

Zur Motivbildung Bachs.

Ein Beitrag zur Stilpsychologie.

Von Dr. Ernst Kurth (Bern).

Wo sich in einem Kunststil gewisse typische Formen herausbilden, welchen man in verschiedenartigsten Werken und auch innerhalb eines Werks in mannigfachen Formteilen immer wieder begegnen kann, deutet dies stets auf etwas Gemeinsames in den Energien der künstlerischen Gestaltungskraft, welche in solchen immer wiederkehrenden Einzelzügen nur ihre Auswirkung und sichtbaren Ausdruck finden. Je verschiedener daher die äußeren Zusammenhänge, in welchen solche Formen auftauchen, desto größeres Interesse beansprucht die Frage gerade nach ihrem Zusammenhang untereinander; sie führt geradewegs von den Erscheinungen selbst, die im Kunstwerk zutage liegen, zu den Ursachen, von den Ausdrucksformen zu den Kräften des Ausdruckswillens.

Schon ein flüchtiger Blick auf die Linien der Polyphonie Bachs zeigt, daß gewisse melodische Züge allenthalben, entweder unverändert oder in starken Annäherungsformen auftauchen, und man wird bald erkennen, daß dies nicht so sehr an der Wiederkehr gemeinsamer oder ähnlicher Hauptthemen selbst liegt, als im Aufscheinen gleichförmiger Züge, die den vielfachen breiten Entwicklungen und Fortspinnungen angehören, aus welchen ein musikalischer Satz sich entfaltet. Hat man aber einmal begonnen, diese Erscheinung näher ins Auge zu fassen, so kann man auch bald gewahr werden, in welchem überraschendem Maße sie über alle polyphonen Werke gebreitet ist, wie häufig und regelmäßig die gleichen typischen Linienzüge überall

sichtbar werden, ohne daß man für gewöhnlich selbst bei eingehender Kenntnis der Werke auf diese Gleichförmigkeit hingelenkt wäre, geschweige denn sich an ihr stoßen würde. Und selbst wenn man einmal in die Beobachtung dieser Fülle von Wiederholungen eingedrungen ist, verlieren die Werke nichts von ihrem inneren Reichtum, im Gegenteil, gerade aus der Hinwendung zu jenen typischen, vielfach unscheinbaren Zügen gewinnen sie nur gesteigerte innere Lebendigkeit und Spannung.

Es sei gleich vorweggenommen, daß neben der häufigen Wiederkehr typischer Linienformen selbst auch diese Erscheinung bedeutungsvoll ist; denn geht man in Kunstwerken an bestimmten Einzelheiten gewöhnlich vorüber, ohne sie zu beachten, so liegt dies entweder an ihrer Geringfügigkeit und Inhaltsarmut, oder aber daran, daß ihnen eine Allgemeinheit solcher Art eignet, die aus den Tiefen des Schaffensvorgangs dringt und daher gerade durch die weit umspannende Fülle ihres Inhalts sich für gewöhnlich weniger sinnfällig geltend macht als die differenzierteren, auf den ersten Eindruck hin charakteristischeren Erscheinungen, welche an der Oberfläche der Empfindungen am auffälligsten vortreten und jene Tiefenvorgänge überströmen. Das gewöhnliche Übersehen liegt dann an ihrer Verborgenheit, nicht an ihrer Leere, auch nicht an geringerer Wirkungsintensität. Und dies gilt von den typischen, immer und überall anzutreffenden Linienformen bei Bach; sie sind für die gesamte Polyphonie höchst bedeutungsvoll, mag auch ihre Unscheinbarkeit und geradezu charakteristische Unauffälligkeit sie zuerst bedeutungslos erscheinen lassen.

Es gäbe daher zwei Wege, zu jenen typischen Motivformen, ihrem Stil und ihrer Bedeutung zu gelangen; der eine ginge von den heller vortretenden melodischen Erscheinungen, den charakteristischen Hauptmotiven, aus und würde von hier zu den äußerlich weniger charakteristischen, allgemeineren Linienzügen vorrücken, in ihnen letzte Reste von der Zeichnung der Hauptthemen suchen und schließlich diejenigen Linienzüge, die gar keinen Zusammenhang mit diesen mehr zeigen, nur noch als verbindende Überleitung zu ihrem Wiederauftreten bewerten. Der andere Weg wäre der umgekehrte, und würde von den

tiefften elementarsten Wurzelercheinungen der Melodiebildung über die allgemeineren Motivzüge zu den in immer stärkerer Eigencharakteristik konzentrierten Gebilden vorrücken. Den ersten Weg muß beispielsweise die analytische Formenlehre einschlagen, allerdings auch noch ohne bis zur Beachtung und Erklärung der typisch wiederkehrenden Motive selbst zu gelangen, von denen hier zunächst die Rede sein soll; denn sie beginnt damit, von dem Hauptthema eines Werks, z. B. einer Fuge auszugehen, darauf zunächst diejenigen Partien des Satzes herauszuheben, in welchen es wieder erscheint, um hernach außerhalb dieser „Durchführungen“ die übrigen Entwicklungspartien auf Grund der Teilmotive vom Hauptthema zu analysieren und diese bis in ihre letzten Umformungen und Abweichungen zu verfolgen. Dieser Gesichtspunkt führte konsequent dahin, die zwischen den Durchführungen liegenden Teile als „Zwischenspiele“ zu bewerten, da sie sich nach der vom charakteristischen Hauptthema ausgehenden Formauffassung als unwesentlichere, nur im Dienste der Durchführungen, als Überleitungen entstandene Partien darstellen.

Auf dem gleichen Weg, der von dem Hauptthema ausgeht, und die Linienbildung aus den Durchführungen in die Zwischenspiele hinein verfolgt, gelangte ich bereits in meinem Buche über Polyphonie¹⁾ bei der Untersuchung der Zwischenspiel-Entwicklungen zur Aufweisung gewisser typischer, durchgängig in Bachs Werken wiederkehrender Motive von der hier in Rede stehenden Art; sie konnten jedoch dort nur im Hinblick auf andere Zusammenhänge in kürzerem Hinweise erledigt und daher auch nur zum kleineren Teil angeführt werden (vgl. IV. Abschnitt, IV. Kap.). Dem eingeschlagenen Untersuchungsweg entsprechend war dort auch diese Erscheinung als eine „Auflösung“ der charakteristischen Hauptthemen in jene allgemeineren Linienzüge zu kennzeichnen. Die typischen Formen erklärten sich hierbei als Ausdruck einfachster und primitivster Bewegungsvorgänge, die der Entwicklung von Linien zugrunde liegen, wie

¹⁾ Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. Bern, Verlag Drechsel, 1917.

überhaupt das Auftreten typischer Formen in einer Kunst niemals ursprünglich etwas „Formelhaftes“ darstellt, sondern sich im Gegenteil stets als Spiegelung lebendiger Grundvorgänge herauskrystallisiert, die immer und allgemein am Wirken sind.

Die dort aufgewiesenen Beobachtungen führen jedoch geradewegs auch zu dem Gedanken, auf dem umgekehrten Wege, nämlich von den allgemeineren und primitivsten typischen Motivbildungen ausgehend, zur Stilistik der polyphonen Melodie vorzudringen; denn ist auch dieses Verfahren der einfachen formalen Analyse entgegengesetzt, so greift es doch die Entwicklung der polyphonen Linienkunst bei ihren Wurzeln auf, um von ihnen aus den Reichtum der unendlich differenzierten Melodieformen zu verstehen, und es wird sich zeigen, daß sogar für das Verständnis der Themen selbst hierbei neue Kriterien zu gewinnen sind. Wie die Themenbildungen der Polyphonie in ihrer unbegrenzten Mannigfaltigkeit nie zu erschöpfen sind, so muß darum auch nicht das Besondere, das jede einzelne melodische Idee enthält, in den Vordergrund gerückt werden, sondern das Allgemeine, aus dem sich jede individuelle Einzelidee entwickelt.

Ohne im Rahmen dieses Aufsatzes über stilistische Untersuchungen auf das Gebiet meiner theoretischen Arbeiten hinausgehen zu wollen, beschränke ich mich zum Verständnis der nachfolgenden Untersuchungen in Kürze auf den Hinweis, daß die gesamte Erscheinung des Melodischen nur auf Grund von Bewegungsvorgängen zu verstehen ist. Ein Motiv z. B. ist ebensowenig eine Summe von Tönen als ein Wort eine Summe von Buchstaben, oder ein Satz eine Summe von Wörtern ist; es kommt auch hier auf den Sinn und die tragende Inspiration des Zusammenhanges an, und dieser ist beim Melodischen stets der lebendige Zug, welcher als eine kontinuierliche Bewegung die Einzeltöne überstreicht und in ihrer Folge nur seinen Ausdruck findet. Schon die einfache Erwägung, daß die erklingenden Töne nur in dem Wechsel ihrer Höhe und den Schnelligkeitswerten ihrer Folge einen melodischen Zusammenhang darstellen, mußte die psychologischen Untersuchungen darauf hinlenken, ein wesentliches Moment aller Melodik in demjenigen

Teil einer Linie zu suchen, der nicht in den Tönen, sondern zwischen ihnen, in ihrer Verbindung liegt, also äußerlich gesprochen, in demjenigen Teil, der sich in der Niederschrift als der leere Zwischenraum zwischen den Tönen darstellt. Denn es ist klar, daß vielmehr ein Spannungsvorgang das lebendige Empfinden auch über diese klaffenden, nicht durch Erklingen ausgefüllten scheinbaren „Lücken“ hinüberträgt, und nachdem sich mir schon im Laufe meiner früheren theoretischen Arbeiten die Überzeugung aufgedrängt, daß in jenen, zwischen den erklingenden Tönen selbst liegenden Teilen ein wesentliches Moment aller Melodik gelegen sei, erkannte ich bald immer deutlicher, daß in jenem Energievorgang, der sich nicht durch hörbare Eindrücke kennzeichnet, sogar der eigentliche Kerngehalt des Melodischen zutage trete. Man muß sich einmal mit dem Gedanken befreunden, daß das innere Leben des Melodischen nicht in Tönen, überhaupt nicht in klanglichen Erscheinungen beruht; der Zug, welcher die Töne überstreicht, ist bedeutungsvoller als diese selbst. Die Töne sind bloß die Punkte, in welchen sich ein linearer Bewegungszug andeutet und das Spiel seiner Wellungen der Wahrnehmung vermittelt. Gesteigerte Spannung dieser bewegenden Kräfte ruft der gesteigerten Intensität, die in den höher schwingenden Tönen zum erklingenden Ausdruck kommt, wie ihr Nachlassen in die Tiefe führt. Und so ist in der Tat der Grundinhalt der melodischen Linie das Unhörbare an ihr, der Spannungsverlauf, der in den erklingenden Tönen nur seine Spiegelung in konkretem Ausdruck, seine sinnlich wahrnehmbare Erfüllung findet. Aber freilich wäre es hierbei nun ganz verfehlt, wenn man jenen psychischen Spannungsvorgang lediglich als die Brücke zwischen den erklingenden Eindrücken zweier aufeinander folgender Töne auffaßte, als eine Verbindung, welche zwischen je zwei Tönen einer Melodie „nachgezogen“ wird; denn eine solche Auffassung würde an dem gleichen falschen Prinzip festhalten und nur statt aus Tönen, aus Intervallen summieren, und auch damit wäre das Mitmachen des Verbindungszuges erst das Sekundäre gegenüber den Tönen. Aber die Linie summiert sich, auch dem genetischen Vorgang der Melodieentstehung nach, weder aus Tönen, noch aus einzelnen

Intervallen, sondern ist ein ursprünglicher Zusammenhang, der in seiner Erformung das Bild der Tonanordnung in Intervallen und in der Schnelligkeitsfolge hervorruft. Der eigentliche tragende Inhalt der Linie sind die Bewegungszüge, die sich in den einzelnen Tönen nur wahrnehmbar andeuten und darum ist dieser nicht als eine von Ton zu Ton nachgezogene (sekundäre) Verbindung aufzufassen, sondern als die Gesamtheit einer Bewegungsphase.

Gerade das Verständnis Bachs wird dadurch erschwert, daß man bisher die melodischen Erscheinungen nicht als geschlossene lineare Einheiten zu werten wußte und sich hiervon durch das Vorgehen der Theorie ableiten ließ, welche bei den Tönen selbst einsetzt und sich in der einseitigen Untersuchung ihrer harmonisch-klanglichen Bedeutung verstrickt hat, wodurch man die innere Dynamik des geschlossenen Bewegungszugs völlig aus den Augen verlor, der stets das Primäre gegenüber den Tönen darstellt.

Von diesem müssen wir aber ausgehen, wenn wir zunächst die typisch wiederkehrenden, primitiven Motive, hernach aber die innere Entwicklung der gesamten Linienkunst Bachs bis in die Themen hinein verfolgen wollen. Weniger als der hörbare Ausdruck, in welchem sich die gestaltenden Kräfte symbolisieren, interessieren uns diese selbst, und zu ihnen rücken wir das Schwergewicht der Untersuchung. Alles Auf und Ab der Töne, alle Verlebendigung und Stockung ist unmittelbare Erformung des gestaltenden Willens, dessen lebendigen Ausdruck wir herauszufassen haben, wenn wir statt auf die Erscheinungsformen der melodischen Kunst auf die formende Energie selbst gerichtet sein wollen.

Wie alle Melodik ist aber auch alle Form der Linienkunst als eine Bewegungsentwicklung zu verstehen; auch sie gestaltet sich aus Steigerungen und deren Anlage in der Gesamtarchitektur eines Satzes. Am einfachsten tritt dies bei jenen Werken des polyphonen Stils hervor, die überhaupt nur aus einer einstimmigen Linie entwickelt sind (wie Bachs Suiten und Sonaten für Violine und für Cello allein, ohne Begleitung) oder deren Hauptzug wenigstens in einer für sich vortretenden,

herrschenden Stimme beruht; die Grundempfindungen, welche die gesamte Ausspinnung leiten, sind Bewegungen. Aber auch die eigentliche Polyphonie, eine mehrstimmig-lineare Saganlage, weist in Kombination und Ineinandergreifen der Linienbewegungen den gleichen formalen Grundzug, die Entwicklung in Steigerungen, auf, wobei die Anordnung der Steigerungsverhältnisse im Satze selbst großer Verschiedenheit unterworfen sein kann. Aber um die polyphone Form ihrem Wesen nach zu verstehen, ist von dem Verlauf zu gesteigerten und wieder zu verringerten Spannungen der Linienentwicklung auszugehen. Der Grundzug dieser Entwicklungen selbst liegt beim polyphonen Linienstil in der Kontinuität ihres Zusammenhangs, einer Technik stetig ineinanderfließender Übergänge, welche jede Strecke einer Linie oder auch eines ganzen Satzes unmittelbar aus der vorangehenden entwickelt und fortgesponnen erscheinen läßt. Hierdurch unterscheidet sich die innere Saganlage und das ganze Formprinzip, das selbst nur aus dem Wesen der melodischen Linie und ihrer Ausspinnungstechnik hervorgeht, scharf von dem Gruppierungsprinzip, das später bei den klassischen Formen herrscht und in einer Aneinanderreihung und Sonderung der Einzelpartien zutage tritt.

