

## DIE BESONDERHEIT DES 16-FUSS-REGISTERS AM BEISPIEL DES BERLINER „BACH-CEMBALOS“

GÜNTHER WAGNER

Wie kaum ein anderes Musikinstrument kann das Cembalo mit der Katalognummer 316 des Berliner Musikinstrumenten-Museums, das sogenannte Bach-Cembalo, beispielhaft dafür stehen, wie eng verflochten die Geschichte eines einzelnen Instruments mit der allgemeinen Musikgeschichte sein kann und wie nachhaltig es Einfluß auf die Entwicklung der Historischen Aufführungspraxis bzw. auf die Alte-Musik-Bewegung auszuüben in der Lage ist.

Fest steht zunächst, daß dieses Instrument mit zum ältesten Bestand des Museums gehört; es war Teil des zweiten größeren Ankaufs der ehemals „Königlichen Sammlung alter Musikinstrumente“, der 1890 abgewickelt wurde. Paul de Wit, ein aus Maastricht stammender, seit 1879 in Leipzig ansässiger Musiker, der das Violoncello und die Gambe spielte, aber darüber hinaus auch als Herausgeber der *Zeitschrift für Instrumentenbau* aktiv und als eifriger und kenntnisreicher Sammler alter Musikinstrumente erfolgreich war, hatte mit einer ersten Sammlung, 1888, den Grundstock für das Musikinstrumenten-Museum gelegt und kurze Zeit später, 1890, eine weitere umfängliche Sammlung nach Berlin verkauft; das „Bach-Cembalo“ war Teil dieser zweiten Sammlung.

Stand auf der einen Seite des Geschäftsabschlusses Paul de Wit, so war es auf der anderen Seite kein Geringerer als der Bach-Biograph und Musikforscher Philipp Spitta. Er war in Berlin seit 1875 „zweiter ständiger Secretair der Königlichen Akademie der Künste“ und gleichzeitig „ordentlicher Lehrer der Musikgeschichte“ an der „Königlichen Hochschule für Musik“, später (ab 1876) zusätzlich noch „Vorsteher der Verwaltung der Königlichen Hochschule“; weniger formal gesprochen: Spitta war nach Joseph Joachim zweiter Mann der musikpädagogischen Institutionen im Berlin des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Der Kaufpreis von 10.000 Mark für dieses Instrument war zweifellos eine stolze Summe, und es war auch klar, daß dieser Preis keinen reellen, sondern einen ideellen Hintergrund hatte. Weder war dieses Cembalo besonders gut er-

halten – es war kurz vor dem Verkauf nach Berlin noch restauriert worden, de Wit sprach von „einer gründlichen, dabei aber pietätvollen Reparatur“, ein späterer Restaurator hat diese Arbeit respektlos als „Murkserei“ bezeichnet<sup>1</sup> –, noch war es als Möbelstück über die Maßen schön oder kostbar; es hatte keine Einlegearbeiten, keine Lackmalereien, es fanden keine kostbaren Hölzer Verwendung, noch gab es sonst irgendeine aufwendige Verarbeitung. Sein Wert bestand einzig und allein darin, daß es sich hierbei um eine, wie de Wit formulierte, „noch heute vorhandene »Spur aus Bach’s Erdentagen« handelte, eine Spur, die ebenso anziehend für unsere Fachgenossen im weitesten Sinne, wie im Besonderen für alle Verehrer der Bach’schen Muse“ war<sup>2</sup>.

Nun war Philipp Spitta nicht irgendein preußischer Verwaltungsbeamter, der in Unkenntnis des wahren historischen Sachverhaltes sich hätte täuschen lassen. Spitta war in seiner Zeit der sicherlich profundeste Bach-Kenner, er war der große Bach-Biograph, der seine zweibändige Biographie, 1873 und 1880 erschienen, durch eine Vielzahl von Einzeldokumenten, historischen Fakten, überlieferten Zeugnissen, basierend auf einem überragenden Gesamtbild, absicherte. Spitta hat möglicherweise über keine organologischen Detailkenntnisse verfügt, aber über die biographischen Einzelheiten, das Leben und Wirken Bachs betreffend, wußte er Bescheid wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Daß er bereit war, für eine „Relique“ seines „Heroen“ viel Geld auszugeben, versteht sich, aber leichtsinnig oder in Unkenntnis hat Spitta mit Sicherheit nicht agiert.

