

Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs.

Von Dr. Gotthold Frotscher (Danzig).

Über den Zusammenhang der Affektenlehre mit der musikalischen Stilistik des Bachzeitalters haben Krebschmar¹⁾, Schering²⁾ und Goldschmidt³⁾ Grundlegendes festgestellt; ich selbst habe früher einen kleinen Beitrag zur Darlegung der Liedästhetik des 18. Jahrhunderts vorlegen können⁴⁾. Im folgenden soll, in Anlehnung an mein Referat beim Leipziger Musikwissenschaftlichen Kongreß 1925⁵⁾, eine besondere Gestaltsqualität des Affektenbegriffs zur Erklärung der Barockthematik betrachtet werden. Mit Absicht wird in dieser Themenstellung zunächst nicht der Stil Bachs von dem seiner Zeitgenossen, der Personalstil von dem Zeitstil, und ebensowenig der Werkstil von dem Personalstil geschieden, und ebenfalls soll zunächst nicht versucht werden, aus der Art des Affektenbegriffs den Barockcharakter des Zeitalters herzuleiten. Zu solchen Stilunterscheidungen fehlen zunächst noch die notwendigen Kategorien. Auch die Frage der Priorität von praktischer Kunstübung und von Reflexion und Ästhetik soll hier nicht berührt werden.

1) Gesammelte Aufsätze, II, S. 280 ff.

2) Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft (ZfMG.) 1907, S. 263 ff., 316 ff., Zeitschrift für Musikwissenschaft (ZfMW.) I, 298 ff., I. Kongreß für Ästhetik, Bericht, S. 490 ff.

3) Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu einem Kunstschaffen. Zürich und Leipzig 1915.

4) ZfMW. VI, S. 431 ff.

5) Bericht über den I. Musikwiss. Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft, 1926, S. 436 ff.

Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts ist insofern ein Kind des Wolffschen Rationalismus, als sie nach dem begrifflichen Erfassen des Kunstwerks und seiner Teile strebt. Es genügt dem Zeitalter nicht, musikalische Kriterien für die ästhetische Bewertung eines Tonstücks aufzustellen, und die Musiker-Ästhetiker scheitern zudem an der Schwierigkeit, aus dem unbegrifflichen Material der absoluten Musik solche Elemente zu erkennen. Wolffs »Psychologia empirica« von 1733 definiert die Ästhetik als Wissenschaft vom Empfinden; und die dem musikalischen Kunstwerke immanenten Empfindungen und Affekte begrifflich zu erkennen, um damit den Inhalt des Kunstwerks deuten und das „Geheimnisvolle“ der Wirkungen auf den Hörer erklären, ja unter Umständen sogar praktisch und nützlich zu verwenden zu können¹⁾, ist das Ziel der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts. Abgesehen von den wenigen, die das Wesen der Musik auf rein mathematischem Wege zu ergründen versuchten, also mit einer Methode, die gerade Bach gegenüber vor einigen Jahren wieder einmal angewendet wurde, gilt den Vertretern der Affektenlehre das Verhältnis von Inhalt und Form als wichtiges Problem und als Schlüssel zum Erfassen der Musik. Bei dieser Problemstellung ist es ursprünglich nicht die Hauptsache, daß der Inhalt der Musik genau begrifflich gefaßt werden könne, sondern nachzuweisen, daß die Musik überhaupt einen Gehalt habe, daß sie nicht aus bedeutungslosen Tönen zusammengesetzt sei in dem Sinne, in dem ein Kant später vom Spiel der Formen redete. Den Ausgangspunkt für diese ästhetische Betrachtungsweise, die hinter und in den Tönen einen Gehalt sucht, wobei es zunächst gleichgültig ist, ob dieser genau begrifflich bestimmbar sei, liefert die Verbindung der Musik mit der Sprache, wie sie in der Vokalmusik vollzogen ist. Die Sprache gibt in den Worten die Begriffe und in ihren durch die Worte symbolisierten Ideen den Gehalt, von dem aus man die Musik erkennen konnte. Es ist das nicht so zu verstehen, wie es Schweitzer und Goldschmidt gerade auch in bezug auf

1) J. B. zur Kindererziehung, zur Heilung von Krankheiten, u. a. m.

