

Bach und das Symbol.

2. Studie.

Das „Figürliche“ und „Metaphorische“.

Von Prof. Dr. Arnold Schering (Berlin).

Im Bach-Jahrbuch 1925 wurde der Versuch gemacht, Bachs eigentümliches Verhalten zum Symbolbegriff an der Hand einer besonderen Erscheinung, der Symbolik seiner vokalen Kanonarbeit, zu erhellen. Dabei ergab sich die Tatsache, daß Bachs Symbolik selten eine einfache ist, sondern ihre Wucht und Überzeugungsstärke aus verschiedenen, gleichsam übereinandergelagerten geistigen Kraftfeldern zu ziehen pflegt. Nicht immer ließ sich dabei das Symbolische scharf vom Metaphorischen (Uneigentlichen, Bildlichen) trennen. Was das Symbolische im Großen, das ist das Metaphorische im Kleinen: eine Ausdrucksweise, die neben dem Naheliegenden, Gegebenen noch ein Fernes, nicht Gegebenes mit dazu erfaßt. Aber während wir von Symbolik nur dort sprechen, wo eine wirklich umfassende, ganze Teile des Kunstwerks begreifende Sinndeutung vorliegt, führt uns die musikalische Metaphorik als Lehre von den „verblühten Ausdrückungen“ in das Kleingetriebe der Ausdruckselemente im Tonwerk. Und nicht nur dies. Sie bringt uns in unmittelbare Nachbarschaft zur Rhetorik und Poetik, der fast alle ihre Begriffsbestimmungen entstammen, und nötigt uns, das Band zwischen beiden und der Musik so eng als möglich anzuziehen.

Von der Bachkunde sind die hier in Frage kommenden Erscheinungen bisher rein empirisch gesammelt und gedeutet worden¹⁾. Wesen und Eigenart der musikalischen „Sprache“ Bachs wurden dabei als gegeben hingenommen, ohne daß gefragt wurde, aus welcher besonderen Geistigkeit sie ihre Bestandteile herleitet. Daß aber hierzu eine Ergänzung möglich und geboten ist, soll in den

¹⁾ Am eingehendsten in den Werken von A. Schweiger und A. Pirro.

folgenden Zeilen ausgeführt werden. Denn obwohl es sich bei den unendlich mannigfaltigen Ausdruckselementen der Bachschen Tonsprache um lauter individuell bestimmte und einmalige Ausstrahlungen der so gearteten Schöpferpersönlichkeit handelt, sind sie doch sämtlich in einem eigentümlichen Denksystem des ganzen Zeitalters verwurzelt, dessen Bloßlegung noch manche Anstrengung erfordern wird.

Es ist das Schicksal der Musik und mag mit dem ihr von Wagner gleichnishaft zugesprochenen „weiblichen“ Charakter in Verbindung gebracht werden, daß sie größere, entwickeltere Formen nicht aus sich selbst hervorzutreiben vermag. Sie bedarf einer Stütze vom Außermusikalischen her, und die Verschiedenheit der Zeitalter und ihrer Stile leitet sich einzig davon ab, daß — bewußt oder unbewußt — dieses Außermusikalische einmal in dieser, einmal in jener Region des Geistigen gesucht und gefunden wurde. Für die Ausbildung der Formen und Arten der europäischen Vokalmusik kommt als eine dieser außermusikalischen Stützen die ars oratoria in Betracht. Wie stark sie im einzelnen mit den ihr von den Alten gegebenen Regeln und Gesetzen ins Gebiet des Musikalischen eingegriffen hat, das ist bis jetzt noch wenig untersucht. Nur das wissen wir, daß dieser Einfluß seit dem Humanismus stetig im Wachsen geblieben ist¹⁾ und im 17. Jahrhundert zu solcher Bedeutung kam, daß ein Vokalkomponist ohne zureichende Kenntnis in der Kunst und Stilistik der Rede nicht denkbar war. Die Jahrzehnte von 1600—1740 bedeuten den Höhepunkt dieser aufsteigenden Linie. Es ergibt sich dabei die ebenso merkwürdige wie unerklärliche Tatsache, daß — bei aller Hochachtung vor der damaligen weltlichen und Kanzelberedsamkeit — die höchsten rhetorischen Leistungen in dieser Zeit tatsächlich von Musikern, nicht von wirklichen Rednern vollbracht worden sind, an ihrer Spitze Schütz und Bach, und man darf wohl sagen, daß gerade Johann Sebastian es mit den größten Rednern aller Zeiten hat aufnehmen können.

¹⁾ Das für das späte Mittelalter maßgebende Hauptwerk, Quintilians *Institutiones oratoriae*, erschien 1470 zum ersten Male im Druck und wurde bis 1500 in weiteren acht Ausgaben verbreitet. Vgl. Joh. Wolfs Verzeichnis der musikalischen Inkunabeln in „Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch“ I, 1922, S. 65 ff.

Rhetorik und Poetik waren indes damals noch nicht getrennt. Begriffe der einen fluteten in das Gebiet der anderen über, so daß Dichter wie Christian Weise und Gottsched gleichermaßen als Lehrer der Poetik wie der Rhetorik auftreten konnten. Spricht man daher von einer musikalischen „Rhetorik“ Bachs, so schließt man dabei von selbst seine musikalische „Poetik“ mit ein.

In vielfacher Weise hatte der Rationalismus die Grundsätze der ars oratoria und poetica für die Kompositionslehre fruchtbar gemacht und den Musikern gewisse Kunstgriffe der rhetorischen Praxis empfohlen. Das Beste aus diesem Teile der Kompositionslehre scheint allerdings niemals gedruckt, sondern durch mündliche Unterweisung von Lehrer auf Schüler übertragen worden zu sein, während die Intelligenzen unter den Heranwachsenden, ohne je in die Lage zu kommen den Quintilian selbst aufzuschlagen, sich Fehlendes autodidaktisch, nämlich aus fleißiger Beobachtung an Rednern (etwa Predigern) angeeignet haben werden¹⁾. Bach hat von alledem gewußt und es, wie sich hundertfach nachweisen läßt, getreu befolgt²⁾. Denn immer wieder muß hervorgehoben werden, daß das Schaffen des Barockmusikers nicht durch romantischen Stimmungsrusch gespeist wurde, sondern seine Impulse von rationalen Gegebenheiten empfing, und daß die Größe Bachs im Gegensatz zu Kleineren nur darauf beruht, daß ihm die Gabe verliehen war, das Rationale jedesmal in einen irrationalen Zusammenhang zu stellen³⁾.

