

Bach und das Symbol.

Insbefondere die Symbolik seines Kanons.

Von Prof. Arnold Schering (Halle a. d. S.)

Die Geschichte der abendländischen Musik, insbesondere in ihrer Ausprägung als Kunst der Polyphonie, zeigt in ihrem Verlaufe eine Entwicklung, die man als ununterbrochenes Streben nach Vergeistigung der Ausdrucksmittel verstehen kann. Auf nur Tonsinnliches gestellt, muß jede Musik mit der Zeit absterben; nur durch den Geist lebt sie. Wie sich dieses Streben nach Vergeistigung im Laufe der Jahrhunderte vollzogen hat, das läßt sich am besten an der Geschichte der Techniken verfolgen. Denn wenn auch Technik keineswegs gleichbedeutend mit Geist ist, so bedeutet sie doch nichts Geringeres als den Standpunkt, den der Künstler gegenüber den Eigenkräften seines Materials einnimmt, oder, anders gesagt, die Summe von Verstandesoperationen, welche nötig ist, um das Material der künstlerischen Idee dienstbar zu machen.

Fragt man nun, worin das Wesen der Vergeistigung der Ausdrucksmittel besteht, so kann darauf mit einem einzigen Worte geantwortet werden: in der Befähigung als Symbol zu wirken. Denn da alles Geistige seiner Natur nach den Sinnen entzogen ist, so kann es von diesen nur auf Umwegen erfaßt werden: in Gestalt eines geschauten oder gehörten „Bildes“, das den „Sinn“ jenes Geistigen enthält. Es kann also Geistiges in die Musik nur mit Hilfe von „Klang-Sinnbildern“ eingeführt werden. Darunter ist nicht nur Klang- und Tonsymbolik im engeren Sinne zu verstehen, sondern alles was dazu beiträgt, den Sinn irgendeines Geistigen auszuprägen

Dieses „alles“ pflegt unter den Begriff „Technik“ — sofern er nicht in platt alltäglichem Sinne als bloße „Meisterung des Handwerkszeugs“ verstanden wird — zusammengefaßt zu werden.

Freilich gibt die Technik dem Künstler immer nur die Möglichkeiten, nicht die Wesenheiten selbst an die Hand. Sie zeigt ihm die Wege zur Fülle der Symbole, nicht diese selbst; denn gewöhnlich ist das, was wir Technik nennen, bereits etwas Erstarrtes, ein Aggregat von jetzt toten, ehemals lebendigen Symbolen, die aber trotzdem noch ihre Pflicht erfüllen, indem sie, durch Künstlerhand gezwungen, ihre ehemalige lebendige Substanz in eine Symbolik höherer Stufe eingehen lassen.

Es fragt sich nun: Kann unter Umständen eine Technik selbst wohl zum Symbol werden? Der Fall ist durchaus denkbar.

Eine Sacktechnik, bei der das immanent Gesetzliche des Tonlebens mit dem Anspruch hervortritt, als Zweck der Darstellung mithin als Symbol genommen zu werden, wo das Spekulative des kombinierenden Geistes sich offen und in seiner ganzen Fülle kundgibt, ist die kanonische Arbeit. Wo sie erscheint, beansprucht sie, als solche d. h. für sich wahrgenommen zu werden, ganz abgesehen von dem, was innerhalb ihrer an Musikalischem vorgeht. Denn in diesen Augenblicken verzichtet der Komponist auf das ihm zustehende Recht, melodisch frei und ungebunden zu erfinden und unterwirft sich freiwillig einem Zwange, einem Gesetz. Dies bedeutet, ästhetisch genommen, nichts anderes als eine über das Maß des Gewöhnlichen hinausgehende, kampfartige Stellungnahme des Künstlers zur Materie, ein symbolhaftes Betonen des Gegensatzes von Freiheit und Determinismus, woraus wir dann einen besonderen Grad von Meisterschaft abzuleiten pflegen. Wird die kanonische Arbeit vom Hörer nicht bemerkt, dann fällt der wesentlichste Faktor des Verstehens, eben die Richtung aufs Spekulative, weg, und der Sinn des Ganzen kann in Frage gestellt werden.

Hat der Kanon als solcher die Bestimmung, eine besondere, freiwillig übernommene Gesetzmäßigkeit — hier also die mehr oder

minder getreue Nachfolge gleichgearteter Stimmen — in den Vordergrund zu stellen, so muß verständlicherweise im einzelnen Falle auch ein äußerer Beweggrund zu so außerordentlichem Verhalten angenommen werden. Als Motive kanonischer Arbeitsweise treten uns in der Musikgeschichte drei Gruppen gegenüber. Entweder entspringt sie nämlich der Vorstellung jenes volkstümlichen, geselligen Singens oder Spielens, nach welchem das Nacheinander gleicher Stimmzüge ganz allein durch sich selbst und ohne weitere Nebenbedeutung Freude und Behagen erweckt (Sommerkanon des 13. Jahrhunderts, Caccien der Florentiner, catches in England, gesellige Kanons Haydns, Mozarts, Beethovens usw.). Dies scheint der ursprünglichste, vom Naiven ausgehende Anstoß gewesen zu sein. Oder ihr liegen artistische Motive zugrunde, wie es das bewußte künstlerische Spielen mit den verschiedenen technischen Möglichkeiten ist; oder schließlich: der Kanon untersteht einer bestimmten, ihn erzeugenden symbolischen Vorstellung.

Soweit zu sehen, hat Bach den geselligen Kanon, trotzdem dieser bei den Leipziger Studenten von alters her beliebt war, nicht gepflegt. Seine textlosen und instrumentalen Kanons gehören sämtlich zur zweiten Art, d. h. sind Kanons, die als künstlerische Leistungen schlecht hin geschätzt werden sollen. Tritt dagegen in der Vokalmusik kanonische Arbeit bei ihm auf, so ist sie — man kann wohl ohne Umschweife sagen: durchweg — einer höheren Symbolik dienstbar. Dieser symbolischen Kanonik im Bereich des Vokalen mögen die folgenden Zeilen gewidmet sein.

