

Lucius Rühl

Zu Johann Sebastian Bachs *Concerto nach Italiäischen Gusto*
aus der *Clavier-Übung II* (1735)

Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält und uns an nichts erinnert als an sich selbst.

(Heinrich Kleist)

Erster Satz (2/4)

Ich beginne die Formanalyse mit einem ersten kleinschrittigen Hördurchlauf:

Takt	Anzahl	Benennung	Tonart	Paralleltakt	Harmonik	Motivik, Herkunftstakt in ()	Erläuterung
1–4	4	Thema (Thesis) plagale Klausel	F		primär	Sexte↓, terzparallele Tetra- chorde↑, Wechselnote d-c, Quartsprung ausgefüllt, anticipatio d	Töne aus hexachordum naturale + una nota super la (es)
5–8	4	Thema plagale Klausel	C	1	secundär	steigt unerwartet um Quinte	hexachordum durum mit b
9–12	4	Beantwortung (Antithesis)	C → F			Doppelschlag um b, Sexte↑ Umkehrung von Motivik, Harmonik und Rhythmis	T. 10 hexachordum naturale↑ + una nota super la
13–14	2	Crisis	h ^v			Diminution (8/9)	coloriertes Tetrachord as-g-f-e
15–20	6	Orgelpunkt (Statio)	C			Dreiklangsbrechung; Artikulation!, Sexten↑ (1 r.H./2+3 l.H.)	Baßmetrik verschoben, T. 15 Rückkehr zum b, in T. 17 des!
21–24	4	Erlösung (Synthesis)	C			Dreiklangs- und Terzenbrechung (1+2)	Baßmetrik gerade
25–26	2	Jubilatio	F			Spiegelskala über Oktave	Ausgleich zu Dreiklangsbrechungen
27–29	3	Cadenz	F		primär	Trugschluß, Dreiklang, Chromatik c-h-b-a	T. 28 Hexachord ab d ² ↓ in den Schluß des ersten Teils
30	1	Überleitung	F			Repetitionen, Vorbereitung des Concertinos	unbetonter Takt (gerader Takt), Concertino beginnt betont
31–34	4	Concertino I a (a-b-a')	F		primär	Wechselnoten Tetrach.↓, Sexte, anticipationes (3/4)	coloriertes Tetrachord d-c-b-a
35–38	4	Concertino I b	C			2er-Bögen, 32stel (13), Sexten	suspitationes, lombardischer Rhythmus
39–42	4	Concertino I a'	C	31		(31–34)	coloriertes Tetrachord a-g-f-e
43–45	3	Sequenz ↑	d-e-fis ^v			Sextakkord-Brechung	coloriert a-h-c bzw. d-e-fis
46–48	3	Sequenz ↓	G → C			Septakkord-Brechung	coloriert g-f-e zu es in 49
49	1	pathopoeia				Leittonskala, verminderter Dreiklang, Wiegemotiv, Artikulation(15)	es: pathopoeia T. 25 Skala Gegenbewegung
50–51	2	Cadenz	C		secundär	verm. Dreiklang, Wiegemotiv, longinqua distantia	Ende der Linie mit d-c Tenorklausel
52	1	Überleitung (Einschwingen)	C			Skala 2 Okt., Vorbereitung Thema	unbetonter Takt (gerader Takt) Thema betont mit T. 53 Skala wie T. 48 jedoch mit reduplicatio in T. 53
53–56	4	Thema modulierend	C → F	1	secundär		
57–59	4	Thema modulierend	F → B		quintaffinal		
60	1	Überleitung	B	52		Skala als zwei identische Tetrachorde	von b weg und auf b zu
61–64	4	exclamaciones	d		terzaffinal	Wiegemotiv, kl. Sexte↑(9,49)	diminuiert b-a-g / g-f-e
65–68	4	Katabasis (Abstieg)	d			Dreiklangsbrechung (2,15) lombardischer Rhythmus (37) Tetrachorde terzparallel↓ (1+2)	Tetrachorde g-f-e-d und b-a-g-f
69–72	4	Anabasis (Aufstieg)	d			Wechselnote (49 Umkehrung, augmentiert) Doppelschlag um d (8/9 u. 49)	f-g-a-b / d-e-f-g

73–89	17	Crisis bis Cadenz	a – d	13–29	tertiär → terzaffinal	s. T. 13–29	größter identischer Block (13–29) umfaßt 17 Takte
90	1	Überleitung		30		Skala über Oktave mit Tritonus	
91–96	6	Concertino II	d		terzaffinal	Orgelpunkte,, Wiegemotive (31)	Wechselnoten augmentiert und diminuiert, Mitte des Satzes
97–102	6	Sequenz	d			Tetrachorde↓ 32tel (13), Sexten↑, zerbrochene Skalen	I.H.: hexachordum molle: g–f–e–d–c–b terzparallel r.H. ab b...
103–105	3	Themenkopf	B	1, 53			ab 106: empfundene Metrik verschiebt sich durch die 16tel-Figur in der I.H.
106–111	6	Sequenz – Fortspinnung	B/g		quintaffinal	Vorhaltsketten g–f–e–d, T. 110, quasi exclamatio d–b ²	hexachordum molle ab g in T. 106 geht über Triller d ² –c ² und endet mit b in T. 120 bzw. T. 135
112–119	8	Triller	g		peregrin	I.H. exclamatio, (T. 21ff., 49)	Hexachordstationen d–c
120–123	4	Sequenz Fortsp.				119/120 F-dur-Dreiklang↑ mit abschließender Oktave, Einsatz eines Alt auf d (Excl.)	prolongatio auf b in T. 122/123 und reduplicatio T. 123 Goldener Schnitt (119:72)
124–128	5	Orgelpunkt	C			Alt verschwindet wieder, vier Hexachorde: ↑gebrochen ↓skaliert	5x C: Metrik ab 129 wieder eingerenkt (seit T. 106 macht 23 verschobene Takte)
129–134	6	Concertino III	d			Alt Hexachord↓ von a bis c, Repetitionen (30)	3x 7 Anschläge I.H.
135–138	4	Triller stehend	C			Alt tacet, I.H.: 3 Schritte + Sexten, Thema inv. (I.H. 8/9, r.H. 15), exclamations	2x2 Takte, b =Ende hexachordum molle von T.106 (s.o.)
139–145	7	Scheinreprise u. sec. Cadenz	F → C	1, 53	primär	Thema jetzt sequenziert, vgl. 1 bzw. 53	140/141 + 144/145 b–a + c–h im Alt (der „dienenden Stimme“), prolongationes a und h
146	1	Überleitung	C 30,	52		Vorbereitung Concertino	metrische Symmetrie s.T. 31
147–152	6	Concertino II	F	91		s.o. bei T. 91	
153–156	4	Sequenz	B-F-C	97		(9, 13) Quintstieg-Sequenz, gr. Sexten c–es, g–b, d–f bilden hexachordum naturalis ohne mi (=a) jedoch mit una nota super la (=es)	32tel-Motiv zu Beginn (T. 97) und am Ende (T. 153) der zweiten Hälfte des Satzes, subsemitonium e in T.156
157–162	6	Ankündigung Reprise Cadenz	F		primär	T. 158–160 r.H. Spreizung bis Oktave, ab T. 158 Staktige Cadenzbildung mit 7x f ² bis zum subsemitonium e in 161 erste 16tel und 162 letzte 16tel	Einlösung des fehlenden mi (=a) in T. 156/157 durch b-a... und 159/160 c-h, T. 162 = T. 157 oktaviert, also fünf Takte eingeschoben, mittlerer ist T. 160 (=Johann Sebastian Bach), pathopoeia h
163–191	29	Reprise Cadenz	F	1–29	primär	Oktavlage, 5st., alle Stimmen vorbereitet (29/30)	
192	1	Schluß	F				ganzer Takt F-dur

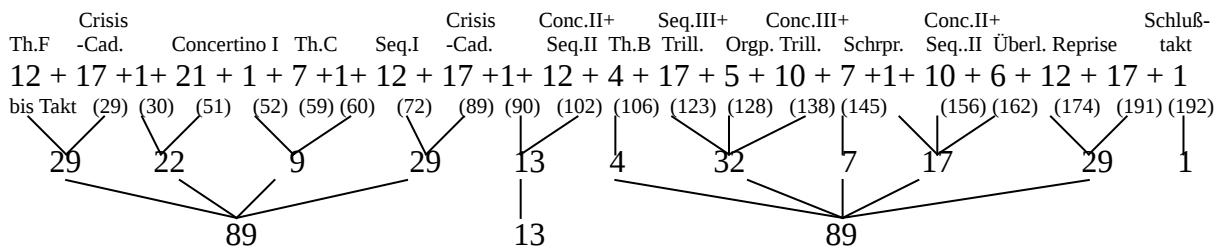
Es kommen 14 tonia und semitonia vor (gis+as/cis+des), der Ambitus geht von B¹ bis c³, 4 Oktaven und 1 tonium = 51 Claves, von denen 47 vorkommen (H¹, Cis, Es, Gis bleiben unberührt, dafür sind des² und as² doppelt belegt, also 49 tonia).