Indem sich nun die polyphonen Formen in Steigerungserscheinungen entwickeln, zu welchen die Linienbewegungen ineinandergreifen, können wir für die Untersuchung der Grundlagen ihrer Melodik davon ausgehen, im Auftreten typischer Melodieformen typische Bewegungszüge zu erblicken, die jenen Steigerungsentwicklungen dienstbar sind. Auch sie sind, gerade in ihren Stereotypen, allenthalben sich herausbildenden Wiederholungen Spiegelungen des gestaltenden Willens, und zwar sein unmittelbarster, elementarster Ausdruck. Indem sich die melodischen Gestaltungen in unbegrenzter Labilität den inneren formalen Entwicklungen und Steigerungen anschmiegen, entstehen auch die ersten, primitivsten Verfestigungen zu typischen Motivformen im lebendigen Vorgange der Sagentwicklungen. Aus gleichartigen linearen Steigerungsvorgängen bilden sich auch gleichartige Motivzüge als Ausdruck ein und desselben Gestaltungswillens. Es sind Elemente der lebendigen

Architektur des Satzes. Mithin entstehen hierbei Motive, die sich von den tragenden Hauptmotiven eines musikalischen Satzes zunächst durch ihre Bestimmung unterscheiden: sie treten nicht wie diese um ihrer selbst willen hervor, um mit ihren charakteristischen Zügen das ganze Werk in Mann zu halten, sondern sind latenteren Inhalten zugehörig. Aber das Zurücktreten dieser typischen Motivbildungen hinter die charakteristischen Hauptmotive enthebt die Stilforschung nicht von der Notwendigkeit, auch zu ihrem Verständnis zu gelangen.

Für die Psychologie des Schaffensvorgangs ist damit gleich noch ein weiterer Unterschied hervorzuführen; im Gegensatz zu jenen Hauptmotiven, die als tragende melodische Idee vorangestellt und zum Problem des Satzes erhoben werden, ist ihre Entstehung mehr unbewußter Art, indem das kompositorische Gestalten auf die weitausgreifenden Entwicklungen selbst gerichtet ist, aus welchen erst die Bewegungsformen im Einzelnen als Sekundärererscheinungen sich herauskrystallisieren. Daher auch bezüglich ihrer Aufnahme beim musikalischen Hören die analoge, gleich eingangs betonte Erscheinung, daß sie im allgemeinen unbemerkt oder wenigstens unauffällig bleiben, auch bei eingehenderer Beschäftigung mit dem Werk; diese Unauffälligkeit ist aber wesentlich und beruht nicht etwa auf Flüchtigkeit der Betrachtung (bzw. der Erfindung). Man wird sie auch andererseits ungeachtet ihrer Unscheinbarkeit gegenüber den charakteristischen Hauptthemen nicht als Bildungen bezeichnen können, die an sich ärmlich wären. Sie erscheinen von einer gewissen Selbstverständlichkeit, wie alle jene Kunstelemente, vortretende oder verborgene, die als Ausdruck von etwas Primitivem und Ursprünglichem den Charakter einer zwingenden innern Notwendigkeit an sich tragen. Es ist eine Einfachheit von der Art, die nie banal und nie zuviel wird, die Einfachheit des Elementaren.

Gegenüber den Hauptmotiven sind es architektonische Motive, insofern sie dem Aufbau des Satzes und aller seiner Teilphasen dienen. Da jedoch der Ausdruck „Architektur“ mehr denjenigen Formen entspricht, die in Gruppierung, der Aneinanderreihung gesonderter Einzelpartien beruhen, als der Technik stetiger, fließender

der Entwicklungen, wie sie den linear-polyphonen Satz kennzeichnet, so wären auch diese Motive treffender mit dem Namen „Entwicklungsmotive“ zu bezeichnen.

* * *

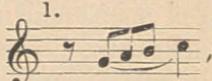
Nach den Entwicklungsvorgängen im musikalischen Satz ergeben sich auch für diese Motivbildungen selbst drei Hauptgruppen, entsprechend den drei einfachsten, allgemeinsten Stadien, welche die Anlage einer Satzentfaltung aufweisen kann. Fast man, der einfacheren Vergegenwärtigung halber, zunächst die Bewegungen einer nur einstimmig-linearen Entwicklung ins Auge, so kann diese entweder in einer Steigerung oder in sinkender Bewegung einer Entspannung bestehen oder schließlich für gewisse Partien darin, daß eine erreichte Höhenlage im Großen und Ganzen festgehalten wird. Bei der einfachen Linie, z. B. in den nur einstimmigen Sätzen Bachs, kommen diese Vorgänge nach den vorhin erwähnten Gesichtspunkten des melodischen Formausdrucks unmittelbar plastisch in den entsprechenden Bewegungen durch Höhen- und Tiefenlage der Töne zum Ausdruck; nur besteht auch hier diese Bewegung äußerst selten im geradlinigen Hinaneilen oder Sinken aller aufeinanderfolgenden Linientöne, sondern im allmählichen Empor- oder Hinabdrängen über mannigfache Wellungen und Teilkurven der Entwicklung, die erst zusammen in ihrem Ineinanderfließen das ganze Entwicklungsbild und seine Richtung aufweisen. Erst über die Beobachtung solcher Teilkurven gelangt man, wie sich später zeigen wird, zum Verständnis des minder einfachen Bildes der Steigerungsentwicklungen in der Mehrstimmigkeit, wo sich die Kurven und drängenden Bewegungen mannigfach durchkreuzen, derart, daß keineswegs jede einzelne Linie das Bild der Entwicklungsrichtung vom Gesamtzug zeigt; diese tritt erst aus der ineinandergreifenden Dynamik der einzelnen Linienbewegungen, die zum Stimmenkomplex anschwellen, zutage. Dennoch beruhen die verschiedenen Steigerungsentwicklungen der Mehrstimmigkeit in noch viel ausgeprägterem Maße als bei einstimmiger Ausspinnung auf jenen typischen Motiv-

bildungen, die alle Träger eines spezifischen Bewegungs-
ausdrucks sind.

Somit bilden sich zunächst nach den drei Hauptstadien, die eine Sagentwicklung aufweisen kann, auch als drei Hauptgruppen ansteigende, fallende und schwebende Motive heraus, Linienelemente, die in plastischstem Ausdruck die Energie jener Bewegungen konzentriert enthalten.

Es ist andererseits von vornherein klar, daß zwischen den drei erwähnten Grundformen der inneren Sagentwicklung und mithin zwischen den drei zugehörigen typischen Motivgruppen zahlreiche und unabgrenzbare Übergangsformen bestehen müssen; daher vermögen diese am einfachsten und deutlichsten durch Heraushebung typischer Grundformen, welche greifbare Grenzfälle darstellen, der Beobachtung zugänglich zu werden, und man muß von ihnen aus nicht zur Konstruktion eines starren, dreifach sondernden Schematismus, sondern im Gegenteil zum Wesen jenes Übergangs mit all seinen spezifischen Stilerscheinungen gelangen. Denn die Grundeigenart fließender Übergänge, welche die polyphone Linienkunst überhaupt in allen ihren Erscheinungen kennzeichnet, bietet gegenüber dem Formprinzip der Gruppierung überall dem Stilverständnis dadurch die größten Schwierigkeiten, daß sie die festen Haltepunkte entzieht. Der Gewinnung fester Angriffspunkte für die Beobachtung dient aber das Ausgehen von Grenzfällen.

Die einfachste und häufigste Form steigender Motivelemente ist

die über vier Töne diatonisch ansteigende Linie  1.

die meist mit Zuspitzung in einem Leitton vor der Gipfelung ihre hinanstrebende Kraft konzentriert (analog wie der obere Teil einer ansteigenden Skalenbewegung). Dieses Motiv verkettert und treibt hindrängende Entwicklungen in verschiedenster Art, und meist in raschen, ineinandergreifenden Wiederholungen, nach erreichtem Gipfelton wieder an tieferer Stelle ansetzend und von neuem zur Höhe treibend, bis sich aus der Folge der Gipfeltöne untereinander eine durchgängige Höhenentwicklung ergibt; in gleicher Art, wie sich auch die übrigen, noch im

Folgenden zu erwähnenden, typischen Motivelemente zu einer breiteren Gesamtbewegung vereinen.

Dieser Grundform nähern sich zahlreiche Annäherungsbildungen gleichen Bewegungsinhalts, z. B. kurzatmigere Formen wie:

2. 3. 4. 5. 6.

ferner gewundenere Linien wie:

oder aufwärts rankende Bildungen:

7. und ähnliche.

Keine kommt an Häufigkeit der ersterwähnten (Nr. 1) gleich, welche die Energie hinandrängender Bewegung am konzentriertesten ausgeprägt enthält. Überhaupt wird man durchgängig bestätigt finden, daß typische Formen um so öfter auftreten, je einfachere Energievorgänge sie zum Ausdruck bringen, je primitiver sie sind: die geradlinig um vier Töne (wie der obere Skalenteil) hinansteigende Motivbildung ist derart häufig, daß man nur wenige Werke Bachs antrifft, in denen sie sich nicht in irgend einem Entwicklungszusammenhange herausbildet, und sehr zahlreiche, die ganz von ihr durchsetzt sind¹⁾.

Neben der über eine Quart verlaufenden diatonischen Linienbildung erscheint schließlich auch schlechtweg der Sprung einer Quart an sich als eines der zahlreichsten typischen Entwicklungs-

¹⁾ Daß gerade die um eine Quart ansteigende, also die diatonische Reihe von vier, und nicht z. B. von 3 Tönen, die intensivste von den primitiven Steigerungsformen darstellt, geht auf Ursachen zurück, die gleichfalls durch Spannungsercheinungen hervorgerufen sind, die jedoch bereits dem Gebiet der Theorie im engern Sinne zugehören; ich verweise diesbezüglich auf meine Ausführungen a. a. O. S. 40—43 und S. 78 f.

motive; viele Steigerungen kettten sich aus dem Empordrängen eines Quartsprunges, dessen Energie von einem Grenztone der Entwicklung zum nächsten trägt; man vergleiche z. B. die zwei oberen Stimmen der nachfolgenden Stelle aus der Fuge in H-Dur vom Wohltemp. Klavier, II. Teil (Takt 68—71).

8.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The first system is labeled with the number '8.' in the upper left. The notation shows a sequence of quarter notes in the upper voice and eighth notes in the lower voice, illustrating the 'steigende Quart' motif.

Beide Stimmen zeigen das stetig ineinandergreifende Emporklimmen um einen Quartsprung, nach welchem jedesmal die Linie wieder, wie in einem Bewegungsausgleich nach dem steilen Anschwung, um einen Ton zurücksinkt, um von diesem aus wieder in neuem Ansatze mit dem aufstrebenden Quartmotiv zur Höhe weiterzudrängen. Zwischendurch, jeweils vom letzten zum ersten Achtel eines Taktes, bringt zudem die unterste Stimme den aufwärtsdrängenden Quartsprung. Schon wenn man das Spiel der linearen Energien in diesen wenigen Takten verfolgt, kann man erkennen, wie die polyphone Melodieentwicklung durch und durch aus Bewegungsvorgängen bestimmt ist.

Der Steigerungsanschwung, welcher über die Weite eines Quartsprunges ausgreift, bedeutet eine Erhöhung der Bewegungsenergie gegenüber der nur von Ton zu Ton bis zu einer Quart ansteigenden, zuerst angeführten Grundform; das Motiv des Quartsprunges erscheint denn auch regelmäßig an intensiver vorwärts tragenden Steigerungen von erhöhtem Schwung. Hierbei bilden sich wieder in typischer Weise gewisse auftaktige

Ansatzbewegungen zur aufwärtstragenden Quart selbst heraus, so daß in ungemein häufiger, allenthalben anzutreffender Wieder-

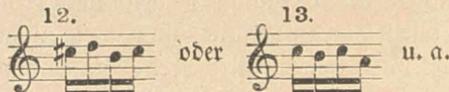
kehr Motivbildungen wie folgende entstehen:  9.
und ähnliche.

Alle die typischen Bildungen von solcher Art sind im eigentlichen Sinne Elemente des Formens; es sind ursprünglichste lineare Gestaltungen, die als geschlossene Bewegungsphasen entstehen, als melodische Einheiten, die nicht weiter in ihre Linienbestandteile zu zerlegen sind, „Motive“ im primitivsten Sinne. Ihr Forminhalt ist nichts als die lebendige Kraft des Formens selbst.

Dem Motiv der diatonisch ansteigenden Linie (Nr. 1) kommt bei Bach nur noch eine einzige der typischen Motivbildungen an Häufigkeit gleich, nämlich die einfachste, nicht minder primitive Grundform der schwebenden Bewegung, das Umspielen einer festgehaltenen Höhe:



oder in Annäherungsformen:



Dies sind Motive, die schon ihrem Inhalt zufolge, eben jenem Einhalten einer Höhenlage, fast immer in längerer Folge von Wiederholungen, über eine größere Strecke gedehnt erscheinen. Sie stellen im Grunde nur einen belebteren Ausdruck der noch einfacheren Erscheinung eines überhaupt festliegenden Haltetones dar; aber wie die polyphone Linienkunst ihrem ganzen Wesen nach Bewegung ist, zeigt sie auch im inneren Leben ihres Stimmgewebes statt längerer Ausspannens ein und desselben Tones stets eher ein leichtes Aufslackern von Bewegung.

Die rudimentärsten Formen der Schwebemotive sind die nur dreitönigen, ersterwähnten (Nr. 10 und 11), von denen viele Werke in großen Partien gänzlich durchsetzt sind. Die Um-

formungen, welche dieser motivische Ausdruck schwebender Bewegung findet, sind noch mannigfach z. B. in weiter ausgeklungenen Linien:



Man vergleiche z. B. die schwebenden Bewegungen durch alle Stimmen, von welchen die folgenden Takte aus der H-Dur-Fuge vom II. Teil des Wohltem. Klaviers getragen sind (Takt 96–99):

19.

Finden sich in Bachs Linien häufig Formen wie die folgenden



so beruhen diese auf Heraushebung einer Stimme für sich (je weilig der ersten von vier Sechzehnteln) und der Schwebefigur der übrigen drei Sechzehntel, also schon auf dem Auftreten latenter Mehrstimmigkeit in der einzelnen Linie. Überhaupt erschwert diese Eigentümlichkeit in Bachs Technik oft das Erkennen der typischen Entwicklungsmotive, indem man einzelne Töne zu einer gesondert heraustretenden Stimme für sich herauslösen muß.

Schwebende Entwicklungen sind naturgemäß in einem Satz meist auf geringere Strecken eingeschränkt als steigende oder

sinkende; daher sind auch unter den schwebenden Motiven solche, die ein und dieselbe Höhe unverändert umspielen, viel seltener als solche Motivformen, die ein schwebendes, d. h. sehr allmähliches Überleiten zu tieferen und höheren Lagen darstellen. Dies zeigt sich nicht nur in der Verkettung der einzelnen vorhin erwähnten Motive zu langsamem, getragennem Aufwärtsschweben oder Hinabsinken, sondern größtenteils schon in den Motivbildungen selbst. Denn außer bei Figuren wie z. B. Nr. 10, 11, 12, 17 und 18, die im gleichen Ton einsetzen und enden, liegt der Wille zu einer auf- und abwärts führenden Entwicklung schon in den Motiven selbst latent; so neigt eine Bildung wie Nr. 14 bereits zu einer hinauftragenden Entwicklung, während sie sich beim Sinken des Gesamtzuges, dem sie angehört, diesem in natürlicher Bewegungskraft, dem Kern und Ursprung jeder Motivbildung, zu folgender Umgestaltung



Die Folge dieser Erscheinung ist, daß die Grenzformen der schwebenden Entwicklungsmotive ganz unmittelbar in Annäherungsformen zu steigenden oder fallenden Motivtypen übergehen. So entstehen aus den Bewegungen des Schwebens in stetiger Höhe, die immer auf beschränkte Strecken verwiesen bleiben, die motivischen Bewegungsformen des Aufwärts- und Abwärtsschwebens, die als Übergangsstadien zwischen den eine unveränderte Höhe einhaltenden Schwebeformen und den Energien der steigenden oder sinkenden Motivbewegungen zu gelten haben; sie unterscheiden sich von ihnen durch den getrageneren Charakter, den Ausdruck von breiter ausgesponnenen Entwicklungen, die noch den Bewegungsinhalt des Schwebens trotz unverkennbarer sinkender oder steigender Tendenz stärker als die Energien des Auf- oder Abwärtsdrängens selbst vortreten lassen. Doch gibt es auch hier, wie überall im polyphonen Stil, nur Übergänge, nicht Abgrenzungen.

