

Bach und das Symbol

3. Studie. Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs „Psychologia empirica“

Von Arnold Schering (Berlin)

Die beiden Studien über das Symbol bei Bach in den Jahrbüchern 1925 und 1928 haben, als sie erschienen, freundliche Beachtung gefunden und angeregt, den dort berührten geistigen Zusammenhängen weiter nachzugehen. Nunmehr mag eine kurze Fortsetzung folgen, die zugleich Ergänzung sein möchte. Griffen nämlich jene beiden Studien¹⁾ das Problem mehr von der praktischen Seite an, indem — unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß der Symbolbegriff als solcher der Bachschen Zeit bekannt und geläufig war — mehrere Spielarten des Symbolischen in Bachs Werken aufgezeigt wurden, so erhebt sich jetzt die Frage, ob in der Lat im Denksystem des Barock ein Platz dafür vorgesehen war und es eine Art „Lehre des Symboldenkens“ gegeben hat. Mit andern Worten: ist ein Nachweis möglich, daß das künstlerische Empfinden und Gestalten, wenn es in so hohem Maße mit tonbildlichen und tonsymbolischen Beziehungen rechnete, sich auf gesicherte psychologische Erkenntnisse stützen konnte?

Von vornherein wird kein Zweifel bestehen, daß das Symboldenken der barocken Tonmeister nicht als bloße musikalische Angelegenheit zu gelten hat. Es muß offenbar verankert gedacht werden in einer allgemeinen Geisteshaltung des Zeitalters, sonst wäre weder seine Herrschaft noch die Tatsache seines allgemeinen Verstandenwerdens erklärlich.

So ist es in der Lat. Den Schlüssel liefert ein Werk, auf dessen Wichtigkeit für die Erkenntnis des barocken Affektbegriffes ich be-

¹⁾ Deren Kenntnis für das Folgende vorausgesetzt wird.

reits vor Jahren hingewiesen habe¹⁾: des Leibnizschülers Christian Wolffs *Psychologia empirica*, erschienen in erster Auflage Frankfurt und Leipzig 1733, in zweiter 1738²⁾). Wolff gilt als der bedeutendste Vermittler des geistigen Gedankengutes der Aufklärung. Seine Psychologie steht innerhalb seiner Metaphysik neben Ontologie, Kosmologie und natürlicher Theologie an dritter Stelle und wird (wie die andern) in nicht allzuschwer verständlichem Latein nach geometrischer Methode abgehandelt. Indem von gewissen aus der Erfahrung gewonnenen Hauptgrundsätzen ausgegangen und alles weitere durch Vernunftschlüsse gefunden wird, baut sich schrittweis die vielgestaltige Welt des Seelenlebens auf, in der jede, aber auch jede Regung ihren bestimmten Platz hat. Manches davon ist uraltes rationalistisches Erkenntnisgut und wird durch Anführung von Gewährsmännern (Leibniz, Descartes, Gassendi, Goelenius und anderen) gestützt; anderes ist selbständig geformt und darf als eigene, originale Leistung Wolffs gelten.

Behandelt werden in zwei großen Teilen „Die menschliche Seele überhaupt und ihr Vermögen des Erkennens“ (*De anima humana in genere et facultate cognoscendi in genere*) und „Die Triebe, besonders das Wechselverhältnis zwischen Geist und Körper“ (*De facultate appetendi, in specie de commercio inter mentem et corpus*). Dieser zweite Teil enthält jenes über 200 Seiten starke Kapitel „Über die Affekte“ (*De affectibus*), dessen Kenntnis zur Beurteilung des rationalistischen Affektbegriffs, wie ihn schon Descartes formulierte, von hohem Werte ist. Er steht indessen hier nicht in Frage. Unser Interesse erregen vielmehr Abschnitte des ersten Teils, in denen von Begriffen wie Einbildung (*imaginatio*), Phantasiavorstellung (*phantasma*), Dichtkraft (*facultas fingendi*), Symbol (*significatum hieroglyphicum*), Findekunst (*ars inveniendi*), Genie (*ingenium*) die Rede ist. Es sind Begriffe,

¹⁾ Vgl. Zeitschr. f. Musikwiss., 1. Jahrg. (1918—19), S. 303.

