

<b>Zeitschrift:</b>	Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft Schweizer Monatshefte
<b>Band:</b>	75 (1995)
<b>Heft:</b>	10
<b>Artikel:</b>	Johann Sebastian Bach, ein visionäres Genie : neue Entdeckungen über die Symbolik im weltlichen Werk der kritischen Jahre im Leben Bachs
<b>Autor:</b>	Magnin, Alexandre
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-165471">https://doi.org/10.5169/seals-165471</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

**Alexandre Magnin**  
widmet sich nach  
25jährigem Wirken als  
Soloflöötist im Zürcher  
Tonhalle-Orchester nun  
der Musikpädagogik.  
Ausser seiner Tätigkeit  
als Solist, als Lehrer an  
der alten Kantonsschule  
Aarau und Leiter einer  
Berufsklasse am Kon-  
servatorium der Musik-  
schule Zürich gibt er  
Interpretationskurse  
im In- und Ausland.  
1966 Solistenpreis des  
Schweizerischen Ton-  
künstlervereins. Haupt-  
werke der Flötenlitera-  
tur auf Schallplatten  
und CD's bei da Camera  
(Deutschland), Bayer  
Records (Deutschland)  
und Gallo (Schweiz).  
Namhafte Komponisten  
der Schweiz und des  
Auslandes haben ihm  
Flötenkompositionen  
gewidmet. Seit einigen  
Jahren eigene Forschung  
und bedeutende Ent-  
deckungen über die  
Symbolik im Werk Bachs.

Den hier veröffentlichten  
Text übersetzte Lea  
Carl-Krüsi, Kunsthistori-  
kerin, Zürich, aus dem  
Französischen.

# JOHANN SEBASTIAN BACH, EIN VISIONÄRES GENIE

*Neue Entdeckungen über die Symbolik im weltlichen Werk der kritischen Jahre im Leben Bachs*

*In seiner Kirchenmusik hat Bach mit Symbolen immer wieder religiöse Botschaften eingeflochten, die von Musikwissenschaftlern zum Teil gedeutet und entschlüsselt worden sind. Die Geheimnisse, die in zahlreichen weltlichen Werken verborgen sind, wurden bisher noch nicht entdeckt.*

Durch meine Untersuchung der verschiedenen Systeme von Symbolen beim Komponisten einerseits und des dynamischen Aufbaus seiner Werke für Flöte andererseits, fielen mir wichtige Entdeckungen zu.

Von jeher verständigt sich der Mensch durch Zeichen aller Art: Töne, Schriftzeichen, Gebärden, Winke, Signale und Piktogramme. Einige solcher Codes sind uns vertraut, viele aber sind nicht zu entziffern und bleiben dunkel. Wir haben ihren Sinn verloren oder nie gekannt.

Dass Bach in seiner Notierung fast durchwegs auf die Festlegung von Nuancen verzichtet, führte etliche Interpreten und Musikwissenschaftler dazu, seinen Kompositionen jegliche Dynamik abzusprechen. Sie begehen den Fehler, die heutige exakte Notierung auf frühere Zeiten zu übertragen. Tatsächlich ist es schwierig einzusehen, wie beispielsweise eine Sonate von Boulez in ihrer rigorosen Niederschrift letztlich aus der musikalischen Notierung des 17. und 18. Jahrhunderts stammt, die doch Nuancen im Notenbild kaum erst zu fixieren begann.

## Einfluss der jüdischen Kabbala

Die Musikwelt ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts in gewissen Bereichen noch tief in mittelalterlichen Traditionen verwurzelt. Bach steht, wie einige seiner Zeitgenossen, im Banne der Gematrie, ein Verfahren, das von den Christen im Mittelalter der jüdischen Kabbala entliehen wird, bei dem die Buchstaben den Zahlenwert ihrer Reihenfolge im Alphabet erhalten, der addiert oder multipliziert, die geheime Botschaft übermittelt. Man unterscheidet zwischen «numerisch», was Zu-

sammenzählen der Anzahl der Musiknoten einer bestimmten musikalischen Figur bedeutet, und «alphanumerisch», was Addition der Zahlen, die den Musiknoten zugewiesen werden, heißtt, wenn diese den acht ersten Buchstaben des Alphabets entsprechen. Nehmen wir zum Beispiel den Namen BACH:  $B = 2 + A = 1 + C = 3 + H = 8$  ergibt 14 als Symbolzahl. Bekannt ist die Bedeutung der Zahl vierzehn, die der Komponist oft zum Signieren seiner Werke braucht. Ein anderes einschlägiges Beispiel: Bach wartet mit dem Eintritt in die von Mizler gegründete berühmte «Societät der musikalischen Wissenschaften», um deren 14. Mitglied zu werden.