Vach teilweise mißverstanden haben, daß hier äußere Bewegungsvorgänge oder Zustände, also ein außermusikalisches Programm, von den Worten her als Inhalt in die Musik hineinprojiziert werden. Es kommt den Affektenlehrern überhaupt nicht darauf an, Inhalt und Form als etwas Gegensätzliches gegen einander auszuspielen; wenn man das im 18. Jahrhundert gelegentlich vorfindet, so erklärt es sich aus der methodischen Schwierigkeit, die beiden Seiten des Kunstwerkes, die man um der Erkenntnis willen zunächst begrifflich trennen mußte, am Schlusse der Betrachtung wieder zur Synthese zu vereinigen. Die gemeinsame Wurzel für Ton und Sprache, das heißt also für Form und Inhalt, ist nach den Affektenlehrern ein allgemeiner „Urton“, der im wesentlichen musikalischer, das heißt also unbestimmter Art ist, der Naturlaut als Urelement menschlicher Gefühls- und Willensäußerung, aus dem sich auf dem Wege über das Stammeln und das erregte Sprechen die eigentliche Sprache bildet¹⁾. Diese Seelenbewegung hat ihr direktes Abbild im Ton durch das Mittel der Bewegung²⁾, denn das Element des Tons ist ebenfalls das der Bewegung, so wie die menschliche Seele³⁾ sich in Bewegungen dokumentiert. Die Musik ist demnach kraft ihres besonderen Charakters imstande, ohne den Umweg über die Begriffe unmittelbar die Seelenbewegungen widerzuspiegeln. Man hat schon vor dem 18. Jahrhundert für diese Seelenbewegungen den Begriff des Affekts eingeführt. Der Affekt ist nicht ein „Gefühl“, sondern schließt alle Regungen und Bewegungen des Seelenkomplexes in sich, die Empfindungen ebenso wie die Elemente des Willens, wie ethische und religiöse Gefühle und dergleichen mehr⁴⁾. Im Wesen des Affektbegriffs liegt ein dramatisches Moment, das den Affekt

1) Rousseau, Lettre sur la musique française, 1753. Gottsched, Crit. Dichtkunst, 1737.

2) Krause, Von der musikalischen Poesie, 1752, VI., Mizlers Musikal. Bibl. III, 1, 136, u. a. m.

3) deren Bewegungen man sogar mechanistisch als Bewegungen der einzelnen Seelenatome bezeichnete.

4) siehe Krause, a. a. O. IV, S. 79, 139; Sulzer, Theorie der schönen Künste I, 35; Mattheson im „Vollkommenen Capellmeister u. a. m.

in der Musik darstellbar werden läßt. Zustände und reine Begriffe sind der Musik nicht erreichbar. Die Affekte als Inhalt der Musik sind zunächst allgemeiner Art. Von dem „Urton“ als allgemeinem Ausdruck eines unbestimmten Affekts schreitet die Musik weiter zur Vermittlung allgemeiner Charaktere, so daß man freudige und traurige Musik unterscheidet. Diese allgemeinen Affekte, und zwar mit Absicht die möglichst allgemeinen, bilden den Inhalt der Musik. „Der Musicus“, schreibt Krause (a. a. O., III. Hauptstück) „sagt unserm Gemüte nur: dieses ist angenehm, dies ist rührend; er kann den Inhalt entsprechender Wörter einigermaßen in rührenden Tönen bemerken und ausdrücken . . . Wenn sie (die Musik) aber doch den Verstand beschäftigen soll . . ., so kann hierunter nicht . . . die deutliche Auseinandersetzung der Begriffe . . . verstanden werden.“ „Es ist (Batteux, *Les beaux arts, réduits à un même principe*, 1743, deutsche Ausgabe von J. E. Schlegel 1753, S. 217) genug, daß man ihn (den Gegenstand der Leidenschaft) fühlt, es ist nicht nötig, daß man ihn nennt“. Der allgemeine Charakter der Musik sei bestimmbar, nicht aber der einzelne Affekt¹⁾. Die zahlreichen Affekttabellen²⁾ stehen mit diesem Prinzip nicht in Widerspruch; sie wollen nicht untersuchen, ob die Instrumentalmusik mit rein musikalischen Mitteln einen besonderen Affekt darstellen und übertragen könne, sondern ob sie fähig sei, in der Vokalmusik als Begleitung eines Textes den speziellen begrifflichen und affektvollen Gehalt der Worte mit besonderen musikalischen Mitteln und Formeln zu interpretieren und zu illustrieren. Wenn in diesen Affekttabellen gewisse Affekte als musikalisch, andere als der musikalischen Darstellung nicht zugänglich bezeichnet werden, so heißt das nichts anderes, als daß Texte, die solche Affekte enthalten, zur Vertonung tauglich oder untauglich sind. Und auch diese Affekten-

