

Die Symmetriiform in Bachs Werken und ihre Bedeutung

Von Walter Blankenburg (Schlüchtern)

In der Bachschen Formgestaltung nimmt – wie die Forschung der jüngsten Zeit erwiesen hat – die Symmetriiform eine besondere Stellung ein. Vor allem haben Rudolf Steglich und Friedrich Smend dafür mancherlei Material herbei gebracht, das allerdings vielfach ergänzt werden kann. Beide Forscher gehen jedoch in der Deutung der Symmetriiform verschiedene Wege. R. Steglich sagt in seinem Bach-Buch (Potsdam 1935) folgendes:

„Nicht zufällig, vielmehr als wesentlicher Ausdruck Bachischen Geistes ist den Kantaten bogenförmiger, „symmetrischer“ Tonartenaufbau eigen . . . Bach gewinnt solche tonale Ordnung aus dem tragenden Grund der prästabilierten Harmonie. Aber nicht schon im Anblick, im Feststellen solcher Symmetrie erschließt sich der „Endzweck“ des Werkes, sondern erst im Durchblick, in der Bewegung auf das Endziel – gleichwie der symmetrische Aufbau jenes zu Bachs Zeiten errichteten Thomas-Altars nicht das Auge auf seinem Ebenmaß ruhen läßt und die Christusgestalt nur im Rahmen, sondern mit Hilfe der symmetrischen Ordnung durch den Raum hindurchführen will auf den Crucifixus als das Ziel. Die Dacapo-Arie zwar ist sinngemäß nur zu hören als symmetrische Ordnung, im Hinblick auf ihre „Mittelachse“, gleichsam die stehende Richtlinie der Bewegung. In dem mehrgliedrigen Gefüge der Bachischen Kantate aber und erst recht in noch umfangreicheren Werken ist die gesamte Folge der Einzelglieder sozusagen der ganze Längsverlauf, die stetig vorwärtstragende Grundbewegung selbst Hauptträger des Hindurch. Damit gewinnt das Schlußglied des Werkes über das Mittelglied der Symmetrie hinaus Zielbedeutung: Der Kraftstrom der Bachischen Kantaten mündet nicht nur der äußeren Form, auch der inneren Strebung nach in den Schlußchoral; die Bewegung auf den überhöhenden, zusammenschließenden Choral hin ist der Lebensgrundwille der Bachischen Kantate. Die symmetrische Anlage ist darum nicht sinnlos geworden; sie sichert die Geltung des Endgliedes als tonräumliches Ziel der prästabilierten Harmonie. Wenn außerdem das Mittelglied des tonartlichen Aufbaus als Durchblick und Ziel erscheint, dann in einem anderen Symbolbereich als das Endglied – so der *b*-moll-Tiefpunkt des Actus tragicus und der *A*-Dur-Lichtblick der Kantate „Süßer Trost“. Aber das muß nicht überall so sein. In der ersten Kantate des Weihnachtssoratoriums wird das *a*-moll der Mitte kaum als ein solcher Durchblick empfunden, es ist vielmehr die Wegstation der höchsten Spannung

auf das Endziel hin. Denn der Eingangsschor und die zweimal vom Evangelistenrezitativ über *Accompagnato* und Arie zum Choralchor sich vollziehende Bewegung, die ganze Kantate schließt sich zur Einheit zusammen in der umfassenden Bewegung auf den Schlußchoral hin, dessen Orchesterpart Anfang und Ende auch thematisch verbindet. Das ist ein Beispiel dafür, wieviel mehr Bach diese Werke als Strebung zum Blickpunkt, zum Endzweck hin empfunden und reguliert hat, als die bloße „Fest“-stellung der Aufbauform vermuten läßt.“ (S. 136f.)

Fr. Smend spricht in diesem Zusammenhang von Chiasmus unter Hinweis darauf, daß es sich bei der Symmetrieform um eine Andeutung der Kreuzesform handelt. Das große X sei nicht nur der Anfangsbuchstabe für das Wort „Christus“, sondern auch das Sinnbild des Kreuzes und als solches von Bach oft verwandt worden, beispielsweise wenn er den Buchstaben K bei dem Wort Kreuz zuweilen wie ein griechisches X oder im Titel der Kreuzstabkantate einfach „Xstab“ schreibt.¹⁾ Die Berechtigung, die Bogenform in der Folge *abba* als Chiasmus zu bezeichnen, ergibt sich für Smend aus folgender Aufstellung der Glieder, die sich über Kreuz miteinander verbinden lassen.²⁾



Hier ergeben sich indessen mancherlei Fragen. Sobald man eine solche Ordnung der Formglieder vollzieht, liegt keine eigentlich symmetrische Grundform mehr vor, die um eine Mittelachse geordnet ist und deren Glieder einander entsprechen. Dazu kommt, daß — falls Smend den Sachverhalt richtig sieht — hier nun allerdings eine musikalische Sinnbildlichkeit vorliegt, die dem menschlichen Ohr schlechterdings unzugänglich ist. Schon die symmetrische Großanlage bedeutet für den Hörer eine erhebliche Anforderung. Aber auch dort noch, wo sie nicht bewußt erkannt wird, beruht der geschlossene Gesamteindruck eines solchermaßen gebauten Werkes auf der in ihr waltenden Ordnung. So wird bei der Motette „Jesu, meine Freude“ auch der schlichte Hörer irgendwie am Ende empfinden, daß sich hier ein Bogen wölbt. Jedoch würde der von Smend vertretene Chiasmus gewiß über den Glauben Bachs etwas Entscheidendes aussagen, aber schwerlich noch etwas mit der klingenden Musik zu tun haben. Muß nicht von da her Smends

¹⁾ Vgl. Fr. Smend, „Joh. Seb. Bach, Kirchenkantaten“, Heft 4 die Abbildung neben der Titelseite. Berlin 1947.

