

Bach und das Pianoforte

Von Friedrich Ernst (Berlin)*

Es ist bekannt, daß die Anfänge des Klavieres, bei dem die Saiten durch Hämmer erregt werden, in Italien liegen, daß sich aber erst in Deutschland der günstige Boden für seine Fortentwicklung fand. Von deutschen Instrumentenbauern entwickelt und von deutschen Musikern gespielt, konnte das Pianoforte in entscheidender Weise während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Wandel des musikalischen Stils eingreifen und an der Ausweitung der klavieristischen Möglichkeiten teilhaben.

Vom Instrumentenbau her betrachtet, sind die Probleme des Klavieres im ersten Stadium seiner Entwicklung noch nicht in allen Teilen geklärt. Die Schwierigkeiten liegen einmal im Instrument selbst, zum anderen in dem Namen Pianoforte begründet, der als Sammelbegriff so manche Mißverständnisse mit sich gebracht hat. Demnach wird man ohne Instrumentenkenntnis und ohne eine deutliche Unterscheidung im Begrifflichen der Frage des Stilwandels um 1750 nicht gerecht. Die Aufhellung der einzelnen Probleme ist um so dringender, als man mit ihnen gleichzeitig einige wichtige Fragen der Musikgeschichte beantworten kann.

Zum Beispiel: Warum konnte *Johann Sebastian Bach* dem Pianoforte keinen Geschmack abgewinnen? – Weshalb wurde in Potsdam um die Jahrhundertmitte unter *Friedrich II.* das Pianofortespiel sehr gepflegt und in späteren Jahren fast ganz vergessen? – Warum hat *Philipp Emanuel Bach* erst spät (etwa 10 Jahre vor seinem Ableben in Hamburg) und nicht schon in Potsdam seine ersten Kompositionen für das Pianoforte geschrieben?

Es soll versucht werden, die Bedeutung der Erfindung des Pianoforte mit Hilfe einiger Erkenntnisse aus dem historischen Instrumentenbau zu umreißen und gleichzeitig auf die wichtigsten Tatsachen aus dem Leben Gottfried Silbermanns, Joh. Seb. Bachs, Friedrichs II. und einiger Zeitgenossen gerade im Hinblick auf das Pianoforte hinzuweisen.

I. Gottfried Silbermann

Das Wichtigste, was uns über Johann Sebastian Bachs Verhältnis zum Pianoforte bekannt geworden ist, verdanken wir seinem Schüler Joh. Friedr. Agricola (1720–1774), der in Adlungs *Musica Mechanica Organoedi* (1768; Faksimile-Nachdrucke Kassel 1931 und 1961) eine Begegnung des Thomaskantors mit dem Instrumentenmacher Silbermann beschreibt¹. Danach scheint Bach das ihm vorgeführte Instrument (ein Pianoforte) nicht recht gefallen zu haben, denn der Ton sei in der Höhe zu schwach und das

* Die vorliegende Studie ist eine Zusammenfassung von Notizen, die der Verfasser bei der Veröffentlichung der Schrift *Der Flügel Johann Sebastian Bachs* (C. F. Peters, Frankfurt 1955) beiseite lassen mußte, da sie das Thema Cembalo bzw. Spinett nicht betrafen.

¹ II. Teil, S. 116.

Traktament zu schwer gewesen. Bei einer erneuten Vorführung mehrere Jahre später soll Bach mehr Anerkennung gezollt haben, und man spricht sogar von einer „völligen Guttheißung“. Wann diese Instrumentenprüfungen stattgefunden haben, ist nicht überliefert, ebenfalls nicht der Ort der Begegnungen.

Nachdem Agricola in jungen Jahren (1738–1741) an der Leipziger Universität studiert und mit Eifer bei Joh. Seb. Bach Musikstunden genommen hatte, lebte er zur Zeit der Herausgabe der *Musica Mechanica* als Hofkomponist und Dirigent der königlichen Kapelle in Berlin. Während der in Leipzig verbrachten Jahre wird gewiß der Schüler den Bericht seines Lehrers von dessen erster Prüfung des neuerfundene[n] Pianoforte gehört haben. Die zweite Begegnung mit dem neuen Instrument kann nicht vor 1742/43 stattgefunden haben; denn ungefähr in dieser Zeit war das Flügelpianoforte nach wechsellvollen Bemühungen in Silbermanns Werkstatt so weit gediehen, daß es auch seine ersten fürstlichen Abnehmer fand. Aber es ist auch durchaus denkbar, daß Bachs zweites Spiel auf dem Instrument überhaupt erst 1747 anläßlich der Begegnung in Potsdam stattgefunden hat. Auch diesmal fußt der Bericht wohl auf der persönlichen Mitteilung Bachs an seinen Schüler Agricola, der das revidierte Urteil seines Lehrers über das Pianoforte erst lange nach Bachs Tode als Zusatz zu Adlungs Buch veröffentlichte.

Seit 1710 befaßte sich Silbermann, aus Straßburg zurückgekehrt, bis zu seinem Tode (1753) in seiner Heimatstadt Freiberg mit dem Bau von Orgeln, Clavichorden, Kielflügeln und auch Hackebrettern (für Pantaleon Hebenstreit). In diese Zeit fallen die beiden Begegnungen zwischen Silbermann und Bach; zum mindesten fand die Beurteilung des Silbermannschen Pianoforte hier statt. Von 1723 an, dem Beginn seiner Wirksamkeit in Leipzig, bis zum Jahre 1750 können wir eine bewegte Reisetätigkeit Bachs feststellen. Neben vielen Kunstreisen, auf denen er in Leipzigs Umgebung Orgeln spielte und prüfte, zählen wir sechs Reisen in die sächsische Residenzstadt, wo Bachs ältester Sohn einen Organistenposten bekleidete. Diese Reisen könnten den kleinen Umweg über Freiberg² mit eingeschlossen haben, und es erscheint uns wichtig, von dieser Möglichkeit her den Zeitpunkt der Begegnungen Bachs mit dem Hammerinstrument genauer festzulegen.

1725 war Bach zum ersten Mal von Leipzig nach Dresden gereist, anscheinend wegen einer höfischen Angelegenheit. Die Kunde von der Erfindung des Pianoforte durch Christofori drang im gleichen Jahre nach Deutschland. Es war der mit Gottfried Silbermann befreundete Dresdener Hofpoet Johann Ulrich König, der den Bericht des Archäologen Maffei (1711) aus dem Italienischen übersetzte.

² Freiberg liegt etwa 40 km südwestlich von Dresden.

1731 war Bach zu der Ehrung Johann Adolf Hasses und seiner Gattin Faustina nach Dresden gekommen. Am Tage nach der Aufführung der Oper Cleofide spielte Bach in der Sophienkirche auf der Orgel in Gegenwart „der gesamten Hof-Musicorum und Virtuosen“. Die Orgel dieser Kirche war ein vor 10 Jahren errichtetes Werk Silbermanns. Zu dieser Zeit vernimmt man noch nichts vom Pianofortebau in der Freiburger Werkstatt.

1733 sah sich Bach abermals veranlaßt, nach Dresden zu kommen, um für seinen ältesten Sohn Friedemann den Organistenposten an der Silbermannorgel der Sophienkirche zu sichern. Der Plan gelang, und Friedemann konnte 13 Jahre in dieser Position verbleiben. Der Sohn Bachs wurde am sächsischen Hofe bald mit dem russischen Gesandten Graf Hermann von Keyserlingk bekannt, der als Freund der Musik später entscheidend in die Geschichte der Familie Bach eingegriffen hat. – Im gleichen Jahre berichtet Zedler³, daß Gottfried Silbermann (1732) ein neues Tasteninstrument gefertigt habe, das er Pianoforte nenne.