## Einzigartiges Phänomen in der Musikgeschichte

Heute habe ich den Beweis, dass die tragisch-entbehrungsreichen Jahre, die der Leipziger Kantor seit 1736 durchlebte – war ihm doch verboten worden, irgendwelche Musik für die vier Kirchen, die er musikalisch betreute, zu schreiben –, ihn dazu brachten, seine weltliche Musik mit noch tieferem Sinn zu beladen, indem er zu einer Zahlensymbolik griff, die er mit der grossartigen Kunst des Spannungsbogens verbindet. Es ist ein in der Musikgeschichte einzigartiges Phänomen, dass die musikalische Schönheit des Werkes nie durch solche numerischen Spekulationen verdorben wird!

Claude Debussy bekennt zu Bachs Musik: «Chez Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est la courbe» (Bachs Musik fesselt nicht so sehr durch die Melodie, als durch den Spannungsbogen). Wie soll man diesen «Phrasie-

rungsbogen» definieren? Bis zum Ende des «Galanten Stils» ist der Spannungsbogen eine Erscheinung der integrierten Dynamik, die zunehmen kann, ob die Melodie sinkt oder steigt. Der Bogen bei Bach wird bestimmt durch die Einbindung einer gewissen, nicht bestimmten Anzahl von Takt en in ein Ganzes. Seine Spannweite hängt von mindestens zwei der drei Punkte, die den Bogen – tektonisch gedacht – definieren, ab, nämlich Ansatz, Scheitel oder Schluss. Der Scheitel liegt immer zwischen beiden Bogenhälften und bildet die musikalische Kulmination, den Höhepunkt. Dieser bestimmt die dem ganzen Bogen innewohnende Dynamik und beeinflusst die Mikrodynamik, die kleineren betonten Werte darin, die für uns von besonderer Bedeutung sind, wie Vorschlag, Vorhalt, Synkope, erster und dritter Schlag im Viervierteltakt usw.

### **Unbefriedigende Bach-Interpretation**

Im 19. Jahrhundert verliert sich der so definierte Bogen; er wird durch den Melodiebogen ersetzt, der wieder an die Vorschriften des Kirchenvaters *Augustinus* anknüpft, der ihn wesentlich so begreift: «Die Intensität wächst beim Steigen und schwindet beim Sinken der melodischen Linie.»

Da Bach sich einer Musiknotation, die im Prinzip keine differenzierende Zeichen setzt, bedient, so dass wir nur spielen, was geschrieben steht, kann man folgern, dass, wenn Bach zur Ausnahme eine Interpretationsangabe macht, dies für das Verständnis der Entwicklung des Bogens unabdingbar nötig ist. Deshalb sind solche präzisierende Vorschriften als Hinweis auf den Bogen zu verstehen und nicht als Ausdruck des Gefühls.

Da Bach-Interpretationen – die meinigen eingeschlossen – mich selten befriedigt hatten, suchte ich schon seit langem eine Antwort auf meine Bedenken und Zweifel. Mit Freude stellte ich fest, dass die Ergebnisse meiner Studien, die doch zum Teil auf symbolhaft übermittelten Botschaften beruhen, die Phrasierungsgrundsätze des grossen Theoretikers, Komponisten und Flötisten am Hofe Friedrichs des Grossen, *J. J. Quantz*, ergänzten, nicht durchkreuzten. Wenn auch «wortkarg», geben diese Grundsätze den

wichtigsten Hinweis zur Interpretation der Spannungsbögen im Werke von Bach.

Ich kann an dieser Stelle nur Teilergebnisse meiner Arbeit vorstellen. Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es unmöglich, alle musikologischen Argumente darzulegen, die meinen Untersuchungen zur Fuge der Suite in h-moll zu Grunde liegen. Alle Interessierten seien deshalb auf meine vollständige Studie verwiesen, die sich zur Zeit in der Übersetzung befindet.

