

J. S. Bachs Klaviertokkaten

Von Hans Hering (Düsseldorf)

Bachs Klaviermusik bildet das Fundament für die Ausbreitung seines Gesamtwerkes im 19. Jahrhundert wie auch für die „Bach-Bewegung“. Beide Male war die didaktisch-methodische Einstellung betont. Die pädagogische Auswertung des „Wohltemperierten Klaviers“ und der „Inventionen“ entsprach zwar dem Titel, der diese Sammlung „denen Lehrbegierigen“ und „zum Gebrauch der Lehrbegierigen Jugend“ bestimmte. Aber die allgemeine Musikpraxis verallgemeinerte die dogmatische Begründung und vernachlässigte infolgedessen die Pflege der eigentlichen Spielstücke¹, von denen nur die „Chromatische Fantasie und Fuge“ und das „Italienische Konzert“ allgemeiner bekannt wurden. — So blieben auch Bachs Klaviertokkaten Stiefkinder seines Schaffens, wenig bekannt, weniger gespielt, am wenigsten gehört. Dabei tragen sie nicht unwesentlich zum Bilde der Gesamtpersönlichkeit Bachs bei, da Bach sie doch wohl für den eigenen Vortrag schrieb. Damit wachsen sie als kennzeichnender Ausdruck der persönlichen Leistung über bloße Werkstattbedeutung hinaus.

Die 7 Klaviertokkaten Bachs (BWV Nr. 910–916) in *fis*-moll, *c*-moll, *D*-dur, *d*-moll, *e*-moll, *g*-moll und *G*-dur lassen sich, ohne daß genauere Angaben über die Reihenfolge des Entstehens möglich wären, in die Weimarer Jahre einordnen; vielleicht daß die in *fis* und *c* als die vollendetsten Erscheinungen der Gattung erst in Köthen geschrieben wurden, wie Spitta und Terry annehmen. Nur die Tokkata *fis* ist in Bachs Handschrift erhalten; die Abschriften lassen auf eine ziemliche Verbreitung zur damaligen Zeit schließen.

Der Name *Tokkata* bezeichnet vornehmlich ein Gestaltungsprinzip der Aussage. Die Expansion des Spielerischen bestimmt Ablauf und Entfaltung, die Struktur bleibt dem Improvisatorischen nahe und verdichtet sich erst spät zu einer Konzentration der Form, deren Gesetzmäßigkeit die Freizügigkeit des Tokkatischen² immer mehr einschränkt, wenn nicht ausschließt. Die Mannigfaltigkeit der Zyklenbildung innerhalb der Tokkata ermöglicht die Durchsetzung mit Entlehnungen, wobei bestehende Formtypen wie die Fuge der spielerischen Grundhaltung angepaßt werden. Deshalb war es vielleicht nicht immer angemessen, gerade Bachs Klaviertokkaten als typische Spielstücke seiner frühen Meisterschaft nach dem

¹ Zum Versuch einer inhaltlichen Ordnung von Bachs Klavierwerk vgl. den Aufsatz des Verfassers: Die Dynamik in J. S. Bachs Klaviermusik. BJ 1949/50.

² Der Aufsatz des Verfassers „Das Tokkatische“ (Die Musikforschung, 1954, Heft III) versucht, Begriff und Entwicklung des Tokkatischen aufzuzeigen.

Maßstab des formalen Regulativs zu werten, wie ihn erst das Wohltemperierte Klavier prägt.

Der sehr eingeschränkten Anerkennung der Klaviertokkaten durch Spitta u. a. begegnete zuerst J. A. Fuller-Maitland: *The Toccatos of Bach* (SIMG XIV 1912/3, S. 578/82). Eine eingehende Analyse der Klaviertokkaten als „Bekennnisse eines Künstlers aus seiner Genieperiode“ bietet H. Keller: *Die Klavierwerke J. S. Bachs*. (Leipzig 1950.) Ferner sei hingewiesen auf Fr. Dietrich: *Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel* (BJ 1931), E. Valentin: *Die Entwicklung der Tokkata im 17. und 18. Jahrhundert* (Münster 1931), W. Georgii: *Klaviermusik* (II. Aufl. Zürich 1950).

