

Über Bachs Orgelregistrierpraxis

Von George B. Stauffer (New York, NY)

M

Organisten und Organologen haben sich immer wieder mit Fragen der Registrierung der Bachschen Orgelwerke befaßt. Weder Bach noch seine Schüler haben irgendwelche allgemeinen Grundsätze seiner Registrierpraxis niedergelegt, und so ist man der sich hier stellenden Problematik im Laufe der Zeit unterschiedlich begegnet. Unter den ersten, die sich um eine Klärung bemühten, befand sich Johann Nikolaus Forkel. Beim Sammeln von Nachrichten für seine Bach-Biographie erkundigte er sich bei Carl Philipp Emanuel Bach über die Art des Orgelspiels seines Vaters. In Sachen Registrierkunst berichtete ihm Emanuel¹:

Das Registriren bey den Orgeln wuste niemand so gut, wie er. Oft erschracken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, u. nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten hernach aber einen Effect, worüber sie erstaunten. Diese Wissenschaften sind mit ihm abgestorben.

Diese Antwort Emanuels bildete nun den Ausgangspunkt für eine Kette von Mißverständnissen. Denn die Bemerkung „nach seiner Art“ schien Johann Sebastian Bach von den Praktiken seiner Zeitgenossen abzusondern, und zwar in einer solchen Weise, daß offenbar die Traditionen des 18. Jahrhunderts für seine Orgelmusik kaum Gültigkeit beanspruchen konnten. Folglich schob selbst etwa Friedrich Conrad Griepenkerl bei seiner Diskussion aufführungspraktischer Aspekte der Bachschen Orgelwerke ältere Konventionen des Registrierens beiseite, um sich statt dessen an der Praxis des 19. Jahrhunderts orientieren zu können.² Griepenkerls Hinweise wurden dann später überholt durch wesentlich weniger zurückhaltende Spekulationen, wie sie beispielsweise begegnen in Albert Schweitzers Befürwortung der Registerwalze oder in Hermann Kellers Reger-beeinflußten Angaben zur Manualwechseltechnik.³ Und selbst jüngere und kompetente Studien wie diejenigen von Hans Klotz⁴ und Thomas Harmon⁵ bieten vielfach wenig überzeugende Ergebnisse, die durch das Mitschleppen uralter Mißverständnisse beeinträchtigt sind.

War Bachs Registrierpraxis tatsächlich so unorthodox, wie vielfach angenommen? Nach den verlässlichsten Zeugnissen, nämlich den musikalischen Originalquellen und zeitgenössischen Hinweisen zum Orgelspiel, zu urteilen, scheint dies eher nicht der Fall zu sein. Gewiß hat Bach nach eigener Fassung die Re-

¹ Dok III, Nr. 801.

² Vorwort zur Peters-Ausgabe, Bd. I (1844), S. II-III.

³ Ch.-M. Widor und A. Schweitzer, *J. S. Bach: Complete Organ Works*, New York 1912; H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948.

⁴ *Pro Organo Pleno. Norm und Vielfalt der Registervorschrift Job. Seb. Bachs*, Wiesbaden 1978 (= Jahresgabe der Intern. Bach-Gesellschaft Schaffhausen 1977).

⁵ *The Registration of J. S. Bach's Organ Works*, Buren-Hilversum 1978; vgl. auch die Rezension des Verf. in: *Notes* 34, 1979, S. 360-362.

gister gezogen, doch dürfte er dabei kaum die Konventionen seiner Zeit mißachtet haben.

Bei der Registrierung von Orgelmusik waren die Deutschen seinerzeit weniger dogmatisch als die Franzosen, die im 17. und 18. Jahrhundert ein System typisierter Satz- und Klangformen entwickelt hatten. Da der französische Orgelbau seit jeher starke Tendenzen zur Standardisierung zeigte, konnte sich die Orgelmusik weitgehend an fixierten Gegebenheiten orientieren. Satz- und Klanggestalt bedingten sich gegenseitig.⁶ Und so ähneln sich beispielsweise die zahllosen „Récit de Cornet“ betitelten Stücke über Generationen hin in ihrer kompositorischen Faktur wie in der Ausnutzung der Kornettmixture als einem in jeder klassischen französischen Orgel zu findenden Diskantregister. In Deutschland war eine derartige Uniformität undenkbar und unmöglich. Regionale und lokale Traditionen beherrschten sowohl den Orgelbau als auch die Orgelkomposition. Die große Mannigfaltigkeit der Orgelszene hielt die Deutschen davon ab, ein kodifiziertes Registrierungssystem zu entwickeln. Dennoch galten bestimmte allgemeine Vorschriften, und laut Angaben der Orgelbau- und Orgelspieltraktate gehörte zu den wichtigsten Gesichtspunkten des Registrierens die Unterscheidung zweier Kategorien: „Organo pleno“ („das volle Werk“, „die volle Orgel“) und die übrigen farbigeren Kombinationen der Register. Johann Mattheson schreibt hierzu⁷:

Überhaupt theilen sich die Orgel-Züge in zwo Gattungen. Zur ersten gehört das volle Werck; zur andern zehlet man alle übrige vielfältige Veränderungen, die sich mit verschiedenen Clavieren besonders, und mit schwächern, iedoch ausgesuchten Stimmen machen lassen.

