

Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken

Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock

Von Hans Stephan (Mauen i. Vogtl.)

Aus dem Bedürfnis heraus, das Zeitalter Barock als eine weltanschauliche Einheit darzustellen, ist in dieser Arbeit versucht worden, zu dieser Erkenntnis einen Baustein zu liefern. Bisher ist die Harmonik Bachs innerhalb der einzelnen Formen behandelt, es sind die Linienführungen und ihre vertikale Durchdringung mit der Harmonik bearbeitet, ebenso ist aber auch schon die Verbindung der Großformen studiert worden. Es fehlt aber eine konsequente Verfolgung des modulatorischen Aufbaus durch alle Vokalwerke Bachs, des modulatorischen Großaufbaus von der Formenfolge Chor, Choral, Rezitativ, Arie. Im Zusammenhang des Gesamt Kunstwerkes soll gezeigt werden, wie der Aufbau bis ins letzte durchdacht und danach gezimmert ist, daß nichts daran Willkür und Trieb, sondern Ordnung unter ein zeitgebundenes, weltanschauliches Prinzip ist. Außerhalb dieser Betrachtung fallen die beiden Passionen nach Johannis und Matthäus, die in ihrem Großaufbau von Emend erkannt worden sind. Die Passion nach Lukas fällt als unecht von vornherein aus dem Rahmen. Als zweifelhaft, außerdem einsätzigige Formen, scheiden die Sanctus aus, und die als unecht erwiesenen oder angezweifelten Kantaten und Motetten. Bearbeitet sind auch die Aufbauformen der großen Messe in h-moll von H. Th. David¹⁾ und des Magnifikats von M. Kobelt²⁾. Übrig bleibt die große Anzahl der Kirchenkantaten, die Oratorien, die Motetten, die Messen, weltliche Kantaten, Trauungskantaten und Trauerode. Innerhalb dieser Menge von Werken ist der modulatorische Aufbau bisher nur mehr geahnt worden. Eine

1) H. Th. David, „Die Gesamtanlage von Bachs h-moll-Messe“, Berlin 1929.

2) M. Kobelt, „Bachs Magnifikat“, Diss. Erlangen 1902.

Modulationskurve hat man zum ersten Male beim Actus tragicus gesehen, und sie in Zusammenhang mit bisher erkannten Aufbau-
 prinzipien gebracht, die vom textlichen Aufbau abgelesen worden
 waren. Die einzelnen Modulationsglieder ergaben sich allerdings
 erst nach der Eliminierung der Tonarten aus den einzelnen Sätzen,
 während in dieser Arbeit nur die Modulationskurve der Satztonarten
 betrachtet werden soll. Zum Vergleiche Bachs mit Zeitgenossen wer-
 den die wichtigsten Zeitgenossen herangezogen, soweit es bei den spär-
 lichen Denkmälern überhaupt möglich ist. Aus der Fülle Händelscher
 Werke wird es interessant sein, Übereinstimmungen mit den von
 Steglich¹⁾ erkannten Formen von Händelschen Opern zu finden, die
 hier an den Dratorien Messias und Judas Makkabäus gezeigt werden.
 Außerdem wurden seine italienischen Kantaten gesichtet, die mehr zu
 den von H. Riemann edierten Kammerkantaten um 1700 hinweisen.
 Als weitere Vergleichsmittel dienten die spärlichen Gesangsdenk-
 mäler, die bisher veröffentlicht worden sind, so Buxtehude mit seinen
 Kantaten in den Denkmälern Deutscher Tonkunst und im Ugrino-
 verlag, Telemann mit zwei weltlichen Kompositionen und Christoph
 Graupners Kirchenkantaten in derselben Denkmälersammlung.

Nachdem die ausgehende Renaissancemusik schon an die Bereiche
 der modernen Tonarten herangekommen war, ging das Barock daran,
 mit scharfer rationalistischer wie technischer Durchdringung ihren Sieg
 zu vollenden. So steht am Anfang jeder modulatorischen Betrach-
 tung die Lat Andreas Werckmeisters, der der Generalbasslehre die
 notwendige Grundlage in der gleichschwebenden Temperatur und
 damit der neuen Möglichkeiten der 24 Tonarten gab. Gerade Bach
 war es, der dieser neuen harmonischen Ordnung die erste praktische
 Auswirkung zuwendete im Wohltemperierten Klavier, während der
 Franzose Rameau die Theorie der Harmonielehre schuf. Die Grund-
 form, in der sich alles Musizieren erging, war die Kadenz in ihrer
 authentischen oder plagalen Wendung. Das heißt, man bewegte sich
 im festgefügtten Spannungsverhältnis eines Quintenbezuges nach
 einer höheren oder niederen Seite, der Dominante (D) oder Sub-

¹⁾ R. Steglich, „Händels Oper Nodelinde“, *FfMW.*, Juni/Juli 1921. —
 R. Steglich, „Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen“, *FfMW.*, Aug./Sept.
 1921.

dominante (S), um die Erlebnisachse der Tonika (T). Dazwischen lagen die Terzverwandtschaften der Parallele (P) und des Tonika-leittonwechselklanges (T¹). Es wird nun zu zeigen sein nach chronologischer Entwicklungslinie, inwieweit die Formen sich nach dem Kadenzschema gerichtet haben, oder wieweit sie sich ausweiten oder auflösen. Bei der Ausweitung können wir Varianten (V) oder Doppel(sub)dominanten (D_D, S_S) erwarten, bei einer Auflösung schließt ein Stück in einer anderen Tonart als der Grundtonart. Dabei soll als Auflösung z. B. nicht die Parallele genannt werden, wenn sie als Vertreterin der Tonika steht. Erst wenn die Auflösung Stilmerkmal, das heißt prinzipiell angewendet wird, findet sie Erwähnung. Als weitere Elemente, die für den modulatorischen Aufbau maßgebend sind, müssen wir die Textordnung ansehen in ihrer Einteilung in Rezitativ (R), Arioso (Ar), Arie (A) und Chor (C) bzw. Choral (Ch). Es liegt schon in der natürlichen Folge dieser Teile die Tonartenordnung mit begründet, aber sie ist nicht allein davon abhängig. Der Zusammenhang muß tiefer in dem Textsinn gesucht werden, der über die durch die Elemente gegebene äußerliche Begrenzung hinausgeht. Der Textsinn nun hängt auf das engste mit der Lehre von den Affekten zusammen. Vielfach müssen bei Text wie Modulation sogenannte Affektsphären, wie Emend sagt, berücksichtigt werden. Dadurch erreichen wir meist bei Mehrteiligkeit des Werkes eine verblüffende Einheit, wie vor allem am Weihnachtsoratorium und an den Oratorien Händels vergleichsweise nachgewiesen werden kann. Einheit ist letzten Endes das Ziel, das angestrebt werden soll, und von dem wir wünschen, daß es sich auf einfachstem Wege zwanglos ergibt. Diese Zwanglosigkeit kann aber nur erreicht werden, wenn wir einen Blick in die Arbeitsmethoden der Meister hineintun, also ihre Werke arbeitspsychologisch untersuchen. Es geht aus diesem Grunde nicht an, Rezitative und Arien zu trennen, da sie meist eine unzerstrennliche Einheit bilden. Gibt doch das Rezitativ keinen (oder ganz selten nur in *Accompagnatos*) geschlossenen Tonartenkomplex, sondern ist nur eine Modulation auf das nächst Folgende hin. Meist ist es eine Arie, bei Bach öfters ein Chor, in den Solokantaten Händels bildet das Rezitativ öfters den Beschluß, damit aber eine immer unangenehm empfundene Auflösung andeutend. Es wurde also für das Rezitativ nur die Tendenz gesucht, Trennungen von den nächst-