So ist z. B. eine Bildung wie die folgende:



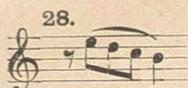
schon auf dem Wege zur HerauskrySTALLISIERUNG des steigenden Motivs von Nr. 1. Ähnlich erscheinen als differenzierter Ausdruck aufwärts schwebender Bewegungsenergien typische Formen folgender Art herausgebildet:



Liegt die Unabgrenzbarkeit und Uerschöpflichkeit solcher Formen, deren nur die häufigsten angeführt seien, schon im Wesen des Übergangs begründet, so kann von einer weiteren Aufzählung um so mehr abgesehen werden, als es gar nicht auf die Differenzierung, sondern vielmehr auf das Gemeinsame aller dieser Bildungen gleichartigen Grundzuges ankommt. Sie gehören dem innern Leben des Sahaufbaues an, verdanken diesem ihre Entstehung als Ausdruckerscheinungen aller seiner architektonischen Strebungen, die in der Fülle einzelner Bewegungselemente zu einem geschlossenen Gesamtbilde ineinandergreifen.

Wenn daher zum Verständnis dieser stetig fließenden Entwicklung und zum Ausgang für das Empfinden ihrer innern Dynamik nur Grenzfälle herausgehoben werden konnten, so beruhten diese in der extremsten Ausprägung eines Bewegungselements; derart war für alle schwebenden Motive deren rudimentärste Wurzel der liegende Ton, oder vielmehr, da für Motivbildungen erst Linien in Betracht kommen, die stärksten Annäherungsformen an diesen, Nr. 10 und 11, mithin die geringsten Bewegungen, welche als Elemente schwebender Entwicklung ein Ruhen andeuten; für die steigenden Motive die gerad-

linige Entwicklung des ansteigenden Grundmotivs (Nr. 1) und schließlich noch für die fallenden dessen genaue Umkehrung:



Diese vier Figuren sind die primitivsten Grundformen der drei verschiedenen Bewegungsarten in ihrer stärksten Konzentration.

Das Grundmotiv der fallenden Entwicklung durfte insofern zuletzt erwähnt werden, als es sich nicht so übermäßig häufig findet wie die nahezu überall anzutreffenden steigenden und schwebenden Grundformen; und dies hat seine Ursache darin, daß fallende Entwicklungen innerhalb eines Satzes seltener geradlinigen Verlaufs und von der Energie der steigenden sind, sondern gewöhnlich mehr herabschwebenden Charakters. Annäherungsformen sind z. B.:



Aber fast durchwegs stellen diese Formen bereits Übergangsbildungen von abwärtsdringender Linienenergie zu Schwebeformen dar; analog wie die steigenden Typen und die hinanschwebenden unabgrenzbar ineinanderleiten.

So sind noch Übergangsformen von schwebender zu sinkender



Schon in den drei Hauptgruppen, ja sogar schon in ihren eben erwähnten primitivsten Grundformen drückt sich der Gegensatz von Wellen und geradlinigen Entwicklungen aus. Diese Gegensätze vergrößern sich, wenn man zu breiteren Steigerungs- und Entwicklungsproportionen übergeht.

Die nächste Untersuchung muß sich daher der Frage zuwenden, in welcher Art diese typischen Motivbildungen zu größeren einheitlichen Zusammenhängen geschlossen und ineinandergefügt erscheinen. Der Technik konstanter, fließender Entwicklungen entsprechend, treten auch die Entwicklungsmotive nicht in Aneinanderreihung oder Gruppierung abgerissen für sich auf, sondern zu ihnen verdichtet sich der konstante Fluß der Bewegung; sie entstehen und verlieren sich unmerklich, in stetigem Übergleiten in ihre Fortspinnung, da sie innerhalb der Linienausspinnung selbst nur als verdeutlichte Züge des Bewegungsausdrucks erscheinen. Auch hier also die Erscheinung allmählichen und unabgrenzbaren Verfließens, wie zwischen den drei Gruppentypen selbst.

Schon das Überleiten der Schwebemotive zu fallenden oder allmählich steigenden Linien drängt unmittelbar zur Erscheinung der übergreifenden Linien, die sich zwischen den einzelnen Motivhöhepunkten und Gipfeln ganzer Kurven ausspinnen. Denn jenes Überleiten weist bereits deutlich darauf hin, daß für die breiteren Entwicklungen nicht allein die einzelnen Motivelemente an sich in Frage kommen, wie ja diese überhaupt erst in deren Dienste entstehen und sich zu ihren Formen kristallisieren. Die bereits früher angedeutete Technik der Kurvensteigerungen selbst ist einfach; die Entwicklungen einer Linie erfolgen nicht geradlinig, sondern in mannigfach verschlungenen Bewegungen und sind erst aus den Höhepunkten aller einzelnen Wellungen zu verstehen, die sich herausheben und zu einem breiteren Anstieg oder Abstieg reihen. So entstehen z. B. Steigerungen, die in fortwährendem neuem Ausholen zur Tiefe unterbrochen erscheinen, Senkungen, die erst breit über einzelne Teilwellen zur Auswirkung gelangen, usw. Durch diese Technik dringt in die große Linienausspinnung eine bedeutend erhöhte Spannung, indem das Verfolgen der Bewegungen von einem Teilhöhepunkt zum andern in Atem gehalten wird und sich damit weit über die einzelnen Teilphasen zum Zusammenfassen langgestreckter Entwicklungspartien ausspannt. Der herausragende Gipfel einer einzelnen Wellung wird festgehalten und unbewußt mit dem nächsten verknüpft, der als seine Fortsetzung erscheint.

So entstehen Entwicklungslinien höherer Ordnung, Steigerungen oder auch Senkungen größerer Proportionen. Niemals hingegen hier, zwischen diesen Teilhöhepunkten, schwebender Stillstand, Festhalten eines Grenztones; denn als eines der ersten und auffälligsten Gesetze der Linienentwicklung kann bei Bach beobachtet werden, daß solche einzelne Linienphasen nie hintereinander den gleichen Gipfelton berühren. Eine solche Wiederholung kommt höchstens an der Spitze einer sehr breit ausgedehnten Linienentwicklung vor, um den nach langem Anstieg erreichten Gipfelton in wirkungsvoller Krönung der Steigerung durch nochmaliges Berühren gedehnt zu erhalten.

Die Abstände dieser Kurvenhöhepunkte sind hierbei äußerst unregelmäßig. Im allgemeinen ist bei Steigerungen zu beobachten, daß diese Teilhöhepunkte, die Einzelstappen der übergreifenden Gesamtentwicklung, erst langsam zur Höhe dringen, um hernach beschleunigt einander zu folgen, immer gebetzter und kurzatmiger der Gipfelung und Auslösung der Spannung zuzustreben. Auch dies als ein natürlicher Ausdruck der Spannungen, der deutlich darauf hinweist, wie die erklingende Linie sich durchaus nur als Energie von Bewegungsvorgängen darstellt. Ebenso zeigt bei fallenden Entwicklungen dieser Gesamtverlauf sehr unregelmäßige Stappen. Auch hier läßt sich eine allgemeine Beobachtung dahin präzisieren, daß nach sehr breitem, spannungsvollem Anstieg meist ein ziemlich rapider Absturz sich aus dem Erreichen des Höhepunkts auslöst, daß hingegen fallende Entwicklungen sich dann langsam und schleppend von einem Kurvenhöhepunkt zum andern zu fetten pflegen, wenn sie sich aus weniger bewegten Partien loslösen, die durch die Schwebemotive getragen sind. Das letztere ist weitaus häufiger. Doch muß man sich hüten, aus all dem zu enge Formgesetze abzuleiten; wie die einzelne Linie, sind auch diese übergreifenden Zusammenhänge bei Bach einem Gestaltungsreichtum von unbegrenzter, phantastischer Großzügigkeit unterworfen.

So können sie selbst wieder nicht nur Anstiege oder Senkungen, sondern auch Kurven darstellen, zu denen die Teilhöhepunkte untereinander sich kombinieren. Die weitaus größte Zahl solcher übergreifender Linien kettet sich in Sekundärschritten,

was schon aus der Natur der Erscheinung hervorgeht; denn es ist klar, daß das musikalische Hören die Teilhöhepunkte über ihre oft weit voneinanderliegenden und unregelmäßigen Abstände leichter verfolgt, wenn diese eine zusammenhängende Kette von Sekunden darstellen. Auch chromatische Reihen heben sich stark und noch sinnfälliger heraus. Indessen kann man auch hier mit großer Regelmäßigkeit beobachten, daß sich diese Steigerungen höherer Ordnung, die durchschnittlich in den diatonischen Sekunden einer Tonart verlaufen, vor ihrem Gipfelton meist zu einem Leitton zuspitzen, der in intensiverer Kraft der Gesamtgipfelung zustrebt, und hierin spiegelt sich in größeren Proportionen der Spannungsverlauf der Grundform ansteigender Motivbewegung, die sich gerade auch vermöge ihrer konzentrierten Energie als die primitivste und häufigste herausgebildet hat, nämlich die diatonisch, um eine Quart, mit Leittonschärfung an ihrer Gipfelung, ansteigende Linie (Nr. 1). Neben dem Sekundverlauf tritt aber vielfach auch eine solche Anordnung der Teilhöhepunkte hervor, welche diese in die (steigende oder fallende) Kontur eines einfachen Akkords zusammenfaßt, eine Erscheinung, die gleichzeitig mit dem Erstehen einer übergreifenden Linie auch das Einspielen starker harmonischer Wirkungen auslöst und dies hängt überhaupt mit dem bei Bachs Melodiebildung herausgebildeten Streben nach möglichster Füllwirkung und Hebung über den Gehalt der Einstimmigkeit hinaus zusammen. (Ich verweise diesbezüglich auf eine eingehende, systematische Ausführung der Spezialtechnik einer weit ausgebildeten Scheinpolyphonie in Bachs einstimmigen Linien in meiner erwähnten Arbeit S. 262—333.)

Die Erscheinung der übergreifenden Steigerungsentwicklungen hat nun zur Folge, daß die vorhin erwähnten typischen Entwicklungsmotive nicht immer mit denjenigen Linienteilen in Einklang stehen, denen sie unmittelbar zugehören; denn eine Entwicklung kann in ihrer Gesamtheit steigern und von steigenden Motivtypen getragen sein, und doch in einzelnen Etappen, die ein Neuausgreifen zur Tiefe zeigen, einen Anstieg vermissen lassen; nichtsdestoweniger können auch solche Teile von den hinanstrebenden Motivtypen durchsetzt sein, welche eben auch

hier, in der sinkenden Teilpartie, die Gesamttendenz des Steigens aufrecht erhalten. Diese Erscheinung ist verhältnismäßig einfach und bei einem Blick auf Bachs polyphone Werke ungemein häufig zu erkennen, so daß es sich hier erübrigen kann, sie durch ein besonderes Beispiel zu illustrieren. Analog erklärt sich das Aufscheinen absteigender Motive inmitten einer ansteigenden Teilstrecke.

Aber ein Widerstreit zwischen den typischen Entwicklungsmotiven und der Gesamtentwicklung kann noch weiter gehen und dennoch gerade aus dem Spiel der Linienenergien unmittelbar hervorgegangen sein. Eine fallende Entwicklung z. B. kann sich in der Weise abspielen, daß das Niedersinken nicht nur sehr allmählich vor sich geht, sondern sich geradezu erst gegen eine aufstrebende (meist aus vorangehenden Entwicklungspartien sich festhaltende) Entwicklungstendenz durchsetzen muß und diese symbolisiert sich mit ihren Gegenstrebungen im Aufscheinen von Einzelmotiven, die der Gesamtentwicklung direkt widersprechen. Man betrachte z. B. folgende Linie aus der H-Dur-Fuge (Takt 28—32) vom Wohlst. Klavier II. Teil:



Die Entwicklung gelangt hier schwerfällig zu sinkender Bewegung; sie löst sich von den schwebenden, dann schwebend herabsinkenden Linien der vorangehenden Takte ab, im allmählichen Übergang von schwebender zu fallender Tendenz. Und diese innere Dynamik drückt sich voll lebendiger Energie gerade darin plastisch aus, daß das um eine Quart steigende Motiv selbst im Gegendrängen gegen ein Herabsinken auftritt.

Es kommt also hier zum Verständnis jenes scheinbaren Widerspruches nicht auf die Einzelteile der Linie, sondern auf die Gesamtdynamik an; hier zeigt sich erst in vollem Maße die

Spannungsintensität der Bachschen Linienkunst, die nur aus der Erfassung der Motive als Bewegungsvorgänge zu verfolgen ist.

Sehr häufig steht die Technik der Scheinpolyphonie, die Andeutung einer Mehrstimmigkeit innerhalb der einstimmigen Linie, im Dienste solchen Ineinanderdrängens verschiedener Gegenstrebungen; so zeigt z. B. die folgende Linie vom Anfang des Präludiums in C moll (Wohlt. Klavier II.) eine fallende, aus den oberen Randtönen der Kurven sich heraushebende Linie: as—g—f—es,



Zu ihr stehen die Schwebefiguren der Sechzehntel in äußerst wirkungsvollem Widerspiel, als eine leichte, nach getragener Festhalten der Höhe tendierende Gegenstrebung; indem sich erst gegen diese die hinabbrängende Energie der oberen Randlinie durchsetzt, gewinnt die gesamte Bewegungsdynamik der einstimmigen Linie ihre spannungsvolle, fesselnd in Atem haltende Intensität. Analoges liegt z. B. im folgenden Linienbruchstück aus dem gleichen Satz vor, nur mit Vertauschung der Lagen, indem die fallende, von Viertel zu Viertel übergreifende Linie unter den Schwebefiguren liegt:



Ähnliches zeigt die folgende Linie vom 2. Takt des Präludiums in G moll (Wohlt. Klavier I.):



Zur unteren, sinkenden Linie, gebildet aus dem typischen fallenden Motiv  erscheint als gegenwirkende Kraft die Andeutung einer Liegestimme auf dem jeweiligen heraus-

ragenden Ton \bar{g} , gegen welche sich der abwärts sinkende Zug erst durchsetzt.