1736 empfing Bach während seines Besuches in Dresden den Titel eines Hofcompositeurs. Diesen Erfolg verdankte er vor allem dem Grafen Keyserlingk, der sich für ihn am Hofe verwendete. Bach fand Gelegenheit, sich in künstlerischer Weise zu bedanken, indem er in Gegenwart des Grafen und vieler Angehörigen des Hofes auf einer eben vollendeten Orgel von Gottfried Silbermann in der Frauenkirche zwei Stunden musizierte. Friedemann feierte die Orgel mit einem Gedicht. An diesem Tage müssen sich Bach und Silbermann kennengelernt haben, wenn dies nicht schon bei dem Besuche Bachs in Dresden vor drei Jahren geschehen war. In demselben Jahre berichtet die Zeitung *Curiosa Saxonica*, der Königlich polnische und churfürstlich Sächsische hochgerühmte Hof- und Landorgelbauer, Herr Gottfried Silbermann, habe abermals ein neuartiges musikalisches Instrument, welches er piano & forte nennt, der curiösen Welt vor Augen gelegt. Als erste eigene Erfindung hatte Silbermann das seinerzeit sehr gerühmte „Cimbal d'amour“ herausgebracht.

1738 war Bach wiederum in der Residenzstadt; und das Jahr 1741 brachte seinen letzten uns bekannten Dresdener Besuch, der in der Hauptsache seinem und seines Sohnes Gönner, dem Grafen Keyserlingk, galt. Es ist bekannt, daß Friedemann durch diesen sehr gefördert wurde, daß Johann Gottlieb Goldberg bei dem Bachsohn musikalische Unterweisung bekam und daß Bach selber für den zweimanualigen Kieflflügel Keyserlingks, der wahrscheinlich von Silbermanns Hand erbaut war, die „Goldbergvariationen“ komponierte. – Um 1742 arbeitete die Werkstatt in Freiberg besonders intensiv. Gerade die Jahre ab 1741 müssen für die Pianofortentwicklung entscheidend gewesen sein, denn jetzt war ein Neffe aus Straßburg, Johann Heinrich Silbermann, neben anderen Helfern am Werk. Ein Vierteljahrhundert lebten Bach und Silbermann als Zeitgenossen des ausgehenden Barock nicht weit voneinander in einer Gegend, wo sich ihre

³ *Universal-Lexikon* V (1733), Abschnitt „Cembal d'Amour“.

Tätigkeiten und Interessen ständig kreuzten. Trotzdem dürfen wir nicht glauben, daß beide häufig zusammengetroffen sind. Was den Thomaskantor angeht, so dürfen wir annehmen, daß ihm gar nicht daran gelegen war, dem Freiburger Meister zu begegnen; denn kein einziger Bericht bringt uns Kunde darüber, daß Bach jemals bei der Weihe einer Silbermannorgel zugegen gewesen sei. Dabei wurden in der Gegend an 50 Orgelwerke des Meisters aufgestellt. Auch sucht man vergeblich nach einem Hinweis, daß Bach auf einer seiner Reisen nach Dresden den Weg über Freiberg genommen habe. In den Freiburger Rats-Akten läßt sich kein einziger Besuch Bachs nachweisen⁴. Statt dessen ist hervorzuheben, daß Bach während seiner Leipziger Jahre einen regen Kontakt mit einem anderen Orgelbauer unterhielt, den er vor allen anderen schätzte. Es war Zacharias Hildebrandt (1688–1757), ein Leipziger Orgelbauer und ein sehr begabter Schüler Gottfried Silbermanns, der jahrelang mit seinem ehemaligen Meister zürnte und sogar prozessierte. Es ist anzunehmen, daß Bach und Silbermann sich zuweilen zufällig trafen (so bei ihrer gemeinsamen Abnahme der Orgel in der Wenzelskirche zu Naumburg, die Hildebrandt gebaut hatte). Im Auftrage Bachs ist jedoch keine Silbermann-Organ entstanden. Man nimmt heute an⁵, daß gerade Hildebrandts Orgelklang dem Geschmack des Thomaskantors entsprochen hat⁶, obwohl er Silbermanns Organ durchaus zu schätzen wußte und mit großem Vergnügen auf ihnen spielte.

II. Das Pianoforte

Wir wenden uns jetzt dem Instrument zu. Hierbei ist festzustellen, daß man eigentlich von zwei Instrumenten zu reden hat, die zu Bachs Zeiten als neue Mitglieder in die Familie der Tasteninstrumente eingezogen sind. Es ist nicht immer der große Flügel gemeint, wenn man in den Schriften des 18. Jahrhunderts von einem *Pianoforte* liest, sondern wir haben es häufiger mit einem kleinen Instrument derselben Gattung zu tun. Wir werden es zum Unterschied von dem großen als Klein-Pianoforte bezeichnen oder auch als „Hammerklavierchen“. Der Größe nach entsprach es dem Tisch-Clavichord; es besaß keine Beine, auch kein Gestell – die Hämmerchen waren oft nicht einmal beledert oder befilzt (nur Holz). Da es manches Mal sogar nur eine Saite pro Taste aufwies, konnte man hier keinen größeren Ton erwarten. Bis zur Mitte des Jahrhunderts besaßen diese Hammerklavierchen keine Einzeldämpfung (sie waren ent-

⁴ Ernst Müller, *Musikgeschichte in Freiberg*, 1939.

⁵ Vgl. P. Rubardt, *Zacharias Hildebrand und seine Orgel in Störmthal* (Einzeldruckblatt), 1934.

⁶ Die Bekanntschaft und gegenseitige Wertschätzung begann gleich im ersten Jahr nach Bachs Übersiedlung nach Leipzig. Im gleichen Jahre (1723) sang der Kantor mit seinen Thomanern zur Weihe einer Orgel von Hildebrandt in Störmthal unweit Leipzigs. Die guten Beziehungen dauerten fort und erfuhren ihre Bekräftigung durch das im Jahre 1740 für Bach erbaute Lautenclavicimbel.

weder ohne jede Dämpfung oder nur mit einer einfachen Gesamt-Dämpfungsleiste versehen). Der Musiker wird zuweilen seine Hand zu Hilfe genommen haben, um nach Bedarf die Saiten zu dämpfen. Die Spielweise dieses Instrumentes war von der des Clavichords nicht sonderlich verschieden. Solche Hammerklavierchen sind zu Bachs Zeiten vielfach im Norden und im Süden gebaut worden, ohne daß man ihrer viel Erwähnung getan hätte. Silbermann und seine vielen Schüler, vor allem Friederici und Hildebrandt, haben jeder nach eigenem Muster gebaut, und die Musiker, darunter auch Bach mit seinen Söhnen, haben sie gespielt oder zum mindesten gekannt und in ihnen nichts anderes gesehen als ein abartiges Clavichord⁷. Der Organist C. G. Schröter weiß zu berichten, daß im Jahre 1721 an 20 ihm bekannten Orten Hammerinstrumente hergestellt wurden. Schröter (1699–1782) ist selber als Erfinder einer Mechanik aufgetreten, die für beide Arten des Pianoforte gedacht war. Auch in Frankreich waren Pianoforte bekannt (Marius 1716), und aus italienischen Quellen läßt sich das *pian e forte* schon aus der Zeit vor 1600 nachweisen, wobei man allerdings nichts darüber aussagen kann, ob es sich um einen Flügel oder ein Kleinklavier handelt.