Historisch erfaßt ist Bachs kanonische Kunst der große, bewegte Ausklang einer über Jahrhunderte sich erstreckenden Pflege dieser Technik, deren wechselvolle und aufs höchste fesselnde Geschichte noch nicht geschrieben ist. Die Stellung der einzelnen Generationen zum Kanon ist verschieden gewesen. In den Mittelpunkt des spekulativ gerichteten Musikschaffens rückt er erst mit dem Anbruch des Barocks, und es ist in mehr als einer Beziehung bedeutungsvoll, daß während des ganzen 17. Jahrhunderts Rom und seine Meister darin den Ton angaben. Hier

wurde, was selbst bei den Niederländern noch kaum der Fall gewesen war, der Kanon als Selbstzweck gepflegt und die Parole ausgegeben, daß ohne seine Beherrschung das Letzte zur Meisterschaft fehle. Von Rom aus liefen die Anregungen nach Norditalien (Modena, Bologna), nach Wien, nach München — also zunächst nach den katholischen Gegenden Deutschlands — und kamen von da aus nach Mittel- und Norddeutschland. Wahrscheinlich hat in vorläufig noch unerklärter Weise der Jesuitismus dabei eine Rolle gespielt. Denn es zeigt sich, daß dem Kanon, wie ihn die römischen Meister auffaßten, etwas seltsam Esoterisches beigemischt war, etwas, was mit den letzten Geheimnissen der Religion, insbesondere der Offenbarung, in Zusammenhang stand. Zahlenkult und technische Geheimnisfrämerei gingen einen merkwürdigen Bund ein, und ein Schleier der Mystik umwob gewisse kanonische Leistungen, in denen in rätselhafter Weise sich verborgene göttliche Kräfte zu enthüllen schienen.

Man muß diese Erscheinung kennen, um Bachs Stellung zum vokalen Kanon zu begreifen. Sie war von ganz anderer Art als die des Österreichers Fur. Fur hat den Kanon Zeit seines Lebens im wesentlichen vom artistischen Standpunkt aus aufgefaßt. Kanonische Arbeit war ihm Lebenselement. Mag das Symbolische wohl hier und da einmal hervortreten, den Ausschlag gibt es nicht. Seine *Missa canonica* ist, auf den Sinn ihrer technischen Faktur hin betrachtet, ein bloß artistisches Kunstprodukt, in welchem der Kanon etwa dieselbe Rolle spielt wie in Bachs „Musikalischem Opfer“ oder in den Goldbergvariationen. Bach betrachtete zum mindesten den vokalen Kanon anders. Er betrachtete ihn mit derselben Ehrfurcht wie die erkatholischen Meister der römischen Schule. Wenn er ihn in Vokalwerken anwendet, so geschieht es nie ohne Andeutung der Beziehungen, die von dieser Technik aus in die geheimnisvolle Welt des Übersinnlichen hinübergreifen. Hier scheint, was uns nicht überraschen darf, ein Stück katholischer Mystik in ihm weiterzuwirken, wie sie auch in Luther noch vielfach aufblüht. Wir müssen uns ja auch sonst hüten, in Bach den reinen Ver-

treter eines „modernen“ Protestantismus zu sehen. Daß er uns heute alles gibt, was uns als Protestanten heilig und teuer ist, und noch viel mehr, darf uns die Augen nicht dafür verschließen, daß in Bach eine große Menge mittelalterlichen Geistesguts mitgeführt ist, ja daß die ungeheure Gewalt, die er bis zur Stunde auf uns ausübt, in nicht geringem Maße unbewußt und zumeist unerkannt von der Kraft ausgeht, die in der von ihm verkörperten Synthese von Mittelalter und Neuzeit steckt. Gewiß ist die Esoterik des Bachschen Vokalkanon^s durchaus in der protestantischen Lehre verwurzelt, so stark verwurzelt, daß kaum irgendwelche positive Beziehungen zum Süden herstellbar sind; aber die Tatsache, daß überhaupt eine solche Esoterik herrscht, gibt uns das Recht, hier von gleichsam unterirdisch weiterwirkenden Gewalten einer vergangenen Zeit bei ihm zu reden. Sie sind bei Heinrich Schütz und dem ihn umgebenden Geschlecht nicht entfernt in gleichem Maße anzutreffen.

Es bedarf einer besonderen Arbeit, festzustellen, wann und in welchem Maße in der Musikgeschichte der Kanon zum ersten Male einer höheren Symbolik dienstbar gemacht worden ist. Daß er in der Kirchenmusik bereits zur Zeit Dufays († 1474) zur Symbolik z. B. der Einheit von Vater und Sohn und der festgefügt^{en} einigen katholischen Kirche diente, ergibt sich aus Stellen seiner jüngst aus den Codd. Trid. veröffentlichten Messensätze¹⁾, und eine planmäßige Durchforschung der Meisterwerke der niederländischen und römischen Schule würde weitere Belege zutage fördern; ebenso die deutsche und ausländische Literatur des 17. Jahrhunderts. Bach selbst hat indessen nicht nur alle bis dahin auftauchenden und zum Teil bereits konventionell gewordenen Symbolbedeutungen des Kanons angewendet, sondern sie zudem um eine Fülle eigener, originaler vermehrt. Um eine Übersicht zu gewinnen, sei es erlaubt, sie in einzelne Gruppen zu bringen, geordnet nach dem Grade ihrer Geistigkeit und inneren Bedeutsamkeit. Entscheidend dafür ist die Sinnverbindung, die sich zwischen Kanon und Text knüpfen

¹⁾ Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 31. Jahrg. (1924); z. B. S. 28, 73, 74, 78, 96.

läßt. Denn es ist natürlich möglich, das musikalische Prinzip der gleichen, aber um Taktzeiten verschobenen Stimmführung mannigfach zu deuten.

1. Die ursprünglichste und einfachste Symbolik, die dem Kanon als solchem anhaften kann und die mit dem Sinnes-
eindruck ohne weiteres zusammenfällt, ist durch die Erscheinung des bloßen Aufeinanderfolgens der beteiligten Stimmen gegeben; insbesondere des hart Aufeinanderfolgens. Tritt im Text das Wort „folgen“ auf, so erscheint bei Bach entweder streng kanonische Arbeit oder doch eine unter so knappen Engführungen einsetzende Imitation, daß durch die Führung der Stimmen auf gewisse Strecken der Eindruck des in die Fußstapfen des Vorgängers Tretens hervorgerufen wird. So bei „Ich folge Christo nach“ (Kant. 12 „Weinen, Klagen“, B. 2, Bd. 2, S. 73); „Ich folge dir gleichfalls“ (Johannespassion)¹⁾. Das gleiche geschieht, wenn das „Folgen“ negativ, durch den Hinweis auf ein „Vorangehen“ ausgedrückt wird: „Er gehet voran“ (Kant. 182 „Himmelskönig, sei willkommen“, 37, 56). Daß Bach dabei gern zu ausgesprochenen Schreitmotiven greift, ist selbstverständlich.

2. Eine zweite Deutung, die bereits ins Metaphorische hineinragt, ergibt sich, wenn die kanonisch gesetzten Stimmen auf die Eigenschaft ihrer relativen Unfreiheit hin, des zwangsweisen Verknüpftseins miteinander ins Auge gefaßt werden. Die zweite steht, recht betrachtet, unter dem suggestiven Bann der ersten; sie ist auf Gedeih und Verderb mit ihr verbunden, wird zwangsweise von ihr mitgeführt, ohne sich losmachen zu können. „Da Tod und Leben ringen“, in gesteigertem, bildlich ungeheuerlichem Sinne bei „wie ein Tod den andern fraß“ (Kant. 4 „Christ lag in Todesbanden“, 1, 116); „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“, das Ringen Jakobs mit dem Engel (Kant. 157 „Ich lasse dich nicht“, 32, 117); „Wenn meine Trübsal als mit

¹⁾ Die im Text angeführten Beispiele bilden nur eine Auswahl unter vielen. Zur Ergänzung mögen die betreffenden Kapitel bei Schweizer und Pirro herangezogen werden.