Die Überlieferungsgeschichte des „Bach-Cembalos“, wie Paul de Wit sie in seinem Aufsatz „Der Flügel Joh. Seb. Bach’s“ in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* darlegte<sup>3</sup>, ist nicht durchgängig belegbar<sup>4</sup>. Zu Beginn steht die Hypothese, daß Wilhelm Friedemann Bach dieses Instrument als Erbstück zuerkannt bekam. Als Beleg hierfür dient üblicherweise das Nachlaßverzeichnis

<sup>1</sup> G. Walter hat 1914 das Instrument erneut reparieren müssen. Dabei fand er den Zettel seines Vorgängers mit dem Vermerk: „Repariert von Hermann Seyffarth in Leipzig-Gohlis Instrumentenmacher“. Auf diesen Zettel notierte Walter mit Bleistift: „Deine Reparatur hat nichts getaucht – Murks“. Zitiert nach: D. Droysen-Reber und H. Rase, *Historische Kielklaviere bis 1800. Beschreibung der Instrumente. Teil 1*, in: *Kielklaviere. Cembali, Spinette, Virginal*, Berlin 1991, S. 102.

<sup>2</sup> P. de Wit, *Der Flügel Joh. Seb. Bach’s*, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 10, 1889/1890 (21. September 1890) S. 429.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 429–432.

<sup>4</sup> Dies ist der Grund dafür, daß die Autoren immer wieder zu unterschiedlichen Darstellungen gelangen. Vergleiche hierzu: M. Elste, *Die Folgen eines Mythos. Das Berliner „Bach-Cembalo“ und seine Nachbauten* (in diesem Band).

der Hinterlassenschaft des Thomaskantors, ein amtliches Dokument also<sup>5</sup>. Neben vielem anderen führt es – als Grundlage für die Erbteilung – „I fournirt Clavecin“ mit einem Schätzwert von 80 Talern und 3 weitere „Clavecins“ mit einem Schätzwert von jeweils 50 Talern an. Was die Bedeutung des Nachlassverzeichnisses jedoch mindert, ist der Umstand, daß vor Bachs Tod wohl schon ein Teil der Instrumente auf die Kinder übergegangen ist. Die „Specification“ macht lediglich eine Aussage hinsichtlich der Gegenstände, die zum Zeitpunkt von Bachs Tode noch in seinem Besitze waren. Wilhelm Friedemann trat am 1. August 1733 die Stelle des Organisten der Sophienkirche in Dresden an; er hat also als 23jähriger das Elternhaus verlassen. Daß er als Erstgeborener und Lieblingssohn des Vaters ein Cembalo nach Dresden mitbekam, liegt auch schon deshalb nahe, weil kurz vor Bachs Tod Instrumente auch dem jüngsten der komponierenden Söhne, Johann Christian, nachweislich geschenkt wurden<sup>6</sup>.

Daß Wilhelm Friedemann, je länger desto nachhaltiger, als bürgerliche und künstlerische Existenz scheiterte und vor allem während seiner letzten zehn Lebensjahre, 1774 bis 1784 in Berlin, in Elend und Armut versank, daß er Stück für Stück die vom Vater ererbten Musikalien verkaufte – ein Umstand, der früh schon Gegenstand moralisierender Einlassungen seiner Biographen war – ist hinlänglich belegt. Daß er in diesem Zusammenhang gesehen auch sein Cembalo schließlich aus reiner Existenznot zu Geld machen mußte, ist glaubhaft; dies um so mehr, da als Käufer Graf Otto Carl Friedrich von Voss genannt wurde, in der Bach-Forschung ein wohlbekannter Name, der nachgewiesenermaßen Bachs Musik geschätzt, seine Werke in Form der überlieferten Handschriften gesammelt hat<sup>7</sup>. Auch die weiteren Possessoren sind keine Un-

<sup>5</sup> „Specification der Verlaßenschaft des am 28. July seelig verstorbenen Herrn Johann Sebastian Bachs ...“ Zitiert nach: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, Kassel Basel 1969 (= Bach-Dokumente Bd. 2), S. 490–498.