²⁾ Wolff, * 1679 in Breslau, † 1754 in Halle, war seit 1707 Professor der Mathematik und Physik in Halle, von seinen Gegnern, den pietistischen Theologen, als Religionsverächter und Irrlehrer angeklagt, 1723 des Landes verwiesen, 1740 nach Friedrichs des Großen Regierungsantritt zurückgerufen und zum Geheimen Rat und Vizkanzler der Universität, 1743 zum Kanzler ernannt und in den Reichsfreiherrnstand erhoben. Das Vorwort der *Psychologia empirica* ist vom 14. April 1732 aus Marburg datiert.

die, obwohl sie ganz allgemein in das Leben der Seele eingreifen, doch eine besondere Nähe zur künstlerischen Tätigkeit haben. Wäre Wolff seiner ganzen Denkart nach nicht von so einseitigem „logischen Fanatismus“ befallen gewesen, es hätte daraus der Anfang einer psychologischen Kunstlehre entstehen und schon vor Alexander Baumgarten (1750) eine „Ästhetik“ geschaffen werden können. Aber Wolff ist künstlerisch uninteressiert. Jedes intuitive Element, ohne das es bei künstlerischer Betrachtung nicht abgeht, ist aus seinem Denken herausgefallen, wenigstens der Absicht nach¹⁾. Wie Leibniz leitet er das Gefühl — darunter die „Affekte“ verstanden — aus dem Erkennen und Vorstellen her. Nichts Irrationales gibt es, das sich einer Ableitung aus Rationalem entzöge und nicht auf Logizität zurückführen ließe. Auch „Schönheit“ ist ein Rationales und hat einen logischen Nenner, ebenso „Genie“ und „Phantasie.“ Denn jeder Gegenstand kann auf doppelte Weise erkannt werden: entweder vom Begrifflichen her, oder vom Sinnlichen, Erfahrungsmaßfögen. Auch die Tatsachen des Seelenlebens unterliegen dieser doppelten Erkenntnismöglichkeit. Geschieht es vom ersten Standpunkt aus, so heißt die Psychologie „rationale“, geschieht es vom zweiten aus, so heißt sie „empirische.“ Es ist Wolffs Überzeugung, daß beide zum gleichen Ziele führen müssen. Beide Seiten aber heben sich nicht auf, sondern bestehen nebeneinander, freilich so, daß die begriffliche Erkenntnis über der Erfahrungserkenntnis steht, diese also (als aposteriorische Tatsache) als niederes Vermögen zu gelten hat²⁾.

Der Schritt von hier aus zur Musik Seb. Bachs erscheint zunächst groß und gewaltsam. Er ist es, scharf betrachtet, nicht. Denn längst hat die moderne Bacherkennntnis Stellung genommen zu der Tatsache, daß jegliches sinnliche Tongeschehen bei ihm von

¹⁾ Dies von W. Windelband, Die Geschichte der neueren Philosophie, 6. Aufl. 1919, Bd. I, S. 517, hervorgehoben.

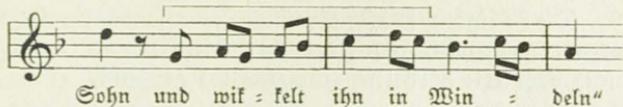
²⁾ Diese Gedanken entwickelt Wolff in ausführlichen Deduktionen am Anfang der Psychologia empirica. Entscheidend sind die beiden Paragraphen 54 und 55. Dort heißt es (§ 54) „Facultas cognoscendi pars inferior dicitur, qua ideas et notiones obscuras atque confusas nobis comparamus“ (unter den dunklen und verworrenen Ideen und Erkenntnissen sind die sinnlichen zu verstehen), und (§ 55): „Facultatis cognoscendi pars superior est, qua ideas et notiones distinctas acquirimus“ (unter den klaren, bestimmten Ideen und Erkenntnissen sind die vernunftmäßigen zu verstehen).

einem rationalen Element unterbaut ist. Wachs musikalische Konzeption steigt nicht aus dem leeren Nichts empor, sondern aus höchst bestimmten, rational gefärbten Vorstellungen. Keine Zeile in seinen Kantaten, der Messe, den Passionen, in seinen Chorälen und Choralvorspielen, deren Musik nicht von höchst klaren, bestimmten Vorstellungen (*ideae et notiones distinctae*) diktiert sind, bei denen das Musikalische etwas anderes wäre als das sinnliche Substrat eines Rationalen. Ich führe als Beispiel für unzählige eine schon früher einmal herangezogene Stelle aus der Kantate 89 („Was soll ich aus dir machen, Ephraim“, B.G. 20, S. 183) an:

Soll ich dich schüt = = zen, soll ich dich
 schüt = = = = = = = = = = = = = = = =
 = = = = = = = = = = = = = = = = zen, Is = ra = el?