folgenden Formen sind individuell zugeschnitten worden. Dabei ist zu bemerken, daß Bachs Rezitativ vielfach mit der Parallele der vorhergehenden Tonart beginnt, öfter in der der nachfolgenden endet, meist aber, ein Zug der Barockmusik überhaupt, die Dominante zur nachfolgenden Tonart bringt. Händel geht in diesem Tun soweit, daß er kurz vor Schluß des Rezitativs die Tonika schon erreicht hat, mit den letzten Akkorden aber die Dominante als Gegenspannung noch anhängt. Bach endet das Rezitativ sofort in der Spannungstonart, ohne vorher die Tonika schon angestrebt zu haben. Hierher gehört auch, daß die Choräle bei Bach vielfach in der Parallele stehen; dabei sind sie meist von den Kirchentonarten abhängig. Diese Wendung gehört zu den Fällen der Vertretung. Die Tonartencharakteristik, wie sie Mattheson in seinem „Neueröffneten Orchester“ (Hamburg 1713) als Liste aufstellt, hat Bach als Zeitstil sicher, wenn nicht direkt gekannt, so doch empfunden, er handelte nach ihr, immer aber mit dem freien Schalten des Genies. Ehe wir an die Einzeluntersuchungen gehen können, muß nun noch kurz die Frage des Parodieverfahrens gestreift werden. Wenn bisher das Parodieverfahren als eine Ausnahme, der Affektenlehre entgegengesetzt, angesehen wurde, so möchte ich behaupten, daß gerade eine solche uns starr anmutende Formelsammlung es ermöglichte, den gleichen Ton auf sinnverwandte Worte zu verwenden. Für den Gebrauch der Arbeit konnte ich mich allerdings nicht auf parodierte Stücke einlassen. Wo sie in einen neuen Zusammenhang gestellt wurden, sind die Tonarten in ihn verwoben worden. Als Hilfsmittel, die Zusammenhänge der einzelnen Glieder festzustellen, verwende ich den augenfälligen, im Druck allerdings eckigen Bogen.

Bisher ist die Form der frei gebauten Kantate der Jugendzeit Bachs über die sogenannte Kompromißform zur Altersentwicklung der Choralkantate hin gekennzeichnet worden. Für die tonartliche Entwicklung kann man allgemein sagen, daß sie eher zur Formeinheit kommt als die Form der textlichen Anordnung. Es ist deutlich ein Ausgehen von einer jugendlichen, modulatorischen Unruhe im Aufbau zu einer konsequenten Logik hin spürbar. Betrachten wir Bachs Kantatenschaffen an Hand der Lebensstationen, die Terry („Joh. Seb. Bach“, Leipzig 1929) in seinem biographischen Werke

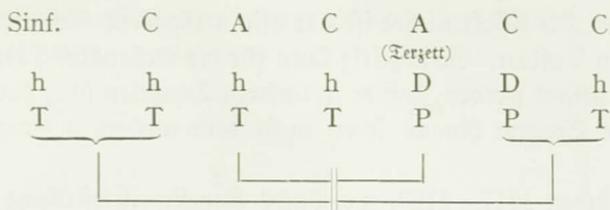
angegeben hat, und versuchen innerhalb dieser die Beispiele in chronologischer Reihenfolge zu bringen, soweit das eindeutig möglich ist, oder erst nach dem Vergleiche verschiedener Meinungen Spittas, Ruffs u. a.

Von den zwei Kantaten, die in die Arnstadt-Mühlhausener Zeit (1703—1709) fallen, betrachten wir die allererste, die wir von Bach kennen: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.“ Verblüffenderweise stellt sich hier schon eine geschlossene Durcharbeit ein, die allerdings teilweise dadurch mitbedingt ist, daß, wie Spitta annimmt, Bach später Rezitative eingefügt hat, die er in seinen Jugendwerken noch nicht aufgenommen hatte. Die Kantate ist äußerlich in zwei Teile zerschnitten, die aber eine durchlaufende Form ergeben. Ein Adagio leitet in die Arie ein, die den Text des Titels bringt. Sie steht in C-dur, der Tonart des Stückes überhaupt. Mattheson sagt von C-dur: „Wo man der Freude seinen Lauf läßt.“ Diese Freude der Erkenntnis des Gerettetseins durchpulst das ganze Werk. Das Rezitativ „Mein Jesus wäre tot“ nimmt das Wort „tot“ zum Anlaß der a-moll-Darstellung, ebenso bedingen die Worte „Furcht und Schrecken“ dieselbe Tonart in dem folgenden Duett. Im Mittelpunkt des ganzen Stückes stehen zwei Arien in C-dur, die erste mit der Forderung „entsetzt euch nicht“, die zweite mit der Aufforderung zur Freude (siehe oben). Der zweite Teil beginnt mit einem Arioso, das über ein „Käsen“ des Altes in F-dur, und ein C-dur des Basses, das den Besieger darstellt, zu einem Duett in G-dur hinleitet zwischen Sopran und Alt, indem der Sopran laut jauchzet, der Alt ein „Klagen mit Seufzen“ ablehnt. Es folgt wieder ein Instrumentalstück, das mit folgendem Rezitativ, Chor, Choral schon tonartlich den Zusammenhang in C-dur zeigt, außerdem den Kreis zu der Anfangsgruppe schließt. Wir verdeutlichen uns nun den Aufbau an einem Schema, wobei gleich darauf hingewiesen werden soll, daß eine so ausführliche Beschreibung nur bei besonderen Beispielen möglich ist:

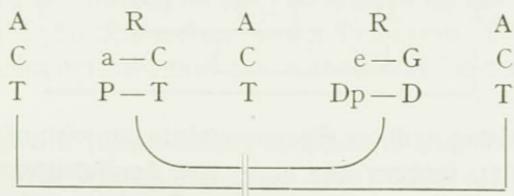
Text:	Ad ^o	A	R Du	A A	Ar Du	Son. R C Ch
Tonart (Tendenz):	C		a	C	G	C
Funktion:	T		P	T	D	T
Zusammenhang:						

Wir erkennen hier deutlich den Zusammenhang der drei Tonika-
gruppen in C-dur mit dem Thema der Freude, wobei die Ariengruppe
in der Mitte als „Symmetrieachse“ (sie kommt zustande aus der
Zweiteilung) eine der relativ selten vorkommenden Formen ist.
Weiter gruppieren sich um diesen Mittelpunkt und in den Angeln
der äußeren Tonikaglieder die Parallele mit den Affektworten „tot,
Schrecken“, die Dominante mit „jauchzen“, so daß die Grundform
der Kadenz voll erreicht ist. Sogar die Glieder des Textes entsprechen
sich ziemlich eindeutig, nur daß die Schlußgruppe nicht eine Arie
bringt, sondern einen Chor, wobei aber das Rezitativ einen Ausgleich
bietet. Es sind Versuche, die Zusammenhänge dieser Elemente zu kon-
statieren, schon länger gemacht worden, hier muß gesagt werden, daß
sie nur erfolgreich sind, wenn die Form im Zusammenhang mit allen
anderen Gliedern des Gesamtkunstwerkes gefunden wird. Völlige Über-
einstimmung können wir als Idealfall betrachten, wie auch die einfache
Kadenz als Grundform seltener gegenüber der differenzierten steht. In
mehr dramatischen Werken allerdings ist eine Einheit nicht nur vom
Textglied zur Modulation hin erkennbar, sondern sogar bis in die An-
lage der auftretenden Personen hinein. Doch davon vor allem bei Händel.

