

Die Vokalthematik Joh. Seb. Bachs

Dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten

Von Carl Otto Dreger (Berlin)

I.

Uns, den Erben der Romantik, erscheint bei der Beschäftigung mit den Werken der Barockmeister die Art, in der die Komponisten an die Konzeption eines Werkes herangingen, stets sehr merkwürdig. Wir lesen bei ihren theoretisierenden Zeitgenossen, wie Mattheson, Scheibe oder Heinichen, die selbst eng mit der Praxis verwachsen waren und ihr Wissen in größeren oder kleineren Schriften niedergelegt haben, mit welcher kühlen Verstandesmitteln sie arbeiteten, wie sie, von den Anforderungen gedrängt, die ihr Amt an sie stellte, weniger auf die hohe Intuition vertrauten als auf die Ratio, durch die ihnen eine Menge von Hilfsmitteln zur Erlangung musikalischer Einfälle zur Verfügung standen. Vornehmlich war es die Rhetorik, der man wegen ihrer Verwandtschaft mit der Musik die Kunstgriffe zu entlehnen suchte. Ihrer Technik, die das Altertum in seiner Liebe zu dieser Kunst vollendet durchgebildet hatte, verdankte der Meister des Barock die Topik, die Figurenlehre und die Lehre von den Affekten. Die Topik brauchte er zur Disposition und Erweiterung seines Stoffes, da sie die „Fundgruben“, denen man Beweismaterial entnehmen konnte, enthielt; die Figurenlehre, weil sie das Nötige über die zur Ausschmückung und Belebung des Vortrages dienenden Figuren sagte, — „man setzt sie auf die Rede, wie Lichter auf ein Bild“ (Cicero); die Affektenlehre endlich, um deren systematische Gliederung für seine eigene, nämlich die musikalische Affektenlehre, deren subtile Durchbildung ihm besonders am Herzen lag, zu finden. Wie das im einzelnen geschah, mag man bei den obengenannten Männern selbst nachlesen. Natürlich kamen hierin die wunderbarsten Gedankenkonstruktionen vor. Sieht man jedoch von solchen Übertreibungen

ab, so ist genügend dabei herausgekommen, was in der Praxis verwendbar war und auch verwendet wurde.

Allerdings waren die Stoffe einander zu wesensfremd, als daß man hätte beiden gerecht werden können. Im Gegenteil, die Anwendung der rhetorischen τέχνη, besonders die der Topik, hatte zur Folge, daß das Musikalische sich den rhetorischen Anforderungen unterordnen mußte. Der Eindruck des Gewalttamen, der dadurch leicht hervorgerufen wird, läßt die Frage, warum man zu solchen Mitteln griff, mit der Erklärung, es sei typisch rationalistisch, nicht befriedigend beantwortet erscheinen. Denn ein Zeitgeist, wie der Rationalismus, die Romantik oder die neue Sachlichkeit, ist doch nicht einfach da, weil man es wünscht; vielmehr entspringt er einer Notwendigkeit. Diese besteht, wenn das Ideal der vorangegangenen Epoche überspitzt und damit ad absurdum geführt ist, oder aber etwas Neues geboren wurde, zu dessen Ausgestaltung die bisher bestehenden Mittel nicht ausreichten. Das war der Fall, als die Oper entstand. Die Bestrebungen, die antike Tragödie wieder aufleben zu lassen, erforderten eine Einstellung des Komponisten zum Text, die den Musikern vordem völlig fremd war. Denn zum erstenmal kommt es darauf an, die Musik dem Gehalt der Worte, dem Ausdruck des Affektes und der Zeichnung des Charakters einer Person dienstbar zu machen. Der monodische Stil mußte deshalb die Möglichkeit haben, frei mit der Stimmigkeit und mit der Harmonik zu schalten. So entstand der Generalbaß. Auch die Aufgabe des Orchesters wird eine ganz neue. Vordem nur dazu bestimmt, die Stimmen des Chores zu stützen, das Klangbild durch Oktaverdoppelung prächtiger zu machen, muß es nun die verschiedensten Dinge gestalten. Abgesehen von der mehr untergeordneten Aufgabe, den Sänger zu begleiten, schildert es Vorgänge der Handlung, wie das Kampfgetümmel, das Gewitter, das Brausen des Sturmes, den Wellenschlag des Meeres; es erzählt, wie beim milden Wehen des Zephirs das Laub raschelt, wie kofend die Quelle murmelt. Da es sich bei diesen ausschließlich um Begleitumstände akustischer Art handelt, die durch die Musik nur idealisiert zu Gehör gebracht werden, erscheint uns daran nichts Ungewöhnliches. Ebenso wie wir keinerlei Anstoß nehmen, wenn nun der Komponist einen Schritt weiterging und die Seufzer seines Helden, seine perlenden Tränen, sein Klop-

fendes Herz, sein Lachen, kurz, irgendeine oder mehrere Begleiterscheinungen seines Affektes, sofern man sie sich noch als gehörte vorzustellen vermag, in seinem Orchester erklingen läßt. Aber die Komponisten des Barock unternahmen es nun auch, nur Gesehenes in ihren Partituren abzubilden: die züngelnde Flamme, die Kurve des geworfenen Steins, den rauchenden Opferbrand.

Das, was mit leichtverständlichen, musikalischen Parabeln die Meister des Madrigal lange vor dem ‚stilo rappresentativo‘ ausgebildet, was dann von allen Komponisten in der Folge gepflegt und weitergeführt wurde, findet in Bach seinen letzten Vollender, der es aber auch an die Grenze des Möglichen führt, indem er Gebärden und Gesten, also nicht einmal mehr mit der Vorstellung eines Gegenstandes direkt Verbundenes, sondern freie Bewegungskurven, von der kleinen wegwerfenden Handbewegung bis zu dem sich in Verzweiflung niederstürzenden Menschen, in Tönen schildert. Das glauben wir nun aber in höchstem Maße abstrus halten zu dürfen, denn seit 1740 hat ja die Musik ganz neue Bahnen gefunden, dramatische Momente zu gestalten. Damals wurde die lebendige Kraft des Rhythmus erkannt. Denn wie anders konnte er sich entfalten, als er nicht mehr durch den beständigen Wechsel der Harmonie zu regelmäßigen Schritten, gleich denen einer arithmetischen Reihe, gezwungen war, sondern in einer auf vier, acht oder mehr Takte festgelegten Harmonie, wie bei einer geometrischen, die Freiheit des *Accelerando* bekam. Es ergaben sich Möglichkeiten dynamischer Effekte und ganz anderer, willkürlicherer Gewichtsverteilung, was natürlicherweise auf jede Art ausgenutzt wurde und worin schon 100 Jahre später Beethoven die Vollendung gab.

Obwohl nun diese dramatische Art des Rhythmus dem modernen Liebhaber der Musik näher steht, weil sie direkt auf das Gefühl wirkt, werden wir ihr doch vor jener anderen Art Bachs nicht ohne weiteres den Vorzug geben dürfen, vielmehr werden beide als gleichwertig nebeneinanderstehend einzuschätzen sein. Ich muß, um die Berechtigung dieser Behauptung zu erweisen, versuchen aufzuzeigen, daß Bach mit seiner Art zu komponieren das, was er zur dramatischen Gestaltung verwendete, nicht nur als etwas auf dem Papier, d. h. in der Partitur, Gesehenes, sondern gerade als etwas durch das Gehör Aufzunehmendes geschaffen hat.

II.

Ich muß also, um vom Visuellen in das Akustische zu kommen und die gesehenen Gebärdenkurven im Gehörten realisieren zu können, untersuchen, ob es im Akustischen eine Fläche gibt, der vergleichbar, die es uns ermöglicht, eine Linie dem Auge erfassbar zu machen. Um eine Linie aufzeichnen zu können, bedarf man einer Fläche, die irgendwo im dreidimensionalen Raume liegt. Ich nehme diese Fläche als senkrecht zum Horizont an, weil sich bei normaler Blickrichtung nur so ein nicht verzerrter Eindruck ergibt. Sucht man nun nach einer analogen Fläche in der Musik, die, wie jene durch dieselben zwei Dimensionen gegeben ist, so erhebt sich natürlich zuerst die Frage: hat man überhaupt in der Musik die analogen Dimensionen?

Musik ist gegeben durch Tonhöhe, Rhythmus, Dynamik, Klangfarbe und Harmonik. Davon geben Tonhöhe, Rhythmus und Dynamik Bewegungsrichtungen an, während die Klangfarbe lediglich Eigenschaft eines Tones ist. Die fortschreitende Harmonie könnte als richtunggebend aufgefaßt werden; sie ist es aber nur dann, wenn sie mit dem Rhythmus verbunden wird, ohne ihn ist sie nur ein gleichzeitiges Auftreten verschiedener Tonhöhen.

Es bleibt daher noch zu zeigen, daß Tonhöhe, Rhythmus und Dynamik wirklich Richtungen geben und wie sich diese Richtungen zueinander verhalten, d. h. ob sie vielleicht dieselben sind oder voneinander verschieden.

Die Tonhöhe als eine Richtung aufzufassen, ist uns von jeher geläufig. Schon die Namengebung — ein hoher, ein tiefer Ton — gibt hiervon ein klares Zeugnis. Aber auch im übrigen rufen eine ganze Reihe von Assoziationen diese Empfindung hervor. Bei den Erscheinungen in der Natur pflegt das Helle in der Höhe, das Dunkle in der Tiefe zu sein, also wird ein hoher Ton als hell, ein tiefer als dunkel empfunden. Die Griechen nannten einen hohen Ton *ὀξύς*, also spitz, einen tiefen *βαρύς*, also breit, und das breite Fundament eines Berges ruht auf dem Grunde, während seine Spitze in die Höhe ragt. Auch mit schwer und leicht kann man den Vergleich machen, da die schwerere Waagschale nach unten sinkt, die leichtere steigt; die großen schweren Glocken klingen dunkler als die kleineren, leichten. Kurz, wo wir nur hinblicken, finden sich Gleichungen, die berechtigen, die unter-

schiedliche Tonhöhe der Richtung hoch—tief einer vertikalen Fläche gleichzusetzen¹⁾.

Dann wäre der Rhythmus zu betrachten. Er verläuft in der Zeit. Auch hier kommen uns Assoziationen zu Hilfe, nämlich die Rhythmen, die wir im täglichen Leben aufzunehmen gewohnt sind. Am anschaulichsten ist hier die Vorstellung des Gehens und Laufens, die wir uns unmittelbar als eine Links-Rechtsbewegung zu denken vermögen. Beim Herzschlag, dessen Bewegung ohne Ortsveränderung geschieht, ist die Vorstellung ungleich komplizierter. Denn hier ist eine plastische Vorstellung der Zeit selbst notwendig. In der Bezeichnung des „Nacheinander“ ist sie schon begründet wegen der auch räumlichen Verwendung des Wortes „nach“. Aber ich darf vielleicht, der großen Schwierigkeit dieses Punktes wegen, zitieren, was Immanuel Kant über die plastische Vorstellung von der Zeit sagt: „Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen, keinen Zirkel denken, ohne ihn zu beschreiben, die drei Abmessungen des Raumes gar nicht vorstellen, ohne aus demselben Punkte drei Linien senkrecht aufeinander zu setzen, und selbst die Zeit nicht, ohne indem wir im Ziehen einer geraden Linie (die die äußerliche figürliche Vorstellung der Zeit sein soll,) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen, dadurch wir den inneren Sinn sukzessiv bestimmen, und dadurch auf die Sukzession dieser Bestimmung in demselben Licht haben“ (Kritik der Reinen Vernunft, § 24). Damit ist also die Möglichkeit erwiesen, die Zeit als Bewegungsrichtung aufzufassen.

Bei der Dynamik ist die verbindende Assoziation wieder wesentlich einfacher: ein ferner Ton klingt leiser als derselbe Ton in der Nähe, mithin assoziiert umgekehrt unser Ohr dem Leiserwerden ein Sichentfernen, dem Lauterwerden ein Sichnäher.

Damit ist dargelegt, daß die Tonhöhe, der Rhythmus und die Dynamik je eine Richtung angeben, und es bleibt nur zu zeigen, daß sie auch voneinander unabhängig sind.

Die Tonhöhe ändert sich nicht, wenn ich dem Ton eine andere Lautstärke gebe, ebenso nicht, wenn ich ihm einen anderen Zeitwert gebe.

¹⁾ Nach den neuesten Ergebnissen der psychologischen Forschung scheint hier bei der Weg über die Assoziation sogar überflüssig zu sein: Prior to any associative addition there exists in every tone an intrinsic spatial characteristic which leads directly to the recognition of differences in height and depth along the musical scale. This statement is based on results of experiments recently performed in the Harvard Psychological Laboratory with the view to determine what observers would do when asked to localize the position from which a tone seemed to come . . . High tones are psychologically higher in space than low ones (Carrol C. Pratt "The Meaning of Music", McGraw-Hill Book Company 1931, New York and London, pages 51, 52).

Die Lautstärke ändert sich nicht, wenn ich die Tonhöhe oder den Rhythmus verändere.

Der Rhythmus ändert sich nicht, wenn ich Tonhöhe und Dynamik der Melodie verändere.

Da nun die Tonhöhe der vertikalen Richtung, die Lautstärke dem Fern—Nah äquivalent waren, so bleibt für den Rhythmus nur die horizontale Koordinate Links—Rechts. Und es besteht nun ohne weiteres die Möglichkeit, die Linie einer Bewegung, einer Geste oder einer Gebärde auf der Fläche, die durch Tonhöhe und Rhythmus gegeben ist, abzubilden. Ein irgendwie erklingender kurzer Ton ist ein Punkt, den ich mit einem folgenden durch Legato zu einer Strecke verbinden kann. Wenn Bach notiert:



so ist das in dieser Phrasierung das Zeichen des Kreuzes; denn der Punkt g, durch Legato mit d verbunden, zeichnet eine schräg nach oben verlaufende Strecke; b durch Legato mit fis verbunden, zeichnet eine die andere schneidende, schräg nach unten laufende. Die Schwierigkeit liegt natürlich in dem Nacheinander; aber es zeigt sich zugleich, daß das Bild in der Notenschrift gar nicht als Kreuz in die Augen fällt. Dem Hörenden aber führt beim Erklingen der Töne eine Hand diese Linien aus und so sieht er, wie das Zeichen des Kreuzes entsteht.

Verbindet das Legato mehrere Töne, so entsteht eine Kurve, die den Weg eines bewegten Gegenstandes beschreibt, und der Komponist erwartet eben, daß die Phantasie des Hörers sich diesen vorzustellen vermag; in den meisten Fällen wird ihr das auch durch die Worte des Textes erleichtert.

III.

Bei der Komposition einer Arie wurde die Formung des Themas von Bach hauptsächlich nach vier Gesichtspunkten bestimmt. Das sind zuerst der vom Affekt bestimmte melodische Einfalt; dann der Schritt von der richtigen Deklamation, die mit der Wahl des Themas schon verbunden ist, zur vollkommenen durch besondere Hervorhebung der Akzente; das führt, wo es nötig erscheint, zum dritten: der Ausmalung einzelner Wörter, und schließlich zur Erweiterung des Textes durch begleitende Gesten, durch Anbringen von Vergleichen, durch anschauliche Schilderung eines Vorganges im Bild. Irigendwie ist in allen Arien Bachs jeder dieser Gesichtspunkte berücksichtigt — abgesehen natürlich von dem Fall, in dem es sich um eine ver-

unglückte Parodie handelt (s. A. Schering, Bachs Parodieverfahren, Bach-Jahrbuch 1921). — Das Hauptinteresse wendet sich bald diesem, bald jenem zu, sei es, daß die Deklamation oder die Ausmalung eines Wortes (das geschieht jedoch nur, wenn dieses symbolische Bedeutung hat, wie in der Arie: „Ewigkeit, du machst mir bange“; B.G. II, S. 304) oder ein Symbol für die Wahl des Themas bestimmend wurde. Je mehr Liebe und Sorgfalt Bach auf eine Arie verwandte, je wichtiger sie ihm im Zusammenhange einer Kantate oder Passion erschien, um so mehr brachte er sie nach jedem dieser Gesichtspunkte zu höchster Vollendung.

Der Ausdruck des Affekts in Tönen macht die eigentliche Melodik aus. Es ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen, daß ein Zeitalter sich von anderen klar und eindeutig durch seine Melodien abhebt, und daß in jedem alle Meister, von den kleineren bis zu den großen, in der Melodik wenig Unterschiedliches haben. Zu Bachs Zeit war sie durch die aus Italien kommende Oper bestimmt, und auch Bachs affekt-melodische Themen haben in ihr ihre Wurzeln. Durch seine gewaltigen Leistungen auf instrumentalem Gebiet hatte er, erst dreiundzwanzigjährig, sich als Dramatiker bereits weit entwickelt. So machten ihm, als er mit der Komposition von Kantaten begann, Texte von dramatischer Kraft, die sich zu imposanten Chören verwenden ließen, keinerlei Schwierigkeiten. Auch die Arien, die zu farbenprächtigen Bildern Gelegenheit gaben, meisterte er sehr schnell. Auf dem Gebiete des Affektausdruckes fühlte er sich aber noch durchaus als Neuling, besonders in der Schilderung des Zarten und Innigen, und so übernahm er hier, was die Oper ihm bot. Erst als fast Vierzigjähriger befreite er sich auch darin ganz vom Formelhaften und erreichte im Alter jene Größe in der Darstellung des Gefühls, wie sie nur von Händel und Gluck noch erreicht worden ist.

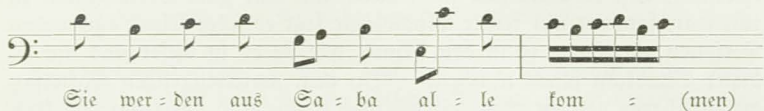
In der Art der Deklamation zeigt sich die Eigenart, das Persönliche eines Komponisten am deutlichsten. Man darf in einer Zeit, in der das Wort des Gedichtes noch als Beherrscher des Melos angesehen wurde, voraussetzen, daß jeder, der ein Vokalwerk schuf, auf eine gute Deklamation bedacht war; und auch in der moderneren Richtung, die vor allem Telemann vertrat, wird, dem galanten Melos ungeschadet, gut deklamiert. So gut, wie es sich Mattheson nur immer wünschen konnte, der denn seine Regeln und Lehren

auch mehr für Lernende schrieb, als daß er seinen großen Zeitgenossen hätte Vorschriften machen wollen. Es ist daher nicht zweckentsprechend, Bachs Deklamation im Unterschied von anderen zu studieren, denn bei ihm handelt es sich immer nur um ein Mehr oder ein Nochbesser. Und das so unendlich schwer begrifflich zu fassende Persönliche wird leichter durch eingehendes Studium seines Werkes als durch Vergleiche mit Zeitgenossen zu erfassen sein.

Wenn ich oben sagte, daß eine für einen Text erfundene Melodie eine gute Deklamation selbstverständlich mit sich bringt, so heißt das doch, daß diese Melodie eine der vielen möglichen phonetischen Kurven, mit denen der Text gesprochen werden könnte, in die Notenschrift übertragen darstellt. Da aber gleichzeitig die Melodie aus dem Affektgehalt abgeleitet wurde, so ergeben sich drei Möglichkeiten dieses Verhältnisses der Affektmelodie zur Deklamation: es kann das eine oder das andere vorherrschend sein, oder die affektvolle Sprache wird zur Melodie, so daß eines das andere bedingt. Wir wollen diese drei Erscheinungsformen an je einem Beispiel studieren und dann die Ergebnisse zusammenstellen.

Der Fall, wo die Melodie außerhalb des Textes allein aus der Feststimmung entstand, liegt in der Kantate zum Fest der heiligen drei Könige: „Sie werden aus Saba alle kommen“ vor. Das Thema ist eine Hornmelodie im $\frac{12}{8}$ Takt, der dem Idyllencharakter des Festes wie auch der prunkvollen Feststimmung gerecht wird. Dem Text wird es nur mit Mühe angepaßt; ganz natürlich, weil es außer den genannten Aufgaben auch noch zum Symbol des Herbeiströmens dienen soll, was durch den kanonischen Einsatz aller Stimmen und der Hörner bewirkt wird. Mehr Rechte werden der Deklamation bei „Gold und Weihrauch“ zugestanden. Hier sagt zuerst der Baß „Gold und Weihrauch“; der Sopran hat mehr auf die begleitenden Hörner geachtet und ruft ihnen nach: „Gold und Weihrauch“. So werden hier durch verschiedene Akzentsetzung die Temperamente des Volkshaufens, den wir uns hier vorzustellen haben, geschildert. Den älteren, ehrwürdigen Leuten (Baß) fällt beim Erscheinen der Könige die alte Weissagung des Jesaias ein, die anderen sprechen sie nach. Jenen erscheint der Weihrauch als das Wunderbare, die Jungen (Sopran) entzückt das Gold. Nachdem die erste staunende Verwirrung sich gelegt hat, kommt auch der Text in dem Jugenthema, das im 19. Takt beginnt, zu seinem Recht. Das geschilderte Bild wird verlassen, denn die Könige sind nun da, und in freudiger Andacht wiederholen die Anwesenden das eben aufgeregt durch-

einander Gesagte in einer geordneten Fuge¹⁾. Das Thema läßt die originale Hornmelodie noch erkennen, die Stimmung bleibt gewahrt, im übrigen bestimmt jetzt aber der Text den Zug der Melodie, wenigstens werden seine Akzente mehr als im Anfang berücksichtigt:



Indessen überwuchert auch hier das Melodische stark die Deklamation. Wir suchen nun ein Beispiel für den zweiten Fall, nämlich den, wo der Affekt der Sprache mit dem der Töne zusammengeht und das Melos erzeugt. Das läßt sich sehr gut an dem ersten Chor der Kantate 6: „Bleib bei uns“ zeigen. Hier haben die Worte eine innige Bitte zum Inhalt, sie bestimmen daher die ganze Haltung der Musik. Jedes der drei Worte hat einen eigenen Akzent, der in gesprochener Deklamation etwa durch gleichbleibende gehobene Tongebung erzeugt werden müßte. (Vergleiche den Mittelsatz des Chores, wo es in dieser Weise geschieht.) Der Musiker hat verschiedene Möglichkeiten zu akzentuieren, und sie sind hier alle angewandt. Den melodischen Akzent trägt „Bleib“, „bei“ hat den rhythmischen Akzent, denn wir haben hier einen Sarabandenrhythmus, und „uns“ ist durch Maß (ganzer Takt) und Kadenz (erst I V I₆, dann V₆ I V) genügend betont. Durch diese Art der Akzentverteilung, die so bewunderungswürdig richtig ist, daß sie, einmal gehört, uns immer als die einzig mögliche und deshalb notwendige erscheint, bekommt Bachs Sprache ihre zwingende Kraft. — Jede kleinste Einzelheit berücksichtigend wird nun auch das Folgende gesagt: „denn“, die Begründung, hat den melodischen Akzent; „es will“ drängt durch Septakkord zur Kadenz: „Abend“. Die Kadenz wird erreicht, aber sofort wird sich der Sprecher des Schauers der Nacht bewußt und fällt mit dem rhythmischen Schwerpunkt in die harmonische Unruhe des Dreiklangs auf dem Leiteton. „Werden“ erreicht zunächst die Tonika, geht über die Durparallele (Es 7) nach As und mit „und der Tag hat sich geneiget“ kadenziert der Bass majestätisch nach Es-dur. Furcht und Besorgnis bleiben in den Oberstimmen, die sich in den stockenden Rhythmen ($\frac{3}{4}$ geht in $\frac{2}{4}$ über) des Alt und Sopran und der Redseligkeit des Tenor, der seine Worte mit offenbar absichtlich schlechter Betonung atemlos hervorsprudelt, ausdrückt.