Aus solchem Gegenstreben zwischen Einzelmotiv und Gesamtverlauf ergibt sich ein mächtiges Anschwellen des innern dynamischen Spiels im Vergleich zu den viel einfacheren übereinstimmenden Linientendenzen von Gesamtentwicklung und Entwicklungsmotiven; schon bei der einstimmigen Linie herrscht ein Ineinander von Strömungen und strebenden Kräften innerhalb des Wellenspiels, zu welchem sich die Linien aufbauen, zu ihren vielfachen Windungen verstricken und in hoherregten Spannungen erzittern, um sich wieder zu ruhiger geebneten Strömungen zu entladen und bald von neuem in wachsendem Kräfteandrängen aufzuschwellen. Verglichen mit dem leeren melodischen Passagenspiel, das schon unmittelbar nach Bach in die Instrumentalmusik hereinbricht, welch ein Linienstil und welch ein Inhalt! Aber gerade die Gewöhnung an die inhaltsarmen Läufe und Passagen, welche noch vielfach, wenn auch wieder in veredelterer Weise, in die klassische Musik hereinspielen, steht heute allgemein dem Verständnis der ungeheuren Spannungsvorgänge der polyphonen Linie im Wege; das Empfinden für die tieferen Grundenergien und tragenden Innenvorgänge der Melodik ging mehr und mehr verloren.

Von hier ist nur mehr ein Schritt zu dem analogen Widerspiel innerhalb einer Mehrstimmigkeit. Hier zeigen sich vielfach die gleichen Gegenstreben. Die Gesamtentwicklung kann eine fallende sein und dennoch in verschiedenen Stimmen ansteigende Motivtypen aufweisen, die durch ihre lebendige Gegenwirkung das Sinken zu hemmen scheinen.

Gewöhnlich entsteht hierbei ein Gesamteindruck mehr schwebender Art, indem das Sinken des Hauptzuges sich durch das Entgegenstemmen allenthalben aufscheinender Motive hinandrängender Tendenz nur in getragener Masse auszuwirken und durchzusetzen vermag. Stets sind es hierbei die Kurvenhöhepunkte der obersten Stimme, welche die Entwicklungsrichtung des Gesamtkomplexes, die Resultante aller gegeneinander dringenden Strömungen, am klarsten und einfachsten

erkennen lassen. Denn mögen diese noch so vielfach bewegt durcheinander wogen, eine Gesamtsteigerung muß sich zu einem allmählichen Höherdrängen der obersten Stimme durchsetzen, eine sinkende Entwicklung der Liniengesamtheit auch die höchste Linie allmählich in die Tiefe nachziehen.

Oft ist ein schwebender Entwicklungszustand, sei es innerhalb einer Mehrstimmigkeit, oder auch nur einer Linie, gerade nur durch die beiden Haupttypen der ansteigenden und sinkenden Entwicklungsmotive, ohne die Schwebethemen selbst hervorgerufen, z. B.:

Präludium in Ddur, Wohlst. Kl. I.

38.

Hier heben sich wieder jeweilig die ersten der vier Sechzehntel, unterstützt durch die gleichzeitigen abgerissenen Töne der Unterstimme, zu einer gesonderten Scheinstimme heraus; diese umspielt eine mittlere Entwicklungspartie, die sich aus den übrigen Sechzehntelmotiven ergibt, und zwar in weitem Hin- und Herstreichen wechselnd über und unter sie ausgreifend. Diese mittlere Partie stellt aber ein gleichmäßiges Auf und

Ab des dreitönigen Motivs  dar, wobei der stetige Wechsel der Bewegungsrichtung das ganze Präludium hindurch den Gesamteindruck eines leichten Schwebens hervorruft. Etwas Ähnliches liegt z. B. im Präludium in Cmoll (Wohlst. Kl. I.) vor, wo in gleichförmigen Hin- und Herstreichen die übergreifenden Randpunkte, stets die ersten der vier Sechzehntel, die dreitönige Schwebefigur (s. Nr. 11) umspielen (die gleiche, die auch im Cmoll-Präludium des II. Teils [vgl. Nr. 35] auftritt):

39.

(Analoges liegt auch im Präludium in E moll vom I. Teil des Wohltem. Klaviers der Unterstimme, in der zweiten Hälfte auch der Oberstimme zugrunde.)

Die in stärkster innerer Dynamik belebten Entwicklungspartien eines mehrstimmigen Satzes vermögen daher mitunter sogar die Gleichzeitigkeit von typischen Entwicklungsmotiven aller drei Gruppen aufzuweisen. Je kraftvoller in derartigen Entwicklungen das Ineinanderwogen, desto mehr rufen die Kräfte des Linienspiels nach einem Durchsetzen des schärfst ausgeprägten Bewegungsausdruckes und so wird man bemerken, daß gerade in solchen Stellen mit Vorliebe die primitivsten Grundformen der Motive aus den drei Hauptgruppen entstehen, die um eine Quart steigende und die fallende diatonische Linie und die einfachste Form der Schwebebewegungen.

Indem aber die Mehrstimmigkeit eine große Steigerung des einstimmigen Entwicklungsprinzips darstellt, kann die durchgehende Entwicklung mit allen ihren Teilströmungen sich in raschem Wechsel über verschiedene Satzstimmen verteilen, statt für längere Strecken einer einzigen Linie anzugehören, und so kommt es, daß hierbei, soweit man bloß die einzelnen Satzstimmen ins Auge faßt, die Entwicklungsmotive wieder häufig für sich isoliert erscheinen, meist um in das volle Absetzen einer Pause zu verklingen; dieses Bild verliert sich aber sofort, wenn man ihre Fortsetzung in andern Stimmen, in der Gesamtheit des Linienkomplexes sucht. Aber auch hier, im Übernehmen des Steigerungszuges von einer Stimme in die andere, herrscht wieder die Erscheinung der fließenden, nirgends absetzenden Übergänge; alles ist eine einzige große Spannungsentwicklung.

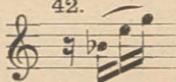
* * *

Bisher war das Verhältnis der typischen Motivgrundformen zur Gesamtentwicklung zu untersuchen, sei es, daß diese in einer Mehrstimmigkeit oder bereits bei der einstimmigen Linie in den übergreifenden Zügen beruhte, die sich aus den Kurvenhöhepunkten fetten. Faßt man aber letztere nochmals ins Auge, so zeigt sich noch das Vorkommen weiterer typischer Motivbildungen, welche besonders der Kurventechnik dienen und

sich erst unter der Formenergie der Kurvendynamik selbst herausgebildet haben; denn das Wellenspiel der Linien, das selbst durchaus aus einem Bewegungsempfinden hervorgeht, ruft wieder typische Teilbewegungen hervor. Es sind bestimmte Linienformen, welche hauptsächlich das Ausgreifen in Wellungen und die Energie neu ansetzender Anschwungsbewegungen in ihren Zügen plastisch symbolisieren, gewissermaßen mittelbare Entwicklungsmotive, indem sie mit bestimmtem Spannungsausdruck nur der Verkettung der einzelnen Etappen vom Hauptzug der Steigerung dienen. Sie sind wie die typischen Grundmotive selbst versteckten Charakters, erscheinen in den Werken aller verschiedenster Hauptthemen und ohne direkten Zusammenhang mit diesen nur als genereller Ausdruck von gewissen Bewegungsformen.

Hierher gehören z. B. typische Ausbreitungsmotive; sie formen sich, wo die Entwicklung einer Linie ins Große, zur Umfassung weiterer Tonabstände in ihren Kurvenbewegungen drängt. Hierbei findet man ungemein häufig als typische Form dieses Motiv:

40.  oder, weiter übergreifend: 

42.  und noch andere Annäherungsformen gleichen Bewegungsausdrucks und gleicher Entwicklungsbestimmung. Sie erscheinen bei einem Ausholen aus der Tiefe zum Erreichen eines Höhepunkts und zwar vornehmlich dann, wenn die Entwicklung zur Höhe einen besondern Anschwung nimmt, z. B. in folgender Stelle aus dem Cismoll-Präludium vom Wohlft. Klavier, I. Teil (Oberstimme des fünften bis siebenten Taktes):

43. 

Ebenso: Französische Suite in Dmoll, Allemande (Takt 8—10):

44.

Sehr kennzeichnend ist überdies im letzteren Falle der unmittelbar umgebende Zusammenhang, wenn man ihn im Lichte des Bewegungsausdrucks betrachtet: das schwungvolle Ausholen des Ausbreitungsmotivs löst sich aus einer schwebenden Partie (Motive der beiden ersten angeführten Taktviertel) und ebenso dringt nach dem Höhepunkt die flackernde Zweiunddreißigstelfigur als ein schwebender Bewegungsausdruck ein, der die Linie beim Beginn ihrer sinkenden Rückentwicklung wie tragend in der Höhe hält.

Eine Anwendung des Ausbreitungsmotivs von Nr. 42 zeigt in ähnlicher Weise die folgende Linie aus dem ersten Takt der französischen Suite in Dmoll, wo das Motiv gleichfalls von schwebender Bewegung gefolgt ist:

45.

wobei wieder nach dem Aufschwung zum Höhepunkt schwebende Linienbildungen folgen.

Es ist überhaupt eine insbesondere für Bach charakteristische Erscheinung, daß die ansteigenden Linien energische Höherentwicklungen aufweisen, die absteigenden aber gewöhnlich sich in allmählichem Herabschweben vom Höhepunkt auslösen, eine Erscheinung, welche genau die schon bezüglich der typischen Entwicklungsmotive selbst ausgeführten Eigentümlichkeit in

größeren Maßstab wieder zeigt; die Rückentwicklung der Steigerungen ist bei Bach stets mehr passiver Art.

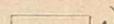
Man vergleiche dieselbe Erscheinung z. B. an folgenden Takten aus der Gigue der gleichen französischen Suite in D moll:

46.

faßt man hier zunächst die oberste Stimme allein heraus, so zeigt sie nach dem Anschwung zum Höhepunkt *h* (1. Takt) ein ganz langsames, in lauter kleinen Schwebeformen sich vollziehendes Herabsinken. Die übrigen Stimmen weisen gleichzeitig ein ungemein reiches Spiel dynamischer Gegenstrebungen hierzu auf.

Ist eine Linie derart in allmählichem Sinken, so zeigt sich oft das Abnehmen der Spannungsintensität äußerst plastisch darin, daß das Ausbreitungsmotiv in verengter Ausspannung wieder einfließt, z. B. in folgender Linie aus demselben Satz, dem die Beispiele Nr. 44 und 45 entnommen waren:

47.

(Vom zweiten zum dritten Taktviertel verengte Form der ersten Ausbreitungsbewegung, bezeichnet mit )

Die gleichen Ausbreitungsmotive entstehen aber aus dynamischen Vorgängen heraus auch innerhalb der Mehrstimmigkeit, indem sie hier der Auseinanderfaltung der Stimmen zu größerer Spannweite ihres Vertikaldurchschnitts (wachsendem Raume zwischen unterster und höchster Stimme des Sazes) dienen, einem der einfachsten und häufigsten Steigerungsmittel der Polyphonie. Sie durchstreichen dann vielfach wechselnd die Mittelstimmen, von der Tiefe zur Höhe wellend, um schließlich, in Vollendung des Bewegungsvorgangs, bis zur obersten Stimme auszugreifen.

Ähnlich wie diese Ausbreitungsmotive bilden sich allenthalben zu typisch wiederkehrenden Formen solche Züge heraus, die ein unruhigeres, in verkrampfteren Linien gewundenes Hinanrücken zu den einzelnen Kurvenhöhepunkten darstellen; z. B.:

48.  oder, erst zur Tiefe ausgreifend: 

und ähnliche. Ferner ausholende typische Bewegungen wie:

50.  oder erst über den Zielton übergreifend:

51.  oder in flugartigem Hinaufschwingen:

52.  u. a. m.

Alle diese verschiedenen Motive sind nur die verschiedenen Spielarten der Bewegungsformen, in welchen die Teilhöhepunkte von Kurven sich verketten. Auch bei sinkenden Zügen zwischen übergreifenden Höhepunkten der einzelnen Teilwellen einer Entwicklung zeitigt die Kurventechnik gewisse mehr oder minder typische Liniengebilde. So erscheint sehr häufig, aber

regelmäßig im gleichen Bewegungs- und Entwicklungsausdruck die folgende Linie:

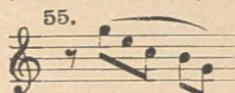


wobei am Anfang auch noch größere Intervalle als die Terz stehen können; die Bedeutung, d. h. der Bewegungsinhalt dieser Figur erhellt beispielsweise aus ihrem Auftreten im dritten der Nr. 44 angeführten Takte; sie erscheint nämlich regelmäßig wie hier nach einem anfänglich langsamen Herabsinken der Bewegung und löst diese, indem sie erst zu den früheren Höhepunkten nochmals aufgreift, aus dem getragenen Schweben zu geradlinig abwärts führender Energie.

Anderer typische Bildungen innerhalb sinkender Kurvenentwicklungen sind:



, ein flugartiges Niedersinken darstellend, ferner die geradlinig abwärts tragende Figur:

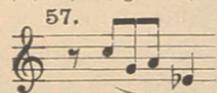


oder die folgende Linie:



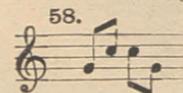
die eine Umkehrung der in Nr. 41 angeführten darstellt, wie der Form so auch ihrem Bewegungsausdruck nach. Sie erscheint im Grunde nur als eine Ausbreitung des schwebenden Motivtyps von Nr. 15 oder Nr. 31.

Überhaupt besteht zwischen den spezifischen Motiven der Kurventechnik und den Schwebemotiven vielfach ein Zusammenhang insofern, als sie oft nur eine Ausbreitung von diesen zu flugartig ausschwingendem Charakter darstellen; so erscheint sehr häufig in sinkenden Zügen die Motivbildung:



, eine Umkehrung von Nr. 48, die zugleich nichts anderes als eine Ausbreitung des schwebenden Motivs Nr. 30 ist.

In diesem Zusammenhang sei z. B. auf die häufig inmitten von Strecken getragenen Charakter auf tretende Figur:



hingewiesen, die gleichfalls ein flugartig aus-

gebreitetes Schweben darstellt; wie sie sich denn auch z. B. im Präludium in E dur (Böhl. Kl. II.), im engsten Zusammenhang mit dem schon von Anfang an herrschenden Schwebemotiv, vom 29. Takt an zeigt, indem sie in den bewegteren Mittelteilen des Stückes sich aus ihm in natürlicher Schwellung des Bewegungsausdrucks entwickelt.

Als eine breit ausschwingende, flugartig tragende Figur

findet sich bei Bach häufig die Bildung: ^{59.}  und ähnliche, über Dreiklangskonturen geweitete Linienbewegungen.

Aus den dynamischen Energien von Wellenentwicklungen erklärt sich eine Reihe weiterer typischer Züge in Bachs Linien; so bilden rapide Anstiegskurven, die in einem Zug über größere Intervalle aufwärts tragen, ihre stereotypen Eigentümlichkeiten heraus, die aus bestimmtem Ineinanderspielen von steigenden und von schwebenden Bewegungen resultieren. Man wird allenthalben beobachten können, daß nach aufwärts gerichteten Intervallsprüngen die erreichten Höhepunkte wieder mit tieferen Nebennoten umspielt werden, wodurch eine Figur wie die fol-

gende entsteht: ^{60.} . Sie bildet sich aus einer

Art Gleichgewichtsempfindung, die den erreichten höhern Ton in seiner Lage festigt, indem sie erst noch schwankend zur untern Note zurückgreift. Dieses Motiv erscheint nicht nur am Gipfel einer Steigerung, sondern auch, oft mehrmals hintereinander, in deren einzelnen Teiletappen, wenn sich der Gesamtanstieg aus einzelnen solchen hinandrängenden Ansätzen kettet. Die Herausbildung dieses Motivs ist demnach nur eine verkleinerte, konzentrierte Grundform der bereits besprochenen Erscheinung eines Ineinandergreifens von steigender und schwebender Entwicklung.

