

## J. S. Bach's Aria „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“.

Von Dr. Alfred Heuß (Leipzig).

Durch Aufdeckung des früheren Prinzips der Strophenkomposition, worüber ich die ersten Mitteilungen beim Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft zu Berlin (Oktober 1913) machte, ist es natürlich auch möglich, Bach's Lieder in ihrem eigentlichen Sinn zu verstehen. Dieses Prinzip besteht, kurz gesagt, darin, daß die früheren Komponisten — teilweise bis in die neuere Zeit — diejenige Strophe oder, in besondern Fällen, diejenigen Verse von einzelnen Strophen in Musik setzten, in denen das Wesen des betreffenden Gedichtes am unmittelbarsten, deutlichsten zum Ausdrucke kommt, sodaß also zwischen dem seelischen oder auch geistigen Höhepunkt des Gedichtes und der zugehörigen Strophenmelodie der unmittelbarste Zusammenhang besteht, der Grund, warum eine gute, echte Strophenmelodie so überraschend das „Herz des Dinges“ trifft. Näher sich über das Prinzip als solches an dieser Stelle auszulassen, ist nicht Zweck dieser Zeilen, ich verweise auf den Kongreßbericht; ferner wird eine noch in diesem Jahre erscheinende Schrift über den Gegenstand handeln.

Ohne weitere Umstände sei hier Bach's „Tabaklied“ einer Betrachtung unterzogen, die uns zu jenen Versen führen soll, auf Grund welcher Bach sein Lied komponierte. Es wird wohl den meisten, die sich mit diesem bekannten Lied näher beschäftigten, so gegangen sein wie mir früher: daß sie nämlich mit dem auf Grund der ersten Strophe betrachteten Lied nicht eigentlich viel anfangen konnten, man sich zu allem hin auch an einigen Deklamationsfehlern stieß. Sehen wir denn zu, ob wir

mit dem Prinzip der früheren Strophenkomposition zu einem befriedigenden Resultat kommen. Ich wähle dazu eine ganz naive Methode, indem ich den Leser um nichts mehr und nichts weniger bitte, als daß er sich in die Seele eines geistigen Komponisten und zwar im Speziellen Bachs versetze, was bei diesem zwar nicht so ganz einfachen, aber doch auch nicht schwierigen Texte keine so große Schwierigkeit bieten sollte; zudem dient zur Kontrolle unsrer geistigen Betrachtung des Textes die Bachsche Melodie. So ist es denn nötig, daß sich der Leser zunächst mit dem Text beschäftige.

1. So oft ich meine Tabaks-Pfeife,  
Mit gutem Knafter angefüllt,  
Zur Lust und Zeitvertreib ergreife,  
So gibt sie mir ein Trauerbild  
Und füget diese Lehre bei,  
Daß ich derselben ähnlich sei.
2. Die Pfeife stammt von Thon und Erde,  
Auch ich bin gleichfalls draus gemacht,  
Auch ich muß einst zur Erde werden.  
Sie fällt und bricht, eh ihr's gedacht,  
Mir oftmals in der Hand entzwei,  
Mein Schicksal ist auch einerlei.
3. Die Pfeife pflegt man nicht zu färben,  
Sie bleibt weiß. Also der Schluß,  
Daß ich auch dermaleins im Sterben  
Dem Leibe nach erblaffen muß.  
Im Grabe wird der Körper auch  
So schwarz, wie sie nach langem Brauch.
4. Wenn man die Pfeife angezündet,  
So sieht man, wie im Augenblick  
Der Rauch in freier Luft verschwindet,  
Nichts als die Asche bleibt zurück:  
So wird des Menschen Ruhm verzehrt  
Und dessen Leib in Staub verkehrt.
5. Wie oft geschieht's nicht bei dem Rauchen,  
Daß, wenn der Stopfer nicht zur Hand,  
Man pflegt den Finger zu gebrauchen.  
Dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:  
O, macht die Kohle solche Pein,  
Wie heiß mag erst die Hölle sein?

6. Ich kann bei so gestellten Sachen  
 Mir bei dem Tabak jederzeit  
 Erbauliche Gedanken machen  
 Drum schmauch ich voll Zufriedenheit  
 Zu Land, zu Wasser und zu Haus  
 Mein Pfeifchen stets in Andacht aus.

