß zu Hilfskonstruktionen greifen: er stellt auf die Wiederholungszeichen ab und schließt die Unterstimme als irrelevant aus, die - so sein Argument - nicht von Bach stammt, sondern aus einer Händel-Chaconne übernommen ist). Dagegen wären z.B. die zehn Themeneinsätze in BWV 77 eine nicht wegzudiskutierende Größe.

Der Skeptiker würde jedoch einwenden (ich führe einen imaginären Dialog zwischen Verfechter und Kritiker, wobei die Argumente zu einem großen Teil aus der Literatur bezogen sind), daß nach Festlegung des abzuzählenden 'Parameters' natürlich immer genau abgezählt werden kann. Strukturell unterscheidet sich der Fall von BWV 77 daher nicht vom Vorgang beim Rätselkanon. Nachdem Smend einmal den relevanten Bereich so abgegrenzt hat, wie er ihn abgegrenzt hat, steht die Zahl an Tönen fest. Das Problem wäre vielmehr eben die Wahl des Parameters und hier treten notwendig Mehrdeutigkeiten auf. Denn warum wählt man die Zahl der Themeneinsätze und nicht z.B. die Gesamtanzahl an Takten oder Tönen? Dieser Einwand ist nun keineswegs der krampfhafteste Versuch, ein Haar in der Suppe zu finden, sondern betrifft in der Tat eines der methodologischen Grundprobleme zahlensymbolischer Interpretation. Versuchen wir es abstrakt zu fassen.

Das Notat einer musikalischen Komposition bezeichnet eindeutig nur Tonhöhen- und Rhythmuskonfigurationen, genauer: bestimmte Positionen in einem vorgeordneten rhythmisch-metrischen bzw. Tonsystem, dessen Geltung unzweifelhaft feststeht. Was die Notenschrift nicht designiert, sind Zahlen - dies leisten nämlich nur Zahlwörter oder Ziffernzeichen. Das heißt aber, daß für die Ermittlung von Zahlen aus einer Musikaufzeichnung heraus im Notat selbst nie und nimmer ein Anhaltspunkt gefunden werden kann. Jede Ermittlung von Zahlen in einem Notentext stellt, könnte man sagen, eine Übersetzung dar, dafür jedoch, wie übersetzt (i.e. abgezählt) werden soll, gibt das Notat kein Kriterium an die Hand, es muß immer gleichsam von außen an die Noten herangetragen werden.

Was wäre also so ein sicherer Anhaltspunkt, der klarstellt oder zumindest nahelegt, diese Zahl und keine andere, ist relevant, will immer heißen - ich wiederhole es: geht auf die Intention des Komponisten zurück. Bei manchen Zahlenexegeten ruht die Hoffnung auf der Wahrscheinlichkeitsrechnung. Das Argument lautet, daß das Auftreten bestimmter Zahlen oder Zahlenkonstellationen statistisch weniger wahrscheinlich ist als das anderer, sodaß eher mit