Das Hauptthema ist in 2x4 Takte geteilt. Die Teile führen harmonisch eine Quinte abwärts. In Exposition und Reprise kann dies auch als plagaler Schluß gehört werden. Versteht man T. 4 jedoch als Halbschluß von B-dur, so verhalten sich die 4-Takt-Gruppen in Exposition und Reprise wie eine Cadenz (F–B/C–F). Der secundäre Einsatz in T. 53 gibt der Themenmodulation nach (C–F/F–B) und fällt so um zwei Quinten. (Der halbe Einsatz in T. 103 mündet in eine abwärtsführende Sequenz.) Die Scheinreprise T. 139 sequenziert in einem Schritt um zwei Quinten nach oben, wodurch wieder die secundäre Tonart erreicht wird, um zur echten Reprise auszuholen. So hört man das Thema cadenzierend, modulierend und sequenziert.

In der Proportionierung des Satzes wird das Thema mit 29 Takten gerechnet: Die Takte 30, 52, 60, 90, 146 und schließlich der Schlußtakt bilden Scharniertakte. Überlegung: Mit dem Anschlag des Zielakkordes einer Cadenz ist diese vollzogen und das Ohr bereit für neues. So ist die empfundene Dauer dessen, was ich hier zur Exposition zähle, 29 Takte; Takt 30 wird

also bereits zum Concertino gezählt (linke Hand Repetitionen, Manualwechsel), entsprechend T. 60 zum Thema, da er sein Motiv (zwei Tetrachorde) enthält. T. 90 gehört zum Concertino (Manualwechsel); T. 52 und 146 sind ebenfalls dem jeweils Folgenden (Manualwechsel) zuzurechnen. Der Schlußtakt 192 steht ganz für sich; er füllt für eine metrische Grundeinheit die Grundtonart in Oktavlage bei voller Stimmenzahl. Der Verlauf des Satzes enthält folglich 191 Takte, sein Vollzug 192 Takte.

Gegliedert nach Cadenzen, Themeneinsätzen, Seitenthemen (Concertini), Orgelpunkten und Wiederholungen ganzer Formteile ergibt sich folgendes Bild:



auch:

29

43₍₇₂₎

17₍₈₉₎ 13₍₁₀₂₎

43₍₁₄₅₎

17₍₁₆₂₎

29

Der Goldene Schnitt (72:119) liegt bei der zweiten Crisis (= mit 17 Takten größter zitiertes Formteil außer der Reprise)

72

119

seine Umkehrung (119:72) am Ende des Trillers, F-dur-Dreiklang mit Oktavsprung, Stimmzuwachs durch Alt

119

72

auch

29

43₍₇₂₎

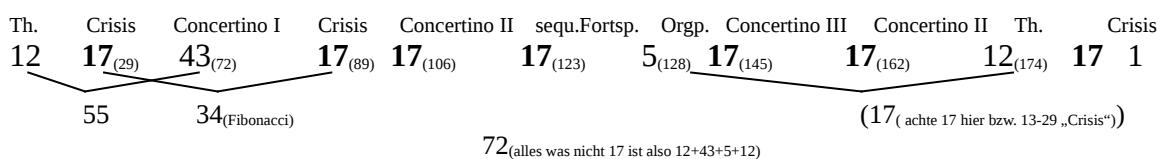
47₍₁₁₉₎
18+29_(Fibonacci)
6_(bis Mitte)+23_(bis Gld.Schnitt)

43₍₁₆₂₎

29

Es zeigen sich Symmetrien quer durch die verschiedenen strukturgebenden Ebenen. Der größte exakt zitierte Formteil (ich nenne ihn „Crisis“) enthält 17 Takte.

Die 17 taucht noch häufig auf und bildet mit 7x17 die 119 des Goldenen Schnittes:



Aber auch:

72_(72 darin die achte 17) + 17₍₈₉₎

17₍₁₀₆₎

17₍₁₂₃₎

B-A prolongatio,

möglicher Reprisenansatz (s.u.)

17₍₁₄₀₎

17₍₁₅₇₎

17

17 1

Die fünf Takte vor der Reprise (158–162) sind wie eingeschoben (157 = 162 oktaviert), und bilden so mit den folgenden 12 Takten des Themas wieder die 17. Der mittlere jener fünf ist T. 160 (= Johann Sebastian Bach) mit c-h im Baß nach b-a in T. 156/157 (siehe Tabelle zu diesem a, es wurde im vorangehenden Hexachord ausgelassen [Ellipse]). So ist der erste Satz des Konzerts mit 72 + 7x17 Takten komponiert.

Weitere Bestätigungen der 17 finden sich mit T. 51 (3x17) und 102 (=6x17), die von hinten gerechnet auf das Ende von T. 89 bzw. 140 verweisen. So ergeben sich die 13 mittleren Takte (90 bis 102) mit T. 96 als mittlerem und als Mitte des Satzes. In T. 17 erleben wir ein des, das bis dahin als viertes semitonium auftritt (=17. Oberton von c, dem dortigen Baß), auffällig wie

bereits das als in T. 13 (Crisis). Beide semitonien kommen normaler-, oder besser: natürlicherweise als gis und cis in F-dur als Subsemitonia modorum a (tertiär) und d (terzaffinal) vor. So arbeitet Bach also mit einem Vorrat von 14 (!) Tönen innerhalb der Skala.

Die ersten 72 Takte zerfallen in eine achte 17 (13–29) und 12 + 43 (= 55). Der mittlere dieser 43 (T. 30–72) ist T. 52 (Scharniertakt), der mittlere des vorangehenden Concertinos (21 Takte) ist T. 41(!). Fibonacci-Zahlen 13, 21, 34, 55, 89 schließlich die 144 als c–h (siehe Tabelle) tauchen auf, auch die 5 als Orgelpunkt oder die 8 im Thema. Deutlich wird auch die andere Reihe (3, 4, 7, 11 etc.) in der 123 (Orgelpunkt) berücksichtigt, sie findet von hinten in T. 68 (Manualwechsel) ihr Pendant und wird schließlich in der 29 (Exposition) und der 47 (Goldener Schnitt bis Goldener Schnitt) bestätigt. Letzte 47 lässt sich mit 18:29 wieder im Goldenen Schnitt teilen (Takt 90 als Scharnier, Beginn Concertino markiert).

Neben all dem schwingt aber auch eine 23 mit:

12	17	1 21 1 ₅₂	20 ₇₂	17	1	Mitte	6 17 ₁₁₉	6	Gld. Schn.	4	15	Scheinreprise	11 ₁₅₇	4	17	17	1	mögl. Reprise
		↙		↙	↙		↙	↙		↙	↙		↙	↙	↙	↙	↙	oder 23 mit der anderen 4

So blieben außerhalb einer 23er- und 17er-Proportionierung noch 49 Takte (die unterstrichenen). Also $4 \times 23 + 3 \times 17 + 49 = 192$.