Dieser Text vergleicht das Rauchen einer Tabakspfeife mit dem menschlichen Leben, das gleich dem Rauch vergänglich sei; es ist also ein Vorwurf, der gerade Bach sehr nahe lag, was auch der Grund sein wird, warum er diesen Text als den einzigen „weltlichen“ Liedtext komponierte, soweit man selbst hier von weltlich reden darf. Auf die einfachste Formel gebracht, heißt der Sinn des Gedichtes: Der — vergängliche — Rauch ist vergleichbar dem — vergänglichen — Menschenleben. Soll die Melodie ein geistiges Produkt werden, so muß sie, haben wir demgemäß zu folgern, diesen beiden Seiten des Textes, des Gleichnisses, gerecht werden, die Melodie muß einerseits ein Tabaklied — Aufstellung des Vergleichsobjektes — andererseits aber auch ein Lied über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens — Nutz- anwendung des Vergleichs — sein.

Ein Blick auf die Bachsche Komposition zeigt uns nun eine Melodie, die zwei völlig gleichgroße Teile aufweist, so daß wir ahnen können, hinter dieser genauen Zweiteilung stecke vielleicht der angegebene Vergleich. Über die Form müssen wir uns denn auch schon jetzt wenigstens annähernd klar werden. Die einzelne Strophe besteht aus sechs Versen, eine Strophenform, die gerade so gut zur dreiteiligen musikalischen Form A B A, wie zu der von Bach angewendeten A B oder aber zur durchgehenden A B C — der wohl am häufigsten bei Sechszeilern vorkommenden — führen kann. Wie bei all' diesen Fragen sagt auch hier die Anwendung einer traditionellen Form nicht das Mindeste aus, indem sich die Sache so verhält, daß sich ganz frei aus dem künstlerischen Ermessen des Komponisten heraus eine Form ergibt, die zwar schon lange und als etwas ganz Selbstverständliches vorhanden, indessen immer wieder als etwas Neues geboren wird und die Gesetze ihres Wesens, ihrer Existenz in sich selbst trägt. Bei Bach bemerken wir nun zudem, daß er die genaue Zweiteilung

insofern noch besonders deutlich macht, unterstreicht, könnte man sagen, als er auch den zweiten Teil wiederholt, zu welchem Zwecke er die gleichen Worte zweimal singen lassen muß, ein Vorgehen, das bei dieser Form der musikalischen Fassung eines Sechszeylers durchaus nicht üblich ist. Die Formal-Analyse steht schon hier vor einem Rätsel, denn das Übliche, „Traditionelle“ bei dieser Form ist keine Wiederholung des zweiten Teils, zu welchem Zwecke als bekanntestes Beispiel von Bach das Lied: „Dir, dir Jehova, will ich singen“ angeführt werden kann, neben unzähligen Volksliedern. Noch wissen wir allerdings nicht, ob die beiden Teile die „Aufstellung“ und „Anwendung“ des Vergleichs enthalten. Ist dies aber der Fall, so beruht — das dürfen wir schon zum Voraus sagen — die genaue Übereinstimmung in der Formanlage der beiden Teile hierauf. Denn das muß Jedem als eine künstlerische Selbstverständlichkeit erscheinen, daß der zweite Teil mit der Anwendung des Gleichnisses, die ja die Hauptsache ist, auch äußerlich, an Umfang nicht hinter dem ersten Teil zurückstehen darf. Sonst, hätten wir zu schließen, machte es den Eindruck, als wäre Bach der Rauch des Tabaks wichtiger erschienen als die menschliche Vergänglichkeit. Vorläufig können wir indessen nichts anderes feststellen, als daß die Formanlage mit der sehr auffallenden Wiederholung des zweiten Teils bei Zugrundelegung der gleichen Worte als etwas Besonderes erscheint, was auch vielleicht bei der Eruiierung des eigentlichen Textes zu einem Pfadfinder werden kann. Wir könnten nämlich fragen, welche zwei letzten Verse irgendeiner Strophe legen eine Wiederholung besonders nahe. Da es nichts verschlägt, welchen Weg wir gehen, wenn wir nur einmal von einem sicheren Punkte ausgehen — in geistiger Beziehung führen wirklich viele Wege nach Rom —, so können wir auch hier mit unsrer näheren Untersuchung einsetzen, wobei wir aber der kürzeren Darstellung wegen auch den übrigen Inhalt der einzelnen Strophen nicht außer Acht lassen wollen.