einer kompositorischen Absicht als mit Zufall gerechnet werden dürfte. Am F-Dur-Duett z.B. sei doch die Symmetrie der Taktzahlen bei den einzelnen Abschnitten auffällig, und auch der Umstand, daß es sich um Primzahlen handelt¹⁹. Kann das Zufall sein? Man sieht sich bewogen, durch das Abzählen von so vielen Stücken wie möglich zu überprüfen, wie häufig vergleichbare Konstellationen wirklich sind. Abgesehen davon, daß es sich um eine wenig spannende Lebensaufgabe handeln würde, befürchte ich, daß derlei Statistik gar nichts beweist. Gesetzt den Fall, es käme heraus, die betreffende Konstellation tritt in einem riesigen sample nur einmal auf: der Zahlenexeget würde befriedigt die geringe Wahrscheinlichkeit feststellen und seine Vermutung kompositorischer Intention bestätigt finden; der Skeptiker würde einwenden, daß, je mehr Kompositionen geschrieben werden, umso eher auch einmal eine markante oder auffällige Zahlenkombination durch reinen Zufall zustande kommt. Stellt sich umgekehrt heraus, daß eine derartige Zahlenkonstellation relativ häufiger ist, wird der Zahlenexeget hier überall Absicht vermuten, der Skeptiker würde zu bedenken geben, es könnte doch sein, daß dahinter vielleicht nicht gerade reiner Zufall steht, aber möglicherweise eine sozusagen musikalische Grammatik, die solche Bildungen nahelegt oder gleichsam hervortreibt; auf die spezifische Intention, zumal eine zahlensymbolische, könne man daraus nicht schließen. Tatsächlich wäre angesichts der wahrscheinlichkeitsrechnerischen Überlegung die Frage zu stellen, ob sich das Setzen von Tönen durch einen Komponisten wirklich mit Würfeln vergleichen läßt. Mit anderen Worten: welche und wieviele Töne ein Komponist in welcher Zusammenstellung schreibt, ist doch in erster Linie einmal von musikalischen Gesichtspunkten abhängig. Primär wäre also zu fragen, ob sich bestimmte Verteilungen nicht aus musikalischen Notwendigkeiten, der musikalischen Grammatik, dem Stil o.ä. ergeben oder ergeben können.²⁰

Halten wir noch einmal fest: wir haben es mit einer nicht hintergehbaren Offenheit oder Vieldeutigkeit zu tun: der Notentext enthält virtuell immens viele Zahlen; welche davon als Symbolträger gemeint gewesen sein könnte, ist dem Notentext selbst nicht zu entnehmen.

Nun würden die Historiker unter den Zahlenexegeten einhaken und sagen: die Annahme, ein Komponist wie Bach hätte Zahlensymbolik eingesetzt, komme ja nicht von ungefähr, sondern kann sich auf eine ganz bestimmte Voraussetzungen stützen. Zunächst einmal auf die für das europäische Musikdenken fundamentale Beziehung zwischen Zahl und Musik. Es handelt sich bekanntlich um ein Stück zweitausendjähriger europäischer Kulturgeschichte, das in

¹⁹Darauf verweist Siegele (Anm. 11), S. 28f.

²⁰Um ein extremes Beispiel zu nehmen: Das häufige Auftreten von Vier-, Acht- und Sechzehntaktgruppen in der Musik der Vorklassik und Klassik resultiert, wie ernsthaft wohl von niemandem in Zweifel gezogen wird, aus der 'Grammatik' dieser Musiksprache. Völlig absurd wäre es, dahinter zahlensymbolische Geheimnisse zu vermuten.

freier Übersetzung eines englischen Aufsatztitels als "das langwährende pythagoräische Konzept" überschrieben werden könnte.²¹ Ich gebe eine geraffte Darstellung:

Die Pythagoräer entdecken im 6. Jahrhundert v. Chr. den Zusammenhang zwischen musikalischen Intervallen und Zahlenproportionen und entwickeln daraus eine teils philosophische, teils religiöse, teils proto-naturwissenschaftliche Lehre, derzufolge alles Seiende in Zahlen besteht und damit substantziell eine musikalische Struktur besitzt. Diese Vorstellungen dringen in die Philosophie Platons ein, ufern im Nachplatonismus zu einer arithmologischen Mystik bzw. Magik aus (den Zahlen werden jetzt real wirkende Kräfte zugeschrieben). Die pythagoräische Kosmologie wird von spätantiken Autoren an das Mittelalter weitergegeben, nachdem sie zuvor von den Patristen in das christliche Weltbild integriert worden war, und zwar unter Rückgriff auf das Bibelwort "omnia in numero, mensura et pondere disposuisti". Gott habe alles nach Zahl, Maß und Gewicht eingerichtet. Diese Idee der zahlhaften Struktur der Schöpfung gewinnt tragende Bedeutung für die mittelalterliche Philosophie, speziell die mittelalterliche Ästhetik, nach der das Schöne mit dem Sein und daher mit der Zahl zusammenfällt. Die mathematisch regulierte Tonhöhen- bzw. Intervallordnung als Abbild des Kosmos wird das Thema der *musica speculativa*. Diese bildet zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie das sogenannte Quadrivium, den Kanon der mathematischen Fächer, und besitzt damit - als fixer Gegenstand des Unterrichts an Schulen und Universitäten - so etwas wie institutionellen Charakter. Eine regelrechte Inflation erlebt die Zahlenmystik in der Renaissance, besonders in der Florentiner Platonischen Akademie; hier wird auch an die okkultistischen bzw. magischen Traditionen der Spätantike angeschlossen und daraus reiches arithmologisches Material bezogen.

