

## Das historische Klangbild im Werk Joh. Seb. Bachs

Von Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.)

Etwas gekürzter Wortlaut des Vortrags, den Professor Gurlitt am 8. September 1951 auf dem Bach-Fest in Bremen gehalten hat. Der Herausgeber

Bedenken wir alles, was in den zahlreichen Feiern laut geworden ist, die zum Gedenken an Joh. Seb. Bach aus Anlaß seines zweihundertsten Todestages am 28. Juli 1950 begangen worden sind, so fällt uns eine kleine Episode schwer auf das Gewissen — uns, die wir nicht gewillt sind, der allzu bequemen Ausrede anzuhängen, wie als ob die Schuld für die furchtbaren Katastrophen, Schutt- und Trümmerfelder nationalsozialistischen Machtwahns nicht in uns selber zu suchen seien, sondern in den anderen. In einem abgelegenen College in Mittelamerika wurde eben an jenem 28. Juli 1950 eine neue Orgel deutscher Herkunft mit Bachscher Musik eingeweiht. Die Orgel trägt folgendes Motto: „Möge diese Stimme der Bach-Orgel etwas von der Größe und dem Geist jenes Deutschlands bringen, das die Welt einst liebte und bewunderte“. Wir hoffen zuversichtlich, daß neben den beiden repräsentativen Gedenkfeiern in Leipzig und Göttingen so manche kleinere und stillere gezeigt haben wird, inwiefern die Maße der Größe des Meisters, dem sie dienen, den Maßen der geistigen Not unserer Zeit entsprechen. Wir wissen, daß Bachs Name und Kunst alles Katastrophen-, Trümmer- und Flüchtlingselend überdauern werden und nicht zu jener Welt gehören, die im letzten halben Menschenalter niedergebroschen und versunken ist. Möchte sich immer mehr zeigen, daß Joh. Seb. Bach, heute wie je, die Menschen anrührt, und daß in der Welt etwas vorhanden ist, das ihn sucht. Dieses Etwas liegt dort, wo echte Begegnung mit Bachs gebundener und geordneter Musik, wo bergende Hinnahme ihrer Schönheit und Vollkommenheit das Dasein eines Menschen und eines Volkes erhellen. Diese Seinserhellung wirkt im Werk Bachs — einem der mächtigsten Bollwerke des Friedens aller Zeiten — wahrhaft verbindlich, menschen- und völkerverbindend. Im Gedenken und Vorbild mahnt es zugleich an das Friedenswerk, das zu schaffen uns auferlegt ist. Möchte es den Deutschen Bach-Festen unserer Neuen Bach-Gesellschaft gelingen, die Gesamtheit aller Bachfreunde und Bachsucher aus Ost- und Westdeutschland und aus dem Ausland zu einer der wenigen tragenden Brücken zwischen Ost



und West zu sammeln, die nicht nur zu erhalten, sondern nach Kräften zu festigen im Namen Joh. Seb. Bachs unsere gesamtdeutsche Verpflichtung ist. —

Kunst ist Stil. Das <sup>o</sup>Künstlerische eines Kunstwerks hält sich im Stil auf, Stil in seiner ursprünglichen und weiten Bedeutung als Formbestimmtheit. Jeder neue Stil schafft eine neue Schönheit und Vollkommenheit, worin die künstlerischen Werte ihren Rang und ihre Ordnung finden. Kunstbetrachtung, die das Wesentliche vom Unwesentlichen, das Gültige vom Ungültigen zu sondern weiß, ist Stilbetrachtung, Kunstgeschichte solcher Art Geschichte der Stilbildungen, des Gestaltwerdens und Gestaltwandels künstlerischer Formbestimmtheit. Was heißt das?

Nehmen wir zum Beispiel das Dichtwerk. Sprache und Wort werden vom Dichter geformt und in eine Ordnung gefügt, die von der Umgangssprache und dem alltäglichen Gebrauch der Wörter als Verständigungsmittel wesentlich verschieden ist. Wörter und Sätze werden für den künstlerischen Menschen durchhörbar für etwas sprachlich Imaginäres, für eine Phantasie-Wirklichkeit, die gemeinhin durch Sprache nicht erreichbar ist, für die Schönheit dichterischer Aussagekraft in der Strophe eines Gedichts, der Szene eines Dramas, des Kapitels eines Romans. Das eben macht den Stil der Dichtung und des Dichters aus.

Oder wir nehmen die bildende Kunst, etwa in der künstlerisch besonders ursprünglichen Tätigkeit der Handzeichnung. Die Linie, mit der sie umgeht, ist etwas durchaus Imaginäres, ein Phantasiegebilde, das in der Natur kein eigentliches Vorbild hat. Linie vermag Bewegtheit anzudeuten, selber bewegt oder ruhig zu sein, sanft oder „kochend“ zu wirken. Durch einen einzigen kunstvoll geführten Linienzug scheidet der Stift des Künstlers eine weiße Papierfläche in Himmel und Erde oder umreißt mit fester Kontur eine Menschengestalt, die für das künstlerische Auge als geistig-seelisch-leibliche Person körperhaft als weißes Papier auf dem Hintergrund desselben weißen Papiers erscheint. Die Zauberkraft der Umrißlinie verwandelt das von ihr umschlossene Stück Papier gleichsam in einen anderen Stoff. Wie das geschieht, macht den Stil der Linienkunst aus, die der Kunst der Melodiebildung in ihrer imaginären Wirklichkeit so verwandt ist. Oder, um noch ein Beispiel kurz anzuführen: Der Landschaftsmaler gestaltet sein Bildwerk, so wie es dann im Rahmen an der Wand hängt, in Linien und Farben durchschaubar für etwas optisch Imaginäres, für eine Phantasiewelt, die im Bild an der Wand gar nicht vorhanden ist: für Raumtiefe, Luft und Licht, Erde, Berge und Bäume, Wolken am Himmel, Duft von Äckern, Wiesen und Wäldern und ihr Zusammenstimmen an einem Frühlingmorgen oder Sommerabend. Der künstlerische Mensch erschaut etwas, was sich dem nicht-künstlerischen Auge überhaupt nicht zeigt: die