²⁾ Vgl. Fr. Smend, „Luther und Bach“, Berlin 1947, S. 37 ff. Es ist dort nicht angegeben, woher dieser Begriff entnommen ist. H. Unger wendet ihn auf das 2. Thema der „Unvollendeten Sinfonie“ von Schubert an; vgl. „Atlantisbuch der Musik“, Berlin 1934, S. 26.

Deutung problematisch erscheinen? Dieser Chiasmus kommt ja doch erst durch eine zweckentsprechende Schreibweise zustande, während der tatsächliche Ablauf des musikalischen Vorgangs dem nicht Rechnung trägt. Es würde sich also um bloße „Augenmusik“ handeln.

Kreuzesform und Bogenform ist nicht schlechthin dasselbe. Mag sein, daß die originale bogenförmige Textgestalt der Arie „Komm, süßes Kreuz“ aus der Matthäus-Passion chiasmisch, d. h. sinnbildlich im Hinblick auf das Kreuz zu verstehen ist; denn bei der anderen Arie aus der Matthäus-Passion „Gerne will ich mich bequemen“, liegt — darauf weist Smend hin („Luther und Bach“ S. 35) — eine erst von Bach selbst vorgenommene Textwiederholung in folgender Gestalt vor. „

„Gerne will ich mich bequemen,
Kreuz und Becher anzunehmen,
trink ich doch dem Heiland nach,
trink ich doch dem Heiland nach,
Kreuz und Becher anzunehmen,
Gerne will ich mich bequemen.“

Von diesem Sachverhalt aber muß man viel eher auf den Gedanken kommen, daß die Bogenform als eine Art Umkehrung zu verstehen ist und von da her ihre Kreuzessymbolik empfängt, entsprechend etwa dem absteigenden *h*-moll im „Et incarnatus est“ der *h*-moll-Messe als Zeichen der Erniedrigung gegenüber dem aufsteigenden *D*-dur im „Et resurrexit“-Chor. Aber es geht keinesfalls an, die Bogenform allgemein und grundsätzlich auf das Kreuz zu beziehen.

Nun gibt es bei Bach tatsächlich auch eine Entsprechung von Formgliedern über Kreuz. Ob in diesem Zusammenhang die je zwei Ecksätze vom Credo der *h*-moll-Messe zu nennen sind, erscheint fraglich; vielleicht hat man diese Ecksatzpaare nur als zweiteilige Sätze anzusehen. Zweifellos aber finden wir eine klare Entsprechung über Kreuz in der Motette „Jesu, meine Freude“ bei den Choralfiguren und Choralbearbeitungen vor. Hier entspricht, wie bekannt, Satz 3 „Unter deinen Schirmen“ Satz 7 „Weg, weg mit allen Schätzen“ sowie Satz 5 „Trotz dem alten Drachen“ Satz 9 „Gute Nacht, o Wesen“. Zwischen Choralfigur und Choralbearbeitung steht jeweils ein Terzett. Gerade dann, wenn man diese Anordnung als einen Hinweis auf das Kreuz Christi sowie im übertragenen Sinn auf das eigene Kreuz zu verstehen hat, dann mag dies indirekt wohl auch besagen, daß die Bogenform als solche nicht allgemein das Kreuz versinnbildlicht.

Die zentrale Bezogenheit von Bachs kirchenmusikalischem Werk auf die *theologia crucis* Luthers, wie sie Smend von dem Chiasmus her

sieht, wird durch unsere Einschränkung selbstverständlich nicht in Frage gestellt. Zweifelhaft erscheint nach unseren Beobachtungen lediglich, ob von ihm nicht in der Anwendung der Symmetrieform mehr gesucht wird, als sie besagen will. Daß das Credo der *h*-moll-Messe auf den Crucifixus ausgerichtet ist, ist ein eindeutiger Befund. Aber diese Hervorhebung erfolgt nicht durch den Chiasmus als solchen, sondern durch die Mittelachse einer Symmetrieform, wie Smend selbst festgestellt hat.¹⁾ Jedoch ist auch damit nichts Allgemeingültiges über den Sinn oder die Symbolbedeutung dieser Form ausgesagt, sondern nur dieses, daß das Mittelglied inhaltlich (was nicht immer gleichbedeutend sein muß mit „musikalisch“) das wichtigste ist.

Ganz anders nun Steglich. Er sagt, wie oben zitiert, von symmetrisch angelegten Kantaten: „Bach gewinnt solche tonale Ordnung aus dem tragenden Grund der prästabilisierten Harmonie“, d. h. also, daß solche musikalische Formgestaltung das Abbild einer höheren Ordnung sei. Deutlicher noch hat sich Werner Korte im Anschluß an Steglich darüber geäußert. Er spricht bei der Symmetrieform von einer „mikrokosmischen Spiegelung“ der prästabilisierten Harmonie, die eine „metaphysische Ordnung von Gott“ sei.²⁾ Bach verkörpere mit seiner Werkgestaltung noch einmal das vom Mittelalter überkommene deutschchristliche Weltbild, das im Barock einen letzten Höhepunkt erlebt habe. Leibniz's Glaube an eine Stufenreihe der Werte von der Monade, der einfachen, ungeteilten Substanz bis zu Gott selbst sei in solchem Schaffen versinnbildlicht.³⁾ Daß Bach und Leibniz in eine gewisse Nähe gehören, wird heute nicht mehr bestritten werden können. Zu fragen ist nur, ob Sinn und Bedeutung der Symmetrieform durch einen allgemeinen Hinweis auf das Weltbild der prästabilisierten Harmonie bereits hinreichend erklärt wird, ja ob nicht in dem gleichen Maße, in dem das optimistische, mit einem naturphilosophischen Akzent behaftete Weltbild Leibniz's in einem gewissen Spannungsverhältnis zu dem Bachs steht und ob nicht auch die musikalische Symmetrieform noch etwas mehr besagt als die Vorstellung von der prästabilisierten Harmonie.⁴⁾