In der musikhistorischen Literatur unseres Jahrhunderts ist es geradezu ein Gemeinplatz, daß die spekulative Musikauffassung im zumal deutschen Barock zunächst unangefochten weitertradiert wurde.²² Nicht selten kann man lesen, daß auch Bachs Musikverständnis selbstverständlich noch in dieser Tradition wurzeln würde.²³ Bei etwas näherer Betrachtung treten jedoch gewisse Zweifel auf, zumindest was eine derart pauschale Einschätzung betrifft. Einige wenige Beobachtungen, die natürlich keine systematische und vollständige Darstellung des "Musikbegriffs im deutschen Barock" ergeben können, aber einen Eindruck davon vermitteln sollen, daß sich das Bild wohl um einiges differenzierter bzw. komplexer darstellt.

²¹Vgl. Margaret V. Sandresky, *The Continuing Concept of the Platonic-Pythagorean System and its Application to the Analysis of Fifteenth Century Music*, in: *Music Theory Spectrum* 1 (1979), S. 107ff.

²²Vgl. Rolf Damann (Anm. 7), S. 470: "Der deutsche Barock folgt der geschichtstiefen Vorstellung, daß die von Gott vorgeformte Harmonie auf Zahlenverhältnissen beruhe."

²³Vgl. z.B. Hans Heinrich Eggebrecht, *Bach – wer ist das? Zum Verständnis der Musik Johann Sebastian Bachs*, München 1992, S. 115ff.

Natürlich wird in der Musiktheorie jedenfalls des 17. Jahrhunderts einiges vom altpythagoräischen Konzept weitergeführt. So werden nach wie vor die Intervalle als Zahlenproportionen bestimmt, auch bleibt die Vorstellung der harmonisch-zahlhaften Struktur der Schöpfung, im besonderen die Idee von der Sphärenharmonie, präsent. Schon seltener, wenn ich recht sehe nur bei Andreas Werckmeister, werden in der Musiktheorie den (die Intervalle fundierenden) Zahlen bestimmte symbolische Bedeutungen zugeordnet. Schließlich dürfte es nach meiner Beobachtung keinen einzigen Fall einer zeitgenössischen Kompositionslehre geben, in der konkrete zahlensymbolische Operationen beschrieben würden, also davon die Rede wäre, wie bestimmte Inhalte sich z.B. durch die Anzahl an Takten verschlüsseln lassen.

Nun muß nicht alles, was kompositorisch praktiziert wird, auch in der Theorie zur Sprache kommen. Nichts spricht ferner dagegen, daß die Musiker Kenntnisse über die symbolischen Bedeutungen von Zahlen aus anderen Disziplinen, etwa der Theologie, bezogen haben könnten. Und es ist nicht von vorneherein auszuschließen, daß ein verbreitetes Bewußtsein für das mathematische Wesen der Musik es nahegelegt haben mag, mittels Zahlen irgendwelche speziellen Aussagen in die einzelnen Werke 'hineinzukomponieren'.²⁴

Aber über eines müssen wir uns im Klaren sein: selbst wenn diese Annahmen zutreffen, ist noch nichts für die Frage gewonnen, was im individuellen Fall eines einzelnen Werks an konkreten Zahlenbedeutungen vorliegen könnte. Es geht also um das Problem, die Brücke von allgemeinen geisteshistorischen Voraussetzungen hin zu der besonderen Absicht zu schlagen, die ein Komponist bei einem bestimmten Werk verfolgt hat.