<sup>6</sup> Dies ist der Erbteilung zu entnehmen, einem Dokument, das im unmittelbaren Zusammenhang mit der Spezifikation der Hinterlassenschaft Johann Sebastian Bachs zu sehen ist. Im folgenden zitiert nach: Bach-Dokumente Bd. 2, S. 504: „Und weihn der jüngste Herr Sohn, Herr Johann Christian Bach 3. Clavire nebst Pedal von dem Defuncto seelig bey Lebzeiten erhalten und bei sich hat ...“

<sup>7</sup> Vergleiche hierzu: B. Faulstich, Die Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikaliensammlung der Familie von Voss, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1993, Stuttgart–Weimar 1993, S. 131–140; insbesondere S. 134 ff.; P. Wollny, Ein „musikalischer Veteran Berlins“. Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1995, Stuttgart–Weimar 1996, S. 80–113, insbesondere S. 95 ff.

bekannt. Friedrich Wilhelm Rust, Bekannter und Berater des Grafen von Voss; Wilhelm Rust, Hauptredakteur der Bach-Gesamtausgabe und Thomaskantor in Leipzig; er hat das Instrument an Paul de Wit veräußert, angeblich mit der Auflage, es der Öffentlichkeit zugänglich zu machen<sup>8</sup>. Er hat kurz vor seinem Tode, in einem mit 20. Oktober 1890 datierten Brief, ausdrücklich bestätigt, daß das nun von Spitta in Berlin angekaufte Cembalo in der Tat das Instrument sei, das seine Vorfahren vom Grafen von Voss gekauft hätten. Soweit die knappen Einlassungen zum geschichtlichen Hintergrund.

In der Folge möchte ich mich nun auf das 16-Fuß-Register des „Bach-Cembalos“ beschränken, und zwar deshalb, weil diese bauliche und klangliche Eigenheit eine zentrale Rolle in der Diskussion um Alter, Echtheit und Zuordnung dieses Instruments zum Umfeld Johann Sebastian Bachs gespielt hat. Nachdem Georg Kinsky im Bach-Jahrbuch 1924 erstmals den Bezug des 316er Cembalo zu Johann Sebastian Bach in Abrede gestellt hatte<sup>9</sup>, war es dann vor allem die Monographie von Friedrich Ernst aus dem Jahre 1955 mit dem Titel „Der Flügel Johann Sebastian Bachs“, in der unter instrumentenbaulichen Gesichtspunkten versucht wurde, ausführlich und detailliert den Nachweis zu führen, daß das Cembalo kein Instrument Johann Sebastian Bachs sein könne<sup>10</sup>. Eines der Hauptargumente Ernsts war das 16-Fuß-Register. Seine These, die er auf einem Drittel des gesamten Umfangs seiner Veröffentlichung ausbreitete, lautete, daß das 16-Fuß-Register in der Barockmusik keinen Platz habe<sup>11</sup>.

Friedrich Ernst aber konnte sich mit seiner These nicht völlig durchsetzen. Einige Jahre später schon äußerte sich Raymond Russell gegensätzlich; er konstatiert, daß in Deutschland das 16-Fuß-Register als durchaus normal empfunden wurde<sup>12</sup>. Dem freilich widersprach wiederum Frank Hubbard<sup>13</sup>,

<sup>8</sup> P. de Wit, *Der Flügel Joh. Seb. Bach's*, a. a. O., S. 430.

<sup>9</sup> G. L. Kinsky, *Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels*, in: *Bach-Jahrbuch* 1924, S. 128–138.

<sup>10</sup> F. Ernst, *Der Flügel Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte des Instrumentenbaus im 18. Jahrhundert*, Frankfurt 1955.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 68: „In keinem der Länder aber kommen in der Barockzeit Dispositionen mit verschiedenfüßigen Einzelregistern zur Verwendung, wie z. B. 4' 8' oder 4' 8' 16' (ein Flügel wie das Breitenbachische Clavizimbel bei Adlung mit 4' 8' 16' hat innerhalb der barocken Musik keinen Platz)“.

<sup>12</sup> R. Russell, *The Harpsichord and Clavichord. An Introductory Study*, London 1959, S. 99: „Germany seems to have been ... the only place where the sixteen foot was found at all regularly; of the German harpsichords known today, five have this as an original feature.“

<sup>13</sup> F. Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge, MA 1965, S. 174: „Non of their instruments known to me shows original sixteen-foot stops“.

der die 16-Fuß-Register an den fraglichen Instrumenten für nicht original, sondern für später hinzugefügt erachtete; eine uneinheitliche, widersprüchliche Einschätzung im organologischen Schrifttum also. Der Gerechtigkeit und Fairness halber sei angemerkt, daß Friedrich Ernst nicht alle historischen Instrumente, die wir heute kennen, damals schon gekannt hat, mithin also seine Material- bzw. Argumentationsbasis noch schmaler war, als dies auch heute noch der Fall ist.