Zu einem Versuch, die Klaviertokkaten J. S. Bachs als Spielstücke zu erfassen, regen zunächst Einleitung und Schluß an. Der Ausbruch virtuoser Impulse am Anfang steht dabei meist in einem Korrespondenzverhältnis zum kulminierenden Ende. Eine virtuos anhebende Figur stößt, als tokkatische Initiale, in den freien Raum vor, tastet erst ab, gleich als ob der Spieler sich zunächst seines Instrumentes versichern will. Tokkaten sind immer Anfänge, sie stellen große Auftakte in den Vordergrund. Die Kräfte sind noch nicht gebunden, drängen nach allen Seiten wie ein Strom, der sein Bett noch nicht fand. So gibt es die großen Terrassenabstürze wie in der Tokkata *g*, wo eine Linie in 3 Brechungen nach unten führt, um erst in Wiederholungen auf dem Tiefpunkt ihre ganze Energie zu sammeln, ehe sie an den Quartsextakkord brandet. In eine tongetreue Wiederholung dieses einstimmigen Geschehens mündet die große Schlußfuge dieser Tokkata, gleichsam eine Bestätigung der tokkatischen Aussage. In der Tokkata *D* muß eine diatonisch durch eine Oktave aufsteigende Lauffigur viermal gegen die ihr entgegengestellte Dreiklangsentwicklung anprallen, ehe sie sich von der nun erst erreichten Basis frei entfalten kann. Höhepunkte klavieristischen Sprachvermögens in einstimmiger Linienführung stellen die Anfänge der Tokkaten *fs* und *c* dar. Mit rezitativischer Sprachdeutlichkeit wird hier thematisches Eigengeschehen so plastisch artikuliert wie bei kaum einem von Bachs Vorgängern, auch bei Buxtehude nicht.

Die tokkatischen Anfänge sind aber nicht nur Einleitungen schlechthin, sie sind zugleich das programmatische Kennzeichen der gesamten Struktur der Tokkata. In ihnen entfaltet sich am unmittelbarsten der Spieltrieb, der nun nicht mehr, wie in den Anfängen der Entwicklung, völliger Willkür preisgegeben ist. Gerade die Norddeutschen als die wichtigsten Vorbilder J. S. Bachs schaffen gegenüber so manchem Leerlauf der frühen Tokkata-Generationen ein barockes Pathos mit solch rhetorischem Ernst, daß die Virtuosität ihren selbstzwecklichen Anspruch aufgibt und zur dienenden Mittlerstellung sich bescheidet.

Die Verbindung von weitausholender Spielgebärde zu Anfang und gestrafter Konzentration im Fugenschwerpunkt der Tokkata kann bis zur

führt, deren motivische Arbeit zusammen mit der drängenden Harmonienfolge zu der eindringlichen Schlußsteigerung beiträgt:

Beispiel 3:



Die Tokkata *D* läßt die Schlußfuge in eine Zweiunddreißigstelbeschleunigung einmünden, wobei die Terzumschreibung des Fugenthemas in eine Arpeggiofigur aufgenommen wird (vgl. Beispiel 8).

Nicht alle Klaviertokkaten Bachs zeigen diese materielle Identität in der gegenseitigen Verwandtschaft von Einleitung und Schluß. In der Tokkata *fis* wächst aus dem Schluß der letzten Fuge ein 5taktiger einstimmiger Gang über nahezu 4 Oktaven, eine starr wachsende Ausbreitung einer nicht aus dem Thema hergeleiteten Figur über der Tonika, die dadurch ebenso wie durch die Schlußakte über dem Orgelpunkt nachdrücklich gefestigt wird, nachdem die Chromatik zweier Fugen und die Rückungen des Zwischensatzes (vgl. Beispiel 10) harmonische Erschütterungen brachten. Hier ist keine Beziehung zur Einleitung möglich, aber dafür liegt in der Wesensgleichheit der beiden Fugenthemen eine so starke formale Geschlossenheit, daß in der tokkatischen Ausrandung die freiere Gestaltung begründet sein mag. Steht doch in der Tokkata *g* der genauen Übereinstimmung von Anfang und Schluß eine völlige Selbständigkeit der einzelnen Teile in thematischem Material und in der Durchführung gegenüber. — Am sichtbarsten ist die thematische Verwandtschaft der Hauptsätze und der Einleitung in der Tokkata *e*:

Beispiel 4:



und läßt sich selbst in den elementaren Baumotiven des Zwischensatzes noch erkennen. Das Variationsprinzip ist bei vielen Vorgängern Bachs ver-

breitet.¹ Aber dabei handelt es sich immer nur um die thematische Wurzelgleichheit der Fugenreihen. Die Einbeziehung der tokkatischen Randpartien dürfte bei Bach in dieser prinzipiellen Bedeutung neu sein.

Die Entwicklungskurve der Tokkata von ihren Anfängen bis zu Bach hin kann — entgegen der bisher üblichen formalen Betrachtungsweise, die einzelne Sätze vor dem zyklischen Zusammenhang bevorzugte — aus dem Prozeßverlauf abgelesen werden, wie die zunächst heterogenen Teile, der improvisatorisch-freie eigentliche Tokkatenkomplex und die in ihn eingebauten fugal-konzentrierten Bezirke über das Trennende der Satzfolge hinweg zu einer Darstellungseinheit sich einander nähern. Die inhaltliche Bereicherung der tokkatischen Partien und die Herstellung thematischer Beziehungen zum Ganzen waren dabei die Ergebnisse der einen Wegstrecke; sie wurden ergänzt durch eine Auflockerung der strengen Fugenstruktur, deren Übernahme aus der Vokalpolyphonie so lange sichtbar blieb.