¹⁾ Die Bezeichnung „Fuge“ ist freilich etwas gewagt. Man beachte, daß sie mit dem Comes beginnt, daß „Gold und Weihrauch“ als strenger Kontrapunkt auftritt, während „und des Herren Lob verkündigen“, das den triumphalen Schluß des Mittelstücks bildet (Takt 46) und zum ursprünglichen Thema zurückleitet, frei hineingewebt ist.

Es bleibt Bachs Geheimnis, wie er es vermochte, in zehn kurzen Takten die Szene von Emmaus so ausführlich und lebensvoll darzustellen. Denn erst, wenn man sich diese Szene ins Gedächtnis ruft, werden die aufgezählten Einzelheiten zu einem sinnvollen Ganzen; wir erkennen, daß es Bach hier nicht allein um eine gute Deklamation zu tun war, sondern mit feiner Psychologie legt er jeder seiner agierenden Personen die Worte so in den Mund, wie sie es in dieser und nur in dieser Situation sagen müßten. — In dem motettenartigen Mittelsatz dieses Chores verläßt Bach die biblische Szene und überträgt dieselben Worte in seine Gemeinde: die von der Zufälligkeit der Situation bedingte Sprache der Jünger wird zu einem Gebet der Christenheit. Nicht die innige Bitte gibt hier den Einfall, sondern das heilige Bibelwort. Die drei Teile des Satzes bekommen ihre musikalische Interpretation, aus denen sich ein höchst kunstvolles Kontrapunktisches Gewebe entwickelt. Die einzelnen Teile auf ihre Deklamation zu zergliedern ist nicht zweckmäßig, da sie offenbar aus dem Zusammenklang miteinander erfunden sind. Der Analyse bieten sich deshalb unüberwindbare Schwierigkeiten, denn sie hat kein „zugleich“.

Wo Bibelworte wie hier mit solcher Allgemeingültigkeit ausgesprochen werden, begegnet uns eine Art musikalischer Deklamation, die von der Affektmelodie frei wird. Sie offenbart uns am reinsten Bachs Persönlichkeit. Denn sein Gefühl zeigt Bach als Barockmensch nicht; wo er innig und gefühlvoll spricht, denkt er sich in eine andere Person hinein. Wie denn seine Kunst ja auch schon häufig genug mit „objektiv“ bezeichnet worden ist. Wo er aber in der Interpretation des Bibelwortes nicht im Sinne einer Person spricht, declamiert er, wie er es für allgemeingültig hält, und eben deshalb ganz von sich aus.

Ich möchte diese Art von Themen, die aus Rhythmus und Tonfall der Textworte geformt sind, in Ermangelung eines Terminus mit dem aus der antiken Metrik genommenen „Kolon“ bezeichnen; denn mit diesem Ausdruck ist gesagt, daß man es mit einer vornehmlich rhythmischen Gestalt, die den ganzen musikalischen Satz beherrschen wird, zu tun hat. Gleichzeitig drückt sich darin auch das Nichtmelodische einer solchen Gestalt aus und es erscheint mir deshalb plastischer als das durch gar zu vielseitigen Gebrauch etwas blaß gewordene „Thema“. Solche Kola sind in Bachs Kantaten sehr häufig, und zwar besonders in den Chören. Als Beispiel sei der Anfang der Kantate 64 gewählt:



Siehet! Welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget = = = (get)

Das demonstrative „Siehet!“ legt mit aller Bestimmtheit die Tonart e fest. „Welch“ trägt den melodischen Akzent, „eine“ bereitet melodisch und harmonisch, nämlich ansteigend und sich nach h wendend, den ersten Schwerpunkt: „Liebe“ vor; diese trägt einen starken rhythmischen und metrischen Akzent und einen ihrer Bedeutung entsprechenden weichen melodischen Akzent. „Hat uns“ leitet nach Fis, es bekommt also zu dem rhythmischen einen überraschenden harmonischen Akzent. Das ist ein rhetorischer Kunstgriff und besagt dadurch „uns, die wir es gar nicht würdig sind“. „Vater“ erhält einen starken melodischen Akzent zu dem rhythmischen. Und nun folgt ausbrechender Jubel, der keine Grenzen kennt: „erzeiget“ übersteigt die bisherige Tonhöhe und gleitet in ein langes Melisma hinein. — Das Zusammenwirken der Akzente ergibt die dem Text adäquate Melodiekurve, und man beachte, wie sie hier gegeneinander ausgewogen sind: die ruhige Kraft auf dem Hauptgedanken „Liebe“, das Hervorspringen des „Welch“ und das stark hinweisende „Vater“. Die Worte könnten geradezu in demselben Tonfall gesprochen werden, den die Kurve der Noten angibt: und sie ergeben dann eine Sprache von warmem und edlem Pathos.

Die Akzentsetzung ist das Differential der Deklamation, wenn man mir das mathematische Bild gestatten will; denn wie ich aus der Tangentenschar die zugehörige Kurve finden kann, so ergibt die Gesamtheit der Akzente die Linie der Melodie. Es zeigte sich schon bei den angeführten Beispielen, wie verschieden der Musiker akzentuieren kann, und es bleibt noch einiges Grundsätzliches über die Akzente zu sagen.

Der rhythmische Akzent ist in der Dichtung und im Taktmaß ein zwangsläufiger, und das Gedicht ist von vorn herein so angelegt, daß die Hauptgedanken jeweils den rhythmischen Akzent bekommen. Der melodische Akzent dient hauptsächlich dazu, die rhythmischen Akzente, die an sich immer gleich stark sind, dem Bedeutungsverhältnis der Wörter entsprechend bald zu stärken, bald zu schwächen. Natürlich ist nicht eine Tonhöhe immer einem bestimmten Akzent gleich. Es kommt ganz darauf an, wie sie erreicht wird; und das Intervall, das den Akzent vorbereitet, ist der Maßstab seiner Stärke.

Nicht immer braucht er eine Spitze in der Melodiekurve zu sein, ein Sprung in die Tiefe kann ganz ähnliche Wirkung haben. Auch ist der melodische Akzent vortrefflich geeignet, die Sprache zu steigern, indem er höher und höher rückt, und in entgegengesetzter Richtung sie zu beruhigen. Auf dem schlechten Taktteil dient er dazu, wichtige, im Metrum unbetonte Wörter herauszuheben. — Ist das Intervall zum Akzent dissonant, so bekommen wir meistens den harmonischen Akzent. Er ist ein Hauptmittel Bachs, Wörter, die Angst, Furcht, Elend, Kreuz, Tod usw., ausdrücken, zu charakterisieren; und in der Art seiner Verwendung ist Bach niemals zu verkennen. Ob er nun sagt:

Two musical staves are shown. The left staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. The notes are G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The lyrics below are "Ich will den Kreuz = stab". The right staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The lyrics below are "Buß und Reu".

oder im Schlußchor der Matthäus=Passion mit tragischer Ironie:

Two musical staves are shown. The left staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The lyrics below are "höchst ver = gnügt schlum = (mern)". The right staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. The notes are G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The lyrics below are "Komm sü = ßes Kreuz".

immer weiß der Kundige sofort, so spricht Bach und kein anderer.

Der metrische Akzent geht meistens mit dem rhythmischen zusammen. Selbständige Kraft bekommt er in der Anticipatio oder in der Synkope, wo er beide Male den rhythmischen Schwerpunkt verlagert. Die Anticipatio verwendet Bach bei verlangenden und sehnen den Wörtern (auch wenn es nur im Gedanken der Worte liegt). So zum Beispiel:

A single musical staff in treble clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The lyrics below are "sen = fe dich, sen = fe dich,".

Die Synkope dient zur Charakterisierung von Wörtern der Unge wißheit oder Unbestimmtheit, wie „straucheln, taumeln, bange“ usw.

Unendlich viel wäre anzuführen, wollte man erschöpfend sagen, wie Bach in jedem Falle verfährt. Von wie grundsätzlich verschieden Gesichtspunkten aus ein und derselbe Text behandelt werden

kann, zeigte schon das Beispiel aus der Osterkantate: „Bleib bei uns.“ Die Richtung, die Bach seiner schöpferischen Phantasie jeweils gibt, und weshalb er gerade diese wählte, habe ich weiter unten auszuführen versucht. Hier, wo es sich um die Deklamation handelt, die ja das Vokalthema im engeren Sinn bedingt, wurde also, kurz zusammengefaßt, folgendes festgestellt: Der Text kann erstens einer Melodie, die dem Zeitgut entstammt und dem Stimmungsgehalt des Textes entspricht, angepaßt werden. Wenn zweitens der Text voller Leidenschaft ist, so erzeugt er eine Melodie von eindringlicher und empfindungsstarker Deklamation. Drittens erscheint der Text, wenn er ins Allgemeine erhoben wird, im prägnanten Kolon, das rhythmisch und metrisch durch die Worte bedingt ist und in präziser Deklamation dem Tonfall, der phonetischen Kurve, folgt, in der Bach ihn sich gesprochen dachte. Er offenbart mithin am reinsten die Persönlichkeit Bachs, denn er ist in seiner Auffassung, mit seinen Eigenheiten oder, der Leser wird das nicht mißverstehen, in seinem Dialekt gesprochen und in der Kurve der Melodie aufgezeichnet.

Die Ausmalung der einzelnen Wörter ist nun entweder zur Steigerung des Affektes, nämlich, wenn Wörter einen solchen ausdrücken, wie Liebe, Freude, lachen, weinen usw., oder zur Verdeutlichung eines Wortes durch ein Bild, bei Wörtern, wie eilen, fallen, Donner, Wellen, Flamme usw., verwendet und dient einer leidenschaftlichen Deklamation zur plastischen Ausgestaltung ihres Vortrags.

Der vierte Gesichtspunkt bei der Komposition, die Symbolik, ist in ihrer ganzen Tragweite von Arnold Schering erkannt worden. (Der Leser vergleiche die beiden Aufsätze im Bach-Jahrbuch 1925 und 1928. — Dadurch angeregt ebenso Ziebler, Dissertation, Münster 1929.) Es handelt sich hier also einmal um Gesten oder Gebärden, die die Rede begleiten, wie das Händeringen, das Hinaufschauen, das Niederfallen, segnend ausgebreitete Arme, eine Verneigung usw.; dann um das Anbringen von Vergleichen, wie die Schlange für den Teufel, der Pendelschlag für die Zeit, die Dreiklangsfanfane als Symbol der Dreifaltigkeit, wozu auch die Symbolik des Kanons, die Verwendung des *locus circumstantiarum* und schließlich das Zitieren von Bekanntem, bedeutend Gewordenem gehört. Das Choralzitat etwa oder auch ein selbsterfundenes Motiv können

diese Rolle spielen. Ich erinnere an die Streicher bei: „trinket alle daraus“,

al - le dar - aus

die das Thema für die folgende Arie bestimmen: „Ich will dir mein Herz schenken“ (Matthäus-Passion Nr. 17 und 19).

Bei allen diesen Bildern, Parabeln und Symbolen bleibt es natürlich dem Komponisten überlassen, ob er sie in die Singstimme einflechten oder ob er sie den begleitenden Instrumenten anvertrauen will.

Dies alles ist nun für das geübte Auge ohne weiteres aus den Partituren herauszulesen, es sind gleichsam die Baustoffe, die Bach zur Komposition einer Arie verwandte. Jedoch sind wir mit dem Erkennen dieser Dinge noch keineswegs befriedigt. Denn darf eine Musik, die den Vorwurf der Schwülstigkeit vermeiden will, derartig mit rein Gedanklichem überladen werden? Sogar Bachs Zeitgenossen, die doch im Auftragen einer Farbe gewiß nicht schüchtern waren, warfen ihm nämlich Schwulst vor. So berühmt Bach als Kenner und Spieler der Orgel war, seinem Vokalschaffen gegenüber blieb man skeptisch. Als die Zeit der großen Bachforschung einsetzte, begeisterte der Meister wiederum hauptsächlich durch seine instrumentalen Kompositionen und in den Kantaten achtete man nur auf die „absolutmusikalischen“ Chöre und interessierte sich wenig für die „Durchschnitts-Vokalität“ seiner Arien (B.G. XLVI, S. LVIII). Ja, Philipp Spitta glaubte noch, seinen Helden von dem Vorwurf der Malerei reinhalten zu müssen. Albert Schweitzer zeigte dagegen, wie wichtig gerade diese in den Werken Bachs sei. Jedoch verfällt er in das andere Extrem, wenn er in der bildhaften Schilderung die Wurzeln der Bachschen Kunst sucht. So wird jede der beiden Anschauungsarten unfruchtbar durch Einseitigkeit. Erst seitdem

Schering die Symbolik behandelt hat, steht das Vokalschaffen Bachs in einem Licht, das, wie ich glaube, den Weg zu dem Blickpunkte weist, von dem aus die verschiedenen Anschauungsmöglichkeiten ein Bild ergeben, das alles berücksichtigt, in dem das absolutmusikalische Element in gleicher Wichtigkeit neben dem bildhaften und geistigen steht. Damit ist zugleich jener Vorwurf der Schwülstigkeit aufgehoben. Was Bach als der wahre Vollender seiner Zeit eben wollte und erreichte, ist das, was Mattheson in seinem „Vollkommenen Kapellmeister“ ahnte, wenn er bemerkt, daß eine Arie ja eigentlich eine Klangrede sei (S. 34).

IV.

Nach der Auffassung Matthesons und der anderen Meister des Barock ist also eine Arie einer Rede ähnlich. Daher muß sie nach Gesichtspunkten angelegt werden, die denen ähnlich sind, nach denen man eine Rede abfaßt. Wie man das anzufangen hat, bespricht Mattheson in dem obengenannten Buche, ebenso Heinichen in der Einleitung zu seiner Generalbaßschule. Sie geben naturgemäß, wie jedes Lehrbuch, nur an, was man als das rein Technische bezeichnen könnte. Ebenso wie kein Römer glaubte, er könne durch das Lesen des ‚Auctor ad Herennium‘ oder Ciceros ‚De oratore‘ ein großer Redner werden, dachte man zu Bachs Zeiten daran, lediglich durch Beobachtung der aus der Rhetorik übernommenen Hilfsmittel eine gute Arie schreiben zu können. Nein, bis zum Überdruß hält uns Cicero ja entgegen, zum Idealredner gehöre erstens ingenium, zweitens ars, drittens assiduitas. Bei der Eigenart des Musikalischen ist es ohne weiteres einleuchtend, und Mattheson weist ja auch darauf hin, daß der erste Punkt gegenüber dem zweiten erst recht auf keinen Fall vernachlässigt werden darf. Daß man sich dabei hüten müsse, ins Extrem zu fallen und die ars beiseite zu lassen, brauchte er in seiner Zeit nicht hinzuzusetzen. Denn damals hatte sie eine solche Stellung erlangt, daß, wie gesagt, die großen Theoretiker es nicht unter ihrer Würde hielten, Lehrbücher über sie zu schreiben. Auch hierin folgten sie dem Beispiel eines Redners; denn der größte Redner Roms, Cicero, hat abweichend von seinen Zeitgenossen mehrfach das Regelmäßige seiner Kunst zusammengestellt. Am ausführlichsten in den drei Büchern ‚De oratore‘, wo er durch seine souveräne Beherr-

schung des Stoffes gleichzeitig ein vollendetes Kunstwerk geschaffen hat. Denn in der großen Rede des Crassus im dritten Buch geht er weit über das Formelhafte hinaus. In folgerichtiger Entwicklung die theoretischen Darlegungen als Sprungbrett benutzend, behandelt er das, was, wie er selbst sagt, eigentlich nicht behandelt werden kann, weil es in erster Linie Sache des ingenium ist; das ist die actio, die Vortragskunst, mit der man die Affekte darstellt und erregt, die Gemüter aufwühlt und besänftigt, das *πάθη παρασκευάζειν* oder *ψυχάζωμεν* des Aristoteles. Ciceros Darstellung des Gebietes ist meisterhaft und unübertroffen, und sein Werk ist auch die reichste Fundgrube für die Musiktheoretiker des Barock gewesen. Das verdankten sie besonders Gottsched, der ihnen in seiner Redekunst ausführlich die Anweisungen der Alten und vor allem Ciceros übermittelt hatte.

Dach hat Gottscheds Werk wahrscheinlich gekannt; daher waren ihm diese Dinge aus einer besseren Quelle geläufig, als wenn er sie durch Mattheson erfahren hätte. Denn Mattheson hat zwar die Wichtigkeit der actio erkannt, aber nur für den Ausführenden, und so übersah er dabei, daß es dem Musiker ja möglich ist, die wichtigsten Vorschriften zum Ausdruck des Affekts durch einen bestimmten Tonfall unmittelbar in der Partitur niederzulegen. Und damit übersah er gerade das Wesentliche; denn die Affektenlehre in seiner Darstellung hat höchstens psychologisches Interesse, ist aber für die Komposition wenig fruchtbar. Die Ausführungen Gottscheds über die actio (Redekunst III, Kap. 4, § 3—18) treffen genau das, was auch für den Musiker wichtig ist. Im wesentlichen geht seine ausführliche Darstellung auf die kurzen, sehr treffenden Worte Ciceros zurück, den ich deswegen hier zitiere.

Er läßt den Crassus einen kurzen Aufriß der Affektenlehre geben (De oratore III 217—219): „Der Zorn verlangt eine ganz bestimmte Tonfärbung, scharf, eilig, oft einschneidend; ganz anders dagegen Erbarmen und Trauer, sie erfordern einen wohlklingenden, biegsamen und zugleich gepreßten Klang. Wieder anders die Furcht: mit demütiger, zögernder, zerschlagener Stimme. Anders die Gewalt: kraftvoll, heftig drohend, mit bedeutsam treibender Kraft. Noch anders die Lust, hier klinge die Stimme weich, zart, heiter und hinziehend. Endlich der gedrückte Schmerz: ohne allzutiefe Rührung,

doch etwas düster, eintönig, mit gedämpften Klänge.“¹⁾ Auffallend ist bei der Darstellung, wie musikalisch Ciceros Bezeichnungen sind. Wie sehr darin das Wesentliche niedergelegt ist, zeigt der Schlusssatz des Abschnittes (De oratore III, 223), den auch Mattheson benützt hat. Er wendet ihn aber nur auf die Gebärden Sprache des Ausführenden an, wodurch er ihn aller Schönheit beraubt (Vollkommener Kapellmeister, S. 34, § 6). Bei Cicero heißt es nämlich: „Denn Worte ergreifen nur den, der durch die Gemeinschaft der Sprache mit dem Redenden verbunden ist; Sätze und gerade die geistvollsten fliegen an der Fassungskraft geistloser Menschen vorbei; der Vortrag dagegen, der die Gemütsbewegungen herausbringt, erschüttert alle, denn alle werden von denselben Empfindungen durchzuckt und erkennen sie an denselben Zeichen bei den andern, wie bei sich selbst.“²⁾

So ist es selbstverständlich, daß Bach, als er, der Tradition seiner Zeit folgend, jene Theorien zur Komposition benutzte, wieder genial die ars nur als Handwerkszeug gebrauchte, aber das richtige Gefühl für das hatte, was sie krönt und ihr erst Daseinsberechtigung verleiht. Sein ingenium hat in analoger Folge den „vollkommenen Vortrag“ von selbst gefunden, wobei er von dem Zwange, den die

1) Bei Gottsched heißt es: Von der Veränderung der Stimme nach Beschaffenheit der Affecten.

§ 3. Die Liebe ist zuweilen ein sehr ruhiger und stiller, zuweilen ein munterer und lustiger, zuweilen auch ein heftiger und klagender Affect. Im ersten Falle muß sie derowegen mit einer sanften und lieblichen Stimme ausgedrucket werden. . . .

§ 6. Der Haß ist eine verdrüßliche und harte Leidenschaft, also muß er auch durch eine rauhe, hefftige und störrische Sprache ausgedrucket werden. . . .

§ 13. Ganz anders verhält es sich mit der Furcht. Diese zieht das vorhandene Übel vor Augen, das Herz klopft ihr, der Atem wird ihr kurz, daß sie nur mit einer gebrochenen, ächzenden und ängstlichen Stimme redet. . . .

§ 14. Die Eiferucht, ob sie gleich zuweilen schlecht gegründet ist, und also mit einer wankenden und leisen Stimme reden sollte: so pflegt sie sich doch mit einem sehr gesetzten und männlichen Thone hören zu lassen, um ihre Versicherung und Gewißheit anzuzeigen. . . .

2) Die Zitate aus Cicero habe ich der Übersetzung Friedrich Spiros entnommen.

Der Vollständigkeit wegen sei hier auch der erwähnte Satz Matthesons zitiert: „Worte rühren niemand, der die Sprache nicht versteht; scharfsinnige Sprüche schicken sich nur für scharfsinnige Köpfe; aber wohlangebrachte Minen be- greiffet jedermann, auch die zarten Kinder, bey welchen weder Worte noch Schläge soviel ausrichten, als ein Blick.“

Eigenart geistlicher Werke auf die Komposition ausübt, unterstützt wurde, sich in dieser Richtung zu entwickeln. Denn die Arien von Opern und Kantaten sind ja in bezug auf Inhalt und Affekt wenig verschieden. Der wichtigste Unterschied ist, daß die einen sichtbar von Schauspielern gesungen und agiert werden, während die andern sich nur auf sich selbst verlassen müssen, um zu wirken.