Um zu einer erschöpfenden Antwort auf alle aufgetauchten Fragen zu gelangen, muß überhaupt erst einmal eine Zusammenstellung aller Verwendungsmöglichkeiten der Symmetrieform bei Bach und der dabei angewandten musikalischen Mittel vorgenommen werden. Dabei unter-

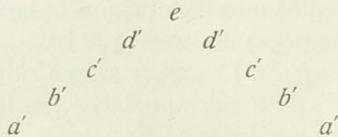
¹⁾ Bach-Jahrbuch 1937, S. 52.

²⁾ Vgl. W. Korte, „Musik und Weltbild. Bach-Beethoven“. Leipzig 1940, S. 44.

³⁾ Ebenda S. 43.

⁴⁾ Vgl. hierzu meinen Aufsatz „Bach und die Aufklärung“ in der „Bach-Gedenkschrift 1950“ Zürich, S. 25 ff.

scheiden wir nicht zwischen Bogen- und Symmetriemform. Man wird den letzteren Begriff bei strengerer Gestaltung anwenden; im Grunde besagen jedoch beide das gleiche, nämlich die Ordnung der Glieder bzw. Teile eines Werkes um eine Mittelachse, so daß erstes und letztes, zweites und vorletztes Glied usw., also je zwei einander entsprechen. Zur Symmetriemform gehört daher fast immer eine ungerade Zahl von Gliedern (es wäre natürlich auch einmal denkbar, daß Entsprechungen in der besagten Form ohne ein Mittelglied vorliegen). Man vergleiche folgendes Schema:



Wiewohl ausdrücklich vor dem Versuch gewarnt sei, allenthalben in Bachs Werken Symmetriemformen zu vermuten (da es sich hierbei nur um eine Möglichkeit Bachscher Formgestaltung handelt), so wird die folgende Darlegung jedoch erweisen, daß es sich um Zusammenhänge von besonders grundsätzlicher Wichtigkeit handelt. Das wird schon daran erkennbar, daß Bach sich der Symmetriemform in allen Ausmaßen, im kleinsten wie im größten, bedient hat. Er kennt dreierlei Anwendungsmöglichkeiten, die in gleicher Weise – das ist besonders zu beachten – in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik vorkommen und zwar:

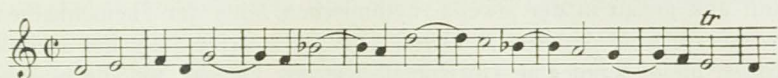
1. als symmetrische Figur,
2. als symmetrischer Satz,
3. als symmetrische Kombination von Sätzen.

Wir beschreiben nunmehr jede Möglichkeit an Hand einiger Beispiele, die wir aus der Fülle des vorhandenen Materials auswählen. Es soll sich also nicht um eine vollständige Zusammenstellung aller von Bach angewandten Symmetriemformen handeln, eine nur etwas größere Zahl geben wir lediglich aus der ersten Gruppe, da sie bisher am wenigsten beachtet wurde.

Die symmetrische Figur erweist sich vornehmlich in einem bis zu einem Gipfelton aufsteigenden Melodieverlauf (evtl. auch bis zu einer Gruppe von Gipfeltönen) und einem entsprechenden Rücklauf. Auch das Umgekehrte ist möglich, daß der Mittelton den Tiefpunkt bildet. Handelt es sich bei einer symmetrischen Figur um ein Fugenthema, treffen bisweilen auch beide Möglichkeiten durch die Umkehrung des Themas zusammen. Zumeist gehen mit den melodischen Ent-

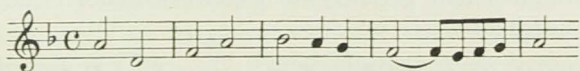
sprechungen gewisse rhythmische Hand in Hand, wiewohl – das wird die Einzelbetrachtung noch ergeben – die gebaute Symmetrieform dem rhythmischen Fluß bei Bach niemals im Wege steht. Statik und Bewegung – das ist ein geheimnisvolles Wunder im Bachschen Schaffen – befinden sich stets im inneren Ausgleich. Fast stets ist der melodische Scheitelpunkt einer symmetrischen Figur zugleich die rhythmische Mitte. Ihre strengste Form ist die, die von vorn und hinten gelesen den gleichen Tonvorgang ergibt. Wir geben folgende Beispiele:

1. Das Thema der *d*-moll Orgelfuge



Das Thema geht vom Grundton aus und steigt bis zur Oktave an, um von da aus durch den Oktavraum wieder zu dem Ausgangspunkt zurückzulenken. Der Spitzenton *d* liegt genau in der rhythmischen Mitte, die ersten und letzten 3 Töne entsprechen einander völlig. Daß die beiden Themenhälften im übrigen sowohl melodisch wie rhythmisch gewisse Abweichungen voneinander zeigen, ergibt sich aus dem Drang der musikalischen Bewegung. Die Aufwärtsführung vollzieht sich in ausholenden Quartsprüngen unter Übergehung der 5. und 7. Stufe, während der Ablauf infolge der gestauten Kraft in synkopischer Verschiebung die *d*-moll Skala vollständig durchläuft¹⁾.

2. Auch das Thema der „Kunst der Fuge“ ist eine streng symmetrische Figur. Jüngst hat Wilhelm Keller den überraschenden und meines Erachtens zwingenden Beweis erbracht, daß dieses Thema bzw. seine Umkehrung aus der ersten Choralzeile der Weise „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ entwickelt ist²⁾.