Wenn wir die instrumentenbauliche Argumentation beiseite lassen, dann sind es vor allem die schriftlichen Hinweise der Zeitgenossen, die uns weiteren Aufschluß geben können, auf die sich logischerweise unsere Aufmerksamkeit richten muß. Und hier wiederum ist es Jakob Adlung, der in seiner *Musica Mechanica Organoedi* deutliche Hinweise gib<sup>14</sup>. Im zweiten Band seines *Gründlichen Unterrichts von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavicimbel, Clavichorden und anderer Instrumente* – so der deutsche Untertitel – schreibt Adlung in § 518: „Es ist mir aber auch ein Breitenbachisches Claveßin mit 2 Clavieren vorgekommen, das dreyhöricht war. Es bestand aus Oktave 4', 8', und die gesponnenen Seyten hielten 16'. Es reichte aber ins F unter Contra, also bis 24'. Die Oktave 4' nebst 16' war bey dem untern Claviere“<sup>15</sup>.

Adlungs umfängliche Schrift ist erst 1768, nach seinem Tode erschienen; entstanden ist sie schon während seiner Studentenjahre in Jena (1723–1727)<sup>16</sup>. Auf dem Titelblatt des Manuskripts stand der Vermerk: „Jenae 1726 inceptum in aedibus Lehmannianis“<sup>17</sup>. Das Manuskript wurde anlässlich seiner Drucklegung von Johann Friedrich Agricola ergänzt und aktualisiert. Die Hinzufügungen Agricolas sind aber durch Asterix bzw. typographisch kenntlich gemacht und somit als spätere Ergänzungen ausgewiesen<sup>18</sup>. Abgesehen von den Kompletierungen und Verbesserungen, die Adlung zeit seines Lebens am Manuskript vornahm, repräsentiert die Schrift den Stand der 1720er Jahre. Der Hinweis auf das „Breitenbachische Claveßin“ kann bei der Lektüre des Kontextes meines Erachtens nur schwer als spätere Ergänzung Adlungs interpretiert werden, da der ganze § 518 eine gedankliche Einheit darstellt.

<sup>14</sup> J. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, repr. Kassel 1931.

<sup>15</sup> Breitenbach steht hier für den Ort Breitenbach bzw. Großbreitenbach, dem Wohnsitz der Familie Harrass.

<sup>16</sup> Vergleiche hierzu: Chr. Mahrenholz, Nachwort, in: J. Adlung: *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, repr. Kassel 1931. Das Nachwort hat keine Seitenzählung.

<sup>17</sup> Vergleiche hierzu: ebenda.

<sup>18</sup> Ebenda, Vorbericht der Verleger (ohne Seitenzählung): „Die Zusätze des Hrn. Agricola unterscheiden sich von den andern entweder durch vorgesetzte (\*\*), oder durch kleine griechische Buchstaben.“

Unabhängig von dieser Überlegung läßt sich das Entstehungsdatum des „Breitenbachischen Claveßins“ noch näher bestimmen, und zwar durch einen Terminus ante quem. Wie inzwischen in Erfahrung gebracht werden konnte, war der Erbauer dieses Cembalos mit einiger Wahrscheinlichkeit Johann Heinrich Harrass aus Großbreitenbach. Er ist am 8. Mai 1714 als „Musikant und Klaviermacher“ verstorben<sup>19</sup>. Das Cembalo, das Adlung beschreibt, ist also in jedem Fall 1714 oder früher gebaut worden.

Dieter Krickeberg hat in seiner knappen Veröffentlichung „Neuere Erkenntnisse zum 16-Fuß bei deutschen Cembali“<sup>20</sup> stichwortartig eine ganze Reihe von Belegen für die Verbreitung des 16-Fuß-Registers im deutschen Cembalobau um 1700 beigebracht. In einer von zwei den Beitrag abschließenden Bemerkungen weist Krickeberg unter Bezugnahme auf ein Zitat aus dem *Berliner Intelligenzblatt* von 1755 auf einen möglichen Zusammenhang zwischen der Besetzung eines „starcken Concerts“ mit einem „Contre-Bass“ bzw. einem „Violone“ und dem für diese Besetzung geforderten 16-Fuß-Register beim Generalbaßinstrument, in diesem Falle einem Cembalo, hin<sup>21</sup>. Er äußert weitergehend die Vermutung, daß Bachs 5. *Brandenburgisches Konzert*, da die Baßstimme mit einem Violone besetzt ist, möglicherweise ebenfalls ein 16-Fuß-Register des Cembalos fordere. In der logischen Folge würde dies bedeuten, daß Bachs Köthener Instrument, das er in Berlin bei Michael Mietke bauen ließ, über ein 16-Fuß-Register verfügte.