Hier ist das Wort „schützen“ unmittelbar hintereinander zweimal ausgedrückt, das erste Mal durch eine lange Note, das zweite Mal durch das Gegenteil: lebhaftes, kämpferisch hervorspringendes Sechzehntel mit Achtelsprüngen. Beide Tonbilder sind nichts anderes als das sinnliche Substrat für die beiden den Begriff „schützen“ stellvertretenden Vorstellungen des schirmenden Schildhaltens und des feurigen Verteidigens. Oder ein noch verschwiegener andeutendes Beispiel aus dem „Orgelbüchlein.“ In der fünften Nummer, dem Weihnachtsstück *Puer natus in Bethlehem*, treibt in den Mitteltönen eine merkwürdige Achtelfigur ihr Spiel:

Sie ist schwerlich anders zu erklären als aus der Vorstellung des „Wickeln“, zu der das erste Rezitativ aus Schübs Weihnachtsoratorium mit den Taktten: „und sie gebar ihren ersten



den Schlüssel liefert. — Mit andern Worten: überall entspricht eine idea sensualis einem phantasma, d. h. einer Phantasievorstellung auf rationaler Grundlage, und umgekehrt. Genau wie für Wolff, so existiert auch für Bach die dem Menschen zugängliche Welt in doppelter Form: als etwas durch Denken Erkanntes und als etwas durch die Sinne Vermitteltes. Beides jedoch nicht in Trennung, sondern in engster Verbindung, wie die positive und negative Seite eines Prägestempels. Die musikalische Welt Bachs mit ihrem wunderbaren Zusammenklingen von rationalen und sensualen Entsprechungen ist das vollkommene Spiegelbild der philosophisch-psychologischen Begriffswelt Wolffs. Auf welche Weise jene Verbindung zustandekommt, das macht den Hauptinhalt der Psychologia empirica aus.

Der geistige Zusammenhang dieser begriffserzeugten Psychologie mit der auf rein erfahrungsmäßiger Grundlage erwachsenen Musikpsychologie der Barockmeister, insbesondere Bachs, muß irgendwann einmal zur Erörterung kommen. In diesen Dingen klar zu sehen, erscheint zur Zeit wichtiger, als dem Meister poetische Weltanschauungshymnen zu singen. So nehme ich die Gelegenheit wahr und breite davon das Wesentliche vor dem Leser aus in der Voraussetzung, daß das Fesselnde der Einzelheiten die Umständlichkeit der Darstellung entschuldigen wird. Wo erforderlich, hebe ich am Schluß eines Paragraphen den Zusammenhang mit Erscheinungen aus Seb. Bachs Musik hervor¹⁾.

¹⁾ Die allgemeine Problemlage der Zeit versuchte bereits meine Antrittsvorlesung „Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung“ (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 8. Jahrgang 1907, S. 263, 316) zu umreißen. Neuerdings hat Rud. Steglich (Joh. Seb. Bach, Potsdam 1935, S. 46f.) den bemerkenswerten Versuch gemacht, das aus Bachs Musik sprechende Welt- und Lebensgefühl mit der Philosophie Leibnizens in Verbindung zu bringen. Der sehr lesenswerte Abschnitt scheint mir nur daran zu krankn, daß die Beziehungen auf eine Terminologie gebracht sind, deren Weite und Vieldeutigkeit nicht über gefühlsmäßige Analogien hinausführt.

Der für uns zunächst wichtige Abschnitt beginnt mit dem dritten Kapitel des ersten Theils (§ 91, S. 53), überschrieben De Imaginatione, also Über die Einbildung.

§ 92. Die Fähigkeit, Wahrnehmungen abwesender sinnlicher Dinge hervorzubringen, wird Fähigkeit des Einbildens (*facultas imaginandi*) oder Einbildung (*imaginatio*) genannt.

§ 93. Eine durch die Einbildung hervorgebrachte Idee wird Phantasievorstellung (*phantasma*) genannt.