1) Dasselbe sagt z. B. im 17. Jahrhundert schon Werckmeister in „*Der Edlen Music-Kunst, Würde, Gebrauch und Mißbrauch*“, 1691.

2) z. B. in Mizlers *Mus. Bibl.*, III, 1, 136; Krause, a. a. O. IV. Hauptstück. Marburg, *Krit. Briefe* 99 (II, 273); Mattheson, *Vollk. Kapellmeister I, 3*; Kirnberger, *Anleitung zur Singecomposition*, 1782, und viele andere mehr.

tabellen bleiben in der Charakterisierung der Einzelaffekte bei allgemeinen Eigenschaften stehen und ordnen sie unter die Grundaffekte des Freudigen und des Traurigen, das rökökohast auch das „Rührende“ genannt wird. Als einzige Möglichkeit, differenzierte Einzelaffekte der Musik zugänglich zu machen, ergibt sich die Unterordnung unter allgemeine, weit dehnbare Grundaffekte. Der Affekt stellt als ein feststehender Komplex die Summe der Einzelgefühle dar, etwa in der Art, daß sich gewisse Einzelaffekte in ihren zusammentretenden Grundelementen zu einem solchen Sammelaffekt¹⁾ verdichten. Aus diesem Grundaffekt lassen sich dann deduktiv Mittel für die musikalische Darstellung von Einzelaffekten, u. U. sogar von solchen mit stark begrifflicher Färbung²⁾, und auch für Mischaffekte herleiten. Der dramatische Verlauf dieses Affekts (siehe oben) kann als Entwicklung in der Einheit des Affektes selbst angesehen werden; es treten sich nicht verschiedene Affekte gegenüber, sondern die einzelnen, in einem Sammelaffekte zusammengeschlossenen Einzelgefühle schaffen die dramatische Spannung und Entwicklung nach ihrer Stellung zu einander innerhalb des Komplexes. Eine ähnliche Komplexgestalt, die sich aus verschiedenen zusammentretenden Einzelatomen ergibt, wird im Rationalismus sogar von der menschlichen Seele angenommen. Die Einzelaffekte dienen nach dieser Ableitung zur Bildung des Gesamtaffekts, und je nach ihrer Zusammensetzung bedingen sie die spezielle Färbung dieses Grundaffekts³⁾. Sie bekommen aber ihre Berechtigung erst innerhalb dieses Gesamtaffektes und lassen sich erst von ihm aus erklären. Von hier aus ist auch die Forderung zu erklären, ein Tonstück dürfe nur einen Affekt enthalten und darstellen. Diese Forderung geht nicht, wie Goldschmidt annimmt, auf die Anschauung von der Realität der Affekte zurück. Sie bezweckt auch nicht, die Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdrucks einzuschränken, sondern sie will

1) Der Ausdruck: Grund- oder Sammelaffekt kommt in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts nicht vor.

2) So beispielsweise Neid, Eifersucht, Ekel, Schadenfreude.