### **«Soli Deo Gloria»**

Noch erstaunlicher deutet Bach mittels Symbolen an, dass er mit 52 Jahren, 13 Jahre vor seinem Tod, sein genaues Todesdatum kannte.

Abb. S. 28 und S. 29:  
Partitur des Rondeaus der Suite Nr. 2 in h-moll für Flöte und Orchester von Johann Sebastian Bach. Bögen, Zahlen und Kreuz wurden vom Autor nachträglich eingezzeichnet. Die bei den Partiturblätter wurden entnommen aus: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 1, Serie VII, Orchesterwerke, Bärenreiter Verlag, Kassel 1967.

Die Strukturanalyse der Fuge und des Rondeaus der Suite Nr. 2 in h-moll für Flöte und Orchester führt zum Schluss, dass Bach sie dreimal signiert und sie gema trisch datiert auf Karfreitag, den 19. April 1737. Andererseits zeigt dieselbe Analyse, dass die Fuge allein, obschon ein weltliches Stück, einmal mehr die Hauptszenen der Passion in Erinnerung ruft, acht Jahre nach der Matthäus-Passion. Ja, noch erstaunlicher: Wie in drei seiner Sonaten für Flöte und Cembalo, die kurz nach dieser Suite entstanden – in A-Dur, h-moll und e-moll –, deutet Bach mittels Symbolen an, dass er mit 52 Jahren, 13 Jahre vor seinem Tod, durch ein Vorzeichen geoffenbart, sein genaues Todes datum kannte (28. Juli 1750). Das Interessante dabei ist, dass der Bach-Spezialist *K. van Houten*, allerdings mit den spitzfindigen Mitteln des Computers, annähernd Gleicher aus anderen Werken schliesst. Bevor Bach diese Fuge nach seiner Empfindung in einem bekennersch ureigenen Stile schreibt, schafft er einen Raum der tiefsten transzendentalen Botschaften, indem er auf Solistenstimme und Chor verzichtet; so erreicht er die höchste Vergeistigung, die den Komponisten zum Schatzmeister des göttlichen Gedankens macht. Künftig ist die flüchtige Zeit für Bach kein Hemmnis mehr, kennt er doch die Lebensspanne, die ihm Gott bemessen hat, und von da an ist sein Werk mehr denn je Ausdruck des Sinnspruches «*Soli Deo Gloria*», den sein ganzes Œuvre be kennt: Gott allein die Ehre!

Man kann sich fragen, wie es Bach gelingt, in der Beschränkung einer einzigen Fuge die dramatische Grösse der Passion zu übermitteln. Hier möchte ich nach drücklich an *Rembrandt* erinnern, der mit

## Rondeau

Flauto traverso

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument: Flauto traverso, Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The score is organized into four systems, separated by vertical bar lines. Measure numbers 1, 7, 14, and 20 are marked above the staves. The music is written in common time, with various key signatures (G major, A major, D major) and time signatures (6/4, 5/2, 6/2, 7). The score includes dynamic markings like forte (f), piano (p), and sforzando (sf), as well as performance instructions such as "riten." (riten.) and "tempo rubato." There are also several circled numbers (4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20) placed above specific notes or groups of notes, likely indicating fingerings or specific performance techniques.

27

33

(16)

39

46

(4)



Alexandre Magnin

anderen Gestaltungsmitteln seine Vision von Golgatha in verschiedenen Zuständen zeigt, bekannt unter dem Titel «Die Drei Kreuze». Handelt es sich um eines seiner monumentalen Gemälde? Mitnichten; es ist eine Radierung im bescheidenen Rahmen eines Blattes Papier. Hier liegt wohl ein Hauptwerk des Meisters vor, in dem der religiöse Gedanke am deutlichsten Gestalt annimmt. Erfasst Rembrandt in einigen Licht- und Schattenwürfen das Aufeinanderprallen der Tragik und der ganzen Hoffnung, die uns das Mysterium der Passion bietet, warum sollte nicht Bach – wenn auch ein Werk der Musik andern Gesetzen folgt als eines der Malerei – die gleichen Gefühle von Schmerz und Hoffnung in einer einzigen Fuge ausdrücken können?