Das Folgende beschränkt sich auf zwei Teilausschnitte des hier in Frage kommenden Gebiets: auf die Verwendung der „Figuren“ und der „Tropen“ in Bachs Vokalmusik. Sprachliche Stillehre

1) Über die mit Hilfe der rhetorischen loci topici zustandekommende ars inveniendi bei den Musikern habe ich in einem Aufsatz im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1925 gesprochen. Für das 17. Jahrhundert ist die neuerdings gedruckt vorgelegte Kompositionslehre von Chr. Bernhard lehrreich („Die Kompositionslehre Heinrich Schüzens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard“, herausgegeben von J. M. Müller-Blattau, Leipzig 1926).

2) Ich behalte mir vor, bei anderer Gelegenheit über die Geltung der in der klassischen Theorie der Beredsamkeit so wichtigen Sechszahl der Abschnitte in Bachs Vokal- und Instrumentalmusik zu handeln. Ebenso bleibt die Frage zurückgestellt, in welchem Umfang das sprachlich-deklamatorische Element die Gestaltung seiner Motive und Themen beeinflusst hat.

3) Vgl. Bach-Jahrbuch 1925, S. 49.

und Poetik pflegen, ohne daß es in Wirklichkeit immer durchführbar wäre, beide Gruppen zu trennen. Dienen die poetischen „Figuren“ lediglich zur Steigerung von Kraft, Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks, so die „Tropen“ zur Vertiefung des Gesagten durch das Hineintragen neuer Vorstellungen, vor allem des Gleichnishaften. Dieser Unterschied gilt auch für die Musik. Doch liegen hier, da die Musik Begriffliches nur auf Umwegen andeuten kann, dafür aber die Möglichkeit hat, zwei oder mehr Ausdruckszüge gleichzeitig zu geben, die Verhältnisse schwieriger als in der sprachlichen Poetik.

Schon im 16. Jahrhundert bildete die Lehre von den musikalischen Figuren (als Seitenstück zu den poetischen) ein besonderes Kapitel der *Musica poetica* und ist von älteren Schriftstellern mehrfach dargestellt worden¹⁾. Doch unterblieb die Bildung eines eigentlichen, logisch so klar durchgebildeten Systems, wie es die Dichter besaßen. Sowohl in der (meist griechischen) Bezeichnung wie in der Auslegung der einzelnen Figuren herrscht Unsicherheit. Für die Zeit Bachs kommen vor allem die auf Gottsched zurückgehenden Ausführungen Joh. Adolph Scheibes im „*Critischen Musikus*“, 75. und 76. Stück, und Joh. Matthefons Bemerkungen im „*Vollkommenen Capellmeister*“ (S. 110, 148, 242 f.) in Betracht. Ganz klar drücken auch sie sich nicht aus.

Sachlich muß unterschieden werden zwischen bloßen Übertragungen der sprachlich-rhetorischen Figuren ins Musikalische und rein musikalischen Figuren. An sprachlich rhetorischen Figuren gab es zwei Arten, die grammatikalischen (Kolon, Punkt, Frage, Ausruf, Imperativ, Verschweigung [Verbeißung], Einschaltung, Unterbrechung usw.) und die rhetorischen Sinnfiguren (Gegensatz, Steigerung, Anknüpfung, Wiederholung, verstärkte Wiederholung usw.). Es ist selbstverständlich, daß jeder Vokalkomponist, dem es auf unmittelbare Verständlichkeit des Textes ankommt, die

¹⁾ Vgl. meine Abhandlung darüber im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1908. Als ergiebige ältere Quelle wäre den dort genannten noch Joachim Burmeisters *Hypomnematum musicae poeticae*, Nostock 1599, zuzufügen. Eine erschöpfende Darstellung der Lehre, die seit dem Aufkommen der Monodie erhöhte Bedeutung gewann, fehlt noch und müßte für die drei in Frage kommenden Länder Italien, Deutschland, Frankreich gesondert durchgeführt werden.

grammatikalischen Figuren musikalisch so getreu und deutlich wiederzugeben sich bemühen wird als nur möglich, und daß er sich dabei gewisser gar nicht oder wenig veränderlicher tonfigürlicher Wendungen bedienen wird. Im Gebrauch solcher figürlichen Formeln steht Bach nun nicht isoliert, sondern mitten in seiner Zeit. Wie er für das Kolon einen Neben-, für den Punkt einen Hauptschluß, für die Frage etwa eine phrygische Wendung gebraucht¹⁾, wie er Ausrufe wie „Siehe“, „Wahrlich“ oder ein spannendes „denn“, „nämlich“, „aber“ von der Umgebung abhebt, wie er durch eine Apoptopese (Verschweigung) vom Bericht zur direkten Rede überleitet²⁾, etwa bei:

Ev. Da sprach Je = sus zu ih = nen: Jes. Mei = ne See = le

Matthäus:
Passion

wie er ein Anhydeton (Wortunverbundenheit) wie „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!“ behandelt, wie er einen Satz aus dem Schluß des vorhergehenden entwickelt (Anadiplosis)³⁾, wie er Satzanschaltungen, Haupt- und Nebensätze beachtet, das ist bekannt genug, ihm aber nicht eigentümlich. Denn hier handelt es sich meist um bloße Umsetzung sprachlicher Eigenheiten ins Musikalische: aus der gesprochenen Rede wird eine ihr nachgebildete „Klangrede“ (Mattheson).