Das große Instrument, das Flügel-Pianoforte, ist uns geläufiger. Wir sind gewohnt, bei jeder Nennung des Pianoforte in deutschen, französischen und englischen Schriften immer gleich an dieses Instrument zu denken, obwohl das keineswegs gerechtfertigt ist. Das Flügel-Pianoforte läßt sich in seinem Ursprung – genauso wie das Klein-Pianoforte – vom Clavichord ableiten. Es wäre verkehrt, heutzutage anzunehmen, daß die Flügelform infolge ihrer Größe für einen zarten Clavichordton ungeeignet gewesen wäre. Dem sei entgegengehalten, daß jene Epoche große Instrumente kannte: Flügel-Clavichorde, auch Pedal-Clavichorde, sogar Pyramiden-Clavichorde, von deren Ausmaßen und Gestalt die Instrumentenbauer sich eine Klangverstärkung erhofften. Auch Silbermanns Cimbale d'amour stellt einen Versuch in dieser Richtung dar, da es nichts anderes war als ein Doppel-Clavichord. Eine Art Clavichord in Großformat wird auch Cristofori vorgeschwebt haben, als er erstmalig an die Arbeit ging, seinen Flügel mit Hämmern zu konstruieren. Jedoch verlangten die Größe und die Form bei weiteren Versuchen die Einrichtung einer Einzeldämpfung, die bei den kleineren Instrumenten in dem Maße nicht erforderlich war.

Als Silbermann etwa um 1730 mit seinen ersten Versuchen zur Errichtung einer Hammermechanik begann, wurde wohl an beiden Modellen gearbeitet. Die Übertragung des Hammermechanismus von einem Kleinklavier auf einen Flügel, so wie man sich das bei den Entwürfen von Schröter (1737) zu denken hat, gestaltete sich sehr schwierig. Daß man

⁷ In den wenigsten Fällen waren die Hersteller solcher Klein-Pianoforte (gleich wie so viele Erzeuger der unsignierten Klein-Clavichorde jener Zeit) Orgel- und Instrumentenbauer, sondern häufig trifft man Tischler, Lauten- und Geigenmacher und auch Schulmeister, Kantoren und Organisten unter ihnen.

mit dem üblichen leichten Kastenbau nach Art der bisherigen Kieflügel nicht auskam, wurde Silbermann erst nach längeren Versuchen klar. Größere Schwierigkeiten entstanden bei der Konstruktion der für das große Instrument geeigneten Anschlagemechanik. Sicherlich wird es an zeitraubenden Experimenten an Taste und Hammer nicht gefehlt haben, wobei immer das Klein-Pianoforte als Ausgangspunkt und Modell genommen wurde, bis Silbermann – durch Fehlergebnisse belehrt – schließlich zum Ausgangspunkt seiner Bemühungen zurückkehrte, nämlich zu der Nachkonstruktion des Florentiner Modells, das ja alles enthielt, was er brauchte. Dieses war ihm seit 1725 bekannt⁸. Von der Cristofori-Mechanik ist uns eine Skizze mit Beschreibung in Matthesons Journal überliefert, die nicht in allen Teilen verständlich ist und auch Silbermann damals unklar erscheinen mußte. Diese unbeholfene Mechanikskizze befindet sich auch in Adlungs Buch⁹. Wir müssen annehmen, daß sie nicht etwa von einem Fachmann nach einem Cristofori-Flügel abgezeichnet, sondern von einem Laien (aus dem Gedächtnis!) angefertigt worden ist. Was uns gegenwärtig an erhaltenen Silbermann-Instrumenten vorliegt, läßt darauf schließen, daß ein richtiger Flügel von Cristoforis Hand die weite Reise von Florenz nach Freiberg gemacht haben muß, um hier in seinen wesentlichen Bestandteilen kopiert zu werden. So genau schließt sich das Silbermannsche Modell an das von Cristofori an. Zum mindesten muß in Gottfrieds Werkstatt ein gutes Modell der italienischen Mechanik vorgelegen haben, oder aber es hat ein solches den Weg über Straßburg nach Freiberg gefunden. Das könnte in den Jahren 1741/42 erfolgt sein, als der Verkehr zwischen den beiden Werkstätten sehr reger geworden war. In dieser Zeit besuchte der älteste Sohn seines verstorbenen Bruders Andreas den Onkel Gottfried auf seiner Reise durch Deutschland. Es war Johann Andreas Silbermann, der das Erbe des Vaters angetreten hatte und jetzt das Straßburger Geschäft leitete. In den Jahren 1742/44 weilte in der Freiburger Werkstatt der jüngste der vier Brüder: Johann Heinrich, um das Instrumentenbauhandwerk hier zu erlernen. Von ihm wissen wir, daß er später als Instrumentenbauer sich einen großen Namen gemacht hat und dabei hauptsächlich als Klaviermacher hervorgetreten ist. Außer diesem jugendlichen Helfer (zu Beginn zählte er erst 15 Jahre) arbeitete an der Fertigstellung des Flügel-Pianoforte noch ein Verwandter mit: ein Vetter Gottfrieds (Freiberger Linie), Johann Georg Silbermann. Die Beziehungen nach Straßburg dauerten auch weiterhin an, und als dieser Vetter mit 51 Jahren starb (1749), sah sich der alternde Gottfried gezwungen, noch den dritten Neffen aus Straßburg, Daniel Silbermann, zur eigenen Unterstützung nach Sachsen zu rufen. Auch von Daniel weiß man, daß er Tüchtiges im Klavierbau geleistet hat, und als der alte Meister Gottfried mit 70 Jahren verstarb (1753), wurde Daniel sein Nachfolger (1717–1765).

⁸ Vgl. S. 62.

⁹ II. Teil, Tabelle 3 im Anhang.

Das Silbermann-Pianoforte stellte also, was die Mechanik anbelangt, eine Nachbildung des Cristofori-Modells dar mit ganz wenigen Veränderungen, einem massiveren Korpusbau, berechnet für einen stärkeren Bezug, sowie einer bisher nicht üblichen Klaviatur mit der Ausrichtung nach der Taste F (vorher kannte man nur die C-Orientierung). Silbermanns Bemühungen um die Schaffung eines Hammerinstrumentes, bzw. der beiden Modelle für das Klein- und das Flügel-Pianoforte, fallen demnach in das Jahrzehnt 1730/40. Sie waren von verschiedenen Enttäuschungen begleitet, und die Ergebnisse konnten weder den Meister noch, wie wir hören, Johann Sebastian Bach zufriedenstellen. Erst in der Zeit nach 1741 wird das verbesserte Silbermannsche Pianoforte herausgekommen sein. Da uns aber keine Dresdener Reise Bachs nach 1741 bekannt ist, kann man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß seine Begegnung mit dem Silbermann-Pianoforte nicht vor 1747 in Berlin stattgefunden haben kann. Der Freiburger Meister wie auch seine drei Neffen konnten inzwischen mit dem Erreichten zufrieden sein, denn ihre Instrumente fanden Abnahme an den deutschen Höfen (wie Rudolstadt und Berlin). Wie war es jedoch mit der Anerkennung durch die Musiker bestellt? Wir hören von der „Guttheißung“ des Instrumentes durch den Thomaskantor von seinem Schüler Agricola, der damals am Hofe des Preußenkönigs wirkte. Dieses wohlwollende Urteil spiegelt die Meinung seines Herrn und Königs wider, der seit dem Ankauf des ersten Pianoforte¹⁰ zum großen Protektor Silbermanns wurde. Bachs gutheiße Beurteilung wird sich wohl auf die technischen Fortschritte bezogen haben, die im Vergleich zu den ersten Versuchen errungen worden sind. Was aber die klanglichen Qualitäten des Instrumentes anbelangt, so war der Kantor wohl nicht sehr überzeugt davon, wie es die nachfolgende Beschreibung seines Besuches am Hofe in Potsdam beleuchten soll. Der bei Friedrich als Kammercembalist beschäftigte Sohn Philipp Emanuel schreibt¹¹: „Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiret werden muß“. Aus diesen Worten spricht die Meinung eines Cembalospielers, dem am Hammerinstrument das vollkommen andere Anschlagsgefühl mit dem unterschiedlichen Kraftaufwand neu und fremd vorkommen mußte. Die Musikgewohnheiten des Barockzeitalters und die Klangvorstellungen von Vater und Sohn Bach waren eben andere als die, welche das neue Instrument verlangte und vermittelte. Schon die Klangerzeugung durch den Hammer, wobei der Anschlag der Saiten infolge der Schnelligkeit des Vorganges weder zu sehen noch zu fühlen ist, war fremdartig und der bisherigen Weise (dem Anreißen der Saite beim Kieflügel und dem Andrücken beim Clavichord) entgegengesetzt, denn diese beiden Vorgänge waren dem Finger spürbar. Aber auch der Klang der beleiderten Hämmer und das dem Instrument eigene

¹⁰ Etwa um 1745.