Ketten, ein Unglück an dem andern hängt" (Kant. 38 „Aus tiefer Not", 7, 297).

3. Metaphorisch, aber ohne weiteres verständlich ist der Sinn der Stelle „Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder" in Kant. 31 „Der Himmel lacht" (7, 34). Die vorangehende Stimme, so faßte Bach es auf, ist die sinn- und bewegungsverleihende. Sobald sie vorhanden, ergeben sich die übrigen von selbst, und zwar mit Einschluß der gleichen Beweglichkeit. Das Symbolische liegt also in der Betonung der automatischen Regulierung der Stimmensäße, sobald einmal die Hauptstimme da ist.

4. Aber auch das völlige materielle wie geistige Einssein der Stimmen kann zum Symbol werden. Eins ist gleich Zwei und umgekehrt. In engstem Abstand bei „Et in unum Deum“, ferner am Anfang des Duetts „Domine Deus“ der Hohen Messe, wo durch die grundsätzliche Textvertauschung der beiden Stimmen noch eine zweite Symbolik hinzukommt.

5. Eine eigentümliche Gedankenverbindung, die die Kirchenmusiker des Barocks beharrlich weitergaben, entsteht, wenn der Kanon als Prinzip zwangsweisen Nachahmens insofern gedeutet wird, als die zweite Stimme gleichsam der eigenen Vernunft und Selbständigkeit entbehrt und gehalten ist, die erste wie mechanisch nachzuahmen. In diesem Sinne wird der Kanon auch von Bach an allen Stellen benutzt, wo von mechanischem Nachsprechen die Rede ist, sei es von „falschen Zeugen“, sei es von Berichterstattern überhaupt. Vgl. Matthäuspasion beim Bericht der falschen Zeugen („er hat gesagt: ich kann"); „Also kann ich selber Spott mit den falschen Zeugen treiben" (Kant. Nr. 52, Aria „Ich halt es mit dem lieben Gott", 12II, 46); Bericht der zweien Männer in weißen Kleidern im „Himmelfahrtsoratorium" (2, 33); „Wir haben seinen Stern gesehen" im Weihnachtsoratorium (5, 187), eine Stelle, die Bach bezeichnenderweise vom Judenthor „Pfui dich, wie fein zerbrichst du" der verlorenen Markuspassion herübernahm; ferner die Stelle im Rezitativ der Kantate „Ach Gott, vom Himmel sieh darein":

Adagio. (Tenor) Rez.

Sie leh-ren ei-tel fal-sche List, was wi-der
Gott und sei-ne Wahr-heit ist, und was der ei-gen Wiß-er-
denket, o Jam-mer, der die Kir-che schmerz-lich kränket, das
muß an-statt der Bi-bel stehn. Der Ei-ne wäh-let dies, der
An-dre daß, die tö-ri-ge Vernunft ist ihr Kom-paß, usw.

Adagio.

Rez.

wo zu der durch die kanonische Führung ausgedrückten Symbolik, wie weiter unten noch auszuführen ist, eine weitere tritt. Auch überzeugtes gemeinsames Nachsprechen hat Bach durch

den Kanon wiedergegeben: „Könnt' es doch nur bald geschehen“ im Osteroratorium (21III, 51).

6. Daß schließlich in der kanonischen Arbeit auch das Gefühl unbedingter Sicherheit und Festigkeit zum Ausdruck kommt, insofern die beteiligten Stimmen untrennbar miteinander verflochten sind und darin einer Art ehernem Gesetze folgen, hat Bach an unzähligen Stellen zum Symbol erhoben. Es seien angeführt das hierfür besonders bezeichnende Choralvorspiel „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ (3, 206)¹⁾, wo durch die kanonische Führung des Chorals im Pedal zugleich erreicht wird, daß die Fünffzahl der Choralzeilen auf die heilige Zehnzahl kommt, und als „Symbol des Symbols“ der Eingangssatz von „Ein' feste Burg“.

Die angezogenen Beispiele beweisen, mit welcher Schärfe des Geistes Bach alle nur denkbaren symbolischen Deutungen des Kanons ausgeschöpft hat. Für einige davon hatte er, wie schon erwähnt, Vorgänger, andere sind sein Eigentum. Mit dieser Feststellung würden wir uns begnügen können, wenn sich hinter dem Tatsächlichen nicht noch etwas Tieferes verbärge.

Die Symbolik dieser Stellen ist im ganzen einfach. Sie setzt sich, wenn wir den Tatbestand psychologisch zergliedern, aus vier Elementen zusammen.

Das erste Gegebene ist der Klangzug der Linie. Er tritt als rein sinnliche Erscheinung vor das Ohr des Hörers. Zu ihr gesellt sich als zweiter Bewußtseinsvorgang das Erkennen des „Affekts“, als dessen Träger der Klangzug gilt. Damit ist ein Symbolismus gegeben, den wir Symbolismus ersten Grades nennen wollen. Er beruht auf der uns allen geläufigen Erkenntnis, daß Musik, sofern sie als Kunst erfaßt wird, überhaupt nicht anders als symbolisch genommen werden kann.

¹⁾ Schweitzer a. a. O., S. 453 (und nach ihm ohne Kritik auch H. Goldschmidt in dem Aufsatz „Ton-symbolik“ in der Zeitschr. f. Ästhetik 15, 1) meint, Bach habe im Vorspiel, bevor der Choral im Pedal einsetzt, die moralische Unordnung andeuten wollen, die dem Erlaß der Gebote vorausging. Abgesehen davon, daß diese Vorstellung weit herbeigeholt ist und der Bachschen Zeit sicherlich fern lag, enthält diese, ihre Motive durch das ganze Stück sendende Vorspielmusik nach meinem Empfinden nicht die geringste Andeutung eines Chaotischen. Die Symbolik liegt viel tiefer.

Musik ist klingendes Sinnbild bewegter Innerlichkeit. Der Affekt oder „Ausdruck“ kommt im Klang als ein Anschauliches (Bild) zur Erscheinung, das, weil es rein geistiger Natur, eben nur seinem Sinn nach erfaßt werden kann. Das ist eine so allgemeine Erfahrung, daß es im einzelnen Falle gar keiner besonderen Hinwendung des Hörers auf diesen Punkt bedarf. Diese Symbolik ersten Grades ist gleichsam die Voraussetzung mitempfindenden Genießens.