Anders schon bei den rhetorischen Sinnfiguren, die sich nicht auf Stellung und Betonung der Worte und äußere Satzform beziehen, sondern die Verhältnisse und Verbindungen der ausgesprochenen Gedanken selbst betreffen. Einige der wichtigsten sind: Wiederholung (repetitio), Verstärkung (paronomasia), Steigerung (climax, gra-

1) Zum figürlichen Ausdruck der Frage bei Bach siehe den Beitrag von P. Mies im Bach-Jahrbuch 1920.

2) Auch die absteigenden Quartan an den Rezitativschlüssen gehören zur Gruppe der grammatischen Figuren; man wird sie zur Ellipse (Auslassung) zu zählen haben, da in der Singstimme die Schlußwendung ausgelassen und in die Begleitung verlegt ist. Zwei Schulbeispiele für diese immerhin seltene Figur stehen in der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ I (BG 16, 16; Takt 13/14 der Sopranarie „Öffne dich“) und in der Kantate „Erfreute Zeit“ (20, 63; letzter Takt der Altarie vor dem da Capo, „Stab — bestell“).

3) Etwa in „Es ist vollbracht“, Nr. 58 der Johannes-Passion.

datio), Gegensatz (antithesis), Nachdruck (emphasis), Versezung (hyperbaton), Wiederkehr (epistrophe). Eine rhetorische „Steigerung“ liegt z. B. vor bei Herders „Eine schöne Menschenseele finden ist Gewinn, ein schönerer Gewinn ist sie erhalten, und der schönst' und schwerste, sie, die schon verloren war, zu retten“, eine „Antithese“ in Goethes „Es bildet ein Talent sich in der Stille, sich ein Charakter in dem Strom der Welt“, eine „Hyperbel“ (Übertreibung) in Hamerlings „Mein Herz ist heiß, es könnt' ein Dolch drin schmelzen“. Da die Musik indessen nicht mit logischen d. h. unsinnlichen Begriffsverbindungen arbeiten kann, sondern alles in die sinnliche Sphäre (Anschauung) rücken muß, derart also, daß sie z. B. einen Komparativ nicht an sich, sondern nur dadurch ausdrücken kann, daß sie das dynamische Wesen der Steigerung schlechthin wiedergibt, so bedürfen die meisten dieser rhetorischen Sinnfiguren einer entsprechenden Umdeutung ins Musikalische. Die oben genannten Fachausdrücke werden vom Musiker nicht auf Sprachliche, sondern auf „musikalische Gedanken“ oder Gedankenkomplexe bezogen, und ihre Verwirklichung vollzieht sich durch Mittel der musikalischen Technik. Eine Antithese kann z. B. durch Entgegensetzung eines hohen und eines tiefen Motivs oder zweier unterschiedener Themen geschehen, eine Emphasis durch Wiederholen einer Wendung auf anderer Tonstufe, eine Gradatio durch Sequenzbildung oder Variierung, eine Hyperbel durch offensichtliche dynamische oder figurative Übertreibung usw. Selbst Ironie und Euphemismus können, wenn die Umstände dem entgegenkommen, vom Musiker wiedergegeben werden¹⁾.

Für die Handhabung dieser Dinge hatte sich, namentlich in der Arienkomposition, zu Bachs Zeit eine gewisse Konvention festgesetzt, deren Färbung in den einzelnen Ländern verschieden war. Es scheint, daß in Deutschland das Gefühl dafür am ausgeprägtesten wurde, unmittelbar beeinflusst vielleicht durch die poetischen Reformen des Martin Opitz und seiner Schule. Denn mit der Steigerung der figurlichen Redeweise durch ihn und seine Nachfolger läuft

¹⁾ Ein Beispiel für die Ironie bei Bach ist das von Judas hervorgestoßene „Gegrüßet seist du, Rabbi!“, für den Euphemismus (Setzung eines Guten für etwas Gefürchtetes oder Anstößiges) die Antwort Christi „Mein Freund, warum bist du kommen?“ In beiden Fällen unterstreicht die Musik die rhetorische Sinnfigur selbständig, d. h. mit eigenen Mitteln.

— bei Hammerschmidt und Schütz beginnend — eine Steigerung der musikalischen Figurenlehre parallel. Wenn Johann Adolph Scheibe in einer viel angefochtenen Stelle seines „*Critischen Musikus*“¹⁾ Bach eine gewisse Schwülstigkeit und Überladenheit mit Manieren vorwirft und ihn mit dem Dichter „Herrn von Lohenstein“ vergleicht, so steckt darin insofern ein Korn Wahrheit, als tatsächlich Bach das rhetorisch-figürliche Element und die Bildlichkeit in ähnlicher Weise auf die Spitze getrieben zeigt wie das *mutatis mutandis* bei Lohenstein und seiner Gruppe der Fall ist. Der tiefe Unterschied war nur, daß Bach mit diesen Figuren und Bildern kein geistloses Würfelspiel trieb, sondern ihnen heißen Lebensodem einzuhauchen vermochte. Man konnte sie, um Wirkung zu erreichen, allerdings schematisch anwenden, denn der Zweck der Lehre beruhte gerade darin, ein allgemeines Rezept für kluge, wirkungsvolle Textausdeutung zu vermitteln. Bach wird bei dem Interesse, das er lebenslang allem entgegenbrachte, was zu seiner Kunst gehörte, mit dieser Materie früh bekannt geworden sein. Als angehender Komponist konnte er ihr ebensoviel Anregungen entnehmen wie ein Prediger, mit dessen Dration seine Sonntagskantate wetteifern sollte. Ob er den griechischen Namen viel Gewicht beigelegt und die abweichenden Deutungen der Schriftsteller beachtet hat, mag bezweifelt werden²⁾, nicht aber, daß er der Sache selbst Nachdenken gewidmet hat; denn sie gehörte nun einmal in den höheren Kompositionsunterricht und rührte an die tiefsten Zusammenhänge von Sprache und Musik. Einmal erfaßt und bis zu Ende gedacht, lebte das Wesen der Sache, von allem Schulmäßigen befreit, in ihm weiter. Es gibt keinen zweiten unter den Zeitgenossen, der das kunstvoll-rhetorische Element in seinen Werken zu solcher Höhe gesteigert hat,

¹⁾ 1745, 6. Stück, S. 62.