Daher ist hier der Ort, Bachs Stellung zur Oper kurz zu streifen. Sein gutes Einvernehmen mit Haffke und anderen Persönlichkeiten der Dresdener Oper ist bekannt; ebenso, daß er selbst keine Neigung verspürte, eine zu verfassen. Das kam nicht etwa daher, daß er sich nicht zum Dramatiker berufen fühlte, sondern, weil er glaubte, diese Kunst ein wenig von oben herab ansehen zu dürfen. Man denke an seine Bemerkung: „Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder hören?“ (Forkel, S. 69). Das Lächeln in diesen Worten deutet an, wieviel mehr Bach von seiner eigenen Kunst hielt. Denn die Opernarien brauchte ja wirklich nur die schöne Musik und eine gute Deklamation. Alles übrige wurde dem Zuhörer schon durch das Auge vermittelt, und das gerade auch auszudrücken, verlangte er von seiner Kunst. Er wollte den Menschen, der die Worte einer Arie sprach, selbst gestalten und in eine Umgebung hineinstellen. Bach hat den Redenden — das ist die Phantasiegestalt, die man sich eine Arie vortragend zu denken hat — in ihrer Natürlichkeit geschaut, als ob sie auf einer Bühne stände, und für unser Ohr zu zeichnen gewußt. So schafft er einen Menschen, der vollkommen eins ist mit dem Gedankeninhalt einer Arie. Wie am Isenheimer Altar von Matthias Grünewald Johannes der Täufer vollkommen aufgeht in der einen Gebärde des anklagenden Hinweisens auf den gekreuzigten Heiland, in der gleichen Weise ist der Sänger einer Bachschen Arie völlig eins mit dem Inhalt und erscheint gleichsam als die Idee eines Menschen in diesem Affekt. Und das erreicht er durch die unvergleichlich meisterliche Behandlung des Textes nach den oben angeführten Prinzipien, indem er ihm neben der Melodie die pathetische Deklamation verleiht, ihm in besonderer Ausdeutung einzelner Worte zu einer neuen Plastik verhilft, ihn durch Vergleiche erweitert, den Worten die begleitende Geste zufügt und dem Hörer auch noch den Rahmen der Handlung mit wenigen Strichen vor Augen führt.

V.

Es ist meine Pflicht, die in der Disposition gewählte Einteilung der Arien zu begründen. Das Nächstliegende wäre gewesen, die Anordnung nach musikalischen Gesichtspunkten zu treffen, indem zu unterscheiden gewesen wäre zwischen affektthematischen, bildthematischen und deklamations-thematischen Arien. Eine solche Einteilung hätte sich aber nur nach den ersten acht oder sechzehn Takten einer Arie richten können. Außerdem ist die Grenze zwischen Affektmelodie und Deklamationskolon nicht scharf gezogen, weil sich alle Themen gleichsam zwischen diesen beiden Polen befinden, bald mehr zu der einen, bald zu der anderen Seite gehören und die musikalische Bewegung sich im Verlaufe einer Arie einmal ganz dem Affektausdruck, dann wieder ganz der leidenschaftlichen Deklamation zuwendet. Ich habe mich daher für eine Einteilung nach den Texten entschieden und diese in drei Gruppen geteilt. Die eine umfaßt die Arien, die unmittelbar in einem Geschehen stehend, subjektiv leidenschaftlichen Affektausdruck bedingen; zur zweiten werden die gerechnet, die ichbezogen reflektieren; schließlich gehören Terte einer dritten Gruppe an, wenn sie ihrem Inhalte nach einer Rede ähneln.

Jede dieser Gruppen konnte ich nun, wieder dem Inhalte der Arien folgend, nach Affektgehalten unterteilen, wobei es mir nicht geraten schien, allzu subtil vorzugehen; denn sie erscheinen nur selten in reiner Form, vielmehr sind sie in den meisten Fällen Mischungen aus zwei oder mehr Affekten. Ich bin von Ciceros Einteilung ausgegangen. Den Grund dafür habe ich oben ausgeführt, ebenso, weshalb sich notwendig Abweichungen ergeben. Lust (*voluptas*) wurde also durch Liebe ersetzt, denn diese Bezeichnung ist in der Musik passender; Erbarmen, Trauer und Schmerz wurden in eines zusammengefaßt; neu kam hinzu Freude, allerdings deutlich aus der *voluptas* entwickelt; eine besondere Rolle erhielt der als Gewalt (*vis*) bezeichnete Affekt, dessen nähere Bestimmung: „kraftvoll, heftig drohend, mit bedeutsam treibender Kraft“ schon darauf hinweist, daß es sich hier mehr um etwas Dynamisches, als um einen Affekt handelt; denn Affekte sind Gefühle, also Zustände der Seele.

Die weitere Unterteilung der so erhaltenen fünf Gruppen nach der Entstehungszeit der einzelnen Arien ist nicht von großem Belang. Sie ist mehr gewählt, um die verschiedenen Beispiele für jede Gruppe in Beziehung zu setzen. Denn bereits als Sechszundzwanzigjähriger zeigt Bach im *Actus tragicus* eine überragende Meisterschaft. Wenn er seine ersten Kantaten später noch übertroffen hat, dann nicht etwa in dramatischer Kraft, nicht durch Neuschöpfungen auf formalen Gebiet. Bei aller Mannigfaltigkeit der Arienformen liegen in den Kantaten der Jahre 1712—1722 schon alle Prinzipien fest, der ältere Bach nutzt nur gelegentlich andere Kombinationsmöglichkeiten aus. Übertroffen hat er sie lediglich durch größere Tiefe des Gefühls, durch das liebevolle Ver-

ständnis für den Seelenzustand seiner Menschen, das, durch eigene, trübe Erfahrung erworben, die Innigkeit und Intensität des Ausdrucks erst möglich macht. Ich hielt mich daher für berechtigt, für die Beispiele desselben Affektes möglichst verschiedenartige auszuwählen, so daß hier der Schmerz mit Reue, dort mit Liebe verbunden erscheint.

1.

Suchen wir nach Arien, deren Grundaffekt die Furcht ist, so begegnet uns in ihnen meist ein Bittender. So heißt es in der Kantate 6, die Spitta für das Jahr 1736 ansetzt, „Hochgelobter Gottessohn, laß es dir nicht sein entgegen, daß wir ist vor deinem Thron, eine Bitte niederlegen“ (B. A. I, S. 165). Der erste Melodieeinfall mag etwa so geheißen haben:



eine schlichtzarte Melodie, deren anspruchslose Bescheidenheit zu einer demütigen Bitte recht gut paßt; aber der ganz auf Ausdruck gerichtete Sinn des Barockmeisters ging sofort zu einer mit Leidenschaft erfüllten Deklamation über, während er jedes Wort auf seine Bedeutung prüft, und so entsteht:



Damit ist einmal die bestmögliche Deklamation ohne Zutun des Ausführenden gegeben, dadurch daß der Hauptakzent zwangsläufig auf „Gottessohn“ liegt, und außerdem das „Hoch“ durch einen nach oben gerichteten Blick, das „lob“, weil es etwas wohlklingendes ist, mit einem kurzen Melisma ausgestattet ist. — In der Vorwegnahme der Anrede, denn der Sänger wird jetzt von einem Zwischenspiel des Soloinstrumentes unterbrochen, begegnet uns ein von Bach sehr häufig angewandter Kunstgriff. Der Sänger stellt sich gleichsam erst das Thema, ehe er mit der eigentlichen Rede beginnt¹⁾. Nach der Wiederholung der Anrede also fährt er fort: „laß es dir nicht sein entgegen“; der Satzteil wird zweimal gesprochen, und zwar deklamiert er das erste Mal in überquellendem Affekt, nämlich in der Furcht, es könne dem Sohne Gottes entgegen sein, daher die Modulation nach c-moll auf „nicht sein“ (die große Septime bei „entgegen“ ist durch die Bedeutung des Wortes

¹⁾ Kreschmar's Terminus hierfür: Devisenarie.

selbst gegeben); dann faßt er sich aber, kehrt über *f* in die Tonart zurück und spricht dieselben Worte in gemäßigten Intervallen und im Bereich der Tonika bleibend. Nun folgt der Nachsatz, und weil auf ihm das Hauptgewicht ruht, drängt der Schluß des Vordersatzes mit dem Quintseptakkord der Dominante zu ihm hin: „Daß wir igt vor deinem Thron, eine Bitte niederlegen.“ Der Sänger nimmt bei diesen Worten das Thema wieder auf und formt es nur der anderen Bedeutung der Worte entsprechend, die Gebärde des Nachoberschauens wird durch die Imitation in der Oboe noch stärker herausgearbeitet. Dann aber gibt er sich ganz dem Gedanken des Bittens hin. Wie zärtlich der Kinderarm, der sich dem Vater entgegenstreckt:

ei = ne Bit = te nie = der = le = gen

6^b 7^b 7^b 6 7

wobei die Harmonien das Drängende der Bitte noch unterstreichen. Bei der Wiederholung dieser Worte legt der Sänger seine Bitte mit einer tiefen Verneigung zu den Füßen seines Gottes nieder. — „Bleib, ach bleibe unser Licht, weil die Finsternis einbricht.“ Hierbei erschien Bach das „Bleib, ach bleibe“ und die „Finsternis“ als das Wesentliche und veränderte daher nur bei diesen Worten das ursprüngliche Melos, jenes durch eine Dehnung des Zeitwertes ausmalend, dieser durch abwärtssteigende große Sekundschritte eine drückende Schwere verleihend. — Die begleitende Oboe hatte verschiedene, schon im Vorspiel umrissene Aufgaben zu erfüllen; nachdem sie das Thema aufgestellt hat, ist im übrigen die ganze Linie ihrer Melodie aus der Gebärdensprache des Betenden, vermischt mit dem Affektbild der Furcht, konzipiert. Betrachten wir die Arie auf ihre Interpunktionszeichen hin, so zeigt sich: das Komma nach der Anrede ist durch einen kurzen Ruhepunkt auf der Dominante, das Komma am Schluß des Vordersatzes, wie schon erwähnt, durch den Dominantseptakkord und der Doppelpunkt durch einen Halbschluß gekennzeichnet; die Bitte selbst endlich führt nach reicher Modulation zur Tonika als dem Schlußpunkt zurück. — Es ist bekannt, daß das Barock auch auf diese Dinge großen Wert legte¹⁾, doch ergeben sie sich in jedem Falle mit solcher Selbstverständlichkeit, daß darauf im folgenden nicht wieder eingegangen zu werden braucht.

¹⁾ Mattheson widmet den „Einschnitten der Klang-Rede“ im „Kern Melodischer Wissenschaft“ (Hamburg 1737) ein ganzes Haupt-Stück.

Daß der jüngere Bach eine ähnliche Aufgabe in gleicher Weise löst, sei mit einer Arie der Kantate „Wer sich selbst erhöhet“ (1720 nach Spitta) „Jesu, keuge doch mein Herze“ (B.G. X, S. 268) belegt. Das Thema, das von einer Violine vorgetragen und von einer Oboe in der Quinte beantwortet wird, zeigt den gleichen Charakter wie das der eben angeführten Arie, jedoch erscheint es im $\frac{4}{4}$ Takt. Der Anfang ist auch hier durch eine Gebärde (den Kniefall) bestimmt. Nach einem zwölf-taktigen Vorspiel, stellt sich der Sänger das Thema und beginnt im 19. Takt mit dem eigentlichen Vortrag. Während er das Thema fortspinnt, führt es ihn über Wortausmalungen auf „stark“ und „verschere“, über die exclamatio (Figur) „mein Heil“ zu einer leidenschaftlichen Deklamation, die bei den Worten „wie der erste Höllebrand“ fast ins Rezitativische geht. Damit entsteht ein Konflikt, der aus der Tonart (Es) zur Dominante herausführt. Anschließend diskutieren beide Instrumente das Gesagte, bis die Singstimme wieder einfällt, die nun, frei mit thematischem Material arbeitend, bald deklamiert, bald Worte koloriert, wie „Hochmut“, bald ganz Affektausdruck ist, wie bei der Wiederholung des Satzes: „Laß mich deine Demut suchen“. Die Instrumente spielen währenddessen eine weniger wichtige Rolle, sie erinnern gelegentlich an schon Gesagtes. Die Leidenschaft der Singstimme gestaltet den Fortgang der Harmonie immer komplizierter, bis am Ende dieser Episode mit der Koloratur auf „verfluchen“ g-moll erreicht ist. Das ist der dramatische Höhepunkt. Man beachte, wie stark er dadurch herausgearbeitet ist, daß das Wort „verfluchen“, das bisher schon häufig vorkam, aber immer unbeachtet blieb, nun eine ausdrucksvolle Ausmalung erhält, die der Baß unterstützt, während die begleitenden Instrumente schweigen — ein von Bach häufig verwendetes Kunstmittel zur letzten Steigerung des Ausdruckes. Dann fallen sie aber auf der Kadenz wieder ein und bringen das Thema in der neuen Tonart, halten so den Höhepunkt eine Weile fest, bis die Singstimme mit „Gib mir einen niedern Sinn“ die entscheidende Wendung herbeiführt, indem sie das „gib mir“ dreimal wiederholt auf g, f und Es, und mit Es7 zur Subdominante leitet, bis sie im 6. Takt dieser Episode (Takt 58 der Arie) die Dominante der Tonika erreicht und damit zu ihr zurückfindet. So haben wir also die Ruhelage wieder; Violine und Oboe schwingen frei aus, und ein Epilog der Singstimme, der in einer langen Koloratur auf „gefällig“ gipfelt, bleibt die letzten drei Takte allein über dem Baß, der die Achtelbewegung des Themas aufnimmt und dann kadenziert. Daran schließt sich eine Wiederholung des Vorspiels an.

Ich habe bei dem ersten Beispiel, um mehr ins einzelne gehen zu können, absichtlich die Frage des Aufbaus nicht berührt. Jedoch werde ich dies bei allen folgenden tun müssen, weil es, wie sich zeigen wird, mit meiner Aufgabe in engster Verbindung steht.

Ein drittes Beispiel, eine Arie der Johannespassion „Ach mein Sinn“ (B.A. XII, S. 34), das also ungefähr aus der Mitte zwischen

den Entstehungszeiten der beiden angeführten Arien stammt, zeigt Bachs Kunst von einer noch anderen Seite. Hier liegt kein fest umrissenes Thema vor, vielmehr fließt die Sprache lediglich aus einem rhythmischen Grundgedanken. Ein stilisierter Sarabandenrhythmus gibt die Bewegung, die aus dem seufzenden „Ach mein Sinn“ konzipiert ist. Die Verzweiflung, die den Grundaffekt bildet, drückt sich in wehmütiger Klage aus. In seiner unendlichen Ratlosigkeit wendet der Unglückliche seine Schritte zögernd hierhin und dorthin, häufig bleibt er stehen. Das eine ist durch die stockenden Schrittrhythmen, das andere durch die ganztaktigen Ruhepunkte symbolisiert. Die Sechzehntel, die häufig in der ersten Violine auftreten (Takt 10, 12 usw.), zeigen deutlich Verwandtschaft mit den Sechzehntelfiguren der schon behandelten Arien, und sind auch hier als Affektbild zu werten; nur wird dieses Motiv hier oft durch ein Ausschluhen abgeschlossen. Diese beiden rhythmischen Hauptgedanken formen also die Anlage der Arie. Die Singstimme beginnt, wie das Orchester (Streicher) erst die Ruhepunkte unterstreichend, dann aber verwendet sie die Schrittrhythmen zur Deklamation. Die häufig wiederholte Frage „wo willst du endlich hin? wo soll ich mich erquicken“ wird bei jeder Wiederholung anders akzentuiert; so wird einmal das „hin“ betont, dann ein „ach“ (Takt 8, nach Eintritt der Singstimme) als exclamationt eingeworfen. In der Art geht es weiter, bis im 25. Takte mit der dubitatio „wohin“ und drei Takte darauf mit der interrogatio „wo“ ein Höhepunkt und leichtes Absinken der Bewegung erreicht wird. Die Harmonie befindet sich jetzt in cis (von fis war sie ausgegangen). Der Mittelteil hat den Text: „Bleib ich hier oder wünsch ich mir Berg und Hügel auf den Rücken?“ zum Inhalt, welcher zweimal derart gesprochen wird, daß einmal das Hauptgewicht auf dem Gedanken des Stehenbleibens ruht, der mit dem Affektbild in der ersten Violine zusammentritt, dann beim zweiten Mal „bleib ich hier“ als Figur eingeschoben und anschließend der Text wiederholt wird, während nun das Orchester mit Schrittrhythmen begleitet. Daß das Wort „Berg“ beide Male die höchste Note (a') erhält, sei besonders erwähnt, und zwar setzt Bach sie das eine Mal unmittelbar hinter eine abfallende Linie, gleichsam um eine schroffe Steilheit durch ein kleines Tal besser herauszustellen, während das andere Mal die Kurve des Bergrückens nachgezeichnet wird.

Nach einem dreitaktigen Zwischenspiel befinden wir uns unvermittelt in einer Reprise; sie beginnt auf der Subdominante und hat einen neuen Text: „Bei der Welt ist gar kein Rat, und im Herzen stehn die Schmerzen meiner Missetat.“ Sie erreicht eine ungeheure Schlußsteigerung durch die abschließenden Worte: „weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.“, die, allerdings durch den Text bedingt, in dem die Begründung des Voraufgegangenen liegt, musikalisch besonders bei der Wiederholung des Textes dadurch stark herausgestrichen wird, daß zweite Violine, Bratsche und Baß mit großer Festigkeit den punktierten Rhythmus

übernehmen, während erste Violine und Tenor das „verleugnet“ kolorieren. — Nach der Kadenz schwingen die Instrumente über dem Orgelpunkt des Basses in drei Takten in die Ruhelage hinein.

Die pietistische Einstellung zu Jesus als Seelenbräutigam mag uns immerhin süßlich und beinahe abgeschmactt erscheinen. Ihr haben wir es aber zu danken, daß uns in Bachs Kantaten Liebeszonen, wie sie rührender und zärtlicher nicht gedacht werden können, begegnen. So findet sich in der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ (1715) ein Duett: „Wie soll ich dich Liebster der Seelen umfassen“ (B.G. XXXII, S. 36). Ein zartes, pastorales Thema wird von den Instrumenten all'unisono vorgetragen und in eine lebenswürdige Melodie über dem wiegenden Bass ausgezogen. Dann beginnt die Seele (Sopran) mit dem Thema und wird von Jesus (Bass) in freier Form beantwortet. Nun werden die Melodien durch Engführung, als Symbol der Zusammengehörigkeit, miteinander verkettet; in gleichem Sinne auch Symbol für die Worte: „komm Seele“ und „so folg ich dir nach“. Die zärtliche Verstrickung der Stimmen erlaubt kein allzu starkes Unterstreichen prägnanter Worte, doch werden Figuren wie „dich Liebster“ oder „erkenn mich“ angebracht, und die Worte „Leiden“ und „verschmähen“ dort, wo die Harmonie d und a erreicht (das Stück steht in e), voll Empfindung ausgemalt. Der Schluß bringt die Erfüllung: die Stimmen verschmelzen erst rhythmisch miteinander und erreichen am Schluß den Einklang. Die Instrumente beschließen dann das Stück, das damit das Unisono wiedererlangt hat, mit den Takten des Vorspiels.

Daß der Zug der Harmonie einen dramatischen Bogen im Rahmen eines Vor- und Nachspiels beschreibt, ist unverkennbar: nach der Exposition (Takt 17—24), an deren Schluß das Orchester die Tonart mit dem Thema noch einmal festlegt, erscheint das Ais 7 als Konfliktmoment, das aus der Tonart herausführt. Das Orchester hebt den jeweiligen Abschnitt deutlich heraus, denn es greift auffällig an diesen Stellen, während es sonst pausiert, in den Dialog ein; so bestätigt es im 37. und 38. Takte die Dominante h, erscheint in der breit angelegten Komplikation von der Durparallele bestimmt (Takt 47 und 48), bringt in dieser Tonart das Thema auf dem Höhepunkt (Takt 57—60), leitet zur Rückwendung in die Subdominante und führt schließlich, eine Bewegung des Sopran aufnehmend (das aufsteigende „ach ziehe mich Liebster“), in die Tonika zurück, woran sich der Epilog der beiden Stimmen anschließt.

In dem Duett der Kantate „Wachet auf“ (1742): „Mein Freund ist mein“ (B.G. XXVIII, S. 279) ist der Affekt noch viel überschwenglicher; das Thema, das eine Solooboe im Anfang vorträgt, ist gar nicht so weit von dem eines Mozartischen Andante amoroso entfernt. Die Vorhaltbildungen in gleitenden Achteln, die Verschmelzung der Stimmen in Sertz- und Dezimenparallelen, die vielleicht von den Komponisten zur musikalischen Darstellung der Liebe deswegen so gern ge-

wählt werden, weil abgesehen von dem Wohlklange, die Stimmen sich auf diese Weise gegenseitig bestimmen und, wiewohl die Zweifelt noch gewahrt ist, zu einer Einheit werden, sind Dinge, die sich fast durch die ganze Literatur der Oper bis hin zu Verdi als charakteristisch für diesen Affekt aufzeigen lassen. Demgegenüber ist mir Matthesons Analyse, die Liebe sei eine Zerstreuung der Lebensgeister, müsse daher mit „gleichförmigen Intervallen (intervallis n. diffusis et luxuriantibus)“ ausgedrückt werden (B. K., S. 16), einigermaßen unverständlich. Bach und alle Großen der Tonkunst wählen jedenfalls immer das weiche Andante, in dem das Sehrend-unglückliche und Überschwenglich-glückliche, das Bittersüße, wie deutsche Dichter Sapphos *γλυκύτατος* wortgetreu übersetzten, zum Ausdruck kommt.

Doch zu dem Duett. Die Oboe begleitet den Sopran gelegentlich im Einklang, führt im übrigen aber meist lange Sechzehntelkoloraturen aus, die in den Singstimmen nachher in ähnlicher Form auf dem Worte „weiden“ erscheinen. Sie jedoch deswegen als Symbol für dieses Wort anzunehmen, scheint wenig überzeugend. Ich halte sie für eine Rück-erinnerung an das andere Duett dieser Kantate: „Wann kommst du, mein Heil“, in der die Pikkolovioline die Aufgabe hatte, den Rauch des brennenden Oles zu schildern. — Das Duett ist als Dacapo angelegt. Der Hauptteil beschreibt im Rahmen eines Vor- und Nachspiels einen harmonischen Bogen und ist somit für sich abgeschlossen. Der Mittelteil entwickelt mit thematischem Material in Engführungen auf einen Höhepunkt, der mit den Worten: „da Freude die Fülle, da Wonne wird sein“ erreicht wird, und läßt die Stimmung dann ausschwingen. Er beschreibt also einen mehr dramatischen Bogen, der Hauptteil und Reprise miteinander verbindet.