Dieser auf den ersten Augenblick kühn anmutenden These seien im folgenden einige Überlegungen beigelegt; sie wollen unter Rückgriff auf die zeitgenössische Literatur die von Krickeberg vorgetragene These stützen.

Die Besetzung der Baßstimme im 17. und 18. Jahrhundert war einerseits sehr variabel, andererseits galt es, gewisse Regeln streng zu beachten. Zunächst war, wie für die gesamte Besetzung, die Klangbalance im Auge zu behalten. Ein „starck besetztes Concert“ mußte in allen Klanglagen stark besetzt sein, also auch im Baß. Johann Joachim Quantz hat in seinem *Versuch einer Anwei-*

<sup>19</sup> H. Henkel, *Der Cembalobau der Bach-Zeit im sächsisch-thüringischen und im Berliner Raum*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum 3. Internationalen Bach-Fest der DDR*, Leipzig 1977, S. 365. Meines Wissens nach wird der Name Johann Heinrich Harrass erstmalig von Georg Kinsky ins Spiel gebracht (G. Kinsky, *Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels*, a. a. O., S. 136).

<sup>20</sup> D. Krickeberg, *Neuere Erkenntnisse zum 16-Fuß bei deutschen Cembali*, in: *Bericht über das 8. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus Clavichord und Cembalo*, Michaelstein 1988 (= Beiheft 9 zu den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts), S. 38–41.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 39.

*sung die Flöte traversiere zu spielen* am Ende des XVII. Hauptstückes, I. Abschnitt, sehr detailliert optimale Besetzungsverhältnisse zur Wahrung der Klangbalance beschrieben und deren Befolgung beim Musizieren nachdrücklich gefordert: „Wer eine Musik gut aufführen will, muß drauf sehen, daß er ein jedes Instrument, nach seinem Verhältnis, gehörig besetze, und nicht von der einen Art zu viel, von der andern zu wenig nehme... Diese Vorsicht ist um so viel nöthiger, da der gute Erfolg einer Musik, nicht weniger von einer in gehörigem Verhalte stehenden Besetzung der Instrumente, als von der guten Bespielung selbst, abhängt“<sup>22</sup>.

Über diese allgemeine Überlegung eines ausgewogenen Gesamtklanges hinaus erfordert die Besetzung der Baßstimme besondere Aufmerksamkeit, und zwar insbesondere deswegen, weil die Baßstimme im Generalbaßzeitalter Träger des Baßfundaments war und von ihrer Ausgestaltung der korrekte Satz, der akkordische Aufbau der Harmonie abhing. Neben anderen Aspekten hatte dies auch Rückwirkungen auf Stimmkreuzungen bzw. -überschneidungen im musikalischen Satz. Da die Baßstimme nicht nur Harmonieträger, sondern als tiefste Stimme auch die Umkehrform des jeweiligen Akkordes festlegt, kann die Baßstimme von anderen Stimmen nicht unterschritten werden, ohne daß dabei der Akkord sich ändert.

An einem konkreten Beispiel sei das Problem aufgezeigt: Der Quartsextakkord als Penultima eines Schlusses – jedem Hörer bekannt als der Akkord, nach dem beim Konzert die Kadenz des Solisten einsetzt – verlangt den Quintton der Tonika in der tiefsten Stimme; ist dies aus Gründen, die wir gleich noch sehen werden, nicht gewährleistet, so wird die Harmonie verfälscht, das heißt die Komposition verändert.

Eine weitere Voraussetzung gilt es noch zu berücksichtigen: Träger der Generalbaßstimme war für Johann Sebastian Bach das Tasteninstrument; außerhalb der Kirche und der Kammer und mindestens bis 1750 war dies das Cembalo. Quantz sei ein weiteres Mal als Gewährsmann angeführt: „Den Clavicymbel verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey“<sup>23</sup>. Mit einer ausreichenden Baßlage hatte das Cembalo die notwendige Voraussetzung, die Baßstimme als Generalbaßstimme korrekt zu realisieren. Entfiel das Cembalo, so ergaben sich Probleme: Diese beschreibt Carl Philipp Emanuel Bach im zweiten Teil seines Versuchs, eine Publikation, die ja fast ausschließlich die „Lehre von dem Accompagnement“ in den Mittelpunkt stellt. „Einige lassen sich beym Solo mit der Bratsche oder gar mit der Violine ohne Clavier begleiten. Wenn dieses aus Noth, wegen Mangel an guten Cla-

