

Zur Problematik der Bach-Orgel

Von Gotthold Frotzcher (Berlin)

Die Frage nach der klanglichen Gestalt der „Bach-Orgel“ — nur diese soll uns hier beschäftigen, nicht ihre technische Form — ist in den verschiedenen Perioden der Bach-Auffassung und -Aufführungspraxis von den verschiedensten Seiten aus in Angriff genommen und demzufolge mit den verschiedensten Ergebnissen beantwortet worden. Ihre Problematik bildet sich aus der Diskrepanz zwischen Werk und Wiedergabe, wie sie nach dem Stileinbruch des 18. Jahrhunderts entwicklungs-geschichtlich eintreten mußte, aus der notwendigen Gegensätzlichkeit zwischen historisch festgelegter Formung des Werkes und fortschreitender Wandlung des Klangideals, einer Wandlung, an deren Ende neue Typen als zeitbedingte, historisch gebundene Formen im Sinne neuer Thesen und Antithesen stehen. Ihre Lösung wird diese Problematik finden, soweit Probleme überhaupt lösbar sind, wenn aus zeitbedingten Orgeltypen das Wesenhafte heraustritt, um mit dem Wesenhaften des Kunstwerkes eine Einheit einzugehen. Denn auch bei der Bach-Orgel handelt es sich nicht um die Frage nach alt oder neu im landläufigen Sinne. So wenig das Werk Bachs alt im Begriff einer abgeschlossenen historischen Tatsache ist, so wenig kann die Bach-Orgel ein Typ sein, sondern vielmehr ein Ideal, und als solches soweit realisierbar, wie Ideen einer Verwirklichung fähig sind.

Eine sich innerlich und äußerlich vom Wesen des Werkes entfernende, aus der Werktreue zu subjektivistischer Umfärbung gelangende Interpretation Bachscher Orgelmusik konnte ihr Ideal in einem Instrument erblicken, das mannigfache Abschattierungen subjektiver Auffassungen ermöglichte, dessen besonderer angeblicher Fortschritt gegenüber der Orgel der Bach-Zeit in einer labilen Vielfarbigkeit, gesteigerten Klangmasse und größeren Mannigfaltigkeit

synthetischer Farbenwirkungen lag. Man war sich wohl gelegentlich bewußt, daß ein solches Instrument mit einer Bach=Orgel kaum etwas zu tun hatte; man stellte aber die neue Form des Instruments über den Stil des Werkes, da sie einer späteren Entwicklungsstufe entstammte, die als höhere angenommen wurde. Entwicklung erschien diesen Orgelbauern, Orgelspielern und nicht zuletzt ihrem Publikum gleichbedeutend mit kontinuierlichem Fortschritt, mit ungehemmt schwingender Aufwärtsbewegung; entwicklungsmäßig bedingte Zwischenstufen galten als Ideallösungen und als verbindlich für Früheres; die Korrespondenz zwischen Stil und Klang wurde als Historismus betrachtet. Es liege, meint etwa Otto Dienel in seinen 1889 und 1891 erschienenen Schriften über die Stellung der damals modernen Orgel zu Bachs Orgelmusik, an sich viel Wahres in dem Worte, man solle Kompositionen so reproduzieren, wie es der Komponist gewollt oder selbst getan habe; dieses Wort sei aber auf Kompositionen, die vor Jahrhunderten [!] entstanden seien, nur bedingungsweise anzuwenden, und wolle man sie so wiedergeben, wie sie zur Zeit ihrer Entstehung ausgeführt worden seien, so werde man sie jedenfalls bald zu den Akten legen können.

Stellte diese Periode des Orgelbaues und Orgelspielles eine entwicklungsgeschichtlich bedingte Übergangserscheinung als Zielpunkt auf, indem sie die Klangstilismen ihrer Komposition als verbindlich in vergangene Zeiten rückprojizierte, so mußte sie Antithese zum werktreuen Erfassen des Kunstwerkes und damit zum Kunstwerk selbst werden. Die Orgelerneuerungsbewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts findet ihren Weg aus dieser Diskrepanz von Wiedergabe und Werkstil. Ihr bedeutet Stil den Ausdruck innerer Haltung, Klang die Erscheinungsform des Stiles und Interpretation zum mindesten annähernde Realisierung des dem Kunstwerke immanenten Ideals. Wenn die durch Spitta eingeleitete Periode der Bach=Forschung die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerkes zu erkennen sucht, seinen Voraussetzungen nachzuspüren und seine historischen Gebundenheiten aufzuzeigen strebt, tritt für den Interpreten die Forderung nach der Verwirklichung stilistisch gebundener Klangideale auf. So bereitet sich im Zusammenhang mit der Bach=Bewegung eine Orgelbewegung vor, die die Verbindung von Form, Stil und Klangideal zu erkennen trachtet und die Frage der Bach=Orgel dem=