²⁾ An den Schluß seiner Abhandlung von den Figuren setzt Mattheson (Vollk. Kapellmeister, S. 243) den für ihn sehr bezeichnenden Paragraphen: „Viele werden hiebey denken, wir haben dergleichen Dinge und Figuren nun schon so lange angebracht, ohne zu wissen, wie sie heißen oder was sie bedeuten: können uns auch forthin wol damit behelffen und die Rhetoric an den Nagel hängen. Diese kommen mir noch lächerlicher vor als der bürgerliche Edelmann beyn Molière, der vorher nicht gewußt hatte, daß es ein Pronomen sey, wenn er sagte: ich, du, er; oder daß es ein Imperativus gewesen, da er zu seinem Knechte gesprochen: „Komm her!“

sowohl in den rezitativischen wie in den arienhaften und chorischen Gebilden. Anlage und Temperament gleichen in dieser Beziehung denen Luthers. Die ihm eigene, in jedem Augenblick aufs höchste gespannte Konzentrationskraft ließ niemals einen geistigen Leerlauf zu und gestattete ihm, stärkste Spannungen selbst auf kürzesten Raum zusammenzudrängen. Jene Sinnfiguren bedeuteten für ihn keine starren Schemata, sondern dankbar angenommene technische Begriffe für etwas Lebendiges, für Energiequellen, die sich, richtig angewandt, ins Ungemessene potenzieren lassen.

Eins der lehrreichsten Stücke hierfür ist die Tenorarie „Ach, mein Sinn“ aus der Johannes-Passion. Wollte man ihr mit dem terminologischen Apparat der Figurenlehre analytisch zu Leibe gehen, so würde man wohl nahezu alle Ausdrücke benutzen müssen, die jemals für diese Disziplin erdacht worden sind.

Aber damit ist nur die Hälfte dessen berührt, was hier in Frage steht. Denn bedeutsamer noch als die Figuren sind die Tropen. Mit Tropus wird eine Wendung des Ausdrucks vom Gewöhnlichen und Eigentlichen zum Bildlichen und Uneigentlichen bezeichnet. Ins Musikalische überfetzt, führt diese Erklärung zu zwei nicht immer identischen Erscheinungen. Scheibe (a. a. D. S. 642 ff.) versteht unter Tropen jene Auszierungen der Melodie, die diese aus dem Bereiche alltäglicher, gewöhnlicher, platter Singart¹⁾ ins Lebendige, Lebhaftere, Nachdrückliche, Sinnreiche, auch wohl Erhabene rücken. Das kann sich sowohl auf ein einziges Motiv wie auf größere melodische Zusammenhänge beziehen. Nach Scheibe würden hierher nicht nur die vom Komponisten selbst vorgeschriebenen Verzierungen, Melismen, Fiorituren, melodischen Ausweitungen zählen, sondern auch die vom Vortragenden eigenmächtig hinzugebrachten. Ebenso also, wie der Dichter statt des einfachen „Gott, erbarme dich meines Schmerzes“ das tropisch verbräunte „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen“ gebrauchte, so setzte der Komponist statt des platten:



¹⁾ Er gebraucht auch die Wendung „aus dem Niederträchtigen“.

Die „verblühte“ Wendung:



Scheibe meint nun (S. 646), daß „der Grund aller dieser un-
eigentlichen Stellungen der Noten oder des verblühten Ausdrucks
nichts anderes als die Metaphora der Redner und der Dichter“
sei. Dem wird man nicht ohne weiteres beistimmen können. Denn
mit dem Begriff Metapher (= Übertragung) ist von Natur aus immer
eine Wendung ins Bildliche, Uneigentliche verbunden, und ein solches
kann wohl, braucht aber nicht mit jeder „verblühten Ausdrückung“
zusammenzufallen. Vielleicht würde für derlei bloße Ausschmückungen
eines ursprünglich Einfachen besser der Ausdruck „Periphrase“
(= Umschreibung) zu gebrauchen sein, den es auch für einen dichte-
rischen Tropus gibt, so daß „Metapher“ für die wirklich bildlich,
gleichnishaft gemeinten Fälle zurückgestellt bliebe.

Metaphorisch im strengen Sinne wäre demnach jede musikalische
Wendung, die Bild- oder Abbildhaftigkeit anstrebt oder vermittelt.
Wie dem Dichter erlaubt ist, von „Traubenblut“, „blassem Reid“,
„lachender Sonne“ zu sprechen¹⁾, so vermag der Musiker seinerseits
Worten und Wortverbindungen anschauliche Bildlichkeit zu verleihen
und dadurch die Kraft des Ausdrucks zu erhöhen. Das Wesen
der Musik bietet hierfür unbegrenzte Möglichkeiten, doch haben nicht
alle Zeitalter davon gleichen Gebrauch gemacht. In demjenigen
Joh. Seb. Bachs, das im musikalischen Schaffen wie Genießen
von einem hochgesteigerten Bedürfnis nach Esoterik getrieben wurde,
das in den in der Musik wirkenden Kräften etwas wie Leibnizsche
Monaden sah: Spiegelungen des Universums, und daher jede, auch
die geringste Erscheinung mit irgendwelcher Symbolik belastete, ge-
hörte die musikalische Metaphorik zum innersten Wesen der Musik.
Man kann — wenigstens in Deutschland — geradezu von einer
Sucht zur Metapher, oder, milder ausgedrückt, von einem meta-
phorischen Gewissen der Musiker sprechen, einem Gewissen, das
jeden Augenblick wach war, die geringsten und entlegensten Möglich-

¹⁾ Man kennt substantivische, adjektivische, verbale Metaphern.

keiten dafür ans Licht zog, um den schärfsten, sinnfälligsten Ausdruck rang und das Übersetzen einer geeigneten Wendung als moralische Niederlage empfunden hätte. Praktisch tut sich hier das Reich der unbegrenzten Erfindungen in Imitation, Anknüpfung, Umkehrung, in Singmanieren, Synkopen usw. auf, also unterschiedslos Rhythmisches, Melodisches, Harmonisches, Kontrapunktisches.