Die Fugen in Bachs Klaviertokkaten berechtigen, geradezu von einem tokkatischen Typ der Fuge², vielleicht sogar von einer eigentlichen Spielfuge zu sprechen.³ Im Gegensatz zum verdichteten Epigrammcharakter der meisten Fugen des Wohltemperierten Klaviers breitet sich der Fugenaufbau der Klaviertokkaten in weit gespannten Durchführungen aus, wobei der Ausdruck Durchführung in beiderlei Bedeutung, d. h. in der fugenmäßigen der Themenscheinung in allen Stimmen wie im Sinne der ‚thematischen Arbeit‘ aufgefaßt werden kann. Äußere Maße zwischen 61 und 149 Takten zeigen die Tendenz der Expansion. Dabei ist die spielerisch bestimmte Substanz des Themas schon maßgebend. Mit Ausnahme des in 2 Fugen der Tokkata *fis* auftretenden chromatischen Abstieghemas sind alle Themen der Klaviertokkaten nicht absolute Instrumental-, noch weniger Vokaleinheiten, sondern ausgesprochene Spielmotive in typisch klavieristischer Einkleidung. Gegenüber dem Wohltemperierten Klavier sind die Themen noch ohne harmonische Tiefen, verzichten auf Eigenmodulation und geben sich einer streng schulmäßig orientierten Wertung womöglich als oberflächlich, jedenfalls weniger inhaltreich als die ‚Charakterköpfe‘. Dafür sind sie aber vielseitiger auswertbar für das Spielerische. Das Motivische ihrer Aussage zeigt sich hier wieder in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes ‚Motiv‘ = Bewegungsträger. Daß sich gleich zum ersten Auftreten des Themas ein Gegensatz gesellt, ist vielleicht ein Eingeständnis für das zu geringe Gewicht des Themas, das nicht genug Profil besitzt, um sich allein im Raum zu behaupten. Aber es ist auch zu fragen, ob wegen

¹ Vgl. die Bezeichnung ‚Tokkatenvariantenfuge‘ bei Müller-Blattau: „Grundzüge einer Geschichte der Fuge.“ Königsberg 1923.

² Mit dieser Bezeichnung ist nicht der Begriff der ‚Tokkatenfuge‘ zu verwechseln, worunter Müller-Blattau (a. a. O.) und andere nach ihm die formale Einheit des Gesamtwerks im Umkreis Buxtehudes verstehen.

³ Das deutet auch W. Georgii (a. a. O. S. 116) an, wenn er meint, die Fugen aus den Klaviertokkaten kämen „pianistischen Bedürfnissen mehr entgegen“.

eines solchen hauptsächlich als harmonischen Komplements gedachten Gegensatzes von einer Doppelfuge gesprochen werden kann, wie es Spitta verlangt. Dafür bleibt der Gegensatz doch wohl zu sehr untergeordnet und besitzt in keinem Fall die hinreichend ausgeprägte Eigengestalt.

Im eigenartigen Widerspruch zum allgemeinen Fugengesetz steht das Verhältnis der einzelnen Stimmeinsätze zu Anfang. In beiden Fugen der Tokkata *d* bleibt die erste Antwort auf der Tonika, statt des Spannungsverhältnisses zur Antwort auf der Dominante erfolgt hier bloßer Stimmentausch zwischen dem Thema und dem ihm zugeordneten Kontrapunkt. Im ersten lebhaften Satz der Tokkata *D* ist das Prinzip des Fugierenden durch die freie spielerische Entwicklung in die äußerste Randstellung gedrängt: es folgen gleich sieben Einsätze aufeinander, die ersten vier im Verhältnis O—T—O—T nacheinander in der Oberstimme, die letzten drei in der linken Hand auf der Basisreihe *b—A—G*. Die drängende Intensität der Themenhäufung entzieht sich hier dem Maßvollen in der geistigen Ordnung der Fuge und bringt statt dessen ein Gegenmotiv aus drei absteigenden fallenden Terzen mit akkordumschreibender Gegenstimme in den Ablauf.

Der tokkatische Charakter der Fugen erweist sich auch in folgerichtiger Ausweitung der figurativen Zwischenspiele, deren motivisches Material überall, ausgenommen bei der Tokkata *fs*, dem Fugenthema entnommen ist. So ergibt die Schlußfuge der Tokkata *d* (vgl. das zweitaktige Thema in Beisp. 1c) den nachstehenden Aufriß, in dem die Buchstaben die vollständigen Themeneinscheinungen in ihrem jeweiligen tonartlichen Verhältnis, die Zahlen die Zwischenspieltakte bezeichnen:

d—d—7—d—A—1—d—7—d—1—A—5—A—7—d—6—d—3—A—A—7—g—g
—1—g—8—d—d—d—17—g—5—B—B—15—d—d—d—13
 (= 151 Takte).