3) dessen Teile man in Mizers Societät mathematisch berechnete.

den Ausdruck vereinheitlichen, alle einzelnen Ausdrücke gewissermaßen unter einen Generalnenner bringen. Am deutlichsten findet sich dieses Prinzip bei den Ästhetikern des Berliner Liedes ausgedrückt, wie ich schon an anderer Stelle¹⁾ darzulegen versucht habe. „Der Komponist . . . unterwirft den Ausdruck der Worte stets dem Ausdrucke des Gedankens“ (Hiller, Wöchentliche Nachrichten 1770; „er betrachtet in Kürze das Herrschende des Affekts, den Schwung der Gedanken, das Rührende jedes Ausdrucks, das Bemerkenswürdigste eines jeden Wortes; alsdann schreitet er zur Arbeit“ (Kunzen, Der Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib erste Fortsetzung, 1754). Die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ oder wie man Crousaß' Schlagwort auch umkehren könnte, die Mannigfaltigkeit in der Einheit, gilt als oberstes Prinzip der Ästhetik wie der Kompositionstechnik²⁾.

Von hier aus ergibt sich auch die Stellung der Musiker-ästhetiker des 18. Jahrhunderts zur Affektenlehre und zur Programmusik. Zu den Funktionen des Ausdrückens, Darstellens und Übertragens der Affekte, die der Musik zugeschrieben werden, und der Funktion des Charakterisierens, die in erster Linie der dramatischen Musik, aber nicht nur dieser, zufällt, kommt das Malen von äußeren Vorgängen, Zuständen und Bewegungsvorgängen. Wenn Batteux in seiner zitierten, die Ästhetik des 18. Jahrhunderts beherrschenden Schrift die Nachahmung der Natur als Prinzip der Künste hinstellte, so konnte für die Musik hieraus die Malerei sinnlicher Vorgänge mithilfe musikalischer Mittel gefolgert werden³⁾. Eine solche Tonmalerei hieße nach Engel (Über die musikalische Malerey, 1780, auch in Cramers

1) ZfMw. VI, 431 ff.

2) Goldschmidt a. a. O. S. 242 sucht im Anschluß an Heuß, ZfMw. XV, 10/11 das charakterisierende Verfahren der auf dem Boden der Affektenlehre stehenden Komponisten an dem Beispiele Glucks so darzustellen, daß die Affektenlehre nur die Abschilderung von einer Seite des Charakters gestatte. Dem ist die Komplexgestalt des barocken Affektenbegriffs entgegenzuhalten, außerdem aber noch für die dramatische Musik die Korrespondenz der einzelnen Arien und Ensembles.

3) obwohl Batteux nicht ein Abschildern der Natur, sondern ein Idealisieren als Kunstprinzip aufstellte.

Magazin 1783 abgedruckt) „das Objektive darstellen; hingegen das Subjektive darstellen, heißt man nicht mehr malen, sondern ausdrücken“. Die bedeutendsten Ästhetiker der Affektenlehre stimmen in diesem Punkte dahin überein, daß durch gewisse musikalische Formeln eine Analogie zu äußeren Vorgängen im Hörer erweckt werden könne; aber eine solche Malerei dürfe nicht bei der Abschilderung des Sinnlichen stehen bleiben. Die Musik dürfe nicht Objekte nachahmen, sondern lediglich das Gefühl, das das Objekt im Hörer hervorzubringen vermocht hätte, darstellen (d'Allembert, Discours préliminaire). „Man soll mehr den Zustand der Seele malen, als die Sache selbst, z. B. in einer Gewittersymphonie mehr die inneren Bewegungen der Seele beim Gewitter als dieses“ (Engel, a. a. D.¹). „Alle besondern malenden Ausdrücke müssen wieder in die Hauptmaterie hineinfallen, und wenn sie ihren eigentümlichen Charakter darin beibehalten: so muß es doch so geschehen, daß sie sich gleichsam in den Haupt-Charakter der Empfindung, die ausgedrückt werden soll, auflösen“ (Ramler in seiner Übersetzung zu Batteur a. a. D. S. 220). Mißverständnisse entstehen hier bei den Ästhetikern des 18. Jahrhunderts wie auch in unserer Zeit (Goldschmidt, Schweizer) bisweilen dadurch, daß für beide Funktionen, das Malen und das Ausdrücken, ein musikalisches Element in erster Linie berufen ist, der Rhythmus. Schon oben wurde angedeutet, daß die Seelenbewegungen sich durch das Medium der Bewegung auf die bewegten Töne übertragen. „Die Musik ist eine Bewegung, und die Affekten bedienen sich auch meistens solcher Bilder, die eine Bewegung anzeigen, weil sie selbst daraus bestehen“ (Krause, a. a. IV). „Die Leidenschaften²) entstehen durch Bewegung. Weil nun die Wirkungen sich wie die Ursachen verhalten, so müssen auch die Bewegungen der Leidenschaften sich untereinander wie derselben Ursachen verhalten, d. i., so viele verschiedene Leidenschaften der Menschen