§ 96. Die Phantasievorstellungen (*phantasmata*) sind weniger klar als die sinnlichen Ideen¹⁾. Auch verdunkeln die Sinnesempfindungen die Einbildungsvorgänge, so daß wir diese gar nicht unmittelbar wahrnehmen. Beide sind also einander entgegengesetzt.

§ 97. Weil nun die Phantasievorstellungen und die sinnlichen Ideen nach dem Grade ihrer Klarheit verschieden sind, so können sie, wenn sie in der Seele zugleich bestehen, voneinander unterschieden werden.

§ 106. Ohne vorausgegangenen Sinnesindruck (*sensatio*) kann in der Seele keine Phantasievorstellung entstehen.

§ 108. Da die Dinge teils durch den Sinn, teils durch die Einbildung erfaßt werden, so entsteht eine Leichtigkeit im Reproduzieren von früher erfaßten mit solchen, die neu erfaßt werden, sei es, daß die Dinge öfter oder lange mit dem Sinne, sei es, daß sie zugleich in der Einbildung betrachtet wurden. — Daraus erhellt, daß nicht allein der Sinn der Einbildung hilft, sondern diese selbst auch bei abwesendem Sinn die Leichtigkeit im Erwerben von Ideen aufs erfolgreichste fördert.

§ 109. Wenn mehrere Dinge zugleich erfaßt werden und sich die Schärfe des Geistes auf eins richtet, so reproduziert die Einbildung den Eindruck der vorher mit ihm zugleich erfaßten Dinge.

§ 113. Wenn mehrere Dinge häufiger oder lange aufgefaßt werden, so verknüpfen sich diese Auffassungen untereinander.

§ 117. Das Gesetz der Einbildung (*Lex imaginationis*) oder der Phantasievorstellungen (*phantasmatum*) läßt sich so ausdrücken: Wenn wir etwas einmal wahrnehmen und sich die Wahrnehmung dieses einen ein zweitesmal vollzieht, so bringt die Einbildung auch die Wahrnehmung des früheren hervor.

(Es folgt von § 119 bis § 137 eine Theorie der Traumvorstellungen.)

¹⁾ Sinnliche Ideen sind solche, die aus einem Sinnesindruck entstehen, z. B. Sonne, Ton der Tuba (Wolff).

Darauf beginnt (§ 138—172) das vierte Kapitel: De Facultate fingendi, was sich am besten mit Über die Dichtkraft übersetzen läßt.

§ 143. Wir haben die Kraft, Phantasievorstellungen zusammenzusetzen (Phantasmata componere valemus).

§ 144. Die Dichtkraft (Facultas fingendi) besteht darin, mit Hilfe von Trennung und Zusammensetzung von Phantasmata die Phantasievorstellung eines Dinges zu erzeugen, das durch den Sinn vorher niemals wahrgenommen worden ist.

§ 145. Die Seele besitzt die Fähigkeit zu erdichten (Anima habet facultatem fingendi).

§ 151. Symbol (significatum hieroglyphicum, eigentlich Bildbedeutung) nenne ich, wenn ein Ding zur Kenntlichmachung auf ein anderes übertragen wird. Ein solches Symbol ist das Dreieck, sobald es zur Bezeichnung des Dreieinigen Gottes gebraucht wird. — Der Ort, wo ein Symbol entsteht, ist meist die Einbildung (imaginatio), jedoch nicht allein; denn es muß noch die Vernunft (ratio) hinzutreten, welche jene im Zusammensetzen der Phantasmata anleitet¹⁾.

§ 152. Wenn eine Phantasievorstellung so zusammengesetzt ist, daß infolge Ähnlichkeit der zusammensetzenden Teile mit den inneren Merkmalen eines Dinges diese aus jenen herausgelesen werden können, so hat die Phantasievorstellung Symbolbedeutung und wird auf Grund eines zureichenden Vernunftschlusses zusammengesetzt.

(Als Beispiel wird außer einer symbolischen Darstellung der „Seele“ in Form von Punkten im Orbis pictus des Comenius ein Gemälde angeführt, auf dem die Versuchung Christi so dargestellt ist, daß Satan die Gestalt eines Franziskaners mit Bocksfüßen hat. Das Franziskanergewand ist Symbol asketischer Strenge, der Bocksfuß das des Teufels.)

§ 155. Wenn die Symbolvorstellung einzelne Merkmale darstellt, welche die Definition eines Dinges einschließen, so dient sie an Stelle der Definition.