Über sie hinaus nun ergibt sich als Symbolik zweiten Grades jene plastische, beinahe greifbare Bildlichkeit, die Bach und seine Zeitalter vom Begriff des Affekts nicht hat trennen können. Man erfaßte das Reich der Affekte nicht, wie die Romantik, im Rausche gefühlsgefättigter Stimmung, sondern entzündete die musikalische Phantasie an der Vorstellung mehr oder weniger konkreter Gefühlsbilder, ja sichtbarer Bildlichkeit überhaupt. Diese Art der Konzeption, so fremd sie uns in ihren Äußerungen und Folgen oft erscheinen will, darf auf keinen Fall gegen die romantische ausgespielt und geringer als diese geschätzt werden. Wir müssen sie angesichts der Leistungen, die aus ihr erwachsen sind, dieser vielmehr gleichordnen und als eine der vorhandenen Möglichkeiten hinnehmen, Musik Gestalt werden zu lassen. Sie beruhte einmal auf einer außergewöhnlich starken Einstellung des Zeitalters auf das Diesseits, auf die Eindrücke des Auges, und dann auf einer hier nicht näher zu erläuternden rationalistischen Auffassung des Seelenbegriffs. Affekte, so kann gesagt werden, erscheinen Bach jederzeit unter dem Zeichen irgendeines sichtbaren, gewöhnlich bewegten Bildes, dessen natürliche Dynamik ihm als Substrat dient und der Erfindung die Quelle erschließt. Was das Wort, die Wortverbindung als solche abstrakt hinlegt, was sich im Laufe der Jahrhunderte in der Sprache an toter Begrifflichkeit abgesetzt hat, obwohl es in ihr ehemals auch als lebendig Empfundenes vorhanden war, das löst Bach wieder in den Fluß, in die dynamische Welle des Ursprünglichen, des unmittelbar Empfundenen auf. Das Statische der logischen Begriffsverbindungen wird zum Dynamischen des Empfindungsaus-

drucks. Das Wort als Wort sagt Bach gar nichts, sondern nur das, was es als Stellvertreter lebendiger Anschaulichkeit oder anschaulicher Lebendigkeit bedeutet. Infolgedessen überhöht und verstärkt er den schlichten, der Gefahr des Verdämmerns und Zerfließens ausgesetzten, gleichsam bloß vitalen Affektausdruck, indem er ihn mit musikalischer Bildlichkeit verbindet. Doch besteht dieser Vorgang nicht aus zwei Akten, sondern ist ein einziger: Bild und Affekt sind Korrelative und entstehen gleichzeitig; der eine ruft das andere hervor und umgekehrt. Für das Wort „Flehen“ bedarf der Romantiker nicht unbedingt greifbarer Bildlichkeit. Bach aber — man vergleiche „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“ in Kant. 11 (Lobet Gott in seinen Reichen, 2, 28) oder „vergebens flehen“ in Kant. 13 (Meine Seufzer, 2, 86) — kommt nie ohne Andeutung des Händeringens oder Sichniederwerfens aus. Dem an sich unmusikalischen Wort „schützen“ gewinnt er (in Kant. 89 „Was soll ich aus dir machen, Ephraim?“), 201, 183) dadurch musikalische Substanz ab, daß er es einmal unter der Vorstellung des ruhigen, deckenden Schildhaltens (anhaltende Note b), das andere Mal unter der des kräftigen, aktiven Abwehrens (bewegte, sprunghafte Sechzehntel) begreift. Umgekehrt: wo sich im Texte malende Ausdrücke bieten, belebt er sie mit dem lebendigen Odem des Affekts, weil Bild und Affektausdruck für ihn dasselbe sind.

Diese zum vitalen Affektausdruck hinzukommende vergeistigte Bildlichkeit — im weitesten Sinne des Wortes, also auch unter Einbeziehung der im wesentlichen auf Konvention beruhenden Instrumentensymbolik (Klangsymbolik) — ist gewissermaßen die zweite Symbolschicht, die sich über die Worte des Textes lagert. Ihr Verstehen ist in vielen Fällen von der Vertrautheit mit der musikalischen Formel- und Zeichensprache des Barock abhängig, ja bedingt zuweilen Kenntnis von heute uns fremd gewordenen oder überhaupt nicht mehr geläufigen Zusammenhängen (z. B. Bild und Figuren des Keltertretens).

Eine Symbolik dritten Grades schafft Bach durch die vergeistigte Anwendung kompositionstechnischer Mittel, z. B. des

Kanons, des Ostinato, des Orgelpunkts, des Konzertierens, des Gegenüberstellens von Solo und Tutti (vgl. das „omnes generationes“ im Magnifikat) usw. In diesen Kunstmitteln liegt zwar schon von Natur aus eine gewisse Geistigkeit; indessen läßt diese sich nicht nur technologisch erfassen, sondern ebenso wohl auch noch ideologisch deuten. Zur ursprünglichen tritt dann eine neue, eine zweite Geistigkeit, eben jene Symbolik, wie sie die oben angeführten Kanonbeispiele enthalten.

Aber noch eine Symbolik vierten Grades ist denkbar: entweder durch das Zitieren allgemein bekannter Melodien, z. B. von Kirchenliedern, oder durch das Spielen mit heiligen und geheimnisvollen Zahlen, oder durch noch weitergreifende logische Kombinationen. Schlug bereits die vorher genannte Symbolreihe die Brücke weit hinein ins Außermusikalische, so dringt diese vierte noch viel tiefer in die Zusammenhänge unserer Existenz als Denkende. Wenn Bach in Kant. 70 (Wachet, betet, 16, 360) zu dem Bassrezitativ „Ach, soll nicht dieser große Tag“ bei der Schilderung des Jüngsten Gerichts die Trompete „Es ist gewißlich an der Zeit“ hineinblasen läßt, so steht der Hörer, dem die Symbolik des Gedankens gegenwärtig ist — ehemals ohne Zweifel noch viel stärker als heute — unter dem Eindruck beängstigend verwirrender Zusammenhänge: die Bedeutung des Chorals mit allem, was für uns schicksalsmäßig mit ihm verbunden gedacht wird, tritt mit dem in Verbindung, was neben und mit ihm durch Sänger und Orchester gleichzeitig vorgetragen wird. Hierfür weitere Beispiele aufzuzählen, erübrigt sich, da H. Goldschmidt bereits ein Verzeichnis solcher Choralzitate gegeben hat¹⁾. Natürlich gehört auch die Anführung der Confiteor-Intonation im Credo der Hohen Messe und das „Christe, du Lamm Gottes“ im Kyrie der Fdur-Messe hierher.