¹) Es ist wohl überflüssig, auf die Parallele zu Beethovens Pastoral-symphonie hinzuweisen.

²) Mizler in einer Besprechung des Musicalischen Patrioten, Mus. Bibl. III, 1, 136. Siehe auch Werkmeister a. a. D.

sind, so viele verschiedene Ursachen haben auch dieselben. Nun wird man leicht begreifen können, daß die Ursachen der Bewegungen, die Bewegungen selber, die Empfindungen und die dadurch veranlaßten Leidenschaften in einer geometrischen Proportion stehen . . . Wenn ein Komponist einen Affekt vollkommen ausdrückt und erregt, so muß eine Composition sich notwendig zu der daher entstehenden Leidenschaft eben so verhalten, wie sich der Text zu der darin liegenden Leidenschaft verhält, d. i. in einer geometrischen Proportion stehen. Und eben hierin bestehet die größte Vollkommenheit einer Philosophischen Composition.“ Dazu tritt endlich die Dynamik des Affektes, der nur bei genügender Stärke (Krause a. a. D. II. Hauptstück) der musikalischen Darstellung zugänglich sei, und seine Natürlichkeit. „Nachdem sich die . . . Gemütsbewegungen von denen entfernen, bei welchen das Singen natürlich ist, nachdem verliert sich auch die Verständlichkeit der Töne, und selbige können den Worten nur noch mit äußerlichen Dingen an die Hand gehen. Die Sachen, die Leidenschaften selbst aber, sind sie deutlich mit auszudrücken, nicht ferner im Stande. Je natürlicher eine . . . Leidenschaft ist . . . , je musikalischer ist sie“ (Krause a. a. D., IV. Hauptstück).

Wir haben in den vorstehend kurz skizzierten ästhetischen Richtlinien der Affektenlehre die Verbindung zu J. S. Bachs Kompositionsprinzip gefunden. Wir wissen nicht, ob Bach sich mit der Affektenlehre theoretisch auseinandergesetzt hat. Daß er geistig, bewußt oder unbewußt, mit ihr zusammenhängt, ergibt sich aus seiner Kompositionspraxis.

Die Komplexgestalt des Affektes spiegelt sich in dem Komplex eines großen Teils der Bachschen Themen wieder. Ein wichtiger Teil Bachscher Tonsätze ist bekanntermaßen so aufgebaut, daß verschiedene Motive und Teilthemen zu einem Ganzen, zu dem eigentlichen Thema zusammentreten. Man könnte diese einzelnen Motive oder Teilthemen kaum für sich allein nehmen; man hätte dann nur einen Teil des Grundaffektes, der seinerseits erst durch das Zusammentreten der Motive und Teilthemen gebildet wird. Betrachten wir als Beispiel etwa die f-moll-Sinfonia

für Klavier. Wir haben hier drei solcher Theilthemen vor uns, wenn wir die nur vereinzelt auftretenden Sechszehntel-Motive als für den Aufbau des Satzes unwichtig beiseite lassen:

1.

2.

3. usw.