- Nach $6 \times 23 = 138$ Taktbeginn die Scheinreprise; 138 von hinten gerechnet, in T. 53, das Thema in secundärer Tonart: $53 + 86 + 53, 86 = 2 \times 43$ (43 steht für „Verborgenheit“: die Namen der vier kabbalistischen Welten sind dem Buch Jesaja, Kap. 43,7 entnommen.).
- Nach $8 \times 23 = 184$ Takte (in T. 185) wiederholt sich in der Reprise Takt 23, dessen erste vier Sechzehntel der rechten Hand auch in T. 115 (5x23) in der linken Hand zu finden sind (vgl. zur 185 den zweiten und dritten Satz). Auch T. 69 (3x23) zeigt Auffälligkeiten (3x, 5x, 8x23 weist auf die 3–5–8 aus der Fibonacci-Reihe).
- 23 Takte sind es vom b–a–c–h der Scheinreprise (T. 140) bis zur echten Reprise in T. 163.

Schließlich haben wir 41(!) Takte vom Goldenen Schnitt (T. 119) bis zum c–h des 160.(!) Taktes, und ohne die Scharniertakte 30 und 52 sind es 41 „motivierte“ Takte vom Concertino bis zum Goldenen Schnitt in T. 72.

Wenn auch noch bezugslos, sei hier auch der große Formteil von 162 Taktbeginn bis zur Reprise als $162 = 3 \times 54 = 3 \times 3 \times 18 = 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2$ genannt.

Sicherlich können und möchten immer wieder noch viele andere Bezüge aufgezeigt werden, wie das lebendige Spiel des Stückes immer Neues zu Ohren bringt. Und ganz gewiß offenbart sich dieses Werk unseren Ohren auch ohne die Kenntnis aller Proportionen als ein Werk vollendet Schönheit, denn der Geist seines Schöpfers springt eben unmittelbar aus ihm hervor. Diese Vollkommenheit aber führt leider auch häufig zu der Annahme, jegliche Proportionen seien entweder zufällig oder als selbstverliebte, beliebige Spielchen etwa eines Jongleurs zu betrachten.

*

Alle Kulturen stoßen in der Betrachtung der Welt auf das Wesen von Zahlen. Im Bereich der Geometrie ist dies besonders leicht nachvollziehbar: 2 Punkte definieren eine Gerade, 3 Punkte eine Fläche, 4 einen Raum, aus 6 Flächen besteht ein Quader, π bildet das Verhältnis von Umfang zu Durchmesser eines Kreises etc. Aber auch in der abstrahierenden Algebra finden wir Zahlen von besonderem Wesen:

Primzahlen stehen ganz für sich, sind nicht zerlegbar: 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37 etc.

Vollkommene Zahlen sind Zahlen, deren Divisoren als Summe die Zahl selbst wieder ergeben wie $6 = 1+2+3$ oder $28 = 1+2+4+7+14$ (bis 1971 kannte man erst 23 solcher Zahlen).

Quadratzahlen sind Zahlen, deren Abstand sich konstant vergrößert: 1, 4, 9, 16, 25, 36, 49 (Abstand 3, 5, 7, 9, 11, 13 etc.).

Permutationen führen ebenso zu bestimmten Beziehungen von Zahlen, ihre mögliche Anzahl ist bei x -Gliedern $x!$ (x Fakultät). So gibt es z.B. 24 Permutationen des Wortes Vase: Asev, Seva, etc. (1x2x3x4 Möglichkeiten)

Die Näherung des Goldenen Schnitts kann erstaunlicherweise mit zwei beliebigen Zahlen begonnen werden. Man addiert sie und erhält die nächste, usw. Die elementarsten Reihen nach Fibonacci (12. Jahrhundert) beginnen mit 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 und mit 3, 4, 7, 11, 18, 29, 47, 76, 123, 199 (Alle Quotienten zweier benachbarter Zahlen aus solchen Reihen nähern sich der $1:1,618\dots$, dem Goldenen Schnitt.) Eine Besonderheit: Addiert man zu einer Zahl der ersten Reihe (2, 3, 5 etc.) die übernächste, so erhält man eine aus der zweiten Reihe mit 3, 4, 7 etc. (z.B. $34 + 89 = 123$).

Auch die Eulersche Zahl „e“ war eine solche Entdeckung eines Naturphänomens Zahl, also eine Antwort der Natur auf eine bestimmte Fragestellung: „e“ bildet in der Funktion $f(x) = e^x$ nämlich das „neutrale Element“ des Differenzierens, denn ihre Ableitung $f'(x)$ bleibt $= e^x$. Die Näherung lautet: $e = (1+1/n)^n$, für $n \rightarrow \infty$, also z.B. $1,001^{1000} = 2,7182\dots$

Solche Zahlen verstehen sich nicht als physikalische Konstanten, wie z.B. die Gravitationskonstante oder die elektrische Feldkonstante etc. Letztere geben Auskunft über Größenverhältnisse und so über die Ausführung der Schöpfung. Jene Zahlenkonstanten sind jedoch noch elementarer und stehen für konstante Größen der reinen Idee der Schöpfung. (Raum entsteht durch die 4 etc., s.o.) Ihr Erscheinungsbild in Ziffern hängt vom Zahlensystem ab. Seit Fibonacci wurde im Abendland das arabische Zehner-System eingeführt (sicherlich nicht ohne Hintergrund der 10 Sephirot, Leuchten, die die Welt „versorgen“, deren 10-Zahl sich aus der Summe der Zahlen $1+2+3+4$ ableitet, s.u.).

In den sogenannten magischen Zahlenquadraten entstehen wieder charakterisierende Zahlen: Die Mindestgröße beträgt 3x3 Felder. Die immer konstanten Summen in Waagerechten, Senkrechten und Diagonalen beträgt bei 9, 16, 25, 36, 49, 64, 81 Feldern die 15, 34, 65, 111, 175, 260, 369. Das erstmögliche (3x3=9 Felder) wurde Adam zugeordnet, die nächsten dem Jupiter (16), dem Mars (25), der Sonne (36), der Venus (49), dem Merkur (64) und dem Mond (81). Besonders bekannt ist das Jupiterquadrat aus Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I*:

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Die 16 Felder ordnen sich verblüffend einfach in sich umschlingenden Linien (1–2–3–4 / 16–15–14–13 / 5–6–7–8 / 9–10–11–12). Die Konstante 34 ergibt sich aus $(16+1) \times 2$. Acht Paare bilden sich aus $16+1$, $15+2$, $14+3$ etc., deren Summe immer die 17 ist. Aber auch die Ecken für sich, die sich gegenüberliegenden „Zweier-Eckdiagonalen“ (z.B. $5+3$ und $12+14$) oder die Kantenfelder ($2+3+15+14$), schließlich auch die kleinen „Vierer-Quadrate“ ($16+3+5+10$) bilden alle die 34. Das mittlere mit der 10+11, darunter der 6+7, teilt die 34 im Goldenen Schnitt mit 21:13.

Wie ein solches Quadrat verhält sich der besprochene Satz. Die Bezüge sind vielschichtig und weisen in alle Richtungen. Die 17 tritt ja tatsächlich 8mal als Formteil auf.

Die besondere Bedeutung von Zahl und Buchstabe wie deren Übertragung ineinander finden in der Kabbala ein höchstes Maß der Differenzierung. Im hebräischen Alphabet vertritt jeder Buchstabe eine Hieroglyphe, eine Zahl und eine Idee. So beschreibt ein Wort das Wesen einer Sache. Ein Wort zu bilden heißt, auf das Universum einzuwirken. Adam z.B. steht für „Wesen Gottes“ – „der Erhabene“- „der Gesegnete“. Die den drei verschiedenen Buchstaben zugeordneten Zahlen bilden nach der Gematria ($m+d+a$) eine $40+4+1=45$, deren Quersumme 9 ergibt. Ein anderes Verfahren bringt die $40+41=81$, deren Wurzel ebenfalls die 9 ergibt. So steht die 9 also für Adam, des Menschen Wesen im allgemeinen (siehe oben magisches Adamquadrat).