Mit der ersten Strophe dürften wir ziemlich rasch fertig werden. Sie ist Einleitung zum Ganzen, läßt zwar die Absicht des „Lehrgedichtes“ ahnen, gibt aber im künstlerischen Sinne

wenig Konkretes, enthält ferner zwei letzte Verse, die zur „Pfeife“ und zum „Menschen“ Gehöriges miteinander vermengt. Selbstverständlich werden wir uns mit dieser Kritik nicht begnügen dürfen, besonders da es sich um die erste Strophe handelt, zur weiteren Kritik bietet sich auch hinreichend Gelegenheit, wenn der Text auf Grund der Musik betrachtet wird. So sagen wir vorläufig weiter nichts als daß es keine große Wahrscheinlichkeit hat, daß Bach diese einleitende Strophe komponiert habe.

Die zweite Strophe vermengt die beiden Teile des Gleichnisses noch stärker als die erste, die beiden letzten Verse sind zudem ein Nebensatz und können deshalb unmöglich die Anregung zur Wiederholung des zweiten Teils gegeben haben. Kein denkender Sänger wird auch diese Worte wiederholen wollen, eine Freiheit, mit der das Strophengesamte, das es in solchen Fragen unmöglich allen Strophengesamten recht machen kann, als mit etwas Gegebenem rechnet. Denken wir noch daran, daß das gänzlich nebensächliche Wörtlein „in“ auf eine sehr stark hervorgehobene Note (c) zu singen kommt, so erledigt sich die zweite Strophe wenigstens in ihren zwei letzten Versen vollständig.

Weit mehr ließe sich hingegen mit der dritten Strophe anfangen, deren zwei letzte Verse nicht nur ganz selbständig als eigener Satz dastehen, sondern zur Hauptsache auch vom „Menschen“ handeln, somit eine Wiederholung der Worte als innerlich motiviert erscheinen lassen. Lediglich mit der geistigen Kritik ließe sich also diesen zwei Versen gegenüber nicht gut auskommen, benützen wir also die musikalische. Da zeigt sich, daß das Wörtlein „auch“, das nur in Beziehung auf die folgenden Worte „auch so schwarz“ Wert erhält, in einer Weise gedehnt, also ausgezeichnet wird, wie es bei keinem einzigen Wort der ganzen Melodie der Fall wäre. Die beiden Phrasen werden durch diese den ganzen Takt füllende Note voneinander abgehoben, und dem widersprechen die unmittelbar ineinandergehenden Worte aufs gründlichste. Also, die dritte Strophe kann nicht in Betracht kommen. Die vierte Strophe sei zum Schluß betrachtet.

Die zwei letzten Verse der fünften Strophe hingegen bringen eine noch weit bessere Empfehlung mit als die der dritten; scharf abgehoben stehen sie da, handeln lediglich vom „Menschen“, während der erste Teil sich einzig auf das Rauchen der Pfeife bezieht. Wir sehen in dieser Strophe also die Zweiteilung genauestens durchgeführt, und mithin die äußere Struktur der Melodie, wie wir sie schon betrachtet haben, genau vorgebildet. Der Ausruf, wie ihn die zwei letzten Verse bringen, eignet sich zu einer Wiederholung ganz ausgezeichnet, und ebenso passen die Worte recht schön zur Melodie. Auf „Pein“ die lange Note, wie passend und sinnig, wird Jeder sagen. Gegenüber diesen zwei Versen würde also auch die musikalische Kritik versagen, wir können es aber nochmals mit der geistigen versuchen, indem wir fragen: Scheint es wirklich dem Wesen Bachs zu entsprechen, daß er gerade diese Verse, die die Vorstellung der Hölle heraufbeschwören, sich auswählte? Wäre Bach Berlioz gewesen, so würde dies sicherlich zutreffen, für Bach steht aber die Hölle niemals im Mittelpunkt seines Fühlens und Denkens, und so dürfen wir schon aus diesem Grunde ein Fragezeichen zu diesen Worten machen. Ein weiteres Kriterium käme aber dadurch hinzu, daß eine von jeder subjektiven Auffassung des Textes freie Kritik zu dem Urteil kommen müßte: Die Hölle hat mit dem Gleichnis nur mittelbar zu tun, sie gibt von diesem nur eine ganz einseitige und damit also verkehrte Vorstellung, ja, noch mehr, die Vorstellung der Höllenpein kann gänzlich fehlen, ohne daß dem Gleichnis von der Vergänglichkeit des Menschenlebens irgend etwas genommen wird. Wer demnach diese Worte in den Mittelpunkt stellte, gäbe sich eine starke geistige Blöße, er hätte den Sinn des Gleichnisses nicht begriffen oder sich durch auffallende Worte blenden lassen, besäße also keine menschlich-künstlerische Zucht. Bei Bach sind diese Worte ganz undenkbar. Aber wir wollen uns trotzdem noch nicht zufrieden geben und auch die ersten Verse betrachten. Auch an ihnen können wir geistige Kritik üben, indem wir sagen, die Praxis, die Pfeife mit dem Finger zu stopfen, gibt vom Rauchen eine ganz einseitige Vorstellung, nicht das Stopfen ist beim Rauchen die Hauptsache, sondern das Rauchen selbst.