Schließlich sei noch ein Beispiel aus der Zeit um 1724 angeführt, ein Duett der Kantate „Erschallet ihr Lieder“: „Komm, laß mich nicht länger warten“ (B.G. XXXV, S. 62). Eine zarte Sopranstimme beginnt mit einer Affektmelodie, die entsprechend ihrer Ungeduld in eine Linie voller Unruhe aufgelöst ist; ein sanfter Alt antwortet ihr tröstend: „ich erquicke dich, mein Kind.“ Der Alt als Himmelswind hat zum Attribut eine Violine, die ihn mit langgehaltenen Noten, in die Verzierungen und kürzere Melismen eingestreut sind, symbolisiert. Das Attribut des Soprans ist der Baß mit einem obligaten Cello, die ein Affektbild für die Ungeduld das ganze Stück hindurch festhalten. Die Melodielinie des Soprans entwickelt sich aus den Worten heraus. Nach dem vom Affekt bestimmten Anfang wird die Vorstellung des Wehens ausgemalt; bei „liebste Liebe, die so süße“ ist der Affekt wieder maßgebend; die nun folgenden Worte „ich vergeh' wenn ich dich misse“ führen die Harmonie zum Dominantseptakkord der Mollparallele d, das andere Mal gar bis zum Septakkord der vierten Stufe aus c. Der trübe Gedanke macht einer weicherer Klage Platz: „Du hast mir mein Herz genommen“, was die Stimme mit kleinen Seufzern begleitet, wie-


wohl ihr der Alt immer wieder versichert: „Ich bin dein und du bist mein.“ Das reizende Stück erinnert formal wegen der Durchführung der Bassfigur an ein Präludium und ist auch wie ein solches in dramatischem Bogen angelegt¹⁾.

In vorliegendem Beispiel ist die Einteilung wiederum durch das Soloinstrument gegeben. Während das Cello die Harmonie führt, markiert die Violine die wichtigen Abschnitte; sie begleitet die Exposition (Takt 4—9), weist mit dem Triller auf h' deutlich auf das Konfliktmoment, begleitet dann diesen als Verunklärung zu bezeichnenden Abschnitt, kadenziiert zur Tonika F, den musikalischen Fluß sich selbst überlassend, setzt Takt 19 wieder ein, wo die Bewegung in die Komplikation übergeht und begleitet wieder den Höhepunkt (Takt 27—34). Die Wendung zur Unterdominantseite erfolgt durch den Bass, der sich im 36. Takte auf dem Dominantseptakkord von Es festläuft, dann aber, weil die Violine entschieden nach C kadenziiert, zu einem Trugschluß gezwungen wird. Dann werden die tonalen Verhältnisse geklärt, und die Bewegung geht im 40. Takte in den Epilog über, dem abschließend die drei Takte des Vorspiels für das Cello folgen.

Der freudig bewegte Mensch der Kantaten Bachs tanzt und lacht. In der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (1714) ringt sich eine Seele aus Gewissenspein und Reue zu einer getrösteten, fröhlichen Stimmung durch, weil sie erkennt, daß Jesu Wunden ihr Heil zu bringen vermögen. Sie gibt sich dann ganz dem Affekt hin und singt, während ihr eine reizende Gigue mit leichten, unbekümmerten Rhythmen zum Tanz aufspielt: „Wie freudig ist mein Herz“. Die Textwiederholungen sind hier in der Hauptsache durch den Zug der Melodie bestimmt, doch unterläßt die Singstimme es nicht, nachdem sie in den ersten beiden Takten das Thema aufgestellt hat, das „freudig“ erst durch ein Lachen, dann durch Sprünge zu charakterisieren, und „Gott“ sowie später „verschönet“ mit einer Dehnung zu versehen. Der Mittelteil — hier liegt eine richtige *Dacapo-Arie* vor — führt in schöner Steigerung, währenddessen die Instrumente die ausgelassenen Sprünge des Tanzes aufzeichnen, schließlich zu einem Solo der Singstimme, der Tanz hört auf, der Text wird mit großer Eindringlichkeit deklamiert und der Sänger scheint sich in ein Sinnen hineinzuverlieren, so daß die ganze Bewegung

¹⁾ Ich muß bemerken, daß Prof. Dr. Arnold Schering in einer Vorlesung über die Klaviermusik seit Bach auf die sechsfach geteilte rhetorische Form vieler Präludien des Wohltemp. Klaviers hingewiesen hat, und darnach das C-dur-Präludium des 1. Teils analysiert hat; und zwar in folgender Weise: Takt 1—11 Exposition, Darlegung des Gedankens, Festlegung der Tonart, Takt 12—19 Konfliktmoment führt zur Trübung, Verdunkelung Verunklärung, Takt 20—23 Komplikation, Takt 24—29 Kulmination, Takt 30—32 Abstieg, Rückwendung, Klärung, Takt 33—35 Epilog, Ausgleich, zur Ruhe kommen.

aufhört (Generalpause). Dann aber stürmen die Instrumente mit neu auffauchender Freude in die Reprise.

Betrachten wir ein Beispiel der letzten Schaffenszeit, etwa die Arie der Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (etwa 1740): „Erfüllet ihr himmlischen, göttlichen Flammen“ (B.G. I, S. 36), so zeigt sich ein ähnliches Bild. Der Affekt ist nicht so naiv ausgelassen, wie in obigem Beispiel, aber auch hier tanzt der Betreffende. Das ist in diesem Falle weniger durch die äußere Form gegeben. Der alte Bach geht hier, wie oft, mehr ins Detail. So zeichnet die einleitende Oboe die Schritte und Sprünge des Tanzenden und schildert dann Takt 5—7 die züngelnden Flammen. Beim Eintritt der Singstimme (Sopran) verstärkt sich der Eindruck, daß es sich um einen Tanz handelt, noch durch eine gewisse Atemlosigkeit der Deklamation; eine Wirkung, die Bach erreicht, indem er den daktylisch rollenden Text nicht, wie es nahegelegen hätte, in laufendem $\frac{3}{8}$ -Takt oder metrisch  komponierte, sondern ihn zu einem ganz anderen eigenwilligen Rhythmus zwingt. Dabei bleibt die Deklamation und die Ausdeutung einzelner Worte nicht unberücksichtigt; das „verlangend“ genügend zu interpretieren, wird der Oboe da caccia anbeimgestellt, die beim Wiederholen der Arie in Takt 17 das b' ein- und einhalben Takt aushält und in Takt 20—22 sich seiner in häufiger Synkope erinnert; auch bei der Koloratur auf „verlangend“ bleibt das Symbol in der Oboe, während die Singstimme das Objekt des Verlangens, eben die Flammen darstellt. Der Mittelteil bewegt sich in der Mollparallele und bleibt bei denselben Gedanken. — Dieses Stück wäre formal als architektonisch anzusprechen, und ist in folgender Weise gebaut:

Vorsp.	—	Hauptteil	—	Zwischensp.	—	Mittelt.	—	Zwischensp.	—
T		T—D		D		Mollpar.		T	
				Repr.		Nachsp.			
				T		T			

Ein seltsam schauriges Stück begegnet dem Hörer in der Solokantate für Baß: „Ich habe genug“ (Kantate 82 etwa 1731). Da heißt es: „Ich freue mich auf meinen Tod.“ (B.G. XX, S. 43.) Das Orchester (Streicher und Oboe) spielt zu einem rauschenden Tanze in düsterem c-dorisch auf; das Thema wird über 16 Takte ausgesponnen und gelangt zu einem Halbschluß. Nun beginnt die Singstimme mit einer Koloratur auf „freue“, zu der das Orchester mit dem Bilde der ablaufenden Zeit und dem Läuten der Sterbeglocken ein Todessymbol gibt. Nach acht Takten nimmt das Orchester bei der Wiederholung des Textes das Thema des Anfangs wieder auf, führt es über 18 Takte, bis nun auch die Singstimme ihren eigentlichen Vortrag mit dem Thema beginnt. Sie geht aber bald in freiere Deklamation über, zu der das Orchester meistens schweigt und nur gelegentlich an das Todessymbol

oder an das Thema erinnert. Nachdem die Singstimme geendet, führt das Orchester das Thema in der Dominante durch.

Anschließend folgt der Mittelteil: „Da entkomm ich aller Not, die mich noch auf der Welt gebunden.“ Der Sänger declamiert jetzt ganz frei und legt besonderen Wert auf die Ausdeutung des „gebunden“, bei dessen Erscheinen die Oboe mit der Singstimme in der Weise zusammengeht, daß sie wechselnd eine ganztaktige Note halten, an die noch ein Achtel des folgenden Taktes gebunden ist; währenddessen ertönt in den Streichern das Schlagen der Uhr, und der Bass bringt eine Umkehrung des Themas, so daß alle Läufe in die Tiefe führen. Bei der Wiederholung des Textes führt die Oboe ihren Gedanken eine Weile fort, die erste Violine erinnert sich kurz an das Thema, und der Bass zeichnet einige Tanzschritte, während er hartnäckig immer wieder auf ein *as* zurückkommt; bei der erneuten Ausmalung des „gebunden“ stützt die Bratsche die Singstimme durch einen Orgelpunkt, die Harmonie hat sich auf dem Dominantseptakkord von *Es* festgelaufen, und in den Violinen erscheint eine aus dem Thema gewonnene Figur in tiefer Lage, die von einem Echo beantwortet wird. Dann endlich folgt erlösend die Kadenz nach *Es*, und der Hauptteil wird wiederholt. Die Anlage des Stückes ergibt sich aus dem Gesagten: zwischen dem gewaltigen Hauptteil, dessen drei große Orchesterepisoden die beiden Abschnitte der Singstimme einrahmen, und der ähnlich gebauten Reprise, steht der Mittelteil, in dem die Singstimme die Bewegung auf einen scharf herausgearbeiteten Höhepunkt führt.

Den weinenden Menschen hat Bach nirgends schöner dargestellt als in der Matthäuspassion: „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen“ (B. G. IV, S. 148); das schluchzende Sizziliano der Solovioline, ihre perlenden Tränen, das zaghafte Klopfen des begleitenden Basses sprechen mit genügender Deutlichkeit für sich selbst. Die ganze Schönheit einer bis zum Äußersten getriebenen Realistik offenbart sich dann beim Eintritt der Singstimme. Es ist wirklich die ganze Linie der Melodie ein einziges Weinen, wie der Sänger im Anfang versucht, das gegebene Thema ordentlich vorzutragen, aber alsbald aus dem Konzept gerät und das „dich“ auf *h'* viel zu lange aushält, nun mit stockender Stimme nochmals beginnt (die Violine übernimmt jetzt das Thema), wie ihm bei „meiner“ wieder die Tränen in den Augen stehen, die ihn zwingen abermals aufzuschluchzen, wie er dann, obwohl von kleinen Seufzern und Schluchzern häufig unterbrochen, schließlich doch seinen Satz einigermaßen gefaßt zu Ende spricht.

Bei der Wiederholung des Textes aber perlen die Tränen unaufhaltsam über sein Antlitz: in seiner Verzweiflung verliert der Sänger alle Scheu und wendet den tränenumflorten Blick voll seinem Gotte zu: zu dem Bilde der Tränen in der Violine hatten die Streicher schon aufsteigende Achtelbewegungen ausgeführt, die jetzt bei dem Worte „Zähren“

von dem Alt übernommen werden, bevor er zur Dominante kadenziiert. „Schaue hier, schaue hier, Herz und Auge weint vor dir bitterlich“ fährt der Sänger fort und erreicht mit dem letzten Worte „bitterlich“ den dramatischen Höhepunkt. Er wird hier durch das Solo der Singstimme hervorgehoben.

Langsam absinkend gleitet die Bewegung dann in die Reprise, die dem Hauptteil gegenüber noch gesteigert wird. Und zwar 1. durch Vergrößerung der Intervalle in der Solovioline (Takt 34—35) und 2. gegen den Schluß hin durch Erweiterung der Lage bei „Zähren“ (dort H — fis“, hier E — h“), die durch Rückkehr in die Tonika über die Unterdominante bedingt ist.

In der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ heißt es: „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“ (B. G. V, S. 13) (1714). Diese Arie für Sopran wird aus einem Motiv, das aus dem Seufzer gewonnen ist, entwickelt. Nachdem ein siebentaktiges Vorspiel der Oboe die Tonart umschrieben hat, beginnt die Singstimme. Sie stellt sich das Thema und hebt im folgenden, immer im Rahmen der Bewegung bleibend, einzelne Worte heraus, wie „Seufzer“, dann in schmerzlicher Chromatik „Tränen, ängstlich's Sehnen“, dann „Furcht und Tod“ mit der Sexte in einen Vorhalt hinunterspringend. So fährt sie immer leicht steigierend fort, bald im Wechselgesang mit der Oboe, bald von ihr begleitet, bis sich die Bewegung in einer Fermate fängt, in der die Harmonie die Dominante des c-dorisch erreicht hat. Es ist außerordentlich wirkungsvoll, wie die Oboe aus dem Vorhalt 4—3 in das h' hinübergleitet und mit diesem Ton ganz allein dasteht, weil das Continuo die Auflösung nicht mitmacht, sondern pausiert und dann nach der Fermate das h nicht anerkennt und in g-moll fortfährt.

Wir können diesen Punkt als Eintritt der Komplikation annehmen, die nun in vier Takten auf den Höhepunkt mit der exclamation „Schmerz“ auf dem Sekundakkord as, h, d, f hinentwickelt, der hier durch eine Fermate und eine darauf folgende, kurze Generalpause unterstrichen ist; dann sinkt die Bewegung in zwei Takten ab und erreicht die Tonika. Abschließend folgen die Takte des Vorspiels. Die Form ist also rhetorisch-dramatisch und zwar ist hier das Stück in seiner Gesamtheit so zu betrachten: die Oboe und die ersten vier Takte der Singstimme exponieren das Thema, das Konfliktmoment liegt in dem neuen Text: „nagen mein bekümmtes Herz“; die Entwicklung geht dann in beschriebener Weise weiter und den Epilog bildet das Thema in der Oboe, das ja, nachdem die Entwicklung hinter uns liegt, eine ganz andere Bedeutung hat als im Anfang.

In der Choralkantate zur Himmelfahrt Christi „Lobet Gott in seinen Reichen“ (1735) sucht die liebende Seele ihren Heiland festzuhalten: „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“ (B. A. II, S. 28). In reicher Gebärdensprache drückt sich der Abschiedsschmerz aus. Der Sänger fällt

auf die Knie, hebt die verzweiflungsvoll ringenden Hände. Der Rhythmus ist durch den starken Affekt unregelmäßig. Daraus formt sich das Thema. Dann erscheint in den unison gehenden Violinen ein Affektbild, das in reichen Vorhaltbildungen die schmerzliche Sehnsucht darstellt. Auch das Thema selbst ist neben dem Bildlichen musikalisch eine schmerzvolle Klage. Das für Bach charakteristische Umdeuten der Terz der Dominante zur Dominantseptime der Unterdominante durch chromatische Erniedrigung bei „liebstes“ umschreibt die ganze Größe des Schmerzes.

Nachdem sich die Singstimme das Thema gestellt hat und anschließend in den Violinen das Affektbild erklingen ist, werden Thema in der Singstimme und Affektbild in den Violinen miteinander verflochten und führen so in schöner Steigerung zum Thema in der Dominante (e-moll). Damit leiten dann die Instrumente zum Mittelteil hinüber, der in einem wundervollen Bogen von e ausgehend das Affektbild (bei „ach ja, so bleibe doch“) und anschließend in den Violinen das Thema in h erreichend, dann das Gesagte bei der Textwiederholung sequenzierend, bei „ach ja, so bleibe doch“ das Thema an modulierenden Bruchstücken in den Violinen erkennen läßt und, einen Schluß in d mit dem Thema bestätigend, schließlich mit dem Nachsatz: „sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben“ in die Tonika a zurückfindet und überraschend im Beginn der Reprise den Höhepunkt erreicht.

Will man Arien, die einen Menschen im Zorn schildern, von solchen, die eine zornige Rede enthalten, unterscheiden, so ergibt sich sogleich, daß eine solche Unterscheidung dialektisch ist und mithin nicht unbedingt überzeugend sein kann. Ich habe daher hier die Unterscheidung so getroffen, daß an dieser Stelle solche Arien behandelt werden, in denen eine zornige Rede in eine ganze Szene verflochten ist, alle andern aber in den dritten Abschnitt der Betrachtung verwiesen. Arien der ersten Art habe ich nur zwei auffinden können.

Die eine steht in der Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ (1724): „Schweig, aufgetürmtes Meer“ (B.A. XX, S. 16). Diese Arie ist vom musikalischen Standpunkt aus ein Konzert, in dem zwei Themen miteinander ringen, von denen bald das eine bald das andere die Oberhand gewinnt. Das eine wird in der Hauptsache von den Streichern vertreten und schildert das schäumende Brodeln des Meeres; das andere entsteht aus dem Anruf: „Schweig, schweig“ usw. und wird von zwei Oboi d'amore und dem Singbaß (Jesus) vertreten.

Der Kampf spielt sich zuerst in den Instrumenten ab. Das Thema der Streicher, fast durchweg in Oktaven, beginnt das Stück. Beim Anruf der Oboen beschränkt es sich erschreckt auf die erste Violine. Das Spiel geht eine Weile hin und her, bis die Oboen im 7. Takt an die allerbarrende Liebe Jesu erinnern, die ewig währt; damit gewinnen sie die Oberhand und zwingen die Bewegung in einer Kadenz völlig zur Ruhe.

Das erneute Aufschäumen des Meeres veranlaßt Jesus, selbst in die Handlung einzugreifen. Das Wechselspiel wiederholt sich in den verschiedensten Formen. Bei den Worten Jesu schweigt das Meer meistens ehrfürchtig, braust aber, sowie er geendet, jedesmal mit ungebrochener Kraft wieder auf. Das erwähnte Liebessymbol in den Oboen erscheint des öfteren, jedesmal eine Kadenz erzwingend, die durch die Entschiedenheit der akzentuierten Viertel in gutem Gegensatz zu der aufgeregten Sechzehntelbewegung steht. Der Text wird in zwei großen, gleichgebauten Anlagen durchgeführt und von den acht Takten des Vorspiels beschlossen. Der dramatische Höhepunkt erscheint beide Male bei den Worten „Sturm und Wind“, wo die Stimmen zu zwei Gruppen in Terzparallelen gekoppelt (Instrumentalbaß und Singstimme gegen Violine I und II) gegeneinanderlaufen, so daß es zu knirschenden Dissonanzen kommt. Eine Steigerung beim zweiten Erscheinen dieser Stelle ist wiederum durch erweiterte Lage erreicht.

Der Mittelteil arbeitet mit dem gleichen Material. Hier wird auch das Motiv, das ich als Liebessymbol bezeichnete, als solches deutlich im 8. Takt, wo es nach den Worten: „damit mein auserwähltes Kind kein Unfall je verlezet“ dreifach enggeführt wird. Ein interessanter Kunstgriff ist im 4. Takt die Verwendung des Themas der Streicher zur Kolorierung des Wortes „auserwählt“, es besagt natürlich soviel wie: trotz deines Lobens mein auserwähltes Kind. Gegen den Schluß hin wird ein Höhepunkt des Ausdrucks (nicht Zorn, sondern Mitleid und Liebe) erreicht: das chromatische „kein Unfall“ zu den weich geschwungenen Linien der Oboen. — Eine Generalpause bereitet darauf vor, daß der ganze Kampf noch einmal durchgefochten werden muß.

Diesem Werk, dessen Entstehung Spitta 1724 annimmt, ist eine Arie der Kantate „Wo soll ich fliehen hin“: „Verstumme Höllenheer“, die aus der Zeit der letzten Choralkantaten stammt, im Aufbau völlig gleich. Der Gedankeninhalt ist ähnlich und zeigt Jesus im Kampf gegen das Heer der Hölle. War eben die Aufgabe zweier Oboen, Jesus als liebenden Heiland zu kennzeichnen, so ist es hier die Trompete, die als Attribut der Singstimme deren Hoheit und Würde charakterisiert. Im Anfang erscheint in den Streichern ein Affektbild für den Zorn „scharf, eilig, oft einschneidend“. Das ergibt die Analogie, da in den meisten Arien, deren Affekt der Zorn ist, eine ähnliche Figur als Affektbild erscheint. Die Trompete stellt das Thema, das wieder aus dem zornigen Anruf entsteht, auf. Die Triolen des 3. und 4. Taktes scheinen aus dem Worte „verzagt“ gewonnen und werden durch die wuchtigen drei letzten Achtel dieser Takte entschieden verneint. Dann entwickeln die Violinen im 6. und den folgenden Takten ein Kampfmotiv, hinein tönt sieghaft die Fanfare der Dreieinigkeit. Die letzten Takte des Vorspiels endlich scheinen ein Symbol des tropfenden Blutes Christi zu sein, was durch den Text des Mittelteils interpretiert wird. Die zwölf Takte spiegeln

also schon das ganze Geschehen: das vergossene Blut Christi bringt den Sieg über die Geister der Hölle.

Beim Eintritt der Singstimme schweigt alles ehrfürchtig; die kraftvolle Deklamation wird mit dem Instrumentalbau verhaft, so die Unerschütterlichkeit noch bekräftigend. Im weiteren Verlauf erscheint das Affektbild wieder; bei den Worten „du machst mich nicht verzagt“ bringt die Trompete die erwähnten Triolen. Schließlich kadenzirt die Singstimme zur Dominante, in der dann die zwölf Takte des Vorspiels erscheinen.

Der darauf folgende Abschnitt für die Singstimme ist um zwei Takte länger als der erste und in der Leidenschaft der Deklamation stark gesteigert. Die Intervalle des Themas werden geweitet, dann die eindrucksvolle Geste:



und wieder erscheinen, wo die Singstimme geendet, die Takte des Vorspiels, nun wieder in der Tonika B.

Der Mittelteil, der diesen gewaltigen Bau mit der Reprise verbindet, ist in großer Steigerung angelegt. Von g-moll mit dem Symbol des tropfenden Blutes ausgehend, führt der Singbau die Melodie von einer weicheen Mollinie drängend zu lebhafterer Deklamation, die Instrumente fallen ein, und der Zorn bricht wieder durch.

Noch einmal beginnt die Singstimme, diesmal ein wenig lebhafter, die Staccati in den Streichern sind jetzt voll gehaltener Spannung; nach dem Solo „es ist in Gott gewagt“ wird der Höhepunkt erreicht: denn die letzten drei Takte erinnern an den Sieg des Blutes Christi und werden in ihrer Wirkung durch die Singstimme erhöht. Nach der Kadenz nach d bereitet eine kurze Pause auf die Reprise vor.

2.