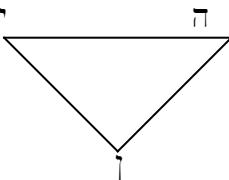
Von immanenter Wirkung für alles Weltgeschehen ist die Zahl 4: Etwas ist (=1) und ist nicht alles andere (=2). Es steht zwingend in Beziehung zu diesem (=3), wovon eine Wirkung ausgeht, etwas Neues geschieht oder entsteht (=4). Nichts kann außerhalb dieser 4 Phänomene gedacht werden. (siehe oben Raum, oder Zeit als 4. Dimension) So entsteht der göttliche Name Natur **יְהוָה** (Jeve). Es ist der dritte von 10 göttlichen Namen, die jeweils ein wirkendes Gesetz der Natur buchstabensymbolisch beschreiben. Es ist jener Name, den die Israeliten niemals aussprachen:

יְהוָה, aus den Buchstaben: Iod He Vau He (gesprochen „Jeve“)

Es stehen die Buchstaben:

Iod für das Sein oder „Ich“ (1),

He für das Gegenüber, das „Nicht Ich“ (2),



Vau für die Beziehung (3)zwischen „Ich“ und „Nicht Ich“

Soweit das Trinitätsgesetz, das in allen Dingen wohnt und auf das alle Wissenschaften gründen. Das zweite He schließlich impliziert ein Geschehnis, das sich aus dieser Dreierheit ableitet. Es bedeutet Übergang (4) zur nächsten Generation von Dreierheit. Es verhält sich wie das Korn zur Ähre.

Im Aufbau der Welt(en) spielt die 4 auch eine immanente Rolle. So geht man in der Kabbala von 4 Welten aus, 4 in sich ruhenden Prinzipien allen Schöpfens. Ihre Namen sind geheimnisvoll aus Jesaja 43,7 gewonnen und heißen: Azila – Beria – Jezira – Asija. Sie sind hierarchisch geordnet und bedeuten: Welt der reinen Idee – Welt der Schöpfung/Planung – Welt der Ausgestaltung – und Welt der Materie. Jede dieser Welten wird von 10 Sephirot (= Leuchten) „versorgt“ ($1+2+3+4=10$), Offenbarungen der Schöpfung und der göttlichen Intelligenz. Die ersten 3 Sephirot heißen „Krone“, „Weisheit“ und „Intelligenz“ Gottes. Aus dieser Triade geht der Plan des Universums hervor. Die 7 letzteren bilden die Sephirot der Ausführung oder Konstruktion (72+7x17 Takte!). Die menschliche Seele z.B. ist das Resultat der Vereinigung der 6. (Schönheit) und der 10. Sephira (Herrschaft). Durch Vervollkommnung wird die Seele unsterblich.

Der Name יְהָוָה (Jeve) führt durch ein besonderes, pyramidales Verfahren der Gematria zu der Zahl 72 (J+JE+JEV+JEVE), weswegen er auch der 72-Buchstaben-Name heißt. So gibt es einen recht bekannten kabbalistischen Baum mit großer Rosette aus *Oedipus Aegyptiacus* von Athanasius Kircher aus den Jahren 1652–1654, auf dessen Legende es heißt:

„Spiegel der mystischen Kabbala, in dem erwiesen wird, daß die Hebräer mit allem, was sie über den vierbuchstabigen Namen Gottes in geheimer Lehre lehrten, sich auf den Namen des Messias Jesus bezogen. Auch zeigt sich, nicht ohne geheime Bedeutung, daß alle Völker der Welt den Namen Gottes mit vier Buchstaben ausdrücken.“¹

Auf jener Rosette (vgl. Abbildung 1) Aus: *Die Kabbala*, Fig. 8 sind im äußeren Ring 72 Völker und deren Namen für Gott angeführt, weiter innen 42 göttliche Attribute, dazugehörige Buchstaben und Zahlen, dann die 12 Attribute Gottes, ganz innen die Buchstaben IHS (Jesus Christus Soter) und die Gestalt Christi über seinem hebräischen Namen. Das 17. Volk, das angeführt wird, ist das der „Germani“ mit „GOTT“, im nächst inneren Kreis vom 34. Attribut „Finis“ berührt. Aus der 72 leiten sich die sogenannten 72 Genien ab, sie stellen die Früchte des dargestellten mystischen Baumes dar. Der 17. Genius „Bewunderungswürdiger Gott“ leitet sich aus Psalm 8, Vers 2 ab: „Jehova, unser Herr, wie herrlich ist dein Name auf der ganzen Erde.“ Dieser Genius wird angerufen gegen seelischen Kummer und Traurigkeit. Kennzeichen sind: Liebe zur Musik, Poesie, Literatur und Philosophie, Hohe Wissenschaft und wunderbare Entdeckungen. Gegengenius: Atheismus.

In Dürers *Melencolia I* hängt eine Glocke über dem Jupiterquadrat, eine Sanduhr daneben. Die 34, die als Konstante aus dem magischen Quadrat mit 4x4 Feldern hervortritt, steht bei den 42 göttlichen Attributen für „Finis“. Hier findet man für die 17 „Fons vitae“ und für die 23 „Vita“. Eine andere geläufige und wichtige Deutung für die 17 weist auf die 10 Gebote und die 7 Gaben des Heiligen Geistes und meint die Verbindung von Gesetz und Gnade (Lutherische Theologie).

*

Die Seele ist ganz im ganzen Körper und
ganz in jedem seiner Teile.

(Immanuel Kant)

Im ersten Satz des *Italienischen Konzerts* fallen in besonderer Weise die 10 Takte vor der Scheinreprise heraus (T. 129–138). Sie wirken quasi überflüssig, könnte doch nach dem Orgelpunkt sofort die Reprise beginnen. Ohne sie hätten wir 29 (24+5) Takte vom Orgelpunkt bis zur echten Reprise (jetzt 34+5). Käme sogar nach dem Orgelpunkt sofort die echte Reprise, so hätte der ganze Satz noch 158 Takte, der Goldene Schnitt läge da, wo jetzt die Mitte des Stückes ist. Es wären also 2x17 Takte eingefügt (T. 129–145 und 146–162). In den 10 angeführten Takten treffen wir in der linken Hand auf 5 7er-Gruppen (3x7 Achtel + 2x7 Sechzehntel), dazu 5 Anschläge in exclamaciones (in T. 136 und 138). In der rechten Hand haben wir 3x13+2x8=55 Anschläge. Die Summe der ersten 10 Zahlen ist die 55, die 5x7=35 in der linken Hand könnte auf *Abstammung* von den 10 Sephirot hinweisen (35 Generationen von Abraham bis Jesus). Die Taktpaare 135/136 und 137/138 sind identisch, ihre Quersumme (42) könnte für die göttlichen Attribute stehen. Man könnte weitere Takte als nachträglich eingeschobene auffassen:

- T. 28/88/190 (nach C-dur in T. 27 auf der Zwei könnten die Sechzehntel d–c–b rechte Hand T. 28 anschließen, siehe Notenbeispiel 1), das Thema hätte 28 Takte = 14+14;

¹ *Die Kabbala*, hrsg. von Papus, Wiesbaden 1991, S. 240 (französische Originalausgabe: *La Cabbale*, Paris 1903).

- T. 49 (siehe Notenbeispiel 2) → Concertino 20 Takte;
- T. 122 und 123 (= 120/121, zweimal b–a, in T. 123 mit prolongatio), Orgelpunkt könnte 2 Takte früher ansetzen (Notenbeispiel 3);
- T. 129–162 (die Reprise könnte direkt auf den Orgelpunkt folgen, siehe ebenso Notenbeispiel 3).

(Die Takte 61–72 entsprechen 9–12. Dort sind zwar 8 Takte mehr komponiert, dafür hat aber das Concertino II 8 Takte weniger als Concertino I, also kein gerechneter Einschub.)