Es kann hier auf das oben besprochene Beispiel der doppelten Tonsymbolik für „schützen“ verwiesen werden. Der lange Ton b (deckendes Schildhalten) und die Kampffiguren (Verteidigung des zu Schützenden) sind Merkmale, welche in der Definition von „schützen“ enthalten sind. Beide Klangbilder dienen infolgedessen

¹⁾ Hiermit spricht Wolff die Grundvoraussetzung aller Symbolik aus: die Notwendigkeit des Wissens um die verknüpfenden Symbolbestandteile. In § 152 und 159 wiederholt.

an Stelle der Definition dieses Begriffes. Ähnlich bei der häufig vorkommenden Symbolik des „Schlafens“ mit den definitivisch bestimmenden Merkmalen des Ruhens (gehaltener Ton), des Atmens (sanfte Tonausschläge auf ruhendem Grundton), des Gezieltwerdens („so schlafen unsre Sünden ein“).

§ 156 setzt analytisch auseinander, warum die Darstellung einer Jungfrau mit verbundenen Augen und mit Schwert und Waage in der Hand als Sinnbild der Gerechtigkeit erkannt wird.)

§ 157. Bildfiguren (*figurae hieroglyphicae*, Symbolfiguren) nenne ich solche, welche Phantasievorstellungen mit einschließender Bildbedeutung darstellen.

Solche Bildfiguren wären z. B. kanonisch geführte Stimmen, die in der Phantasie die Vorstellung des „einander Folgens“ erregten, oder die Zweiunddreißigstelfiguren, die das Zerreißen des Vorhangs im Tempel in der Matthäus-Passion begleiten.

Bildvorstellung (*phantasma hieroglyphicum*) ist die Idee, welche ein gewisses Bild erzeugt, dem Bildbedeutung zugeschrieben wird. Ein solches Phantasma besteht im Geiste, wie ein Bild, ähnlich dem, das hier „Figur“ genannt wird und äußerlich entweder gemalt, gemeißelt, in Erz geschnitten oder durch irgendeine andere Kunst ausgedrückt werden kann.

Die kanonische Arbeit im ersten Chor von „Ein feste Burg“ erzeugt im Geiste die Bildvorstellung der „festgefügtten Burg“, der scharfe, punktierte Rhythmus zu „Erbarm' es Gott“ die der „Geißelung“, das als Tutti hereinbrechende omnes im Magnifikat die Erscheinung von „Völkerscharen“ usw.

§ 159. Die Bild-(Symbol-)figuren sind künstliche Zeichen (*signa artificialia*), weil die Kraft ihres Bedeutens (*vis significandi*) von der Willkür der Menschen abhängt.

Damit ist erneut gesagt, daß es keine Symbolfiguren „von Natur aus“ gibt, sondern einer Figur oder einem Zeichen die symbolische Bedeutung immer nur „beigelegt“ werden kann, woraus folgt, daß zum Verstehen um diese Bedeutung „gewußt“ werden muß.

§ 160. Die Bild-(Symbol-)figuren sind entweder ursprüngliche (*primitivae*) oder abgeleitete (*derivativae*).

§ 161. Ursprüngliche Bildfiguren (*figurae hieroglyphicae primitivae*) sind solche, welche ihren Ursprung nicht von anderen, früheren herleiten, abgeleitete dagegen solche, die aus anderen entstehen.

Ursprüngliche Symbolfiguren wären: auf- und absteigende Tonleiter für ascendere und descendere, hohe und tiefe Lage für Berg und Tal oder Himmel und Erde, bekannte Figuren für eilen, zögern, erwachen, stürzen, marschieren, taumeln usw. — Abgeleitete Symbolfiguren: wiegende Figuren für Meer, Wellen; liegende Töne für Schlafen; Tritonus für Leid und Kreuz; gehäufte Dissonanzen für Tod, Grauen.

„Abgeleitet“ sind sie deshalb zu nennen, weil die Symbolik erst über Mittelglieder zustande kommt: die Wellenfigur über die Vorstellung des Auf und Ab, der ausgehaltene Ton für Schlaf über die Vorstellung vollkommener Ruhe, der Todesakkord erst über die Vorstellung des Schneidenden seines Klanges usw.