gemäß vom Historischen aus aufrollt. Je mehr in der Biographie und Geschichtsforschung das Werk Bachs als Gipfelung der Kräfte seiner Vorzeit erkannt wird, um so weiter wird das Ideal der Bach-Orgel zurückdatiert. Die elsässisch-neudeutsche Orgelbewegung erblickt als beste und für Bachsche Musik am meisten geeignete Orgeln die etwa zwischen 1850 und 1880 erbauten, weil sie in ihnen eine Fortsetzung des Ideals der Silbermann-Orgel zu finden glaubt; sie inspiriert damit die landläufige Gleichsetzung von Bach-Orgel gleich Silbermann-Orgel und umgekehrt. Die von der Neuentdeckung norddeutscher Dispositionsideale vorwärtsgetriebene neuere Orgelbewegung findet ihr Vorbild in der Orgel des 17. Jahrhunderts, und ihr eröffnet sich die Problematik der Bach-Orgel aus der Erkenntnis der Verwurzelung Bachscher Stilideale im norddeutschen Kreise. Ja sogar die auf Klangstilismen des 16. Jahrhunderts zurückweisende Praetorius-Orgel wird gelegentlich wegen ihres Spaltklanges mit dem Ideal der Bach-Orgel in Beziehung gesetzt.

Wenn mit der Wiederentdeckung der Orgeln des Barock die Frage der Bach-Orgel ihrer Lösung näher geführt worden ist, so deshalb, weil zweierlei diese Instrumente zu Bachs Musik in Beziehung setzt: die Tatsache, daß Bach vorzugsweise solche Instrumente gespielt hat, und daß ihr Klangideal mit dem Klangideal der Orgelmusik Bachs weitgehend übereinkommt. Mit der Erkenntnis dieser Tatsachen, die weiter unten belegt werden sollen, ist aber die Frage der Bach-Orgel an sich noch nicht beantwortet. Eine solche Beantwortung würde die sogenannte Barockorgel nach ihrem Typ verallgemeinern und ihre historisch bedingte Form als Endglied einer möglichen Entwicklung festlegen. Der Orgelbau der Gegenwart und Zukunft müßte damit zu andauernder Kopie werden, oder es müßten, was ja bereits eingetreten ist, mit dem sogenannten barocken Typ andere Typen verkoppelt werden, um die Zwitter jener angeblichen Universalinstrumente zu erzeugen, die als „Kompromißorgeln“ die neue Orgelbewegung in Verruf gebracht haben.

Es erscheint daher als notwendig, vorerst über den Begriff der sogenannten Barockorgel Klarheit zu gewinnen. In der Orgelbauer- und Organistensprache ist es fast gängig geworden, von barockem Klang, barocken Registern, barocken Dispositionen, barocken Mensuren zu reden. Eine derartige Typologie, aus der Gegenfährlichkeit

gegen die sogenannte romantische Orchesterorgel entstanden, führt zu Fehlschlüssen, sobald sie sich in der praktischen Gestaltung einer Orgel oder eines Orgeltyps auswirken soll. Der Ausdruck „Barockorgel“ mag als Sammelname für den Orgelbau zwischen Renaissance und Romantik verwendet werden; er verliert aber seine Berechtigung bei der Anwendung auf bestimmte Orgelbauten, Orgelbauer und Orgelkompositionen, gleichgültig ob auf solche der Vergangenheit oder der Gegenwart. Denn abgesehen davon, daß der Sammelbegriff „Barockorgel“ eine zeitliche und landschaftliche Untergliederung notwendig macht, etwa in Früh-, Mittel-, Hoch-, Spätbarock usw., in nord-, süd-, mittel- und ostdeutsche, italienische oder englische Barockformen, geht er von einer normalisierenden Typologie aus, die dem Orgelbau nicht eigen sein kann und, einem Ideal gleichgesetzt, historisch bedingte Ausprägungen zum zeitlich Unwandelbaren stampeln, das heißt normalisieren würde. Es gehört, worüber demnächst an anderer Stelle gesprochen werden wird, zu den Grundtatsachen des Orgelbaues, daß er eine Normalisierung nicht kennen kann, und daß er im Augenblick eines Normalisierungsversuches dem Verfall entgegengeführt wird. Diese Grundtatsache ergibt sich, kurz angedeutet, für die Orgel aus der Art ihrer Klangerzeugung, aus ihrer Bezogenheit zum Problem des Raumes, aus ihrer Verwurzelung in der kultischen Idee, deren Ausprägungen ja ebenfalls lebendigen Wandlungen unterliegen. Gerade die größten Meister des Orgelbaues gelangen mit der mannigfaltigen Darstellung dieser Bezogenheiten zu Höchstleistungen, und zwar gerade die Meister des barocken Orgelbaues, als sein größter Urvater Schnitger. Diese Tatsache erklärt letzten Endes, daß die unter dem Sammelnamen „Barockorgel“ begriffenen Instrumente im allgemeinen besser sind als die des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Sie besagt aber ferner, daß auch die höchsten Ausprägungen eines Typs nur deshalb überzeitliche Bedeutung haben, weil sie sich dieser Bezogenheiten bewußt sind und damit dem Wesenhaften näher kommen als andere, ohne daß deshalb der Typ als solcher verbindlich wäre und weitere Wandlungen ausschloße. Auf die Problematik der Bachorgel angewendet bedeutet diese Erkenntnis, daß es eine Bachorgel als Typ nicht gegeben hat und als historischen Typ nicht geben kann. Damit entfällt auch die Gleichsetzung von Bachorgel gleich Silber-