Diese drei Theilthemen sind nicht Motive in dem Sinne, daß erst durch die Verbindung dieser Motive das Thema gebildet würde; es sind Themen, die an sich selbstständig sind, die aber, was zum Kompositionsprinzip der Polyphonie gehört, von vornherein darauf angelegt worden sind, miteinander verbunden zu werden. Der Affektgehalt aller drei Themen ist ein ähnlicher: Trauer, Melancholie, Schmerz. Vielleicht ist die Intensität der Affekte, die sie zur Darstellung bringen, verschieden, ist das zweite Thema am meisten resigniert, das dritte am aktivsten, am meisten aufbegehrend. Die Intervalle, also die melodische Bewegung, sind bei den drei Themen durchaus gleich: bei allen finden wir Halbtonschritte als charakteristische Intervalle. Unterschieden sind sie durch die Richtung der melodischen Linie (Thema II abfallend, Thema I und III steigend und fallend, wobei in Thema I das Fallende vorherrscht), noch mehr aber, was wichtiger ist, durch den Rhythmus. Der Verlauf des Stückes geht so vor sich, daß durch die verschiedene Kombination der Einzelthemen oder ihrer Teile sich eine dramatische Spannung innerhalb des Satzes ergibt, und zwar hauptsächlich durch rhythmische Mittel. Eine Gegensätzlichkeit, ein Wechsel des Affektes kann nicht eintreten, da ja die Einzelthemen nur verschiedene musikalische Gestaltungen des gleichen Grundaffektes sind.

wie in der f-moll-Sinfonia, sondern die Themen ohne solche Komplikationen nebeneinander herführt.

Als drittes f-moll-Stück sei noch die Arie Nr. 63 „Zerfließe, mein Herze“ aus der Johannespassion angeführt; die beiden Teilthemen sind:

1.



2.



Zu diesen kommt noch ein episodisch auftretendes Motiv:



das nicht als selbständiges Thema angesprochen werden kann, aber den aus den beiden Teilthemen zusammengefaßten Grundaffekt von einer noch etwas anderen Seite zeigt. Wiederum ist leicht zu erkennen, wie dieser Grundaffekt von den durch die Themen der Sinfonia und des Choralvorspiels symbolisierten Affekten verschieden ist und inwiefern er ihnen nahe kommt; es soll absichtlich nicht versucht werden, das in Worte und Begriffe zu fassen.

Wenn die zitierten Beispiele traurige Affekte versinnlichen, so ist damit nicht gesagt, daß bei freudigen Affekten der Fall anders läge. Wenn auch traurige Affekte von Bach vorzugsweise in der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Teilaffekte ausgedrückt werden, worauf Moriz Bauer¹⁾ mit vollem Rechte hinweist, so könnte doch auch an einer Unzahl von Stücken freudigen Affekts dasselbe nachgewiesen werden; man betrachte etwa die zahlreichen entsprechenden Arien mit obligaten Instrumenten.

¹⁾ Bericht über den I. Musikw. Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft, S. 439.

Wenn es sich bei den bisher angeführten Beispielen um das gleichzeitige Erklingen von Teilthemen zur Bildung eines Sammelaffekts handelte, so gilt dasselbe für nacheinander in demselben Satze aufgestellte Themen oder Kontrapunkte. Bachs kontrapunktisches Prinzip in seinen Fugen, vor allem in denen des Wohltemperierten Klaviers, beruht auf der Entwicklung der Teilthemen, Motive und Kontrapunkte aus dem Hauptthema, dessen Affekt sie von anderen Seiten her zeigen, den sie u. U. konträr färben können, ohne aber dabei die Einheit des Satzes zu zerstören. Ja sogar bei Doppel- und Tripelfugen findet sich zwar eine Entwicklung und Steigerung innerhalb des Satzes, die aber den zugrunde liegenden, selbstverständlich mit Absicht ganz allgemeinen Affekt kaum je überschreitet. Man setze z. B. die 3 Themen der fis-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers II miteinander in Beziehung.

The image displays three musical themes from the Fugue in F minor, BWV 870, from the Well-Tempered Clavier, Book II. Theme 1 is written in the bass clef, Theme 2 is also in the bass clef, and Theme 3 is in the treble clef. All three themes are in the key of F minor, indicated by three sharps (F#, C#, G#) in the key signature. Theme 1 consists of a series of eighth and sixteenth notes with a trill at the end. Theme 2 is a shorter motif with a trill. Theme 3 is a rhythmic pattern of eighth notes.