§ 162. Unauflösbare Merkmale (notae irresolubiles) nenne ich hier diejenigen, welche vom Erkennenden nicht weiter in einfache aufgelöst werden können, sei es, daß sie in sich solche sind, sei es, daß der Erkennende sie nicht weiter aufzulösen vermag oder willens ist. Umgekehrt sind auflösbare Merkmale (notae resolubiles) solche, die vom Erkennenden weiterhin aufgelöst werden können oder müssen.

Wolff macht das am Glanze des Goldes klar, der an sich ein „auflösbares“ Merkmal bedeutet, weil es aus der Mischung mehrerer Ursachen entsteht; dennoch vermögen wir weder das Merkmal des Goldglanzes noch des Gelbfarbigen grundsätzlich weiter aufzulösen. Musikalisch würde dem etwa die Klangfarbe der verschiedenen Instrumente entsprechen: das Schmetternde der Trompete, das Weiche des Horns, das Helle der Flöte, das Dunkle der Gambe.

§ 163. Unauflösbare Merkmale, welche auf bestimmte Sinnbeziehungen (notiones) der Dinge hinzielen, werden durch ursprüngliche Figuren dargestellt.

Etwa „Majestät“ durch Trompetenton, „Erniedrigung“ durch tiefe Tonlage, „Sünde“ durch Dissonanz-(Tritonus-)wirkung usw.

§ 164. Bestimmte Begriffe (notiones) werden durch abgeleitete Bildfiguren dargestellt, was daran liegt, daß jeder bestimmte Begriff sich aus klar unterscheidbaren Einzelmerkmalen zusammensetzt, die für sich selbst nur durch abgeleitete Symbolfiguren (§ 161) darstellbar sind.

Vergleiche hierzu die unter „abgeleitet“ angeführten Beispiele zu § 161: Meer, Schlaf, Tod.

Von § 454 an setzt Wolff Begriff und Arten der sogenannten *Ars inveniendi*, Findekunst, auseinander. Sie besteht in einer Geisteshaltung (*habitus*), welche gestattet, „aus bekannten Wahrheiten andere, unbekannte herauszulesen“. Sie gründet sich entweder auf Beobachtung (*ars observandi*) oder auf Versuch (*ars experimentandi*) und zieht dazu (§ 465) als Mittel die *Sylogismi* (Bewunftschlüsse) heran. Obwohl Wolff dabei im wesentlichen an die Eruiierung mathematischer Gesetze denkt, greift seine Darstellung doch an mehreren Stellen darüber hinaus und ins Gebiet des künstlerischen „Erfindens“¹⁾. Folgende Stellen halte ich für wichtig.

§ 469. Findekünste (*artificia heuristica*, heuristische Kunstgriffe) werden die Regeln genannt, durch welche der Geist entsprechend bestimmt wird, mittels bereits durchschauter Grundsätze eine unbekannte Wahrheit herauszustellen, welche mit Hilfe eines bloßen Berechnungsverfahrens allein von ihm nicht entdeckt werden könnte.

§ 476. Die Leichtigkeit (Gewandtheit) im Bemerken von Ähnlichkeiten der Dinge nennen wir *Genie* (*ingenium*). *Genial* (*ingeniosus*) also ist, wer durch *Genie* wirkt, d. h. wer die Ähnlichkeit der Dinge leicht bemerkt.

Der Philosoph setzt sich in den folgenden Paragraphen mit dem künstlerischen „*Ingenium*“ auseinander. Darunter versteht er noch nicht „*Genie*“ im Kantischen Sinne, vielmehr allgemein: Scharfsinn, Phantasie, künstlerischen Erfindungsgeist. In der Übersetzung habe ich dennoch das Wort *Genie* beibehalten.

(§ 477). Ohne Zweifel dürfen vor allen andern die Dichter, Redner und Schauspieler (*histriones*) *genial* genannt werden. Und zwar spricht man dies Beiwort den Dichtern wegen ihrer tropischen Redeweise zu. Sie gebrauchen Allegorien und Metaphern, die auf die Ähnlichkeit der Dinge gegründet sind. Wo uns eine Metapher oder Allegorie zutreffend und unerwartet begegnet und damit eine Ähnlichkeit hellleuchtend entgegentritt, sprechen wir vom *Genialen*. Gern setzen die Dichter, durch den Versbau verlockt, die Gattung für die Art, oder die Art für die Gattung als *synekdoche*²⁾, was, wenn es richtig geschieht, nicht die geringste Unklarheit in die Rede bringt. Das

¹⁾ Vgl. meinen Beitrag „Geschichtliches zur *ars inveniendi* in der Musik“, Jahrbuch der Musikbibl. Peters Leipzig für 1925, Leipzig 1926.