Die Motive der Ausbreitung zeigen zum Teil bereits eine Verwandtschaft mit den typisch wiederkehrenden Motivformen

eines Bewegungsaufschwungs wie: ^{61.}  oder:

62.  und ähnliche. Ferner dringt vor starken gegen die Höhe zu gerichteten Intervallsprüngen in die Linie mit Vorliebe eine unruhige, in raschen Werten erzitternde Wellung, eine Art ansehender, schwellender Bewegungsenergie vor dem Hinanschleudern in den höhern Intervallton. Sie symbolisiert sich in unruhiger Umspielung des Ausgangstones mit seinem höhern und tiefern Nachbarton, z. B.:

(Aus der Polonaise der Französl. Suite in E dur):



Derlei lag z. B. auch im Beispiel Nr. 46 (im 1. Takt), bei der zum Höhepunkt h hinanschwingenden Zweiunddreißigstelligfigur vor. (Man vgl. z. B. auch die lebhaft verschnörkelte Anschwungsfigur im Thema der D dur-Fuge vom Wohlst. Kl. I. oder die Sechzehntelfigur im Thema der D moll-Fuge vom Wohlst. Kl. I., die vor dem höchsten Ton b eintritt.)

Hieraus bildet sich — ein Beweis und Ausdruck des Stereotypen im Bewegungsvorgang — die Figur des Doppelschlags, die auch plastisch die geschlungene Linie ∞ als Abkürzungszeichen erhielt, noch lange, ehe ihre innerlich durch und durch aus der Lebendigkeit des Gestaltens hervorgegangene Form erstarrte und als „Formel“ an die Oberfläche geworfen wurde. Daß überhaupt ein großer Teil der „Verzierungen“ ursprünglich aus der Energie typischer Bewegungsformen entstand, sei hier nur beiläufig erwähnt. (Ich weise, ohne mich hier ins einzelne verlieren zu wollen, z. B. nur darauf hin, daß selbst erstarrte Kleinigkeiten, wie der Nachschlag des Trillers mit einem Gleichgewichtsgefühl von Bewegungen zusammenhängen und aus diesem herrühren, indem hier die längeren Schwankungen gegen einen oberen Nachbarton nach einer ausgleichenden Gegen schwankung zum unteren Nebenton rufen.)

Auch alle diese Hinweise auf subtilere Bewegungserrscheinungen in Bachs Linie dienen nicht der Aufweisung von Einzelheiten oder ihrer Schematisierung, sondern lediglich einer Einfühlung

in den Gestaltungsvorgang, aus dem die Gesamtentwicklung der polyphonen Melodie zu verstehen ist. Man könnte die Reihe weit fortsetzen, wollte man sich zu immer vageren Annäherungsformen verlieren; aber nicht auf vollzählige Heraushebung von Motivtypen, die für sich gar keinen Wert hätte, sondern auf die Gewinnung ihres Ursprungs und Grundinhalts, aus welchem sie zu verstehen sind, kommt es an, und man gelangt allmählich, in unabgrenzbarem Übergang, von den typischen Formen aus zu individuelleren, die der Entwicklung einzelner bestimmter Linien dienen. Hat man sich einmal in die Erfühlung der Bewegungsdynamik eingelebt, so versteht man überhaupt bald alle Linienentwicklung als eine Bewegungsentfaltung und erblickt für die Bachsche Fortspinnungstechnik Grundzüge, denen weder eine harmonisch-theoretische Betrachtungsweise, noch eine von den Hauptthemen ausgehende Formanalyse überhaupt nahekommen vermag. Alles ist hier unmittelbarer Ausdruck und lineare Erformung einer von konstanten Spannungen durchströmten Dynamik.

Es versteht sich von selbst, daß nicht nur für das Stilverständnis, sondern in noch höherem Maße auf pädagogischem Gebiet, wo es im linearen Kontrapunkt auf die Erweckung kompositorischer Gestaltungsfähigkeit ankommt, die Einfühlung in die innere Dynamik des Melodischen erste Grundlage ist. Auf einem Feingefühl für diese beruht aber ebenso alle Wiedergabe melodischer und kontrapunktischer Linienkunst. Insbesondere muß hierbei auch die gesamte Phrasierung von der Erfassung der melodischen Bewegungselemente bestimmt sein, und davon ihren Ausgang nehmen, die zusammenhängenden, einheitlichen Linienphasen auch in der Darstellung am Instrument nicht auseinanderzureißen, sondern sie vielmehr im Ausdruck ihrer Energien zur Geltung kommen zu lassen. (Daß sich hierin selbst die vielverbreiteten unter den praktischen Ausgaben oft ungläubliche Verfehlungen leisten, sei nur beiläufig erwähnt.)

* * *

Erscheinen nun auch alle die besprochenen typischen Motive am sichtbarsten in den sogenannten Zwischenspielen zusammen-

gedrängt, so war bereits eingangs zu betonen, daß diese Satzpartien gar nicht bloß, wie allgemein die Formenlehre darstellt, in den Fugen vorkommen, sondern im Gegenteil in den kleineren kontrapunktischen Formen viel größere, eigentlich die herrschenden Teile ausmachen, wenn sie auch hier nicht durch besondere Namen hervorgehoben sind; denn das Wiederauftreten der Hauptthemen selbst ist hier noch nicht bis zu bestimmten Satzteilen, den sogenannten „Durchführungen“ in regulärer Weise verdichtet; das Hauptthema erscheint vielmehr in freierer Weise während der gesamten Entwicklung, da und dort aus der Linienauspinnung hervortretend, die sich noch häufiger auch nur bis zu Annäherungsformen oder bis zu Teilmotiven des Themas verdichtet, die im Fluß der Linien aufscheinen und wieder zerfließen. In den meisten kleinen Formen der Präludien und Suiten z. B. sind bestimmte Stellen, an denen regulär das Hauptthema selbst auftritt, neben dem Anfang nur der Beginn des zweiten Teiles und die Endtafte des Satzes, letztere aber auch nicht mehr durchwegs; im übrigen tauchen die thematischen Anklänge in höchst verschiedener Anzahl da und dort auf, häufig genug kein einziges Mal mehr außer an den bezeichneten Stellen. In diesen kleineren kontrapunktischen Formen ist eben alles Entwicklung im eigentlichen Sinne der bei der Fuge sogenannten „Zwischenspiele“.

Diese Entwicklung, die freie, fortlaufende Auspinnung der Linien und die Herausbildung gewisser Steigerungsanlagen im mehrstimmigen Satze ist aber Grundlage aller kontrapunktischen Formen und von ihr aus ist die Fuge nur als eine konzentriertere Spezialform zu verstehen, die das Hauptthema geflissentlich stärker zur Geltung bringt und seine reguläre Wiederkehr in bestimmten Teilen, den Durchführungen, herausbildet. (Dies ist auch der historische Vorgang bei der Entstehung der Fugenformen, die sich aus immer bestimmterer Konzentration auf ein Hauptthema allmählich aus imitatorischer Schreibweise entwickelten.) Daher ist auch die Fuge durch und durch, und zwar von Grund auf, von solchen Entwicklungen, wie man sie gewöhnlich nur in den „Zwischenspielen“ aufweist, beherrscht und getragen. Überhaupt zeigt sich aus

diesem Gesichtspunkt, wie falsch es ist, auf ein Intermittieren der Entwicklung in den „Zwischenspielen“ zu schließen. Dies zeigt sich auch schon darin, daß selbst die von solchem Standpunkt ausgehende übliche Formenlehre die sogenannten Zwischenspiele nicht nur zwischen die Durchführungen verweist, sondern sie auch innerhalb von Exposition oder Durchführungen zwischen einzelnen Themeneinsätzen beliebig eintreten läßt. Überhaupt enthalten die Zwischenspiele auch sonst keineswegs etwa minder bedeutende Partien; dem widerspricht schon die Erscheinung, daß in sehr vielen Fugen Bachs die größten Steigerungen und Höhepunkte der Satzentwicklung in Zwischenspielen liegen, was sich auch dadurch erklärt, daß erst die Befreiung von den Zügen eines bestimmten Themas zum höchsten, freiesten Aufschwung trägt.

Eine solche falsche Anschauungsweise führt aber nicht nur zu Mißverständnissen und ungeschickten Formkriterien, sondern stellt den Entwicklungsvorgang und lebendigen Forminhalt eigentlich auf den Kopf. Denn nicht die Durchführungen sind Anfänge und die Zwischenspiele nachträglich als eine Art Verbindung eingeschobene Spezialteile, sondern die mehrstimmig-lineare Gesamtentwicklung ist der Boden, von dem aus sich in einer Art formalen Verdichtungsvorgangs die häufigere und regelmäßige Wiederkehr des Hauptthemas und die Zusammenballung zu den sogenannten Durchführungsteilen herausbildet.

Zu diesen Ausführungen führt hier die Notwendigkeit, alle kontrapunktischen Formen, einschließlich der Fugen, vom Wesen der linearen Entwicklung und damit auch von den Entwicklungsmotiven aus zu verstehen. Erkennt die übliche Formenlehre die „Zwischenspiele“ in etwas schematischer Außerlichkeit nur zwischen den Durchführungspartien, bestenfalls auch noch innerhalb von diesen zwischen zwei Themeneinsätzen, so müssen wir viel weiter, ja bis ans Ende gehen und sagen, daß selbst die strengst aufgebaute Fuge durch und durch von Entwicklungen durchsetzt ist, wie sie das „Zwischenspiel“ nur in breiterer Fülle und sichtbarerem Vortreten darstellt, von den andern polyphonen Formen gar nicht zu reden. Entwicklung ist überall, und

zwar nicht als ein Flickwerk, als ein zwischen „Hauptteile“ eingestreutes Formelement, sondern als tragender Urgrund des polyphonen Formens. Und so beschränken sich auch in der Fuge die angeführten typischen Entwicklungsmotive keineswegs auf Teile zwischen Durchführungs- oder Themeneinsätzen, die sogenannten „Zwischenspiele“, sondern sie begleiten zunächst einmal auch die thematischen Linien selbst in den kontrapunktischen Gegenstimmen, die zu ihnen treten, schon von der Exposition an; ungemein häufig kann man beobachten, wie das Thema in mehreren andern Stimmen von den typischen Entwicklungsmotiven umschwebt oder durch die Dynamik steigender wie fallender Motivbewegungen umspielt ist. Der eigentliche Bewegungsinhalt der thematischen Linie wird sogar oft erst durch den Reichtum dieses umströmenden Gegenspiels ins rechte Licht gerückt und erfährt so seine vollste Auswirkung. Ich beschränke mich, um ein Verständnis und Eindringen in diese Erscheinung anzuregen, auf ein einziges Beispiel, das ich aus der unabsehbaren Fülle, die sich hier aufdrängt, herausgreife; in dem folgenden Takt aus der Fuge in A-moll vom Wohlt. Kl. II.:

sind die mit Bogen gekennzeichneten Linien (erst im Sopran, dann in der Mittelstimme) Teilstücke vom Thema; ihre weit ausschwingende, flugartige Bewegung erscheint hier, in gewaltiger Erhöhung ihres Bewegungsausdrucks, von den Grundformen der fallenden und ansteigenden Entwicklungsmotive umspielt.

Aber auch das erschöpft die Bedeutung der Entwicklungsmotive noch keineswegs; wenn man sie in immer subtilere Auswirkungen hinein verfolgt, so muß man schließlich dahin

gelangen, diese innerhalb der Themen selbst zu beobachten, da auch diesen der dem Begriff der Linie überhaupt immanente Vorgang einer Bewegungsentwicklung zugrunde liegen muß.

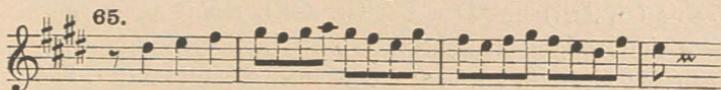
Daß die analytische Formbetrachtung eines einzelnen Werks, sowohl einer Fuge als eines sonstigen polyphonen Satzes, von den Hauptthemen ausgehen muß, um diese in die Durchführungen und hernach bis in freiere Andeutungen, Auftreten von Teilmotiven usw. zu verfolgen, ist klar. Und es ist ebenso selbstverständlich, daß im Einklang damit auch der kompositorische Schaffungsvorgang insofern steht, als auch er beim einzelnen Werk vom thematischen Hauptgebilde seinen Ausgang nimmt, um dieses in seinen individuellen Zügen in den Vordergrund zu rücken; so kann jetzt nochmals darauf zurückgegriffen werden, was zu Beginn dieser Abhandlung über die Umkehrung dieses Weges für die hier durchgeführte Betrachtungsweise gesagt wurde, nämlich über ein Ausgehen von den allgemeinsten, primitivsten Linienmotiven und allmähliches Vordringen zu individuellerer Melodiegestaltung in den Themen. Denn jetzt zeigt sich klarer, was aus diesem Vorgehen für das Verständnis der Themen, Motive und der Linienpolyphonie gewonnen ist; ein Einblick in das Strömen innerer Gestaltungsvorgänge, der zunächst gar nicht das einzelne Werk selbst, sondern den ganzen Linienstil und seine Entwicklungsweise betrifft, der aber hiervon ausgehend auch auf die Struktur der einzelnen Werke bis in die Bedeutung ihrer speziellen Themen hinein neues Licht wirft.

Will man nämlich auch diese, die Themen, ihrem Wesen und Hauptgehalt nach, d. h. als Ausdruck von Bewegungsvorgängen verstehen, so ist es am besten, auf den einfachsten Spannungserrscheinungen der linearen Bewegungsdynamik zu fußen und in individuelleren Themenformen nur Verdichtungen zu stärkerer Eigencharakteristik der Bewegungen zu erblicken; analog wie sich vorhin die Durchführungsteile der Fuge nur als Verdichtungen zur speziellen Heraushebung der thematischen Linien vom Urgrund der gesamten fließenden Linienentwicklung abhoben. Aus diesem Gesichtspunkt besehen, stellt sich demnach die allgemeinste Linienbewegung als Primärererscheinung dar,

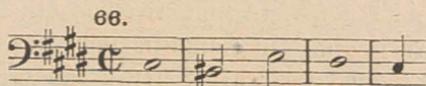
die charakteristischere Eigenprägung von Themen als eine von ihr ausgehende fortschreitende Individualisierung.

So kommt man auch dahin, Entwicklungsmotive bis in solche Zusammenhänge hinein aufzudecken, wo sie nur mehr in sehr verborgener Weise die Linienbildung durchdringen. Sie können die Themen selbst auf sehr verschiedenartige Weise durchsetzen.