Die Betrachtung führt aber noch weiter. Wie die Symbolik ersten Grades (Affektausdruck) zwanglos mit der des zweiten Grades (Bildausdruck) zusammengeht, so können beide zu-

¹⁾ Die Anführung von Kirchenmelodien in den Mittelteilen der Joh. Seb. Bachschen Kantaten, Zeitschr. für Musikwissenschaft II, 1919, S. 392 ff. Einige Fälle sind dem Verfasser entgangen.

sammen, wie wir oben sahen, sich mit der Symbolik dritten Grades (z. B. Kanon, Dstinato usw.) verbinden. Und noch mehr. Es kann der Fall eintreten, daß ein so beschaffenes zusammengesetztes Gebilde außerdem noch mit der Symbolik vierten Grades belastet wird, d. h. ein Melodiezitat oder ein Zahlengeheimnis mit sich führt. Faßt man ins Auge, daß unsere Staffelung der Symbolik nach Maßgabe ihrer geistigen Bedeutsamkeit geschah, die vierte und letzte also nach jeder Richtung hin die umfassendste ist, so ließe sich wohl das Bild von ineinandergesteckten Hülfsen als Vergleich heranziehen und sagen, daß in solchem Falle vier ungleich große Symbole gleichsam ineinandergesteckt sind.

Erscheinungen dieser zusammengesetzten Art sind noch wenig untersucht, wenn auch zum größten Teile schon bemerkt worden. Bevor zur psychologischen Erklärung geschritten wird, mögen einige davon analysiert werden.

Im Text des oben (S. 47) gegebenen Notenbeispiels aus Kantate 2 ist von falschen Lehrern die Rede. Ihre geistlose Rede macht Bach durch kanonische Führung lächerlich. Damit man aber auch erfährt, an welchem Objekt sie ihre List und Lücke auslassen, entnimmt Bach die Motive der kanonischen Takte dem Hauptchoral der Kantate, nämlich „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“. Legt man außerdem Bachs Vorschrift „Adagio“ als Aufforderung an den Sänger aus, in salbungsvollem oder gespreiztem Tone zu singen, so ist — falls auch die der zweiten Choralzeile eigentümliche Knickung der Linie bei „der Eine wählet dies, der Andre das“ bildlich gefaßt wird — die vierfache Symbolik der Stelle offenbar. Und das in jedesmal kaum anderthalb Takten!

In „Weinen, Klagen“ (2, 73) singt der Baß die Arie „Ich folge Christo nach“. Das Streichtrio beginnt kanonisch mit demselben Motiv, das hernach der Sänger und mit ihm zugleich die Streicher anstimmen:

1. Viol.
2. Viol.
Cont.

Ich fol-ge Christo nach, von ihm will

Das Motiv selbst ist ein ausgesprochenes Schreitmotiv, aber nicht frei erfunden, sondern aus den ersten Noten des Schlußchorals „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ entwickelt. Die einfache, sinnige Symbolik des Zusammenhangs ergibt sich von selbst.

In „Du sollst Gott, deinen Herren, lieben“ (18, 235) trägt der Chor in mächtigem Schwunge ebendiese Worte vor. Dazu bläst die Trompete die Melodie „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“, stellt also damit den Text in die Symbolik 4. Grades. Nach zwei Takten erfolgt eine großartige Erhebung in das Symbolbereich 3. Grades, indem dieselbe Melodie beim letzten Trompetenton in den Bässen erklingt, und zwar in Augmentation. Der anfangs etwas weite Abstand der Einsätze verringert sich nach der 5. Zeile immer mehr und führt mehrmals zu einem gleichzeitigen Vortrag verschiedener (!) Melodiezeilen, was innerhalb der weiteren Symbolik wieder eine engere hervorrufft. Die Trompete wählte Bach als klangsymbolische Vertreterin jeglicher Hoheitsrechte, die kanonische Führung zur Symbolisierung der Strenge und Unnahbarkeit des Gesetzes, den Gegensatz von kleinen und großen Notenwerten der beiden Choralzüge aber als Symbol für die bei Matth. 22, 37 und 39 genannten beiden großen Gebote („Du sollst Gott, deinen Herren, lieben“, „Du sollst deinen Nächsten lieben als dich selbst“) gegenüber den anderen, kleinen¹⁾. Man kann sogar in

¹⁾ Vgl. Schweitzer, S. 580, der die tiefere Symbolik des Satzes klar erkannte.

der Deutung noch weiter gehen und erhält dann ein System von nicht weniger als sieben einzelnen sich gegenseitig durchdringenden Symbolismen, die sämtlich dem Bereich des 2., 3. und 4. Grades angehören, nämlich:

1. Das Choralzitat an sich, als Symbol des Verknüpftheits des von Christus gegebenen Liebesgebots mit dem Gesetz des Alten Bundes, hier durch das Kirchenlied vertreten.
2. Verwendung der Trompete als Klangsymbol der Majestät.
3. Der Kanon als Sinnbild unerschütterlicher Gesetzesmacht.
4. Augmentation als Sinnbild des „vornehmsten und größten“ Gebots.
5. Das größte Gebot bildet das Fundament.
6. Das vom Chor vorgetragene neutestamentliche Liebesgebot wird in der Höhe und Tiefe von dem Gesetz des Alten Bundes eingeschlossen („... hanget das ganze Gesetz und die Propheten“).
7. Die Imitationen der Streicher und des Chors sind aus dem Schluß der Anfangszeile des Chorals gewonnen. Symbol der „Lüttel“ des Gesetzes.

Daß hiermit keineswegs alle Symbolismen des großen Stückes, nicht einmal die der ersten 16 Takte, erschöpft sind, wird sich sogleich zeigen.

Ähnlichen Ereignissen steht der Hörer im Eingangssatz von „Ein' feste Burg“ (18, 319) gegenüber. Auch hier wird er mit Symbolbeziehungen förmlich überschüttet. Doch sind sie minder verwickelt und gehören in der Hauptsache dem dritten Grade (Fugierung, Kanon, Augmentation) an; da sie aber fortwährend sich ablösen und mannigfach permutieren, wird der unvorbereitete Hörer nur die Hälfte dessen wahrnehmen, was in der Partitur steht. Beherrschend tritt als Symbol 4. Grades die Melodie des Reformationsliedes mit ihren geistigen Beziehungen zur Kirche hervor.