Entscheidend für die nachfolgenden Überlegungen ist die Tatsache, daß die verschiedenen Gattungen der Orgelmusik mit jeweils bestimmten Kategorien des Registrierens verbunden waren.

„Das volle Werck“

Die Schriften des 18. Jahrhunderts beschreiben die Vorstellungen von Organo pleno (nach Mattheson „das volle Werck“) sehr genau. Er wurde vornehmlich benutzt für die freien, nicht choralgebundenen Orgelwerke, also in erster Linie für Präludien, Tokkaten, Fantasien und Fugen.⁸ Die Praxis des Plenumspiels freier Stücke läßt sich vom 17. Jahrhundert an bis ins 19. Jahrhundert verfolgen. Zu Bachs Zeiten scheint es darüber keine Meinungsverschiedenheiten gegeben zu haben, denn die Theoretiker sprechen einmütig vom Plenumklang für die freien Werke. Friedrich Erhardt Niedt instruiert zum Beispiel die Anfänger im Orgelspiel, freie Stücke „mit dem vollen Werke, oder doch

⁶ Vgl. insbesondere F. Douglass, *The Language of the French Classical Organ*, New Haven 1969.

⁷ *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 467.

⁸ Vgl. H. Musch, *Von der Einbeit der großen Orgelfuge Johann Sebastian Bachs*, in: *Musik und Kirche* 44, 1974, S. 267–279, und G. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980, S. 155–159.

sonst ausgezogen“ zu improvisieren.⁹ Johann Adolph Scheibe – Orgelbauer-
sohn, vermutlicher Schüler Bachs und später dessen Kritiker – macht dazu sehr
detaillierte Angaben¹⁰:

Ich muss noch von der zwoten Art zu präludiren, wenn man nemlich nach freyer Willkühr
und ohne Absicht auf einen Choral, präludiret, erinnern dass solches insgemein mit dem
vollen Werke geschiehet, dass man dabey auf gute und lebhaftre Erfindung zu sehen hat,
und dass man endlich ein solches Vorspiel oder Nachspiel mit einer guten und prächtigen
Fuge auszieren soll.

Jacob Adlung rügt den Mißbrauch des Plenumspiels¹¹: „Manche wissen vor
der Musik oder einem Chorale nichts, als das Toben des vollen Werks.“ Im-
merhin betont er, daß die Ausführung freier Werke mit dem Plenum nicht
außer acht gelassen werden sollte.¹²

Die Quellen der deutschen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts bestä-
tigen das Zeugnis der Theoretiker. Zwar fehlen überwiegend die konkreten
Registrierangaben, doch enthält eine bedeutende Anzahl von Handschriften
und Drucken die Angabe „pro organo pleno“ oder vergleichbare Vorschriften.
Dies gilt für die freien Orgelwerke von Buxtehude, Krebs, Kittel und allen
andern Vertretern des Kreises um Bach, einschließlich der älteren und jüngeren
Generationen. Ein bemerkenswertes Beispiel bietet etwa die Toccata in a von
Johann Ludwig Krebs, ein nach dem Muster der Bachschen Toccata in F
(BWV 540) geschaffenes Werk, das den Titel „Toccata con Fuga ex A pro
Organo pleno con Pedale obligato“ trägt:

⁹ *Handleitung zur Variation*, Hamburg 1706, Kap. XII.

¹⁰ *Der Critische Musikus*, Dienstag, d. 14. Juli 1739, S. 159.

¹¹ *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Kap. I, § 206, Nr. 5–6 (S. 490f.).

¹² Ebenda.

Mus. ms. 562
Mus. ms. 56

Toccata No. 490.
con
Fuga, e a 4.
pro

Includio. Organo pleno con Pedale obligato
comp. J. C. Krebs.

Volti p.

Bibl. Landes- u. Hochschulbibliothek Darmstadt

1. Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt,
Mus. ms. 562 (Hs. von Johann Christian Kittel)

Würde Krebs ein Bachsches Werk in seinem Kompositionsstil so getreu imitiert haben, ohne zugleich dessen Klangtypus zu übernehmen? Dies dürfte unwahrscheinlich sein, und so impliziert das Krebsche Werk, daß Bachs Toccata ebenfalls „pro organo pleno“ gedacht war.