Das einfachste Verhältnis, in dem die typischen Entwicklungsmotive zu den Hauptthemen stehen können, besteht zunächst darin, daß ein Hauptthema selbst mitunter überhaupt nichts anderes darstellt als eine der erwähnten stereotypen Motivgrundformen. Hierher gehört in erster Linie die Schwebebewegung, die als Hauptthema wiederholt in Bach'schen Werken auftritt. Schon in meiner oben erwähnten Arbeit über Kontrapunkt habe ich nachgewiesen, daß dies immer in einer starken Betonung und Heraushebung ihres charakteristischen Bewegungsinhalts geschieht, und daß darum das Schwebethema mit Vorliebe als Gegensatz zu solchen Linien eintritt, die einen sehr ausgeprägten aufstrebenden Charakter enthalten; so kommt es, daß man ihm häufiger als später eintretendem, zweitem oder drittem Thema einer Doppel- oder Tripelfuge begegnet; z. B. in der H-Dur-Fuge vom II. Teil des Wohltem. Klaviers im 28. Takt, inmitten der ersten Durchführung, wo es der in steilem Bogen aufstrebenden Charakteristik des Hauptthemas zur Hebung und Gegensatzbelichtung wie als Symbol schwebender, weiter Höhe gegenübergestellt ist. Ähnlich erscheint es als zweites Thema der Cis-Moll-Fuge vom I. Teil



vom 36. Takt an, hier gleichfalls als gegensätzlicher Bewegungsinhalt zum schweren, schrittweise hinanschichtenden Hauptthema:



nachdem diesem zunächst unmittelbar auch weiter eine hinanschichtende Auftürmung des Satzes in seinen fünf Stimmen bis zum angeführten Eintritt des II. Themas gefolgt ist.

Somit zeigt sich auch in dieser Gegenüberstellung des Themas zu steigenden Entwicklungen wieder das Ineinandergreifen dynamischer Gegensätze, welches aber im eben erwähnten Beispiel (Nr. 65) noch besonders auffällig darin zutage tritt, daß der Schwebebewegung selbst in der gleichen Stimme erst das Grundmotiv der diatonisch ansteigenden vier Töne vorangeht (dis-e-fis-gis), ein Gegensatz, der den Charakter des Schwebethemas noch in besonders deutliches Licht rückt.

Die Zahl der Werke, in welchen die Schwebebewegung als Thema eintritt, ist beträchtlich; um mich z. B. auf das „Wohlt. Klavier“ zu beschränken, erwähne ich die Fuge in Fis-Moll vom II. Teil (wo es als drittes Thema, vom 36. Takt an, erscheint), ebenso die Cis-Dur-Fuge vom I. Teil (wo es als Gegenthema auftritt), ferner die beiden von ihm (gleich als erstem Hauptthema) beherrschten Präludien in E-Dur (II. Teil) und in H-Dur (I. Teil). (Man beachte in letzterem gleich vom ersten Takt an das prachtvolle Umschweben der steigenden Mittelstimme durch die langsam hinantragenden Figuren des Schwebemotivs.) Es ist kein Zufall, daß das Schwebethema, das mit seinen Bewegungen oft einen ganz verklärten Charakter über die Sätze breitet, hier durchwegs in Stücken aus hellstrahlenden Kreuztonarten erscheint, was, zumal in einem Werk wie dem Wohlt. Klavier, dessen Kernproblem in Kompositionen durch sämtliche Tonarten und Schöpfung der einzelnen Sätze aus deren Charakteristik heraus gelegen ist, besondere Erwähnung verdient. Daneben findet es sich noch in den Präludien in F-Dur (II. Teil) und Des-Dur (II. Teil), wo es prachtvoll in die gleichförmigen Rhythmen der tieferen Mittelstimme eingestreut ist; ferner in den bereits erwähnten Präludien in C-Moll vom I. und II. Teil (vgl. Nr. 35 und Nr. 39) und in E-Moll vom I. Teil.

Aber auch in den übrigen Klavierwerken, den Orgelkompositionen, Orchestersätzen, den Kantaten und sonstigen Vokalwerken, ist die Schwebefigur als Thema häufig. Durch sie scheinen sich oft ganze Sätze und Satzpartien wie in leichtes, dünnes Gewölk aufzulösen. Sucht man sie jedoch nicht bloß als Thema selbst, sondern als gelegentlich, breiter oder auf

vereinzelte Partien, auftretendes Entwicklungsmotiv, so müßte man die überwiegende Mehrzahl der Werke Bachs überhaupt aufzählen.

Ebenso treten vielfach als Themen Entwicklungsmotive steigender oder fallender Tendenz auf. So erscheint z. B., um von zahllosen Themen dieser Art nur eins herauszugreifen, die in Nr. 2 erwähnte Figur als Gegenthema der Fuge in F-Moll vom I. Teil des Wohltem. Klaviers, hernach gefolgt vom ansteigenden Grundmotiv (Nr. 1):

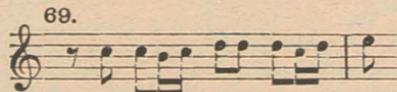


Aber auch Motive von der Kategorie der im Dienst der Kurventechnik entstehenden Linienformen treten als Themen auf, z. B. das in Nr. 60 erwähnte in der Allemande der französischen Suite in H-Moll, wobei es sich im Lauf der Satzsteigerung wiederholt bis zur ausbreitenden Bewegung des Motivs Nr. 51 erweitert (in Umkehrung auch zum Motiv Nr. 33). Aus dem Ausbreitungsmotiv von Nr. 50 bildet sich z. B. das Thema der Invention in A-Moll:



wobei noch nachfolgend die Linienbewegung sich zum flugartig ausgebreiteten Achtel-Motiv (e-gis-e-a) entfaltet.

Auch die Zahl derjenigen Themen ist sehr groß, die nur eine geringe Modifikation der typischen Entwicklungsmotive, aber unter Wahrung ihres Kerngehalts darstellen. So ist eine Bildung, welche ganz auffällig oft (in verschiedenen rhythmischen Werten), bei Bach wiederkehrt, die folgende:



Auch sie kennzeichnet die greifbare Einfachheit eines Bewegungsvorgangs; sie ist nichts als die lebendige Gestaltung

eines aufwärts leitenden Linienzuges, wobei diesem Hinanstreben die Wiederholung des jeweiligen neu erreichten Höhepunkts den Ausdruck einer etwas schwerfälligen, aber unermüdetlich sich vorarbeitenden Höherentwicklung verleiht. Sie findet sich sowohl in instrumentalen als in vokalen Werken. Man vgl. z. B. innerhalb des Wohlk. Klaviers die beiden Präludien in B-Moll vom I. und vom II. Teil, und namentlich beim ersten die Homogenität des ganzen Satzcharakters mit der schwer hinanschichtenden Themenbewegung.

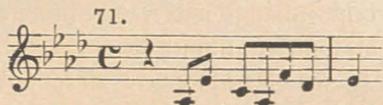
Aber schon bei so einfachen, den primitiven Grundformen noch sehr nahestehenden Themen zeigt es sich, daß eine Grenze zwischen allgemeinsten Bewegungszügen und etwas individuelleren Umgestaltungen gar nie und nirgends zu ziehen ist, wohl aber bestätigt sich hier gleichfalls wieder die Erscheinung, daß auch ein Thema in um so zahlreicheren Werken, und sei es auch nur in Ähnlichkeitsformen, wiederkehrt, je allgemeiner und einfacher sein Bewegungsinhalt ist. Gleichzeitig ist aber damit schon der Gesichtspunkt gewonnen, der von den typischen Grundformen zur weiteren Themenbildung überhaupt überleitet; ein Bewegungsvorgang ist es, der auch für die Hauptthemen den Kern und eigentlichsten, grundlegenden Inhalt bedeutet. Diese kleinen, noch allgemeineren Bewegungsinhalt tragenden Themen sind daher für ein Verständnis komplizierterer Bildungen und des ganzen Linienstils gar nicht zu unterschätzende Bindeglieder, die vom Ursprung der Liniengestaltung, den primitiven Entwicklungsmotiven, zur individuelleren thematischen Melodik vermitteln.

Man betrachte z. B. auch nach ihrem einfachen Bewegungsinhalt die (nahezu identischen) Themen der Präludien in Cis-Moll und Gis-Moll vom I. Teil des Wohlk. Klaviers mit ihren hochaufliegenden Ansatzfiguren; als eine weitausgreifende Flugbewegung stellt sich das Thema vom Präludium in As-Dur

(Wohlk. Klavier I) dar: ^{70.}  gebildet

aus einem flugartig getragenen Entwicklungsmotiv von der Art des in Nr. 59 angeführten, wobei dieses in charakteristischer Heraushebung seines Bewegungsinhalts durch die leichte auf-

taktige Schwebefigur eingeleitet ist. Ganz ähnlich die breit ausschwingenden Flugbewegungen des zugehörigen Fugenthemas:



Bachs Linien weisen überhaupt oft herrliche flugartige Bewegungen auf; als eine schwebende Linie stellt sich, wenn auch in etwas weiterer Abweichung von den einfachen typischen Grundformen, das Thema der Fuge in Gis-Moll (Wohlt. Klavier II) dar:



die ersten beiden Takte eine schwebend getragene Bewegung um den Ton gis, die sich zu Ende des zweiten Taktes zu einem breiteren Ausholen (um eine Oktave) wie in einem großen Flügelschlag entfaltet; ebenso die beiden folgenden Takte erst ein Umschweben des Tones ais, hierbei am Ende des dritten Taktes wieder in ähnlicher Weise mit einem weiteren Ausholen.

Hier überall liegt das Verständnis des melodischen Gehalts am Einfühlen in die Bewegungen. In ganz anderen Formen, aber gleichfalls von durchaus schwebend getragenen Charakter, erscheint das in der Schönheitsfülle seiner Bewegungen unvergleichlich anmutige Thema vom Präludium in Fis moll (Wohlt. Kl. II.), besonders reizvoll im Wechsel der rhythmischen Schnelligkeitsfolgen:



Auch das vorhin (Nr. 66) erwähnte Thema der Cismoll-Fuge vom I. Teil des Wohlt. Klaviers zeigt, so stark es auch die Fuge charakterisiert, erst einen Übergang zu individuellerer Prägung; sein Spannungsvorgang ist noch sehr allgemeiner, aber eben darum elementar-kraftvoller Art, auch eine schleppend zur Höhe führende Schichtung der bereits gekennzeichneten Art, ein Hinandrängen, das vom Einsakton cis bis zur höheren Sekunde dis führt, aber derart, daß sich erst ein schwerer, ab-

wärtsweisender Zug (cis—his) geltend macht, dem erst, in erhöhter Energie ausgreifend, das Ausholen zum dritten Ton (e) folgt, von dem zunächst wieder der schwere Zug ins dis zurücksinkt; erst die späteren, immer höher einsetzenden Stimmen der Exposition führen diese schwere Anschichtbewegung zur Höhe fort. Näher besehen, liegen also in diesem Thema zwei Strebungen, die einander entgegenwirken, der Wille zur Höhe, der mit dem dritten Ton zum e aufwärtsbrankt und der schwere, lastende Zug zur Tiefe in den beiden fallenden Sekundschritten cis—his und e—dis. Im Kleinen, zu äußerster Prägnanz gedrängt, zeigt sich mithin hier, innerhalb eines kurzen Themas, die Erscheinung der Gegenstrebung zweier Energien, genau wie dies früher bei der gesamten Linienentwicklung in Kurvensteigerungen nachzuweisen war. — Man wird leicht bemerken, daß dieses Thema in den Zügen selbst nur eine Umgestaltung der in Nr. 27 angeführten Schwebefigur darstellt, aber allerdings derart, daß der schwebende Charakter verloren geht und hier in den tiefen Tonlagen einer langsamen Bewegung von bleierner Schwere weicht. (Das Thema ist überdies nahezu identisch mit dem auch von Bach selbst verwendeten, auf die Anfangsbuchstaben seines Namens anspielenden B-A-C-H-Thema; was auch diese äußere Tonspielerei zu einem [bekanntlich von mehreren Meistern verarbeiteten] Thema geeignet macht, ist der schwebende Bewegungsinhalt. [Man vergleiche z. B. in Max Regers hochgenialer „Phantasie und Fuge über den Namen ‚Bach‘“ die Entwicklung dieses Themas zu den Schwebeformen, von denen der erklärungsvolle Schlußteil der Fuge getragen ist].)

Zeigt sich nun einerseits an derartigen, noch allgemeinere, verhältnismäßig einfachere Bewegungsvorgänge aufweisenden Themen der Gesichtspunkt für den Übergang zur Erfassung von Themenbildungen ausgeprägterer Eigengestaltung, so verliert sich andererseits mit diesem Übergang auch immer mehr die Möglichkeit, die Bewegungsenergien in Worten darzustellen. Dies ist nur bei primitiveren Formen möglich, und diese vermögen infolgedessen das Verständnis komplizierterer Züge dadurch einzuleiten, daß sie lehren, die Linie überhaupt

ihrem Bewegungsinhalte nach zu fassen; von hier aus gilt es, in die grenzenlose Vielgestaltigkeit minder einfacher thematischer Züge unmittelbar in Bewegungseinfühlung einzudringen, indem man sich gleichzeitig von dem Streben loslösen muß, alle die Bewegungsvorgänge in Sprachausdruck fassen und nachziehen zu wollen. Letzteres wäre nur Ballast, da die Fähigkeit des Wortes, Bewegungsformen zu charakterisieren, an den labilen Empfindungsreichtum der melodischen Kunst nicht heranreicht; und es wäre auch grundsätzlich verfehlt, denn hier liegt eben für die melodische Kunst ihr ureigenes, durch keine andere Ausdrucksweise, weder sprachliche noch bildhafte, auch nur annähernd zu erreichendes Gebiet.

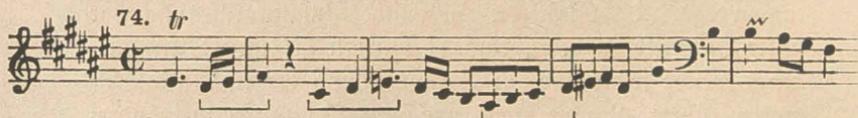
In weiterem Vordringen zu individuelleren Themendifferenzierung gelangt man von hier zunächst zu denjenigen Themen, die in einzelne Teilmotive zerfallen und in diesen Reste der typischen Formen von Entwicklungsmotiven enthalten. Auch da können wieder zwei Möglichkeiten vorliegen; entweder diese typischen Grundmotive treten schlechtweg als Einzelteile des Themas auf, oder sie durchdringen es in subtilerer, äußerlich nicht sofort in die Augen tretender Art.

Daß der erste, einfachere Fall sehr häufig ist, zeigt schon ein oberflächlicher Blick auf Bachs Werke; allenthalben begegnet man Themen, die Grundmotive der fallenden, steigenden oder schwebenden Entwicklung enthalten, sei es ausschließlich oder zugleich mit andern Fragmenten, sei es nur aus einer oder aus verschiedenen Entwicklungsgruppen. Aber auch hier muß man sich davor hüten, bei einer äußerlichen Aufweisung solcher Teilmotive stehen zu bleiben, anstatt diese selbst im Zusammenhang mit der gesamten Bewegungsentwicklung des Themas zu verstehen; sonst gelangt man wieder nur zu einem Schematisieren, statt zum Verständnis der lebendigen Gestaltungsvorgänge. Nicht die äußerliche Zusammensetzung hat unser Interesse zu beanspruchen, sondern die innere Entwicklung, welche selbst nur zur Herausbildung der einzelnen Teilmotive führte, also die Frage, wie solche Teilmotive ineinanderfließen und welche Funktion ihnen im Dienste der gesamten thematischen Bewegung zukommt. Letzteres wird leicht ver-

ständig, wenn man die Bedeutung der typischen Grundformen erfaßt und auch ihren Zusammenhang mit größeren Entwicklungen und Kurven verfolgt hat.