Über welche Fülle der Gesichte Bachs Zeitalter hier verfügte, selbst geringe Talente eingeschlossen, ist bekannt. Auf vier Arten lassen sich, wie ich glaube, Bachs bildhafte Wendungen zurückführen: 1)

1) Veranschaulichung eines unmittelbar gegenwärtigen Affekts; z. B. bei „und weinte bitterlich“, „sing an zu trauern“, seufzen, freuen, quälen usw.

2) Affektbetonte Worte oder Wendungen:

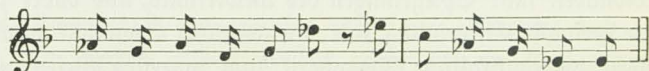
Matth.-Passion 
 Got = tes = lä = ste = rung in der Sün = der Hän = de

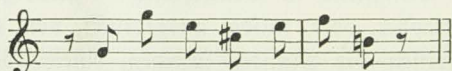

 bis an den Tod. Ich will den Kreuz = stab

 (Schauet doch und sehet, 10, 219.)
 ein un = er = seh = li = cher Ver = lust

(auch durch harmonische und rhythmische Wirkungen.)

3) Nachbildung von Bewegungs-, Zustands- oder Daseinsformen:

Joh.-Pass. 
 wi = chen sie zu = rük = ke und sie = len zu Bo = den.


 und hieb ihm sein recht Ohr ab

1) Betont sei, daß es sich nur um „Wendungen“, d. h. einmalig auftretende Erscheinungen, nicht um ganze Perioden oder Sätze handelt.

Matth.-Pass.

Wol = fen des Himmels. Se = het euch hier.

dan = ke = te und sprach. und dan = ke = te.

So schla = fen uns = te Sün = den ein.

Joch

(Kreuzstabantate.)

end = lich

4. Onomatopöie (Schallnachahmung):

Sterbeglocken, Zerreißen des Vorhangs im Tempel, Anklopfen (Nun komm der Heiden Heiland), Krähen des Hahns, Ja Schreien des Esels (in „Phöbus und Pan“) usw.

Die Zahl der Einzelfälle ist so groß und ihr Auffinden so leicht, daß sich weiteres Eingehen erübrigt.

Solche Erscheinungen unterschiedslos zur Tonmalerei zu rechnen, ist irreführend und falsch. Das Weinen und Trauern des Petrus (=Evangelisten) kann ebensowenig dazu gerechnet werden wie etwa die zwei Noten auf „zurück“ (unter Nr. 3) oder die Zeichenbewegung des Kreuzes bei „dankete“. Denn der Zweck geht hier nicht, wie es bei wirklicher Tonmalerei und auch bei der Onomatopöie der Fall ist, auf musikalische Objektivierung des Bildes, sondern auf Intensivierung des Ausdrucks, den eine gewisse Bildkraft nur unterstützt. Künstler wie Telemann oder Mattheson freilich, bei denen die Grenzen des feinen Geschmacks etwas weiter gesteckt waren, gehen über Bach vielfach hinaus und vergessen sich. Ihre Metaphern sind nicht selten aufdringlich und herrschen — da sie doch

dienen sollten — wie bei Lohenstein und Hoffmannswaldau. Bach pflegte keine metaphorische Wendung niederzuschreiben, die sich nicht völlig in den die betreffende Stelle durchflutenden Empfindungsstrom einschalten läßt. Das ist psychologisch oft nicht leicht zu erklären. Vielleicht war dieser Drang zur Bildhaftigkeit, dieses Metamorphosiseinmüssen eine Art Reflexbewegung des schöpferischen Barockgehirns, also ein halb Unbewußtes, Unwillkürliches, das vom Begriff „Ausdruck“ oder „Gestaltung“ überhaupt nicht zu trennen war. Bei der Konzeption trat scheinbar das Bildhafte kraft eines wunderbaren psychischen Mechanismus mit derselben automatischen Selbstverständlichkeit ins Leben, wie irgendeine andere im täglichen Leben wiederkehrende Reflexbewegung. Die erstaunliche Einheit und Widerspruchslosigkeit in Bachs Tonsprache würden darin ihren Grund haben, daß Eingebung und Reflexion sich immer in demselben unveränderten Gleichgewicht befanden. Es liegt ein klassisches Muster für jene „exakte sinnliche Phantasie“ vor, ohne die nach Goethe die Kunst ebensowenig denkbar ist wie die Wissenschaft ohne exaktes Denken.

Was wir bisher als metaphorischen Ausdruck bezeichneten und klassifizierten, betrifft nur eine einzige Gruppe der Tropen. Es gibt deren in der Poetik aber noch mehrere. Vergewegenwärtigen wir uns einige davon.

Vergleichung (z. B. er kämpfte wie ein Löwe; des Menschen Seele gleicht dem Wasser usw.).

Metonymie (Umnennung, Naumensvertauschung, z. B. Schwert statt Krieg, Silberhaar statt Greisenalter, Lorbeer für Ruhm [Symbolverhältnis]).

Synecdoche (Mitverstehen, z. B. das Besondere statt des Allgemeinen: Welle für Meer, Dach für Haus [pars pro toto]; Einzelnes statt Vielheit: Freiheit liebt das Tier der Wüste; bestimmte Zahl für die unbestimmte: O daß ich tausend Zungen hätte).

Prosopopöie (Bermenschlichung, z. B. die Erde dürstet).