mann=Orgel, über die weiterhin noch etliches zu sagen sein wird. Die Kategorisierung der Silbermann=Orgel als einer Bach=Orgel ist ja letztlich aus dem Vergleich mit späteren Orgelwerken und Orgeltypen entstanden, weil sich auf einer Orgel Silbermanns Bachsche Musik werkgetreuer nachzeichnen läßt als auf einer neuromantischen Schwellorgel.

Wenn der Begriff der Barockorgel in der Gegenwart die Bedeutung eines Ideals gefunden hat, so trägt dazu die kultische Bezogenheit seiner Formung wesentlich bei. Die unter dem Sammelnamen „Barockorgel“ begriffenen Ausprägungen des Orgelideals haben für unsere Zeit nicht zuletzt deshalb Lebendigkeit gewonnen, weil sie ihre Formung aus der kultischen Funktion heraus gebildet haben, ja in klanglichen Einzelheiten (Cantus-firmus=Stimmen) für bestimmte liturgische Aufgaben entwickelt sind. Damit wird die Orgelerneuerungsbewegung unserer Jahre über historisierende Tendenzen hinaus ein Weg auf die Synthese zu. Weil die Orgel des Barock in der Ganzheit der kultischen Idee gebunden ist, mußte sie wiederentdeckt werden zu einer Zeit, die diese kultische Ganzheit als Ziel erkennt. Sie ist überpersönlich im Sinne des Gemeinbewußtseins, hat aber ihre Klangfaktoren nicht abgeglichen zugunsten einer nivellierenden Nüchternheit, die das Kultische mit dem Unpersönlichen, Uncharakteristischen verwechselt. Diesen Begriff der Kultorgel meinen wir, wenn wir die Formen der Barockorgel in den Dienst der liturgischen Erneuerung stellen. Wir meinen damit jedoch nicht eine Wiederaufnahme zeitgebundener liturgischer Formen, wie sie ehemals bestanden haben, denn auch damit würde eine Typisierung und Normalisierung historischer Erscheinungsarten Platz greifen. Diese Erkenntnis führt an die Problematik der Bach=Orgel heran und hängt eng mit der Frage einer Einbeziehung Bachscher Vokal- und Instrumentalmusik in spätere Gottesdienstformen zusammen. Sie wendet sich gegen eine theologisch=liturgische Normierung, die nur der Cantus-firmus=Musik ihre Berechtigung zuerkennt, die sogenannte freie Orgelmusik als kultisch beziehungslos übergeht und ausschaltet. Eine solche Normierung erzielt in ihren Auswirkungen eine Spaltung zwischen Kultorgel und Konzertorgel, will sie nicht wesentliche WerkGattungen, darunter auch die Präludien und Fugen Bachs, überhaupt ausschließen.

Der Gegenüberstellung von Kultorgel und Konzertorgel entspricht im neueren Schrifttum eine weitere Gegensetzung von Kultorgel und Orchesterorgel, die wir nebenher erwähnen, weil auch sie mit der Problematik der Bach-Orgel Zusammenhänge aufweist. Diese Gegensetzung versteht unter Kultorgel ein dem Ideal vokaler Formen verbundenes Instrument, in extremster Fassung einen Chor- und Gemeindestellvertreter; als Orchesterorgel begreift sie die Nachbildung und Nachahmung orchesteraler Labilität, Vielsfarbigkeit und Farbensynthetik. Eine derartige Gegenüberstellung, das gilt in besonderem Maße für die Orgel J. S. Bachs, ist nicht wesenhaft. Wenn die Kultorgel als Gegensatz zur sogenannten Farbenorgel konstruiert wird, wird sie ihrer orgel eigenen Gegebenheiten beraubt; denn auch ihr Ideal ist die Farbe, allerdings die strukturell gebundene. Orchesterorgel im Sinne der landläufigen Gegensetzung zur Kultorgel wird ein Instrument erst durch klangliche Isolierung der Einzel Farben. Jedoch steht an sich jeder bisher ausgeprägte Orgeltyp in irgendeiner Beziehung zu einem vor- oder gleichzeitigen Orchesterideal. Seine Wandlungen und Entwicklungen fallen zwar nicht immer zeitlich, aber wesenhaft mit den Wandlungen und Entwicklungen des Orchesters zusammen, das ja ebenso wie die Orgel einer Normalisierung nicht unterliegt. Die Orgel zur Zeit von Praetorius „begreift alle andere Instrumenta musica, groß vnd klein, wie die Rahmen haben mögen, alleine in sich . . . Also daß, wenn du dieses Instrument hast vnd hörest, du nicht anderst denckest, du habest vnd hörest die andern Instrumenta alle miteinander“ (Syntagma II, S. 85). Die Orgel zur Zeit Bachs stellt in orgelgemäßer Umformung das dar, was das Orchester seiner Zeit zum Ausdruck bringt. Ihre Werkplena entsprechen den Instrumentalchören des Orchesters, ihre gruppenmäßige Registergliederung steht in Parallele zu dem Ausbau der Orchestergruppen. Ihr fehlen mithin die abgespaltenen Stimmen der frühbarocken „Zinken, Pommern, Schalmeyen, Dolbian, Raffetten, Sordounen“, die der Praetorius-Orgel wichtig sein müssen.