Ein Ausblick zu kleineren wie zu größeren Proportionen, als es die Themen sind, verdeutlicht diese Forderung einer auf die Gesamtentwicklung des Themas gerichteten Betrachtung. Wie nämlich bei aller Melodik überhaupt, also z. B. schon bei den kleinsten melodischen Einheiten, den Motiven, der Hauptinhalt gar nicht in den Tönen, sondern in den gestaltenden Grundenergien ihrer Verbindungswirkung, in den linearen Bewegungszügen zu suchen ist, so liegt bei einem Thema, das aus mehreren Motiven besteht, das hauptsächliche Moment gar nicht da, wo es allgemein gesucht wird, nämlich in den einzelnen motivischen Bestandteilen, sondern in deren Verbindungswirkung, der Art, wie sie sich innerhalb des ganzen einheitlichen Themenzusammenhangs entwickeln. Man kann dies kurz auch so ausdrücken: ein Thema ist ebensowenig eine Summe von Teilmotiven als die melodische Linie eine Summe von Tönen ist. Das Gleiche läßt sich nach dem vorhin Ausgeführten auch auf noch größere Proportionen anwenden, denn auch die ganzen polyphonen Sätze überhaupt beruhen, wie früher betont, nicht in einer Zusammenstellung von Teilgruppen (z. B. Durchführungspartien usw.) sondern in den fließenden Entwicklungen, welche über die Teilgruppen leiten.

Auch innerhalb des Themas können die Teilmotive in direktem Einklange mit der Gesamtsteigerung stehen oder auch der Energie von Gegenstrebungen dienen, analog wie dies bereits von der Linienentwicklung überhaupt ausgeführt wurde. Das Letztere liegt beispielsweise beim Thema der Fis dur-Fuge vom II. Teil des Wohlk. Klaviers vor:



Dieses Thema beginnt zunächst wie improvisatorisch mit einem Triller, der den mittleren Partien (z. B. Takt 26—27)

des vorangehenden, ungemein zarten, in leichten, oft nur hauchartigen Bewegungen hinfließenden zweistimmigen Präludiums entnommen ist; aus dem mit dem Triller ansteigenden Halbtonschritt *eis—fis* entwickelt sich die Wiederholung einer steigenden Linie: *cis—dis—e*, hierauf nach kurzer Ansaßfigur ein drittes Mal eine steigende Linie, diesmal über vier Töne: *ais—h—cis—dis*, worauf weiter ausschwingende Bewegungen erst über und dann unter die bisherige Höhe, abwärts bis zum Grundton *fis* leiten; faßt man den ersten Teil (bis zum *dis* des vierten Taktes) für sich ins Auge, so zeigt er wieder eine fallende Linie der Teilgipfelpunkte: *fis—e—dis*, zu der jedoch die dreimalige ansteigende Figur in Gegenstrebungen tritt.

Beobachtet man aber wieder die Auflösung eines zum Teil aus typischen Entwicklungsmotiven bestehenden Hauptthemas in seine Fortspinnungen, z. B. im Laufe der sog. Zwischenspiele einer Fuge, so zeigt sich, daß diese Weiterentwicklungen mit Vorliebe diejenigen Themenbruchstücke herausgreifen, welche solche typische Entwicklungsmotive darstellen. Dieser Auflösungsprozeß in den polyphonen Entwicklungspartien, der mithin mehr die allgemeineren als die individuellen Teilformen des Hauptthemas verarbeitet, stellt sich daher aus dem vorliegenden Gesichtspunkte als eine Art Rückbildung dar.

Im bisherigen war noch durchwegs von Themen die Rede, welche in einem Zusammenhang mit den typischen Entwicklungsmotiven stehen; sie waren entweder als Annäherungsformen und großzügige Weiterbildungen von diesem aus im Gesamtausdruck ihrer Bewegungen zu verstehen, oder sie enthielten diese typischen Grundformen als Teilmotive. Daß ein solcher Zusammenhang bei einer ungeheuer großen Anzahl von Themen vorliegt, erklärt sich daraus, daß alle Bewegungen mehr oder minder Varianten von Bewegungsgrundformen darstellen; der Reichtum und die Uner schöpflichkeit beruht eben nicht in der bloßen Kombination aus solchen Teilmotiven, sondern in großzügigen Entwicklungen, die über größere Proportionen der Linienausspinnung leiten und hierbei im einzelnen stets wieder bald dieses, bald jenes von den stereotypen Grundmotiven hervorrufen.

Schließlich führt das Vordringen von den allgemeinsten zu den besonderen und in wachsendem Maße individuelle Eigencharakteristik tragenden Linienformen bis zu denjenigen Themen, die bis zu voller Unabhängigkeit von jenen Entwicklungsmotiven gediehen sind. Wenn auch insofgedessen ihr Verständnis nicht durch die Erkenntnis der typischen Bewegungsgrundformen direkt vermittelt wird, so haben diese als Ausgangspunkt der Linienbetrachtung dennoch dahingeführt, auch solche individuelle Züge durchaus als Bewegungsvorgänge zu empfinden, indem man vom Boden der primitivsten Gestaltungen ausgegangen ist, um die Herausbildung der von ihnen mehr und mehr abweichenden Themen als fortschreitende Verdichtung zu größerer Eigenprägung zu fassen. Ihre Zahl ist bei Bach immer noch sehr groß, auch wenn man dahin gelangt ist, jene Entwicklungsmotive mit ihrer Wirkungsenergie bewußter ins Auge zu fassen und sie bald in unvermuteter Häufigkeit und bis in sehr verborgene Zusammenhänge hinein wiederzuerkennen. Umso größer steht auch in den von ihnen bereits ganz unabhängigen individuellen Themenbildungen Bachs beispiellose melodische Erfindungskraft da. Ihm gelingen melodische Ideen, deren ganze Genialität erst recht gewürdigt werden kann, wenn man sich ihre Unabhängigkeit von allgemeinen Bewegungszügen und die Kraft vergegenwärtigt, die zur Gewinnung solcher Unabhängigkeit, zur Überwindung aller Reste melodischer Rudimentärbildungen gehört. Die Fülle der Beispiele, die man anführen könnte, wäre auch hier unerschöpflich.

* * *

Diese Skizze wäre unvollständig, wenn nicht noch der Zusammenhang der Bewegungen als Grundvorgängen in Bachs Linienbildung mit der Ästhetik seiner Textvertonung, überhaupt der Zusammenhang mit gedanklichen, poetischen und bildhaften Inhalten kurz ins Auge gefaßt würde. Von dem Augenblicke an, wo sich irgend eine begriffliche oder malerische Vorstellung in melodischer Darstellung geltend zu machen strebt, greift sie zu gewissen Bewegungsvorgängen, durch die sie ihre Charakte-

rifizierung findet. So knüpfen sich an steigende Bewegungen der Linienformung alle anschaulichen Textinhalte, denen ein nur irgendwie aufwärtsstrebender Vorstellungseinschlag zugrundeliegt; daher steigende Motivformen bei der Vertonung von Begriffen wie: Erhebung, Aufstieg, Auferstehung, Höhe und viele ähnliche. Ebenso bei begrifflichen Inhalten, die an sich nicht mehr direkt malerisch sind, aber zu ihrer Darstellung in der Musik sich der Vermittlung äußerlicher Vorstellungen bedienen; z. B. bei allen Begriffen, die eine innere Erhebung enthalten, Erlösung, Befreiung, Erweckung u. a. Analog absteigende Motivbildungen bei bildhaften Darstellungen von Abstieg, Fall, Tiefe und allen Annäherungen zur Tiefe, Grablegung, Untergang, Dunkelheit usw., ferner auch wieder bei begrifflichen Inhalten wie Erniedrigung, Tod, Knechtschaft, Demut, Schwere, Last, Sünde und ähnliche.

Es genügt zur Kennzeichnung dieser Zusammenhänge solche Einzelheiten herauszuheben, um im übrigen auf das unvergleichliche Werk von André Pirro, *L'esthétique de Bach* (Paris 1907) hinzuweisen, welches die gesamten Grundlagen Bachscher Textvertonung auseinandersetzt, mit einer genialen und intuitiven Großzügigkeit, welcher die Musikwissenschaft überhaupt nur wenig an die Seite zu stellen hat. Von der Aufweisung äußerer bildhafter Darstellungen ausgehend, gelangt Pirro bis zu tiefen innerlichen Zusammenhängen und Grundlagen Bachscher Kunst. Ähnliche Ideen bringt auch teilweise das gleichzeitig erschienene große Werk von A. Schweizer über Bach, der sich aber nicht ausschließlich diesem Spezialgebiet der Ästhetik zuwendet. Zwar sind Form und Richtung der Motive, wie sie bei der Textvertonung mit Bewegungsvorgängen zusammenhängen können, nur ein kleiner Teil der Ausdrucksmittel und Ästhetik von Bachs Wort- und Sinnvertonung (die entsprechenden Ausführungen auch nur einzelne Kapitel in Pirros großem Werk), aber die Ausgangsgrundlage und derjenige Teil, der in diesem Zusammenhang unser Interesse und ein kurzes Eingehen beansprucht.

So gewinnen auch alle die vorhin angeführten Motive sofort symbolische Bedeutung, wenn sie in Beziehung zu einem

ideellen Inhalt treten. Wenn sich beispielsweise das ansteigende Motiv von Nr. 69 in der ersten Arie der Johannespassion „Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden“, findet, so steht dies in symbolischem Zusammenhang mit dem Texte; Schweitzer erwähnt von dieser Arie die Hauptmelodie, krampfhaft auf- und abwärts geschlungene Melodiebildungen, als Bewegungen des sich in seinen Fesseln windenden Jesus; zu diesen Oberstimmen tritt jedoch daneben noch im Baß das erwähnte Motiv (das auch teilweise in die Figuren von Nr. 2 übergeht) und zwar (in Ergänzung zu den von Schweitzer aufgewiesenen Linien) als Symbol des Emporringens, der Befreiung.

Gewinnt auf solche Art die Vertonungsweise Bachs einen Zug ins Malerische, so beruht aber der ganze Zusammenhang mit Bildhaftem auf einem Herausgreifen gewisser Bewegungen, die einen Vorgang, eine Darstellung, oder einen Begriff versinnbildlichen. Hinzuzufügen wäre darum zunächst, daß diese ganze, von Pirro durchgeführte, höchst fruchtbare Art, Bachs Ästhetik in bestimmten greifbaren Kriterien zu erfassen, bereits unausgesprochenerweise auf die psychologischen Grundlagen der Melodiebildung überhaupt zurückweist und eigentlich nur auf diesen als Voraussetzungen beruhen kann. Denn diese Ursvorgänge einer Bewegung sind es, die sich erst innerhalb der Ästhetik der Bachschen Textvertonung darin spiegeln, daß sie zu einem schildernden, bildhaften Ausdrucksprinzip führen; der Ausgang von Bachs Schaffensweise ist eine Darstellung, die sich in Bewegungen äußert, und hieraus entsteht erst das Malerische seiner Textvertonung, nicht so sehr ursprünglich aus dem Streben einer äußerlichen Untermalung, was also bloß in einer assoziativen Verknüpfung mit bildhaften Eindrücken beruhen würde. Die Ursprünge von Bachs Ausdrucksweise sind nicht Bilder, sondern psychische Energien. Kehrt man diesen Zusammenhang mit tieferen Grundvorgängen einer Bewegung nicht im psychologischen Sinne hervor, so besteht die Gefahr, Bachs zweifellos malerisches Ausdrucksprinzip nach der Seite der Programmästhetik, ins Illustrative, zu verzerren, wodurch mehr mißverstanden als gewonnen wäre; dies

wäre schon auf dem Gebiete der Vokalmusik ein Irrweg, dem Pirro selbst zwar hier nicht verfällt, der aber leicht eingeschlagen wird, sobald man von der Tendenz, den Text zu untermalen (>dépeindre<), ausgeht, ohne diese selbst schon als Folgeerscheinung und Ausdruck tieferer psychologischer Grundvorgänge des melodischen Gestaltens zu erfassen. Das Gebiet des darstellerischen Prinzips ist mit allen seinen typischen Symbolen nur ein äußerer Reflexer jener Tiefenvorgänge. Deshalb sind auch die Quellen dieser Symbolik der Textvertonung durchaus unbewußter Art, und erst ihre Anwendung auf bestimmte Ideen ruft jenen bewußteren malerischen Einschlag hervor, der jedoch bei Bachs Musikstil nie den Charakter einer Berechnung, wie etwa die Darstellungsmittel der Programmmusik, gewinnt; bei ihm sind niemals Empfindung und tiefes Erschauen durch bloßen Intellekt und Raffinement ersetzt.

Eine weitere Frage, die sich nun, abgesehen von dieser gesamten Rückleitung und Vertiefung ins Psychologische, hier aufdrängt, geht aber dahin, in welchem Verhältnis dieses Vertonungsprinzip Bachs zu seiner absoluten, nicht mehr mit Text und Wortinhalt zusammenhängenden Musik steht. Pirro weist es mit Recht nicht nur in vokaler Vertonung selbst nach, sondern zunächst auch in den Orchesterstimmen, die ein vokales Werk begleiten, die also, obwohl nicht mehr gesungen und mit den Worten direkt zusammenhängend, dennoch dem Text der Werke und seiner Darstellung dienstbar sind; ferner in solchen Sätzen, die zwar rein instrumental sind, aber trotzdem noch mit einem Text in Beziehung stehen wie die symphonischen Einleitungssätze in Kantaten oder die große Reihe der Choralvorspiele für Orgel, die in direktem Zusammenhang mit dem Text der entsprechenden, motivisch verarbeiteten Choräle, in der Regel gleich ihrer Anfangsverse, stehen; auf diese Art von Instrumentalwerken ist das von Pirro ausgeführte ästhetische Vertonungsprinzip ohne allen Zweifel in vollem Umfange anzuwenden.

Wie steht es aber mit den zahlreichen Instrumentalwerken, die im eigentlichsten Sinne der absoluten Musik angehören, also keinerlei Beziehung zu einem Text oder rein begrifflichen

Inhalt mehr haben, wie die große Fülle der Klavierwerke, die Orchestersätze (z. B. die „Brandenburgischen Konzerte“), die Violinsonaten usw.? Wie bereits erwähnt, untersucht Pirro neben Form und Richtung der Motive noch zahlreiche andere Gesichtspunkte in ästhetischer Kritik, aber beim Übergang zu instrumentaler Musik hält er durchwegs daran fest, die gewonnenen Ausdruckerscheinungen bis zu ihrer einfachen Übertragung auf den Instrumentalstil überzuleiten. Der Weg seiner Untersuchungen ist also ein Ausgehen von der Vertonung gewisser Ideen, Bilder, dargestellter Vorgänge, Begriffe, Empfindungen usw., wie sie in den Vokalwerken klar faßbar zutage liegen, und hernach die Anwendung der genau gleichen Gesichtspunkte auf die absolute Musik und Motivik der Instrumentalwerke, wobei Orchestersätze aus Vokalwerken und vornehmlich die Orgelchoralvorspiele als vermittelnde Zwischenstufen zu erscheinen hätten. Die Ästhetik der absoluten Musik erscheint damit durchaus von der Seite der vokalen Ästhetik bespiegelt.

