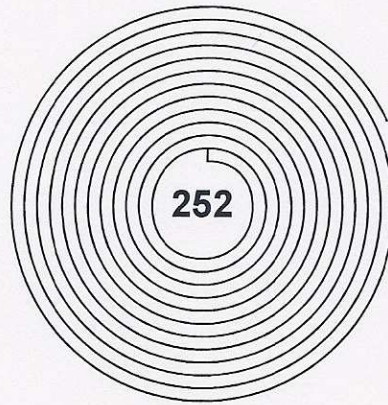


GEORG ERNST STREIBIG ALIAS CHYRON

Bachs Chaconne – ein Tanz im Kreis (Labyrinth)



©

Chyron-Verlag

GEORG ERNST STREIBIG ALIAS CHYRON
 ALT-BRITZ 57
 12359 BERLIN
 TEL.: (030) 60 08 49 36

BERLIN, Pfingsten 2003
 Alt-Britz 57

Sehr geehrte Damen und Herren,

mit diesem Schreiben richte ich mich an die Bachfreundinnen und Bachfreunde unter Ihnen. Wie Sie wissen, hatte ich mit meinen Arbeiten über Bachs vollendete Kunst der Fuge, die seit 1997 ff. der Musikwelt vorliegen und die mit Sicherheit jede/jeder, die/der an diesem Werk interessiert ist, (inoffiziell) kennt, nicht nur Johann Sebastian Bachs Letztem Musikalischen Willen Genüge getan, sondern darüber hinaus auch den entscheidenden interpretatorischen Schlüssel für das gesamte Œuvre Johann Sebastian Bachs geliefert. Zwar ist im Zuge des durch den ‚Verein‘ seitdem verhängten Aufführungsverbots nicht nur jede Erwähnung meiner *Arbeiten* (inoffiziell) verboten: Das systematische (offizielle) Totschweigen von Personen und Leistungen, die nicht dem ‚Verein‘ und seinen Interessen dienen, ist schließlich eine seiner Existenzgrundlagen. Auch die *Analysemethoden*, durch die ich zu meinen Forschungsergebnissen gelangt bin, stehen für jeden Bach-Forscher und Philosophen, der es sich nicht mit dem ‚Verein‘ verderben will, seitdem mit auf dem Index. Dennoch kann es nur immer wieder aufs Neue überraschen zu sehen, mit welcher Willfährigkeit, mit welchem Gehorsam sich Musikwissenschaftler in ihren Publikationen tatsächlich auch an diese Vorgaben und Verbote *halten* und ja nicht aus der Reihe tanzen. Offenbar kommen diese Verbote vielen von ihnen überaus gelegen, bieten sie ihnen doch die ideale Möglichkeit, an ihren so liebgewonnenen kabbalistischen, gematrischen und anderen ‚Analyseverfahren‘, mit denen sie Bach weniger helfen als ihm vielmehr am Zeug flicken, nur um so ungestörter und ausschließlicher festzuhalten und fortzufahren.

Zweien dieser ForscherInnen habe ich inzwischen geschrieben, der einen bereits im September 2000 (natürlich keine Antwort), der anderen jetzt zu Pfingsten. In dem einen Brief geht es um Bachs Chaconne, in den beiden anderen um Bachs Kantate BWV 37 *Wer da gläubet und getauft wird*. Alle drei Briefe habe ich kurzfristig zu einer ‚Sammlung‘ zusammengestellt, die ich Ihnen hiermit unter dem Titel *Bachs Chaconne – ein Tanz im Kreis (Labyrinth)* überreichen möchte (siehe Anlage).

Doch für alle, die daran interessiert sind, sei hier stichpunktartig in zwei Hauptpunkten zusammengefaßt, in welcher Art und Weise eine echte, wirklich Bach gerecht werdende und in die Tiefe gehende Deutung vorzugehen hat (meine diesbezüglichen Ausführungen in den drei Briefen, hinsichtlich zweier Bachscher Werke, mögen dazu als praktische Beispiele dienen):

1. So wie ein Bauwerk seine Struktur (Architektur) im Raum darstellt, so entwickelt ein Musikwerk seine Struktur (Architektur) in der Zeit. Somit sind die Teile, die ein Musikwerk (im Großen) gliedern, ordnen und proportionieren, Zeiteile. Die größten Zeiteile, die die Großstruktur eines Musikwerks gliedern, sind die einzelnen Sätze, die nächstgrößten einzelne Abschnitte in den Sätzen und die kleinsten schließlich die Takte. Das bedeutet bei einem Komponisten wie Bach, bei dem ein Musikstück stets auch etwas *repräsentiert, darstellt*: Neben bzw. nach der rein musikalischen Struktur des Musikwerks (die natürlich für jede Deutung den Ausgangspunkt bildet) sind es primär jene taktanzahlmäßigen bzw. musikarchitektonischen,