¹¹ *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (I. Teil 1753), Einleitung § 11.

Timbre müssen den barocken Ohren ungewohnt gewesen sein. Zwar besaß man hier eine Modulationsfähigkeit des Tones und auch eine Variationsmöglichkeit der Tonstärke beim Anschlag, die man in dem Grade bisher noch nicht kannte, die aber Bach in diesem Moment gar nicht bewußt werden konnten. Dafür mangelte es dem Instrument an Kraft, Klarheit und Brillanz eines gezupften Flügels. Alle diese Eigenschaften nötigten den Barockmeister zu einer Umstellung von der starren Registerdynamik zur Ausdrucksdynamik und ließen in ihm Zweifel aufkommen, ob auf einem solchen Instrument das Generalbaßspiel noch möglich war.

Dem Instrumenten-Konservator bietet der Name „Pianoforte“ (der in allen Sprachen der gleiche ist) als Gesamtbegriff zu geringe Unterscheidungsmöglichkeiten^{11a}. Ähnlich tritt uns der Sammelbegriff „Clavier“ Jahrhunderte hindurch entgegen, stellt jedoch in jeder Epoche einen anderen Klaviertypus dar. So bedeutet der Name Clavier in der Zeit nach Bach bis ins 19. Jahrhundert hinein ausschließlich ein Clavichord (z. B. wenn man von Mozarts Reiseklavier liest), während derselbe Instrumentenname jahrhundertlang zuvor für jedes Saiteninstrument mit Tastatur (Clavier = Manual) Anwendung fand (oft sogar für die Orgel). Heute ist das Klavier (= Piano oder Pianino) als Hausinstrument für uns ein feststehender Begriff geworden.

Wie vorsichtig man in unserer Zeit alten Klavierbenennungen gegenüber sein muß, beweist auch der Wandel des Begriffs „Flügel“, mit dem man in der Zeit vor 1800 ausschließlich das Cembalo zu bezeichnen pflegte – und nicht etwa ein Hammerinstrument (wie z. B. in dem Bericht vom Vater Goethe, der für sein Musikzimmer in Frankfurt einen Friederici-Flügel angeschafft hatte, will sagen: ein Cembalo).

Um die geschichtlichen Zusammenhänge klarer werden zu lassen und so manchen Mißdeutungen aus dem Wege zu gehen, seien folgende 7 Benennungen für die unterschiedlichen Arten des Pianoforte vorgeschlagen.

Das *Flügel-Pianoforte*, dem in Deutschland nur die kurze Lebensdauer von etwa 30 Jahren beschieden war, sowie das vielverbreitete, aber wenig ergiebige *Klein-Pianoforte* sind beides Instrumente, deren Entwicklung J. S. Bach noch selber miterlebt hatte. Sie wurden bald durch besser funktionierende Klaviertypen der zweiten Jahrhunderthälfte verdrängt. Diese neuen Instrumente fallen zwar auch unter den Oberbegriff „Pianoforte“, sollen aber durch folgende Bezeichnungen genauer charakterisiert werden.

Das *Hammerklavier* entwickelte sich aus dem Hammerklavierchen der Zeit vor 1750. Es ist schon ein größeres, mit einem Gestell verbundenes viereckiges Instrument mit einem Tastenumfang von mehr als 4 Oktaven. Das Hammerklavier darf nun nicht mehr als ein Schwesterinstrument des „Claviers“ (Clavichords) angesehen werden, sondern es ist eher dessen

^{11a}Das von Goethe für das Haus am Frauenplan in Weimar bestellte „Pianoforte“ war ein großer Hammerflügel von 1820. Wenn wir aber von Clementis und Mozarts Wettstreit am Wiener Hof (1781) lesen, so sind die beiden von ihnen benutzten „Pianoforte“ kleinere viereckige Hammerklaviere gewesen.

Gegenpart oder gar Rivale. Christian Bach und Haydn, vor allem aber Mozart wählten es zu ihrem Vortragsinstrument. Deutsche und englische (später auch französische) Hammerklaviere werden mit mehreren Veränderungen (Registern) ausgestattet, die eine weite Skala für ein umfangreiches Variieren eröffneten. Unter den Registern fiel gerade der Dämpfungsabhebung eine besondere Rolle zu, insofern als diese, vermittels eines von der Hand zu regulierenden Knopfes bedient und später durch einen Kniedrucker oder Pedal (seit etwa 1775) betätigt, sich zu einer gewissen Selbständigkeit entwickeln. So kam zu den diversen rein diminuierenden Veränderungen am Hammerklavier erstmalig ein kräftig klingendes Register hinzu, das wir jetzt als „Forte“ bezeichnen.

Der *Hammerflügel*, der Bruder des Hammerklaviers, mußte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neu entwickelt werden, weil der italienisch-sächsische Typus sich nicht durchzusetzen vermocht hatte. Dies vollzog sich in Süddeutschland (J. A. Stein) und nicht lange darauf in England (Broadwood). Das deutsche Prell- und das englische Stößersystem sind selbständige Schöpfungen. Sie vermögen mit einer um vieles größeren Stoßkraft den Hammer an die Saiten zu schnellen als die älteren Mechanikmodelle. Der Hammerflügel wurde zum gegebenen Werkzeug für das dynamisch sehr differenzierte Spiel der komponierenden und klavierspielenden Künstler wie Clementi, Mozart, Beethoven und Weber. Auch hier ermöglichten Kniehebel (seit 1800 Pedale) klangliche Schattierungen und Steigerungen der Lautstärke, wie sie auf dem alten Flügel-Pianoforte gar nicht ausführbar waren.

Das *Tafelklavier* entwickelte sich im Anschluß an das leichtgebaute und für leichten Anschlag bestimmte Hammerklavier. Der neue Typus, dessen Geltung etwa 1820/25 einsetzt, wurde zum Hausinstrument der Biedermeierzeit (also der Zeit nach Beethovens Tod). Das Tafelklavier gewann mit jedem Jahrzehnt an Größe und Schwere, der Tastenumfang wuchs bis zum Ende des 19. Jahrhunderts von anfänglich 5 bis auf 7 Oktaven.

Als *Flügel* kann man die schwerkgebauten Hammerinstrumente bezeichnen, die seit Beethoven in Aufnahme kamen, der stets nach einer Vergrößerung der Lautstärke gestrebt hatte (in diese Zeit fällt Erards Erfindung der doppelten Auslösung - 1823). Die Instrumente, auf denen Schumann, Chopin und später auch Liszt ihre Musik erklingen ließen, waren für kräftigen Anschlag gebaut. Bezeichnenderweise spricht man auch im 20. Jahrhundert noch von Pianofortefabriken als den Erzeugern von Flügeln und Pianinos.