Das Spiel Bachs auf solchen Instrumenten muß ein Registrieren im Sinne des linearen Instrumentierens seiner Orchesterwerke gewesen sein. Es war nicht abglättend und ausgleichend nach der Art chorischer Klangverschmelzung, wie es seine Nachfolger propagieren, sondern mannigfaltig kontrastierend im Sinne orchesteraler Chörig-

keit. Vor dieser Gegensätzlichkeit ungebrochener Farben, erschrafen, wie Philipp Emanuel schreibt, die Organisten, „wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, und nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten aber hernach einen Effect, worüber sie erstaunten“. Bach ist mit diesem Registrieren der letzte große Orgelspieler bis Beginn unseres Jahrhunderts gewesen, der die Registerfarbe nicht verdeckte, sondern in den Dienst der Struktur stellte, bei dem Registrieren eine Realisierung der in der Orgeldisposition niedergelegten Klangwerte in bezug auf die Struktur des Kunstwerkes bedeutete, und der dadurch weder mit losgelösten Farbenwerten experimentierte noch über klangliche oder technische Begrenztheiten seines Instrumentes hinausstrebte. Das bezeugen in Einklang die wenigen Registrierangaben, die wir von ihm überkommen haben, wie seine Äußerungen über den Orgelbau, wie endlich die Berichte von Ohrenzeugen, die, in ein neues Zeitalter hineinwachsend, den Unterschied seines Registrierens zu den Manieren der neuen Zeit besonders deutlich spüren mochten. Der Nekrolog Philipp Emanuel Bachs und Johann Friedrich Agricolas stellt fest, daß J. S. Bach es in der größten Vollkommenheit verstand, „die Orgeln zu handhaben, die Stimmen derselben auf das geschickteste mit einander zu vereinigen, und jede Stimme, nach ihrer Eigenschaft hören zu lassen“. Gleiches bezeugt der aus unmittelbarer Überlieferung schöpfende Forkel von Bachs Orgelspiel: „Er hatte sich frühe gewöhnt, jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er außerdem nie verfallen seyn würde.“ Und Forkel spricht deutlich aus, daß eine solche Art des Registrierens nur im Einklang mit der orgelbaulichen Formung des Klangideals möglich war, denn die „ihm eigene Art zu registriren war eine Folge seiner genauen Kenntniß des Orgelbaues, so wie aller einzelnen Stimmen“. Deshalb eben konnte, wie der Nekrolog sagt, niemand besser als Bach Dispositionen zu neuen Orgeln angeben und beurteilen.

Was Bach von der Orgel seiner Zeit verlangte, kommt am deutlichsten in dem bekannten Memorial zum Ausdruck, das er im Februar 1708 für den Umbau der Orgel von Divi Blasii in Mühlhausen schreibt. Er hatte hier während seiner Mühlhausener Amts-

zeit ein zweimanualiges Instrument zur Verfügung gehabt, eins jener Instrumente, bei dem er, wie der Nekrolog sagt, bedauerte, nicht „eine recht große und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwärtig zu haben“. Wenn er dieses Instrument vergrößern und umgestalten läßt, engen ihn sicherlich äußerliche Umstände ein; so kann angenommen werden, daß ihn an der Bervollständigung des Rückpositivs, dem eine Zungenstimme fehlt, die Unmöglichkeit des Einbaues einer neuen Lade gehindert hat. Und sogar Wünschen der „Herrn Eingepfarten“, die ein neues Glockenspiel beehrten, mußte Bach Rechnung tragen. Aber insgesamt stellt dieses Orgelmemorial Bachs deutlich seinen Willen dar, vielleicht gerade wegen der nicht ungewöhnlichen Größe des Instrumentes.