Versuchen wir, die Frage für die Person Bachs etwas näher einzukreisen.

Es sind über Bachs Verhältnis zur mathematischen Fundierung der Musik einige Äußerungen auf uns gekommen, die aus erster Hand stammen, d.h. von Personen aus der persönlichen Umgebung Bachs überliefert wurden (sie werden in der zahlenexegetischen Literatur mit bemerkenswerter Konsequenz übergangen):

Johann Adolph Scheibe in: *Der Critische Musicus* 1740.²⁵

Ja man frage einen grossen Bach, der doch alle musicalischen Kunststücke in seiner völligen Gewalt hat, ...ob er bey der Erlangung dieser grossen Erfahrung und Geschicklichkeit nur einmahl an das mathematische Verhältniß der Thöne gedacht, und ob er bey der Verfertigung so vieler musicalischer Kunststücke die Mathematic nur einmal um Rath gefragt hat?

²⁴Der Klarheit halber sei festgehalten: Die Überzeugung, daß die Musik ihrem Wesen nach Zahl und Proportion ist und dadurch – quasi noch bevor ein Komponist einen Ton setzt - eine Beziehung zur göttlich gestifteten Seinsordnung unterhält, ist die eine Sache. Eine andere Sache ist es, wenn der Komponist darüberhinaus das einzelne Werk durch kompositorische Maßnahmen intentional mit einer spezifischen, sozusagen individualisierten symbolischen Bedeutung versieht. Mag sein, daß jemand, der einem quadrivales Musikverständnis verhaftet ist, eine gewisse Inklinaton zur Verwendung zahlensymbolischer Prozeduren mitbringt, aber zwingend geht das eine nicht aus dem anderen hervor. Zahlenexegeten neigen dazu, diese Differenz zu verwischen.

²⁵Bach-Dokumente II, Nr. 468, S. 379.

Lorenz Christoph Mizler (autobiographischer Eintrag), in: Johann Mattheson (Hg.), Grundlage einer Ehrenpforte (1740?):²⁶

In der Composition hat er [Mizler] sich durch Lesung guter Bücher; Anhörung guter Musiken; Durchsehung vieler Partituren von guten Meistern, und auch durch den Umgang mit dem Capellmeister Bach festgesetzt.*

**Dieser [Bach] hat ihm [Mizler] gewiß und wahrhaftig eben so wenig die vermeinten mathematischen Compositions-Gründe beigebracht, als der nächstgenannte. [Mattheson]. Dafür bin ich Bürge.*

C.Ph.E. Bach, Brief an Forkel, 13.1.1775:²⁷

Der seelige war, wie ich u. alle eigentlichen musici, kein Liebhaber, von trockenem mathematischen Zeug.

Man sollte sich vor überhasteten pauschalen Folgerungen hüten, also aufgrund dieser Nachrichten nicht sofort die Möglichkeit von Zahlensymbolik bei Bach schlechterdings verwerfen. (Man beginge nämlich denselben Fehler wie die ‚Verfechter‘ der Zahlenexegetik, die dazu neigen, aus ein paar Indizien weitreichende Schlüsse zu ziehen.) Nach allem, was sich über Bachs Musikverständnis ausmachen läßt (und das ist gar nicht so wenig), spielt bei ihm sehr wohl die Überzeugung eine Rolle, daß die Harmonie (im alten Sinn eines regelgeleiteten Tonsatzes) auf der von Gott eingerichteten Ordnung der Natur aufrucht.²⁸ Das mag bis zu einem, für uns schwer bestimmbareren Grad, auch bei Bach zahlenbezogene Vorstellungen eingeschlossen haben. Ziemlich deutlich dürfte aber sein, daß Bach in puncto einer spekulativen Musiktheorie oder Musikphilosophie keine systematischen oder konzeptionellen Interessen verfolgt hat, und aufgrund der überlieferten Äußerungen²⁹ können wir sicher sein, daß in Bachs Äußerungen über Musik und zumal in seinem Unterricht Fragen der arithmetischen Grundlegung der Musik keine Rolle gespielt haben. Man darf sich wohl

²⁶Bach-Dokumente II, Nr. 470, S. 380.