eigentliche Schönheit einer Landschaft in ihrer Formbestimmtheit durch den Künstler. Von Albrecht Dürer stammt das bekannte, oft mißverständene Wort: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie“. Reißen bedeutet zeichnen, in Linien formen, wie wir von Reißbrett als Zeichenbrett, von Grundriß, Aufriß und Schattenriß sprechen. „Der versammelt heimlich Schatz des Herzens“, sagt Dürer weiter, „wird offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dings.“ Das Geheimnis der Schönheit der Kunst steckt in der Natur und wird gebannt in die Stilbildung des Kunstwerks vermittelt formbestimmender Zeichnung. Eben das macht den Stil des Bildwerks und des bildenden Künstlers aus.

Das ist nicht anders im musikalischen Kunstwerk. Gegenüber den bildenden Künsten hat die Musik mit den musischen Künsten, Dichtung und Tanz, die zeitliche Seinsweise gemeinsam. Musik verläuft in der Zeit, zeigt sich als gegliederte Zeit- und Bewegungsgestalt. Melodie, Rhythmus, Harmonie, Klang sind Verlaufsgestalten, deren Gliedverläufe im Verhältnis eines Vorher und Nachher zueinander sich verhalten. Der Ablauf eines musikalischen Kunstwerkes ist an keinem einzigen Zeitpunkt hörbar beisammen, sondern immer erst dann, wenn der letzte Ton verklungen ist. Der Werkablauf ist daher etwas akustisch Imaginäres, ein Seinsbereich und Bedeutungsgefüge der musikalischen Phantasie, die sich nur dem künstlerischen Hören erschließt und alles Erklingende übersteigt. In dieser Transzendenz hält sich das Wesen der Musik und des musikalischen Hörens auf. Wer diesen Überstieg nicht zu vollziehen vermag, bekommt allenfalls Töne und Klänge zu Gehör, nicht aber das Kunstwerk in seiner musikalischen Formbestimmtheit. Eben diese Phantasie-Erscheinung macht den Stil des Kunstwerks und des Komponisten aus. Vom Nachschaffenden und Aufführenden fordern wir Stiltreue, was ebenso Treue zu sich selbst in der Gegenwart wie Treue gegenüber der Stilbildung des Werkes ist. Denn Leben und Stil sind in einem Kreislauf miteinander verbunden. Wir sprechen vom Lebensstil eines Menschen oder einer Epoche, vom Stil eines Künstlers wie eines Kunstwerks. Indem Leben den Keim zu Stilbildungen enthält, die wiederum formend auf das Leben zurückwirken, können Werke der Kunst die Bedeutung von Lebenssymbolen erlangen.

Die ganz wenigen großen Stilgestalten der Kunst als Lebenssymbole haben wir nun freilich nicht in der Weise eines fertigen und gesicherten Besitzes, sondern müssen sie im Aufblik und Wagnis einer ihnen stehhaltenden Begegnung, in tätiger Auseinandersetzung mit ihnen immer neu gewinnen. Wobei es sich sehr wohl ereignen kann und sich auch immer wieder ereignet, daß für eine Begegnung mit dem schöpferischen Geist einer großen Stilgestalt der Kunst sich der Begegnende als zu schwach



erweist, ihr Anruf und Anspruch an ihn zu mächtig ist, sodaß er dadurch nicht nur in seiner Eigenart bedroht wird, sondern daran zerbricht. Man wird die geistigen Kräfte der Gegenwart danach zu bemessen haben, ob und in welcher Tiefe sie eine solche Begegnung im Verstehen, Deuten und Nachschaffen auszuhalten vermögen. Denn erst im sich aussetzenden Standhalten gelangen in einer echten Begegnung die sich Begegnenden zu ihrer je eigenen Wirklichkeit und Wirkung.

Einer lebendigen Musikforschung fällt dabei die verantwortungsvolle Aufgabe anheim, für eine solche Begegnung bereit zu machen, sie in Forschung, Besinnung und Lehre vorzubereiten. Es geht dabei um nichts geringeres als um ein Wieder-Herstellen, Wieder-Erwecken, Wieder-Holen durch Studieren, Lernen und Einüben, durch langmütiges und behutsames Eindringen und Erkennen des geistig-geschichtlichen und geistig-künstlerischen Seins von Werken und Stilen. Die Musikforschung ist sich als Wissenschaft bewußt, wie teilhaft und einseitig, mit Anzeichen eines irrational Bleibenden, schlechterdings Unbegreiflichen behaftet, solches Wissen immer sein wird. Dieser Restbestand darf weder die Wissenschaft noch die Kunst zum Übermut verleiten, indem der Forscher ihn bagatellisiert oder gar verleugnet, der Künstler ihn übertreibt oder gar für das Ganze hält. Hier scheiden sich Tendenz und Wissenschaft: jene findet nur das, was vor jener Begegnung schon mehr oder weniger feststand, diese sucht zum Verständnis zu bringen, was nur in und aus jener Begegnung erst zu wachsen kann. Es handelt sich nicht nur um Vergangenes oder bloß Historisches, sondern um ein gleichermaßen menschlich-künstlerisches wie menschlich-wissenschaftliches Geschehen in der Gegenwart, hier und jetzt. Über Zeiträume hinweg entzündet sich in echter Begegnung und Zwiesprache die inwendige Berührung des Menschen (in seiner persönlichen Freiheit) mit der musikalischen Stilbildung im Werk der großen Meister der Musikgeschichte (in ihrer Geschichtlichkeit) — entzündet sich die Gegenwartsbedeutung alter Musik, das heißt desjenigen, was an ihr als wahr, voll lebendig, gültig erfahren wird. Es gibt keine andere Möglichkeit und hat für keine Zeit eine andere Möglichkeit gegeben, zu ihrem eigenen musikalischen Stil und darin zu sich selbst hinzufinden als auf dem Weg der Begegnung, Auseinandersetzung, Wiederholung, Aneignung. Woraus hervorgeht, wie sehr Auslegung und Wiedergabe alter Musik in ihren künstlerischen Voraussetzungen an die musikalische Lage der Gegenwart gebunden sind.