zeitlichen Strukturen, Zahlen und Proportionen der Sätze, die das Wesentliche über die Grundintention des Komponisten verraten. Mit anderen Worten: eine Deutung, die sich (neben bzw. nach der rein musikalischen Analyse) **nicht direkt** an diesen taktzahlmäßigen bzw. musikarchitektonischen, zeitlichen Strukturen, Zahlen und Proportionen – an der diesen Strukturen, Zahlen und Proportionen zugrunde liegenden **musikarchitektonischen Grundidee** – orientiert bzw. verifizieren läßt, kann auf keinen Fall wesentlich für das betreffende Musikwerk sein, sondern ist höchstens von peripherer Wichtigkeit! Jedenfalls gilt dies für Bach (bei anderen Komponisten mag es anders sein). – Aus der eigenen, alltäglichen Erfahrung mit dem Phänomen der Zeit wissen wir, daß das, was der Zeit vornehmlich ihre Strukturiertheit gibt, Perioden sind, die sich wiederholen: Tag – Nacht, Abend – Morgen, Woche, Monat, Jahr, Sommer – Winter, Saat – Ernte, Jugend – Alter usw., also Kreisläufe (Zyklen). Das bereits Bekannte kehrt wieder, erscheint erneut, in erneuerter Form. Der Kreislauf (Zyklus) ist die zeitliche Form – die musikarchitektonische Grundidee – schlechthin, da nichts anderes die Zeit so typisch zu strukturieren vermag wie er. Nicht von Ungefähr sind daher die Strophe, der Refrain, das Da-Capo die natürlichsten musikalischen Formen – so natürlich, so selbstverständlich, daß wir uns gar nicht mehr über den Kreislaufcharakter dieser Formen Rechenschaft geben. Da also die Musik in wesentlicher Hinsicht in sich bereits Kreislauf (Zyklus) ist, liegt es nahe – jedenfalls bei Bach, der wie kein anderer dem Wesen der Musik auf den Grund gegangen ist –, danach zu suchen, ob und wie weit Bach bei der betreffenden Komposition (vielleicht) einen ganz spezifischen Kreislauf (Zyklus) im Auge hat. – In „*Contrapunctus in versus 12*“ – *Bachs vollendete Kunst der Fuge*, Berlin 1997 und 1999, habe ich gezeigt, wie solch ein spezifischer Kreislauf (Zyklus) bei Bach gestaltet ist, welche typischen Kreislaufzahlen insbesondere in Frage kommen, wie diese sich aus rein musikalischen Strukturen ableiten lassen (z.B. aus dem Quintenzirkel) und was diese für den „Theologen & Denker Bach“ symbolisch, kosmologisch etc. bedeuten. – In dem beiliegenden ersten Brief zeige ich, wie Bach es versteht, durch kleine, die Taktanzahl betreffende Modifikationen solch einem Kreislauf eine spezifisch spiralförmige (labyrinthartige) Struktur zu geben und ihm dadurch einen etwas anderen Symbolgehalt zu vermitteln, jenen *Contrapunctus in versus 12* also unter einem etwas anderen, aber nicht weniger tiefgründigen (kosmologischen) Aspekt erscheinen zu lassen.

2. Das unter 1. dargestellte Verfahren gehört sozusagen mit zur musikwissenschaftlichen Realanalyse eines Musikwerks: In ihm wird geklärt, was die betreffende Komposition nach der Intention des Komponisten real – also in seinem tatsächlichen zeitlichen Ablauf aller seiner Teile – (gleichnishaft, symbolisch usw.) verkörpert. (Bei Komponisten der späteren Zeit ist diese Klärung durch die Bezeichnungen des Musikwerks und seiner Sätze oder durch andere direkte Hinweise des Komponisten für den Musikwissenschaftler meist mehr oder weniger problemlos*. Nicht so bei Bach, - der einen ganzen, eigenen Kult damit trieb, durch extreme Sachlichkeit in der Titelgebung etc. von seinen eigentlichen Intentionen abzulenken.) – Folgende Faustregel sollte jeder Bachforscher – vor allem aber der, den es zur Kabbala etc. drängt – beherzigen: Solange bei einer Bachschen Komposition die (unter 1. beschriebene) Realanalyse noch zu keinem sicheren Ergebnis geführt hat, solange also noch nicht sicher geklärt ist, welche musikarchitektonische Grundidee die betreffende Komposition real, also in ihrem zeitlichen Ablauf aller ihrer Teile, verkörpert (repräsentiert), hat es absolut keinen Sinn, diesen Mangel durch andere, außermusikalische, ‚außerzeitliche‘ – also z.B. zahlenalphabetische – Untersuchungen zu kompensieren. Das Gleiche gilt für ‚mikroästhetische‘ Analysen, also das Abzählen der gesamten Tonmasse. Beide Verfahren haben mit der (zeitlichen) Realsstruktur der Komposition nichts zu tun. Mit dem Abzählen der Takte usw. vermesse ich in der Tat die reale (zeitliche) Struktur (Architektur) des Musikwerks, - während ich mit jenen zahlenalphabetischen Verfahren und dem Abzählen der Töne lediglich eine von vielen quantitativen Möglichkeiten feststelle, (nach einem bestimmten (Alphabet)modul gewonnene) Buchstabenzahlen und Tonmengen ‚in‘ dieser Struktur (Architektur) unterzubringen, - etwa so wie ich beim Abzählen der Backsteine hinter der Fassade eines Bauwerks lediglich feststellen kann, wieviel Steine der Baumeister, entsprechend ihrer (vorgegebenen, normierten) Größe, verwendet hat. Mit der ei-

* Allerdings verkörpern die Musikwerke dieser Komponisten (Mozart ff.) weniger, als daß sie vielmehr etwas ausdrücken. Und Empfindungen und Gefühle sind eben – im Gegensatz zu Ideen – nur in sehr beschränktem Maße geeignet, musikarchitektonische Strukturen hervorzubringen bzw. zu begründen.

gentlichen Struktur des Musikstücks bzw. Bauwerks (der Fassade) haben diese Zahlen nichts zu tun; sie haben für die Komposition keinerlei organische bzw. architektonische Funktion und sollten daher von der eigentlichen musikwissenschaftlichen Analyse unbedingt ferngehalten werden. Sie weisen höchstens auf etwas hin. Ob sie aber auf für das betreffende Musikwerk Wesentliches hinweisen oder ob sie auf Anderes, Zusätzliches, für das betreffende Musikstück und seine Architektur nicht so Wesentliches oder gar Unwesentliches hinweisen, z.B. auf rein persönliche Daten des Komponisten, so daß der Komponist mit diesen Zahlen also lediglich sein Werk signiert hat etc., oder ob sie womöglich auf reinem Zufall beruhen, ist völlig unklar. Klarheit darüber kann (bei Bach) einzig und allein jene unter I. beschriebene musikarchitektonische Realanalyse schaffen. Ohne diese bleibt alles vage, alles reine Spekulation. Mehr noch: Da Bach offenbar nicht wollte, daß jeder so ohne weiteres in die tieferen, wesentlicheren Schichten seiner Werke eindringt, hat er sicher dafür gesorgt, daß alle Informationen, die er in diesen außermusikalischen, außermusikarchitektonischen (kabbalistischen, gematrischen etc.) Strukturen (möglicherweise) verschlüsselt hat, nur der versteht bzw. im Nachhinein richtig deuten kann, der vorher geistig in der Lage war, jene unter I. beschriebenen, eigentlichen bzw. musikarchitektonischen (musikkosmologischen etc.) Strukturen zu finden und zu begreifen (diese kabbalistischen Informationen haben also für diesen nur Bestätigungs-Funktion). Für jeden, der dazu geistig nicht in der Lage war bzw. ist, führen diese (außermusikalischen) Zahlen nur in die Irre, lenken nur vom Wesentlichen ab.