Wendet man sich den Handschriften der freien Orgelwerke Bachs zu, so findet man, daß sie insgesamt den Plenumcharakter dieser Gattung bestätigen. Bekanntermaßen enthalten das Autograph des Präludium und Fuge in h (BWV 544) sowie der Originaldruck des Präludium und Fuge in Es (BWV 552) die Angabe „in Organo pleno“ bzw. „pro Organo pleno“. Die Quellen der übrigen Werke enthalten ebenfalls Plenumvorschriften, die in den Neuauflagen unberücksichtigt geblieben sind.¹³ Die nachfolgende Liste führt sämtliche freien Orgelwerke Bachs auf, bei denen sich in wenigstens einer der maßgeblichen Quellen eine Plenumbeischrift findet:

- Präludium und Fuge in g (BWV 535)
- Präludium und Fuge in d „dorisch“ (BWV 538)
- Fantasia und Fuge in g (BWV 542)
- Präludium und Fuge in a (BWV 543)
- Präludium und Fuge in h (BWV 544)
- Präludium und Fuge in C (BWV 545)
- Präludium und Fuge in c (BWV 546)
- Präludium und Fuge in C (BWV 547)
- Präludium und Fuge in e (BWV 548)
- Präludium und Fuge in Es (BWV 552)
- Präludium in a (BWV 569)
- Fuge in g (BWV 578)
- Passacaglia in c (BWV 582)
- Allabreve in D (BWV 589)

Daß dermaßen viele Bachsche Orgelwerke Plenumvorschriften enthalten, deutet darauf hin, daß für Bach die Konvention des Plenumspiels freier Kompositionen noch Gültigkeit besaß. Überraschend erscheint in diesem Zusammenhang das Auftreten der Passacaglia. Zwar ist das Autograph verloren, doch die Abschrift eines offensichtlich revidierten Autographs trägt den Titel „Passacalio [sic] con Pedale pro Organo pleno“.¹⁴ Diese Benennung dürfte einerseits endgültig Forkels irrtümliche Ansicht, es handle sich hier um ein Stück für Pedalklavichord, zerstreuen; andererseits – im Blick auf die Registrierung – wird sie die Passacaglia aus der Sphäre der romantischen Crescendogestaltung herausnehmen und der Gattung zuweisen, in die sie gehört: pro organo pleno. Auch Mattheson weist ausdrücklich auf das Spiel von Chaconnes

¹³ Vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, Bd. 1 (D. Kilian), sowie Stauffer, a. a. O., S. 155–157.

¹⁴ Vgl. Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 72.

„mit dem vollen Werk“ hin,¹⁵ somit den Quellenbefund der Bachschen Pas-sacaglia bestätigend.

Über die freien Orgelwerke hinausgehend war auch für gewisse Arten von Choralbearbeitungen Plenumspiel intendiert, und zwar gerade für solche, die in der Kompositionsweise den freien Werken entsprachen:

1. Choral-fugen: Unter den gängigen Typen der Choralbearbeitung der Barockzeit findet sich vor allem die über einen Cantus firmus gearbeitete Fuge. Mattheson schreibt dazu¹⁶:

Was das Fugenspiel betrifft, ist solches zweierley. Eine Art der Fugen gehört zur wirklichen Ausführung der Choräle, und da werden die Fugensätze aus der Melodie der Gesänge selbst genommen. Die andre beziehet sich auf das Vor- und Nachspiel, als ein Theil oder eine Folge desselben: und da nimmt oder macht man sich die Themata nach Gefallen.

Daraus ergibt sich, daß zwischen Choral- und freien Fugen die Differenz lediglich in der Herkunft des Themas besteht. Im übrigen gilt für beide Typen das Plenumspiel. Repräsentative Beispiele von Choral-fugen im Orgelwerk Bachs sind „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 680; im Originaldruck von Klavierübung III mit „*pro Organo pleno*“ bezeichnet), die Fuga sopra il Magnificat (BWV 733; in mehreren handschriftlichen Quellen mit „*pro Organo pleno*“-Beischrift), die Fughetta super „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ (BWV 678) oder „Herr Christ, der einge Gottes Sohn“ (BWV 698).

2. Choral-fantasien: Stilistisch gehören diese ebenfalls derselben Gattung wie die freien Werke an und verlangen dementsprechend Plenumregistrierung. Zu diesem Typus gehören „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ (BWV 651; in Bachs Autograph „*in Organo pleno*“), „Valet will ich dir geben“ (BWV 736) oder „Jesu, meine Freude“ (BWV 713).