Bach verzichtet in den Fugen der Klaviertokkaten fast generell auf kontrapunktische Künste wie Engführung, Verlängerung, Umkehrung, Krebs usw., die der Verdichtung der absoluten Fuge dienen; an ihrer Stelle wird hier das Prinzip des spielerischen Ausspinnens gültig, wobei das gesamte motivische Material der Zwischenspiele dem Thema entnommen wird. Wenn man die verhältnismäßig engen harmonischen Grenzen betrachtet und dabei die Kuppelung der Themeneinsätze auf gleicher Harmoniestufe ohne Quintspannung berücksichtigt, kann man vollends ermessen, wie statt der komprimierenden Ineinanderfügung hier die Breite der spielerischen Expansion zum Grundsatz der Gestaltung erhoben ist. Das ist nicht der „Mathematiker“ Bach, sondern der völlig der Spielfreude Hingebene, dem der Hörer elementare Voraussetzung ist.

In der Tokkata *c* ist die Disposition der großen dreiteiligen Fuge durch die figural unterstrichenen Kadenzschnitte deutlich sichtbar gemacht. Aber

auch der regelmäßig mit dem Thema erscheinende Kontrapunkt im 2. und 3. Teil ist doch mehr eine aus dem Spielerischen der Grundhaltung bedingte Zutat als ein zweites Thema, so daß selbst hier der oft erhobene Anspruch einer Doppelfuge kaum aufrechtzuerhalten ist. Die Erscheinungen des Themas ergeben hier ein dem vorigen ähnliches Bild, wobei die kürzeren Zwischenspiele wohl dem Umstand zuzuschreiben sind, daß das Thema mit seinen $4\frac{1}{2}$ Takten schon die sequenzierende Ausspinnung einbegreift:

$c-g-3^1/2-c-f-Es-4-g-1/2-c-2-c-6$ (betonte Zwischenkadenz) $-c-1^1/2-g-1^1/2-c-2-g-6^1/2-c-2^1/2-$ (betonte Zwischenkadenz, in deren Schluß aber der erste Themeneinsatz des 3. Teils bereits verzahnt ist) $-c-6^1/2-Es-4^1/2-B-6-f-f-c-g-$ (Coda)
(= 152 Takte).

Diese Fuge betont vielleicht am eindeutigsten die spielerische Grundhaltung. Außer dem im Thema (vgl. Beisp. 5) selbst enthaltenen Echo treten Lagenverschiebungen auf, die dieses Echo zum Anlaß von Oktavversetzungen nehmen. Damit ist die Terrasentechnik der tokkatischen Randpartien nun auch in den Fugenablauf einbezogen. Schon in den Takten $36/38$ überschneidet eine Sechzehntelbewegung, die durch $3\frac{1}{2}$ Takte absteigt, die Ebene des Themas, ein in der Spieltechnik der Zeit nicht seltener Fall, der die Weite des Klangraumes für die klavieristische Linienführung voll ausnützt. Dasselbe geschieht in Takt 31 des 2. Fugenabschnitts noch einmal in gleicher Weise beim doppelten Kontrapunkt, ebenso in Takt 20/22 des 3. Teils. Darüber hinaus aber beziehen die Takte 40/42 auch das Echo noch in diese Lagenverschiebung ein:

Beispiel 5:

Mit dieser Ausweitung des Klangraumes ist in die Horizontale als elementare Zielrichtung der Fuge eine Vertikale der Gestaltung eingeordnet, die vielleicht auf Bachs Berührung mit dem Konzertprinzip in diesen Weimarer Jahren zurückgeht. Aber schon die Verquickung mit dem Echo verbietet hier die ausschließliche Begründung aus dem Konzertanten. In gleichem Maße dürfte wohl auch die Annahme berechtigt sein, daß hier aus dem Echo heraus — und das Echo ist der Tokkata seit Sweelinck ein durchaus arteigenes Mittel — der auf möglichst vielfältige Gestaltung bedachte Spieltrieb für die nach Steigerungen drängende Darstellung eine neue Möglichkeit findet, um das letzte Auftreten des Themas über die vorherigen Echoversetzungen hinaus im klanglichen Sinne der Vielfalt noch weiter zu steigern. — Die gleiche Absicht liegt wohl dann auch der Tokkata *e* zugrunde, wo das letzte Auftreten des Fugenthemas eine Ausbreitung über zwei Oktavlagen erfährt und so gewissermaßen ‚im vollen Werk‘ erscheint:

Beispiel 6:



Der Tuttieinbruch wirkt hier doppelt überraschend nach der so gegensätzlich schlanken Zweistimmigkeit vorher, andererseits ist aber auch diese so klangbreite Führung der Coda die Voraussetzung für den monumentalen Schlußakkord mit seiner 8stimmigen Ausfüllung von 3 Oktaven Umfang. — Mit dieser Möglichkeit, durch den — ausgeschriebenen! — Lagenwechsel die klangräumliche Dimension als wesenbestimmende Komponente in den Werkablauf einzubeziehen, ist ein neuer Ausdruck des Inerscheinens gefunden, der die Substanz der kontrapunktischen Verhältnisse in spielerisch-gestaltendem Sinne ergänzt. Die Linearität ist so gleichsam perspektivisch geworden.¹