Es ergäbe sich die Form:

Gld.Schn.											
Th.	Conc.	Th.	Seq.	Crisis	Conc.	Th.	Seq.	Triller	Orgp.	Reprise	
28 + 1 + 20 + 1 + 8 + 12 + 16 + 1 + 12 + 4 + 5 + 10 + 5 + 12 + 16 + 1											= 152
29	29	29		17 14	17				29	17	= 3x29 + 3x17 + 14
29			123 (Fibonacci)						29		
29			123	94 mittlere = 2x47					29		

Der Goldene Schnitt läge bei 94:58, also im jetzigen Takt 97, der Mitte von Concertino II mit exclamatio und Hexachord (jetzt Mitte des Ganzen) bzw. im jetzigen Takt 60 (Chromatik, exclamationes). Die 94 wäre von $2 \times 29 = 58$ umrahmt und in 2×47 geteilt, die Reprise begönne nach 123 Takten (Fibonacci). Nach T. 47 (jetzt 48) wird später ein Takt eingefügt (49!, siehe oben); bei T. 76 (jetzt 78) läge die Mitte des Satzes, hier endet die verschobene Metrik, ein 10taktiger Trillerteil existierte bereits, die 17 ebenfalls. Der Satz hätte also 152 Takte.

Der jetzige Takt 153 markiert noch immer diese Zahl. Hier beginnt die letzte 4er-Gruppe des Concertinos mit den Zweiunddreißigsteln und den exaltierenden Sexten, die in der ganzen Durchführung das einzige c^3 bringen und das hexachordum durum ohne $mi=a$, welches in T. 157 dann so betont erscheint (vgl. auch später die 153 im dritten Satz). Diese 153 ist vieldeutig in ihrem Wesen:

$$\begin{aligned} 153 &= 3 \times 51 = 3 \times 3 \times 17 \\ 153 &= 1^3 + 5^3 + 3^3 \\ 153 &= 1+2+3+4+\dots+16+17 \end{aligned}$$

Joh. 21,11: „Da ging Simon Petrus und zog das Netz an Land. Es war mit hundertdreifünfzig großen Fischen gefüllt, und obwohl es so viele waren, zerriß das Netz nicht“ (mehr dazu in der Besprechung des dritten Satzes).

Der Einschub der 10 Takte vor der jetzigen Scheinreprise erhöht die Taktzahl auf $162 = 3 \times 54$. In der vollendeten Form sind es 162 bis zur Reprise. Diese 162 taucht auch in anderen Werken häufig auf. Eine mögliche Erläuterung findet sich in einer Tabelle aus der Kabbala, „die alle die großen Geheimnisse zusammenfaßt und die Möglichkeit bietet, sofort den Sinn irgend eines dieser Geheimnisse zu bestimmen.“² (vgl. Abbildung 2) Aus: *Die Kabbala*, S. 77 Die aus dem Namen Jeve abgeleiteten drei grundlegenden Prinzipien „Iod (schaffendes Prinzip)“, „He (erhaltendes Prinzip)“, „Vau (realisierendes Prinzip)“ werden mit „Gott“, „Mensch“ und „Universum“ in Beziehung gesetzt. Dabei werden jene letzten noch einmal in „Sein Wesen“ und in „nach außen geoffenbart“ geteilt (6 Spalten). Die so entstehenden 18 Felder der Tabelle stehen für 18 Prinzipien, die wiederum jeweils in 3 Charaktere „Iod (aktiv)“, „He (passiv)“ und „Vau (ausgleichend)“ eingeteilt ist. Es entstehen also $3 \times 3 \times 2 = 18$ Felder mit je 3 Begriffen, die die Beziehungen Gott–Mensch–Universum beschreiben. Insgesamt also $3 \times 18 = 54$ Begriffe der abstrakten Welt (z.B. Wille, Schönheit, Liebe, Freiheit etc.). Eine siebte Spalte wirkt wie angehängt. Sie heißt „Rückkehr zur Einheit“

² Ebenda, S. 77.

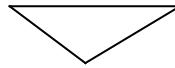
und steht allein für den vierten Buchstaben des Namens (Jeve), das zweite He. Sie enthält weitere 3 Felder mit 9 Begriffen, Konkreta wie: Ernährung, Elemente, Atmung, Innervation etc.

Feld 17 beschreibt die Verknüpfung:

„erhaltendes Prinzip – des Universums – nach außen geoffenbart“.

Hier steht das Tripel:

„Die Unsterblichkeit“(als aktives Prinzip) – „Die Hoffnung“(als passives Prinzip) –



„Die physischen Kräfte“(als ausgleichendes Prinzip)

(siehe oben: „Durch Vervollkommenung wird die Seele unsterblich“ und 17 „fons vitae“)

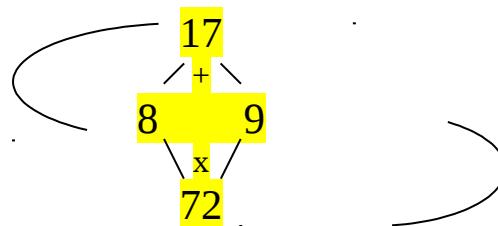
Diese 17 könnte also eingearbeitet sein durch die oben subtrahierten Takte (28, 49, 88 etc). Auch der volle F-dur-Dreiklang zu Beginn in derart tiefer Lage, wie er fast erst bei Beethoven Einzug findet, mag eine 17 bedeuten: $1+3+5+8=17$ (nach dem Alchimisten Dschabir ibn Hayyan bilden diese 1–3–5–8 das Fundament aller Zahlen). Auch sind die Mittelseiten der Lyra im Verhältnis 9:8 gestimmt, was dem Ganzton entspricht. Man findet noch viele Bedeutungen dieser 17, die für viele Kulturen eine besondere Zahl darstellt.

Die alte Form bliebe bestätigt:

alt	123 bis Reprise	162 Schluß
neu	123 bis Orgelpunkt	162 bis Reprise

Der Satz lässt sich in seiner vollendeten Form also in $72 + 7 \times 17$ Takte proportionieren. Die 72 steht für den Namen Gottes, der in der ersten Triade der 10 Sephirot die übersinnliche, rein geistige Welt bestimmt (vgl. Welt der Idee). Hier liegt der Goldene Schnitt des Satzes. Die weiteren 7 Stationen zu je 17 Takten könnten für die 7 Sephirot der Ausgestaltung stehen. Auffällige Prozeduren der Gematria:

$$\overline{17}=8 / \overline{72}=9 / 8 \times 9=72 / 8+9=17 / 72+17=89$$



$$1 \times 7 \times 7 \times 2 = 7 \times 14 = 98 (= 49 \times 2)$$

Die Summe aller Divisoren der 72 macht:

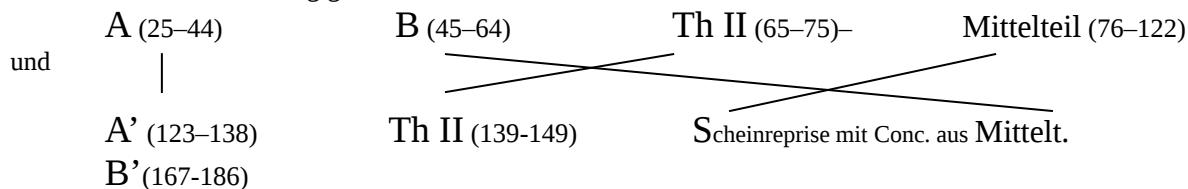
$$1+2+3+4+6+8+9+12+18+24+36=123=89+34$$

Dritter Satz (alla breve, Presto)