Diese beiden Punkte sind es, die jeder Bachforscher, der neben der rein musikalischen Analyse an anderen, musiksymbolischen usw. Forschungen in Bachs Werken interessiert ist und der mit diesen Forschungen wirklich Bach und dessen Musik dienen will, unbedingt beherzigen sollte. Die in den drei Briefen (siehe Anlage) von mir kritisierten Untersuchungen (zweier Bach-Forscherinnen) zeigen, zu welch unvollkommenen oder gar falschen Ergebnissen diesbezügliche Analysen gelangen, in denen diese beiden Punkte nicht beherzigt werden.

Mit freundlichen Grüßen

Georg Ernst Streibig alias Chyron

Anlage

GEORG ERNST STREIBIG ALIAS CHYRON
 ALT-BRITZ 57
 12359 BERLIN
 TEL.: (030) 60 08 49 36

BERLIN, Pfingsten 2003
 Alt-Britz 57

Frau
 Prof. Helga Thoene,
 Bach-Forscherin

Sehr geehrte Frau Thoene,

in Ihrem Bemühen, nun auch die Relevanz der Zahlen 576, 288, 888 und 1480(0) für Bach anhand seiner Soloviolinwerke nachzuweisen – und dabei die Erwähnung von Bachs vollendeter Kunst der Fuge (nebst meiner Wenigkeit) unter allen Umständen zu **vermeiden** –, haben Sie leider etwas übersehen: In dem von Ihnen unter „allgemeine Quellenangaben“ aufgeführten Buch von Ernst Bindel, *Die geistigen Grundlagen der Zahlen*, findet sich nicht nur der (gematrische) Hinweis für die Zahl 888 = ΙΗΣΟΥΣ, sondern auch der für die Zahl 1480 = ΧΡΙΣΤΟΣ, und zwar ziemlich am Ende des Buches, auf S. 267, unten.

Sie hätten also (auf S. 51) ruhig auch auf diesen Zusammenhang eingehen können. Schade! – Meine Empfehlung: Wenn Sie das nächste Mal Literatur durchsehen zu dem Zweck, auf möglichst seriöse Weise beim Totschweigen von Bachs Letztem Musikalischen Willen (und meiner Wenigkeit) mitzuwirken, so tun Sie das bitte etwas gründlicher! Immerhin geht es Ihnen hier doch um Bach, oder?

Es heißt zwar bei Bach und in der Bibel: *Quaerendo invenietis*. Aber dieser Spruch gilt wohl kaum für (Bach)-Totschweiger/Innen, - abgesehen davon, daß das Zahlenchaos, das Sie in Ihren Büchern anrichten, bestimmt nicht in Bachs Sinn ist.¹ Die (für Bachs musikalischen Kosmos) **wichtigste** symbolträchtige (Haupt)struktur bzw. Proportionierung der Ciaccona blieb Ihnen daher verborgen: Die Ciaccona stellt einen in sich zurückkehrenden (musikkosmologischen) **Kreislauf** (Kreistanz, Reigen) bzw. ‚**Kreisgesang**‘ dar, der, analog zu Bachs *„Contrapunctus in versus 12“* – *Bachs vollendete Kunst der Fuge* (ebenfalls zentrales d-Moll, 12 x 84 = 1008 Takte), letztlich auf der musikalischen Kreislaufzahl 84 = 12 x 7 (Quintenzirkel aus insgesamt 84 Tonstufen) beruht, d.h.:

252 Takte (bei Abzug der 4 Schlußtakte und des ‚Auftakts‘)

¹ Das für die (zeitliche) Architektur einer Komposition Wesentliche sind die Verhältnisse der Teile zueinander, insbesondere auch die taktanzahlmäßigen Proportionen, - so wie bei einem Bauwerk, bei dessen Fassade usw. es wichtig ist, in welchen (räumlichen) Maßverhältnissen die einzelnen Teile zueinander stehen. Es mag ja sein, daß der Komponist **darüber hinaus** auch noch, sozusagen als i-Tüpfelchen, rein **persönliche Daten** mit in sein Kunstwerk eingearbeitet hat, - so wie mancher Baumeister, der sein Bauwerk liebt, sich und seine Familie etwa in der genauen Anzahl der Backsteine hinter der Fassade, der Dachziegel, der Bodenplatten usw. verewigt haben mag. – Was die Kabbala betrifft, so habe ich in *„Contrapunctus in versus 12“* – *Bachs vollendete Kunst der Fuge*, S. 52 ff., eingehend dargelegt, daß und inwiefern jene Symbolzahlen (5, 7, 11, 12, 37, 288 usw. und ihre Vielfachen) bei einem Komponisten vom Format eines Bach nur **dann** Sinn machen, wenn sie sich nach einem **höheren** Prinzip als nach diesem rein äußerlichen (sprachspezifischen) der *Gematrie* begründen bzw. ableiten lassen: Der sprachspezifisch zufällige Umstand, daß z.B. die beiden Buchstaben X und P im lateinischen Alphabet zusammen den Zahlenwert 37 haben, kann ja wohl beim besten Willen nicht – jedenfalls für einen Menschen mit Verstand – dieser Zahl 37 einen tieferen Sinn geben! (Wie ich in *„Contrapunctus in versus 12“* – *Bachs vollendete Kunst der Fuge*, S. 52 ff. gezeigt habe, liegt der musikkosmologische Sinn dieser Zahl bei Bach darin, daß die in Form eines Lambdas gebildete Tonleiter der „Weltseele“ (Platon, *Timaios* 34 b ff.) genau 37 Sprossen hat, und zwar der eine Schenkel des Lambdas 15 und der andere 22. Der Sinn dieser Zahl 37 liegt also in dieser musikkosmologischen „Weltseelen“struktur bzw. darin, daß Christus die „Weltseele“ ist, - „während die zahlenalphabetische [gematrische] Übereinstimmung nur eine – wenn auch bemerkenswerte und denkwürdige – Begleiterscheinung darstellt“ (a.a.O. S. 56).) – Indem Sie aber all dies – musikarchitektonisch **wesentliche Proportionen**, auf rein gematrischem Wege gewonnene Zahlen sowie persönliche Daten – in Ihren Büchern wahllos nebeneinander stellen oder gar miteinander vermischen, stiften Sie keine **Ordnung**, sondern **Unordnung**. Bach hätte an dieser Art ‚Musikwissenschaft‘ sicher keine Freude gehabt. (Siehe auch die beiden beiliegenden Briefe an R. Tatlow.) Mit solchen kabbalistischen Zahlenmonstern wie 55188 (die kein Mensch nachzählt) wird der Leser zwar vielleicht zunächst verblüfft, am Ende aber eher abgeschreckt. Dem eigentlich Musikalisch-Entscheidenden in Ihren Büchern – dem Erweis jener Violinwerke als quasi Träger geheimer, verschlüsselter Choral-Botschaften – wird damit jedenfalls **nicht** gedient.