Die musikalische Kritik bestätigt, daß diese Verse nicht komponiert sein können. Also auch aus diesem Grunde kann diese Strophe nicht in Betracht kommen.

Sehr häufig kommt es nun vor, daß die letzte Strophe komponiert ist, weil diese vielfach so etwas wie die Quintessenz des Ganzen enthält oder sonstwie die Spitze bietet. Hier ist dies im Sinn des Gleichnisses nicht der Fall, die Schlußstrophe ist im wahrsten Sinn philiströs. Wir wollen uns auch hier nicht aufhalten, für einen Bach kommt diese Strophe nicht in Betracht.

Die bisherige Kritik hätte uns eines zeigen können: Wie das Ideal des Textes beschaffen sein müßte, wenn alle Momente des Gleichnisses gleichmäßig zum Ausdruck kommen sollen. Nach zwei Seiten hin sollte der Text das Gleichnis im Kern treffen, nach Seite des Rauchens, wie nach Seite menschlicher Vergänglichkeit. Das Wesen des Rauchens besteht in dem, was das Wort sagt: im Rauch, das Wesen des Rauchs besteht in seiner Flüchtigkeit, im Verfliegen; er steigt auf und bald ist nichts mehr von ihm zu sehen; zurück bleibt die Asche. Und ähnlich der Mensch. Fände sich nun eine Strophe, die dies alles in prägnantester Weise zum Ausdruck brächte, und zugleich derartig angelegt wäre, daß die Zweiteilung die formelle, gerade für den Musiker wichtige Struktur aufwies, dann müßte dies, haben wir vom rein geistigen Standpunkt zu schließen, die Strophe sein, die ein wahrhaft geistiger Strophenskomponist unweigerlich auf Grund seiner geistigen, gewissermaßen philosophischen, kontemplativen Persönlichkeit unter all den anderen Strophen herausfinden müßte; daß er sie dann auch komponieren würde, ist sozusagen selbstverständlich. Eine solche Strophe findet sich wirklich auch in diesem Liedtext, und zwar ist es die vierte. Wir werden auch ahnen können, daß ein Bach diese Strophe seiner Komposition zugrunde legte, da zudem die Kritik der anderen Strophen zeigte, daß diese nicht eigentlich in Betracht kommen. Auch in der vierten Strophe wollen wir von den zwei letzten Versen ausgehen, die da heißen:

So wird des Menschen Ruhm verzehrt,  
Und dessen Leib in Staub verkehrt.

In keinem Verse kommt der Grundgedanke des Textes derart deutlich und zugleich ohne irgend welche Einseitigkeit zum Ausdruck wie hier. Noch mehr aber, die Worte sind auch formell so gefaßt, daß das Spezifische eines Vergleiches zum Ausdruck kommt: Gleichwie es in jenem Falle ist, „so“ ist es auch in diesem. Wir dürfen annehmen, daß Bach mit seinem klaren, tiefen Blick wohl schon bei der ersten Lektüre des Gedichtes an diesen Worten „hängen“ blieb, und ihm blitzschnell die eine Seite des Vergleichs vor seinen künstlerischen Augen emporstieg. Las er nun von diesen Worten zurück, so stieß er auf die Worte:

Der Rauch in freier Luft verschwindet,  
Nichts als die Asche bleibt zurück

und ebenso schnell mag nun auch die andere Seite des Vergleichs in aller Klarheit emporgestiegen sein: denn in prägnantester Sprache kommt in diesen Worten das Wesen des Rauchens und des Rauchs zum Ausdruck, obwohl die Worte mit den vorherigen zusammenhängen. Aber sie sind auch einzeln völlig verständlich, während die zwei ersten Verse allein nichts sagen. Hier kann auch auf die Praxis aufmerksam gemacht werden, daß in Liedern, die auf die gleiche Melodie innerhalb einer Strophe zweierlei Texte bringen, sehr oft die zweiten Worte dem Komponisten zum Kompositionsausgangspunkt gedient haben. Dies ist auch in diesem Beispiel der Fall, was ohne weiteres jedem — ohne daß wir noch die musikalische Probe gemacht haben — als selbstverständlich erscheinen muß, der den Ausführungen gefolgt ist: denn die zwei letzten Verse unserer Strophe stehen mit den beiden mittleren in unmittelbarer geistiger Verbindung, nicht aber mit den zwei ersten, die erst den Gedanken zu entwickeln beginnen. Zudem passen sie — man vergleiche einzig die lange Dehnung von „an“ im Worte „angezündet“ — sehr schlecht zur Musik.