III. Die Begegnung in Potsdam

Nachdem Friedemann von Dresden nach Halle übersiedelt und auch Graf Keyserlingk als Gesandter nach Berlin gegangen war, verlor die sächsische Residenz an Anziehungskraft für Bach. Schon seit einiger Zeit lebte sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel mit seiner Familie in

Berlin, wo bald (1745) auch der erste Enkel geboren wurde. So ist es erklärlich, daß Bach von nun an seine Gedanken mehr dorthin richtete. Hier am Hofe des preußischen Königs lebten außerdem viele seiner Bekannten und Freunde aus früherer Zeit. Wenn sich nun der 63jährige Bach zu einer Reise nach Berlin entschloß (die erste Reise zu seinem Sohn Philipp Emanuel nach Berlin hatte er 1741 unternommen), so waren es wohl in der Hauptsache verwandtschaftliche und auch freundschaftliche Bande, die ihn dazu bewogen. Die Möglichkeit, durch Fürsprache zur Audienz beim musizierenden König vorgelassen zu werden, schwebte ihm wohl als Wunsch und verlockende Aussicht vor. Wir gehen sicherlich nicht fehl anzunehmen, daß es sein Freund Graf Keyserlingk war, der seine Hände im Spiel hatte, indem er Bach und seinen Sohn Friedemann veranlaßte, zu einem Wiedersehen nach Berlin zu kommen. Als Genugtuung besonderer Art wird sich der Graf ausgedacht haben, daß er die angereisten Musiker in den musikalischen Kreis am preußischen Hofe einführen werde, wo er ja bereits Bachs zweiten Sohn wußte und als Künstler schätzte. Diese Einführung seiner Freunde bei Hofe ist auch wirklich geschehen, und zwar am 7. Mai 1747 im Potsdamer Stadtschloß. Am vierten Tage nach dieser historischen Begegnung schrieb die Spenersche Zeitung¹² über die Ankunft Bachs in Potsdam und über den Empfang beim König. In diesem Bericht wird unmißverständlich gesagt, daß das Instrument, welches bei der Begegnung in Potsdam in Erscheinung getreten ist, ein *Pianoforte* war. Spätere Mitteilungen, die wohl alle auf den Aussagen der beiden zugegen gewesenen Söhne beruhen, erzählen nicht ohne anekdotisches Beiwerk, wie der König mit Johann Sebastian Bach ein Zimmer nach dem andern aufsuchte, um überall seine Pianoforte zu probieren. Forkel spricht von 15 Instrumenten¹³, die Friedrich alle für gute Bezahlung dem Freiburger Meister abgekauft habe. In den „Freyberger Gemeinnützigen Nachrichten“ aus dem Jahre 1800 weiß der in dieser Stadt ansässige Kantor Fischer von 7 Silbermann-Flügeln zu berichten –, und Agricolas Notiz zu Adlungs Buch erwähnt einfach „mehrere“ Silbermann-Instrumente, die der König nach und nach in Potsdam aufstellen ließ, nachdem er an den ersten Gefallen gefunden hatte. Uns ist bekannt, daß in den Potsdamer Schlössern bis zum Jahre 1945 tatsächlich noch drei Silbermann-Flügel gestanden haben, die alle auf die alte Zeit zurückgehen. Unter ihnen ist nur der aus den Palais Sanssouci noch erhalten. Das Schicksal des im Potsdamer Schloß aufgestellten Flügels ist ungewiß. Gerade dieses Stück galt als die wertvollste Reliquie unter den Instrumenten, weil eben hier im Stadtschloß die historische Begegnung stattgefunden hat, in deren Verlauf der König seinem Gast das bekannte Fugen-Thema aufgab, das dieser „sogleich zu Höchstderoselben besonderem Vergnügen auf dem Pianoforte ausführte“¹⁴.

¹² C. H. Bitter, *Job. Seb. Bach*, 1881, Bd. III, S. 216f.

¹³ J. N. Forkel, *Über Job. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, 1802, S. 10.

¹⁴ Bachs Nekrolog, verfaßt von Agricola und Philipp E. Bach, veröffentlicht in Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. IV, Teil 1, Leipzig 1754, S. 158ff.

Hier finden wir noch einmal die Art des Instrumentes bestätigt, das bei der Erteilung der königlichen Aufgabe benutzt wurde.

Befäßt man sich eingehender mit der historischen Begegnung in Potsdam, so werden einige Bedenken wach bezüglich des für Bach so glorreich geschilderten Zusammentreffens, von dem ja auch behauptet wird, der Leipziger Kantor habe dieses Erlebnis als Höhe- und Glanzpunkt seines Lebens betrachtet. Die Begegnung zweier so berühmter Menschen hat bis in die neueste Zeit immerfort die Gemüter beschäftigt. Man erfährt zwar von dem Zusammentreffen, nichts aber über die späteren Auswirkungen dieser Begegnung. So wird auf die Gründe der übereilten Ausarbeitung des königlichen Themas nirgends eingegangen. Die Tatsachen bestätigen, daß die Drucklegung auf Kosten Bachs geschah und nicht etwa in Leipzig, sondern im dem entfernten Zella bei Suhl in Thüringen (!) erfolgte, was natürlich eine viel längere Zeit beanspruchen mußte. Der Druck wurde auf bestem Papier hergestellt, aber das Format der zu verschiedenen Zeiten eingesandten Teile war sonderbarerweise uneinheitlich (!). Auch waren die Bogen nicht durchweg von der gleichen Beschaffenheit, was wahrscheinlich bei weniger Eile vermeidbar gewesen wäre. Die kontrapunktisch meisterhaft ausgearbeitete Sammlung von Tonsätzen verlangt stellenweise ein Tasteninstrument. Dabei fällt uns ins Auge, daß Bach bei seiner Arbeit offensichtlich *nicht* das Pianoforte vorschwebte, sondern sein eigener häuslicher Kielflügel von nur 4 Oktaven Umfang (C bis c³), wie wir ihn vom Wohltemperierten Klavier her kennen. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß Bach sich in der Adresse an den König keiner anderen Instrumentenbezeichnung bedient als des Sammelnamens „Clavier“, als ob er es wirklich darauf angelegthätte, das Wort „Pianoforte“ nicht zu gebrauchen (!). Auch die später fertiggestellten Kompositionen derselben Aufgabe, die dem König ohne jede Formalität zugestellt wurden, verraten in keiner Weise ein Instrument der Hammerklavier-Gattung. In dem sehr untertänigen Widmungsbrief, der die Anfangssendung begleitete, sagt Bach, daß er sich bewogen fühlte, das königliche Thema „vollkommener“ auszuarbeiten, also in einer etwas abgeänderten Weise. Schließlich fragt man sich, was Bach veranlaßt hat, sein Geschenk an den König als ein dargebrachtes „Opfer“ zu bezeichnen. Die Kompositionen sind in Potsdam eingegangen und registriert worden. Wir erfahren kein Wort darüber, ob sich der König in irgendeiner Weise erkenntlich gezeigt habe. Wenn er den zugereisten Gästen am Tage des gemeinsamen Musizierens kein Geschenk überreichen ließ, so könnte man doch erwarten, daß ein angemessener Lohn bei der Fertigstellung des Auftrages nicht ausgeblieben wäre, falls es wirklich ein Auftrag gewesen ist. Hat etwa die bestellte Musik des Königs Geschmack nicht getroffen? Von einer Aufführung des Werkes mit der königlichen Kapelle ist nichts bekannt. Das Dedikationsexemplar ist aber bald danach in den Besitz der Prinzessin Amalie, Friedrichs Schwester, übergegangen. Sollte das alles uns nicht veranlassen zu glauben, daß die Begegnung in Potsdam doch etwas anders verlief, als vielfach geschildert wird?