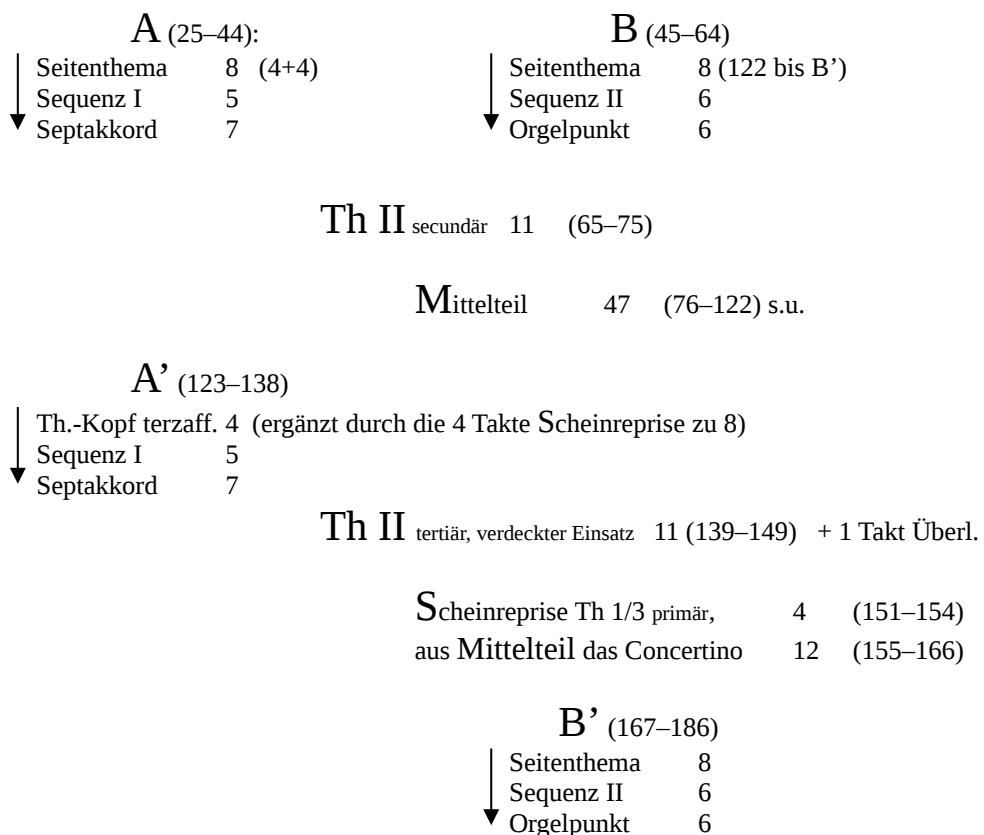
Die Hauptebene besteht aus:

Exposition 24 + 23+1 (Überleitung) 12 Th I (Halbschluß)+11 Th II (Ganzschluß)	Durchführung 162 + (=3x54, vgl. erster Satz)	Reprise 24 + 23+1
---	---	----------------------------

Die Ebene der Durchführung gliedert sich in:



Diese Teile im einzelnen bilden die Folgen:



Der Mittelteil bildet die innerste Ebene, er hat 47 Takte und fügt sich in die Fibonaccireihe 76+47=123:

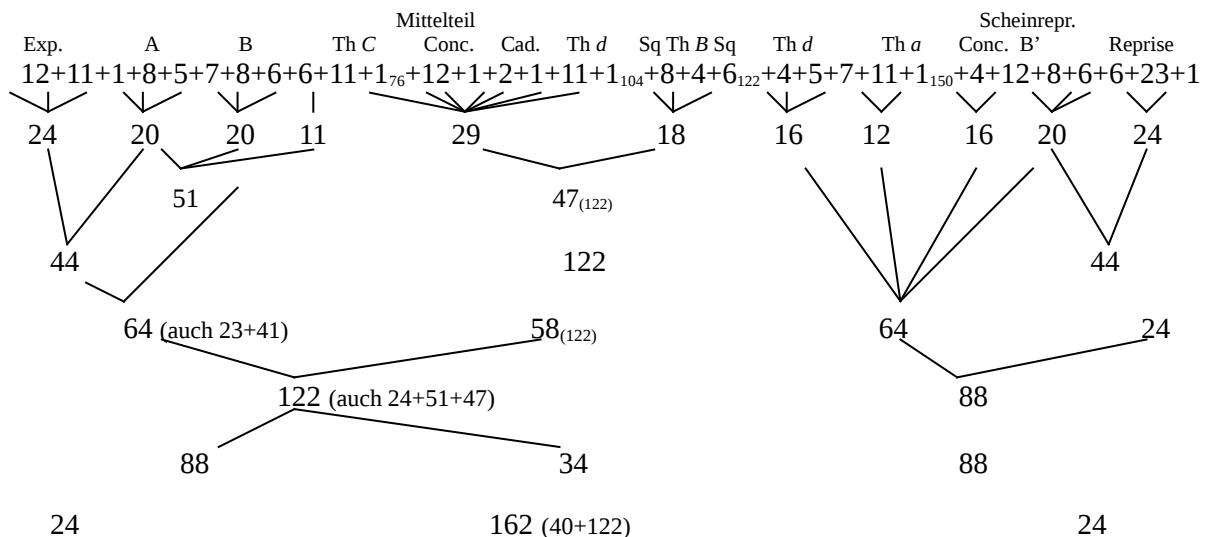


Einschub Excl.	1 (T. 89!)	Hptthemenkopf	4 (T. 113 quintaffinal)
Cadenz Überleitung	2+1	Sequenz II'	6 (T. 117 = T. 105)
Th II terzaffinal	11 (T. 93–103)		

Die Exposition besteht aus $12+11=4+7+1$ Takten, also aus einem 23taktigen, sich wiederholenden Hauptthema mit veränderter Fortspinnung, einmal in den Halbschluß, einmal in den Ganzschluß (Periode). Wie schon im ersten Satz gibt es Überleitungs- oder Scharniertakte: zunächst T. 24, 76 und 150. Die Manualwechsel ordnen sie formal zum Hauptthema (24) bzw. zum Mittelteil (76). (T. 150 schließlich ist ohne Manualwechsel, wir können später danach sehen.) Aber auch die Takte 92 und 104 können als Scharniertakte angesehen werden. So beginnt die genaue Achtel-Figuration der Sequenz II' (Mittelteil) erst in T. 105, wodurch die Teilung 29+18 im Mittelteil gegeben ist. T. 92 bildet einen Auftakt zum Hauptthema und betont es auf diese Art. Später tritt es nur noch verdeckt auf, so in T. 123, 139 und 151, auch in 113, und sogar in der Reprise T. 187 verwischt der erste Takt.

Der Taktstrich 105/106 bildet die Mitte des Satzes, wobei die Takte 106–117 einen Einschub von 12 Takten bilden, eingeleitet mit einem b–a–c–h-Triller in T. 106.

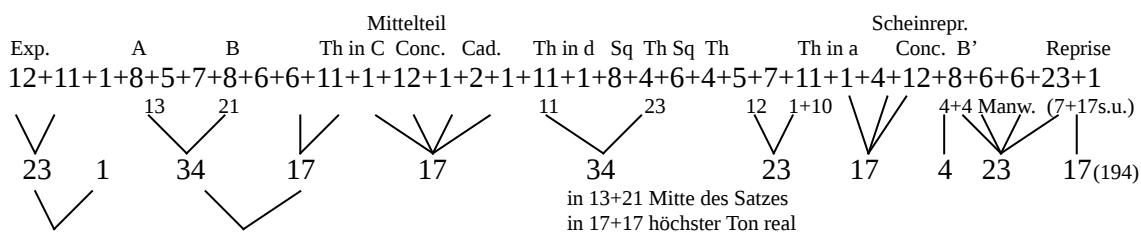
Der dritte Satz im Überblick:



Fibonacci-Zahlen tauchen als Ordnungszahlen auf

- im 29. Takt (Manualwechsel/Stimmentausch im Seitenthema);
- im 76. Takt (Beginn des Mittelteils mit Überleitung zum Concertino);
- im 123. Takt (terzaffinaler Scheineinsatz) und
- im 199. Takt (letzter 11taktiger Themeneinsatz).
- Die Zahl 47 aus dieser Fibonacci-Reihe bildet den Mittelteil.
- Aus der anderen Reihe von Bedeutung ist insbesondere die 34 als mittlere Taktanzahl zwischen 2x88. Die 89 fungiert also ebenso als Ordnungszahl (T. 89: passus duriusculus, exclamatio abwärts, eingeschobener Takt, siehe unten).