3. Choral-präludien in Concerto-Manier: Die während Bachs Weimarer Zeit stattfindende Hinwendung zum modernen italienischen Konzertstil führt zur Übertragung dieser neuen instrumental-idiomatischen Schreibweise auch auf die Choralbearbeitung. Orgelchoräle, die in Gestus und Figuration dem Konzertsatz, und speziell der Struktur des Tutti-Ritornells, entsprechen und somit im Plenum zu spielen sind, schließen etwa folgende Stücke ein: „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist“ (BWV 667; im Autograph „*in Organo pleno*“) sowie zahlreiche Stücke aus dem Orgelbüchlein: zum Beispiel „Vom Himmel hoch“ (BWV 606), „Wir Christenleut“ (BWV 612) oder „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (BWV 642).

¹⁵ *Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 34. Mattheson erwähnt als 6. Aufgabe bei der 1725 erfolgten Organistenprobe beim Hamburger Dom: „Mit einer kurtz-gefaseten Ciacona, über folgendem Grund-Satz, zu schliessen, und das volle Werck dazu zu gebrauchen.“

¹⁶ *Der Vollkommene Capellmeister*, S. 474.

4. Orgelchoräle im *stile antico*: Im Kontext seiner Beschäftigung mit dem Palestrinastil übertrug Bach das vokale Modell auf den Orgelsatz.¹⁷ Diesem Typus der Orgelchoralmotette entsprechen insbesondere die beiden Sätze „Kyrie, Gott, heiliger Geist“ (BWV 671) und „Aus tiefer Not“ (BWV 686, im Originaldruck der Klavierübung III jeweils mit „*Cum*“ bzw. „*in Organo pleno*“ bezeichnet).¹⁸

An dieser Stelle ist eine knappe Diskussion des Plenumbegriffes am Platz. Obgleich keine Aussagen Bachs zu diesem Thema überliefert sind, gibt es eine große Anzahl zeitgenössischer Beschreibungen des „organo pleno“. Demnach bedeutet es keineswegs das Ziehen sämtlicher Register, sondern vielmehr eine wohlüberlegte Auswahl von Manual- und Pedalstimmen. Mattheson etwa charakterisiert das Plenum folgendermaßen¹⁹:

Es gehören zum vollen Werck die Principale, die Sordunen, die Salicionale oder Salicete (Weiden-Pfeiffen), die Rausch-Pfeiffen, die Octaven, die Quinten, Mixturen, Scharffen (kleine Mixturen von drey Pfeiffen), Quintadeen, Zimbeln, Nasat, die Terzien, Sesquialtern, Super-Octaven, Posaunen im Pedal, nicht im Manual: denn die Posaunen sind ein Rohr-Werck, welches aus dem Manual, bey voller Orgel, ausgeschlossen bleibt; indem es daselbst, wegen der Höhe, zu sehr schnarren würde; da es hergegen wegen der Tiefe des Klanges, im Pedal prächtig lautet, wenn die Mundstücke, wie billig, gefüttert sind.

Eine noch ausführlichere Darstellung bietet Adlung²⁰:

Wollte jemand wissen, was im Manuale zum vollen Werke zu ziehen, der merke nur so viel: Man muß Register haben, die schärfen. Dazu dient das Principal, sammt allen Oktaven; item die Quinten, Terzen; und am meisten schärfen die gemischten Stimmen, als das Terzian, Sesquialter, Mixturen, Scharf, Cimbregister, etc. Will man es nicht allzustark haben; so lasse man etwas weg, was man will. Soll es aber noch schärfer werden: so ziehe man die Register des andern Clavieres eben so, und kopele sie zusammen. Man muß aber auch Register haben, die die Gravität geben. Dazu dienen die Gedackte, als die Quintatön 16', oder besser das Gedackt 16', oder Rohrflöte 16', oder der gleich große Bordun; (wie man sie hat) Gedackt 8', Quintatön 8', Rohrflöte 8', Gemshorn 8', etc.

Was von den Manualstimmen gesagt ist, das gilt auch im Pedale. Denn das muß im vollen Werke auch stark seyn, daß man es gegen das Manual höre. Doch sieht man da mehr auf die Gravität; zuweilen schärft man es auch. Die Gravität befördern der Contrabaß 32', Subbaß 16', Gedackt 8', Principal 32' und 16', Violon 16', Oktave 8'. Diese können alle zugleich gezogen werden, wenn eine Orgel satt Wind hat, und sonderlich etliche Bälge besonders zum Pedale gehören. Zuweilen macht man schärfende Stimmen ins Pedal, z. Ex. Oktave 4' und 2', auch wol Mixturen. Die können auch gebraucht werden. Hat man aber solche schärfende Stimmen nicht; so kann man die Manualstimmen durch das Koppel ins Pedal bringen: sind aber ohne Koppel die Manualstimmen dem Pedale gemein; so braucht man es

¹⁷ Vgl. C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968.