Damit sei hier genug gesagt gegen jede Art von Historismus, musikalische Denkmalpflege und Restauration in Musik und Musikleben, genug gesagt über wahre, lebendige und gültige Geschichtlichkeit von Musik und Musizieren in der Gegenwart.



Nun besitzt aber jede der großen musikalischen Stilbildungen ihre Eigenart nicht nur im Melodischen, Rhythmischen, Harmonischen, sondern ganz wesentlich auch im Klanglichen. Erst in der imaginären Wirklichkeit und künstlerischen Phantasie-Welt des musikalischen Klanges kommt das Kunstwerk zu seiner vollen Gegenwärtigkeit. So hat jeder Stil seine eigene klangliche Schönheit und Vollkommenheit, trägt sein besonderes Klanggewand, lebt in einem ihn bergenden Klanghorizont, in dem die Musik ihrer klanglichen Erscheinung nach beheimatet ist.

Das ist durchaus nicht selbstverständlich; denn für den neuzeitlichen Musiker ist die musikalische Klangwelt in zunehmendem Maße wesentlich frei verfügbar geworden. Die Instrumentation des Opern- und Sinfonie-Orchesters ist seit Gluck und Berlioz fortschreitend technifiziert worden, sodaß die Arbeit an der Instrumentation von Orchesterwerken von den großen Komponisten immer mehr nur als Kärrnerarbeit angesehen wurde. Die Verfügungsmacht über das musikalische Klangwesen hat sich in der Überinstrumentierung des modernen Farben-Orchesters ins Grenzenlose gesteigert, wie es für irgend einen der älteren Meister ganz undenkbar gewesen wäre. Man experimentiert unbekümmert und in einer Beliebigkeit mit neuen Klangwirkungen, als ob man damit machen könne, was man nur immer wolle an Übersteigerung von Farbigkeit und farbiger Beweglichkeit, an Vermassung des Klanges und unersättlicher Klangverschwendung. Es ist das nicht nur das Los der sogenannten Kapellmeistermusik. Wir denken dabei auch an die elektro-akustischen Musikinstrumente, die pfeifenlose Orgel und die synthetische Klangerzeugung überhaupt mit ihrem unbegrenzten Tonbereich, ihren Klangvarietäten und ihrem so fragwürdigen Anspruch, infolge Aufhebens jeder Begrenztheit „stilistisch niemals veralten“ zu können. Wie würde Bachs h-moll-Messe erst klingen, so hörte man sagen, wenn Richard Strauß sie instrumentiert, wie Bachs Klaviermusik, wenn der moderne Konzertflügel ihr zur Verfügung gestanden hätte. Immer wieder gehen instrumentations-technische Bearbeitungen Bachscher Musik in diese Richtung, indem Bach klanglich verkleidet, aus dem ihm eigenen Klanghorizont in eine neue, ihm fremde Klangwelt verpflanzt wird. Oder gar, wenn die motorisch hämmernde Eilfertigkeit, die der modernen Klavierkunst gemäß ist, auf Bachs Cembalokunst und von da mit vokalem Staccato und Martellato auf Bachs Chormusik übertragen wird.

Eine unabweisliche Schranke wird hier sichtbar. Die Grenze liegt dort, wo es die innere Notwendigkeit einzusehen gilt, in der eine bestimmte Stilbildung mit einer bestimmten Klangwelt und einer bestimmten Auslese und Rangordnung von Musikinstrumenten zusammenhängt. In diesem Sinne möchten wir von „Form des Klanges“ oder von „Klangbild“ sprechen. Unter „Bild“ ist hier etwas verstanden, was in der Natur nicht vorhanden