Bachs Gutachten fordert von der umzubauenden Orgel stärkeren Wind als Vorbedingung eines kräftigen, gravitatischen Klanges. Es ist aufschlußreich, daß der Begriff der Gravität zweimal in Bachs Memorial vorkommt: im Pedal soll auf einer besonderen Lade ein zweiunddreißigfüßiger Untersatz eingebaut werden, „welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet“; der Posaunenbaß soll „mit neuen und größern [längeren] corporibus versehen . . . werden, damit solcher eine viel bessere gravität von sich geben kan“, er soll, wie Bach 1717 in seinem Gutachten über die Leipziger Paulinerorgel Johann Scheibes sagt, „nicht so groß und blatterend ansprechen, sondern einen reinen und firmen Thon angeben und behalten“. Im Hauptwerk wird das vorhandene achtfüßige Gemshorn mit einer Viola da Gamba 8' ausgewechselt, die als enge Flötenstimme „mit dem im Rückpositive vorhandenem Salicional 4f. admirabel concordiren wird“. Durch die Disposition des neuen Brustwerkes machen sich im Hauptwerk zwei weitere Veränderungen notwendig: da das Brustwerk eine achtfüßige Zunge erhält, wird die Zungenstimme des Hauptwerkes in die Lage der tiefsten Hauptwerkstimme versetzt, so daß an die Stelle der Achtfußtrompete ein sechzehnfüßiges Fagott tritt, das „zu allerhandt neuen inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget“; die Prinzipalquinte wird für die Sesquialteraverbindung mit der Terzstimme im Brustwerk gebraucht und weicht im Hauptwerk der Weitzquinte, durch die der Flötenchor vergrößert, ja eigentlich erst gebildet wird. Das neue Brustwerk verzeichnet als „3 Principalia“ die zum Achtfuß gehörige

Engquinte $2\frac{2}{3}'$, den Prinzipal $2'$ und eine Schalmel $8'$, zu denen eine dreifache Mixtur hinzutritt. Besonderen Funktionen des Brustwerkes entspricht ein achtfüßiges Stillgedackt als tiefste Labialstimme des Werkes, und zwar ein hölzernes, „so da vollkommen zur Music accordieret, und so es von guthem Holze gemacht wird, viel besser als ein Metallines Gedackt klingen muß“. Als Vertreter der Vierfußlage und Obertonregister des Flötenzuges wird eine Zartflöte $4'$ eingebaut; für Cantus-firmus-Führungen erhält das Werk eine Terzstimme, „mit welcher man durch zuziehung einiger anderer stimmen eine vollkommene schöne Sesquialteram zu wege bringen kan“. So ergibt sich als Gestalt dieses von J. S. Bach veranschlagten, von Johann Friedrich Wender 1709 fertiggestellten Umbaues die Dispositionen:

Hauptwerk:

- | | |
|--------------------------------|--------------------------|
| 1. Quintadena $16'$ | 7. Superoktave $2'$ |
| 2. Prinzipal $8'$ | 8. Sesquialtera zweifach |
| 3. Viola da Gamba $8'$ (neu) | 9. Mixtur vierfach |
| 4. Oktave $4'$ | 10. Zimbel zweifach |
| 5. Gedackt $4'$ | 11. Fagott $16'$ (neu) |
| 6. Nasat $2\frac{2}{3}'$ (neu) | |

Rückpositiv:

- | | |
|--------------------|-------------------------------|
| 1. Quintadena $8'$ | 6. Spießflöte $2'$ |
| 2. Gedackt $8'$ | 7. Sesquialtera (Terz) |
| 3. Prinzipal $4'$ | 8. Quintflöte $1\frac{1}{3}'$ |
| 4. Salizional $4'$ | 9. Zimbel dreifach |
| 5. Oktave $2'$ | |

Brustwerk (neu):

- | | |
|--------------------------------|-------------------------|
| 1. Hölzernes Stillgedackt $8'$ | 5. Terz $1\frac{3}{5}'$ |
| 2. Zartflöte $4'$ | 6. Mixtur dreifach |
| 3. Quinte $2\frac{2}{3}'$ | 7. Schalmel $8'$ |
| 4. Prinzipal $2'$ | |

Pedal:

- | | |
|-------------------------|--|
| 1. Untersaß $32'$ (neu) | 7. Mixtur vierfach |
| 2. Prinzipal $16'$ | 8. Posaune $16'$ (mit neuen, längeren Körpern) |
| 3. Subsaß $16'$ | 9. Trompete $8'$ |
| 4. Oktave $8'$ | 10. Kornett $2'$ |
| 5. Oktave $4'$ | |
| 6. Rohrpfefe $1'$ | |

An Nebenzügen hatte das Werk einen Tremulanten, der nach Bachs Gutachten „in seine richtige Wehende mensur“ gebracht wer-

den sollte, Pauke und Zimbelstern, eine Koppel vom Brustwerk zum Hauptwerk und anscheinend auch je eine Koppel vom Rückpositiv zum Hauptwerk und vom Hauptwerk zum Pedal; der Bau des Glockenspiels war unterblieben.