Bei den in Weimar (1708—1717) entstandenen zwanzig Kantaten
beobachten wir, daß schon eine zunehmende Ordnung einsetzt, nur
relativ wenige Werke fallen aus der logischen Bahn heraus. Wir
müssen doch bedenken, daß alle Idealfälle noch zusammengehören
mit Fällen, bei denen Vertretertonarten stehen, die Affektenlehre oder
sonst ein Grund zu einer anderen Anordnung zwang. Aus der Ord-
nung heraus fallen lediglich die sich gänzlich auflösenden Fälle.
Auf eine Tendenz, die sich nur in der Jugendzeit Bachs findet, gleich-
zeitig bei Buxtehude, beim jungen Händel, sei hingewiesen, öfters
ganze Strecken lang in der gleichen Tonart zu agieren. Wir konnten
es schon in der ersten Epoche feststellen, weiterhin, daß sich dies Ver-
fahren in Leipzig abschleift. Als Beispiel dazu diene die Kantate
„Nach dir, Herr, verlanget mich“, die Spitta und Schweizer für
1711/12 ansehen, während sie Schering für unecht erklärt. Von
meinem Arbeitsstandpunkt aus kann ich mich dazu nicht erklären,
da sich die tonartlichen Merkmale eben bei Bach öfter finden. Aller-
dings weisen Parallelen zu einem früheren Stil um 1700 (siehe oben)
hin, in dem Tonartengleichheit oft gebräuchlich war.

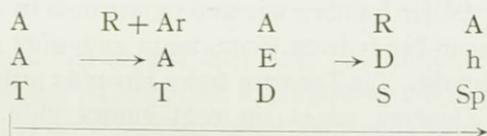


In der Kantate zum ersten Osterfeiertage 1713 oder 1714 auf den Neumeisterschen Text: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, haben wir das seltene Beispiel einer reinen Solokantate, — es finden sich zwei bis drei im ganzen —, die ohne den chorischen Schlußchoral steht. Drei Arien bringen die Tonika mit dem Thema der Freude, die zwei Rezitative die Modulationen auf der einen Seite in eine Parallel-, auf der anderen eine Dominanttendenz, so daß sich folgender Aufbau ergibt:



Endlich sei aus dieser Zeit ein Beispiel modulatorischer Unruhe und Auflösung gebracht, zugleich aber daran erhärtet, daß auch dies keine Ziellosigkeit bedeutet, sondern von anderen Umständen abhängig ist.

Die Kantate „Bereitet die Wege“, eine der wenigen Solokantaten, zeigt folgenden Aufbau:



Betrachten wir den Zusammenhang mit dem Text, so wird uns die Tonartenordnung klar. A-dur bringt das Thema „Bereitet die Wege Christus, denn dieser ist der Christen Kron“. E-dur wird bedingt durch die Frage nach dem Gewissen, und h-moll entsteht durch die Erinnerung an Christi Leiden in der Arie: „Christi Glieder, ach,

bedenket.“ Die Affektenlehre ist hier also maßgebend für den modulatorischen Aufbau. Gleichzeitig kann für die Behandlung der Lehre bei Bach gesagt werden, daß er in unseren Tonarten über das Matthesonsche Schema hinaus schon mehr dem modernen Empfinden zustrebt.

In Köthen 1717—1723, wo Bachs Kapellmeisterstellung wenig Zeit und Gelegenheit zu kirchlichen Kompositionen bot, müssen wir uns mit vier Kantaten begnügen. Sie bieten den tiefsten Stand nach der negativen Seite der Auflösung hin, das Schaffen bietet überhaupt das ungünstigste Verhältnis. Der immer noch annehmbare Fall liegt vor in der Kantate: „Wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt werden.“

C	A	R	A	Ch
g	d	g—Es	Es	g
T	D	T—T ¹	T ¹	T

Die Wendung nach der Spannungsseite hin wird nicht durch die Subdominante, sondern nur durch den Tonikaleittonwechselflang vertreten. Das Thema der Erniedrigung steht in g=moll. d=moll, das Mattheson als „devot, aber angenehm“ angibt, bringt die Strebung nach dem „wahren Christen“, das pathetische Es=dur die Anrede an Jesus Christus.

Das gesamte Leipziger Schaffen (1723—1734, 1735—1750) in zwei Hälften zu teilen, halte ich für einen glücklichen Griff von Terry, da sich die Epochen in eine freiere und eine strengere gliedern. In der ersten Hälfte befinden wir uns immer noch in einem starken Ausschlagen nach der freieren Seite, wenn auch nicht mehr in dem Köthener Ausmaße. Die Tonarten treten hier nicht mehr in längeren Strecken auf, sondern zeigen ein recht buntes Bild. Die Solokantaten haben ihren Schlußchoral angehängt, so daß die Wendung von der mehr italienischen Praxis zum Eigenstile Bachs vollzogen ist. Der Umfang des Tonartenkreises weitet sich zu Doppelquintbeziehungen aus. Die Aufbauformen liegen differenziert vor, während in den letzten Leipziger Jahren strengere, einheitlichere Formprinzipien verwendet werden.

Eine schöne Kadenzform zeigt die Kantate: „Christen, ähet diesen Tag“ (1723?).

C	R (acc.)	Du	R	Du	R (acc.)	C
C	C—e	a	→ G	G	e—C	C
T	T—T ¹	P	D	D	T ¹ —T	T

Dabei kann das Sekkorezitativ, wie in den meisten Fällen, zum Duett gerechnet werden, während die beiden Accompanatos als Formen ihre Selbständigkeit bewahren. Textlich, damit verbunden tonartlich, neigen sie nach der Tonikaseite, so daß wir zwei solche Komplexe als Affektphären aufstellen können, zwei Komplexe, in deren Angeln zwei Duette hängen. Das erste Duett erklingt in der Parallele, da ein Anklang an das Lied gegeben ist, das zweite Duett „ruft und fleht den Himmel an“ in der Dominante. Wir haben das ideale Spannungsverhältnis der authentischen Kadenz vor uns: T P D T.

Zunächst eine schöne Kadenz versprechend zeigt sich der Aufbau von „Du Hirte Israels, höre“ (um 1725). Aber der Schlußchoral bringt plötzlich, statt nach der Tonika zurückzugehen, die Doppeldominante.