²⁷Bach-Dokumente III, Nr. 803, S. 288.

²⁸Vgl. zuletzt Christoph Wolff, Johann Sebastian Bach, Frankfurt a.M. 2000, S. 5f.; ders., „Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositors“. Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik, in: Wolfgang Rehm (Hg.), Bachiana et alia musicologica. Festschrift für Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, Kassel usw. 1983, S. 356ff.; vgl. auch: John Butt, Bach's metaphysics of music, in: ders. (Hg.), The Cambridge Companion to Bach, Cambridge 1997, S. 46ff.

²⁹Zu ergänzen ist hier noch die Bemerkung in dem von Carl Philipp Emanuel, Agricola und Mizler verfaßten Nekrolog: *Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik, war aber desto stärker in der Ausübung.* (Bach-Dokumente III, Nr. 666, S. 89).

vorstellen, daß er sofort praktisch, musikalisch-konkret angesetzt, und nicht z.B. für bestimmte Tonsatzregeln oder Akkordbildungen arithmetische bzw. theoretische Begründungen ins Treffen geführt hat (wie das etwa Werckmeister getan hatte).

Natürlich könnte man geltend machen, daß nicht alles, was für einen Komponisten von Relevanz ist, notwendigerweise in seinem Unterricht zur Sprache kommen muß. Allgemeiner formuliert: Mit letzter Sicherheit können wir aufgrund der zitierten Aussagen arithmologisches bzw. zahlensymbolisches Denken bei Bach nicht ausschließen. Aber entscheidend ist natürlich, daß sie diese Annahme alles andere als stützen. Ganz grundsätzlich ist im Sinne einer sozusagen elementaren ‚Logik der Forschung‘ darauf zu beharren, daß die Beweislast für eine These (also das Vorkommen von Zahlensymbolik bei Bach) jene zu tragen haben, die sie vorbringen. Und diese Beweislast ist schon eine ziemlich drückende angesichts der Tatsache, daß die mathematische Fundierung der Musik – welche ja die gedankliche Grundlage der Zahlensymbolik gewesen sein soll – für Bach jedenfalls in der Wahrnehmung seiner unmittelbaren Umgebung kein Thema war.

Nur zur Erinnerung, an welchem Punkt wir mit unseren Überlegungen halten. Es geht um das grundsätzliche Problem, aus dem geistesgeschichtlichen Umfeld, aus "Kon-Texten", Schlüsse für die Frage zu ziehen, was einem Komponisten wie Bach beim Verfassen eines bestimmten Stücks gleichsam durch den Kopf gegangen sein mag. Eine in dieser Hinsicht fundamentale Arbeit stammt von der englischen Musikwissenschaftlerin Ruth Tatlow.³⁰ So weit ich sehe, handelt es sich um den bisher einzigen Versuch, die ideengeschichtlichen Rahmenbedingungen für etwaige Zahlensymbolik bei Bach, und zwar für die Anwendung der Gematrie, so umfassend wie möglich auszuleuchten.

Smend und alle, die in seinem Gefolge bei Bach gematrische Verfahren behauptet haben, legen ihren Analysen ausschließlich das sogenannte lateinische Naturordnungsalphabet zugrunde (A = 1, B = 2, C = 3). Nun läßt sich sehr schnell zeigen, daß im lutherischen Deutschland der Bach-Zeit wesentlich mehr Zahlenalphabete in Gebrauch oder zumindest bekannt waren (insgesamt etwa 50). Warum hätte Bach also gerade und nur dieses eine Naturordnungsalphabet verwenden sollen? Tatlow unternimmt einen beeindruckenden Durchgang durch die wissenschaftliche, dichtungstheoretische und theologische Literatur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Dabei werden verschiedene Verwendungen der Gematrie sichtbar: Da ist zunächst die sogenannte protestantische Cabalah speculativa, die gematrische Codes zur Bibelauslegung heranzieht und dabei in erster Linie auf die sogenannten milesischen, nicht aber auf Naturordnungsalphabete zurückgreift. Ein weiterer, weltlicher Anwendungsfall ist das poetische Paragramm, worunter Techniken der Erfindung bzw. Strukturierung von Gedichten verstanden werden (z.B. wird ein Gedicht so konstruiert,