Wenn man bedenkt, daß die für die absolute Fuge fast obligate Engführung in den Klaviertokkaten Bachs nicht vorkommt — die Engführungen in der Fuge der Tokkata *G* ziehen sich durch die ganze Fuge und erfordern hier keine Einschränkung des Gesagten —, so müssen die darstellerischen Mittel wohl eine besondere Bedeutung beanspruchen dürfen.

Es läge nahe anzunehmen, daß auch die Verwendung von Füllstimmen für die dynamischen Möglichkeiten der Klangflächengliederung ausgenutzt

¹ Die Bedeutung dieser Erscheinung für die Dynamik in der Wiedergabe wurde vom Verfasser bereits a. a. O. behandelt.

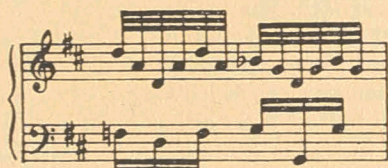
wurde. Aber Bach ist in der Einhaltung der einmal gewählten Stimmenzahl recht streng; wenn er die Zahl der realen Stimmen einmal überschreitet, dann ist die Absicht der quantitativen Klangvergrößerung eindeutig wie in der Tokkata *D*, in deren Schlußfuge die Dreistimmigkeit überschritten wird; dabei wird das Kopfmotiv der Fuge aus der einfachen Terzbrechung in das Akkordische umgesetzt,

Beispiel 7:



um dann zum Schluß hin mit realer Zweistimmigkeit im Nacheinander der Akkordbrechung breite Klangflächen zu umschreiben:

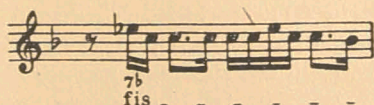
Beispiel 8:



Ähnlich ist es, wenn der zweistimmige Beginn des ersten *fugato* in der Tokkata *g* in Takt 12 gleichsam als Tutti im vollen Satz wiederkehrt. Diese an sich geringfügigen Äußerlichkeiten der Diktion gewinnen gerade in den Tokkaten als ursächlich dem Spieler zugeschriebenen Stücken ihre Bedeutung durch die daraus zu ziehenden Schlüsse auf die Klanggestaltung der Wiedergabe. Die Weimarer Jahre bringen doch auch darin für Bach entscheidende Auseinandersetzungen; deren Niederschläge bestimmen besonders nachdrücklich seine Klavieristik.

Von besonderem Belang wird diese Frage in den Mittelsätzen. Hier gewinnt die Diktion vielleicht ihre größte Bedeutung, weil die vielfältigsten Mittel benutzt werden, auch solche, die nicht als primär klaviermäßig gelten. Zwei Klaviertokkaten, die in *d* und *fis*, besitzen einen in sich geschlossenen Mittelteil. Die Tokkata *d* führt nach kurzer rezitativischer Einleitung ein eintaktiges Motiv

Beispiel 9:



wechselnd durch 4 Stimmen und erzielt durch die 17malige Wiederholung dieser fast flehentlich bittenden Ausdrucksgebärde eine besonders eindringliche Wirkung dieses Tiefpunktes zwischen den beiden so lebhaften Fugen. — In der Tokkata *fis* ist es ebenso ein eintaktiges Motiv,

Beispiel 10:



aber klavieristisch reicher und harmonisch abgerundeter in seinen Rückungen, die die 24 Erscheinungen dieses einen Taktes durch wechselnde Tonarten führen. Dabei findet nur zweimal, nach 7 und wieder nach 12 Takten, ein Wechsel der Außenstimmen statt. In diesem auf jede formale Kontur verzichtenden Gleitenlassen, das melodisch immer wieder in sich selbst zurückkehrt und sich erst zum Schluß hin allmählich auflöst, läßt sich unschwer erkennen, wie elementar auch auf dieser Stufe Bachs noch der Anteil des Improvisatorischen gegenwärtig ist. Dieser so unmittelbare Ausdruck des ‚homo ludens‘ steht sicher nicht aus Flüchtigkeit oder gar Verlegenheit gerade in dieser sonst besonders straff geformten Tokkata und ist deshalb wohl auch nicht so vorwurfsvoll zu werten, wie es selbst Hermann Keller¹ tut, der sonst den Klaviertokkaten ein so viel gerechteres Interesse entgegenbringt. — Die Beschränkung auf nur ein Spielmotiv — auch die Terzfigur aus dem Mittelsatz der Tokkata *d* (vgl. Beispiel 9) kann als solches angesprochen werden — führte zwangsläufig zu einem in sich geschlossenen Ablauf dieses Zwischenteils; es ist deshalb wohl angängig, hier von einem Intermezzo mit lyrischem Grundcharakter zu sprechen, bei dem der „style d'une teneur“ klavieristisch und inhaltlich bis zur letzten Konsequenz bestätigt ist. — Daß Bach auch das Arioso einbezieht wie in der Klaviertokkata *G* und entsprechend in der Orgeltokkata *C* (BWV 564) — man möchte wohl versucht sein, deshalb diese Klaviertokkata an das Ende der Reihe zu setzen in der zeitlichen Folge ihres Entstehens —, zeigt die Zugeständnisse, deren die Tokkata fähig ist in formalen Entlehnungen, läßt aber auch erkennen, wie sich die Tokkata dadurch ihrer ursprünglichen Struktur als Spielstück entfremdet.