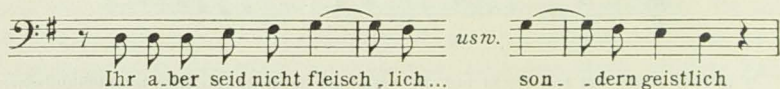


¹⁾ Werner Korte hat mit Recht auf die besondere Bedeutung dieses architektonischen Thementypus als einer Frucht der Auseinandersetzung mit der von Italien her beeinflussten süddeutschen Orgeltradition, der für den späteren Bach besonders bezeichnend ist, hingewiesen, während Bach den von Norddeutschland her angeregten Fortspinnungstypus vor allem in den früheren Jahren gepflegt hat. Vgl. W. Korte „Musik und Weltbild. Bach-Beethoven“ S. 24 ff.

²⁾ Vgl. „Zeitschrift für Musik“ Jg. 111. Heft 2 S. 72. Der Verfasser hat sich bei seiner Beweisführung eine wichtige Chance entgehen lassen. Hätte er nämlich an Stelle der reformatorischen Urform der Choralweise die Fassung, wie sie zu Bachs Zeiten üblich war und von ihm selbst in seiner gleichnamigen Kantate verwandt wurde, dem Thema der Kunst der Fuge in der Umkehrung gegenübergestellt, würde sich gezeigt haben, daß die beiden Viertelnoten *a-g* nach dem Spitzenton (bei Luther nur eine Halbe auf *a*) genau der Choralweise zu Bachs Zeiten entsprechen.

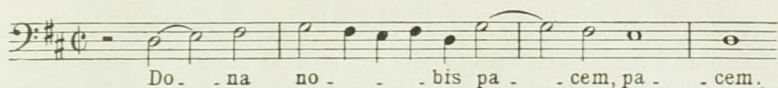
Sieht man von der umschreibenden kleinen Achtelbewegung vor dem letzten Ton des Themas, die sich aus der ihm innewohnenden melodischen Kraft erklärt, ab, bleibt nur ein einziger Ton, der gegenüber der Choralzeile neu eingefügt ist; es ist der 3. Ton des Themas *f*. Was wird durch seine Einfügung erreicht? Der Spitzenton (wir betrachten ständig die Umkehrung des Themas) rückt dadurch genau in die Mitte, und außerdem bekommt der Ton *f* in der zweiten Themenhälfte sein genaues Gegenüber in der ersten. Es ergibt sich somit folgendes Bild: Ausgangs- und Zielton sind die gleichen, in der Mitte steht der Spitzenton und genau in der jeweils rhythmischen Mitte der Themenhälften wiederum steht der Ton *f*. Dieser Ton *f*, die dritte Stufe der *d*-moll Skala, bildet somit eine Horizontalachse des Themas, um die es sich drehen läßt. Er steht, von wo man auch zählen will, von vorn, der Spitze oder vom Ende, bei der dritten Halben, was selbstverständlich nicht nur für die Umkehrung, sondern auch für die Hauptform des Themas zutrifft. In dieser letzteren wird der Spitzenton Tiefpunkt. Man kann nur bewundernd staunen über den ordnenden Sinn, den Bach hier bewiesen hat. Das ist keine verstandesmäßige Konstruktion, sondern eine Schöpfung aus intuitivem Bauempfinden heraus, ohne daß die vorwärtsdrängende Kraft der musikalischen Bewegung (das zeigt vornehmlich der Schluß des Themas) beeinträchtigt wird.

3. Das erste und eigentliche Hauptthema der Fuge aus dem Mittelsatz der Motette „Jesu, meine Freude“ „Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich“ weist in der Durchführung bei der Baßstimme deutlich eine dreiteilige Bogenform auf, indem das erste Glied den Quartraum zwischen Dominante und Tonika auf die Worte „Ihr aber seid nicht fleischlich“ aufwärts durchläuft und das dritte auf die Worte der 2. Satzhälfte „sondern geistlich“ den gleichen Raum in umgekehrter Richtung durchmißt.



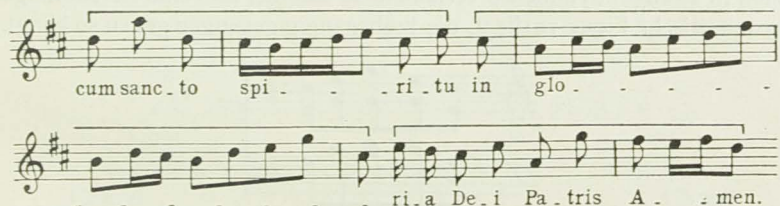
Die Anwendung der Bogenform steht also in strenger Textbezogenheit. Das ausgedehnte Mittelglied zeigt eine bildhafte Ausdeutung des Wortes „geistlich“.

4. Ebenfalls einen Quartraum in beiden Bewegungsrichtungen und zwar den musikalisch verwandten zwischen Tonika und 4. Stufe durchläuft das bekannte Thema der *h*-moll Messe „Gratias agimus tibi“ bzw. „Dona nobis pacem“, das dem 2. Satz der Kantate 29 „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ entnommen ist.



Hier bildet der 4. Ton bereits die Spitze, die nach einer ausholenden Bewegung für den symmetrischen Abwärtsgang ein zweites Mal berührt wird. Trotz des zweimaligen Anlaufes auf den Scheitelton zu, liegt der Höhepunkt genau in der Mitte, nämlich bei der ersten halben Note des zweiten *g*. Dem bewegten Anstieg folgt ein ruhiger Rückgang.