Aus dem ersten Satz ist die 51 als 3x17 bekannt und fällt nun auch hier auf:



Bestätigung der 17:

- Der 17. Takt von Gruppe A ist Takt 41(!).
- 17 Takte von 123–139: Obwohl der verdeckte tertiäre Einsatz metrisch in T. 139 gesehen werden muß, wird der Manualwechsel erst in T. 140 vollzogen (14!x10).
- In Takt 153 (= 3x3x17 = 1+2+3...+17) wird das Thema offenbar. Wie schon im ersten Satz erwähnt: Nachtrag des Johannes-Evangeliums Kap. 21,11: „Es war mit 153 großen Fischen gefüllt“; und in 21,14 heißt es: „Dies war schon das dritte Mal, daß Jesus sich den Jüngern offenbarte.“ Verdeckte Einsätze in T. 123, 139, 151 (eine Offenbarung setzt Verschleierung voraus.)
- 17 Takte vor Schluß (T. 194) wird in der Reprise der Baß oktaviert (12 Anschläge auf 11 Vierteln → 12+11=23, auch Quersummen 11=2, 12=3 → 23); Quersumme 194 = 14.
- T. 89 (=17) bildet einen quasi überflüssigen Einschub zwischen Concertino und Cadenz. Er bringt die exclamatio abwärts b–d im Baß und macht so die Cadenz (d–cis: d) erst gültig. Durch ihn haben wir 17 Takte von der secundären Cadenz bis zum terzaffinalen Thema (T. 76–92). Ohne ihn allerdings läge die terzaffinale Cadenz in T. 102 (6x17) statt 103. Er ist der 14. in diesem Abschnitt. Seine Quersumme ist 17, sein Produkt die 72 (vgl. erster Satz). Und tatsächlich liegt 72 Takte vor Schluß (139) der besagte verdeckte Themeneinsatz (terzaffinal), wodurch 138 (6x23) + 72 Takte entstehen. In Takt 138 finden wir den quasi höchsten Ton; die Linie weist auf d³, welches mit 7 Vierteln auch die größte Dauer hat und in die Septime mündet (138=6x23, vgl. erster Satz, Scheinreprise).

Die folgenden 72 Takte sind in 6x12 gegliedert:

- 12 Takte bis Scheinreprise;
- 12 Takte bis T. 162 (3x54=162 Takte umfaßt auch die Durchführung); Skala und Dreiklang abwärts über 2 Oktaven, longinqua distantia; vorher in T. 157–160(!) relatives b–a–c–h als es–d–f–e, harmonische Abweichung in T. 159/160 zu Parallel-Concertino T. 80/81;
- 12 Takte bis letzter Manualwechsel / Sequenz II;
- 12 Takte bis Reprise;
- 12 Takte Hauptthema I;
- 12 Takte bis Schluß.

Der 12taktige Einschub in der Mitte des Satzes, der mit dem b–a–c–h-Triller beginnt (T. 106–117): Ohne ihn schlösse der Satz nach 198 Takten, das entspräche dem hier praktizierten Ordnungsprinzip nach Fibonacci: Der 199ste „Takt“ bildete den Anschlag in der nicht metrischen Zeit nach Vollzug des ganzen Concertos.

Seine Verankerung:

- T. 106 ist der 14.(!) Takt nach Thema in d (93);
- T.117 ist der 41.(!) Takt nach Concertino (77);
- der Mittelteil (T. 76–122) gliedert sich so auch in 17 (T. 76–92) + 12 (T. 106–117) = 29 (siehe erster Satz, Exposition) + 11 (Thema T. 93–103) + 7 (T. 104–105, 118–122), also in 29+11+7 nach Fibonacci.

Der Satz hätte also 198 Takte ohne diese 12, und der Einschnitt mit der sehr markanten 7-Viertel-Note läge statt bei 138 bei 126. Zieht man noch die 5 Scharniertakte 24, 76, 92, 104, 150 und 89 ab, so käme man, wie im ersten Satz, auf 192 Takte, und der Goldene Schnitt läge bei jenem vermeintlich höchsten Ton d³ mit 120:72. (Man hätte dann 17 Einschubtakte vor dem Goldenen Schnitt (die 5 ohne T. 150 plus 12 [T. 106–117].)

Der Goldene Schnitt: In der vollendeten Form ist der Goldene Schnitt noch in der Proportion von thematischen zu nicht-thematischen Takten zu finden. Takte mit vollem Hauptthema sind 1–23, 65–75, 93–103, 139–149, 187–209 = 79:130 plus 1 Schlußtakt.

Taktzahlnvielfache bei identisierenden Takten: T. 74 entspricht T. 148 (2x37, 4x37), auch die 111 (3x37) und 185 (5x37) zeigen Auffälligkeiten:

- T. 111: ausgeprägtes c³ seit T. 3 (real höchster Ton);
- T. 185: Ende Orgelpunkt C (real tiefster Ton).

Dazu 37=23+14: Schon T. 37 prägt als fünfter Takt die Asymmetrie in Gruppe A. Diese Sequenz I beginnt in T. 33 und bringt zu 34 das hexachordum durum mit seinen Grenzen b–a / c–h (34 = Finis [Grenze] bei den 42 göttlichen Attributen).

- Quersumme T. 194=14 (Baßvariation, letzte 17 Takte)

Der Tonumfang geht von A¹ (T. 103) bis c³ (T. 3 etc.). Von den 52 Claves werden 48 berührt, keine in enharmonisch doppelter Funktion (12 tonia und semitonia). In die Form dieses dritten Satzes ist die Zahl 17 und in stärkerem Maße als im ersten Satz die Zahl 23 eingeflochten.

Zweiter Satz (¾, Andante, d-moll)

Der langsame Satz ist dreistimmig angelegt. Eine kolorierte Diskantstimme wird von zwei Unterstimmen in Achtelbewegung begleitet. Der Baß fällt beständig auf der zweiten Achtel um mindestens eine Septime (meist Oktave und mehr), repetiert dort und führt über eine 4-Ton-Linie (vgl. Tetrachorde im ersten Satz) in die nächste Eins. Diese 4-Ton-Linie ist von der Mittelstimme ausgeterzt (Ausnahme T. 7 Sexten, T. 27 Gegenbewegung). Dieses Ostinato wird nur bei den Cadenzen durchbrochen.

Die Struktur zeigt zwei Strophen mit Einleitung, Überleitung und Nachklang:

$$3 + 23 + 1 + 17 + 5 = 49 \text{ Takte}$$

↓

41

Die Struktur nach dem Baßverlauf:

Teil I (T. 1–27)		Teil II (T. 28–49)
7 Takte Orgelpunkt	d	4 Takte Orgelpunkt
4 Takte Katabasis	d–A	6 Takte Quintfall diatonisch
5 Takte Quintfall	d–B	6 Takte weiter Orgelpunkt
2 Takte Katabasis	A–G	1 Takt Cadenz
7 Takte Orgelpunkt	C	3 Takte Orgelpunkt
1 Takt Cadenz zu F		1 Takt chromatische Katabasis
1 Takt Überleitung	g–f–e–d	1 Schlußtakt Vorhalt mit Moll-Auflösung d-moll ^{4–3}

Die Dauer des Satzes beträgt 3x48=144 Viertel plus 1 Schlußtakt. Der Umfang geht von A¹ bis c³; von diesen 52 Claves werden 41 berührt (nicht B¹, H¹, Cis, Es, Fis, es, gis, es¹, fis², gis², h²). Die Oberstimme allein geht von c¹ bis c³ und berührt 21 Töne. Der tiefste erscheint in T. 25, der höchste in T. 14, 23 und 34.