Hier liegt der Fall nicht so einfach wie bei der Metapher. Bei diesen tropischen Ausdrücken werden zwei verschiedene Vorstellungen unmittelbar nacheinander verknüpft, und zwar durch ein gewisses Begriffsverhältnis (Raum-, Zeit-, Stoff-, Kausal-, Symbolverhältnis).

In die Musik sind sie nicht ohne weiteres übertragbar deshalb, weil die Musik aus sich selbst ein solches Begriffsverhältnis nicht herstellen kann. Es ist zwar möglich, das „Kämpfen“ auszudrücken, ebenso gleich darauf — etwa durch Brüllmotive — den Löwen, mit dem der Kämpfende verglichen wird; aber eine Verbindlichkeit für den Hörer, beides aufeinander zu beziehen, besteht nicht. Immer nämlich drückt Musik das Positive, im Augenblick Gegenwärtige aus; sie kennt kein Vorher und Nachher, kein Weil und Deshalb. Es gibt eine bekannte Stelle bei Bach, wo diese Naturgegebenheit der Musik außer acht gelassen ist, jene Stelle im ersten Rezitativ der Kantate „Mein Gott, wie lang“ (BG 32, 86), wo bei den Worten „Der Tränen Maß wird stets voll eingeschenkt, der Freuden Wein gebracht“ über „Freuden“ ein in Zweiunddreißigsteln sich aufschwingendes Melisma gesetzt ist. Es wird damit also ein Positives ausgedrückt, während der Satz gerade das Fehlen der Freuden, einen Mangel, also etwas Negatives, meint. Verteidiger der Stelle könnten sich auf die poetische Figur des Oxymorons (Zusammenstellung widersprechender Begriffe, z. B. bittere Freude, schmerzlicher Genuß, erquickender Verdruß) berufen, doch ist zweifelhaft, ob Bach hieran gedacht hat¹⁾.

Dennoch sind tropische Ausdrucksweisen wie die eben genannten musikalisch möglich, dann nämlich, wenn das die beiden Vorstellungen verknüpfende Begriffsverhältnis durch den Text selbst oder durch einen anderen Umstand angedeutet wird. Wenn zu der Zeile „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich“ der Kreuzstabkantate im Baß eine auf- und niederwogende Figur erscheint, so ist das musikalische Gleichnis ohne weiteres verständlich; das zu Vergleichende (Wandel) drückt der Text, das als Gleichnis Dienende (Schiffahrt, ihrem Bewegungscharakter nach) drückt die Musik aus. Das tertium comparationis liegt im anschaulichen „Auf und Nieder“. Beim Dichter der Matthäus-Passion heißt es „Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt“. Als Sinnfigur ist diese Zeile eine Hyperbel (Übertreibung), die als Tropen eine Synekdoche (Herz für Ich) und eine Metapher (in Tränen schwimmen) ein-

¹⁾ Nicht ganz so auffällig wirkt die Gleichfigur in dem Satz „Daß mein Fuß nicht möge gleiten“ in der Engelarie von „Es erhob sich ein Streit“, BG 2, 282).

schließt. Bach hat für diese Dichtung zwei Ausdruckszüge über dem Generalbaß disponiert: 1. die Singstimme, die in Wehmut über Jesu Abschied nachdenkt, 2. das Oboenduett. Beide Züge laufen unabhängig voneinander dahin. Während die Singstimme nichts anderes tut als ihren persönlichen Affekt kundzugeben, bringen die Oboen metaphorische (und zwar elegische) Wellenfiguren, d. h. sie deuten das „Schwimmen“ (in Tränen) an. Es sind demnach tatsächlich in der Musik zwei Vorstellungen verknüpft worden: Klage der Wehmut und „Schwimmen“. Beide werden aber sofort und zwangsweise aufeinander bezogen, weil sie gleichzeitig erscheinen und der Text durch die poetische Metapher auf „Tränenflut“ hinweist. Das Ganze muß zur musikalischen Metonymie gerechnet werden; denn wie man dichterisch den optischen Eindruck „Silberhaar“ für Greisenalter einsetzt, so läßt Bach einen akustisch-dynamischen Eindruck durch die Oboenfiguren mit ihrem Wellenbild:



tonbildlich für Wehmuts- oder Abschiedsschmerz eintreten. Das Hyperbolische der poetischen Sinnfigur ist dabei nicht nur geblieben, sondern durch die unmittelbar anschauliche Bildlichkeit des „Wogens“ noch erheblich verstärkt worden. Es handelt sich, wenn man demgeradezu Ungeheuerlichen, das im Metaphorischen dieser Stelle liegt, bis ins Tiefste nachdenkt, um ein ganz starkes Stück barocken Ausdruckswesens. Aber man bemerkt zugleich, wie große Innigkeit Bach in diese bildlichen Figuren gelegt und sie gegen den Schluß hin sogar symbolisch verwendet hat: mit der wachsenden tröstlichen Stimmung, in die sich die Singstimme hineinsingt, versiegt allmählich auch der Tränenfluß.

Eine andere Färbung des Tropischen hat das Arioso „Am Abend, da es kühle ward“ der Matthäus-Passion. Was uns hier allein interessiert, ist die Verknüpfung der Instrumentalpartie mit dem Text. Aus einem bloßen, vagen Gefühl für „Abendstimmung“ ist auch dieses Stück nicht entstanden, sondern geht auf eine rational faßbare Bildvorstellung zurück, die, wie gewöhnlich in solchen Fällen, in der Phantasie wie ein ins Wasser geworfener Stein im

Mittelpunkt des Ganzen beharrte, aber sofort und immer von neuem konzentrische Kreise seelischer Bewegung um sich zog. Auf Grund der vom ganzen 17. Jahrhundert tremolo genannten Zitterbewegung der ersten Violine lege ich diese Sechzehntel als Andeutung des Säuselns der Blätter aus, in die der kühle Abendwind fährt. Bach wählte aus dem Gesamtbegriff „Abend“ eine bezeichnende, infolge ihres dynamischen Charakters der Musik zugängliche Sondererscheinung, von der im Text selbst nicht die Rede ist. Er gebraucht mithin den Tropus der Synekdoche: unter dem Flüstern der Blätter (als einem Teil der Gesamterscheinung „Abend“) verstehen wir das Ganze, den Abend selbst, mit. Daß bei Romantikern wie Mendelssohn oder Schumann die Konzeption sich unter ganz andern Voraussetzungen vollzogen hätte, leuchtet ein.