<sup>22</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen*, repr. Leipzig 1926, S. 135/136.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 135.

vieristen, geschieht, so muß man sie entschuldigen; sonst aber gehen bey dieser Art von Ausführung viele Ungleichheiten vor. Aus dem Solo wird ein Duett, wenn der Baß gut gearbeitet ist; ist er schlecht, wie nüchtern klingt er ohne Harmonie ... Was können nicht für Fehler entstehen, wenn die Stimmen einander übersteigen! oder will man etwa, dieses zu verhüten, den Gesang verstümmeln? Beyde Stimmen halten sich näher bey einander auf, als der Componist wollte. Und die vollstimmigen Griffe, welche in der Hauptstimme zuweilen vorkommen, wie jung klingen sie, wenn sie nicht ein tiefer Baß unterstützt? Alle Schönheiten, die durch die Harmonie herausgebracht werden, gehen verlohren; ein grosser Verlust bey affectuösen Stücken“<sup>24</sup>.

Unsere Aufmerksamkeit sei auf Carl Philipp Emanuel Bachs Formulierung „jung klingen“ und „tiefer Baß“ gerichtet. Die Möglichkeit einer Unterschreitung der Baßstimme, mit ihren oben beschriebenen harmonieverfälschenden Konsequenzen, ergibt sich, wenn die Baßstimme in die Höhe geführt wird und die darüber liegende Stimme, jeweils als Konsequenz der Melodiegestaltung, tief geführt wird. Diese Gefahr ist jedoch dann gebannt, wenn die Baßstimme durch ein zusätzliches 16-Fuß-Register oktaviert wird. Bei der Orgel, einem anderen möglichen Generalbaßinstrument, ist dies eine normale und bekannte Voraussetzung. Daß das 16-Fuß-Register beim Cembalo aus diesen Überlegungen grundsätzlich wünschenswert war, ergibt sich logischerweise hieraus<sup>25</sup>.

Es ist nicht zu übersehen, daß das Adjektiv „jung“ im Kontext des Carl Philipp Emanuel Bachschen Zitats als pejorativer Begriff zu werten ist. Der so beschriebene Klang ist unbefriedigend, weil ihm die Tiefe des Basses abgeht. Um die Bedeutung des Adjektivs „jung“ in der einstmals spezifischen, heute so nicht mehr verwendeten Bedeutung besser verstehen zu können, sei es im Kontext zweier Zitate, die aus dem frühen 19. Jahrhundert stammen und dieses Wort als ästhetischen Fachterminus ausweisen, wiedergegeben. Das *Neueste vollständige musikalische Wörterbuch* führt als eines der wenigen Lexika

<sup>24</sup> C. Ph. Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, zweyter Theil, Berlin 1762, Einleitung, S. 2 f.

<sup>25</sup> Ausdrücklich verweist hierauf Wilhelm Rust: „Übler noch ist es, wenn der Mangel eines 16 Fusstones geradezu Fehler erzeugt, wie dies in den Sonaten für Clavier und Viola da gamba öfters vorkommt, wo letztere als Mittelstimme den Clavierbass unterschreitet. Hier ist, ganz abgesehen von allen anderen Gründen, aus letzterem Grunde allein der 16 Fusston eine unbedingte Nothwendigkeit, und damit die verständige Anwendung desselben im Prinzip geboten und gerechtfertigt.“ (*J. S. Bach's Werke. Kammermusik*, Bd. 9, Leipzig 1860, Vorwort, S. XIV. Die Angaben zum Erscheinungsjahr sind uneinheitlich. Das Titelblatt trägt die Angabe „Leipzig, 1859“; das Vorwort ist unterzeichnet mit „Berlin, im April 1860“.)



das Adjektiv „jung“ als musikalischen Fachbegriff auf: „Jung. So nennet man solche Baßstimmen, die sehr hoch gehen und nahe bey den höhern Stimmen sich befinden; daher aber nicht männlich und kräftig genug sind“<sup>26</sup>.