Von eigentümlicher, echt barocker Großartigkeit ist das Bassrezitativ „Ach, soll nicht dieser große Tag“ der Kantate „Wachet, betet, seid bereit“ (16, 360), das, wie alles Eschatologische, Wachmüchtig anzog. Trotz gehäufter Wilderfülle ist alles leicht zu

verstehen, da die Symbolismen mehr nach- als miteinander eintreten und der Sinn des Ganzen von der in heftigster Erregung deklamierenden Singstimme getragen wird. In den obersten Symbolkreis greift das Stück mit dem von der Trompete des Gerichts vorgetragenen Choral „Es ist gewißlich an der Zeit“, dessen Erklingen ehemals, wo man sich dergleichen übersinnlichen Vorstellungen viel stärker hingab, niederschmetternd gewirkt haben muß. Die alten protestantischen Kirchenlieder galten der Zeit Bachs als Verkörperung des Dogmas schlechthin. Erschienen sie als Zitat in symbolischem Zusammenhang, so drückten sie jedesmal sinnbildlich die dogmatische Stellung des Textes innerhalb des umgebenden Rahmens aus. So auch — um ein einfacheres Gebilde, in dem der 3. Symbolkreis ganz fehlt, zu nennen — im Rezitativ „Ach, gehe nicht vorüber“ der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (5 II, 104). Hier singt zu den Worten des Tenors, anknüpfend an den Schluß des vorhergehenden Duetts, die instrumentale Oberstimme „Christe, du Lamm Gottes“.

Da jeder Bachfreund weitere Proben der einen oder anderen Art kennt, mag es mit diesen sein Bewenden haben.

Es ist überaus schwer, das gedankliche Gefüge dieser verwickelten Gebilde zu entwirren und auf die Frage zu antworten: in welcher geistigen und seelischen Verfassung befindet sich ihnen gegenüber der Hörer? Der Tatbestand ist der, daß ständig eine größere oder geringere Zahl von Vorstellungsreihen entweder sich unmittelbar ablösen oder gleichzeitig nebeneinander herlaufen. Das letzte Ziel wäre erreicht, wenn sie dem Hörer sämtlich zum Bewußtsein kämen; dann würde der Zweck ihres Daseins erfüllt, ihn auf die Höhen erhabenster Geistigkeit zu tragen. Ob aber dieser Idealfall jemals eintritt, wird sich schwer ermitteln lassen, auch wenn innigste Vertrautheit mit dem Werke und seinen Symbolismen vorhanden ist. Denn selbst wenn diese im Augenblick erkannt und erfaßt werden, bleibt schwerlich Zeit, ihnen nachzuhängen und sie wahrhaft auszukosten. Man müßte denn annehmen, daß eine ganze Anzahl Symbole als „tote“ entgegengenommen werden, d. h. als solche, deren ur-

sprünglicher Inhalt nicht mehr gewußt wird, die also wie bloße, leere Hüllen anmuten. Da sie tot sind, regen sie nicht mehr zum Reflektieren an, werden nur als konventionelle Zierde genommen und lassen daher, wie man zu sagen pflegt, kalt. Daß Bach selbst jemals mit solchen toten, für ihn bereits gegenstandslos gewordenen Symbolen gearbeitet haben sollte, erscheint jedoch nicht wohl glaublich. Was er schrieb, das war durchfühlt. Aber das eine darf schon gesagt werden: daß es leichter ist, in der Ruhe des Arbeitskammerleins vier oder fünf Symbolbeziehungen bedachtsam zusammenzustecken und in die Partitur zu schreiben, als für den Hörer, sie im Augenblick des Erklängens blitzschnell zu enträtseln.

Ein Zurückgreifen auf den eben erwähnten Chorsatz von „Du sollst Gott, deinen Herren, lieben“ mag versuchsweise und nur für einige Duzend Takte das Symbolgetriebe des Satzes und die Möglichkeit seiner Apperzeption andeuten. Es geschieht das am besten in Form einer Tabelle mit synoptischer Anordnung der Einzelgeschehen. Nicht alles freilich, was gegebenenfalls zum Bewußtsein kommt, läßt sich eintragen, und auch das Wenige nur andeutungsweise. Der Feststellung gänzlich entzogen bleibt das Tempo und die Reihenfolge, in welchen die symbolischen Verknüpfungen wahrgenommen werden. Die Mechanik des Geistes ist bei allen Hörern verschieden, und es wird auch immer ein anderes sein, ob man solche Musik unvorbereitet oder ob man sie vorbereitet, wohl gar mit der Partitur in der Hand, aufnimmt. Einiges wird uns bereits abgeblaßt erscheinen — etwa das Prinzip der Nachahmung —, anderes wiederum, z. B. die Zahlensymbolik, überhaupt nicht mehr affizieren. Die Zahl als Symbolträger hat für uns jeden Reiz verloren. Für Bach ist sie so bindend gewesen wie nur irgendein göttliches Gesetz. Im vorliegenden Fall, wo im Gefolge des Chorals „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ es die Zehnzahl auszuprägen galt, hilft er sich — ganz anders wie in dem oben genannten Choralvorspiel — mit Mitteln, die tatsächlich nur durch den rein äußerlichen Zwang gerechtfertigt sind, die Trompete zehnmal frei einsetzen zu lassen. Es ist durchaus wahr-

scheinlich, daß Bachs Gemeinde, als sie des Meisters Konsequenz in diesem Punkte einmal erkannt hatte, bei solchen Gelegenheiten die Einsätze getreulich mitzählte und so neben der Fülle der übrigen Symbolismen auch das Symbol der Zahl mit Ehrfurcht entgegennahm. — Mit dem Buchstaben ü sind diejenigen Augenblicke des Perzeptionsvorgangs gekennzeichnet, die in besonderem Maße als „Überraschungsmoment“ wirken. Das Moment der Überraschung hat ja als eins der wichtigsten Merkmale der barocken Kompositionstechnik überhaupt zu gelten; es ist tief in der Seele des Zeitalters verankert. Keiner aber ist Bach darin gleichgekommen, dem Meister im Überraschen und unvermutet Zugreifen. (Vgl. die Tabelle.)

Es ist offenbar, daß solche Gebilde, in denen auf dem Raum oft weniger Takte ganze Vorstellungsreihen sich begegnen und kreuzen, die gedankliche Konzentration des Hörers aufs höchste anspannen. Der stärkste Angriff erfolgt jedesmal zu Beginn eines Stückes, wenn das zur Verwendung kommende symbolische Material zum erstenmal vor dem Hörer ausgebreitet wird. Hier jagt eine Überraschung die andere. Im Verlaufe tritt dann das Moment der „Bekanntheit“ stützend und erleichternd hinzu, was freilich dem Tonsetzer meist wiederum den Mut gibt, gegen den Schluß hin alle bis dahin ausgespielten oder gar noch aufgesparten Trümper in mächtigen Kombinationen ans Licht zu bringen, wie es in „Ein' feste Burg“ geschieht.

Das führt uns zu einer Erkenntnis von grundlegender Bedeutung in bezug auf die geistige Potenz Seb. Bachs.