Ein großer Teil der von der musikalischen Poetik dieser Zeit gewählten Bilder geht auf Metonymie und Synekdoche zurück. Von dem auszudrückenden Gegenstand oder Begriff wird entweder eine Teilerscheinung oder eine, die zu ihm in naher und anschaulicher Verwandtschaft steht, abge sondert und zur Vertretung benutzt. Spürsinn, Findungskraft und Phantasievorstellung der Musiker in Bachs Zeitalter grenzen hier oft ans Erstaunliche und müssen den gleichen Eigenschaften der Dichter als ebenbürtig, d. h. als selbständige Zeugnisse schöpferischer poetischer Begabung zur Seite gestellt werden. Sehr oft sind für ein und denselben Begriff mehrere solcher vertretenden Bilder gefunden worden. So kann für „Schlaf“ eintreten das Tonbild des Ruhens oder Liegens (ausgehaltener Ton), das Tonbild des gleichmäßigen Atmens („Jesus schläft“, Nr. 81), das Tonbild des Gewiegtwerdens („Schlafe, mein Liebster“, „So schlafen unsre Sünden ein“); für Gefangen sein kann der stockende Gang des Gefangenen (Vorspiel zu „So ist mein Jesus nun gefangen), aber auch das Zerren an der Fessel



(Der Himmel lacht, BG 7, 36)

eintreten. Für Schiffahrt erscheint eine Wellenfigur, für Schlange oder Drachen ein Sichwinden, für Tragen die Figur des schwan-

kenden, gebückten Gehens, für Zweifel oder Verwirrung eine unsichere, schwierige Modulation, für Engel ein Schweben, für Taube ein Flattern, für Flehen ein die Worte teilendes Seufzen, für Sünde schleichende Chromatik oder ein scharfer Tritonusschritt, für Tod ein Erlöschen des Tonzugs oder eine erschreckend eintretende Dissonanz, für Grab eine in die Tiefe fallende Figur, für „alle“ oder „tausend“ plötzliche Anhäufung von Sechzehnteln usw. Hier rivalisierte die „Scharfsinnigkeit“ der Musikerpoeten mit den Wortdichtern. Denn was sind diese musikalischen Bilder anders als tongewordene Parallelen zu dem Schnee der Hände, den Korallenlippen, Herzenswinden, Liebesflammen und andern mehr oder weniger gewagten Gleichnissen der barocken Dichterschulen? Auch hier zeichnet sich Bach nicht grundsätzlich oder der Quantität nach vor andern Zeitgenossen aus, sondern durch die ungeheure Vielseitigkeit und beispieldlose Schärfe des Blicks, was zuweilen so weit geht, daß er sogar innerhalb ein und desselben Stücks das gleiche Wort oder den gleichen Ausdruck mit zwei, drei verschiedenen Bildern oder Metaphern wiedergibt¹⁾.

Eine Fülle von bildkräftigen Einfällen wird ferner aus den „begleitenden Umständen“ — *concomitantia textus*, wie Heinichen sie nennt²⁾ — hergeleitet. Nicht immer ist das Motiv dazu so klar wie in dem das Geißeln schildernden Arioso „Erbarm es Gott“. Ich greife das Gegenstück „Ach Golgatha“ heraus. Hier laufen nicht zwei, sondern drei Ausdruckszüge einander parallel, zuerst der spontane Affektausdruck des Alts, dann das Oboenduet und schließlich die Pizzikatobegleitung des Violoncells. Am Fuße des Kreuzes, so hat man sich das Augenblicksbild vorzustellen, steht eine mitfühlende Seele, die, seelisch völlig gebrochen vom Anblick des Gekreuzigten, ihrem tiefen Mitleid Ausdruck gibt. Diese Seelenstimmung ist im Zuge der Singstimme völlig erschöpft. Bach hätte sich bei einer gewöhnlichen Sonntagskantate vielleicht mit einem schlichten *Seccorezitativ* begnügt. In der Passion, wo er dem selbstgewählten Zwang unterstand, jedem dieser madigalischen

¹⁾ Etwa das „Flehen“ durch Figuren des Händeringens und des Niederfallens; vgl. auch die doppelte Auslegung von „schützen“ in Kantate Nr. 89 (B 201, 183) (Bach-Jahrbuch 1925, S. 50).

²⁾ Der *Generalbass*, 1728, S. 41.

Ariosos eine Instrumentalbegleitung mitzugeben, war er auch hier zur Auffindung eines diese Begleitung bestimmenden geistigen Motivs angewiesen. Nabeliegend wäre gewesen, die fassungslosen Golgathaschreie durch affektverstärkende Begleitfiguren entsprechend zu untermalen. Das tut er nicht, sondern läßt sich von den „begleitenden Umständen“ inspirieren. Was er unter diesen sich auswählte, ist höchst bezeichnend für seine wunderbare Einfühlungsgabe. In der Totenstille der schwülen Stunde vernimmt die klagende Stimme unten am Kreuz nur zweierlei: die gepreßten, keuchenden Atemzüge des Sterbenden und das matte Pochen seines Herzens (ihm „soll Erd' und Luft entzogen werden“). Jene vertraute er den tiefen Oboen, dieses den Violoncellen (pizzicato) an, und es entstand ein Tonstück von unerhörter visionärer Bildkraft.