Den 35jährigen König *Friedrich* müssen wir uns als einen eigenwilligen Monarchen vorstellen, der stets gewohnt war, auch den Musikern der eigenen Kapelle seinen Willen aufzuzwingen. Die alte und die noch bestehende Musikauffassung wußte er noch zu schätzen, strebte aber selber anderen Zielen und einer ihm fortschrittlicher erscheinenden Musikausübung zu^{14a}. Wenn *Friedrich* schon in seinen Jugendjahren trotz vieler familiärer Widerstände das Flötenspiel erlernte und in intensiver Weise betrieb, so erkennt man darin seine Beharrlichkeit und seinen Eigensinn, besonders wenn man bedenkt, daß die Querflöte damals nicht zu den bevorzugten Instrumenten gehörte. Das Spiel auf der Flöte wurde in Deutschland weniger gewertet, und es fehlte zum Musizieren in jener Zeit an Literatur. Diese mußte erst geschaffen werden. Ein flötespielender Kronprinz (späterer König) war eine Kuriosität, und seine Liebhabereien mußten auf Widerspruch stoßen. Als man sich nun an diese königliche Passion allmählich gewöhnt hatte, kam *Friedrich* mit einer neuen heraus. Es war das Pianoforte, dessen nüancierfähiger Klang sich nach seiner Meinung in angenehmster Weise mit dem Ton der Flöte verband. Der überaus reiche Besitz an Klavieren ein- und derselben Gattung und ein- und desselben Fabrikats beweist eindeutig, wie eingenommen der König für *Silbermann* und seine Neuerung war. Es ist denkbar, daß *Friedrich* einige Jahre vorher während seines Feldzuges in der Dresdener Gegend (1745) *Gottfried Silbermann* kennengelernt hat und sich von da an mit dem gebildeten und französisch sprechenden Meister gut verstand. In dieser frühen Zeit des Pianofortebaus ist im Norden wie im Süden *Friedrich* der einzige, der am Hammeranschlag wirklich großen Gefallen findet. An seinem Hofe wurde mehr musiziert als an jedem anderen. *Thouret*¹⁵ ist der Meinung, daß der König die geistliche (Vokal-)Musik wohl achtete, sie aber weniger liebte als die konzertante (Instrumentalmusik), die in seinem Kreise bevorzugt werden mußte, wobei in vorderster Linie das Musizieren mit der Querflöte stand.

Als nun *Johann Sebastian Bach* mit seinen beiden Söhnen und dem Grafen *Keyserlingk* in den Kreis der Potsdamer Hofmusikkapelle trat, deren Mitglieder zuméist seit alters her mit ihm befreundet waren (wie die beiden Brüder *Graun*, *Benda*, *Quantz*), so waren sich wohl alle Anwesenden im klaren darüber, daß man in der Person *Bachs* den bedeutendsten Repräsentanten der zeitgenössischen Musik älteren Stils, vor allem aber den hervorragendsten der damals lebenden Orgel- und Cembalospiele vor sich hatte. Das Zusammentreffen höfisch-fortschrittlicher Tendenzen (Rokoko) mit

^{14a} Auch bei dem zu jener Zeit herrschenden Streit um die Stimm-Methoden wird man sich *Friedrich* auf der Seite der Neuerer (*Marpurg* und *Sorge*) zu denken haben, denn in seinem Auftrage hat der Straßburger Mathematiker *Joh. Heinr. Lambert* der Akademie der Wissenschaften mehrere Abhandlungen im Sinne der gleichschwebenden Temperatur vorgelegt.

¹⁵ *G. Thouret, Musik am preußischen Hof im 18. Jh.* im Hohenzollern-Jahrbuch, 1897.

der älteren Musizierpraxis aus kirchlichen und bürgerlichen Traditionen – vertreten durch König und Kantor – gestaltete sich zu einem Ereignis, dem wir zugleich die Bedeutung einer Konfrontierung des Pianoforte mit dem Kieflügel beimessen können. Sehr bald nach seinem Eintreffen im Schloß sah sich Bach vor das Dilemma gestellt, entweder angesichts des Königs ein Bekenntnis zu dem an dessen Hofe bevorzugten Pianoforte abzugeben oder offenkundig an seinem bewährten Kieflügel festzuhalten. Der Befragte wird seine Stellungnahme unter dem autoritären Druck des Königs haben bezeugen müssen, wobei er wohl das sichere Gefühl hatte, daß die meisten Beteiligten über die unumstrittenen Vorzüge des Cembaloklages mit ihm einer Meinung waren. Wie sich die Begegnung am ersten Tage gestaltete, wird uns nicht mitgeteilt – ebensowenig Bachs Erlebnis bei seinem zweiten Besuch im Schloß am darauffolgenden Tage. Wir erfahren nur von dem Fugen-Auftrag und von Bachs Spiel auf dem Pianoforte. Davon, daß der König seinem Gast auch die Kielinstrumente gezeigt habe, als er ihn durch die Gemächer geleitete, wird uns nichts berichtet. Friedrich kann den Kantor nur als Musiker einer vergangenen Epoche angesehen haben. Das Wesen seiner Musik vermochte der König nicht zu erfassen. Für Bach wiederum war Friedrich nicht mehr als ein begabter Dilettant, ein Sonderling mit einer Neigung zum Pianoforte. Die Begegnung muß die Verschiedenheit der Auffassung offenbart haben, die im Wesen der beiden Partner, aber auch im ungleichen Grad ihrer musikalischen Befähigung begründet lag. Nach Bachs Abreise und nach Eintreffen der eingesandten Kompositionen aus Leipzig mußte sich die in Potsdam entstandene Kluft zwischen König und Kantor noch mehr vertiefen. Jetzt wurden dem König Notensätze dediziert, welche seinem musikalischen Verständnis nicht gerade leicht zugänglich waren – als ob der Spender ihn damit auf die Probe stellen wollte. Nicht nur, daß Bach sich Abweichungen erlaubte (denn im Widmungstext steht: „vollkommener auszuarbeiten“)¹⁶, sondern er gab dem Spieler einen Kanon auf, zu dessen Lösung dem König sicherlich die Zeit und auch die Fähigkeit fehlte. (Seit Kirnberger und Agricola bis in die neueste Zeit sind Deutungen dieses Kanons unternommen worden.) Auch sind die Partien für die Flötenstimme von beachtlicher Schwierigkeit, wenn man bedenkt, daß die von Bach gewählte c-Moll-Tonart für das Instrument der damaligen Zeit (das nur eine Klappe besaß) nicht gerade günstig lag. Diese beiden Momente sind dem König gewiß nicht entgangen. Außerdem mußte der Verzicht auf das Pianoforte dem König vor Augen führen, daß Bach mit der Art und Weise, wie an seinem Hofe Musik ausgeübt wurde, nicht einverstanden war. Die Absicht des Kantors war es, seine Person und sein Können ins rechte Licht zu rücken und dem Monarchen gegenüber sich als Musiker von Profession zu bewähren. Mit gemischten Gefühlen hatte Johann Sebastian von Potsdam Abschied genommen, nachdem er nun mit eigenen

¹⁶ Schweitzer (*J. S. Bach*, S. 388) zitiert fälschlich „vollkommen auszuarbeiten“.

Augen gesehen hatte, in welcher wenig günstiger Position sein Sohn am Hofe lebte und Dienst tat.