In ihm lebte, wie in jedem großen Musiker, die Überzeugung von der Allmacht der Musik. Weiterhin aber auch eine Inbrunst, eine Sehnsucht, ein Trieb, über die Deutlichkeit und Verständlichkeit des ihr verliehenen Sprachausdrucks hinauszugehen. Was das ganze Barockzeitalter wußte: daß die Musik tiefere Beziehungen zu unserem Ich aufzudecken vermag, als durch den bloßen Klang möglich ist, das lebte früh und stark in Bachs Seele. Er war es gewiß, daß die Fäden der Musik weit ins Reich der Geister hinabreichte, tiefer, als die Besten seiner Mitlebenden ahnten. Es muß als wunderbares Spiel der Natur gelten, daß

Symbolgewebe der Kantate Nr. 77 „Du sollst

Taktfolge:	1—7	8	9	10	11—14	15	16—21
Symbolik 4. Grades (ideologisch)	Das Motto der Violinen mit dem Anklang an die erste Choralzeile bleibt als symbolische Anspielung zunächst unbemerkt	Ü Choralzitat (1. Zeile)	„Große“ und „Kleine“ Gebote Die kanonischen Außenstimmen des Chorals schließen das Liebesgebot (Chor!) ein Die Chor-Imitationen werden als Choralverwandt erkannt („Fittel“ des des Geleges) ü			Ü Choral (1. Zeile wiederholt) Die Diminution und ihre Symbolik wird schärfer erfaßt	
Symbolik 3. Grades (technologisch)	ü ¹⁾ Imitation (frei kanonisch)	Ü Beginn der Choral-Imitationen	Û Einsatz des Basses im Kanon (1. Zeile) Û Augmentation (Beides erst im nächsten Verlaufe erkannt)		ü Die Imitationen laufen über dem augmentierten Bassthema fort	ü Die Imitationen erklingen zum Choral	Freie kanonische Fäshungen
Symbolik 2. Grades (akustisch, optisch, dynamisch usw.)	Festigkeitsrhythmus	Ü Trompete als Hoheits-symbol				Festigkeitsrhythmus Trompete	
Symbolik* 1. Grades (Affekt-ausdruck)	Grundaffekt (fortlaufend, mit Modifikationen)			Melodische Ausweitung auf „Herzen“			
Text	Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen						

*) Vgl. hierzu und zu dem weiterhin übergeordneten Symbolismus im Text oben S. 48 ff.

1) ü = Überraschungsmoment geringeren Grades.

Ü = Überraschungsmoment höheren Grades.

Û = Überraschungsmoment, das als solches erst im nächsten Verlaufe voll erkannt wird.

Gott, deinen Herren, lieben“ (B.-A. 18, 235)

22—23	24—27	28	29—38	39—40	41—42	43—44	45—46	
Ü Choral (II. Zeile)	Ähnlich wie in Takt 9—12	Ü Choral (Wieder- holung (!) der I. Zeile)		Ü Choral (II. Zeile)		Ü Choral (I. Zeile!)	Ü Unmittelbare Fortsetzung mit der III. (!) Choral- zeile	
ü Die früheren (!) Imita- tionen laufen unter Stimmen- vertauschung unter dem Choralthema (II. Zeile!) fort	Mit geringer Variante wie Takt 9—12 Im Bass (Takt 24) die II. Choral- zeile (wie Takt 9)	ü Choralvortrag über Orgel- punkt (Schlußnote der II. Zeile!) ü Die bisherigen Imita- tionen jetzt kanonisch (!) zwischen den choralen Außenstimmen		Ü Choral- vortrag über den weiter- gehenden Stimmen	Ü Einsatz des augmentier- ten Chorals im Bass (II. Zeile) unter Ver- schränkung	Ü Beide (!) Choral- zeilen (I u. II) in Engführung der Außen- stimmen	ü Die früheren Imitationen dauern zunächst fort ü III. Choral- zeile über Orgelpunkt (Schlußnote des Bass- chorals)	usw.
ü Trompete		ü Trompete	„Kräfte“ (T. 35 ff.)	ü Trompete		ü Trompete Zunehmende Verdichtung des polyphonen Gewebes		
	Schattierung des Grund- affekts ins Selle und Freudige		Zunahme der Bewegtheit			Gestiegerte melodische Ausweitung auf „Herzen“		
Du sollst Gott usw.	Du sollst Gott usw.	Herzen } T. Seele } 35 Kräften } b. Gemüte } 38				Du sollst Gott usw.		

in diesem Manne höchste Sinnlichkeit und höchste Geistigkeit einen so engen Bund eingingen. Die eine bestand nur durch und für die andere. Es ist eine beschränkte und nur aus der engen historischen und ästhetischen Einstellung des Verfassers erklärliche Ansicht H. Goldschmidts, Bachs Kantaten und Passionen zielten nicht „auf ein rein ästhetisches Erleben“, sondern gingen auch (!) auf außermusikalische Wirkung aus, auf die Erweckung und Erhöhung religiöser Gefühle. Solchen Zweck verfolgen alle Kunstwerke höherer Ordnung, und gerade Bach gegenüber ist eine solche Scheidung sinnlos. Für ihn war Musik nur Musik und hatte den einzigen Zweck, den Hörer zum Erhabenen, insbesondere des Religiösen, hinaufzustimmen. Es wäre höchstens zu fragen, ob Bach seine oft so hoch potenzierte Symbolik in dem Gedanken konzipierte, daß sie allen Hörern ohne weiteres verständlich würde und den vorgefaßten Zweck erreiche, oder ob er, unbekümmert hierum, nur seinem künstlerischen Drange nach Absolutheit folgte. Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. So gewiß wir annehmen dürfen, daß seine kunsterfahrenen Zeitgenossen — und Kunsterfahrener gab es auch unter den Leipziger Bürgern viele — seine Musik mit Verständnis und klugem Urteil angehört und manches an ihr (ohne Partitur!) schneller aufgefaßt haben als eine spätere, von ihm ferngerückte Zeit, so gewiß darf auch angenommen werden, daß Unzähliges seiner Kunst an den Ohren seiner Hörer spurlos vorübergegangen ist. Es gibt bei ihm eben doch Klangergebnisse, die sich selbst mit schärfstem Ohre und höchster Intelligenz beim einmaligen und ersten Hören nicht völlig erfassen lassen, sondern der Wiederholung, ja wohl gar des Studiums bedürfen. Ein solches aber war bei der Menge, für die Bach komponierte, aus äußeren wie inneren Gründen ausgeschlossen. Bach schrieb seine Musik für sich selbst und mit der ganzen Summe von künstlerischem Verantwortungsgefühl, die einem Berufenen wie ihm in die Wiege gelegt worden war. Er folgte einzig dem Dämon in seiner Brust. Es trieb ihn, jederzeit vor sich selbst rein dazustehen. Er durfte, er konnte nicht eher ruhen, bis nicht das Tonwerk alles ausdrückte, was der Dämon ihm diktiert hatte. Und ist es nicht das

Recht des Künstlers, ohne Rücksicht auf die Schranken der Alltagsgehirne seine Phantasie fliegen zu lassen, wohin sie will?