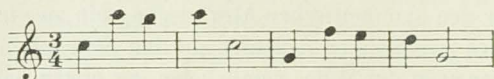
5. Das Fugenthema des Schlußchors vom Gloria der *h*-moll Messe „cum sancto spiritu“ zeigt ebenfalls eine dreiteilige Symmetrieform, wobei das Mittelstück in einer kleinen Sequenz das Wort gloria musikalisch darstellt, während die Außenglieder völlig gleich lang sind und auch gewisse melodische Entsprechungen aufweisen. Dabei ist nicht nur Anfangs- und Zielton des vollen Themas der gleiche (nur durch die tonale Beantwortung ergeben sich Abweichungen), sondern darüber hinaus entsprechen die letzten Töne des ersten Gliedes den ersten des dritten, und das Mittelglied hat als Anfang- und Schlußton *cis*. Man wird beim Singen kaum anders phrasieren können als dieser Gliederung entsprechend, obwohl das Wort gloria dabei zerschnitten wird.



6. Die Hauptfigur des Chors „Et resurrexit“ aus der *h*-moll Messe ist in melodischer Hinsicht streng symmetrisch gebaut, von vorn und hinten gelesen ergibt sie den gleichen Melodieverlauf. Bekanntlich kehrt diese Figur mit verschiedenen Textunterlegungen im Verlauf dieses Stückes ständig wieder, was besagt, daß sie als musikalische Figur etwas bedeuten will. Davon wird später zu reden sein. Auch hier verfährt Bach nicht formalistisch, sondern bringt kleine, zumeist textbedingte Abwandlungen und auch Fortspinnungen der Figur. Als eigentlich melodische Spitze ist der Ton *fis* anzusehen, der durch Umspielungen noch überstiegen wird. Die rhythmische Zielstrebigkeit bedingt den unterschiedlichen rhythmischen An- und Ablauf des Themas.



7. Eine vollendet symmetrische Figur ist das Horn-Thema der Arie „Tu solus sanctus“ aus dem Gloria der *h*-moll Messe. In melodischer und rhythmischer Hinsicht von vorn und hinten gelesen ergibt sie das gleiche Bild:



Die ihr wiederholt folgende, nicht streng symmetrisch gebaute Figur erscheint wie der begleitende Schatten. Dieses Horn-Thema in seinen 5 Haupttönen ist auch sonst nicht unbekannt bei Bach. In dem Eingangschor der Kantate 148 „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“ setzt der Continuo mit dieser Figur in etwas anderer rhythmischer Fassung ein und im Eingangschor der Kantate 30 „Freue dich, erlöste Schar“ ist es die Baßstimme, die ebenfalls nur wenig verändert mit diesen Tönen beginnt. In der Mühlhäuser Kantate 71 jedoch „Gott ist mein König“ findet sie sich beim Choreinsatz in der Baßstimme abgesehen von Achtelnotierung völlig übereinstimmend. Dort begegnen wir zudem dem erstaunlichen Tatbestand, daß auch die drei übrigen Stimmen in strenger Symmetrie verlaufen, so daß hier also eine vierstimmige symmetrische Figur vorliegt, die krebsgängig gesungen genau so klingt.



Bei der Betrachtung symmetrischer Sätze ist zunächst allgemein auf die *da capo*-Form hinzuweisen. Sowohl die Tatsache, daß Bach diese übernommen hat, wie die der häufigen Anwendung in seinem Werk gilt es zu beachten. Darüber hinaus mögen zwei Einzelbeispiele genannt werden zum Beweis, daß Bach auch noch andere symmetrische Gliederungen von Sätzen kennt.

1. Die *C*-dur Fuge des Wohltemperierten Klaviers erster Teil, deren Aufbau W. Korte genau dargestellt hat¹⁾. Die musikalischen Mittel, die bei dieser Formung dienen, sind Tonartenfolge und Themeneinsätze.

2. Der Chor „Cum sancto spiritu“ aus dem Gloria der *h*-moll Messe, aus dem wir bereits eine symmetrische Figur besprochen haben, gliedert sich folgendermaßen:

¹⁾ a. a. O. S. 14 ff.

Chor + ges. Instr. – Fuge m. G. B. – Chor + ges. Instr. –
Fuge (Engführg.) + Holzbl. – Chor + ges. Instr.

Der Tonartenaufbau ergibt folgendes Bild:

$$D - D \rightarrow h - h \rightarrow A \rightarrow fis - fis \rightarrow D - D$$

Die angewandten musikalischen Mittel sind also Tonarten- und Besetzungswechsel; die Bogenform ist ohne weiteres deutlich.

Bei der dritten Gruppe „Symmetrie in der Kombination von Sätzen“ können wir im wesentlichen an bekannte Beispiele anknüpfen.

1. Die Symmetrie der Motette „Jesu, meine Freude“ erweist sich in der Besetzung, der Stimmenzahl, der Tonartenfolge sowie den Taktarten, abgesehen von der bekannten Identität von Anfangs- und Schlußchoral und der nahen Verwandtschaft des 2. und vorletzten Satzes¹⁾. Es ergibt sich folgendes Bild:

Chorfuge	
G C 5stg.	
Choralvar.	fig. Choral
$e \frac{3}{4}$ 5stg.	4stg. C e
Terzett	Terzett
$c (h) \frac{3}{4}$ 3stg.	3stg. $\frac{12}{8}$ C (E)
fig. Choral	Choralvar.
e C 5stg.	4stg. $\frac{2}{4}$ a
Chor	Chor
$e \frac{3}{2}$ 5stg.	5stg. $\frac{3}{2}$ e
Choral	Choral
e C 5stg.	5stg. C e

Auffallend sind die Abweichungen in den drei Sätzen nach der Mittelfuge gegenüber den Entsprechungen vor dieser. Offenbar will Bach hier die Unterdominant-Tonart hervorheben, dem auch die Bevorzugung der Vierstimmigkeit gegenüber der sonst vorherrschenden Fünfstimmigkeit entspricht. Beachten wir, daß sich in dem ersten Terzett eine, doch wohl nicht nur textlich bedingte Tendenz zur Oberdominante bemerkbar macht, dann können wir Bachs Absicht vermuten: Er will die Kadenz als Aufbauschema andeuten. Auf den Sinn dieses Verfahrens kommen wir später zu sprechen, wobei auch noch ein besonderes Wort über die Stellung der Terzette zu sagen sein wird.