Philipp Emanuel Bach war zum Zeitpunkt der Begegnung 33 Jahre alt. Seit seiner Berufung zuerst nach Ruppin (1738) und dann als Cembalist nach Berlin (1741) hatten sich ihm noch keinerlei Aufstiegsmöglichkeiten geboten, und mit den übrigen Musikern zusammen galt er immer noch nicht mehr als ein „Capellgehilfe“. Seine Besoldung war nicht gestiegen und betrug 300 Gulden im Jahr, was im Vergleich zu den Gehältern von Graun, Benda und Quantz die niedrigste war. Auch der mit ihm zusammen diensttuende Cembalist Nichelmann wurde mit 100 Gulden mehr besoldet. Es bestand auch wenig Aussicht auf Besserung, denn das Verhältnis zwischen dem König und Philipp Emanuel war nicht gerade herzlich, sondern nur ausgewogen zu nennen – zuweilen sogar recht kühl. Seine musikalischen Fähigkeiten, sein theoretisches Wissen und Können wurden vom König kaum gewürdigt. Philipp Emanuel seinerseits hatte über des Königs Musikalität und Geschmack seine bestimmte, nicht allzu hohe Meinung, die von der des Vaters nicht wesentlich abwich. Als Cembalist war es seine Aufgabe, im Wechsel mit Nichelmann die Musiken am Hofe auf dem Tasteninstrument zu begleiten, was zu jener Zeit wohl meistens am Silbermannschen Flügel-Pianoforte zu geschehen hatte. Seine Kompositionen, selbst die dem König gewidmeten, fanden wenig Beachtung, denn am preußischen Hofe wurde fast ausschließlich Flötenmusik gespielt. Die Musik, die Philipp Emanuel bei Hofe komponierte, ist in keinem einzigen Falle für Pianoforte geschrieben, sondern nur für Cembalo und Clavichord. In diese Zeit fällt die Herausgabe seines Buches „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, ein Werk, das den Verfasser als Theoretiker bekannt und berühmt gemacht hat. Im ersten Teil (1753) finden wir nur einige kurze Erwähnungen des Fortepiano, bei denen dem Instrument eine nicht allzu große Berechtigung zugebilligt wird¹⁷. Im zweiten Teil (1762) dagegen wird es quasi als gleichberechtigt mit dem Clavichord genannt und zur freien Fantasie als geeignet empfunden. Auf einer der letzten Seiten des Buches lesen wir den bemerkenswerten Satz: „Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren“¹⁸. Bei diesem Zitat muß man sich vorstellen, daß ja das Instrument in diesem frühen Stadium weder Kniehebel- noch Pedaleinrichtung besaß, um eine zeitweilig gewünschte Dämpfungsabhebung zu bewirken, wie wir das durch unser Forte-Pedal zu erwirken gewohnt sind. Es bestätigt sich wieder, daß die alten Pianoforte mit ungedämpftem Register gespielt worden sind und dadurch auch sehr nachhallten (vgl. die Ausführungen zum Hammerklavier auf S. 68). Wenn Agricola berichtet, daß das Pianoforte „einstmals in Berlin in der Oper mit gutem Erfolg ge-

¹⁷ Vgl. I. Teil, Einleitung § 11.

¹⁸ Vgl. II. Teil, 41. Kap. § 4.

braucht“ worden ist¹⁹, so wird es auch in diesem Falle mit gehobener Dämpfung gespielt worden sein, um überhaupt gehört zu werden (die Abhebung mußte jeweils mit der Hand mittels zweier Registerknöpfe für Baß und Diskant gesondert eingestellt werden).

Philipp Emanuel bemühte sich mehrfach darum, ein anderes Betätigungsfeld zu finden. Einen gewissen Ausgleich wird er wohl in dem Musikkreis der Prinzessin Amalia, Friedrichs Schwester, gefunden haben, zu dem auch Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) gehörte, der seit 1754 Kompositionslehrer und Kapellmeister der Prinzessin in Berlin war. Auch Philipp Emanuel wurde mit diesem Titel von ihr belohnt; in ihrem Musizierkreise kamen seine Werke zur Würdigung, wobei auch sicher das „Musikalische Opfer“ seines Vaters erklingen ist. Erst 1768 gelang es ihm, der Potsdamer Atmosphäre durch eine Berufung nach Hamburg zu enttrinnen. Der König sah ihn ungern gehen, wenn er auch eine Abneigung gegen Bachs unangenehmen „Spiritus“ empfand.

Von Philipp Emanuel haben sich Kompositionen erhalten, die im Titel das Pianoforte verlangen. Diese Kompositionen (1780) fallen in seine Hamburger Zeit, also in das letzte Jahrzehnt seines Lebens. Man darf bei diesen Konzerten keineswegs annehmen, daß hier etwa das Silbermannsche Flügel-Pianoforte gemeint ist. Dieses wurde, wie oben geschildert, vom Vater Bach abgelehnt und kam auch für den Sohn genausowenig in Frage²⁰. Die Zeit dieses Instrumententyps hatte sich erfüllt, nachdem es nur kurze Zeit an wenigen Orten seine Anhänger gehabt hatte. Wenn Philipp Emanuel für das Pianoforte komponiert, so müssen wir hierbei an den süddeutschen Hammerflügel denken, der, seit 1770 bekannt, sich auch im Norden ausbreiten konnte. Der Bachsohn wird sich der allgemeinen Begeisterung für die Steinsche Mechanik genausowenig entzogen haben wie die anderen Musiker und Komponisten, vor allem Mozart. In den Fällen, wo im Notentitel bei englischen Ausgaben „Harpichord or Pianoforte“ erscheint, ist das kleinere Instrument derselben Gattung, nämlich das Hammerklavier deutsch-englischer Bauart gemeint. In dem Nachlaßverzeichnis des 1788 verstorbenen Komponisten finden wir folgende Instrumente erwähnt: ein Flügel aus Nußbaum (gemeint ist ein Cembalo), ein Clavichord von Jungcurth, ein weiteres Clavichord und ein Fortepiano, beide aus Eichenholz „vom alten Friederici“ in Gera²¹. Dieses Fortepiano war nicht etwa ein Flügel, sondern ein Hammerklavier, denn es ist belegt, daß Philipp Emanuel in Hamburg mit dem Vertrieb von Friederichschen Clavichorden und Hammerklavieren (den sog. Fortbien) zu tun hatte²².

Über *Friedemanns* Verhalten bei dem Besuch in Potsdam wird uns auch wenig berichtet. Jedoch müssen wir annehmen, daß der 36jährige Hallenser Organist die Ansicht seines Vaters über das Flügel-Pianoforte geteilt haben wird. Keine seiner Kompositionen läßt eine Bestimmung für das Hammer-

¹⁹ Adlung, a. a. O. II. Teil, S. 117.

²⁰ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 1758, S. 563 Fußnote: „Herr Bach in Berlin klagt in seinem Versuch das Clavier zu spielen S. 8, § 11, daß es [das Pianoforte] schwer zu spielen sey, und die Manieren nicht wohl darauf anzubringen“.

²¹ G. Kinsky, BJ 1924, S. 133/134.