Indessen haben unsere geistigen Erwägungen vor dem Forum der musikalischen Kritik zu erscheinen, hier erst kann es sich entscheiden, ob sie wirklich im Sinne Bachs richtig waren



Immerhin dürfen wir sagen, daß wir einen guten Grund gelegt haben, und somit der Kritik auf Grundlage der Bachschen Melodie mit einiger Ruhe entgegensehen dürfen. So sei denn jetzt die Melodie mit dem Text gegeben, den wir als den vom geistigen Standpunkt einzig möglichen herausgefunden haben; über den Notenzeilen sei indessen auch der Text der ersten Strophe mitgeteilt, da ja gerade diese als der Text galt, den Bach komponiert habe.

1. So oft ich mei = ne Ta = bals = pfei = fe,

4. Der Rauch in frei = er Luft ver = schwin = det,

1. mit gu = tem Kna = ster an = ge = füllt,

4. nichts als die Al = sche bleibt zu = rückt

1. und fü = get die = se Leh = re bei, daß ich der =

4. rückt: So wird des Men = schen Ruhm ver = zehrt und des = sen

1. sel = ben ähn = lich sei.

1. Leib in Staub ver = kehrt. = kehrt.

Wie schön Wort und Ton bei der vierten Strophe zusammenpassen, merkt man ohne weiteres, d. h. ohne daß man die Melodie etwa auf Grund dieser Worte näher untersuchte. Es würde sich somit zunächst darum handeln, ob sich eine gleich vollendete Übereinstimmung zwischen Wort und Ton auch mit Zugrundelegung der ersten Strophe einstellt; nur wenn dies nicht der Fall sein sollte, können wir die erste Strophe zur näheren Erklärung der Melodie endgültig verabschieden. Wir dürften indessen rasch ins Reine kommen, denn

einige grobe Sinnwidrigkeiten verschaffen schnell Klarheit. Der Nachdruck liegt bei den ersten Worten: „So öft ich meine Tabakspfeife“ auf dem Worte Tabak, worüber eine Erklärung unnötig ist. Ob es sich um meine oder eine andere Tabakspfeife handelt, ist völlig nebensächlich. In der Melodie wird nun aber das Wort „meine“ in einer Weise hervorgehoben, daß es als das wichtigste erscheint, während das Wort, auf das es ankommt, in zweite Stelle gerückt wird. In dieser Weise komponiert überhaupt kein verständiger Komponist, von Bach ganz zu schweigen. Im zweiten Teil — ich führe nur die auffallendsten Sinnfehler an — stößt man sich bei genauerer Kontrolle an den Worten: diese Lehre. Beide werden betont gegeben, und das widerspricht jeder gesunden Auffassung. Man kann sagen: diese Lehre, oder auch: diese Lehre, beides betonen, ist nicht mehr schulmeisterlich, sondern sinnlos. Höchst auffallend wäre es ferner, wenn Bach auch noch nötig gefunden hätte, das Wörtlein „bei“ mit einer derart langen Note auszuzeichnen, die zudem noch das Bestreben zeigt, die beiden Phrasen des zweiten Teils zu trennen, während gerade der Nachsatz: „daß ich derselben ähnlich sei“ mit seinem Vordersatz aufs engste zusammenhängt. Daß man im Nachsatz den Hauptnachdruck auf „ähnlich“ legen wird, ergibt sich einem gesunden Sprachgefühl fast von selbst, hingegen „derselben“ geradezu mit Wucht hervorzuheben, erscheint zum mindesten in höchstem Grade schulmeisterlich; also sind wieder die Rollen gewechselt: „ähnlich“ tritt hinter „derselben“ ganz ungebührlich zurück. Darüber kann also kein Zweifel bestehen, daß die Melodie, so man sie auf Grund der ersten Strophe betrachtet, einen Komponisten zeigte, der schlecht und sinnwidrig deklamiert, obwohl der Text dem Verständnis wirklich keine Schwierigkeiten bietet. Nicht nur für Bach, sondern auch für einen gewöhnlichen Komponisten, ist die Melodie auf Grund der ersten Strophe unmöglich.