Hier bringt das II. Thema einen in gewissem Sinne konträr gefärbten Affekt zum Ausdruck, der aber nicht absolute Gegensätzlichkeit etwa im Sinne der Doppelthematik des klassischen Zeitalters bringt; und wenn Thema I und III von vornherein darauf angelegt sind, am Schlusse zusammen gebracht zu werden, so zeigt das wiederum die affektuose Einheit beider Themen, die indes ihrer Selbständigkeit keinen Abbruch tut. Wie innerhalb eines ganz kurzen Themas ein Grundaffekt durch zwei Motive verschieden interpretiert werden kann, sei endlich am Thema der b-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers I nachgewiesen:



Wenigstens anhangsweise soll noch erwähnt werden, daß die Einheit eines Grundaffekts sich nicht nur auf einen Themenkomplex und auf einen Satz erstreckt, sondern bei zyklischen Werken auch auf die einzelnen Sätze eines solchen Zyklus in ihrem Verhältnis zueinander. Am deutlichsten kommt das bei Bachs Choralvariationen zum Ausdruck, bei denen schon der *cantus firmus* diese Anlage bestimmt, aber ebenso offen ist es an den Kantaten ersichtlich, deren einzelne Sätze gewiß verschiedene, sich ergänzende Teilaffekte darstellen, deren Gesamtgehalt aber einen einheitlichen Affekt höherer Ordnung verfinnlicht, die also nicht eine Entwicklung nach der Seite des Gegensätzlichen hin, sondern einen seelischen Zustand darstellen.

Es ist eben angedeutet worden, daß das tragende Element der Bachschen Thematik das Rhythmische ist. Wie nach den Schriften der Affektenlehrer der Rhythmus die Verbindung mit den Seelenbewegungen darstellt, so ist in Bachs Motiv- und Themensprache der Rhythmus das ausdrückende musikalische Element, um auf dem Wege von Analogien die Affekte zu symbolisieren. Bachs Themen sind, abgesehen von ganz seltenen Fällen, nicht Malereien der äußeren, durch einen Affekt hervorgerufenen Bewegungen oder Schilderungen des diesen begrifflich zugrunde liegenden Gegenstandes. Sicherlich liefern die körperlichen Äußerungen der Affekte Rückschlüsse auf ihren Charakter und Mittel für ihre Darstellbarkeit. So erscheint die Freude mit bewegten Rhythmen, die Trauer etwa mit schleichenden chromatischen Gängen. Dieser äußeren Bewegungen bedient sich jedoch Bachs Tonsprache nur als Analogie zu den Seelenbewegungen. Sie werden kaum je zur Illustrierung besonderer Begriffe des Textes angewendet, und wo eine solche tonmaleryische Absicht vorliegt, fallen „die musikalischen Abschilderungen immer in die Hauptmaterie hinein¹⁾, über der Ausmalung von Einzelheiten steht die Einheit des Affekts. Bachs Affektausdrucks-

¹⁾ Bataleur-Ramler a. a. O. S. 220.

formeln deuten nicht besondere Begriffe und malen nicht im Texte enthaltene Bilder, sondern sie drücken den Affekt in seiner Gesamtheit und in seinen Theilen aus, auch wenn u. U. ein solcher Affekt in den Worten nicht begrifflich genau ausgedrückt ist. Die Musik erhebt sich auf Grund dieser Ausdrucksformeln über die Eindeutigkeit und Bestimmtheit des Textes, sie erfüllt damit ihren eigenen Beruf, die Einzelheiten des Textes zusammen zu fassen und in eine höhere, allgemeine, unbegriffliche Sphäre zu erheben. Wenn die Ästhetik der Affektenlehrer diese an der Vokalmusik gewonnenen Erkenntnisse auf die Instrumentalmusik überträgt, so übernimmt sie deren zu Grunde liegenden Affekte, aber nicht die Begriffe des Textes. Es ist deshalb unmöglich, Bachs aus gleichen geistigen Prinzipien hergeleiteten Themen, mögen sie in Vokal- oder Instrumentalwerken stehen, mit Begriffen zu erklären oder als Bilder zu deuten. Wir können zwar an Stellen, bei denen die Musik charakterisiert, gewisse Charaktereigenschaften, bestimmte Stilarten oder Schreibarten¹⁾ erkennen; über diesem Charakterisieren steht aber das **Ausdrücken**, dessen Charakter und dessen musikalische Mittel nur ganz allgemein gefaßt und erklärt werden können, weil eben der Ausdruck nicht auf Einzelheiten, sondern auf den Gesamtaffekt geht. Und so wie der Affekt nicht eine Äußerung des Gefühls ist (siehe oben), so kann auch die Thematik der Bachzeit nicht als Ausdruck eines solchen individuellen Gefühls, als Ausdruck einer Stimmung angesehen und gedeutet werden.