Der tiefste Ton im Baß (A¹) erscheint in T. 37 zum ersten Mal. Die größte distantia zu diesem A¹ ist in T. 40 und 41 (dreifache Repetition des b²!), longinqua distantia über 4 Oktaven + 1 Ton → 41(!), vgl. Ambitus erster Satz).

T. 17 wird von prolongationes ein- und ausgeleitet. Er enthält 9 notierte Anschläge plus 8 im Triller =17.

Das c³ in T. 23, das bis dahin die größte distantia bildet, wird mit 23 Zweiunddreißigsteln vorbereitet, T. 24 hat 24 Anschläge, es folgt der tiefste Ton des Diskant, das c¹, in T. 25. T. 46 (2x23) hat wieder 23 Anschläge.

Die Diminution der Oberstimme erfährt in jedem Takt einen neuen Rhythmus (Varietas-Prinzip). Einzige Ausnahmen bilden die Taktpaare 35/36 und 38/39. Sie sind jeweils rhythmisch identisch. In der Mitte steht T. 37, der als 23+14 schon im Presto aufgefallen ist (Asymmetrie im Concertino).

Man bekommt nach der Gematria $\overline{35}=8$, $\overline{36}=9$ (zusammen 17) und $\overline{38}=11$, $\overline{39}=12$ (zusammen 23), vgl. Thema im Presto. Alle Taktzahlen zusammen machen $5 \times 37=185$, mit der Quersumme 14 und $185=144+41$ ($=12 \times 12+41$, vgl. im ersten Satz die 185). Der 37. Anschlag dieser 5 Takte ist die Eins in T. 37. Der ganze Abschnitt zerfällt in 43+4+43 Anschläge vom Beginn der ersten rhythmisch zitierten Phrase in T. 34 auf der Drei bis einschließlich b¹ in T. 40 auf der Eins. Die mittleren 4 sind die 4 Sechzehntel des verminderten Septakkordes in T. 37 auf der Eins.

Die 37 bedeutet bei den 42 Attributen Gottes „Providentia“, die Vorsehung. Sie ist die Krone aller 10 Sephirot und hält die Waage zwischen der höchsten theoretischen und praktischen Vernunft. Als 37. Genius von den 72 Genien findet man: „Aniel“, Gott der Tugend. Unter seiner Herrschaft stehen Wissenschaften und Künste, Offenbarung der Naturgeheimnisse, Inspiration der Philosophen und Weisen. Kennzeichen: große Gelehrsamkeit. (Bei den genannten 42 Attributen ist übrigens 14 Pater und 41 Pulchritudo.)

Von den 72 Genien ist der 14. „Mebahel“ (= Gott Erhalter), unter seiner Herrschaft stehen Gerechtigkeit, Wahrheit, Freiheit. Der 41. Genius ist „Hahahel“ (= Gott in drei Personen), unter seiner Herrschaft steht das Christentum, Kennzeichen: Seelengröße, Energie, Aufopferung im Dienste Gottes. Der 23. Genius schließlich ist „Melahel“ (= Gott, der vom Übel erlöst); bei dessen Anrufung heißt es: „Jehova bewahrt deinen Eingang und deinen Ausgang, von nun an bis in Ewigkeit“³. Kennzeichen: kühnes Naturell.

49 Takte hat der zweite Satz: Von den sogenannten 50 Toren der Intelligenz werden 49 benannt, die ein Mensch durchschreiten kann. Zum 50. Tor heißt es: „En-Soph, der unermeßliche Gott. Die überweltliche Welt und Welt in der Idee Gottes. Tor 50 – Gott, das höchste Gut. Derjenige, den der sterbliche Mensch nicht gesehen hat und den keine geistige Forschung durchdringt. Es ist das Tor, zu dem Moses nicht gelangt.“⁴

Die verwendeten Auszüge aus *La Cabbale* gehen zum größten Teil auf die schon zitierte Schrift *Oedipus aegyptiacus* (Rom 1652–1654) von Athanasius Kircher zurück. Dieses Werk gibt einen vollständigen Plan über die Kabbala der Hebräer: Methoden der Zahlen- und Buchstabenbehandlung, die Beschreibung der göttlichen Namen mit 4, 12, 42 und 72 Buchstaben, die Darstellung der 10 Sephirot im Bilde der menschlichen Gestalt, die 32 Wege der Weisheit und die 50 Tore der Intelligenz. Bemerkenswert ist das Hauptstück 7 des Werkes: „Der göttliche 4buchstabige Namen war den Heiden nicht unbekannt. Der Name Jesu enthält in sich alles, was vom Namen dieser 4 Buchstaben gesagt wurde.“⁵ (Übertragung der Kabbala auf das Christentum)

Eine andere herangezogene Quelle, die mögliche Deutungen der vorkommenden Zahlen enthält, ist *Das Mysterium der Zahl* von Franz Carl Endres und Annemarie Schimmel, München¹²2001.

*

³ Die Kabbala, S. 252.

⁴ Ebenda, S. 206.

⁵ Ebenda, S. 329.

Die 17 (Fons vitae) und die 23 (Vita), die besonders durch den zweiten Satz bestätigt werden (seine Strophen haben 23 bzw. 17 Takte), werden hier in Musik zu Größen der Zeit, der lebendigsten aller Dimensionen. Ihre Realisierung hat einen lebendigen (beseelten) Spieler zur Bedingung. Ein Zusammenhang mit dem Glauben an die Seelenwanderung, die kabbalistischem Denken vertraut ist, wäre denkbar: Alle hier – wenn auch spekulativ – gezeigten Proportionen sind Proportionen der Zeit. Sie werden also *nur* – dann aber zwingend – im Zeitablauf des Spielens wirklich. Da die Seele (Ruach) das ist, was den Körper lebendig macht (im engeren Sinne einer vis vitalis), da sie es also ist, die den Körper des Spielers bewegt, wird in seinem Spiel auch die Seele des Urhebers lebendig, d.h. in Zeit und Raum (Körper) gesetzt. Hierin liegt vielleicht das geheimnisvolle Glück, das den Spieler umfängt, wenn er in ein Werk eintaucht. Selbstverständlich stellt sich dies auch ganz ohne die explizite Kenntnis des kompositorischen Vorgangs ein, ganz wie sich Schönheit der Natur auch ohne geschulte Vorkenntnis vermittelt. Dies aber erlaubt nicht den Umkehrschluß, daß die Natur (bzw. das Kunstwerk) folglich planlos, zufällig, im Sinne von „par hasard“ sein müsse. Eher beschreibt sie sich als eine Fülle von Zu-Fällen im Sinne von „coïncidence“ in den Augen eines Zurückblickenden.

Bachs *Concerto nach Italiäischen Gusto* bringt bei der Betrachtung seines Aufbaus kalaidoskopartig immer neue, prächtige Muster hervor, ganz wie unser Ohr beim Spiel des Werkes zu immer neuem gelenkt wird und nicht ermüdet, die Vollendung in allen Details zu spüren. Hierin wird Bachs Werk der Natur der Welt-Schöpfung verwandt, und gerade hierin liegt der Grund für die Unmöglichkeit, einen logischen Beweis für einzelne Absichten Bachs zu erbringen. Ob es notwendig ist, bleibt ebenso offen. Immanuel Kant schreibt über die Schwierigkeit der Demonstration des Daseins Gottes:

„Die Vorsehung hat nicht gewollt, daß unsre zur Glückseligkeit höchstnötige Einsichten auf der Spitzfindigkeit feiner Schlüsse beruhen sollten, sondern sie dem natürlichen gemeinen Verstande unmittelbar überliefert, der, wenn man ihn nicht durch falsche Kunst verwirrt, nicht ermangelt, uns gerade zum Wahren und Nützlichen zu führen, insofern wir desselben äußerst bedürftig sind.“⁶

⁶ Die drei Kritiken, hrsg. von Raymund Schmidt, Stuttgart 1975, S. 63 (Kapitel *Die vorkritischen Schriften*, „Das Dasein Gottes / Schwierigkeit der Demonstration“).