Aber auch diese negative Kritik kann uns noch nicht genügen, die Untersuchung muß wieder positiv werden, und das kann erst der Fall sein, wenn die Melodie, so wir sie auf Grund der vierten Strophe betrachten, gewissermaßen zu uns

zu „sprechen“ beginnt, sie ihr Wesen enthüllt. Trifft dies zu, dann ist jeder Irrtum ausgeschlossen; denn gleich einem Menschen hat eine wahre Strophenmelodie nur einen „Willen“, der immer der gleiche bleibt, mag er sich auch in den verschiedensten Erscheinungsformen äußern, d. h. den verschiedensten Textworten angepaßt werden. Über das tiefsinnige Wesen echter Strophenmelodien möge indessen an anderer Stelle gehandelt werden.

Der Grund für die genaue Zweiteilung der Melodie ist uns nun schon lange ganz klar geworden, der Text belehrt uns nur noch des genaueren, daß der erste Teil vom Rauchen und Rauch handelt, während der zweite Teil die Nusanwendung auf das Menschenleben bringt. Hat nun Bach im ersten Teil wirklich ein „Rauchlied“, also etwas Konkretes, geschrieben, oder hat er die Worte nur so allgemein musikalisch gefaßt? Zur Untersuchung derartiger Fragen sind nun allerdings die feinsten Mittel für die Erkenntnis von Liedmelodien notwendig, selbst zum Verständnis derartiger Untersuchungen gehört ein fein entwickeltes musikalisches Gefühl. Sehen wir indessen zu.

Die Worte:

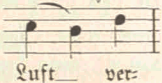
Der Rauch in freier Luft verschwindet,

machen ein Wortkonglomerat aus, das sehr enge zusammenhängt, vor allem gehören die Worte nach „Rauch“ aufs engste zusammen. Fühlt dies ein Komponist — bewußt oder unbewußt —, so wird auf diese Worte eine Melodie zustandekommen, deren Töne ebenfalls aufs engste miteinander zusammenhängen, derart, daß eine Zerteilung der Melodie schlechterdings unmöglich wird, oder, instrumental gesprochen, eine Phrasierung sich als unmöglich erweist. Man spricht in solchen Fällen sehr bezeichnend von einem einheitlichen Melodiebogen, ein schönes Wort, wenn es ganz richtig angewendet wird. Ein Bogen ist etwas ganz einheitliches, eine einzige Linie, in die man nirgends einen Teilstrich hineinlegen kann, ohne den Fluß der Linie zu zerstören. Eine solche ganz einheitliche Melodielinie haben wir auch wirklich vor uns, und man versuche einmal, sie irgendwie phrasieren zu wollen; gerade

auch die Auftakt-Phrasierung muß sich hier resigniert zurückziehen. Die Melodie:



muß so verstanden werden, dann zeigt sie auch die ganze Schönheit ihrer Linie. Wie schön, vom rein musikalischen Standpunkt aus, das Hinauffliegen vom a zum d im dritten Takt! Gerade hier, vor „verschwindet“, hätte sich überaus leicht ein Einschnitt einschmuggeln können, wenn das Wort „Luft“

ohne Gleitnoten gegeben worden wäre, etwa: 

das a verlangt aber unweigerlich eine Fortsetzung. Kurz, wir haben vom Auftakt an eine ganz einheitliche, untrennbare Melodielinie, wie sie den Worten entspricht.

Sagt uns aber die Melodie noch mehr? Die Worte sprechen vom Rauch, der in die Luft steigend, allmählich verschwindet. Und die Melodie, offenbart sie etwas anderes als was die Worte sagen? Man fühlt wohl ohne weiteres, daß der Hauptnachdruck auf dem zweiten Takt liegt, hier die Melodie, der Rauch mit einer gewissen Intensität in die Höhe steigt, daß im dritten Takt die Intensität bereits etwas nachläßt, d. h. der Rauch flüchtiger wird, daß bei dem d, von dem eben die Rede war, das kleiner gewordene Rauchwölkchen noch einmal in die Höhe steigt, um dann im vierten Takt, der, musikalisch gesprochen, ein völliges Nachlassen anzeigt, allmählich ganz zu verschwinden: Von dem Rauche, der auf dem punktierten c des zweiten Taktes so kräftig emporqualmte, ist nichts mehr übrig geblieben. Nun verstehen wir wohl ohne weiteres die ununterbrochene Linie der Melodie: es ist die Linie, die eine Tabakswolke beschreibt.