Die reflektierenden Arien sind in der Komposition zum Teil denen des vorigen Abschnittes sehr ähnlich, nämlich wenn sie Affekte enthalten, die zur Nachdenklichkeit neigen, wie Furcht und Schmerz. Der Gedanke an den Tod, die Furcht, den rechten Glauben nicht zu haben, geben dazu Anlaß. Davon verschieden ist die musikalische Behandlung der andern Affekte. Reflektierende Liebe, Freude, die aus Verachtung der Welt und resignierender Genügsamkeit entsteht, geben die musikalisch undankbaren Texte. Da sie gleichwohl in den Kantatendichtungen sehr häufig sind, mußte der Komponist sich zu helfen wissen.

Nach verfährt oft so, daß er den Text, der in diesen Fällen nur zu leicht in schales Geschwätz ausartet, ziemlich wenig berücksichtigt; er konzipiert aus dem Affekt ein Thema und führt es als Sonaten- oder

Suitensatz durch. Die Singstimme wird dabei entweder als Instrument mitbenutzt, oder sie wird in den instrumentalen Satz als aus der Deklamation entspringender Kontrapunkt eingefügt.

Der Zorn gehört im allgemeinen überhaupt nicht hierher; ein Beispiel paßte jedoch recht gut: die Arie der Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (1723): „Fahr hin, abgöttische Zunft“ (B.G. XVIII, S. 211), in welcher der Sänger an die zornige Aufforderung eine Überlegung knüpft. — Eine derartige Überlegung hat nun häufig ein Ergebnis; so zum Beispiel heißt es in der genannten Arie: „soll sich die Welt gleich verkehren, will ich doch Christum verehren, er ist das Licht der Vernunft.“ Auf einem solchen Schluß kulminiert natürlich die musikalische Bewegung, was nach der beobachteten wohldurchdachten Entwicklungstechnik Bachs durchaus folgerichtig ist. Das Interessante dabei ist, daß Bach sich in der Absicht, den Höhepunkt einmalig prägnant herauszuarbeiten, in keiner Weise durch den wiederholten Text stören läßt; die entscheidenden Worte werden nur einmal am Schluß der Entwicklung musikalisch interpretiert. Da dies bei der genannten Arie besonders auffällig ist, mag sie hier gleich im Anfang analysiert werden.

Diese Arie für Baß wird von einer Trompete und Streichorchester begleitet. Die Trompete, sonst von Bach als Symbol der Hoheit verwendet, verleiht den Worten des Redners Nachdruck durch ihre Würde und gibt auch gleich anfangs das aus dem Affekt konzipierte Thema. Die Streicher führen dazu einen Kontrapunkt in schnellen Pyrrhichien, einem Versfuß, den Mattheson als feurig bezeichnet und der hier anscheinend als Kampfmotiv gedacht ist.

Ehe die Singstimme das von der Tromba gegebene Thema aufnimmt, bringt sie eine Ausmalung des „Fahr hin“ in Triolen, damit das wenig würdevolle Dahineilen der „abgöttischen Zunft“ charakterisierend. Daran anschließend stellt sie sich das Thema, worauf die Instrumente, die inzwischen geschwiegen haben, ihre Themen wieder aufnehmen. Die Trombe wirft ein paar Mal die erwähnten Triolen in die Diskussion, bis dann die Singstimme mit dem Thema einsetzt, damit auf die ersten Takte des Vorspiels zurück kommt und nun durch ihre Worte interpretiert und steigert.

In dem Mittelteil, der dann folgt, zeigt sich mit aller Deutlichkeit, wie Bach das Ergebnis der Überlegung, das in der Anlage zweimal gesagt wird, einmalig als Schlußsteigerung in der musikalischen Entwicklung zum Ausdruck bringt: so wird die Ausmalung des Wortes „verkehren“ auf „vereheren“ sequenziert, wiewohl es dem Sinn des Wortes widerspricht, und während der Satz zu Ende gesprochen wird: „er ist das Licht der Vernunft“, ruft die Trombe: „Fahr hin, abgöttische Zunft“. Nun folgen vier instrumentale Takte, die durch den Orgelpunkt in der Trompete, der zu dem Thema tritt, die Spannung außerordentlich steigern. Dann beginnt die Singstimme wieder: „sollt sich die Welt

gleich verkehren“ (ausgemalt wie oben) und bringt erst jetzt das Resultat: „will ich doch Christum verehren“, dessen Ausmalung von der Freudigkeit bestimmt ist. Die begleitenden Streicher bringen dazu die überraschende Akkordfolge:



So scheint ein überirdisches Licht zu erstrahlen; der Sänger gelangt mit den oft wiederholten Worten: „er ist das Licht der Vernunft“ zu einem frommen Staunen, so daß er sich bis in ein weiches Adagio hineinverliert. — Mit einem scharfen Ruck wenden die Instrumente nach kurzer Pause zur Reprise, die dem Hauptteil gegenüber dahin verändert ist, daß die Singstimme nach der Kolorierung des „Fahr hin“ gleich fortfährt, die Bewegung noch einmal bis zu einer Fermate steigert und in einem Solo die Worte ein letztes Mal sagend, in der Kadenz kulminiert. Dann beschließen die Takte des Vorspiels das Stück.

In der Kantate „Ich glaube lieber Herr“ (um 1731) schildert ein Tenor seine Furcht, sein „zweifelhaftig Hoffen“ so ausdrucksvoll, daß der Unterschied zu einer Arie, deren Affektausdruck nicht wie hier aus der Reflektion herrührt, kaum zu bemerken ist (B.A. XXIII, S. 244). Das Thema, vom Streichorchester vorgetragen, entsteht aus dem Affekt; das machen der chromatisch absteigende Baß und der stockende Rhythmus deutlich. In der 1. Violine wird ein Bild des bohrenden Schmerzes entwickelt¹⁾. Die Singstimme widmet sich ganz ihrer ausdrucksvollen Deklamation, die sie durch Bilder des „wanken“ und „zweifeln“ (sie sind durch triolische Bewegung symbolisiert) anschaulich gestaltet. Auffallend ist die Behandlung des Orchesters, das den Sänger zeitweilig begleitet, dann aber plötzlich aufhört, während nun der Baß das schmerzvolle Bild der 1. Violine übernimmt.

Die erste Textgruppe führt die Harmonie zur Dominante h, auf welcher das viertaktige Vorspiel wiedererscheint. Die zweite Textgruppe ist breiter angelegt: sie führt die Harmonie von der Dominante ausgehend in reicher Modulation zur Tonika zurück und wird vom Vorspiel abgeschlossen. Der Mittelteil beschreibt eine eigenwillige, dramatische Kurve, die zwei Höhepunkte erreicht. Anfangs beginnt die Singstimme in

¹⁾ Ich mache auf die Verwandtschaft dieses Bildes mit denen, die in der Matthäuspassion für die Geißelung verwendet sind, aufmerksam: B.G. IV, S. 155, 206, 207 f., 216. Im ersten Falle die Arie: „Geduld, Geduld“, die im Instrumentalbaß mit Bildern für das Kreuz und für die Geißelung abwechselt; dann das Rezitativ: „Erbarm es Gott“ und die anschließende Arie: „Können Tränen meiner Wangen“ und endlich die Arie: „Komm, süßes Kreuz“.

scheinbarer Ruhe: „des Glaubens Docht glimmt kaum hervor“, das Orchester antwortet mit dem Thema; nun steigert sie durch Sequenz und einige Verzierungen, die den Affekt unterstreichen: „es bricht dies fast zerstoßne Rohr“, das Orchester antwortet wie eben, auch eine Stufe höher; und nun treibt sie die Bewegung auf den Höhepunkt des Ausdrucks: „die Furcht macht stetig neuen Schmerz“, den sie mit der Ausmalung des Wortes „Schmerz“ erreicht: zu dem Orgelpunkt in der Singstimme erscheint das Schmerzbild in der 1. Violine und zaghaftes Pochen in den anderen Streichern; in dieser Ausmalung läuft sich die Bewegung in einer Fermate auf dem Dominantseptakkord von *fis-moll* fest. Dann leitet die Singstimme, mit den wiederholten Worten *fis* nur streifend, nach *h6*; ihr antwortet ein wilder Schmerzausbruch des Orchesters, das dann entschieden nach *fis* kadenziiert.

Diese Entwicklung durch eine zweite zu überbieten, war im Ausdruck unmöglich. Aber Bach meisterte die Aufgabe, indem er erstens die Bewegung dadurch beschleunigte, daß er die Bemerkungen des Orchesters ausließ, wodurch die Steigerung rascher vor sich geht; die Singstimme erreicht in derselben Weise den Orgelpunkt auf „Schmerz“, das Bild dafür liegt jetzt im Bass; zweitens bedient sich Bach eines rhetorischen Kunstgriffes, um in der Koloratur den endgültigen Höhepunkt zu erreichen. Er verwendet nämlich den *locus causae efficientis* und erhöht dadurch die Wirkung, da zu dem starken Ausdrucksgehalt der Musik ein Hinweis auf die Ursache des Schmerzes durch die Triolen tritt, die vorhin das Zweifeln und Wanken symbolisiert hatten. — Abschließend führt er mit einer letzten Wiederholung der Worte zur Kadenz und bereitet damit die Reprise vor.

In einer Arie der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (um 1740): „Empfind ich Höllenangst und Pein“ (B.G. I, S. 86) ist der Ausdruck weniger leidenschaftlich, weil der Sänger diese Worte eigentlich nur wegen des Gegensatzes zum Folgenden sagt. Das Thema, das der Instrumentalbass anfangs vorträgt, ist nach dem Affekt gebildet. Das geht aus den dissonanten Intervallen hervor; der Rhythmus ist aber ein gefestigtes Schreiten und schwächt daher die Wirkung ein wenig ab. Die Singstimme (Bass) nimmt das Thema auf und, sich zunächst ganz dem Ausdruck der Worte überlassend, wiederholt sie immer steigierend „Höllenangst und Pein“. Dann bringt sie ganz unerwartet den Gegensatz: „doch muß beständig in dem Herzen ein rechter Freudenhimmel sein“. Als klüger Psychologe läßt der Sänger den Hörer erst im Ungewissen über das, was er zu sagen gedenkt. Er beginnt die Worte „doch muß be(ständig)“ scheinbar mit dem Thema, läßt dann aber den Gegensatz erkennen und erreicht alsbald die beglückenden Sequenzen auf „Freudenhimmel“, eine Figur, die aus dem Lachen gewonnen scheint. Dann wird die gleiche Entwicklung in der Durparallele A, wobei aber durch auffällige Neigung zur Mollseite der helle Charakter getrübt ist,

wiederholt; da dem Hörer der Gedankengang nun vertraut ist, verzichtet der Sänger darauf, bei der Wendung zum Gegensatz eine ähnliche Wirkung erzielen zu wollen wie oben. Der Instrumentalbau beendete den Hauptteil mit dem Thema, gleichsam als Rück Erinnerung.

Der Mittelteil arbeitet mit allen Mitteln der Deklamation: Das eindrucksvolle Nachhobenweisen bei „Jesu“, zu dem das absteigende „darf nur“ die Vorbereitung ist, das plastische „Namen nennen“, die Chromatik zur Ausmalung der „Schmerzen“ und das Bild für den „leichten Nebel“. Das alles ist sehr anschaulich ohne jedoch die melodische Linie zu belasten dargestellt. Hierauf erinnert das Continuo wieder an das Thema und führt zu einer Wiederholung des Textes. Eine letzte außerordentliche Steigerung wird hier wieder mit Hilfe der Topik erreicht, indem sich in der Koloratur auf „trennen“ das Bild, das im Hauptteil als Symbol für „Freudenhimmel“ verwendet wurde, spiegelt. Das Trennen wird hier also durch seine Wirkung dargestellt (*locus causae finalis*). Nach einer ganztaktigen Generalpause folgt die Reprise, die den ganzen Hauptteil wiederholt.

Schließlich sei noch ein Beispiel aus der Zeit um 1716 angeführt: „Hilf Jesu, hilf“ aus der Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (B.G. XXX, S. 219). Die Arie ist im Affekt eine Mischung aus Liebe und der Furcht des Bittenden. Beides erschien Bach jedoch nicht überzeugend genug, das Thema daraus zu formen. Er stellt das Brennen vor Liebe in einem Flammensymbol dar, übernommen vom Violoncello, das die Achtelbewegung des Continuo in Triolen auflöst. Die Furcht kommt in gelegentlichen Unterstreichungen der Deklamation, etwa jedesmal bei „bekenne“, zur Geltung. Das Thema selbst aber zieht Bach aus einem Motiv, das für die ganze Kantate von Wichtigkeit ist. So heißt es im 1. Satz (Chor):

Takt 6 Tromba Arie

Be - rei - te dir Je - su

und daraus entwickelt sich das Thema der folgenden Arie: „Bereite dir Jesu noch ich die Bahn.“ In deren Kadenz erscheint dieses Motiv:

Takt 17 Schluß

Gna - de mich an it - zo die Bahn Gna - de mich an

Außerdem ist im Choral bei den ersten Violinen das gleiche Motiv in triolischer Bewegung jedesmal Kadenz bildend:

Violino I col Oboi

So in den Takten 7, 16, 23, 31, 38, 45 (in a), 59 und 70.

Um dieses Motiv nun, das als Anapäst (wie im Chor oder in der genannten Arie) und ebenso in der gigueartigen, triolischen Bewegung eine freudige Stimmung ausdrückt, hier der Furchtsamkeit anzupassen, nimmt Bach ihm den Schwerpunkt. Das fünfstaktige Thema erreicht erst in der Kadenz einen Schwerpunkt:



Aus diesem Material, das in seiner Schlichtheit zunächst wenig musikalische Möglichkeiten verspricht, entwickelt Bach, das erwähnte Flammensymbol hinzunehmend, die Arie. Der Eintritt der Singstimme (Tenor) bringt die erste Steigerung durch Imitation mit dem Baß. Sie spinnt die Linie über zehn Takte aus und erreicht die Dominante, auf der die Takte des Vorspiels erscheinen. Nun gibt der Text ein Konfliktmoment: „in Wohl und Weh, in Freud und Leid“; die gegensätzlichen Worte werden herausgearbeitet, im weiteren Verlaufe wird a-moll erreicht und jetzt kehrt die Bewegung der absteigenden Achtel (Takt 2 u. ä.) in eine aufsteigende bei den Worten: „daß ich dich meinen Heiland nenne“. Wir dürfen darin die musikalische Komplikation sehen. Das Wort „Heiland“ bekommt eine lange Koloratur, die aus der Freude gewonnen ist, und in der langgehaltenen Note auf die Ewigkeit des Heilands hinweist.

Anschließend kadenziiert der Baß nach d und erreicht damit die Kulmination; im selben Takt wirft er die Bewegung herum — er hatte die Aufwärtsbewegung der Singstimme auch mitgemacht — und führt die Harmonie mit großer Entschiedenheit zur Subdominante. Die Singstimme führt aber mit der Koloratur auf „brenne“, in der sie erstmalig die Triolen übernimmt, wieder zu einer Steigerung; sie leitet zur Tonika und erzwingt mit Hilfe der Topik (*locus causae efficientis*) einen rhetorischen Höhepunkt bei der zweiten Koloratur auf „brenne“; sie übernimmt hier nämlich eine Figur des freudigen Lachens aus der Koloratur auf Heiland. Dann läßt auch sie die Bewegung absinken und folgt willig dem Baß, als dieser wieder an das Thema erinnert. — Während das Instrument hier also einen dramatischen Bogen betont, führt die Singstimme auf eigenwillige Bahnen, die sie aus dem Text gewinnt; sie arbeitet also nach rhetorischen Gesichtspunkten.

Trübe Gedanken, die des Kleingläubigen Seele heimsuchen, äußern sich nicht nur in Furcht und Verzweiflung, sondern auch in Schmerz und Trauer. Um dem Hörer seine Leiden recht anschaulich zu beschreiben, verwendet der Sänger Gleichnisse und verzichtet dabei teilweise ganz

auf deklamatorische Effekte und widmet sich einzig dem Gestalten seines Bildes. Eine solche Arie findet sich in der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (1714): „Wäche von gesalzenen Zähren“ (B.G. V, S. 16). Streichorchester und Singstimme wirken zusammen, das unendlich trübe Bild zu zeichnen. Die schmerzvollen Harmonien, die faurbourdonartige Führung der Stimmen charakterisieren den Affekt. Das Bild wird in schönem, harmonischem Bogen durchgeführt und bestreitet den Hauptteil. Der Mittelteil beginnt mit vier Takten allegro (un poco), in denen die Singstimme die plötzlich lebhaft springenden Wellen (in der Koloratur auf „versehren“) schildert, Bratsche und Bass zeichnen das Rollen der großen Wogen und in den Violinen wird das hin- und hergeworfene Schifflein abgebildet, das tiefer und tiefer sinkt, bis schließlich beim Eintritt des Adagio die Wasser darüberhingleiten.

Nun gibt sich der Sänger ganz dem leidenschaftlichen Ausdruck hin; von dem Bilde des Themas ausgehend gerät er in freiere Deklamation und erreicht mit dem locus causae efficientis den Höhepunkt, aber nicht durch einen thematischen Hinweis, sondern er zieht den Text selbst heran: „Wäche von gesalzenen Zähren“. Mit ihnen gelangt er auf den Höhepunkt des Ausdrucks und erhält damit gleichzeitig einen Anknüpfungspunkt zur Reprise.

Eine andere Schattierung des gleichen Affekts ist der Gedanke an den Tod. So heißt es in der Kantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ (1725): „Was willst du dich, mein Geist entsetzen, wenn deine letzte Stunde schlägt“ (B.G. I, S. 224). Der Sänger stellt sich seine Todesstunde vor, er hört das Läuten der Totenglocke (die Vizzikati im Bass). Das Thema, das eine Oboe d'amore gibt, ist ein den Affekt bezeichnendes, seufzendes Siziliano; die folgenden Sechzehntel sind aus dem ersten Chor übernommen, wo sie die Worte „meine Zeit läuft immerhin“ mit einem Bilde interpretierten. Nachdem das schwermütige Bild eine Weile ausgeführt worden ist, beginnt die Singstimme, das Thema aufnehmend, sehr ausdrucksvoll zu deklamieren. Sie schwankt zwischen dem Entsetzen, das ihr der Gedanke einflößt, und der Überlegung, daß ihre Furcht nicht gerechtfertigt sei. So versucht sie nach dem schmerzvollen Thema ihre Stimme zu festigen (Takt 6 nach Eintritt des Tenors), springt aber doch plötzlich in neuer Angst in die Septime und nimmt das Thema wieder auf, bis sie bei der Wiederholung des „wenn meine letzte Stunde schlägt“ sich faßt und vom Schlagen der Glocke erzählt. Die Ausdeutung des „schlägt“ stellt das Pendel einer Uhr dar; jeder Ausschlag wird von der Singstimme und der Oboe markiert, während im Bass die Glocke weiter tönt. Dann überdenkt der Sänger das Gesagte nochmals in mehr gemäßigtem Ausdruck und gelangt in der Kadenz zur Durparallele der Tonika cis.

Im folgenden werden Thema und Bild mit der Vorstellung des Reigens verquickt. Der Sänger widmet sich ganz der Deklamation und

der Ausmalung einzelner Wörter; „tausend“ wird durch eine lange Sechzehntelkoloratur und „Ruhstatt“ bei der Wiederholung des Textes durch einen Orgelpunkt über zwei Takte symbolisiert. Die Harmonie wird in schönem Bogen von E über h und gis nach cis zurückgeführt, das schon bei der Wiederholung des „mein Leib neigt täglich sich zur Erden“ erreicht wird. Dann neigt sie sich der Unterdominantsseite zu, bis sie endgültig die Tonika findet, in der die Takte des Vorspiels das Stück beschließen.

In späteren Arien dieser Art werden ähnliche Symbole verwendet; anders ist aber die Einstellung zum Text. Nicht die Furcht vor dem Tode, die gänzlich verzweifelnde Klage bestimmt die Wahl des Themas, vielmehr kommt es Bach jetzt darauf an, den Schmerz in einer verklärten Innigkeit darzustellen. In der Arie der Kantate „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ (1740): „Die Seele ruht in Jesu Händen“ (B.G. XXVI, S. 147) hören wir wieder aus dem Bass die Totenglocke rufen. Das Zeitsymbol ist aber wesentlich verändert. Sie wird nicht als geschäftig dahineilend dargestellt, sondern in klopfenden Achteln, die zwei Flöten übernehmen, gleichsam als atemlose Stille, in der man nur den eigenen Herzschlag hört. Damit begegnen wir einem Todessymbol, das von vielen Komponisten gern verwendet wurde; ich erinnere nur an Klärchens Tod aus Beethovens Egmontmusik. Auch bei Gluck und, um auch einen älteren Meister zu nennen, schon bei Schürmann findet sich dieses Symbol. — Die Oboe ist in dieser Arie Attribut der Singstimme; sie gibt das Thema und bildet in bewegter Linie mit reicher Gebärdensprache den Affekt ab. Im Gegensatz dazu fließt die Melodielinie des Sopran ganz ruhig dahin; nur bei der Steigerung zum Mittelteil hin wird seine Sprache leidenschaftlicher.

Bei den Worten: „ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken“ tritt zu den bisher verwendeten Instrumenten ein Streichorchester hinzu, das das Klingeln der angeredeten Glocken schildert. Die Deklamation ist jetzt fast ganz aus rhetorischen Figuren gebildet; exclamatio („ach“ und „bald“), repetitio mit emphasis und climax („zum Sterben, zum Sterben“) und häufige tmesis wirken zusammen, die Bewegung auf einen Höhepunkt zu führen, der mit einem Solo der Oboe, während plötzlich das ganze Orchester schweigt, erreicht und dann von der Singstimme mit den Worten: „weil mich mein Jesus wiedererweckt“ interpretiert wird. Dann leiten dieselben Worte zur Kadenz auf der Dominante, und eine längere Pause bereitet die Reprise vor¹⁾.

1) Nach meiner Ansicht darf, obwohl die Singstimme die Tonika nicht erreicht hat, nur das instrumentale Vorspiel wiederholt werden und nicht, wie die Bachausgabe angibt, der ganze erste Teil. Einmal würde der einseitliche dramatische Aufbau zerstört, dann aber würde das Nachspiel in dieser Form nicht als Nachspiel berechtigt sein, weil es erstens sehr kurz (2 Takte) ist, zweitens in ihm neue Gedanken erscheinen, die nur in Beziehung auf den folgenden Mittelteil verständlich sind.