Zeitlich etwas früher, nämlich 1819, stoßen wir ebenfalls auf dieses Adjektiv, das hier ausdrücklich als der „Kunstsprache“ zugehörig definiert wird. In einer Beschreibung der Glasharmonika und ihrem Klang schreibt Ernst Theodor Wilhelm (Amadeus) Hoffmann: „Diese Mangelhaftigkeit (des Glasharmonikaklanges) liegt nämlich in dem geringern Umfange des Instruments, dem der kräftige Baß durchaus fehlt, so daß die darauf vorgetragenen Sätze im gebundenen Stil, so wie die Choräle, dünn und wie man es in der Kunstsprache nennt, – jung klingen“<sup>27</sup>.

Interessant und in diesen Zusammenhang gehörig ist eine zeitlich erheblich frühere Textstelle, die, bezogen auf den Orgelklang, den – wie der Kontext verdeutlicht – gleichen Sachverhalt anspricht, allerdings nicht im negativen Sinne unter Verwendung des pejorativen Adjektivs „jung“, sondern durch ein positiv zu wertendes Substantiv. Zu den ganz wenigen Orgelgutachten Johann Sebastian Bachs, die nicht nur auf rein handwerkliche Zusammenhänge eingehen, sondern ansatzweise klangästhetische Wünsche wiedergeben, gehört jenes im Zusammenhang mit dem Umbau der Orgel der Blasiuskirche in Mühlhausen, das Bach mit Datum vom 21. Februar 1708 „in Conventu Parochiano“ vorlegte. Da wir über Adlung die genaue Disposition der von Bach gewünschten Orgel der Mühlhausener Blasiuskirche kennen und der Bachsche Text im Autograph überliefert ist, haben wir hier ein verlässliches Zeugnis. Unter Punkt 4. und 5. führt der junge, 23jährige Bach aus: „4. Folget der 32 Fuß Sub Bass oder so genandter Untersatz von Holz, welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet. Dieser muß nun eine eigene Windlade haben. 5. Muß der Posaunen Bass<sup>28</sup> mit neuen und größern corporibus versehen, und die Mundstücke viel anders eingerichtet werden, damit solcher eine viel beßere gravität von sich geben kan“<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> J. A. Ch. Burkhard, *Neuestes vollständiges musikalisches Wörterbuch enthaltend die Erklärung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke für Musiker und Musikfreunde*, Ulm 1832, S. 150.

<sup>27</sup> E. Th. A. Hoffmann, Ein Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler, zitiert nach: E. Th. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, hrsg. von Fr. Schnapp, München 1963, S. 330. Der Brief ist mit März/April 1819 datiert. Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Krickeberg.

<sup>28</sup> Beim „Posaunen Baß“ handelt es sich – laut Adlung – um ein 16-Fuß-Register in der Baßlade (Pedal).

<sup>29</sup> Zitiert nach: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Bach-Dokumente Bd. 1, Kassel Basel 1963, S. 152.

Der Begriff „Gravität“ war im Orgelbau schon lange vor Bach in dieser Bedeutung in Gebrauch. So schreibt schon Michael Praetorius im Hinblick auf die offenen Schnarrwerke, konkret bezogen auf die 16-Fuß-Posaune: „Wenn es aber pralen/prangen/und gravitetisch klingen sol/ muß es von 12 Füßen seyn“<sup>30</sup>. Daß beide Begriffe „jung“ und „Gravität“ (bzw. „gravitätisch“) in den hier gestellten Zusammenhang gehören, macht Adlung deutlich, wenn er im gleichen Kontext wie Praetorius (Posaune bzw. Posaunenbaß) erläutert: „Wollte man sagen: wenn die Tiefe bey kleinern Körpern auch zu erhalten, warum nimmt man dieselben so groß? dem dient zur Antwort, daß dem zwar so sey; allein bey einer solchen Tiefe der kleinen Körper ist die gehörige force und Gravität nicht, so wenig, als ein kleiner Junge den Baß singen kann: und wenn mancher noch so tief singt; so kann doch wol demselben die Stärke und die Gravität mangeln“<sup>31</sup>. „Jung“ leitet sich demnach von „kleiner Junge“ ab, dem es beim Singen in der tiefen Lage noch der „Gravität“ mangelt<sup>32</sup>.