Diesem Weg aber, der also von der Sinnbedeutung zur Melodie der absoluten Musik leitet, einen entgegengesetzten gegenüberzustellen, erscheint als die selbstverständliche Folgerung aus den hier ausgeführten Untersuchungen. Denn diese gingen von der rein instrumentalen Linie aus, und zwar von ihren allgemeinsten Formen zu den besondern fortschreitend, von der melodischen Linie, die noch in gar keiner Beziehung zu begrifflichen oder darstellerischen Ideen steht, sondern als Ausdruck gewisser Spannungen und psychischer Energien in die Erscheinung tritt; von diesem Boden aus ergibt sich daher auch der Übergang zur vokalen Komposition und Motivbildung derart, daß sich jeder Wille zu darstellender und begrifflicher Vertonung an die primären, immanenten Bewegungsvorgänge aller Melodik klammert, um sich diese zu Symbolen gewisser, innerlich geschauter Vorgänge zu gestalten. Der Weg ist also der umgekehrte, die Überleitung aus absoluter zu ideeller und darstellerischer Melodieförmung.

Soweit daher das Gebiet der vokalen und der mit ihr noch unmittelbar zusammenhängenden Instrumentalmusik (Kantaten-

symphonien, Orgelchoralvorspiele usw.) in Betracht kommt, sind damit die reichhaltigen Ergebnisse von Pirros Untersuchungen nicht im entferntesten bestritten, und man gelangt innerhalb dieses Gebiets nur zu einer Bestätigung der Grundzüge der von ihm festgelegten Ästhetik. Hingegen kommt die Instrumentalmusik Bachs ohne allen Zweifel nicht zu ihrem Rechte, noch auch zum richtigen Verständnis, wenn nicht jene entgegengesetzte Wehrichtung in der Untersuchung eingeschlagen wird, wenn der instrumentalen Linienbildung nicht ihre absolute Geltung zugeschrieben und die vorhin ausgeführte Eigenentwicklung ihrer Melodik und Motivik erfasst wird. Ihre Motive und Themen z. B. nur von den Grundzügen der vokalen Motive aus verstehen und auch in ihnen nur den Ausdruck jener bildhaft-darstellerischen oder begrifflichen Symbole wiedererblicken zu wollen, wäre eine ganz unzulängliche und auch im wesentlichen falsche Erfassungsweise, die Zerrung eines im Bereiche der vokalen oder noch entfernt mit Textinhalten zusammenhängenden Musik geltenden Prinzips zum Extrem, die viel zu weit gestreckten Konsequenzen einer nur einseitigen Einstellung.

Ohne weiteres kann man mit Pirro noch darin einig gehen, wenn er (a. a. O. S. 382 ff.) in einer Anzahl rein instrumentaler Werke bei den Motiven noch das Hereinspielen von Bildhaftem oder einer Ausdrucksempfindung erblickt, die den entsprechenden Motiven in bestimmter Weise innerhalb der Textvertonung zukommt; so enthält sicherlich selbst im Wohlkl. Klavier z. B. die Fuge in Fis moll vom I. Teil als Gegenthema eine Figur, die mit dem Motiv des Wehklagens, wie es die Vokalwerke regelmäßig aufweisen, nicht bloß äußerlich, sondern zweifellos auch inhaltlich, in deutlichem Hineinspielen zu subjektiv-klagendem Ausdruck, übereinstimmt; wie überhaupt eher die langsamen Säge (etwa in den Violinsonaten) gerade infolge ihres Hinneigens zu subjektiverem Affekt, eher zur Herausbildung einer Motivsprache gelangen, die dem Prinzip der Textvertonung bei Vokalwerken entnommen ist. (So namentlich die sogenannten „Airs“ deren Überschrift deutlich genug auf Herkunft vom Gesang, auf das Sprechende im Ausdruck weist.) Aber derlei sind Einzelfälle und es wäre sowohl

stilistisch als ästhetisch ganz und gar verfehlt, alle instrumentale Polyphonie Bachs nur aus solchen Gesichtspunkten durchdringen zu wollen. Dies wäre eine Veräußerlichung, die gerade zur unerhörten Vertiefung der Ästhetik, die Pirro gelungen ist, in unerklärlichem Widerspruch stünde. Denn dies hieße nichts anderes, als die gesamte absolute Musik Bachs in ihren Wurzeln dennoch auf den Boden einer von gewissen darstellenden Ideen und Vorstellungen geleiteten Ausdruckssprache stellen. Sollte das wirklich Pirros Meinung sein, so wäre dies der einzige Punkt, worin ich im Widerspruch zu seinem gewaltigen Werk stünde, dem ich sonst enthusiastische Bewunderung und Übereinstimmung bis in die letzten Einzelheiten entgegenbringe¹⁾.

Die absolute Musik ist in ihrer Linienbildung vielmehr durchaus auch von absoluteren Kriterien aus zu verstehen. Ihre Motivbildung geht aus den Urenergien aller Melodik hervor und ist von Bewegungsvorgängen aus zu erklären. Die typischen Linienzüge bilden sich hier aus der Dynamik der inneren polyphonen Satzentwicklung heraus und auch die prägnanteren Züge der reichen individuellen Thematik entstehen als Spannungsausdruck von reich differenzierten Bewegungsformen. Dies ist ihr Inhalt, und erst wo die Melodik in Zusammenhang mit Text und Dichtung tritt, bemächtigt sich das darstellerische Prinzip der linearen Bewegungsercheinungen, um diese auf das innigste mit bildhafter Ausdruckssprache zu ver-

¹⁾ Fast scheint es, als wollte Pirro tatsächlich die gesamte Instrumentalmusik im Ausdrucksinhalt ihrer Themen und Motivbildungen von jenen Ausdruckssymbolen aus erfaßt wissen, die in den Vokalwerken den Zusammenhang zwischen Musik und Textdarstellung herstellen; die folgenden Sätze lassen auf diesen Standpunkt schließen (L'esthétique de J. S. Bach, S. 382): »Nous avons déjà reconnu l'application de cette théorie dans la musique employée dans les cantates, faite sur des chorals, ou éclaircie par un argument. Il nous reste à démontrer que, dans les compositions indépendantes de toute allusion verbale, Jean-Sébastien conserve la même intention de nous parler et de nous toucher, et qu'il y parvient par les mêmes moyens« und S. 389: »Pour compléter cette étude de la signification des thèmes dans les pièces instrumentales, il me faudrait répéter tout ce que j'ai dit dans les chapitres précédents. Je ne peux que renvoyer aux exemples que j'ai déjà donnés.«

knüpfen. Daher die Notwendigkeit, Virros Ästhetik durch Entgegenbringen von anderer Seite zu ergänzen, durch einen Weg, der statt von Wort- und Sinndarstellung im Gegenteil von absolutester, allgemeinsten Formung ausgeht und zu jener vokalen Ästhetik überleitet. Ich erblicke die Wurzeln der Melodiebildung in allgemeineren, unsprachlichen und unbegrifflichen Erscheinungen. Freilich liegen hier lange nicht so greifbare Elemente vor, wie es die bildhaften sind, von denen die Ästhetik der Textvertonung auszugehen vermag.

Überdies ist aber zu bedenken, daß selbst in den vokalen Werken niemals ausschließlich das darstellerische Prinzip die Linienbildung bestimmt; selbst wo die Themengestaltung ganz und gar in seinem Banne steht, bleibt für die breiten Entwicklungen und Fortspinnungspartien immer noch das Prinzip der absoluten Formung nach Bewegungsentwicklungen bestehen und läßt allenthalben die typischen Entwicklungsmotive in den Linien aufscheinen; außerdem kann schon die breitere Ausspinnung der einzelnen Themen selbst stets nur aus absoluten Bewegungsvorgängen verstanden werden.

Etwas anderes bleibt aber hierbei mit den Ergebnissen von Virros Untersuchungen gemeinsam; ebenso wie nämlich die zahlreichen, von ihm nachgewiesenen Motivbildungen der vokalen Musik weit über den persönlichen Stil Bachs hinausreichen, und nicht nur seine ganze Epoche, sondern den ganzen linear-polyphonen Stil beherrschen, so gehören auch die hier nachgewiesenen typischen linearen Entwicklungsmotive der breiten Gesamtheit polyphonen Schaffens an. Wie alle Erscheinungen der Polyphonie treten jedoch auch sie am geklärtesten bei Bach hervor.

In dem Grenz- und Übergangsbereich zwischen absoluter und einer wenigstens vage mit Darstellung und Ideen zusammenhängenden Musik kann natürlich im einzelnen Fall vielfach Zweifel über den Gesichtspunkt der Ausdeutung oder aber auch Doppeldeutung einer Motivbildung vorliegen; wie weit ein schwacher, vager, dem Schaffenden selbst wohl unbewußter Einschlag von darstellender Intuition in ein absolutes Linienformen einfließen kann, wird natürlich niemals

theoretisch abzugrenzen sein. Solchem Grenzgebiet gehören die schon erwähnten instrumentalen Sätze an, die auffällige Gemeinsamkeit der Themen mit bestimmten, in ihrer Ausdrucksform typischen Symbolen der Vokalmusik aufweisen, wie z. B. selbst einige Stücke aus dem „Wohltemperierten Klavier“, ferner aber auch die an sich von Text freien Instrumentalsätze, welche jedoch indirekt auf Textinhalte Bezug haben (wie z. B. Orgelchoralvorspiele). Schon bei solchen muß die Gemeinsamkeit der Ausdeutung mit der vokalen Ästhetik mitunter bloß auf die Themen und Nebenthemen selbst beschränkt bleiben, während die Durchführung auch in dieser Hinsicht rein instrumentalen Charakter zeigt und aus den entsprechenden Kriterien allein zu verstehen ist.

Zur Kennzeichnung eines Gegeneinanderpielens der vom Boden vokaler Ästhetik ausgehenden Deutung und der hier ausgeführten absoluten Melodieauffassung aus linearen Bewegungsvorgängen diene etwa ein kurzer Hinweis auf das Thema der Cis moll-Fuge vom I. Teil des Wohltemperierten Klaviers. (Vgl. Nr. 66 dieser Abhandlung.) Pirro erwähnt es (a. a. O. S. 389) als „Kreuzigungsmotiv“, wobei er das darin enthaltene Alterationsintervall der verminderten Quarte his—e im Auge hat; denn die Kreuzigungsmotive weisen bei Bachs Tertvertönung in der Tat die zerrissene herbe Wirkung der Alterationsintervalle in ihrer Melodiebildung als typisches Kennzeichen auf. Dieser Ausdeutung steht die vorhin ausgeführte Auffassung des Themas aus Bewegungsspannungen und Gegenstrebung zweier linearer Energien gegenüber, wobei von der in schwerem Zuge aufschichtenden Bewegung ausgegangen war. Davon abgesehen, daß nach meinem Empfinden überhaupt bis auf vereinzelte Ausnahmen die Fugen des Wohltemperierten Klaviers die Auffassung rein instrumentaler, absoluter Musik beanspruchen, zeigt die ganze Entwicklung dieser Fuge, daß die Bewegung des Aufbaus als der Kern des Motivs herausgefaßt ist; denn schon im Thema selbst dringt die steigende Aufeinanderfolge der beiden zweitönigen Teilstrecken cis—his und e—dis als der Hauptinhalt hervor, so daß das alterierte Quartintervall his—e weniger als eigentlicher Melodie-

schritt hervorstricht, da zwischen his und e die Sonderung der Teilstrecken liegt; wenn der verminderte Quartschritt nach Bachs Intention den charakteristischen Hauptinhalt des Themas darstellen würde, so würde sich dies zudem noch zweifellos darin äußern, daß auch die Klänge von Chromatik ergriffen wären, und eine Alterationsharmonik sich über das ganze Werk breiten würde, wie es z. B. in der Harmonik vom ganzen „Crucifixus“ der H-moll-Messe der Fall ist. Die Cismoll-Fuge aber zeigt in ihrer Harmonik im ganzen keineswegs Alterationscharakter, eher im Gegenteil in den ersten Partien eine verhältnismäßig starke Rundung der Linienpolyphonie zu einfachen Akkordwirkungen; nichts Gequältes liegt in diesen Harmonien; erst in den allerletzten Taktten (111 und 112) treten ausgesprochene Alterationsklänge ein. Dagegen ist für die Auffassung des Themas z. B. sein Ausbau in der Exposition maßgebend; hier setzt nämlich eine Stimme nach der andern, und zwar von der tiefsten zur höchsten ansteigend, seinen Bewegungsinhalt, das aufschichtende Andrängen zur Höhe, fort, und dies ist der eigentliche charakteristische Hauptinhalt der gesamten Exposition in ganz sinnfälliger Weise; man beachte die jeweiligen neu einsetzenden, höchsten Töne des Stimmenaufbaus: nachdem die Teilmotive des Themas erst auf cis, dann auf e eingesetzt, steigt diese Türmung mit dem Einsatz der zweiten Stimme sukzessive zur Höhe fort (gis und h), hernach der dritten: cis und e (Takt 7 und 8), der vierten: gis und a (Takt 12 und 13), nachdem zwischendurch noch die dritte Stimme (Takt 10) über das fis geleitet; schließlich der fünften: cis und e (Takt 14 und 15). Diese Expositionsweise hebt in mehr als deutlicher Art heraus, was im Thema als eigentlicher Inhalt liegt. Zudem beachte man die (auch vorhin bereits erwähnte) Gegenüberstellung der Schwebebewegung als zweiten Fugenthemas vom 36. Takt an, die gleichfalls auf den hinanstrebenden Bewegungsinhalt des Hauptthemas weist und diesen hebt.

Ähnlich wäre z. B. zu erwähnen, daß Pirro (S. 388) die beiden Themen vom Präludium und von der Fuge in Asdur aus dem I. Teil des Wohltem. Klaviers (vgl. Nr. 70 und 71 der vorliegenden Abhandlung) als „Ausdruck der Glückseligkeit und

des Friedens“ auslegt, vermöge der weiten Intervallschritte, die sie mit entsprechenden Themen der Vokalmusik gemein haben, während sie ohne diese spezifische Ausdeutung viel absoluter als rein lineare Vorgänge in der vorhin angeführten Art zu erklären sind. Es sind weitausschwingende Bewegungszüge getragenen Charakters, deren sich eben umgekehrt in vokaler Musik die darstellerische Vertonung bemächtigt, um sie als Symbole den Begriffen und Empfindungen von Glückseligkeit, Frieden und ähnlichen dienstbar zu machen.

Aber es ist klar, daß die Verschiedenheit in der Auffassung solcher Einzelfälle belanglos ist gegenüber den Grundeinstellungen, die sich darin spiegeln. Während die Betrachtungsweise, die den Ausdrucksgehalt der instrumentalen, absoluten Linie von den Prinzipien der Textvertonung und Darstellung gewisser in der Dichtung liegender Inhalte ableitet, einen Weg einschlägt, der gewissermaßen von außen her kommt und in die verborgenen Tiefen der absoluten Musik einzudringen strebt, setzt die hier durchgeführte stilpsychologische Betrachtungsweise beim innersten Kern melodischen Gestaltens ein und leitet seine Grundzüge bis nach außen, zur Textvertonung, zu dem Gebiet, da malerische, darstellerische und ideelle Momente sich der musikalischen Konzeption verschmelzen; denn wie alle Ästhetik ist auch diejenige der Textvertonung erst durch psychologische Grunderscheinungen bedingt und vorbestimmt.