¹⁸ Die in einer gedruckten Sammlung befindlichen Werke mußten offenbar genauer bezeichnet werden als die eher zum internen Gebrauch etwa im Orgelbüchlein oder in der Handschrift der Achtzehn Choräle zusammengestellten Choralbearbeitungen.

¹⁹ A. a. O., S. 467.

²⁰ *Musica Mechanica Organoedi*, I, Berlin 1768, S. 168 und 171.

nicht. Die Posaune 32' und 16' sammt der Trompete können, wie auch die andern Schnarrwerke, auch dabey seyn. Sonst aber kann die Posaune 16' genug seyn. Zumal man im geschwinden Spielen die 16-füßigen Register bequemer gebraucht, als die 32-füßigen.

Matthesons und Adlungs Angaben lassen sich auf wenige Prinzipien reduzieren:

- Manualregister: (a) Kompletter Prinzipalchor mit Mixturen; zusätzlich solche Stimmen (einschließlich 16'), die Gravität und Schärfe erhöhen.
 (b) Zungenstimmen im allgemeinen vom Plenum ausgeschlossen.
 (c) Konzentriert aufs Hauptwerk, unter Zuhilfenahme angekoppelter Nebenwerke.
- Pedalregister: (a) Kompletter Prinzipalchor mit Mixturen; zusätzlich weitere Register, die zur Gravität beitragen. 32'-Register nur für im Tempo gemäbigte Werke.
 (b) Zungenstimmen einzuschließen.
 (c) Manuale normalerweise nicht anzukoppeln, es sei denn zur Aufbesserung eines zu schwachen Pedals.

Die deutschen Zeitgenossen Bachs stimmen in diesen Punkten grundsätzlich überein. Erst im Laufe des späteren 18. Jahrhunderts begann sich das Konzept des Plenum zu wandeln: Mehr und mehr Register wurden eingegliedert, um das Klangvolumen zu vergrößern und die Grundstimmen zu verstärken. Diese Entwicklung weist voraus auf die Vorliebe des 19. Jahrhunderts für einen lauten und dicken Klang als ein Ideal, das sich in deutlichem Gegensatz befindet zu den sorgfältig ausbalancierten Registerzusammenstellungen der Bachzeit.

„Alle übrige vielfältige Veränderungen“

Diese zweite Registrierkategorie umfaßt sämtliche Nicht-Plenumkombinationen. Wie Mattheson ausführt, werden solche Registrierungen am besten realisiert durch den Gebrauch unterschiedlicher Manuale und „mit schwächern, ausgesuchten Stimmen“. Die Möglichkeiten sind nahezu unbegrenzt: Flöten-, Streicher- und Zungenkombinationen, solistisch geführt oder auf verschiedenen Manualen. Anzuwenden waren diese vielfältigen Registrierungen bei Bizinien, Trios, Choralpartiten und verschiedenen Arten von Choralbearbeitungen (Duos, Trios, Kanons, Sätze mit melismatischem Cantus firmus, usw.).

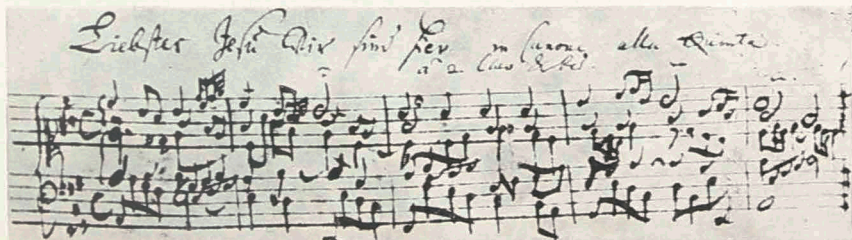
Wir dürfen annehmen, daß Bach im Auswählen der Registerkombinationen außerordentlich einfallsreich vorging, und dies ist vermutlich gemeint, wenn Forkel vom Registrieren „nach seiner Art“ spricht. Wie seine deutschen Zeitgenossen war Bach zurückhaltend in der Angabe spezifischer Registrierungen für derartige Werke. In seinem Handexemplar der Schübler-Choräle schreibt er beispielsweise lediglich die Fußlagen für die Registrierung vor.²¹ Bei den

²¹ Vgl. C. Wolff, *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, in: BJ 1977, S. 120–129.