C	R	A	R	A	Ch
G	—h	h	D	D	A
T	T ¹	T ¹	D	D	D _D

Das Thema gibt einigen Aufschluß. Der Anfangschor zeigt den Anruf, die Bitte, während der Schlußchoral die Gewißheit bietet. Mit dem A-dur der Gewißheit weicht Bach ganz empfindlich von der Matthiesonschen Charakterisierung ab, die A-dur als klagend, traurig angibt. Wenn sich Wustmann¹⁾ Mühe gibt, auch diese Tonart Matthieson anzugleichen, und als Beispiel dafür die Sonate für Violine und Klavier zeigt, so ist damit der Gegenbeweis angetreten.

¹⁾ N. Wustmann, „Tonartensymbolik“, Bachjahrbuch 1911.

Und nicht nur hier, sondern oft ist Bach weit fortschrittlicher. Das h-moll entsteht aus den sehnächtigen Worten: „verbirgt mein Hirte sich zu lange . . .“, das D-dur aus „beglückte Herde“. Eine solche Auflösung nach der Doppeldominantseite hin kennzeichnet die Neigung der frühen Leipziger Jahre.

Das Spannungsverhältnis der Kadenz wird oft in einer eigenartigen Weise durchbrochen. In der Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Spitta 1728) besteht nur eine Strebung nach höheren, der Dominantseite.

C	R + Ch	A	Du + Ch	R + Ch	A	Ch
c	g	Es	c	g	g	c
T	D	D ¹	T	D	D	T

Dieser Fall ist gegenüber dem nach der tieferen bedeutend in der Minderzahl. Das c-moll als beherrschende Tonart zeigt eine reine Verwendung in Matthesonschem Sinne; dieser gibt dafür an „lieblich, aber auch triste . . . Gelindigkeit“. Die Grundstimmung ist jedenfalls demütige Geborgenheit, die die höhere Seite voll rechtfertigt.

Das Himmelfahrtsoratorium „Lobet Gott in seinen Reichen“ bringt eine stärkere Differenzierung der Aufbauglieder. Mit der vorhergehenden Kantate zusammen zeigt es einen symmetrischen Aufbau, der aber bei Bach in verhältnismäßig wenig Fällen vorkommt.

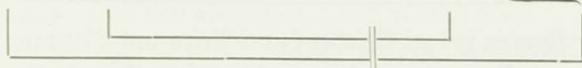
C	R	R (acc.)	A	R	Ch	R (acc.)	R	R	A	Ch
	Evgl.			Evgl.		Evgl.		Evgl.		
D	h—A	h—a	a	—fis	D	D	h	D—G	G	D
T	P—D	P—DV	DV	T ¹	T	T	P	D—S	S	T

In der Mitte stehen als Tonikakomplex zwei Rezitative, die Evangelientext bringen. Zwischen diesen und den umrahmenden Chorstellen stehen zwei andere Komplexe, zusammengesetzt aus je zwei Rezitativen und einer Arie. Je ein Rezitativ davon ist wieder Evangelientext. Die erste Gruppe neigt nach der Dominante, diesmal Dominantvariante. Die zweite sichtbar nach der Subdominante. Es

ergibt sich also im Gesamtverlauf die plagale Kadenz mit eingefügtem Tonikabezug. Das umrahmende D-dur spricht Lob aus, der Komplex der Dominantvariante entspringt aus den Stichworten „Abschied“, „bleibe doch“, der der Subdominante aus der Anbetung. Die Form der Kadenz ist gewahrt: $\overline{T D (V) S T}$.

Eine reichlich gemischte Form, an der wir mancherlei barocke Über- und Unterschneidungen kennenlernen können, findet sich in „Siehe, ich will Fischer aussenden“ (1732).

I. Teil:	A	R	A	II. Teil:	A	Du	R	Ch
	D, G	h	e		G, D	A	fis—h	h
	T, S	P	Sp		S, T	D	$\overline{Dp—P}$	P



Wir hätten zunächst einen reinen Zusammenhang vor uns, wenn sich nicht das Ende in die Vertretertonart auflöste. Außerdem pendelt das Ganze um eine Art Tonikamitte, wobei je die ersten Arien der beiden Teile im Verhältnis der tonalen Umkehrung zueinander stehen: T, S — S, T. Etwas deutlicher heben sich die beiden anderen Arienentsprechungen ab, einmal in der Subdominantparallele, das andere Mal in der reinen Dominante (Duett). Diese Dominante ist tatsächlich die einzige rein dastehende Funktion des ganzen Stückes. Wir müssen zugeben, daß diese Form hart an der Grenze nach der Auflösung steht.

In der zweiten Leipziger Epoche häufen sich die Beispiele, vor allem in der strengen, logischen Form der Choralkantate. Die Aufbauelemente bleiben die gleichen, nur werden sie in den Großformen verdichtet. Unsere hier zur Schau gestellten Beispiele werden allerdings nicht nur die schönen Fälle bringen, sondern nach dem Prinzip der Variabilität ausgewählt sein. Idealen Aufbau treffen wir in der Kantate „Ihr werdet weinen und heulen“ (1735?)

C	R	A	R	A	Ch
h	— cis	fis	— D	D	h
T	$\overline{D_D}$	\overline{D}	\overline{P}	\overline{P}	T

Die weitere Interpretation vermag bei diesen Beispielen kaum noch viel zu sagen, die Bogen sprechen für sich selbst. h-moll hat hier tatsächlich den bei Mattheson vertretenen Charakter des Unlustigen, ebenso fis-moll mit dem Thema des nicht zu findenden Arztes. D-dur aber erhebt sich mit dem Stichwort „Erholet Euch“.

In „Was frag' ich nach der Welt“ haben wir eine reiche, differenzierte Kadenzform vor uns.

C	A	R + Ch	A	R + Ch	A	A	Ch
D	h	h—G	e	G—D	A	fis	D
T	P	P—S	Sp	S—T	D	T ¹	T

Wir können je drei Glieder (zwei Arien und Rezitativ + Choral) zusammenfassen und erhalten in der ersten Gruppe einen Parallel-Subdominanz-Bezug, in der zweiten einen der Dominanz-Tonika. Somit wäre die Kadenz hergestellt. Auch die Textbogenglieder lassen sich auf diese Weise einfangen, nur ist in der zweiten Gruppe eine Metathesis vorgenommen. Fragen wir nach den Affektsphären, so lassen sich die äußeren Glieder erkennen aus der Frage „Was frag' ich nach der Welt“. Die inneren ergeben sich in der Schilderung der niedrigen Zustände auf Erden, mit dem Hängen am irdischen Besitz.

Ein reiner Kadenzbogen findet sich ebenso in „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“, in Verbindung mit dem Charakter einer Choralkantate.

C	R	A	R	A	Ch
h	fis	fis	—D	D	H
T	D	D	P	P	T

Bachs Lieblingstonart h-moll, gegen g-moll bei Graupner¹⁾, gibt die sanfte Grundstimmung. fis-moll zeichnet die harte Kreuzesreise, D-dur aber die Abwendung von der Welt.

Den gleichen Aufbau haben die Kantaten „Mit Fried und Freud fahr' ich dahin“, „Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort“, alle drei um 1740 komponiert. Wir sehen wie sich der Altersstil ausprägt.