Aber das ist noch nicht alles. Recht eigentümlich blicken uns noch die drei gleichen Noten des ersten Taktes an, von denen die dritte sich mit dem folgenden Takt — vergl. das Notenbeispiel — aufs natürlichste verbindet. Wer einmal



sein „Ruhm“. Aber es ist zum letzten Mal, daß diese drei Noten wiederkehren. Es hätte dies auf die Worte „Und dessen“ der Fall sein können, statt dessen erleben wir einen ganz herrlichen, ungemein sicher anmutenden Aufstieg: So steigt der Mensch zu Kraft und Leben empor, ganz anders wie eine Rauchwolke. Aber oben angekommen, das Wort „Leib“! Es sind ganz die gleichen Töne, wie sie — nur in anderer Harmonisierung — für die volle Rauchwolke im zweiten Takt der Melodie zur Anwendung kamen, urplötzlich tritt das Symbol wieder in Erscheinung: So machtvoll der Mensch zur Höhe schreitet, er ist dennoch gleich einer Rauchwolke in freier Luft. Und was dort zu Asche wurde (7. 8. Takt), wird hier, in den zwei letzten Takten, ganz ähnlich, aber doch etwas modifiziert, zu Staub. Es ist etwas ganz Wunderbares, wie diese beiden Teile miteinander verknüpft sind und doch jeder seine volle Eigenart aufweist. Man kann auch immer neue Beziehungen zwischen ihnen entdecken, denn derartige Lieder sind unausschöpfbar, was auch das Wesen der wahrsten und vollendetsten Kunst ausmacht. Ob es sich da um ein Lied wie dieses oder eine H moll-Messe handelt, ist, in diesem Sinne genommen, gleichgültig. Denn unser Tabaklied konnte ebensowenig ein anderer als Bach schreiben wie die Messe; es ist reinstes Bach vom ersten bis zum letzten Takt.

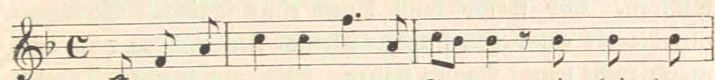
Indessen sei doch noch mit ein paar Worten auf den Bass eingegangen. Er enthält Viertel und Achtelnoten, und wer nun untersucht, wo die letztern auftreten, findet auch hier Gesetzmäßigkeit. Es geschieht dies immer dann, wenn das Gleichnis im Aufstieg begriffen ist, zuerst im 5. Takt, als die zweite Rauchwolke vorbereitet wird, also ein neues Leben im Entstehen begriffen ist, was wir festhalten müssen. Das wiederholt sich im 8. Takt, dessen Achtel bereits in den Anfang, die Wiederholung des ersten Teils hinüberführen, desgleichen bei dem Schluß des ersten Teils, der in den dem Menschen gewidmeten Teil führt; ebenso verhält es sich in dem vierten Takt des zweiten Teils, denn sowohl



ist in der angegebenen Phrasierung zu verstehen, d. h. die Achtel gehören auch geistig, nicht nur der Phrasierung nach, bereits zum folgenden Takt, was überaus interessant zu beobachten ist und geradezu wie ein Blitz das ganze Lied auch nach dieser Seite hin erhellt. Formell kann man mit diesen ganzen Achteln zunächst gar nichts anfangen, denn gerade ihr erster Eintritt im 5. Takt verwirrt formal. Denn vom formalen Standpunkt ist man geneigt, die Achtel als Übergangs-, Verbindungsnoten aufzufassen, was sie so nebenbei in den andern Fällen auch sind, der 5. Takt aber, bei dem die Achtel eintreten, widerspricht ganz dieser Erklärung, denn der 5. Takt ist kein Übergangstakt, sondern hier setzt die Melodie von neuem ein. Es ist des Betrachtens an einem solchen Lied, einem wunderbaren Organismus, kein Ende. Das Wesentlichste zur Erkenntnis der Melodie dürfte aber vorgebracht sein, und vor allem dürfte klar geworden sein, daß ein Eindringen in das Wesen der Melodie nur auf Grundlage des wirklich komponierten Textes möglich ist. Unnötig dürfte es jetzt sein, den reinen Gehalt des Liedes „erklären“ zu wollen. Indem es zu uns spricht, verstehen wir auch seinen Gefühlston. Man wird vor allem fühlen, daß der zweite Teil stärker aus sich herausgeht, von einer weit stärkeren seelischen Intensität erfüllt ist als der erste.