ist, eine imaginäre Wirklichkeit, ein Phantasiegebilde; unter „Form“ nicht Hülle eines „Inhaltes“, sondern die Art und Weise, wie der Klang die Stille bricht, wie er anhebt, verläuft, endet, ob er geblasen, gestrichen, geschlagen gepupft, gerissen, gestoßen wird. Dieser Formansatz des Klanges bestimmt das Klangbild durch Anlaut, Anschlag, Einschwingen, etwa der Orgelpfeife, ob mit lebensvoller Bebung auf der alten mechanisch angespielten Tonkanzellen-Windlade oder explosiv mit toter Präzision auf der neuzeitlichen pneumatisch gesteuerten Registerkanzellen-Windlade. Zum Klangbild gehört ferner die Kunst des Spielers und Sängers. Was sind schon alte Musikinstrumente ohne die ihnen zugehörige alte Spielkultur, ohne jenes intime Verhältnis des Spielers zum Instrument, das wiederherzustellen nicht in unserer Macht steht. Wird aber auf originalen Clavicymbeln, Clavichorden, frühen Hammerklavieren mit der Spielweise eines Chopin, Liszt, Busoni, auf alten Streichinstrumenten mit der Finger- und Bogentechnik eines Paganini, Spohr, Ysaye, Joachim musiziert, so wird das künstlerische Ergebnis niemals befriedigen können. Nicht zuletzt gehört zum Klangbild die ganz elementare Tatsache, daß musikalischer Klang etwas bedeutet, etwas aussagt, und zwar etwas objektiv Geistiges jenseits von Ausdruck und Eindruck. Wie der Klang von sich her sich zeigt, ob schwer oder schwerelos, verhüllt oder sich öffnend, dunkel oder hell, kernig oder kernlos, hart oder weich, stumpf oder spitz, fülle- oder kraftbetont: alles das besagt etwas. Nehmen wir das Klangbild der Trompete mit ihrem strahlenden, stählerenen, kantigen Stoß, der in seiner rhythmischen Form mit dem Schlag verwandt ist. Der packende Trompetenstoß gehört mit dem Paukenschlag zusammen. Zum Trompeter gesellte sich von alters der Pauker in einer eigenen Zunft der Spielleute. Der leuchtende Trompetenklang hat etwas von Aufruhr, Aufbruch, Verkündigung an sich. Deshalb war er Sinnbild der Festkultur der Adelswelt, des Ritters, des Fürsten, des Tourniers, des Militärs, der Herrschermacht. Er kündete Herrscherlob, das zu den bekannten Topoi der Rhetorik, auch der musikalischen, gehört und das Bach umwendet in *laudatio Dei*, Gotteslob. Diesen Weg der Kontrafaktur macht das Klangbild der Trompete mit, indem es zur Verheißung der letzten Dinge wird: Tod und Auferstehung, Gericht, ewiges Leben, Ende der Geschichte, Kommen des Gottesreiches. Die trompetenhafte Melodie des „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, womit nach minnesingerlicher Tagweise der Wächter auf der Zinne der Ritterburg die nächtliche Stille beim Morgengrauen bricht, um die Liebenden zum Abschiednehmen zu wecken, wird zum Wächterruf an Zion, der den Sünder aus dem Sündenschlaf aufweckt. Dabei ist an den scharfkantigen Klang der eng mensurierten, schlanken Trompete des Mittelalters zu denken, während die neuzeitliche Trompete in Bau und Klang massiver und weniger kernig, in ihrer Mensur dem



abgeblendeten, dumpferen, glanzloseren Klang des Hornes angenähert ist. Der Kontrast der beiden Klangbilder wird durch die italienische Redensart des „arrivare colle trombe e partire coi corni“, wenn einer seine Ansprüche herabsetzen muß, ebenso verdeutlicht wie durch das Mißverhältnis bei der heutigen Besetzung des 2. Brandenburgischen Konzerts von Bach zwischen Trompete einerseits, Blockflöte, Oboe, Violine andererseits. Bach und die Bachzeit verwendet eng mensurierte, ventillose Clarino-Trompeten und -Hörner, deren Anblastetechnik ebenso verlorengegangen ist wie bei dem klapplösen Cornetto (Zinken), auf dem der Diskant des Posaunenchores geblasen wurde.

Ein weiterer Kontrast von Klangbildern, der in die Welt Bachs hineinragt, betrifft Lautheit und Intensität des Klanges: auf der einen Seite die zarten, milden, in sich schwebenden, „stillen“ und „heimlichen“ Klänge etwa der Blockflöte und Gambe, sowie derjenigen Instrumente, die Liebesnamen tragen, Viola d'amore, Oboe und Flûte d'amour, auch der Zartflöte und des Lieblich- oder Stillgedackt nebst anderen Stimmen des Weitchors der Orgel, die obertonarmen, füllebetonten, mehr inaktiven, geheimnisvoll lockenden Klänge; auf der anderen Seite die mehr aktiven, frei ausgreifenden, kantigen, durchdringenden, „penetranten“, „tapferen und scharfen“ Klänge etwa der Doppelrohrblatt-Instrumente, auch der Rohrwerke der Orgel, der Register ihres Engchores, die grundtonarmen, schärfebetonten Stimmen.

Aber, so möchten wir fragen, ist denn solche Anteilnahme am Klang und Klangbild der Musik etwas viel anderes als eine der mancherlei romantisierenden Züge im Musizieren alter Musik? Handelt es sich nicht nur um weitere neuartige Reizwerte, mehr oder weniger interessarte Farbenwirkungen impressionistischer Art? Gibt es eine Gewähr dafür, im Klangbild etwas zu fassen, was jener freien Verfügbarkeit entzogen ist? Besagt es nicht doch nur verödenden Klangmaterialismus, wenn alte Instrumente, altes Spielvermögen im Sinne von Stiltreue auch gegenüber dem Klangbild gefordert wird?

Angesichts solcher Fragen muß zunächst bedacht werden, daß Klangfarbe als sinnliche Qualität nach den jeweiligen Stiltforderungen der sie tragenden Musik verschiedenartige Funktionen erfüllen kann. Der Hörer, der vom modernen Konzertflügel, Streichquartett, Sinfonie- und Opernorchester herkommt, ist im allgemeinen gewohnt, Klangfarbe in festem Bezug zu einem Instrumententypus oder einer menschlichen Stimmgattung aufzufassen, wie sie in der neuzeitlichen Partituranordnung jedem Notensystem in einfacher oder mehrfacher Besetzung zugeordnet wird. Er hört auf diese je besondere Stofflichkeit, den Timbre der Klangfarbe als Eigenwert, als Idiom. Dieser geläufigen idiomatischen Funktion von Klangfarbe