Bemerkenswert an dieser Bach=Orgel ist zunächst die Disposition von vier getrennten, in sich geschlossenen Werken trotz der nicht übermäßig großen Zahl von siebenunddreißig Registern. Diese Werke vereinigen, soweit das bei einer Stimmzahl von je sieben bis elf Registern überhaupt durchführbar ist, die Plena des Eng- und Weitchors mit Registern der Sologruppe. Sie stellen diese Plena nicht als Abschattierungen des Gesamtklanges und als Teile eines Tutti dar, sondern vielmehr als in sich geschlossene Klanggruppen. Besonders aufschlußreich ist, daß Bach die aus Sechzehn-, Acht- und Zweifuß gegliederte Rohrwerkgruppe des Pedals beibehält und die Posaune durch Einbau längerer, stärkere Grundtönigkeit erzielender Körper aus einem Tuttiregister zur Cantusfirmus-Solostimme und zum Fundament des Zungenchors werden läßt. Die Registerchörigkeit von Bachs Orgel ermöglicht jene Plenausbildung des alten Ideals, wie sie Adlung's *Musica mechanica* (I, S. 170) aus dem sechzehnfüßigen Gedackt, dem Achtfußprinzipal und der vom Vierfußklang ausgehenden Großmirtur erzielt; sie ermöglicht weiterhin jene unter andern von Adlung (a. a. O. I, S. 168) beschriebene Intensivierung und Verschärfung aus Prinzipal, Oktavstimmen, Quinten, Terzen und gemischten Stimmen wie Tertian, Sesquialtera, Prinzipalmirtur, Scharf, Zimbel usw.; sie läßt endlich jene die Gravität des Klanges erstrebende Kombination des Prinzipalchors samt seinen Aliquoten und Mituren mit den Trompetenregistern und dem sechzehnfüßigen Gedackt zu, wie sie etwa Marpurg's *Historisch-Kritische Beyträge* (III, S. 502) als Ideal ansehen. Für das Verhältnis der Werkplena bei Bachs Mühlhausener Orgel kann mit wenigen Änderungen eine Anweisung übertragen werden, die Matthesons *Vollkommener Capellmeister* (S. 468) aus der Disposition der großen Schnitger=Orgeln entwickelt, wenn er für das Hauptwerk den Prinzipal 16', die Oktavstimmen zu 8', 4' und 2', die zweifache Rauschpfeife und die Mirtur verbindet, für das Rückpositiv Prinzipal 8', Quintadena 8', Oktave 4', Sesquialtera „und etwa ein Quintflötgen von 1 $\frac{1}{2}$ f.“, für das Brustwerk Prinz-

zipal 8', Oktave 4' und das geringer als die Hauptwerkmixtur besetzte Scharf, für das Pedal neben Großprinzipal und Großposaune 32' die Prinzipalstimmen zu 16', 8' und 4', die Rohrwerke zu 16', 8' und 4', Kauschpfeife und Mixtur. Nicht ohne Bedeutung ist, daß Bach eine Koppel zwischen Brustwerk und Hauptwerk fordert, die Plena beider Werke also aufeinander bezieht.

Der Werkcharakter der einzelnen Klaviere von Bachs Mühlhaufener Orgel drückt sich am deutlichsten in der unterschiedlichen Basierung der Prinzipale aus: das Pedal baut sich auf dem Sechzehnfuß-Prinzipal auf, das Hauptwerk auf dem Achtfuß, das Rückpositiv auf dem Vierfuß und das neue Brustwerk auf dem Zweifuß. Wenn den Chören des Hauptwerkes die sechzehnfüßige Quintadena unterlegt wird, so ist es logisch, dem Pedal einen Zwei- unddreißigfuß-Untersatz beizugeben, „welcher dem ganzen Werke die beste gravität giebet“. Die unterschiedliche Basierung des Haupt- und Brustwerkes wird weiterhin durch die verschiedene Höhenlage ihrer Zungenregister nachdrücklich betont.

Als Sologruppe neben den Plena wie innerhalb der Registerchöre sieht Bachs Blasius-Orgel eine ganze Anzahl von Cantusfirmus-Trägern vor. Ihr ist vor allem das Pedal in derselben Weise wie etwa der Orgel eines Schlick oder Scheidt Cantusfirmus-Klavier auch für die Diskant- und Altlage, wofür es die einfüßige Rohrpfeife und das zweifüßige Kornett enthält. Auf den Manualen dienen neben den Stimmen der Sologruppe die Sesquialterverbindungen für Cantusfirmus-Funktionen, und es erklärt sich hieraus, daß Bach gegenüber dem durchschnittlich verwirklichten Prinzip der Terzenreinheit mindestens eines Manuals auf allen drei Manualen Terzstimmen disponiert. Die einfachen Labialstimmen des neu erbauten Brustwerkes ergeben zusammen jenen für den Cantus firmus bestimmten Terzenzug, der als „vollkommene Sesquialtera“ bis zur Registermischung der Silbermann-Orgel zu verfolgen ist; die den geradzahligen Obertönen entsprechenden Oktavstimmen dieses Klaviers ergeben jene Mischung, die in den Registrieranweisungen für eine von ihrer Begleitung und Kontrapunktierung klanglich nicht abgespaltene Melodieführung vielfach belegt ist.