Chorälen „Ein feste Burg“ (BWV 720)²² und „Gottes Sohn ist kommen“ (BWV 600) gibt er ähnlich wie bei dem Concerto in d (BWV 596) einige wichtige Register an, ohne jedoch eine vollständige Registrierung zu verzeichnen. Die Registerwahl lag eben grundsätzlich in der Hand des Organisten, der sich nach den jeweiligen Erfordernissen des ihm zur Verfügung stehenden Instrumentes zu richten hatte. Die deutsche Tradition weicht hier wiederum entscheidend von der französischen ab, die in den farbigen Registriervorschriften eines Nivers, Couperin oder Clérambault einen weitgehend standardisierten Orgeltypus voraussetzen konnte.²³

Im Unterschied zu den Registerangaben nahm es Bach mit den Vorschriften für den Manualgebrauch sehr genau. So bezeichnet er sorgfältig diejenigen Stücke, die die Verwendung zweier Manuale verlangen, mit „a due Manuale“ oder „a 2 Clav.“. Da zweimanualige Stücke auf einer besonderen Satzweise beruhen (Hervorhebung einzelner Stimmen, Duo- oder Triofaktur, Stimmkreuzungen, u. a.), mußte der Spieler darauf hingewiesen werden, daß die betreffenden Kompositionen nicht auf einem Manual gespielt werden konnten oder sollten. Bach machte diesbezügliche Angaben keineswegs erst in seiner späteren Zeit, in der seine Notationspraxis im allgemeinen präziser wurde, sondern sie finden sich für seine gesamte Schaffenszeit, das heißt von den frühesten Choralbearbeitungen²⁴ an bis hin zum Kanonwerk „Vom Himmel hoch“.

In Fällen nicht eindeutiger Manualverteilung pflegte Bach klärende Zusätze zu geben. Bei „Allein Gott in der Höh“ (BWV 663) deutet die Angabe „a 2 Clav. e Pedale, Canto fermo in Tenore“ nicht nur auf die allgemeine Satzstruktur hin, sondern auch auf die Hervorhebung der Tenorstimme. Auch der vollständige Titel des Orgelbüchlein-Chorals „Liebster Jesu, wir sind hier“ (BWV 634) mit „in Canone alla Quinta a 2. Clav. & Ped.“ weist auf zweimanualige Ausführung; zusätzlich deuten jedoch Klammern im Autograph darauf hin, daß die Ober- und Mittelstimmen jeweils als Stimmpaare auf separaten Manualen zu spielen sind:



2. P 283 (Autograph)

²² Nur in Sekundärquelle überliefert und darum in der Authentizität nicht gesichert.

²³ Vgl. die Überlegungen und Hinweise zur Angleichung der deutschen an die französische Registrierpraxis bei Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, S. 467f.), Adlung (*Musica Mechanica Organoedi*, I, S. 161f.) und Johann Friedrich Agricola (in: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, III/6, Berlin 1758, S. 503f.).

²⁴ Das vor 1707 anzusetzende Autograph von „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (BWV 739) enthält die Beischrift „a 2 Clav. Ped.“.

Diese Detailangabe Bachs ist in den meisten Neuausgaben unberücksichtigt geblieben, indem der Satz auf drei Systemen ohne weitere Präzisierung der Manual- und Stimmenverteilung notiert wird. Während Bach sehr wohl Freiheit in der Registerwahl im Blick auf „alle übrige vielfältige Veränderungen“ einräumte, gestand er diese nicht hinsichtlich des Gebrauchs von einem oder zwei Manualen. Bei fehlender diesbezüglicher Anweisung kann darum davon ausgegangen werden, daß an einmanualige Ausführung gedacht ist.

Zur Frage des Manualwechsels

Ein Sonderproblem im Rahmen der Registrierpraxis besteht in der Frage nach dem Manualwechsel in den freien Werken. Die Theoretikerschriften schneiden dieses Problem nicht an, doch lassen sich glücklicherweise gewisse Rückschlüsse wiederum aus den musikalischen Quellen gewinnen. Unter den Präludien und Tokkaten Bachs gibt es nur zwei Fälle mit quellenmäßig belegbarem Erfordern des Manualwechsels: Präludium in Es (BWV 552/1) und die „dorische“ Toccata (BWV 538/1). Beim Präludium in Es dient der Manualwechsel zur Hervorhebung der Echopassagen in T. 32–40 und 111–119. Der Moment des Wechsels ist im Originaldruck durch die dynamischen Zeichen „piano“ und „forte“ angegeben, eine Praxis, die auch im II. Teil der Klavierübung²⁵ sowie bei anderen Cembalowerken begegnet:



3. Klavierübung III (Originaldruck, S. 2)

Die Termini „piano“ und „forte“ implizieren nicht unbedingt einen starken dynamischen Kontrast, sondern deuten vornehmlich auf einen Wechsel vom Haupt- zum Nebenmanual.