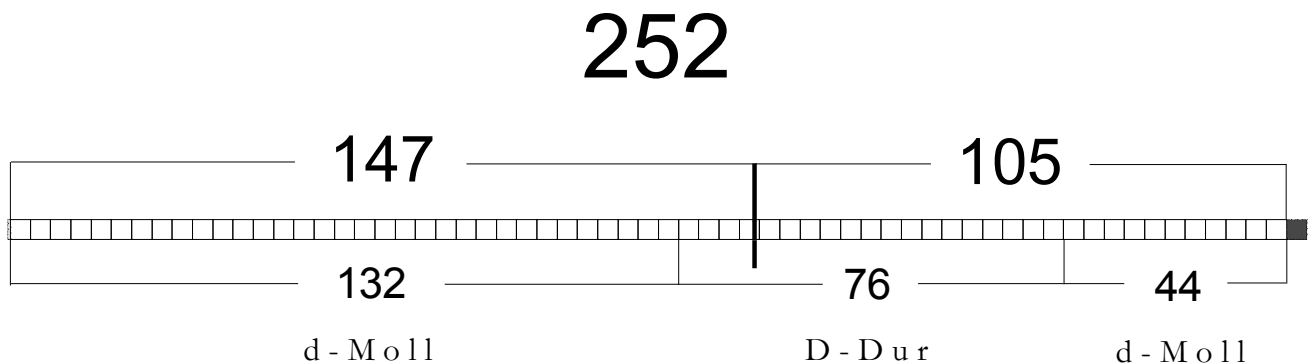
$$252 = 12 \times 21 = 3 \times 84$$

Bach schloß daher in seinem Manuskript den Anfangsbuchstaben C von „Ciaccona“ zum **Kreis**.

Und ebenfalls analog zum *Contrapunctus in versus 12* ist auch *dieser* Kreislauf in zwei (Haupt)teile im Verhältnis

$$7 : 5 = 7 \times 21 : 5 \times 21 = 147 : 105$$

exakt geteilt²:



Der Kreislauf geht also mit Takt 248 wieder in Takt 1 über. Doch nun kommt der springende Punkt: Da dieser 4 Takte umfassende Wiedereintritt des Themas ja noch zum **ersten** 252-Umlauf gehört, verschiebt sich also der Beginn des **zweiten** 252-Umlaufs genau um diese vier Takte nach vorn (*processio*). Die auf diese Weise dem zweiten 252-Umlauf fehlenden vier Takte werden dabei dann durch die im ersten Umlauf noch nicht berücksichtigten vier Schlußtakte ausgeglichen. – Wie ich in meiner Arbeit über Bachs vollendete Kunst der Fuge gezeigt habe, existiert für den *Contrapunctus in versus 12* nicht nur eine 12er-Einteilung (entsprechend den 12 Quinten eines Quintenzirkels), sondern auch eine 7er-Einteilung (entsprechend den 7 Oktaven eines Quintenzirkels), und zwar geteilt im Verhältnis 4 : 3. Analog dazu ist der zweite Umlauf dieser Ciaccona ebenfalls ein 7er-Umlauf,

$$252 = 7 \times 36 = 3 \times 84$$

ebenfalls geteilt im Verhältnis

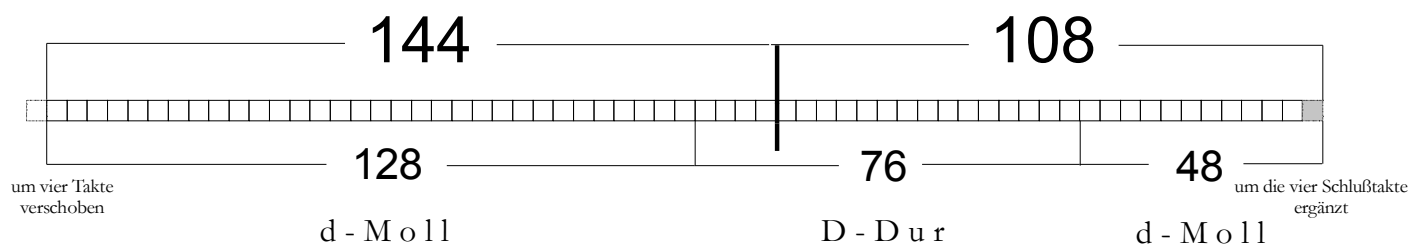
$$4 : 3 = 4 \times 36 : 3 \times 36 = 144 : 108$$

Die bei dieser Einteilung sich ergebende Verkleinerung des ersten Teils des 252-Umlaufs um drei Takte (statt 147 nun 144 Takte) bzw. die entsprechende Vergrößerung des zweiten Teils um drei Takte (statt 105 nun 108 Takte) trägt dabei also genau jener um vier Takte Nach-Vorne-Verschiebung (*processio*) Rechnung und sorgt somit dafür, daß jene Schnittstelle zwischen den zwei Teilen bei beiden 252-Umläufen jeweils an der gleichen Stelle bleibt, allerdings um einen Takt, nämlich zwischen Takt-Nr. 147 und 148, differierend.³

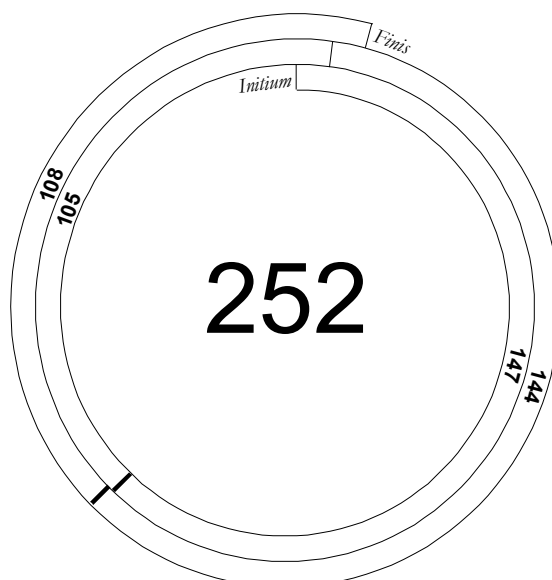
² Die Taktanzahl $132 = 84 + 48 = 4 \times 33$ ist bei Bach typisch für Kompositionen, die sich auf Christi Auferstehung und/oder Himmelfahrt beziehen, siehe z.B. den Eingangsschor der Kantate BWV 43 *Gott fährt auf mit Jauchzen* oder das *Resurrexit* der *h-Moll-Messe* (siehe dazu auch „*Contrapunctus in versus 12*“ – *Bachs vollendete Kunst der Fuge*, S. 72 und 77).