³⁰Bach and the Riddle of the Number Alphabet, Cambridge 1991. Vgl. auch von derselben Autorin: J.S. Bach and the Baroque Paragram: A Reappraisal of Friedrich Smend's Number Alphabet Theory, in: Music & Letters 70 (1989), S. 191ff.

daß jede Zeile dieselbe, gematriscb bedeutungsvolle Summe ergibt); dafür wurden wobl auch, aber nicht nur, Naturordnungsalphabete eingesetzt. Drittens konnte die Gematrie als Geheimschrift dienen, das Spektrum reicht vom Kinderspiel über Rätsel bis hin zur Verschlüsselung politischer bzw. diplomatischer Botschaften, wobei vor allem für die banaleren Zwecke das Naturordnungsalphabet bevorzugt wurde.

Was ist aus alldem für Bach zu folgern. Ich zitiere in freier Übersetzung³¹: "Wenn Bach theologische Bedeutungen verschlüsseln hätte wollen, so hätte er doch wahrscheinlich die milesischen Zahlenalphabete aus dem Bereich der Cabbalah speculativa zugrundegelegt." - "Wenn Bach das Naturordnungsalphabet als Form der Cabbalah speculativa verwendet hätte, wäre es seltsam, daß sein eigener Name so oft in den Zahlen-Wörtern vorkommt. Die häufigsten Namen in der Cabbalah speculativa sind solche, die sich auf Gott beziehen, nicht auf irgendeinen Menschen ..." - "Es ist aber nicht auszuschließen, daß Bach Namen in seinen Kompositionen verborgen hat" (und zwar im Anschluß an die kryptographische, Naturordnungsalphabete bevorzugende Tradition).

Nach Tatlow ist also mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auszuschließen, daß Bach das Naturordnungsalphabet für religiöse Botschaften verwendet habe – aber eben nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit. Daß sich Tatlow zu einer Fülle an hypothetischen Formulierungen gezwungen sieht, spiegelt ein grundsätzliches Problem wider: Es ist ganz einfach unmöglich, allein aus dem Kontext mit Sicherheit abzuleiten, welche potentiell ganz individuelle Absicht ein Komponist in seinen Werken verfolgt hat. Das ist nicht zu ergründen, solange der Komponist (in Form eines Kommentars, einer Bemerkung in einem Brief, eines Hinweises im Skizzenmaterial o.ä.) bzw. seine Werke selbst³² uns nicht einen Schlüssel an die Hand geben. (Was sie, ich wiederhole mich, an sich nicht tun; dem Notat sehen wir nicht an, ob darin etwas gematriscb codiert ist.)

Diese Schwierigkeit stellt sich nun genauso bei jenen Spielarten von Zahlenexegese, die von Symbolzahlen ausgeht (drei steht für Trinität, zehn für das Gesetz usw.) oder die Zahlen auf Psalmverse bezieht. Pointiert gesagt: es gibt zu viele Zahlen, die noch dazu zu viel bedeuten. Die 2000 Jahre Pythagoräismus haben gewissermaßen eine zu große Menge an Arithmologischem angeliefert. Lehrreich ist ein Blick in das Lexikon der mittelalterlichen

³¹ Tatlow, Bach and the Riddle (Anm. 30), S. 128f.