Der resignierenden Freude gibt eine Sopranarie der Kantate „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ (1730) Ausdruck: „Immerhin, immerhin, wenn ich gleich verstoßen bin“ (B.G. XII, S. 38). Violinen und Baß (Fagotto, Organo e Continuo) stellen ein spielerisches Thema im Wechselgesang auf und gelangen nach vier Takten zu einem Halbschluß, dem eine Generalpause folgt. Dann wird das Thema umgekehrt, weiter ausgesponnen, imitierend verarbeitet; es gelangt endlich zu einem leichten Dahineilen in Anapästen, wobei die Bewegung in einen Tanz über den Baß, der die falsche Welt als Schlange darstellt, übergeht. Das Thema der Singstimme entsteht aus dem Anapäst: „immerhin“, im übrigen konzipiert sie die ganze Linie ihrer Melodie aus der Deklamation, teils thematisch mit den Instrumenten arbeitend, teils als Kontrapunkt in das Konzert hineingeflochten.

Hier begegnet uns eine rhetorische Form, und fast alle Konzertsätze Bachs sind so oder ähnlich angelegt. Dieses Formschema ist kein so einheitlicher Bogen, wie die bisher beobachteten Schemata. Durch das häufig begonnene Thema, das jedesmal neue Gedanken entwickelt, erscheint dieses Schema mehr als Reihung, wiewohl es natürlich innerhalb eines großen Modulationsbogens zur Einheit zusammengefaßt ist. Der Sinngehalt einer solchen Anlage wird am ehesten verständlich, wenn man wieder ein Analogon aus der Rhetorik heranzieht; ich darf daher kurz auf die Anweisungen der Alten über den Aufbau einer Rede eingehen.

„Nun verlangen sie, man solle den Anfang so einrichten, daß man sich den Hörer geneigt, gelehrig und aufmerksam stimme; dann soll man den Tatbestand erzählen, und die Erzählung soll wahrscheinlich, übersichtlich und kurz sein; dann soll die eigentliche Themastellung erfolgen, wobei wir unseren Standpunkt durch Gründe und Beweise stützen . . . Darnach verlangen einige den Abschluß der Rede und etwas wie ein Nachwort; andere schlagen zur Verschönerung und Steigerung des Effekts erst eine Abschweifung vor, dann erst sollen Abschluß und Nachwort folgen.“ (Cicero, De oratore II, 80.)

Eine gewisse Ähnlichkeit vieler Arien mit diesem Formschema ist ziemlich auffällig: das instrumentale Vorspiel bildet die Einleitung, der erste Abschnitt der Singstimme macht mit den zu behandelnden Gedanken vertraut, im mittleren Teil wird er durchgeführt, wo im vorliegenden Beispiel: „ist die falsche Welt mein Feind, o so bleibt doch Gott mein Freund, der es redlich mit mir meint“. Eine Abschweifung führt Bach nur selten in die Disposition ein. Hier liegt allerdings eine solche vor, denn die Wiederholung des Textes bringt ganz neue Gedanken in den Violinen, alle rhythmischen Möglichkeiten werden erörtert, bis schließlich die Unterdominante erreicht wird; in dieser erfolgt die Reprise als Abschluß, der die Harmonie zur Tonika zurück-

leitet. Das Nachwort bildet die Wiederholung des Vorspiels. Der Höhepunkt liegt hier in der Abschweifung; wo diese fehlt, wird er im Abschluß herausgearbeitet, wie es auch die Redner verlangen. Die Berechtigung der Bezeichnung „rhetorisches Formschema“ ist damit erwiesen; natürlich kann es sich hier nur um ein ungefähr Entsprechendes handeln, und es liegt mir fern, eine Identität herauskonstruieren zu wollen.

In einer Arie der Kantate „Wer mich liebet“ (1716) ist dieselbe Überlegung weniger entsagend: „Die Welt mit ihren Königreichen“ (B.G. XII₂, S. 166). Auch hier ist das affektgegebene Thema konzerant verwendet, und die Deklamation muß sich den spielenden Formen der Sechzehntel fügen. Erst in der Kulmination, die mit den Worten: „ach, ach Gott!“ erreicht und durch exclamation und tmesis unterstrichen wird, macht sie sich ganz davon frei und geht auf die Bedeutung der einzelnen Wörter ein. Die rhetorische Form der Anlage ist wieder unverkennbar, zumal der Eindruck hier nicht durch einen Da-capotext gestört wird.

Schließlich sei noch ein Beispiel aus der späteren Zeit herangezogen, das Duett: „Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt“ aus der Kantate „Meinen Jesum laß ich nicht“ (um 1740) (B.G. XXVI, S. 78). Ein schnell dahinlaufendes Thema im $\frac{3}{8}$ -Takt wird vom Continuo vorgetragen, dann vom Sopran aufgenommen und endlich vom Alt in der Quinte beantwortet. Die Sprache steht ganz im Dienste des musikalischen Flusses, und so darf dieses Stück als echter Suitensatz gelten. Deshalb kam es Bach hier auch weniger auf die Entwicklung einer einheitlichen Linie an, vielmehr baut er eine wohlgesetzte Da-capoform und zwar so, daß der Hörer nicht umhin kann, sie als solche zu bemerken. So beginnt er den Mittelteil, nachdem er den Hauptteil in A geschlossen, unvermittelt in Cis und endet ihn in cis, so daß die Reprise fast ebenso überraschend einsetzt.

Musikalisch am wenigsten dankbar sind, wie erwähnt, die Terte, die sich mit der Liebe zum Heiland beschäftigen. Denn sie sind es, die unter Verzicht auf Intuition allein durch Technik zu meistern sind. Daher können wir an ihnen auch am besten ablesen, mit welchem Geschick sich Bach der ars inveniendi zu bedienen wußte. Die Genialität, mit der er das Thema der Arie: „Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfassen“ aus dem in der gleichen Kantate verwendeten Choral: „Befiehl du deine Wege“ herauszieht, ist bewunderungswürdig. Er schneidet zweimal fünf Noten heraus, vertauscht sie, verkürzt die zweite Gruppe zu Achteln, verpflanzt sie in den $\frac{3}{4}$ -Takt, und das Thema, in dem der Choral beim Hören allein durch die rhythmische Verschiebung schon nicht mehr bemerkt wird, ist fertig (Kantate: „Komm du meine Todesstunde“. 1715. B.G. XXXIII, S. 10):

Choral 2 1

Tenor 1 2 3

Mein Ver = lan = gen mein Ver = lan = gen ist

Aus diesem Thema wird der Hauptteil entwickelt. Hierbei erscheint nun weniger die Technik bei der Konstruktion des Themas so bewundernswert, als vielmehr die echte Musikalität und die ihm innewohnenden kontrapunktischen Möglichkeiten.

Der Mittelteil zieht aus dem Metrum der Worte (es kann als *Ionicus a minori* $\cup\cup--$ oder als Päon der dritten Form $\cup\cup\cup$ aufgefaßt werden) „ob ich sterblich, Asch und Erde“ einen breit und stark dahinströmenden Rhythmus; mit den Worten: „dennoch gleich den Engeln prangen“ wird beide Male eine rhythmische Verwicklung erreicht, indem $\frac{3}{4}$ - und $\frac{2}{4}$ -Bewegung wechseln; und das bringt mit seiner Lebhaftigkeit einen guten Gegensatz zu der weicheren, durch häufige Synkopen, die das Wort „verlangen“ bedingt, rhythmisch unbestimmteren Bewegung des Hauptteils.

Aber auch in ganz anderer Weise läßt sich aus einem Choral ein Thema entwickeln. So verwendet Bach in der Kantate „Du sollst Gott, deinen Herren lieben“ (1725) das Tetrachord der phrygischen Kadenz des Chorals: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ *d, c, b, a*, das am Schluß der ersten, dritten und letzten Verszeile erscheint, und formt daraus nach dem Affekt ein Thema. Auf die Beliebtheit des Tetrachords zur Konstruktion von Themen hat Reinhard Dypel in seiner Abhandlung über „das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten“ im *Bachjahrbuch* 1918 ausführlich hingewiesen; hier begegnet ein weiteres und durch dreifache Parallelführung besonders auffälliges Beispiel dafür:

Diese Arie („Mein Gott ich liebe dich von Herzen“, B.G. XVIII, S. 246) ist in ihrem Gefüge allein von den Instrumenten bestimmt. Die Singstimme (Sopran), die ihre Melodielinie aus dem Thema gewinnt, ist als Kontrapunkt in die Linien der Instrumente hineingeflochten und, wiewohl sie das Stück durch ihre ausdrucksvolle Deklamation steigert, für den Aufbau der Arie von untergeordneter Bedeutung. Die Form ist rhetorisch. Der achttaktigen Einleitung folgt die Erzählung: „Mein Gott . . .“, in deren zwölf Takten die Violinen ihre Bewegung erst von c und e nach d und h führen. Darauf kadenzieren Bass und Sopran nach e-moll, und damit beginnt die Durchführung; die Takte des Vorspiels erscheinen unter Vertauschung der beiden Oberstimmen in der neuen Tonart, dann beginnt die Singstimme: „laß mich doch dein Gebot erkennen und in Liebe so entbrennen, daß ich dich ewig lieben kann“. Dieser Abschnitt umfaßt 21 Takte; nachdem die Violinen das Thema geendet, beginnt die Singstimme ihre Worte eindringlich zu deklamieren; sie betont erst das „dein“ sehr stark durch Führung der Linie nach g“, dann bringt sie das „Gebot“ in zwei verschiedenen Ausdeutungen und kadenziert schließlich nach D; im folgenden malt sie das „entbrenne“ durch eine lange Koloratur aus und führt mit dem Orgelpunkt auf „ewig“ zur Kadenz nach h. Nun folgt in der Textwiederholung der Abschluß; mit einer letzten Steigerung zur Koloratur auf „ewig“, die mit dem Orgelpunkt beginnend zum Flammensymbol übergeht und, auf das Bezweckte hinweisend, wieder mit Hilfe der Topik einen Höhepunkt erreicht, leitet die Singstimme in die Kadenz zur Tonika zurück, worauf der Epilog der Instrumente das Stück beschließt.

Aus der dritten oder vierten Zeile des Chorals: „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ ist das Thema des einen Duetts der Kantate 33 (um 1740) gewonnen: „Gott, der du die Liebe heißt“ (B.G. VII, S. 106)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Choral' and features a treble clef with a melodic line consisting of quarter and eighth notes, ending with a fermata. The bottom staff is labeled 'Oboe II' and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes, also ending with a fermata.

Durch rhythmische Verschiebung, andere Kadenz und durch Parallelführung in Serten ist das Thema dem Affekt angepasst. Tenor und Bass führen es rhetorisch durch. Der Text, der als achtzeilige Choralstrophe angelegt ist, bedingt einen besonderen Aufbau. Nach dem einleitenden Vorspiel stellen sich beide Singstimmen das Thema und beginnen im 25. Takt mit dem Vortrag; mit den Worten: „ach entzünde meinen Geist“ in eine imitierende Bewegung übergehend, beginnen sie das Gesagte durch Figuren: „ach, ach, ach“ und Wortausmalung: „entzünde“ lebendig zu gestalten. Die Bedeutung der lebhaften Bassfigur, die

schon bei der Aufstellung des Themas erschien und unverständlich war, wird klar bei den Worten: „laß zu dir vor allen Dingen meine Liebe kräftig dringen.“ Das Motiv symbolisiert nämlich das Verbum „dringen“, was durch die Übernahme des Motivs durch die Oboen noch deutlicher wird.¹⁾

Bei der Wiederholung des oben genannten Textes stellt Bach nicht die Lebhaftigkeit der Handlung dar, sondern bildet die Bedeutung des Wortes selbst ab, indem er alle Wörter, die einen Akzent tragen durch Synkope in den nächsten Takt eindringen läßt. Die nächsten beiden Zeilen des Textes: „gib, daß ich aus reinem Triebe, als mich selbst den Nächsten liebe“ unterstreichen den Affekt durch Terz- und Sextkoppelung der Stimmen. Dieser Text wird dreimal gesagt; das erstmal bestimmt das Thema die Bewegung, beim zweiten Mal imitieren die Stimmen einander und erreichen beim letzten Mal eine Achtelbewegung in Terzparallelen. Bei den letzten beiden Zeilen des Textes endlich: „Stören Feinde meine Ruh, sende du mir Hilfe zu“, beginnen die Stimmen mit einer Schilderung des „stören“, ein Bild, das von allen vier Stimmen (Tenor, Baß, Oboe I, II) im Abstände von je zwei Takten aufgenommen wird, bis die Bewegung zu den langgehaltenen Noten zur Ausmalung des „meine Ruh“ übergeht, schließlich das Thema in der Tonika bei der letzten Zeile wiedererreicht und dann vom Epilog der Instrumente beschlossen wird.

3.

Arien, die inhaltlich einer Rede ähneln, behandeln natürlich, der Natur der Kantate entsprechend, Dinge geistlicher Art; und so sind es Reden eines Seelenhirten, die diesen in allen seinen Funktionen zeigen: als Mittler Gottes, der für Gottes Lob und Ehre spricht, als Warner und Hüter des göttlichen Gesetzes oder auch als Tröster im Leid, der von des liebevollen Vaters Hilfsbereitschaft und Milde erzählt.

Bei diesen Arien die bisher gewählte Reihenfolge nach Affekten beizubehalten, ist wenig zweckmäßig, denn die affektvolle Schilderung ist hier nicht mehr Selbstzweck, wie in den bisher behandelten Beispielen, sie ist vielmehr das Mittel, das Gemüt des Hörers zu rühren.

¹⁾ Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß es nicht richtig ist, wenn man wie Schweitzer (J. S. Bach, S. 501) dergleichen Bassmotive ausschließlich als Affektbild der Freude annimmt. Gerade in dem von ihm zitierten Beispiel: „Fürchte dich nicht“ aus der Kantate 88 ist das Motiv eine Darstellung des Wortes „fahen“ und nimmt deutlich Bezug auf den 2. Teil der 1. Arie dieser Kantate, in der das Jagdgetümmel dargestellt wird. Das Motiv dient Bach überhaupt zu Schilderungen von lebhaften Handlungen wie Jagen, Treiben. Ganz eindeutig geht das aus einer Arie der Kantate 45 hervor, in der das Motiv bei den Worten: „Teufel ausgetrieben“ von der Singstimme zur Ausmalung des Verbuns verwendet wird (B.G. X, S. 177).

Denn darauf kommt alles an, soll die im Text oft recht trockene Moralpredigt ihren Zweck nicht verfehlen; und der Redner wird daher in diesen Fällen anders verfahren, als in Darstellungen, die eine affektvolle Darstellung ohne weiteres ermöglichen. Ein Affekt nimmt hier eine Ausnahmestellung ein, der Zorn; denn der Redner, der selbst von ihm erfüllt ist, beabsichtigt nicht, ihn dem Hörer mitzuteilen, vielmehr will er in diesem das Gegenteil, die Furcht erregen. Diese Arien nehme ich daher hier vorweg, da sie gleichzeitig einen guten Übergang zu den wirklichen Reden bilden, in denen noch einiges Neue begegnen wird.

In der Kantate „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“, die 1715 entstanden ist, begegnet uns eine Arie, in der der Redner voll Zorn den Menschen an sein Gewissen erinnert: „Wer bist du? frage dein Gewissen“ (B.G. XXVIII, S. 43). Der Instrumentalbaß beginnt mit der typischen Affektfigur des Zorns und geht im vierten Takt in eine lebhafteste Sechzehntelbewegung über. Die Linie der Singstimme (Baß) entwickelt sich aus der Sprache und auch die Form der Arie ist rhetorisch. Das liegt schon im Aufbau des Textes. Der Einleitung des Continuo mit obligatem Fagott folgt die Erzählung: „da wirst du sonder Heuchelei, ob du, o Mensch, falsch oder treu, dein rechtes Urteil hören müssen“. Während der fast rezitativischen Deklamation führt das Instrument eine ähnliche Entwicklung durch wie in der Einleitung und gelangt zur Dominante. Nach vier Takten beginnt die Singstimme mit der Thematik die Beweisführung: „frage das Geseze, das wird dir sagen wer du bist: ein Kind des Zorns in Satans Neze“. Die Antwort wird durch ein dreitaktiges Zwischenspiel (Thema in der Subdominante) hinausgezögert und bringt durch Chromatik und Modulation eine dramatische Steigerung, die im Beschluß: „ein falscher heuchlerischer Christ“ den Höhepunkt erreicht. Die Harmonie geht, bei der Ausmalung des „heuchlerisch“ auf der Seite der Subdominante modulierend, schließlich zur Tonika und bestätigt sie durch Textwiederholung, der dann der instrumentale Epilog folgt.

Aus den Kantaten der zwanziger Jahre wähle ich die Arie: „Leichtgesinnte Flattergeister“ als Vorlage (B.G. XXXVII, S. 3), weil hier erstmalig eine Rede, d. h. Worte, die nicht in direkter Rede an jemanden gerichtet sind, sondern objektiv über etwas sprechen, vorliegt; auch ist die Art des Aufbaus von Interesse. Das Orchester (Streicher, Flöte und Oboe) stellt im Anfang ein Thema auf, das aus dem Affekt gewonnen und dem Rhythmus der ersten Worte angepaßt ist. Da der Zorn hier nicht in dem würdevollen Eifer auftritt, vielmehr mit leichter Ironie gepaart ist, mischt sich ein tänzerisches Moment in den Vortrag, das gleichzeitig eine Schilderung der Flattergeister bedeutet.

In der Gesamtanlage scheint die Arie zweiteilig zu sein, da der Text zweimal in gleicher Weise durchgeführt ist, jedoch ist dies nicht architektonisch, sondern rhetorisch und dramatisch bedingt. Nachdem

die ersten 15 Takte die Tonart festgelegt und die erste Textzeile gebracht haben, erscheint durch Vertauschung der Stimmen — Thema im Singbaß, darüber die chromatische Figur in den Streichern, die das Continuo im Anfang hatte — und durch das Schweigen des Continuo, das nur auf dem dritten Viertel jedes Taktes kurz die Harmonie bezeichnet, ein Konfliktmoment und die Spannung wird erhöht. Der Teil darf vielleicht die Erzählung genannt werden, die den Text durch die Ausmalung der Wörter „Kraft“ und „Flattergeister“ erörtert. Die Harmonie erreicht die Durparallele, von der nun die Themastellung: „Belial“, in der der Beweis geführt werden soll, ausgeht; das „Belial“ führt, durch rhetorische Figuren stark unterstrichen, mit chromatischem Baß die Bewegung in komplizierte Harmonien und erreicht schließlich einen Höhepunkt mit dem Beginn der Reprise, die von der Dominante ausgeht aber sofort nachdrücklich auf die Tonika hinweist. Die Singstimme befolgt auch das *Dacapo* genau über elf Takte; doch das tut sie nur zum Schein, um das jetzt folgende „Belial“, das hier durch charakteristische Intervalle in seiner Wirkung noch gesteigert wird, besonders überraschend einsetzen zu lassen. Das bedeutet dann den rhetorischen Höhepunkt in einer Abschweifung. Die Wiederholung des Textes führt dann zum Abschluß und dem Epilog der Instrumente.

Eine Arie der letzten Kantaten (Aus „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“, B.G. XXXV, S. 264) ist wieder eine *Dacapo*form, wie sie uns in der Arie „Fahr hin, abgöttische Junft“ vorlag. Hier wendet sich der Redner gegen die törichten Einwände der Vernunft dem Glauben gegenüber: „Schweig nur, schweig taumelnde Vernunft.“ Übrigens werden diese Worte vom Tenor gesungen, was den einzigen Fall darstellt, der mir begegnete, in dem *Vach* für den Zorn nicht den *Vaß* verwendete, obwohl für die Aufführung der Kantate einer zur Verfügung stehen mußte.

Im Anfang stellt das Streichorchester ein Affekthema auf, hier aber nicht wie in anderen Beispielen der Art in Achteln und Sechzehnteln, sondern im doppelten Zeitmaß. Es folgt im zweiten und dritten Takt ein Bild des „Taumelns“, das im folgenden in ein Bild des Leidens umgedeutet wird. Beim Eintritt der Singstimme will es fast scheinen, als sei das unsängliche „schweig“ zu häufig wiederholt, jedoch ist die rhythmische Verteilung so geschickt, daß dieses bei einem guten Vortrag gerechtfertigt wird. Die Ausmalung des „taumelnd“ entsteht aus einer rhythmisch haltlosen Bewegung, die tiefer und tiefer sinkt; bei dem Wort „Vernunft“ springt der Redner plötzlich in die große Septime, sie so als verabscheuungswürdig kennzeichnend. Bei der Wiederholung des Textes liegt das Hauptgewicht auf dem Bilde des Taumelns, das eine lange Koloratur bekommt, dem sich die erste Violine imitierend anschließt, im Gegensatz zu der ersten Form, wo sie den Sänger in Terzen begleitete.

Das Orchester leitet mit dem umgedeuteten Bild zum Mittelteil hinüber: „Sprich nicht, die Frommen sind verloren, das Kreuz hat sie nur neu geboren.“ Der Redner arbeitet jetzt mit allen rhetorischen Mitteln; nach der Ausmalung des „verlor'n“ durch das Bild des Leidens stellt er das Kreuz erst durch bewegliche Vorhalte als Bild des Schmerzes, dann aber als ewiges Heilszeichen durch einen Orgelpunkt dar, zu dem die taumelnde Vernunft in der ersten Violine erscheint (*locus oppositorum*), und geht dann mit den Worten „neu gebor'n“ zu einer kurzen Andeutung des Freudigen über.

Die Instrumente nehmen jedoch das Bild der Mühsal wieder auf, der Sänger widerspricht ihnen und wendet den Blick nach oben: „Denn denen die auf Jesum hoffen . . .“ Seinen frohen Worten antwortet das Orchester mit dem Thema in C (Tonika e), begleitet ihn dann, da er ihm zuzustimmen scheint: „und wenn sie Kreuz und Trübsal drückt“, und malt die Leiden mit der Singstimme imitierend aus. Bei dem unerwarteten Nachsatz aber schweigt es wieder: „so werden sie mit Trost erquickt“. Zur Verdeutlichung dieser Worte verwendet der Sänger ein Bild des Wiegens, das dann vom Continuo übernommen wird, während die Singstimme das „erquickt“ in einem Bilde des sanft kühlenden Windes koloriert. Sie verliert sich ganz in dem schönen Bilde, bis schließlich das Orchester mit großer Schärfe zur Reprise einsetzt.

Im folgenden werde ich die bisher gewählte Einteilung dahin abändern, daß erst eine Reihe von Arien der früheren Kantaten, dann einige von denen der zwanziger Jahre und schließlich Arienreden aus den dreißiger und vierziger Jahren besprochen werden; denn eine Einteilung nach Affekten würde nicht alle vorkommenden Fälle umfassen.