³ Denn es können ja, wie auch sonst, *beide* Takte als Abschluß der 8er-Periode angesehen werden.

252



Die (um vier Takte) Nach-Vorne-Verschiebung (*processio*) des Beginns des zweiten Umlaufs (die dadurch entsteht, daß der Wiedereintritt des viertaktigen Themas noch zum **ersten** Umlauf gehört), hat nun folgenden Effekt bzw. Sinn: Sie führt dazu bzw. bedeutet, daß es sich bei diesen beiden 252-Umläufen, wenn man sie bildlich darstellen will, um eine **Spirale** „Urfigur des Tanzes“ (K. Kerényi) bzw. um ein **Labyrinth**⁴, Sinnbild des menschlichen Daseins, handelt⁵:



Bachs *Ciaccona* ist also ein Spiral- bzw. Labyrinth-Tanz⁶, Ursymbol unserer Existenz: Wie in einem Labyrinth ist der Mensch in der Welt, in Raum und Zeit, Tag und Nacht, Geburt, Tod und Wiedergeburt, Werden und Vergehen gefangen.⁷ Der viertaktige Schluß bildet dabei den (musikali-

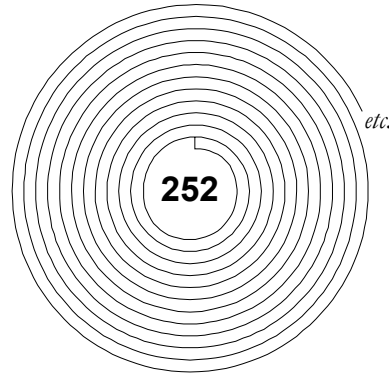
⁴ Die ursprünglichen Abbildungen von Labyrinth (in Griechenland, auf Kreta usw.) waren spiralförmig.

⁵ Vgl. den Labyrinth-Tanz der Ariadne und des Theseus nach dem Sieg über den Minotaurus (Tod). „Ursprünglich war sie aber – die von den Griechen Ariadne genannte – eine Herrin des Totenreiches. Ihr Reich konnte ursprünglich ertanzt und durchtanzt werden – mit gutem Ausgang. Die kretische Urfigur des Tanzes war eine vielgängige Spirale, deren Tänzer – der Vortänzer einer Schar – im Mittelpunkt kehrt macht und parallel mit dem Eintanzen wiederum hinaustanz.“ (K. Kerényi).

⁶ Allerdings sollte sie dann auch entsprechend rhythmisch akzentuiert und ungebunden wie ein Tanz **gespielt** werden – nicht wie eine zähe Soße!

⁷ „Der Tanz in seiner altehrwürdigen kultischen Art ist die Wahrheit und zugleich die Rechtfertigung des Seins der Welt, von allen Theodizeen die allein unwiderlegliche und ewige. Er lehrt nicht, er diskutiert nicht – er schreitet nur, und mit diesem Schreiten bringt er ans Licht, was im Grunde aller Dinge ist: nicht Wille und Macht, nicht Angst und Sorge, und was man alles der Existenz aufbürden will, sondern das Ewig-Herrliche und Göttliche. Er ist die Wahrheit des Seienden, am unmittelbarsten aber die Wahrheit des Lebendigen. – Sobald das Leben ganz es selbst ist, das heißt losgelöst vom Momentanen und von allem Bedürfnishaften und Zweckdienlichen, da wird es erfaßt von dem Rhythmus und der Harmonie, von der urgöttlichen Mathematik, die im Grunde aller Dinge waltet und wiederum sichtbar wird in der Vollendung der Gestalt. Da

schen) Ausgang aus dieser Gefangenschaft (so wie der nicht mitgezählte ‚Auftakt‘ den Eingang bildet). Da 256 (257) keine (musik)kosmologische Kreislaufzahl ist, existiert, wie oben gezeigt, am Ende des **ersten** Umlaufs dieser Ausgang aber noch **nicht**; erst am Ende des **zweiten** Umlaufs ergänzen die vier (im ersten Umlauf noch nicht sinnvoll bzw. musikkosmologisch verwendbaren) Abschlußtakte diesen Umlauf zur (musik)kosmologischen Umlaufzahl **252**, bilden also erst **hier** den Ausweg aus dem Gefängnis. Der „Tänzer“ (Geiger) muß also **zwei volle** Umläufe ausführen, wenn er (wirklich) aus dem Labyrinth herausfinden will. – ‚Verpaßt‘ er aber womöglich am Ende dieses zweiten Umlaufs den Ausgang und beginnt statt dessen ‚aus Versehen‘ einen **dritten** Umlauf, so braucht er weitere 63 (also insgesamt 65) Umläufe (Spiralwindungen), um den Ausgang wieder zu finden:



Die entscheidende, wesentliche Taktanzahl in diesem Werk ist also **nicht** die **256**, sondern die (musikkosmologische) Kreislaufzahl **252** (vgl. „*Contrapunctus in versus 12*“ – *Bachs vollendete Kunst der Fuge*, insbesondere S. 82). Bach hat dies – für alle ‚Unbefugten‘ – geschickt verschlüsselt: Die so auffällige $256 = 4^4 = 16 \times 16$ lenkt vom Wesentlichen ab. Jeder ‚Unbefugte‘, dem Geist Bachs (letztlich) Wesensfremde soll glauben, daß er mit der Zahl 256 schon das Eigentliche habe.⁸

Sie schreiben auf S. 29, unter der Überschrift „Johann Sebastian Bach und die zahlhafte Ordnung der *Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato*“: „Das Gematrie-Verfahren ist von vorrangiger Bedeutung in diesem sechsteiligen Werkzyklus. [...] ...auch die fünfsätzige Partia D-Moll mit der *Ciaccona* als Schlußsatz ist erst auf dem Hintergrund der hier ebenfalls angewandten Gematrie in ihrem eigentlichen Sinn zu erfassen.“ – Genau in dieser Annahme, sehr geehrte Frau Thoene, liegt Ihr Irrtum. Dieses Gematrie-Verfahren, das Sie wie eine Gebetsmühle durchexerzieren, hat Sie blind gemacht für die **eigentlichen, wesentlichen** (architektonischen bzw. musikkosmologischen) Strukturen, die Bach bei diesem Werk (wie bei seinen anderen Werken) im Auge hatte. Eine dieser **eigentlichen, wesentlichen** Strukturen habe ich Ihnen hier in diesem Brief aufgezeigt.