Ebenfalls drei Ausdruckszüge birgt das „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz“: die affektdurchflutete Rede des Sängers, das Bild des Zitterns in den Bässen, die Holzbläserfiguren, die als Begleit-symbol der schmerzlichen Mitbewegung des Sängers zu gelten haben¹⁾. Ferner der Satz „So ist mein Jesus nun gefangen“, wo (wie schon im Einleitungschor, später in „Sehet, Jesus hat die Hand“, und in „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ der Johannes-Passion) über die symbolikale Bildkraft des musikalischen Ausdrucks hinaus zur realen Bildlichkeit — Eingreifen eines zweiten gleichsam nur indirekt beteiligten Chors — fortgeschritten wird.

In solchen „Affektkontrapunkten“, die sich mit „Symbolkontrapunkten“²⁾ zu überaus zusammengesetzten Gebilden vereinen können, hat die spekulative Künstlernatur Sebastians stets besonderen Gefallen gefunden. Nur so weit war das sinnliche Element des Klangs in allen seinen Offenbarungsformen ihm etwas wert, als es Gefäß für etwas Geistiges sein oder werden konnte. Dies Geistige zieht er entweder unmittelbar aus den der Musik immanenten Gesetzen (reine Anschauung), oder es wird ihm von außen zugebracht (vermittelte Anschauung).

1) Daß sie sich tatsächlich auf den Affekt des Singenden beziehen, nicht auf den leidenden Heiland, ergibt sich aus den Schlußakten, wo bei den Worten „wie gerne“ die Bläser die Singmotive bestätigend aufnehmen. Diese Wendung bliebe im andern Falle unerklärlich.

2) Bach-Jahrbuch 1925, S. 58.

Als eine Vermittlerin dieser zweiten Art müssen wir unbedingt Rhetorik und Poetik im Sinne der Dichter ansehen. Wir würden aber ihre tatsächliche Bedeutung nicht nur für Bach, sondern für das ganze Zeitalter unterschätzen, wollten wir das Bedürfnis der Anlehnung an sie als Schwäche und ihre Funktion als bloßen Krückendienst auslegen. Hier handelt es sich, wie wir gesehen haben, nicht um einen „Behelf“, sondern um eine Grundtatsache der musikalischen Geistigkeit des Barock, um etwas, was schicksalhaft mit seiner ganzen Auffassung von Musik verbunden war und nicht unwesentlich zur Größe seiner Leistungen mit beigetragen hat.

Vom Standpunkt dieser Erkenntnis aus verliert Ph. Spittas bekannter Versuch (II, 406), Bach gegen Verdächtigungen als „Tonmaler“ oder gar Programmusiker in Schutz zu nehmen, jede Notwendigkeit. Das geschah damals (vor 1880) sicherlich mit unter dem Druck eines durch die Musik der Neudeutschen veranlaßten ästhetischen Vorurteils gegen Programmusik und Tonmalerei überhaupt. Dennoch können wir ein Teilchen jenes unbehaglichen Gefühls, das Spitta hatte, auch heute noch nachempfinden. Denn nicht immer will es uns gelingen — denken wir etwa an das eben besprochene Beispiel „Ach Golgatha!“ —, den neben dem spontan vorgebrachten Affektausdruck einhergehenden plastischen Bildeindruck beim Hören derart dauernd ins Bewußtsein zu erheben, daß aus beiden Apperzeptionen ein einheitlicher, ungestörter Gesamteindruck entsteht. Auch scheinen uns manche Bilder teils zu entlegen, teils nicht mehr anreizend genug, um lebhaft auf sie — als besonderes ästhetisches Wertobjekt — reagieren zu können. Selbst wenn wir um sie wissen und die gedankliche Größe einer Metapher verstandesmäßig erfassen, lenkt uns das reale musikalische Geschehen nur zu leicht von ihrer Weiterverfolgung ab. Es verhält sich ähnlich, wie mit dem Bearbeiten gehäufte Symbolvorstellungen, und es entsteht das unbehagliche Gefühl, mehr zu wissen und zu ahnen als Verstand und Gefühl gleichzeitig aufzunehmen vermögen.

Damit ist indessen nicht gesagt, daß die alte Zeit ebenso empfand. Die Möglichkeit, die Verhältnisse anders zu apperzipieren, lag für sie schon dadurch vor, daß eine Fülle von Fremdheitsmomenten, die uns heute das Eindringen in Stil, Ausdruck, Formsprache, Bildvorstellung, religiöse Symbolik usw. erschweren, damals

wegfiel; ferner, daß die Art des Zuhörens, ich möchte geradezu sagen: die Psychotechnik des Zuhörens, wenn nicht alles trügt, eine einfachere, von Nebengedanken unbeschwertere gewesen ist als heute. Bachs und seiner Zeitgenossen Musik würde sicherlich anders geworden sein, wenn sie nicht einen Zuhörerkreis hätten voraussetzen dürfen, der mit den Elementen dieser geistigen Zeichensprache vertraut und in deren Deutung hinlänglich geübt war. Wir Menschen der Gegenwart müssen, um dies zu erreichen, den umständlichen Apparat der Wissenschaft zu Hilfe nehmen, von dem wir im Voraus wissen, daß er niemals dasselbe leisten kann wie die lebendige Bildungssphäre selbst, in der einer aufwächst. Dies betrifft auch die Frage nach dem „Figürlichen“ und „Metaphorischen“ bei Bach, die in diesen Zeilen flüchtig angeschnitten wurde. Sie bedarf, um nach allen Seiten geklärt dazustehen, durchaus einer Erörterung auf breitester Grundlage und unter Einbeziehung der bedeutenderen Nebenmänner Bachs und müßte ergänzt werden durch eine Untersuchung der zweiten Frage: wann und unter welchen Einflüssen diese eigentümliche Metaphorik und Symbolik der Zeit Bachs im Laufe des 18. Jahrhunderts einer neuen Geistigkeit zum Opfer fiel. Selbst wenn der Einfluß der Erkenntnis dieser Dinge auf den Genuß seiner Meisterwerke gering angeschlagen werden sollte, bleibt die Tatsache ihres Vorhandenseins als historisches Faktum bestehen.