Es erscheinen in Bachs Klaviertokkaten aber auch Zwischenglieder, die vom Zyklischen gesehen mehr der Überleitung dienen. Keine formale noch inhaltliche Selbständigkeit rundet sie zu einem Ganzen, vielmehr ver-

¹ a. a. O. S. 67.

zichten sie durch die Fülle des Nacheinander oft auf den kontinuierlichen Zusammenhang, bedienen sich des Nebeneinander kurzer Aussagen, die womöglich noch durch Fermaten und Pauseneinschnitte den Abstand betonen. Alle tokkatischen Mittel wie Akkordik, Laufwerk, Figuration, Umschreibung, Tremolo usw. werden herangezogen, um eine Entwicklung darzustellen, die man mit vollem Recht als rezitativisch bezeichnen kann. Das trifft für ihre Einordnung im Werk wie für ihre Inhalte zu. Die beiden besinnlichen Teile vor den lebhaften Fugen der Tokkata *g* breiten über ruhigem Accompagnato eine gefühlstiefe Cantilene aus, deren entsagende Schwere sich gegen den kräftig zupackenden, lebensvollen Zug der beiden Fugen um so eindrucksvoller abhebt. Die Diktion kann auch ganz aus tokkatischer Figuration entnommen sein wie in dem langsamen Zwischensatz der Tokkata *e*; aber hier erscheinen schon die abrupten Einschnitte, die den ruhigen Ablauf in geradezu dramatischer Spannung zerreißen:

Beispiel 11:



Die Verbindung des erregenden *tremolo* — inneres *crescendo!* —, des unwirsch dazwischenfahrenden Zweiunddreißigstel-Laufes und das Wiederanheben der Anfangsfigur dieses Satzes in einem so völlig andern Klangbezirk sind Ausdrucksmittel, wie sie so dicht nebeneinander in der Instrumentalmusik noch nicht gehört wurden. Für den Spieler erfährt die Sprachdeutlichkeit hier geradezu ihre gestische Ergänzung.

Die reichste Vielfalt rezitativischer Sprachgestaltung zeigt die Tokkata *D* in zwei Zwischensätzen, die die drei fugierten Teile miteinander verbinden. Die lyrische Mitte des ersten Zwischenspiels klingt zunächst aus der dreimaligen Wiederholung eines kurzen Fragemotivs, dessen bangende Erwartung jedesmal in einem Akkordtremolo nachschwingt:

Beispiel 12:

Adagio

Siebenmal wird nun ein fallendes Sextmotiv in gleicher rhythmischer Gliederung wiederholt, ohne den Schwebzustand der ungelösten Frage beenden zu können:

Beispiel 13:

Unvermittelt hereinbrechende schwere Akkorde, mit schnellen Läufen durchsetzt, scheinen mit fast grausamer Härte die Fragen abwehren zu wollen:

Beispiel 14:

Aber ihnen steht, wieder neu und ohne Anschluß, eine ruhige akkordische Figuration¹ gegenüber — auch wieder nach einer Pause! — aus deren resignierender Wendung dann die elegische Mittelfuge sich herausentwickelt:

Beispiel 15:

¹ R. Steglich (J. S. Bach, Potsdam 1935, S. 103/4) spricht bei dieser nebetondurchsetzten Dreiklangsentfaltung von einer „melodischen Fanfare“. Im Hinblick auf die Häufigkeit dieser typisch klavieristischen Figur bei Bach und seinen Vorgängern — mit und ohne Bindung zum Zusammenklang — ist es wohl fraglich, ob diese Inhaltsbestimmung aufrechterhalten werden kann. Ein Vergleich dieser Stelle mit der Initiale zu Beginn dieser Toccata ist nicht nur für die so anders geartete Diktion aufschlußreich. Auch inhaltlich ist die Mollübertragung nicht der einzige Faktor, der sich gegen den vermeintlichen „Fanfaren“-charakter wendet.