In der „dorischen“ Toccata benutzt Bach nach Ausweis zuverlässiger Sekundärquellen eine besonders ausgeklügelte Notationsweise. Zunächst spezifiziert er durch die Beischriften „Positiv“ und „Oberwerk“ die Art des Manualwechsels sowie die Übergangsstellen. Bei komplizierteren oder mehrdeutigen Stellen fixiert er den Übergang darüber hinaus durch eindeutige Behalsung, Fähnchen-

²⁵ Vgl. die Faksimiles in NBA IV/2.

setzung bzw. Balkung. In T. 13 der Toccata verdeutlicht die Notation der Oberstimme durch die gebrochene Balkung den Übergang vom Oberwerk zum Positiv zwischen dem 1. und 2. Sechzehntel der dritten Taktzeit:



4. Library of the School of Music at Yale University, New Haven,
LM 4839e (Hs. von Michael Gotthard Fischer)

Schließlich verwendet Bach auch Klammern zur Verdeutlichung des vorzunehmenden Manualwechsels. In T. 18 begegnet eine Häufung der verschiedenen Bezeichnungsmethoden, die sich übrigens einheitlich in sämtlichen zeitgenössischen Abschriften des Werkes finden²⁶:



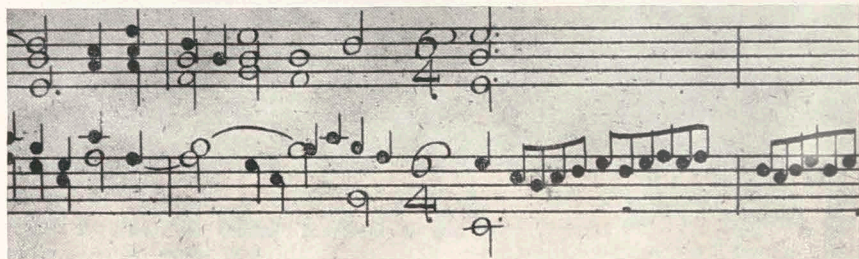
5. LM 4839e (vgl. Abb. 4)

Die Notierung der Akkorde in der rechten Hand durch einzelne Achtel anstelle von gebalkten Achteln spiegelt den permanenten Manualwechsel, der an dieser Stelle gefordert ist, wider. Dieses genaue Bezeichnungssystem scheint

²⁶ Obgleich das Autograph der Toccata nicht erhalten ist, spricht die Kontinuität der Überlieferung für die Authentizität der Manualwechsellangaben.

Bach spätestens seit seinen Weimarer Konzerttranskriptionen angewandt zu haben,²⁷ um damit jede Zufälligkeit auszuschalten.

Bei der Betrachtung der Quellen der übrigen freien Orgelwerke fällt auf, daß dort keinerlei vergleichbare Hinweise für Manualwechsel auftreten. Bedeutet dies etwa, daß Bach mit Ausnahme des Präludiums in Es und der „dorischen“ Toccata bei sämtlichen anderen Stücken Plenumvortrag ohne Manualwechsel vorsah? Es existiert kein Beweis für das Gegenteil. In der Es-Dur-Fuge beispielsweise wird der mittlere Manualiterteil traditionellerweise heute auf einem Nebenklavier gespielt. Der Übergang in T. 37 ist im Originaldruck jedoch ohne Hinweis auf einen Manualwechsel notiert:



6. Klavierübung III (Originaldruck, S. 72)

Hätte Bach hier einen Manualwechsel verlangt, würde er entsprechend dem Präludium diesen durch „piano“ angezeigt haben. Zu behaupten, daß er dies dem Spieler überlassen wolle, hieße die präzise Notation des Originaldrucks mißachten.²⁸

Das h-Moll-Präludium (BWV 544/1) bietet einen weiteren exemplarischen Fall. Bachs Autograph verlangt Plenumregistrierung, gibt aber keinerlei Hinweise auf Manualwechsel. Das Stück enthält jedoch drei Episoden, die üblicherweise auf einem Nebenklavier gespielt werden (T. 17–27, 43–50, 74–80). Nun notiert aber Bach den Beginn der ersten Manualiter-Episode in T. 17 ohne jegliche Manualwechselangabe. Eine solche hätte ohne weiteres notationsmäßig vorgenommen werden können:



²⁷ Vgl. die Faksimiles in NBA V/8. Die Übereinstimmungen zwischen der „dorischen“ Toccata und dem Concerto BWV 596 sind besonders auffallend.

²⁸ Zur Zuverlässigkeit des Textes des Originaldruckes vgl. NBA IV/4 Krit. Bericht, S. 14 bis 16 (M. Tessmer).