### **Zerstörung des Körpers**

Der Fuge folgt ein Rondeau (s. die beiden Partiturblätter auf den Seiten 28 und 29). Bei diesem Satz fallen auf den ersten Blick, als einzige originale Spielanweisungen der Dynamik, die Bezeichnung Piano (Takt 28) und Forte (Takt 36) ins Auge. So darf man sich zu Recht fragen: Gäbe sich Bach die Mühe, zweimal in diesem Satz die ohnehin so klare Dynamik festzulegen, wo er sie doch sonst nur ausnahmsweise in dieser Art präzisiert, um allfällige Unklarheiten des musikalischen Gedankens auszuschalten? Ohne Zweifel fällt diesen Takten 28 und 36 ein besonderes Gewicht zu; es sind «Kern-Takte».

Um das musikalische Konzept dieses Satzes zu erkennen, muss man ihn in Bögen von je vier Takten zerlegen bis zum Takt 28 und dabei dem Umstand Rechnung tragen, dass der erste Bogen auf einem Scheitelpunkt ansetzt. So entsteht eine Art Trauermarsch in Gestalt eines

Rondeaus, dessen Melodie unmittelbar an das Thema des Schlusschors der Johannes-Passion erinnert.

Bach, der in der Fuge das Jahr seines Ablebens voraussagt, ergänzt das Datum im Rondeau um Monat und Tag. In der Mitte des 28. Taktes, dessen Ordnungszahl dem Todestag von Bach entspricht, gewahrt man überrascht, dass man sich im Scheitel eines Bogens auf seiner Spannungshöhe befindet, als dieser abrupt in sich zusammenbricht im dreifachen Piano der Begleitung, das sich an der Stelle findet, die Bachs Übertritt in die andere Welt symbolisiert.

Um seine Vision zu offenbaren, deutet Bach die Auflösung seines Körpers genau an dieser Stelle des 28. Taktes zeichenhaft an. Für das Verständnis dieser Anspielung muss man sich die Worte des Johannes-Evangeliums vergegenwärtigen, die sich auf den Tempelbau beziehen (Joh. 2,19–22): «Jesus antwortete ihnen: Reist diesen Tempel nieder, in drei Tagen werde ich ihn wieder aufrichten. Da sagten die Juden: Sechs- und vierzig Jahre wurde an diesem Tempel gebaut, und du willst ihn in drei Tagen wieder aufrichten? Er aber meinte den Tempel seines Leibes.» In Bachs Symbolik bedeutet die Zahl 46 den Wohnsitz Jesu, seinen Leib; somit zeigt die Halbierung dieser Zahl, 23, die Zerstörung des Tempels an, was Jesus selbst mit seinem gebrochenen Leib gleichsetzt.

Nun benützt Bach seinerseits den Sinn dieser biblischen Worte, um die künftige Zerstörung seines eigenen Körpers auszudrücken. Tatsächlich bedeutet die Zahl 79 den Leichnam von Johann Sebastian Bach, insofern als 79 die Hälfte von 158 ist, die Zahl, die Bach für seine vollständige Signatur benutzt, und die herausspringt, wenn man die Zahlenwerte der Buchstaben seines Namens zusammenzählt: JOHANN (58) + SEBASTIAN (86) + BACH (14) = 158. Dabei muss berücksichtigt werden, dass das Lateinische Alphabet 24, nicht 26 Buchstaben umfasst.

Um die Symbolzahl 79, wiederum im 28. Takt, zu offenbaren, schreibt Bach zwei Bindebögen über die nach dem tödlichen Bruch verbleibenden vier Achtelnoten – die einzige Artikulationsvorschrift in diesem Satz! Nun braucht man bloss die Zahlenwerte der ersten und der zweiten

zwei gebundenen Achtelsnoten im Flötenpart gesondert zu addieren: D (4) + Cis (3) = 7 und D (4) + E (5) = 9 und die so gewonnenen Ziffern aneinanderzuschreiben, um die Zahl 79 zu erhalten, die okkulte Zahl der Zerstörung des Körpers von Bach unmittelbar nach dem Einsturz des Bogens.