²² G. Kinsky, Heyer-Katalog II. 1912, S. 663.

instrument erkennen. Friedemann starb 1784 in Berlin. Im Jahre 1802 erschien die von Forkel verfaßte erste Monographie über Bach, die die Begebenheiten aus Johann Sebastians Leben so schildert, wie er sie von Friedemann und auch von Philipp Emanuel etwa 2 bis 3 Jahrzehnte zuvor gehört hatte bzw. wie er sie zu hören wünschte. Forkel war mit den beiden befreundet und hat Philipp Emanuel in Hamburg aufgesucht. Die Ereignisse werden hier in einer reichlich aufgebauchten Weise mitgeteilt, z. B. die interessante Geschichte, wie Marchand am Dresdener Hofe einem Wettstreit mit dem Cembalisten Bach ausgewichen (?) sein soll²³, ferner die reizvolle Schilderung von der glorreichen Begegnung in Potsdam und schließlich auch die Anekdote um die Entstehung der Goldbergvariationen, die Bach komponiert haben soll, um den Grafen Keyserlingk in schlaflosen Nächten zu unterhalten. Auch die Angabe, daß Friedrich II. nicht weniger als 15 (!) Instrumente von Silbermann erworben und fürstlich bezahlt hat, finden wir nur bei Forkel. Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) konnte all sein Wissen über Bach nur aus den Erzählungen seiner beiden Freunde schöpfen. Interessant wäre vielleicht noch zu sagen, daß er mit der Clavichordbauer-Familie Krämer in Göttingen eng befreundet war und auch das Clavichordspiel besonders liebte²⁴.

Wie mag sich wohl *Graf Keyserlingk*, der auch im Potsdamer Schlosse zugegen gewesen sein muß und der als Initiator der historischen Begegnung anzusehen ist, in diesem Meinungsstreit verhalten haben? Der kaiserlich-russische Gesandte Graf Hermann von Keyserlingk (1696–1764) befand sich in seinem 51. Lebensjahr. Vermutlich stand er ganz auf der Seite der Bachs. Seit der Bekanntschaft, die in Dresden geschlossen worden war, schätzte er Johann Sebastians Musik über alles und übertrug seine Gönnerschaft auch auf Bachs beide Söhne: Friedemann, an dessen Cembalo- und Orgelspiel er sich in der sächsischen Residenzstadt erfreute und dem er seinen Cembalisten Joh. Gottlieb Goldberg (1727–1756) als Schüler anvertraute – und in Berlin auch Philipp Emanuel, in dessen Hause Keyserlingk Pate des zweiten Sohnes wurde, der in der Taufe den Namen des Großvaters Johann Sebastian erhielt. In früherer Zeit (1738) reiste Philipp Emanuel mit einem Sohne des Grafen als dessen Begleiter. Bach selbst

²³ Diese Begebenheit aus dem Jahre 1717 ist zwar schon im Nekolog (1754) nachzulesen, bleibt aber trotz allem zweifelhaft. Flade (G. Silbermann, 1953, S. 75) sagt dazu: „Wenn Marchand es vorzog, dem künstlerischen Wettstreit mit Bach auszuweichen, dann nicht etwa, weil er sich unterlegen fühlte, sondern weil er den Auftrieb, die Schaustellung haßte (vgl. sein Verhalten in Straßburg).“

²⁴ Da Forkel sich selber im Instrumentenbau (im Clavichordnachbau) versucht hatte, wird uns seine Meinung über die Bevorzugung des Clavichords durch Johann Seb. Bach verständlich. In seiner Bach-Biographie (1802) auf S. 17 lesen wir: „Am liebsten spielte er [Bach] auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Piano-forte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können.“

ist mehrmals zu Keyserlingk nach Dresden gefahren, und umgekehrt war der Graf in Begleitung seines Cembalisten Gast im Hause Bachs in Leipzig. Man weiß auch, daß in späterer Zeit Friedemann, als es ihm wirtschaftlich nicht besonders gut ging, von Keyserlingk Zuwendungen erhielt. Auch ist es auffallend, daß Bachs Besuch bei Friedrich II. kaum ein halbes Jahr nach Keyserlingks Übersiedlung nach Berlin in die Wege geleitet wurde. Es wird berichtet, daß der größte Lohn, den Bach jemals aus Freundeshand für eine Komposition bekam, ein goldener Becher war, gefüllt mit 100 Louis d'or – und zwar für eine Reihe von Klavierstücken für das doppelmanualige Cembalo des Grafen.

Wie verhielt man sich nun am preußischen Hofe zu dem Hammerinstrument nach dem Jahre 1750? Die Vorliebe des Königs für das Pianoforte ist anscheinend doch nicht von langer Dauer gewesen. Mit dem Beginn des Siebenjährigen Krieges setzten unruhige Zeiten ein. Die Königliche Oper wurde geschlossen, die Hofkapelle und die Musiken eingeschränkt. Erst nach der Rückkehr Friedrichs aus dem Kriege sehen wir die Musiken in Potsdam allmählich wieder aufleben. Ob dabei das Pianoforte im gleichen Maße wie ehemals vom König bevorzugt worden ist, muß zum mindesten bezweifelt werden. Es scheint eher, daß das Pianoforte jetzt zugunsten des altbewährten Cembalo zurückgedrängt wurde. Die Zeit brachte es mit sich, daß der gereifere König nun wieder zu der alten barocken Musik zurückfand, die er in seinen Rheinsberger Jahren pflegte und in den ersten Jahren nach seiner Krönung 1740 (wie uns erinnerlich ist, hatte er damals im Charlottenburger Schloß mit seiner Kapelle und Philipp Emanuel Bach am Cembalo eins seiner glanzvollen Konzerte veranstaltet). Aus der Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege erfahren wir von einem englischen Cembalo, das Friedrich II. von dem Londoner Harpsichordmacher Burkat Shudi geschickt bekam (1765), und im folgenden Jahre bestellte Friedrich noch zwei Instrumente derselben Gattung, um auch seinen Bruder Heinrich und seine Schwester Amalia mit diesen besonders guten Cembali beschenken zu können. Außerdem ist noch ein Instrument bekannt, das auf des Königs Veranlassung aus England beschafft wurde: der Flügel Maria Theresias, jetzt im Brüsseler Museum. Harpsichorde englischer Faktur galten in ganz Europa als die besten. Sollten alle diese Tatsachen, die sich bis an die Altersjahre des Königs verteilen, nicht besagen, daß sich der Geschmack am preußischen Hofe gewandelt hatte? Von der Forschung ist ausdrücklich hervorgehoben worden, daß gerade die Cembalomusik in Potsdam sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einer Beliebtheit erfreute habe, wie kaum an einem anderen Hofe in Deutschland²⁵. Man nennt Potsdam „die Hochburg der Cembalomusik“ und stützt diese Behauptung durch die Tatsache, daß sich Norddeutschland durch die Haltung gerade Friedrichs II. am längsten den neuen Einflüssen verschloß und beim Cembalo verharrte – in einer Zeit, als in Süddeutschland schon lange mit

²⁵ H. Engel, *Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts*, 1925, S. 260.

dem Hammerflügel musiziert wurde. Dieser Abkehr vom Pianoforte und der Rückwendung des alternden Königs zur Musik seiner früheren Jahre, als das Cembalo noch im Mittelpunkt seiner Musikausübung stand, entsprach auch eine höhere Wertschätzung des alten Kantors, wie es uns durch einen Bericht Gottfried von Swietens nahegebracht wird. In einem Brief aus dem Jahre 1774 an den Fürsten Kaunitz lobte der König nach einem Orgelkonzert in der Garnisonkirche den Organisten Friedemann Bach, so als hätte er nie eine bessere Aufführung gehört, es sei denn durch seinen Vater Johann Sebastian²⁶.

So erleben wir, daß das Flügel-Pianoforte gerade an dem Ort in Deutschland, wo es zunächst durch die Förderung eines einzelnen eine gewisse Geltung erlangte, merkwürdig schnell wieder in Vergessenheit gerät. Diese Tatsache muß aber an dem Instrument selbst gelegen haben, an dem Cristofori-Silbermann-Pianoforte, das in keinem Falle mit seinem späteren Rivalen, dem süddeutschen Hammerflügel, dem bevorzugten Instrument der Wiener Klassik, gleichzusetzen ist.

²⁶ BJ 1956, S. 11 (B. Paumgartner).