Eine kleine Erweiterung kann uns nun aber das gleiche Tabaklied in anderer Komposition gewähren, die F. M. Böhme (Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, S. 482) als „Volklied“ in Schlesien notiert hat; die Aufzeichnung erfolgte 1842, doch dürfte die Melodie noch aus dem 18. Jahrhundert stammen. Da kann man nun ersehen, von welcher grundlegender Wichtigkeit der geistige Standpunkt ist, den ein Komponist gerade einem derartigen Text gegenüber einnimmt. Dieser unbekanntes Komponist hätte ein sogar bedeutender Musiker sein können, indem er aber den Text ganz von der philo-

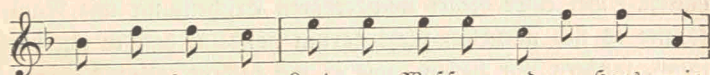
ströfen Seite nahm, sich nicht im mindesten um den geistigen Kern des Textes kümmerte, konnte auch nur eine Melodie zustande kommen, die der philiströsen Seite des Textes entsprach. Ob sie als Melodie etwas schöner und „musikalischer“ ist, hängt lediglich von dem rein musikalischen Talent eines Komponisten ab, im geistigen gäbe es keinen prinzipiellen Unterschied. Unser unbekannter Komponist war nun ein „Gemütsmensch“, er wählte sich diejenige Strophe, in der es am behaglichsten zugeht, nämlich die letzte, und da ist folgende Melodie zustande gekommen:



Ich kann bei so ge-stell-ten Sa-chen, mir bei dem  
Er-bau-li-che Ge-dan-ken ma-chen; drum schmauch ich



Ta-bak je = der = zeit, } Zu Land, zu Was-ser  
mit Zu = frie = den = heit }



und zu Haus, zu Land, zu Was-ser und zu Haus, mein



Pfeif-chen stets mit An = dacht aus.

Besonders der zweite Teil der Melodie ist von philiströsester Behaglichkeit erfüllt. Man singe auf diese Noten gerade einmal die von Bach komponierten Worte der vierten Strophe, um zu sehen, welche Karikatur zustande kommt, wenn ein Strophenliedkomponist zu seinem Text einen prinzipiell verkehrten Standpunkt einnimmt. Und dieser hat eben mit dem musikalischen Talent als solchem zunächst nichts zu tun, wofür den Beweis die guten Volks-Strophenlieder liefern, die zu einem großen Teil von ganz unbekanntem Komponisten herrühren, denen aber das Herz auf dem rechten Fleck stand, sodaß sie fähig waren,



einen Liedtext gewissermaßen an der Wurzel zu fassen. Darzulegen, wieso dieses Lied auf die letzte Strophe komponiert ist — auch die erste paßt sehr gut auf die Melodie —, würde keinen Zweck haben, da das Objekt zu unbedeutend ist. Es genügt, den Grund zu wissen, warum diese Melodie, die sogar Volkslied geworden ist, ein minderwertiges, geistloses Produkt werden mußte, wie denn die Art und Weise, mit der die Komponisten das Strophenprinzip handhaben, mit untrüglicher Sicherheit anzeigt, wes Geistes Kind sie sind. Es gibt da kein Verheimlichen mehr, selbst die hübscheste Melodie kann nicht täuschen. Und ebenso kann hinter einer schlichten Strophenmelodie oft ein tiefer, sinniger Mensch stecken, mag auch niemand mehr seinen Namen wissen. Wäre uns Bachs „Tabakslied“, das äußerlich nicht so sehr viel Einnehmendes aufweist, als von einem unbekanntem Komponisten herrührend erhalten, wir wüßten jetzt, selbst wenn es an und für sich nicht so vollendet komponiert wäre, daß ein echter, tiefer Mensch hinter ihm steht. Die Betrachtung des Strophenliedes bedeutet zu einem Teil auch nichts anderes, als geistigen Gerichtstag abzuhalten. Bei einer derart wunderbaren Erscheinung wie Bach konnte es sich natürlich nicht darum handeln, daß er ihn bestand, sondern nur darum, wie er ihn bestand. Und da steht man in Ehrfurcht gebannt da, wenn man verstehen lernt, wie dieser kindlich tiefe Mann auch das äußerlich Kleinste mit seiner ganzen Persönlichkeit durchdrang. Und im Kleinen das Ewige, Bleibende zu sehen und dieses mit liebevollster Hingabe zur Darstellung zu bringen, hierin beruht auch die tiefste Wurzel deutscher Kunst und Art.