²⁾ Eigentlich „Mitverstehen“; eine belebende Redefigur, die bei der Wortvertauschung (z. B. Setzung eines Teils für das Ganze, des Besonderen statt des Allgemeinen) erscheint; vgl. Bach-Jahrbuch 1928, S. 130.

Ingenium führt sie dazu, scharfsinnig Gattung und Art auseinanderzuhalten und dennoch die Ähnlichkeiten zu entdecken. Scharfsinn gehört deshalb dazu, weil ein bloß konventioneller Gebrauch von Metaphern noch nicht genial genannt werden kann. Aus demselben Grunde heißen Redner genial, ferner Schauspieler, sofern aus ihrer Rede und Handlung Scharfsinn im Entdecken von Ähnlichkeiten der Dinge hervorleuchtet.

§ 478. Lebhaft e Einbildung (Imaginationem vivacem, Phantastie) nenne ich die, durch welche Phantasievorstellungen so deutlich hervorgebracht wurden, daß du dir vollständig bewußt wirst, was in ihnen enthalten ist. (Wie die Erfahrung beweist, unterscheiden sich die Phantasievorstellungen dem Grade der Klarheit nach beträchtlich. Je nach den Verschiedenheitsgraden der einzelnen Gegenstände ist die Kraft des Einbildens größer oder geringer.)

§ 479. Die geniale Einbildung ist (immer) lebhaft (feurig). Denn der Geniale erkennt die Ähnlichkeit nicht nur der gegenwärtigen Dinge, sondern auch der abwesenden leicht. Dies deshalb, weil (nach § 92) die Ideen der abwesenden Dinge durch die Einbildungskraft (vi imaginationis) hervorgebracht werden und sie dazu noch Phantasievorstellungen (phantasmata) sind (nach § 93). Indem man diese unter sich, oder die sinnlichen Ideen mit ihnen vergleicht, bemerkt man leicht, was beiden gemeinsam ist, und wird sich folglich des Inhalts der Phantasievorstellungen bewußt.

So kann also der Begriff „Ingenium“ auch (nach Cicero) angewendet werden für die mühelose Dichtkraft (vis fingendi) des Menschen überhaupt. Denn (nach § 144) besteht die Gabe der Dichtkraft in der Unterscheidung und Zusammenstellung von vorher niemals mit dem Sinne wahrgenommenen Phantasievorstellungen. Je feuriger also die Einbildung, desto glücklicher die Gabe der Dichtkraft.

§ 480. Wer durch Ingenium etwas vermag, vermag es infolge des Gedächtnisses (weil dies nach § 175 Vorbedingung zum Wiedererkennen ehemals erweckter Ideen ist).

Die Fülle des von Wolff ausgebreiteten Gedankenstoffes ist auch weiterhin außerordentlich und würde, wenn es auf vollständige Darstellung einer Musikpsychologie des Rationalismus ankäme, noch manche fruchtbare Beobachtung liefern. Für unsern Zweck reichen die angezogenen Paragraphen aus. Anknüpfend an die beiden letzten wäre zu sagen: Es entspricht durchaus barocker Geistigkeit, vom „Genie“ des großen Künstlers nicht das geringste Aufheben zu machen, sondern — wie Wolff es tut — es in der Begabung für „müheloses Entdecken von Ähnlichkeiten der Dinge“ und in gutem