¹⁾ Fr. Noack, „Graupners Kirchenmusik“, Diss. Berlin 1916.

Entsprechend dem Beispiel aus der ersten Leipziger Zeit, das nur Dominanzstrebung kannte, siehe hier, zugleich als letztes der Kirchenkantaten, eines, das nur Tiefenstrebung hat. Die Kantate: „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (um 1740).

C	R + Ch (solo)	A	R	A (Du)	Ch
G	e	a	G—C	e	G
T	P	Sp	T—S	P	T

Die Subdominantparallele hebt eine vermeintliche Symmetrie der Kantate auf. Das Lob über alles, „das er uns getan“, gibt den Grundton in G=Dur. Die sich entsprechenden Parallelen es-moll deuten einmal Gottes Herrlichkeit an, die aber andererseits Armut auf sich nimmt. as-moll zeigt die Größe Gottes, dem in seiner Mächtigkeit der Erdenkreis zu klein ist.

Diese Beispiele sollen für Bachs Kantatenschaffen genügen. Sie haben deutlich gezeigt, wie fein gebaut der Zusammenhang der Modulation ist. Nun haben wir die Pflicht, die weltlichen Kantaten zu betrachten. Die Beobachtungsweise wird hier eine andere, obwohl sie ein ähnlich reifes Bild aufweist, da die Formteile zunehmen. Die Kantaten haben meist eine größere Ausdehnung und zeigen eine verblüffende Ähnlichkeit mit Gebilden Händels und Telemanns. Recht wenig einheitlich ist der modulatorische Aufbau in der Bauernkantate und in den italienischen Kantaten, deren Echtheit ja bekanntlich Schering im Bach-Jahrbuch 1912 (wahrscheinlich sehr mit Recht) angezweifelt hat, da sie untrüglich die formale Auflösung als Merkmal tragen, die Händels italienische Solokantaten kennzeichnet. Von den anderen seien zwei angeführt. Beim „Streit zwischen Phöbus und Pan“ sehen wir, wie die Zusammenfassungen hintereinander geschachtelt werden, ein Verfahren, das bei den mehr dramatischen Werken Händels und Telemanns gleichfalls zur Anwendung gekommen ist. Man kann hier sehen, daß Bachs dramatisches Empfinden keineswegs dem der Zeitgenossen nachgestanden hat, wenn auch sein Hauptbetätigungsfeld anderswo lag. Überhaupt hat er nie ein Werk geschrieben, daß trotz eventueller Einmaligkeit des

nach der Trauung. In der Mitte hält ein Choral das Ganze zusammen, dessen Symmetrie aber durch Dominantbezug ausgeschaltet wird.

C	R	A	R (acc.)	Ch	A	R	A	R (acc.)	Ch
D	A	A	fis—A	A	G	C	G	(cis)—fis	h
T	D	D	Dp—D	D	S	S _s	S	—T ¹	P

Wir können innerhalb der Chorstellen zusammenfassen einmal die Elemente RAR zu einer Dominantgruppe, auf der anderen Seite ARA, also gerade umgekehrtes Verhältnis, zu einer Subdominantgruppe. Die Einheit der plagalen Kadenz ist nicht voll gewahrt, der Choral steht in der Parallele als Vertretertonart. Die glaubensfreudige Zuversicht stellt sich in D-dur vor, Gottes Liebe in A-dur, das angenehme Wohlergehen der nunmehr verbundenen Menschenkinder in der Subdominante.

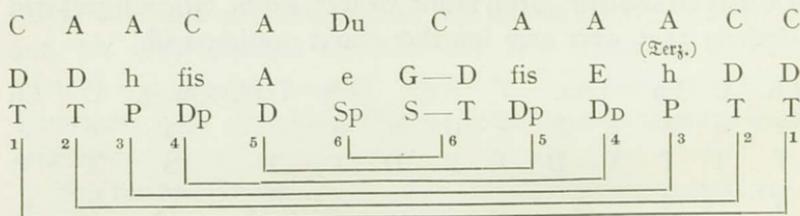
Von den sechs sicher erwiesenen Motetten fallen in unserer Betrachtung die Jugendarbeiten „Lobet den Herrn, alle Heiden“ und „Fürchte dich nicht“ aus. Beide sind einsäsig und, noch wichtiger, einthematisch. Von den drei weiteren kleineren Werken „Singet dem Herrn“, „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“, „Komme, Jesu, komme“, kann man übereinstimmend das klare Schema der Kadenzfolge ablesen. Bei der ersten Motette genau im Grundverhältnis TSDT, bei der zweiten mit der Verschiebung der Subdominante in den Tonikaleittonwechselklang, bei der dritten eben dieses mit Verkehrung ins plagale Verhältnis. Außerdem ist eine Analogie der Tonartenbogen zum Taktartenschema festzustellen. Hier soll als Beispiel die Motette „Jesu, meine Freude“, stehen, die einen größeren Umfang zeigt, aber auch innerlich reicher gegliedert ist.

Ch	C	Ch	Terz.	C	C	Ch	Terz.	Quart.	C	Ch
e	e	e	e—h	e	G—h	e	C	a	e	e
T	T	T	T—D	T	P—D	T	T ¹	S	T	T
4	³ / ₂	4	³ / ₄	³ / ₄	4	4	¹² / ₈	² / ₄	³ / ₂	4

Emend hat schon im Zusammenhang mit den Aufbaustudien der Passionen darauf hingewiesen, hier muß noch einmal vom tonalen Aufbau her angespielt werden. Auf der linken Seite bis zur „scheinsymmetrischen“ Mitte findet eine Modulation nach der Dominante statt, auf der rechten Seite wird die Ausgleichsstrebung der Subdominante und des Tonikaleittonwechselklanges erreicht. In der Mitte, wechselnd von der Parallele zur Dominante, steht der Chor „Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich“ als Höhepunkt. Für die Tonart des ganzen Stückes ist der Choral maßgebend, der viermal auftritt, aus dem aber auch thematisches Material für die anderen Sätze gewonnen ist. Die Entsprechungen gehen in dieser Motette so weit, daß der Bogen „Es ist nun nichts“, „So nun der Geist“ denselben Satz übernimmt, die beiden Terzette sich aber auch in der Thematik ähneln. Die beiden den Mittelchor umrahmenden Stücke sind sinnverwandt. Solche Sinnvergleiche sind durch das ganze Werk nachzuprüfen. Das Ergebnis war bei den Motetten also fast einheitlich.

Die vier kurzen Messen sind bekanntlich teilweise oder ganz aus Kantatenmaterial hergestellt, doch das Parodieverfahren ist so geschickt angewendet, daß neue Einheiten daraus entstanden sind. Sie bestehen alle aus einem einsätzigen Kyrie und einem fünfsätzigen Gloria. Weiter ist übereinstimmend zu sagen, daß sich der tonartliche Aufbau zweimal völlig gleicht (Messe in F und G: T D Sp P T), in der g-moll-Messe nur ein wenig verschoben ist (T D P Dp T); die A-dur-Messe zeigt nur Tiefenstrebung (T P Sp S T).