¹⁾ Vgl. W. Luetge, „Bachs Motette ‚Jesu, meine Freude‘“ Musik und Kirche 4, Jhg. 1932 S. 97 ff.

2. Hinsichtlich symmetrisch angelegter Kantaten sei auf Steglichs Bachbuch S. 135 verwiesen, in dem freilich die symmetrische Ordnung vornehmlich nur im Tonartenschema nachgewiesen wird, während Besetzungswechsel und Taktformen zur symmetrischen Anlage gewöhnlich mit beitragen. Auch die Verwendung bestimmter Instrumente kann eine Rolle spielen. Als Beispiel geben wir die zweite Kantate des Weihnachtsoratoriums, über die Friedrich Smend das Wichtigste bereits gesagt hat („Luther und Bach“ S. 34).

Sinfonie $\frac{12}{8}$ G	$G \frac{12}{8}$ Choral
Rec.	Rec.
Choral C G	G C Chor
Rec.	Rec.
Arie $\frac{3}{8}$ e	$G \frac{2}{4}$ Arie
Rec.	Rec.
Choral C C	

3. Jedoch nicht nur einzelne symmetrische Kantaten, sondern auch einen symmetrisch geordneten Zyklus von Kantaten treffen wir bei Bach an, und zwar in den ersten drei Teilen des Weihnachtsoratoriums. Während nämlich die erste und dritte Kantate in *D*-Dur stehen und in deren Ecksätzen Trompeten Verwendung finden, sowie auch in ihrem Aufbau hinsichtlich der Zuordnung der einzelnen Teile auf Choralsätze Verwandtschaft zeigen, steht die zweite Kantate, das Mittelstück, in *G*-Dur, der Unterdominant-Tonart zu *D*-Dur. Auch verwendet diese keine Trompeten und hebt sich obendrein durch streng symmetrische Anlage besonders hervor. Erinnerung wir uns, daß die Mitte dieser zweiten Kantate der Chor „Schau hin, dort liegt im finstern Stall“ in *C*-Dur steht, dann geht der gesamte Bogen der drei Kantaten von *D*-Dur über *G*-Dur nach dem Tiefpunkt *C*-Dur, der genau in der Mitte liegt, um von da aus über *G*-Dur nach dem *D*-Dur der dritten Kantate aufzusteigen. Daß Bach die drei ersten Kantaten des Weihnachtsoratoriums besonders eng zusammengeschlossen hat, leuchtet ohne weiteres ein, denn sie verteilen sich bekanntlich auf die drei Weihnachtsfeiertage und behandeln die eigentliche Weihnachtsgeschichte. Auch diese Anlage wird uns noch zu beschäftigen haben.

4. Wohl das klassischste Beispiel eines symmetrischen Satzzyklus ist das Credo der *h*-moll Messe, worüber Friedrich Smend im Bach-Jahrbuch 1937 S. 51 ff. zuerst geschrieben hat.

Um eine Übersicht der angewandten Gestaltungsmittel zu bekommen, geben wir hier einen vollständigen schematischen Aufriß der Anlage.

Crucifixus

Et incarnatus est Et resurrexit
 Et in unum D. J. Chr. \longleftrightarrow Et in spiritum sanctum
 Omnipotentem \bowtie Confiteor
 Credo \bowtie Et exspecto

Chor $\frac{3}{2}$ e (G)
 Chor $\frac{3}{4}$ h \quad D $\frac{3}{4}$ Chor
 Duett C G \quad A $\frac{6}{8}$ Arie
 Chor C D \quad fis (E) C Chor
 Chor C D \quad D C Chor

Die ausgewählten Beispiele von Symmetrieformen bei Bach möchten gezeigt haben, daß ihre Anwendung in den verschiedensten Zusammenhängen erfolgt.¹⁾ Auch daß sich Bach ihrer in allen Lebensstadien bedient hat, sei nicht übersehen. Es scheint zuweilen, daß er sie um 1723 (Johannes-Passion! vgl. Fr. Smend im Bach-Jahrbuch 1926, S. 105 ff. und Motette „Jesu, meine Freude“) besonders gepflegt hat, aber tatsächlich begleitet sie ihn durch sein ganzes Leben. Für die Frühzeit denke man noch an den actus tragicus, worauf schon Steglich hingewiesen hat (a. a. O. S. 135), aber in der Leipziger Zeit kommt sie freilich erst zur vollen grundsätzlichen Bedeutung. Unsere Beispiele mögen weiterhin deutlich gemacht haben, daß, wie vor allem aus der Verwendung der Dacapo-Arie hervorgeht, die Symmetrieform keine Erfindung Bachs ist, sondern daß solche musikalische Architektonik im Zuge seiner Zeit gelegen hat. Aber niemand freilich hat sie in der Musik zu derartig grundsätzlicher Bedeutung erhoben wie er. Und schließlich besagen die gegebenen Beispiele, daß weder Steglichs Erklärung der Symmetrieform aus dem Leibnizschen Begriff der „prästabilierten Harmonie“ noch die Smends aus dem Begriff des „Chiasmus“ für ihr Verständnis hinreichend ist. Man kann schlechterdings nicht alle Symmetrieformen Bachs auf das Kreuz Christi deuten, was ja die Begriffsanwendung „Chiasmus“ besagt. Aber es ist umgekehrt auch nicht genug, die häufig unübersehbar symbolisch angewandte Symmetrieform lediglich als einen Ausschnitt einer göttlichen Schöpfungsordnung anzusehen. Sicherlich verbirgt sich hinter ihr eine bestimmte Denk- und Weltanschauungsweise, ein Weltbild, und zwar eines, über dem die Transzendenz Gottes steht. Die Symmetrieform verleitet zu