Mit freundlichen Grüßen

Georg Ernst Streibig alias Chyron

sind Freude und Trauer keine tragischen Gegensätze mehr, sondern beide geeint und durchleuchtet von der Heiligkeit des Urwesenhaften. – Das ist der Augenblick, wo das Lebewesen sich aus den Fesseln des Alltäglichen befreit und in die langsamen oder schnellen, gehaltenen oder erregten, aber immer großen und feierlichen Urbewegungen übergeht. Das bedeutet: es ist mit dem All-Leben eins geworden, ist nicht mehr Individuum oder Person, sondern *der* Mensch als Urgestalt, und steht nicht mehr den wechselnden Erscheinungen und Einzelwesen gegenüber, sondern dem All der Welt. Ja noch mehr: er steht nicht bloß gegenüber, in Zwiesprache und Antwort, sondern er *ist* in ihm, er *ist* es selbst. Das Sein mit seiner Wahrheit spricht aus Gestalt, Gebärde und Bewegung. – Wenn alle Kunst, wie die Tieferdenkenden längst wissen, eben diese Grundbedeutung hat, so ist der Tanz noch ehrwürdiger und urtümlicher als alle ihre anderen Formen. Denn hier bringt der Mensch nicht etwas hervor durch stoffliche Gestaltung, sondern er ist selbst die Antwort, die Gestalt, die Wahrheit.“ (Walter F. Otto) – „Diejenigen, die die Wahrheit von der Herkunft des Tanzes aussprechen, sagen es dir, daß der Tanz gleichzeitig mit jenem alten Eros [der welterzeugenden Liebe] in die Erscheinung trat. Der Reigen der Gestirne, die rhythmische Verflechtung der Fixsterne und Planeten, ihre wohlgeordnete Harmonie sind die Beweise des Urтанzes.“ (Lukian, zitiert nach K. Kerényi)

⁸ So wie die vier Takte, die (erst) im zweiten Umlauf den Ausgang bilden, hier im ersten Umlauf von Bach, ohne Zäsur oder Markierung, angefügt sind, stellen sie – für den Uneingeweihten – gleichsam ein Hindernis dar, das ihm den Weg in den zweiten Umlauf (und damit dann zum **wirklichen** Ausgang) **versperrt**. D.h.: Das, was dem Eingeweihten (im zweiten Umlauf) als Ausgang, also zur Rettung, dient, ist für den Uneingeweihten Schranke, also Tod und Grab – „der Stein vor dem Ausgang der Höhle“.

P.S.: Natürlich – Bach wäre sonst nicht Bach – widerspiegeln sich diese musikkosmologische Kreislaufzahl 252 und ihre Proportionen auch im **Großen**: Zählt man die Taktanzahlen aller 32 Stücke der sechs Sonaten und Partiten zusammen, und zwar ohne Berücksichtigung der Wiederholungen – außer wenn sich diese (meist durch den jeweils letzten Takt) **unterscheiden** [wenn sich allerdings die Wiederholung des **b**-Teils eines Stückes unterscheidet, wird **in jedem Fall** nicht nur die Wiederholung dieses **b**-Teils, sondern sinnvollerweise auch die des **a**-Teils berücksichtigt, auch wenn sich (wie im Fall der *Sarabanda* von PII) die Wiederholung des **a**-Teils **nicht** unterscheidet] –, so ergibt sich folgendes Bild:

SI	PI	SII	PII	SIII	PIII
<i>Adagio</i> : 22	<i>Allemanda</i> : 48	<i>Grave</i> : 23	<i>Allemanda</i> : 32	<i>Adagio</i> : 47	<i>Preludia</i> : 138
<i>Fuga</i> : 94	<i>Double</i> : 24	<i>Fuga</i> : 289	<i>Corrente</i> : 54	<i>Fuga</i> : 354	<i>Loure</i> : 24
<i>Siciliana</i> : 20	<i>Corrente</i> : 80	<i>Andante</i> : 52	<i>Sarabanda</i> : 52	<i>Largo</i> : 21	<i>Gavotte</i> : 100
<i>Presto</i> : 136	<i>Double</i> : 80	<i>Allegro</i> : 58	<i>Giga</i> : 40	<i>Allegro</i> : 102	<i>Menuet I</i> : 34
	<i>Sarabande</i> : 40		<i>Ciaccona</i> : 256		<i>Menuet II</i> : 32
	<i>Double</i> : 64				<i>Bourée</i> : 36
	<i>Tempo di Borea</i> : 68				<i>Gigue</i> : 32
	<i>Double</i> : 68				
<i>insgesamt</i> : 272	<i>insgesamt</i> : 472	<i>insgesamt</i> : 422	<i>insgesamt</i> : 434	<i>insgesamt</i> : 524	<i>insgesamt</i> : 396

Insgesamt: 2520 Takte

Auch die Schnittstellen für die Proportionen 7 : 5 und 4 : 3 finden sich (*quaerendo invenietis*). Die Schnittstelle für 7 : 5 verläuft, wenn man mit **PII** beginnt bzw. die Reihenfolge **PII · SIII · PIII · SI · PI · SII** wählt, genau zwischen der *Fuga* und der *Siciliana* von **SI**:

PII	SIII	PIII	SI	PI	SII
<i>Allemanda</i> : 32	<i>Adagio</i> : 47	<i>Preludio</i> : 138	<i>Adagio</i> : 22	<i>Allemanda</i> : 48	<i>Grave</i> : 23
<i>Corrente</i> : 54	<i>Fuga</i> : 354	<i>Loure</i> : 24	<i>Fuga</i> : 94	<i>Double</i> : 24	<i>Fuga</i> : 289
<i>Sarabanda</i> : 52	<i>Largo</i> : 21	<i>Gavotte</i> : 100	<i>Siciliana</i> : 20	<i>Corrente</i> : 80	<i>Andante</i> : 52
<i>Giga</i> : 40	<i>Allegro</i> : 102	<i>Menuet I</i> : 34	<i>Presto</i> : 136	<i>Double</i> : 80	<i>Allegro</i> : 58
<i>Ciaccona</i> : 256		<i>Menuet II</i> : 32		<i>Sarabande</i> : 40	
		<i>Bourée</i> : 36		<i>Double</i> : 64	
		<i>Gigue</i> : 32		<i>Tempo di Borea</i> : 68	
				<i>Double</i> : 68	
<i>insgesamt</i> : 434	<i>insgesamt</i> : 524	<i>insgesamt</i> : 396	<i>insgesamt</i> : 272	<i>insgesamt</i> : 472	<i>insgesamt</i> : 422

$$7 \times 210 = 1470 \quad : \quad 5 \times 210 = 1050$$

Die Schnittstelle für 4 : 3 verläuft, wenn man die Reihenfolge **PI · SII · SIII · SI · PII · PIII** wählt, genau zwischen dem *Adagio* und der *Fuga* von **SI**:

PI	SII	SIII	SI	PII	PIII
<i>Allemanda</i> : 48	<i>Grave</i> : 23	<i>Adagio</i> : 47	<i>Adagio</i> : 22	<i>Allemanda</i> : 32	<i>Preludio</i> : 138
<i>Double</i> : 24	<i>Fuga</i> : 289	<i>Fuga</i> : 354	<i>Fuga</i> : 94	<i>Corrente</i> : 54	<i>Loure</i> : 24
<i>Corrente</i> : 80	<i>Andante</i> : 52	<i>Largo</i> : 21	<i>Siciliana</i> : 20	<i>Sarabanda</i> : 52	<i>Gavotte</i> : 100
<i>Double</i> : 80	<i>Allegro</i> : 58	<i>Allegro</i> : 102	<i>Presto</i> : 136	<i>Giga</i> : 40	<i>Menuet I</i> : 34
<i>Sarabande</i> : 40				<i>Ciaccona</i> : 256	<i>Menuet II</i> : 32
<i>Double</i> : 64					<i>Bourée</i> : 36
<i>Tempo di Borea</i> : 68					<i>Gigue</i> : 32
<i>Double</i> : 68					
<i>insgesamt</i> : 472	<i>insgesamt</i> : 422	<i>insgesamt</i> : 524	<i>insgesamt</i> : 272	<i>insgesamt</i> : 434	<i>insgesamt</i> : 396

$$4 \times 360 = 1440 \quad : \quad 3 \times 360 = 1080$$

Georg Ernst Streibig alias Chyron
 Alt-Britz 57
 D -12359 Berlin
 Tel.: (030) 60084936

Berlin, 8. September 2000

Frau
 Dr. Ruth Tatlow, England

Sehr geehrte Frau Dr. Tatlow,

im Beiheft zu J. E. Gardiners Kantateneinspielung von BWV 37 (etc.) erwähnen Sie einen „versteckten Scherz“ Bachs im Zusammenhang mit diesem Werk bzw. mit dessen Taktanzahl **283**. Und wie immer bei derlei ‚Entdeckungen‘ und wie bei allen diesen Entdeckern/innen spielt auch *diesmal* das Zahlenalphabet die Hauptrolle. (Da bei dieser Komposition zum Glück nicht die Zahlen 14 und 41 vorkommen (jedenfalls hat bisher noch keiner/keine welche gefunden), ist uns immerhin der Hinweis auf den Namen Gott sei Dank erspart geblieben!) –

Tatsächlich aber handelt es sich – wie stets bei Bach – um alles *andere* als um (bloße) *Späße*.

In Bachs Kantate geht es um *Taufe*. *Taufe* heißt (symbolisch) *Untertauchen im Geist – Durchdringung des Menschen mit dem Worte Gottes*. – Sowohl die *Bundeslade* als auch *Noahs Arche* stellen symbolisch den ‚Behälter‘ für das Wort Gottes dar. – Die *Bundeslade (Lade Jahwehs)* hat den (hebräischen) Zahlenwert 1-200-6-50 10-5-6-5 = **283**⁹. Die *Arche* ist aus dem Holz von *Gopher*. – *Gopher* hat ebenfalls den (hebräischen) Zahlenwert 3-80-200 = **283**¹⁰.

Bachs Symbolik ist aber nie (nur) ‚isopsephisch‘ (und schon gar kein bloßer *Scherz*), sondern direkt in der (zahlenmäßigen) Struktur des Seins verankert. Die Kantate hat demgemäß (u.a.) folgende zusätzliche, auf der musikkosmologischen Zahl **84** (**84** Halbtonschritte umfaßt ein vollständiger Quintenzirkel, also das gesamte Tonreich; siehe meinen Aufsatz „*Contrapunctus in versus 12*“ – *Bachs vollendete Kunst der Fuge* (den Sie sicher schon kennen, ich lege ihn, zusammen mit meinen übrigen Arbeiten zum Thema, diesem Schreiben bei)) basierende taktanzahlmäßige Struktur:

Satz 1:	87
Satz 2 (ohne <i>da capo</i> ¹¹):	49
Satz 3:	39
Satz 4:	11
Satz 5 (inkl. Auftakt):	48
Satz 6 (inkl. Auftakt):	18

Insgesamt: **252 = 3 × 84**

Gemäß der **12er**-Einteilung (siehe „*Contrapunctus in versus 12*“ – *Bachs vollendete Kunst der Fuge*) ergibt dies:

$$12 \times 21 = 252$$

und gemäß der **7er**-Einteilung (a.a.O.) ergibt dies:

$$7 \times 36 = 252$$

Die **12er**-Einteilung proportioniert sich im Verhältnis **7 : 5** (a.a.O.):

⁹ H. A. Hutmacher, *Symbolik der biblischen Zahlen und Zeiten*, Paderborn 1993, S. 73.

¹⁰ A.a.O. S. 73.