Der Aufbau des Magnifikats ist in der Dissertation von Kobelt schon festgestellt worden. Ich möchte hier noch eine Skizze anfügen, die nach Kobelts Sinnerkenntnis den modulatorischen Aufbau der zwölf Nummern in Zusammenfassungen zeigt.



Die Bogenzusammenfassung drängt sich einem unwillkürlich auf. Dabei teile ich in reine Bogen, die dieselbe Satzform mit der guten

Tonartenentsprechung teilen, gemischte Bogen, in denen die Verhältnisse in umgekehrter Reihenfolge auftreten, eventuell Bogen, die willkürlich gewählt sind. Es ist dies ein Verfahren, das sich vor allem beim Aufbau dramatischer Werke empfohlen hat, und wir werden es bei Händel und Telemann wiederfinden (siehe oben „Phöbus und Pan“). Keine Bogen:

Tert	Tonart
1. C—C,	D—D
3. A—A,	h—h
5. A—A,	A—fis,

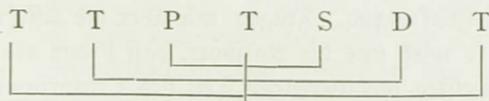
also die ungeraden Zahlen.

Gemischte Bogen:

2. A—C,	D—D
4. C—A,	fis—E.

Sie stehen, wie gesagt, in umgekehrtem Verhältnis von A zu C, C zu A. In Bogen zwei haben wir Tonikabeziehung vor uns, in Bogen vier die erweiterte Dominante. Mit der Mitte des Bogens sechs: Du — C, e — (G)D, die beiden gemischten Bogen dazugenommen, erkennen wir die geraden Zahlen. Für den Zusammenhang mit der Affektenlehre möchte ich die Transposition des Magnifikats von Es-dur nach D-dur als eine Wendung vom Pathetischen ins Freudig-Gläubige ansehen.

In der Trauerode (h=moll!) rundet sich die Form erst bei sinn-gemäßer Zusammennahme der Glieder. Das ganze Stück hängt in den Angeln dreier Chöre. Die Rezitative, deren Accompagnato sich mehr aus einem programmatischen Illustrieren der Worte ergibt, können ohne weiteres zu den Arien geschlagen werden, während das Arioso eine ausgewachsene Arie vertritt. Die Großform des Gesamtverlaufes stellt sich nun so dar:



Bogen 1. ist ein Tonikabogen, Bogen 2. hat Dominantstrebung, Bogen 3., die Mitte einrahmend, Subdominant-Parallel-Neigung. Eine recht ausgeglichene Form!

Das Osteroratorium scheint seine Gestalt ebenfalls erst vor uns verbergen zu wollen. Wir trennen von ihm den instrumentalen Teil (Sinfonie und Adagio) ab, bekommen dann aber die Kadenz TPSDT mit einem stärkeren Verweilen auf der Tiefenseite. Die Symmetrie ist verschoben durch die Versetzung in die Subdominante. D-dur als Grundstimmung gibt den freudigen Osterext, während die Parallele und Subdominante an Christi Tod erinnern; die Dominante läßt sagen, daß die Auferstehung geschehen sei.

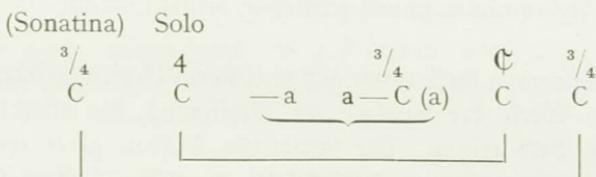
Verfahren wir nach den bisherigen Rezepten auch bei dem letzten großen Beispielwerk von Bach, dem Weihnachtsoratorium, so haben wir die Freude des Entdeckens zu genießen, daß sich aus der bisher nur lose aneinandergereihten Sechserkantatengruppe ein schöner Zusammenhang ergibt. Leider bin ich hier gezwungen, nur das Resultat angeben zu können. Spätere, tiefer eingehende Veröffentlichungen behalte ich mir vor. Es entsprechen sich die Textworte mit den Tonarten, letztere im Großaufbau zusammengefaßt in den Kantaten untereinander. So läßt sich der Gesamtaufbau des Oratoriums erfassen durch folgende Vogen:

Kantate:	I	II	III	IV	V	VI
Tonart:	D	G	D	F	A	D
Funktion:	T	S	T	S _S	D	T

Ich habe hier noch einmal die Tonarten und Funktionen der einzelnen Kantaten daruntergesetzt, um eventuell auch aus ihnen noch eine Tendenz herauszulesen. Tatsächlich sehen wir die Modulation sich innerhalb der Kadenz abspielen, müssen allerdings einen Fall in Kauf nehmen, der mir als einziger in Bachs Gesangswerken bekannt ist, ein derartig starkes Ausweichen nach einer nur sehr weit verwandten Tonart. F-dur kommt erst als dritte Subdominante in den Verwandtschaftsgrad. Fragen wir aber die Affektenlehre nach dem Grund, so wird uns die Antwort, daß F-dur als Kennzeichen für den am meisten meditierenden Teil des Oratoriums steht.

Nach Untersuchung des Weihnachtsoratoriums ist unsere letzte Aufgabe, die Stilsynthese durch einige Beispiele bei den Zeitgenossen zu befestigen.

Burtehude repräsentiert die Generation vor Bach. Um seine Zeit lagen die Elemente des Chores, Rezitativs und der Arie noch nicht fertig vor, es muß notwendigerweise gesagt werden, daß dies sich auf den modulatorischen Aufbau ausgewirkt hat. Immerhin verleugnet sich nicht der barocke Charakter, der seine höchste Entfaltung bei Bach und Händel zeigt. Auch die Elemente der Affektenlehre waren noch nicht fixiert, so ist in Burtehudes Werken zwar die geahnte Angleichung, aber oft ein Bagieren zu bemerken. Auf weite Strecken sehen wir wie beim jungen Bach das Verweilen auf einer Tonart, das bis zur völligen Modulationslosigkeit führen kann. Suchen wir nach unseren Zusammenhängen, so bekommen wir trotz dieser Umstände ein bemerkenswertes Bild. Die bei Ugrino edierten Solokantaten zeigen alle das nämliche Gesicht: eine instrumentale Einleitung, dann das Solo. Zur Beobachtung nahm ich die Modulation der einzelnen Textabschnitte, die auch jeweils die Taktart ändern, und fand dabei im Idealfall Taktartenschema dem Modulationsaufbau verwandt. Von ihnen soll als Beispiel die Solokantate für eine Sopranstimme „Laude anima mea“ dienen:



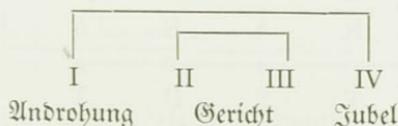
Es ist noch sehr spärlich, was wir hier antreffen; die einzige Ausweichung geschieht nach der Parallele. Immerhin ist die Arbeitsweise klar: es bilden je zwei Glieder im ungeraden Takt und im geraden Takt einen Zusammenhang, der die Modulationsgruppe umschließt, die im ungeraden Takt steht. In ähnlicher Weise wird in den anderen Kantaten verfahren. Es sei als ganz ähnliche Form gleich hier ein Beispiel aus den Dialogen oder Abendmusiken erwähnt: „Herr, ich lasse dich nicht“ für Baß und Tenor mit fünf Instrumenten. Weite Tonkastrecken umrahmen eine Modulationsgruppe, die das Gespräch zwischen Jakob und dem Herrn darstellt. Der Baß fragt im Adagio: „Warum fragest du, wie ich heiße?“ Der Tenor (der Herr) antwortet: „Sage doch, wie heißest du?“ Darauf die nochmalige Frage des Basses. Damit ist die ganze