Daß es sich bei dieser Dispositionsform nicht um eine örtlichen Gegebenheiten entsprechende Zufälligkeit handelt, beweist ihre Über-

einstimmung zu den wenigen Registrieranweisungen, die wir in Bachs Werk überkommen haben, etwa beim Orgelbüchleinchoral „Gott, durch deine Güte“ die Forderung des Kanonspiels mit Manualprinzipal 8' und Pedaltrompete 8', bei drei der Schübblerschen Choräle die Cantus-firmus-Führung im Pedal mit dem Vierfußklang, beim Schübblerschen Choral „Wo soll ich fliehen hin“ die Kontrastierung von Acht- und Sechzehnfußklang auf verteilten Manualen, die Angabe einer Sesquialteraverbindung in der Orgelchoralbearbeitung von „Ein feste Burg“, im Eingangschor der Matthäus-Passion oder in der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“.

Bachs Mühlhausener Orgel, und damit kehren wir zu dem eingangs Gesagten zurück, ist nicht schlechtthin eine „Barockorgel“ und ebensowenig eine norddeutsche Orgel. Ihr fehlen viele diesem Orgeltyp eigene Ausprägungen, etwa die verschiedenen Regalstimmen, deren klangliches Vorbild ja auch in Bachs Orchester nicht aufgenommen wird, die Vorliebe für die Kontrastierung von Eng- und Weitgedackten oder von Halb- und Vollgedackten innerhalb des Flötenchors, für die Gegensätzlichkeit von „stillen“ und „geräuschhaften“ Zungenwerken. Aber bei der starken Beeinflussung, die der werdende Bach vom norddeutschen Stilkreis her erfährt, ist es selbstverständlich, daß auch sein Orgelideal sich an dem der norddeutschen Organisten und Orgelbauer bildet. Durch Johann Friedrich Agricola kennen wir Äußerungen Bachs über ein besonders prächtiges norddeutsches Werk, die Orgel zu St. Catharinen in Hamburg, auf der er vor Reinken „sehr weitläufig“ improvisierte. Das Werk war in der Form, wie sie Bach kannte, 1670 von Johann Friedrich Besser nach dem Vorbild der großen Marien-Orgel zu Lübeck mit einem Großprinzipal und einem verstärkten Rohrwerkchor neu ausgerüstet worden; seine Disposition lautete nach Matthesons Aufzeichnung in der zweiten Auflage von Niedts Handleitung (1721, S. 176 f.):

Hauptwerk:

- | | |
|----------------------|--------------------------|
| 1. Großprinzipal 16' | 7. Oktave 4' |
| 2. Quintadena 16' | 8. Superoktave 2' |
| 3. Bordun 16' | 9. Rauschpfeife zweifach |
| 4. Prinzipal 8' | 10. Mixtur zehnfach |
| 5. Querflöte 8' | 11. Trompete 16' |
| 6. Spißflöte 8' | |

Rückpositiv:

- | | |
|---|--------------------------|
| 1. Prinzipal 8' | 8. Sifflet 1' |
| 2. Quintadena 8' | 9. Sesquialtera zweifach |
| 3. Gedackt 8' | 10. Scharf achtfach |
| 4. Oktave 4' | 11. Regal 8' |
| 5. Blockflöte 4' | 12. Bärpfeife 8' |
| 6. Hohlflöte 4' | 13. Schalmei 4' |
| 7. Quintflöte 1 ¹ / ₃ ' | |

Oberwerk:

- | | |
|--|---------------------|
| 1. Prinzipal 8' | 6. Waldflöte 2' |
| 2. Hohlflöte 8' | 7. Scharf sechsfach |
| 3. Flöte 4' | 8. Trompete 8' |
| 4. Nasat 2 ² / ₃ ' | 9. Zink 8' |
| 5. Gemshorn 2' | 10. Trompete 4' |

Brustwerk:

- | | |
|------------------|----------------------|
| 1. Prinzipal 8' | 5. Scharf siebenfach |
| 2. Oktave 4' | 6. Dulzian 16' |
| 3. Quintadena 4' | 7. Regal 8' |
| 4. Waldflöte 2' | |

Pedal:

- | | |
|--------------------------|---------------------|
| 1. Großprinzipal 32' | 11. Großposaune 32' |
| 2. Prinzipal 16' | 12. Posaune 16' |
| 3. Subbaß 16' | 13. Dulzian 16' |
| 4. Oktave 8' | 14. Trompete 8' |
| 5. Gedackt 8' | 15. Krummhorn 8' |
| 6. Oktave 4' | 16. Schalmei 4' |
| 7. Nachthorn 4' | 17. Kornett 2' |
| 8. Rauschpfeife zweifach | |
| 9. Mixtur fünffach | |
| 10. Zimbel dreifach | |