Das numerische Symbol (30), welches das Todesdatum Bachs versinnbildlicht (28. Juli 1750), setzt sich zusammen aus den alphanumerischen Werten der Noten des Akkords im zweiten Schlag – *«alla breve»* gezählt – nach dem Bruch im 28. Takt: 2, 8, 7, 1, 7, 5, 0, oder gegliedert 28. 7. 1750 (Continuo H = 8 + Viola H = 8 + Violino II Fis = 6 + Violino I D = 4 + Flauto traverso D = 4). Dieser Akkord hat die Quersumme 30, demnach ein Sinnbild vom Tode Bachs. Was den Todesmonat, Juli, den siebten des Jahres, anbelangt, findet er sich auch in der siebenfachen Darstellung des Hauptmotivs – inklusive Wiederholung – bis zum Bruch in Takt 28 sinnlich fassbar gestaltet.

### ***Das Grab***

In der Mitte des 36. Taktes angelangt, dem Höhepunkt eines neuen Bogens, braucht man nur eine einfache Rechnung anzustellen, um auf die Symbolzahl 19 zu stossen, die für Bach bekanntlich das Gericht Gottes bedeutet (vergleiche dazu *Ludwig Prautzsch*, «Vor deinen Thron tret' ich hiermit», Stuttgart 1980). An diesem Punkt schreibt Bach für drei Begleitstimmen Forte vor. Der Akkord setzt sich zusammen aus: Continuo A = 1 + Viola Fis = 6 + Violino II Fis = 6 + Violino I Cis = 3 + Flauto traverso Cis = 3 und ergibt 19. Man kann noch weiter gehen und aufzeigen, dass die 16 Takte dieses Bogens auf den 16. Psalm Davids anspielen, dessen letzter Vers in Luthers Übersetzung lautet:

*«Du tust mir kund den Weg zum Leben:  
Vor dir ist Freude die Fülle und Wonne zu  
deiner Rechten ewiglich.»*

Bach versteckt nicht nur Zahlen einer andern Bedeutungsebene in seine Partitur, sondern gelegentlich eine suggestive bildliche Darstellung, indem er etwa wie hier die zwei Hälften des gebrochenen Bogens

des Rondeaus benutzt, um das offene Grab zu versinnbildlichen: Der abbrechende Bogen steigt, wie man sieht, aus der zweiten Hälfte des 26. Taktes, um mit dem zweiten Schlag des 28. einzustürzen. Merkwürdigerweise setzt sich dieser Bogen erst auf dem zweiten Schlag des 44. Taktes fort. Nun wird klar, dass sich beide gleichen Bogenhälften über die offene Grube hinweg ergänzen, das Grabmonument Johann Sebastian Bachs. Hier die Beweisführung: Wenn man die Quersummen der Ordnungszahlen jeder der drei Takte der beiden Bogenhälften, die das Grab symbolisieren, addiert (Takt 26, 27, 28: Quersumme 2 + 6 + 2 + 7 + 2 + 8 und Takt 44, 45, 46: 4 + 4 + 4 + 5 + 4 + 6), ergibt sich die gleiche Quersumme, nämlich 27. Sucht man dazu ein Wort mit vier Buchstaben, dessen alphabetische Ordnungszahlen diese Quersumme besitzt, bietet sich das Wort GRAB an (G = 7, R = 17, A = 1, B = 2).

Das Resultat meiner Arbeit über das Symbol bei Bach schliesst den Einwand der Zufälligkeit aus, schon angesichts der Häufung von «Koinzidenzen», die ich im Laufe meiner Erhebungen aufzeigen konnte. Demgegenüber beweist das Fehlen ausdrücklicher Erläuterungstexte zu diesem Thema aus der Feder von Bach oder seiner Zeitgenossen gewiss nicht, dass die Symbole der Partitur unbeabsichtigt sind.

Diese neue Sicht der Kunst und der Person Bachs stösst vielleicht eingefleischte Rationalisten vor den Kopf. Sie ist jedoch das Ergebnis klarer mathematischer Operationen, die allerdings immer an eine stets wache Empfänglichkeit für die sinnliche Welt, die uns umgibt, gebunden bleiben muss. Es möge mir gestattet sein, mit den zwei Versen Baudelaires, die ich in meinen Erhebungen im Sinn trug, zu schliessen:

*«L'homme vit au milieu  
de forêts de symboles  
Qui l'observent avec des  
regards familiers.»  
(In einem Walde von  
Symbolen lebt der Mensch  
Und diese sprechen ihn  
vertrauten Blickes an). ♦*