Modulation gewonnen (B=dur — Es=dur — c=moll, g=moll — B=dur). Im allgemeinen liegen die Verhältnisse hier noch etwas ungünstiger als bei den Solokantaten. Manchmal allerdings treffen wir auf die Ausweitung zur Kadenzformel, sogar in Differenzierung, wie in „O dulcis Jesu“, das dem Schema folgt: T D P Dp ST. Auf diesen Voraussetzungen dürfte wohl Bach aufgebaut haben, der ja Buxtehude eine weitgehende Schulung verdankt.

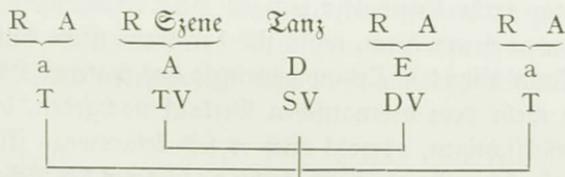
In den von Riemann herausgegebenen „Kammerkantaten um 1700“ sehen wir die Strömung der Zeit, leichte Liebeslyrik in Schäfergewand zu hüllen. Bach hat dergleichen nie behandelt, wenn wir annehmen, daß seine zwei italienischen Kantaten unecht sind. Die Ergebnisse liegen sehr im Argen. Die Eckpfeiler der Tonika sind zwar da, sonst aber wird recht willkürlich geschaltet. Die Kantate Bernardo Gaffis „Già vincitor del verno“ zeigt immer noch am deutlichsten einen Aufbauplan (T, Sp, DVp, S, T), obwohl es gewagt ist, die weiten Verwandtschaftsbeziehungen zur Kadenzform zu rechnen. Ein gewisses Spannungsverhältnis ist aber nicht wegzuleugnen. Das Thema, daß Philis keinen Blick von Chloris erhalte und daß Liebesträume schnell zerfliehen, deutet leise auf die Affektenlehre.

Bei Telemann bleiben wir auf weltlichem Gebiet. Leider standen nur zwei Werke der Analyse zur Verfügung, die allerdings ein günstiges Bild zeigen. Der tonartliche Aufbau gerät etwas ins Großzügige zugunsten von Affektsphären, während Bach ihn trotz allem aufrecht erhielt. Wir beobachteten ein starkes Ausweichen der Tonarten in weiteste Verwandtschaftsbeziehungen, die manchmal nur noch in der Tendenz innerhalb der Ursprungslagen erkennbar sind. Vom „Tag des Gerichts“, dem Sinngedicht in vier Betrachtungen von Mers und Telemann, sei die Analyse nur stark vergrößert wiedergegeben. Ich habe die Zusammenhänge nicht nur nach den Tonarten oder den Stücken des Textes festgestellt, sondern vor allem auch danach, wer in den einzelnen Sätzen spricht, und was dort gesprochen wird. Die erste Betrachtung zeigt einen geschlossenen Raum in D=dur. Ihr Thema ist die Androhung des Weltgerichtes und der Spott der Ungläubigen. Die zweite beginnt kurz in D=dur, um sofort nach den B-Tonarten (B=dur, F=dur) überzugehen. Sturmzeichen verkünden das beginnende Gericht. Die dritte Betrachtung

zeigt das Gericht selbst, die Vertreibung der Ungläubigen. Sie beginnt in C-dur, der Erzengel spricht in einem Arioso in G-dur, um sich über a-moll hinweg wieder den B-Tonarten zuzuwenden (c-moll, f-moll, B-dur). Die vierte Betrachtung hat wieder eine geschlossene Form, sie ist verankert in D-dur, ihr Thema ist der Jubel der Seligen. Zur Tonartencharakteristik sei gesagt, daß dort, wo der Glaube oder die Andacht sprechen, in B-Tonarten agiert wird. Auch das Gericht selbst steht in diesem Charakter. Dort aber, wo die Gläubigen, später die Seligen reden, herrscht eitel Siegesgewißheit und Freude in Dur-Tonarten. Der Herausgeber (Schneider) hat in seinem Vorwort gemeint, daß die letzten drei Teile eine zusammenhängende, große Szene wären. Ich muß dem widersprechen, da das Personenmaterial einerseits, die Affekte andererseits sich in anderem Rhythmus ergeben. Es geben nur die zweite und die dritte Betrachtung den vermuteten Zusammenhang, siehe das deutliche Neigen nach B-dur als Rahmentonart. Dagegen entsprechen sich in Form, in Personen, wie in Tonarten die erste und die letzte Betrachtung. Es stellen sich also zwei große D-dur-Kreise gegenüber, der erste, der die Androhung bringt, der zweite, der der Seligen Jubel nach dem Gericht erzählt, und ein großer B-dur-Kreis, der das Gericht selbst zeigt. Bot sich in erstem geschlossener Formaufbau, so in diesem eine fortlaufende Szene. Das Resultat ist folgender Bogen:



Ähnliche Neigung zur laufenden Szene zeigt die Kantate „Ino“ von Ramlér.

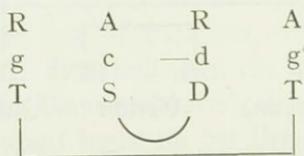


Die Tonarten können genau von der dramatischen Entwicklung abgelesen werden. Ino wird verfolgt, sie stürzt sich ins Meer, wird dort von den Nereiden aufgenommen, und findet ihr Kind wieder,

das ihr der Sturz entrissen hatte. Nach dem Tanz der Nereiden wird sie von diesen zur Göttin erhoben und stattet ihren Dank dem Meeresgott Trident ab. Die psychologische Einheit geht aus von der Verfolgung über die Rettung zur Erhebung und dafür berechtigtem Dank. Die Beschreibung Telemanns war absichtlich etwas breiter, da sie die Grundlage für Händel bietet.

Vor diesem aber ein paar Worte über Christoph Graupners Kirchenkantaten. Sie ergeben einen vollgültigen Beweis, haben eine reiche Modulation, so daß die Fälle meist differenzierte sind. Auch das starke Ausweichen in fremde Tonarten ist eine Eigenart Graupners, die er mit Telemann und Händel, gegensätzlich zu Bach, teilt.