Aber ich möchte abschließend noch ein letztes Zitat anführen, das, zeitlich und lokal passend, zeigt, daß Johann Sebastian Bach, ausgehend vom Klangideal der Orgel, auch beim Cembalo das 16-Fuß-Register favorisierte. Der Berliner Verleger Friedrich Wilhelm Birnstiel hat 1765 den ersten Band von Johann Sebastian Bachs vierstimmigen Choralgesängen veröffentlicht; Carl Philipp Emanuel Bach war an dieser Edition beteiligt und hat eine „Vorrede“ verfaßt. Ich zitiere hieraus die für unsere Fragestellung relevanten Sätze: „Die übrigen Lieder, so wohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seeligen Vater verfertigt, und eigentlich in vier Systemen für vier Singstimmen gesetzt. Man hat sie den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen auf zwey Systeme gebracht, weil sie leichter zu übersehen sind ... Bey den Stellen, wo der Baß so tief gegen die übrigen Stimmen einhergeheth, daß man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Octav, und dieses tiefere Intervall nimmt man alsdenn, wenn der Baß den Tenor überschreitet. Der selige Verfaßer hat wegen des letzteren Umstandes auf ein

<sup>30</sup> M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. 2, Wolfenbüttel 1619, S. 142.

<sup>31</sup> Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, a. a. O., Bd. 1, S. 121.

<sup>32</sup> Wie lange der Begriff „jung“ in dieser Bedeutung im Sprachgebrauch war, belegt eine Textstelle von 1860 (*J. S. Bach's Werke*, Bd. 9, a. a. O., S. XIV): „Und während man die Bach'schen Claviersachen unabänderlich im 8 Fusstone in dem Umfange von 5 Oktaven wiederzugeben pflegt, rechnete er [Bach] auf die in verständiger Weise wechselnde Mitwirkung von 16 und 4 Fusston und auf einen Tonbereich von 7 vollen Oktaven. Eine gewisse, durch Stabilität des geringeren Tonumfanges erzeugte Monotonie, abgeschwächte Klangfülle und zu jung klingende Bässe sind daher Resultate, welche Bach unseren Clavieren verdankt.“

sechzehnfüßiges baßirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen“<sup>33</sup>.

Dieses aussagekräftige Zitat sei im folgenden nochmals Punkt für Punkt der These vom 16-Fuß-Register bei den Cembali der Bach-Zeit gegenübergestellt:

1) Der Text bezieht sich auf Kompositionen Johann Sebastian Bachs, die im Laufe seines Lebens entstanden sind und nach seinem Ableben gesammelt und zusammengestellt wurden.

2) Die Bedeutung dieser Gattung als kompositorisches Muster resultiert unter anderem daraus, daß Bachs Kompositionsunterricht seinen Ausgang nicht von trockenen kontrapunktischen Übungen nahm, sondern von diesen vierstimmigen Choralstücken<sup>34</sup>.

3) Die Setzweise „auf zwei Systemen“ bedeutet, daß diese Choräle zum Spiel auf dem Tasteninstrument gedacht waren.

4) Die Formulierung „den Liebhabern der Orgel und des Claviers“ besagt, daß das Cembalo als eines der möglichen ausführenden Instrumente zu betrachten ist.

5) Die teilweise Oktavierung der Baßstimme (Höheroktavieren) stellt eine Hilfskonstruktion für das Tasteninstrument ohne Pedal dar.

6) Grundsätzlich darf die Oktavierung der Baßstimme nicht dazu führen, daß der Baß die über ihm liegenden Stimmen überschreitet.

7) Ein 16-Fuß-Register für die Baßstimme ist erwünscht; das 16-Fuß-Register entspricht der Vorstellung von Johann Sebastian Bachs Klangbalance; es betont die Bedeutung der Baßstimme innerhalb des Generalbaßprinzips.

8) Die Formulierung „ein sechzehnfüßiges baßirendes Instrument“ ist mehrdeutig:

<sup>33</sup> Zitiert nach: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Bach-Dokumente Bd. 3, Kassel Basel 1972, S. 179 f.

<sup>34</sup> Vergleiche hierzu: S. Borris, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Diss. Berlin 1933, S. 10: „Bach sei (im Gegensatz zu Fux) von dem (vorauszusetzenden) Generalbaß sofort zum vierstimmigen Satz im Kontrapunkt-Unterricht gegangen und habe den figurierten Choral als das geeignetste Objekt für die Übung der guten Stimmführung genommen.“ Ebenda, S. 12: „In dieser methodischen Grundfrage entscheidet sich Fux für den 2-stimmigen Satz, Bach für den 4-stimmigen Satz als Grundlage des Unterrichts, indem er vom Generalbaß und der Choralharmonisation ausgeht ...“