gegenüber kann Klangfarbe eine ganz andersartige Funktion erfüllen, indem sie in den Dienst der Formklärung tritt, zur Mittlerin der musikalischen Werte ihres Trägers wird. Sei es der Linienzug einer obligaten Lagenstimme, sei es das Teiiglied einer mehrgliedrigen Komposition: Klangfarbe dient hier dazu, den Linienverlauf der Stimmen, die Glieder eines Werkablaufs gegeneinander abzuheben. Obligate Lagenstimme und Teiiglied binden den Eigenwert von Klangfarbe, sodaß die Singstimme oder das Instrument in ihrer klanglichen Mittlerschaft durch andere Klangmittel ersetzt und ausgewechselt werden können. Jeder Instrumentist der Bachzeit spielte mehrere Instrumente; nur die großen Hoforchester besaßen Instrumentisten, die ein einziges Instrument virtuos beherrschten. Bei der Besetzung des Stadtpfeifer-Orchesters kommt es auf Umfang, Tonlage, Bewegungsart der Lagenstimme an, wonach die Wahl des Instrumentes oder der Singstimme sich richteten. Tonlage und Stimmgattung werden durch Schlüsselkombinationen angezeigt. Noch beim jungen Bach kommen zum Beispiel die Bezeichnungen des fünfstimmigen Streichersatzes Lullyscher Herkunft (mit zwei Violen) vor: Dessus, Haut contre, Taille, Quinte, Basse de Violon. Die Lagenstimmen gruppieren sich um einen Mittelachsen-Tenor: „taille“ = Einschnitt in der Körpermitte (davon „tailleur“, Schneider). Eine solche Besetzung ist weithin freizügig, in einem begrenzten Sinne wahlfrei, auswechselbar, aber doch alles andere als beliebig verfügbar oder gar ungebunden und willkürlich. Ihre Bezeichnung als „Zufalls-Instrumentation“ oder auch nur als „bunt“ erscheint zumindest mißverständlich.

Die Emanzipation der instrumentalen Klangwelt in dem Sinne, daß die klanglichen und spieltechnischen Eigenwerte von Instrumenten und Singstimmen freigesetzt werden, erfolgte allererst mit dem Nachlassen und Umordnen der musikalisch-tektonischen Kräfte der Klangfarbenträger. Je schwächer diese Kräfte werden, umso eigenwilliger bringt sich der spezifische Charakter der Klangfarbe zur Geltung. Immer mehr Funktionen werden von der Klangfarbe übernommen auf ihrem Weg von der obligaten Lagenstimme mit relativ variabler Besetzung zum obligaten Instrument mit konstanter Besetzung. Eine Folge davon ist die zunehmende Differenzierung und Individualisierung der musikalischen Thematik und Motivik. Eigengesetzliche Flöten-, Oboen-, Violin-Themen treten auf, bei Bach schon in der Kantate „Wachet und betet“ (1715) mit ihrem das eigenklangliche und -technische Vermögen der Geige nutzenden Violinsolo.

Der sinn-gesetzliche Zusammenhang von Stilbild und Klangbild fordert besonders in der so stilbewußten Kunst Bachs und des deutschen Spätbarocks im allgemeinen Treue der Wiedergabe auch im Klangbild.

Bach und seine Zeit besitzen noch ein schlichtes und unreflektiertes Wissen um ontologisch ausgezeichnete Phänomene, die dem Musiker



verbindlich entgegnetreten und in denen das Geheimnis der musikalischen Schönheit sich verbirgt. Heute ist man vielfach geneigt, darin nur eine veraltete Kuriosität zu erblicken. Aber Bach kennt ontologisch ausgezeichnete Intervalle, nicht nur etwa die reinen großen Terzen mitteltoniger Temperatur, sondern auch vollkommene, vor anderen ausgezeichnete Konsonanzen, wie die im Generalbaß wurzelnde trias harmonica perfecta, „eine Zusammensetzung dreier verschiedener Klänge, die rein zusammen klingen“. Er kennt ausgezeichnete Zahlen und Zahlenverhältnisse, Proportionen und Mensuren, Rhythmen, Zeitmaße, Verzierungen. Für den Tremulant der Orgel fordert Bach sogar noch die „richtige wehende Mensur“ von acht Schlägen in jedem tactus. Bach kennt auch noch den ontologischen Vorrang bestimmter Form- und Satztypen, wie des generalbaßmäßigen Trios, eines dreistimmigen Satzes, dessen Extemporierung in jeder Organistenprobe der Bachzeit verlangt wurde. Davon sagt schon der Schütz-Schüler Christoph Bernhard: „In Tricinien halte ichs für ein Vitium, wenn die tiefste Stimme nicht sollte der andern beiden Fundament sein. Omne trinum perfectum“. Letzterer Satz entstammt übrigens Glareans „Dodekachordon“ und belegt schon dadurch den Traditionszusammenhang solcher verbindlicher Auszeichnungen. In diesem Sinn weiß Bach auch noch um ontologisch ausgezeichnete Klangbilder, die nicht in das Belieben der Wiedergabe gestellt, nicht frei verfügbar, sondern an eine einsichtig vorgegebene, maßgebliche Ordnung gebunden sind.

Damit rühren wir an die Klang-Ordnung, die in einer jeweiligen Klangwelt befangen und geborgen ist. Von der Ordnungslehre der Bachschen Klangwelt, die ihre Wurzeln tief in das 16. Jahrhundert senkt, kann hier nur ein knapper Aufriß geboten werden.

Verglichen mit der Musik von Händel, Buxtehude, Schütz, Monteverdi, Lasso und Palestrina, die ganz vom wortgebundenen Singen her bestimmt erscheint, denkt Bach instrumental. Auch wenn man berücksichtigt, daß Singen in der älteren Zeit mehr instrumentalen Charakter hat, ist Bachs Kunst in spezifischer Weise auch im Singen vom Spielen her bestimmt, während noch Johann Mattheson (1737) „alles Gespielte eine bloße Nachahmung des Singens“ nennt. Es bedarf dazu nicht des Hinweises auf die Herkunft Bachs aus der Welt der Spielleute, Stadtpfeifer und Organisten oder auf die fraglose Unsanglichkeit so vieler gesungener Stimmen in Bachs Werken. „Bachs Melodik und Kontrapunkt“, sagt Hugo Riemann, „verleugnet nirgends ihren Ursprung aus der Instrumentalmusik und zwar in erster Linie aus der Orgelmusik“. Der ordnungshafte Vorrang des Prinzips der Instrumentalität, des Spielcharakters von Musik, vor dem Prinzip der Vokalität ist für Bach nicht frei verfügbar. Vielmehr steht für ihn die Orgel als „die Summa der Musikinstrumente“ auf der höchsten Stufe der



Rangordnung der Klangbilder. Die Vorstellung von Joh. Seb. Bach als des Meisters an der Orgel im spätgotischen Kirchenraum ist keine beliebige, sondern eine ordnungshaft streng verbindliche. Orgelklang steht am Anfang und Ende Bachs. Nicht nur die Zeitgenossen haben ihn so gesehen.