In der Kantate „Wer sich selbst erhöhhet“ (1720) spricht der Redner von der Demut, die den echten Christen ausmacht: „Wer ein wahrer Christ will heißen“ (B. G. X, S. 260). Bach bildet das Thema aus dem Affekt, zart und weich in einer Mischung aus Liebe und Furcht. Dann geht das einleitende Instrument (*Organo obligato*) zu einer reichen Gebärdensprache über, die einen Betenden darzustellen scheint. Zu dieser Auffassung berechtigt die Analogie, weil Bach in Arien dieser Art den Text häufig durch Bilder reichhaltiger macht. Sein Redner weiß, daß eine trockene Moralpredigt, wenn sie noch so gut vorgetragen wird, wenig auf das Gemüt des Hörers wirkt, und so gibt er ihm Gleichnisse, die sich an sein Gefühl richten und ihn damit rühren.

In gleicher Weise verfährt er auch hier; seiner ausdrucksvollen Sprache, die in Deklamation und Wortausmalung ihr Bestes tut, gibt er durch die schöne Darstellung eines demütig Betenden die Kraft, direkt auf das Empfinden des Hörers zu wirken. Der Hauptteil dieser Arie ist ein für sich abgeschlossenes Stück, das in schönem Bogen die Tonart umschreibt und im Gefühlsbereich des Themas bleibt.

Der Mittelteil, der sich mit ganz anderen Gedanken beschäftigt, ist sehr geschickt an den ja eigentlich schon geschlossenen Hauptteil gefügt, indem der Sänger sofort das Neue des nun folgenden Gedankens scharf herausarbeitet: „Hoffart ist dem Teufel gleich.“ Das Thema liegt jetzt im Bass; Sopran und Organo obligato malen die Hoffart aus: ein Orgelpunkt (Singsstimme), der über einem stereotypen Sarabandenrhythmus liegt. Hier ist der Tanz also als Symbol für verächtliche Weltlichkeit gebraucht. Er bestimmt den ganzen Mittelteil, während die Singsstimme noch ein zweites Symbol für die Darstellung des Hoffärtigen verwendet, nämlich die trotzig gebärdete, die sie im Anschluß an die beschriebene Ausmalung der Hoffart bringt.

Interesse verdient, daß Bach hier den Text in der Anlage anders behandelt, als es die Dichtung eigentlich erfordert, denn dem Reime nach gehört die Zeile: „Hoffart ist dem Teufel gleich“ zum Hauptteil. Bach benutzt ihn, um für den Mittelteil einen kräftigen Impuls zu haben und gleichzeitig diesem durch das neue Bild Einheit und Lebendigkeit zu geben; anschließend kann der Redner die neue Spannung, die er dem Hörer gegeben hat, dazu benutzen, die Moral, die zu sagen er noch für gut befindet, anzubringen. In der Koloratur auf „fahren“ erreicht er dann den rhetorischen Höhepunkt, da er in ihr auf die Gedanken des Hauptteils zurückkommt (*locus oppositorum*) und damit gleichzeitig den Anschluß an die Reprise gewinnt.

In der Altarie der Kantate „Bereitet die Wege“ (1715): „Christi Glieder, ach bedenket“ (B.G. XXVIII, S. 47) ist das verwendete Bild näher liegend. Da im Text von der Taufe die Rede ist, erzählt der Redner von dem munter plätschernden Wasser einer Quelle. Eine Solovioline stellt das aus der liebevoll mahnenden Anrede konzipierte Thema auf, geht dann zur Zeichnung des erwähnten Bildes über, und spinnt darauf beides zu einem achttaktigen Vorspiel aus. Die Singsstimme steigert das Thema, indem sie die fließenden Metren so umwandelt, daß sie die erste Silbe des „Christi“ und die exclamatio „ach“ beide Male durch Antizipation von zwei Zweiunddreißigsteln stark akzentuiert.

Die Arie ist in dramatischem Bogen angelegt. Der Exposition des Instrumentes folgt die Erzählung. Bei dem häufigen immer gesteigerten „ach bedenket“ wird von der Quelle erzählt, bis die Singsstimme in der letzten Koloratur auf „bedenket“ und anschließend mit dem Text: „durch der Taufe reines Bad“ dann selbst darauf eingeht. Im folgenden wird der Höhepunkt des Ausdrucks in dem Schmerzlichen: „die besleckt von Missetat“ erreicht. Dann folgt im Abschluß die Rückwendung und schließlich der Epilog des Nachspiels.

In der Bassarie: „Tritt auf die Glaubensbahn“ (1715, B.G. XXXII, S. 26) ist nun freilich keine Möglichkeit, den Text durch eine schöne Schilderung lebendig zu machen. Auch ein Affekt, der die Möglichkeit gäbe, das Thema zu bestimmen, ist nicht genügend ausgeprägt gegeben.

Hier nun entwickelt Bach aus einem Hexachord ein Thema und verarbeitet es in einer vom Continuo begleiteten Fuge, die den zweiten Teil des einleitenden Konzerts bildet. Die schwungvolle Leichtigkeit dieses Stückes hat das Gemüt des Hörers erhoben und wirkt nun in der Arie nach, die auf das thematische Material der Fuge zurückweist:

Allegro ma non presto





tritt auf die Glaubensbahn

Die Anlage der Arie ist fünfteilig und nach rhetorischen Gesichtspunkten geformt. Nach der Einleitung der Oboe stellt sich die Singstimme das Thema und führt es weiter aus. Es folgt die Durchführung des Gedankens: „Gott hat den Stein gelegt, der Zion hält und trägt“, in der das „trägt“ eine ausführliche Darstellung durch Orgelpunkte wechselnd in Oboe und Baß erhält, während das Continuo mit dem Thema arbeitet; mit der Ausmalung des „stoße“ wird der rhetorische Höhepunkt erreicht: das Wort wird von allen drei Stimmen lebendig geschildert. Im Abschluß faßt der Sänger noch einmal alles zusammen, was wichtig ist; zu dem Thema in der Singstimme erinnert die Oboe an die Ausdeutung des „trägt“, mehr Wert auf die Sechzehntel legend als auf den Orgelpunkt, den sie jetzt immer durch eine Pause teilt. Der Baß erinnert an das „stoße dich nicht dran“. Nachdem dann die Singstimme zur Tonika kadenziert hat, folgt der instrumentale Epilog.

Eine andere Möglichkeit einen ähnlich trockenen Text zu komponieren, sah Bach darin, daß er aus dem Rhythmus der Worte ein Thema oder besser ein Kolon formte und aus diesem einen Konzertsatz schuf. So verfährt er in der Tenorarie: „Nur jedem das Seine“ (1715, B. G. XXXIII, S. 49). Die Arie ist als Da-capo-Form angelegt, deren Hauptteil das Kolon rhythmisch und modulierend verarbeitet. Die Singstimme ist auch als Instrument benützt, denn die häufige Wiederholung der Worte: „Nur jedem das Seine“ ist nicht nach rhetorischen Gesichtspunkten gerechtfertigt, sondern steht ganz im Dienste der musikalischen Struktur.

Der Mittelteil bringt Neues durch eine Steigerung, die mit einem Solo der Singstimme beginnt, sofort vom Violoncello gefolgt wird und im vierten Takt von den Oberstimmen, die sich langsam in die Bewegung einschwingen, erweitert, zu einer Kadenz nach der Dominante führt. Ein zweites Mal wird die gleiche Entwicklung durchgeführt, nun aber von den Oberstimmen schon entschieden beantwortet, bis mit den Worten: „doch bleibt das Herze dem Höchsten allein“ der Höhepunkt

erreicht wird, den ausgeschriebene Kitardandi in der Singstimme unterstreichen (statt  erscheint hier ). Eigenartig ist, daß Bach jede instrumentale Kadenz dieser Arie ausdrücklich mit „piano“ bezeichnet, obwohl keine Echowirkung beabsichtigt ist.

Wie es die Pflicht des Seelenhirten ist, an das Gebot Gottes zu mahnen, so wird er ein anderes Mal bemüht sein, die bedrückten Gemüter aufzurichten. So sagt er in der Kantate „Wachet, betet, seid bereit“ (1716): „Hebt euer Haupt empor, und seid getrost ihr Frommen“ (B.G. XVI, S. 355). Das Thema entsteht aus der in den Worten enthaltenen Gebärde und ist in seiner Fortspinnung von der Freude bestimmt, deren fröhliches Musizieren den Hörer durch ihre unbekümmerte Liebenswürdigkeit fesselt. Der Aufbau der Arie ist rhetorisch; das Thema wird in einem Konzertsatz diskutiert. Der Einleitung der Instrumente (Oboe und Streicher), die zwölf Takte dauert, folgt die Erzählung der Singstimme (Tenor), die mit dem Thema beginnt, während das Orchester, nur den Rhythmus markierend, aufzuhorchen scheint. Dann antwortet es mit dem Thema, führt es auf die Dominante und spinnt es in der gleichen Weise fort, wie im Vorspiel. Der Sänger ist daher gezwungen, bei der Weiterführung seines Gedankens einen Kontrapunkt zu ihnen zu erfinden, bis er energisch das Thema wieder ergreift, und, die Erzählung beendend, h-moll erreicht, während die Instrumente schweigen. Bald nehmen sie das Thema in dieser Tonart auf, es folgt die Durchführung des Gedankens: „ihr sollt in Eden grünen, Gott ewiglich zu dienen“. Die Harmonie ist verwickelt und führt modulierend schließlich zur Subdominante C, in der das Orchester das Thema aufnehmend den Beschluß beginnt; die Singstimme wiederholt die genannten Worte zur Tonika G zurückleitend, und erreicht einen eindrucksvollen Schluß mit den Worten des Anfangs, die in einem Solo von zwei Takten den Höhepunkt bilden; dann folgt als Epilog die Reprise des Vorspiels.

Da unter den Kantaten der Folgezeit eine große Menge solcher Arienreden vorliegt — fast jede nämlich enthält eine Arie, deren Worte sich an die Gemeinde der Gläubigen richten —, so bin ich gezwungen, verhältnismäßig willkürlich einige herauszugreifen.

Die Sopranarie: „Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken“ (Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“, 1725; B.G. XXIII, S. 131) zeigt eine eigentümliche Gestaltung des Themas; während das Zittern zu charakterisieren den begleitenden Streichern obliegt, ist das Thema aus dem Begriff des Wankens entstanden und wird von einer Oboe vorgetragen. Bei Eintritt der Singstimme wird es sogleich imitierend von Sopran und Oboe verhaft. Aber damit ist das Material noch nicht erschöpft, es begegnet hier ein zweites Thema, das weder ein Kontrapunkt zu dem ersten ist, noch auch rhythmisch mit diesem verwandt wäre. Es wird schon im Vorspiel in der Fortspinnung des Themas angedeutet

(Takt 8, 14—16), ist aber dort durch Synkopierung unkenntlich und erscheint als weitere Ausmalung des Bankens. Erst bei den Worten: „indem sie sich untereinander verklagen . . .“ entfaltet es eine ungeheure Kraft, die der ganzen Bewegung einen neuen Charakter gibt und anschaulich die geschwähige Beredsamkeit der sich entschuldigenden Sünder schildert.

Die Anlage der Arie ist aus diesem Grunde eine andere, gänzlich neue. Das erste Thema hat als Bild wenig bewegende Kraft und bleibt daher in der Tonart; das andere, voll Leidenschaft deklamierte, beginnt auf dem Septakkord der Mollparallele *c* und führt die Harmonie zur Dominante; wieder wird das Bild gezeichnet, jetzt auf 13 Takte gegenüber den 29 Takten des Anfangs zusammengedrängt, dann plötzlich abgebrochen und mit der schrillen Dissonanz des *f*, *as*, *c* beginnt das andere Thema in der Dboe, wird von der Singstimme beantwortet, führt durch harmonische Engen und Kontrapunktische Verwickelungen allmählich in eine ruhigere Bewegung und kadenziert entschieden nach *c*; damit ist die Spannung aber noch nicht gelöst; das viertaktige Zwischenspiel ist nur eine Atempause und bestätigt gleichzeitig die neue Tonart.

Nun aber beginnt die Singstimme, immer von der Dboe imitiert, die Linie ihrer Melodie ganz aus der Deklamation gewinnend, den Ausdruck noch einmal unerhört zu steigern: „so wird ein geängstigt Gewissen durch eigene Folter zerrissen“. Sie erreicht den abschließenden Höhepunkt auf dem verminderten Septakkord *a*, *c*, *es*, *ges*. Die Wiederholung des Vorspiels bildet den Abschluß. Es ist in die Augen fallend, daß der Gesamtaufbau rhetorisch ist, wenn die beiden Themen als zusammengehörige Einheit aufgefaßt werden, was gewiß gerechtfertigt ist.

Rein bildlich gehalten ist die Pastarie: „Beglückte Herde Jesu Schafe“ in der Kantate „Du Hirte Israel, höre!“ (1725; B.G. XXIII, S. 112). Ein pastorales Thema im $12/8$ -Takt wird von Violinen und Bratsche in dreifacher Parallelbewegung über dem Orgelpunkt *d* vorgetragen und leitet in die Stimmung ein. Mit Eintritt des Singbasses beginnt dieselbe Melodie, nun vierstimmig und zwar werden jetzt Bratsche und Singstimme zu den Oberstimmen in Gegenbewegung geführt. Dann übernimmt das Continuo die wiegenden Rhythmen, während die Singstimme in einem Kontrapunkt dazu die Worte sorgfältig deklamiert. Sie koloriert einige Worte wie „Himmelreich“ und „Schafe“ und beleuchtet den Text durch geschickt angebrachte Wiederholungen nach allen Richtungen. Dann geht die Harmonie zur Dominante, auf der das Thema erscheint, fließt bei Eintritt der Singstimme zur Tonika zurück, erreicht im weiteren Verlaufe kurz die Subdominante und beschließt den Hauptteil in der Tonika *D* mit dem Thema.

Der Mittelteil beginnt überraschend in *Fis-dur*, arbeitet aber mit dem gleichen Material. Die Worte „hoffet“ und „Todesschlaf“ werden durch langgehaltene Noten symbolisiert; zu diesen setzen die Instru-

mente jedesmal mit dem Thema ein, während sie sonst schweigen oder sich auf eine Stimme beschränken. Der Text wird in zwei ähnlichen Anlagen durchgeführt, die erste moduliert von Fis nach E, die andere führt die Harmonie von dort zur dritten Stufe der Tonika, fis. Dann folgt die Reprise.

Durch das Symbol der Dreieinigkeit, die Fanfare im Durdreiklänge, wird in einer Arie der Kantate „Erschallet ihr Lieder“ (1724) das Thema gegeben: „Heiligste Dreifaltigkeit“ (B.G. XXXV, S. 54). Das Orchester, drei Tromben, Pauke und Fagott, bringt es majestätisch zu Gehör. Die folgende Koloratur in der 1. Trompete ist ein Symbol für das allumfassende Walten Gottes; das geht aus analogen Koloraturen hervor, etwa: „Alles nur nach Gottes Willen“ (B.G. XVIII, S. 72) oder „Gott hat alles wohl gemacht“ (B.G. VII, S. 201). Dann beginnt die Singstimme (Bass) mit dem Thema und gelangt, die Worte „großer Gott“ dreimal sagend, zur Dominante. Die Tromben leiten jedoch sofort in die Tonika zurück und beschließen den Hauptteil. Der Sänger fährt nach der Anrede in seinem Gebet fort. Er geht wieder vom Thema aus und erreicht abermals die Dominante, worauf er die Durchführung beginnt, in der er großes Gewicht auf das Wort „komm“ legt, das in drei Koloraturen jedesmal gesteigert zu Gehör gebracht wird und beim letzten Mal mit den Worten: „komm und ziehe bei uns ein“ den Höhepunkt erreicht. Sofort anschließend beginnen die Tromben die Reprise, der Sänger wiederholt die Anrede wie im Anfang, kadenziert aber nur zur Tonika, worauf die Fanfare das Stück beschließt.

Eine Tenorarie der Kantate „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ (1724; B.G. XXXV, S. 282) ist wiederum eine echte Rede. Das Thema entsteht aus der leidenschaftlichen Deklamation der Worte: „Falscher Heuchler Ebenbild können Sodoms Apfel heißen.“ Das Orchester (Streicher und Oboe I, II, die mit der 1. Violine unison gehen) trägt es im Anfang vor, jedoch rhythmisch so modifiziert, daß es thematischen Charakter erhält. Nach vier Takten stellt sich der Sänger das Thema und beginnt im 9. Takt mit dem Vortrag, jetzt von der 1. Violine *co'* Oboi begleitet. Er führt die Harmonie zur Dominante *h-moll*, auf der das Thema in den Instrumenten erscheint; nun beginnt die Durchführung des Gedankens: „Heuchler, die von außen schön, können nicht vor Gott bestehen.“ Das Orchester antwortet mit dem Thema in der Durparallele; in ähnlicher Weise wird das wiederholt, bis die Dominante *H-dur* erreicht ist. Im Abschluß wird noch einmal alles zusammengefaßt, wobei Figuren — das dreimalige „von außen schön“ bringt durch Sequenzierung eine schwungvolle Steigerung in die Bewegung — das Pathos auf den Höhepunkt bringen, bevor die Kadenz erscheint, der sich die Takte des Vorspiels als Epilog anschließen.

In den Kantaten der dreißiger Jahre begegnen uns neben vielen Arien, die den behandelten ähnlich sind, einige, in denen sich Bach als

außerordentlich sparsamer Künstler zeigt, indem er aus einem kleinen Motiv eine ganze Arie entwickelt. Er formt dieses Motiv aber so geschickt, daß es jeder noch so feinen Nuance des Textes zu folgen vermag und in verschiedener Verwendung auch noch alles Nötige bildlich darstellen kann.

Ein sehr schönes Beispiel dafür ist die Arie für Alt: „Widerstehe doch der Sünde, sonst ergreifet dich ihr Gift“ (B.G. XII, S. 61). Das gesamte thematische Material ist in dem Motiv:

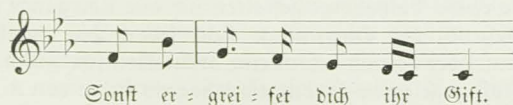


bereits enthalten. Das Schreitende der Achtel symbolisiert in harten Dissonanzen — das Stück beginnt sogar mit einem Vorhalt — das Mühsame des festen Widerstehens. Die Sechzehntel werden in Takt 4—6 des Vorspiels als Symbol für die Sünde kenntlich, die hier durch das umgarnende Verhäkeln und Verstricken dargestellt ist. In Takt 7 und 8 wird das Motiv umgekehrt und erscheint in Septparallelen als zweites Symbol der Sünde: zärtlich und schmeichelnd.

Das alles erzählt das Vorspiel, erscheint jedoch nicht ohne weiteres verständlich, vielmehr bleibt es der Singstimme vorbehalten dies zu interpretieren. Sie stellt sich erst das Thema und beginnt dann, die Gedanken auseinanderzusetzen. Sie schildert das Umgarnende der Sünde, indem sie in der Ausmalung des „ergreifet“ die Linie ihrer Melodie mit den beiden Violinen verhaft, dann das Schnelle, Überraschende des Zugreifens:



und kadenziiert darauf zur Dominante. Das Gesagte wird wiederholt, jedoch überläßt die Singstimme das Symbol des Ergreifens jetzt den Violinen und wendet sich selbst der Darstellung des Widerstehens zu; das ist schon in der gefestigten Deklamation Takt 21, 22 deutlich:



die im folgenden Takt von dem Orgelpunkt auf „widerstehe“ abgelöst wird. Die letzte Wiederholung des Textes bringt eine abschließende Zusammenfassung und Steigerung, die zur Tonika zurückleitet. Alles Gesagte wird in fünf Takten noch einmal erwähnt und gipfelt in dem

Solo der Altstimme, die sich hier ganz dem Ausdruck hingibt. Im Anschluß daran wird das Vorspiel wiederholt.

Der Mittelteil der Arie bewegt sich vornehmlich auf der 3. Stufe g und hält an denselben Gedanken fest. Der Text: „Laß dich nicht den Satan blenden, denn die Gottes Ehre schänden, trifft ein Fluch, der tödlich ist“ wird zweimal gesagt. Die Singstimme ist rezitativisch behandelt, während das Thema im Baß liegt. Das Orchester schweigt dazu; es folgt den Worten des Alt das erste Mal mit einem dreitaktigen, das andere Mal mit einem viertaktigen Nachspiel und kadenziiert am Schluß nach G, wo eine kurze Pause auf die Reprise vorbereitet.

In einer Arie der Kantate „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ (um 1730) heißt es: „Herr, so weit die Wolken gehen, gebet deines Namens Ruhm.“ Hier ist das Thema durch das Bild der Wolken gegeben. Jedoch hält es der Redner nicht für geraten in einer Rede auf Gottes Ruhm, in der er seinen Hörern gläubige Ehrfurcht einflößen will, allzuviel Ablenkendes durch Zeichnen eines schönen Bildes einzuflechten; so ist die Würde des Vortrags gleich im Anfang durch den stark akzentuierten Baß gekennzeichnet. Der Kontrapunkt zur Beantwortung des Themas bezieht sich bereits auf die Worte des Textes. Wichtig ist besonders der Oktavschrift, der das „so weit“ schildert, in den nächsten Takt von den Violinen imitierend vorgetragen und mit dem Bilde der Wolken verflochten wird. In Takt 7 und 8 des Vorspiels taucht ein neuer Gedanke auf, der allerdings aus dem vorhandenen Material gewonnen ist. Seine Bedeutung wird erst im Mittelteil klar, da er aus dem: „wird dich in deiner Macht erhöhen“ entsteht. Die eine Violine dehnt den Oktavschrift zu einer Dezime, während die andere in herabsteigenden, aufgelösten Akkorden fast ihren ganzen Tonbereich umschreibt.

Der Eintritt der Singstimme ist besonders wirkungsvoll herausgearbeitet, weil die einmalige Anrede „Herr“ in den Schlußakkord des Vorhergehenden fällt und damit einen starken Akzent bekommt. Der von Bach in anderen Fällen für die Anrede verwendete Dreiklang ist nur kurz in der 2. Violine angedeutet, jedoch wirkt musikalisch der ganze Takt als Anrede durch die kraftvoll akzentuierten Rhythmen, die im Gegensatz zu der Lebhaftigkeit der übrigen Bewegung stehen.

Durch die reiche Polyphonie gestalten sich alle Übergänge im Instrumentalen fließend, die Singstimme hebt jedoch die einzelnen Sätze scharf gegeneinander ab und betont eine architektonische Form, die innerhalb eines groß angelegten Modulationsbogens steht: von A ausgehend führt der Tenor die Harmonie zur Dominante; mit dem Text des Mittelteils: „alles, was die Lippen rührt, alles, was nur Odem spürt, wird dich in deiner Macht erhöhen“, der in zwei einander ähnlichen Abschnitten je zweimal gesagt wird, gelangt er erst zur 2. Stufe, dann zur Mollparallele und beginnt die Reprise wieder in der Tonika, die er nun nicht

mehr verläßt. Auffallend ist die geringe Beachtung der Subdominante, die nur durch ihre Vertretung, die 2. Stufe erscheint.