Wenn neben dem Rhythmischen das Melodische die Grundlage der Bachschen polyphonen Tonsprache ist, so stimmt auch dieses Prinzip mit den Anschauungen eines Teils der Affektenästhetikers überein²⁾. Auch die Einheitlichkeit der Dynamik des Bachzeitalters ergibt sich von selbst aus der Einheit des Affektes

1) Scheibe, Crit. Musicus, 70. Stück.

2) Nichelmann, Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften, 1755. Allerdings findet sich in der Affektenlehre nicht viel über eine Ästhetik der musikalischen Elemente und mithin der Melodie. Das, was französische Ästhetiker unter Rousseaus Einfluß über die Melodie schreiben, hat schon kaum mehr Bezug auf den Barockstil eines Bach, sondern vielmehr auf die folgende Periode der Empfindsamkeit.

und des Kunstwerkes, wie denn die Ästhetiker die Dynamik nur insoweit betrachten, als sie sich innerhalb des Affekts äußert¹⁾.

Bei der Wandlung des Barock zu Rokoko und Empfindsamkeit löst sich mehr und mehr der Affektenkomplex in seine Bestandteile, in einzelne, individuelle Gefühle auf. Die Musikästhetik dieses neuen romantischen Zeitalters stellt diese einzelnen, bis in ihre kleinsten Atome zerlegbaren, in stetem Wandel befindlichen und gegensätzlich angewendeten Teilgefühle als Schaffensprinzip auf. Wenn die auf dem Boden der Affektenlehre stehenden Barockmusiker einen allgemeinen Affekt als bleibend und unwandelbar durchführen, so löst die Musik der neuen Stilperiode einen Text in eine fortlaufende, dramatisch sich entwickelnde Bewegung auf und disponiert geistig wie musikalisch in ähnlicher Weise bei der Instrumentalmusik. Beim Rokoko ist alles im Fluß; selbst Komplexe werden in ein Nacheinander aufgelöst²⁾. Die Vorherrschaft des Individuellen und Subjektiven erkennt den aus Intellekt und Willen gebildeten Affektenbegriff nicht mehr an. Kompositionstechnisch erfordert dieses neue Prinzip eine Fülle von Einzelmotiven, während der Barockmusiker mit wenigen Affektausdrucksformeln auskommt, die alles Wesentliche in sich konzentriert enthalten und denen sich Einzelausdrücke gegebenenfalls unterordnen. Der Komplex des Barockthemas, ein Abbild der Ruhe in der Bewegung, zerteilt sich in dramatisch verlaufende Entwicklungslinien. Vor allem aber bilden die Themen nicht mehr ein einheitliches Ganze, sie stehen sich gegensätzlich gegenüber und tragen heterogene Elemente schon in demselben Thema (Stamitz). Über diese neuen, von der Affektenlehre abweichenden Stilprinzipien, bei denen aber doch gewisse Eigentümlichkeiten des Bachzeitalters, wenn auch in anderer zeitlicher Abfolge wieder zutage treten, hoffe ich vor allem in Bezug auf die Meister der Übergangszeit zum Themendualismus³⁾ später einmal in anderem Zusammenhange einiges sagen zu können.

1) Webb, Observations 1769, I, Krause a. a. D. II.

2) A. Heuß, Zeitschrift für Musik (Leipzig) 90, S. 256.

3) worauf Moritz Bauer a. a. D. S. 440 hinweist.