Desgleichen sind für Bach die Akkord- (Fundament-) Instrumente, die der Mehrstimmigkeit fähigen, den Generalbaß führenden „Instrumenta prima“ allen einstimmigen Ornament-Instrumenten vorgeordnet. Der Organist im Sinne Bachs und seiner Zeit ist „derjenige, der auf seinem Instrument alleine eine vollstimmige Harmonie vorstellt“ (Joh. Kuhnau), der sich auf sämtliche Fundament-Instrumente versteht, vorab auf die Orgel und als Ersatz und klangliche Abwechslung auf Clavicymbel, Theorbe und Viola da gamba. Unter den Ornament-Instrumenten wiederum gebührt den blasenden der Vorrang vor den nicht-blasenden, unter den Blasinstrumenten dem Blech vor dem Holz. Die Rangstreitigkeiten unter den Musikern der Bachzeit fallen immer zugunsten der „blasenden Instrumentisten“ aus. Unter den nicht-blasenden Instrumenten stehen ordnungshaft die besaiteten, unter diesen die Zupfinstrumente am höchsten. Hierin gründet Bachs Vorliebe für die Laute, den Lautenzug und das Lauten-Clavicymbel. Unter den Streichinstrumenten ist der Violentypus ausgezeichnet vor dem Violintypus, wofür Bachs Interesse für die Viola da braccio und da gamba, sowie für die von ihm (für die Tenorlage) erfundene Viola pomposa kennzeichnend ist. Auch Bachs Violine mit ihrem kurzen Hals, flachen Steg, kurzem Griffbrett und mensuriertem Kurzstrich ihres Bogens ist noch unterschieden von der neuzeitlichen Violine mit ihrer veränderten Mensur, Besaitung, Stegwölbung und ihrem nach dem *bel canto* ausgerichteten Langstrich. Dieser dringt freilich im Laufe der Bachzeit gegen den mensurierten, das heißt den Bogenwechsel mit den Notenwerten des *tactus* in Einklang bringenden Kurzstrich vor.

Vergleichen wir diese für Bach und sein Werk gültige, unverfügbare, schlechthin überlegene Ordnung der Klangbilder, deren Gültigkeit, Unverfügbarkeit, Überlegenheit in einer theologisch begründeten Ontologie verankert ist, mit ihrer neuzeitlichen Relativierung auf die moderne Technik der Instrumentation, so kann man garnicht anders als von einem radikalen Umsturz aller Werte sprechen. Diese Einsicht wird schwerlich unterschätzt werden können. Deshalb fordern wir Treue wie zur Stilgestalt und zum Klangbild der Musik Bachs, so auch zur Ordnungsbedeutung seiner Klangmittel und damit zu Bachs originaler Partitur-Anordnung, fordern Wiederherstellung dieser Ordnung bei der Aufführung seiner Werke, Treue gegenüber Bachs Niederschrift seiner Werke überhaupt, die noch vielfach immer als bloße Skizze, als unfertig und ergänzungsbedürftig angesehen und damit mißverstanden wird.



Von hier aus kann auch die Frage der ausgezeichneten klanglichen Proportionen in Bachs Werk klarer gesehen werden. Im neuzeitlichen Orchester werden bei der Wiedergabe Bachscher Musik erfahrungsgemäß der Chor gegenüber dem Orchester, der Steichkörper gegenüber dem Blaskörper viel zu stark besetzt. Das hängt mit dem Umsturz der alten Ordnung genau zusammen. Hiergegen sei Bachs Vorliebe für die proportio sesquialtera gedacht, wo die größere Zahl die kleinere einmal und die Hälfte darüber enthält, 3 : 2, 6 : 4, 12 : 8. Ganz abgesehen von der proportio sesquialtera als Zeitmaß, was bei Bach eine beträchtliche Rolle spielt, ist die Sesquialtera gleichermaßen Bezeichnung für das Intervall der Quinte, wie der von Bach bevorzugten Orgelstimme, die er in seiner Mühlhäuser Orgel dreimal disponiert und als Trägerin des choralen Cantus firmus ausgezeichnet hat. Prüft man nämlich die Klangproportion zwischen instrumentaler und vokaler Besetzung bei Bach, etwa nach der Eingabe des Thomaskantors an den Leipziger Rat, wo er 22 Instrumentisten (ohne den Generalbaß) und 12—16 Vokalisten (einschließlich der Solisten) erwähnt, so ergibt sich in der Tat die proportio sesquialtera  $21 : 14 = 3 : 2$ . Dieselbe gilt für die Besetzung der Außenstimmen in Bachs vierstimmigem Satz, also Baß zu Sopran = 3 : 2. Schwer wiegt hierzu das Zeugnis von Paul Hindemith, der in seiner Rede auf dem Bachfest in Hamburg (1950) sagte: „Wir können sicher sein, daß Bach sich überaus wohlfühlte mit den ihm zur Verfügung stehenden vokalen und instrumentalen Stilmitteln, und wenn uns daran liegt, seine Musik so darzustellen, wie er sie sich vorstellte, so müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen.“

Es mögen noch einige Bemerkungen über die Klangbilder von Bachs Kirchenorgel, Clavicymbel, Clavichord und Hammerklavier folgen.