Das Autograph zeigt jedoch eindeutig, daß Bach eine solche Notierung ausdrücklich vermied:



7. Oxford, Sammlung Rosenthal (Autograph)

Ursprünglich war die Balkung zwischen dem d des Akkordes und der nachfolgenden Passage gebrochen. Bach korrigierte die Stelle und verband das Einzelfähnchen mit dem Sechzehntelbalken, offensichtlich zur Unterbindung des sonst notationsmäßig geforderten Manualwechsels. Bei der Parallelstelle T. 63 schrieb Bach dann von vornherein den Notentext in unmißverständlicher Form nieder:



8. Autograph (vgl. Abb. 7)

Das Es-Dur-Präludium und die „dorische“ Toccata scheinen in ihrer Art Sonderfälle darzustellen. Zweifellos folgen sie dem Muster der Konzerttranskriptionen, die Zweimanualigkeit verlangen, während das Gros der freien Orgelwerke darauf verzichtet. Dies entspricht durchaus auch den Angaben bei Mattheson, der den Gebrauch von zwei oder mehr Manualen den Nichtplenumbombinationen vorbehält.

Führt nicht aber die einmanualige Ausführung der freien Orgelwerke Bachs zu ermüdender Monotonie? Der Komponist selbst hat durch wohlgeplante Differenzierung der Satzstruktur für die notwendige Abwechslung gesorgt. Ein auffallendes Beispiel begegnet in der Passacaglia. An der Nahtstelle zwischen

Variationenteil und Fuge T. 168–169 verringert sich abrupt die Stimmenzahl von fünf auf zwei:



9. P 286 (unbekannter Schreiber)

Hier die Manuale zu wechseln oder umzuregistrieren, würde nicht nur den Intentionen Bachs zuwiderlaufen, sondern wäre auch unnötig. Denn die Komposition spricht an Stellen wie dieser für sich selbst, ohne daß es „äußerer“ und zusätzlicher Verdeutlichung bedarf. Zudem zeigt das Fehlen des Doppelstrichs an,²⁹ daß das Werk ohne Unterbrechung fortzulaufen hat.

Über Bachs Orgelkonzertprogramme

Es läßt sich zusammenfassend sagen, daß der entscheidende Faktor in Bachs Registrierpraxis die Unterscheidung zwischen Plenum und Nichtplenum ist. Bach scheint sich die hier innewohnenden Gattungsunterschiede und Klangkontraste bei seinen Orgelkonzerten zunutze gemacht zu haben. Forkel beschreibt die Bachsche Programmplanung folgendermaßen³⁰:

Wenn Joh. Seb. Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor etc. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des erstern Thema herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden.

²⁹ Die Fuge in Es (BWV 552/2) kennt zur Abteilung der Abschnitte ebenfalls keine Doppelstriche.

³⁰ *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 22.

Nach dieser Darstellung pflegte Bach seine Orgelkonzerte mit freien Werken im Plenum zu beginnen und zu schließen. In der Mitte standen Stücke kleineren Formates – Trios, Quartette³¹, Choralvorspiele usw. –, um die Kunst des Registrierens als einer wichtigen Komponente des Orgelvortrags zu demonstrieren. Ziel war offensichtlich ein ausgewogenes Wechselspiel von Kompositions- und Klangarten. Vermutlich hatte Bach ein solches symmetrisches Gerüst im Sinn bei der Zusammenstellung des III. Teils der Klavierübung:

Klavierübung III	Bachs Orgelkonzerte (nach Forkel)
Präludium in Es	Präludium und Fuge
Choralbearbeitungen	Trios, Quartette usw.
Duette	Choralbearbeitungen
Fuge in Es	Fuge

In Klavierübung III dienen Präludium und Fuge in Es als Plenumrahmenstücke. Zwischen ihnen befand sich eine ausgedehnte Serie von Chorälen samt vier Duetten, ideale Stücke zur Illustration der „übrigen vielfältigen Veränderungen“. Innerhalb der Choralfolge sind drei Organo-pleno-Stücke plaziert, die es Bach erlaubten, das volle Spektrum der vielfältigen Choralbearbeitungsformen vorzuführen unter Beibehaltung des allgemeinen Prinzips des Wechsels von Plenum und Nichtplenum. Mit diesem wohlgeordneten System der Verteilung von Satz- und Klangstrukturen,³² wobei die Plenumstücke gewissermaßen als Ruhepunkte fungieren, kann das 18. Jahrhundert auch für die heutige Praxis ein Vorbild abgeben.³³

³¹ Sogenannte Quatuors oder Quartets begegnen vielfach im Bereich der französischen Orgelmusik zur Demonstration der spieltechnischen Fähigkeiten sowie der Registrierkunst des Organisten. Ein berühmtes Beispiel findet sich in Louis Marchands „Première suite de pièces d'orgue du premier ton“ (1732). Vgl. auch Bachs Kanonwerk „Vom Himmel hoch“.

³² Zur Gliederung vgl. C. Wolff, *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 144–167.

³³ Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Vortrages, gehalten an der University of Nebraska und der Harvard University. Für verschiedene Anregungen sei Ernest May und Christoph Wolff gedankt.