Größer noch ist der Bogen, den die Wandlungen des zweiten Zwischenspiels durchlaufen. Hier wird zunächst die Abstiegfigur vom Ende des ersten Zwischenspiels wieder aufgenommen, aber dreimal nach ihrer Entfaltung im Arpeggio zu Fermaten geführt, die ähnliche Spannungszustände zeigen wie beim ersten Zwischenspielbeginn. Hatte aber dieser Anschluß an die vorausgehende Fuge in *fis*, die ohne rhetorische Schlußbetonung gleichsam wieder in sich selbst zurückläuft, den Raum der Fuge noch nicht verlassen, so führen die nun einsetzenden 9 Takte des Instrumentalrezitativs in gespanntestem *Concitato* zum Durchbruch der Ausgangstonart *D*, die in volltönender dreitaktiger Kadenz zum überzeugenden Bewußtsein erhärtet wird, ehe die Schlußfuge einsetzt. In dieser weitgezogenen Entwicklung, die durch ein kurzes *tremolo* eingeleitet wird — das gleiche innere *crescendo* wie in Beispiel 11 —, steigern vorhaltdurchsetzte Akkorde in fünf- bis achttimmiger Klangfülle und jagende Lauffiguren sich gegenseitig zu einer aufwühlenden Erschütterung, die vom Spieler und Hörer letzte Erlebnisbereitschaft fordert. Hier zeigt sich besonders ergreifend, welche bis dahin unbekanntes Bezirke dramatischer und zugleich klanglicher Dynamik Bach zu öffnen vermochte, wenn der Abstieg des „Presto“-Ganges die letzte Tiefe aufrührt und dann einer fast flehentlichen Gebärde beugenet:

Beispiel 16:



Daß in diesem ganzen Instrumentalrezitativ den Läufen und Gängen eine solche Aussagekraft beigemessen ist — man beachte noch das Nachschwingen der Bewegung in Takt 3 von Beispiel 16 —, erhebt es über jeden virtuosen oder bloß ornamentalen Selbstzweck; aber gleichzeitig erweist sich hier, wie wesentlich die klavieristische Aussageweise des Tokkatischen zu dieser Art des Instrumentalrezitativs beiträgt und deshalb keinesfalls zweitrangig gewertet werden darf.¹

Vielleicht ist das Rezitativische eine Konsequenz des Tokkatischen. Das Tokkatische drängt ja nach zwei Zielen: der Einordnung des Spielerischen

¹ Ganz entgegengesetzt erscheint in Beethovens Klaviersonaten Op. 31, 2 und Op. 110 das Rezitativ als rein vokale Entlehnung und bleibt formal eine episodische Interjektion. Daß die Bezeichnung „Recitativo“ erst im Spätwerk auftaucht, ist nur eine zufällige Parallele zu Bach, der ja auch erst in der Chromat. Fantasie diesen Namen ausdrücklich nennt. Bedeutsam aber ist der strukturelle Unterschied, der besonders deutlich wird, wenn man den rezitativischen Grundcharakter des gesamten zweiten Teils der Fantasie erfaßt hat. Bei Bach ist das Rezitativische autochthon klavieristisch, erwächst aus dem Ursächlich-Spielerischen; bei Beethoven ist es in Inhalt und Aussage ein bewußtes Herausreten aus den Grenzen des Klaviers.

und seiner Entfaltung in formale Bindungen und, dem entgegengesetzt, dem verstärkten Anspruch auf improvisatorische Freizügigkeit. Solange diese beiden Tendenzen wirksam bleiben und ihre gegenseitige Ergänzung suchen, solange bleibt die Tokkata ein zyklisches Ganzes. Erst wenn diese innere Spannung nachläßt, sinkt die Tokkata ab zum bloßen Spielstück mit einmotivigem Ablauf (Pachelbel), oder sie gibt ihr zyklisches In-einander ab an das Neben-einander von Präludium und Fuge. Eine genaue geschichtliche Grenzziehung für dieses Sichverlieren der Tokkata ist nicht möglich. Das wird wesentlich erschwert vor allem durch die oft völlig willkürliche Formbezeichnung Tokkata als Werktitel. So steht die große Orgeltokkata *F* (BWV 540) J. S. Bachs, so tokkatisch auch der erste Teil im Material erscheint, dem Gegensatzpaar Präludium-Fuge näher, während die der Tokkata soviel verwandteren Präludien und Fugen in *a* (BWV 543) und *e* (BWV 548) nicht diesen ihnen soviel eher entsprechenden Namen tragen. Auch die Bevorzugung des Werktitels Fantasie vermindert nicht die Schwierigkeit der Orientierung. — Von diesem so divergierenden Hintergrund der Benennung bleiben die Klaviertokkaten J. S. Bachs in ihrer zyklischen Gesamtheit noch unberührt. —