Aber freilich, der Musik sind nun einmal von Natur aus Grenzen der Geistigkeit gesetzt. Nur so viel darf sie davon ungestraft in sich aufnehmen, als sich mit ihrer phänomenologischen Eigenart als transitorische Kunst und als eine auf das sinnliche Substrat des Klanges gegründete Erscheinung verträgt. Will eine Geistigkeit darüber hinaus, so gerät sie mit den Naturgesetzen dieser Kunst in Konflikt.

Bachs Geistigkeit, die wir als maßlos anzunehmen haben, empfand diese Schranken. Er erkannte, was die Musik von sich aus leisten kann und was sie sich versagen muß. Es traten Fälle ein — sie hängen fast alle aufs engste mit seiner religiösen Gedankenwelt zusammen —, wo der Dämon ihn trieb, diese Schranken zu sprengen. Jene oben besprochenen Sätze gehören hierher, dazu andere. Man wird bemerken, daß es sich überall um das Letzte und Größte der christlichen Kirche handelt, um Vorstellungen von göttlicher Güte und Allmacht, vom Jüngsten Gericht, von der Passion, von Hölle und Satan, vom Tode und ewigen Leben. Sie wühlten seine Seele bis in den Grund auf; an ihnen litt der große Meister der Auslegekunst. Er litt, weil er das Ungeheuerliche dieser Vorstellungen als Mensch der neuen Zeit erlebte, während doch vieles daran, vornehmlich das Greifbare, Bildliche, mittelalterlich und fremden Geistes war. So wachte in ihm ein Stück mitgeführtes Mittelalterliches auf und drängte ihn, längst unaussprechbar Gewordenes und der Musik nicht unmittelbar Zugängliches durch kühne, überkühne Symbolik dennoch auszusprechen. Schon als junger Mensch — seine frühen Orgelkompositionen beweisen es — ist er Esoteriker, und Zeit seines Lebens hat er mit Worten und Begriffen eine Art Geheimkult getrieben. Sollte ihm, als spekulativem Kopf, ein Mitlebender gleichen Schlages an die Seite gestellt werden, so könnte es nur Leibniz sein.

Dem Wesen nach ist diese Bachsche Symbolik durch den Geist des Barockzeitalters bestimmt. Sie trägt alle Zeichen dieses von den Leidenschaften überall heftig geschüttelten Zeitabschnitts: sie

äußert sich gewaltdtätig, sinnverwirrend, aufreizend. Sie zielt, wo immer sie auftritt, auf Herrschaft über den ganzen Menschen. Sie hat durchweg etwas von Angriffscharakter, aber auch von Despotismus: sie verträgt keinen Widerstand. Hier Bach, dort eine Persönlichkeit wie August der Starke! Willenlos, seiner Kleinheit bewußt steht der Hörer, wenn in zunehmender, immer dichter werdenden Folge die tönenden Symbolismen des „furchtbaren Kantors“ auf ihn eindringen. Schon allein der bloße Klangausdruck pflegt alle elementaren Kräfte zu entfesseln.

Wir nennen Bachs Zeitalter aber auch das des Rationalismus. Und in der Tat ist seine Musik außerhalb dieses nicht vorzustellen. Auch das Sinnliche ist bei ihm jederzeit der Ratio untertan. Um den Knäuel der Symbolismen seiner Monumentalsätze zu entwirren, bedarf es, wie wir zugeben mußten, außerordentlicher Anstrengung. Mehrere Erkenntnisakte müssen zusammenwirken. Wir verhalten uns reflexiv, denn das Mitgeteilte ist mehr oder weniger abstrakter Natur, Vorgestelltes, nur mittelbar und auf Umwegen faßbar. Dazu tritt als Gegensatz die direkte Mitteilung durch die sinnliche Qualitäten des Klanges, alles das, was durch das Medium der Töne ohne Umschweife intuitiv erfaßt wird. Wir stehen vor einem geheimnisvollen Dualismus!

Indem Bach uns auffordert, das Sinnliche nicht rein als solches, sondern zugleich als Vertreter eines Übersinnlichen zu nehmen, geht er vor wie der Priester eines Kults, dessen Handlungen Lieferees bedeuten, als sie dem Auge scheinen. Er setzt dabei voraus, daß wir in die Geheimnisse dieser Beziehungen eingeweiht sind, da sonst alle Symbolik gegenstandslos würde. Tritt aber das Übersinnliche, Abstrakte in seiner ganzen Stärke und Schwere in die Tonwelt ein, so unterliegt es einer ihm ursprünglich fremden Materialisierung, und zwar in demselben Grade, als die Klangerscheinung ihrerseits materialer Träger eines ihr wesensfremden Elements wird. Legt Bach also bei dem Text „Ich folge Christo nach“ Wert auf eine buchstäbliche Andeutung des Folgens mittels Kanonarbeit, so bedeutet das

offenbar eine Vergrößerung des Gedankens, ein Herabziehen der Idee von der Nachfolge Christi ins Bereich der Alltagsanschauung. Solcher Stellen gibt es viele, nicht nur bei ihm, sondern auch bei Zeitgenossen; man hat damit als mit einer Bewußtseinseigentümlichkeit des Barocks zu rechnen. Aber sie bedeuten für den Hörer immer den Beginn innerer Konflikte. Er wird vor die Wahl gestellt, den Empfindungsstrom, der die Musik und damit auch sein Inneres durchpulst, zu durchschneiden, um irgendeines höheren Symbols bewußt zu werden, oder die auf das Symbolerfassen eingestellte Aufmerksamkeit fahren zu lassen, um ins Musikalische unterzutauchen. Ungefährlich ist dieses Szillieren, sobald die Symbolik die Grenzen leichter Faßbarkeit nicht überschreitet, gefährlich dagegen, wenn durch Addition oder gar Potenzierung der Symbolismen eine gleichzeitige Apperzeption zur Unmöglichkeit gemacht wird.

Wir haben ein ähnliches Problem in der neueren Programmmusik, hier aber in bei weitem abgeschwächter Gestalt. Ist die Symbolik einer symphonischen Dichtung von Liszt oder Rich. Strauß zwar zuweilen auch sehr zusammengesetzt, so hängt doch von ihrem Verstehen das Erfassen des ganzen Werks durchaus nicht im selben Grade ab wie bei Bach; denn unsere romantische Einstellung bleibt hier nicht gezwungenermaßen am Einzelsymbol hängen, sondern gliedert es als Vorübergehendes in den Zusammenhang ein, — ist es doch nur ein Teil und nicht das Wesen des Werks. Ein Ineinanderstecken von drei oder gar vier Symbolismen kommt in der neueren Literatur nur mehr selten vor. Sollen wir es bedauern und uns freuen, so weit vom „Rationalismus“ abgerückt zu sein, daß wir nicht einmal mehr Wagners „Leitmotivsymbolik“ schätzen? Solange Bach als Lebendiger unter uns weilt, wird kein Verständiger diese Freude teilen wollen.