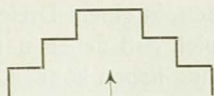
¹⁾ Für weitere Beispiele vgl. neuerdings die Beiträge von R. Gerber und A. Dürr in: „Die Werke des Bach-Festes 1950“ (in Göttingen). Kassel 1950.

der Gefahr, dieses barocke Weltbild lediglich als eine Stufenordnung zu begreifen, die – schlicht ausgedrückt – gradwegs von der Erde in den Himmel führt (so etwa Korte!). Und doch darf nicht übersehen werden, daß das Symmetrieschema als Stufenordnung, als Durchblick auf einen höchsten Wert, nur Hilfsvorstellung, nur Gleichnis ist, das wie alle Gleichnisse seine Grenze hat. Zwischen der Transzendenz Gottes und der diesseitigen Welt steht immer Gericht und Gnade Gottes, und die Verbindung zwischen Gott und Welt ist kein Schöpfungszustand, sondern ein Akt der Gnade im Herniederkommen Gottes in Christus auf Erden. In diesem Zusammenhang ist der Altaraufbau der Schloßkirche zu Weimar zu Bachs Zeiten mit seiner Himmelspyramide, auf der Engel tanzend zur Erde herniedersteigen, sehr aufschlußreich¹⁾. Er besagt, daß der Raum des christlichen Gottesdienstes es ist, in dem die Verbindung von göttlicher und irdischer Welt zutiefst als die gnadenvolle Herablassung Gottes verstanden wird. Die Schau in die unermeßlichen Weiten und Höhen der Himmelswelt, wie ihn etwa auch der barocke Kirchenbau im Durchbruch der Decken gegenüber der Betonung der Horizontalen in der Renaissance sowie in der Vortäuschung unendlicher Perspektiven zum Ausdruck gebracht hat, gehört zum barocken Weltbild; aber man darf es nicht naturphilosophisch, sondern muß es christlich verstehen. Nur so erklärt sich die Symmetrieform, der Ausdruck solcher Weltanschauung, im Dienste christlicher Symbolik.

Allerdings ist auch noch folgendes zu sagen: Es steht außer Zweifel, daß im Zeitalter Bachs am Beginn der deutschen Aufklärung, zugleich ein ausgesprochener Sinn für Naturgesetzmäßigkeit und Schöpfungsordnung erwacht. Leibniz ist der hervorragendste Repräsentant dieser Entwicklungsrichtung, und Bach hat von seinem Geist fraglos etwas besessen. Wie anders könnten wir seine Werke, die doch ein Spiegel der Ordnung sind, begreifen! Aber niemals dürfen sie pantheistisch mißverstanden werden. Sie sind im demütigen und hingebungsvollen Nachsinnen der Schöpfungsordnung entstanden. Das Bild der Symmetrieform aber weist immer, auch in der reinen Instrumentalmusik, über die geschaffene Welt hinaus, und in der Vokalmusik dient sie daher ausdrücklich als Symbol von mancherlei christlichen Aussagen.

Die musikalische Symmetrieform hat nirgendwo anders eine so deutliche Parallele als in der Anlage der barocken Residenz mit ihrer Ausrichtung auf das Mittelglied mit dem Thronsaal. Beider Grundrißschemen entsprechen einander völlig.

¹⁾ Vgl. Sanford Terry, „J. S. Bach“. Leipzig 1935, Tafel 14.



So vermag auch der Sinn solcher Architektur zum rechten Verständnis der musikalischen Symmetrieform bei Bach beizutragen. Der Durchblick erfolgt bei der barocken Residenz auf den Thronsaal des Fürsten, er symbolisiert die staatliche Ordnung, die repräsentiert ist durch den Monarchen. Damit ist aber in keiner Weise etwas von einer Absolutheit der staatlichen Ordnung gesagt. Der Fürst ist nichts von sich selbst, er hat keine eigene Macht, er ist das, was er ist, von Gottes Gnaden („*Dei gratia*“). Daß in der Entartung des Absolutismus nur ein kleiner Schritt ist zur Selbstmächtigkeit des Staates, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die symmetrische Anlage der barocken Residenz das christlich barocke Weltbild von Bachs Zeitalter widerspiegelt.

Geben wir abschließend die Deutungen der behandelten Beispiele symbolischer Symmetrieformen! In der Regel wird spezieller sinnbildlicher Gehalt nur bei textierten Symmetrieformen vorliegen und hierbei vor allem in der dritten Gruppe der symmetrischen Kombination von Sätzen. Allerdings muß man bei einer so charakteristischen Figur wie dem Hauptthema des Satzes „*Tu solus sanctus*“ aus der *h*-moll Messe eine sinnbildliche Absicht annehmen. Der betonte Oktavsprung ist sicherlich ein Hinweis auf die Totalität Gottes; gibt es doch viele Beispiele in Bachs Werk, die den Oktavraum als Sinnbild der Totalität aufweisen. Man denke zum Beispiel an den Einsatz des Continuo im Credo der *h*-moll Messe! So erklärt sich bei der Hornfigur auch die Vermeidung einer Übersteigerung des Oktavtons. Daß die in die Höhe ragende Figur vom „*Et resurrexit*“-Chor der *h*-moll Messe die Auferstehung meint, bedarf keiner besonderen Erklärung. Aber es wäre falsch, sie lediglich tonmalerisch zu begreifen; in ihrem klaren Aufbau spiegelt sie das christlich-transzendente Weltbild wider, wobei man versucht ist, die Triole, die beim Fortspinnverfahren im Verlauf des Satzes öfters dreimal erklingt, auf die Trinität zu deuten.