Nahezu 2 Jahrzehnte später erscheint die Überschrift „Tokkata“ noch einmal bei einem Klavierwerk J. S. Bachs: beim Einleitungssatz der VI. Partita aus der „Clavierübung“ (BWV 830). Inhaltlich den Ouvertüren der Partiten *D* und *b* ähnlicher, entzieht sich schon die strenge Gravität der beherrschenden Mittelfuge dem Spielgeist der früheren Tokkatenfugen. Aber auch die eigentlichen tokkatischen Ränder, als Einleitung und Schluß fast identisch angelegt, erscheinen objektiviert und geben der spezifisch klavieristischen Entfaltung wenig Spielraum. Drei Komponenten stehen hier nebeneinander: ein Vorhaltsmotiv — die Beziehung zum Fugenthema ist evident — in punktiertem Rhythmus auf breiter akkordischer Grundlage als Kopf, sequenzierende Sechzehntelsextolen, die besonders im chromatischen Aufstieg Höhepunkte vorbereiten, und als dritte eine mehr retardierende Zweitaktgruppe, die zweimal in der Einleitung als Episode erscheint und jedesmal mit Stimmentausch wiederholt wird; im Schlußteil kehrt sie nicht wieder. Seltsamerweise erscheint aber diese gleiche Zweitaktgruppe an zwei Stellen gegen Ende der Fuge, in den Takten 46—51 und 59—62. Dabei aber wird die erst zweistimmige Diktion — so erschien sie auch in der Einleitung —

Beispiel 17:



ohne eine substanzielle Erweiterung nun dreistimmig notiert:

Beispiel 18:



Die Auseinanderziehung der Achtelstimme zur weiten Lage unter gleichzeitiger Umkehrung hatten der viert- und drittletzte Takt der Einleitung schon gebracht; neu ist aber jetzt die Verselbständigung der Abstieglinie *g-fis-e-d* gegenüber der laufenden Umschreibung der Mittelstimme. So viele Deutungen diese doppelte Schreibart auch zuläßt, so ist der einen allgemeinen Annahme wohl nicht zu widersprechen, daß Bach hier dieses Zitat aus der Einleitung der durch die ganze Fuge mit seltener Strenge beibehaltenen Dreistimmigkeit anpaßt. Dieses Zugeständnis an die ‚regulierte‘ Satzkunst kann aber auch ‚in nuce‘ eine Absage an die Tokkata enthalten. Die früher selten ausgelassene Möglichkeit zu weiten Ausspinnungen und Umspielungen ist jetzt der strengen Dichte der Gegenständlichkeit und der höchsten Konzentration der Inhalte gewichen. Die Kargheit der Aussage stellt in dieser Tokkateneinleitung knappe Einheiten nur noch episodisch angedeutet nebeneinander, denn die spielerische Expansion hat ihre formbildende Bedeutung verloren.

Geblichen aber ist das tokkatische Prinzip als klavieristische Ausdrucksform. Der Selbstzweck des Spielerischen hatte sich in dem Augenblick erschöpft, als dieses Spielerische nicht mehr für sich allein stand, sondern sich der ‚Strukturform‘ völlig assimiliert hatte. Diese umfassende und organische Einbeziehung des Tokkatischen ist die für den Klavierstil größte Leistung J. S. Bachs. Sie zeichnet sich außer in vielen Stücken des Wohltemperierten Klaviers besonders markant ab in der ‚Chromatischen Fantasie und Fuge‘ (BWV 903), in ‚Präludium und Fuge‘ *a* (BWV 944) und in ‚Präludium und Fuge‘ *a* (BWV 894), der Vorlage zum späteren Tripelkonzert gleicher Tonart.¹ Eine angemessene Würdigung wird aber erst möglich sein, wenn neben der bisher bevorzugten formalen Betrachtungsweise auch die Fragen der Diktion berücksichtigt werden. So sehr sie auch oft nur in die Voraussetzung verwiesen bleiben, so zeigen doch die hier vorgelegten Andeutungen, wie weitgehend Inhalt und Ablauf dadurch bestimmt sein können.

¹ In seinem grundlegenden Beitrag zur Zentenarfeier: ‚Charakterthema und Erlebnisform bei Bach‘ (Kongreßbericht Lüneburg 1950) weist H. Bessler mehrfach auf das Tokkatische als Quelle des von ihm erkannten Neuen hin, ohne die Klaviertokkaten selbst einzubeziehen.

Es war nicht die Absicht vorliegenden Versuches, die 7 Klaviertokkaten aus Bachs früher Meisterschaft seinem späteren Werk in Bedeutung und Reife gleichzustellen oder auch nur anzunähern. Aber wenn diese Ausführungen dazu beitragen, daß diese in ihrem Spielgeist so bedeutsamen Klavierstücke eine artgerechte Einordnung im Gesamtwerk erführen, so wäre vielleicht auch eine allgemeinere Zuneigung im Bereich der klingenden Wiedergabe möglich. Zweifellos sind diese Klaviertokkaten innerhalb Bachs Gesamtwerk nur Stufen; aber wer wäre so vermessen, beim ahnenden Blick zur Höhe der Stufen zu entraten?