Was Bach an dieser pompösen Orgel begeisterte, war die Gravität der Prinzipale und die Klangpracht der Rohrwerke. Nach Agricolas Zeugnis (*Ablungs Musica mechanica I, S. 66*) ein großer Freund der Schnarrwerke, konnte er, wie Agricola (a. a. D., S. 187) schreibt, die Schönheit und Verschiedenheit des Klanges der Rohrwerke an diesem, wie er sagte, in allen Stücken vortrefflichen Werke nicht genug rühmen; er lobte (Agricola bei *Ablung, a. a. D., S. 288*) insbesondere auch die gute und durchaus vernehmliche Ansprache des Zweiunddreißigfußprinzipals und der Kontraposaune. Diese Kontraststimmen erschienen ihm demnach nicht als „Prahlsachte“, wie

Werckmeister solche Register wegen ihrer angeblichen geringen Klangqualität nennt, sondern als förderlich für die Gravität des Werkes.

Wenn nun endlich dem Mühlhausener Werk die Disposition einer Orgel Gottfried Silbermanns gegenübergestellt wird, so wird das Orgelideal Bachs, das aus dem Werke von Divi Blasii mit genügender Deutlichkeit erkennbar ist, an einem solchen Gegenbeispiel noch klarer hervortreten und zugleich die landläufige Gleichsetzung von Silbermanns=Orgel und Bach=Orgel als unhaltbar erkannt werden. Zum Vergleich diene eine um fünf Stimmen kleinere, in der Zahl der Manualregister gleiche Orgel Silbermanns, die 1733 bis 1735 für St. Petri zu Freiberg erbaute:

Hauptwerk

- | | |
|---|-------------------------|
| 1. Großprinzipal 16' | 8. Superoktave 2' |
| 2. Prinzipal 8' | 9. Terz $1\frac{3}{5}'$ |
| 3. Viola da Gamba oder Spiel-
flöte 8' | 10. Mixtur vierfach |
| 4. Rohrflöte 8' | 11. Zimbel dreifach |
| 5. Oktave 4' | 12. Kornett fünffach |
| 6. Spitzflöte 4' | 13. Fagott 16' |
| 7. Quinte $2\frac{2}{3}'$ | 14. Trompete 8' |

Oberwerk:

- | | |
|--------------------------|----------------------------|
| 1. Quintadena 16' | 8. Superoktave 2' |
| 2. Prinzipal 8' | 9. Sesquialtera |
| 3. Quintadena 8' | 10. Quinte $1\frac{1}{3}'$ |
| 4. Gedackt 8' | 11. Siffelöte 1' |
| 5. Oktave 4' | 12. Mixtur dreifach |
| 6. Flöte 4' | 13. Vox humana 8' |
| 7. Nasat $2\frac{2}{3}'$ | |

Pedal:

- | | |
|-----------------------|----------------|
| 1. Groß=Untersatz 32' | 4. Posaune 16' |
| 2. Prinzipal 16' | 5. Trompete 8' |
| 3. Oktave 8' | |

Ein derartiges Werk, das lehrt schon die Betrachtung seiner Disposition ohne genauere Kenntnis der Mensurations- und Intonationsverhältnisse, ist einem anderen Klangideal entsprossen, als es in Bachs Mühlhausener Disposition zum Ausdruck kommt. Seine Manuale sind einander weitgehend angeglichen; die Prinzipalchöre werden zwar um eine Oktave verschoben, aber durch Unterlegung je eines Sechzehnfußregisters in entsprechender Weise grun-

diert und durch das Überwiegen der Achtfußstimmen auf die Aqualbasierung zurückgeführt. Seine Prinzipalchöre haben den Weitchor verdrängt und dessen Stimmen aus einer chörigen Pyramide gelöst, um sie zu Füll- und Begleitstimmen werden zu lassen. Sein Pedal ist Baßklavier, ohne hohe Stimmen für Cantus-firmus-Führungen zur Verfügung zu haben. Auf einer solchen Orgel hätte Bach seine Registrierkunst, die nach Forkels Zeugnis auf „Fremdartiges, Ungewöhnliches“ ausging, nur abgeglättet zur Erscheinung bringen können. Wenn die von Bach disponierte Orgel eine Verbindung von Spaltklang und Klangverschmelzung darstellt, wie sie dem Stil seiner Komposition entspricht, so tritt hier überwiegend die klangliche Verschmelzung als Klangsynthese in Erscheinung, trotz der Helligkeit des Klanges, die dem Werke im Vergleich zu späteren eigen ist. Eine solche Orgel ist nicht mehr von der Mannigfaltigkeit der Orchesterchöre her gestaltet, sondern auf dem Wege zu einer Unifizierung, Typisierung und Normalisierung, die nicht Zielpunkt, sondern Abgleiten bedeutet.