Von Jugend auf ist Bach mit der Kunst der Orgelmacher in Berührung gekommen. Er hat die schönsten Orgelwerke seiner Zeit kennengelernt und studiert, hat seinen Oheim an der Georgen-Orgel in Eisenach, Böhm an der Johannis-Orgel in Lüneburg, Buxtehude an der Marien-Orgel in Lübeck, Reinken an der Katharinen-Orgel in Hamburg bewundert, saß von Amtswegen an bedeutenden Orgeln in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und Leipzig. In der Familie Bach gab es Orgelmacher von Beruf und eine beträchtliche Anzahl gründlicher Orgelkenner. Bach war mit vielen Orgelmachern befreundet, unter denen Johann Scheibe, Gottfried Silbermann und dessen Schüler Zacharias Hildebrand hervorragten.

Zur Erkundung von Bachs Orgelklang-Ideal und des Klangbildes der Bach-Orgel stehen uns verschiedene Gutachten Bachs, insbesondere zum Umbau der Mühlhäuser Orgel (1708), der Hallenser Marktkirchen-Orgel (1716), der Leipziger Pauliner-Orgel (1717) und der Naumburger Wenzelskirchen-Orgel (1746) zur Verfügung. Zudem kennen wir die originalen



Dispositionen der Orgeln, auf denen Bach gespielt hat. Ohne Rücksicht hierauf ist nun immer wieder der Versuch gemacht worden, einen „idealen“ Klang für die Bach-Orgel zu konstruieren. Aber auch hier gilt, daß der Orgelklang Bachs nicht frei verfügbar ist und wir den himmlischen Schatz immer nur in irdenen Gefäßen besitzen. Wie die Orgelmusik Bachs eine letzte und reichste Blüte der mitteldeutschen Orgelkunst der Scheidt, Weckmann, Pachelbel, Böhm, Gottfried Walther darstellt, so weist das Klangbild der Bach-Orgel auf die Tradition weniger der norddeutschen als vielmehr der ostmitteldeutschen Orgelmacherkunst. Wir denken dabei an das kursächsische Orgelmachergeschlecht der Fritzsche und das oberfränkische der Compenii, an die Compenius-Orgel der Predigerkirche der alten Bachstadt Erfurt und der Schloßkapelle in Weimar, an der Bach als Hoforganist gesessen hat. Auch nach seinen Abnahmegutachten hält Bach an dem Klangbild der mitteldeutschen Orgel fest. Die alte Bedeutung von Clavier und Claviatur als „Griffbrett“ oder „Griff-Tafel“ (Tabulatur) im Sinne der einzelnen Schleifwindlade (Tonkzellenlade) mit ihren Pfeifenreihen oder der Tastenreihe eines Tasteninstrumentes hat für Bach seine unbedingte Gültigkeit, indem er unter „zwei Clavieren und Pedal“ Orgel wie Clavicymbel mit „Fuß-Clavier“ versteht — ein Beispiel zugleich für die Unterordnung klanglicher Eigenwerte von Registerfarbe unter den Strukturwert der sie tragenden Stimme. Dazu kommt der spezifische und nicht durch Kopplungen vermischte Eigenklang der „Werke“ der Bach-Orgel.

Mit „Clavier“ sind demnach zugleich die räumlich getrennten „Werke“ bezeichnet: Hauptwerk (Oberwerk), Brustwerk (in der Brusthöhe des Organisten), Rückpositiv (im Rücken des Organisten, in das Kirchenschiff hinausragend), Pedalwerk (zu beiden Seiten der Orgel). Der Klंगाufbau der Bach-Orgel folgt somit dem Grundprinzip der Musik des 17. Jahrhunderts: dem Variationsprinzip, angewendet auf die Variation des Klanges („*variatio per choros*“). Danach wählte man für ein und dieselbe Komposition oder ihre verschiedenen Teile je abwechselnd vokale oder instrumentale Besetzung, vokalinstrumentale Mischbesetzung, hohe oder tiefe Chöre, 4'- oder 16'-Lage, Posaunen- und Fagotten-Chöre, Zinken- und Geigenchöre, Violen- und Lauten-Chöre mit Fundament-Instrumenten-Chor, Solo- oder Tutti-Chöre usw. In Analogie hierzu sind auf jedem Clavier der Orgel gestaffelte Chöre disponiert, Prinzipalchor, Engchor, Weitchor, Zungenchor, Solochor. Der scharfe Kontrast von eng und weit mensurierten Chören wird im mitteldeutschen Orgelbau um 1700 gesänftigt, der Weitchor mehr ausgebaut, neue 16'-Stimmen hinzugefügt, die Labiale und Gedackte weiter differenziert, sodaß ein eingedunkelter, verschmelzender, gemischtfarbiger Orgelklang entstand, der mehr zu Silbermann als zu Schnitger neigt, aber von beiden deutlich zu unterscheiden ist. Er entspricht dem



harmonisch gebundenen Einheitsgefüge der Bachschen Orgelpolyphonie mit ihrer übergeordneten Zwei- und Dreistimmigkeit.