³² Aus der Zeit vor 1750 ist mir nur ein derartiger Fall bekannt: Johann Christoph Faber verschlüsselt 1729 in einer Komposition für Ludwig von Braunschweig-Lüneburg dessen Vornamen in der Clarinstimme (auf der Basis eines milesischen Zahlenalphabets) und legt dies offen: Die Clarinstimme hat im ersten Satz 20 Töne, über den Anfangsnoten steht im Autograph L=20, im zweiten Satz finden sich in der Stimme 200 Töne, darüber steht U = 200, usw. Vgl. Walther Dehnhard, Kritik der zahlensymbolischen Forschung im Werk Johann Sebastian Bachs, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985, Kassel-Basel 1985, S. 450ff.

Zahlenbedeutungen³³, das die Masse an Referenten verzeichnet, die sich von der Antike bis zum Mittelalter zumal an die Zahlen von eines bis zwölf angeheftet haben. Wenn dann auch noch die Nummern der Psalmen oder überhaupt Kapitel- und Verszahlen der Bibel in Betracht gezogen werden, so wie das die zahlensymbolische Interpretationen Bachscher Musik mitunter tun, wächst die Zahl an Möglichkeiten ins Unermeßliche.

Wiederum wäre natürlich der Versuch einer Einkreisung möglich. Man könnte sich bemühen festzustellen, ob, und wenn ja welche Zahlenbedeutungen im Umkreis Bachs vorrangig im Gebrauch waren, welche der einschlägigen Schriften er besessen³⁴ oder vielleicht gekannt hat, aber man würde auch hier nicht weiter als Tatlow kommen, d.h. die Vermittlung hin zur spezifischen Intention im Einzelfall ist ausgeschlossen.

Erlaubt nicht aber - ich komme jetzt zu einem wichtigen Argument der Zahlenexegeten - bei einem Vokalwerk oder bei einem Choral-gebundenen Orgelstück das Sujet oder der Sprachtext eine Eingrenzung? Im Choral, den Bach in der Kantate BWV 77 verarbeitet, ist doch ausdrücklich von den zehn Geboten die Rede? Es besteht doch eine gedankliche Verbindung zwischen den Einsetzungsworten Christi und dem Begriff "Kelch", wie er auffälligerweise nur im 116. Psalm vorkommt.

Ich denke, wir gewinnen auf diese Weise letztlich auch nur scheinbar Gewißheit. Natürlich holen die Zahlenexegeten verschieden weit aus; das trägt dann zu dem Eindruck bei, die eine Deutung wäre plausibler als die andere - im Fall der Kantate hat man den Schlüsselbegriff 'schon' im Choralzitat, im Fall der Einsetzungsszene aus der Matthäuspassion muß der Interpret gleichsam einen Umweg über die Psalmen gehen.

Gerade der Fall solcher indirekter Verknüpfungen weist aber auf das Kernproblem hin: So wie in den Noten virtuell alle Zahlen enthalten sind, sind in einem sprachlichen Text ausdrücklich sehr viele und virtuell eigentlich alle Bedeutungen enthalten. Zeichentheoretisch gesprochen: wir haben es mit dem Phänomen der unendlichen Semiose zu tun. Von einem beliebigen Begriff oder Text kann man im Wege konnotativer Verknüpfung zu jedem anderen Begriff gelangen. Christus verweist auf Kreuz, Kreuz auf Holz, Holz auf Wald, Wald auf Vogel, Vogel auf Dinosaurier usw. usf. Ein unendliches Netz der Verbindung zwischen Gedanken und Begriffen. Und welchen dieser verschlungenen Wege der Exeget wie weit gehen darf, wo die Grenze liegt zwischen zulässiger und "Über"-Interpretation, steht nicht nur nicht fest, sondern ist schlechthin auch nicht festlegbar. (Wir haben hier im übrigen einen der Gründe erfaßt, weshalb das zahlensymbolische Interpretieren eben 'keine Grenzen kennt' und bisweilen zu extremen Spekulationen ausufern kann.)

³³ Heinz Meyer/Rudolf Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen (= Münstersche Mittelalter-Schriften 56), München 1987.

³⁴ Bekannt ist, daß sich in Bachs Bibliothek eine Schrift befand, in der die Bedeutung der Zahlen in der Apokalypse des Johannes erläutert wird. S. Robin A. Leaver, Bachs theologische Bibliothek, Neuhausen-Stuttgart 1983.