¹¹ Und ohne den Auftakt, da dieser in Takt 49 enthalten ist.

$$7 : 5 = 147 : 105$$

$$87 \text{ (Satz 1)} + 49 \text{ (Satz 2)} + 11 \text{ (Satz 4)} = 147$$

$$39 \text{ (Satz 3)} + 48 \text{ (Satz 5)} + 18 \text{ (Satz 6)} = 105$$

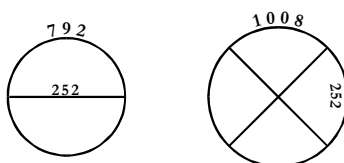
Die 7er-Einteilung proportioniert sich im Verhältnis **4 : 3** (a.a.O):

$$4 : 3 = 144 : 108$$

$$87 \text{ (Satz 1)} + 39 \text{ (Satz 3)} + 18 \text{ (Satz 6)} = 144$$

$$49 \text{ (Satz 2)} + 11 \text{ (Satz 4)} + 48 \text{ (Satz 5)} = 108$$

Außerdem steht die Zahl **252** noch folgendermaßen zu den großen Kreislaufzahlen **792** und **1008** (a.a.O.) in Relation:



$$792/252 = 22/7 \approx \pi$$

D.h.: Mit jedem *Viertel* des 1008er-Kreislaufs (also mit jedem **252.** Takt) ist der 792er-Kreislauf *durchmessen* (a.a.O.)¹²

Sie sehen also: Will man Bach und seiner Musik *wirklich* und auf *allen* Ebenen gerecht werden, so gilt *stets* das Bibelwort: „**Quaerendo invenietis!**“

Jedenfalls bin ich überzeugt davon, daß – um ein Wort J.E.Gardiners & der Bibel zu gebrauchen – mit diesem Schreiben und seinen Beilagen **diesmal nicht** Perlen vor die Säue geworfen sind.

In diesem Sinne und mit freundlichen Grüßen

Georg Ernst Streibig alias Chyron

Anlage:

1. „*Contrapunctus in versus 12*“ – *Bachs vollendete Kunst der Fuge*
2. *Bachs vollendete Kunst der Fuge*
3. *Die Kunst der Fuge – Bachs großes Quaerendo Invenietis. Der Beweis*
4. *Chronologie zur Entstehung & Herausgabe von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge 1742 – 1752; 1997*
5. *Bachs vollendete Kunst der Fuge: Indizien 22, 23, 24, 25, 26 und 27*
6. *Bach-Dokumente: Sonderheft zum 250. Todestag J. S. Bachs*

¹² Nimmt man schließlich alle drei Auftakte hinzu, so erhält man – bei Berücksichtigung des *da-capo*-Teils von Satz 2 – die Gesamtaktzahl **286**. – Inwiefern diese Zahl **286** – als *Weltseelentonzahl 289* (a.a.O. S. 53 ff.) **minus 3** (*Anfang – Mitte – Ende*) – *direkt* aus dem kosmologischen Seinsmodell Bachs (bzw. Platons) abgeleitet ist, siehe meine (noch nicht veröffentlichte) Arbeit *Principia Logica*.

Georg Ernst Streibig alias Chyron
 Alt-Britz 57
 D -12359 Berlin
 Tel.: (030) 60084936

Berlin, 13. September 2000

Frau
 Dr. Ruth Tatlow, England

Sehr geehrte Frau Dr. Tatlow,

bei weiteren Betrachtungen der (taktzahlmäßigen) Struktur von BWV 37 fallen weitere Beziehungen auf. Es geht in der Kantate um die Relation

Glaube des Menschen an das Wort Gottes : *Liebe Gottes zum Menschen*

und zwar im Sinne eines **Tausches**: Durch seinen *Glauben* erhält der Mensch die *Gnade (Seligkeit)* und den *Segen Gottes*, - vermittelt durch die *Taufe* bzw. durch den Mittler *Jesus Christus*.

Diese *Tausch-* und *Vermittlungsstruktur*, die im Text zum Ausdruck kommt, hat Bach sinnfällig in die zeitliche (taktmäßige) Struktur seiner Komposition *umgesetzt*: Die zwei Einteilungen der 252 Takte nach 12 (im Verhältnis $7 : 5 = 147 : 105$) und nach 7 (im Verhältnis $4 : 3 = 144 : 108$) gehen jeweils durch **einen einzigen Tausch*** in einander über, - nämlich durch den **Tausch** von **Satz 1** gegen **Satz 5** :

$$\begin{array}{c}
 49 \text{ (Satz 2)} + \mathbf{87 \text{ (Satz 1)}} + 11 \text{ (Satz 4)} = \mathbf{147} \text{ bzw. } \mathbf{108} \\
 \quad \quad \quad \uparrow \quad \quad \downarrow \\
 39 \text{ (Satz 3)} + \mathbf{48 \text{ (Satz 5)}} + 18 \text{ (Satz 6)} = \mathbf{105} \text{ bzw. } \mathbf{144}
 \end{array}$$

Und genau diese beiden Sätze (Satz 1 und Satz 5) enthalten alle drei Komponenten:

Glaube – *Vermittlung (Taufe)* – *Segen, Seligkeit*

Sie sind also gegeneinander *austauschbar* und somit *Symbol* für diesen *Tausch* und für diese *Vermittlung*. –

Sie sehen also: Die Kompositionen Bachs sind in ihrer Vielschichtigkeit unerschöpflich.

Mit besten Grüßen

Georg Ernst Streibig alias Chyron

P.S.: Noch eine kurze Anmerkung zu Ihren Kabbala-Versuchen. – Soeben lese ich bei A. Hirsch (*Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 108) – Hirsch ist ‚Kabbalist‘ wie Sie – , daß Hirsch nicht auf die Buchstabenanzahl 283 kommt, sondern auf **289**. – Die Erklärung ist simpel: Der Text, wie er Bach in alter Orthographie vorlag, lautet nicht *Wer da gläubet und getauft wird*, sondern: *Wer da glänbet und getaufft wird*. – Also ein f mehr, - macht immerhin die Differenz von 6! – Sie sehen also, sehr verehrte Frau Dr. Tatlow, wie leicht es ist – wenn man sich nur um *Buchstaben* kümmert – , *daneben zu bauen*. Von einem „versteckten Scherz“ Bachs kann also wirklich keine Rede sein.

* Daß es sich nur um einen *einzigsten* Tausch handeln kann, ist übrigens – nach *mathematischem* Gesetz, wie sich leicht überprüfen läßt – *zwingend*.