Händels italienische Solokantaten mit Continuo zeigen noch einmal die Situation um 1700. Händel verfährt recht sorglos und leichtfertig im Aufbau dieser Stücke, sind sie doch vielfach mehr der Improvisation als einer durchdachten Arbeit zu verdanken. Selten genug, wenn in ihnen überhaupt einmal der umschließende Rahmen der Tonika gebraucht ist. Meist stehen andere Tonarten am Ende, die vielfach den Bezug zur Tonika ganz aufgeben. Häufiger als bei Bach treffen wir Doppeldominanten, Doppelsubdominanten, Parallelen und Varianten. Nur ganz vereinzelte Funde zeigen eine schöne Form. So die Kantate „Filli adorata e cara“ für Sopran:



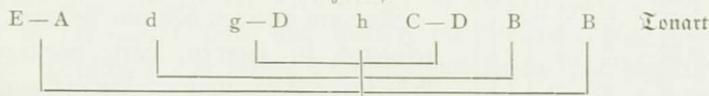
also die volle authentische Kadenz.

Ein paar mehr Ergebnisse zeitigen die Solokantaten con stromenti, aber auch nur dann, wenn sich der dramatische Aufbau ausbreitet. Dann blüht das Ordnungsprinzip des späteren Händel auf. Er mußte mehr dem dramatischen Verlauf nachgeben, die Affekte stärker berücksichtigen, obwohl auch er sich keineswegs sklavisch an die Matthesonschen Regeln band, selbst da letzteres der Bekanntheit halber nahe gelegen hätte. In solchem Sinne läßt sich eine strenge Einheit feststellen, nicht nur, um wie Steglich die Unzerreißbarkeit bei heutigen Operaufführungen zu beweisen, sondern um ebensolche

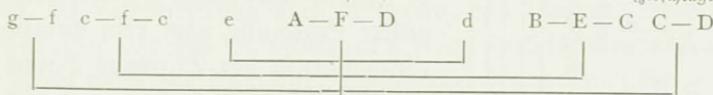
Zusammenhänge aus den Aufbauelementen selbst zur Stilsynthese anwachsen zu lassen. Mit dem Vorbehalt späterer eingehender Veröffentlichungen weiterer Studien, will ich von den beiden Dratorien „Messias“ und „Judas Makkabäus“ nur die letzten Ergebnisse mitteilen.

Die drei Teile des „Messias“ (1742) ergeben folgenden Anblick. Man verfolge, wie die Affektzusammenhänge sich ergeben. (Die Ouvertüre: Grave, Allegro moderato: e-moll ist nicht in den Plan einbezogen.)

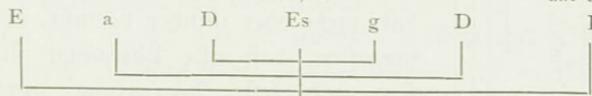
- I. Friedensbote—Heiden—Immanuel—Volk—Kind—Engel—Hirte Affektstichworte
im Dunkel
zu Licht



- II. Lamm—Dulden—nicht Grab—König—sondern Höhe—Heiden—Bande
tut euch auf! (zer schlagen)



- III. Erlöser—Christus—Posaune—Tod—Dank—Christus—Lamm
(alle leben) wo ist dein (Fürsprecher) (würdig zu Gewalt
Stachel? und Ruhm.!)



Verfolgen wir die Thematata in beschaulicheren Worten, so stellt der Bogen 1) die Ankündigung dar: Jesus als Kind, Hirte, Friedensbote kommt zum Volk, Bogen 2) den Erdenwandel: das Lamm, der Dulder, zerschlägt alle Bande und wird zum König, Bogen 3) den Himmel: Christus ist der Erlöser und Fürsprecher von und bei dem Tod. Noch enger gefaßt steht dann als letzte Einheit folgende Form:

Teil:	I	II	III
Thema:	Volk:	König:	Tod:
	Verkündigung	Tut auf!	Erlösung
	den Sterblichen		der Sterblichen

Pinders¹⁾ (4. Spätbarock für Bach), die beide den eklatanten Stilbruch um 1750 nicht genug beachten oder erklären, der nicht im Großvater=Enkel=Verhältnis, sondern von Vater zu Sohn, und ohne jegliches Epigonentum erfolgte. Barock ist eine teils gegenreformatorische Kunst, in evangelischen Kreisen zum Pietismus neigend. Kämpfe zwischen letzterem und der Orthodorie spielen ja in Bachs Leben hinein. Die Philosophie dagegen wird zum Rationalismus, zur Aufklärung. Leibniz beginnt, Wolff plattet ihn ab, M. Baumgarten zieht die Folgerung für die Ästhetik. Die Dichtkunst hat noch kaum ihre Augen aufgeschlagen. Aber in der Baukunst gehören zu den hochbarockesten Meistern die Erbauer von Bierzeihenheiligen, der Frauenkirche in Dresden, des Zwingers, wie in der Musik Bach und Händel die Bollender des Barock sind. Wölfflin hat in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ die Stilmerkmale der Zeit festgelegt, E. Sachs²⁾ hat damit die musikalischen gleichgesetzt. Malerisch wird die Linie in Bewegung gesetzt, die Tiefenwirkung wird bevorzugt, das Hintereinander der Barockkulisse und des Barockrahmens besitzt zurücktreibende Kraft. Die Form neigt zur Atektion, Symmetrie wird durch Über- oder Unterschneidung entsebständigt. Lastbare Begrenzung ist zur Unklarheit geworden, „die Seele drängt nach Auflösung in der Erhabenheit des Übergroßen und Unendlichen“ (Wölfflin). Mit dem Cicerone bringen wir Barock auf die Formel: „Affekt und Bewegung um jeden Preis“. Damit stehen wir am rationalistischen Pol der Kunstsynthese. Die Affekte sind rationalistisch zugänglich gemacht. Seelenbewegungen sollen erzeugt werden, und dazu sind gewisse Formeln nötig. „Affectus movere“ sagt Scheibel in seinen „Zufälligen Gedanken von der Kirchenmusik“ (Frankfurt und Leipzig 1721). Inwieweit Bach davon abhängig ist, haben wir schon einmal gestreift. Schon Kobelt hat festgestellt, daß in Bachs Bibliothek das Buch von Leibniz über die Weisheit gestanden habe, in dem die Musik Behandlung erfährt. Wir erkennen also, daß die Form des Barock tief von den philosophischen Lehren unterbaut ist; und damit ist auch der

1) W. Pinder, „Das Problem der Generationen“, Berlin 1926, II.

2) E. Sachs, „Barockmusik“, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919.

Kreis zur Musik geschlossen. Nicht nur die schärfste rationalistische Durcharbeit der Werke haben wir kennengelernt, sondern sich auch schon die große Form andeuten sehen. Was wir in den Beispielen nur als Hilfsmittel verwendet haben, den Zusammenhang, den Bogen, wird uns nun zum Formprinzip überhaupt. „Bogenform“ ist ein Ausdruck, der für die Hörform des Barock schon geprägt worden ist. Im Vergleich mit den baukünstlerischen Denkmälern und allen anderen Formen — Arbeiten dazu seien angeregt — wird die Bogenform zur Kunstform des Barock überhaupt.

Blicken wir jetzt noch einmal auf unsere Figuren zurück, so werden uns alle Prinzipien im Zusammenhang noch einmal deutlich. Die psychologische Einheit des Zeitalters ist geschlossen worden. Wie Pinder es auf baukünstlerischem Gebiet getan hat, können wir auch hier feststellen, daß das deutsche Barock die letzte historische Periode darstellt, die einen geschlossenen Gemeinschaftsgeist gehabt hat.