Fassen wir zusammen: Auf allen Ebenen sind wir bei zahlensymbolischem Interpretieren mit Mehrdeutigkeiten konfrontiert, die auf diesen Ebenen selbst nicht zu beheben sind: Der Notentext enthält virtuell unendlich viele Zahlen, legt selbst aber nicht offen, mit welcher der Komponist etwas im Sinn gehabt haben könnte. Was die Bedeutung der Zahlen anlangt, liefert der ideengeschichtliche Kontext eine immense Vielfalt an, ohne daß aus ihm hinreichend präzise abgeleitet werden könnte, welche der Komponist intendiert haben mag. Der Rückgriff auf den Sprachtext zieht die Verschlingung in die unendliche Semiose nach sich.

Man fragt sich: wie funktionieren zahlensymbolische Interpretationen dann eigentlich? Ich meine: genau dadurch. Zahlensymbolische Analysen beruhen auf einer Selektion aus der unbegrenzten Fülle von Zählmöglichkeiten und Bedeutungen, die der Text und die Kontexte in ihrer ambuigen Offenheit bereitstellen. Diese Selektion geschieht beim Interpretationsakt selbst, und zwar so, daß die verschiedenen Ebenen zueinander in Beziehung gesetzt, genauer: die Mehrdeutigkeiten in wechselseitiger Abstimmung reduziert werden. Auf die Zehnzahl der Trompeteneinsätze kommt es an (und nicht auf eine der vielen anderen Zahlen), weil doch im Text von den zehn Geboten die Rede ist. Auf die zehn Gebote kommt es an (und nicht auf einen der unendlich vielen anderen Gedanken, Begriffe und Ideen, die sich mit dem Kantatentext assoziieren lassen), weil die Trompete zehn Einsätze hat. Weil sich die Auswahl der relevanten Zahl und die Auswahl des davon symbolisierten Inhalts wechselseitig aufeinander stützen, ergibt sich notwendigerweise eine Konsistenz, eine innere Stimmigkeit der Interpretation. Zugleich bedeutet dies aber, daß das Interpretationsergebnis notwendig immer auf einem Zirkelschluß beruht (und insofern weder beweisbar noch widerlegbar ist).

„Es fügt sich doch alles so gut zueinander, das kann kein Zufall sein“ - so sinngemäß ein immer wieder zu hörendes Argument. Daß alles zusammenpaßt, ist nicht das 'Gütesiegel' einer zahlensymbolischen Interpretation, sondern das Ergebnis jener zirkulären Bewegung, ohne die eine solche Deutung gar nicht zustande käme - es ist die Bedingung ihrer Möglichkeit.

Daß zahlensymbolische Interpretationen stimmig sind, ist ihnen mit anderen Worten von vorneherein eingeschrieben. Anders kämen sie gar nicht zustande. Sie sind tatsächlich von vorneherein zum Erfolg verurteilt.

Abbildung 1: Canon triplex à 6 Voci BWV 1076 – Detail aus dem Bach-Portrait von Elias Gottlieb Hausmann.



Canon triplex à 6 Voci

A printed musical score for 'Canon triplex à 6 Voci'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves are in the key of D major and common time (C). The notation shows the beginning of the piece, with a question mark above the first measure of each staff, indicating a point of uncertainty or a specific performance instruction.

J. S. Bach

Abbildung 2: Tabellen aus: Ulrich Siegele, Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 16, 19.

A	I	M	I	A	
37	31	13	31	37	149
37				37	74
	31	13	31		75
37	31		31	37	136
		13			13
37					37
	31	13	31	37	112
37	31				68
		13	31	37	81
	31		31		62
	31	13			44
	31				31

149	PRAEDESTINATIO RESURREXIT
136	IUSTIFICATIO
112	CHRISTUS REGENERATIO RENOVATIO
81	MEDIATOR
75	PASSIO
74	DILECTIO
68	SALUS SOLA FIDE
62	CRUX
44	REX
37	
31	
13	