Dem Prinzip des dynamischen Kontrastes und der Addition der Register der Manuale der neuzeitlichen Orgel steht die Mehrchörigkeit und chorische Staffelung des Klanges der „Werke“ der Bach-Organ gegenüber. Es ist bekannt, welche entscheidende Rolle in der Orchester- und Chorbehandlung Bachs und seiner Zeit das Gruppenprinzip der Mehrchörigkeit und der Unterscheidung von Solo- und Ripieno-Chören spielt. Das Klanggruppenprinzip findet sich auch in der Bach-Organ. Wenn die Lautheit (der Schalldruck) ihrer einzelnen „Werke“ infolge des schwachen Winddruckes schon wesentlich geringer ist als in der neuzeitlichen Orgel, so wird der Klang noch dadurch aufgelockert, daß der Abfall des Schalldruckes in der Tonkammern-Windlade um so größer ist, je mehr Register gezogen werden. Danach klingt das organo pleno verhältnismäßig schwächer als die einzelne Registerstimme, klingen Nebenwerke schwächer als das Hauptwerk. Die Druckunterschiede bewirken ihrerseits, indem druckstarker Klang räumlich näher, druckschwacher Klang räumlich ferner klingt, eine „variatio per choros“, sodaß es zu keiner Massierung des Klanges in einem einzigen akustischen Brennpunkt kommt. Infolge der räumlichen Trennung der „Werke“ und ihrer Druckmodifikation wird der Orgelklang in verschiedene Klangquellen auseinandergefaltet und dadurch erst fähig, den Kirchenraum klanglich zu durchdringen und ganz zu erfüllen. Wir denken dabei an die breitgezogenen Orgelportale der Barockkirchen, die den gelüfteten und gelösten Klang im Raum verteilen, während die Tiefenstaffelung des Klangkörpers auf den neuzeitlichen Orgelportalen eine Klangballung verursacht, die dem Wesen der Werke Bachs und seiner Zeit zuwider ist. Die Bezeichnung „organo pleno“ bezieht sich bei Bach immer nur auf ein „Werk“, während sie später als „Tutti“ mit sämtlichen Registern (und Koppeln) der Orgel verstanden wurde.

Ähnliches läßt sich am Klangbild von Bachs Clavicymbel beobachten. Es ist bekannt, in wie hohem Maße die moderne pianistische Facherziehung auf das sogenannte Gewichtsspiel, auf den Gebrauch des Hand-, Arm- und Schultergewichts in Schwüngen und Rollungen angelegt ist, um einen möglichst differenzierten und abgewogenen Anschlag zu erzielen. Dagegen beruhte die Spielweise der Bach-Organ, des Clavichords und des Bach-Clavicymbels mit seinen zwei 8'-, einem 4'- und einem 16'-Register-Chor auf einer grundsätzlich andersartigen Technik. Die Taste wurde gegen den Widerstand des Spielventils oder der Saite „durchgedrückt“, sei es mittelst der Feder der Spielventile der Orgel, des Federkiels der Docke des Clavicymbels oder der Messing-Tangente des Clavichords. Bei dieser Drucktechnik blieben die Finger nahe bei den Tasten, nur ihre vorderen Gelenke



waren in Tätigkeit; sie empfanden den Gegendruck der Ventile und Saiten, sowie deren Ansprache leibhaftig als ein Mitbewegen, Mitschwingen, Mitgehen, das bei der Schlagtechnik ganz unterbunden ist. Der durchhaltende Gleichdruck, wie ihn das polyphone Spiel obligater Strengstimmigkeit und des Generalbasses erforderten, der eigentümliche Starrklang der Tasteninstrumente der Bachzeit wird bald aufgegeben. Man wendet sich von ihrem „kriechenden Klang“ wie von allem „fugenmäßigen Geräusche“ ab.

Das Hammerklavier mußte kommen. Seit dem Absterben des Generalbasses und der Fundament-Instrumente war es berufen, Orgel und Clavicymbel zu ersetzen. Der neue Klaviertypus kam aber anders als wir geneigt sind es uns vorzustellen. Er kam nicht als eisengepanzelter, orchestraler Bechstein, Blüthner, Grotrian-Steinweg. Er wurde auch gar nicht wegen seines Klangvolumens gesucht, sondern vielmehr als Melodie-Instrument mit der Fähigkeit zur Wiedergabe eines empfindsam erregten, dynamisch abgeschatteten Einzeltones, Erbe eher des Clavichords als des Clavicymbels und der Orgel. Man suchte die unverfilzte Frische seines Metallsaitenklanges, einen schwachen Nachklang des durchgreifenden, silbrig hellen, festlich rauschenden Clavicymbel-Klanges, suchte sein durch zierliche, allenfalls mit dünnem Leder überzogene Holzhämmerchen persönlich fein angetöntes, melodisches pianoforte-Spiel. Später ist der metallische Kern seines Klanges durch immer dicker mit Filz umhüllte Hammerköpfe erstickt, durch den Gußeisenrahmen verstärkt, aber auch vergrößert worden. So kommt es, daß ein und dasselbe Musikstück, um den Eindruck des gleichen Zeitmaßes hervorzurufen, auf der alten Orgel, dem Clavicymbel, Clavichord und frühen Hammerklavier langsamer gespielt zu werden verlangt als auf dem modernen Flügel. Kein Wunder, daß Organisten mehr Verständnis für das Spiel auf alten Tasteninstrumenten aufbringen als das „titanische Klavierlöwentum“ der jüngsten Vergangenheit. —

Unsere Zeit steht in einer neuen Unruhe um Joh. Seb. Bach, in einem neuen Aufbruch zu seiner gebundenen und geordneten Kunst, in einer neuen Begegnung mit der Meisterschaft, Schönheit und Vollkommenheit seiner Werke. Sie fordern von uns Treue in mehrfachen Graden: Treue zu uns selbst in der Gegenwart, Treue zur Geschichtlichkeit von Bachs Stil- und Klangwelt und der Ordnung seiner Klangmittel, Treue zur originalen Niederschrift, nicht nur zu den Notenköpfen Bachs, sondern auch zu jener imaginären Wirklichkeit der Phantasiewelt, des schöpferischen Geistes seiner Kunst. Denn nur solche Treue vermag Nachschaffen, Wiedergabe und Hören in die Nähe der Unverfügbarkeit des historischen Klangbildes im Werk Joh. Seb. Bachs hinzuführen.