Ein Beispiel rein bildlicher Darstellung, die gleichzeitig zum Thema einer kunstvollen Rede wird, ist eine Arie für Tenor der Kantate „Ich bin ein guter Hirt“ (1735): „Seht, was die Liebe tut!“ (B.G. XX, S. 115). Die Einleitung gibt ein achttaktiges Vorspiel, dessen friedevolle $\frac{9}{8}$ -Bewegung sich durch das ganze Stück hinzieht und das in den ruhigen und tiefen Atemzügen der Schlafenden der Phantasie ein Bild von dunkler, blauer Nacht gibt, in der Jesus, der Hirte, auf einsamem Felde die treue Wache hält. —

Dann beginnt hell und strahlend die Singstimme: „Seht! Seht! Seht!“ im Dreiklang, aber doch behutsam in Terzen und Sexten, die Harmonie nicht zu stören. In der Herausarbeitung des Ausrufungszeichens am Ende des Satzes sehen wir Bach wieder als den Meister, der keinerlei Schwierigkeiten kennt. Ohne einen Akzent zu geben, der das zarte Pastell stören würde, weiß er den Hörer plötzlich auf das allerhöchste zu spannen. Denn hier tritt buchstäblich eine atemlose Stille durch die Generalpause ein. Im folgenden: „mein Jesus hält in zarter Hut die Seinen feste eingeschlossen“ ist neben dem schönen Bilde, neben der vollendeten Deklamation und der Ausmalung des Haltens, des „zart“, das Letztmögliche, was Musik an innigem Ausdruck zu leisten vermag, erreicht.

Auch bei der weiteren Durchführung des Gedankens: „er hat am Kreuzesstamm vergossen für sie sein teures Blut“ wagt der Sänger nicht, seinem Mitleid heftigen Ausdruck zu geben. Er beschränkt sich auf ein betrübtes Moll, das Wort „vergossen“ liebevoll ausmalend und nur „sein teures“ durch ekphonesis stark heraushebend. Der Kadenz zur 3. Stufe folgt eine der ersten korrespondierende Generalpause, die aber, weil sie in ganz anderer Umgebung steht und also auch anders vorbereitet ist, hier eine andere Wirkung hat. Sie bereitet nämlich auf den Abschluß vor: die Worte des Anfangs werden wiederholt und das Bild, das zur Einleitung erklang, folgt ihnen als Epilog.

Sahen wir in den letzterwähnten Beispielen Bach als sparsamen Künstler, der aus einem Motiv eine gewaltige Arie schuf, so begegnet er uns andere Male wieder mit einer geradezu erdrückenden Fülle an Material. So in dem Duett der Kantate „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (um 1740), die zu den letzten Choralkantaten gehört: „Die Armut, so Gott auf sich nimmt, hat uns ein ewig Heil bestimmt“ (B.G. XXII, S. 26). In einem viertaktigen Vorspiel stellen die Violinen unisono gehend zu einem breit fließenden Bass das feierlich-frohe Musizieren der Engelschöre dar; das ist aus dem *locus circumstantiarum* konzipiert, denn im Text wird später davon gesprochen. Nach dieser Einleitung beginnen die Singstimmen einander imitierend, und die Linien ihrer Melodien ganz aus dem Gefühlsgehalt ihrer Worte formend. Bei der zweiten

Tertzeile gehen die Stimmen von der imitierenden Bewegung zu einer gleichzeitigen in freudigen Daktylen über, wo alsbald der Sopran das „ewig“ ausmalt, während der Alt die heitere Bewegung weiterführt; damit laufen die Stimmen auseinander und treffen sich dann bei dem akzentuierten „bestimmt“ wieder. Es ist ein beliebter Kunstgriff Wachs, in mehrstimmigen Sätzen Worte, die einen Akzent tragen, durch Gleichzeitigkeit zu betonen. In dieser Weise verfährt er auch hier, wie im Anfange bei den Wörtern „so“ und „sich nimmt“.

Darauf beginnt wieder die Musik der Violinen, die wir beim Texte nur gelegentlich angedeutet hörten, in der Dominante. Um die Ursache der Freude, die „Armut, so Gott auf sich nimmt“, aber nicht zu vergessen, nehmen Sopran und Alt dieses Thema wieder auf, harmonisch ins Dissonante gesteigert; ebenso ist die Deklamation durch dreimalige Wiederholung in jeder Stimme, wobei die erste Silbe von „Armut“ jedesmal durch einen kleinen Seufzer unterstrichen wird, intensiver gestaltet. Der Nachsatz erhält eine ähnliche Form wie beim ersten Mal, nur daß er jetzt zur Tonika zurückleitet und damit den Schluß des Hauptteils erreicht, dem sich das viertaktige Nachspiel der Violinen anschließt.

Der Mittelteil hat eine ganz eigene vom Text bedingte Anlage: „Sein menschlich Wesen machet euch, den Engesherrlichkeiten gleich, euch zu der Engel Chor zu setzen.“ Der Gedankenverlauf wird zweimal in großer Anlage durchgeführt. Im ersten Abschnitt beginnt der Alt mit einem neuen Kolon, einer chromatisch steigenden Linie, die dann in weichem Bogen schmerzlich zurücksinkt. Der Kontrapunkt im Sopran hierzu ist aus den Daktylen des Hauptteils (bei „Überfluß von Himmelschätzen“) durch rhythmische Verschiebung gewonnen und erscheint amphibrachysch. Diese Gedanken werden fünf Takte durchgeführt, immer von der Musik des Engelchors, die wechselnd in Violinen und Bass erklingt, begleitet. Dann besinnt sich der Alt im 6. Takt auf die Bedeutung des Wortes „Engesherrlichkeit“, während das chromatische Kolon und sein Kontrapunkt in Violinen und Sopran erscheint; im 8. Takt nimmt der Sopran den freudigen Gedanken auf, und schließlich ergreifen auch die Violinen im 11. Takt ihren ursprünglichen Gedanken. Damit ist die frohe Stimmung allgemein.

Die zweite Durchführung desselben Gedankens, die im 17. Takt des Mittelteils beginnt, beschreibt einen noch größeren Bogen. Sie beginnt nämlich mit der „Armut“, die durch das erste Kolon des Hauptteils symbolisch dargestellt wird, führt es sechs Takte durch und geht nun zu den eben beschriebenen Gedanken über, die sie in derselben Weise behandelt, wie im ersten Abschnitt.

Dieses Stück in seiner gewaltigen Größe — es begegnet an einigen Stellen ein realer vierfacher Kontrapunkt! — droht mit dem Reichtum der Gedanken die Form zu sprengen. Zu dem innigen Empfinden der

Singsstimme steht die Violinmusik mit dem merkwürdig stereotyp fließenden Bass durch ihre fast ins Überfönnliche, Schemenhafte gehende Darstellung in seltsamem Gegensatz. So entsteht hier eine Musik von dämonischer GröÙe, die in der gesamten Literatur nichts Ähnliches hat. Geisterstimmen gibt es gewiß genug, aber während sie meistens auf die Schilderung des Grauens abzielen, wird hier eine überfönnliche Fröhlichkeit dargestellt. Außerdem ist von eigentümlicher, beinahe unfaßlich erhabener Wirkung, daß zwei blutvolle Stimmen der Erde, die das Letzte an warmer Empfindung geben, mit diesen geisterhaften, aber doch fröhlichen, diesen unwirklichen, aber doch festlichen Violinen eine Verbindung eingehen.

VI.

Schweizer sagt: „Auch Bach ist ein Dramatiker, aber so, wie es der Maler ist. Er schildert nicht das aufeinander folgende Geschehen, sondern er greift den prägnanten Moment heraus, in dem für ihn das ganze Geschehen liegt, und stellt ihn musikalisch dar . . . Das musikalische Drama ist für ihn eine Aufeinanderfolge von Bildern; er verwirklichte es in seinen Passionen und Kantaten.“ (J. S. Bach, S. 436.)

Das ist, wie aus der angestellten rhapsodischen Betrachtung mehrerer Arien hervorgeht, in dieser allgemeinen Form nicht richtig. Gewiß gibt es Arien, die in dieser Weise einen Moment der Handlung in einem Bilde schildern; z. B. die Arien, die lediglich eine Stimmung als Folge des vorausgegangenen Geschehens festhalten. Das ist aber keine Eigenart Bachs, gilt nicht einmal für Kantaten allein. Die Oper der Zeit weist eine Fülle ähnlich gearteter Arien auf. Es war dem Barock Bedürfnis, eine im Lauf der Handlung erreichte Stimmung in einem größeren Musikstück auszukosten.

Deswegen ist aber doch nicht das Rezitativ alleiniger Träger der Handlung. Denn, wenn man den Verlauf der Arien verfolgt, lassen sich in vielen (sogar in einem großen Teil der Ritornellarien) Entwicklungskurven nachweisen. Es werden scharf herausgearbeitete Höhepunkte erreicht. Das heißt also: es geschieht etwas innerhalb des musikalischen Flusses.

Der leidenschaftliche Vortrag, der diese Dramatik bewirkt, ist nicht mit affektgebender Melodie zu verwechseln, wiewohl man solche Sprache auch affektiv zu nennen pflegt. Denn diese Bezeichnung ist irreführend und hat auch bei den Theoretikern des 18. Jahr-

hundreds einige Verwirrung angestiftet. Auf den Unterschied zwischen Leidenschaft und Affect macht Kant aufmerksam: „Affecten sind von Leidenschaften spezifisch unterschieden. Jene beziehen sich blos auf das Gefühl; diese gehören dem Begehrungsvermögen an und sind Neigungen, welche alle Bestimmbarkeit der Willkür durch Grundsätze erschweren oder unmöglich machen. Jene sind stürmisch und unvorsätzlich, diese anhaltend und überlegt; so ist der Unwille, als Zorn, ein Affect; aber als Haß (Rachgier) eine Leidenschaft.“ (Krit. d. Urteilstkraft, Allg. Anm. 3. Exposit. d. ästh. refl. Urtheile, in einer Fußnote.) Diese Unterscheidung ist sehr wichtig; denn abstrahiert man von der Beziehung auf das Moralische, so heißt das mit anderen Worten: Affecte sind gefühlsbezogen, Zustände des Gemüths, also statisch; Leidenschaften sind auf das Begehrungsvermögen bezogen, bringen Handlungen hervor, sind also dynamisch.

Das musikalische Abbild des Affects ist das stets Gleichbleibende in der Musik des Barock. Das Pastorale, das schmerzliche Siciliano, die lustige Gigue, die eilige Courante, kurz der Tanz in stilisierter Form ist der Affectausdruck Bachs und seiner Zeit¹⁾. Diese Melodien bilden häufig, ja fast immer, das Thema einer Arie. Sie sind von sich aus nur fähig, eine Stimmung auszudrücken; die aus ihnen entstehende Form ist der Suitensatz, die einfache Da capo-Arie.

1) Daß diese Auffassung, in den verschiedenen Tanzmelodien Bilder der Affecte zu sehen, keine nachträgliche Erkenntnis ist, sondern der Zeit selbst voll bewußt war, beweist das Sechste Haupt-Stück von Matthesons „Kern Melodischer Wissenschaft“ (Hamburg 1737), wo er in den §§ 51—94 fast alle Tanzarten beschreibt und jeder ihren Affect oder ihr „Abzeichen“ zuteilt. Wenigstens zwei Beispiele seien hier zitiert:

§ 54.

Hiernächst betrachten wir	{	zum Singen, solo, tutti.
II. Die Gavotta,		zum Spielen, da Cembalo, di Violini etc.
deren Arten ebenfalls		zum Tanzen etc. abzielen.

Ihr Affect ist eine rechte jauchzende Freude. Ihre Zeitmaasse ist zwar gerader Art, aber kein Vier-Viertel-Tact, sondern ein solcher, der aus zween halben Schlägen bestehet, ob er sich gleich in Viertel, ja gar in Achtel theilen läßt. . .

§ 75.

Die Haupt-Eigenschaft der Angloisen ist, mit einem Wort, der Eigensinn; doch von ungebundener Großmuth und edler Gutherzigkeit begleitet. Wer nun diese Gemüths-Bewegungen, absonderlich die erste, vorzustellen hat, der lasse sich die Unternehmung solcher Melodien empfohlen seyn, die ihm dazu Anleitung geben, und den choraischen Styl, wie die besagte country-dances, zum Grunde legen.

Dramatische Entwicklung aber hat zur Voraussetzung, daß aus dem Zuständlichen der Melodie etwas herausführt, daß eine motorische Kraft in die Bewegung eingreift, die diese aus ihrer tonalen Ruhelage herausbringt und in andere Bahnen zwingt. Sie erfordert also ein Konfliktmoment.

Alle dramatische Musik entlehnt die Mittel zur Herbeiführung eines Konflikts der Rhetorik, nämlich dem Dialog oder der Diskussion. In der musikalischen Sprache der Klassik und der Romantik ist das ohne weiteres deutlich. Hier werden in verschiedenen Themen gegensätzliche Prinzipien gegeneinander ausgespielt, und diese fechten einen Kampf miteinander aus. Der Kampf der Worte, der lebhafteste Dialog haben als wesentliches Merkmal die häufige Anwendung der Figuren. *Emphasis, climax, exclamatio* und *aposiopese* tragen am meisten zur Steigerung des dramatischen Vortrags bei. Sie wirken direkt auf das Gefühl und sind dadurch für die Musik in hohem Maße geeignet. In den Werken genannter Epochen spielen sie daher eine große Rolle, ja, sie machen dort einen guten Teil des Wesens der Musik aus.

Für Bach ist es aber noch undenkbar, daß er seine Musik in dieser Weise ungezügelt dem Strom der Empfindung überläßt. Wohl bedient auch er sich der Figuren zur Steigerung und Belebung des Ausdrucks, aber er verwendet sie als Mittel; sie sind nicht wesentliche Eigentümlichkeiten der Musik. Nur ganz selten kommt es vor, daß sich die Bewegung einer Arie ganz in die aufgeregte Sprache der Figuren verliert. Bach stand jedoch noch ein anderes Mittel zur Verfügung, das Dialogische zum Ausdruck zu bringen: die Polyphonie. Er behandelt die verschiedenen Stimmen eines Stückes als Personen, „die sich wie eine geschlossene Gesellschaft miteinander unterreden“ (Forkel).

Man nennt eine Fuge Bachs gern architektonisch, denn es wird ein Thema in einem scheinbar konstruktiven Gefüge durchgearbeitet und die Konsequenz ist schließlich dieses Thema. (Wenn ich „scheinbar“ sagte, so soll das nur darauf hinweisen, daß die Bezeichnung „konstruktiv“ nur für uns heute unbedingt gültig ist. Für Bach scheint mir die Fuge ein ebenso natürliches, sich zwanglos ergebendes Formschema gewesen zu sein, wie für uns ein Sonatensatz Haydns.) Aber ist es so ohne weiteres gerechtfertigt, eine Fuge architektonisch

zu nennen? Ist nicht vielmehr der Comes schon etwas vom Dur spezifisch Verschiedenes? Mir scheint, auch sie sind Rede und Gegenrede, denn sie stehen durch das Quintverhältnis zueinander in harmonischer Spannung. Der Eintritt einer neuen Stimme ist bei Bach jedesmal ein Ereignis, das neue Spannung erzeugt; daß sie gleichzeitig ein wohlgesetzter Kontrapunkt ist, hatte sicher nicht das Hauptinteresse, brauchte vielleicht gar nicht apperzipiert zu werden¹⁾.

So ist es zweierlei, was in einer Arie Bachs als Konfliktmoment eintreten kann. Einmal das monodische Element, das in der Verwendung rhetorischer Mittel, insbesondere der Figuren besteht, und dann die Diskussion eines Themas in der Polyphonie. Affektmelodien werden nicht in Rede und Gegenrede diskutiert, was auch aus dem Aufbau einer Gigue hervorgeht. Denn die zweite Stimme wiederholt nur, was die erste gesagt hat, sie läuft einfach mit. Das ist nebenbei bemerkt auch typisch für die Symbolbedeutung des Kanons bei Bach. Alle Kanons, die ein Nachfolgen, Nachplappern oder Verbundensein symbolisieren, sind im Einklang oder in der Oktave.

Geschieht aber im Text einer Arie etwas, so erörtert der Vortragende das Gesagte, legt den Akzent bald auf dieses bald auf jenes Wort des Textes, er vermischt rezitativische Elemente mit der Melodie und gelangt auf diese Weise zu einem dramatischen Vortrag. Damit entsteht dann eine Form der Arie, die nicht gebaut ist, sondern deren einer Teil den folgenden unweigerlich nach sich zieht, mithin entwickelt ist. — Ein klassisches Beispiel dafür, daß an die in sich beruhende Melodie das Polyphone und Deklamatorische als Dynamisches herangetragen wird, ist die beschriebene Arie: „Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken“, weil hier die verschiedenen Elemente in scharfer Gegenüberstellung erscheinen: das bildliche Affekthema wird im Einklang imitiert, das aus der leidenschaftlichen Sprache entstehende Kolon: „indem sie sich untereinander verflagen“ wird in der Quinte beantwortet, also diskutiert, und seine direkte Folge bildet der abschließende Höhepunkt des Vortrages: „So wird ein geängstigt' Gewissen durch eigene Folter zerrissen.“

1) Mattheson, Vollk. Kapellmeister S. 26: „Ich frage nur: ob in einer Fuge (die doch eingeschränkter ist als eine Arie) der Führer und der Gefährte deswegen eine und dieselbe Sache sind, weil sich ihr Thema, dem Ansehen nach, nicht verändert? Einem Nachdenkenden kann das schon genug sein.“

Es bleibt das eigentümliche Vermögen jenes Zeitalters, einen Satz verstandesmäßig zu arbeiten und dennoch innerhalb der engen Schranken des Kontrapunktes niemals die Spannung, die den musikalischen Fluß trägt, sinken zu lassen. Das tritt natürlich bei größerer Stimmenzahl noch deutlicher hervor. Vergleicht man nämlich die Chöre der Kantaten mit den Arien, so scheint die Chorthematik zunächst größerer Beschränkung unterworfen zu sein. Denn die Vierstimmigkeit muß das deklamatorische Element stark verdrängen, vielfach sogar ganz unmöglich machen. Auf der anderen Seite ergibt sich aber die neue Möglichkeit, in viel ausgeprägterem Maße Akzente zu setzen, nämlich durch das Gegeneinanderausspielen von Homophonie und Polyphonie. So kehrt dasselbe Element, das durch die Gesetze des Kontrapunktes eingeschränkt schien, hier in neuer und ganz natürlicher Form wieder. Wo der Solosänger die Stimme erheben, das betreffende Wort mit einer Verzierung unterstreichen muß, da setzt der Chor einen vollen Akkord hin, der nach vorangegangener polyphoner Stimmführung den Akzent äußerst wirksam erscheinen läßt.

So ist der Chor in gleichem Maße Träger der Handlung wie die Arie. Er spricht die lapidaren Sätze der Bibel, schildert die Stimmungen der Menge und krönt die Kantate mit dem abschließenden Choral. Zwischendurch erzählt dieser oder jener Sänger Näheres von der Handlung; er hat natürlich die Möglichkeit mehr ins Einzelne zu gehen und auf Besonderes aufmerksam zu machen. So ergänzen sich diese beiden Faktoren der Kantate in ähnlicher Weise wie in der Oper. Sie haben nicht grundsätzlich verschiedene Aufgaben, sondern helfen, wechselnd den Faden der Handlung aufnehmend, das Werk zu einer Ganzheit zu runden.

Ich glaube nun gezeigt zu haben, daß Bachs Dramatik nicht nur in der Aneinanderreihung prägnanter Momente besteht, sondern daß seine musikalische Sprache auch fähig ist, Entwicklungskurven zu beschreiben und somit das aufeinander folgende Geschehen in einer Linie darzustellen. Damit ist Bach also nicht allein der große Architekt der Musik, sondern im gleichen Maße auch Dramatiker im eigentlichen Sinne des Wortes, und nicht dramatisch wie der Maler; das wäre für einen Musiker, dessen Kunst in der Zeit, also im Nacheinander verläuft, ein wenig ehrendes Prädikat.

Es hat mir nie einleuchten wollen, weshalb viele Ästhetiker sich so sehr gegen die Form der Da capo-Arie und der Nummernoper (zu der in ihrem weiteren Sinne auch die Kantate gehört) wenden, da sie nicht eigentlich dramatisch sei. Mozart und ebenso Verdi bedienten sich dieser Form. Auch der Fidelio ist eine Nummernoper, und daß er trotzdem ein geschlossener dramatischer Bogen ist, wird ihm niemand streitig machen. Ebenso wird niemand behaupten, daß die Symphonien Beethovens, die in vier Sätze zerfallen, die alle die in der Sonate üblichen Formschemata wahren, architektonische Musik seien; denn in ihrer Gesamtheit ist eine jede eine dramatische Entwicklung, einer jeden liegt eine Idee zugrunde, die bis zur letzten Konsequenz durchgeführt wird, ohne daß das Formschema dadurch gestört würde.

Es ist das eigentümliche Wesen der Musik, daß sie, einem Zirkel vergleichbar, immer den Wunsch hat in den Anfang zurückzukehren, von da einen neuen Zirkel beschreibt und so fort. Soll sie nun einen dramatischen Verlauf nehmen, wird sie gezwungen, sich dem Willen des Komponisten zu fügen. Er führt sie in ganz entlegene Regionen, indem er mit ihr zunächst widersprechenden Mitteln arbeitet; das sind die aus der Rhetorik kommenden Elemente.

Je mehr ein Komponist es versteht, dem natürlichen, architektonischen Aufbauwillen der musikalischen Bewegung den seinigen anzupassen, ohne ihn deswegen aufzugeben, je weniger er also scheinbar dem Flusse der Musik Gewalt antut, während er seine Absichten dabei verwirklicht, um so höher werden wir ihn einzuschätzen haben; und das musikalische Drama, ob mit oder ohne Textworten, ist um so vollkommener, je weniger die Diskrepanz zwischen Musik und Drama, die immer bestehen bleibt, weil sie einander wesentlich fremd sind, in Erscheinung tritt. Ich denke, Bach, der innerhalb der „steifen“ Da capo-Arie so dramatische Ereignisse gestaltet hat, wie sie uns zu häufigen Malen begegneten, hat das Problem in der vollkommensten Weise gelöst.