Ob der Aufbauplan der Motette „*Jesu, meine Freude*“ eine spezielle Aussage meint, erscheint zweifelhaft. Sicherlich symbolisiert jedoch die konsequente Durchformung das „Gesetz des Geistes“, demzufolge das Mittelglied dann auch eine Fuge, d. h. eine besonders strenge Form ist. Daß dem Tonartenaufbau, wie wir sagten, andeutungsweise die Folge I–V–I–IV–I zugrunde liegt, d. h. also die musikalische Grundordnung der Kadenz, deutet in gleicher Richtung. Dem Gesetzesbegriff ist das Wort „Geist“ zugeordnet, das seine Versinnbildlichung be-

sonders in den schwebenden, in einem Dreierhythmus stehenden Terzetten empfängt, ein Beispiel, daß neben dem Mittelglied auch Seitenglieder besondere Bedeutung haben können.

Die Grundtonart des zweiten Teils vom Weihnachtsoratorium *G-Dur*, die Subdominante von *D-Dur*, in dem Teil 1 und 3 stehen, ist Hinweis auf die Herabkunft und Erniedrigung Gottes auf Erden. Sie wird noch besonders unterstrichen durch das *C-Dur* im Mittelstück dieses Teils bei dem Choral mit den bezeichnenden Worten „Schaut hin! dort liegt im finstern Stall“ (Fr. Smend „Luther und Bach“ S. 34). Von besonderer Hintergründigkeit ist im Schlußchoral des zweiten Teils „Wir singen dir in deinem Heer“ die Verbindung von dem $12/8$ Takt und den Motiven des Pastorale vom Eingang mit dem Lobgesang der himmlischen Heerscharen. Vor allem ist der Dreierhythmus des $12/8$ Taktes doppeldeutig: Himmel und Erde werden durch Pastoraletakt und überirdischen Schweberrhythmus gleichnishaft miteinander vereint. Hier wohnt somit dem Anfangs- und Schlußglied eine besondere Sinnbildlichkeit inne.

Auch im Credo der *h-moll* Messe treten neben dem zentralen Crucifixus-Chor, dessen Herausstellung zusammen mit dem vorangehenden „Et incarnatus est“ und nachfolgenden „Et resurrexit“ kennzeichnend ist, Seitenglieder mit besonderer Bedeutung hervor. Auf die Wiederaufnahme bzw. Fortführung des liturgischen Cantus firmus vom ersten Satz „Credo in unum Deum“ im vorletzten „confiteor in unum baptisma“ ist häufig hingewiesen worden. Die inhaltliche Beziehung beider Teile ist durch die Worte „in unum Deum“ und „in unum baptisma“ klar. Schließlich sei noch auf die Entsprechung der Sätze „Et in unum dominum, Jesum Christum“ und „Et in spiritum sanctum“ hingewiesen. Bach hat die Anlage so gestaltet, daß über den Ecksatzpaaren der Beginn vom zweiten und dritten Artikel steht. Diese Stücke liegen auf der horizontalen Mittelachse, d. h. an dritter Stelle, von vorn, oben und hinten gerechnet, ein Aufbauplan, der dem Thema der Kunst der Fuge überraschend gleicht. Musikalisch erweist sich die Gegenüberstellung darin, daß hier als an einzigster Stelle kein Chor in Erscheinung tritt. Die Wahl eines Duets weist auf den zweiten Artikel, die Unterdominanttonart *G-Dur* sowie der $4/4$ Takt auf die Menschwerdung Gottes hin. Demgegenüber verwendet Bach für den Beginn des dritten Artikels eine Arie im Hinblick auf die dritte Person der Trinität, die Gott Vater und Gott Sohn in einem ist. $6/8$ Takt (ein Dreierhythmus) und die Oberdominanttonart *A-Dur* deuten ihrerseits auf die Erhöhung von Vater und Sohn. Oft genug hat Bach die altdogmatische Aussage über den Heiligen Geist „qui procedit ex patre filioque“ symbolisch verankert, so etwa in den angewandten Taktformen der

Es-Dur Fuge aus dem dritten Teil der Klavierübung. So hat Bach im symmetrischen Aufbau des Credo der *h*-moll Messe den trinitarischen Glauben der christlichen Kirche sinnbildlich dargestellt.¹⁾

Unsere Untersuchung möchte erwiesen haben, in welchem Maße die Symmetrieform Ausdruck von Geist und Wesen des Bachschen Werkes ist. Manchem Bachforscher kommen immer noch Bedenken gegen eine der musikalischen Architektur nachgehende Betrachtungsweise; sie befürchten, daß diese an der lebendigen Kunst vorbeiführen müsse. Wir meinen, daß das Gegenteil der Fall ist. In der Beobachtung des wunderbaren Ausgleichs von Statik und Bewegung, beide im gemeinsamen Dienst am christlich verstandenen „Soli Deo gloria“ stehend, erschließen sich uns letzte Geheimnisse von Bachs Musik.

¹⁾ Vgl. hierzu meine „Einführung in Bachs *h*-moll Messe“. Kassel 1950, S. 23 ff. Dort wird gezeigt, daß auch das Gloria der *h*-moll Messe durch symmetrische Satzanordnung mit dem Chor „Qui tollis peccata mundi“ den Gekreuzigten in den Mittelpunkt rückt (S. 12 ff.).