Gedächtnis aufgehen zu lassen. Nirgends, weder im allgemeinen noch im musikalischen Schrifttum der Zeit klingt die erst von der Romantik ausgeprägte Überzeugung von der Erlesenheit des großen Künstlers oder des „göttlichen Geschenks“ seiner Einfälle an. Über „Tiefe des Gefühls“, „Originalität“, „persönliche Anschauung“ oder gar über die Geltung eines Tonwerkes als weltanschauliches Lebensbekenntnis sprach man zur Zeit Bachs noch nicht, weil diese Dinge außerhalb des Bewußtseins lagen, d. h. als irrationale, dem Verstande unzugängliche Beziehungen der ratio keinen Halt gewährten. Was Sebastian Bach selbst an seiner künstlerischen Eigenart für ausschlaggebend oder einzig gehalten hat, wissen wir nicht. Technisches und Formales, da es zum erlernbar Handwerklichen gehörte, schwerlich. Wohl aber mag es die Überzeugung vom Besitz einer schier unerschöpflichen, jeden Augenblick gegenwärtigen Symbolisierungsgabe gewesen sein, mithin eines nie und nimmer Erlernbaren. Denn was bedeutete, recht verstanden, diese anderes als die Fähigkeit, hinter das Wesen aller Dinge zu blicken, deren geheime und geheimnisvolle Verwandtschaft zu erspüren und dann jede noch so geringfügige Erscheinung kraft der entdeckten Ähnlichkeit mit musikalischen Vorgängen sinnbildhaft hinzustellen? Dazu gehörte „Erleuchtung“, gehörte das Aufspringen innerer Quellen, — ein Vorgang, der, jederzeit von hohem Glücksgefühl begleitet, auch von Bach wohl immer wieder als Geschenk von oben entgegengenommen worden ist: Jesu juva! Soli Deo gloria! Der Wolffsche Begriff ingenium wäre dann, so aufgefaßt, keine Platttheit mehr, wie es im ersten Augenblick scheinen mochte, sondern ein schlichter Ausdruck für das jedem wahren Künstler eingeborene Vermögen der Tiefenschau, der Schau in Tiefen, wo alle Dinge sich durch similitudines als Bestandteile einer einzigen großen Ganzheit ausweisen. Bei Beethoven, bei Wagner ist es nicht anders gewesen. Einbildung (*vis imaginationis*) und Dichtkraft (*vis fingendi*), beide in hoher Steigerung zu Phantasievorstellungen (*phantasmata*) geführt, haben von je den großen Künstler ausgemacht. Auch den erwählten Dichter, mochte er nun in Lohensteinschem oder Gottschedschem Bilderschwulst sprechen. Lesen wir die Verse, die der Student Goethe 17 Jahre nach Bachs Tode in Leipzig niederschrieb:

Luna bricht die Nacht der Eichen,
 Zephyrs melden ihren Lauf,
 und die Birken streun mit Neigen
 ihr den süß'sten Weibrauch auf.

und fragen, worin das aus ihnen sprechende dichterische Ingenium beruht, so kann die Antwort keine andere sein: mit geradezu mystischer Schaukraft (*imaginatio, vis fingendi*) sind hier geheimnisvolle Ähnlichkeiten zwischen fernabliegenden Dingen erkannt und diese dann in sinnbildliche Beziehung zueinander gebracht worden¹⁾. Es ist daher auch begreiflich, daß die Bachsche Zeit noch nichts von dem metaphysischen Schönheitsbegriff der romantischen Ästhetik wußte. Schönheit fällt für sie noch durchaus zusammen mit dem Erkennen esoterischer Gehalte. Die Worte *pulchritudo* oder *pulcher* kommen bei Wolff überhaupt nicht vor. Vielmehr: in der Fülle, Überzeugungskraft und sinnlichen Einprägbarkeit der verschiedenen Symbolbeziehungen erblickte das Barock das, was spätere Geschlechter unter künstlerischer Schönheit verstanden.

Dies alles zusammengefaßt, kann kein Zweifel walten, daß Christian Wolffs Erklärungen für die Erkenntnis barocken Kunstdenkens hohen Wert haben. Nun die Begriffe der *phantasmata*, des *significatum hieroglyphicum* und der Symbolfiguren durch ihn ein für allemal festgelegt sind, dürfen auch wir sie künftig ohne Scheu so anwenden, wie ich es in den erwähnten früheren Aufsätzen getan. Zugleich ist der Forschung ein weiteres Hilfsmittel zur Durchleuchtung barocken Musikdenkens in die Hand gegeben, wert, daß sie es entsprechend benutze. Vielleicht, daß ein späterer Beitrag der hochinteressanten Frage nachgeht, wie es im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Zerfall der barocken Psychologie und — entsprechend — zu einem neuen Musikdenken gekommen ist.

¹⁾ Daß auch die Zahl, nicht als quantitativer, sondern als ordnender Begriff verstanden, in das Bereich des Ingeniums gehört, setzt an überraschenden Beispielen Martin Jansens Beitrag im vorliegenden Jahrbuch auseinander. Denn gerade in der Zahl drückt sich, wie bereits seit Jahrtausenden erkannt, die verborgene *similitudo* der Dinge im Makro- und Mikrokosmos am sinnfälligsten aus.